

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Peeter Margus

**Rahvamuusika tõlgendamine kunstmuusikas viuldaja vaatepunktist
Eduard Tubina ja George Enescu teoste näitel**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendajad: professor Kristel Pappel, PhD
vanemteadur Žanna Pärtlas, PhD

Tallinn 2026

Abstrakt

Rahvamuusika tõlgendamine kunstmuusikas viuldaja vaatepunktist Eduard Tubina ja George Enescu teoste näitel (*Interpretation of Folk Music in Classical Music From the Viewpoint of a Violinist Based on the Works by Eduard Tubin and George Enescu*).

Doktoriõppe loovuurimuse teemaks on rahvamuusika tõlgendamine kunstmuusikas Eduard Tubina (1905–1982) „Süit eesti tantsuviisidest” (1943/1974) ja George Enescu (1881–1955) sonaadi viiulile ja klaverile nr 3 *op.* 25 (1926) näitel. Uurimisküsimus on, kuidas kujundada muusikaajalooliselt ja etnomusikoloogiliselt informeeritud esitusstrateegiaid klassikalisse muusikasse komponeeritud folkloorse materjali esitamiseks.

Vaatluse all on kaks eriilmelist teost, mis kasutavad rahvamuusikat erineval viisil. Tubin tsiteerib süidis rahvaviise vähemuudetud kujul, samas kui Enescu ei kasuta sonaadis rahvamuusikat, vaid omaloomingulist rahvapärast materjali.

Uurin, kuidas kunstmuusikasse komponeeritud rahvamuusikas tõlgendada elemente nagu agoogika, artikulatsioon, rütm ja muusikalised kujundid. Samuti huvitab mind, kuidas edasi anda mõne teise pilli kõla, kasutada ebaharilikke või rahvamuusikale omaseid tehnilisi võtteid ning millist sõrmestust ja poognatehnikat rakendada. Kasutan uurimuses peamise meetodina eneserefleksiooni, mille kohandasin vastavalt enda kui praktikust uurija vajadustele. Konstrueerisin Donald Schöni (1930–1997) raamatu „The Reflective Practitioner” põhjal kolme-sammulise meetodi, mis struktureerib vaimsete ja füüsiliste teadmiste eritlust ja omandamist. Autoetnograafiliseks analüüsiks kasutan märkmeid teoste ettevalmistusperioodi kohta ning salvestisi enda esitustest. Samuti analüüsin rahvamuusika salvestisi.

Töö eesmärk on näidata, kuidas teoses kasutatava rahvamuusika ja selle esitusstiili tundmine võib olla üks võimalik vundament, millele oma tõlgendus rajada ning kuidas jõuda muusikaliste ja mängutehniliste küsimuste puhul etnomusikoloogiliselt informeeritumate lahendusteni.

Doktoritöö loominguosa kontserdid on üles ehitatud selliselt, et nelja kontserdi läbivaks teljeks on teos, kodumaine või rajatagune, kus helilooja on kasutanud rahvamuusikat. Iga eraldiseisev kontsert vaatleb seda rahvamuusikaga põimitud teost erinevas kontekstis.

Sisukord

1. Sissejuhatus	4
2. Eduard Tubin – „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53	12
2.1 Tubin ja rahvamuusika	12
2.2 „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53	14
2.3 Eksperiment eesti pärimusviuldajatega	17
2.4 Eksperimendi tulemuste analüüs ja rakendamine praktikas	19
2.5 Järeldused ja üldistused	38
3. George Enescu – Sonaat viiulile ja klaverile nr 3 <i>op.</i> 25	42
3.1 Enescu ja rahvamuusika	42
3.2 <i>Muzica lăutărească</i> ja <i>doina</i>	43
3.3 <i>Lăutar</i> ’i mängustiil	46
3.4 <i>Lăutar</i> ’i mängustiili elemendid Enescu sonaadis	48
3.5 <i>Lăutărească</i> muusika stiilielementide rakendamine klassikalises viiulimängus	58
3.6 Järeldused ja üldistused	71
4. Kokkuvõte	75
4.1 Ülevaade	75
4.2 Tulemused	78
Allikad	82
Kirjandus	83
Doktorikontsertide kavad	86
Summary	90

1. Sissejuhatus

Töö „Rahvamuusika tõlgendamine kunstmuusikas viiuldaja vaatepunktist Eduard Tubina ja George Enescu teoste näitel” („Interpretation of Folk Music in Classical Music from the Viewpoint of a Violinist Based on the Works by Eduard Tubin and George Enescu”) on loovuurimusliku doktoriprojekti kirjalik osa, milles uurin klassikalise viiuldajana, kuidas kujundada rahvamuusikast inspireeritud klassikalise teose esitust.

Rahvamuusika kasutamine kunstmuusikas on pika ajalooga nähtus. Osaledes esineja või kuulajana klassikalise muusika kontsertidel, tuleb tihti ette helitöid, mis vähemal või rohkemal määral on mõjutatud rahvamuusikast. Vaatamata sellele, et klassikaline muusik puutub läbi repertuaari rahvamuusikaga sageli kokku, kipuvad selle mängustiili puudutavad teadmised ja oskused jääma tagasihoidlikuks. Iga teos kujutab endast mikrokosmost, mis sisaldab teatud ideid, emotsioone ja lugusid. Esitaja ülesandeks on neid tõlgendada ja kuuldavaks teha. Veenev tõlgendus eeldab teadmisi teost mõjutavatest ideedest ning nende kuuldavaks tegemine nõuab vastavaid oskusi. Ehk siis, kui soovime luua tõlgendust klassikalise muusika teosest, milles on kasutatud rahvamuusikat, peame seda žanrit ja esitusstiili tundma. Sellise teadmise baasilt suureneb esitaja võimalike langetatavate muusikaliste otsuste diapsoon võrreldes valikutega meeldib / ei meeldi skaalal. Käesolevas töös uurin, mis tegurid mõjutavad esituse kujundamist ning kuidas sünnib rahvamuusikast informeeritud tõlgendus teosest.

Isiklik põhjus uurimisteema valimiseks peitub minu kokkupuutes rahvamuusika ja klassikalise muusikaga. Olen klassikalise muusikaga tegelenud alates lapsepõlvest, kuid gümnaasiumi ajal tekkis mõneks aastaks selle kõrval huvi rahvamuusika vastu. Moodustasime sõpradega ansambli, mängides alguses eesti rahvamuusikat ning liikudes varsti juudi muusika juurde. Meeldiv seltskond, arvukad esinemised kodu- ja välismaal ning vabadus esitada enda valitud repertuaari endale sobival viisil oli kombinatsioon, mis päädis tohutu esinemisrõõmu ja lavalise vabadusega. Need olid aspektid, mis kippusid toonasel hilisteismelisel klassikalist viiulit mängides tahaplaanile jääma. Gümnaasiumiaeg lõppes, ansambli liikmed leidsid omad teed ning koos esinimine jäi harvaks, kuid täieliku lavalise vabaduse tunne, mis rahvamuusika esitamisega kaasnes, jäi

kummitama. Kui avanes võimalus astuda doktoriõppesse, teadsin, et need on kaks valdkonda, mille kokkupuutepunkti soovin uurida.

Uurimismaterjal, uurimisküsimus ja eesmärk

Uurimistöö koosneb kahest juhtumiuuringust: Eduard Tubina (1905–1982) „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53 (1943/1974) viiulile ja klaverile ning George Enescu (1881–1955) sonaat viiulile ja klaverile nr 3 *op.* 25 (1926) alapealkirjaga „Rumeenia rahvalikus karakteris”. Nagu Tubina süidi pealkiri ja Enescu sonaadi alapealkiri viitavad, on mõlemad teosed rahvamuusika ainelised. Valisin uurimisobjektiks Tubina süidi, kuna sisaldades 11 eesti rahvaviisi, on see üheks mahukamaks näiteks rahvamuusika kasutamisest kodumaises klassikalisel repertuaaris viiulile ja klaverile. Enescu sonaat on sarnaselt Tubina süidile läbivalt rahvamuusikapärast ainek – rumeenia romade muusikat – kasutatav teos Euroopa viiulimuusika kaanonist.

Kuigi heliloojate teosed on kantud ideest, et rahvamuusika saab olla kunstmuusikale inspiratsiooniks, on nende lähenemine folkloorse materjali kasutamisele kontrastne. Tubin esitleb süidis rahvaviise vähemuudetud kujul, sellisena nagu ta on nende üleskirjutised arhiivist leidnud. Jättes kõrvale mõne noodi muutmise ning klaveripartii lisamise, kõlavad rahvaviisid sarnaselt sellele, kuidas rahvamuusikakogujad on need välitöödel kirja pannud. Tubin kasutab rahvamuusikale omaseid muusikalisi väljendusvahendeid, kuid ei arvesta rahvapillimängu idiomatika ehk rahvaviilipärasusega. Enamus süidis kasutatud rahvaviisidest on algselt mängitud mõnel muul pillil kui viiulil ja seetõttu võib oletada, et rahvaviilipärasus ei olnud helilooja prioriteediks. Ta komponeerib rahvaviise teosesse selliselt, et kuigi viisi algne kuju säilib, on mängustiil ja võtted iseloomulikud klassikalisele, mitte rahvapärasele viiulimängule.

Enescu sonaadis ei leidu ühtegi rahvamuusika tsitaati, vaid kogu rahvapärane materjal on tema originaallooming. Tänu helilooja isiklikule kokkupuutele rahvamuusikaga ning põhjalikule stiili tundmisele kõlab teos sellegipoolest roma muusikale sarnaselt. Võrreldes Tubina süidiga sobitub Enescu sonaadi folkloorne materjal rahvapärase viiulimänguga orgaanilisemalt. Teose muusika loomine on olnud juhitud roma viiulimängu idiomatikast, tänu millele on tõlgendamisel loomulik kasutada rahvapärast mängustiili. Tubin vormib rahvamuusikat klassikalise muusika liistu järgi, Enescu painutab seevastu klassikalist rahvamuusikaga sobivaks.

Rahvaviilupärasuse kõrval mõjutab rahvamuusika tõlgendamist kunstmuusikas enim selle algne funktsioon ehk mis situatsioonis on vastavat rahvaviisi algselt esitatud ja vastu võetud. Käesolevas uurimistöös käsitletakse rahvamuusikat kahes funktsioonis: tantsumuusika ja kuulamismuusika. Tubina süidis esinevad enamjaolt tantsuviisid, Enescu sonaadi rahvapärane materjal põhineb suures osas kuulamiseks mõeldud improvisatsioonilistel meloodiatel. Leian, et tantsumuusika otstarve on eelkõige luua tantsimist toetav rütm ja meetrum. Kuulamiseks esitatava muusika puhul on sama olulised ka meloodia, harmoonia ning muusikalise pinge kujundamine. Kui rahvapärane tantsumuusika on asetatud kuulamiseks mõeldud teose konteksti, peab esitaja tõlgenduses lähtuma kunstmuusikale seatud ootustest, vältimaks esituse monotoonsust. See kätkeb rahvapärase tantsumuusika esitamisele omastest väljendusvahenditest loobumist kunstmuusika stiilielementide kasuks. Kujundades teost, milles helilooja on kasutanud rahvamuusikat, mis juba algses funktsioonis on mõeldud kuulamiseks, saab esitaja lubada endale rohkem vabadust rahvapärase mängu rakendamiseks.

Võimalusi, kuidas helilooja saab klassikalises muusikas rahvamuusikalist materjali kasutada, on mitmeid ning kõikide nende käsitlemine ületaks ühe uurimistöö piirid. Antud kahe teose uurimisobjektidena kasutamine võimaldab anda võimalikult laia sissevaate esitaja lähenemisviisidest helitöödele, mille autorid on rahvamuusikat kunstmuusikas kasutanud eri rakurssidest. Viin uurimistöö läbi lähtuvalt enda ekspertiisist klassikalise viiuldajana, mis tähendab, et ma ei analüüsi rahvamuusika esitusega seotud küsimusi teoste klaveripartiides ning ei teosta muusikateoreetilist analüüsi. Olen rahvamuusika esitamisega asjaarmastaja tasemel kokku puutunud, kuid ei oma pädevust ega väljaõpet professionaalse pärimusmuusiku tasemel teemas kaasarääkimiseks. Saan rahvamuusika ainelist materjali esitada ja uurida klassikalise interpreedina, kes soovib oma tegevusala rikastada teisest valdkonnast laenatud teadmiste ja oskustega.

Töö uurimisküsimus on: kuidas kujundada muusikaajalooliselt ja etnomusikoloogiliselt informeeritud esitusstrateegiaid klassikalisse muusikasse komponeeritud folkloorse materjali esitamiseks. Uurin, kuidas kunstmuusikas tõlgendada rahvamuusikaga seotud stiilielemente nagu agoogika, artikulatsioon, rütm ja muusikalised kujundid. Samuti huvitab mind, kuidas edasi anda mõne teise pilli kõla, kasutada klassikalisele viiulimängule ebaharilikke ja rahvamuusikale omaseid mängutehnilisi võtteid ning millist poognatehnikat ja sõrmestust valida. Selle jaoks

määratlen, milliseid vabadusi saab interpret endale antud teose esitamise kontekstis lubada ning katsetan rahvapärase esituse stiilielemente helitöö omandamisel ja esitamisel.

Töö eesmärk on näidata, kuidas teoses kasutatava rahvamuusika ning selle esitusstiili tundmine võib olla üks võimalik vundament, millele oma tõlgendus rajada ning kuidas jõuda muusikaliste ja mängutehniliste küsimuste puhul etnomusikoloogiliselt informeeritumate lahendusteni. Helilooja poolt loodud teos on iseseisev lõpetatud olem ning seda on võimalik esitada ka ilma põhjalike teadmisteta kasutatud rahvamuusikast. Kuid kaevudes teose esituse ettevalmistusel sügavamale muusika kihtidesse, võib leida küsimusi, mille vastused viivad omanäolisema ja teadlikuma ettekandeni. Interpret on autori kõrval teose teine looja. Noodid paberil on kõigile samad, kuid erinevaid esitusi on nõnda palju kui ettekandjaid. Ma ei taotle uurimistööga universaalse mudeli loomist, kuidas uurimisobjektideks olevaid või sarnaseid teoseid esitada, vaid pakun välja ja põhjendan ühe võimaliku lahenduse, mida ise kasutasin. Loen läbiviidud uurimuse kordaläinuks ka siis, kui lugeja ei võta kasutusele ühtegi pakutud rahvamuusikapärast esituselementi, aga temas tärkab uudishimu teost tundma õppides kiigata nootide taha.

Allikad ja kirjandus

Uurimistöö põhilisteks allikateks on uuritavate teoste noodiväljaanded. Tubina puhul kasutan aastal 2011 rahvusvahelise Eduard Tubina ühingu ja Gehrmans Musikförlagi koostöös välja antud Tubina kogutud teoste V seeria XX köites ilmunud nooti, mille viiulipartii on redigeerinud Sigrid Kuulmann. See on 1943. aastal kirjutatud teose viimane, 1974. aastal valminud versioon ning uurimuse ajaks värskem süüdi väljaanne. Enescu sonaadi uurimisel kasutasin Enoch & Cie väljaannet (1933).

Teine oluline allikagrupp olid eesti pärimusviuldajate Krista Sildoja ja Enrik Visla salvestised Tubina kasutatud rahvaviisidest (vt allpool ja peatükis 2). Nende aluseks olid noodinäited „Süüdis eesti tantsuviisidest” kasutatud rahvaviisidest Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivist. Romade rahvamuusika mõistmisele aitas kaasa Viini Muusika- ja Etenduskunstide Ülikoolis (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ehk mdw) läbitud balkani laulu

kursus etnomusikoloog Marko Kõlbliga ning juudi laulu kursus selle ala spetsialisti Isabel Freyga õppeaastal 2024/2025.¹

Uurimistöös kasutasin allikatena harjutamisel, proovides ja kontsertidel tehtud salvestisi enda mängust ning nootidesse ning interpretatsioonipäevikusse tehtud märkmeid.

Taustakirjandusena oli Tubina süüdi uurimisel suureks abiks Hans-Gunter Locki magistritöö „Eduard Tubina kasutatud rahvaviisid” (2002), milles ta toob välja kõik süüdis leiduvad rahvaviisid koos arhiiviviidetega. Romapärase rahvamuusika ja viiulimängu uurimisel kasutasin Essena Liah Setaro (2018), Belinda Jean Robinsoni (2017) ja Helen Katharine Ayresi (2006) publikatsioone. Etnomusikoloogilist lähenemist suulise traditsiooniga muusika noodikirjas edasi andmisele aitasid mõtestada etnomusikoloog Bruno Nettli (1930–2020) raamatud (1964, 1983).

Meetod ja teoreetiline taust

Kasutan uurimuses peamisena eneserefleksiooni meetodit, mille kohandasin vastavalt enda kui praktikust uurija vajadustele. Minu tegevuse kontekstis tähendab see kunstiliste otsuste eritlust ning valikute langetamisel põhjuste otsimist ja kirjeldamist. Määratlen aluspõhimõtted, millest muusika esitamisel lähtun ning katsetan nendega sobivust esituselementide valikul. Eneserefleksioon toimub põhiliselt tööprotsessi käigus ehk harjutades, sest pillimängus nagu teistel füüsilistel aladel on suur osa teadmised kehaline. Ka parema tahtmise juures ei õnnestu sõnades täpselt kirjeldada, millised vaimsed ja ihulised protsessid leiavad aset ühe noodi mängimise ajal. Uurimistöö alguses pidasin harjutamise käigus tekkivate mõtete jäädvustamiseks ja analüüsiks regulaarselt interpretatsioonipäevikut, kuid mingist hetkest jäi kirjasõnas vihikusse sissekannete tegemine harvaks, kuna leidsin, et harjutusessioonide protokollimine andis uurimuse seisukohalt vähe ja kuivi tulemusi. Sobivam lahendus oli nootidesse tehtavad märked sõrmestuse, sõnade ja sümbolite vormis. Teine oluline interpretatsioonipäeviku ning protsessi dokumenteerimise ja analüüsimise meedium olid audiosalvestised harjutatavatest muusikalõikudest, tänu millele sain ennast kuulata kõrvalseisja kõrva läbi.

Refleksiooni puudutavate küsimustega on tegelenud mitmed teoreetikud ja praktikud, näiteks lavastaja Konstantin Stanislavski (1863–1938) ning kasvatusteadlane Graham Gibbs (1946).

¹ Enescu õppis samas ülikoolis aastatel 1888–1893.

Sellest, mis toimub viuldaja psüühikas ja füüsisel pillimängu ajal, saab lugeda viuldaja ja pedagoogi Vladimir Alumaie (1917–1979) artiklist „Neuropsühholoogilised mehhanismid ja kõrgem meisterlikkus” raamatus „Mõtisklusi viulimängu teooriast ja pedagoogikast” (1981). Käesolevas töös kasutan eneserefleksiooni struktureerimiseks Ameerika filosoofi Donald Schöni (1930–1997) raamatu „The Reflective Practitioner” (1983) põhjal konstrueeritud meetodit. Schön kirjeldab raamatus praktikutele omast eneseanalüüsi vormi – refleksioon tegevuse käigus (*reflection-in-action*). Kui praktikud reflekteerivad tegevuse ajal, mõtestavad nad enda intuiitviseid arusaamu. Praktiline eneserefleksioon kujutab endas tegevuse käigus intuiitvise teadmiste pinnale tõusmist, kritiseerimist, restruktureerimist ning praktikas katsetamist (Schön 1983: 241). Kuigi protsessi tegevuste ahel tundub pikk, siis tegevuses toimub selline analüüs jooksvalt pillimängu ajal. Rakendades rahvamuusikapäraseid, minu jaoks uusi stiilelemente klassikalises teoses, põrkuvad minu senine muusikaline intuitsioon ning uus teadmine. Harjutamise ajal võrdlen nende omavahelist sobivust, sarnaseid ja erinevaid elemente ning proovin kahte lähenemisviisi sünteesida. Kordan protsessi seni, kuni saavutan subjektiivselt rahuldava kunstilise tulemuse või leian, et süntees pole võimalik. Teine Schöni kirjeldatud viis eneseanalüüsiks on tegevuse üle reflekteerimine (*reflection-on-action*), mis toimub enne ja pärast tegevust, minu puhul ilma pillita harjutuskorda kavandades ning tulemusi kaardistades. See eneseanalüüsi vorm ei tegele otseselt kehalise teadmise, vaid aitab ajaliselt distantsilt teha üldistusi ja kokkuvõtteid ning planeerida järgmiseid tegevusi.

Kahte eelnevat eneserefleksiooni vormi kasutades on minu eesmärgiks täita lünk olemas oleva teadmise ja veel tundmatu vahel, et jõuda uue vaikimisi kehalise teadmise (*tacit knowing-in-action*) ehk kinnistunud oskuseni. Iga praktik langetab tegevuse ajal otsuseid, mida ta ei oska koheselt sõnadega kirjeldada ning reeglitega seletada. Isegi kui ta kasutab teadlikult teaduspõhiseid teooriaid ja tehnikaid, toetub ta paljus eelnevalt omandatud vaikimisi teadmiste pagasile (Schön 1983: 49–50).

Schönile tuginedes koosneb minu eneserefleksiooni meetod teose ettevalmistamise protsessis järgmistest etappidest: 1) tegevuse planeerimine (*reflection-on-action*), mille käigus sean eesmärgid ning kava nendeni jõudmiseks, 2) kehaline refleksioon tegevuse ajal (*reflection-in-action*) ehk pilli mängides erinevate muusikaliste ja tehniliste elementide katsetamine, kuni filtreerub välja mulle sobivaim lahendus, mille 3) juurutan harjutamisega osaks laienenud vaikimisi

kehaliste teadmiste, ehk oskuste pagasist (*tacit knowing-in-action*). Rakendan meetodit tsükliliselt, tulles töö käigus eelnevate etappide juurde tagasi.

Rahvamuusika põhjalikuma tundmaõppimise ja selle stiielelementide klassikalise muusika esitusse ülekandmise protsessi analüüsimiseks rakendan uurimuses meetodina ka autoetnograafiat. Autoetnograafia on uurimismeetod, mis kasutab isiklikku kogemust (auto), et kirjeldada ja tõlgendada (graafia) kultuurilisi kontekste, kogemusi, uskumusi ja tegevusi (etno) (Adams jt 2017: 1). Minu ülesanne autoetnograafina on jälgida ja analüüsida, kuidas ma rekontekstualiseerin rahvamuusikalist materjali klassikalises muusikas.

Autoetnograafia eesmärk on väljendada enda kui kultuurilise kogemuse kogeja kogetut. See viitab sellele, et autor saab lugejatele kirjeldada tööku, mida teised uurijad ei pruugi märgata (Adams jt 2017: 3). Säärane enesesse süüviv meetod on sobiv viis kirjeldamiseks minu kui põhilise aja pilli ja uurimismaterjaliga ermitaažis veetva loovuurija loomingulist protsessi ja tulemust. Käesoleva uurimuse objektiks on muusika esitamine, kus vältimatult asetub keskele kohale ka esitaja oma kunstiliste eelistuste, tehniliste võimete ja haridusliku taustaga. Sellest tulenevalt sobib uurimismeetodiks autoetnograafia, mis tunnistab subjektiivsust, emotsionaalsust ning uurija mõju uurimusele, selle asemel et nende eest peituda või eeldada, et neid ei ole olemas (Ellis jt 2011: 274).

Järgmise olulise meetodina kasutasin eksperimenti pärimusviuldajatega. Palusin kolmel eesti pärimusviuldajal (Krista Sildoja, Enrik Visla ja Karoliina Kreintaal) salvestada rahvaviisi, mida Tubin oma süidis oli kasutanud, just nii nagu nemad oma kogemusele toetudes neid rahvaviise esitaksid, ning analüüsisin salvestisi. Lähemalt sellest vt peatükk 2.

Struktuuri lühitutvustus

Uurimuse teises peatükis kirjeldan Tubina seost rahvamuusikaga ning tutvustan „Süiti eesti tantsuviisidest” ETW 53. Analüüsin eesti pärimusviuldajatega tehtud eksperimendi tulemusi ning annan ülevaate, kuidas ja milliseid eksperimendis selgunud rahvapärase viulimängu stiielelemente süidi esitamisel kasutan.

Kolmandas peatükis tutvustan Enescu kokkupuudet rahvamuusikaga. Teen ülevaate romapärase viulimängu stiielelementidest ning kaardistan, milliseid neist kasutas ta sonaadis viulile ja

klaverile nr 3 *op.* 25. Seejärel analüüsin, kuidas kasutan romapärase viiulimängu stiilielemente enda esituses. Töö lõpetab kokkuvõte.

