

Retsensioon Krista Sildoja magistritööle “Põhja-Pärnumaa viiuldjad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel”

Žanna Pärtlas

Täna kaitsmisel olev Krista Sildoja magistritöö on esimene magistritöö etnomusikoloogia alalt, mida kaitsetakse Eesti Muusikaakadeemias. See asjaolu on nii rõõmustav kui ka kurvastav. Kõnealuse töö teeb eriliseks ka selle teema – rahvapärane viiulimäng, sest instrumentaalne rahvamuusika on, nagu märgib ka autor ise, “kõige vähem uuritud valdkond eesti rahvamuusikas”. Teema valik sobib väga hästi kaitsja isikuga – praktilised kogemused rahvamuusika taasesitamises viiulil aitavad tal paremini aru saada rahvapillimängijate mõtlemisviisist, mõista nende muusikalist väärtussüsteemi, aimata mängutehniliste võtete kasutamise põhjusi. Käesoleva töö puhul imponeerib autori püüdlus tungida uuritavasse ainesse sügavuti ja mitmekülgsest, kasutades nii üksikasjalikku muusikaanalüüsi, arhiivimaterjalide uurimist kui ka emotsionaalset sisseelamist muusikasse.

Tulemus on üldjoontes veenev – magistritöö sisu vastab pealkirjale, töö plaan tundub loogiline ja valitud uurimisaspektid olulised ja informatiivsed, on tehtud palju huvitavaid tähelepanekuid ja järeldusi rahvapärase viiulimängu kohta. Uurimuse väärtust tõstavad ka selle lisad: esimene lisa kujutab endast iseseisevat väikest uurimust 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses avaldatud noodivihikutest viiulile; teine ja kolmas lisa sisaldavad pildimaterjali, mis aitab tunnetada uuritava ajastu vaimu; eriti väärtuslik, nii teaduslikus kui ka praktilises mõttes, on aga neljas lisa – 27 viiulipala analüütilised noteeringud. Kõnealuse magistritöö mõningaid probleeme näen peamiselt mõtete edasiandmise viisis – töös esineb küsitavusi terminoloogia osas, loogiliselt puudulikke arutlusi, mõne alateema liiga konspektiivset esitust.

Töö sissejuhatavas osas ja hiljem ka kokkuvõttes esitleb autor oma teoreetilisi ja meetoodilisi tõekspidamisi rahvapärase viiulimuusika uurimisel, näidates seejuures head lugemust etnomusikoloogia alal. Ta üritab jõuda selgusele kasutatavate mõistete osas, kuid mitte kõik definitsioonid ja teoreetilised arutlused ei ole alati veenvad.

Näiteks on minu jaoks küsitav termini “mängumaneer” tõlgendus. See on antud töö seisukohalt väga tähtis mõiste, mis sisaldub ka töö pealkirjas, ja see on mitmes kohas difineeritud. Toon definitsiooni lk. 5: “Mängumaneeri hulka kuuluvad siinses töös mänguvõtted (mitmehäälne pillimäng, kaunistushelide mängimine jm.) ja vormikujundamisviis”. Abstraktis on mängumaneeri alla liigitatud samuti “kvadraatsuse ja meetrumi küsimused”. Selline tõlgendus tundub liiga lai ja tavatu. Tavaliselt, rääkides mängumaneerist või laulmismaneerist, mõeldakse esituse selliseid omadusi nagu tämber, helitekitamise viis, rütmilised ja intonatsioonilised nüansid jms. Töös analüüsitud vormikäsitus mängumaneeri mõiste tavapärase tähenduse alla küll ei mahu. Võib olla oleks siin paremaks väljendiks “rahvapärane muusikakäsitus”?

