

*Lubada kandmiseks V. Sarv*

**VILJANDI KULTUURIKOLLEDŽ**

**RAHVAMUUSIKA KATEEDER**

**KRISTA SILDOJA**

**PÄRNUMAA RAHVAPÄRASED VIULILOOD**

**DIPLOMITÖÖ**

**Juhendaja MA Vaike Sarv**

**VILJANDI 1999**

## SISUKORD

	lk
SISSEJUHATUS	3
1. TEOREETILISI LÄHTEKOHTI	4
1.1. Transkriptsiooni mõiste	4
1.1.1. Sissejuhatus	4
1.1.2. Esimesed transkriptsioonid	5
1.1.3. Mõistest "transkriptsioon"	5
1.2. Transkriptsiooni areng	6
1.2.1. Akvisitsioon, universalism, kultuuriline humanism ja orientalism	6
1.2.2. Tonomeetria, musikaalsus, etnotsentrism	9
1.2.3. Boas, Stumpf ja Ellis	11
1.3. 20-sajandi transkriptsioon: Hornbostel'i paradigma	15
1.3.1. Teesist	16
1.3.2. Antiteesist	16
1.3.3. Sünteesist	17
1.4. Väljavõte Hornbosteli ja Abrahami ettepanekutest	18
1.4.1. Millist noodikirja valida?	18
1.4.2. Tehnika noodistamise jaoks	22
1.5. Transkriptsioonitehnika	22
1.5.1. Sissejuhatus	22
1.5.2. Transkriptsiooni "lugemine"	23
1.5.3. Veel praktilisi nõuandeid	23
1.6. Kokkuvõtteks	24
2. LÄHTEMATERJALI TUTVUSTUS	27
2.1. Lähtematerjalide liigid	27
2.2. Lähtematerjalide kättesaadavus	28
2.3. Lähtematerjalide kvaliteet	28
2.4. Ülevaade oma uurimismaterjalist	31
2.5. Kokkuvõtteks	32
3. PÄRNUMAA VIIULILUGUDE TRANSKRIBEERINGUD KRISTA SILDOJALT	
3.1. Selgituseks	33
3.2. Transkribeeritud	33
3.3. Kokkuvõte	69
4. VIIULILUGUDE MUUSIKALINE ANALÜÜS	70
4.1. Selgituseks	70
4.2. Analüüs	73
4.2.1. esituskoosseis ja partii(de) muusikaline organiseeritus	73
4.2.2. partii(de) rütmiline organiseeritus	74
4.2.3. üldine rütmiskeem	74
4.2.4. vorm	75
4.2.5. fraaside arv	75
4.2.6. pala viimase heli positsioon	76
4.2.7. üldine heliulatus	76
4.2.8. üldine meloodialiikumine	76
4.2.9. intervalliline koosseis (määratakse meloodiliste helidevaheliste intervalli-	
dena)	77
4.2.10. kaunistuste kasutamine	77
4.2.11. tempo	78
4.3. Kokkuvõtteks	78
LÕPETUS	78
KASUTATUD KIRJANDUS	80

## SISSEJUHATUS

Käesolev teoreetiline töö võtab kokku ühe etapi minu transkriptsioonides: olen noodistanud kõik (s.o. 59 lugu) aastatel 1936-1938 Riigi Ringhäälingus plaadistatud Pärnumaa viiulilood, millel puudusid noodistused või mis vajasis täiendamist. Need transkribeeringud on publitseeritud kahes kogumikus: "Pärnumaa viiuldajad. Esimene" ja "Pärnumaa viiuldajad. Teine"<sup>1</sup>.

Eesti rahvalike viiulilugude noodistamisega alustasin sügisel 1994, olles asunud õppima Viljandi Kultuurikolledzi rahvamuusika kateedris viiuli erialal. Töö eesmärk oli konkreetne: koostada õppematerjal, mille abil jõuaksid juba unustatud viiulilood taas kasutusse. Eelpoolmainitud kahe kogumiku juurde kuuluvad kaks originaalesitustega helikassetti, millede olemasolu pean väga tähtsaks eelkõige nende jaoks, kellel on huvi neid publitseeritud viiulilugusid ise mängima hakata. Hetkel võin öelda, et püstitatud eesmärk hakkab täituma: hulgaliselt noori viiuldajaid mängib kogumikes/kassetidel sisalduvat repertuaari.

Antud töö eesmärgiks on käsitleda transkriptsiooni mõistet laiemalt, s.t. anda ülevaade ajaloost, kasutusel olevatest tehnikatest, probleemidest noodistamisel ning pakkuda selle kõrval välja omad meetodid ja võtted (vt. 3.peatükk). Peatükid ehk töö põhiosad asuvad loogiliselt, mitte tähtsuse järgi reastatud järjekorras. Esimene osa on mahult kõige suurem, sest leidsin õige olevat esitada ajalugu puudutav materjal terviklikult koos, jättes kasutamata võimaluse paigutada punktid 1.1. ja 1.2. lissasse. Teises osas tutvustan lähtematerjali ja selle kvaliteeti enne noodistamisprotsessi algust. Kvaliteedi määratlemiseks on kasutusel võrdlev meetod. Praktikuna pean töö kõige väärtuslikumaks osaks kolmandat peatükki, mis sisaldab Pärnumaa rahvapäraste viiulilugude transkribeeringuid. Viiulilugude muusikaline analüüs on neljanda peatüki sisuks. Analüüsi tulemusena on võimalik teha üldistusi rahvaliku viiulimängu meloodika ja esitusviisi kohta.

Eesti rahvalike viiulilugude noodistamine jätkub ka peale selle töö lõppu. Valisin esimesteks Pärnumaa lood sellepärast, et olen ise sealt pärit ning on loomulik alustada enda lähedalt.

<sup>1</sup> Krista ja Raivo Sildoja: *Pärnumaa viiuldajad. Esimene*, Viljandi 1997; *Pärnumaa viiuldajad. Teine*, Viljandi 1998

## 1. TEOREETILISI LÄHTEKOHTI

Käesolev peatükk käsitleb transkriptsiooni mõistet tema ajaloolises arengus. Sellekohane materjal pärineb Ter Ellingsoni artiklist *Transcription*, mis on ilmunud Grove'i muusikaentsüklopeedia etnomusikoloogia-alases käsiraamatus *The New Grove Handbooks in Music. Ethnomusicology*. London, 1992: 110-152. Ellingson on omakorda lähtunud rikkalikust lähtematerjalist (artikli bibliograafias leidub 180 kirjet), mis on Eestis paraku raskesti kättesaadavad. Seetõttu on Ellingsoni artiklit refereeritud pikemalt, kui see diplomitöö puhul otseselt vajalik oleks, kuid sellisena moodustab käesolev peatükk terviku ja võimaldab neil, kes materjalidega ise töötama ei hakka, saada ammendav ülevaade transkriptsiooniga seotud probleemistikust. Allpool leiduvad viited pärinevad nimetatud käsiraamatust.

Materjali valikul on peetud silmas käesoleva töö seisukohalt olulisemaid aspekte.

### 1.1. Transkriptsiooni mõiste

#### 1.1.1. Sissejuhatuseks

Transkriptsiooni, mis tegeleb muusikaliste helide üleskirjutamisega, on peetud vajalikuks ja rakendatud etnomusikoloogia metodoloogias kaua aega. See meetod määras objektiivselt kindlaks uuritavate andmete hulga ja liigitas seda selliselt, et oli võimalik moodustada etnomusikoloogiale kindel baas ja panna maksma etnomusikoloogia kui teaduslik distsipliin. Erich M. von Hornbostel ja Otto Abraham avaldasid juba 1909.a. veendumust, et meloodiate noodistamine on olulise tähtsusega teadustöös, mistõttu on vältimatu investeerida välitöodesse ja plaadistamistesse<sup>2</sup>. 70 aastat hiljem pani George List oma etnomusikoloogia definitsiooniga transkriptsiooni olulisuse veel tugevamini paika: "Et uurimus oleks etnomusikoloogiline, peab oskama muusikat transkribeerida."<sup>3</sup> 20.saj. lõpuks, kui rõhud etnomusikoloogia teoorias ja metoodikas on muutunud, on tekkinud küsimus, kas transkriptsioon ei ole oma tähtsust kaotanud või muutunud moestlänud ideede ja meetodite perifeeriks ja iganenud jäänukiks. Selline väljendus võib tunduda liialdusena, kuid juba võimalus ümber lükata ja muuta sajandivanust paradigmat on oluline ettevõtmine.

<sup>2</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 1.

<sup>3</sup> G. List: *Ethnomusicology: a Discipline Defined*, EM, xxiii/1 (1979), 2.

### 1.1.2. Esimesed transkriptsioonid

Kultuuridevahelist suhtlemist edastavad transkriptsioonid sai alguse koos koloniaalvalduste tekkega. Esialgu sisaldasid need eksootilisi muljeid ja katsetusi, kuid alates 17. sajandist võtsid nad dokumendi vormi, et toetada teaduslikke teooriaid. Koosnedes peamiselt illustatsioonidest, mis pidid demonstreerima nn universaalseid meetodeid, arenes transkriptsioonist vahend kultuuriliste eripärade uurimiseks. Hornbosteli ja Abrahami standartiseeritud väljaanne transkriptsioonist kujunes 20. saj. alguses omaladseks teatmeteoseks (*International Phonetic Alphabet*), kuhu oli sajandi jooksul üles kirjutatud igat laadi muusikat.

Transkriptsiooni teoreetiline käsitlus sai alguse pärast Benjamin Ives Gilmani (1852-1933) ja Charles Seegeri (1886-1979) poolt sõnastatud formuleeringut, milles Seegeri terminoloogiat kasutades eristatakse deskriptiivset ja preskriptiivset muusika üleskirjutamise viisi. 20. saj. lõpul on tekkinud ka kolmas transkriptsiooni tüüp, mis ei ole otseselt ei deskriptiivne ega ka preskriptiivne, vaid pigem kognitiivne või kontseptuaalne. See muutus peegeldab peamist suunda etnomusikoloogias, mis viib eemale objektivistlikest kultuuridevahelistest “avastusretkedest” ja juhib mingi kultuuri seestpoolt nähtud kontseptualisatsiooni probleemideni ning seejärel tõlgeteni läbi laiemas kultuuridevahelise dialoogi.

### 1.1.3. Mõistest “transkriptsioon”

Nii notatsioon kui transkriptsioon on muusikaesituste üleskirjutamine. Transkriptsioon on notatsiooni alamkategoria ning eeldab loogiliselt ja ajalooliselt notatsiooni varasemat olemasolu. Kuna transkriptsioonid ja mitte-transkriptsioonid võivad graafiliselt olla samased ja identsed, peab neid eristama teineteisest formaalselt. Selgeim erinevus ilmneb, kui vaatame nende algseid funktsioone.

Seeger (1958) toob välja (tuginedes omakorda Gilmani eristusele 20. saj. alguses<sup>4</sup>) põhilised funktsionaalsed kontrastid deskriptiivse ja preskriptiivse noodistamise vahel. Preskriptiivne (ettekirjutav, määrav, korraldav) on vastavuses etnomusikoloogiliste noodistustega; deskriptiivne (kirjeldav, kujutav) vastab kunstmuusikas kasutatavatele noodistustele. Kuigi Seeger aimas oma kirjeldustes võimalikke vastuolusid, tutvustas ta oma eristust, tuues

<sup>4</sup> B. I. Gilman: *Hopi Songs*, Journal of American Ethnology and Archaeology, (1908), 8-9.

näiteks ka erinevust selle vahel, kuidas peaks muusikapala kõlama noodi järgi ja kuidas selle konkreetne ettekanne tegelikult kõlab<sup>5</sup>.

Mõistet 'transkriptsioon' kasutatakse musikoloogias erinevalt. Euro-Ameerika klassikalises muusikaõpetuses osutab transkriptsioon tavaliselt muusika ümberkirjutamisele ühest noteerimisviisist teise, asendades noodi noodiga, samal ajal, kui diktaadi kirjutamine tähendab nootide üleskirjutamist helide järgi, mida ette mängitakse või lauldakse. Keeleteadlased kasutavad sõna 'transkriptsioon', kui räägivad helide üleskirjutamisest, eristades sealjuures foneetikat (käsitleb keele häälikulist ehitust, häälikute moodustamist ja vastuvõtmist kuulmiselundite poolt) ja fonoloogiat (tugineb foneemile, st tähendust eristava funktsiooniga häälikule). Keeleteadlased kasutavad transkriptsiooni ka ühest süsteemist teise kirjutamise tähenduses; veelgi täpsemad erialased mõisted on 'translatsioon' e. ülekanne ühest kirjasüsteemist või tähestikust teise või siis 'ortograafiline transkriptsioon', mis hõlmab nii tähestikulist, kui ka mittetähestikulist kirja, nagu toimus Hiina tekstide ümberkirjutamisel.

Transkriptsiooni, mis asendab eri noodisüsteemide noodimärke, arvestamata tegelikult ette kantud helisid, (näit. 19.saj. orientalistide või tänapäeva ajaloolise etnomusikoloogia neofiloloogiline koolkond), käsitletakse muusikalise transliteratsiooni, transortograafia ja transnotatsiooni raames.

## 1.2. Transkriptsiooni areng

Etnomusikoloogilise transkriptsiooni traditsioon ulatub metodoloogilise ja intellektuaalse arengu algfaasist taoliste võtmekujudeni, nagu Alexander J. Ellis (1814 -90), Carl Stumpf (1848-1936) ja Erich M. von Hornbostel (1877-1935) ning sealt edasi 20.sajandi teise poolde. Transkriptsiooni juured võivad aga ulatuda veelgi varasematesse ajastutesse, ideedesse, tegudesse.

### 1.2.1. Akvisitsioon, universalism, kultuuriline humanism ja orientalism

Ajaloolised teated ja erinevate kultuuride suulised traditsioonid jutustavad ränduritest, kes reisisid võõrastel maadel ning kirjutasi üles muusikapalu, mida nad kuulsid, et neid hiljem kodus ette kanda: jaapanlane Kukai rändas Hiinas, tiibetlane Rin chen Bzang po Indias. Neid puudutavad teated on küll ebaselged, kuid juhul, kui nad ka transkribeerisid muusikat, siis nende kohandamise ja kultuuridevahelise lähendamise eesmärgil.

<sup>5</sup> C. Seeger: *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, MQ xxxiv/2, (1958), 184.

Euroopa transkriptsiooni arengu motivatsioonid olid teised. Maadeavastajad ja vallutajad ei kandnud sõjasaagina koju mitte ainult kulda ja juveele, vaid ka muusikainstrumente, noodistusi, kirjutisi muusikateooriatest ja vahel isegi muusikuid. Nagu tänapäeval turistid teevad välisriikides reisides fotosid, nii visandasid ja maalisid Euroopa maadeavastajad linnu ja sündmusi, mida nad ei saanud meritsi kaasa võtta; ja nii mõnedki hakkasid skitseerima graafiliselt kujutatud muusikaliste noodistuste abil ka muusikat. Taolisi näiteid on ära toodud ka Frank Harrisoni teoses “Aeg, koht ja muusika”<sup>6</sup>.

Transkriptsioon tekkis seega kui vallutamise vahendus- ja abivahend säilitamiseks eksootilisi sensoorseid elamusi. Transkriptsioonid olid kirjutatud euroopalike noodistustena mitte mingitel teaduslikel põhjustel, vaid lihtsalt selle pärast, et see oli ainus kasutuselolev kirjutusviis. Nagu kuldseid pühakujud, mis hiljem rändasid erakogudest muuseumidesse, leidsid ka muusikalised jäljendid, kaasa arvatud transkriptsioonid, omale teadusliku rakenduse.

