

RES MUSICA

nr 4 / 2012

Eesti Muusikateaduse Seltsi ja Eesti Muusika-
ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna
aastaraamat

TOIMETUS / EDITORIAL BOARD

Urve Lippus, peatoimetaja / editor in chief
Kerri Kotta (muusikateooria / music theory)
Žanna Pärtlas (etnomusikoloogia / ethnomusicology)
Jaan Ross (muusikapsühholoogia / music psychology)
Toomas Siitan (muusikaajalugu / music history)
Anu Schaper, toimetaja / editor

TOIMETUSKOLLEGIUM / ADVISORY PANEL

Mimi S. Daitz (New York City University, USA)
Jeffers Engelhardt (Amherst College, USA)
Mart Humal (Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia)
Diana Krull (University of Stockholm, Sweden)
Timo Leisiö (University of Tampere, Finland)
Margus Pärtlas (Estonian Academy of Music and Theatre, Estonia)
Johan Sundberg (Royal Institute of Technology, Sweden)
Avo Sömer (University of Connecticut, USA)

Res Musicale avaldamiseks esitatud artiklid retsenseeritakse anonüümselt kahe vastava valdkonna asjatundja poolt.

All articles submitted are reviewed anonymously by two experts in the field.

Keeletoimetajad / Language editors Triin Kaalep, Mark Lawrence

Kaas / Cover Tuuli Aule

Küljendus / Layout Maite-Margit Kotta

Rävala pst 16
10143 Tallinn, Eesti
Tel: +372 6675717
e-mail: resmusica@ema.edu.ee
www.muusikateadus.ee/resmusica

© EMTS, EMTA, autorid
Trükitud AS Pakett trükikojas

ISSN 1736-8553

Sisukord / Table of Contents

Saateks koostajalt	5
Editor's Preface	6
Urve Lippus	
Klaver Eesti kodus	7
The arrival of the piano in the Estonian home (abstract)	20
Žanna Pärtlas, Janika Oras	
Seto traditsioonilise laulmismaneeri jäljendamise eksperimentid	22
Results from an experiment in emulating the traditional Seto singing style (abstract)	42
Taive Särg	
Paralleelsed või lõikuvad sirged? <i>Torrõ</i> ja <i>killõ</i> helikõrgustest kahes seto laulus	
akustiliste mõõtmiste põhjal	44
Changes in the melodic scale in the course of gradual rise of pitch in Seto folk song.	
The results of acoustic measurements of upper voice <i>killõ</i> and lower voice <i>torrõ</i> (abstract).....	62
Sandra Kalmann	
Taarka improvisatsioonide viisidest	63
The question of tune types in the improvisations of Taarka (abstract)	73
Liisi Laanemets	
Seto identiteedi loomisest ja hoidmisest väljaspool Setomaad tegutseva leelokoori näitel	75
Creating and retaining Seto identity: case study of a Seto choir existing	
outside Setomaa (abstract).....	95
Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė	
The Revival of Lithuanian Polyphonic <i>Sutartinės</i> Songs in the Late 20th and Early 21st Century	97
Leedu polüfooniliste laulude <i>sutartinės</i> taaselustamisest 20. sajandi lõpus ja	
21. sajandi alguses (resümee).....	115
Nailya Almeeva	
Song Traditions of the Volga-Ural Tatars in the 21st Century:	
Issues in the Transmission of Historic Singing Styles	117
Volga-Uurali tatarlaste laulutraditsioonid 21. sajandil:	
ajalooliste stiilide edasiandmise küsimusi (resümee)	124
Anda Beitāne	
Multipart Singing in Northern Latgale:	
Dynamics of Tradition in the Late 20th – Early 21st Century	125
Mitmehääline laulmine Põhja-Latgales:	
Traditsiooni dünaamika 20. sajandi lõpus – 21. sajandi alguses (resümee)	143

ARVUSTUSED

Karsten Brüggemann 144

Toomas Siitan, Kristel Pappel, Anu Sööro (Hrsg.). *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa / 19th-Century Musical Life in Northern Europe*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 60, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 2010, 331 lk.

Nele Salveste: Lukku pandud hääled 146

Jaan Ross (ed.). *Encapsulated Voices. Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918*. Das Baltikum in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2012, 197 lk.

Christian Schaper 149

Kristel Pappel, Michael Heinemann (Hgg.). *Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz*. 3 Bde., Köln: Dohr, 2010–2012, 1048 lk.

KROONIKA

Anu Veenre: Muusikateadusliku elu kroonikat 2011/2012 152

AUTORID / AUTHORS 154

ARTIKLITE ESITAMINE 156

Saateks koostajalt

Aastaraamatu Res Musica neljas number sisaldab töid etnomusikoloogia valdkonnast. Artiklite autorite hulgas on nii eesti selle ala uurijaid kui ka kolleege Lätist, Leedust ja Venemaalt. Seoses viimase asjaoluga on Res Musica seekordne number kakskeelne – Eestist autorite artiklid on eesti keeles ingliskeelsete resümeeidega ja välisautorite artiklid inglise keeles eestikeelsete resümeeidega.

Aastaraamatul ei ole küll ühte läbivat teemat, kuid artiklite vahel võib siiski leida mitmeid kokkupuutepunkte. Üks selline ühine teema on traditsionaalse muusika kaasaegsed eksisteerimisvormid. Viimaste ühisnimetajaks võiks olla ingliskeelne termin *revival* („taaselustamine“), mis tähistab 20. sajandi viimaste kümnendite ja 21. sajandi alguse väga olulist, paljudes maailma paigus esinevat kultuurilist nähtust. Nii kirjutab **Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene** Leedu omapärase polüfoonilise laulustiili *sutartinės* taaselustamisest ja selle praktiseerimise mitmekesistest vormidest kõnealusel perioodil. Läti etnomusikoloogi **Anda Beitāne** uurimus on pühendatud Põhja-Latgale mitmehääle laulu traditsiooni arengule lähiminevikus ja praegusel ajal. Tatari traditsionaalse muusika esitamist kontserdilaval uurib oma

artiklis **Nailja Almejeva**. Nende artiklite hulka, mis käsitlevad taaselustamise teemat, võib mingil määral lugeda ka **Janika Orase** ja **Žanna Pärtlase** uurimuse seto mitmehääle rahvalaulu õpetamise eksperimendist. Selles artiklis analüüsitakse seto mitmehääleste laulude originaalsalvestisi ja nende jälgendusi üliõpilaste poolt, kasutades akustilisi mõõtmisi, mis ühendab seda artiklit **Taive Särje** akustilise uurimusega. Viimane käsitleb *torrō* ja *killō* partiide vahekorda seto rahvalaulus. Seto laulukultuuri teemaga on seotud ka **Sandra Kalmanni** töö, milles analüüsitakse kuulsat lauluema Hilana Taarka viisivaramut fonograafisalvestuste põhjal. Veel üks setoteemaline uurimus on **Liisi Laanemetsa** artikkel, mis käsitleb identiteedi lavastamist väljaspool Setomaad tegutseva leelokoori näitel. Etnomusikoloogia tavapärast uurimisainet laiendav **Urve Lippuse** artikkel käsitleb kodust musitseerimist klaveril Eestis 19. sajandi teisel ja 20. sajandi algupoolel.

Toimetust tänab kõiki retsensente, kelle asjatundlik abi aitas kaasa aastaraamatu teadusliku kvaliteedi kindlustamisele.

Žanna Pärtlas

Editor's Preface

The fourth issue of *Res Musica* comprises research in the field of ethnomusicology. Among the authors are both Estonian ethnomusicologists and foreign researchers from Latvia, Lithuania, and Russia. For this reason, the present issue of *Res Musica* is bilingual: articles by Estonian authors are in Estonian with English summaries, and articles by foreign authors are in English with Estonian summaries.

In this issue there is no one pervading theme, however, some common ground can be found between the articles. One common theme is the nature of contemporary traditional music. This may be determined by the concept of 'revival', the very important cultural process which took place in the late 20th and early 21st century in many countries of the world. Thus the Lithuanian ethnomusicologist **Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė** writes about the revival of *sutartinės*, the ancient polyphonic song style, now again popular and practised in many different forms. Research by Latvian scholar **Anda Beitāne** is dedicated to contemporary developments in the multipart song tradition of Northern Latgale. **Nailya Almeeva** examines the performance of songs of the Volga-Ural Tatars on the concert stage. Also on

the revival theme is the article by **Janika Oras** and **Žanna Pärtlas** describing the attempt by students from the Estonian Academy of Music and Theatre to imitate the traditional Seto singing style. In this article, original recordings of Seto songs and their imitations are analysed by means of acoustic measurements. Acoustic methods are also applied by **Taive Särg**, who investigates the relationships between the *torrõ* and *killõ* parts in Seto multipart songs. Research by **Sandra Kalmann** also deals with the Seto song tradition; she analyses the tune types used in improvised songs by the famous Seto singer Hilana Taarka. One more piece of research on the Seto theme is the article by **Liisi Laanemets**, who examines the question of identity in the activities of the Seto choir living beyond the borders of Setomaa. The article by **Urve Lippus** extends the usual boundaries of the object of ethnomusicological research, being dedicated to the Estonian domestic piano culture in the second half of the 19th and beginning of the 20th century.

The editors express their gratitude to reviewers, whose diligence ensures the academic quality of the present issue.

Žanna Pärtlas

Klaver Eesti kodus

Urve Lippus

Selles artiklis tuleb juttu klaveri ja klaverimängu jõudmisest Eestisse, seejärel aga keskendun klaverile eesti kodus. Vaatluse all on ajavahemik, mil selge Eesti-identiteediga, veidi haritum ja jõukam kodu alles hakkas tekkima, seega põhiliselt 19. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi alguseni. Kui klaver juba olemas oli, siis mängiti sel kindlasti igasugust muusikat, ka rahvamuusikat, eriti muidugi tantsuks. Asjaarmastajate kodumuusika sisaldab jooni niihästi kunst- kui rahvamuusikast, nii nagu ka asjaarmastajate oskused võivad tohutult erineda. Mitmel põhjusel aga on klaverist rahvamuusika kontekstis raskem mõelda kui viiulist või löötspillist. Asi pole ainult selles, et klaverit kodus meisterdada on peaaegu võimatu. Klaveri haamrite ja summutajate mehhanism on keerukas ja neid ostsid ka kohalikud klaveri-ehitajad sageli suurtest tehastest sisse. Kui mingisuguse viiuli sai osav puutöömees ise valmis, siis näiteks löötspille tegid üksikud laiemalt tuntud pillimeistrid ja need võisid küllaltki kallid olla. Löötspill aga ei ole kunagi selline staatuse sümbol olnud nagu klaver. Vastupidi, tema traditsiooniline kasutus ei eelda haridust ega nooditundmist ning esmane funktsioon ongi tantsude saatmine. Klaverist seevastu mõtleme eelkõige koos muusikahariduse ja nootidega, kuigi lihtsaid laule-tantse kõrva järgi mängida on klaveril isegi lihtsam kui viiulil või löötspillil. Erinevalt viiulist, kandlest, löötspillist ja teistest traditsioonilistest rahvapillidest ei saa klaverit ka lihtsalt kotti panna ja kaasa võtta – kiigemäele, kõrtsi, pulma. Seega on klaveri kasutamine rahvamuusika mängimiseks siiski piiratud jõukama olustiku ja seltskonnaga – suurema talu elutuba, koolid ja rahvamajad, kuhu 19. sajandi teisel poolel ja eriti 20. sajandi alguses hakati klavereid hankima.

Eesti rahvamuusika uurimine folkloristika raames on sündinud ja kasvanud rahvuslike ideede õhutusel ning kuni päris viimaste aegadeeni keskendunud võimalikult autentse, eestlastele iseloomuliku materjali otsingutele. Seetõttu on uurijate tähelepanu kõige rohkem kõitnud regilaulud, tõeline „kirjutamata kirjandus”. Kõike, mis seda varjutab ja traditsioonist välja tõrjub, on vähemalt varasemal ajal käsitatud

kui sissetungijat, millest vana ja ehtne tuleks välja puhastada nagu kullaterakesed. Sellest vaatepunktist oleks klaver rahvakultuurile küll väga kauge pill. Tänapäevane suhe rahvakultuuri siiski tunnistab selle pidevat arengut, samuti ei piirata seda mõistet ainult mingi abstraktse „rikkumata” talupojakultuuriga. Klaverimäng ja sellega seotud kodune musitseerimine laiemalt oli 19. sajandi teisel ja 20. sajandi algupoolel väga oluline kodukultuuri osa, linnas kindlasti rohkem, kuid ka maal. See oli seotud üldiste hariduspüüdlustega, eriti naiste haridusega. Miks peaks eestlaste muusikategemisest rääkides piirduma külapillimeeste (rahvamuusika aine) ehk siis juba laulu- ja mängukooridega (muusikaloo aine)? Kodumuusika on ala, kus kaks traditsiooni, kunstmuusika ja rahvamuusika kohtuvad ja lootusetu oleks leida kriteeriume selgeks piiritõmbamiseks. Küsimus ongi, et millal ja kuidas klaver majja tuli ja kes seda mängisid. Arutan seda küsimust, asetades kõrvuti mõningaid katkeid erinevatest eesti allikatest ja kõrvutades neid sellega, mida teame klaveri levikust ja asjaarmastajate klaverimängust Euroopas üldse ja eriti Saksamaal.

Seega, etno(musiko)loogia poolt vaadatuna on klaveri teema umbes samasugune rahva eluolu uurimise teema nagu näiteks kohvijoomise levik, moodsate riiete kodunemine taluolustikus ja muud suured muutused 20. sajandi algupoolel, mis rahvakultuuri uurijatele juba ammu huvi on pakkunud. Muusikaloo poolt vaadatuna on tegemist suure lünga täitmisega, mis tekkis muusikalookirjutusse 20. sajandil domineerinud stiiliajaloolise lähenemisega. Nimelt keskendus stiiliajalugu muusikateostele, eriti suurtele meistriteostele ja kompositsioonitehnilistele uuendustele. 20. sajandi paaril viimasel kümnendil on muusikaloole lähenemine ja uurimisväärsete probleemide ring väga palju laienenud, haarates muusikaelu institutsioone, muusika esituse probleeme ja muud. Siiski on tähelepanu keskmes nn. kunst- või „kirjutatud” muusika, kuigi paljudel juhtudel on selle piirid udused. Tasapisi on hakatud väärtustama ja uurima 19. sajandi asjaarmastajate muusika- ja kooriseltide

tegevust, samuti ajaviitemuusikat ja muid „madalamaid” muusikaliike. Võrdlemisi vähe on uurijate tähelepanu köitnud asjaarmastajate kodumuusika ja sel on omad põhjused: kui avalik muusikaelu jätab järele rikkaliku allikmaterjalide kogu, mille põhjal toimunud sündmusi rekonstrueerida, siis kodumuusika peegeldub peamiselt mälestustes ja kirjades (vt. nt. Bashford 2010), mingil määral ka omaaegses ilukirjanduses, olustikupiltides. Rohkem on allikaid kodumuusikaks trükitud nootide ning nende leviku kohta. Viimasel ajal on 19. sajandi muusika uurijaid köitnud klaveritranskriptsioonide teema, seda aga peamiselt keerukama muusika levikuga seoses (Christensen 1999; 2000). Selles artiklis püüan kokku pöimida killukesi erinevatest mälestustest ja muudest allikatest, mida olen aastate jooksul muude töödega tegeldes ära märkinud. Artikli eesmärgiks olekski luua mingi raamistik mõtlemaks klaverist meie kodukultuuri osana kõrvuti viiuli ja teiste nii kunst- kui ka rahvamuusika traditsiooni kuuluvate pillidega.

Käesolev artikkel ei ole otseselt sellele teemale pühendatud uurimus, nimetan seda „sahtlite koristamise looks”. Sestpeale, kui hakkasin 1995. a. raamatuks kirjutama (Lippus 1997) oma ema Virve Lippuse (1926–1990) 1980. aastal Leningradis kaitsstud kandidaadiväitekirja, on mul aastate jooksul kogunenud märkmeid klaveri ja klaverimängu levikust Eestis. Kasutasin kõrvuti tema venekeelse lõpliku tööga eestikeelseid ja palju pikemaid mustandeid (kandidaaditöö maht oli tollal rangelt limiteeritud ja töö viimistlemise faasis oli ohtrasti kääre kasutatud). Lisaks kasutasin ka ema 1970. aastatel arhiivides tehtud märkmeid ja muid materjale, mida sageli tuli kontrollida ja täiendada. Selsamal 1995. aastal tegin Tallinna Klaverivabriku tellimusel ajaloolise ülevaate „Kaks sajandit klaveriehitust Eestis”, mille jaoks tollane klaverivabriku töötaja Sirje Voitka oli kogunud üsna palju arhiivimaterjali ja mälestusi, kuid vajas muusikaloolast nende asetamiseks konteksti. Selleks sai küllaltki palju loetud klaveritest ja klaverimängust laiemalt. Lõpuks jäi töö pooleli, sest klaverivabriku jaoks läks tulemus liiga „teaduslikuks”, töö päris uurimusena lõpetamiseks

aga puudus tollal aeg ja huvi (nii tellijad kui ka hiljem Alo Põldmäe oma klaverimuuseumi ettevõtetes on siiski seda käsikirja kasutanud). Ka sellest tööst olen siia artiklisse osi võtnud. Mitmete hilisemate tööde käigus on tekkinud märkmeid ja mõtteid, mis keerlevad klaveri ja kodumusiitsemise ümber.

19. sajandi jooksul kujunes lääne kultuuris klaverist universaalne muusikainstrument, mis võis asendada kõiki teisi, ka lauljaid, koori ja orkestrit. Klaver säilitas oma keskse positsiooni muusikategemises kuni helisalvestistekiirelevikuni pärast 20. sajandi keskpaika. Võimalik, et klaveri roll kontserdielusus polegi viimase sajandiga nii palju muutunud, küll aga on samahästi kui välja surnud ta kunagine kasutus tavaelus. Taustamuusikaks ja ka tantsimiseks on praegu vaja ainult nupule vajutada. Sümfooniaid ja muud niisugust „suurt muusikat” kuulame samuti enamasti salvestistelt, mitte ei mängi omale klaveril ette. Laias laastus 19. sajandi algusest kuni Teise maailmasõjani oli aga kõigis neis rollides klaver ja klaverirepertuaar ulatus väga keerukast kunstmuusikast kuni nendesamade tantsudeni, mida külapillimehed teiste pillidega mängisid. Lääne uusaegsest muusikakultuurist mõeldaksegi suuresti klaveri kaudu – näiteks ollakse veendunud, et neljal käel mingit Beethoveni sümfooniati mängides on meil ikkagi tegemist sama sümfooniaga, kuigi see orkestri esituses kõlab ju hoopis teisiti. Kuigi praeguses uues muusikas on valdkondi, mida enam klaverile taandada ei saa, on ikka veel palju heliloojaid, kes komponeerivad kõigepealt klaveril ja siis orkestreerivad.¹

Loomulikult on võimatu öelda, millal esimene klaver eesti koju jõudis – võimatu juba seetõttu, et mõiste „eesti kodu” ise on väga udune. Keegi ei vaidle, et umbkeelse talupoja kodu maal oli eesti kodu, aga kas ka näiteks Jannsenite kodu Tartus või Hurda kodu Otepääl ja hiljem hoopiski Peterburis? Peaks ju olema, just neist kodudest laotus eestlust ja eestlaseks jäämise mõtet üle maa, kuigi seal ilmselt üsnagi palju saksa keeles räägiti. Eesti identiteedi seostamine peamiselt või isegi ainult (kodu)keelega kujunes välja pika aja jooksul, nagu allpool Jannseni väimehe Heinrich

¹ Lääne muusika klaverikesksusest selles mõttes, et igasugust keerukat muusikat saab taandada klaverile ja muusika(teose) teksti põhilisteks parameetriteks peetakse neid, mida saab eelkõige klaverinooti kirja panna (tempereeritud helikõrgused ja pikkused), arutleb huvitavalt muusikafilosoof Albrecht Wellmer, viidates ka helilooja Jakob Ullmanni mõtetele (Wellmer 2004: 90).

Rosenthali mälestuste põhjal lähemalt vaatlеме. Klaverit mängiti nii Jannsenite kui Hurda kodus ja selle juurde tuleme veel tagasi, kõigepealt aga tulebki tutvustada klaveri sotsiaalset tausta. Klaver kodunes eesti olustikus koos sellega, et paljud eesti kodud nii linnas kui ka maal nihkusid 19. sajandi lõpuks kõige madalamast sotsiaalsest positsioonist keskklassi poole.

Uus pill klaver 18. sajandi lõpus

Klaver tekkis 18. sajandil mitmete otsingute ja katsetuste käigus. Uuem muusika nõudis pillidelt selliseid helikvaliteedi nüansse ja väljenduslikkust, mida klavessiini või oreli ehitus ei võimaldanud kätte saada. Klavikord vastas uue muusika vajadustele küll paremini, kuid konstruktsiooni poolest oli see pill nõrk ja sobis rohkem väikeses ruumis omaette musitseerimiseks. Klaveris on ühendatud klavessiini ja klavikordi elemente, alguses nimetatigi teda „haamritega klavessiiniks“. Põhimõtteline uuendus klaveri ehituses on väga keeruline haamrimehhanism, mis võimaldab sõrmelöögiga täpselt mõjutada heli tugevust ja mitmeid muid kõlaomadusi. Klaver levis kiiresti kogu Euroopas 18. sajandi teisel poolel ja asendas tasapisi senised klahvpillid klavessiini ja klavikordi. Samal ajal vähenes ka oreli populaarsus, nii et 19. sajandi alguses tähendas klahvpillide saksakeelne üldnimi *Clavier* (lad. k. *clavis* – võti, klahv) juba kindlalt klaverit. See kõik oli seotud muutustega mängitavas muusikas, veel rohkem aga ilmaliku muusika haritud tarbijaskonna laienemisega tol sajandil. Ilmalik kunstmuusika kuulus varasematel sajanditel eelkõige õukonnaelu juurde. Klahvpillidel mängiti peamiselt saadet, ansamblites või siis ainult solistidele, soolopillidena kasutati neid esialgu vähem. Klavessiinile ja klavikordile kirjutatud soolomuusika – süidid, variatsioonid, sonaadid – oli enamasti mõeldud õppimiseks või harjutamiseks (Loesser 1954: 16). Näiteks kuulsad Domenico Scarlatti sonaadid kandsid esmatrükis 1738. a. nime „harjutused“ („*Essercizi per gravicembalo*“) ning olid kirjutatud Portugali printsessi Maria Barbara klavessiinimängu tundide jaoks (Kirkpatrick 1953: 401–402). Veel Mozarti ja Haydni ajal suhtuti klaverisonaati sageli kui teisejärgulisse õpperepertuaari.

Varasemal ajal eelistati muusikas klavessiini tüüpi pille. Klavessiini tüüpi pilli kõla oli tugevam, see sobis ka suuremat ansamblit saatma ja kõlbas pidusaalis mängimiseks. Suured särava kõla ja mitme manuaaliga klavessiinid olid eelkõige losside pillid. Neid kaunistati piltide ja nikerdustega, koguti kui kunstiobjekte ning kuulsate meistrite pillid võisid väga kallid olla. Väiksemad spinetid olid kättesaadavamad ning tõenäoliselt leidsid neid rohkem keskmiselt jõukates majades. Klavikord kui õrn ja intiimne pill oli enne 18. sajandit vähem levinud. Sellel soovitati harjutada, kuna ta oli väike ja odav, „päris“ muusika pillina teda ei võetud. Erinevate pillide väärtusest annab mingi ettekujutuse Johann Sebastian Bach'i päranduse loetelu, koostatud Leipzgis 1750. a. sügisel. Lõviosa pillikogust, mille väärtust hinnati 371 taalrile, moodustasid klavessiinid: üks vineeriga kaetud suur klavessiin hinnaga 80 taalrit ja kolm 50 taalrile hinnatud klavessiini, väike 20-taalrine klavessiin, ainult 3 taalrile hinnatud väike spinett, ning veel kaks erilist, Bach'i enda kavandi järgi ehitatud lauto-klavessiini hinnaga 30 taalrit. Keelpillide hinnad on palju madalamad: hea Steineri viiul 8 taalrit ja kehvem 2 taalrit, tšello 6 ja *viola da gamba* 3 taalrit; samas aga lauto 21 taalriga läheneb klavessiinile (ka kunstipärane välistöötlus võis hinda tõsta; „Bach-Dokumente II“ 1969: nr. 627). Bach'i kui oma aja ühe tuntuima muusiku pillikogu põhjal ei saa muidugi järeldusi teha keskmise linnakodaniku, kantori või organisti käsutuses olnud muusikariistade kohta, aga huvitavad on siin hinnavahekorrad: keskmise viiuli ja väike spinetti on ühes hinnas. Just need olid ka lihtsamale rahvale kättesaadavad.