2. Eduard Tubin – „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53

Selles peatükis vaatlen Tubina suhet rahvamuusikaga. Tutvustan uurimisobjektiks olevat „Süiti eesti tantsuviisidest” ETW 53 ning selles sisalduvaid rahvaviise. Annan ülevaate eksperimendist pärimusviuldajatega ning tulemuste rakendamisest süidi muusikalisel kujundamisel.

2.1 Tubin ja rahvamuusika

20. sajandi esimesest poolest on raske leida eesti heliloojat, kes oma loomingus ei oleks kasutanud eesti rahvamuusikat. Ajavaimust puutumata ei olnud ka Tubin.

19. ja 20. sajandi vahetus tõi kaasa muutuse rahvamuusika kasutamises klassikalistes heliteostes. Varasemalt, romantismi ajastul, käsitleti rahvaviisi materjalina, mis tõsteti oma loomulikust keskkonnast välja ja töödeldi universaalseks, rahvamuusika tunnusteta klassikaliseks muusikaks. Helilooja tõlkis rahvaviisi klassikalisse helikeelde. Taotluseks oli universaalne muusika. (Lippus 2002: 14)

Rahvusliku iseteadvuse kasvuga kerkis ka soov rahvuslikkust peegeldava muusika järele. Üheks rahvuslikkuse väljendusvahendiks oli rahvamuusika kasutamine, kuid mitte enam universaalse muusika teenistuses, vaid nähtusena iseeneses. Rahvamuusikale omane võeti helikeele aluseks – rahvaviisi ei asetatud stiili konteksti, vaid selle põhjalt loodi uus stiilikäsitlus. Esimesed heliloojad, kes sellisel viisil akadeemilisusest irdusid, olid Igor Stravinski (1882–1971) ja Béla Bartók (1881–1945) (Taruskin 2001: 701).

20. sajandi algupoole esteetikas olid Eestis olulisel kohal Bartóki vaated muusika rahvuslikkusele (Lippus 2002: 41). Tänu eestlaste tugevatele kultuuripoliitilistele sidemetele hõimurahva ungarlastega toimus elav kultuurivahetus ning lisaks muusika kuulamisele sai ajakirjandusest lugeda Bartókist ja Bartókit. Bartók kirjeldab Muusikalehes ilmunud autobiograafias rahvamuusika kasutamist kui vabanemist seni prevaleerinud duur-moll süsteemist. Rahvamuusikat uuel viisil käsitledes emantsipeerub harmoonia tonaalsusest ning esineb mitmekesisemaid ja

vabamaid rütmipilte ning taktimõõdu vaheldust (Bartók 1931: 75–77). Uue helikeele leidmine oli teiste heliloojate kõrval ka Tubinale motivatsiooniks kasutada kunstmuusikas rahvamuusikat.

Kuigi Tubin tundis huvi rahvamuusika vastu laiemalt – kuulas hispaania rahvamuusika heliplaate ning vaimustus romade muusikast –, on ta oma loomingus peale eesti rahvamuusika kasutanud teiste rahvaste muusikat ainult korra, lapi viise teises klaverisonaadis. Tubin pöördus rahvamuusika poole eelkõige kammermuusikas ning orkestrisüütides.

Tubina esimeseks ulatuslikumaks rahvamuusikaaineliseks teoseks on „Eesti rahvatantsud” ETW 12 sümfooniaorkestrile (1929). Järgneb veel mitmeid rahvaviisidele loodud teoseid, näiteks juba mainitud „Süit eesti motiividel” ETW 13 sümfooniaorkestrile. Selge muutus Tubina suhtumises viiside kasutamisse leidis aset 1938. aasta veebruaris, kui ta sõitis Budapesti eesmärgiga tutvustada oma teoseid kohalikele muusikutele ning õppida tundma sealset muusikaelu. Lisaks arvukatele kontserdikülastustele kohtus ta heliloojate Béla Bartóki ja Zoltán Kodályga (1882–1967).

Vestluses rootsi ajakirjaniku Sigvard Hammariga meenutab Tubin kohtumist Kodályga: „Ma olin natuke Zoltán Kodály juures, enne Teist maailmasõda, 1938. aastal. Aga ta ütles, et mul pole enam palju õppida. Ta rõhutas, et peab tegelema rahvaviisidega ja võtma iga helitöö aluseks alati ühe rahvaviisi. Nii ta mulle õpetas ” (Vestlused ET-ga 2015: 251). Kohtumine Kodályga sai Tubina edasise loomingu jaoks määravaks. Kuigi huvi rahvamuusika vastu oli Tubinal juba enne Budapestis käimist ning ta oli oma senises loomingus rahvaviise kasutanud, võttis ta Kodály soovitusel tõsiselt ja hakkas rahvaviise uurima süvendatult. „[...] ma uurisin peaaegu kaks aastat nii palju kui võimalik meie arhiivis – rahvaluule arhiivis – ja otsisin välja niisuguseid viise, mis minu arvates sobisid. See oli nagu pöördepunkt ” (samas: 230).

Tubina süvenenud huvist rahvamuusika vastu annab tunnistust ka see, et ta ei uurinud mitte ainult teiste poolt kogutud rahvaviiside noodistusi Eesti Rahvaluule Arhiivis (ERA), vaid käis 1938. aasta suvel ka ise Hiiumaal ja Muhus rahvaviise kogumas. Rahvapärимuse uuringud välitöödel ja ERAs leidsid peagi kajastust Tubina loomingus. Samal aastal valmis „Süit eesti tantsudest” ETW 15 sümfooniaorkestrile ning algas töö balleti „Kratt” ETW 111 kallal.

„Krati” loomine oli Tubina jaoks enese sissepühitsemine rahvaviisidesse. „[Rahvamuusika] on isemoodi võluriik, nii et kui sinna satud, siis välja enam ei saa” (samas: 50).

2.2 „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53

Tubin kirjutas süidi 1943. aasta suvel Tartus. 1944. aasta septembris nõukogude okupatsiooni eest Rootsi põgenedes ei õnnestunud tal selle käsikirja kaasa võtta. Mälu järgi taastas ta kolm esimest osa, mille andis välja aastal 1952 Stockholmis Kõrlingu kirjastus. Teose viimane versioon, millega käesolev uurimistöo tegeleb, on loodud 1974. aastal, kui Tubin sai Eestist süidi algse käsikirja koopiat ning taastas teose neljaosalisena (Rumessen 2011: 20). Süidi sündimise võib panna õnneliku juhuse arvele. „Kratit” jaoks kogus Tubin nii palju rahvaviise, et kaugeltki kõik neist ei leidnud balletis kasutust. Üksteist viisi, mis „Kratist” üle jäid, vormis ta „Süidiks eesti tantsuviisidest”.

Tubin ütleb oma loominguga kohta ajakirjas Tonfallet Gunilla Petersénile antud intervjuus, et ta muusika on ehitatud klassikalistele traditsioonidele, ent selles on tihti kasutatud eesti rahvamuusikat (Vestlused ET-ga 2015: 135). Süit on selle heaks näiteks. Teemaatiline materjal on täielikult rahvaviisi aine, milles kasutatud viisid on noodistatud kujul Eesti Rahvaluule Arhiivi jõudnud erinevate rahvamuusika kogujate poolt. Tubina kasutatud viiside hulgas on kaks viiulil mängitud rahvaviisi, kaks sarveviisi, üks karjapasunal mängitud viis, üks vilepilliviis, üks hiiukandel ja lehepillil mängitud viis ning üks lauluviis. Kolme viisi puhul ei ole teada, mis instrumendil on see rahvaviiside kogujale esitatud (Lock 2002: 55–57).

Tubina sõnul oli talle sageli eeskujuks Bartók, kes võttis motiivi rahvamuusikast, ent muutis materjali sedavõrd, et ainult mõned noodid vastasid algsele rahvaviisile (Vestlused ET-ga 2015: 129). Süiti kirjutades on Tubin talitanud eeskujule vastupidiselt, hoides arhiivist leitud rahvaviisi võimalikult originaalilähedasena. Ta muudab rahvaviisides vaid üksikuid noote ning lisab kaunistusi ja topeltnoote rahvaviisi kordustes.

„Süit eesti tantsuviisidest” koosneb neljast osast:

Esimeses osas – „**Vana valss**” on Tubin kombineerinud kaks labajalavalssi üheks teemaks. Pärast teema esitust järgnevad kaks variatsiooni, millest esimeses lisatakse viisile akorde ning teises (*cantabile, dolce*) muutub tantsisklevas karakteris teema lühendatud korduses laulvaks, et teises pooles tantsulisena naasta ning kaugenevate fanfaaridega lõppeda. Klaveril on selles osas saatev roll. Esimesse variatsiooni muudetud kujul lisatud lauluviis „Oh seda elu ja õnne” ning teise variatsiooni kannelt matkiv faktuur on vihje süidi kolmanda osa teemaatilisele materjalile.

Teine osa „**Külakarjase sarvelugu**” on kirjutatud rahvaviiuli seisukohast tavatus As-duuris.² Üks võimalik seletus sellele on, et instrument, millel rahvaviis kogujale esitati, oli standardhäälestusega võrreldes häälestatud pool tooni madalamaks (rahvapille häälestati nõ kõrva järgi). Sestap kõlas pillipärane A-duur As-duurina ning viis noodistati kõlanud helistikus. Tubin, soovides allikale truuks jääda, ei muutnud helistikku (rahva)viulipärasemaks. Sarnaselt esimesele osale on karakter tantsisklev ning kahest Kadrinast ja Simunast kogutud „Sarveloost” koosnev peateema vaheldub huikavate karjasesarvemotiividega.

Kolmas osa „**Kanneldaja**” algab klaveri improvisatoorsete, kannelt imiteerivate käikudega, millele vastandub lihtne tantsuviis. Helilooja humoorika võttena on 2/4 taktimõõdus tantsuviis pandud kirja taktimõõdus 3/4. *Rubato* vaheosas lisanduvad juba alguses kõlanud klaveripassaažidele viiuli mõtlikud kommentaarid.

Neljandas osas „**Sikusarve lood**” järgib Tubin põhimõtet, et rahvapärast muusikat tuleks väljendada tänapäeva vahenditega, kuid koloriit peab säilima võimalikult algupärasena (Rumessen 2015: 48). Viiside karakter on tantsisklev, lisatud on topeltnoote rahvaviulimuusikas tavatutes intervallides kvart ja kvint ning virtuoosses lõpuosas ohtralt akorde.

Tabelis 1 on esitatud Hans-Gunter Locki muusikateaduse magistritööst pärinevad andmed süüdi osades kasutatud rahvaviiside kohta. Kuna käesolev töö on kirjutatud viiuldaja vaatepunktist, viitavad taktinumbrid rahvaviisi esimesele avaldumisele viiulipartiis. Kus võimalik, on toodud rahvaviisi kogumise asukoht ning rahvaviisi kogujale ettemänginu nimi ja instrument. Tabel on koostatud, tuginedes Rahvusvahelise Eduard Tubina ühingu poolt 2011. a välja antud „Eduard Tubin. Kogutud teosed” V seeria XX köites sisalduvale „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53 noodile.

² Rahvapärases viiulimängus eelistatakse helistikke, milles saab kasutada lahtiseid keeli (G, D, A, E)

„Vana valss”

Taktid	Pealkiri	Päritolu	Esitaja/Instrument
8–18	„Vana labajalavalts (sarvelugu)”	Koeru Kihelkond	Peet Käär viul
19–27	„Teopoiisi särk”/ „Teopoiisi valts”	Järvamaa	Peet Käär viul

„Külakarjase sarvelugu”

Taktid	Pealkiri	Päritolu	Esitaja/Instrument
2–13	„Sarvelugu”	Kadrina	Jaan Gärstenmeier sarv
14–22	„Sarvelugu”	Simuna	Hans Luik sarv
35–43	„Lepapasun”	Kose	karjapasun
44–58	„Kui kari kadunud”	Kose	Hans Papp vilepill

„Kanneldaja”

Taktid	Pealkiri	Päritolu	Esitaja/Instrument
10–30	„Vanapagana lehepillilugu”	Jõelähtme	Peeter Piilberg Hiiukannel ja lehepill
33–40	„Oh seda elu ja õnne”	Risti	vokaal

„Sikusarve lood”

Taktid	Pealkiri	Päritolu	Esitaja/Instrument
4–9	„Sikusarve lugu”	Ridala	
44–47	„Luige=(sarve) lugu”	Kullamaa	Ants Lillesmägi
87–101	„Wana Hansu sarvelugu”	Kullamaa	Andrei Laredei

Tabel 1. Südis kasutatud rahvaviisid (Lock 2002: 55–57)³

³ Arhiiviviited on leitavad allikate nimekirjas.

2.3 Eksperiment eesti pärimusviuldajatega

Tubina „Süidis eesti tantsuviisidest” kasutatud rahvaviiside uurimisel on heaks materjaliks olnud H.-G. Locki eelmainitud magistritöö „Eduard Tubina kasutatud rahvaviisid”. Lock on kaardistanud Tubina süidis kasutatud 11 rahvaviisi koos helilooja käsutada olnud noodinäidetega Eesti Rahvaluule Arhiivist (ERA). Tutvusin ka ise Eesti Kirjandusmuuseumi ERA kogudega, ning vastavad noodistused rahvamuusika kogumise ekspeditsioonidelt on seal kättesaadavad.

Paraku ei olnud ERA kogudes vastavatest rahvaviisidest helisalvestisi. See tõstas minu uurimuse jaoks küsimuse, kuidas uurida rahvaviilupärast esitust. Leian, et kuna rahvamuusika kuulub peaaesjalikult suulise kultuuri alla ja on hetkes realiseeruv nähtus, siis ei ole tingimata vajalik, et võtaksin klassikalise muusika esituse rahvamuusikapäraste väljendusvahenditega rikastamise aluseks arhiivisalvestised.

Lahendusena sündis eksperiment pärimusviuldajatega, mille eesmärk oli tänapäeva rahvamuusikute esitusstiili tundma õppimine süidis kasutatud rahvaviiside varal. Kirjutasin Locki magistritööle tuginedes välja Tubina teoses kasutatud rahvaviisid ning saatsin kolmele eesti pärimusviuldajale (Krista Sildoja, Enrik Visla ja Karoliina Kreintaal) palvega need salvestada – Tubina loodud teose konteksti arvesse võtmata, just nii nagu nemad oma professionaalsele kogemusele toetudes neid rahvaviise tõlgendaksid.

Väljavõte 14.11.2022 pärimusviuldajatele saadetud e-kirjast, mis sisaldas eksperimendi lähteülesannet:

Olen kirjale lisanud noodistused Tubina kasutatud rahvaviisidest. Minu palve on, et te salvestaksite iga rahvaviisi kaks kordust, nii nagu te vastavat lugu ise viiulil mängiksite. Salvestus ei pea olema kõrgetasemeline, kõik kodused vahendid sobivad. Salvestisi ma kusagil ei avalda, vaid kasutan analüüsiks ning teen nendest oma doktoritöös kokkuvõtte.

Enne doktorikontserdi toimumist (26.05.2023), kus süiti esitasin, jõudsid minuni Krista Sildoja ja Enrik Visla salvestised. Kolmanda pärimusviuldaja salvestised sain ma kätte liiga hilja, selle tõttu pole ma neid käesolevas uurimuses kasutanud.

Eksperimenti alustades määratlesin enda interpreedikogemusest ning käesoleva helitöö iseloomust johtuvad piirangud ja vabadused, ehk milliseid rahvaviulipäraseid muusikalisi ja pillimängutehnilisi elemente on minul Tubina teose esitamisel võimalik kasutada. Esitaja piirangud ja vabadused heliteose kujundamisel on kultuuriliselt determineeritud ning erinevad epohhiti, žanriti ja interpreediti. Seega ei paku ma välja universaalset mudelit, vaid ühe võimaliku tõlgendusliku lähenemise, mis juhindub minu kunstilistest veendumustest.

Piirangud:

- Ei tohi muuta helikõrgusi
- Ei tohi muuta rütmi
- Ei tohi noote lisada ega ära jätta

Vabadused

- Artikulatsioon
- Agoogika
- Štrihhid
- Sõrmestus
- Tempo

Selline piirangute valik on tinglik, sest paberil seisev nooditekst on vaid ebatäpne lepete kogum jäädvustamiseks tulevastele esitajatele helitöö karkassi. On raske määratleda, kus lõppeb vibraato ja algab kirja pandud helikõrguse muutmine ning millal saab *rubato*'st uute rütmide loomine. Väljendusvahendite valiku üle otsustamisel lähtub esitaja oma kunstilisest ideest ning isiklikust maitsest, õpitud esitustavadest ning oma ajastu ja/või põlvkonna aktsepteeritud ettekandenormidest (moest) (Siitan 2004: 38). Uurimistöö nimel tundsin siiski tarvidust luua esituse elementide jaoks mingid kategooriad, olgugi mõni neist subjektiivsem kui teine.

Analüüsisin pärimusviuldaajate salvestisi kuuldeliselt ja tihekirjelduse abil. Esimestel kuulamistel selgitasin välja pärimusviuldaajate mängu stiiliosised, mida saan kirjeldada, kahe viuldaaja vahel võrrelda ning enda mängus rakendada. Elemendid, millele kuulamisel keskendusin olid:

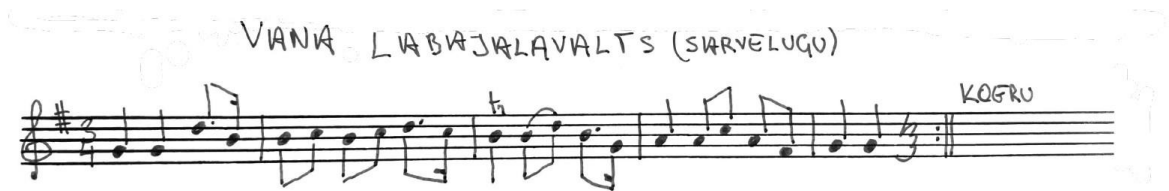
- Rahvaviisi varieerimine (lisatud trillerid ja kaunistused, lisatud harmooniad, rütmi muutmine)
- Muusika karakter
- Agoogika ja fraseerimine
- Tempo
- Artikulatsioon ja štrihhid
- Sõrmestus

Kuulasin mõlema pärimusviuldaja iga salvestist mitmeid kordi, keskendudes igal kuulamisel erinevale muusikalisele või tehnilisele elemendile. Samal ajal tegin vastava esituselemendi kohta põhjalikke kirjalikke märkmeid. Saadud tihekirjelduste alusel sain teha pärimusviuldajate mängustiili elementide kohta üldistusi. Sobivaid elemente rakendasin praktikas süüdi mängimisel ning langetasin enda muusikalise tunnetuse järgi otsuseid, kas ja kuidas neid esituses kasutada.

2.4 Eksperimendi tulemuste analüüs ja rakendamine praktikas

I osa „Vana valss“

„Vana labajalavalts (sarvelugu)“



Näide 1. Vana labajalavalts

Moderato ♩ = 88-92 Old Waltz ETW 53-1

Näide 2. Süidi 1. osa t 1–23

„Vana labajalavalts (sarvelugu)“ esineb esimese teema esimese poolena taktides 8–18, 28–33 ja 53–57. Sildoja tõlgendab seda rahvaviisi polkamasurkana (labajalavalsile väga lähedane valsivariant), st kasutab mängides valdavalt punkteeritud rütme (Sildoja, salvestiste saatetekst 12.01.2023).

Nii Sildoja kui Visla varieerivad viisi algvariandi rütme, lisades kaheksandikele punkteeringuid. Sama teeb ka Tubin süidis. Rahvaviis esineb süidi esimeses osas neljal korral ning helilooja kasutab kahte erinevat rütmivarianti. Esimest korda esitleb Tubin viisi viiulipartiis ühehäälsena, kaunistuseks ainult trillerid esimestel löökidel (taktid 10 ja 11). Teisel korral on viisile harmooniaks lisatud lahtiseid keeli ning kolmandal korral akorde. Lahtisi keeli, trillereid ja eellööke lisab viisile ka Sildoja: „Lahtisi keeli mängin kaasa kõlajõu tugevdamise eesmärgil, nii tegid sageli ka rahvapillimehed“ (Sildoja, salvestiste saatetekst 12.01.2023). Sarnasus Tubina ja pärimusviiuldajate vahel avaldub ka viisi viimastes taktides, kus viimasel noodil on järgmisesse takti viiv *crecendo*.

Tubina-poolne karakteri- ja tempomärke on *moderato* ♩ = 88–92, pärimusviiuldajad mängivad viisi kiiremini: Visla ♩ = 180 ja Sildoja ♩ = 132. Järgisin teose omandamisprotsessi alguses Tubina antud tempot, kuid kergema ja liikuvama karakteri saavutamiseks kujunes tempo helilooja omast 10 löögi võrra minutis kiiremaks.

Pärimusviuldajad esitavad viisi tantsiva karakteriga, kus poognatõmmete algused on selgelt, kerge rõhuga välja toodud ning poognakäe liikumine on nurgeline. Poognaga mängitakse valdavalt keelel lamades ehk *détaché*, välja arvatud Visla esituses viisi esimese ja teise takti viimastel löökidel, mille lõpus tõstab mängija poogna keelelt, lisades sellega kergust ja hüplevust. Mõlemal pärimusviuldajal on noodid jaotatud poognale selliselt, et takti algused satuvad valdavalt allapoognale.⁴ Sildoja liigendab järjestikuste punkteeritud kaheksandike gruppide puhul löögi viimase kuuteistkümnendiku järgmise löögi esimese kaheksandikuga ühele poognale.

Jättes kõrvale tempode erinevused, sarnanevad Tubina ja pärimusviuldajate viisikasutused küllaltki suures ulatuses, mis teeb interpreedi töö lihtsamaks, sest paljud rahvapärased viiulimängu elemendid on juba noodis kirjas. Võtsin pärimusviuldajate mängust üle selged poogna algused ning kohati takti esimese löögi rõhutamise, kuid fraseerisin rahvaviisi mitme takti kaupa. Takti esimese löögi allapoognale mängimist oli võimalik rakendada viisi esimeses ühehäälses esituses. Kui viis on esitatud akordidena või *dolce cantabile sul D*,⁵ siis iga takti allapoognaga alustamine ei olnud pillimängutehniliselt enam mõttekas.

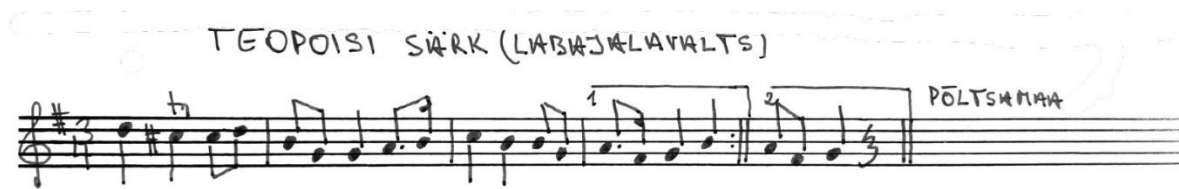
Tulenevalt endale seatud piirangutest ei olnud mul võimalik pärimusviuldajate eeskujul lisada viisile noote ning kaunistusi. Seda rahvamuusikale omast väljendusvahendit ei ole tarvis kasutada ka selle pärast, et rahvaviisi varieerimine on Tubina teosesse sisse kirjutatud. Võimalusel mängisin esimeses positsioonis ja lahtistel keeltel. Arvestades mitte tantsimiseks, vaid kuulamiseks mõeldud klassikalise helitöö konteksti, otsustasin vastupidiselt pärimusviuldajatele lisada kõlavärvi kujundamiseks vibraatot. Lähtun vibraato kasutusel samast põhimõttest kõikide rahvaviiside puhul.

⁴ Allapoogen on poogna liikumissuund poogna alumiselt osalt ehk konna poolt otsa poole (tähistatakse sümboliga Π).

Ülespoogen on poogna liikumissuund otsa poolt konna poole (tähistatakse sümboliga V).

⁵ Mängides D-keelel.

„Teoposi särk (labajalavalts)“



Näide 3. Teoposi särk

Näide 4. Süidi 1. osa t 18–28

Süidi esimese osa esimese teema teine pool, rahvaviis „Teoposi särk (labajalavalts)“, esineb taktides 18–28, 38–45 ja 65–72.

Pärimusviiuldajad esitavad viisi palju kiiremas tempos kui Tubin on nooti märkinud, ka minu kasutatav tempo kujunes Tubina omast natuke kiiremaks. Pärimusviiuldajate esituste karakter on hüplev, kuid raskepärane. Artikulatsioon on selge ja mängitud lööke üksteisest eraldades. Sildoja esituses on fraseering kahe takti kaupa, ehk viisi esimese ja kolmanda takti esimesed löögid on rõhuga välja toodud.