Euroopa renessansi- ja valgustusaegsed õpetlased hakkasid uurima looduseadusi, et varem kehtinud “jumalikku seadust” ümber lükata või täiendada ning nendes otsingutes oli oma osa ka muusikal, mis oli seotud matemaatika, füüsika ja kultuurilise evolutsiooniga. Marin Mersenne (1588 -1648), filosoof ja matemaatik, arendas matemaatilisi analüüse muusikaliste intervallide suhtes. Ta näitas matemaatiliste suhtarvude kaudu, et kreeka diatoonilise skaala (helistiku) intervallid on naturaalsemad, kui teised helistikud<sup>7</sup>. Tõestamiseks seda kasutas ta näidetena võrdlevaid transkriptsioone Kanada ja Brasiilia indiaanlaste lauludest<sup>8</sup>.

Mersenne töötas välja arvatavasti esimese standardiseeritud võrdleva transkriptsiooni-süsteemi, saades transkriptsioone kahelt rändurilt. Ta tutvustas ka näidet, mis võis olla esimene omataolises loogilises põhjusteahelas, mis ühendas loodushääled, elutute objektide, loomade, laste ja naiste poolt tekitatud helid kõige mitte-euroopalikuga. Nende vastandamine kultuursetele helidele, intelligentsusele, inimolenditele, täiskasvanutele, meessoole ja Euroopa muusikale võis aga Euroopa teadlastele tunduda liiga tavalisena ja Mersenne'i füüsikalise-universaalset lähenemismeetodit kultuuri- ja muusikaseadustele püüti avardada ja arendada. Füüsikaline universalism võis areneda harmoonilisse universalismi, kui Euroopa teadlased lõpuks avastasid harmoonia seaduspärasused.

<sup>6</sup> F. Harrison: *Time, Place and Music: an Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*, (Amsterdam 1973).

<sup>7</sup> M. Mersenne: *Harmonie universelle* (Paris, 1636-7/R1963).

Mersenne'i paradigma formuleeris järgmiseks kaheks sajandiks põhialuse Euroopa muusikalisele mõtlemisele. Alternatiivne vaatepunkt ja transkriptsionaalne paradigma kerkisid esile Jean-Jacques Rousseau (1712 - 78) töödes. Rousseau väitis, et muusika ei ole loodusnähtus, vaid kultuuriline ilming ning selle ainuesmärk ei ole helide tekitamine, vaid: "muusika ... on kui ajalooline jälg"<sup>9</sup>. Arutledes selle üle, et erinevate kultuuride liikmed reageerivad erinevate rahvuste mitmepalgelistele muusikalistele nähtustele erinevalt, tõi ta näidetena ära transkriptsioone Hiina, Pärsia, Ameerika, India ja Rootsi lauludest.

Lihtsustamaks võrdlemist töötas ta välja standardsüsteemi, millesse ta noodistas kõik oma näited, nagu oli teinud ka Mersenne. Kui Mersenne'i süsteem oli koostatud sarnasuste esiletõstmiseks, et toetada füüsikalise universalismi teooriat, siis Rousseau'l oli rõhk muusikalistel erinevustel, toetamaks kultuurilise humanismi teooriat. Rousseau jaoks tulid muusika põhifaktid välja kultuurilisest mitmepalgelisusest lähtudes, muusika põhiolemus ei avaldunud mitte füüsikaliste helide kaudu, vaid "...kõige paremini tajub heli olemust inimsüda"<sup>10</sup>.

Harmooniline universalism tekitas märgatavalt huvi Hiina muusika vastu, millel oli selgesti tajutavaid sarnasusi pütagoorlaste teooriatega Kreeka muusikas. See hoogustas Aasia muusikateooria tekstide tõlkimist orientalistide, tihtilugu lingvistide poolt, kes ei olnud iial vastavat muusikat kuulnud ja sageli ei teatud midagi ka isikutest, kes olid algselt tolle muusika üles kirjutanud. Siiski julgustasid orientalistid uurima mitte-euroopaliku muusika mõis- teid ja vaateid neid mitte alavääristades, vaid pigem neisse positiivselt suhtudes.

Joseph Amiot (1718 - 93) tutvustas oma kirjeldusi ja illustratsioone Hiina instrumentidest ja etendustest, mida ta uuris 27 Hiinas veedetud aasta jooksul; tutvustus sisaldas ilmselt ka transkriptsiooni konfutsiaanlaste hümnist<sup>11</sup>. William Jones (1746 - 94) oli arvatavasti esimene, kes nõustus, et eurooplased võivad õppida ette kandma võõramaist muusikat ja näitas muusikapraktika tähtsust uuringutes, osutades faktile, et intervallid, mida mängivad India muusikud, tunduvad lähemalolevatena 12-pooltooniga helistikule rohkem kui iidne teoreetiline süsteem, millel on 22-*sruti* ehk mikrotooni<sup>12</sup>. Isegi, kui mõned orientalistid rõhutasid praktika näilist mittevajalikkust, muutus nende töö tervikuna kontrollivaks eeskujuks euro-

<sup>8</sup> M. Mersenne: *Harmonie universelle* (Paris, 1636-7/R 1963), 48, joon.1.

<sup>9</sup> J.-J. Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768/R 1969), 315.

<sup>10</sup> J.-J. Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768/R 1969), 315.

<sup>11</sup> J.-M. Amiot: *Memoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Paris, 1779/R 1973), 176-185.

<sup>12</sup> W. Jones: *On the Musical Modes of the Hindoos*, Asiatick Researches, iii (1792), 141-142.

tsentristlike spekulatiivsete vaadete vastu ning hiljem võtsid objektivistidest õpetlased Ellis ja Hornbostel selle eeskujuks oma töödes heliredelite ja transkriptsiooni alal.

### 1.2.2. Tonomeetria, musikaalsus, etnotsentrism

Rousseau rõhutas oma võrdlevate transkriptsioonide käsitluses nende täpsuse olulisust. Selle vihje võttis kohe omaks Francis Fowke, kes uuris india instrumenti - *vina* (kordofon) - : “Te võite olla kindlad minu täpsusele, mille olen saavutanud läbi paljude mõõtmiste: uurides intervale ei ole ma usaldanud pelgalt oma kõrvu, vaid häälestasin *vina* klavessiini järgi, võrreldes instrumente hoolikalt, noot noodi järgi, rohkem, kui ühe korra ...<sup>13</sup>”. Ka teised järgisid neid kiiresti; keegi Jones'i sõpradest teatas, et India ja Euroopa helistikud on sarnased, kui pärismaalasest laulja häälel on “hääles” klavessiiniga; Dr. William Grotch teatas, et Java gamelani häälestus oli täpse, isegi perfektse intonatsiooniga, olles vastavuses klaveri mustade klahvidega<sup>14</sup>. Lahendamaks küsimusi klaveri tonomeetria osas kerkis üles tungiv vajadus leida lahendus klaveri tehnoloogilistele probleemidele ning see domineeris 19.saj. avastustes, kus püüti välja mõelda spetsialiseeritumaid ja täpsemaid tonomeetrilisi, st heli võngete mõõtmise võtteid või leiutisi (nimetatud Ellis'e poolt<sup>15</sup>, Hornbostel ja Abraham<sup>16</sup>).

Klaveri tonomeetria viis tähtsate avastusteni nagu pentatooniline helistik<sup>17</sup> ning väär mõisteni, nagu seda oli Alice Cunningham Fletcher'i (1838-1923) ja John Comfort Fillmore'i (1843-98) varjatud (latentse) harmoonia teooria. Kuna teaduslikud mõõtmised tehti suvaliste helistike põhjal, sai standardiks Euroopa 12-pooltooniga klahvistik; kuid ka sellise mõõtmise juures jäid väärale ja tõesele võrdsed võimalused.

Kahtlused Euroopa muusikaliste mõistete ja vahendite usaldatavuse suhtes kerkisid kiiresti; 19.saj. alguses hoiatas Hinrich Lichtenstein oma lugejaid, et tema transkriptsioon Khoikhoi (“Hotentot”) laulust on “ligilähedane, sest ta ei asu meie diatoonilises helistikus,

<sup>13</sup> F. Fowke: *On the Vina or Indian Lyre*, Asiatick Researches (1788), 193-194

<sup>14</sup> J. Crawford: *History of the Indian Archipelago* (Edinburgh, 1820), 302, 300

<sup>15</sup> A. J. Ellis: *On the History of Musical Pitch*, Journal of the Royal Society of Arts ( 5 March, 1880), 16

<sup>16</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 18

<sup>17</sup> C. Engel: *Music of the Most Ancient Nations* (London, 1864/R1929), 12-15

vaid on täiesti võõrapäraste intervallidega, mis tunduvad hõljuvat mazoori ja minoori vahel<sup>18cc</sup>.

Guillaume-Andre Villoteau (1759-1839) oli arvatavasti üks esimesi, kes kavandas spetsiaalsed sümbolid saamaks üle defektidest Lääne notatsioonides, püüdes esitada intervale<sup>19</sup>. Oma Egiptuse õpetaja vea läbi avastas Villoteau, sooritades muusikalist uurimuslikku eksperimenti, et oli ebakorrektelt transkribeerinud ja ette kandnud muusikat, kasutades euroopa tähemärke ning mõisteid<sup>20</sup>.

Villoteau määras vahejaotused (intervallid), mida tal oli vaja esitada, õppides Egiptuse kordofoni kirjeldavaid ornamente ja jõudis välja 1/3-tooni kujutava kujundini; see viis ta konflikti orientalistlike õpetlastega ja koguni tema töö osalise diskrediteerimiseni<sup>21</sup>. Tema meetod nn. "esitavast" õppimisest taasavastati hiljem Theodore Baker'i (1854-1928) ja Alice Fletcher'i poolt ning kasutati toetamaks kahtlase väärtusega teooriaid.

Teised kirjutajad seadsid Euroopa mõõtmiste, noteerimiste ja universaalsete omastamiste-anastamiste standardid tugevalt kahtluse alla (Lay 1841; Kiesewetter 1842; Nell 1856/8; Day 1891). Saksa muusikateadlane Carl Engel (1818-82) arvas, et Euroopa transkribeerijad "arvestades kõige sellega, mis tundub harjumatu eurooplaslikule kõrvale puudulikuna või juhusliku veana, võiks enesele võtta vabaduse teha alteratsioone, mida käsitletakse parandusena<sup>22cc</sup>". Ta kurtis, et sagedane klaverisaate kasutamine transkriptsioonides "heidab varju selle karakteristikale ja jätab kentsaka mulje<sup>23</sup>". James Davies läks aga nii kaugele, et leiutas gradueeritud monohordi tonomeetriliste uuringute teostamiseks, veendus Maori helistiku mittediatoonilisuses ning leiutas seejärel spetsiaalsed kirjamärgid, et näidata oma transkriptsioonides nende veerandtoonilist erinevust Euroopa nootidest<sup>24</sup>.

Sellisele täpsetel detailidel rajanevale, esialgu näiliselt varjatud fiktsioonile järgnes revolutsiooniline areng: eurooplased olid valmis avastama muusikat nii, nagu ta oma kultuurilises eripalgelisuses reaalselt eksisteeris. 19.saj. lõpuks oli usaldusväärse õpetlaskonna hul-

<sup>18</sup> H. Lichtenstein: *Reisen im südlichen Afrika in den Jahren 1803, 1804, 1805 und 1806* (Stuttgart, 1811/R1967), 378-380, 550-551.

<sup>19</sup> G.-A. Villoteau: *De l'état actuel de l'art musical en Egypte* (Paris, 1826), 41-42.

<sup>20</sup> G.-A. Villoteau: *De l'état actuel de l'art musical en Egypte* (Paris, 1826), 133-135, joon.3.

<sup>21</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Arts (27 March, 1885), 495.

<sup>22</sup> C. Engel: *Music of the Most Ancient Nations* (London, 1864/R 1929), 134.

<sup>23</sup> C. Engel: *The Literature of National Music* (London, 1879), 6.

<sup>24</sup> J. A. Davies: *Appendix: On the Native Songs of New Zealand* (London, 1854/R1906), 239-240, joon.4.

gas kujunemas üksmeelne arvamus, et senised Euroopa kontseptsioonid ja meetodid, kaasa arvatud transkriptsioon Euroopa noodikirjas, annavad muusikast mitteadekvaatse ja eksliku ettekujutuse. Taolised kirjanikud, nagu Richard Wallaschek ja Thomas Wilson arutlesid Euroopa notatsiooni probleemide üle; Charles Wead<sup>25</sup> esitas üksikasjaliku, selge analüüsi sellest, kuidas euroopalik noteerimine soodustas mitte-euroopaliku muusika mittemõistmist nn. “muusikaliselt haritud kõrvade” poolt. Kuid kõige täiuslikumad analüüsid euroopa notatsiooniprobleemide kohta oli koostanud India õpetlane Sir Sourindro Mohun Tagore<sup>26</sup> (1840-1914), intellektuaalne juhtfiguur kultuuridevahelises muusika uurimises, kellest olid mõjutatud Ellis, Hornbostel ja Abraham ning teised. Shuji Osawa oli sama mõjuvõimas Jaapanis. Mitte-euroopalike vaadete kasv väljendus ka selles, kuivõrd Ellis usaldas oma muusikuid ja informaatoreid Indiast, Javast, Hiinast, Jaapanist ja Taist, kes olid talle põhilisteks infoallikateks tonomeetriliste andmestike koostamisel<sup>27</sup>.

Transkriptiivsete saavutuste ja meetodite arengu põhjuseks 19.saj. lõpus peetakse sageli tonomeetrilise täpsuse suurendamist, kuid tegelikult on tollel vähemtähtis osa. Tonomeetrilised tulemused üksi ei oleks suutnud arendada transkriptsiooni ja muusika uurimist, sest tonomeetria jaoks tähtsad andmed ei pruugi muusika aspektist olla olulised. Euroopa muusikud ei tarvitsenud objektiivseid mõõtmisstandardeid luues tajuda ja väärtustada kuulnud helisid niikaua, kui vaidlustati veel põhilisi muusikalisi mõisteid ja arusaamaseid. Uut taset kultuuridevahelises muusikateadvuses püüti saavutada kahel viisil: kultuuridevahelist muusikalist dialoogi arendati mitte-euroopalike vaadete ja õpetuste abil (*de-Europeanization*) ning teine võimalus, Euroopa muusika perspektiive piiritlesid teadlased, kes ei ole professionaalsed muusikud (*de-musicalization*). Uut muusikalist suunda toetavad ka antropoloogia ja psühholoogia, nagu tegi seda intellektuaalselt võimas teadusharu filoloogial.

### 1.2.3. Boas, Stumpf ja Ellis

Filoloogiline mõju mängis formatiivset rolli uute väljavaadete arendamisel kultuuridevahelises muusikauurimises läbi taoliste õpetlaste tööde, nagu Franz Boas, Carl Stumpf ja Alexander J. Ellis. 19.saj. lõpul oli filoloogia prestii□ne eriala, koosnedes kahest lingvistilise filoloogia eriharust, mis hiljem arenesid välja lingvistikaks ja kirjanduslikuks filoloogiks või

<sup>25</sup> C. K. Wead: *Contributions to the History of Musical Scales*, (Washington, DC, 1902), 423,438

<sup>26</sup> S. M. Tagore: *Hindu Music*, (1874)

võrdlev-ajalooliseks keeleõpetuseks ja krititsismiks. Taolised saavutused, nagu Indo-Euroopa keelteperekonna avastamine, tundmatute keelte ja tekstide dešifreerimine, laialdaselt levinud tekstide, nagu näiteks Piibli, lahtiseletamine ning lingvistikas kehtivate seaduste formuleerimine, äratasid tahes-tahtmatult imetlust teiste teaduslike distsipliinide silmis; tänu sellele kasvas ka huvi kultuuridevahelise muusika ja transkriptsiooni uurimise vastu.