Saksamaal tähendas sõna *Clavier* veel 18. sajandi lõpus eelkõige klavikordi, kuigi nii tähistati ka üldse klahvpille. Uus haamritega klahvpill sai alguses saksa keeles nimeks *Fortepiano*, sest võimaldas helitugevust mängimisel varieerida, mängida nii *forte*'s kui *piano*'s. Tänapäevane *Clavier* kinnistus klaverile alles 19. sajandi alguses, mitmes teises keeles aga ongi jäänud ta nimeks kombinatsioon vaiksest ja valjust (*piano-forte* – ingl., pr., it.). Mitmesuguseid väga erineva konstruktsiooniga klahvpille valmistati 18. sajandil palju. Neid ei tehtud tollal massiliselt poes müümiseks, vaid vastavalt tellimustele. Klahvpille ehitasid oreli- ja pillimeistrid (*Orgel- und Instrumenten-Macher*) ning iga pilli juures võis meister katsetada oma uusi ideid või siis

pidi arvestama tellija soove, nii et kahte päris ühtemoodi pilli vaevalt et välja kukkus. 1770.–1780. aastate Saksamaal eksisteerisid klavikord ja klaver veel kõrvuti koduse musitseerimise pillidena ning noote trükiti enamasti mängimiseks ühel või teisel. Näiteks 1771. aastal kuulutas Johann Sebastian Bachi õpilane Johann Gottfried Mützel, kes töötas Riias, et ta duetid on mängimiseks kas kahe klavikordi, kahe klavessiini või kahe klaveriga (*Fortepiano*; Klotiņš 1994). Alles 1790. aastatel on lihtsamad asjaarmastajatelegi mõeldud noodid enamasti märgitud kui klaverinoodid.

Ajaloolisi klavessiine ja klavikorde Eesti muuseumides säilinud pole. Kõik Saksamaal tuntud olulised klahvpillid olid aga kindlasti siin olemas. Arvukamalt klahvpille sai siia kanti tulla pärast seda, kui keskklassi linnakodanike majades levis muusikaharrastus ja klavikordimäng nagu Saksamaalgi 18. sajandi jooksul. Saksamaa moed, huvid ja kombad jõudsid siia üldiselt kiiresti, 18. sajandi alguskümnnenditel aga takistas normaalset elu üks hullemaid siinseid sõdu, Põhjasõda. 18. sajandi keskpaigaks oli vilgas hariduslik ja kultuuriline tegevus taastunud. Oluliseks sidemeks siinse vaimuelu ja Saksamaa vahel said saksa noored haritlased, kes kohaotsinguil Baltimaale sattusid. Väga paljud siinses kultuuriloos olulist rolli mänginud mehed alustasid koduõpetajatena maal mõisates, pastorete peredes, linnades. Laulu- ja klahvpillimängu tundide võtmine, vääriskuust pilli omamine muutus Tallinnas kiiresti samasuguseks prestiižiküsimuseks, nagu see oli Saksa linnakodanike majades. Üks 18. sajandi lõpu Tallinna kultuurielu väljapaistvamaid isiksusi oli August von Kotzebue ja oma uurimuses Tallinna muusikaelust tsiteerib Karl Leichter tema 1786. aastal kirjapandud arvamust, et daamid uhkustavad tantsude ja mõne laulu mängimisega ning on rahul juba siis, kui mahagonist pill tuba kaunistab (tsit. Leichter 1982a: 158; viide originaalile Kotzebue 1786).² Sellised noomiva alatooniga kirjutised on 18. sajandi teisel poolel

väga tavalised kõikides Euroopa maades, eriti aga Saksamaal, kus muusikasse traditsiooniliselt tõsiduse ja austusega suhtuti. Tauniti muusika õppimist moeasjana: tegelikult ei viitsivat noored daamid vaeva näha, muusikat ei mõisteta, väärt teostele eelistatakse lihtsate ja kerglaste lookeste klimberdamist (Loesser 1954: 73–84). Need kirjutised näitavad, kui laialt oli klahvpillimäng levinud, seda ka Tallinnas hiljemalt 1780. aastatel. Pill oli külaliste lõbustamiseks salongis vajalik ka siis, kui oma majas mängijat polnud.

18. sajandi teisel poolel hakkas Tallinnas ilmuma nädalaleht *Revalische Wöchentliche Nachrichten*. Selles avaldasid kuulutusi nii muusikaõpetajad kui pillide ja nootide levitajad. Sealt on ka esimene teade Tallinnas klahvpille, sealhulgas klavereid valmistanud meistrist: 1779. aastal kuulutas Johann Friedrich Gräbner, et ehitab klavikorde (*Clavier*), klavessiine (*Clavicembalo*), klavereid (*Fortepiano*), pantaloone, positiive, harfe ja lautosid (Saha 1940: 20–21).³ Gräbner tuli Tallinnasse Bremenist ning 1783. aastal, pärast Tallinna kodanikuks saamist, võeti ta Toomgildi liikmeks (Saha, samas). Gräbneri juures töötas mitmeid õpipoisse ja selle.⁴ Gräbner käis oma pille müümas ka Tartus, sajandivahetusel oli ta ilmselt rohkem seal ja suri 1812. aastal Tartus (Rohtla 2000: 45–46). Geiu Rohtla kirjutab ka 1790. aastatel Tartus töötanud, Saksamaalt pärit orel- ja instrumendimeistrist Nicolaus Möhringist, kes on valmistanud oreleid (positiive), klavereid (*Fortepiano*) ja simbleid (*liegende Harfen*) (Rohtla, samas).

Hillar Saha (1940: 20) väidab, kahjuks ilma allikaviiteta, et juba 1784. aastal oli Tallinnas all-linnas tegev ka teine klahvpillimeister Johann Gottfried Neidhardt. Igatahes kaksteist aastat hiljem 1796. aastal kuulutas Johann Gottfried Neidhardt Tallinna nädalalehes, et kuuldused, nagu oleks ta pillide valmistamise lõpetanud, on valed, et ta valmistab ikka edasi kolme liiki pille: tiivakujulisi klavereid (*Fortepiano in Flügelform*)

² Leichter viide samas: Kotzebue, August von 1786. Für Geist und Herz. – *Eine Monatsschrift für die nordischen Gegenden*. Stück I–III, Reval, S. 109–112.

³ Saha on tõlkinud *Clavier* küll klaveriks, aga lisanud sulgudes „= klavikord“, ning pantaloonele on lisatud seletus „= püstklaver“.

⁴ 1786. aastast on säilinud tema poolt välja antud tunnistus Christian Ludwig Wernerile, kus on kirjas, et Werner on neli aastat tema juures olnud, ennast hästi ülal pidanud, et ta sel ajal kunstipärase orel- ja instrumendimeistri ametit on õppinud ning et tema, Johann Friedrich Gräbner, teda nüüd selles ametis selliks võib tunnistada ning talle õpitud kunsti edu soovib ning teda igati soovib (TLA 230-1-Bs 38 (554)).

Regensburgi moodi ja Augsburgi moodi ning klavessiine (*Clavecinroyal*).⁵ Regensburg ja Augsburg olid Saksa klaveriehituses kuulsad linnad 1760.–1770. aastatest alates. Augsburgis töötas meister Johann Andreas Stein, kelle valmistatud klavereid Mozart kiitis ning pidas neid paremaks vanemat tüüpi Regensburgi klaveritest. Kui Neidhardt tõesti juba 1784. aastal Tallinnas oli ja sama tüüpi klavereid tegi, võisid siinmail väga moodsad pillid levida. Juhiksin tähelepanu veel sellele, et 1779. aastal Gräbneri kuulutuses olid esikohal klavikord ja klavessiin, ning ta loetelus on kõik vanad saatepillid (pantaloone, harf, positiiv, lauto), Neidhardt 1796. aastal asetab esikohale klaverid (*Fortepiano*).

Eesti muusikakirjanduses on kuulus ka teade esimesest eestlasest orel- ja klaverimeistrist Johannes Thalist. Oletus, et Thal ka klavereid valmistas, põhineb Friedrich Gotthilf Findeiseni andmetel 1787. aastast ja lõik kõlab nii: „Kahe miili kaugusel Tartust on üks eesti kõstri poeg Johannes Thal, kes mitte ainult et väga hästi klavikordi [*Clavier*] ja oreli mängib, vaid ka ise positiive ja oreleid ehitab. [...] Nüüd valmistab ta päris kunstipäraseid klavikorde [*Claviere*] ja klavereid [*Fortepianos*] uusima moe järgi, ja sest ajast, kui Kirschenecki moodi flöödiregistrid seda laadi pillidel siin tuntuks said, valmistab ta ka neid, erinevaid kunstipäraseid registreid, ja neil on väga meeldiv toon [...]”.⁶ Kirjeldatud on orel- ja pillimeistri kui kindla käsitöökutsemeistri tavalisi oskusi ja raske on uskuda, nagu kirjutaja rõhutab, et ta kelleltki mingit õpetust polnud saanud. Klaveri-oreli kombinatsioone, vile- vms. registritega klavereid ehitati 18. sajandi lõpus mitmesuguseid ja neid pakuti ka siinsetes saksa lehtedes müüa.⁷ Klaverid standardiseerusid rohkem 19. sajandil, kui tekkisid klaverivabrikud.

Tallinnas avas Hans Heinrich Falck 4. aprillil 1818. aastal oma klaveritöökoja, mis ruttu kasvas vabrikuks (Falck 1912: 31–33). Esimesel aastal oli tal neli selli, tegeldi põhiliselt klaverite häälestamise ning remontimisega. Oma mälestustes kirjutas ta, et maa-aadlikud ei tahtnud oma pille linna tuua, kuna väikeste vigade parandamise eest nõuti kõrget hinda. Siis leidis Falck teise väljapääsu: ta käis ise mööda Eestit ringi ja kus vaja, parandas klavereid. Sel ajal, kui ta ühes kohas pille remontis, olid kutsar ja hobused teisest mõisast juba ukse ees ootamas, et meistrit aega viitmata uue klaveri juurde viia. Tasu klaverite parandamise eest oli 15–25 rbl. piires. Falcki kuulsus laienes üle kogu maa ja seetõttu arenes ka ettevõtte kiiresti. 1822. aastal töötas Falcki juures juba 12 selli ja 24 õpilast. Vabrikus valmistati tiib- ja tahvelklavereid, mille raamid olid puust, raudtugedega (Oss 1992). Raudtugedega klaveri raami toestamine oli 19. sajandi alguse klaveriehituses üsna värske konstruktsiooniuuendus, mis võimaldas tõsta keelte pinget, seega teha nii tugevama kõlajõuga kui ka paremini hääles püsiva pilli.

Oreleid ja klavikorde oli osaval tiseril oma töökojas lihtsam teha, haamerklaveri keerukus seisnes haamrite pörke- ja summutajate mehhanismis. Klaveri headust mõõdeti näiteks sellega, kui kiiret ühe klahvi repetitsiooni see võimaldas ja kui kiireid käike selgelt mängida sai. Kui Euroopas arenes klaveritööstus, spetsialiseerusid mõned tehased just mehhanismide ja haamripeade valmistamisele, näiteks Ernst Ihse klaveritel 1930. aastatel ja ka praegustel Estoniatel on kuulsaks Saksa firma Renneri mehhanismid.⁸ Aga selge on ka see, et kuigi klaver jäi pigem meistripilliks, tekkis koos pillide levikuga nii linnadesse kui ka maale häälestamise ja parandamise oskustega töömehi ja nende hulgas ka eestlasi, 19. sajandi

⁵ „Bekanntmachungen. Ich halte es für Pflicht, dem musikalischen Publicum anzuzeigen, daß das Gerücht ungegründet ist, als verfertigte ich keine Instrumente mehr. Gerade jezt habe ich, um meine Gönner des Gegentheils zu versichern, dreyerley Arten von Instrumenten fertig: ein Fortepiano in Flügelform nach Regensburger und nach Augsburger Art, und ein Clavecinroyal, eben so gut gebaut, wie sie ehemals verfertigt worden sind. J. G. Neidhardt“ (*Revalische Wöchentliche Nachrichten*, 1796, nr. 52: 2).

⁶ „Zwo Meilen von Dörpt ist eines ehstnischen Küsters Sohn, Johann Thal, der nicht allein musikalisch ist, und ein ziemlich gutes Clavier und Orgel spielt, sondern auch selbst Positive und Orgeln bauet. [...] Jetzt verfertigt er ganz artige Claviere und Fortepianos nach der neuesten Art, und seitdem die Kirscheneckschen Flötenwerke unter dieser Art Instrumente hier bekannt geworden, verfertigt er auch dergleichen, die verschiedene artige Register und einen sehr angenehmen Thon haben [...]“ (Findeisen 1787: 351–352).

⁷ Geiu Rohtla (Rämmer) kirjeldab mitmesuguseid erinevate registritega klaverite müügi kuulutusi Dörptsche Zeitungis, samuti orel- ja instrumendimeistrite kuulutusi, küll õige veidi hilisemast ajast (Rohtla 2000: 42–43).

⁸ Reklaambuklett „Ernst Ihse Klaverivabrik“, Tallinn 1939 (TMM M65-1/5); Estonia koduleht <http://www.estoniapiano.com/index.php?page=67&> (29.03.2012).

jooksul tegutses Eestis üle kümne eri suurusega töökoja, sest klavereid vajati järjest rohkem.

Klaverimänguharrastuse sotsiaalne taust 18.–19. sajandil

18. sajandi jooksul kujunes Saksa linnades võrdlemisi jõukas keskklass ning kasvas nende perede hulk, kus suudeti ja peeti vajalikuks anda lastele hea haridus, osta kunsti ja harrastada ka muusikat. Klavikord ja hiljem klaver levis just koos selle keskklassi vaimsete vajaduste kasvuga. Nende inimeste majad ja varandus ei võimaldanud matkida elu lossides, nagu seda võisid teha rikkamad kaupmehed ja pankurid. Jõukuse ja eneseväärikuse tõusuga kujunev kodanlik (ehk ka väikekodanlik) elulaad tõi endaga kaasa uusi väärtusi ja ajaveetmise viise. Samal ajal ümbritses saksa ühiskonnas muusikategemist auväärsuse oreool, ka haritud ja jõukal inimesel oli prestiižikas osata mingit pilli mängida. Saksa ülikoolides armastati musitseerida ja koos linna professionaalsete muusikutega mängisid asjaarmastajad professorite ja üliõpilaste hulgast. Tasapisi said vajadus haritud muusika järele ning harjumus õppida muusikat keskklassi elulaadi oluliseks osaks. Muusika oli ka naistele sobiv tegevus ning komme õpetada tütardele mingil määral laulmist ja pillimängu levis kiiresti. Sobivaimad pillid naistele olid väikesed klahvpillid ja eriti läks 18. sajandil moodi klavikord, mille varsti vahetas välja klaver. Klavikordi võisid endale lubada ka lihtsamad inimesed, nagu kooliõpetajad, vaimulikud, kantorid, väiksemad ametnikud (Loesser 1954: 16). Klavikord oli väike nelinurkne kast ja sobis hästi ka tagasihoidliku elutoa mööbli juurde. Varased tahvelklaverid on välimuselt sageli väga klavikordi moodi, nii et nad sobisid samasugusesse interjööri, samale tarbijaskonnale.

Kooskõlas väheste oskustega tarbijate vajadustega tekkis palju lihtsamat klahvpillimuusikat: tantsude seaded, laulud selge ja lihtsalt mängitava harmoonilise saatega. 18. sajandi keskpaigast saati trükiti Saksamaal järjest enam noote asjaarmastajatele. Näiteks ilmus 1736. aastal

Leipzigis laulukogu „Die singende Muse an der Pleiße” („Laulev muusa Pleiße ääres”), mida osteti niisuguse õhinaga, et viie aastaga tuli välja kolm trükki (Loesser 1954: 54–55). Kümne aasta jooksul koostati „Laulvale muusale” veel kolm järge, laule trükiti edasi laululehtedele ja kopeeriti käsitsi. „Laulva muusa” oli koostanud juuratudengist asjaarmastaja Johann Sigismund Scholze (pseud. Sperontes). Need laulud olid saksa keeles (erinevalt aariatest, mis olid itaalia või prantsuse keeles), mõned ülistasid maaelu nagu tollal moes. Muusika oli enamasti köitvas tantsurütmis, meloodiad sageli populaarsete menuettide või itaalia laulude mugandused. Pärast 1750. aastat hakkas seda laadi kogumikke ilmuma massiliselt. Sugugi mitte kõiki noote ei ostetud endale, neid laenati⁹ ja kirjutati armastatud lugusid käsitsi ümber, koostades nii oma isiklikke noodialbumeid. 18. sajandi asjaarmastajatele mõeldud laulukogudes trükiti muusika enamasti kahele noodireale ning sõnad keskele, alles sajandi lõpus hakati trükkima kolmele reale ja saade muutus keerulisemaks (Loesser 1954: 56). Klavikordi- või klaverimängija võis ise laulda ning meloodiat kaasa mängida, võis teist lauljat saata, aga võis ka kogu lugu ainult mängida. 19. sajandi Inglismaal sai asjaarmastajatele mõeldud laulude trükkimisest omaette äri, nagu kirjeldab Derek Scott uurimuses viktoriaanliku aja kodumuusikast (Scott 2001) – ettevõtja korraldas uute laulude tutvustamist ja trükkis kohe ka noodid, võisteldi laulude ja müügitulude nimel. Asjaarmastajatele loodi ka perioodilisi väljaandeid või ajalehe-ajakirja noodilisa.

Eesti kodu ja klaver

Eelneva taustal tuleks kõigepealt selgitada, millistest eesti kodudest me saame klaveriga seoses rääkida ja mida üldse mõista eesti kodu all. Tahaksin sellesse ringi võtta kodud, mis on eesti rahvuslikus liikumises oma rolli mänginud, isegi kui kodune keel on olnud saksa või midagi muud. Puhtast eesti soost, kuid saksakeelses linnakodus kasvanud Heinrich Rosenthal – üks Eesti Üliõpilaste Seltsi asutajaid – on oma 1912. aastal kirjutatud mälestustes tundnud

⁹ Indrek Jürjo kirjutab Põltsamaa pastori August Wilhelm Hupeli ümber koondunud lugemisklubi kohta 1780. aastatest: „Telliti mitte ainult raamatuid ja ajakirju, vaid ka rikkalikult noodikirjandust (aariaid, operette, kontserte, sümfooniaid, menuette jm.)” (Jürjo 2004: 137). Nagu lugemisklubi raamatud käisid ilmselt ka noodid siis käest kätte.

vajadust vabandavalt selgitada, miks ta emakeel ja ka hilisem kodukeel oli saksa keel: „Saksa keele kasutamine oli teatava harituse kriteeriumiks. Seepärast oli see tavaks kõigis peredes, mis ei kuulunud talupojaseisusesse. [...] Võõra keele oskamine ja kasutamine ka koduses suhtlemises ei saa aga inimest denatsionaliseerida. Vaid päritolu on see, mis määrab ära kuulumise rahva hulka” (Rosenthal 2004: 36–38). Nii tunnetas tema ja kindlasti väga paljud ta ajastukaaslased oma rahvuslikku identiteeti rahvusliku ärkamise ajal, sealt hakkab ka see esialgu habras haritud eesti kodu kasvama. Juhan Kõpp peatub Eesti Üliõpilaste Seltsi alguskümnendite käsitlemisel korduvalt keeleprobleemil, kõigepealt kirjutab ta 1870. aastate kohta: „Omavahelise läbikäimise keeleks on peaauslikult saksa keel, samasugune lugu on kauemat aega ka asjaajamise keelega. [...] Ka sel ajal, kui protokollid eesti keeles kirjutatakse, ei saa eesti keel täiesti ametlikuks keeleks. [...] ...eriti riiuasjade arutamine protokollitakse saksa keeles” (Kõpp 1955: 32–33). Ja sajandivahetuse kohta: „Eesti keele kõnelemine omavahel saab aastasaja vahetusel üldiseks, ometi on ikka veel üksikuid, kellel kergem mõtteid avaldada saksa kui eesti keeles. Seepärast on arusaadavad protokollides (1902, 1903) leiduvad manitsused, eriti suuremate pidude eel, et seltsiliikmed omavahel ja külalistega ainult eesti keelt kõneleksid” (Kõpp 1955: 219–220).

Heinrich Rosenthalist sai Johann Voldemar Jannseni väimees, ta abiellus noorema tütre Eugeniega. Tema mälestused keerlevad rahvuslike ürituste ümber, ja kui laulupeod välja arvata, seal rohkem muusikat ei puudutata. Aga alustamegi sellest väga olulisest perest – kas Jannsenite peres mängiti klaverit? See oli nii endastmõistetav, et sageli ei jõuagi raamatutesse. Näiteks lipsab see teema Madli Puhveli Koidula-raamatusse nagu möödaminnes: „Umbes sel ajal [1850] on Jannsen väljendanud muret, et ta omad väikesed tüdrukud oskavad vaevalt lugeda. Lydia oli juba kuus ja pool, Eugenie neli. Esimesel kolmel Pärnu-aastal õpetas ta ise neile kodus lugemist,

kirjutamist, usuõpetust ja klaverit.”¹⁰ Johann Voldemar Jannseni eluloost selgub küll, et ta oli nii muusikas kui muudes asjades suur iseõppija, kuid seda korvas suur energia. Teine samasugune möödaminnes tehtud märkus iseloomustab tollast ettekujutust naise haridusest: „Eugenie, kes oli käinud Lydiaga samas tütarlastekoolis, tuli koolist ära, kui ta õde lõpetas, jättes keskastme pooleli. Tema huvid olid rohkem kodused kui intellektuaalsed. Blond ja ekstravertne nagu isagi, oli Eugenie palju rohkem kui Lydia nende aegade ideaalse naise prototüüp: kergelt, aga mitte liialt haritud, hea muusikaharidusega, meeldiva seltskondliku käitumisega ja suurepärase maja-pidamisoskustega.”¹¹ Klaverimängu ja laulmist Jannsenite kodus on põhjalikumalt käsitlenud Karl Leichter, tema põhiliseks allikaks on olnud Koidula kirjavahetus ja sealt on ta noppinud välja teateid muusikategemisest (Leichter 1982b: 142–156). Tema andmeil laulis Koidula sageli külalistele meelelahutuseks, samuti on juttu laulukogumikest (ta tsiteerib kirja õele soovitusena tellida raamatukauplusest kuus ajaks kogumik „Jocosus, vanad ja uued naljalaulud klaveri saatena” („Jocosus, alte und neue Scherzlieder, mit Pianoforte-Begleitung”). Kreutzwaldile aga kirjeldas ta, kui sügava mulje olid talle jätnud Yrjö Koskiselt saadud soome rahvalaulud: „Nad on mulle nii armsad, need „Kansan Lauluja ja Soitelmia” kohtlased ja raskemeelsed, sealjuures nii kütkendavalt vähenõudlikud viisid. Ka ühe „Viron valsi” leidsin [...]” (Leichter 1982b: 145). Jannseni pojad mängisid viiulit ja tšellot, nii et nende kodumuusika hulka kuulusid mitmesugused ansamblid.

Edasi vaatame Jakob Hurda kodu, mida tema väimees Aleksander Mohrfeldt kirjeldab nii: „Nagu varem Tartus Hurda elamu oli olnud kogunemisaigaks rahvuslikult meelestatud isikuile, nii muutus ka Otepää kirikla otse palverändamise paigaks. [...] Sõitsid Otepääl Hurda perekonda külastama vennad üliõpilased Eugen ja Harry Jannsen, mõlemad haritud linna-

¹⁰ „It was also this time that Jannsen expressed concern that his own little girls could still barely read. Lydia, after all, was six and a half, Eugenie four. For the first three years in Pärnu, he himself taught them reading, writing, religion, and piano at home” (Puhvel 1995: 27).