Visla asetab taktide esimestele löökidele kerge rõhu, seda mitte üle tähtsustades. Rõhk taktide alguses tuleneb nootide poognale grupeerimise põhimõttest, et takti esimene löök satuks allapoognale. Kui rahvaviisis algab takt kahe veerandnoodiga (taktid 1 ja 3), siis teise löögi veerandnoot on lühendatud kaheksandikuks ja enne kolmandat lööki jääb paus. Nõnda tekivad teisele ja neljandale taktile eellöögid, mis viivad välja järgmise takti rõhulisse esimesse lööki. Visla esituses on selgelt eristatav eellöök viisi viimases taktis enne kordust. Kumbki pärimusviiuldaja ei kasuta vibraatot. Sildoja lisab rahvaviisile trillereid ning lahtisi keeli.

Sildoja kasutab oma esituses naturaalselt skaalat, kus G-duuri seitsmes aste *fis* on pisut madalam ja neljas aste *c* on pisut kõrgem – viiulikaelal asetseb teine sõrm D- ja A- keelel samal kohal (nn 1-2-3 sõrmed asuvad üksteisest võrdsetel kaugustel) (Sildoja, salvestiste saatetekst 12.01.2023). Kuna süit on kirjutatud viiulile ja klaverile, mille häälestus on fikseeritud, ei ole minu esituses sellise häälestussüsteemi kasutamine võimalik. Samuti ei võtnud ma pärimusviiuldajate mängust üle vibraato mittekasutamist ning nooditeksti muutmist.

Pärimusviiuldajate mängust sain enda esituses kasutada selgeid poognavahetusi ehk poogna alguste kergem rōhutamist. Esituse voolavusele aitas kaasa ka kahe takti kaupa fraseerimine ning teiste taktide viimaste löökide järgmise takti eellōögina mängimine. Selliselt toimimine andis toetuse takti esimesele löögile ja lisas tantsulisust. Kus võimalik, kasutasin esimest positsiooni ning grupeerisin noote poognal nii, et takti esimene löök oleks mängitud allapoognaga.

II osa „Külakarjase sarvelugu“

„Sarvelugu“ Kadrinast

SARVELUGU

Näide 5. Sarvelugu

Allegretto ♩ = 92

Näide 6. Süidi 2. osa t 1–10

Süidi teise osa esimese teema moodustavad kaks rahvaviisi, mõlemad nimega „Sarvelugu“. Esimene neist on teema esimene pool ning esineb taktides 2–13, 22–29, 88–98 ja 107–114.

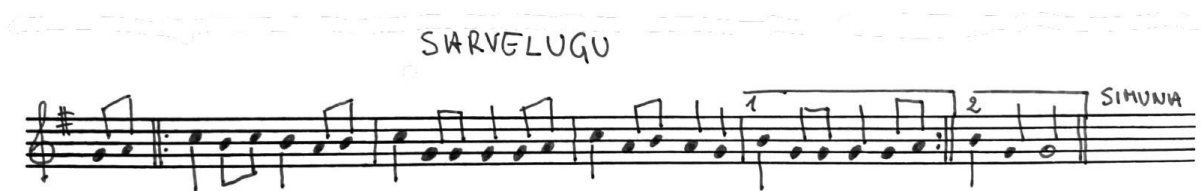
Rahvaviis on süidis esitatud rahvaviiuli seisukohalt tavatus As-duuris, millepärast Sildoja seda ei salvestanudki: „[...] see ei ole üleüldse viiuli peal rahvapärased interpretatsioonid – kõike ei saa stiilselt viiulile üle tõsta. Rahvapillimehed ei kasuta mitte iial sellist helistikku, mis tähendab, et proovisin seda mängida A-duuris – aga meloodiajoonis on väga ebamugav rahvapillimehele mängida“ (Sildoja, salvestiste saatetekst 12.01.2023).

Visla mängib viisi aeglasemalt ($\text{♩} = 68$), kui Tubin seda süidis kasutab (*Allegretto* $\text{♩} = 92$). Minu esitustempo oli erksama karakteri saavutamise nimel helilooja märgitust natuke kiirem $\text{♩} = 100$.

Visla mängitud viisi karakter rõhutab iga kaheksandikku, mis tähendab võrdselt tugevaid kõlaatakke ning löökide selge hierarhia puudumist taktis. Kuueteistkümnendikud on artikuleeritud kahekaupa selliselt, et esimene on rõhuline, teine rõhutu. Visla mängib kuueteistkümnendikud eraldi poognatele, välja arvatud viisi A- ja B-osa eelviimastes taktides, kus kahekaupa artikulatsioon säilib, aga kaks kuueteistkümnendikku on toodud ühele poognale. Selle tulemusena satuvad takti algused allapoognale. Tubina noodistuses on kõik kuueteistkümnendikud kirjutatud ühtlaselt *tenuto*’ga, ent sarnaselt Visla esitusele grupeeritud noodipildis paaridena. Pärimusviuldaja vibraatot ei kasuta.

Vältimaks löökide liigset hakitust, otsustasin Tubina poolt pakutava nootide võrdse, keelel lamava poognaga artikuleerimise kasuks, andes takti esimesele löögile suurima kaalu. Säilitasin takti alguste allapoognaga mängimise printsiibi, kui nooti ei olnud märgitud teisiti, näiteks alates süidi taktist 7, kus teema korduse varieerimiseks on see kirjutatud vastupidiste poognasuundadega. Kuigi pärimusviuldaja mängib esimeses positsioonis, loobusin ühtlase kõlavärvi saamiseks teema esimesel esitusel ainult esimese positsiooni kasutamisest ning mängisin *sul G*. Seda tämbrivalikut toetavad ka noodid leiduvad *sul G* märkused taktides 13, 63 ja 70.

„Sarvelugu“ Simunast



Näide 7. Sarvelugu

Printed musical notation in three systems. The first system starts at measure 11, marked with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/8 time signature. It includes a dynamic marking of *mp* and a performance instruction 'sul G [D]'. The second system starts at measure 16. The third system starts at measure 22, marked with a dynamic of *mf* and a 3/8 time signature. The notation features various rhythmic patterns and phrasing.

Näide 8. Süidi 2. osa t 11–26

Süidi teise osa esimese teema teise poole moodustava „Sarveloo“ leiab taktidest 13–22, 66–78 ja 98–107.

Tubina kasutuses olnud viisi noodistus on 4/4 taktimõõdus ja selle saatsin ma ka pärimusviuldajatele. Helilooja on süidis seadnud rahvaviisi 2/4 taktimõõtu, muutes rütmivältused poole kiiremaks ja säilitades nõnda nootide arvu taktis. Edaspidi kirjeldan rütmivältuseid süidi taktimõõdust lähtuvalt.

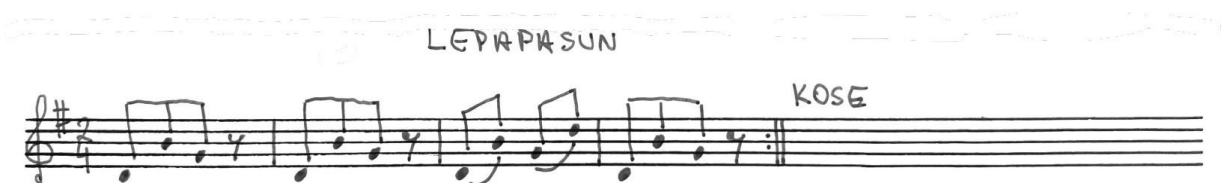
Sildoja mängib viisi Tubina ettenähtule ($\text{♩} = 92$) ligilähedases tempos, Visla esitus on sellest u 30 lööki minutis aeglasem. Sildoja fraseerib viisi taktikaupa, rõhutades takti esimest kaheksandikku. Teise ja neljanda takti esimene kaheksandik on lühendatud, mis lisab hüplevat meeleolu ning järgnevate kuueteistkümnendikkude alustamiseks on võetud aega. Tõlgendus on tantsuline, kuid

mitte ülemäära igat lööki rõhutav. Sarnaselt eelnevatele rahvaviisidele on ka siin lisatud topeltnoodid ja trillerid. Viisi viimasele noodile mängib Sildoja *crescendo*.

Visla mängib viisi löögikaupa, ent siiski teatava laulvusega. Selge tantsulisus ja löökide hierarhia puuduvad. Noodid on poognal grupeeritud kaheksandiku kaupa ning mängitud läbivalt *détaché*. Kui kaks järjestikust kuuteistkümnendikku asetsevad erinevatel helikõrgustel, siis on need mängitud samale poognale ja legaatos. Viisi teise ja neljanda takti teistel löökidel olevad kuuteistkümnendikud on mängitud *spiccato*'s⁶ eraldatult ja eraldi poognatele. Nendele eelnev kaheksandik on kergelt lühendatud. Mõlemad pärimusviuldajad mängivad esimeses positsioonis ning ei vibreeri vasakut kätt.

Kasutasin enda esituses pärimusviuldajatele sarnast artikulatsiooni. Fraseerisin takte kahekaupa ning lühendasin viisi teise takti (süüdi teises osas nt takt 15) esimest kaheksandikku, et lisada „hüplevust“. Kohati utreerisin kaheksandiku *spiccato*'ks, kuid enamjaolt mängisin keelel lamava poognaga. Laulva(ma) karakteri saavutamiseks ühendasin poognavahetused sujuvalt, vältides liigseid rõhke poogna algustes. Ma ei kasutanud esimest positsiooni, sest viis on kirjutatud kõrges registris, topeltnootides või märkusega *sul* G. Tempo kujunes ka selle rahvaviisi puhul minu esituses Tubina märgitust kiiremaks.

„Lepapasun“



Näide 9. Lepapasun

⁶ It *spiccato* tähistab poognat keelel põrgatavat mänguviisi.

Näide 10. Süidi 2. osa t 31–47

Karjasesarve imiteeriv motiiv esineb süidi teise osa viiulipartiis taktides 35–43, 59–64 ja 122. taktist lõpuni.

Sildoja mängib viisi puhkpilli imiteerides *flautando*⁷ ning kasutab poognat kogu ulatuses ja õhulise tooniga. Signaali meenutava viisi esimene pool on aeglasem, kolmandasse takti teeb pärimusviiuldaja *accelerando*⁸, mis neljandas taktis jälle aeglustub. Esimeses kahes taktis on kaks esimest kaheksandikku grupeeritud allapoognale ja kolmas ülespoognale. Kahekaupa grupeeritud kaheksandikest teine on alati lühendatud ja enne järgmist nooti tekib väike paus.

Visla pasunat ei imiteeri, vaid esitab rahvaviisi laulvalt ja vibraatoga. Ta ei muuda tempot ning kasutab samu poogna suundi, mis on viisi noodistuses. Visla mängib läbivalt *sul D*, kasutades kolmandat positsiooni ja kolmandas taktis teise oktaavi *d*-noodil flažoletti. Noodid on võrdse kaaluga, ta pikendab 1., 2. ja 3. takti eelviimaseid kaheksandikke veerandnoodiks ja takti lõpetav paus kaob.

Antud rahvaviis on süidis erandlik, sest ei ole tantsu- ega lauluviis, vaid signaal. Rõhutasin enda esituses eraldatud poognavahetusi, imiteerides puhkpilli selgeid noodi alguseid ning lühendasin taktide teisi kaheksandikke, et motiiv kõlaks „huikavamalt“. Taktides 35–43 vaheldasin motiivi kordustel sarnase tämbri vältimiseks esimest- ja kolmandat positsiooni.

⁷ It *flautando* tähistab flööti matkivat õhulist tooni.

⁸ It kiirendades.

„Kui kari kadunud“

Musical score for the piece "Kui kari kadunud". The title is written above the first staff. The score consists of two staves of music in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece ends with a double bar line.

Näide 11. Kui kari kadunud

Musical score for the second part of the piece, measures 42 to 59. The score is in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 42 with a dynamic marking of *mf*. The second staff starts at measure 48 with a dynamic marking of *più f* and a box containing the number 10. The third staff starts at measure 54 with a dynamic marking of *mp* and a *sul A* marking above the final notes.

Näide 12. Süidi 2. osa t 42–59

Viis esineb süidi teises osas, taktides 43–58. Seda rahvaviisi ma pärimusviuldajatel salvestada ei palunud. Tubina kasutuses olnud rahvaviisi noodistus erineb nii palju süiti jõudnud materjalist, et pärimusviuldajate salvestisi algsest viisist ei saaks otseselt aluseks võtta. Süidis on muudetud rahvaviisi taktimõõtu, meloodiat ja rütmi. Sellegipoolest rakendasin võimalikke pärimusviuldajate esitusstiili elemente, nagu selge löögi alguste rõhutamine ning võimalusel esimeses positsioonis mängimine.

III osa „Kanneldaja“

„Vanapagana lehepilli lugu“

VANAPAGANA LEHEPILLI LUGU

2X PIZZ

JÖGLÄHTNE

Näide 13. Vanapagana lehepilli lugu

16

Rubato con fantasia Allegretto ♩ = 84

pizz.

mp

13

17

sempre pizz.

23

27

mp

Näide 14. Süidi 3. osa t 1–30

Rahvaviis esineb Tubina süidi kolmandas osas „Kanneldaja“, viiulil *pizzicato*’s mängituna taktides 10–30 ja 53–73.

Jõelähtmelt kogutud „Vanapagana lehepilli lugu“ on rahvaviiside kogujale mängitud ilmselt hiiukandel koos lehepilliga (Lock 2002: 56). Sellele, et rahvaviis pole tõenäoliselt algselt mängitud viiulil, viitab ka Sildoja oma salvestiste saatetekstis. Lisasin noodinäite juhise mängida rahvaviisi *pizzicato*'s.

Kuigi mõlemad pärimusviiuldajad esitavad viisi kiiremas tempos kui Tubina ettenähtu, jääb Sildoja ja Visla salvestisi kuuldeliselt analüüsides esmalt kõrva esitusstiili tammuv karakter. Iga löök on välja toodud ja selge aktsendiga. Kasutades väljendit „tammuv“, ei anna ma negatiivset hinnangut pärimusviiuldajate mängule, vaid püüan leida sõna kirjeldamiseks mänguviisi, kus löögid taktis on võrdsete rõhkudega ning puudub klassikalises muusikas kasutatav pinge kasvatamine fraasi lahenduseni. Sildoja esituses ei ole viisi esimeses taktis väga selget löökide hierarhiat, liin liigub välja teise takti, millest alates on esimesel löögil tugevam aktsent kui teisel ja kolmandal löögil, ehk välja joonistub valsi karakter. Visla esituses puudub löökidel taktis selge rõhu erinevus.

Kuna Sildoja salvestisel on rahvaviis esitatud poognaga mängides ja mitte *pizzicato*'s, siis vastav salvestis parema käe tehnika aspektist ei päde. Visla esitab rahvaviisi *pizzicato*'s ning selle mängu viis ei erine klassikalisest *pizzicato*'st. Tubina teose löökudes, kus viiulipartiis esinevad akordid, seisab noodis juhise mängida akorde vaheldumisi, alustades akordi madalaimast ja seejärel kõrgeimast helist. Juhindudes eesti väikekandle mängutehnikast, kasutan *pizzicato* akordide mängimisel võimalikult palju sõrmeküünt, et saavutada teravamalt tämbrit ning selget liikuvate häälte väljakostmist.

Tubin ega väljaande toimetaja ei ole noodis andnud selgeid juhiseid sõrmestuseks. Mõlemad pärimusviiuldajad mängivad esimeses positsioonis, kasutades võimalusel lahtiseid keeli, välja arvatud teise oktavi *e*-noodil, kus kasutatakse ka neljandat sõrme lahtise keele asemel.

Sildoja: „[...] mitte igapäevane on noot *e*2, mida on mugav võtta siinkohal 4nda sõrmega, ent rahvapillimehed 4ndat sõrme ei harrastanud alumistel pillikeeltele (küll aga *e*-keelele [...] mängisin nii ja naa, kord 4nda sõrmega, kord lahtise keelega (rahvapillimees mängiks kindlasti lahtist *e*-keelt 4nda sõrme asemel“)) (Sildoja, salvestiste saatetekst 12.01.2023).

Kus võimalik, mängisin esimeses positsioonis ning teise oktavi *e*-noodil kasutasin neljandat sõrme. Kui viis naaseb osa lõpus oktav kõrgemalt, siis erinevalt pärimusviiuldajatele omasest sõrmestusest

tuleb väljuda esimese positsiooni piirest. Tämbri ühtsuse nimel püsisin ühehäälses löikudes E-keelil ning löikudes, kus esinevad akordid, juhindusin sõrmestuses akordi ulatusest.

Tubin on rahvaviisi kasutanud 3/4 taktimõõdus. Kuna rahvaviisi rütm ja meloodia jaotuvad loogiliselt ka 2/4 taktimõõtu järgides, kasutasin võimalust seda teha. Nõnda asetused rõhud igale teisele löögile, luues illusiooni 2/4 taktimõõdus mängimisest. Selline lähenemine satub küll vastuollu muusika kirjapanemisviisiga, kuid mitte muusika endaga. Sildeja klassifitseerib salvestiste saatetekstis rahvaviisi kiire valsina, Tubina märgitud tempo sellele ei viita. Mängisin viisi Tubina antud tempos, loomaks kontrasti improvisatsiooniliste *cantabile* löikude ja tantsuliste osade range meetrumi vahel.

„Oh seda elu ja õnne“

OH SEDA ELU JA ÕNNE

RISTI

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with several measures, including a double bar line and a fermata. The bottom staff is also in treble clef with a 3/4 time signature and contains a bass line with a few notes and a fermata. The title 'OH SEDA ELU JA ÕNNE' is written above the first staff, and 'RISTI' is written above the second staff.

Näide 15. Oh seda elu ja õnne

18 18

Rubato

arco

mf *dolcissimo*

31

38

19 *sul D*

f

44

mp

The image shows three staves of printed musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 18 and ends at measure 31, marked 'Rubato' and 'arco'. The second staff starts at measure 31 and ends at measure 44, marked 'mf dolcissimo'. The third staff starts at measure 44 and ends at measure 49, marked 'mp'. There are several measures with fermatas and dynamic markings like 'f' and 'sul D'. Measure numbers 18, 31, 38, 19, and 44 are indicated at the beginning of their respective staves.

Näide 16. Süidi 3 osa t 31–49

„Oh seda elu ja õnne“ esineb süüdi kolmandas osas taktides 33–49 ja 75–84. See on süüdis kasutatavatest rahvaviisidest erandlik, kuna on ainus lauluviis ehk mitte-instrumentaalne. Rahvaviilule ebasobiva helistiku tõttu jättis Sildoja viisi salvestamata. „[...] seda on rahvapäraselt väga ebamugav viiulil mängida, st ei kõla absoluutselt stiilselt“ (Sildoja, salvestiste saatetekst 12.01.2023).

Visla tõlgendus erineb Tubina omast palju kiirema tempo poolest ning kui Tubin soovib viisi esitust *rubato*'s, siis Visla järgib kindlalt meetrumit. Pärimusviiuldaja mängib viisi võrdsete nootidena, andmata ühelegi takti löögile teistest erinevat rõhku. Alla- ja ülespoognad on sama pikkuse ja kiirusega ning sarnaste atakkidega. Mängitud on keelel lamava poognaga, välja arvatud viimase takti esimene löök ja teisel kordusel kuuenda takti esimene noot, mis on *spiccato*.

Sarnaste poognakiirustega mängimine annab viisile tammuva ja rühkiva karakteri. Tubin on seevastu kasutanud viisi improvisatoorselt ja jutustavalt, mida toetab märkus *rubato* ning viiuli teema ajal klaveripartii vaikimine. Samas, lõikudes, mis on vaikemas dünaamikas kui *forte*, on helilooja igale eraldi mängitavale poognale märkinud *tenuto*, mis viitab nootide võrdsele esitusele.

Visla mängib viisi läbivalt kolmandas positsioonis ning ei kasuta lahtiseid keeli. Ainus noodis leiduv juhised sõrmestuse kohta on on *sul* D taktis 41, mis kattub Visla poolt välja pakutud sõrmestusega.

Selle viisi tõlgendamisel Tubina teoses lähtusin helilooja poolt märgitud esitusjuhised *rubato*, mis tähendab, et käisin ajaga ümber vabalt, jättes kõrvale pärimusviiuldaja range meetrumi. „Kanneldajas“ vastanduvad mõtlikult improvisatoorsed, kandlemängu ja laulmist imiteerivad lõigud tantsuliste ja rõõmsatega. Sellepärast tundub liigne meetrumitruudus *rubato* osades karakteri hägustamisena. Saavutamaks kaetumat tooni, mängisin Vislaga sarnaselt kolmandas positsioonis ning kasutasin lahtiseid keeli ainult fraaside algustes. Selle rahvaviisi puhul on käesoleva eksperimendi põhjal keeruline järeldusi teha. Takistuseks saavad ainult ühe pärimusviiuldaja salvestis, Tubina viisikasutus, mis ei ole rahvamuusikapärane, ning lauluviisi esitamine instrumendil. Suhtusin fraase kujundades meloodiasse mitte kui rahvaviisi, vaid klassikalisse kompositsiooni.

IV osa „Sikusarve lood“

„Sikusarve lugu“

SIKUSARVE LUGU RIDALA

Näide 17. Sikusarve lugu

Allegro energico $\text{♩} = 54$

Näide 18. Süüdi 4. osa t 1–26

„Sikusarve lugu“ on süüdi neljanda osa esimene teema, mis esineb taktides 4–36, 69–80 ja 136–140.

Sildoja mängus asetuvad rõhud taktis esimesele ja kolmandale löögile, teine löök on väga kerge. Valsi karakterile omaselt viib kolmas löök alati välja esimesse. Mõnikord on kolmandat lööki pikendatud pausi arvelt kaheksandikult veerandnoodile ja lisatud *crescendo*. Tänu sellele on kolmas löök kohati suurema kaaluga kui esimene. Karakter on raskepärane ja tantsulisust toetav. Ka Visla mängus on rõhk takti esimesel löögil. Viiuldajate valitud tempo on sarnane süüdi tempoga.

Poognaga mängitakse enamjaolt *détaché*, kui välja arvata mõnel korral *spiccato*’s mängitud takti kolmandad löögid. Sildoja ja Visla kasutavad lühikest poognatõmmet, väga selgete poogna algustega. Mõlemad pärimusviiuldajad jagavad noote poognale selliselt, et takti algused oleksid allapoognaga mängitud. Ei ole kasutatud vibraatot ning mängitakse esimeses positsioonis. Sildoja lisab viisile trillereid, eellööke ja kaasakõlavaid lahtiseid keeli, Visla seda ei tee.

Minu tõlgendusse oli orgaaniline üle kanda takti löökide hierarhiat, milles esimene ja kolmas löök on rõhulised ja teine löök rõhutu. Rõhke selliselt asetades saavutasin kerge ja tantsulise karakteri. Mängisin rahvaviisi esimest poolt terava, artikuleeritud štrihhi saavutamiseks hüppavama poognaga kui pärimusviiuldajad ning rõhutasin poogna alguseid. Tooni teravust lisas ka mängimine esimeses positsioonis. Teema teist poolt mängisin mõtiskleva ja laulva karakteriga, mis nõudis pikemat ja lamavat poognat. Õrnema meeleolu saavutamiseks kasutasin kolmandat positsiooni ning peitsin poognavahetuste kuuldavust.

Mitmed elemendid, mida pärimusviiuldajad oma mängus kasutasid, on Tubin ka nooti kirja pannud. Süüdis ja rahvaviiside salvestistel kattusid näiteks tempo, poognate suunad, fraasi viimase noodi *crescendo* ja viisile lahtiste keelte juurde mängimine.

„Luige = (sarve)lugu“

LUIGE = (SARVE)LUGU

KULLA MIAA

Näide 19. Luige=(sarve)lugu

Näide 20. Süidi 4. osa t 40–48

Rahvaviisi on kasutatud süidi neljandas osas, viiulipartiis, taktides 44 – 66.

Tubina käsutuses olnud rahvaviisi arhiivinoodistus on 3/4 taktimõõdus, süidis kasutab ta viisi taktimõõdus 6/4. Rütmide vältuseid muudetud ei ole, ehk kaks takti on liidetud üheks. Süiti kirjeldades olen lähtunud taktimõõdust 6/4, rahvaviisi kirjeldades lähtun taktimõõdust 3/4.

Sildoja tempo on sarnane Tubinale, Visla mängib u 10 lööki minutis aeglasemalt. Sildoja rõhutab küll iga rahvaviisi takti esimest lööki, kuid fraas on üles ehitatud kahe takti kaupa, ehk suurema rõhu saavad A- ja B-osa 1., 3. ja 5. takt. See lisab viisile tantsulist ja liikuvat karakterit. Visla mängib staatilisemalt ning iga lööki võrdselt rõhutades.