Mitte alati ei ole veenvad ka teoreetilist laadi arutlused. Nii leiame kokkuvõttes lk. 54 järgmise mõistete hierarhia: “Mänguvõtetest moodustuvad pillimuusikale iseloomulikud tunnused ning tunnuste kogumist moodustub omakorda mängustiil. Mängustiil ja vormikäsitus kokku moodustavad mängumaneeri, mis on siinse uurimustöö kõige laiem, seega ka tervikut moodustav raammõiste”. Siin jääb minu jaoks arusaamatuks, kuidas mänguvõtetest moodustuvad tunnused ja tunnustest mängustiil. Kas mängustiil ei moodustu otseselt mänguvõtetest? Tunnuste tasand

tundub üleliigne. Pealegi häirib asjaolu, et mängustiil on madalama tasandi mõiste kui mängumaneer, seda enam, et järgmises lõigus kasutatakse sõna “mängustiil” samas tähenduses mõistega “mängumaneer”.

Mõningaid segadusi tekib ka mõistetega rahvapärane mängumaneer ja rahvapärane repertuaar. Autor püüab õigustatult neid mõisteid teineteisest lahus hoida, rõhutades, et rahvapäraselt võib mängida erinevat repertuaari, kuid mõnikord lähevad need mõisted ikkagi segi. Nii loeme sissejuhatuses lk. 7, et “repertuaar kui selline” on mängumaneeri uurimise seisukohalt “teisejärguline” ja samal leheküljel, et “peamiseks meetodiks käesolevas uurimuses on repertuaari muusikaline analüüs”. Kokkuvõttes lk. 53 leiame aga järgmise lause: “Minu uurimismaterjaliks on rahvapäraselt ehk rahvale omaselt esitatud viiulipalad, seega rahvapärane viiulirepertuaar”. Oletan, et nendel juhtudel on tegemist siiski mitte valede tõekspidamistega, vaid väljendusvigadega.

Kahtlane tundub ka järgmine teoreetiline arutlus, mida leiame kokkuvõttes lk. 53: “Viiulit on põhimõtteliselt võimalik mängida kahel viisil – rahvapäraselt ja nn. professionaalselt. Samamoodi jaotub viiulimuusika laiemalt võttes kahte liiki – rahvapäraselt mängitav ja ülejäänud.” See väide oleks ehk õige, kui rääkida 20. sajandi alguse Eestist, kuid siin kõlab see üldise teesina. Esiteks on imelik nimetada kõiki rahvapäraseid mängustiile üheks mänguviisiks, ja teiseks, kuhu paigutada näiteks džässilik viiulimäng vms.? Eeltoodud tsitaadiga seoses on mul ka küsimus kaitsjale: miks vastandades rahvapärast ja professionaalset viiulimuusikat, on pandud siin ja igal pool sõna “professionaalne” ette “nn.”?

Arutlusel oleva magistritöö teine ja kolmas peatükk paigutavad uuritava muusikalise materjali ajaloolisse ja kultuurilisse konteksti. Ainsaks häirivaks momendiks nendes peatükkides olid minu jaoks mõned väikesed faktide kordused, mis ei ole sisuliselt vajalikud (näiteks kordub lk. 13 ja 19 informatsioon August Pulsti ja tema poolt korraldatud ringreiside kohta).

Lähemalt peatun Krista Sildoja töö neljandal, analüütilisel peatükil, mis on tema enda väitel uurimuse põhiosaks. Selle peatüki osadest õnnestus kõige paremini mängutehniliste võtete analüüs, kus autor oli kõige rohkem “omas elemendis”. Mõnevõrra vähem õnnestus vormianalüüs – mõni oluline tähelepanek jäi siin minu arvates tegemata, rohkem võiks olla ka järeldusi. Kvadraatsuse ja meetrumi küsimuste vaatlemine jäi liiga põgusaks. Mahult võtab see ainult ühe lehekülje teksti. Ometi on see uurimise aspekt mainitud isegi abstraktis. Lugeses mõjus nende punktide esitus konspektiivsena, millest tegin järelduse, et lakoonilisus seletub siin mitte niivõrd materjali kuivõrd aja puudumisega. Sellest on kahju, sest tegemist on tõesti huvitava rahvapärase muusikakäsitluse aspektiga.