¹¹ „Eugenie who had attended the same girls’ school as Lydia had withdrawn at the time her sister graduated, before completing the middle level. Her interests were more domestic than intellectual. Blond and extraverted like their father, Eugenie, much more than Lydia was the prototype of the ideal woman of those times: slightly, but not overly educated, with good musical training, pleasant social demeanor and excellent housekeeping skills” (Puhvel 1995: 34).

noorhäräd, noorem tubli viiulimängija ja tulevane arst, vanem hea luuletaja, filosoof ja tšellomängija. Tulid ka vennad Burchard ja Alfred Sperrling, esimene tulevane Hurda-järgne Otepää õpetaja, teine andekas arst Venemaal. Ilmus Karl August Hermann, meister laulma ja klaverit mängima, komponist Jumala armust, jutustaja, luuletaja, ajalehetoimetaja ning keeleteadlane veel kauba peale" (Mohrfeldt 2007: 120). Jakob Hurda abikaasa oli Tartu kooliõpetaja dr. Carl Oetteli tütar Eugenie, isa poolt saksa, ema poolt šveitsi päritolu, loomulikult oli tema hariduse juurde kuulunud ka muusika. Seda mainib Mohrfeldt oma Hurda-raamatus korduvalt: „Muusika ja laulmine on ühendajaks olnud ja ligitõmbajaks ühtlasi, olid ka Hurda perekonnal pärast uuele paigale [Peterburi] asumist. Juba teati, et proua Hurt muusika ja laulmise alal tegutses ja vanemal lastel oli klaveritunde vaja. Kooliõpetajad kirikukoolist olid esimesed, kes perekondlikult liitu heitsid. Noored kuulsused muusika alal, Johannes Kappel koos oma sõbra, pärastise läti professori Joosep Wihtoliga võeti alaliste ja heal meelel nähtud külaliste ja klaveritunni andjate näol vastu. Nende kõrvale ilmusid aastate jooksul meie kuulsusse sirguvad muusikamehed ja neiud, eesotsas Rudolf Tobias" (Mohrfeldt 2007: 196). Jakob Hurt oli Peterburi eesti koguduse õpetaja 1880–1907 ja tema kodu külaliste hulgas mainib Mohrfeldt paljusid Peterburis või selle läheduses elavaid eestlasi, ka Koidulat koos tütardega. Mohrfeldt määrati 1887. aastal Novgorodi luterliku kiriku pastoriks ja aasta hiljem abiellus ta Hurda tütre Mathildega, edasi kõneleb ta juba oma kodust: „Nooruse peale vaatamata – noorikul hakkas täituma üheksateistkümnnes eluaasta – rakendus ta perenaise ameti kõrval mitmeti koguduse töösse ja hoolekandesse. [...] Anti kontserte, ta laulis kooris kaasa, peeti näitemüüke kiriku ja vaeste heaks, noorik harjus selle tööga" (Mohrfeldt 2007: 274). Loomulikult jätkus klaveriõpetus ka nende kodus ja tütre Helmi Mohrfeldtist (hiljem Viitol-Mäevälja) sai elukutseline pianist ja Tallinna Konservatooriumi klaveriõpetaja. Muidugi on need tuntud ja haritud inimeste kodud, kuid see endastmõistetavus, et tütarlapse hariduse juurde kuuluvad ka klaveritunnid, levis peredes, kus oli võimalik tütardele haridust anda ja klaver hankida.

Edasi vaatleme klaverite müügikuulutusi olulisemas varases eestikeelses ajalehes Eesti Postimees, mida Johann Voldemar Jannsen hakkas

1864. aastal Tartus välja andma. Loomulikult oli klaverite müügikuulutusi pidevalt saksakeelsetes lehtedes, aga see leht oli siiski eesti lugejatele mõeldud ja sinna pandi kuulutusi, mis võiksid huvitada eestlasi nii linnas kui maal. Esimeses aastakäigus oli kolm klaverimüügi kuulutust, neist kaks ühelt müüjalt ja saksakeelsed, näiteks 13. mail 1864 kuulutati: „Head vähetarvitatud klaverid on odavalt müüa R. Kochi juures v. Köhleri majas Kompanii tänavas" („Gute, wenig gebrauchte Forte-Pianos verkauft billig R. Koch im v. Köhlerschen Hause in der Kompagnie=Straße"), või 16. septembril 1864: „Üks klawwer (Flügel) on oddawalt müa Tartus Kiwwi=ulitsa otsas pandipidaja Sonni maeas lihhoniko Kleini wasto." Järgmise aasta algul, 27.01.1865 kuulutati riidekaupade poe tühjaks müüki, peale selle mööblit, nõusid „... ja üks vägga heaste hoitud klawwer". Ka järgmistel aastatel ilmub üksikuid eestikeelseid (tarvitatud) klaverite müügi kuulutusi.

Eesti keeles kuulutatakse ka klaveritunde, enamasti koos teiste tundidega ja sageli kostile võtmisega, näiteks 16. septembril 1864: „Üks kolitud naesterahwasowiblaste kolitamisekohta; õpetab igga asja, iseärranis klaverimängimist ja wenekeelt. – Leida Tartus Botanika=ulitsas Andrei Adoni maeas" (see kuulutus kordus veel kolmes lehes), või 14. juulil 1885: „Kosti=lapsed. Se läbbi annan ausa wannematele teada, et minna kosti=lapsi wasto wõttan, ja lubban koli tundide wahhe aeal lastele kas klawweri ehk wioli mängimist ilma hinnata õppetada, kui wannemad sedda sowiwad. Köster W. Düglas, Paides" (ka see kuulutus kordus veel kahes lehes). Juhiksin eriti tähelepanu ühele tütarlaste vanematele mõeldud kuulutusele 26. oktoobril 1866: „Kosti lapsed. – Tüttarlapsi, kedda Tarto koli pannakse, wõetakse Karlowa=ulitsas grahw Manteuffeli maeas kosti peale, kus ka nende koliõppimist üllewadetakse ja kui sowitakse, neile ka saksa=, wenne= ja prantsussekele tunnid antakse ning klawwerimängimist õppetatakse" (ka kordus). Kui mõelda klaveri levikust maakodudes, siis just niisugune linnas õppimine koos klaveritundidega tegi loomulikuks ka maale koju klaveri hankimise.

Klaveri- ja pillimängu seos soorollidega

Nagu korduvalt rõhutatud, kuulusid klaveritunnid eelkõige tütarlaste hariduse juurde. Muidugi

ei tähenda see, et noormehed poleks klaverit mänginud, kuid muusikahuvilisele meeste-rahvale olid kõik tegevusalad lahti ja pillid võrdsed. Asjaarmastajaliku klaverimängu seos naistekultuuriga aga tekitas väikese nihestuse eesti kodus, kui püüame mõelda klaverist rahvamuusika kontekstis, sest pillimäng eesti rahvatraditsioonis oli meeste asi.

Igor Tõnurist on kirjutanud pillimeestest eesti külas 19.–20. sajandi vahetusel „Sajandivahetusaegne laialdane eesti maanaiste emantsipeerumine, mis avaldus näiteks nende aktiivsemas osavõtus laulukooride tegevusest ja muust kultuuritööst, mõjutas ka niisugust traditsioonilist meeste harrastuseks olnud meelelahutust kui pillimäng. Naiste pillimäng oli tollal niivõrd haruldane ja harjumatu, et rahvaluulekogujad on pidanud lausa vajalikuks rõhutada, et ühel või teisel juhul „harva kui mõni tütarlaps mängis ainult kannelt ja võttis osa mõnest koosmängust” (Põlva), isegi mõni taluperenaine võttis „ajaviiteks” kandle kätte ja „klimberdas sene kallal” ning „isegi tütarlapsed mängisid viiulit” (Rakvere, Viru-Nigula). Rõuges kinnitati: „Mängu naisi on harva ja aruldased. Nende pea ei võtnud mängu tükisid meespidada.” Koeru Kaaruka külas „sajandivahetusel oli ka kitarrimängijaid neidusid”. Tauniv suhtumine naiste pillimänguharrastusse säilis tegelikult aastakümneid. Veel 1980. a. suvel ütles üks Vastseliina eideke siinkirjutajale, et „tu ei ole naene, kel lõõtspill käen” [...]” (Tõnurist 1985: 100–101).

Klaveril kodus, eriti maakodus, oli mitu funktsiooni – ta võis olla nagu orel või harmoonium, millega saadeti koraale, ta võis olla klaveritunnis käinud tütarde meelelahutuspill, millel mängiti populaarseid laule ja tantse nootide järgi; aga võis olla ka rahvamuusika mängimise pill, mil kõrva järgi mängiti tuntud viiuli- ja lõõtspillilugusid. Muusikaõpetaja Ludmilla Väinmaa (1907–1988), kes oli pärit Tudulinna köstri-kooliõpetaja perest, on meenutanud oma lapsepõlve: „Meid, lapsi, oli neli – mina, õde ja kaks venda. Sajandivahetusel oli meie külas kuus tahvelklaverit, kõigil mängiti. Minu ema kodus, see oli Köstritalust kuus kilomeetrit eemal, oli teistest erinev tahvelklaver, millel põlvtega lükatav pedaali oli otse klaverikasti all. Isa ja ema mängisid mõlemad klaverit. Ema Marie oli saanud lisaku köstri tütrelt Marta Hansenilt, keda hiljem tunti lauljate Aino Tamme ja Paula Brehmi klaverisaatjana, kaheksa klaveritundi,

muusikaõpetust aga lisaku kihelkonnakoolis Theodor Hansenilt endalt. Ema mängis ladusalt koraale, polkasid ja reinlendereid. Ta õpetas klaverimängu ka oma lastele” (Rannap 1984: 70–75). Nende funktsioonide paljususest ja erinevusest soorollidega lahjendas ka klaverimängu seostumist naistekultuuriga.

Olen püüdnud otsida viiteid klaverimängule eesti kirjandusest, kas ja millise määrgina seda kasutatakse. Kõigepealt muidugi on klaveriga palju tegemist Eduard Vilde „Tabamata imes” (1912), aga siin ongi teemaks mehest looja Leo Saalepi lavakarjäär. Avalikkuses, kriitikute tules esinemist ei peetud naistele sobivaks, kuigi ka 19. sajandil oli sellest hiilgavaid erandeid. Igatahes kirjanduses, niisuguse „tunnustamata geeniusena” sümbolina, on tolles ajas ainuvõimalik meesterahvas. Üsna huvitav on klaverimängu kujutamine Juhan Aaviku (J. Randvere pseudonüümi all ilmunud) jutustuses „Ruth” (1909) (vt. Lippus 2006). Nimelt on Ruth omamoodi pöörd-naine: ta mängib klaverit suurepäraselt (tähendab – naised üldiselt klimberdavad), ta mängib väärtmuusikat (tähendab – üldiselt mängitakse tühist muusikat), ta riulis on tollal väga moodsate heliloojate teosed (tähendab – üldiselt on naiste silmaringi piiratud). Ainult ühes on ta üdini naiselik: ta mängib iseendale ja lähimatele sõpradele. Aavik rõhutab kogu aeg Ruthi ülimat naiselikkust, tal ei sobiks, talle pole vaja ennast eksponeerida avalikul laval. Koraks lipsab klaverisse Oskar Lutsu „Suves” (1918–1919) ja seda tõesti jõukast perest naise sümbolina: Teele on käinud linnas õppimas, Raja uus hääber on valmis ja Teelel on ka klaver. Millal, mida ja kas ta üldse mängis, seda me teada ei saa, see ilmselt Lutsu ei huvitanud. Klaverit oli vaja ainult koraks, et ta selle mehelemineku eeli Ülesoole koliks, kuhu see kohe üldse ei sobi.

Klaveri õppimisest ja levikust

Millistesse eesti kodudesse hakkas tulema klaver? Toaksin välja neli gruppi (1) kooliõpetajate ja köstri peredesse paralleelselt koduoreli või harmooniumiga; (2) jõukamatesse taludesse, kus oli uut tüüpi elumaja ja elutoas või „saalis” tiserimööbel; (3) tähtsamate mõisateenijate peredesse; (4) linnas jõukamale järjele jõudnud kodudesse. Klaveri ostmisest ilmselt oma noorpõlves kirjutas Karl August Hermann: „Ühel

talvisel öhtul 1877. aasta lõpul istus üks üliõpilane Tartus oma toakeses. [...] Elu mured olivad juba noorest east saadik teda enamasti üksnes elu karedat külge tundma õpetanud, ja puudus oli sagedasti tema vali saatja olnud. Aga niisugustel aegadel oli laul ja mäng tema kõige armsamad ja kallimad trööstijad olnud. Klaver seisis temal toas, sest see mänguriist oli tema lahke ja lõbus seltsilane. Suure hoolega oli ta kopikaid kogunud, kuni nii palju sai, et selle kaunis hää mänguriista jõudis nõuutada" (Hermann 1885a: 5). Aastatel 1874–1878 õppis Karl August Hermann Tartu Ülikoolis usuteadust, aga võib-olla kirjutas ta siin ka üldistatult omataolisest vaesest eesti üliõpilasest. Temataoliste inimeste jaoks oli klaveri ostmine pikalt ette planeeritud, arvatavasti aga jõudsid klaverid vahel koju ka ootamatult, kui mõnel oksjonil või linnaskäigul sobiva hinnaga pill ette sattus.

Juba eespool oli juttu, et linnas ei olnud klaveriõpetaja leidmine probleem, kuigi õpetajad olid kindlasti väga erinevate oskustega. Maal sai õpetust kooliõpetajatelt ja köstritelt. Õpetajate haridus sisaldas üsna palju muusikalist algõpet. 1828. aastal asutatud Tartu Õpetajate Seminari juubelikogumikus leidub mitmeid kirjeldusi muusikaõpetusest koolis eri aegadel (Tork 1929). Näiteks 1833. aastal: „Ruumikas saal alumisel korral oli klassiruumiks. Sahtlitega lauad, 12 tooli, klaver ja väike orel muusikaõpetuse tarvis moodustasid klassi sisseseade. Teine klaver oli ülemisel korral.“ Edasi muusikaõpetusest samal ajal: „Kokkukõlas asutise eesmärgiga jaguneb õppetöö 4 osasse. Esimese osa moodustavad need õppeained, mida seminaristid peavad tulevikus õpetama. Need on: usuõpetus, laulmine, lugemine, kirjutamine, arvutamine, saksa ja vene keel. [...] Neljas osa sisaldab muusikaõpetuse, kuhu kuulub lihtne ja harmooniline koraalilaul, orelimäng ja vajalisemad teadmised muusikateoorias“ (Tork 1929: 13–14). 1869. aasta põhikirja järgi on kirjeldatud õppekava: „Kogu kursuse vältusel: (a) Muusika. Viuli-, orel- ja klaverimängu ja laulu õpetatakse ja harjutatakse niipalju, kui algkooliõpetaja tarbed nõuavad ja kasvandikkude loomulikud võimed lubavad. (b) Võimlemine. [...]“ (Tork 1929: 25). 1880. aastal lõpetanud Karl Undritz mälestuste järgi oli koguni igas klassis klaver: „Muusikariistadest oli orel 4 registriga ja pedaaliga, 1 tiibklaver (vana kontsertklaver) ja klassides tahvelklaverid“ (Tork 1929: 28). Sellise kooli lõpetanud õpetaja sai

oma lastele (ka tütardele) muusikalist algõpetust jagada, samuti õpilasi aidata. Esialgsete tulemusteni jõudmiseks pole klaveril ju palju juhatust vaja, huviline võib kõrva järgi edasi otsida.

Mida klaveril mängiti? Kindlasti koraale ja laule, neid noote oli rahva seas palju, tantsumuusikat mängiti tõenäoselt ka kuulmise järgi, saadeti laule ja viiulit. 1885. aastal kaebas Karl August Hermann nootide puudust: „Millest meie noodikirjanduses alles täieline puudus on, need on klaverinoodid, iseäranis laulud klaveri kaasmänguga. Aga ligemalt vaadates ei ole see liig suur viga: Iga neljahäälelist laulu võib laulja väga hästi ka klaveriga ehk oreliga lauldes ühes mängida, sest kaasmäng on enamasti sedasama viisi, nagu nelja häälega laul. Siis ei ole aga meie rahva seas veel palju klaverisid leida, nõnda et siis ka seda noodipuudust väga liiga ei tunta. Kui rohkem klaverit hakatakse mängima, külap siis ka neid nootisisid sigineb. Et Eesti rahva seas palju klaveri=mängimist ei ole, see on ühelt poolt kasulik, selle läbi lauldakse rahva seas seda rohkem koorilaulusid kas meeste= või segakooriga. Klaverimäng ei ole ilus, kui ta väga puuduline on; ta ei ole siis muud kui pilli paugutamine. Aga laul on alati armas kuulda, ja laulu vastu ei saa ükski mänguriist“ (Hermann 1885b: 42). Siiski hakkas ta oma ajakirja noodilisades avaldama ka eestikeelseid laule klaverisaatega ja kirjutas arvukalt klaveripalu. Näiteks 1896. aasta Laulu ja Mängu Lehe noodilisa sisaldab 25 soololaulu ja duetti „klaveri- ehk oreli-kaasmänguga“, nende hulgas Miina Härma „Küll oli ilus mu öieke“, Johannes Kappeli „Oleksin laululind“ ja viis Karl August Hermann enda laulu. Kui mõelda klaverimängijate tausta peale, siis oli eestikeelsete ja eesti oma laulude levitamine põhimõtteline üritus, mitte et huvilistel nootidele üldse ligipääsu poleks olnud.

Väga levinud harrastus oli klaverimäng neljal käel. Lihtsamad noodid ka sellisele ansamblile on populaarsed tantsud ja marsid, kuid laiemate huvide ja noodilugemisoskusega kodudes mängiti kindlasti ka klassikaliste sümfooniade, avamängude ja kvartettide seadeid neljale käele, need noodid olid lihtsates seadetes väga levinud. Näiteks tooksin lõigu Ellu Elleri kirjust Virve Lippusele, kes oli oma klaverimängu ajaloo uurimuse jaoks palunud tal meenutada klaveriõpinguid Tartus. Heino Elleri teine abikaasa Ellu Eller oli õppinud 1918. aastal Tartu legendaarse klaveriõpetaja Ernst von Knorre juures, kes siis oli

juba raugaeas. Knorre oli olnud oluline pianist ja klaveriõpetaja Tartus 1860. aastatest peale (ka Miina Härma oli tema juures õppinud) ning arvatavasti mängis ta nii väga paljude oma õpilastega: „Et see Ernst von Knorre oli Koidula-aegne, siis peatus muusika areng tema jaoks enne Wagnerit. Ta vihkas Wagnerit ja ironiseeris Ljadovit, Glazunovi, eriti Skrjabinist. Ka Bachist ta ei hoolinud ja Bachi-eelseid heliloojaid ei mänginud üldse. Ta eelistas Beethovenit, Lisztit, Chopini, Schumanni ... Mängisime neljal käel Beethoveni, Haydni kvartette, triosid, isegi sümfooniaid. Õppisin klassikat armastama. Ainult tehnikat ta ei osanud õpilastele anda. Aga kaugele sa jõuad „s tšuvstvom, bez tehniki“.”¹² Viitaksin siin taas sellele, mida artikli algul mainisin kuulamistavade kohta enne raadio ja helisalvestamise ajastut: muusikaarmastajaid oli palju, aga päris kontsert oli siiski erandlik sündmus, igapäevases elus kõlas ka orkestri- ja ooperimuusika klaveril nii kahel kui neljal käel, ja muidugi vastavalt iga mängija oskustele.

Klaveri levik eesti seltsielus oli seotud majanduslike võimalustega, seltsimajad ja koolid hankisid klavereid järjest rohkem 19. sajandi lõpupoole. Näiteks EÜSi kohta kirjutas Juhan Köpp: „Üksikud liikmed harjutavad eraldi mõndagi mänguriista, kannavad vahel ka teistele midagi ette, iseäranis klaveril, mis 1888 II poolaastal Seltsile muretsetakse” (Köpp 1955: 120). Väikese löigu klaverist koolis on kirjutanud Heino Rannap viitega kooliõpetajate mälestustekogule, mis on kogutud kunagise nõukogudeaegse Vabariikliku Õpetajate Täiendusinstituudi ajal ja kuulub praegu Eesti Pedagoogika Arhiivmuuseumile (Rannap 1972: 89–90): „On andmeid vaid üksikute klaverite olemasolust 19. sajandi rahvakoolis, kusjuures need olid enamasti koolmeistrite isiklik omandus. Nii on 1830. aastatel muretsenud klaveri Sauga vallakooli õpetaja Aabram Holter, kes Pärnus Rosenplänterilt¹³ oli õppinud veidi klaverimängu. Halliste kihelkonnakoolile muretseti tahvelklaver 1885. a. paiku. 1889. aastal on Nõo kihelkonnakoolis oleva tahvelklaveriga õpetanud laulmist Aleksander Läte. Klaver on sajandi

lõpul olnud lisaku kihelkonnakoolis. Virumaal muretses Vihula ministeeriumikool klaveri 250 rubla eest tõenäoliselt 1904. aastal.” Viimane viide Vihula kohta pärineb Elisabeth ja Juhan Kallaku mälestustest, kes 1920. aastatel tulid Tartu Õpetajate Seminari harjutuskooli õpetajateks, ehitasid Tartusse maja ja ostsid ka (Sprenk-Läte) klaveri, kõigepealt Elisabeth Kallaku jaoks, kes juba ise õpetajana hakkas klaveritunde võtma. Klaveritundidesse pandi ka kõik kolm tütart, kellest kahest saidki professionaalsed pianistid ja klaveriõpetajad: Laine Mets ja Virve Lippus.

Kokkuvõtteks

Klaveri ajastu igapäevases kodukultuuris on ilmselt lõppenud, kuigi klaverit ikka õpitakse palju ja teda leidub ka paljudes kodudes. Eelnenud arutlust kokku võttes rõhutaksin, et siin põimusid kaks jutustust: klaveri ja klaverimängu levik Eestis ja eesti kodu lugu. Ajaloo seisukohalt pole keeruline kaardistada klaveri levikut Eestis, eri linnades tegutsenud klaveriõpetajaid, nootide müüjaid ja tellimisi. Mingil määral peegeldub osavamate asjaarmastajate klaverimäng linnade seltsielu kuulutustes (näiteks et saadab või laulab see või teine tuntud seltskonnainimene, mitte elukutseline muusik). Intiimse koduse musitseerimiseni on raskem jõuda, aga sellegi kohta leidub mälestustes, kirjades ja muudes sellistes allikates kirjeldusi, mida võib pidada tüüpiliseks ja laiendada ka teistele kodudele, eriti kui võtame appi samalaadsed teadmised klaverimängust Saksamaal, Venemaal ja mujal. Hoopis teine küsimus on, kuidas kujunes sellise haridustaseme ja eluviisiga eesti kodu, kus klaveri omamist ja klaveritundides käimist (eriti tütarde puhul) peeti endastmõistetavaks. Nii nagu kunst- ja rahvamuusika vahel pole asjaarmastajate kodumuusika puhul kindlat piiri, pole seda ka saksa ja eesti kodu vahel.

Kui mõelda Eesti pianismi ajaloole, siis tuleks 19. sajandi ja 20. sajandi esimese poole klaverimängu ja eriti klaveriõpetuse uurimisel eristada kahte valdkonda, milles valitsevad erinevad tavad ja

¹² Ellu Elleri kiri Virve Lippusele 26. detsembril 1982. Selle on avaldanud lühikeses artiklis „Ernst von Knorre – Koidula-aegne klaveriõpetaja Tartust” Aime Karm (2005: 83–84); muusikute Knorrede suguvõsa Tartus on uurinud Geiu Rohtla (2000: 20–26).

¹³ Mõeldud on kirikuõpetajat ja tuntud estofili Johann Heinrich Rosenplänterit (1782–1846), kes 1809. aastast surmani oli Pärnu Eliisabeti koguduse õpetaja.

repertuaar (ja jällegi ei saa neid selgelt lahku lüüa). Ühel pool on nn. „suur pianism“, õppimine ja harjutamine eesmärgiga saada elukutseliseks muusikuks ja üksikutel juhtudel ka suurte metropolide vahel rändavaks kuulsaks virtuoosiks, enamasti siiski kohalikel lavadel esinejaks ja klaveriõpetajaks. Teisel pool on muusika õppimine enda tarbeks, sest seltskondlik ja kodukultuur teatud tasemel, teatud eluviisi juures pole ilma selleta võimalik ja klaver oli selles kultuuris kõige võimalusterohkem pill. Selline klaverimäng algab tõesti kõrva järgi klimberdamisest, aga võib jõuda ka küllaltki kõrge tasemeni. Samas on selge, et siin ei saa rakendada neid esteetilisi kriteeriume,

millega uurime-vaatleme kunstipretensiooniga mängu. Just see aspekt lähendab seda valdkonda rahvapärasele spontaansetele musitseerimisele, mille funktsioon ja väärtused on hoopis teised. Selliste klaverimängutraditsioonidega eesti kodu hakkas kujunema 19. sajandi teisel poolel koos eesti identiteedi kasvuga haritlaste seas ja oli täiesti enesestmõistetav Eesti Vabariigi ajal, nagu näitab nii omaaegse Tallinna Konservatooriumi kui ka Tartu Kõrgema Muusikakooli klaveriklasside koosnemine peamiselt noortest neidudest. Ametlikult koolis õppinutele tuleks aga lisada veel hoopis suurem hulk (tütarlapsi), kes mõne aasta eratundidega piirdusid.