Franz Boas (1858 - 1942), elukutselt füüsik, on tuntud kui antropoloogia akadeemilise õpetuse arendaja Ameerikas ning oma anti-spekulatiivse ja anti-reduktiivse lähenemisega rõhutas etnograafilisi kirjeldusi teoretiseeriva "loba" kõrval. Samuti teatakse teda ka töö tõttu muusika alal, kuna ta oli entusiastlik muusikaesitaja ning klaveri- ja orelimäng oli talle nii oluline, et muutusid sageli segavaks teadustöö jaoks<sup>28</sup>; samuti oli ta ka muusikaliste uurin-gute edendaja, julgustades antropolooge plaadistama ja uurima muusikat ning andis välja ise-enda poolt koostatud transkriptsioone. Koos tema panusega muusikasse kuulub talle ka au komplekssete rütmiliste struktuuride avastamisel Loode-ranniku lauludes (1888, "On Certain Songs and Dances"), varajase pühendunud muusika- ja kultuuriuurijana urbaniseeruvate kaasmaalaste hulgas (1888, "Chinook Songs") ja esimese väljaande autorina võrdleva transkriptsiooni alal, kus ta oli välja toonud ühtede ja samade laulude transkriptsioone eri autorite poolt kirjutatuna<sup>29</sup>. Tema teoreetiline huvi muusika vastu hõlmas ka kultuuri muut(u)mise protsesside ja põhimõtete valdkonda<sup>30 31</sup> ning tema toetust mõista primitiivseid rahvaid mitte-rassistlikult<sup>32</sup>.

Kui Boas peale tagasipöördumist eskimo-avastusretkelt alustas 1880-ndatel aastatel oma filoloogiaõpinguid ja-uuringuid Berliinis, jõudis ta peatselt äratundmisele, et lingvistilised transkriptsioonid sõltuvad suuresti euroopalike kultuurimõjudega teadlaste eelnevatest teadmistest<sup>33</sup>. Tema õpingud viisid ta kokku uus-grammatikute ideedega, tolleaegse domi-neeriva filoloogiakoolkonnaga, kes rõhutasid elavate keelte õppimist läbi empiiriliste and-mete ning kes põlgasid spekulatiivset teoretiseerimist. Osthoff ja Brugmann, kaks tolle kooli juhti, kirjutasid: "Ainult see võrdlev lingvist, kes jätab maha hüpoteesidega koormatud semi-

<sup>27</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Arts (30 October 885), 1102-1111.

<sup>28</sup> F. Boas: *The Ethnography of Franz Boas: Letters and Diaries Of Franz Boas Written on the Northwest Coast from 1886 to 1931* (Chicago, 1969), 67, 141-142.

<sup>29</sup> F. Boas: *Songs of the Kwakiutl Indians*, Internationales Archiv für Ethnographie, ix, Ethnographische Beiträge (1896), 1.

<sup>30</sup> F. Boas: *Primitive Art* (Oslo, 1927), 299.

<sup>31</sup> F. Boas: *General Anthropology* (Boston, 1938), 589.

<sup>32</sup> F. Boas: *On Alternating Sounds*, American Anthropologist, ii/1 (1889), 626.

<sup>33</sup> F. Boas: *On Alternating Sounds*, American Anthropologist, ii/1 (1889).

naristliku atmosfääri..., on välitööde vahetus õhkkonnas võimeline koguma informatsiooni, mida ei suuda talle anda ükski tänapäeva ähmane teooria ja suudab tagasi pöörduda korrektse ettekandega<sup>34</sup>”. Carl Stumpf kirjutas pärast seda, kui nad olid koos Boas’ga teinud kollaboratiivse, kultuuridevahelise uurimuse: “Iga psühholoog, nagu ka iga esteet, võib siit enesele leida pingutustnõudva ülesande, laiendades õpetlaste ja iseenda poolt paika pandud piire teistes aegades ja kohtades eksisteerivate mõtete ja tunnete uurimise läbi<sup>35</sup>”.

Stumpf oli sama ideed väljendanud 1886 .a.: “Tõeliselt on vaja kõikidest ideedest vabu monograafiaid, mis samal ajal sisaldavad faktiliselt äärmiselt täpseid andmeid või kirjeldusi<sup>36</sup>”. Töö oli kirjutatud Saksamaal kollaboratiivse uurimustöö käigus grupist Looderanniku indiaanlastest, kelle juures ta töötas koos Boas’ga filoloogilis-lingvistiliste probleemide kallal ja uuris ühtlasi ka muusikat<sup>37</sup>. Stumphi avaldatud muusikaline uurimus ei sisaldanud ainult lingvistilist infot, vaid ka transkriptsioone; see oli esimene publikatsioon transkriptsioonist mõlema autori poolt. Teine suhe jätkus ka pärast Boas kolimist Põhja-Ameerikasse, et teha koostööd Stumphi õpilaste Hornbosteli ja Abrahamiga ja peale Hornbosteli õpilase George Herzogi (1901 - 84) ümberasumist ka temaga. Varajane koostöövalmidus ja jätkuvad suhted koos kindla teoreetilise ja metodoloogilise baasiga andsid hea tulemuse klassikaliste traditsioonidega kultuuridevahelisel muusikauurimisel.

Stumpf oli esimene, kes andis detailselt ülevaate transkriptsiooniprobleemidest, alustades oma tööd kirjeldusega, kuidas ta püüdis ettekannet transkribeerida: ”Ma suutsin paberile panna vaid fragmente...<sup>38</sup>”.

Stumphi lahendus oli omane laboratoorsele psühholoogiale, kus erinevate variantide (eraldades muusika kontekstilivälised osad) kontrollimisel arvustas ja analüüsis ta neid üksikasjalikult. Sellele meetodile, mille miinuseks olid muusikalised ja kultuurilised moonutused, järgnes rida teisi avastusi ning Stumpf lisas oma töösse ka kirjeldused, mis tundusid isegi sajand hiljem helilindistustega tegelevatele transkribeerijatele väga tuttavad ja omased.

“Nuskilusta laulis mulle nüüd vaikselt ja ... mitte eriti selgelt ... nelja päeva jooksul iga kord 1-2 tundi. Esialgu kuulasin ma igat meloodiat midagi üles kirjutamata, püüdes saada terviklikku

<sup>34</sup> R. G. Robins: *A Short History of Linguistics* (London, 2/1979), 184-185.

<sup>35</sup> C. Stumpf: *Tonsystem und Musik der Siamesen*, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, iii (1901), 133.

<sup>36</sup> C. Stumpf: *Lieder der Bellakuta Indianer*, Vmw, ii (1886), 405

<sup>37</sup> C. Stumpf: *Lieder der Bellakuta Indianer*, Vmw, ii (1886), 408

<sup>38</sup> C. Stumpf: *Lieder der Bellakuta Indianer*, Vmw, ii (1886), 406.

muljet meloodilisest ja rütmilisest konstruktsioonist. Eriti püüdsin tähelepanu pöörata sellele, kuidas noteerimist alustada ja kas kirjutada kogu lugu mazooris või minooris...<sup>39</sup>”

Stumpf, keda takistas Nuskilustaga suhtlemisel keelebarjäär, kasutas abinõuna filoloogilist avastust, s.o. paralleelide ja variantide võrdlemine muusikaliste kavatsuste tuvastamiseks. Selline toimimisviis oli saanud Hornbosteli paradigma baaselemendiks ning see juhitis Stumpf'i selliste intervallide tuvastamiseni, mis erinesid selgelt Euroopa intervallidest ja mis seetõttu polnud ka Euroopa märkimisviisis selgelt väljendatavad. Ta märkis neid diakriitiliste märkidega (+ mikrotonaalse tõusu ning O madalduse jaoks), nagu Villoteau oli teinud Araabia helikõrgustega. Nende intervallide täpne väärtus oli ebaselge kuni uue edusammuni, mis tehti professionaalse filoloogi poolt.

Selle läbimurde sooritas Alexander J. Ellis, kes hävitas tõhusalt harmoonilise universalismi, uurides mitte-euroopa heliredeleid. Ellis lõi matemaatiliselt täpsed kirjeldused selliste ilmselt mitte-diatooniliste enharmoniliste heliredelite jaoks, nagu peaaegu võrdkaugune Java 5-toon-helirida *slendro* ja võrdkaugune Tai 7-toon-helirida ning veel heliread Euroopast, Aafrikast, Okeaniast ja Aasia erinevatest osadest<sup>40</sup>. Ta saavutas oma edu täpsete mõõtmisvahendite läbi - leiutas seadmete süsteemi, mis jagas pooltooni täpse kvantifitseerimise jaoks 100-ks võrdseks osaks. Tema järeldus on rahvamuusika-uurijatele hästi tuntud: “Muusikalisi heliridu pole vaid üks, see pole “loomulik” ega muusikalise heli põhiseaduse poolt paika pandud, nagu näitas Helmholtz. Heliread on väga mitmepalgelised, kunstipärased ja kapriissed<sup>41</sup>”. Ellis tegi omad järeldused, ennustades, et tulevikus võib areng sõltuda rohkem “füüsikutest, kellel on mõningane muusikaline arusaam, kui muusikutest, kellel on kõrv treenitud mingite kindlate süsteemide järgi<sup>42</sup>”.

Tõepoolest, 15 aastaga täiustas Charles Wead<sup>43</sup> uurimistööd instrumendi-helistikust, mida Hornbostel võttis kui tõestust, et mõned aspektid muusikast on organiseeritud “muusikaväliste” põhimõtete järgi<sup>44</sup> ja see vaade omas hiljem laialdast mõju.

<sup>39</sup> C. Stumpf: *Lieder der Bellakuta Indianer.*, Vmw, ii (1886), 406-408.

<sup>40</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Art (27 March, 1885).

<sup>41</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Art (27 March, 1885), 526.

<sup>42</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Art (27 March, 1885), 526-527.

<sup>43</sup> C. K. Wead: *Contributions to the History of Musical Scales* (Washington, DC, 1902).

<sup>44</sup> E. M. von Hornbostel: *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, ZIMG, vii/3 (1905-1906), 258

Ellis'e tööde aluseks helistikest on filoloogilised mõjud. Tema eriala oli lingvistiliste helide transkribeerimine, mis oli osaliselt juhitud püüdeist läbi viia hääldusreformi ning motiveeritud poliitilistest veendumustest, et traditsiooniline hääldus formuleeris vahendeid alamate klasside rõhumiseks ning nende eraldamiseks kirjasõnast ja sotsiaal-majanduslikust elust<sup>45</sup>. Need motiivid viisid kompromissideni, kus ta ohverdas teadusliku foneetilise täpsuse poliitika kasuks ning selle resultaatiks oli tema transkriptsioonisüsteemi tunnustamine teiste lingvistide poolt<sup>46</sup>. Tema töö, mis viis foneemi avastuseni ja Rahvusvahelise Foneetilise Tähestiku (*International Phonetic Alphabet*) loomiseni, oli keskendunud pigem "laiahaardelisele" transkriptsioonile, hõlmates olulisemaid klasse helidest, sisaldades tühiseid erinevusi tavapärasest tähestikust, samal ajal, kui "kitsahaardelises" transkriptsioonis käsitleti iga detaili keeles ilmuvatest helidest. Sajandike e. centide süsteemi leiutamine peegeldab "laiahaardelist" lähenemisviisi, mille abil loodi piiritletavad muutujad (sajandik oktaavist e. cent), mis võimaldasid kinni pidada tavapärasest muusikalisest alfabeedist oma helikõrguste ja intervallide määramisega. Tundus, et ta tahab teostada oma süsteemi laiendamist ja seadis paljud "veerandtoonidesse" kirjutatud helistikud ümber lähimasse 50-sajandikku, mis sai täpsus-standardiks Hornbosteli ja teiste hilisemate transkribeerijate puhul, kes kasutasid märke "+" ja "-" osutamaks helikõrguste taseme erinevustele Euroopa pooltoonide vahel. Igatahes kukkus katse muuta helistikke 50-sajandikulisteks läbi, kui seda vastandati Tai 7-toon-helireaga, millel on 171,4 -sajandikulised intervallid. See läbikukkumine tundus olevat võtnud pigem julguse, kui pettekujutlused. Kui Ellis'e enesehinnang oma töö kohta filoloogias oli kui "pateetiline pihtimus"<sup>47</sup>, on lõplik otsus helistiku uurimise kohta siiski veidi positiivsem: "Oma eluajal pean tundma rahuldust sellest, et olen näidanud taoliste avastuste võimalikkust"<sup>48</sup>.

### 1.3. 20-sajandi transkriptsioon: Hornbosteli paradigma

Uue sajandi saabudes sünteesis Erich M. von Hornbostel Otto Abrahami assisteerimisel kahest vanast teesist ning antiteesist uue süsteemi muusika õppimiseks ja transkribeerimiseks.

<sup>45</sup> R. W. Albright: *The International Phonetic Alphabet: Its Backgrounds and Development*, International Journal of American Linguistics, xxiv/1 (1958), 18

<sup>46</sup> R. W. Albright: *The International Phonetic Alphabet: Its Backgrounds and Development*, International Journal of American Linguistics, xxiv/1 (1958), 20.

<sup>47</sup> R. W. Albright: *The International Phonetic Alphabet: Its Backgrounds and Development*, International Journal of American Linguistics, xxiv/1 (1958), 20.

<sup>48</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Art (27 March, 1885), 527.

### 1.3.1. Teesist

Tees - Mersenne'i füüsiline universalism - postuleeris, et muusika on looduseaduste produkt ning see saavutab oma evolutsiooni kõrgpunkti lääne harmooniates. Alice Fletcher avastas, et ühe noodi rida ei anna Omaha indiaanlaste muusika kooslauldud rikkaid ülemtoone edasi ja ta mängis neile ette harmoniseeritud klaverisaadet nende muusikale ning see meeldis indiaanlastele palju rohkem, kui ühehääline liin. Viga oli selles, et Fletcher ei võtnud seda mitte kui huvitavat eksperimenti, vaid kui liiga tõsist asja: ta hakkas tegema sellest liiga kaugeleulatuvaid järeldusi

John Comfort Fillmore harmoniseeris Fletcheri transkriptsioone ja saatis talle need tagasi ning need osutusid Fletcheri jaoks väga paljutähenduslikeks<sup>49</sup>. Fillmore ise tegi neist samuti järeldusi ja kirjutas järelduste põhjal esse "peidetud harmoonia" tunnetusest, mis nagu oleks transkriptsioonides ilmnenud. Fillmore'ilt ilmus teooria latentsest ehk varjatud harmooniast ja ta arvas, et kogu rahvamuusika kulgeb nn. akordide liini mööda. Fillmore võttis positsiooni, et see, mida indiaanlased tegelikult laulsid, on suhteliselt vähese tähtsusega, olulisem küsimus on, mida nad kavatsesid laulda - see oli samm lääne harmoonia poole, kuid primitiivne mõistus tajus seda veel ähmaselt. Lähtuvalt mõningate meloodiate keerukusest ja altereeritusest euroopa tähenduses järeldas Fillmore, et indiaanlaste harmooniline tajus oli võrdne Euroopa hilis-romantismi muusikaga<sup>50</sup>.