Mõlemad pärimusviiuldajad mängivad väga selgete poogna algustega, jagades noote poognale selliselt, et takti algused satuksid allapoognale. Poogen lamab keelel, välja arvatud korduste viimased taktid, kus esimene löök on mängitud *spiccato*. Kahekaupa järgnevate kaheksandike

puhul on esimene noot rõhulisem ja teine kergem. Nagu Tubingi, kasutab Sildoja fraasi lõpetavatel pikkadel nootidel *crescendo*'t.

Sildoja lisab viisile trillereid ning lahtiste keelte abil harmooniaid. Mõlemad viiuldajad mängivad esimeses positsioonis ning vibraatot ei kasuta, välja arvatud Visla, kes teeb seda poolnootidel.

Lähtusin oma esituses Tubina ja Sildoja pakutud tantsulisest karakterist, andes suuremat rõhku taktide esimestele ja neljandatele löökidele. Arvamuste lahknevus tekkis veerandnootide artikulatsioonis kui pärimusviiuldajate järgi võiks neid mängida lamava poognaga, kuid Tubin on kirja pannud *spiccato*. Valisin Tubina artikulatsiooni, sest veerandnootide lühendamine andis esitusele kergust ja liikuvust. Pillimängutehniliselt ei olnud otstarbekas kujundada poogna suundi selliselt, et takti rõhulised löögid satuksid allapoognale. Kompenseerisin seda takti rõhuliste osade sarnase artikuleerimisega, sõltumata poogna suunast.

Kui nooditekst võimaldas, kasutasin esimest positsiooni ja lahtiseid keeli. Teose iseloomust ja kunstmuusika kontekstist tulenevalt pruukisin kõla kujundamiseks siiski vibraatot. Kus tundus sobilik ning Tubin seda juba kirja pannud ei olnud, lisasin fraasi lõpetavale pikale noodile *crescendo*.

„Wana Hansu sarvelugu“

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "WANA HANSU SARVELUGU". The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The piece ends with a double bar line. The word "KULLIAMMA" is written above the final notes of the melody. The handwriting is in black ink on white paper.

Näide 21. Wana Hansu sarvelugu



Näide 22. Süidi 4. osa t 83–98

Viis esineb süidi neljanda osa viiulipartiis, taktides 86–113 ja 122–129.

Tubin kasutab süidis rahvaviisi tempos poolnoot = 92–98 lööki minutis. Pärimusviuldajad mängivad kiiremas tempos: Sildoja 130 ja Visla 138 lööki minutis.

Arhiivis leiduv rahvaviis on 2/4 taktimõõdus, kuid süidis kasutab Tubin viisi taktimõõdus ♩ . Rütmide vältuseid muudetud ei ole, ehk kaks takti on liidetud üheks. Süiti kirjeldades olen lähtunud taktimõõdust ♩ , rahvaviisi kirjeldades taktimõõdust 2/4.

Sildoja pakub välja liikuva karakteri, Visla tammuva ja staatilise. Visla kujundab meloodiat ühe takti kaupa, iga takti esimest lööki rõhutades, Sildoja rõhutab iga teise takti esimest lööki, sidudes kaks takti kokku. Poognad on selgelt eraldatud ja mängitud löögi alguseid kergelt rõhutades ning keele peal. Taktide algused tulevad reeglina allapoognale. Sarnaselt eelmisele rahvaviisile eraldab Sildoja A- ja B-osa viimaste taktide veerandnoodid esimest nooti *spiccato* mängides. Visla viimaste taktide noote nii selgelt ei eralda. Mõlemad pärimusviuldajad mängivad esimeses positsioonis, ei kasuta vibraatot ning lisavad viisile trillereid.

Tubin esitleb süidis rahvaviisi kolm korda järjest, iga kord muudetud kujul. Valisin esimese esitluse karakteriks Visla eeskujul tammuva *pesante* (süidi taktid 86–94), teiseks *dolce cantabile* (taktid 95–101) ja kolmandaks Sildoja esitusele sarnaneva rõõmsa ja liikuva meeleolu (taktid 101–113). Nõnda vältisin sama karakteri kordumist ning sain esitusse inkorporeerida mõlema

pärimusviuldaja mängustiili. *Pesante's* rõhutasin tugevalt poogna alguseid ning mängisin *tenuto'* dega legaadod eraldi poognatele. Ma ei kasutanud esimest positsiooni, vaid juhindusin nooti märgitud *sul* G-st. Küll kasutasin esimest positsiooni *cantabile* lõigus. Mängisin lamava poognaga ning sidusin poognavahetusi, vältimaks rõhke. Kolmandale viisi kordusele leidsin vahepealse karakteri, mis polnud nii laulev kui teine, kuid mitte nii jõuline kui esimene. Kasutasin läbivalt vibraatot.

2.5 Järeldused ja üldistused

Stiil tähistab kõige üldisemalt iseloomulikku väljenduslaadi, muusika puhul rütmi, harmoonia, meloodia ja faktuuri iseärasuste kogumit (Siitan 2004: 44). Minu ülesanne uurijana oli esmalt leida pärimusviuldajate mängustiili tunnused, ehk mis iseloomustab rahvapillipärast viulimängu. Teiseks, õppida rahvapäraseid stiilielemente esitama ning seejärel analüüsida pilliga ja pillita, milliseid neist saan ja tahan süüdi tõlgendamisel kasutada. Aspekt, mida ma süüti kujundades arvesse ei võtnud, oli rahvaviiside võimalik programmilisus. Kuigi teoses kasutatavate viiside pealkirjad võivad tekitada assotsiatsioone mõne pilli tämbri või esitamise asukohaga (näiteks leppapasuna viisi mängiti tõenäoliselt vabas õhus), ei tähista need rahvaviisi muusikavälist sisu. Oma tõlgenduse kujundamisel lähtusin rahvapäraste mänguvõtete kasutamise võimalikkusest.

Pärimusviuldajate salvestisi eritledes joonistusid välja mitmed mängustiili tunnused, mis rahvaviiside esitustes kordusid. Analüüsisin stiili osistena sõrmestust (vasaku käe tehnika), štrihhe ja artikulatsiooni (parema käe tehnika), muusika karakterit, agoogikat ja fraseeringut, tempot ning kirjutatud teksti truudust. Kahe pärimusviuldaja stiilid olid enamjaolt sarnased, kuid esines ka erinevusi.

Vasaku käe tehnikast ei kasutanud kumbki vibraatot, mõlemad kasutasid neljanda sõrme asemel lahtiseid keeli ning mängisid esimeses positsioonis. Kolmandat positsiooni kasutas ainult Visla ühes viisis – „Lepapasun“. Pärimusviuldajad mängisid ka klassikalises muusikas prevaleerivas võrdses tempereeringus, välja arvatud Sildoja rahvaviisis „Teopoiis särk (labajalavalts)“, kus kasutas intoneerimisel naturaalselt skaalat.

Poogna liikumine oli mõlemal pärimusviuldajal „nurgeline“. Poogna algused olid markeeritud ning üksteisest eraldatud, selge artikulatsiooniga. Reeglina olid takti rõhulised löögid, eriti takti esimesed, mängitud allapoognaga. Paari *spiccato* erandiga mängiti keelel lamava poognaga. Rahvaviiside kiirest tempost tulenevalt kasutati lühikest poognaliikumist, terve poognaga mängimist esines harva. Noote grupeeriti poognale enamjaolt löögi kaupa.

Suurim erinevus kahe viuldaja esituste vahel seisnes fraseerimises. Visla mängus oli iga löök sarnaselt rõhutatud. Puudus tantsisklevust lisav löögi rõhkude hierarhia taktis. Viisid olid esitatud ühtlase tammuva karakteriga, ilma fraasikujundusele omaste pinge tõusude ja -langusteta. Mõnel näitel olid eellöögid takti esimestele löökidele mängitud kergemalt.

Sildoja esitas rahvaviise tantsiskleva karakteriga. Löökide hierarhia taktis oli selgelt esimese löögi kasuks. Selliselt mängides tekkisid ühetaktilised (kohati ka kahetaktilised) fraasiliinid, mis lisasid esitusele liikuvust. Mõlema viuldaja mängustiil oli raskepärane, mitte kunagi *cantabile*, vaid tantsisklev. Tihti oli viisi viimane noot mängitud *crescendo* 'ga.

Pärimusviuldajate valitud tempod olid reeglina kiiremad kui Tubin on neid süidis ette näinud. Mõlemad esitajad lisasid viisidele oma äranägemise järgi trillereid ning harmoonia ja kõlajõu võimendamiseks lahtiseid keeli. Viiside esitamisel varieeriti ka rütmi.

Pärimusviuldajate tõlgendus viisidest sarnaneb paljuski Tubina kirjapanduga. Tubin puutus rahvamuusikaga kokku noodistuste, salvestiste ja elava esituse vahendusel ning oli tuttav rahvapärase mängustiiliga. Ei ole teada, kas Tubin kasutas konkreetse teose loomisel rahvaviuldaja abi, kuid süidis kajastub rahvamuusika tundmine paljude rahvapäraste mänguvõtete sisse komponeerimises. Sarnaselt pärimusviuldajatele varieerib Tubin rahvaviisi kordamisel rütmi ja lisab viisidele kaunistusi ning topeltnoote. Kohati kattub pärimusviuldajate artikulatsioon Tubina kirjutatuga ning tihti on fraasi viimasele noodile märgitud *crescendo*.

Toetudes alapeatükis 2.3 sõnastatud esitusvabadustele ja -piirangutele ning oma muusikalisele maitsele, langetasin otsuseid, milliseid pärimusviuldajate mängustiili elemente saan Tubina teoses kasutada. Seal, kus nooditekst võimaldas, mängisin esimeses positsioonis ning eelistasin kaetud keelega mängimisele teravamalt lahtise keele kõla. Erandiks said kohad, kus muusika iseloom tingis õrnamat ja kaetumat tooni (laulvad lõigud) või kui nooditekst andis juhised kindlal keelel mängimiseks. Tantsulistest ehk mitte laulvates lõikudes mängisin pärimusviuldajate eeskujul

kergelt rõhutatud, selgelt artikuleeritud poognavahetustega. Võimalusel kujundas in poogna suunad selliselt, et takti algused satuksid alla poognale ja tekiks loomulik rõhk. Kui pillimängutehniliselt ei olnud mõttekas – näiteks tänu akordikale – takti algust alla poognale mängida, kasutas in üles poognat, esimest lööki siiski rõhutades.

Tantsulistes lõikudes kujundas in fraseeringut Sildojaga sarnaselt takti esimese löögi rõhutamise printsiibist lähtuvalt, kuid klassikalisele esitusstiilile kohaselt suuremaid, vähemalt kahe- või neljataktilisi üksuseid üheks liiniks ühendades. Paljud Tubina kasutatud rahvaviisid on tarbe- ehk tantsumuusika, mille algne eesmärk ei ole kanda edasi kunstilist ideed, vaid luua rütm ja heliline ruum tantsimiseks. Süidi kui klassikalise muusika teose seisukohalt ei oleks takti või löögi kaupa fraseerimine tundunud loogiline ning muutnud muusikalise mõtte killustatuks.

Süidi osade tempod kujunesid minu tõlgenduses mõnevõrra kiiremaks kui Tubinal. Seda mõjutas pärimusviuldajate eeskuju tantsu saateks mõeldud rahvaviise esitada kiiremini, mugavamalt tantsitavas tempos. Kuigi helilooja on süidi osade alguses toonud välja tempomärgise, leian, et võin voolavuse nimel muusikale lisada ka natuke kiiremat ja tantsulisemat karakterit.

Pärimusviuldajate stiilielementidest ei võtnud ma oma mängu üle *senza vibrato* mängimist, sest eriti laulvates ja *rubato* lõikudes ei oleks selle väljendusvahendi kasutamine olnud teosele kohane. Eksperimendi jaoks seatud esitusvabaduste ja -piirangute kohaselt ei muutnud ma Tubina kirjutatud rütme ega lisanud kaunistusi ja topeltnoote. Eksperimendis osalenud pärimusviuldajad ei esitanud alati rahvaviise nii nagu need olid noodistatud ning sageli olid viiside kordused mängitud erinevalt. Tantsuviis ei ole lõpetatud kompositsioon, vaid tantsu saateks kümneid kordi korratav mõnetaktiline pala, mida kaunistatakse ja muudetakse vastavalt esitaja fantaasiale. Ma ei saanud endale teost esitades lubada meloodiate muutmist, kuid Tubina komponeeritud varieeruvad rahvaviiside kordused on sellele lähimaks aseaineks.

Süiti etnomusikoloogiliselt informeeritult esitades pean siiski silmas pidama, et esmajärgus on tegu klassikalise muusika teosega, mida on inspireerinud rahvamuusika, mitte vastupidi. Tubina süit on kirjeldus rahvamuusikast läbi klassikalise muusika meediumi. See on kui karjaseidüllil kujutatav maal palee seinal, mis jutustab lugu maarahvast, kuid mitte nende keeles ja nende kõrvadele. Süidi tõlgendust kujundades jõudsin tõdemuseni, et ka minule sobivate väljendusvahendite valik peab olema sarnane: inspireeritud rahvamuusikast, kuid siiski klassikaline. Liigselt rahvapärane mäng

muudaks teose rohmakaks karikatuuriks. Kuigi katsetasin harjutusprotsessis süüdi peal läbi kõik pärimusviuldajate eksperimendis selgunud rahvapärase mängu stiilielemendid, jätsin teose akadeemilisest iseloomust ajendatuna mitmed neist esitamisel kasutamata.

Erinevused pärimusviuldajate mänguga tekkisid tantsuviiside karakterite kujundamisel. Pärimusviuldajad esitavad tantsuviise nende tantsimist saatvast funktsioonist lähtuvalt: vastava tantsu tempos ja karakteris. Tihti on karakter tammuv ning taktis rõhutatakse iga lööki. See võib tuleneda konkreetse tantsu sammude iseloomust, vajadusest iga löögi rõhutamisega tantsijatele meetrumit edastada või valjema mängu nimel poogna algustesse atakkide andmisest. Need muusikavälised tegurid vormivad rahvaviisi karakteri muusikaks, mis on mõeldud tantsimiseks. Kui asetada samasugune tõlgendus rahvaviisist konteksti, kus see on tarbemuusika asemel kunstmuusika rollis ning tantsija asemel on kuulaja, võib esitus muutuda tüütavaks. Kuigi see täidab ootuseid ning evib omadusi, mida seostatakse tantsumuusikaga, puuduvad kuulaja jaoks kunstmuusikat paeluvaks muutvad karakteristikud nagu lõpetatud struktuur ning pinge arendus selle sees. Sama juhtuks ka kontsertmuusikat tantsu saateks pruukides. Seega sisaldab süit kuulamiseks, mitte tantsimiseks mõeldud tantsumuusikat.

Kunstmuusika kontekstis rahvatantsu viise esitades näen ennast nende kaudu jutustamas lugu, millega kaasnevad muusikalise pinge kasvamine ja kahanemine. Süüdis esinevate tantsuviiside läbivalt rahvaviilipärane esitamine ei ole optimaalseim strateegia muusikalise materjali huvitavaks kujundamiseks. See ei tähenda aga seda, et mõnes kohas lisatud rahvapärase mängu element teose esitust ei rikastaks.

3. George Enescu – Sonaat viiulile ja klaverile nr 3 op. 25

Uurimustöö kolmandas peatükis käsitlen rahvamuusika rolli Enescu loomingus ja annan ülevaate rumeenia romade muusikast ning nendele iseloomulikust viiulimängust. Kaardistan romade rahvamuusikale omased viiulimängu elemendid sonaadis ning analüüsin nende kasutamist enda esituses.

3.1 Enescu ja rahvamuusika

George Enescu (1881–1955) alustas viiuliõpinguid 4-aastaselt oma kodukülas Livenis, Kirde-Rumeenias, rahvaviuldaja Nicolae Filipi juures. Vaadates Enescu loomingut võib oletada, kui suurt rolli mängis muusikalise minapildi kujunemisel see, et ta esimeseks õpetajaks oli rahvamuusik. Kumrardusena Filipile on Enescu tema käe all kuulnud ja õpitud rahvaviise hiljem heliloomingus kasutanud. Enescu motivatsioon loomingus rahvamuusikat kasutada on paljuski sarnane Tubinale (alapeatükk 2.1). 20. sajandi alguse rahvuslikud püüdlused iseolemise poole mõjutasid mitmeid kunstnikke looma rahvuslikku identiteeti konstrueerivaid teoseid. Samamoodi ka Enescut, kes seisis oma loomingu ja ühiskondliku tegevusega Rumeenia identiteediga kõrgkultuuri juurutamise eest.

Enescu isikus on ühendatud ning periooditi prevaleeriva rolli pärast konfliktis viiuldaja ja helilooja. Kuigi ta oli virtuoos mõlemal alal ning lisaks ka pianist, dirigent ja pedagoog, kogus ta eluajal tuntust eeskätt viuldajana. Tema teoste vähese esitamise võisid tingida muusikaline ja tehniline keerukus, kaasaegsele lääne kuulajale võõras helikeel ning tagasihoidlikkus oma helitööde propageerimisel ja müümisel. Enescu kompositsiooni stiil on keeruline määratleda. Olles rumeenlane, kes on õppinud Viinis ja Pariisis, on tema teostes tunda mõjutusi romantismist, neoklassitsismist ja impressionismist, mis avalduvad kantuna rumeenia rahvamuusika temaatikast.

Tema ühed tuntuimad teosed on kaks „Rumeenia rapsoodiat“ sümfooniaorkestrile (1900 ja 1901). Enescu tsiteerib mõlemas rapsoodias rumeenia romade rahvaviise, millest mõnda oli kuulnud oma

esimese viiuliõpetaja käest. Varastes teostes kasutab Enescu rahvamuusika tsitaate, kuid pärast rapsöödiate kirjutamist leiab aset paradigma muutus. Ta ei tsiteeri enam rahvamuusikat, vaid komponeerib rumeenia rahvamuusika stiilielementidest lähtuvat materjali, mis on rahvamuusikapärane, rahvuslik ja originaalne (Kotlyarov 1984: 45). Enescu täheldab oma mälestustes, et näeb rahvamuusikat iseeneses lõpetatud ja täiusliku olemina. Rahvamuusika kasutamine helitöodes oleks selle nõrgendamine ja lahjendamine. Ta leiab, et iga helilooja peab teoseid looma enda inspiratsioonist, mitte olemasolevaid teoseid ümber kirjutades (Kotlyarov 1984: 34 järgi).

Taolist materjali, mis on küll rahvapärane, kuid siiski klassikalise helilooja autorilooming, nimetab muusikateadlane Roberto Alonso Trillo (1983) metafolklooriks. Seda mõistet näitlikustab hästi sonaat viiulile ja klaverile nr 3 *op. 25*, mis on vaieldamatult rumeenia romade muusika pärane ning sisaldab roma viiuldajatele omaseid mänguvõtteid (Trillo 2018: 116).

3.2 *Muzica lăutărească* ja *doina*

Enescu sonaadi alapealkiri on „Rumeenia rahvalikus karakteris” (*dans le caractère populaire roumain*). See rahvalikkus väljendub rumeenia romade muusika (*muzica lăutărească*) olemuses, mida järgnevad kaks alapeatükki avavad. Sonaadi esimene osa on melismaatilises *doina* stiilis, teine osa seostub looduse ja karjaseidülliga ning viimane osa on tuline tants *hora*.

Rumeeniakeelne sõna *lăutar* tähistab viiuldajat või üldisemalt muusikut. See koosneb sõnast *lăută* (lauto) ja tegijanime väljendavast ar-liitest. *Lăutar* on ka sünonüümne roma (rahva)muusikuga. (Pietrowska 2022: 202). *Lăutar*’id olid rumeenia külaühiskonna hinnatud liikmed. Muusiku elukutse oli peamiselt meeste pärusmaa ning seda anti edasi kodus isalt pojale. Erinevalt paljudest teistest kogukondadest, kus rahvamuusikat tehti päevatöö kõrvalt, oli *lăutar*’ide jaoks musitseerimine põhitegevus. Põllu- ja majapidamistööd jäid perekonnas naiste teha – tänu sellele oli meestel aega harjutada pillimängu tehnikat ning käia esinemistel, mis võisid kesta mitu päeva. Pillimängu elukutseline viljelemine seletab ka roma muusikute kõrget tehnilist taset.

Lăutar’idest koosnevad rahvamuusikaansamblid *taraf*’id, mis mängivad pulmades ja matustel ning erinevatel rahva kogunemistel ja pidudel. *Taraf*’is on tavaliselt kaks kuni kaheksa muusikut, kes

mängivad viiulit, kontrabassi, *cobză*'t (lauto tüüpi näppepill), tsimblit, torupilli ning erinevaid flööte. Tihti sama suguvõsa liikmetest koosneva ansambli suurus ja koosseis varieeruvad, kuid *taraf*'i tähtsamateks liikmeteks on viiuldaja, kes esitab viisi, ning tsimblimängija, kelle kanda on harmoonia. *Taraf*'i muusikaline juht ehk primaš (rum *primaş*) on viiuldaja, kes mängib põhilised soolod ning ka modereerib esinemisi (Setaro 2018: 8). Enescu sonaati võib vaadata kui teost väikesele *taraf*'ile, mis koosneb viiulist ja tsimbli funktsioonis klaverist.

Lăutar'ide mängustiili ilmestavad kokkuvõtvalt rohked meloodiakaunistused, kiire ja laia amplituudiga vibraato, kromatismid, suurendatud sekundiga laadide kasutamine ja vaba rütmiga improvisatsioonilised lõigud esitatavates lugudes (Setaro 2018: 5).

Doina on mitmetes variantides laialt levinud, kuid seda seostatakse peamiselt rumeenia paiksete romadega. *Doina* on vokaalne või instrumentaalne rahvamuusika žanr, mida iseloomustavad püsiva meetrumita melismaatika ning ohter *rubato*. „Lõppematutes” meloodiates esineb nii kromatismi kui suurte intervallide hüppeid ning palju fragmentaarsete motiivide kordusi. Teemadeks on tihti armastus ja loodus (Axionov; Mironenko 2001). *Doina* on väljendusrikas, lüüriline ja väga kaunistatud meloodialiiniga. Tihti kasutatakse dooria laadi, mille neljas aste on kõrgendatud.

Improvisatsioonilise meloodia tõttu, mida esitaja kujundab oma maitse järgi, ei saa *doina*'t esitada mitmehäälselt. *Taraf*'i esituses mängib sooloviiul viisi ning ülejäänud ansambel on saatja rollis. Just meloodia, mitte nii väga harmoonia või rütm on *doina*'t iseloomustavaks elemendiks. Enescu on oma loomingus tihti *doina*'t kasutanud ning põhjenduse sellele leiab tema mälestuste raamatust, kus ta tõdeb, et teos väärib muusikalise kompositsiooni nime ainult siis, kui sellel on pikk liin ja meloodia, veel parem kui meloodiad esinevad kihtidena samaaegselt (Malcolm; Sandu-Dediu 2001: 4 järgi, vaadatud 04.03.2026).

Doina karakter on mõtisklev ja enesesse vaatav – mitte tegevus, vaid reaktsioon. Leidub ka *doina*'sid, mis ei ole mõeldud avalikuks esitamiseks, vaid meditatiivseks iseendale laulmiseks. Selles avaldub rumeenia rahvuslikule identiteedile omane mõiste *dor* (igatsus). *Dor* kätkeb endas igatsust, koduigatsust, armuvalu, nostalgiat, millegi järgi õhkamist ja melanhooliat. Midagi kaunist, kuid valusat, mille poole püüelda. Kuigi *dor* on eeskätt iseloomulik Rumeenia kultuurile, väljendab Enescu seda läbi romade muusika. Sonaadi esimene osa (*Moderato malinconico*) on

kantud *dor*'i ideest, väljendades universaalseid ja samas isiklikke tundeid. Melanhooliale ja igatsusele viitavad esitusjuhised *lontano* (kaugusest), *mesto* (kurvalt), *lusingando* (meelitavalt) ja *piangendo* (nuuksudes).

Doina ja selle esitusstiili lahutamatuks osaks on *parlando-rubato* esitusmaneer. *Parlando* (kõneldes) viitab esituse karakterile ning *rubato* (otsetõlkes „varastades“) on esitusjuhis käesolevast meetrumist väljumiseks. Termin *parlando-rubato* võttis esimesena kasutusse Bartók 20. sajandi alguses pärast rahvamuusika kogumise ekspeditsioone Rumeeniasse. *Parlando-rubato*'s ei ole korrapärasest meetrumist ja pulssi ning kirja pandud rütmid esitatakse vabalt ja retsitatiivselt. Lääne kunstmuusikas vastab sellele väljend *ad libitum*. Bartók on seda selgitanud: „väljend *parlando-rubato* viitab sellele, et me ei peaks nootide vältusi interpreteerima tantsulise täpsusega” (Setaro 2018: 31).