Kirjandus

- Bach-Dokumente** II 1969. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs: 1685–1800, Hrg. Werner Neumann, Hans-Joachim Schulze, Kassel/Leipzig: Bärenreiter / VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Bashford**, Christina 2010. Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. – *Journal of the American Musicological Society* 63/2, pp. 291–360.
- Christensen**, Thomas 1999. Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. – *Journal of the American Musicological Society* 52/2, pp. 255–298.
- Christensen**, Thomas 2000. Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera. – *Music and the Cultures of Print*. Ed. Kate van Orden, New York: Garland Press, pp. 67–93.
- Falck**, Paul Th. 1912. *Ein baltischer Bürger von altem Schrot und Korn*. Nach hinterlassenen Aufzeichnungen Hans Heinrich Falcks, Riga: Verlag von Jonck & Poliewsky.
- Findeisen**, Friedrich Gotthilf 1787. *Lesebuch für Ehst- und Livland* IV. Oberpahlen: Grenzius u. Kupzau.
- Hermann**, Karl August 1885a. Äratust. – *Laulu ja Mängu Leht*, 1. aastakäik nr. 1 (heinakuu), lk. 5.
- Hermann**, Karl August 1885b. Eesti laulust ja mängust. – *Laulu ja Mängu Leht*, 1. aastakäik nr. 6, lk. 42.
- Jürjo**, Indrek 2004. *Liivimaa valgustaja August Wilhelm Hupel 1737–1819*. Tallinn: Riigiarhiiv.
- Karm**, Aime 2005. Ernst von Knorre – Koidula-aegne klaveriõpetaja Tartust. – *Teater. Muusika. Kino* 3, lk. 83–87.
- Kirkpatrick**, Ralph 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press.
- Klotiņš**, Arnolds 1994. Johann Gottfried Mützel – ein Originalgenie im alten Riga. – *Balticum – a Coherent Musical Landscape in 16th–18th Centuries*. Ed. Irma Vierimaa, Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis VI, Helsinki: University of Helsinki, pp. 36–42.
- Köpp**, Juhan 1955. *Eesti üliõpilaste seltsi ajalugu I. 1870–1905*. Uppsala: EÜSi kirjastus [orig. Tartu 1925].
- Leichter**, Karl 1982a. Tallinna muusikaelu XIX sajandil. – *Valik artikleid*. Toim. Johannes Jürisson, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 157–199.
- Leichter**, Karl 1982b. Koidula ja kunst. – *Valik artikleid*. Toim. Johannes Jürisson, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 142–156.
- Lippus**, Urve 2006. Kirjeldused Ruthi muusikaharrastusest kui eesti muusikaloo allikas. – *J. Randvere „Ruth“ 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Koost. Mirjam Hinrikus, Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk. 40–54.
- Lippus**, Virve 1997. *Eesti pianistliku kultuuri kujunemine*. Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 3, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Loesser**, Arthur 1954. *Men, Women & Pianos. A Social History*. New York: Simon and Schuster.
- Mohrfeldt**, Aleksander 2007. *Jakob Hurda elu ja töö*. Tartu: Ilmamaa.
- Oss**, Endel 1992. Käsikirjaline klaveriehituse ajalugu Tallinna Klaverivabriku valduses.
- Puhvel**, Madli 1995. *Symbol of Dawn. The life and times of the 19th century Estonian poet Lydia Koidula*. Tartu: TU Press.
- Rannap**, Heino 1972. *Muusika eesti perekonnas ja rahvakoolis*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rannap**, Heino 1984. *Tee muusika juurde*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rohtla** [Rämmer], Geiu 2000. Tartu muusikaelu 1789–1802. – *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Koost. Urve Lippus, Eesti Muusikaloo Toimetised 5, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, lk. 7–56.
- Rosenthal**, Heinrich 2004. *Eesti rahva kultuuripüüdlused ühe inimpõlve vältel. Mälestusi aastatest 1869–1900*. Tartu: Ilmamaa.
- Saha**, Hillar 1940. *Eesti muusika ajaloo lugemik* II. Tallinn: H. Saha.
- Scott**, Derek 2001. *The Singing Bourgeois: songs of the Victorian drawing room and parlour*. Aldershot: Ashgate.
- Tork**, Jaan 1929. Tartu I Õpetajate Seminar (saksa õppekeeleaga). – *Tartu Õpetajate Seminar 1828–1928*. Tartu: TÕS vilistlaskogu väljaanne, lk. 10–67.
- Tõnurist**, Igor 1985. Eesti külamuusikud sajandivahetusel. – *Eesti külaelu arengujooni*. Toim. Ants Viies, Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut, lk. 87–106.
- Wellmer**, Albrecht 2004. On Music and Language. – *Identity and Difference: Essays on Music, Language and Time*. Collected Writings of the Orpheus Institute, ed. Peter DeJans, Leuven: Leuven Univ. Press, pp. 71–132.

The Arrival of the Piano in the Estonian home

Urve Lippus

In this article I shall examine the arrival of the piano and of piano playing in Estonia, firstly in general terms. I shall then examine what is known of the role of the piano in a domestic context during the period of developing Estonian self awareness among the more educated and prosperous social groups in the second half of the 19th and early 20th centuries.

If a piano was available, it would almost certainly have been used for playing popular and folk music, and particularly for dancing. It would be used by amateur musicians who had never studied music and who had little or no skills in music reading. So the piano could be considered a folk instrument, just as a violin could be both a concert and a folk instrument; the boundaries between the two traditions are often blurred. In amateur domestic music it is particularly easy to move seamlessly between the two traditions. However, a piano is a large instrument which cannot easily be transported, for example to a wedding celebration or to an open air event. Playing the piano for folk dances or with folk musicians is therefore limited to wealthier members of society since it requires the living space of a large farm, a school or meeting room. The numbers of those Estonians who could afford to buy a piano increased towards the end of the 19th and beginning of the 20th century.

Methodologically this study falls between music history and ethnomusicology. Studies of comparatively recent households and ways of life are quite common among Estonian ethnologists. A parallel could be drawn with the study of any aspect of everyday life, such as the habits and spread of coffee-drinking. In this study, however, I have not carried out conventional research into piano playing traditions. My sources are mostly historical: memoirs, biographies, newspaper advertisements, novels. I have attempted to assemble a whole mosaic from many small pieces of data in order to demonstrate that the piano can be seen just as we see any instrument which is used both in art and folk music (such as the violin). As such I aim to present domestic music as an area of interest where those two traditions merge.

It is impossible to establish exactly when the piano first arrived in the Estonian (non-German) home, just as it is impossible to establish the point where the Estonian (middle class) household first appeared. For example, the homes of the early Estonian intelligentsia such as the journalist Johann Voldemar Jannsen in Tartu or Pastor Jakob Hurt in Otepää, later in St. Petersburg, were certainly Estonian homes and centres of a developing Estonian society. However, the language spoken among their multi-national family and guests was predominantly German. The piano was found increasingly in the Estonian home as the Estonian middle class grew, both in towns and in the country. A sense of Estonian identity developed rapidly during the second half of the 19th century together with the status of the Estonian language itself. Thus, this article also reflects upon the social aspects of Estonian cultural life.

The piano arrived in Estonia in the late 18th century, when amateur music making had become established among the German middle classes. An important link between local Baltic-German culture and that of Germany were the young German intellectuals who came to the Baltic countries in search of employment. During the 19th century piano playing spread to Estonians themselves. Homes with pianos were initially (1) teachers' and kösters' homes where the piano could be used side by side with a pipe organ or harmonium; (2) wealthier farms, with large living spaces furnished by craftsmen; (3) the families of higher ranking servants in manors; (4) the more prosperous homes in towns. In towns, piano teachers were widely available since piano lessons were widely advertised not only in German, but also in Estonian language newspapers. In rural areas the schoolteacher or köster was also able to teach, since studies at teachers' training schools included a considerable amount of time for music, including keyboard lessons. By the end of the 19th and early 20th century, more and more Estonian societies and schools could afford to buy a piano.

The domestic repertoire certainly included church hymns and popular (choral) songs. Sheet music was widely available; dances and marches were probably also played by ear. Very popular were arrangements for four hands, both of dance music and of more complicated art music. Domestic music, being more

private, is less well documented than that of public musical life. We can learn about music printed for amateurs, but rarely find in written sources descriptions of their playing habits or how they played by ear. However, it is possible to broaden the material we find in memoirs, correspondence and novels to cover similar types of homes. For this, some knowledge of domestic music in Germany and Russia is helpful. Another question is a part of social history: how a home with a distinct Estonian identity developed and adopted a way of life which expected ownership of a piano and taking of piano lessons, particularly for girls. This introduces the gender issue of piano playing: since the 18th century, certain musical skills (playing a keyboard instrument and singing) were a part of the education of middle class girls, considered essential for their future social life. However, in Estonian peasant culture, the playing of instruments was a male role. This gender issue is certainly a further reason why piano playing tends to be omitted from the overall picture of Estonian folk music.

In the study of the history of piano playing and teaching in the 19th and early 20th centuries, we have to distinguish between two overlapping areas. On the one hand, there is concert life and professional piano playing; on the other, amateur music making for pleasure at home. We know about prominent amateur pianists who participated in social semi-public/semi-professional musical life. But apart from these, there were many who were closer to folk musicians than to educated amateurs.

Seto traditsioonilise laulmismaneeri jälgendamise eksperimentid

Žanna Pärtlas, Janika Oras

Möödunud sajandi jooksul toimus vanade rahvalaulutraditsioonidega kaks vastassuunalist protsessi. Ühelt poolt põhjustas ühiskonna moderniseerumine ja urbaniseerumine paljude vanade, külaühiskonna ja maaeluga seotud muusikakultuuride taandumist või isegi kadumist. Teiselt poolt algas paljudes maades vanade muusikatradsioonide aktiivne taaseltamine (protsess, mida ingliskeelses kirjanduses tähistatakse terminiga *revitalization* või *revival*).¹ Selle taga võivad olla nii poliitilised ja ideoloogilised tegurid kui ka etnilise identiteedi otsingud – vastureaktsioonina kultuuri üldisele globaliseerumisele ja kultuurilise mitmekesisuse vähenemisele. Kahjuks käivad laulutraditsioonide taastamisega sageli kaasas muusikalise stiili ja laulmismaneeri muutused. Mõnikord on need üsna märgatavad. Kaduma kipuvad just muusikatradsiooni vanemad, omapärasemad jooned. See viib etniliste muusikaliste stiilide nivelleerumise ja muusikalise mitmekesisuse vähenemiseni.

Käesolevas artiklis tutvustatakse pedagoogilist ja teaduslikku eksperimenti, mille eesmärgiks oli seto mitmehäälse rahvalaulu omapärase stiili reprodutseerimine originaalsalvestiste analüüsi ja teadliku õppimise (õpetamise) teel. Eksperimentis osalesid Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia pärimusmuusika eriala üliõpilased. Eksperimenti eesmärgiks oli välja selgitada, kas ja mil määral on vana laulmismaneer õpetatav, kas teadlikkus muusikateoreetilistes küsimustes aitab saavutada originaaliga sarnast kõlaefekti, millised probleemid tekivad seto laulu teadlikul õppimisel ja milline võiks olla muusikateadlase roll vana traditsioonilise laulmismaneeri säilitamisel.

Seto traditsiooniline laul tänapäeva ühiskonnas

Erinevalt enamiku Eesti piirkondade regilaulu-traditsioonist ei ole seto mitmehäälse rahvalaulu traditsioon 20. sajandi vältel katkenud, kuigi

repertuaar on kitsenenud ja esitamissituatsioonide valik on väiksem. See tähendab, et isegi tänapäeval leidub rahvalaulikuid, kes on saanud oma laulurepertuaari traditsioonilisel (s.t. suulisel) teel oma vanematelt ja vanema generatsiooni laulikutelt. Lauri Honko definitsiooni järgi kuuluvad need lauljad folkloori „esimese elu” perioodi, mida iseloomustab „folkloori loomulik, peaaegu märkamatu olemasolu pärimusühiskonnas” (Honko 1998). Siiski on suurem osa seto rahvalaulu kaasaegseid viljelejaid seotud nähtustega, mis liigituvad folkloori „teise elu” alla. „Teine elu” tähendab „pärimusainese ülestõusmist arhiivist või muust säilituspaigast” ning uuesti ringlusse sattumist, tavaliselt uutes vormides (Honko 1998). Üks „teise elu” väljendus on näiteks see, et suurem osa kaasaegseid seto leelokoore kasutab repertuaari (lisa)allikana publitseeritud või arhiivis leiduvaid tekste, salvestisi ja noodistusi.

Seto rahvalaulu kaasaegsete esitamisvormide kirjeldamiseks võib kasutada ka terminit „folklorism”, millel on küll mõnevõrra kaheldav maine, kuid mis on akadeemilises kirjanduses endiselt käibel (Newall 1987; Bendix 2011). Üldiselt tähendab folklorism rahvamuusika esitamist väljaspool esialgset traditsioonilist konteksti ja selles eristatakse mitmeid vorme. Hans Moser (1962)² on määratlenud kolm folklorismi liiki: (1) traditsioonilise kultuuri elementide esitamine väljaspool esialgset ühiskondlikku konteksti, (2) folkloori elementide esitamine ühiskonna teises sotsiaalses kihis ja (3) folkloori elementide sihipärane imitatsioon ning folklooriga sarnaste elementide loomine väljaspool traditsiooni (Moseri klassifikatsiooni kirjeldus pärineb Regina Bendixi artiklist – Bendix 2011: 538). Seto rahvalaulu puhul võib leida kõiki kolme folklorismivormi, kuid meid huvitavad kõige rohkem kaks esimest.

Moseri esimene folklorismivorm muutus Setomaal üldiseks nõukogude ajal, kui organiseeriti esimesed ametlikud leelokoovid, nagu näiteks Värskä Leiko (asutatud 1964. aastal). Traditsiooni „primaarsetest” kandjatest koosnevad koorid

¹ Sellest laialt levinud nähtusest eelmise ja käesoleva sajandi muusikaelus vt. Livingston 1999, Åkesson 2006 jt.

² Moser, Hans 1962. Vom Folklorismus in unserer Zeit. – *Zeitschrift für Volkskunde* 58, S. 177–209.

hakkasid esitama vanu rahvalaule uues kontekstis, esinedes põhiliselt kontsertide ja festivalide publikule. Esinemise paigad, tingimused ja eesmärgid mõjutasid kõigepealt kooride repertuaari. Noorte lauljate tulek kooridesse ja nende väljaõpetamine tekitas oletatavasti esimesi nihkeid laulmisstiilis. Õpetamise vorm oli küll endiselt suuline, ent nooremate lauljate muusikaline mõtlemine erines oluliselt traditsioonilisest mõtlemisest, olles tugevasti mõjutatud massimeedia kaudu levivast muusikast ja kooliharidusest (kaasaegne muusikakultuur mõjutas muidugi ka vanema põlvkonna lauljaid). Samuti võib oletada, et paljud kooridega liitunud lauljad ei olnud ka laulutraditsiooni „loomulikuks“ ülevõtmiseks küllalt noored – seto laulu keerulise intonatsioonisüsteemi omandamine algas traditsioonilises ühiskonnas väga varases eas. Noorte linnas õppinud inimeste kaasamine ja eriti linnakooride moodustamine tähendab juba sisuliselt folklorismi teise vormi ilmumist (Moseri järgi), kus traditsioonilist laulu hakkavad esitama ühiskonna teistesse kihtidesse kuuluvad inimesed. Nende inimeste motivatsioonis ja eesmärkides seto laulu viljelemisel on traditsiooniga võrreldes mõndagi uut ning just neil võib olla suurem huvi ajaloolise laulmisstiili vastu.

20. sajandi viimastel aastakümnetel ja 21. sajandi alguses oleme tunnistanud seto mitmehäälse rahvalaulu muusikalise stiili kiirele muutumisele. Muutumise suund ei ole üllatav: põhiliselt toimub seto rahvalaulu sarnastumine euroopalikul funktsionaalharmoonial põhineva muusikaga. Helilaadi vallas võib täheldada spetsiifiliste heliridade kadumist ja viiside diatoniseerimist, häälestuse lähenemist võrdtempereeritud süsteemile. Laulude rütmiline pool muutub sarnaseks euroopaliku proportsionaalse rütmisüsteemi ja taktimeetrumiga. Mitmehäälne faktuur lihtsustub heterofoonianähtuste kadumise tõttu, oluliselt muutub ka kaasaegsete kooride laulmismaneer ja hääletekitamise viis. Kõik need protsessid leiavad aset laululiikide ja viisitüüpide arvu kahanemise taustal.

Stiili ja repertuaari muutused, mis viivad muusikalise mitmekesisuse vähenemiseni, puudutavad enam-vähem kõiki seto koore. Tähelepanu väärib lauljate suhtumine eelkirjeldatud protsessidesse. Tundub, et seto traditsiooni „esimese elu“ esindajatele ei ole muusikalised muutused probleemiks, ja huvitaval kombel

on selline suhtumine vastavuses seto kultuuri traditsiooniliste väärtustega. Kuna seto rahvalaul on alati olnud põhiliselt tekstikeskne (mitte muusikakeskne) traditsioon, siis väljendavad traditsioonilised lauljad oma loovust kõigepealt laulutekstide vallas, üritades laulda võimalikult pikki ja huvitavaid tekste (eriti näiteks improviseerides). Laulu muusikaline pool jääb seejuures loomulikuks abivahendiks, millele pööratakse vähem tähelepanu. Suuremat huvi laululiikide ja viisirepertuaari laiendamise vastu võib märgata „noorematel“ leelokooridel, kes teadlikult otsivad arhiivides uusi viise ja üritavad säilitada ka vanu praktikast kaduvaid tavandilaule (viimase näiteks võiks olla Värska leelokoori Kuldatsäuk CD-plaat „Mõrsjaitkud ja teised setu pulmalaulud“ (2009)). Noorematest lauljatest koosnevad koorid hoolivad rohkem ka traditsioonilise stiili ja laulmismaneeri säilitamisest ning on ette tulnud sedagi, et mõni koor kasutab konsultandina spetsialisti (etnomusikoloogi).

Kirjeldatud erinevust võib tõlgendada kui „primaar-“ ja „sekundaartraditsioonile“ omast lahknemist väärtussüsteemides ja suhtumises folkloorsesse ainesesse. „Primaarsete“ traditsioonikandjate jaoks on rahvalaul nende elu loomulik osa, see on pärand, mis on neile sünnipäraselt kaasa antud ja mida ei pea kuidagi spetsiaalselt säilitama ega kaitsma. Neile ei ole oluline jälgida, mis suunas rahvalaul areneb, kas toimuvad muutused ning kas need on positiivsed või negatiivsed. Nad lihtsalt eksisteerivad koos rahvalauluga ja rahvalaul eksisteerib nende kaudu, arenedes n.ö. loomulikus suunas. „Sekundaarse“ traditsiooni esindajatele on olulisem kaitsev ja säilitav hoiak, nende jaoks on rahvalaul eriline väärtus, „folkloor“ – esivanemate pärand, mida peab elus hoidma ja edasi kandma. Arhiivisalvestusi kuulates märkavad nad muutusi rahvalaulude stiilis ja esitamismaneeris ning leiavad, et rahvalaulu arengu „loomulik suund“ tähendab meie ajal etnilise muusikastiili nivelleerumist ja omapära kadumist. Just sellise suhtumisega seto leelokooride lauljate teadlikkus nendes küsimustes on suurem ja nad tegutsevad sihikäeliselt kultuurilise ja muusikalise mitmekesisuse säilitamise nimel. Samas on vanapärase muusikalise stiili õppimine problemaatiline, sest tänapäeva lauljad on kasvanud hoopis teistsuguses muusikakeskkonnas ja võtnud omaks selle juurde kuuluva muusikalise

mõtlemise. Artiklis uuritaksegi võimalusi, kas ja kuidas teadlik lähenemine rahvalaulu õppimisele (õpetamisele) võiks olla abiks seto ajaloolise rahvalaulustiili säilitamisel.

Muutused seto mitmehäälses rahvalaulus ja nende muusikateoreetiline taust

Enne pedagoogilise ja teadusliku eksperimendi ja selle tulemuste tutvustamist oleks otstarbekas kirjeldada tüüpilisi muutusi seto mitmehäälses rahvalaulu stiilis ja nende muusikateoreetilist tausta. Eelmises peatükis anti ülevaade muutuste põhisuundadest, siin peatume neil mõnevõrra detailsemalt.

Käesolevas uurimuses on kõige rohkem tähelepanu pööratud laulude heliridadele ja häälestusele, sest just siin peitub seto rahvalaulu peamine muusikaline omapära. Eksperimendiks olid valitud laulud, mis põhinevad seto laulude vanemas kihis esineval haruldasel helireal – nn. pooltoon-poolteisttoon-helireal. Pooltoon-poolteisttoon-helireale ja sellega seotud probleemidele on pühendatud mitmeid publikatsioone (Sarv 1980; Pärtlas 1997, 2000, 2006a), siinkohal mainime vaid põhilisi fakte.

Pooltoon-poolteisttoon-helirida põhineb pooltoonide ja poolteisttoonide korrapärasel vaheldumisel, mida võib pooltoonides väljendada numbrite reana 13131 (see on helirea suurem ulatus) ja nootidega kirjutada kujul *d-es-fis-g-ais-h* (publitseeritud noodistustes esineb tihti ka *d-es-fis-g-b-ces*). Kooskõlad moodustuvad selles laadis astmetest, mis asuvad helireas üle ühe, ning järelkult põhineb vastavate seto mitmehäälses laulude harmooniline süsteem kahel astmekompleksil, mis koosnevad ainult kahetoonilistest intervallidest (ehk suurtest tertsidest): *d-fis-ais* ja *es-g-h*.

On oluline rõhutada, et eespool kirjeldatud helikõrguslik süsteem on siiski vaid ligilähedane muusikateoreetiline abstraktsioon. Nagu näitavad seni tehtud akustilised mõõtmised (Pärtlas 2010; Ambrazevičius, Pärtlas 2011; Pärtlas, Tool 2011; vt. ka Taive Särje artiklit käesolevas Res Musica numbris) ja nagu võib tajuda ka kuuldeliselt, ei ole astmetevahelised intervallid täpselt pooltoonid

ja poolteisttoonid ega kooskõlad täpselt suured tertsid. Intervallide suurus võib olulisel määral varieeruda eri lauluesitustes ja ka ühe lauluesituse vältel. Peale selle eksisteerib seto laulutraditsioonis huvitav võimalus laulda samu viisitüüpe, kasutades erinevaid heliridu (pooltoon-poolteisttoon-helirea kõrval anhemitoonilist, anhemitoonilis-diatoonilist ja diatoonilist helirida (Pärtlas 2006b)). Väga tihti kasutatakse ka vahepealseid heliridu, kus pooltoon-poolteisttoon-laad seguneb ühega eelmainitud heliridadest. Kõige selle tõttu tekib helireas astmete liikuvus ja mikroalteratsioon, mis teeb seto mitmehäälses laulude noodistamise erakordselt keeruliseks.