### 1.3.2. Antiteesist

Tõsise antiteesi Fillmore'i lähenemisele püstitas Benjamin Ives Gilman<sup>51</sup>, muusikapsühholoog Harvardist, kes püüdis välistada illusiooni, mida teatud noodid, mis jätkuvalt kõlavad, tekitavad eurooplase kujutluses. Ta noodistas Zuni (1891) ja Hopi (1908) laule, ta tegi vahet transkriptsioonil kui "vaatluse teorial", mida rekonstrueeritakse korduvate esituste abil ja teisalt kui "vaatluse faktidel", mis on saadud üksiku esituse salvestusel. Sellega avastas Gilman erinevuse, mida hiljem hakkas Charles Seeger kutsuma erinevuseks ettekirjutava ja kirjeldava muusika kirjutamise vahel. Vahe ettekirjutava ehk korraldava kõneviisi ja kirjeldava ehk kujutava kõneviisi vahel on järgmine: üks on ideaalne, teine reaalne. Tavaline kirjutatud muusika on mitte juhtuva salvestus, vaid eesmärgi salvestus.

<sup>49</sup> J. C. Fillmore: *Report on the Structural Peculiarities of the Music in Fletcher*, (1893).

<sup>50</sup> J. C. Fillmore: *A Woman's Song of the Kwakiutl Indians*, *Journal of American Folklore*, vi/23 (1893), 62.

<sup>51</sup> B. I. Gilman: *Hopi Songs*, *Journal of American Ethnology and Archaeology* (1908).

Gilman ennetas Seegerit ideega, et automaatsed mehaanilis-graafilised transkriptsioonid annavad objektiivsema ja täpsema noodistuse. Ta kõrvutas tavalise euroopa noodistusega transkriptsioone transkriptsioonidega samadest lauludest, mida mõõdeti tonomeetriliselt. Pueblo indiaanlaste laule uurides avastas ta, et nendel puudusid kindlad laadid täpselt määratlevate intervallidega, pigem olid seal kultuurispetsiifilised vabadused. Hilisemad uurijad võtsid omaks Hornbostel (1928) - Densmore (1929) - Herzog (1936) - List'i (1987) arvami- sed ameerika indiaanlaste ja teiste hõimude vokaalmuusika suhtes. Gilman tegi iroonilise sammu: kõrvutas ühte oma transkriptsioonidest astronoomilise tähekaardiga, millele oli peale kirjutatud 'diatooniline laad' ja näitas sellega, kui hästi diatoonilised intervallid, mida indiaanlased oletatavalt pidid laulma, sobisid tähekaardile.

### 1.3.3. Sünteesist

Hornbostel ja Abraham seisid paradoksi ees: Fillmore'i transkriptsioonid olid küll muusikaliselt selged ja mõistetavad, kuid rikkusid muusikalist tõe. Samal ajal olid Gilmani transkriptsioonid täpsed ja objektiivsed, kuid oma keerukusega varjasid musikaalsust. Hornbosteli ja Abrahami lahenduseks oli kompromiss sorava loetavuse ja objektiivse täpsuse vahel. Gilmani objektivismist erines Hornbostel kahe asja poolest: ta rõhutas muusikalise si- su tähtsust ja andis spetsiaalse väärtuse transkribeerija muusikalisele muljele, mis mõnel ju- hul võib isegi osutada tähtsamaks objektiivse mõõtmise tulemusest <sup>52</sup>.

Sünteesi võtmeks oli kohelda transkriptsiooni kui töövahendit muusikalise sisu avas- tamisel, mis oli sageli transkribeerijale tundmatu, kuna ta ei olnud ise käinud materjali ko- gumas, vaid oli seda teinud nn. tugitoolis. Tegelikult lindistasid hoopis teised. Muusikalist sisu ei hakatud avastama mitte spekulatiivse teoretiseerimisega, vaid kaalutud mõistliku ob- jektiivsusega muusikalis-filoloogilise avastuse protseduuri käigus. Protseduuriks oli stan- dardne kirjanduslik-filoloogiline meetod, mis koosnes tekstuaalsete paralleelide ja variantide võrdlemisest selleks, et välistada ebaselgusi ja vigu ning kindlaks teha looja kavatsusi. Sal- vestuse helisid koheldi kui teksti, millele sai rakendada kirjanduslik-filoloogilist meetodit.

Filoloogia pakkus positiivse mudeli võrdleva meetodi arenguks muusika uurimisel <sup>53</sup>, kujundades võrdleva musikoloogia arengut. Pakuti välja ka negatiivne mudel: ebastandardsete

<sup>52</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 5.

<sup>53</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musik- wissenschaft*, Zeitschrift für Ethnologie, xxxvi (1904), 185.

ja segavate lingvistiliste transkriptsioonisüsteemide üleküllus. Mõlemad mudelid on osaliselt eksitavad.

Hornbosteli ja Abrahami eesmärgiks polnud koostada järjekordset uut retsepti transkriptsioonitehnikatest, vaid rahvusvahelise foneetilise alfabeedi loomine, mis oleks muusikaliste helide standardiseeritud vastuvõtt võrdlevas musikoloogias.

Hornbostel ja Abraham ütlesid, et parim tehnika õppida, kuidas vastavat muusikat esitada, on õppimine vastava muusikakultuuri meistersuusikult<sup>54</sup>.

#### 1.4. Väljavõte Hornbosteli ja Abrahami ettepanekutest

Transkriptsioonid toovad esile kasu, mis tuleneb järjest kasvavast salvestuste hulgast ja pakuvad juhtnööre nii lindistajatele kui õppijatele. Võrdlusteks ja universaalseteks teooriateks vajatakse ühist metodoloogiat, mistõttu tuleb Euroopa notatsiooni muuta ja täiendada.

##### 1.4.1. Millist noodikirja valida?

\* *Üldised aspektid:* Muudatused noodistamises peavad reprodutseerima muusikat tõepäraselt ja mitte rikkuma tavalist notatsiooni. See tähendab, et ilmaasjata ei ole mõtet noodistustes nn. vigureid kasutada, noodistus peab olema siiski loetav. Noodistus ei tohi lugeja tähelepanu liigselt koormata. Uued tähistusvormid peavad olema tähenduslikud ja hari-likest vormidest tuletatud, niimoodi, et neid oleks kerge õppida ja mälus säilitada. Tuleb kasutada märke, mis võimaldavad lugejal ette kujutada üldist muljet meloodiast. Tööd ei tohi üle koormata tekstikriitiliste märkidega selguse arvelt. Kui tulevad ette nn. jätkuvad nähtused, siis neid võib kirjeldada saatetekstis.

##### \* *Noodi kõrgus:*

a) Noodijoonte süsteem: tavaline viiejooneline süsteem, mitte kasutada lisajooni põhinoodijoonte vahel (intensiivne modifikatsioon) ja lisajooni väljaspool põhinoodijooni (ekstensiivne modifikatsioon). Gilmani kasutusviisi on täiesti võimatu lugeda. Graafiliselt peavad olema noodikõrgused alati vertikaalis ja aeg horisontaalis. Graafika peaks kujutama üldist pilti, mitte iga momenti reprodutseerima. Transkriptsiooni vajatakse ka selleks, et kehtestada psühholoogiliselt tähenduslikku meloodilist muljet, mida autor taotles.

<sup>54</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 15-16.

b) Võtmed: enamustel juhtudest katsu läbi saada viiulivõtmega ning näita kõrgemat või madalamat oktavit 8-ga. Bassivõtit kasuta ainult polüfoonia ja antifooniiliste laulude puhul.

c) Juhuslikud võtmemärgid: absoluutkõrgused peaksid olema teada, kuid tingimata mitte väljendatud notatsioonis (originaalhelistik peab olema märgitud, kui lugu ei ole selles kirjutatud). Lihtsustamiseks transponeeri võtmesse, mis on väheste juhuslike märkidega. Parim on valida naaberhelistik, n: As-i asemel G, Fis-i asemel F. Originaalkõrgused antakse tekstis. Vältida tuleb topeltkõrgendamise või topeltmadaldamise märke. Regulaarselt ettetu-levad juhuslikud võtmemärgid võib panna võtmesse. Pole vaja panna juhuslikke märke võt-tesse nootidele, mis meloodias tegelikult ette ei tule. Nootide noodistamiseks, mis satuvad pooltoonide vahele, tuleb kirjutada esmalt lähim noot ning noodi kohale kas pluss või miinus. Otsust, kuhu kirjutada 12-tooni helireast väljaspool asuv noot, ei mõjuta esmajärjekorras absoluutne täpsus, vaid muusika filoloogiliste parallelismide võrdlused ja subjektiivne mulje. Kui nn. ebapuhast noot kõlab terve loo vältel, siis pannakse pluss või miinus võtmesse be-molli või dieesi kohale. Kui nn. ebapuhast noot ei ole võtmes olev dieesi või bemolli noot, siis kirjutatakse võtmesse varreta must noot ja pannakse selle kohale kas pluss või miinus enne teisi juhuslikke märke.

d) Määramatud kõrgused: kui tuleb ette fonogrammi rike või muud "krõbinad", siis pane noodi kohale küsimärk. Lühikese, nõrga või rämeda noodi puhul aseta noodipea sulgu-  
desse. Kui noot on täiesti ebaselge, siis anna edasi vaid rütm. Kus võimalik, seal rekonstrueeri filoloogiliselt puuduv koht võrreldes paralleeliga. Selline oletus näita noodipea nurksulgu-  
des.

\* *Esitamise praktika*: see hõlmab eelkõige fraseerimist ja helivärvi. Mõlemad on mitte-eurooplastele niivõrd tähtsad, et väärivad eritähelepanu ja -notatsiooni. Euroopa notatsioon on selles mõistes eriti vaene ja seetõttu vajatakse erilisi märgistusi.

a) Fraseerimine: (spetsiaalsed märgid, mis on märgitud tabelis teksti fraseerimise jaoks, näit. staccato/legato/glissando, liikumine erinevate kõrguste vahel, pulsseerimine, tremolo, parlando ja kuuldavad sissehingamised ehk inhalatsioonid). Teised verbaalsed kirjeldused, näit. erutatult, pane lühendatult süsteemi kohale või kirjelduslikult saatetekstis.

b) Heli värv: enamus kirjeldusi baseeruvad sellistel väljendustel, nagu "trompetlikult" või väljenditel n: "teravalt". Soovitavalt võiks kasutada veel n: falseti, naturaalsete puhkpillide helide ja gongilöökide jaoks kasuta väikest ümmargust ringikest - "o" ; rohkem spetsiaalsete helivärvide märkimiseks kasuta väikest iksikest (või muu märk) "x" noodi kohale; löögid trummi rimmi pihta ja löögid trummi naha pihta eristatakse noodivartega kas üles- või allapoole; löögid peopesadega ja löögid sõrmedega märgitakse märkidega "o" ja "Λ".

c) Melismid: täpne kirjutamine on tüütu, tavaliselt piisab määramata pikkuse väärtusega väikeste nootide noteerimisest, nii tuleb põhimeloodia paremini välja. Võib veel kasutada ka trillereid, mordente jne.

d) Dünaamika: pidevad valjused antakse tekstis, mitte noodistuses. Valjuse muutused näidatakse märkidega *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, seal, kus muutus ette tuleb ja süsteemi all. Sama valjuse tase kestab kuni uue märgini. Kasvamist ja kahanemist näitavad märgid "<" ja ">", mitte kunagi *cresc.* ja *dim.*. Aktsendid ehk rõhud näidatakse märgiga ">": nõrk on (>), kekmine on >, tugev on >>. Need märgid pannakse alati noodi kohale. Kui rõhk ei ole täpselt ja kindlalt tajutav, asetatakse märk nurksulgudesse - [<].

e) Rütm: ülesmärkimine on raske, sest on kõige komplitseeritum. Võib järgida järgmisi punkte: dünaamilised rõhud (plaksutamine, trummid); sarnased rütmilis-meloodilised grupeeringud, mis ei pruugi olla sama pikkusega; sarnane ajaühikute hulk. Rütm peab olema loetav. Erinevad võimalused tuleb näidata topeltnotatsiooni abil või lühikeste joontega süsteemi peal. Punkteeritud noodijooni võib kasutada suuremate jaotuste puhul. Kui ei ole ühtegi selget grupeeringut, siis tuleb kasutada taktijooni ainult sektsiooni lõpus. Jätkuvate rütmimudelite ees kasutada kindlat taktimõõtu. Kindlasti tuleks kasutada taktimõõtudena kas 4/4 või 2/4, mitte C või  $\text{C}$ . Kui esineb rütmilist vabadust või mingisuguseid erandeid, siis asetada need nurksulgudesse. Ajaväärtused tuleb kirjutada üles kõige kergemini arusaadaval viisil. Kui kolmeosalise taktimõõduga loo puhul tuleb ette korraks kahe peale mõtlemist, siis tuleb see kirja panna duoolides. Trummi rütmidena kasutada võimalust kas neljandikud või kaheksandikud, mitte võimalust neljandikud pluss kaheksandikud. Pausid on samade väärtustega, mis rütmüksused. Ilma kindla ajaväärtusega lühikesed pausid (n: hingamised või väikesed seisakud) näidatakse märgiga "✓" süsteemi kohal.

\* *Tempo*: tuleb määrata metronoomiga ja muutused anda ka metronoomi abil. Vabarütmiga passaažides mõõda rütmilisi kohti ja aseta metronoomi figuurid (s.t. tähistus) ümar-

sulgudesse. Väldi “allegrot” ebamäärasuse tõttu. Võid kasutada termineid “aeglasem”, “kiirem”. Kirjeldused nagu “marss” jne. on õigustatud ainult juhul, kui muusikud ise on selle andnud või kirjeldavad tegeliku kasutust. Noodi ennetamine või viivitamine näidatakse suluga noodi kohal - “)” ja “(“.

\* *Struktuur*: Grupeerida motiivid suurematesse perioodidesse. Kasutada topelttakte vastavalt jaotusühiku tähtsusele. Sektsioonide ja perioodide näitamiseks panna täht sektsiooni alguse kohale: A, B, C tähtsamate sektsioonide puhul ning a, b, c vähemtähtsate puhul. Variante näidatakse: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, mitte A', A'', A''' ning päris esimese puhul kasutada A<sub>1</sub>, mitte lihtsalt A. Kui trummil või saatel on erinev struktuur, näita seda kursiivis või kreeka tähtedes. Korduse puhul kasuta kordusmärki “ “ ja numbrit, mitu korda esitada. Repriis ei kirjutata välja, vaid näidatakse tähtedega. Topelttakti kasuta vaid siis, kui on muusikapala lõpp, mitte salvestuse lõpp (viimasel juhul lisa “ jne. “).

\* *Variandid*: Väiksemad variandid võib anda väikestes nootides või abisüsteemina põhisüsteemi kohal. Väga ulatuslikud ja sagedad variandid on parem noteerida ülevaatlikus kokkuvõtlikus partituuris. Lühikesed, isoleeritud, kuid siiski olulised variandid noteerida noodijoonestiku all. Tavaliselt piisab sagedasti kõlava variandi esitamisest kui põhimeloodia, kuid teoreetiliselt on huvitav näidata hoolikalt kõiki variante. Võrdlused näitavad, mis on oluline või kuidas meloodia võib muutuda ilma, et ta kaotaks esitaja jaoks karakterset vormi. Väldi erinevatest variantide osadest meloodiatüüpide konstrueerimist. Kui retsiteeritakse ühel või kahel helil ilma huvitavate detailideta, siis märgi varteta noodid: täisnoot kõige tähtsamale ning varreta veerandnoot teistele.