Paradoksaalsel viisil on *parlando-rubato* oma ebatäpsuses kõige täpsem vahend improviseeritud rahvamuusika kirjapanekuks. Esitaja lähtub *doina* meloodiat improviseerides oma fantaasiast, mitte meetrumist. Rütmifiguure kiirendatakse ja aeglustatakse, nootidele jäädakse pidama või libisetakse üle vastavalt esitaja maitsele. Säärase improvisatsiooni täpne noodipaberil dokumenteerimine oleks tarbetult keerukas, kui mitte võimatu. Sama kehtib nooditeksti esitajapoolse reprodutseerimise kohta. Improvisatsioon irduks liigse kammitsetuse tõttu ainukordsusest veelgi kaugemale kui see kirjutatud variandis juba on. *Parlando-rubato* annab igale esitajale ja igale esitusele mingi piirini vabad käed uudsuseks ja spontaansuseks.

Enescu sonaadis on *parlando-rubato* läbivalt esindatud *doina*-stiilis esimeses osas ning lõiguti teises ja kolmandas osas. *Parlando-rubato* tuumaks on meetrumi puudumine ja improvisatsioonilisus. Tajutava meetrumi peitmist soodustavad vahelduva pikkusega fraasid, sagedased tempomärgise ja taktimõõdu vaheldumised, tempolised esitusjuhised *accelerando*, *ritenuto*, *sostenuto* ja *senza rigore*, viiuli- ja klaveripartii samaaegsed erinevad taktimõõdud ja rütmiliselt väga erinevad partiid (Setaro 2018: 46).

Oluline osa *lăutar*'ide tegevusest on tantsu saateks mängimine. Üks levinumaid rahvatantse Rumeenia aladel on *hora* (tants), mille stiilis on kirjutatud Enescu sonaadi kolmas osa. Algselt ringis tantsitud tantsul on kujunenud mitmeid versioone nii paaris kui üksi tantsimiseks. *Hora* on levinud Ida-Euroopa-, Balkani- ja Lähis-Ida maades ning hõlmab oma mitmekesisuses aeglaseid

ja kiireid tantse erinevates taktimõõdudes. Rumeenia *hora* on kiire tants, tavaliselt 2/4 või 4/4 taktimõõdus kuue- või kaheksalöögiste fraasidega. Iseloomulik rütmimuster on kaks kuueteistkümnendiklööki ja kaheksandik või kaks kaheksandiku ja veerandlööki (vaata näide 79 lk 69).

3.3 *Lăutar*'i mängustiil

Roma viiuldajate mängutehnikat käsitlevad detailselt oma artiklites Essena Liah Setaro, Mary Ann Harbar ja Belinda Jean Robinson. Toetudes nende töödele kirjeldan selles alapeatükis *lăutar*'i mängustiili elemente ja pillihoidu.

Viiulimängus määrab pillihoid paljud tehnilised võimalused, räägib kaasa tooni kujundamises ning dikteerib nende kaudu esituse stilistilise omapära. Rahvapärane ja klassikaline viiulihoid on kujunenud erinevaks, kattes vastava muusikastiili esitamiseks vajaminevaid nõudmisi. Teisalt määrab teos, milliste pillimängutehniliste vahenditega on seda võimalik või optimaalne esitada.

Alustan roma viiuldajate mängustiili kirjeldamist pilli- ja poognahoiust, sest leian enda katsetuste tulemusena, et selle kaudu jõuab kõige tõhusamalt stiili poolest sarnaste tulemusteni.

Nagu on näha fotol 1, asetseb viiul mängija vasakul õlal ilma õlatoeta ning mängitakse lõuga pilli vastu toetamata. See tähendab, et viiuli kokkupuutepunkte kehaga on kaks. Vasak käsi hoiab pilli viiuli kaela suunas kumerdatud randmega ning pilli kael toetub mängija kämblale. See on suurim erinevus tänapäevase klassikalise pillihoiuga, kus viiuli kaela hoitakse põidla ülemise ja nimetissõrme alumise liigese vahel. Viiuli kaela kämblas hoidmine tingib sõrmede asetuse keelele, mis on lamedam kui klassikalise viiulihoiu puhul. Sõrmed ei lange keelele mitte niivõrd otsaga, vaid lamedalt, sõrmeotsa „padjaga”.

Poognahoiu viise on mitmeid: variant, mis on sarnane tänapäevase klassikalise poognahoiuga, kus põial asetseb poognapuul konna juures, väike sõrm toetab otsaga poognale ning ülejäänud sõrmed sirutuvad üle poognapuul. Leidub ka variante, milles väike sõrm ulatub samuti üle poogna ning versioonid, milles poognat ei hoita konna juurest, vaid keskkohale lähemalt. Väikese sõrme väike roll poogna hoidmisel ja tasakaalustamisel soodustab kiiretes *detaché* käikudes poogna liigutamise impulssi sõrmedest ja randmest.



Foto 1. Viiuldaja Alexandru Cercel ja *cobză* mängija Ion Nițoi (foto autor teadmata)

Keha ja viiuli kokkupuutepunkte on ainult kaks ja lõug ei osale pilli toetamisel, mis tähendab et põhiline töö mänguasendi hoidmisel langeb vasakule käele. See omakorda tingib vajaduse vasaku käe pideva kontakti järele viiuliga. Viiuli üleval hoidmiseks vajalik katkematu kokkupuude pilli kaelaga soodustab roma viiuldajatel rohkete ja kuuldavate *glissando*'de kasutamist.

Roma viiuldajad kasutavad *glissando*'sid palju rohkem kui lääne klassikalised, romantilise repertuaari mängijad. *Glissando*'sid kasutatakse suurte intervallihüpete ühendamiseks, aeglastes meloodiates enamiku nootide ühendamiseks ja kiiretes käikudes nootide rõhutamiseks. Kahest põhilisest *glissando* tüübist esimene on lühike libisemine kahe järjestikuse tooni vahel samas positsioonis ning teine on pikk alla või üles suunas *glissando* suurte intervallide vahel (Harbar 2003: 465).

„Lamedast” vasaku käe asendist on tingitud ka roma viiuldajatele iseloomulik **vibraato**, mis on kiirem ja laiema amplituudiga kui klassikalistel viiuldajatel. Sarnaselt klassikalistele viiuldajatele kasutatakse meloodiate mängimisel vibraatot läbivalt. Kui sõrmed asetsevad keelel „padjaga”, on kokkupuute pind suurem kui sõrme otsaga keelt puudutades. Suurem kaetud keele osa võimaldab vibreerida laiemalt. Palju kasutatakse kogu käe vibraatot, kuna pihku toetuv viiuli kael ei võimalda

randmel vabalt liikuda. Noote ilmestatakse ka kiirete lühikeste vibraato pursetega, pikki noote alustatakse ilma vibraatota ning lisatakse vibraato järk järgult või alustatakse ja lõpetatakse noot sirgelt, lisades vibraato noodi keskel (sarnaselt *messa di voce*'le).

Trillerid esineb *lăutar*'i muusikas sageli. Trillereid ja **mordente** alustatakse põhinoodist, selge (poogna) atakiga ning olenemata helistikust või laadist on need enamasti pooletonise intervalliga. Vaatamata pala tempole sooritatakse trillerid, mordendid ja kaunistused võimalikult kiiresti. Lisaks tavalisele trillerile, kus põhinooti mängiv sõrm lamab keelel ning teist nooti mängiv sõrm tõuseb ja langeb autonoomselt, leidub ka ühe sõrme trillerit, mis meenutab edasi-tagasi *glissando*'t poole tooni ulatuses. Veel üks levinud variant on vibraato-triller. Põhinooti mängiv sõrm lamab keelel ning trillerdav sõrm on tihedalt selle vastas, napilt keele kohal. Trillerdamise efekt tekib kogu kätt vibreerides, kui ülemine sõrm puutub vastu keelt. Kui tavalise trilleri puhul liigub trillerdav sõrm alumisest sõrmest iseseisvalt, siis vibraato-trilleri puhul püsib see põhinooti hoidva sõrmega kontaktis. Selliselt trillerdades on mängitav intervall väiksem kui pool tooni.

Dor'i ja sellega kaasneva kurbuse üks otsesemaid väljendusi *lăutar*'i mängustiilis on **noduri** (sõlmed) (Robinson 2017: 184). Sama mänguvõte on kasutusel ka klezmer muusikas jidišikeelse nimega *krekhts* (oigamine, nuuksumine). Põhinooti katkestatakse kiire *acciaccatura*'ga, tekitates luksumist või nuuksumist matkivat kõlaefekti.

3.4 *Lăutar*'i mängustiili elemendid Enescu sonaadis

Selles alapeatükis uurin, kuidas Enescu on sonaadis kasutanud eelmises alapeatükis vaadeldud rahvapäraseid mängustiili elemente.

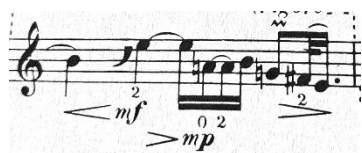
***Glissando*'d**

Roberto Alonso Trillo jaotab sonaadi nooditekstis leiduvaid *glissando*'sid kirjapanemisviisi järgi kolme kategooriasse: joonega märgitud *glissando*'d, sõrmestusega märgitud *glissando*'d ja Enescu tüüpi *glissando*'d.

Enescu tüüpi *glissando* termini vermis Trillo artiklis, milles ta kaardistab erinevaid *glissando* versioone kolmandas sonaadis Enescu enda salvestiste põhjal. Enescu annab viulipartiis juhise mängida *portamento*'t alt üles suunas löögi peale ja tähistab seda vastava sümboliga (näide 23). Kui enamikel juhtudel mängitakse *glissando* eelmise noodiga samale poognale, siis Enescu tüüpi *glissando* paigutub samale poognale järgneva noodiga (näide 24). Sellele tüübile on ainulaadne, et *glissando*'le võib ka eelneda paus (näide 25).

♪: portamento de bas en haut sur le temps.

Näide 23. Enescu *glissando* tähis

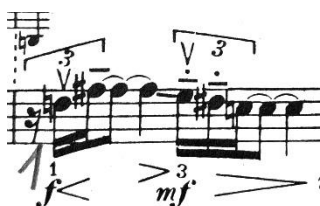


Näide 24. Enescu *glissando*. 1. osa t 6



Näide 25. Enescu *glissando* pärast pausi. 1. osa t 89

Joonega märgitud *glissando*'t kasutab helilooja enamjaolt kohtades, kus libisemisega kaasneb positsioonivahetus. Seda tüüpi *glissando*'sid esineb alla ja üles suunas ning samal keelel (näide 26) ja keelevahetusega (näide 27).

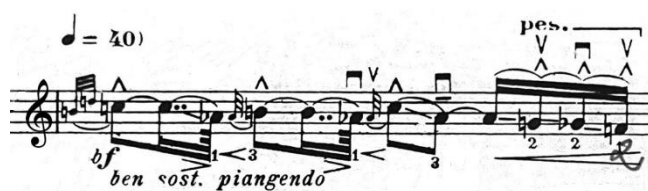


Näide 26. *Glissando* alla suunas samal keelel. 1. osa t 12



Näide 27. *Glissando* üles suunas keelevahetusega. 3. osa t 107

Joonega on märgitud kahte tüüpi kromaatilisi *glissando*'sid. Markeeritud poognavahetustega *glissando* puhul on sõrmega libisemisel tähistatud poognavahetus igal pooltoonil (näide 28). Sellele sarnaneb mikrotonaalse *glissando* variant, kus järjestikused väljakirjutatud helikõrgused on *glissando* joonega ühendatud, kuid ühel poognal (näide 29).



Näide 28. Kromaatiline *glissando* markeeritud poognavahetustega. 2. osa t 51



Näide 29. Mikrotonaalne *glissando* ühel poognal. 2. osa t 80

Kolmas tüüp *glissando*'sid on ilma sümboliteta ehk **sõrmestusega kirja pandud *glissando*'d**. Enescu on lisaks muudele rohketele muusikalistele ja tehnilistele esitusjuhistele märkinud nooti väga täpse sõrmestuse. Tavalisest suurem hulk helilooja poolt etteantud sõrmestust määrab mängitavate nootide positsiooni ja keele, millel mängida. See tingib mitmeid *glissando*'sid, mis ei ole küll otseselt nooti kirjutatud, kuid tekivad vältimatult samal keelel sama sõrmega järjestikuseid noote mängides.

Sõrmestusega märgitud *glissando*'sid esineb sonaadis mitut tüüpi. Positsioonivahetusega kaasneva *glissando* sooritamisel liigub terve vasak käsi uude positsiooni (näite 30 esimene takt ja näide 31). Positsioonisisene *glissando* tekib sama sõrme libisemisel poole tooni võrra alati ülemise noodi suunas, kuid vasaku käe randme asend ei muutu (näide 30 teine takt). *Glissando* tekib ka näite 32

puhul. Kuigi pooletoonise intervalliga kahenoodiline *appoggiatura* on välja kirjutatud, tekib selle võimalikult kiirel mängimisel *glissando* efekt. Neljas tüüp (näide 33) ei ole küll otseselt *glissando*, kuid sama helikõrguse järjestikusel erineva sõrmega mängimisel tekib teine kõlavärv ning võib kaasneda kuuldav noodile libisemine. *Glissando* efekti taotleb ka *quasi scivolando* (nagu libisedes) käik sonaadi teises osas, kus *glissando*'le sarnane kõla tekib kromaatilise heliredeli kiirel ja helikõrguse muutusi mitte rõhutaval mängimisel (näide 34).



Näide 30. *Glissando* positsioonivahetusega ja positsioonis.

1. osa t 3



Näide 31. *Glissando* positsioonivahetusega.

1. osa t 28



Näide 32. *Glissando* kahenoodilise *appoggiatura*ga.

3. osa t 42



Näide 33. Sõrme vahetus samal helikõrgusel.

1. osa t 1



Näide 34. *Glissando quasi scivolando*. 2. osa t 20

Omaette kurioossed näited, mida esineb sonaadis ühel korral, on *pizzicato glissando* (näide 35) ja *glissando*, mille jooksul vasak käsi vahetab positsiooni järgmise noodi suhtes vastassuunas (näide 36). *Pizzicato glissando* puhul tõmbab parem käsi keelt ühe korra, mille ajal vasaku käe sõrm liigub ühelt noodilt teisele.



Näide 35. *Pizzicato glissando*
cobzät imiteerides. 3. osa t 184

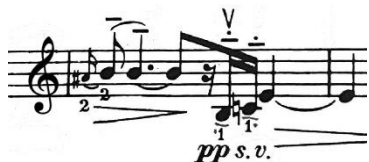


Näide 36. *Glissando vastassuunas*. 2. osa t 30

Vibraato

Vibraato on väljendusvahend, mida on noodikirjas väga keeruline edasi anda. Parameetreid nagu võnke sagedus ja amplituud ning nende muutumised nooti ei märgita. Need on iga esitaja individuaalse maitse ja tunnetuse juhtida ning räägivad kaasa kunstniku omanäolise ettekande kujundamisel. Ainuke vibraato omadus, mida saab üheselt nooditeksti kirjutada, on selle puudumine (*senza vibrato* või *non vibrato*).

Enescu kasutab neid kahte terminit sünonüümselt ning juhtudel, kui dünaamika on *mezzo piano* või vaiksem. *Senza vibrato* on sonaadis üldjuhul kasutusel fraasi lõppudes, kui dünaamika ja muusikaline pinge vaibuvad (näide 36) või fraasi sees enne pinge kasvu (näide 37). Vibraato puudumine on viiulipartiisse märgitud ka siis, kui temaatiline materjal on klaveri käes ja viiul täidab saatja rolli (näide 38).



Näide 36. *Senza vibrato* fraasi lõpus. 1. osa t 4



Näide 37. *Senza vibrato* enne pinge kasvu. 1. osa t 20–21

Näide 38. Senza vibrato, kui viiul on saatja rollis. 1. osa t 15–16

Eriline roll on *non vibrato*'l teise osa alguses, kus viiulipartiis flažolettide mitte vibreerimine aimab järele karjase flöödi klaari kõla (näide 39).

Näide 39. *Non vibrato* flöödi imitatsioon. 2. osa t 2

Sarnaselt vibraato kadumisele muusikalise pinge kahanemisega lisandub vibraato pinge kasvades. *Läutar*'i mängustiilile omaselt on teoses pikki noote, mis algavad ilma vibraatota ning pinge ja dünaamika kasvuga lisatakse vibraato (näide 40).

Näide 40. Üleminek *non vibrato*'lt vibraatole. 3. osa t 60

Enescu märgib vibraato kasutamise juhise nooti ka fraasi tippudes koosmõjus valju dünaamikaga. Kahel juhul soovib helilooja erilist või rohket vibraatot, mille tähendus jääb tänu kirjutatud meediumi ambivalentsusele esitaja avada (näited 41 ja 42).



Näide 41. *Vibrato appassionato sostenuto*. 1. osa t 38

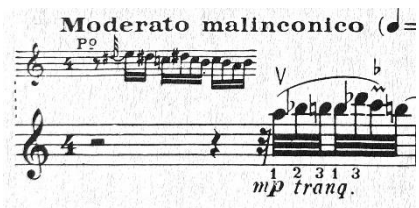


Näide 42. *Ben vibrato*. 3. osa t 397

Trillerid, kaunistused ja eellöögid

Romapärase viulimängu on improvisatoorne ning ka olemasoleva meloodia esitamisel kaunistab iga mängija seda omanäoliselt. Et kuulaja siiski loo ära tunneks, ei saa meloodiat radikaalselt muuta, kuid saab lisada viisile eellööke ja kaunistusi ning motiive ja vormi osi korrata. Ka Enescu kasutab *lăutărească* muusikale omast meloodia kaunistamist trillerite, mordentide ja eellöökidega. Sonaadis esineb ornamentikat suurel hulgal ning tihti on kaunistused osaks meloodiast (Ayres 2006: 40).

Meloodilised kaunistused on rütmiliselt välja kirjutatud, kiirete vältustega ning keerulisemad ornamendid kui trillerid või mordendid. Meloodilisi kaunistusi on kahte tüüpi: esitusjuhisega *tranquillo* (rahulikult) (näide 43) või *senza rigore* (rütmilise jäikuseta) ning esitusjuhisega *veloce* (kiirelt) (näide 44). *Veloce* kaunistusi tuleb *lăutăr*'i mängustiilis esitada võimalikult kiiresti.



Näide 43. Meloodiline kaunistus *tranquillo*.

1. osa t 1



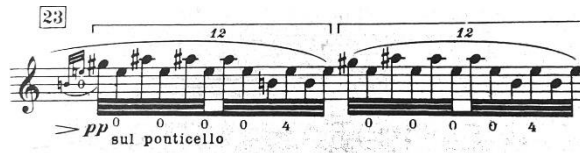
Näide 44. Meloodiline kaunistus *veloce*.

1. osa t 18

Teine meloodia kaunistamise viis on **eellöökide** lisamine. Enescu kasutab *acciaccatura*'sid (näide 45) ja *appoggiatura*'sid (näide 46). Mõlemad kaunistused on noodis väiksemas kirjas. *Appoggiatura* on eellöök, mis mängitakse löögi peale, läbitõmmatud noodivarrega *acciaccatura* mängitakse enne lööki. Sonaadis esineb ühe- kuni neljanoodilisi eellööke, mis on võrdsete või



Näide 49. Torupilli imitatsioon. 2. osa t 11



Näide 50. Tsimbli imitatsioon *sul ponticello*. 2. osa t 40



Näide 51. Linnulaulu imitatsioon ja mäng poogna konnal. 2. osa t 45–46

Poognatehnika *läutär*'i mängustiilis

Enescu sonaadis on kasutatud *läutär*'i viiulimängus sagedaid kõlaefekte nagu poognaga sõrmlaua kohal mängimisel saavutatav flöödile sarnanev kõla (näide 39), roobi juures tekkiv *sul ponticello* (näide 50) ning konnal mängimise robustne toon (näide 51). Mängimisel kasutatakse poogna konnale lisaks ka poogna otsa. Palju esineb pörkavaid štrihhe: *spiccato*, *staccato*, *ricochet*. Sonaadis on leida muus viiulirepertuaaris harva esinevaid mitte nii klassikalisi poognavõtteid *saltando alla punta del arco* (poogna otsal hüpates) (näide 52) ja *gettando l'arco* (poognat keelele visates) (näide 53).



Näide 52. Poogna otsal hüpates. 1. osa t 74



Näide 53. Poognat keelele visates. 3. osa t 31

Virtuoosse poognatehnika näide on ka bariolaaz (pr värvide segamine) ehk kõrvuti keeltele lahtise keele ja sama helikõrguse sõrmega vaheldumisi mängimine. Sama noodi erinevatel keeltele mängimisel tekib segu lahtise keele eredast ja kinnise keele tumedamast kõlavärvist. Reeglina

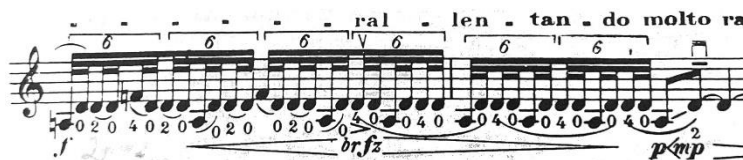
mängitakse bariolaazi (näited 54 ja 56) lõike kiires tempos ning mitmete kordustega, kuid sonaadis tuleb ette ka ühekordseid tämbrivahetusi (näide 55).



Näide 54. Bariolaaz. 3. osa t 162



Näide 55. Ühekordne bariolaaz. 1. osa t 44

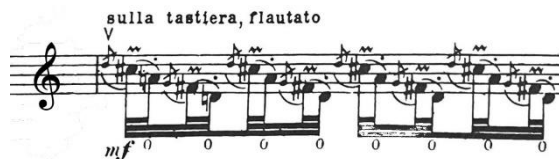


Näide 56. Bariolaaz. 2. osa t 87

Nagu eelpool mainitud, on *läutär*'ide improvisatsioonilise mängustiili osa lühikeste motiivide kordamine. Muusikaliselt võivad sellised kordused tähistada sisekaemuslikku mõtisklust (näide 57) või virtuoossuse näitamist (näide 58).



Näide 57. Mõtisklev motiivikordus. 1. osa t 53–54



Näide 58. Kiires tempos motiivikordus. 2. osa t 47

Mikrotonaalsus

Roma muusika on paljuski mõjutatud Türgi rahvamuusikast. Üks aspekt sellest on mikrotoonide kasutamine. Türgi rahvamuusikas määravad helirea, mängitavad intervallid ja meloodia kuju reeglite süsteemid makaamid. Erinevates makaamides võib oktav olla jaotatud 31–53

mikrotooniks. Kuigi *lăutăr*'id ei ole üle võtnud tervet makaamide reeglistikku, pruugivad nad heliridades mikrotoone, mis on kasutusel ka sonaadis (Setaro 2018: 28–29) (näide 59).



Näide 59. Mikrotonaalsus. 2. osa t 80

3.5 *Lăutărească* muusika stiilielementide rakendamine Enescu sonaadis

Järgneva avan, kuidas ja milliseid romapärase viulimängu stiilielemente sonaadi esitamisel kasutan.

Parlando-rubato

Sarnaselt kaheksandikele svingis ja barokiajastu *inégalité*'s pole ka *parlando-rubato* esitusviis täpses vastavuses noteeringuga. *Parlando-rubato* tähendab kirja pandud rütmide meetrumivabalt ja retsitatiivselt esitamist (lähemalt alapeatükk 3.2). See tähistab esitaja vabadust heliloojapoolset motiivi enda tunnetusele vastavalt kujundada ehk improviseerida. Meetrumi ja ajaga vabalt ringi käimine on rahvamuusikale omane esitusstiili element, mis ilmneb sonaadis läbivalt. *Parlando-rubato* leiab kasutust laulvates ja improvisatsioonilistes lõikudes. Tantsulistes lõikudes, kus rahvamuusika üks funktsioonidest on meetrumi hoidmine, seda ei esine.

Teoses on aeg kui kumm, mida saab venitada ja kokku tõmmata. Seda *parlando-rubato*'t defineerivat elastsust väljendab helilooja nooditeksti märgitud esitusjuhistega *tranquillo* (rahulikult), *veloce* (kiiresti), *sostenuto* (hoitud), *largamento* (laiendatud), *ritenuto* (aeglustades) ning enim *senza rigore* (jäikuseta). *Senza rigore*'t kasutab Enescu temaatiliste fragmentide algustes või lõppudes.