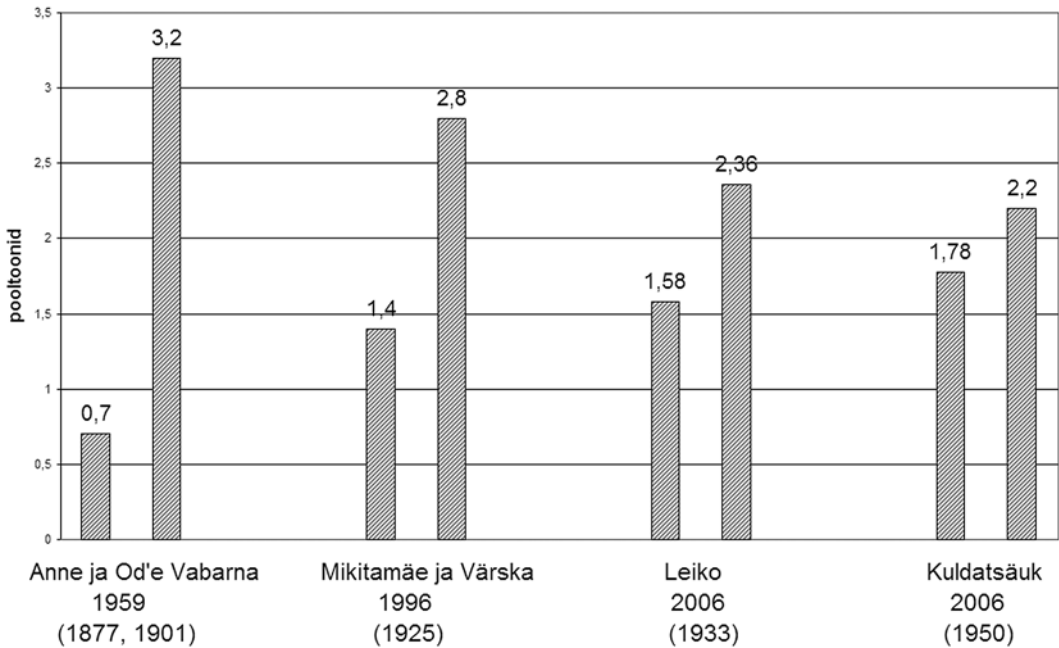
Viimase sajandi jooksul ja eriti viimastel aastakümnetel on toimunud pooltoon-poolteisttoon-helirea järkjärguline diatoniseerumine. Üha harvem võib kuulda pooltoon-poolteisttoon-laadi selle „puhtas“ vormis ja mõnda viisi, mida varem lauldi eranditult pooltoon-poolteisttoon-helireaga, esitatakse nüüd ka diatoonilise helireaga (üheks näiteks võiks olla *hähkämise* esitus Kuldatsäuga eelnimetatud plaadil). Aare Tooli ja Žanna Pärtlase tehtud akustiline uuring „Käsiivilaulust“ (Tool, Pärtlas 2011) näitab ilmekalt, kuidas aja jooksul on muutunud intervallide vahetõrje pooltoon-poolteisttoon-laadi keskmises trihordis *fis-g-ais* (struktuur 1-3 on muutunud struktuuriks 2-2; vt. joonis 1), mis on viinud arhailise laadi asendamiseni anhemitoonilis-diatoonilise laadiga.³

Rütmilise valdkonnas on seto rahvalaulule nagu ka regilaulule üldiselt omane retsitatiivne rütm, mis tähendab rütmihüppude pikkuse varieerimist, peamiselt seoses kõnerütmiga.⁴ See puudutab eriti eeslaulja osa, kes laulab kõnelähedases maneeris, kooriga võrreldes vaiksemalt ja kiiremas tempos. Kooriosas on meetriline pulsatsioon stabiilsem, kuid ka siin esineb rütmihüppude pikkuse varieerimist – näiteks on tüüpiline väike kiirendus melostroofi lõpus (nii et viimased silpnoodid kirjutatakse mõnikord kaheksandiknootide asemel kuueteistkümnendiknootidega). Üldiselt esineb seto laulus kahte tüüpi rütmisüsteemi: (1) ühetasandiline rütmisüsteem, kus ainsaks rütmikategooriaks on kaheksandiknoot, millele võivad vastanduda fermaadilaadsed silp-

³ Noodipildis võiks seda muutust näidata kui helirea *e-g-as-h-c* (3-1-3-1) asendamist helireaga *e-g-a-h-c* (3-2-2-1) astme *as* kõrgendamise kaudu.

⁴ Samal ajal akustilised välteerinevused itkudes ei säili, vt. Ross, Lehist 1994.

Joonis 1. Pooltoon-poolteisttoon-helirea keskmise trihordi *fīs-g-aīs* muutumise protsess struktuurist 1-3 struktuuriks 2-2. Numbrid sulgudes näitavad lauljate keskmist sünniaastat eri koorides (Anne Vabarna puhul on antud tema ja tema tütre sünniaastad, kuna nad laulavad kahekesi).



nootide pikendused (eriti refräänides), ja (2) kahetasandiline rütmisüsteem, mis põhineb kahest rütmikategooriast (noodistustes kaheksandik- ja veerandnootidest) koosnevatel rütmimudelitel (Pärtlas 2001: 136). Esimesel juhul toimub meetriline pulsatsioon ainult kaheksandiknootide tasandil, teisel juhul lisandub veerandnootide pulseerimine. Need kaks rütmisüsteemi võivad ka seguneda.

Tundub, et rütmisüsteemi omapära on seto laulude kaasaegsetes esitustes paremini säilinud kui laadisüsteem ja häälestus. Siiski võib täheldada kalduvust eelistada kahetasandilist rütmisüsteemi (mis on lähedasem euroopalikule taktimeetrumile) ning retsitatiivse rütmi asendamist ühtlasema rütmilise pulsatsiooniga. Samuti kaob mõnes esituses seto laulule iseloomulik erinevus eeslaulja ja kooriosa tempo vahel (vt. selle kohta ka Ross, Lehiste 2001: 73).

Mitmehäälsuses toimuvad muutused on seotud kõigepealt heterofoonia-elementide kadumisega

torrõ partiist.⁵ Kui varasemad helisalvestised (eriti mitmekanalilised) näitavad, et *torrõ* partii esitajad varieerivad lauluviisi, mis loob hääle aktiivse liikumise partii sees ja viib kolmeheliliste kooskõlade moodustumiseni mitmehäälsuses, siis uuemates helisalvestistes laulavad *torrõ*'d unisoonis⁶ ning kõrvalekaldeid sellest tuleb ette väga harva. Üha harvemini esineb kaasaegsetel kooridel ka nn. madalat *torrõ*'t, kui mõni *torrõ* lauljatest kasutab (oletatavasti teadlikult) teistest madalamaid viisivariante. Vanemates laulujäädvustustes esineb seda palju sagedamini, kuigi tegemist ei ole seto mitmehäälsuse kohustusliku partiiga. Mis puudutab *killõ* partii⁷ ehitust, siis üheks tüüpiliseks muutuseks on paralleelsetes tertsides liikumise printsiibi sagedane kasutamine *killõ*'de poolt, mis pärineb uuemast rahvalaulust.

Muutusi laulmismaneeris ja hääletekitamise viisis on raske kirjeldada objektiivsete kriteeriumide abil, kuid kuuldelised muljed räägivad

⁵ *Torrõ* on seto mitmehäälsuse alumine partii, mis sisaldab laulu põhiviisi.

⁶ *Torrõ*'de unisoon on üsna lai, kuna astmete kõrgus on lauljati erinev.

⁷ *Killõ* on ülemine soolo kõrvalhääle, mis kasutab helirea kahte või kolme ülemist astet, lähtudes viisi harmoonilisest rütmist.

suurtest nihetest ka selles valdkonnas. Tundub, et laulmismaneer võib lahknedas traditsioonilisest eri suundadesse – lauldakse kas pehmemalt, „tsiviliseeritumalt” (võrreldes intensiivse, pisut nasaalse rinnahäälega, mis oli omane vanema aja kooridele) või minnakse intensiivsuse ja temperamentsusega liiale. Jääb mulje, et kaasaegsed koorid laulavad enamasti madalamalt, vähem aktiivselt ja aeglasemalt ning see tekitab muutusi ka mõnes spetsiifilises hääletekitamisega seotud esitusaspektis. Peame siin silmas kõigepealt traditsioonilisele esitusmaneerile iseloomulikku helikõrgusliku taseme (seda nimetame edaspidi „helistikuks”) järkjärgulist tõusmist lauluesituse jooksul. Kui helistik lauldes ei tõuse, on probleemne kasutada ka sellist traditsioonilist võtet nagu *kergütämine*.⁸

Muutunud hääletekitamise viis mõjutab omakorda kooride häälestust ja heliridade kasutamist, millest oli juttu selle peatüki alguses. Rytis Ambrazevičius, kes on uurinud Leedu „sekundaarse” laulutraditsiooni erinevusi „primaarsest”, näitab, et traditsioonilisi kõrvalekaldumisi võrdtempereeritud skaalast on lihtsam järele teha solistidel kui kooridel: „Näib, et „ebapuhast” mitmehäälset laulu on pärimuse edasiandmisel kõige raskem saavutada, sest see on seotud spetsiifilise hääletekitamise tehnikaga” (Ambrazevičius 2005: 84). Tema väitel ei olnud Leedus tehtud ka arvestatavaid katseid „ebapuhast” mitmehäälset saavutada. Seto mitmehäälse rahvalaulu puhul on selliseid katseid siiski tehtud (kuigi väga vähe) ja ühest neist tulebki juttu käesolevas artiklis.

Pedagoogiline eksperiment

Sõna „eksperiment” võib tunduda eksitav selles mõttes, et tegelikult on EMTA pärimusmuusika eriala tudengite lauluansambli juhendaja „teadliku” pooltoon-poolteisttoon-helireas laulude õpetamisega tegelenud juba ligi 20 aastat. Aga samas võibki seda pidada eksperimentaalseks tegevuseks, sest seto laulu õpetamise meetodikat ei ole kuskil fikseeritud. Ka iga konkreetset õpetamisprotsessi võib vaadata

uue eksperimendina, sest õpetamiskogemused muutuvad ja eri õppijatel on erinevad taustateadmised ja -oskused. Siinsel juhul oli tegemist muusikalist kõrgharidust omandavate tudengitega, kellel kas puudus pooltoon-poolteisttoon-laadi laulmise kogemus või oli see üsna napp. Õpetamise eesmärgiks oligi anda isikliku laulmiskogemuse kaudu teadmisi selles laadis seto lauludest ja jõuda esituseni, mis jälgendaks võimalikult täpselt eeskujuks võetud salvestisi. Kuna sinne uurimus puudutab just laulmise helikõrguslikku külge, siis keskendub sellele ka õpetamisprotsessi tutvustus, ehkki tegelikult tuleb õpetades tähelepanu jagada veel mitmete muude muusikaliste aspektide ja laulu sõnalise poole vahel. Helilaadi omandamisest ja intoneerimisest rääkides ei saa siiski kõrvale jätta häälte liikumise (heterofoonilise laulmise), samuti laulmise intensiivsuse ja tämbri küsimusi, mis on helikõrgusliku küljega tihedalt seotud.

Laulude õpetamise protsessi on edaspidi kirjeldatud kahe seto laulu näitel („Käsiivilaul” ja „Urbepäeva laul”), mis mõlemad baseeruvad pooltoon-poolteisttoon-laadil ja said seetõttu valitud akustilise analüüsi objektiks. „Käsiivilaulu” (lauliigilt töö- ja mängulaulu) originaalsalvestis pärineb Haudjasaare külast, kus seda laulis Anni Sillaorg koos kooriga. Salvestis on tehtud 1970. aastal Udo Kolgi ja Veljo Tormise poolt (RKM, Mgn II 1870 b). „Urbepäeva laul” (kalendrilaul) pärineb Meremäe külast, esitajateks Ir’o Liivik kooriga. Salvestuse aasta on 1937, salvestis on tehtud Riigi Ringhäälingu stuudios Herbert Tampere ja August Pulsti juhtimisel (ERA, PI 71 A3).⁹

Artikliskasutatud määratlus „teadlik õpetamine” on tinglik. See ei tähenda, et õpetamine oleks lähtunud kõigist meile kättesaadavatest teadmistest kahe laulu kohta. Originaalsalvestiste akustiline analüüs on tehtud pärast õpetamist. Seetõttu ei ole teada, milline oleks olnud õppijate esitus, kui nad oleksid lähtunud akustiliste mõõtmiste tulemustest. Ja teiseks ei tea me, kuidas oleks üliõpilaste järgneva esituse mõjutanud teadmine nende endi laulmise akustilise mõõtmise tulemustest. Teadlikkusest võib rääkida selles mõttes, et õppeprotsessis oli salvestise intuiitiivse

⁸ *Kergütämine* on laskuv modulatsioon, mille sooritab eeslaulja mitu korda lauluesituse jooksul, et kompenseerida pidevat helistiku tõusmist.

⁹ Laulude detailsemat tutvustust vt. järgmises peatükis.

Näide 1. „Käsiivilaulu” noodistus, mida kasutati laulu õppimiseks. Kriipsud nootide vahel näitavad võimalikke meloodiakäike *torrõ* partiis; rombikujulise peaga noodid tähistavad viisivariante eeslaulja osas.

koor

Jau-ha_ks, jau-ha sa meil ki-vi-ke-ne,

killõ

jau-ha, jau-ha sa meil ki-vi-ke-ne, ki-vi-ke-ne,

sa~no

torrõ

Näide 2. „Urbepäeva laulu” noodistus, mida kasutati laulu õppimiseks. Kriipsud nootide vahel näitavad võimalikke meloodiakäike *torrõ* partiis.

Ü-les tu-li ur-bõ-päi-vä, ur-bõ-päi-vä tsõõ-tsõõ, ur-bõ-päi-vä tsõõ-tsõõ.

jäljendamise kõrval oluline roll analüütilisel lähenemisel. Üliõpilastele selgitati korduvalt pooltoon-poolteisttoon-laadi olemust ja nad olid teadlikud laadi tegelike esinemisvormide mitmekesisusest.

Analüütilise õppimisviisi puhul on peaaegu paratamatuks abivahendiks noodistus, mis pärimusmuusikas juba oma olemuselt on analüüsi tulemus (vt. nt. Ellingson 2001). Seto pooltoon-poolteisttoon-laadi ja eri häälte liikumisvõimaluste suuline kirjeldamine on üsna vaevanõudev, visualiseerimine aitab võõrast süsteemi paremini

mõista ja on ühtlasi mälutoeks. Kahe siinse laulu õppimiseks mõeldud (ettekirjutavad e. preskriptiivsed)¹⁰ noodistused sündisid kahe eeslaulja rollis olnud tudengi ja juhendaja koostöös (vt. näited 1 ja 2).

Esimeseks küsimuseks noodid ettevalmistamisel oli (üldistatud struktuursete) laadiastmete kindlaksmääramine ja märkimisviisi valik. Kahest laulust tekkis just „Käsiivilaulu” puhul küsimus, kuidas märkida *killõ* partiid – kas burdoonina ühel noodil või kahe noodiga (selle laulu *killõ* partii eripärast, kahe ülemise astme väga kitsast

¹⁰ Charles Seegeri (1958) mõistepaari *prescriptive* ja *descriptive notation* (ettekirjutav ja kirjeldav noodistus) kasutades võib märkida, et seto laulude õpetamiseks kasutatud noodistused olid ettekirjutavad, kuigi tavaliselt on rahvalaulude noodistused kirjeldava iseloomuga. See tähendab, et noodistuste eesmärgiks ei olnud mitte niivõrd kirjeldada detailset seda, mis kõlas, vaid pigem anda juhiseid laulu esitamiseks (näiteks tutvustada heterofoonia võimalusi).

vahest on lähemalt kirjutatud peatükis „Helirea intervalliline struktuur ja häälestus”).¹¹ Juhendaja varasemast õpetamiskogemusest lähtudes otsustati *killõ*’t läbivalt märkida kahe eri noodiga, funktsionaalsetest kooskõladest lähtudes. Nooded nootide kohal tähistavad seda, et tegelikult tuleks *killõ* kõrgemat nooti intoneerida madalamalt (vt. näide 1). Selline noodipilt aitab mõista võõra laadi struktuuri. Struktuuritaju ei ole „Käsiivilaulus” vajalik mitte ainult *torrõ* partii lauljatele – ilma laadiliste pidepunktideta ei oleks võimalik kitsa ülemise intervalliga *killõ* partiid *torrõ*’ga kooskõlas esitada.

Noote vormistades tuli veel otsustada, millisel kujul kirjutada helirea kõrgemat osa – selleks on senistes noodistustes kasutatud kahte võimalust, *g-b-ces* ja *g-ais-h*. Õpetamiseks valiti *g-b-ces* variant – see toob visuaalselt paremini esile poolteisttoonise intervalli (*g-b*). Just see on võtmeintervall, mis laulmise käigus kipub pikapeale „tasanduma” täistooniks. Koos sellega jääb tavaliselt madalamaks ka *killõ* kõrgem noot ja nii jõutakse lõpuks tänapäeva muusikutele harjumuspärasesse harmoonilisse minoori. Tundub, et järjekordsed noodid *g-ais-h* noodipildis (seda enam, et diees on „eemal”, võtmes) soodustavad seda tasandumisprotsessi. Samas on pooltoon-poolteisttoon-helirea kirjaviis kahe suurendatud sekundiga – *d-es-fis-g-ais-h* – analüütilisest vaatekohast loogilisem, sest meil ei ole teoreetilist põhjust teha erinevust helirea kahe poolteisttooni vahel ja kirjutada naaberastmeid tertsidena. Seetõttu on seda kirjaviisi kasutatud käesoleva artikli analüütilistes peatükkides.

Kui rääkida helirea- ja laaditaju kujunemisest, siis see on tihedalt seotud häälte liikumisvõimaluste mõistmise ja kasutamisega. Nagu juba öeldud, on *ais-g* (teise kirjaviisi järgi *b-g*) võtmekäik, mis kujundab laadi erilise taju (selle kohta vt. nt. Pärtlas 2000). See käik on omane enamiku viiside *torrõ* partiile, lisaks esineb *ais-g* liikumist teatud liiki viiside *killõ* partiis.¹² Pooltoon-poolteisttoon-laadis laulu õpetamist alustades (ja ka hiljem, kui

laaditaju hakkab „ära nihkuma”) on üliõpilaste juhendaja kasutanud võtet, kus kõik *torrõ*’d laulavad kõigepealt kõige kõrgemat (hüpoteetilist) *torrõ* varianti, mis koosneb kas ainult nootidest *g* ja *ais* või *fis*, *g* ja *ais*. Seejärel liitub *killõ* laulja oma partiiga ja laulmisel keskendutakse *torrõ* ja *killõ* „kokkusaamistele” noodil *ais*. Järgmise sammuna kasutavad *torrõ*’d oma partiis astmekompleksi *g-h* vastandfunktsioonis alternatiividenäi nii nooti *fis* kui *ais*. Nii kujuneb laadi kesksete astmete, kahe funktsionaalse kooskõla ja funktsioonist lähtuvate varieerimisvõimaluste taju.

Häälte liikumise märkimine on omaette probleemiks. Kõige lihtsam oleks kirjutada detailne partituur, kus iga laulja partii oleks melostroofide kaupa välja toodud.¹³ Sel juhul kõlaks esitus küll originaalilähedaselt, ent saavutamata jääks õpetamise olulisem eesmärk: õppida (või vähemalt mõista) ka traditsioonilist suulist muusikalist mõtlemist, mille olemuslikuks tunnuseks on varieerumine ja kus mõiste „viis” tähendab eri viisivariantide kogumit. Sellist eesmärki taotleb noodistus peaks pakkuma mudeli, kus leiduvad kõik need võimalused, mida traditsioonilised esitajad on lauldes kasutanud. Ideaalis võiksid mudelis eristuda tüüpilisemad ja erandlikumad variandid – selleks saab kasutada suuremaid ja väiksemaid noote, ka sulge. Mudelis antud võimaluste põhjal kujundavad õppijad oma variantidekogumi (nt. Oras 2002, 2004). Seto laulus on põhiprobleemiks see, et siin tuleb näidata kolme eri partii (*killõ*, *torrõ*, madal *torrõ*)¹⁴ võimalusi, aga samas peaks mudel jääma piisavalt ülevaatlikuks, ühe pilguga haaratavaks.

„Urbepäeva laulu” puhul sai valitud kõige lihtsam võimalik variant: kõik partiid on kirjutatud ühele noodireale, *killõ* partii eristub ülespidi noodivartega, *torrõ* partii võimalused on kokku kirjutatud allapidi noodivarte külge (näide 2). *Torrõ* partii puhul on originaalsalvestisel leiduvatele käikudele tähelepanu juhtimiseks kasutatud veel noote ühendavaid kriipse (ehkki kasutada sobib ka mõnda muud noodis leiduvat võimalust)

¹¹ Kuuldeliselt eristusid *ais* ja sellest pisut kõrgem noot kooripartii alguses vähem, lõpupoole selgemini.

¹² Tavapärastes üldistavates noodistustes kirjutatakse *torrõ* partii *killõ*’st terts madalamate nootide (*g-fis*, mõnes positsioonis lisanduvad helirea madalamad astmed) jadana. Mitmekanaliliste salvestiste põhjal võib öelda, et tegelikult ei laula ükski *torrõ* laulu vältel ainult kahte kõrvutist nooti, tavaliselt liigutakse mingi(te)s viisi positsiooni(de)s *killõ*’ga unisooni, noodile *ais*.

¹³ Tõsi küll, selline partituur oleks tavalise üldsalvestuse (s.t. ühe mikrofoni teatud salvestuse) puhul hüpoteetiline, sest iga hääle liikumist võib täpselt määrata vaid mitmekanalilise salvestuse puhul.

¹⁴ Seejuures teistest vaheldusrikkam „madala *torrõ*” partii hõlmab lisaks madalatele käikudele enamiku *torrõ* võimalusi.

ja harvem või ainult korra kostvad helid on kirjutatud väiksemate nootidega. „Käsikivilaulus“ on kooriosa märgitud vastavalt partiidele kahele eraldi reale (näide 1). Kuna originaalsalvestisel oli tunduvalt rohkem lauljaid kui eelmises laulus, on häälte tegeliku liikumise eristamine osalt hüpoteetiline – see tugineb mitmekanalilise ja väiksemate koosseisude salvestiste kuulamise kogemustele. Seda, millised on *torrõ*, millised madala *torrõ* võimalused, seletati suuliselt. Lauludega töötades tuli jälgida, millised variandid õppijatel domineerima hakkavad, ja kui tervikpilt originaalsalvestisest liiga palju erines, anda soovitusi, kes millist varianti rohkem või vähem peaks kasutama.

Mis puudutab seto traditsioonilist häälestus-süsteemi, siis ehkki laulude õppimise ajal ei olnud mõõtmistulemused veel teada, oli nii varasemate uurimuste kui konkreetsete kuulamiskogemuste põhjal selge, et pooltoon-poolteisttoon-laad ei koosne tempereeritud helikõrgustest. Seetõttu oli ka jälgendamisel eesmärgiks saavutada mitte-tempereeritud, eeskujuks olevale esitusele kuulmismulje põhjal võimalikult lähedased kõrgusvahekorrad. Lauljad olid teadlikud ka sellest, et traditsioonilisele esitusele on iseloomulik astmete võrdlemisi lai intoneerimine ja mittehorizontaalsed noodisisesed helikõrguskontuurid. Sellest lähtusid soovitusel mitte püüda väga täpselt intoneerida ja ühendada eri noodikõrgusi sujuvalt.

Omaette ülesandeks kujuneb seto laulu õppides helikõrguse tõstmine, mis traditsioonis tänu intensiivsele hääletekitamisele toimub loomulikult, tänapäevastelt esitajatelt nõuab aga teadlikku pingutust. Ka tänapäeva lauljad suudavad intensiivselt laulda, ent esiteks võib ülemäärane intensiivsus mõjuda liialdusena – eriti kui kõik seejuures kasutatud väljendusvahendid pole traditsioonilised¹⁵ –, ja teiseks säilib sissekasvatatud alateadlik kõrgusekontroll ilmselt ka intensiivsel laulmisel. Kui teadlikult üritada helikõrgust tõsta, on raske seejuures saavutada kõigi lauljate sujuvat koostööd. Ebatradsiooniliselt suur vastutus helikõrguse tõstmise eest langeb paratamatult eeslauljale, sest tema „peab“ *kergütämä* ja seda tuleb helikõrguse tõstmiseks ette valmistada. Kui traditsioonilistes

esitustes tõuseb helikõrgus kiiresti, hakatakse jälgendades kõrguse tõstmise peale mõtlema hiljem, siis, kui tundub, et lähenemas on „sobiv“ aeg *kergütämiseks*.

Teaduslik eksperiment

Pedagoogiline eksperiment muutus teaduslikuks, kui tuli mõte salvestada pärimusmuusika üliõpilaste laulmist mitmekanaliliselt Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia elektronmuusika stuudios. Kohale õnnestus saada neljaliikmeline koor, milles osales ka ansambli juht. Esitati semestri jooksul ansambelitundides õpitud laule. Eesmärgiks oli laulda võimalikult originaalilähedaselt (selleks kasutatud ülesandeid ja võtteid on kirjeldatud eelmises alapeatükis). Salvestamise ajal seisis lauljad üksteisest tavalisest kaugemal, igaühel eraldi mikrofoni, mis koos stuudio spetsiifilise „kuiva“ akustikaga võis kooslaulu mõnevõrra segada (lauljad kuulsid tavalisest selgemini enda häält ja halvemini kaaslauljate hääli). Siiski võib loota, et eksperimendi tulemused peegeldavad piisaval määral selle koori laulmispraktikat.

Salvestati neli laulu, analüüsi jaoks valisime neist kaks – „Käsikivilaulu“ ja „Urbepäeva laulu“. Lisaks pooltoon-poolteisttoon-laadile ühendab laule ka see, et rütmisüsteemilt kuuluvad mõlemad teise tüüpi (vt. üle-eelmine peatükk), kus silbirütmi mudeleid moodustavad proportsionaalsed kaheksandik- ja veerandnoodid. Viisitüüpide põhiline erinevus seisneb *killõ* kadentsi tüübis. „Käsikivilaulus“ läheb *killõ* kadentsides alla laadiastmesse *g*, moodustades *torrõ* dega unisooni või tertsit *es-g* (laulu originaalsalvestise üldistatud noodistus, mis oli analüüsi aluseks, on toodud näites 3). „Urbepäeva laulus“ lõpetab *killõ* astmel *ais*, moodustades *torrõ* partiiga tertsit *fis-ais* (vt. näide 4). Esimesel juhul kasutab *killõ* kolme astet (*g-ais-h*), teisel juhul kahte (*ais-h*). *Killõ* partii ehituse erinevus täiendab analüüsivõimalusi, sest nii saab jälgida lauljate häälestust erinevas meloodilises kontekstis. Samas on laulud hästi võrreldavad, sest neis kasutatakse (üldjoontes) ühesugust viieastmelist helirida – *es-fis-g-ais-h*.