\* *Polüfoonilised palad*: Tugeva variatsiooni või isoleeritud samaaegsete nootide puhul näita mõlemad hääled ühes süsteemis erisuunaliste noodivartega. Partituuri ehk eraldi noodijoonestikku kasuta pideva ja tegeliku polüfoonia puhul. Unisonis või paralleelses oktaavis liikuvad hääled noteeri ühe liinina. Kui on võimatu jälgida kõiki hääli, kirjuta ebaselge hääle välja puhul selgelt kuuldav noot spetsiaalnoodiga (mensuraalnoot). Keeruka polüfoonia puhul võib noteerida liitmeloodilise mulje, mille tagajärjel on hääled eraldi põhipartituurist.

\* *Laulu tekst*: Meloodia mõjutab teksti, tekst muudab meloodiat. Helide keeles esineb probleem: meloodilised motiivid on tekstist määratud. Kui võimalik, anna teksti transkriptsioon. Ideaalne on foneetiline transkriptsioon filoloogilise kommentaariga, sõna-sõnaline tõlge. Ebaselged silbid lindistuses pannakse ümarsulgudesse, need, mida kuuldakse lindistusel,

kuid puuduvad teksti dikteerimisel, pannakse nurksulgudesse. Pikalt hoitud vokaalid või helilised häälikud näidatakse märgiga “————” või “-----”.

\* *Pealkiri*: Kasuta mittesubjektiivset tähistust: muusikute antud nimed, funktsionaalsed kategooriad (n: “Tantsulaul”), viide sisule, teksti algus originaalkeeles või tõlkes. Õigustatud ei ole sellised väljendid, nagu näiteks “Melanhoolia”. Võib anda ka muusika kategooria nimetuse, näit. laul, flöödi solo. Kõik pärismaised nimetused peab tõlkima ja seletama.

\* *Noodistatud materjalide korrastamine*: See ei ole kerge isegi euroopa rahvamuusika puhul. Soovitavad on järgmised tüpiseerimised: a) etnoloogiliselt inimeste järgi - kultuurilised suhted on tähtsamad, kui geograafilised, poliitilised või rassilised (somaatilised). b) funktsiooni järgi - usk, sõda jne. c) heliallika järgi - koorilaul, instrumentaalsolo jne. d) muusikalise raskuse järgi (kui eelpoolnimetatuid ei saa kasutada).

#### 1.4.2. Tehnika noodistamise jaoks

Põhiliselt kasutatakse fonograafi: on väga oluline noodistada kuulmise järgi, sellel on suured eelised. Parim on õppida noodistatavat muusikat ise kas laulma või mängima.

\* *Noodistamine salvestustelt*: a) Kuula ilma kirjutamata üldist muljet. b) Muuda kiirust - analüüsimiseks ei tohi pala olla liiga kiire ning terviklikkuse tajumiseks liiga aeglane. c) Kui mõned passaažid on ebaselged, tegele selgetega, jätta rasked vahele, esialgsed raskused kaovad kordusega. d) Isoleeri ebaselged kohad, et need ei segaks tööd. e) Kuula kiireid, raskeid kohti aeglasemalt. f) Raskeid rütme õpi metronoomi abil aeglase kiiruse juures, kontrolli normaalkiirusega. Ära raskusel kaua peatu, see tekitab üleüldise vääritimõistmise. Parim tee väike paus või isegi pikk paus, siis tule selle juurde tagasi - probleem tundub siis teisena ja kergemana.

### 1.5. Transkriptsioonitehnika

#### 1.5.1. Sissejuhatuseks

Osad tehnikaprintsiibid peaksid tulema arutusele üldises etnomusikoloogilises tähenduses. Esimene on Hornbosteli ettepanek: parim transkriptsioonitehnika on õppida muusika esitusviisi otse traditsiooni kandjalt ning saada tagasiside ja hinnang vastava kultuuri tundja-

telt <sup>55</sup>. Teine põhimõte on Ellis' e meeldetuletus, et üles tuleb kirjutada nii, et see oleks korrektne ja muusikaliselt tähendusrikas <sup>56</sup>.

Alternatiive lääne notatsioonile õpitakse mitte-lääne traditsioonide õppimisega, millel on oma notatsioon, ning etnomusikoloogiliste uuringute lugemise kaudu. Tehakse ka uurin-  
guid, mis kasutavad spetsiaalselt leiutatud mitte-traditsionaalseid notatsioonisüsteeme. Selli-  
seid süsteeme võib luua ka sünteesides kujutlusvõimet, läbielavat muusikalist mõistmist,  
loogikat, järjekindlust ja teadlikkust eksisteerivatest teoreetilistest seisukohtadest ja taotle-  
vatest lahendustest transkriptsiooniprobleemidele.

### 1.5.2. Transkriptsiooni “lugemine”

Kuidas me teame, et me suudame “lugeda” transkriptsiooni või kuidas me õpime seda tegema? Me võiksime vaikselt ette kujutada helisid, kuid sellised üritused võivad juhtida meid moonutuste ja enesepettuseni, sest neil pole reaalselt katet. Lääne muusikateadlane võib lugeda notatsiooni mõeldes, kuidas seda mängida klaveril, kuid etnomusikoloogilise transkriptsiooni jaoks tähendab see (isegi püüdlus teha nii) täielikku läbikukkumist.

Algajatele, et omandada transkriptsiooni kirjaoskust ning kogunud kirjutajatele, et kontrollida oma tööd ja oma oskusi tugevdada, on soovitus kohelda transkriptsiooni kui ettekirjutavat notatsiooni ja proovida uuesti genereerida helisid, mida nende nootidega on sümboliseeritud. Tuleb proovida seda esitada nii kaua, kuni esitus on notatsioonile nii lähedal, kui vähegi võimalik. Salvestada see tulemus ning võrrelda seda originaalesituse salvestusega, mille järgi on transkriptsioon tehtud. Nüüd tuleb minna tagasi transkriptsiooni juurde ja õppida seda, samal ajal kuulates originaalesitust avardatud teadmistega. Teha kindlaks, mis enne oli intuitiivselt oletatud sellesse muusikasse, mida noodikiri otse ei ütelnud. Pärast sellist kogemust võib umbes oletada, millise kujutluse võivad tekitada helide notateeringud transkriptsiooni lugejas.

### 1.5.3. Veel praktilisi nõuandeid

Töötades transkriptsioonidega kasuta dubleeritud salvestusi, mitte asendamatuid originaale. Tööta pigem pliiatsi ja kustukummiga, kui sullepea ja tindiga. Parim viis

<sup>55</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodin*, SIMG, xi (1909), 15-16.

<sup>56</sup> A. J. Ellis: *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Royal Society of Art (27 March, 1885), 490.

transkribeerimist õppida on akadeemilises õppetöös koos teistega, sest siis töötab palju inimesi samaaegselt sama probleemiga ning tulemusi arutatakse koos läbi. See on suureks abiks, kui saab teiste inimestega koos töötada.

Testi oma transkriptsiooni kellegi teisega koos, lastes teisel seda laulda või vähemalt arutada muusikalise mulje üle, mida transkriptsioon endas kannab. Kui muusikalises kommunikatsioonis tekivad mõningad probleemid, siis ei pruugi viga olla transkriptsioonis, vaid iseenesest on seda muusikalist ilmingut raske edasi anda, ükskõik, kui hästi on transkribeeritud.

Transkriptsiooniprobleemid on tegelikult etnomusikoloogia enese probleemid. Võib-olla parim transkriptsioonitehnika ei ole seotud transkriptsiooni kui tehnilise protseduuriga, vaid kui etnomusikoloogia spetsialiseeritud peegeldusega. Kui ükskõik millised protseduurid ei tundu hästi töötavat, muuda neid sageli, et õppida midagi uut.

## 1.6. Kokkuvõtteks

Transkriptsiooni üks eesmärk on transkriptsioon ise. Transkriptsiooni väärtus peitub kontsentreeritud ja distsiplineeritud tähelepanus konkreetsele muusikale.

20. sajandi lõpul peab areng ja edasiuurimine jätkuma. Hornbosteli paradigma ja noodikirja transkriptsioon jääb ja peabki jääma seljataha, kui üks probleem on ületatud. Kas neid distsipliine tuleb juurde ning erinevus nende vahel kasvab või toimub globaalne ühinemine - etnomusikoloogia jaoks jätab 20. sajand selle küsimuse vastamata.

Eelnenud materjali hulgast toon subjektiivselt välja olulisemad momendid, mille juurde lisan, kas mina isiklikult olen sellega oma kogemusest lähtuvalt nõus või mitte.

20. sajandi suurkujude Hornbosteli ja Abrahami mõtetest pean olulistemaks järgmisi:

\* *parim tehnika on õppida, kuidas vastavat muusikat esitada ning õppida saab seda vastava muusikakultuuri meistermuusikult*<sup>57</sup>. Tänapäeva Eesti olukord on paraku selline, et nn. meistermuusikuid ei ole palju järele jäänud, järjepidevus on olude sunnil katkenud. Seda enam tuleb õppida nendelt, kes on veel olemas. Suure varandusena omame me plaadistusi ja

<sup>57</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 15-16.

helilindistusi vanadelt pillimeestelt ja laulikutele. Vanad rahvalikud viiulilood taaselustuvad tänu plaadistustele ja nendel leiduva materjali transkribeerijale.

\* *meloodiate noodistamine on olulise tähtsusega teaduslike tööde jaoks, mis omakorda tõestavad investeringute olulisust välitöösse ja plaadistamistesse*<sup>58</sup>. Noodistamine ja noodistus on sama tähtis ka praktiseerivale rahvamuusikule, kellele see on abivahendiks (eelkõige kuuldelise materjali kõrval) teatud rahvapillimehe mänguvõtete omandamisel.

\* Hornbostel ja Abraham seisid paradoksi ees, et *Fillmore'i transkriptsioonid olid küll muusikaliselt selged ja mõistetavad, kuid rikkusid muusikalist tõe; samal ajal olid Gilmani omad täpsed ja objektiivsed, kuid oma keerukusega varjasid musikaalsuse*. Hornbosteli ja Abrahami lahenduseks oli kompromiss sorava loetavuse ja objektiivse täpsuse vahel<sup>59</sup> (vt. joon.1 ja 2). Kui praktiseeriv rahvamuusik arvan, et noodistus peab sisaldama võimalikult palju objektiivset informatsiooni, mis seejuures ei tohi olla laialivalgub ja segane, muutes sellega oma funktsiooni. *Transkriptsiooni tuleb kohelda kui abinõud muusikalise sisu avastamisel*<sup>60</sup>.



**Joonis 1:** Fillmore'i transkriptsioon Ameerika indiaanlaste laulust - "The Harmonic Structure of Indian Music" (1899). Transkriptsioon sisaldab meloodiajoonist koos intervallidega kohandatuna klaverile.

<sup>58</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 1.

<sup>59</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 2.

<sup>60</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 5.

The image shows a handwritten musical score for Hopi songs. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line on a single staff with notes labeled g'a, g', f'g', f', e', d', d', c'd, c'. The bottom system has a piano accompaniment on a grand staff with notes labeled b, ab, a, ga, g, fg, f, e, de, d, cd, b, ab, a, ga, g, fg, f, e, de, d, cd. The score includes dynamic markings such as ff, m, p, and pp, and tempo markings like 167 and 168. A circled section of the piano accompaniment is labeled 'Danzon'.

Joonis 2: Gilman'i graafiline transkriptsioon Hopi laulust, "Hopi Songs" (1908)

Saksa muusikateadlane Carl Engel on kirjutanud 1864. aastal ühes oma teoses järgmist: *euroopa transkribeerijad, arvestades kõige sellega, mis tundub näivat harjumatu eurooplaslikule kõrvale puuduliku ja juhusliku veana, võiks enesele võtta vabaduse teha alteratsioone, mida käsitletakse kui parandusi*<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> C. Engel: *Music of the Most Ancient Nations* (London, 1864/R1929), 134.

Transkribeerijale peab jääma vabadus arvata nii, nagu tema tajub. Kogunud transkribeerija suudab ise konstrueerida puuduvad kohad, samuti suudab ta teha järeldusi. Minu arvates on mõttetu näha suurt vaeva muusikalise materjali noodistamisega, mis oli ilmselgelt viga (näit. pillimehe eksimus plaadistamisel või lindistamisel) ning selle põhjal teha mittemidagiütlevaid järeldusi. Transkribeerija peab olema avatud silma ja kõrvaga ning mitte raiskama aega mittolulisega võitlemiseks. Igal juhul tuleb kasuks enne transkribeerimise juurde asumist ise praktiliselt materjal selgeks teha.

Uus-grammatikute arvamused 1890-ndatel aastatel toetavad minu eelmises lõigus esitatud mõtteid. Nad rõhutasid elavate keelte õppimist läbi empiiriliste andmete ja põlgasid spekulatiivset ehk kogemustest ja praktikast lahtikistud teoretiserimist: "*...ainult see lingvist, kes on võimeline vahetus õhkkonnas koguma informatsiooni (mida ei suuda talle anda ükski tänapäeva ähmane teooria), suudab tagasi pöörduda korrektse ettekandega.*"<sup>62</sup>

## 2. LÄHTEMATERJALI TUTVUSTUS

### 2.1. Lähtematerjalide liigid

Alustades Pärnumaa rahvalike viiulilugude transkribeerimisega olid minu kasutada kolme liiki materjalid, mis nõuavad erinevat lähenemist:

1. helisalvestused. Siia kuuluvad helilooja Eduard Oja fonografeeringud aastast 1929; rahvapillimeeste plaadistused Riigi Ringhäälingus aastatel 1936-1938, mille eestvedajateks olid August Pulst ja Herbert Tampere; magnetofonilindistused aastast 1963, kogujateks Ingrid Rüütel ja Arvo Krikmann.

2. käsikirjalised noodistused. Need pärinevad aastatest 1939-1940 ja on tehtud viiulikunstnik A. Tampere (H. Tampere venna) poolt ja asuvad Eesti Rahvaluule Arhiivis.

3. publitseeritud noodistused. Eesti viiuldajate repertuaari on ilmunud trükistes: Airi Liimets, *Viiulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis*, Eesti NSV Teaduste Aka-

<sup>62</sup> R. G. Robins: *A Short History of Linguistics* (London 2/1979), 184-185

deemia Keele ja Kirjanduse Instituut. Tallinn, 1988 ning Ingrid Rüütel, *Eesti rahvapillilood I.- Meie Repertuaar 1989*, 4: 9-10, 13.

## 2.2. Lähtematerjalide kättesaadavus

Helisalvestused paiknevad reeglina heliarhiivis (näit. Eesti Rahvaluule Arhiivis) ja on tavainimesele raskesti kättesaadavad. Vaid vähesed arhiivilindistused on leidnud publitseerimist helikandjatel (näit. heliplaadiantoloogiad "Eesti rahvalaule ja pillilugusid" I (1970) ja II (1974), millel leidub vastavalt 17 ja 85 pillilugu ja tantsu). Tihti saab allika paiknemisest vaid ühes kohas esimene põhjus, miks tema kasutamisest loobutakse. Teiseks põhjuseks on see, et ainult helisalvestuse järgi pilliloo õppimine on vähekogenenule väga vaearikas protsess. Seetõttu pöördub huviline noodistuste poole. Nüüd kerkib esile kõige suurem probleem - noodistused kas puuduvad täielikult või on nad olemas mittetäielikul kujul, st. ligikaudsed ja puudulikult noodistatud.