Sonaadi esimeses osas ei ole ühtse pika liiniga määratavat muusikalist teemat. Vaatamata suuremate struktuuriüksuste olemasolule ja erinevale karakterile koosneb materjal kohati vaid väga lühikestest fragmentidest, mis osa jooksul korduvad (näide 60). Fragmentaarsus loob ettekujutuse improviseeritud muusikast, kus meloodia ja saateliini asemel on kaks pilli, mis üksteise mängitud motiividele spontaanselt reageerivad. Teose esimest osa esitades ei keskendu ma niivõrd pikale fraasikaarele kui lühikeste motiivide klaveriga edasi-tagasi pörgatamisele. Siit tulenebki vajadus aja elastsuse järele. Kuigi viuli ja klaveri partiide vahelises suhtluses on muusikalised motiivid lühikesed, on need siiski lõpetatud mõttekillud. Terviklik lühike motiiv omab iseloomulikku karakterit ning sarnaselt pikema fraasiga on selle ilmestamiseks vaja esitajal kasutada lisaks muudele väljendusvahenditele ka temporaalset kujundamist. See tähendab lühikeste motiivide pinge ja suuna mõtestamist.



Näide 60. Temaatile fragment. 1. osa t 1

Parlando-rubato heaks näiteks on sonaadi teise osa algus (taktid 1–33). Kuigi helilooja ei anna noodis juhiseid meetrumi vabaks käsitlemiseks, lähtun ajaliste vabaduste võtmisel muusika iseloomust. Kujutasin ette stseeni karjusest mägedes, kes tuuleiilide saatel jõe ääres flööti mängib. Viiul matkib flažolettide mängimisega flöödi tämbrit, *sul ponticello* käigud taktides 20–21 ja 30 kujutavad tuuleiile ning klaveri ostinaato meenutab jõe lõppematut kulgemist.

Osa ettevalmistamise käigus ühtlustasime pianistiga meetrumitunnetuse ning ajastasime viuli vabalt voolava meloodia klaveripartiis olevate kuueteistkümnendik kvintoolidega. Protsess oli aeganõudev, kuid saavutatud tulemus, mis vastas küll täielikult nooditekstile, jättis kunstliku ja kammitsetud mulje. Alles siis, kui loobusin piinliku täpsusega meetrumist kinnipidamisest ja ansamblipartneri kvintoolide loendamisest, muutus esitus orgaaniliseks. Klaveripartiis esitatav rütm on oma loomusest ebapüsiv. Kvintoolide sünkroniseerimine viiulipartii trioolide ja

kuueteistkümmendikega on küll võimalik, kuid jätsin selle kõrvale kui muusika kulgu mitte toetava elemendi. Kuigi viiulipartii rütmide vältuste vahekorrad ja üldine tempo jäävad samaks, aitab improvisatsioonilist karakterit luua klaveripartii ettekujutamise pika burdoonina, mille saatel viiul vabalt improviseerib. Tõin nooditekstilise koosmängu täpsuse ohvriks muusika iseloomule ja voolavusele. Teise osa taktist 33 kuni lõpuni sarnaneb *parlando-rubato* fluktuieriv ajakasutus esimesele osale.

Kolmandas osas prevaleerib vastukaaluks kahele esimesele osale rütmiliselt stabiilne tantsuline *hora* karakter, mille vahele on pikitud improviseerimist meenutavaid *parlando-rubato* löike. Taktides 283–297 esinevad romade muusikale iseloomulikud motiivikordused (näide 61). Kuigi nooditekst väljendusvahendina tempo muutmist ette ei näe, kasutan seda sellegipoolest, loomaks ettekujutust kohapeal väljamõeldavast muusikalisest ideest. Kolmanda osa lõpus (taktid 378–396) võtan eesmärgiks viiulipartii lühikeste motiivide esiletoomise. Oluline ei ole meetrumis püsimine, vaid improvisatsiooniline karakter. Kuulajale peaks jääma mulje, et esitajad vahetavad muusikalisi mõtteid *ex tempore*, rütmivältuseid kiirendades ja aeglustades. Ajaga manipuleerimisele viitavad ka helilooja juhised *ben sostenuto marcato* (hästi hoitud ja markeeritud) ja *molto appassionato sostenuto* (väga kirglikult hoitud).

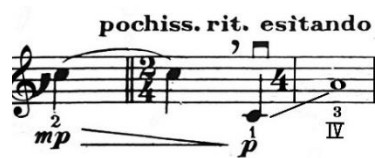
Näide 61. Motiivi kordused. 3. osa t 283–297

Glissando

Romapärase viiuldamise üheks tunnuseks on rohke *glissando* kasutus. Selle tingib viiuldaja käehoid, mille puhul pilli kael toetub peopesale terve kämbla ulatuses. Nõnda on hääletu positsioonivahetus keeruline ning pillimänguliselt loomulikumaks osutub kuuldav positsioonide vahel liikumine. Arhiivifotode järgi võib oletada, et ka eesti pärimusviiuldajate käehoid on olnud sarnane, kuid *glissando*'d ei ole nii idiomatilised kui roma viiuldajatel, sest viimased kasutavad mängides viiuli diapasooni terve pillikaela ulatuses. Eesti viiuldajad mängimisel nii suurt ulatust ei kasuta. Nagu alapeatükis 3.3 mainin, kasutatakse romapärasest viiulimängus *glissando*'t suurte intervallihüpete vahel ning aeglates muusikas enamike nootide ühendamiseks.

Glissando on keeruline tehniline võtte, mida noodikirjas või trükisõnas edasi anda. Lihtsa sümboliga märgitud liigutus sisaldab endas omadusi nagu kiirus, kestus, ulatus alumisest ülemise helini ja keelel libiseva sõrme või sõrmede surve. Sinna lisanduvad poognaga tekitatavad parameetrid: dünaamika ja selle muutumine, atakk ja tämbri omadused. Puutusin *glissando*'dega rahvamuusikas lähemalt kokku Viini muusika-ja etenduskunstide ülikoolis Marko Kõlblu Balkani laulu tundides. Kursusel käsitleti muusikat, mis oma olemuselt sarnaneb romade rahvamuusikale muuhulgas ka noote ühendavate *glissando*'de rohkuse poolest. Annan järgnevaga ülevaate *glissando*'de kujundamisest enda tõlgenduses, olles teadlik, et mitmed otsused sündisid intuitsiooni varal ning on subjektiivsed.

Katusreeglina ei hoia ma ennast sonaati esitades *glissando*'de kasutamisel tagasi. Kui muusikaline tunnetus nõuab kohas, kus seda ei ole kirja pandud, kahe noodi vahel libisemist, luban endal Enescu ja tema õpilaste salvestiste eeskujul seda teha. Samuti pruugin tiheda tooniga aeglast libisemist, kui *glissando* on ise muusikaline sündmus, mitte abivahend noodi või motiivi ilmestamiseks. Peamiselt toon libisemist lisaaja võtmisega välja Enescu tüüpi *glissando*'de puhul fraasi tippudes ning suurte intervallide vahel joonega tähistatud *glissando*'del näiteks esimese osa taktides 105–106 (näide 62) või kolmandas osas taktis 269 (näide 63).



Näide 62. *Glissando*. 1. osa t 105–106



Näide 63. *Glissando*. 3. osa t 269

Kasutan *glissando*'t sillana muusikaliste karakterite või emotsioonide vahetumise kohtadel. *Glissando* jooksul viin läbi tooni omaduste, tempo ja dünaamika ülemineku ühest karakterist teise. See nõuab teinekord *glissando*'le rohkema tähelepanu pööramist, mis omakorda tingib libisemisele pikema aja võtmise. Näiteks esimeses osas takti 63 lõpus (näide 64) muutub nõudlik ja pealekäiv karakter nukraks ning anuvaks ning naaseb takti 65 viimasel löögil eelmisesse meeleolusse. Need spontaansed ja lühikese aja jooksul toimuvad muutused on tarvis muusikaliselt ette valmistada. Kasutan selleks *glissando* jooksul võetud aega ning lisan *glissando* samal, uut karakterit ettevalmistaval eesmärgil takti 63 viimase löögi kahe esimese noodi vahele (näide 64).



Näide 64. Karakteri vahetus *glissando* ajal. 1. osa t 63

Sonaati mängides toon erilisel välja ka sõrmestusena ehk ilma *glissando* märketa nooti kirjutatud libisemised, mis esinevad tavaliselt väiksemate intervallide vahel. Melanhoolse karakteriga löikudes lisab lühikestele, noote ühendavatele libisemistele tähelepanu pööramine nukrat meeleolu. *Glissando*'ga järgmisele noodile liikumine lisab ka improvisatoorselt otsivat tundmust, nagu esitaja ei teaks päris täpselt, mis järgneb ning langetab meloodia kujundamise otsuseid reaalajas.

Kaks harva kohatavat *glissando* kuju sonaadis on *quasi scivolando* (nagu libisedes) (näide 65) ning noodipeadega väljakirjutatud *glissando* (näide 66). *Quasi scivolando* esineb sonaadi teises osas taktides 20–21 ning taktis 30 (ilma helilooja tähistuseta). Tuuleiili meenutava efekti saavutamiseks keskendusin *sul ponticello* ja *molto crescendo* koosmõjul tekkivale kõlale. Kuigi libisemine on rütmiliselt ja noodipeadega kirja pandud, leidsin, et ehmatavama tuuleiili efekti saavutab *scivolando* käigu võimalikult kiire ja artikuleerimata noodivahetustega esitamine. Meetrumist ette liikumise saab tagasi võita *crescendo* kulminatsioonis, takti 21 esimest nooti pikendades.

Noodipeadega väljakirjutatud *glissando*'t esineb sonaadi teises osas taktides 51 ja 80 ning kolmandas osas taktis 375. Iga näite puhul võib oletada, et helilooja taotles koosmõjus esitusjuhistega *piangendo* (nutvalt) ja *tremolando dolente* (valulikult värisedes) kurba või ahastavat afekti. Interpreedi poolt toetavad seda koos aeglustusega raske ja aeglane libisemine vasakus käes ning poogna pikkus ja intensiivne kontakt keelega.



Näide 65. *Quasi scivolando*. 2. osa t 20–21



Näide 66. Noodipeadega markeritud *glissando* takti viimasel löögil. 2. osa t 51

Vibraato

Glissando'le sarnaselt on vibraato väljendusvahend, mille noodikirjas väljendamist pole võimalik üheselt mõista. Helilooja poolt sonaati kirjutatud juhised vibraato kohta jäävad skaalale *senza vibrato/non vibrato* (ilma vibraatota), *poco vibrato* (natuke vibreerides), *vibrato* (vibraatoga), *ben vibrato* (rohke vibraatoga) ja *vibrato appassionato* (kirgliku vibraatoga). Neist täpsem ettekirjutus on *senza vibrato* mängimine, kuid isegi see jätab esitajale tõlgendamisvabadust. Mõistete ambivalentsusest hoolimata märgib Enescu sagedaselt nooti, kus ta näeb ette (mitte)vibreerimist.

Peatun esmalt näidetel, kus helilooja on nooti lisanud märkuse vibraato kasutamise kohta. *Senza vibrato* esineb sonaadis koosmõjus vaikse dünaamikaga, aeglastes *parlando-rubato* lõikudes ning taktides, kus viiul jääb hoidma pikka nooti, et teha ruumi klaveripartii motiivile. Minu vaimusilmas märgib *senza vibrato* esiplaanilt tagasitõmbumist või melanhoolsele tundele alistumist. Teose tundeskaala on erakordselt lai, mis nõuab esitajalt äärmuste utreerimist. Võidurõõmu ja joovastusega kaasneb intensiivne, laia amplituudiga vibraato ning kurbust ja tundetuks muutumist võimendab vibraato puudumine. Tunnetest lahtiütlemist näitlikustab lõik teisest osast alates taktist 35, kus lisaks vibraato puudumisele seisab ka esitusjuhis *senza espressione* ehk väljenduseta.

Sarnaseid põgusaid allavandumise momente, mida saab kujundada vibraato puudumisega, leiab tunde puhanguliste motiivide algustest ja lõppudest reaktsioonina üle keenud tunnetele ja muusikalise materjali pingestumisele. Nii nagu puuduv aialipp tähistab aia olemasolu ning teravdab tähelepanu nähtuse tervikule, loob vibraato ja väljenduslikkuse puudumine väljendusvahendina tugevama kontrasti oleva ja olematu vahel.

Enescu annab mõnel juhul juhiseid pika noodi vibraatoga kujundamisel. Tavaliselt on see seotud muusikalise pinge kasvu ja kahanemisega. Esimese osa taktis 70 ja 71 lahtub pinge pikal noodil vibraato kadumisega ning vastupidine toimub kolmandas osas, taktides 84–88 (näide 67). Ka romapärases viulimängus pole vibraato kasutamine konstant vibraato lisamine on vahend ilmestamiseks mingit muutust või arengut. Lähtusin oma tõlgenduses samast põhimõttest, kohati Enescu kirjutatud mitte lõpuni jälgides. Liikusin vibreerimise-mittevibreerimise skaalal ka kohtades, kus helilooja seda ei nõudnud, kuid kus pidasin seda muusika ilmestamiseks vajalikuks.



Näide 67. Vibraato vaheldus. 3. osa t 84–88

Esimeses osa taktis 16 on pikk *ppp* noot märgitud *senza vibrato* ning noodi lõpp valjeneb järgmisesse takti. Helilooja on küll vibreerimise keelanud, kuid lisan puhangulise efekti saavutamiseks vibraato noodi viimasel löögil. Kolmandas osas taktis 129–131 alustan nooti *molto vibrato* ning lõpetan koos *diminuendo*'ga *senza vibrato*'s.

Romaviuldajale sarnast vasaku käe asendit kasutan sonaadi esitamisel ühes kohas – kolmanda osa taktides 84–88. Klaver matkib vaikes dünaamikas tsimblit ning viulil kõlab mikrotoon, mis on veerand tooni kõrgem teise oktavi *c*'st. Teose faktuuri arvestades toon muusikalise sündmusena esiplaanile „ebapuhtalt“ kõlava noodi ning selle tämbri kujundamise. Teistsuguse vibraato saamiseks toetan pilli kaela peopesale asetades sõrme keelele padjaga lamavalt. Tulemuseks on väga laia amplituudiga, kiire ja närviline vibraato.

Need on vaid üksikud näited, millega kirjeldan laiemat pilti vibraato kasutamisest. Kuna romapärasest viulimängus ei ole tavaks iga nooti vibreerida, võib teose esitaja vibraatot vältida. Vibraato puudumine on sama oluline väljendusvahend kui vibreerimine, omades funktsiooni sisekaemuslike melanhoolsete emotsioonide edastamisel ning muusikalise pinget muutmisel.

Meloodilised kaunistused, eelläigid, trillerid ja mordendid

Väljendiga „meloodiline kaunistus” tähistan antud töö kontekstis käike, mida võib tänu lühikesele kestusele (tihti lühemad kui üks löök) ning järgnevat materjali sissejuhatavale iseloomule pidada kaunistavaks materjaliks. Selliseid kaunistusi esineb sonaadi esimeses osas ning ühe erandiga on neid kahte tüüpi. *Tranquillo* või *senza rigore* esitusjuhisega kaunistus (esimese osa takt 1 ja analoogsed kohad), mis liigub meloodiakeerutusega üles suunas (näide 68), ning laskuv *veloce* kaunistus taktides 18, 60 ja 65 (näide 69). Ühe korra, taktis 96 esineb hübriidvorm, mille muusikaline materjal on sarnane esimesele tüübile, kuid esitusjuhiseks on *veloce*.



Näide 68. Meloodiline kaunistus. 1. osa t 5



Näide 69. Meloodiline kaunistus. 1. osa t 18

Veloce kaunistusi esitan romapärase viulimängu eeskujul võimalikult kiiresti, võttes neid kui järgmisesse takti viivaid eelläigke. Kaunistuse kiireks mängimiseks, kuid samas ajas püsimiseks pikendan sellele eelnevat nooti, et järgneva takti esimene löök langeks kokku tunnetatava meetrumiga. *Senza rigore* kaunistused jätavad esitajale rohkem muusikalist vabadust. Selliste muusikaliste fragmentide mõtestamiseks valin motiivis ühe noodi, mille toon välja kui tähtsaima. Käigu ühte nooti saab esile tuua seda pikendades, erisuguselt vibreerides ning muusikalist pinget kasvatades. Enamjaolt valin kaunistuse mõtteliseks tipuks teise kaheksandiku esimese noodi, mida toetab nooditeksti märgitud *crescendo* ning eelmise noodiga samal helikõrgusel asetseva noodi erineva sõrmega mängimisel tekkiv tämbri muutus. Osa lõpus, kus esimesest taktist tuttav motiiv

esineb mõne takti jooksul neljal korral, pikendan monotoonse korduvuse vältimiseks mõnel juhul toetusega kaunistuse teise kaheksandiku teist nooti.

Eellöövide all pean uurimuses silmas meloodiakaunistusi, mis on noodis trükitud väiksemas kirjas. Nende mängimisel lähtun enamjaolt romapärasest viiulimängust, kus reeglina esitatakse kaunistused võimalikult kiiresti. Eellöövide kiiret esitust toetab Enescu rahvapärasest viiulimängudiomaatikast teadlik kirjastiil, milles eellöögid asetsevad viiulil sagedalt põhinoodiga samas positsioonis ja väikesel intervallilisel kaugusel. Kui eellöögi ja põhinoodi vahel on suurem intervall, märgib ta eellöögi mängimiseks lahtise keele. Kõik see soodustab viiulil kiiresti mängimise mugavust. Ka teise osa alguse aeglasel meloodias imiteerib flüeri⁹ romapärasest mängustiili eellöövide võimalikult kiire esitus.

Kuigi teoses on palju läbiminevad eellööke, vormivad sonaadi rahvapärast karakterit kaunistused, mis tulevad põhinoodiga võrreldes rohkem esile. Esiletoodavad eellöögid jagan kahte gruppi: kaunistused, mille esitan muusika karakteri tõttu põhinoodist kaalukamalt, ning sellised, mis väljendavad (muusikavälist) efekti. Põhinoodist tähtsamaks muutub kaunistus, millele antakse rohkem aega ja/või suurem kõlaattakk.

Eellöögid, mis muutuvad tänu muusikalisele või rütmilisele karakterile põhinoodist tähtsamaks, asuvad tantsulistes lõikudes, näiteks kolmanda osa teema neljandas taktis (taktid 18–19 ja analoogsed kohad) (näide 70). Sarnaselt toon taktides 49–50 põhinoodi asemel välja eellöövide grupi, eesmärgiga anda tantsulisele *hora* motiivile hüppav, mitte lonkav karakter. Selleks mängin eellöögid löögi peale ning annan neile selge ataki. Sama teen ka esimese osa taktis 94, loomaks suuremat kontrasti laulva materjali keskel asuva ootamatu tantsulise repliigiga (näide 71). Mõned kaunistused, mille välja toon, omavad meloodia pingestamise rolli. Näiteks annan rohkem pikkust ja kõlajõudu „mustalt“ kõlavatele veerandtoon kaunistusele esimese osa taktides 18 ja 52. Samuti pikendan eellööke teise osa taktis 75, andmaks edasi laadi hetkelist duurist molli vahetumist ning sellega kaasnevad kibemagusat afekti (näide 72).

⁹ Flüer on rahvamuusikas kasutatav flööt.



Näide 70. Tantsulised eellöögid. 3. osa t 18–19



Näide 71. Tantsulised eellöögid. 1. osa t 94



Näide 72. Eellöögid. 2. osa t 75

Pikendan eellööke ka juhul, kui nende eesmärk on edasi anda virtuoosse lärmi rahvapillipärasest efekti. Sellised on kolmest alumisest lahtisest keelest moodustuv *fff* akord teise osa taktis 70 (näide 73) ning kolmanda osa taktides 34 ja 38 esitusjuhisega *ruvido* (karmilt) lahtistest keeltest eellök. Eellökidest tuleb juttu ka hiljem *noduri*'t, ehk nuuksumist matkivat kõlaefekti analüüsid.



Näide 73. Eellök. 2. osa t 70

Trillerid ja mordendid esitan põhinoodist ning terve trilleri kestuses võimalikult kiiresti. Romapärasest ühe sõrme trillerit kasutan ühe korra kolmanda osa taktides 86–88, kuid selle puhul võib vaielda, kas tegemist on trilleri või kõlaomadustelt sarnase laia amplituudiga kiire vibraatoga. Ma ei kasuta sonaadi mängimisel vibraato-trillerit, sest see tehniline võtte eeldab trillerdamist väiksemal intervallil kui väike sekund ning seda tekst ei paku.

Muusikaväliste häälte ja pillide imiteerimine

Noduri (sõlmed) tähistab *läutär*'i muusikas kõlaefekti, mis imiteerib nuuksumist või nutmist. Sonaadis esineb see esimeses osas *Moderato malinconico*. *Noduri*'t kasutatakse nii instrumentaal- kui vokaalmuusikas ning on tuntud ka juudi rahvamuusikas. Viini muusika-ja etendus kunstide ülikooli juudi laulu teadur, filosoofiadoktor Isabel Frey kirjeldas temalt võetud tunnis *noduri* efekti kui kolmenoodilist fragmenti, milles kaks esimest nooti on omavahel ühendatud ning kahte viimast eraldab teist nooti lõpetav kõri sulgev luksatus (Frey 2025).

Sonaadis eristan kahte tüüpi *nod*'e. Kuigi mõlemad väljendavad ahastust, leian, et nuuksumine esimese osa taktis 11 ja analoogsetes kohtades on väljapoole suunatud, vahest isegi teiste silmadele mõeldud teatraalne nutt (näide 74). Sama osa taktis 53 ja analoogsetes kohtades on nuuksumine tingitud üksi läbielamiseks mõeldud siirast emotsioonist (näide 75). Esimese tüübi (näide 74) puhul kasutan valjemat dünaamikat ning pikemat ja kiiremat poognatõmmet. Esimese nuuksatuse teisele noodile annan aktsendi ning jätan kõla järsuks katkestamiseks poogna keelele seisma. Teise



Näide 74. *Noduri*. 1. osa t 11



Näide 75. *Noduri*. 1. osa t 53

nuuksatuse teisele noodile annan samuti aktsendi, kuid järgmise poognatõmbe ettevalmistamiseks ei jäta poognat keelele, vaid liigun läbi õhu konnale. Heli kiireks katkestamiseks vabastan keele vasaku käe sõrme pinge alt, kuid jätan sõrme õrnalt keelele. Teist tüüpi nuuksumine (näide 75) on vaiksem, kaetud tooniga, lühema poognapikkusega ning vähemate poognavahetustega. Pärast kerget toetust esimesel, mängin sõlme kolm nooti samal poognasuunal, peatades poogna pärast *ais*-nooti. Säärane poognajaotus ja *pp* dünaamika toovad endiselt välja *noduri* põhiomadused, kuid palju intiimsema ja sisekaemusliku tundena.

Esimest tüüpi nuuksatusele sarnaneb poognatehniliselt keset tantsimist vile laskmist imiteeriv motiiv kolmanda osa taktis 256 (näide 76). Vile matkimiseks liigun eellöökidelt *a*-nootidele kiire *glissando* ja *crescendo*'ga ning viimaselt noodilt lahkun võimalikult aeglase *glissando*'ga.



Näide 76. Vile efekt. 3. osa t 256

Loodushäälte imiteerimist viiulil kohtab sonaadis linnulaulu ja tuuleiili kujul, millest viimast käsitlesin *glissando*'dest rääkides. Linnulaulu motiiv esineb teises osas taktides 44–45. Alustan motiivi *piano*'st valjemas dünaamikas, intensiivse parema käe survega ning pika poognatõmbega, mängides eellöökide grupe võimalikult kiiresti. Ma ei pööra niivõrd tähelepanu meetrumi hoidmisele kui klaveriga territooriumi pärast konkureerivate lindudena võistlemisele. See kätkeb endas meetrumi kiirenemist üksteise dünaamikas ja kiiruses üle trumpamisel.

Lisaks loodushäälele imiteerib viiul sonaadis ka teisi pille. Teine osa algab pika mõtliku meloodiaga, kus viiul saab ümber kehastuda flöödik. Kuna flažolettides mäng on viiulil flöödi kõlale sarnase tämbriga, saab viiuldaja ennast ilma liigse pingutuseta flötistiks kehastada. Rahvapillipärasust lisab kaunistuste kiire esitus. Ka kolmandas osas alates taktist 178 näppepilli *cobză* matkimine on viiulil pilli võimaluste piires loomulik, kui mängida akorde ja topeltnoode võimalikult üheaegselt ning jälgides, et parema ja vasaku käe *pizzicato* oleks samas dünaamikas. Suurim erinevus viiuli ja imiteeritava pilli kõla vahel ilmneb sonaadi teises osas taktides 40–41, kus aimatakse järele tsimblit. Kuigi mõlema pilli puhul tekib heli keele võnkumisest, kõlab pulgaga löödud ning poognaga tõmmatud keel piisavalt erinevalt, et seda äratuntavalt teisel pillil reprodutseerida. Tsimblimängu tunnused, mida saan viiulil matkida, on metalne kõla *sul ponticello*'t kasutades ning romade rahvamuusikale omane kiirus, mida lisades liikusin antud kohas meetrumist ette.