Alustan neljanda peatüki teise osa “Mänguvõtete analüüs” üle arutlemist väikesest terminoloogilisest märkusest. Autor kasutab igal pool sõna “toonika” asemel mõistet “põhitoon” (näiteks “helistiku põhitoon”). See ei ole korrektne. Põhitooniks e. põhiheliks nimetatakse akordi põhikuju bassi, helistiku I astme kohta on õigem öelda siiski “toonika”. Pealegi ei soovitata minu teada eesti keeles kasutada sõna “toon” helikõrguse tähenduses, seega peaks vältima käibel olevate sõnade “põhitoon” ja “juhttoon” kasutamist sõnade “põhiheli” ja “juhtheli” kasuks.

Tüüpiliste mänguvõtetenäidete kirjeldamiseks on kahte mitmehäälsuse liiki, mis esinevad duomängus. Üks neist on burdooniga mitmehäälsus, millega imiteeritakse torupillimängu. Lk. 38 leiame järgmise kirjelduse: “Üks viiuldaja mängib põhimeloodiat ja teine tõmbab nn. torupilliburdooni

lahtis(t)el keel(t)el kaasa”. Mõni lõik edasi selgub aga, et kahehäälse burdooni puhul ei mängita mitte kvinti vaid kvarti, seega lahtine on ainult üks kahest keelest. Ma ei hakkaks sellele väikesele vastuolule tähelepanu pöörama, kuid mul tekkis küsimus, millele paluksin kaitsjal vastata: Miks mängib Mart Jantson kolmes palas bordoonina kvarti V astmelt ($a - d^1$) selle asemel, et võtta samadest nootidest koosnevat kvinti toonikalt (lahtised keeled $d^1 - a^1$)? Viimane oleks ju mugavam ja kõlavam? Kas see on seotud torupilli ehitusega?

Mitmehäälsuse teiseks liigiks, mis esineb duomängus, on “funktsionaalharmooniast lähtuv kahehäälane koosmäng”. Selle mitmehäälsuse liigiga seoses võrdleb autor omavahel kahte saatehääle mängijat – Mart Jantsoni Torist ja Anton Adamsoni Vändrast, eelistades esimest teisele (sellest on lk. 39). Mart Jantson on meisterliku saatehääle mängu eest esile tõstetud ka kokkuvõttes lk.54: “Teist samalaadset saatehääle mängijat, nagu oli Mart Jantson, me toleaegetelt salvestustelt ei kuule”. Sellele hinnangule ei tahaks ma mingil juhul vastu vaielda, kuid mind huvitavad kriteeriumid, mille järgi hinnatakse saatehääle mängimise kunsti. Lk. 39 leiame järgmist võrdlust: “Jantsoni saatehääled on liikuvad, Anton Adamsonil ning arvestavad oma partiis rohkem meloodiahääle liikumisi ja rütmipilti. Kui meloodiahääl liigub üles, siis teeb seda ka Jantsoni saatehääle ning vastupidi. Saatehääle rütm on sama, mis meloodiahääle puhul. Adamsoni saatehääled on staatilisemad ning meenutavad sageli lihtsat harmoonilist saadet.” Minu arvates võib sellele asjale ju ka teistmoodi vaadata. Mart Jantsoni mängu lähemalt uurides selgub, et ta praktiseerib sageli meloodia ranget dubleerimist alumistes tertsides, seda ka siis, kui moodustatud intervallid on vastuolus meloodia funktsionaalse loogikaga (seda mainib ka autor). Paljud tema saatehääled justkui klammerduvad meloodia külge ja ei ilmuta mingit iseseisvust ei rütmilises ega meloodilises plaanis. Anton Adamsoni saatehääli võiks vastupidi kiita nende harmoonilise loogilisuse ja meloodilise iseseisvuse eest. Selle arutlusega tahtsin ma näidata, kuivõrd suhtelised on väärtushinnangud, isegi kui nad on argumenteeritud. Oluline oleks teada, kuidas tolle aja külainimesed oleks hinnanud neid kahte viiuldajaid ja kuidas oleksid nemad oma hinnanguid argumenteerinud, kuid kahjuks ei ole see enam võimalik.