## 2.3. Lähtematerjalide kvaliteet

Olemasolevatest lähtematerjalidest olid tänasele pillimängijale kõige sisukamad heliülesvõtted, sest võimaldasid ajaloolisest materjalist teha kaasaegseid transkriptsioone. Noodistused, mis olid olemas vaid teatud hulga lugude kohta, tundusid võrreldes helilindistustega väheütlevad. Näiteks Tori ja Vändra kihelkondade viulimehed mängisid enamjaolt kahekesi ja ka kahehäälselt, kuid olemasolevates noodistustes A. Tamperelt kajastus vaid põhihääle meloodiajoonis; saatehääli puudus täielikult.

Helisalvestatud lugude, mille hulka kuuluvad ka minu omad transkribeeritud<sup>63</sup>, puhul tuleb miinuseks pidada asjaolu, et plaadistus on fikseeritud pilt ühest konkreetsest ajahetkest ühes konkreetses situatsioonis. Situatsioon ei olnud külapillimehele tavapärane: ta kutsuti Tallinna, fotografeerimiseks anti selga ilusad rahvarõivad, pilli paluti mängida "mängisuguse" aparadi ees ning mitte kogu oma repertuaar, vaid plaadistajate subjektiivselt välja valitud lood<sup>64</sup>. Näiteks August Pulsti kirjeldus ühest taolisest helisalvestusest: "*Kavatsesime Lepiku Mihkli ja Männi Mardi koos ringreisile viia. Tegin nendega Kaseküla Toomal eelproovi. Mehed mängisid pärast pooltunnist lõunavaheaga seitse tundi ühtejutti, 51 lugu*

<sup>63</sup> vt. käesolev töö, peatükk 3

<sup>64</sup> Toetun oma tekstis August Pulstile: A. Pulst: *Mälestusi muusika alalt*, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Fond nr. M 234:1.

mängiti kaks korda läbi”<sup>65</sup>. Kahe Tori kihelkonna viiulimehe, Mihkel Toomi ja Mart Männimetsa, repertuaarist plaadistati ühtekokku 21 lugu. Plaadistamisel rõhutati, et pillimees ei tohi üle kahe korra lugu läbi mängida, kuna plaadi materjal oli väga kallis<sup>66 67</sup>. Nii näiteks on teada, et pulmapillimees, viiuldaja Hindrek Grünberg Häädemeeste kihelkonnast “unustas end” esimese loo ajal täiesti ning mängis terve ühe plaadi poole (s.o. 3 minutit ja 22 sekundit) täis ühte lugu (*Viru mäge*: ERA, Pl. 7 A1< Häädemeeste – H. Tampere ja A. Pulst< Hindrek Grünberg, 77-a., (1936), publitseeritud helikassetil “Pärnumaa viiuldajad II”, nr. 1). See nn. ekslikult plaadistatud lugu annab kõige selgema ja objektiivsema pildi antud pillimehe varieerimis- ja pillimänguoskusest.

Lähtematerjalide kvaliteedi määratlemiseks on sobiv meetod võrdlus. Erinevate lähtematerjalide võrdlemine on vajalik selleks, et kujundada välja kriitiline suhtumine uurimisobjekti, milleks siinkohal on eesti rahvapillimeeste esitatud viiulilood. Võrdluse aluseks on tarvilikud teatud tunnuste esiletoomine ja nende kasutamine kogu repertuaari ulatuses.

Siinkohal võtan näitena võrdlemise aluseks Tori kihelkonna viiuldajate repertuaarist ühe loo pealkirjaga “Labajalg”<sup>68</sup>, mille põhjal on lihtne aru saada, kui erinevalt tõlgendavad kaks inimest ühte ja sama muusikapala. Algselt on mõlemal noodistajal olemas helilindistus antud viiulilooa. Noodistaja A: A. Tampere 1939.a.; Noodistaja B: K. Sildoja 1997.a.(vt. joon. 3 ja 4). Tulemus:

\* *Tempo*: A märgib tempo metronomiga; B ei pea metronomiga tempo märkimist oluliseks, sest praktiseerivale pillimehele ei ole sellest palju kasu, kui tempo on märgitud helilindistuselt, mis tehnikat silmas pidades võib kõlada kas aeglasemalt või kiiremalt võrreldes tegelikkusega. Tegelik tempo valib pillimees vastavalt tantsule.

\* *Absoluutne esituskõrgus*: mõlemad noodistajad, olles ise viiuldajad, kasutavad antud loo noodistamisel helistikku, mida kasutab ka loo esitaja, kuigi lindistuselt võib lugu kõlada vastavalt kas madalamalt või kõrgemalt sõltuvalt lindistuskiiirusest.

<sup>65</sup> A. Pulst: ... ja veel teised, Kultuur ja Elu, 2/1974.

<sup>66</sup> Toetun oma tekstis August Pulstile: A. Pulst: *Mälestusi muusika alalt*, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Fond nr. M 234:1.

<sup>67</sup> Toetun oma tekstis August Pulstile: A. Pulst: *Mälestusi muusika alalt*, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Fond nr. M 234:1.

<sup>68</sup> ERA, Pl. 1 B1< Tori - H. Tampere, A. Pulst< Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).

\* *Viisi vormiskeem*: kuna tegemist on väga lühikese esitusega, märgivad mõlemad noodistajad noodikirja kogu esitatud muusikalise materjali. Täpset vormiskeemi on vaja küll uurimistöös, kuid praktiseeriva rahvamuusiku puhul ei oma erilist tähtsust vormi täpne väljakirjutamine. Iga tänapäeva rahvamuusik loob olemasoleva materjali põhjal oma interpretatsiooni, täpset järgimängimist kasutatakse vaid õppetöös ning siis aitab õppijat helisalvestus.

131

*Labajalg*

*MM* ♩ = 200<sub>3</sub>

**Joonis 3:** ERA, Pl. 1 B1 < Tori – H. Tampere, A. Pulst < Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936). Noodistanud A. Tampere, 1939: RKM III 2, 15/6.

\* *Meloodia ja rütm*: antud kategooriates ilmnevad kahe noodistaja vahel kõige suuremad erinevused, mille tulemuseks on kaks erinevat lugu. Näit. rõhud langevad erinevatesse

## LABAJALG

**Joonis 4:** ERA, Pl. 1 B1 < Tori – H. Tampere, A. Pulst < Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936). Noodistanud K. Sildoja, 1997.

kohta (vt. joon. 3 ja 4), sellega muutub kohe loo iseloom, ka taktide arv on erinev: A - 32, B - 30. Meloodianootides on erinevusi: vt. a) ja b). B kasutab nn. vajutuse märki, A mitte.

\* *Kaunistused:* s.o. valdkond, mis annab ühele rahvapilliloole tema iseloomu ja olemuse. Mõlemal juhul on püütud kaunistusi kirja panna: A kasutab valdavalt kaheksandikeelnooti, B veidi kiiremat vältust (vt. joon. 3 ja 4). A kirjutab osa kaunistusi trioolidena välja, B jätab ruumi interpreteeringuks, märkides saatetekstis ära, et kaunistus langeb löögi peale ja on ülespidine keerutus ümber põhinoodi: vt. a ja b.

\* *Tehnika:* mõlemad noodistajad on vaeva näinud ka poogenduste lisamisega (vt. joon. 3 ja 4). Rahvamuusika puhul võib poognakaari käsitleda vabamalt, kui klassikalises muusikas. Oluline on, et loo esitamine tehniliselt õnnestuks.

### 2.4. Ülevaade oma uurimismaterjalist

Käesoleva töö kolmandasse peatükki kuuluvad 59 noodistust Pärnumaa viiulilugudest, mis on plaadistatud (aastatel 1936-1938) Riigi Ringhäälingus August Pulsti ja Herbert

Tampere eestvedamisel ja lindistatud (aastal 1963) I. Rütli ja A. Krikmanni poolt. Pillimeesteks olid tuntud külapillimehed:

- Mihkel Toom, Tori khk., plaadistatud 1936
- Mart Männimets, Tori khk., plaadistatud 1936
- Hendrik Jõearu, Vändra khk., plaadistatud 1937
- Anton Adamson, Vändra khk., plaadistatud 1937
- Aleksander Aaviksoo, Tori khk., plaadistatud 1938
- Jakob Pärn, Tori khk., lindistatud 1963
- Hindrek Grünberg, Häädemeeste khk., plaadistatud 1936
- Jaan Palu, Kihnu, plaadistatud 1937
- Hindrek Pukk, Saarde khk., plaadistatud 1938

Noodistused on ilmunud kogumikus “Pärnumaa viiuldajad. Esimene” (Viljandi 1997) ja “Pärnumaa viiuldajad. Teine” (Viljandi 1998). Originaalesitused on säilinud Eesti Kirjandusmuuseumi Rahvaluule Arhiivis ja publitseeritud kassetidel, mis kuuluvad eelpool nimetatud kogumike juurde.

Töö neljas osa sisaldab kaheksa viiuliloo muusikalist analüüsi, mis on välja valitud 59 noodistatud loo hulgast, mis omakorda on esitatud käesoleva töö kolmandas osas.

## 2.5. Kokkuvõtteks

Kokkuvõttes võin käesoleva peatüki lõpetuseks öelda, et olemasolevatesse transkriptsioonidesse tuleb suhtuda avatult, mitte üheselt. Tingimata ei ole tarvis teha veidi vananenud noodistusi maha, et selle taustal rõhutada enda töö väärtuslikkust. Igal noodistajal on omad meetodid ja võtted ning mida aeg edasi, seda loomulikum on, et tulevad peale uued suunad ja arusaamad. “Ükskõik, milline transkriptsioon valib akustiliste nähtuste hulgast vaid need, mida konkreetne transkribeerija oskab kõige olulisemateks pidada ning mida tema käsutuses olev notatsioonisüsteem võimaldab kirja panna. Seega on väga olulised transkribeerija teadmised ja kogemused ning nende väljendamiseks olemasolevad vahendid.”<sup>69</sup>

<sup>69</sup> B. Nettl: *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York (1964). Eesti keeles: M. Kasema: *Kuuldeline transkriptsioon kui analüüs*, Pro Folkloristica VI, Lohetapja, Tartu 1999: 77.

### 3. PÄRNUMAA VIULILUGUDE TRANSKRIBEERINGUD KRISTA SILDOJALT

#### 3.1. Selgituseks

Töö kolmas osa sisaldab 59 noodistatud lugu Pärnumaa erinevatelt viuldajatelt. Täpsed andmed lugude kohta on lisatud loo lõppu. Noodistustes kasutatavad märgid:

- “ ◡ ” – väike pikendus ehk nn. vajutus
- “ ↓ ” – noot kõlab pisut madalamalt
- “ ↑ ” – noot kõlab pisut kõrgemalt
- “ ~ ” – kaunistus, mis langeb löögi peale, põhihelile järgneb ülemine naaberheli lahendusega põhihelisse
- “( p )” – juhuslikud noodid on ära märgitud sulgudes

#### 3.2. Transkribeeringud

##### 3. 2. 1. Tori polka

Tori

Musical score for '3. 2. 2. Labajalg'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The piece concludes with a double bar line and a final note marked with a 'p'.

ERA, Pl. 1 B1 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

## 3. 2. 3. Tori polka

Tori

Musical score for '3. 2. 3. Tori polka'. The score is written for two staves (treble and bass clefs). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by frequent triplets and eighth-note patterns. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' and repeat signs. The piece ends with a double bar line.

ERA, Pl. 1 B2 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

Musical score for '3. 2. 4. Labajalg'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ERA, Pl. 1 B3 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

## 3. 2. 5. Talupoeg

Musical score for '3. 2. 5. Talupoeg'. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ERA, Pl. 2 A1 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

## 3. 2. 6. Polka

Tori

ERA, Pl. 2 A3 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

## 3. 2. 7. Seitse

Tori

ERA, Pl. 2 B1 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

## 3. 2. 8. Unt aea taga

Tori

The musical score for 'Unt aea taga' is presented in a single system of 12 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The score includes two first endings (marked '1.') and one second ending (marked '2.'). The piece ends with a final cadence on a whole note chord.

ERA, Pl. 2 B3 < Tori - H. Tampere, A. Pulst < Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K. Sildoja

The main musical score consists of six systems of two staves each. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like '1.' and '2.' indicating first and second endings. There are also repeat signs and fermatas throughout the piece.

A small musical fragment consisting of two staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The bottom staff has a bass clef and contains a sequence of notes. A first ending bracket labeled '1.' is present over the top staff.

Musical score for Polka 3. 2. 10. in G major, 2/4 time. The score consists of four systems of two staves each. The first system has a key signature change from one sharp to two sharps. The second system has a key signature change from two sharps to one sharp. The third system has a key signature change from one sharp to two sharps. The fourth system has a key signature change from two sharps to one sharp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ERA, Pl. 4 B2 <Tori - H. Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 11. Luige polka

Tori

Musical score for Luige polka 3. 2. 11. in G major, 2/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system has a key signature change from one sharp to two sharps. The second system has a key signature change from two sharps to one sharp. The score includes first and second endings, triplets, and various musical notations.

ERA, Pl. 5 B1 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

3. 2. 12. Kuimetsa Kaie lugu

Tori

ERA, Pl. 6 A2 <Tori - H.Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
Noodist. K.Sildoja

## 3. 2. 13. Isa luige lugu

Tori

1.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

ERA, Pl. 6 B2 < Tori - H. Tampere, A. Pulst < Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936).  
 Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 14. Polka

Vändra

The musical score is written for two staves, likely representing a piano and a bass. It consists of several systems of music, each with first and second endings. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (4/4, 3/4, 2/4), and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The first ending is labeled '1.a.' and the second ending is labeled '1.b.'. The third ending is labeled '3.a.' and the fourth ending is labeled '3.b.'. The fifth ending is labeled '5.'. The score concludes with a final cadence.

## 3. 2. 15. Sipelga polka

Vändra

ERA, Pl. 31 A2 <Vändra kkk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst < Hendrik Jõearu, 58-a., (1937).  
 Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 16. Polkamasurka

Vändra



ERA, Pl. 31 B1 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Hendrik Jõeauru, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 17. Polka

## Vändra

Musical score for a piece, likely 'Vändra kkh. ja v., Roja k.'. The score consists of two systems of two staves each. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The second system has a bass clef and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are first and second endings marked '1.' and '2.'.

ERA, Pl. 31 B2 <Vändra kkh. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Hendrik Jõearu, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

3. 2. 18. Liblika polka

Vändra

Musical score for 'Liblika polka'. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The second system has a bass clef and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are first and second endings marked '1.' and '2.'. The score ends with a double bar line and repeat signs.

ERA, Pl. 32 A1 <Vändra kkk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst < Hendrik Jõearu, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

3. 2. 19. Polkamasurka

Vändra

ERA, Pl. 32 A2 <Vändra kkk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst < Hendrik Jõearu, 58-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 20. Labajalg: Unt aea taga

Vändra

The musical score for 'Unt aea taga' is presented in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a final four-measure phrase, also numbered 1. through 4.

ERA, Pl. 32 B1 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Hendrik Jõearu, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 21. Labajalg: Ai niga -naga

Vändra

The musical score for 'Ai niga -naga' is presented in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as accents and slurs.

ERA, Pl. 32 B2 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 22. Isa labajalg

Vändra

Musical score for 'Isa labajalg' in G major, 3/4 time. The score consists of four staves of music. The first three staves contain the main melody with various ornaments and phrasing. The fourth staff shows a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

ERA, Pl. 32 B3 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst < Hendrik Jõe aru, 58-a., (1937).  
Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 23. Labajalg: Aamer August

Vändra

Musical score for 'Labajalg: Aamer August' in G major, 3/4 time. The score consists of four staves of music. The first three staves contain the main melody with various ornaments and phrasing. The fourth staff shows a first ending (marked '1.').