Akustilised mõõtmised tehti kasutades arvutiprogrammi PRAAT. Mõõdetud on

¹⁵ Näiteks tämbrit mõjutab see, et häälikuid kiputakse laulma liiga „lahtiselt“ ja täpselt artikleerides; rütm see, et meetrumilöögina tajutud veerandnoote tuuakse esile dünaamilise rõhuga.

Näide 3. Analüüsi aluseks olnud „Käsiivilaulu” originaalsalvestise üldistatud noodistus, mida kasutati astmete identifitseerimisel.

2. Ki - soks ki - vi sa meil vit - sa - kõ - nõ,

ki - soks ki - vi sa meil vit - sa - kõ - nõ, vit - sa - kõ - nõ

Näide 4. Analüüsi aluseks olnud „Urbepäeva laulu” originaalsalvestise üldistatud noodistus, mida kasutati astmete identifitseerimisel.

2. Mis meil vi - ga lau - lu laul - da, ur - bö - päi - vä, tsöö, tsöö, ur - bö - päi - vä tsöö, tsöö!

keskmist põhitoonisagedust igas (silp)noodis. Mitmekanaliliste salvestuste puhul, kus iga laulja hääl on piisavalt esiplaanil, oli see võrdlemise lihtne protseduur, kuna programm PRAAT arvutab ise spektrogrammil tähistatud helifragmendi keskmise põhitoonisageduse väärtuse (nimetame seda edaspidi helikõrguseks). Seejuures tuli muidugi otsustada, kus asuvad mõõdetava noodi piirid, kas mõõta kogu nooti või selle osa (näiteks kui on ilmne, et laulja ei saavuta noodi „õiget” kõrgust selle alguses või hääl libiseb enne silbi lõppu järgmisele noodile jne).¹⁶ Sellisel viisil on mõõdetud iga laulja partii üliõpilaste koori mitmekanalilistes salvestistes. Mõlemas laulus on analüüsitud 10 esimest melostroofi.

Originaalsalvestiste puhul ei olnud selline mõõtmisprotseduur võimalik, sest tegemist oli tavaliste üldsalvestistega, kus üksik hääl on esiplaanil ainult eeslaulja osas. Nende salvestiste puhul tuli üheaegselt kõlavate häälte eristamiseks teha spektraalanalüüsi: otsida kooskõlaspektrist iga hääle ülemhelisid ja hinnata nende sagedust.

Kuna sellisel viisil saab mõõta ainult väga lühikesi fragmente, mis ei näita (silp)noodi keskmist helikõrgust, siis on iga lühikest nooti (noodistuste kaheksandiknooti) mõõdetud kahes kohas ja iga pikka nooti (veerandnooti) neljas kohas ning selle alusel on arvutatud (silp)noodi keskmine helikõrgus. Sellisel viisil on analüüsitud viis melostroofi mõlemast originaalsalvestisest. „Urbepäeva laulu” salvestis sisaldabki ainult viis melostroofi, „Käsiivilaulust” valiti viis tehniliselt kvaliteetsemalt salvestatud melostroofi.

Mõningaid probleeme oli *torrõ* partii laiade unisoonide ja nendega moodustatud kooskõlade suuruse hindamisega. On teada, et vanemas rahvalaulus võib unisoon olla üsna lai (s.t. et lauljad realiseerivad helirea astmeid laias helikõrguslikus tsoonis).¹⁷ Aare Tooli seto rahvalaulude mitmekanaliliste salvestiste akustiline analüüs näitas, et intervall heliastme madalaima ja kõrgeima variandi vahel ühes melostroofis kõigub keskmiselt 0,6–0,9 pooltooni vahel (Tool 2011: 104). See tähendab, et unisoonide laiuseks võib olla kuni pool tooni, kuigi

¹⁶ Võimalike mõõtmisvigade suurusjärg segmenteerimise käigus on umbes 30 ms.

¹⁷ Tsooni mõiste tõi muusikateaduses käbele Nikolai Garbuzov, kes tegeles 40.–50. aastatel selle probleemiga seotud akustiliste eksperimentidega ning jõudis järelduseni rütmi, tempo ning ka laadiastmete taju tsonaalsest iseloomust (nn. „kuulmistaju tsonaalse olemuse teooria” – *теория зонной природы слухового восприятия*) (Garbuzov 1948, 1950).

hääletämbrite iseärasuste tõttu me ei taju neid selliselt. Ka käesolevas töös analüüsitud lauludes olid unisoonid *torrõ* partiis üsna laiad (sellest tuleb eraldi juttu tulemuste peatükis), seetõttu tekkis probleem, kuidas hinnata nende helikõrgust. Originaalsalvestiste analüüsi puhul on arvesse võetud spektris selgemini eristuvaid ülemhelisid, sest oletatavasti just need määravad, millisel kõrgusel kuulajad mitme laulja poolt unisoonis esitatud heli kõrgust tajuvad. Juhul kui unisoon oli liiga ebamäärane (ülemhelid kahestusid selgelt), jäi vastav noot mõõtmata. Mitmekanaliliste salvestiste puhul sai unisooni tegelikku koosseisu selgesti määrata, kuid küsimuseks oli, kuidas hinnata neid kooskõlasid, mis tekkisid *torrõ*'de laia unisooni ja *killõ* partii vahel. Kooskõlade suuruse hindamiseks on välja arvatud iga unisooni keskmine helikõrgus ja sellest keskmisest lähtudes on määratletud kooskõlade suurus.

Mõõtmiste alusel on välja arvatud järgmised näitajad: (1) astmete keskmised helikõrgused igas melostroofis ja kogu analüüsitud lauluosas, (2) intervallid astmete keskmiste helikõrguste vahel igal lauljal (mitmekanaliliste salvestiste puhul) või kooril igas melostroofis ja keskmiselt, (3) kõikide struktuursete kooskõlade suurused (neid on hinnatud individuaalselt, mitte keskmiste näitajate alusel), (4) iga astme realiseerimise tsoon igal lauljal (mitmekanalilistes salvestistes) või kooril igas melostroofis ja keskmiselt.¹⁸ Saadud andmed on esitatud tabelites, kus kõik mõõtmiste tulemused (pooltoonides) on ümardatud ühe komakohani, mis vastab helikõrguse taju piiridele. Originaalsalvestiste andmeid on võrreldud üliõpilaste tehtud jäljenduste omadega. Sealjuures on arvesse võetud ka varasemal ajal tehtud seto rahvalaulude akustilise analüüsi tulemusi.

Hüpoteesid ja analüüsi tulemused

Helisalvestiste akustiline analüüs ja võrdlus keskenduvad käesolevas artiklis peamiselt laulude helikõrguslikule struktuurile. Pooltoon-poolteisttoon-helirea intervalliline struktuur ja kooskõlade suurus on küsimused, mida seni on akustiliste meetodite abil vähe uuritud. Selles mõttes pakuvad originaalsalvestiste andmed huvi

ka ilma neid üliõpilaste salvestistega võrdlemata. Samas on laulude spetsiifiline häälestus jäljendamiseks eriti keeruline aspekt ning selle edukus on võti traditsioonilise laulmismeetodi reprodutseerimiseks.

Helirea ja häälestuse jälgendamise kohta võib analüüsi eel teha kaks hüpoteesi. Rytis Ambrazevičius väidab oma uurimuses leedu rahvalaulust, et kaheks tüüpiliseks muutuseks, mis võivad juhtuda rahvalaulu sattumisel sekundaarsesse traditsiooni, on muusikaliste tunnuste „ülepaisutamine“ (nendega liialdamine) või „tasandamine (hülgamine)“ (Ambrazevičius 2005: 74). Sellest seisukohast lähtudes võib oletada, et pooltoon-poolteisttoon-helirida kas jääb sekundaarsete esitajate tajupiiridest välja-poolle ning see „hülgatakse“ (s.t. kasutatakse mõnda harjumuspärasemat helirida, nagu see toimub ka seto rahvalaulu tänapäevases traditsioonis), või viib selle helirea teadvustamine ja teadlik õppimine tulemuseni, mis on ideaalsele teoreetilisele konstruktsioonile (13131-süsteemile ja monointervallilisusele) lähemal kui traditsiooniline praktika ise. Teisisõnu võib juhtuda, et pooltoon-poolteisttoon-helirea teadlik kasutamine tekitab selle tempereeritud vormi. Häälestuse ja hääletekitamise tehnikaga on samuti seotud „helistiku“ tõusu ja *kergütamise* probleem, mis võib nagu eelmisedki olla lahendatud kahte moodi.

Teiseks uurimisküsimuseks on lauljate intonatsiooni täpsus heliastmete realiseerimisel. On teada, et traditsiooniliselt esitatud rahvalaulus on heliastmete realiseerimise tsoonid eriti laiad nii igal lauljal eraldi kui ka kooril unisoonis laulmisel. Võib oletada, et muusikalist haridust saavatel üliõpilastel on intonatsioon täpsem – erinevused ühe astme laulmisel on väiksemad ja unisoonid kitsamad. Samas on siin võimalik ka „liialdamise“ stsenaarium, mille puhul muudetakse intonatsioon teadlikult väga ebamääraseks.

Veel üheks astmete intoneerimise huvitavaks aspektiks on intonatsiooni stabiilsus (silp)noodi sees. Igaüks, kes on kunagi tegelenud rahvalaulu akustilise analüüsiga, teab, kui erinevad võivad olla (silp)noodi sisesed helikõrguslikud kontuurid. Näiteks on väga tüüpiline, et nooti alustatakse altpoolt libiseva tõusuga, pikki noote madaldatakse või kõrgendatakse järkjärguliselt, aktsen-

¹⁸ Viimane näitaja oli välja arvatud ainult „Käskivilaulu“ salvestiste puhul.

Tabel 1. Intervallid astmete keskmiste helikõrguste vahel (pooltoonides) igas analüüsitud melostroofis ja keskmiselt (paksus kirjas arvud).

a) „Käsiivilaulu“ originaalsalvestis

	<i>es-fis</i>	<i>fis-g</i>	<i>g-ais</i>	<i>ais-h</i>
2.	2,9	1,2	2,8	0,4
3.	2,7	1,5	3	0,2
4.	2,9	1,1	3	0,2
10.	2,8	1,5	2,8	0,3
21.	3	1,3	2,8	0,1
	2,9	1,3	2,9	0,2

c) „Urbepäeva laulu“ originaalsalvestis

	<i>es-fis</i>	<i>fis-g</i>	<i>g-ais</i>	<i>ais-h</i>
1.	2,3	1,4	2,6	1,2
2.	2,6	1,1	2,5	1,2
3.	2,8	1,1	2,7	1,1
4.	2,8	1,2	2,4	1,3
5.	2,5	1,2	2,5	1
	2,6	1,2	2,5	1,2

b) „Käsiivilaulu“ jäljendus

	<i>es-fis</i>	<i>fis-g</i>	<i>g-ais</i>	<i>ais-h</i>
1.	3,1	1	3	0,3
2.	2,9	1	2,9	0,3
3.	2,9	1,1	3	0,3
4.	3,1	0,9	3,1	0,2
5.	3,3	0,9	3	0,2
6.	3,3	0,8	3,2	0,1
7.	3,1	0,9	3,4	0,3
8.	3,1	1	2,9	0,4
9.	3,4	1	2,9	0,3
10.	3	1	3,2	0,2
	3,1	1	3,1	0,3

d) „Urbepäeva laulu“ jäljendus

	<i>es-fis</i>	<i>fis-g</i>	<i>g-ais</i>	<i>ais-h</i>
1.	3,5	1	2,9	1
2.	3,4	1	2,8	0,9
3.	3,1	0,9	2,8	1
4.	3,2	1	2,9	1,3
5.	3,5	0,9	3,1	0,8
6.	3,3	1	2,7	0,9
7.	3,2	1	2,7	1
8.	3,2	1	2,5	1
9.	3,1	0,9	2,7	1,1
10.	3,1	0,9	2,5	1,1
	3,2	0,9	2,8	1

tueeritud nootidele on iseloomulik kuplitaoline kontuur, esineb regulaarset või ebaregulaarset vibraatot jms. Sellised nähtused pole seotud mitte üksnes spetsiifilise laulmismaneeriga, vaid ka vanemas eas inimeste kahjustatud häälega ning oleks ootuspärane, kui noortel haritud muusikutele oleks (silp)noodi kontuur enamasti stabiilsem (rohkem horisontaalne), kui nad just ei taotle teadlikult vastupidist.¹⁹

Helirea intervalliline struktuur ja häälestus

Helirea intervalliline struktuur on välja arvatud lähtudes heliastmete keskmistest helikõrgustest igas melostroofis. Tulemusi iga melostroofi ja terve analüüsitud laulu (fragmendi) kohta võib näha

tabelis 1 (a, b, c, d). Helikõrgusi mõõtes tundus pilt üsna kirju ning eri melostroofide tulemused näitavad samuti astmetevaheliste intervallide märkimisväärset varieerumist. On huvitav, et mida üldisemalt on tulemused arvatud, seda lähedasemateks muutuvad arvud pooltoon-poolteisttoon-laadi „ideaalstruktuurile“ (antud juhul – 3131).

„Käsiivilaulu“ originaalsalvestise keskmiste tulemuste järgi (vt. tabeli 1a alumist rida) seisneb selle esituse omapära laias *fis-g* intervallis (1,3 pooltooni) ja ülikitsas *ais-h* intervallis, mille suuruseks on vaid 0,2 pooltooni (e. 20 senti) (sellest erilise nähtusest tuleb juttu hiljem). Samal ajal on „poolteisttoonid“ keskmiselt peaaegu tempereeritud (2,9 pooltooni mõlemad).

¹⁹ Silpnoodi suurem stabiilsus ei välistaks seejuures mõningaid tüüpilisi kõrvalekalduvusi horisontaalsusest, mis on seotud heli rõhutamisega (kuplitaolised põhitooni kontuurid – vt. Rüütel, Ross 1988; Ross 1995) või hääle vibraatoga.

Üliõpilaste esituses on *fis-g* keskmine suurus täpselt üks pooltoon ja mõlema poolteisttoon suurus on ainult 10 senti laiem kui tempereeritud intervalli puhul (3,1 pooltooni) (vt. tabeli 1b alumist rida). Intervall *ais-h* on väga kitsas ka „Käsiivilaulu” jäljenduses (0,3 pooltooni), mis räägib üliõpilaste edukusest originaalsetuse häälestuse matkimises.

„Urbepäeva laulu” puhul leiame originaalsalvestises (tabel 1c) suuremaid kõrvalekaldeid ideaalskeemist: „poolteisttoonid” on 40 ja 50 sendi võrra kitsamad (2,6 ja 2,5 pooltooni), mis teeb need juba vahepealseteks intervallideks suure ja suurendatud sekundi vahel, ja mõlemad pooltoonid on 20 senti laiemad (1,2 pooltooni). Üliõpilaste „Urbepäeva laulu” esitus (tabel 1d) on palju lähedasem pooltoon-poolteisttoon-helirea ideaalskeemile (keskmiste intervallide suurused on 3,2–0,9–2,8–1 pooltooni), kuigi siin esinevad poolteisttoonide suhtes suuremad kõrvalekalded kui „Käsiivilaulu” puhul (alumine poolteisttoon on 20 senti laiem ja ülemine 20 senti kitsam, kui oleks tempereeritud intervall).

Üldiselt võib öelda, et mõlema laulu jäljendused on lähedasemad pooltoon-poolteisttoon-helirea ideaalstruktuurile kui originaalsalvestised, samas ei leia me siin laulmist, mida võiks nimetada otseselt tempereerituks. Eriti „puhtalt” laulavad üliõpilased pooltoone (välja arvatud eriline intervall *ais-h* „Käsiivilaulus”), samal ajal kui originaalsalvestistes on pooltoonid 20–30 senti laiemad. Ka poolteisttoonid ei erine üliõpilastel tempereeritustest rohkem kui 10–20 senti (tuletame meelde, et jutt käib keskmistest intervallidest), samal ajal kui „Urbepäeva laulu” originaalsalvestises on need lausa 40–50 senti kitsamad.

„Käsiivilaulu” intervall *ais-h* väärib erilist tähelepanu. Selle laulu esituste noodistamise ja mõõtmise käigus tekkis küsimus, kas aste *h* üldse eksisteerib helireas või on tegemist burdooniga astmel *ais*. Seto vanemas mitmehäälses laulus on üldse olemas kahte tüüpi *killõ* partiid: harmooniliselt kooskõlastatud *killõ* partii, mis järgib kahel-kolmel astmel viisi harmoonilist rütmi (selline tüüp on selgesti väljendatud „Urbepäeva laulus”), ja burdoonilaadne *killõ*, mis püsib helirea ülemisel astmel *ais* ja laheneb laadi põhihelisse *g* fraaside lõppudes (Pärtlas 2008). Teist tüüpi viiside puhul tekib alati küsimus, kas tegemist on burdooniga puhtal kujul või näitab *killõ* funktsioonide vahetust viisis helikõrguse

kergete muutustega (mis võivad mõjuda tämbri muutustena).

Nii „Käsiivilaulu” originaalsalvestise kui ka jäljenduse kuulamisel ja analüüsimisel tekkis tunne, et tegemist on viimasena kirjeldatud situatsiooniga, s.t. *killõ* reageerib mingil määral harmooniliste funktsioonide vaheldumisele viisis. Otsustavaks argumendiks oli üliõpilaste koori juhendaja tunnistus, et ta lähtus astme *h* olemasolust helireas. Astmete *h* ja *ais* vaheldumine kajastub ka tema juhendamisel tehtud noodistuses, mida kasutati laulu õppimisel (näide 1). Sellele tuginedes ei arvestatud mõõtmistel astmeid identifitseerides mitte niivõrd konkreetse noodi helikõrgust, vaid selle positsiooni viisis, s.t. selle oletatavat harmoonilist funktsiooni. Analüüsi tulemusena selgus, et harmooniakompleksi *es-g-h* kuuluvad noodid *h* on tõesti mõnevõrra kõrgemad kui kompleksi *fis-ais* kuuluvad noodid *ais*, kusjuures originaalsalvestises oli nendevaheline erinevus keskmiselt 20 senti ja jäljenduses 30 senti. Oluline on ka see, et aste *h* polnud astmest *ais* kõrgem mitte üksnes keskmiselt kogu analüüsitud laulu osas, vaid ka igas melostroofis eraldi (vt. tabelid 1a ja 1b), mis näitab, et tegemist on kindla seaduspärasusega.

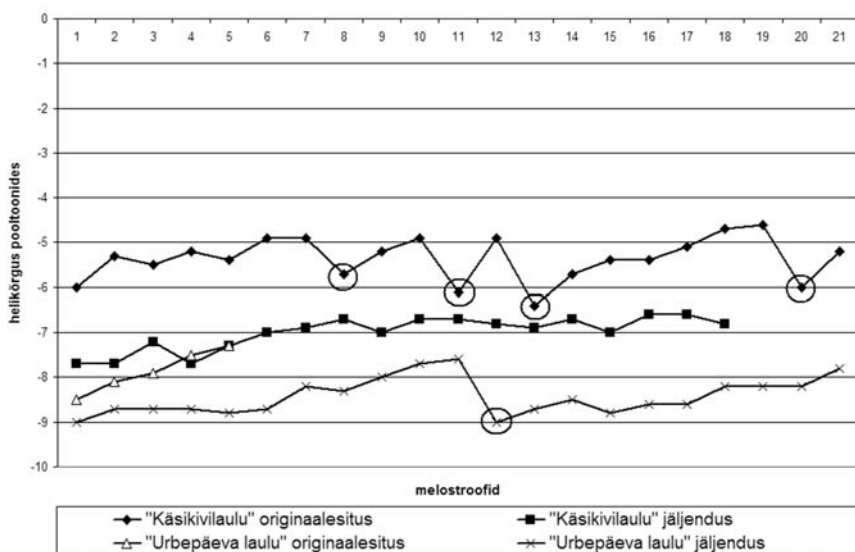
Eelnevast võib teha järelduse, et aste *h* on teatud meloodilise konteksti ja *killõ* partii tüübiga viisides vaid statistiliselt avastatav nähtus (kuigi selle olemasolu on aimatav ka kuuldeliselt). Selliste peente intonatsiooniliste nüansside märkamist ja jäljendamist toetab asjaolu, et *killõ* partii kõlab faktuuri „ääre peal” ja eristub selgelt madalamatest häälestest.

Helistiku tõus ja kergütamine

Häälestusega on seotud ka selline spetsiifiline nähtus seto rahvalaulus nagu helikõrguse (helistiku) järkjärguline tõus ja sellega seotud *kergütamise* võte. Nagu on näidanud varasemad uuringud, ei pruugi kaasaegsete leelokooride laulmispraktikas helistik üldse tõusta ja *kergütamise* võtte kasutamine on seotud rohkem traditsiooni järgimise kui praktilise vajadusega. Käesolevas artiklis on mõõdetud esituse absoluutkõrgus kõigis neljas esituses ning tulemused on toodud graafikuna joonisel 2.

Nagu näitab graafik, toimub mõlemas originaalsetuses traditsioonile vastav helistiku tõus.

Joonis 2. Helistiku tõus ja kergütamine neljas analüüsitud laulus: (1) „Käikivilaulu” originaalesitus, (2) „Käikivilaulu” jäljendus, (3) „Urbepäeva laulu” originaalesitus, (4) „Urbepäeva laulu” jäljendus. Ringidega on tähistatud kergütamise kohad.



„Käikivilaulus”, mille salvestis on 21 melostroofi pikkune, on neljal korral kasutatud ka *kergütämist* (vt. ringidega tähistatud melostroofide graafiku ülemisel joonel), millele iga kord eelneb pooltooniline või natuke suurem helistiku tõus. „Urbepäeva laulus” *kergütämist* ei esine (vt. graafiku ülevalt kolmandat joont), kuid selle originaalsalvestis koosneb ainult 5 melostroofist, mille jooksul helistik tõuseb umbes poole tooni võrra. Üliõpilaste koori laulesitustes on samuti leitud helistiku tõusu, kuigi vähem intensiivset ja järjekindlat. „Urbepäeva laulu” jäljenduses on ühel korral kasutatud *kergütämist* (vt. ringikest graafiku alumisel joonel). Vanemate helisalvestiste varasem uurimine on näidanud, et üldjuhul tõuseb helistik kiiresti laulu alguses ja kohe pärast *kergütämist*. „Urbepäeva laulu” jäljenduses algab arvestatav tõus alles 7. melostroofis, mis on vastavuses lauluansambli juhendaja märkusega selle kohta, et „sekundaarsetes” koorides hakkab eeslaulja mõtlema helistiku tõstmisele sageli alles siis, kui on aeg teha *kergütämist* (vt. peatükk „Pedagoogiline eksperiment”). Viimane tendents viitab helistiku tõusu kunstlikule iseloomule. „Käikivilaulu” jäljenduse alguses ei ole tõus järjekindel ning väikesi laskumisi, mida ei saa

pidada *kergütämisteks*, esineb ka edaspidi (vt. joonise ülevalt teist joont). Vaatamata laulu piisavale pikkusele ei kasutanud eeslaulja siin *kergütämist*.

Kuigi üksikasjalik analüüs näitab mõningaid erinevusi originaalsalvestiste ja jäljenduste vahel, peaks tunnistama üliõpilaste tulemuste heaks, sest helistiku tõusu on teadlikult raske saavutada. Oletatavasti on siin tegemist hääletekitamise tehnikaga seotud nähtusega, mida saab esile kutsuda vaid intuiitiivselt ja tunnetuslikult.

Struktuursete kooskõlade suurused

Seto rahvalaulu üheks omapärasemaks jooneks on monointervalliline mitmehäälsus, mis on iseloomulik pooltoon-poolteisttoon-laadil põhinevatele lauludele. Nagu eespool mainitud, koosnevad seda tüüpi lauludes kooskõlad astmetest, mis asuvad helireas üle ühe ja moodustavad (teoreetilises ideaalis) suuri tertse: *d-fis*, *es-g*, *fis-ais* ja *g-h*. Struktuursete kooskõlad moodustavad suurema osa reaalselt esinevatest kooskõladest (mõnikord on praktiliselt kõik kooskõlad struktuurset), nii et monointervallilisus pääseb laule kuulates hästi mõjule.