Poognatehnika

Ma ei kasuta sonaadi esitamisel romapärast pillihoidu. Sama laieneb ka poognahoiule. Mängides asetan pöidla poognapuul konna kõrvale, mitte poogna keskkohale lähemale nagu seda võib kohata roma viiuldajate puhul. Romapärasele viulimängule sarnaseim poognakasutus esineb tantsulistes lõikudes teose esimeses ja kolmandas osas, esitusjuhisega *ben ritmato, alla punta del arco* (hästi rütmiliselt, poogna otsal) (näited 78 ja 79). Kasutan mängides poogna ülemist poolt ning annan iga noodi või nootide grupi algusele selge ataki. Esimeses osas, kus nootide vahel on pausid, jätan nende ajal poogna keelele seisma. Interpretatsioonipäevikusse olen teost ette valmistades kirjutanud selle karakteri kohta märksõna „nurgeline“. Nurgelist poognatehnikat aitab mul saavutada poogna liikuma hakkamise impulsi tunnetamine küünarliigesest, mitte niivõrd randmest või sõrmedest. Kolmanda osa taktidest 16 ja 212 algab sama temaatiline materjal sarnases dünaamikas (vastavalt *mp* ja *poco forte*), kuid teema hilisemal ilmumisel seisab noodis juhis sordiiniga mängimiseks. Tulenevalt sellest, et sordiini kasutades muutub lisaks tämbrile ka dünaamika ja keele poognatõmbele reageerimise kiirus, ei mängi ma *avec sourdine* löiku otsal, vaid poogna keskkohast all pool. Nõnda on lihtsam noote üksteisest kõlaatakkidega eristada ja osa algusele sarnast karakterit säilitada.



Näide 78. Štrihh poogna otsal. 1. osa t 73



Näide 79. Štrihh poogna otsal. 3. osa t 16–17

Kaks põrkavat štrihhi, millega saan klassikalise viiuldajana harva kokku puutuda, on *saltando alla punta del arco* (poogna otsal hüpitades) ning *gettando l'arco* (poognat keelele visates). Esimese

štrihhiga käib tänu ebatavalisel poogna osal mängimisele kaasas teatav ettearvamatus resultaadi suhtes. Kuigi saavutasin harjutusperioodil štrihhist üleoleku kirjutatud teksti esitamisel, oletan, et viimistletud akadeemiliselt „korrektset“ kõla taotledes oleks helilooja kasutanud teist kirjaviisi. Ka poogna keelele viskamine teenib antud teose kontekstis bravuurselt rohmaka mänguviisi huve. Leian, et helilooja soovis väljendada rahvaviulipärast efekti, kuid lääne klassikalise muusika noteerimise viis on selle jaoks liiga täpne. Niisiis minetan korrektsuse püüdluse ning poognat keelele visates iga poognapõrkega kaasneva heli tekstitruu loendamise. Selle tulemusel annan nootide asemel edasi muusikalist efekti.

3.6 Järeldused ja üldistused

Eelmises alapeatükis analüüsisin, kuidas tõlgendan rahvapärase viulimängu stiilielemente Enescu sonaadis. Rahvaviulipärast pillihoidu puudutasin põgusalt vibraatot käsitlevas lõigus, sest ei pidanud tarvilikuks seda enda mängus rakendada. Esitan uurimisobjektiks olevat teost klassikalise viiuldajana ning selline on ka minu uurijaposition. Rahvapärase pillihoiu püüdlus oleks minu oskuste pagasit arvestades apriiatsioon, mitte traditsiooniteadlik esitusviis.

Teost esitades on esmajärgus tähtis leida enda jaoks üles edasiantavad karakterid ja meeleolud: mida on helilooja kirja pannud ning kuidas mina sellest aru saan ja kuuldavaks toon, millist emotsiooni või stseeni muusika edastab ning kus on viiuldajal ansamblistina dikteeriv, vaatlev või partneriga võrdne roll. Romapärasest viulimängust teadlikuks ettekandeks vajalik mängutehniliste võtete kogum avab ennast lahkeimalt, kui interpreedil on eesmärk selgest muusikalisest kujundist. Enescu sonaat ei ole küll programmiline, kuid helilooja komponeeritud tantsu- ja lauluviisid ning pillide ja loodushäälte imiteerimine soodustavad esitajal vaimusilmas teose dramaturgia loomist.

Enescu kolmanda sonaadi individuaalne ja ansamblina omandamine on aega ja pühendumist nõudev protsess, mis sisaldab endas ohtu takerduda keerukasse teksti ning selle korrektse taastootmisesse. Kujutus viuli ja klaveri duost kaheliikmelise *taraf*ina, kes ei esita kindla helilooja kindlat teost, vaid on omavahelises suhtluses muusikalise improvisatsiooni meediumi kaudu, vabastab interpreedi nooditeksti ettekirjutava ikke alt. Allakirjutajale oli teose ettevalmistusprotsessis oluline verstepost, kui partiisse kirja pandud nootidest sai pelk mäluvahend. Kui suhtusin nootidesse paberil improviseerimist struktureerivate (erakordselt täpsete) märkmete

järgnevuse või parema vahendi puudumisel teose skitseeringuna noodijoonestikul, minetus ansambli- ja viiulitehnilistest keerukustest tingitud pinge ja püüdlus, vabastades ruumi teose sisuliste väärtustega tegelemiseks.

Juhtivaks ideeks teose ettekandel saigi improvisatsioonilisus ning ettevalmistusperioodil selle leidmine. Improvisatsioonilisus tähendab valmisolekut dialoogiks. Valmisolekut kuulata ja spontaanselt reageerida. Võtta vastu ideid, mida pakub ansamblipartner oma partiiga ning enda mänguga neile sekundeerida või oponeerida.

Sonaadis sisalduv emotsioonide palett jaotub kahe väljendusliku pooluse vahel: sisse- ja väljapoole. On tundeid, mis jäävad ainult enda läbi elada ning rõõme ja valusid, mida välja näidata ning koos teistega tunda. Mõlemal juhul toimub dialoog: kas teose kujutletava minategelase sisemuses või teda ümbritseva maailmaga. Tundemaailma eri otste kuulajale reljeefsemaks edasiandmiseks ei tohiks peljata kasutada väljendusvahendeid, mis improvisatsioonilise rahvamuusika eeskujul pole liialt viimistletud ning mõjuvad tahumatute või meetrumit lõhkuvatena.

Dialoog toimub ka esitajate tasandil ehk lugu jutustava viiuldaja ja pianisti vahel. Sonaat sisaldab küllaldaselt löike, mis on tempolt ja karakterilt ebapüsivad ning milles sisalduv tunne on karismaatiliselt puhanguiline. Esitajate ülesandeks on taastada teost reaalselt lahti rulluva sündmustikuna, mis ei ole kunstiteosena viimistletud, vaid kogu oma ilus ja valus eluline. Reaktsioon vestluspartnerile ei pruugi olla ilukirjanduslikult läbimõeldud, vaid võib olla ka emotsiooni ajal rohkem. Liialt viimistletuna mõjub teos kirjeldatuna teises isikus. Selleks, et olla paeluv vestluskaaslane, peavad muusikud mängima avatud mõtte ja kõrvadega ning reageerima lisaks mõistusele ka südamega.

Suhtumist teosesse kui improvisatsiooni ning selle noodistuse käsitlemist helides realiseeruva muusika lähendina soodustab viis, kuidas helilooja on selle kirja pannud. Etnomusikoloogias eristatakse preskriptiivset ehk ettekirjutavat ning deskriptiivset ehk kirjeldavat noodikirja. Ettekirjutav noodikirja on peamiselt mõeldud juhendiks või mäluvahendiks esitajale. Kirjapanija ei noteeri kõiki esituse elemente, sest paljud neist on samas kultuuri- või traditsiooniväljas tegutsevatele interpreedile vaikumisi teada. Näiteks kui esitaja avab esmakordselt mõne Chopini masurka noodid, on tal juba ettekujutus, kuidas see võiks kõlada (Nettl 1983: 94).

Kirjeldava noodikirja puhul peetakse lugejana silmas kedagi, kes ei tunne vastavat stiili ning kellele on tarvis edastada rohkem infot konkreetse teose esituse kohta (Nettl 1964: 99). Taolist noodistamist kohtab näiteks rahvamuusika ja selle esituse kirja panemisel. Noodistaja püüab kirjeldada noodipaberil võimalikult detailselt ühe rahvamuusiku ühte esitust ühest teosest. See tähendab mitte ainult teose meloodia, vaid ka agoogiliste vabaduste, artikulatsiooni iseärasuste, improviseeritud materjali ja esituse käigus juhtunud apsude kirja panemist.

Muusika taandamine märkideks paberil on parimal juhul ebatäiuslik meetod, sest noodistaja peab langetama valiku: kas märkida nooti enda jaoks tähtsaimad akustilised nähtused või püüda kirja panna kõik ning riskida sellega, et noodistusest on liigse kompleksuse tõttu raske aru saada (Nettl 1964: 98). Siit koorub välja konflikt muusikalise materjali ning selle kirjapaneku vahel nagu seda leiame Enescu kolmandas sonaadis. Esiteks kandub romade rahvamuusika edasi suuliselt ning ei arvesta lääne klassikalise muusika kirjapildiga. Muusika kodeerimine esitusest noodipaberile ja sealt tagasi eri kultuurikontekstides tegutsevas rahvamuusik-helilooja-klassikaline muusik jadas tekitab n-ö telefonimängu, kus mingi osa muusikalisi detaile läheb kaduma või asendatakse uutega. Teiseks ei ole rahvamuusika esitus fikseeritud, vaid sama rahvaviis võib igal taasesitusel ning erinevate muusikute tõlgenduses teiseneda. Deskriptiivne noodistus – kui iganes täpne – kirjeldab ainult ühte paljudest võimalikest esitustest.

Enescu sonaadi noodipilt sarnaneb oma esitusjuhiste detailitäpsuses etnomusikoloogia kirjeldava noodistusega. Kui etnomusikoloog noodistab konkreetse rahvamuusiku esitust, siis Enescu noodistab enda loomingut. Sonaadis on Enescu originaallooming äravahetamiseni sarnane romade rahvamuusikale, mille esituse stiilielementide lääne klassikalisele muusikule noodikirjas edastamine päädib äärmiselt kompleksse kirjapildiga. Vaatamata kirjapaneku täpsusele peegeldab sonaat deskriptiivsele noodistusele omaselt ainult ühte võimalikku kujutletavat rahvamuusika esitust paljudest.

Sonaat on lääne klassikalise muusika žanr ning mõeldud (noodist) taasesitamiseks, mis tähendab, et selle noodistus on ennekõike ettekirjutav. Kuid sonaadi nooditeksti võib eelmainitud omaduste tõttu käsitleda samal ajal ka deskriptiivsena ehk kirjeldusena ühest võimalikust, mitte ainuvõimalikust esitusviisist. Minule kui esitajale loob see pinnase nooditeksti vabamaks suhtumiseks. Ma ei pea püstitama endale eesmärki ühest ettekujuteldavast universaalsest

standardinterpretatsioonist, mis vastab kuulajate ja erialaspetsialistide väljakujunenud ootustele antud teosest. Nooditekst on aimav kirjeldus improvisatsioonilisest rahvamuusikast, mis pole mõeldud kirja panemiseks. Selle asemel, et täpselt taasluua helilooja rahvamuusika kirjeldust, saan hoopis noodistatud rahvamuusikat dešifreerida tagasi elavaks esituseks, mis ei pruugi ja ei peagi täielikult kokku langema nooditekstiga. Kui sonaati mängides viia fookus nooditeksti esitamiselt rahvamuusikute eeskujul muusikalise kujundi väljatoomisele, saavad mõningad tekstist kõrvalekaldumised musitseerimise paratamatuks ja loomulikuks osaks.

4. Kokkuvõte

Töö „Rahvamuusika tõlgendamine kunstmuusikas viiuldaja vaatepunktist Eduard Tubina ja George Enescu teoste näitel” on loovuurimusliku doktoriprojekti kirjalik osa. Loomingulise osa moodustanud kontsertide kavad võib leida uurimuse lõpuosast pärast kirjanduse nimekirja.

4.1 Ülevaade

Järgneva teen kokkuvõtte uurimistööst, mille käigus veetsin pikki tunde kahe teose ja arvukate küsimustega. Peamine uurimisküsimus oli: kuidas kujundada muusikaajalooliselt ja etnomusikoloogiliselt informeeritud esitusstrateegiaid klassikalisse muusikasse komponeeritud folkloorse materjali esitamiseks. Küsimusele vastamiseks lõin vaikimisi eelduse, et interpreedina pean lähenema teisiti sellistele klassikalise muusika teostele, milles helilooja on kasutanud rahvamuusikat. Seega pidin välja selgitama, mis tegurid mõjutavad rahvamuusika tõlgendamist kunstmuusikas ning kuidas ja milliseid rahvapärase viiulimängu elemente saab klassikalise teose esitamisel kasutada. Sellele eeldusele tuginedes sai järgmiseks sammuks teha ennast tuttavaks teoses kasutatava või seda inspireerinud rahvamuusika ja selle mängustiiliga ning leida klassikalise- ja rahvamuusika esitamise kokkupuutepunkte.

Kasutasin uurimust läbi viies peamisena eneserefleksiooni meetodit, mille konstrueerisin Donald Schöni raamatu „The Reflective Practitioner“ põhjal. Meetod, mis kätkeb vaimset ja kehalist refleksiooni teose tõlgenduse kujundamisel koosneb kolmest etapist:

- 1) tegevuse planeerimine (*reflection-on-action*), mille käigus sean eesmärgid ning kava nendeni jõudmiseks,
- 2) kehaline refleksioon tegevuse ajal (*reflection-in-action*) ehk pilli mängides erinevate muusikaliste ja tehniliste elementide katsetamine,
- 3) uue vaikimisi kehaliste teadmise juurutamine harjutamisega (*tacit knowing-in-action*).

Uurimistöö teine ja kolmas peatükk avasid vastavalt Eduard Tubina ja Georges Enescu kokkupuudet rahvamuusikaga, tutvustasid uurimisobjektiks olevaid Tubina „Süiti eesti

tantsuviisidest” ETW 53 viiulile ja klaverile ning Enescu sonaati viiulile ja klaverile nr 3 *op.* 25. Kirjeldasin nendes peatükkides eesti ja roma rahvapärast mängustiili, kuidas heliloojad on teostes rahvamuusikat kasutanud ning mis viisil tõlgendan seda mina.

Tubina ja Enescu kaks helitööd on loodud sarnastest ideedest kantuna. Mõlema teose kogu muusikaline materjal põhineb nende kodumaa rahvamuusikal, mille kasutamine kunstmuusikas oli 20. sajandi esimesel poolel heliloojatele oluliseks väljendusvahendiks ning võimaluseks luua kõrgkultuuris oma rahvuslikku identiteeti. Erinevus Tubina süidi ja Enescu sonaadi vahel ilmneb selles, millist rahvamuusikat ning kuidas heliloojad on kasutanud.

Võrreldes teostes kasutatud Eesti ja romade rahvamuusikat, avaldub nende erinevus rahvaviiside pikkuses ning muusikalises ja pillimängutehnilises keerukuses. Tubin kasutas süidis lühikesi rahvaviise, mis ei ole rütmiliselt keerukad ning mille ulatus jääb enamjaolt oktavi piiridesse. Viiulimängus tähendab see sagedasi poognavahetusi ning põhiliselt esimese positsiooni kasutamist. Enescu komponeeris sonaati pikemaid improvisatsioonilisi *doina* meloodiaid, mis on melismaatilised, komplekssete rütmidega ning kasutavad viiuli diapasooni terve sõrmlaua ulatuses. Vahe kahe rahva muusika nõudlikkuses esitajale võis olla tinginud rahvamuusiku kui ameti sotsiaalsest positsioonist. Eesti külaühiskonnas tegeldi muusikaga talutööde kõrvalt. Romade seas oli rahvamuusikuks olemine täisväärtuslik töö, millega teeniti kogu elatis, ehk pilli mängimine ei olnud lisategevus. Tänu sellele, et muusika tegemisele sai pühendada rohkem aega, olid ka kunstiline ja tehniline väljendus mitmekülgsemad.

Tubin kasutas süidis 11 eesti rahvaviisi, mille noodistused leidis ta Eesti Rahvaluule Arhiivist. Mõned rahvaviisid olid algselt mängitud viiulil, kuid enamus ei ole viiulilood. Kuigi Tubin muudab rahvaviisides kohati rütme või noote ning paaril juhul taktimõõtu, tsiteerib ta neid arhiivinoodistusega võrreldes sarnasel kujul. Ka Enescu kasutas sonaadi inspiratsioonina rahvamuusikat, kuid tsiteerimise asemel komponeeris romapärasele viiulimuusikale sarnanevat algupärandit, nähes rahvaviise kui lõpetatud teoseid, millele temal heliloojana pole võimalik väärtust lisada.

Nagu Tubina süidi pealkirigi viitab, on põhiline osa seal esinevatest rahvaviisidest mõeldud tantsu saateks. Tantsumuusika üks tähtsamaid omadusi on tantsijatele kindla meetrumi edastamine. Lühikesi rahvaviise mängitakse kümneid kordusi mõningaste variatsioonidega, kuid pala vorm ja

meetrum säilivad. Eksperimendist eesti pärimusviuldajatega selgus, et süidis kasutatud rahvatantsuviiside esitamise maneer on valdavalt iga lööki ehk poogna algust rõhutav. Selline esitusviis loob rahvaviisile tammuva karakteri, mis on efektiivne aitamaks tantsijatel meetrumist kinni pidada. Kõikide takti löökide rõhutamisega saab suurepäraselt täidetud tarbemuusika funktsioon, milleks on muusikavälise tegevuse koordineerimine.

Ent süidi konteksti asetatuna ei ole tantsuviisid mõeldud tantsimiseks, vaid kuulamiseks. Otsustasin pärimusviuldajate mängu karakterit süidi esitusel mitte kasutada, sest löökide homogeenne rõhutamine ning ühetaktiliste üksuste kaupa fraseerimine takistaks muusikaliste kujundite ja dramaturgia arendust. Vastupidiselt pärimusviuldajatele kasutasin meloodia ilmestamiseks vibraatot. Pikemate fraasiliinide kujundamist soodustas tantsuviiside puhul Krista Sildoja salvestistele tuginedes takti esimeste löökide rõhutamine, kuid mitte läbivalt, vaid fraasi jooksul rõhu tugevust varieerides. Võtsin pärimusviuldajatelt enda esitusse üle selgema ja teravama tämbriga esimese positsiooni ja lahtiste keelte kasutamise. Samuti valisin süidi tantsuliste osade tempo pärimusviuldajate eeskujul kiirema kui Tubina väljapakutu.

Enescu sonaadi mõtestamisel said minu jaoks võtmesõnadeks improvisatsioonilisus ning *parlando-rubato*. *Parlando-rubato* tähistab retsitatiivset esitusviisi, milles ei pea meetrumit jälgima tantsulise täpsusega. Kuigi teoses esineb ka palju tantsulist materjali, asuvad minu jaoks esiplaanil laulva ja vabalt voolava karakteriga *doina* meloodiad. Suhtusin sonaadi nooditeksti kui kirja pandud improvisatsiooni, mille paberilt helidesse tõlkimine ei eelda ega võimalda noodistuse täpset taasesitust. Tiheda ja detailse teksti taga, mis tundub esmapilgul viimse peensuseni ettekirjutatuna, peitub tegelikult vabadus mõista muusikalist kujundit kui hetkes sündivat kordumatut improvisatsiooni. Esitaja isikupärast lähenemist nooditekstile soodustab ka roma muusikale ja *doina*'le omane *parlando-rubato* mängustiil, mida toetavad mitmed helilooja tempojuhised noodis.

Improvisatsioonilise meloodia kujundamiseks kasutasin roma viuldajate eeskujul rohkelt *glissando*'sid, seda ka juhtudel, kui neid ei olnud nooti märgitud. Rakendasin *glissando*'t lisaks nootide ühendamisele ka sillana muusikaliste karakterite vahel. Sonaadis vahelduvad muusikalised meeleolud ja tempod spontaanselt ning nende vahele pikitav *glissando* loob kõlalise ja ajalise ruumi karakteri vahetuseks. Ajaga manipuleerisin ka meloodiliste kaunistuste kujundamisel, mis

nõuavad rahvamuusikast lähtuvalt võimalikult kiiret või vastupidi *ad libitum* esitust. Kasutasin esitusel roma- ja juudimuusikale omast *noduri* ehk nuuskatuste kujundi artikulatsiooni.

4.2 Tulemused

Rahvamuusika tõlgendamist puudutavates küsimustes nõuavad Tubina ja Enescu teosed esitajalt erinevat lähenemist. See tuleneb viisist, kuidas klassikaline helilooja suhtub rahvamuusika kasutamisse ning millisel moel ühendab teoses kahte stiili.

Helitöös kasutatav rahvamuusika võib esineda eksootilise laenuna klassikavälisest žanrist, mida eksponeeritakse klassikaliste väljendusvahenditega. Sellisel juhul ei ole rahvamuusika ja selle mänguviisi stiilitruu žanrist žanrisse üle kandmine oluline, sest rahvamuusika tähistab objekti, millest klassikaline muusika eemalseisjana jutustab. Vajalik on ainult mõne rahvaviisile iseloomuliku tunnuse, näiteks meloodia edasi andmine piisaval määral, et oleks aru saada, millega on tegu. Komponeerimisviis on eelkõige klassikaline ning ei otsi stiilide vahelist keskteed.

Teine meetod, kuidas helilooja saab rahvamuusikale läheneda, on anda sellele oma hääli ja kasutada seda subjektina, mille kaudu antakse edasi ideid ja emotsioone. Selle saavutamiseks on leitud kompromiss kahe stiili vahel ja laiendatud klassikalise muusika piire, et sinna võimalikult palju rahvamuusikat oma eheduses sisse mahuks. Nõnda säilib teose klassikalisisus (seda esitavad klassikaliselt haritud instrumentalistid klassikalistel pillidel ja kirja pandud noodist), kuid lugu jutustatakse rahvamuusikale omaseid väljendusvahendeid kasutades.

Tubin rakendab süüdis rahvamuusikat esimesest rakursist lähtudes. See on klassikalise muusika teos ning kuigi selles on muusikalise materjalina kasutatud rahvaviise, eeldab helitöö esitajalt rahvamuusikapärastest enam klassikaliste väljendusvahendite kasutamist. Enescu kasutab sonaadis rahvamuusikat kui entiteeti iseeneses, kuid lisab piisavalt klassikalise muusika tunnuseid, et saada ka selle žanri kilda arvatud. Rahvamuusika säilitab omanäolisuse, mis väljendub teosesse komponeeritud stiilitunnustes.

Suurimat mõju rahvamuusika tõlgendamisele seotud otsustele avaldab see, kuidas helilooja on teoses rahvamuusikaga ümber käinud. Kõige enam mängivad tõlgenduse kujundamisel rolli kaks

tegurit: teoses kasutatava rahvamuusika algne funktsioon ning kompositsiooni rahvaviilupärasus. Nendest sõltub, milliseid vabadusi saab esitaja endale lubada.

Rahvamuusika algse funktsiooni all pean silmas, kas rahvaviis, mida klassikalises teoses kasutatakse, on algupäraselt mõeldud tarbemuusikana (antud juhul tantsu saateks) või kuulamiseks. Tantsimiseks või kuulamiseks mõeldud rahvamuusika esitusstiil johtub muusika eesmärgist ning väljendusvahendid, mis on omased ühele, ei päde teisele. Eriti teravalt avaldub konflikt väljendusvahendite valimisel Tubina süidis, mis on kuulamiseks mõeldud teos, milles enamjaolt kasutatakse tantsuviise. Eksperimendist eesti pärimusviuldajatega selgus, et rahvatantsu muusikal on tammuv karakter, mille ülesanne on tantsu saateks meetrumi loomine. Asetades tantsuviis kunstmuusika konteksti, asendub meetrumi hoidmise vajadus püüdlusega paeluva kuulamiskogemuse loomise poole, mis väljendub taktist pikemate muusikaliste mõtete kujundamises. Tantsitavast tantsumuusikast saab kuulatav tantsumuusika. See tähendab, et kuigi mõningaid rahvaviilupäraseid väljendusvahendeid nagu sõrmestus, kohatine takti alguste rõhutamine ning kiirem tempo on Tubina süidi tõlgendamisel võimalik kasutada, siis tantsuviiside tammuva karakteri ülekandmine võib kaasa tuua monotoonsuse. Süidi esitamisel ning pillimängutehniliste valikute langetamisel mõjutas mind vaieldamatult eesti pärimusviuldajate mäng, kuid lähtusin muusika kujundamisel esmajärgus kunstmuusika esitusloogikast.