First ending for 'Labajalg: Aamer August', marked '1.', consisting of a short melodic phrase on a single staff.

ERA, Pl. 32 B4 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst < Hendrik Jõe aru, 58-a., (1937).  
Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 24. Karjapoisi polka

Tori

Musical score for 'Karjapoisi polka' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff is the melody with first, second, third, and fourth endings marked '1.', '2.', '3.', and '4.'; the lower staff is the accompaniment. The second system has one staff with four measures, also numbered '1.', '2.', '3.', and '4.'. A fermata is placed over the first measure of the second system. The piece concludes with a double bar line.

ERA, Pl. 77 A3 <Tori - H. Tampere, A. Pulst <Aleksander Aaviksoo, 68-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 25. Kilutuka löss

Tori

Musical score for 'Kilutuka löss' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems. The first system has five staves: the upper staff is the melody; the lower four staves are the accompaniment. The second system has one staff with four measures, numbered '1.'. The piece concludes with a double bar line.

ERA, Pl. 77 A4 <Tori - H. Tampere, A. Pulst <Aleksander Aaviksoo, 68-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 26. Kahuralli polka

Tori

Musical score for Kahuralli polka, Tori. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a double bar line and a first ending bracket labeled '1.'. The second staff continues the melody and includes a second ending bracket labeled '2.'. The third and fourth staves show the continuation of the piece with various rhythmic patterns. The fifth staff concludes with two first ending brackets labeled '1.' and '2.'.

ERA, Pl. 77 B1 <Tori - H. Tampere, A. Pulst <Aleksander Aaviksoo, 68-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 27. Polka: Kuidas Prantsus Mosku läks

Tori

Musical score for Polka: Kuidas Prantsus Mosku läks, Tori. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a double bar line and a first ending bracket labeled '1.'. The second and third staves continue the melody. The fourth staff features a section with a 3/4 time signature, indicated by a '3.' above the staff. The fifth staff continues with a 3/4 time signature and includes a first ending bracket labeled '4.'. The sixth staff concludes with a first ending bracket labeled '4.' and a final double bar line.

ERA, Mgn. 910 <Tori khk., Sohlu k. - I. Rüütel, A. Krikmann <Jakob Pärn, 81-a., (1963). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 28. Lääne lõss

Häädemeeste

Musical score for 'Lääne lõss' in G major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

ERA, Pl. 7 B2 <Häädemeeste - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Grünberg, 77-a., (1936). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 29. Ekutseer

Häädemeeste

Musical score for 'Ekutseer' in G major, 2/4 time. The score consists of five staves of music. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand. The piece concludes with a double bar line.



ERA, Pl. 7 B3 <Häädemeeste - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Grünberg, 77-a., (1936). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 30. Varas

## Häädemeeste

ERA, Pl. 7 B1 <Häädemeeste - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Grünberg, 77-a., (1936). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 31. Harju keskmine

Häädemeeste

Musical score for 'Harju keskmine' in 3/4 time, featuring a melody and accompaniment. The score consists of eight staves. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is written in bass clef. The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ERA, Pl. 8 A1 < Häädemeeste - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Grünberg, 77-a., (1936). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 32. Pill ütleb: pidu lõpeb

Häädemeeste

Musical score for 'Pill ütleb: pidu lõpeb' in 3/4 time, featuring a melody and accompaniment. The score consists of five staves. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is written in bass clef. The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



ERA, Pl. 8. A3 <Häädemeeste - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Grünberg, 77-a., (1936). Noodist. K. Sildoja

3. 2. 33. Kalamees

Kihnu

ERA, Pl. 56 A1 <Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst <Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 34. Neljäpuari

Kihnu

ERA, Pl. 56 A21 <Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst <Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 35. Ratas

Kihnu

ERA, Pl. 56 A3 <Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst <Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 36. Sõrmõlugu

Kihnu

ERA, Pl. 56 B1 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 37. Labajalg: Kingu valts

Kihnu



ERA, Pl. 56 B2 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

3. 2. 38. Labajalg: Tibujalg

Kihnu



ERA Pl. 56 B3 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

3. 2. 39. Labajalg: Seli kõrtsi Jüri

Kihnu



ERA, Pl. 56 B4 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 40. Laasi poisi labajalg

Kihnu

Musical score for 'Laasi poisi labajalg' in G major, 3/2 time. The score consists of five staves. The first four staves contain the main melody with first and second endings. The fifth staff shows two alternative endings for the piece.

ERA, Pl. 59 A1 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 41. Labajalg: Puusaluu

Kihnu

Musical score for 'Labajalg: Puusaluu' in G major, 6/8 time. The score consists of five staves. The first four staves contain the main melody with first and second endings. The fifth staff shows two alternative endings for the piece.

ERA, Pl. 59 A2 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 42. Labajalg: Unt aea taga

Kihnu

Musical score for 'Labajalg: Unt aea taga' in 6/8 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff is the melody, and the following three staves are accompaniment. The piece ends with a double bar line and a fermata.

ERA, Pl. 59 A3<Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst<Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 43. Kotlepa polka

Kihnu

Musical score for 'Kotlepa polka' in 2/4 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff is the melody, and the following three staves are accompaniment. The piece ends with a double bar line and a fermata. There are first endings marked with '1.' at the end of the second and fourth staves.

ERA, Pl. 59 A4<Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst<Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 44. Labajalg: Lõo lugu

Kihnu

Musical score for 'Labajalg: Lõo lugu' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff is the melody, and the following two staves are accompaniment. The piece ends with a double bar line and a fermata.

ERA, Pl. 59 A5<Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst<Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 45. Labajalg: Liiva Manni

Kihnu

Musical score for 'Labajalg: Liiva Manni' in 6/8 time, key of D major. The score consists of five staves of music. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests, with some notes marked with a tilde (~) indicating a trill or grace note. The piece concludes with a double bar line.

ERA, Pl. 59 B1 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 46. Labajalg: Koego valts

Kihnu

Musical score for 'Labajalg: Koego valts' in 6/8 time, key of D major. The score consists of five staves of music. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a tilde (~). The piece ends with a double bar line.

ERA, Pl. 59 B2 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 47. Labajalg. Hiir hüppas

Musical score for 'Labajalg. Hiir hüppas' in G major, 6/8 time. The score consists of five staves of music. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment features a steady eighth-note bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ERA, Pl. 59 B3 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 48. Aadu polka

Musical score for 'Aadu polka' in G major, 2/4 time. The score consists of six staves of music. The melody is a simple, rhythmic line with a mix of eighth and quarter notes. The accompaniment is a steady eighth-note bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ERA Pl. 59 B4 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 49. Polka: Kulli elu

Kihnu

ERA, Pl. 59 B5 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 50. Oh seda pidu ja põlvõ

Kihnu

ERA, Pl. 60 A3 < Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst < Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 51. Kaikatants

Saarde

VABAS TEMPOS

POLKA TEMPOS

1.

2.

1.

2.

ERA, Pl. 84 A1 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 52. Teivatants

Saarde

1.

2.

3

ERA, Pl. 84 A2 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 53. Näpupolka

Saarde

ERA, PL. 84 A3 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 54. Labajalavalts

Saarde

ERA, Pl. 84 B1 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 55. Peetri polka

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

ERA, Pl. 84 B2 < Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 56. Anna polka

Saarde

The musical score for "Anna polka" is presented in two systems. The first system consists of seven staves, each containing numbered measures from 1 to 15. The second system also consists of three staves, containing measures 16 to 30. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ERA, Pl. 84 B3 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 57. Torupillivalts

Saarde

ERA, Pl. 85 A1 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 58. Vana tants

Saarde

ERA, Pl. 85 A2 <Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja

## 3. 2. 59. Polka: Kui elukell kolmkümmend löi

Saarde

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

ERA, Pl. 85 A3 < Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst < Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist.  
K. Sildoja

### 3.3. Kokkuvõte

Töö lõpetuseks pöördun taas Hornbosteli ja Abrahami poole, et kommenteerida nende ettepanekuid oma kogemustest lähtuvalt. Arvan, et käesolev töö on eelkõige suure praktilise väärtusega ning sellest lähtuvalt pean oluliseks kommenteerida noodistamise tehnilist poolt.

E. M. von Hornbostel rõhutas muusikalise sisu tähtsust ja andis spetsiaalse väärtuse transkribeerija muusikalisele muljele, mis mõnel juhul võib isegi osutada tähtsamaks objektiivse mõõtmise tulemusest<sup>70</sup>. Esimeseks sammuks ja eelduseks kõigele järgnevale pean ma noodistuse olemasolu, mis oma esimeses variandis ei tohi ehmatada tema kasutajat oma keerukusega. Meenutan siinkohal Hornbosteli ja Abrahami seisukohti (vt. peatükk 1, 13):

\* noodistus ei tohi lugeja tähelepanu liigselt koormata - siinkohal rõhutaksin, et lugeja antud kontekstis tähendab inimest, kellele noodistus on abivahendiks pilliloo õppimisel.

\* uued tähistusvormid peavad olema harilikest vormidest tuletatud, näit. kasutan oma noodistustes kaunistuste puhul märki "∞", mis erineb klassikalises muusikas kasutatavast mordendist ning millele ma annan saatetekstis rahvamuusikale omase tõlgenduse.

\* tööd ei tohi üle koormata tekstikriitiliste märkidega selguse arvelt - see peletab noodistuse tavakasutaja eemale. Olen kindlalt veendumusel, et kombinatsioon noodistus-helikandja näitab lõppkokkuvõttes paremat tulemust, kui noodistus, mis on üle koormatud tekstikriitiliste märkidega.

Konkreetsemaks minnes jõuan teemani *noodi kõrgus*: viiulilugude puhul piisab noodikõrguse märkimiseks viiejoonelisest süsteemist ning kui tegemist on kahehääelse mänguga, pean selguse nimel oluliseks partituuri kasutamist selle asemel, et kirjutada kõik ühele reale noodivarred erinevates suundades. Viimasel juhul tekib lisaks küsimus: kuhu kirjutada mõlema häälega kaasa helisevad lahtiste keelte noodid?

Hornbostel ja Abraham pakuvad välja kasutada nootide, mis satuvad pooltoonide vahele, ülesmärkimiseks noodi kohale plussi või miinust - minu noodistustes esinevad nende asemel erinevate suundadega nooled - arvan, et nii jõuab visuaalselt info pillimängijani kiiremini.

<sup>70</sup> E. M. von Hornbostel and O. Abraham: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, SIMG, xi (1909), 5.

Antud noodistusi (vt. peatükk 3) ei koormanud ma dünaamikamärkide lisamisega, sest vanadelt heliülesvõtetelt kuuleb seda minimaalselt. Arvan, et iga uus esitaja oskab ise ära tabada, milliseid dünaamilisi nüansse kasutada. Oluliseks pidasin aga aktsentide ja rõhkude märkimist, sest viiulimuusika puhul annavad need loole tema iseloomu ning neid soovitan igal mängijal järgida.

Rütmist: ajaväärtused tuleb kirjutada üles kõige kergemini arusaadaval viisil (vt. peatükk 1, 15). Näit. minu noodistatud lugude hulgas esineb kahte tüüpi märkimisviisi labajala puhul - 3/4 ja 6/8. Nende kahe taktimõõdu vahe on selgesti tajutav kuulates helilindistusi. On oluline teha üldistus, näit. Hindrek Grünberg Hädemeeste kihelkonnast kasutas labajala mängimisel peamiselt vältusi, mis kuuluvad 3/4-taktimõõdu alla, kuid Jaan Palu Kihnust kasutas 6/8-taktimõõdu hulka kuuluvaid vältusi. Selle põhjal julgen väita, et Jaan Palu 6/8-labajalad on ajaliselt vanemad ja Hindrek Grünbergi 3/4 lood kuuluvad ajajärku, mil moodi tuli nn. labajalavalss.

## 4. VIULILUGUDE MUUSIKALINE ANALÜÜS

### 4.1. Selgituseks

Viiulilugude analüüsi materjaliks olen valinud kaheksa viiulilugu oma noodistatud 59 transkriptsiooni hulgast. Analüüsitavad lood on teadlikult valitud üksteisest erinevad, kuid loomulikult sisaldavad nad ka sarnaseid osi. Erinevuste ja sarnasuste väljatoomise tagajärjel on võimalik selgesti näha eesti rahvaliku viiulimängutehnika kasutamise võimalused ja variandid. Üldistava seisukoha esitamiseks leian materjali olevat piisava: olen noodistanud kümne erineva viiulimehe kõik heliplaadile salvestatud lood, millel puudusid noodistused ja või mille noodistused olid ebatäpsed. Käsitletud on küll ainult Pärnumaa viiuldajaid, kuid kuulanuna hulgaliselt helisalvestatud eesti viiulilugude esitusi võin väita, et Pärnumaa viiuldajad on olnud selle sajandi esimese poole ühed virtuossemad pillimehed: nad kasutasid rohkeid kaunistusi, kahehäälsset viiulimängu, hulgaliselt viisivariante; intoneerimine oli täpne ning rütmiskeem korrektne, vaatamata pillimeeste kõrgele eale plaadistamise hetkel.

Järgnev loend sisaldab kõigi analüüsitud viiulipalade nimetusi ja arhiiviviiteid. Edaspidises analüüsis kasutan viite täieliku väljakirjutamise asemel siin antud numbrit:

1. = Tori polka (ERA, Pl. 1 A1 <Tori - H. Tampere, A. Pulst < Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936). Noodist. K. Sildoja)<sup>71</sup>.
2. = Labajalg (ERA, Pl. 1 B3 <Tori - H. Tampere, A. Pulst <Mihkel Toom, 63-a., ja Mart Männimets, 64-a., (1936). Noodist. K. Sildoja)<sup>72</sup>.
3. = Polkamasurka (ERA, Pl. 31 B1 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Hendrik Jõearu, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja)<sup>73</sup>.
4. = Labajalg: Unt aea taga (ERA, Pl. 32 B1 <Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Hendrik Jõearu, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja)<sup>74</sup>.
5. = Labajalg: Ai niga-naga (ERA, Pl. 32 B2 < Vändra khk. ja v., Roja k. - H. Tampere, A. Pulst <Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K. Sildoja)<sup>75</sup>.
6. = Harju keskmine (ERA, Pl. 8 A1 <Häädemeeste - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Grünberg, 77-a., (1936). Noodist. K. Sildoja)<sup>76</sup>.
7. = Labajalg: Kingu valts (ERA, Pl. 56 B2 <Kihnu, Linaküla - H. Tampere, A. Pulst <Jaan Palu, 54-a., (1937). Noodist. K. Sildoja)<sup>77</sup>.
8. = Peetri polka (ERA, Pl. 84 B2 < Saarde khk., Pati v. - H. Tampere, A. Pulst <Hindrek Pukk, 63-a., (1938). Noodist. K. Sildoja)<sup>78</sup>.

Oma transkriptsioonides olen suutnud üles kirjutada järgnevad muusikapalale omased tunnused (näit. vt. joon. 5):

\* täpne meloodia ja selle variandid (vt. joon. 5)

\* rütm ja selle variandid (vt. joon. 5)

\* kaunistused (vt. joon. 5)

\* esituskõrgus, mis võib kohati erineda lindilt kuuldavast (s.t. ümberlindistamistel on esituskõrgus muutunud; plaadistusel ei ole pill olnud hääles), kuid mille algse kõrguse võib taastada meetodi – kuulata intervallilisi suhteid meloodiahelide ja viiuli lahtiste keelte vahel – järgi

\* tehnilised eripärasused, mis väljenduvad poognakaartena, rõhkudena (vt. joon. 5)

<sup>71</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.1.