Tabel 2. Struktuursete kooskõlade keskmised suurused (pooltoonides) igas analüüsitud melostroofis ja keskmiselt (paksus kirjas arvud).

a) „Käsiivilaulu” originaalsalvestis

	<i>es-g</i>	<i>fis-ais</i>	<i>g-h</i>
2.	3,9	3,9	3,2
3.	4,2	4,4	3,2
4.	3,9	4	3,2
10.	4,4	4,2	3,2
21.	4,3	4	3,1
	4,1	4,1	3,2

c) „Urbepäeva laulu” originaalsalvestis

	<i>es-g</i>	<i>fis-b</i>	<i>g-h</i>
1.		4,1	3,9
2.		3,6	3,7
3.		3,7	3,7
4.	3,9	3,6	3,7
5.	3,4	3,7	3,4
	3,7	3,7	3,7

b) „Käsiivilaulu” jäljendus

	<i>es-g</i>	<i>fis-ais</i>	<i>g-h</i>
1.	4,1	4,2	3,6
2.	4,1	4,1	3,5
3.	3,9	4,4	3,8
4.	3,7	4,3	3,7
5.	4,3	4,4	3,7
6.	4,2	4,2	3,4
7.	4,5	4,2	3,5
8.	4	3,8	3,4
9.	4,3	4	3,3
10.		4,1	3,5
	4,1	4,2	3,5

d) „Urbepäeva laulu” jäljendus

	<i>es-g</i>	<i>fis-ais</i>	<i>g-h</i>
1.		3,2	3,4
2.	4,1	3,4	3,4
3.		3,2	3,4
4.	3,5	3,4	3,7
5.	3,8	3,6	3,6
6.	3,9	3,6	3,6
7.	3,6	3,5	3,5
8.	4	3,1	3,2
9.	3,7	3,2	3,5
10.	3,9	3,4	3,5
	3,8	3,4	3,5

Käesolevas töös analüüsitud lauludes esineb vastavalt nende helireale kolm struktuurset kooskõla: *es-g*, *fis-ais* ja *g-h*. Kooskõlade tegelikud keskmised suurused on arvatud lähtudes esitustes realselt kõlanud kooskõladest, mitte keskmistest astmetevahelistest intervallidest, sest mõnes laulus oli eraldi lauljate häälestus üksteise suhtes nihutatud (näiteks oli *killõ* partii „Urbepäeva laulu” jäljenduses tervikuna madal). Mõõtmiste ja arvutuste tulemused iga melostroofi ja terve laulu (fragmendi) kohta on toodud tabelites 2a, b, c, d.

Nagu helirea struktuuri puhulgi on iga melostroofi tulemused, rääkimata juba konkreetsetest kooskõladest, üsna kirjud, kuid keskmised arvud lähenevad pooltoon-poolteisttoon-laadi teoreetilisele ideaalile. Nii „Käsiivilaulu” originaalsalvestises kui ka jäljenduses on tertsid *es-g* ja *fis-ais* keskmiselt lähedased tempereeritud suurtele tertsidele: originaalsalvestises on mõlemad vastavad arvud 4,1 pooltooni ja üliõpilaste

salvestises 4,1 ja 4,2 pooltooni (vt. tabelid 2a ja 2b). Need tulemused on vastavuses varasemal ajal tehtud mõõtmistega Anne Vabarna koori esitustest, kus kooskõlad kippusid olema tempereeritud suurtest tertsidest natuke suuremad (Pärtlas 2010: 235). Terts *g-h* oli „Käsiivilaulus” ootuspäraselt väiksem, kuna aste *h* oli astmest *ais* vaid 20–30 senti kõrgem. Originaalsalvestises oli see keskmiselt väikesest tertsist 20 senti laiem (3,2 pooltooni), jäljenduses aga väikese ja suure tertsi vahepealne (3,5 pooltooni). Üliõpilaste esituse mõnes melostroofis (vt. tabel 2b) oli see terts isegi 3,7 ja 3,8 pooltooni suurune, lähenedes suurele tertsile, mis võib olla seotud *killõ* partii esitaja sooviga hoida oma partiid kõrgel ja tõsta traditsioonipäraselt esituse helistikku.

Mis puudutab aga tertsi *g-h* mittevastavust setode väidetavale suuretertsilisele harmoonilisele ideaalile, siis selle „vabanduseks” peaks ütleva, et sellise „poolburdoonse” *killõ* partiiga

lauludes asuvad kooskõlad *g-h* enamasti meetriliselt rõhutus positsioonis (vt. näide 3), nii et nende suurusele pööratakse oletatavasti vähem tähelepanu kui rõhulistele kooskõladele.

„Urbepäeva laulu“ tulemused erinevad märkimisväärselt „Käsiivilaulu“ omadest. Kooskõlade *es-g*, *fis-ais* ja *g-h* suuruste vahel ei ole „Urbepäeva laulus“ suuri erinevusi, kuid need on suurtest tertsidest märgatavalt väiksemad. Originaalsalvestise puhul on kõik kooskõlad keskmiselt ühesugused – 3,7 pooltooni (vt. tabel 2c). Helirea keskmine intervalliline struktuur (2,6–1,2–2,5–1,2) näitab, et suurest tertsisist väiksemad kooskõlad tekivad tugevasti kitsendatud suurendatud sekundite tõttu *es-fis* ja *g-ais* (2,6 ja 2,5 pooltooni). Olukorda „ei päästa“ isegi laiendatud väikesed sekundid (1,2 pooltooni mõlemad). On huvitav, et mitte ainult *killõ* partii ei olnud selles lauluesituses „madalavõitu“, vaid ka helirea alumine aste *es* oli „kõrgevõitu“, kuigi varasemate mõõtmiste kohaselt kaldub ta tavaliselt olema tempereeritud kõrgusest madalam. Siinjuures peab aga tunnistama, et andmed astme *es* kõrguse kohta ei ole selles lauluesituses kuigi rikkalikud, sest see esines viisis küllaltki harva (kord eeslaulja osas ja kord kooriosas, mõnes melostroofis ei esinenud ta kooriosas üldse (vt. näide 4)).

„Urbepäeva laulu“ jälgenduse juures leiame vastuolu astmetevaheliste keskmiste intervallide ja kooskõlade suuruse vahel. Keskmised astmetevahelised intervallid (3,2–0,9–2,8–1) on võrdlemisi lähedased pooltoon-poolteisttoon-laadi ideaalstruktuurile – igatahes palju lähedasemad kui originaalesituse keskmised intervallid (2,6–1,2–2,5–1,2) –, kuid struktuursete kooskõlade suurused (3,8, 3,4 ja 3,5 pooltooni) on tempereeritud suurtest tertsidest tunduvalt väiksemad ja kaks ülemist kooskõla on tunduvalt kitsamad ka originaalsalvestise omadest (seal olid kõik kooskõlad keskmiselt 3,7 pooltooni suurused). Kooskõlad *fis-ais* ja *g-h* ei olegi „Urbepäeva laulu“ jälgenduses enam suured tertsid, vaid suurte ja väikeste tertside vahepealsed intervallid (nn. neutraalsed tertsid). Selle vastuolu peamiseks põhjuseks on madalalt lauldud *killõ* partii. Kuna *killõ* partii koosneb selles laulus ainult kahest astmest (*ais* ja *h*) ja nende vaheline intervall oli *killõ*l täpselt 1 pooltoon, siis ei mõjutanud tema esituse kõrgus teiste häälte suhtes helirea keskmiste intervallide arvutamist. Madala *killõ* taga võib tudengite esituses olla ka intuiitiivne

püüd tabada originaalhäälestust, kus suurendatud sekundid olidki kitsamad. Kui see on nii, siis *killõ* laulja liialdas selle võttega, lastes oma partii liiga madalaks.

„Urbepäeva laulu“ jälgenduse mitmekanaliline salvestis annab võimaluse jälgida täpsemalt mitmehäälsuses toimuvaid protsesse ja ka *torrõ* lauljate meloodiliste liinide vahekorda. Selle esituse puhul on ilmne, et kaks lauljat (eeslaulja ja *torrõ* partiid esitav koori juhendaja) kasutavad pooltoon-poolteisttoon-laadile väga lähedast helirea struktuuri. Koori juhendajal on helirea keskmised intervallid 2,9, 0,9 ja 3,1 pooltooni suurused, eeslauljal on vastavad arvud 3,4, 0,9 ja 2,9 (alumise suurendatud sekundi *es-fis* laiendamine on vastavuses eespool mainitud levinud tendentsiga intoneerida astet *es* madalamalt). *Killõ*, nagu juba öeldud, esitab oma partiid tervikuna madalalt ja veel üks *torrõ*’dest diatoniseerib helirida, vähendades suurendatud sekundit *g-ais* peaaegu suure sekundini (astmetevahelised intervallid tema partiis on 1 ja 2,3 pooltooni). „Urbepäeva laulu“ jälgenduse puhul võib märgata ka koori kõige teadlikuma laulja (koori juhendaja) püüdlust seista vastu helirea diatoniseerimisele – tema helirea ülemine aste *ais* on ülejäänud kolme laulja vastavast astmest 10, 60 ja 80 senti kõrgem (viimane tähelepanek tugineb „Urbepäeva laulu“ astmete keskmistele absoluutkõrgustele eri lauljatel).

Helirea astmete realiseerimise tsoonid

Üks eespool püstitatud hüpoteesidest puudutas lauljate intonatsiooni „täpsust“. Teisisõnu seisneb küsimus selles, kui laiad on helirea astmete realiseerimise tsoonid ja kui laiad on koori unisoonid. Oletatavasti peaksid nii need tsoonid kui unisoonid olema „primaarse“ traditsiooni esindajatel „sekundaartraditsiooni“ esindajatest laiemad. Sellele küsimusele vastamiseks on „Käsiivilaulus“ välja arvatud intervallid iga astme madalaima ja kõrgeima variandi vahel igas melostroofis eraldi ja keskmiselt. Need arvutused on tehtud nii „Käsiivilaulu“ originaalesituse kui ka jälgenduse puhul, kusjuures üliõpilaste koori puhul oli võimalik uurida iga laulja esitust eraldi, samal ajal kui originaalesituses pidi lähtuma koori (laiadest) unisoonidest (vt. tabelid 3 ja 4).

Kuigi materjali erinevuse tõttu ei olnud võrdlusvõimalused ideaalsed, võib siiski täheldada,

Tabel 3. Ühe astme realiseerimise tsoon (pooltoonides) „Käsikivilaulu” originaalsalvestise igas analüüsitud melostroofis ja keskmiselt (paksus kirjas arvud).

	<i>es</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>
2.	0,9	0,9	0,6	1,2	1
3.	1,3	1,1	0,6	1,2	0,6
4.	1,2	0,9	0,9	0,9	0,7
10.	0,5	0,9	1	1,4	0,5
21.	0,9	0,9	0,9	1	0,7
	0,9	1	0,8	1,1	0,7

et tudengitel olid astmete kõikumise tsoonid tunduvalt kitsamad. Originaalsalvestise tabelist (tabel 3) on näha, et ühe astme realiseerimise tsoon melostroofi jooksul kõigub 0,5 ja 1,4 pooltooni vahel. Keskmised arvud iga astme kohta viie melostroofi jooksul annavad vahemiku 0,7 kuni 1,1 pooltooni (vt. arvud paksus kirjas tabeli alumises reas). Üliõpilaste esituses (tabel 4) kõigub keskmine astme realiseerimise tsoon eraldi lauljate puhul 0,2 ja 1,1 pooltooni vahel ning terve koori keskmised numbrid on 0,6 pooltooni astmete *es*, *fis*, *g* ja *ais* puhul ning 0,3 pooltooni astme *h* puhul (tegelikult esines see aste ainult *killõ* partiis).

Üliõpilaste salvestise puhul oli võimalik arvutada ka unisoonide laiust. Seda on tehtud viisi kolmes punktis, kus esines 3–4 laulja unisoone astmel *g* (töö liiga suure mahu tõttu ei olnud võimalik hinnata kõiki unisoone). Kõikidel juhtudel oli unisoonide keskmiseks laiuseks 0,6 pooltooni, mis vastab selle astme realiseerimise tsooni laiusele eraldi lauljatel. Kui see vastavus on seaduspärane, siis võib oletada, et samad tulemused oleksid saadud ka astmete *es*, *fis* ja *ais* puhul, mille kõikumise intervalliks eraldi lauljatel on samuti 0,6 pooltooni. Originaalesituse puhul võib sama loogika järgi oletada, et unisooni keskmiseks suuruseks võiks olla üks pooltoon – astmete *es*, *fis*, *g* ja *ais* keskmiste tulemuste aritmeetiline keskmine. Selle salvestise kuulmismulje ja helikõrguste mõõtmise kogemused toetavad oletust väga laiadest unisoonidest – nagu juba eespool mainitud, jäid mõned unisoonid isegi mõõtmata, sest spektri ülemhelid kahestusid liialt.

Tabel 4. Ühe astme realiseerimise tsoon (pooltoonides) „Käsikivilaulu” jäljenduses igal lauljal eraldi ja keskmiselt (paksus kirjas arvud).

	<i>es</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>
1. laulja			0,4	0,7	0,3
2. laulja	0,3	0,7	0,5	0,2	
3. laulja	0,5	0,6	0,6		
4. laulja	1,1	0,7	0,8	1	
	0,6	0,6	0,6	0,6	0,3

„Käsikivilaulu” jäljenduse salvestise alusel võib täheldada ka seda, et astmete realiseerimise tsooni laius on eri lauljatel erinev. Nagu näitab tabel 4, oli ühe *torrõ* laulja (4. laulja) intonatsioon eriti kõikuv – 1,1, 0,7, 0,8 ja 1 pooltooni (vastavalt astmete *es*, *fis*, *g* ja *ais* puhul), mis teeb 0,9 pooltooni keskmiselt. Kolme ülejäänud laulja vastav keskmine arv on 0,5 pooltooni, nii et erinevus on märkimisväärne. Võimalik, et selline tulemus sõltub sellest, et just 4. laulja on saanud teistest vähem muusikalist haridust. Samas võib tegemist olla ka teadliku ebamäärase intoneerimisega.

Kuigi „sekundaarsete” esitajate intonatsioon on „Käsikivilaulu” puhul tunduvalt täpsem kui „primaarsete” rahvalaulikute oma, ei erine üliõpilaste koori tulemused märkimisväärselt Aare Tooli andmetest selle kohta, mil määral varieeruvad helikõrgused ja kui lai on unisoon kolmel traditsioonilisel seto leelokooril – Leikol, Helminel ja Kuldastäugal (Tool 2011). Tema andmetel kõikus astmete realiseerimise kõrgus ühel lauljal 0,6 ja 0,8 pooltooni vahel ning unisoonide laius *torrõ* partiis (ühe melostroofi analüüsi põhjal) 0,6 ja 0,9 pooltooni vahel (Tool 2011: 105, 104), seejuures ei erinenud vanemate ja nooremate lauljate intonatsiooni täpsus kuigi palju. Järelduseks võib öelda, et seto traditsioonilise laulmismaneeri matkimine toob kaasa intonatsiooni suurema kõikumise, mis omakorda loob tingimusi laiade unisoonide tekkimiseks. Samas näitavad seni tehtud mõõtmised, et jäljendajate intonatsioon kõigub siiski vähem kui traditsiooniliste lauljate oma.

Silpnoodisised helikõrguslikud kontuurid

Viimaseks laulmismaneeri aspektiks, millest tuleb juttu käesolevas artiklis, on intonatsiooni stabiilsus (silp)noodi sees. Eespool pakutud hüpoteesi kohaselt peaks „sekundaarsete” esitajate intonatsioon olema stabiilsem, mis tähendab, et (silp)nootidesised helikõrguslikud kontuurid peaksid neil olema sirgemad ja horisontaalsemad (v.a. rõhutatud noodid, vt. joonealune märkus 18). Originaalsalvestiste puhul (mis on tavalised üldsalvestised) sai programmiga PRAAT uurida helikõrguslikke kontuure vaid eeslaulja soololõikudes, jälgenduste mitmekanalilised salvestised võimaldasid jälgida iga hääle kontuure ka kooriosas.

Ootuspäraselt osutusid (silp)nootide helikontuurid üliõpilastel suuremas osas küllaltki horisontaalseks ja sirgeks, kui mitte arvestada hääle vibraatoga mõnel lauljal. Mittehorisontaalsed kontuurid on seotud põhiliselt aktsentueeritud kõrgemate nootidega. Üks tüüpiline näide sellest on toodud joonisel 3, kus võib näha „Urbepäeva laulu” eeslaulja partii spektrogrammi koos helikõrgusliku kontuuriga laulu 2. melostroofi ulatuses. Kuplitaolisi või kõrgema algusega kontuure esineb viisi kolmes punktis, mis kõik on seotud aktsentidega kõrgematel nootidel: need on sõna „ajokõnõ” esimene silp ning korduva refräänisõna „tsõõ-tsõõ” esimene silp. Ülejäänud (silp)nootide kontuurid on enam-vähem horisontaalsed, kuigi neis võib märgata hääle vibraatot.

Üllatavam oli see, et ka originaalsalvestiste (silp)nootide helikontuurid olid paljudel juhtudel küllaltki sirged ja horisontaalsed (eriti „Urbepäeva laulus”), mis on mõningas vastuolus meie varasemate akustiliste uuringute kogemustega. Mitmes „Käsiivilaulu” melostroofis (vt. joonis 4) esines siiski ka ebastabiilsema intonatsiooniga löike, kust võis leida näiteks palju tõusvaid (silp)noodisiseid kontuure (vt. silbid „ki”, „vi”, „sa” ja „vit”), kuid neid oli tavalisest vähem, nii et kontrast „primaarsete” ja „sekundaarsete” esitajate vahel osutus oodatust väiksemaks.

Üheks huvitavaks detailiks osutusid pikkade (silp)nootide kontuurid üliõpilaste esitatud „Käsiivilaulus”. Selles esituses on kõik pikad noodid (noodistuse veerandnoodid) jagatud kaheks lühikeseks noodiks (kaheksandikeks) ja nii tekib iseloomulik helikõrguslik kontuur, mida võib näha joonisel 5. Selle nähtuse taga

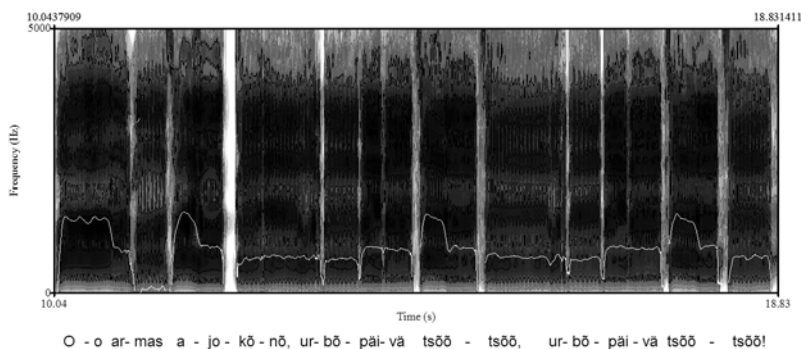
on tõenäoliselt lauljate teadlik soov matkida laulmismaneeri, mis on omane paljudele seto laulu esitustele – näidata häälega viisi rütmilist pulsatsiooni ka pikemate nootide ajal. Seda võtet võib märgata ka „Käsiivilaulu” originaalesituses, kuid üliõpilastel ilmneb see eriti rõhutatud vormis. Kuna vaatluse all olevad pikad noodid asuvad kõik laulu kooriosades, ei olnud võimalik võrrelda helikõrguslikke kontuure originaalsalvestises ja jälgenduses. Kuulmismulje põhjal võib aga väita, et siin on tegemist traditsioonilise võtte mõningase „ülepaisutamisega” (e. liialdamisega), kui kasutada Rytis Ambrazevičiuse eelmainitud terminoloogiat. On huvitav, et seda võtet kasutavad aktiivselt kõik üliõpilaste koori liikmed, välja arvatud üks laulja (4. laulja), kelle puhul võib rääkida hoopis muusikalise tunnuse „tasandamisest” (e. „hülgamisest”).

Järeldused

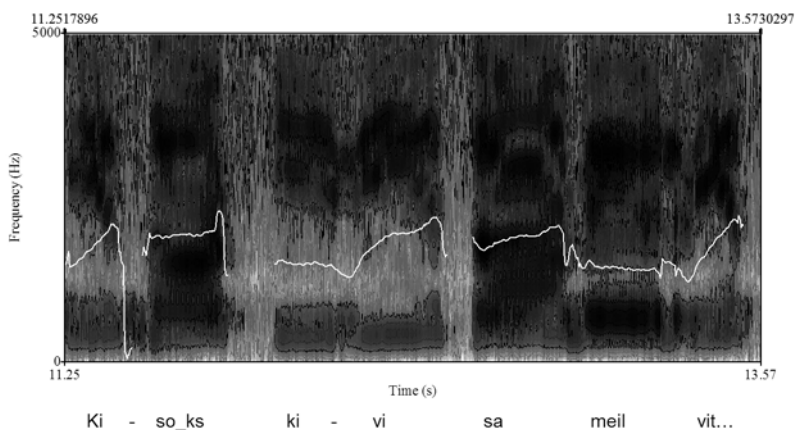
Seto laulude originaalsalvestiste ja nende jälgenduste võrdluse ühe tulemusena võib väita, et pedagoogilise eksperimendi – ja nimelt seto traditsioonilise laulmismaneeri teadliku õpetamise ja õppimise – peaks lugema õnnestunuks. Üliõpilaste koori esitused tunduvad olevat mitmete muusikaliste tunnuste järgi lähemad laulude traditsioonilisele esitamisviisile kui paljude kaasaegsete seto leelokooride laulmispraktika. Üliõpilastel õnnestus küllaltki veenvalt esitada pooltoon-poolteisttoon-laadil põhinevaid laule, mis on enamiku seto leelokooride repertuaarist tänapäeval peaaegu kadunud.

„Primaarse” ja „sekundaarse” esituse erinevused osutusid mitme muusikalise tunnuse akustilise analüüsi tulemuste põhjal oodatust väiksemaks, kuid need näitavad siiski traditsiooniliste lauludega toimuvate muutuste suunda „sekundaarses” esituspraktikas, kus vana laulmismaneeri reprodutseerimisele lähenetakse teadlikult. Üheks võimaluseks on lähenemine laulu muusikalise struktuuri teoreetilisele ideaalile. Sellest räägib näiteks pooltoon-poolteisttoon-helirea struktuuri üsna range jälgimine üliõpilaste lauluesitustes. Seda tendentsi võiks pidada „liialdamiseks”, kui ta oleks tugevamini väljendatud. Samas, isegi teadlikult õpitud laulu puhul võib ette tulla ebaõnnestumisi – näiteks liiga madal *killõ* partii „Urbepäeva laulus”, mis mõjutab harmooniliste kooskõlade suurust ja toob kaasa

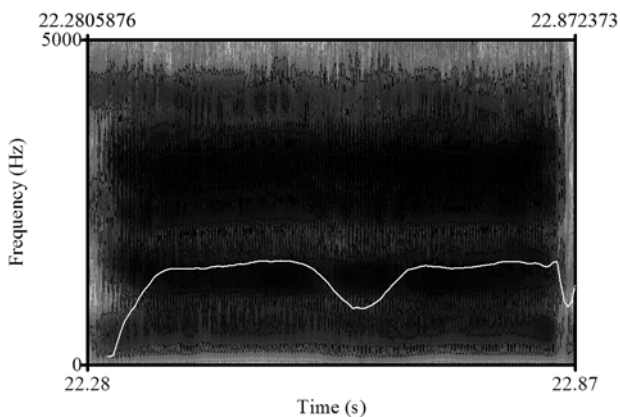
Joonis 3. „Urbepäeva laulu” teine melostroof üliõpilaste esituses (eeslaulja partii). Spektrogramm koos helikõrgusliku kontuuriga (spektrogrammi sagedusriba laius on 260 Hz).



Joonis 4. „Käsitavilaulu” teise melostroofi algus (eeslaulja soolo osa) originaalesituses. Spektrogramm koos helikõrgusliku kontuuriga (spektrogrammi sagedusriba laius on 260 Hz).