Selle alapeatüki kohta on mul veel kaks küsimust kaitsjale. Esimene neist puudutab lk. 42 olevat väidet, et “ettehaaravat sisseastumist on mugavam mängida kaheosalises taktimõõdus pillilugude puhul”. See võte esineb tõesti ainult polkades, kuid kuidas on see seotud kaheosalise taktimõõduga jäi mulle ebaselgeks.

Teine küsimus puudutab madala juhtheli kasutamist uuritavates viiulilugudes. Autor väidab lk. 42, et tegemist on piirkondliku stiili tunnusega. Tabeli 5 kaheksas rida näitab, et madal juhtheli esineb peamiselt Mart Jantsoni mängus. Mihkel Toom kasutab seda 13 % polkadest ja Hedrik Adamson-Jõearu 25 % polkadest. Kuna viimane mängis ainult neli polkat, tähendab 25% ühte esitust. Üheks esituseks osutusid ka 13% Adamson-Jõearu mängitud polkadest. Sellega tahaksin ühelt poolt väljendada kahtlust, kas madal juhtheli on tõesti piirkondlik stiilijoon, ja teiselt poolt juhtida tähelepanu sellele, et väikeste arvude puhul võib protsentide arvutamine olla eksitav.

Töö järgmises alapeatükis, mis käsitleb labajalavalsside ja polkade vormiehitust, näitab autor kõigepealt erinevaid vormitasandeid. Selline lähenemine tundub olevat õige ja analüüsile kasulik. Mõned probleemid tekivad aga tasandeid tähistavate terminitega ja nende seletustega. Esiteks häiris mind termini “tervikvorm” tõlgendus. Kui lähtuda sõna otsesest tähendusest, peaks tervikvorm hõlmama tervet esitust, kuid autor nimetab tervikvormiks ühte läbimängu. Sellel ei ole minu arvates mõtet, sest rahvapärane termin “läbimäng” on väga hea ja ei vaja dubleerimist.

Pealegi hakkavad terminid “läbimäng” ja “tervikvorm” üksteist segama ja vähendama teksti arusaadavust. Teiseks ei ole korrektne tabelis 6 leiduv väide, et fraas on väikseim muusikaline mõte (teisisõnu – väikseim vormiüksus). Kahetaktilisest fraasist väiksemad vormiüksused on ühetaktilised motiivid, mis on uuritavates viiulilugudes täiesti olemas ja on eriti ilmsed meloodilistes sekventsides. Kolmandaks, mitte kõik kaheksataktilised vormiüksused ei ole perioodid, leidsin noodinäidetes ka mõned nn. suured laused (näiteks, noodinäite 24 B-osas ja noodinäite 21 A-osas).

Mõned etteheited on mul ka töö osale, mis kirjeldab läbimängude vormiehitust (selle osa pealkiri on “Erinevad tervikvormid”, lk. 46-47). Autor väljendab läbimängude vormistruktuure tähtede reana (AB, ABC jms.). Ta väidab õigustatult, et sarnaste skeemide taga peituvad tihti sisuliselt erinevad vormistruktuurid. Sageli ei ole võimalik neid vorme defineerida, sest paljud neist ei ole kindlad, väljakujunenud vormid, vaid küllaltki juhuslikud osade ühendused. Samas esineb siin ka selgeid klassikalisi vorme, mida oleks kasulik märgata. Autor üritab seda teha, kuid mitte kõik seletused ei ole veenvad ja mõni üsnagi klassikaline vorm jääb märkamata.

Mis peitub näiteks AB-vormi taga (sellest on punktid 2 ja 3 lk. 46)? Autor väidab, et “tonaalselt koordineeritud” kaheosalist vormi leidub vaid ühes polkas (noodinäide 18). Ülejäänud juhtudel “liidetakse kaks erinevat osa (ehk kaks erinevat teema) kokku, nad ei moodusta omavahelist tonaalset koordineeritust”. Siin tekib kõigepealt küsimus, mis on osade “tonaalne koordineeritus”? Sellele küsimusele palun kaitsjal vastata. Kas see tähendab, et mõlemad osad on ühes helistikus? Kui nii, siis on selliseid kaheosalisi vorme kindlasti rohkem kui üks (noodinäited 2, 7, 9 jt.).