Enescu sonaat võimaldab esitajale suuremaid valikuvabadusi tänu muusikalise materjali aluseks olevale improvisatoorsele ja vaba meloodiaga *doina*'le. *Doina*, mängitud iseenelele või jagatud kuulajatega, on oma olemuselt rapsoodiline ning isegi tuntud meloodia kujundab iga esitaja oma individuaalsuse järgi. Sonaadis kasutatava *doina* improvisatoorne stiil loob vabaduse ja kohustuse irduda nooditekstist kui ühe võimaliku esituse lihtsustatud versioonist. Sonaati esitades saab roma viuldajate *parlando-rubato* esitusstiilile kohaselt võtta ruumi ajaga mängimiseks. Tänu sellele, et *doina* üheks olulisemaks karakteristikuks on kuulajale teosest isikupärase tõlgenduse pakkumine, on võimalik sonaadi kujundamisel kasutada romade rahvamuusika esituse stiilielemente.

Teine tegur, mis mõjutab esitaja vabadusi rahvamuusika rahvapärasel esitamisel on see, kuidas helilooja on teoses rahvamuusika kirja pannud ehk **rahvaviilupärasus**. Rahvaviilupärasus tähendab muusikalise teksti sobivust rahvapilli mängimise idiomatikaga. Mida rohkem sarnaneb rahvaviisi kasutus klassikalises teoses muusikaliselt ja mängutehniliselt sellele, kuidas

pärimusmuusikud viisi mängiksid, seda loomulikum on rahvamuusika stiilielementide ülekandmine kunstmuusikasse. Kui rahvamuusika komponeeritakse teosesse allikatrult, on võimalik esitusstiili elementide žanriülene kasutamine. Siin mängib rolli helilooja (rahva)pilli tundmine. Enescu oli lisaks heliloojale viulivirtuoos, kes alustas pilliõpet roma viiuldaja käe all. Tema kolmanda sonaadi viulipartii sarnaneb roma viulimängule nii lähedalt, et selle kirja pilt meenutab etnomusikoloogi deskriptiivset noodistust rahvaviiuldaja mängust. Kuigi teos on klassikaline, sisalduvad selles tehnilised elemendid, mis on iseloomulikud roma viiuldajate mängule. Teost, mis lisaks rahvamuusika kasutamisele on ka rahvaviiulipärane saab rahvapäraseid väljendusvahendeid kasutades esitada.

Tubin ei kasuta süüdis rahvaviise rahvapärase viiulimängu idiomaatikat arvesse võttes. See tuleneb tõigast, et enamus süüdi rahvaviise on algselt mängitud teistel pillidel. Samuti ei ole rahvaviiulipärane olnud Tubina eesmärk. Mõnel korral esitleb ta viise selliselt nagu rahvamuusikud neid esitaksid, kuid kordustel lisavad topeltnoodid, akordid ning transponeerimine kõrgesse registrisse ei ole rahvapärasele mängule iseloomulikud. Ta komponeerib helistikkes, milles pärimusviiuldajad ei mängi ning annab esitusjuhiseid ülemiste positsioonide kasutamiseks. Viis, kuidas Tubin süüdis rahvamuusikat kasutab, ühtib muusikalise idee tasandil rahvapärase esitusega, ent folkloorse viiulimängu praktika erineb sellest drastiliselt. Vaatamata süüdi sisu rahvapärasusele, kasutatakse selles vormi ja teostust, mis on klassikaline. Sellest tulenevalt tõden, et rahvapäraste viiulimängu stiilielementide liigne kasutamine oleks muusikaliselt ja mängutehniliselt ebasobiv.

Lähtudes enda kunstilistest eelistustest leidsin, et katsed rahvapärase mängustiili elemente klassikalise muusikaga ühendada kandsid enim vilja, mida vähem klassikalises teoses kasutatavat rahvamuusikat on sünteesitud ning selle algset funktsiooni muudetud. Kui helilooja kasutab folkloorset materjali esialgsele kujule sarnaselt, on seda võimalik mängida rahvamuusika väljendusvahendeid kasutades ning interpreedile on lisandunud üks võimalik esitusstrateegia.

Mida rohkem ma teoste ettevalmistuse protsessis rahvamuusikat uurisin, seda enam mõistsin, et nii Tubin kui Enescu evisid põhjalikke teadmisi oma maa rahvamuusikast ning palju muusikalisi ja mängutehnilisi elemente on heliloojad juba teostesse sisse komponeerinud. See viitab tõigale, et uurimistöös käsitletud teosed on lõpetatud klassikalise muusika helitööd ning neid on võimalik

esitada ka põhjaliku žanrivälise informeeritusega. Sellegipoolest olen ma kindel, et rahvamuusika uurimise käigus omandatud teadmised ja oskused mõjutavad esituse kujundamist isegi siis kui neid teadlikult ei rakendata. Usun, et õppides tundma rahvamuusikat, mida helilooja on teoses kasutanud, suureneb esitaja väljendusvahendite pagas ning lisandub erinevaid võimalusi muusika mõtestamiseks.

Käesolevast uurimusest leiavad enim mõtteainet ning praktilist väljundit esitajad, kes soovivad süveneda helitööde tõlgendusse, mis sisaldavad muusikalisi laene teistest stiilidest. Kujundades klassikalise teose esitust, millesse on komponeeritud rahvamuusikat, tasub silmas pidada viisi, kuidas helilooja on rahvamuusikasse suhtunud. Vahekorra, millisel määral on rahvamuusika objekt või subjekt, ehk kumma žanri poole teos kaldub, sõltub esitaja valitavate väljendusvahendite kogum. Sissejuhatuses sai püstitatud uurimisküsimus: kuidas kujundada muusikaajalooliselt ja etnomusikoloogiliselt informeeritud esitusstrateegiaid klassikalisse muusikasse komponeeritud folkloorse materjali esitamiseks. Vastus peitub uudishimus mõlemat maailma tundma õppida ning kannatlikkuses neid teineteisega kokku tuua.

Allikad

Noodinäited „Süidis eesti tantsuviisidest” kasutatud rahvaviisidest Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivist:

„Vana labajalavalts (sarvelugu)” EÜS VIII 9 (7)

„Teopoisid särk” EÜS VIII 10 (8)

„Sarvelugu” Kadrinast EÜS XI 805 (29)

„Sarvelugu” Simunast EÜS V 738 (1)

„Lepapasun” EÜS X 2163 (8)

„Kui kari kadunud” EÜS X 2163 (7)

„Vanapagana lehepillilugu” ERA III 7, 212 (44)

„Oh seda elu ja õnne” EÜS XI 879 (34)

„Sikusarve lugu” ERA III 7, 293

„Luige=(sarve) lugu” EÜS IX 582 (13)

„Wana Hansu sarvelugu” EÜS IX 585 (19)

Eduard Tubin. Süit eesti tantsuviisidest ETW 53 2011. Noot. Koostanud ja kommenteerinud Vardo Rumessen, Sigrid Kuulmann. Eduard Tubin. Kogutud teosed. V seeria XX köide. Viiuliteosed. Tallinn/Stockholm: Rahvusvaheline Eduard Tubina ühing/Gehrmans Musikförlag.

Frey, Isabel 2025. Kursus ülikoolis Univerität für Musik und darstellende Kunst Wien juudi laulu teemal.

Georges Enesco. 3e Sonate pour Piano et Violon dans le caractere populaire Roumain La mineur op. 25. Noot. Pariis: Enoch & Cie.

Krista Sildoja ja Enrik Visla salvestised Tubina poolt kasutatud rahvaviisidest. (Saadetud autorile 12.01.2023)

Krista Sildoja kaaskiri Tubina rahvaviiside salvestistele. (Saadetud autorile 12.01.2023)

Peeter Marguse interpretatsioonipäevik.

Kirjandus

Adams, Tony; Ellis, Carolyn; Jones, Stacy. 2017. Autoethnography. – *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. Toim. J. Matthes; C.S. Davis; R.F. Potter. <https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>.

Alumäe, Vladimir 1981. *Mõtisklusi viulimängu teooriast ja pedagoogikast*. Tallinn: Eesti Raamat.

Axionov, Vladimir; Mironenko, Yaroslav 2001. *Moldova*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000042274> (7.04.2025).

Ayres, Helen Katharine 2006. *George Enescu: the complete musician: a study of violin virtuosity in Enescu's third sonata for piano and violin*. Doctorate, Faculty of Music, The University of Melbourne.

Bartleet, Brydie-Leigh 2022. Artistic Autoethnography: Exploring the Interface Between Autoethnography and Artistic Research. – *Handbook of Autoethnography*, toim. Tony E. Adams, Stacy Holman Jones and Carolyn Ellis. New York: Routledge, lk 133–146.

Bartók, Béla 1931. Autobiograafia – *Muusikaleht*. Nr. 3, lk 75–77.

Ellis, Carolyn; Tony B. Adams; Arthur P. Bochner 2011. Autoethnography: an overview. – *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 36, no. 4 (138), lk 273-290.

- Harbar, Mary Ann 2003. „A Dark Flame Still Burning” – *The Strad*, mai 2003, lk 465.
- Kotlyarov, Boris I 1984. *Enesco: His Life and Times*. Neptune City, NJ: Paganiniana Publications.
- Lippus, Urve 2002. Omakultuur ja muusika: muusika rahvuslikkuse idee Eestis I. – *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 6. Toim. Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk 7–78.
- Lock, Hans-Gunter 2002. *Eduard Tubina kasutatud rahvaviisid*. Muusikateaduse magistritöö. Käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Malcolm, Noel; Sandu-Dediu, Valentina 2001. Enescu, George. – *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000008793> (04.03.2026).
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schirmer Books.
- Piotrowska, Anna G. 2022. From the History of the Lăutari in Romania. – *European Roma: Lives beyond Stereotypes*. Toim. E. Rosenhaft & M. Sierra. Liverpool University Press, lk 202.
- Pärtlas, Žanna 2004. Muusikaanalüüs etnomusikoloogias. – *Mõeldes muusikast*. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets. Tallinn: Varrak, lk 448–475.
- Robinson, Belinda Jean 2017. Virtuosity and Dor. – *Studia Musicologica* vol. 58 no. 2. Akadémiai Kiadó, lk 175–196.
- Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu aastaraamat 2*. 2002. Koostanud ja kommenteerinud Vardo Rumessen. Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing.
- Rumessen, Vardo 2011. Eessõna. – *Eduard Tubin. Kogutud teosed. V seeria XX köide. Viiuliteosed*. Tallinn/Stockholm: Rahvusvaheline Eduard Tubina ühing/Gehrmans Musikförlag, lk 18–20.
- Eduard Tubin. Kirjad I (1929–1961)*. 2006. Koost. ja toim. Vardo Rumessen. Tallinn: Koolibri.

Schön, Donald A. 1983. *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Ameerika Ühendriigid: Basic Books, Inc.

Setaro, Essena Liah 2018. *Solo Violin Works Influenced By Romanian Lăutari Music*. Doctoral dissertation. University of South Carolina.

Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – *Mõeldes muusikast*. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets. Tallinn: Varrak, lk 35-53.

Taruskin, Richard 2001. Nationalism. – *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Toim. Stanley Sadie, John Tyrrell. London: Macmillan Publishers Ltd, lk 689-706.

Trillo, Roberto Alonso 2018. Enescu Performs Enescu: Glissandi in the Sonata Op. 25 'Dans Le Caractère Populaire Roumain.' *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 49, no. 1, lk. 115–136. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26844634> (10.04. 2025).

Tubin, Eino 2015. *Ballaad. Eduard Tubina lugu*. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.

Vestlused ET-ga = *Vestlused Eduard Tubinaga* 2015. Koost. ja toim. Vardo Rumessen. Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing.

Doktorikontsertide kavad

I Doktorikontsert – Estländler

Reede, 26. Mai 2023, kell 18 Tallinna Filharmoonia Mustpeade Maja Valge Saal

Kaasategev Lukas Gedvilas (klaver)

Heino Eller (1887–1970) – „Melanhoolne valss” (1933)

Eduard Tubin (1905–1982) – „Süit eesti tantsuviisidest” ETW 53 (1943/1974)

I Vana valss

II Külakarjase sarvelugu

III Kanneldaja

IV Sikusarve lood

Jaan Rääts (1932–2020) – Sonaat viiulile ja klaverile *op.* 71 (1983)

I ♩ = 160

II ♩ = 148

III ♩ = 160

Lepo Sumera (1950–2000) – „Quasi Improvisata” (1983)

Mihkel Kerem (1981) – Sonaat viiulile ja klaverile nr 2 (1996)

I *Commodo*

II *Presto*

III *Grave*

Arvo Pärt (1935) – „Passacaglia” (2003)

– „Estländler” (2006/2009)

II Doktorikontsert – Piire nihutades

Pühapäev, 16. juuni 2024, kell 17 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kammersaal

Kaasategev Lukas Gedvilas (klaver)

Fazil Say (1970) – Sonaat viiulile ja klaverile

I *Melancholy... Andante Misterioso*

II *Grotesque... Moderato Scherzando*

III *Perpetuum Mobile... Presto*

IV *Anonymous... Andante*

V *Melancholy... (da capo) Andante Misterioso*

Maurice Ravel (1875–1937) – Sonaat G-duur viiulile ja klaverile

I *Allegretto*

II *Blues. Moderato*

III *Perpetuum mobile. Allegro*

Leonard Bernstein (1918–1990) – Sonaat viiulile ja klaverile

I *Moderato assai*

II *Variations on Movement I*

Nikolai Kapustin (1937–2020) – Sonaat viiulile ja klaverile *op.* 70

I *Allegro*

II *Andantino*

III *Con moto*

III Doktorikontsert – Teekond

Reede, 30. mai 2025, kell 18 Tallinna Filharmoonia Mustpeade Maja Valge Saal

Kaasategev Lukas Gedvilas (klaver)

Georges Enescu (1881–1955) – Sonaat viiulile ja klaverile No.1 *op.2* (1897)

I *Allegro vivo*

II *Quasi adagio*

III *Allegro*

Sonaat viiulile ja klaverile No.3 *op.25* (1926)

I *Moderato malinconico*

II *Andante sostenuto e misterioso*

III *Allegro con brio, ma non troppo mosso*

IV Doktorikontsert – Neli vaadet kaksusele

Pühapäev, 3. mai 2026, kell 17 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kammersaal

Kaasategev Lukas Gedvilas (klaver)

John Cage (1912–1992) – „TWO⁶” (1992)

Pranav Ranjit (2000) – „Gathering Dew” (2023/2026)

Rebecca Saunders (1967)/**Enno Poppe** (1969) – „Taste” (2022)

Erkki-Sven Tüür (1959) – „Conversio” (1994)

Summary

“Interpretation of Folk Music in Classical Music from the Viewpoint of a Violinist Based on the Works by Eduard Tubin and George Enescu” is a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (music).

Introduction

This thesis is part of the artistic research project concerned with the performer’s approach to folk music composed into art music. In addition to the written thesis, the research project entails four recitals, in each of which a classical piece containing folk music is placed into different musical contexts. This research investigates from the perspective of a classical violinist how to develop interpretational strategies for performing such classical music compositions into which the composer has incorporated folk music. **Two pieces for violin and piano** were chosen for the purpose of this research that cover a wide array of possibilities how folk music may be used in classical music by the composer and therefore interpreted by the performer.

“Suite on Estonian Dance Tunes” ETW 53 (1943/1974) by the Estonian composer Eduard Tubin employs 11 Estonian folk tunes as the basis of its musical material. The folk tunes are composed into the violin part of the suite as direct quotes, having minute alterations made to them, such as adding double stops or changing a few notes or rhythms. Sonata for violin and piano No. 3 Op. 25 by the Romanian Georges Enescu is similarly inspired by the folk music of the composer’s homeland however the folkloristic material of the piece is entirely Enescu’s original creation.

There are two main differences between the two pieces, first of which stems from the type of folk music the composers have used. Tubin uses dance tunes, which primary purpose as functional music is not to be listened for their aesthetic value, but to create rhythmic and metric space for dancing. Enescu on the other hand, mostly exhibits improvisatory *doina* melodies that are meant for listening. The expectations for (performing) dance music like keeping a steady meter or being loud enough to hear during dancing are to facilitate movement. Characteristics such as long musical line or manipulating with the tension of the phrase through various expressive means belong to the realm of music meant for listening.

The other key difference between the compositions by Tubin and Enescu is the violin parts' conformity to the idiom of folk violin playing. Enescu has been led in his sonata by Romani violin music however Tubin does not place compliance with the standards of folk violin playing in the foreground. Tubin shapes folk music according to the mould of classical music, while Enescu bends classical to fit folk music.

The research question posed in the thesis is: how to shape historically and ethnomusicologically informed performance strategies for performing folk music integrated into classical music. The author studies how to interpret stylistic elements associated with folk music in classical music, such as agogics, articulation, rhythm and musical ideas. In addition, assimilation of playing techniques characteristic of folk music to classical music, e.g. the mimicry of other instruments, technical elements unusual to classical violin playing and choice of bowings and fingerings is investigated.

The objective of this research is to demonstrate that while preparing a performance of a classical composition where folk music has been used, familiarizing oneself with the particular style of folk music and the way it is performed can be one possible foundation on which to build the approach to music.

The main **sources** for the research are the sheet music publications of the compositions at hand. For Tubin, I use the 2011 edition published by the International Eduard Tubin Society and Gehrman's Musikförlag. For Enescu the Enoch & Cie 1933 edition is used. Another important group of sources are the recordings made by Estonian folk violinists Krista Sildoja and Enrik Visla as well as lessons on Balkan- and Yiddish singing taken in the University of Music and Performing Arts, Vienna with Marko Kölbl and Isabel Frey. The third body of sources are recordings of my practice sessions, rehearsals and performances, and my notes in the sheet music and practice journal.

Literature helping to map folk music used by Tubin is the master's thesis by Hans-Gunter Lock. Romani folk music and style of violin playing is described in the publications by Essena Liah Setaro, Belinda Jean Robinson and Helen Katharine Ayres. Books by Bruno Nettl offer an ethnomusicological insight to the notation of orally transmitted music.

For this research, I modified the self-reflection **method** based on the book “The Reflective Practitioner” by Donald Schön. Building on Schön, my self-reflection method consists of three steps:

- 1) planning the activity (reflection-on-action), during which I set objectives and map out a way to reach them,
- 2) embodied reflection during the activity (reflection-in-action). That entails testing different musical and technical elements on the piece during the practice sessions until the ones suitable for my artistic vision filter out, which I then
- 3) solidify by practicing to be a part of the expanded set of tacit embodied knowledge (tacit knowing-in-action).

Another method used is the experiment with Estonian folk violinists to get to know the playing style of folk tunes used by Tubin. I asked three folk violinists to record the dance tunes from the suite in the manner they would play them without learning the classical piece. I use thick listening on the recordings to break the folk violinists playing down to style elements to test their applicability on the classical suite.

For analysing and describing the process of getting to know folk music and applying its style elements on classical music I also use the autoethnographic method. This is a suitable means for artistic research where the researcher also becomes the object of research.

Chapters 2 and 3 of the thesis are structured similarly, starting with giving a short insight into both composer’s relation to folk music. After that the classical pieces under research, and the folk music used in them is introduced and analysed. The two chapters end with descriptions of which elements of folk music I use on the classical pieces and how I do it.

Conclusion

Interpretation of folk music in pieces by Tubin and Enescu demands a different approach from the performer. The difference derives from the way the composer has related folk music to classical and to which side has the merging of the styles erred. In this research I touch upon two possible ways that composers have used folk music in classical music and how it affects the performer.

Folk music might be used as an exotic loan from a genre outside of classical that is being presented through the means of classical music. In that case stylistically true inter-genre transposition of folk music and its performance does not hold great significance since folk music merely marks an object described by classical music as a bystander. The way of composing and the musical language are classical and do not seek to find a middle ground between the genres.

Another method how a classical composer may incorporate folk music in their works is by giving it its own voice and treating it as a subject through which ideas and emotions are communicated. To achieve this, compromise between the two styles has been made and the boundaries of the classical genre are pushed to facilitate as much of folk music with its stylistic features inside it as possible. The so-called classicalness of the piece is preserved (it is being performed by classically trained instrumentalists on classical instruments reading from a score), but the story is being told adopting expressive means relevant to the used folk music.

Tubin handles folk music in his suite from the first perspective. It is a piece of classical music and even though folk music is employed as the basis of its musical material, erring on the classical side of expression is expected of the performer. Enescu treats folk music in his sonata as an independent entity, giving it just enough features of classical music to be considered as such. The characteristics of folk music are composed into the classical piece.

The way the composer has made use of folk music has the biggest impact on the artistic decisions made by the performer. This research uncovers two key elements shaping the performance strategies:

- 1) the primary function of the folk music used in a classical composition,
- 2) conformity to the idiom of folk violin playing.

Those aspects determine how much artistic freedom a performer can allow themselves interpreting folk music in classical music.

By the **primary function of folk music** I am referring to whether the folk tune in its original setting was meant as functional music (in the case of this research dance music) or music meant for listening. The way of performing folk music either for dancing or listening is determined by what the music is meant to achieve. Expressive means used to perform music for listening are not the

same as for dance music. The conflict of choosing between expressive means of dance and listening music arises in the suite by Tubin. Suite is a piece composed for listening that is mostly made up of dance tunes. The experiment with folk violinists showed that Estonian dance tunes possess a stomping character that perfectly serves its purpose of creating the necessary meter for dancing. When a dance tune is placed in the context of art music, the need for mere meter keeping is replaced by the want to offer an appealing listening experience that is expressed in shaping longer musical ideas than in short dance tunes. Danced dance music becomes listened to dance music.

This means that even though some of the elements of folk violin playing such as fingering, tempo and accentuating the first beats of the bars can occasionally be used when performing Tubin's suite, consistent application of folk dances' stomping character may result in the music becoming monotonous. There is no doubt that my playing was influenced by the example of Estonian folk violinists however in this piece I shaped the music foremost according to the logic of art music composed for listening.

Thanks to being based mostly on the improvisatory free form melody of the *doina*, the third sonata by Enescu allows the performer to have more freedom of choice when it comes to deciding between classical and folk means of expression. *Doina*, either performed for oneself or shared with an audience is rhapsodic in its nature and even a known melody will be shaped to the individuality of the performer. The improvised style of *doina* used in the sonata creates the freedom and obligation to stray from the exact reproduction of the written musical text as it could be marking just one simplified version of one possible performance. While performing the sonata, one can take heed of the *parlando-rubato* playing style of the Romani musicians which allows taking space for shaping the musical time. Thanks to individuality of performance being one of the most important characteristics of *doina*, the interpretation of Enescu's third sonata poses the opportunity to use musical and violin-technical means belonging to Romani music.

Second aspect influencing the performer's choices between folk and classical means of expression is the way the composer has written down the folk music for violin or the **conformity to the idiom of folk violin playing**. The more the composer's use of folk music in a classical piece resembles its occurrence in the natural setting, the easier and more organic it is for the performer to transfer the musical and violin-technical elements from one style of music to another. At this point the

composer's knowledge of the (folk)instrument steps into play. In addition to being a composer, Enescu was also a violin virtuoso, who started his training under the guidance of a Romani fiddler. The violin part of his third sonata is so similar to Romani violin playing that the way it is written down resembles the descriptive notation of an ethnomusicologist. A classical piece that in addition to incorporating folk music is written taking the idiom of folk violin playing into account can organically be performed using means of expression from folk music.

It is not Tubin's objective to consider the idiom of folk violin playing in his suite. One of the reasons for it is that most of the folk tunes used in the piece are originally performed on instruments other than the violin. In terms of musicality, the way he uses folk tunes coincides to some extent with how folk violinist perform them. However, the key signatures, double- and triple stops and high registers make it difficult or impossible to use a number of the stylistic elements common to Estonian folk violin playing.

During the research I found that attempts to use elements of folk music in shaping classical music performance bore the most fruit when the folk music used in a classical piece was the least modified and removed from its primary function.

This research offers theoretical and practical insights to performers looking to delve into compositions containing musical loans from other genres. While shaping the interpretation of a classical piece that contains folk music, one should consider the manner in which it has been integrated. The balance in what capacity folk music is used as either object or subject in a classical piece, determines the set of means available to the performer. This thesis posed a question: how to shape historically and ethnomusicologically informed performance strategies for performing folk music integrated into classical music. The answer lies in the curiosity of getting to know both worlds and in the patience of bringing them together.