<sup>72</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.4.

<sup>73</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.16.

<sup>74</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.20.

<sup>75</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.21.

<sup>76</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.31.

<sup>77</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.37.

<sup>78</sup> vt. käesolev töö, 3.peatükk, nr. 3.2.55.

1.a. 2.a.  
1.b. 2.b.

3.a.  
3.b.

4.

5. 5.

1.a. 1.b. 1.b. 2.a. 2.b.

3.a. 3.b. 3.b.

4. 5.

**Joonis.5.** Polka, ERA, Pl. 31 A1 <Vändra khk. ja v., Roja k. – H. Tampere, A, Pulst <Hendrik Jõearu, 58-a., ja Anton Adamson, 60-a., (1937). Noodist. K.Sildoja.

## 4.2. Analüüs

Analüüsin alljärgnevalt kaheksat erinevat viiulilugu. Analüüsi aluseks kasutan jaotust, mille on välja pakkunud USA uurija Alan Lomax 1968. ndal aastal<sup>79</sup>. Oma töös on A. Lomax pakkunud välja 37 erinevat kategooriat kirjeldamiseks eelkõige rahvalaulu. Kõiki neid ei saa üheselt üle kanda pillimuusika kirjeldustesse, mistõttu olen allpool teinud instrumentaalmuusikale sobiva valiku.

### 4.2.1. *esituskoosseis ja partii(de) muusikaline organiseeritus*

1. kaks viiulit, I ja II partii: mõlemad liinid on iseseisvad, s.t. teisel häälel ei ole ainult saatefunktsioon, vaid tal on tugev iseseisev osa; partiid liiguvad paralleelselt, esineb mehhaanilist tertsi, st. hääled liiguvad paralleelselt omavahelises tertsilises suhtes sõltumata harmooniast.

2. kaks viiulit, I ja II partii: esimene partii on tähtsam, kui teine, mis täidab vaid saatefunktsiooni torupilli burdooni imiteerimise näol.

3. kaks viiulit, I ja II partii: mõlemad partiid on iseseisvad, nad liiguvad paralleelselt; partiide vahel esineb paralleelset mehhaanilist tertsi; esineb ka paralleelset liikumist oktavis.

4. kaks viiulit, I ja II partii: esimene partii on tähtsam, teine partii toetab esimest, ta ei oma iseseisvat meloodialiini, s.t. kasutusel on harmooniline saatehäääl.

5. üks viiul: monofooniline muusikaline liin, ühe viiuli mängus puudub antud juhul mitmehäälsus, s.t. akordivõtete ja lahtiste keelte kasutamine.

6. üks viiul: ühe viiuli mängus on kasutusel mitmehäälsus, mis väljendub akordivõtete, oktavite ja lahtiste keelte kasutamises.

7. üks viiul: ühe viiuli mängus on kasutusel mitmehäälsus, mis väljendub akordivõtete, oktavite ja lahtiste keelte kasutamises.

<sup>79</sup> A. Lomax: *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers. Second pr. 1994. Eesti keeles: M. Kasema: *Kuuldeline transkriptsioon kui analüüs*, Pro Folkloristica VI, Lohetapja 1999, Tartu, 78-80.

8. üks viiul: ühe viiuli mängus on kasutusel vähene mitmehäälsus, mis väljendub lahiste keelte, akordivõtete kasutamises loo teises ja kolmandas osas ning oktavivõtte kasutamises fraasi lõppudes.

#### 4.2.2. *partii(de) rütmiline organiseeritus*

1. rütmiline koordineeritus kahe partii vahel on maksimaalne ning see viitab asjaolule, et koosmängupraktika kahe viiuldaja vahel on olnud ajaliselt pikk.

2. kuna kasutusel on lihtne (nn torupilli) burdoon, siis puudub rütmiline organiseeritus: burdooni pikkus sõltub poogna pikkusest, s.t. kahe viiuldaja poognavahetused ei ühti.

3. rütmiline koordineeritus on keskmine: kõik löögid ja poognavahetused ei lange täpselt kokku. Siit võib järeldada, et koosmängupraktika ei ole suur.

4. rütmiline koordineeritus on keskmine

5. rütmiline koordineeritus on keskmine, s.t. kõik võrdsed vältused ei kõla võrdsetena. Järeldus: peale viiulimängimise oli esitajal ka palju muid kohustusi, näit. raske füüsiline maadöö muudab käed tuimemaks, mis omakorda mõjub viiulimängule.

6. rütmiline koordineeritus on keskmisest kõrgem, kui arvestada pillimehe vanust plaadistamisel. Viimasega seoses esineb rütmilisi konarusi, mis aga jäävad üldise virtuoossuse varju.

7. rütmiline koordineeritus on maksimaalne, rütminihe puudub.

8. rütmipilt on kõikuv: üldiselt võin järeldada, et antud esitaja ei olnud tehnilises mõttes silmapaistev.

#### 4.2.3. *üldine rütmiskeem*

1. lihtne meetrika: kasutusel on polkale kõige iseloomulikum taktimõõt, s.o. 2/4. Taktimõõdusisesed jagunemised on võrdsed.

2. ebaregulaarne meetrika: esitaja kasutab vahelduvat taktimõõtu 3/4, 5/4, 2/4. Taktimõõdusisesed jagunemised on võrdsed. Loo üldmulje on terviklik, vaatamata vahelduval taktimõõdule.

3. lihtne meetrika lihttaktimõõduga 3/4. Kasutatud on rohkesti punkteeritud rütmimudeleid.

4. ebaregulaarne meetrika: esineb vahelduv taktimõõt 3/4, 4/4. Loo tervikmulje on vaatamata vahelduvale taktimõõdule väga loomupärane ja mitte häiriv.

5. lihtne meetrika lihttaktimõõduga 3/4. Rütmipilt on väga liikuv. Taktimõõdusisesed jagunemised on võrdsed.

6. lihtne meetrika lihttaktimõõduga 3/4. Ebatraditsionaalne rütm labajala puhul, s.t. pillimees on püüdnud (kas teadlikult või mitteteadlikult - ei oska öelda) lõhkuda üldiselt levinud labajala rütmikombinatsiooni

7. lihtne meetrika taktimõõduga 6/8. Labajalgade puhul on valdavalt kasutatud taktimõõtu 3/4, kuid antud esitus on selgesti tajutavalt mängitud kiirematele vältustele mõeldes.

8. lihtne meetrika lihttaktimõõduga 2/4. Kasutatud on palju erinevaid rütmivältusi üheskoos: kuueteistkümnendikud, kaheksandikud, neljandikud. Sellest tulenevalt on rütmipilt üsna vaheldusrikas ja liikuv.

#### 4.2.4. vorm

1. kolmeosaline lihtvorm skeemiga A(a, a1), B (b, b1), C (c, c1).
2. kaheosaline lihtvorm skeemiga A (a, a1), B (b, b1, b, b1).
3. kolmeosaline lihtvorm skeemiga A (a, a1), B (b, b1), C (c, c1).
4. kaheosaline lihtvorm skeemiga A (a, a1), B (b, b1).
5. üheosaline vorm skeemiga A, A1, A2.
6. kaheosaline lihtvorm skeemiga A (a, a1), B (b, b1).
7. kaheosaline lihtvorm skeemiga A (a,a1), B (b, b1, b2).
8. kolmeosaline lihtvorm skeemiga A (a, a1), B (b, b1), C (c, c1).

#### 4.2.5. fraaside arv

1. 6-fraasiline; fraasid sümmeetrilised, s.t. terve loo vältel ühepikkused.
2. 4-fraasiline; fraasid ebasümmeetrilised, esineb kahe erineva pikkusega fraase.
3. 6-fraasiline; fraasid sümmeetrilised.
4. 4-fraasiline; fraasid ebasümmeetrilised, esineb kahe erineva pikkusega fraase.
5. 4-fraasiline; fraasid sümmeetrilised.

6. 4-fraasiline; fraasid sümmeetrilised.

7. 3-fraasiline; fraasid sümmeetrilised.

8. 6-fraasiline; fraasid sümmeetrilised.

#### 4.2.6. *pala viimase heli positsioon*

1. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes keskel.

2. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes kõrges registris.

3. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes keskel.

4. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes kõrges registris.

5. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes madalas registris.

6. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes keskel või kõrges registris, kui arvestada alumist lahtist keelt.

7. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes pigem kõrges registris.

8. viimane heli asub loo üldise ulatuse suhtes kõrges registris.

#### 4.2.7. *üldine heliulatus*

1. c1 - c3      2. g - c3      3. h - h2      4. d1 - h2

5. e1 - a2      6. g - g2      7. g - h2      8. d - a2

#### 4.2.8. *üldine meloodialiikumine*

1. meloodiajoon on peaaegu terve loo vältel sekventsiliste käikude abil laskuv. Tasakaalus püsimiseks esinevad suuremad hüpped kvindi, seksti ja isegi septimi võrra ülespoole.

2. meloodiajoon on A osas väga liikuv suunaga nii üles kui alla. B osas jääb meloodia pidama kõrgemates registrites, liikudes pidevalt suunaga üles. Üleminek B osalt A osale sisaldab järsku oktavihüpet alla.

3. meloodia liigub A osas suunaga üles põhiliselt kolmkölanootide abil, s.t. meloodiajoon on tõusev. B osas on iseloomulikuks laskuv joon. C osa on tasakaalustavaks kahe eelneva osa järel, kasutades sekventsilist liikumist ja ka kvindihüpet eelviimase takti eel.

4. A osas on meloodia üsna paigalseisev mõlema hääle puhul. Põhihääle meloodiakaar on suurema amplituudiga (eriti B osas), kui teise hääle oma, mis liigub ilma hüpeteta sujuvalt üles-alla.

5. meloodia on väga vaheldusrikas, liikudes väikeste sammude abil alla ja üles ning ootamatute septimihüpetega taas alla. Septimihüpe on vahelüliks enne muusikalise mõtte kordamist.

6. meloodiajoon kulgeb A osas kahe takti kaupa alla ja järgneva kahe takti kaupa üles. B osas liigub meloodia nelja takti kaupa üles, seejärel hüppab sekstihüppega alla, et alustada taas liikumist ülespoole nelja takti vältel.

7. A osa meloodia on paigalseisev, liikudes väikeste sammudega nii üles kui alla. B osa on väga suure liikuvusega, meloodia liigub oktavihüppega üles, seejärel kvardihüppega alla ning edasine liikumine on laineline.

8. A osa meloodia liigub laineliselt üles-alla, jõudes osa teisel poolel meloodiaga üles alumisest kvindist ülemise kvindini astmelise sorava jooksu abil. B osas liigub meloodia kahe takti jooksul alla, seejärel kahe taktiga üles, siis jälle alla ning lõpumotiivina keerleb ümber põhitooni. Kolmas osa on lainelise meloodialiikumisega.

#### 4.2.9. *intervalliline koosseis* (määratakse meloodiliste helidevaheliste intervallidena)

1. domineerivad diatoonilised nii pool- kui täistoonid, sagedad on ka tertsid, kvindid ja septimid.

2. domineerivad tertsid ja kvardid, esinevad ka kvindid ja oktavid.

3. domineerivad kõik intervallid, v.a. oktav.

4. domineeriv on terts, esinevad ka sekundid ja kvardid.

5. domineerivad priimid, sekundid, tertsid, kvardid ja septimid.

6. domineerivad sekundid, tertsid, sekstid.

7. domineerivad priimid, sekundid, kvardid, sagedased on ka tertsid.

8. domineerivad sekundid, tertsid, kvardid, esinevad ka sekstid.

#### 4.2.10. *kaunistuste kasutamine*

1. põhikaunistusena esineb rikkalikult neljandik- või kaheksandiknoodile langev ühte tüüpi kaunistus “~”: põhihelile järgneb ülemine naaberheli lahendusega põhihelisse

2. rikkalikult kahte tüüpi kaunistusi: kiire eelläök ja neljandiknoodile langev kaunistus “~”.

3. rikkalikult kahte tüüpi kaunistusi: rõhulisele noodile langev kaunistus “~” ja kiire eelläök.

4. rikkalikult ühte tüüpi kaunistusi: rõhutule neljandiknoodile langev kaunistus “~”, esineb ka kiiret eellööki.
5. napilt kahte tüüpi kaunistusi: eellöögid ja neljandiknoodile langev kaunistus “~”.
6. väga napilt kaunistusi: märkimisväärseid kaunistusi ei esine.
7. väga napilt kaunistusi: loo tempo üsna kiire kaunistuste tegemiseks
8. kaunistused puuduvad.

#### 4.2.11. *tempo*

Tempo määramist lugude puhul ei pea ma vajalikuks ei metronomiga mõõdetuna ega sõnaliselt kirjeldades. Tempo valik sõltub iga pillimehe individuaalsest sisemisest pulsist vastavalt olukorrale ja situatsioonile, näit. esituse tempo on seda aeglasem, mida eakam on esitaja; on vahe, kas pillimees mängib oma lõbuks või tantsuks. Tempo iseloomu on võimalik kuulata helilindilt.

### 4.3. Kokkuvõtteks

Analüüsinud küllalt suure hulga viiulilugusid võin öelda, et eesti rahvaliku viiulimängu juurde kuuluvad mitmed talle iseloomulikud jooned: spetsiaalsed kaunistused (“~”); mitmehäälne mäng nii nn.torupilli burdooni kasutades põhiviisile lisaks, kui paralleelselt liikuvad hääled; aksendid ja rõhud, mis viiulispetsiifiliselt (s.o. poognatöö eripärast lähtuvalt) võivad asetseda mitterõhulisel taktiosal ning mis ei ole võimalikud näit. torupilli ja lõõtsa puhul. Et mängida eesti viiulilugusid, tuleb korralikult endale teadvustada, millised on nn. reeglid (s.t. iseloomulikud jooned) antud valdkonnas, alles seejärel on võimalik näidata oma individuaalset suhtumist vastavalt kogemuste pagasile.

## LÕPETUS

Lõpetuseks soovin lisada töö praktilise väärtuse kohta järgmist:

\* töö annab teoreetilisi teadmisi transkriptsioonide käsitlemisel

\* töö on abivahendiks neile, kes alustavad noodistamist ning ei oma veel küllaldaselt teadmisi selles vallas

\* kolmas peatükk on praktilise väärtusega: a. neile, kes soovivad õppida tundma ja ise mängima eesti rahvapäraseid viiulilugusid; b. rahvamuusika õpetajatele nende pedagoogilises töös.

## KASUTATUD MATERJALID

### Kasutatud kirjandus

*Ellingson, Ter.* Transcription - The New Grove Handbooks in Music.

Ethnomusicology. London, 1992: 110-152.

*Kasema, Maarja.* Kuuldeline transkriptsioon kui analüüs - Pro Folkloristica VI,

Lohetapja, Tartu 1999:77.

*Lomax, Alan.* Folk Song Style and Culture - New Brunswick, New Jersey: Transaction

Publishers. Second pr. 1994.

*Pulst, August.* ...ja veel teised - Kultuur ja Elu, 2/1974.

*Sildoja, Krista ja Raivo.* Pärnumaa viiuldajad. Esimene - Viljandi 1997.

*Sildoja, Krista ja Raivo.* Pärnumaa viiuldajad. Teine - Viljandi 1998.

### Kasutatud käsikirjalised materjalid

*Pulst, August.* Mälestusi muusika alalt - Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Fond nr.

M 234:1.

*Tampere, A.* Labajalg - RKM, III 2, 15/6