Polkade jaoks iseloomuliku ABC-vormi all leidsin vähemalt kahel juhul selget 3-osalist liitvormi (noodinäited 15 ja 17). Nendel juhtudel moodustavad osad A ja B kokku 2-osalise liitvormi ning osa C on trio selle jaoks tüüpilises subdominantelistikus. Järgmise läbimängu algus mõjub repriisina.

ABA vormi kohta kirjutab autor lk. 46, et seda ei leidu terve läbimängu vormina. Siin on minu arvates tegemist üldisema reeglga – see vorm ei esine sellepärast, et läbimäng ei saagi lõppeda A-osaga (vähemalt põhihelistikus). Seda näitavad ka autori tehtud vormiskeemid.

Peale vormikäsitlemise tõstab autor analüüsi objektina esile kvadraatsuse ja meetrumi küsimused, millele on pühendatud töö viimane alapeatükk (lk. 47-48). See on minu arvates õigustatud, sest ebakvadraatsed vormistruktuurid ja regulaarse meetrumi rikkumised labajalavalssides tunduvad olevat seaduspärased ja iseloomustavad uuritavate viiuldajate muusikakäsitlust ja labajalavalssi kui tantsuliiki.

Kõrvalekaldumisi regulaarsest meetrumist leidis autori väitel kolmes labajalavalssis ja ühes polkas. Kahjuks ei too autor kõigi vastavate noodinäidete numbreid, nii et lugeja peab ise tegema väikest uurimistööd nende leidmiseks. Tegemist on noodinäidetega 1, 2, 11 ja 24. Eraldi juhusena on nimetatud labajalavalssi, kus “kaks osa on erinevates taktimõõtudes: A-osa on 5/4- ja B-osa 3/4-taktimõõduks” (see on noodinäide 14). Viimase juhuse eraldamisega teistest ebaregulaarse meetrumiga esitustest ei saa ma nõustuda. 5/4-taktimõõt ei ole antud juhul mitte midagi muud kui kahe- ja kolmelöögiliste taktide liitmise tulemus. Seda tajub vist ka kaitsja ise, sest ta tähistab oma

noteeringus iga viielöögilist takti eraldi fraasina (tuletan meelde, et kõik fraasid on selle töö noteeringutes kahetaktilised). Kahjuks mõjutas sel juhul noteeringu pilt edasise analüüsi tulemusi.

Antud alapeatüki tekstist ei selgu, kuivõrd oluliseks labajalavalsside stiiljooneks loeb autor vahelduva meetrumi kasutamist. Minul jäi mulje, nagu oleks autori arvates tegemist juhusliku naljategemisega. Kui see mulje on õige, siis juhin autori tähelepanu asjaolule, et selline meetrumiga mängimine esineb neljas labajalavalsis neljateistkümnest (see teeb 29%), kõikidel juhtudel leiab see aset mõlemas läbimängus ning seda võtet kasutasid võrdselt nii Tori kui ka Vändra pillimehed. Miks tuleb neil naljatuju just labajalavalsse mängides? Kas polka on vähem lõbus tants? Äkki on siin tegemist labajalavalsi eriliigiga, kus meetrumi vaheldumised olid kindlaks tavaks? Võib olla aitaks seda küsimust lahendada teiste labajalavalsside salvestuste ja trükitud nootide analüüs? Siit on minu viimane küsimus kaitsaja: Kui palju ja kas üldse esineb trükitud noodivihikutes avaldatud labajalavalssides ebakvadraatseid vormistruktuure ja vahelduvat meetrumit?

Oma esinemist lõpetades, tahaksin kinnitada, et vaatamata esitatud kriitilistele märkustele on minu üldhinnang Krista Sildoja tööle kindlasti positiivne. Töö vastab muusikateaduse magistritööle esitatavatele nõuetele ning on oluliseks panuseks Eesti instrumentaalse rahvamuusika uurimisse.

Loodan samuti, et, nagu lubab autor magistritöö lõpus, “sellest kõigest, mis puudu jäi, tuleb juttu tulevikus.”