Joonis 5. Kaheks jagatud pikk silpnoot (veerandnoot). „Käsitavilaulu” 3. melostroof üliõpilaste esituses, 3. laulja kanal, silp „jä” sõnast „pedäjätse”. Spektrogramm koos helikõrgusliku kontuuriga (spektrogrammi sagedusriba laius on 260 Hz).



monointervallilisuse põhimõtte „hülgamise“. Muusikalise tunnuse „hülgamise“ näiteks on ka 4. laulja viisivariant „Urbepäeva laulus“, kus ta diatoniseerib pooltoon-poolteisttoon-helirea keskmist trihordi (struktuur 1-3, *fis-g-ais*, muutub struktuuriks 1-2, *fis-g-a*) ja sama laulja partii „Käsikivilaulus“, kus ta ainsana ei näita rütmilist pulsatsiooni pikkade nootide sees. Liialdamisena mõjub aga viimase võtte ülemäära rõhukas teostamine ülejäänud lauljate poolt. Üliõpilaste koori üheks õnnestumiseks võiks pidada kitsendatud ülemist pooltooni „Käsikivilaulus“, sest tegemist on laulmismaneeri väga peene omapäraga.

Kuna üliõpilased laulude õppimise ajal ei teadnud tulevaste akustiliste mõõtmiste tulemusi, pidid nad lähtuma oma kuulmismuljetest ja üldisest teadmisest, et astmete intoneerimiskaala on seto laulutraditsioonis üsna lai. Ehkki õppeprotsessis kuulasid tudengid pidevalt originaalsalvestisi ja laulsid neile kaasa, oli kuuldelselt siiski raske täpsemalt määratleda väikseid kõrvalekaldumisi tempereeritud kõrgustest. On huvitav märkida, et eriti keeruliseks osutus see juhul, kui need kõrvalekaldumised puudutasid helirea keskmist osa. Kuigi jälgendajad said edukalt hakkama ülemise pooltooni kitsendamisega „Käsikivilaulus“, jäi neil tabamata pooltoonide laiendamine ja poolteisttoonide kitsendamine „Urbepäeva laulus“.

Tekib küsimus, kas akustilise mõõtmisega omandatud teadmine „Urbepäeva laulu“ originaalesituse 0,2 pooltooni laiematest väikestest sekunditest ja 0,4–0,5 pooltooni kitsamatest suurendatud sekunditest tekitaks mõningase harjutamise järel praegusest erineva, originaalile lähedasema tulemuse. Seda on raske ennustada. Kogemus ütleb, et sisseharjunud helikõrguslikus raamis on üsna lihtne hoida ühe astme kõrgust „tavalisest“ pisut suurema või väiksemana (nii nagu „Käsikivilaulu“ ja teistes analoogilise ehitusega laulude *killõ* partiiis). Samas, terve süsteemi helide kaugusvahetuste nihutamine (võrreldes harjumuspärase tempereeritule lähedase pooltoon-poolteisttooni häälestusega) on tunduvalt keerulisem. Võib-olla oleks see kõige lihtsamini saavutatav siis, kui sama esitajate kooslus harjutaks mõnda aega ainult samade kõrgusvahetustega laule. Näib, et ka traditsioonis sisaldab koori „oma kõla“

detailides ainult sellele koorile omaseid helirea kõrgusvahetusi – näiteks sarnaneb teiste Meremäe 1937. aasta koori pooltoon-poolteisttoon-laadis salvestiste kõlapilt „Urbepäeva laulu“ omaga ja senise kogemuse põhjal võib öelda, et ka neis lauludes on see jäänud tänapäeva lauljatele tabamatuks.

Kokkuvõttes tulebki tõdeda, et kuna siin kirjeldatud eksperimendi käigus uuriti originaalsalvestiste kuuldelse analüüsi tulemusena sündinud jälgendusi, jäi vastamata küsimus, millised oleksid „veel teadlikuma“ õppimise tulemused: (1) kuidas mõjutaks õppimist teadlikkus originaalsalvestiste akustiliste mõõtmiste tulemustest ja (2) kas jälgendamise täpsus suureneks, kui õppimisprotsessi käigus sündivaid esitusi akustiliselt analüüsida ja seejärel püüda tulemustest lähtudes oma laulmist korrigeerida. Akustiliste mõõtmiste ajamahtu arvestades jääb selline teadlikkus pigem ideaaliks, ent kindlasti muudaks ideaalile lähenemine õppimise tulemuslikumaks ja ka tunnetuslikult huvitavamaks.

Originaalsalvestiste akustiline analüüs oli õpetlik ka iseenesest, sest see näitas võrreldes varasemate uuringutega muusikaliste tunnuste suuremat variatiivsust. Huvitavaks tulemuseks võib pidada laiendatud pooltoone mõlemas laulus, v.a. kitsendatud pooltoon *ais-h* „Käsikivilaulus“. Suur erinevus *ais-h* intervalli suurus kahes analüüsitud laulus räägib sellest, et antud astmete vahe suurus sõltub seto lauludes viisi meloodilisest kontekstist ja *killõ* partii ehituse printsiibist. Üldisem järeldus, mida võib teha nii originaalsalvestiste kui ka nende jälgenduste akustilise analüüsi alusel, on see, et pooltoon-poolteisttoon-laadi ideaalstruktuur (13131) eksisteerib pigem statistilise tendentsina, s.t. mida üldisemad on andmed (ehk mida „keskmisemad“ on arvud), seda lähem on helirea struktuur teoreetilisele ideaalile.

Analüüsi eel püstitatud hüpoteesid „primaarse“ ja „sekundaarse“ esituse erinevuste kohta said analüüsi tulemusena palju nõrgema kinnituse, kui võis oodata kuulmismuljest lähtudes. Ühelt poolt viitab see, nagu oli juba öeldud, pedagoogilise eksperimendi õnnestumisele, teiselt poolt paneb aga mõtlema, et traditsiooniline laulmismaneer on väga keeruline kompleksne nähtus, millel on palju niivõrd peeni omadusi, et nende ilmutamine ei ole kerge isegi akustilise analüüsi abil.

Kirjandus

- Åkesson**, Ingrid 2006. Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers: Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization. – *STM-Online* 9, http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/akesson.pdf (30.07.2012).
- Ambrazevičius**, Rytis 2005. Leedu rahvalaul sekundaarses traditsioonis: kultuurilise vastasmõju kognitiivsed aspektid. – *Pärimusmuusikast populaarmuusikani*. Tõid etnomusikoloogia alalt 3, koost. Triinu Ojamaa, toim. Taive Särg, Kanni Labi, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 73–87.
- Ambrazevičius**, Rytis, Žanna Pärtlas 2011. Searching for the „Natural” Origins of the Symmetrical Scales: Traditional Multipart Setu Songs. – *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 5/1, pp. 1–17.
- Bendix**, Regina 2011. Folklorismus/Folklorism. – *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*. Vol. 1, 2nd edition, eds. Charlie T. McCormick, Kim Kennedy White, Santa Barbara: ABC-CLIO, pp. 537–539.
- Ellingson**, Ter 2001. Transcription. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 25, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 692–694.
- Garbuzov** 1948 = Гарбузов, Николай 1948. Зонная природа звуковысотного слуха. Москва, Ленинград: Академия Наук СССР.
- Garbuzov** 1950 = Гарбузов, Николай 1950. Зонная природа темпа и ритма. Москва: Академия наук СССР.
- Honko**, Lauri 1998. Folklooriprotsess. – *Mäetagused* 6, <http://haldjas.folklore.ee/Tagused/nr6/honko.htm> (30.07.2012).
- Livingston**, Tamara E. 1999. Music Revivals: Towards a General Theory. – *Ethnomusicology* 43/1 (Winter 1999), pp. 66–85.
- Newall**, Venetia J. 1987. The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus). – *Folklore* 98/2, pp. 131–151.
- Oras**, Janika 2002. Regiviiside variaabluse õpetamise võimalustest. – *Pärimusmuusika muutuv as ühiskonnas* 1. Tõid etnomusikoloogia alalt 1, koost. ja toim. Triinu Ojamaa, Ingrid Rüütel, [Tartu]: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 127–143.
- Oras**, Janika 2004. Heterofoonia ühe regilaulu traditsioonilises ja tänapäevases interpretatsioonis. – *Pärimusmuusika muutuv as ühiskonnas* 2. Tõid etnomusikoloogia alalt 2, koost. ja toim. Ingrid Rüütel, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum / Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, lk. 65–76.
- Pärtlas**, Žanna 1997. Tähelepanekuid setu laulu laadiehitusest ja mitmehäälsusest. – *Teater. Muusika. Kino* 1, lk. 23–28.
- Pärtlas**, Žanna 2000. Helide funktsionaalsuhetest setu pooltoon-poolteisttoon-laadis (mitmekanaliliste salvestuste distributiivanalüüsi põhjal). – *Tõid muusikateooria alalt* 1. Toim. Mart Humal, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia / Scripta musicalia, lk. 115–140.
- Pärtlas**, Žanna 2001. Viisi rütmilisest vormist ja laadirütmist setu mitmehäälses rahvalaulus. – *Regilaul – keel, muusika, poetika*. Toim. Tiit Jaago, Mari Sarv, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 117–152.
- Pärtlas**, Žanna 2006a. „Sümmeetrilised laadid” ja monointervalliline mitmehäälsus vokaalses rahvamuusikas: mõningaid paralleelse setu ja Lõuna-Venemaa rahvalaulu vahel. – *Regilaul – esitus ja tõlgendus*. Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 23, toim. Aado Lintrop, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 219–248.
- Pärtlas**, Žanna 2006b. Foundations of the Typology of Setu Folk Tunes / Setu rahvaviiside tüpoloogia alustest. – *Individual and Collective in Traditional Culture / Individuaalne ja kollektiivne traditsionaalses kultuuris*. Tõid etnomusikoloogia alalt 4, toim. Triinu Ojamaa, Andreas Kalkun, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 19–28 / 29–46.
- Pärtlas**, Žanna 2008. Принципы бурдона и гармонического согласования в сетуском вокальном многоголосии: закономерности строения партии killõ. – *Финно-угорское многоголосие в контексте других музыкальных культур / Finno-Ugric Multi-Part Music in the Context of Other Music Cultures*. Tõid etnomusikoloogia alalt 5, toim. Triinu Ojamaa, Žanna Pärtlas, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk. 107–122.
- Pärtlas**, Žanna 2010. Setu Multipart Singing: Comparison of Written Sources and Sound Recordings. – *Historical Sources and Source Criticism*. Eds. Susanne Ziegler, Urban Bareis, Stockholm: Svenskt Visarkiv, pp. 227–237.
- Pärtlas**, Žanna, Aare Tool 2011. Retracing Processes of Change: The Case of the Scales of the Setu Songs (Southeast Estonia). – *RMN (Retrospective Methods Network) Newsletter* 2, p. 70.
- Ross**, Jaan, Ilse Lehist 1994. Lost prosodic oppositions – a study of contrastive duration in Estonian funeral laments. – *Language and Speech* 37, lk. 407–424.
- Ross**, Jaan 1995. The pitch of glide-like Fo curves in Votic folksongs. – *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Ed. Eero Tarasti, Berlin / New York: Mouton de Gruyter, pp. 319–324.
- Ross**, Jaan, Ilse Lehist 2001. *The Temporal Structure of Estonian Runic Songs*. Berlin / New York: Mouton De Gruyter.
- Rüütel**, Ingrid, Jaan Ross 1988. A study of pitch contours and the scale structure in Votic folk music. – *Musikometrika* 1. Quantitative Linguistics 37, ed. Mojsej Boroda, Bochum: Brockmeyer, pp. 169–190.
- Sarv** 1980 = Сарв, Яан 1980. Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры. – *Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами*. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 103–126.
- Seeger**, Charles 1958. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. – *The Musical Quarterly* 44/2, pp. 184–195.
- Tool**, Aare 2011. Varieeruvatest helilaadidest setu rahvalaulus akustilise analüüsi põhjal. – *Kuldkalake. Pro folkloristica XVI*. Toim. Ave Tupits, Kanni Labi, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk. 100–109.

Results from an experiment in emulating the traditional Seto singing style

Žanna Pärtlas, Janika Oras

The development of the Seto song tradition during the last century seems to be typical of agricultural parts of Europe. The disappearance of the traditional agrarian way of life and the growing impact of media and technology caused the decline of many ancient musical traditions. Yet in many countries (among them, Estonia), changes in the political and social climate have led to the awakening of ethnic consciousness and to the revitalisation of fading cultural practices (see Livingston 1999 for example regarding the revival processes). Old musical traditions were revived; these are considered to be a valuable cultural heritage and a symbol of ethnic identity, but, on closer examination, they themselves are changing fast and losing their most characteristic and original former features.

This is true of the traditional multipart singing style of the Seto people – a small ethnic group living in South-eastern Estonia and the adjoining territories of Russia. The Seto musical tradition is one of the very few in Estonia that has been preserved in active use until today, although after World War II the bearers of this tradition were mostly elderly women. Thanks to recent political and social developments this tradition is thriving again (i.e. it is also practised by younger people), but it is not the same as it was even a couple of decades ago.

The pattern of change seen in the contemporary Seto singing style is typical of many European folk song traditions. The tendency is towards the musical style of European professional music, based on functional harmony, equally tempered tuning, a proportional rhythmic system, and regular metre. In the case of the Seto songs it means the diatonisation of the musical scales, the loss of unique tunings, the simplification of the multipart texture etc. One of the reasons behind the changes is that the old manner of musical thinking (including, for example, the specific manner of voice production and the sense of rhythm) has been almost lost by many contemporary Seto singers due to the impact of school education and to music broadcast by the mass media.

The present paper concentrates on one of the most vulnerable features of the ancient Seto song style: tuning and scale structure. The oldest genres of Seto multipart songs are based on a specific symmetrical scale, which can be called the one-three-semitone scale (Pärtlas 1997, 2000, 2006a). This consists of intervals approximating one and three semitones and could be represented by the notes D-E_b-F_♯-G-A_♯-B (in semitones, 1-3-1-3-1; this is the largest range of the scale). Very typical are also transitional forms between the one-three-semitone and the diatonic scale with the use of alterations and micro-alterations of the scale notes. During the last decades we have witnessed the diatonisation of the Seto one-three-semitone mode (Pärtlas, Toom 2011). From the point of view of the present research, it is important to note that the changes in the tuning and scale structure are of a kind that can be better recognised and perceived by a trained musician. Seto singers generally have no formal musical education, and although many of them understand that their singing differs from the recordings of the older Seto choirs, they cannot identify exactly where this difference lies. The aim of this paper is to investigate to what extent it is possible to restore the old style of singing (mainly in terms of scale structure and tuning) by means of conscious learning by the trained musicians.

The research is based on the pedagogical and scientific experiment that was carried out at the Estonian Academy of Music and Theatre. For one term the students of the department of traditional music learned to sing Seto songs based on the one-three-semitone mode under the direction of the experienced ethnomusicologist and teacher of traditional singing. The students were repeatedly told about the specifics of the old Seto scales, they did the musical transcriptions of the recordings of the songs they learned and their goal was to reproduce the traditional manner of singing as accurately as possible. Then two songs performed by the student choir consisting of 4 singers were recorded in the studio using the multichannel technique (i.e. each singer had his/her own microphone). These recordings and those of the original Seto songs employed in the learning process were analysed acoustically (using the free software PRAAT) and the results were compared.

The two songs under consideration are the work-game song 'Käsikivilaul' ('The Grinding Stone') and the calendar song 'Urbepäeva laul' ('The Palm Sunday song'). Both of these are based on the one-three-semitone scale $E_b-F\sharp-G-A\sharp-B$ (3-1-3-1). The main aspects of musical structure that were analysed in these two songs were as follows: (1) the intervals between the scale notes, (2) the harmonic intervals which occur in the multipart texture, and (3) the width of the pitch zone in which scale notes can be realised by singers (the last aspect is important because in the Seto traditional singing the unisons can be very wide – see Tool 2011: 104).

Before analysis we put forward some hypotheses concerning probable results of the comparison between the original recordings and their imitations by the students. According to Rytis Ambrazevičius (2005) two typical outcomes are possible when traditional songs are performed by people who are not the bearers of tradition. The first tendency is that the specific features of the traditional style remain unassimilated by the singers, and they use instead a more familiar musical system. The second possibility is that unusual (for the European 'ear') features are exaggerated by secondary performers in comparison with the original performance. In case of Seto songs under consideration, this could mean that the students either tend to sing in a diatonic mode or use the one-three-semitone scale in its strict, tempered form (i.e. with intervals between scale notes the size of which is exactly one and three semitones) which is not characteristic of the original performance of the Seto songs (Ambrazevičius, Pärtlas 2011).

The results of the acoustic analysis confirmed our expectation that in the original performance the intervals between scale notes are not exactly one and three semitones and dependent on the melodic context. In the original performance of 'Käsikivilaul' the intervals between average pitches of the scale notes were 2.9-1.3-2.9-0.2 (all numbers designate the size of the intervals in semitones), i.e. the 'semitone' $F\sharp-G$ was extended (1.3) and the upper interval $A\sharp-B$ was very narrow (0.2) (the narrow upper interval is characteristic of the certain types of the Seto tunes – Ambrazevičius, Pärtlas 2011). In the students' performance the intervals were closer to the 'ideal' 3-1-3-1 structure – 3.1-1-3.1-0.3, but the students managed to imitate the narrow upper interval (0.3). In the original recording of the 'Urbepäeva laul' the intervals were 2.6-1.2-2.5-1.2 (with extended 'semitones' and narrowed 'three-semitones'). The melodic intervals sung by the students were much more tempered – 3.2-0.9-2.8-1.

In the theoretical (i.e. equally tempered) form of the one-three-semitone mode, all harmonic intervals, which in the Seto songs are composed of the notes placed next but one in the scale (E_b-G , $F\sharp-A\sharp$, and $G-B$), would be exactly 4 semitones (the major thirds). In practice this is not so. In the original performances of the 'Käsikivilaul' and 'Urbepäeva laul' the sizes of the harmonic sonorities were respectively 4.1-4.1-3.2 and 3.7-3.7-3.7 (the difference between songs is dependant on the melodic context of the tunes). The results of the student choir were 4.1-4.2-3.5 and 3.8-3.4-3.5. In the first song the students' results were quite close to the original performance; in the case of the second song, the multichannel recording revealed that some of the students sung upper scale notes $A\sharp$ and B lower than others did, which made the scale closer to the harmonic minor ($E_b-F\sharp-G-A-B_b$).

The comparison of pitch zones in the performance of notes of the scale showed, as expected, that in the original performance the pitch zones were wider (about 0.9 semitones) than in the students' singing (about 0.6 semitones).

In conclusion, it can be said that results from the acoustic analysis confirmed that the pedagogical experiment was successful. After close study of the Seto scales, the students managed to imitate the ancient style of Seto singing quite closely to the original. All the same, some minor differences were found, proving that in some cases the students tended to follow the more tempered form of the one-three-semitone mode (for example they could not imitate the extended semitones) or sing more diatonically (as in the case with the 'Urbepäeva laul'). The analysis of the original recordings also confirmed that the intervals between notes of the scale in the one-three-semitone mode depend upon the melodic context of the songs.

Paralleelsed või lõikuvad sirged? *Torrõ* ja *killõ* helikõrgustest kahes seto laulus akustiliste mõõtmiste põhjal

Taive Särg

Sissejuhatus

Seto mitmehäälsuse üksikasjade käsitlemiseks on viimasel ajal pakkunud uusi võimalusi sealsete leelokooride jäädvustamine 8-kanalilise salvestussüsteemiga, mida alustati seoses Triinu Ojamaa juhitud grandiprojektiga „Kaasaegsete meetodite rakendamine traditsionaalse mitmehäälsuse uurimisel“. Kõnealuse projekti käigus valmis internetileht „Seto mitmehäälne laulutraditsioon“ (Ojamaa jt.),¹ kus käsitletakse eelkõige seto laulude heliridade ja mitmehäälsuse küsimusi ning tutvustatakse kirjandust nende teemade kohta.

Siinses töös on vaatluse all seto laulu helirea ehitus traditsioonilise esituse käigus, kus helikõrgus pidevalt tõuseb. Rahvalaulude esitusele omast tessituuri püsivat tõusmist ja sellega seoses toimuvat *kergetamist* seto lauludes on käsitlenud Žanna Pärtlas (2009) esimesel leelokonverentsil Värskas. *Killõ* helirea uurimine on näidanud, et helikõrguse tõustes ei muutu heliastmed päris ühevõrra [Särg, Kalkun 2009], ning sellest tekkis küsimus, kas ja kuidas lauljad kooskõlastavad hääli ehk mis toimub teiste häälte heliridadega.

Akustiliste mõõtmiste abil analüüsiti kahes seto laulus kahe laulja partiisid – kõrgema saatehääle *killõ* ning eestütletaja osa, kes laulab värsile järgnevas kooriosas ka madalamat häält *torrõ*’t. Kuigi *torrõ* partii esineb rangelt võttes ainult kooriosas, koondatakse alljärgnevalt *torrõ* nimetuse alla kõik, mida laulis eestütletaja. Eestütletaja-*torrõ* ja *killõ* osad valiti mõõtmiseks sellepärast, et need on laulus kaks põhilist partiid ja hõlmavad nii eeslaulu kui kooriosa, nii alumise kui ülemise hääle. Laulud on salvestatud leelokoorilt Leiko 2006. aastal 8-kanalilise salvestussüsteemiga. Vaadeldavates lauludes *killõ* ja *torrõ* lauljad n.-ö. vahetavad rollid ning seetõttu on huvitav jälgida, kas nende laulmisel täheldatud muutusi saab seostada laulja isikupära või lauldava osaga.

Paratamatult puututi töö juures kokku helirea kirjeldamise probleemidega üldisemalt: kuidas eristada üksteisest heliastmed ja mida üldse

pidada heliastmeks. Raskused helikõrguslike tsoonide jagamisel astmeteks seto laulus tekivad eelkõige sellest, et meloodilised intervallid ei ole pooltoonid, astmete intonatsioon on varieeruv, helikõrgused muutuvad laulmisel erineval määral.

Arvestades, et varasemad teadmised ja teooriad mõjutavad muusika kuulmist ja tõlgendamist, püüdis siinkirjutaja jääda neist võimalust mööda sõltumatuks töö esimestel etappidel. Alles pärast esmase helianalüüsi lõpetamist asuti saadud tulemusi kõrvutama varasemate sellealaste uurimustega; seega on järgnevast artiklist suur osa (alajaotused 3–5) valminud enne kui punktid 1 ja muidugi 6.

Eestis on seto heliridu viimasel ajal põhjalikult uurinud Žanna Pärtlas (2008, 2010a, 2010b jm.) Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiast. Seto laulu akustilisi mõõtmisi pole tehtud palju, neis on tähelepanu keskendanud heliridadele Aare Tool (2008), harmoonilistele intervallidele Hans-Gunter Lock (Pärtlas 2010b), tessituuri tõusule Žanna Pärtlas (2009); heliridu ja intervallide uurinud Rytis Ambrazevičius koostöös Pärtlasega (Ambrazevičius, Pärtlas 2011). Et Tool ning Ambrazevičius ja Pärtlas mõõtsid võrdlemisi lühikesi löike (vastavalt 3 ja 5 värssi), siis võib-olla seetõttu ei ilmnenu helireasiseste kõrgussuhete muutused. Ambrazevičius (2005) on akustiliste mõõtmiste abil käsitlenud heliridu ka leedu rahvalauludes tõusva helikõrguse korral.

1. Seto heliridadest

Seto laulude põhilised heliread on Pärtlase (2008) kirjelduse põhjal pooltoon-poolteisttoon-helirida *d-es-fis-g-ais-h*, anhemitooniline-diatooniline (*d*)-*e-(f/fis)-g-a-h-c* ja diatooniline *d-e-fis-g-a-h-c*. Olgu etteruttavalt öeldud, et selle liigituse põhjal esindavad siinses artiklis käsiteldavad laulud pooltoon-poolteisttoonilise helirea versioone. Tegelikult erinevad heliastmete omavahelised kõrgussuhted ja intoneerimise ulatused neist kujutelmadest, mida võiksid tekitada läänelikud

¹ Vt. http://laul.setomaa.ee/artiklid/seto_laulude_akustiline_analues.

noodinimetused. Seetõttu on helirea astmeid allpool nimetatud ka nende omavaheliste kõrgussuhete ja laadiliste funktsioonide kaudu järgnevalt: MAD – madalaim aste (*d*), JUHT – alumisest tugihelist umbes pool tooni allpool asuv aste, mis eeslaulja osas eelneb viisirea lõpul alumisele tugihelile (*fis*), AL – alumine ja ühtlasi viisi peamine tugiheli (*g*), ÜL – ülemine tugiheli (*ais*, noodistustel pooldieesiga), K – kõrgeim heli, enamasti umbes pool tooni ülalpool ülemisest tugihelist (*h*).

Pärtlase (2010 a, b) tähelepanekute kohaselt ei anna välitöödel ja ühe mikrofoni tehtud salvestustel põhinevad kuuldelised noodistused usaldusväärset teavet selle kohta, missugune helirida laulmisel tegelikult esines, sest üksikute häälte liikumist, eriti *torrõ*'de hääli, aga ka ülemise saatehääle *killõ* kõrgemaid helisid on koorist raske välja kuulda. *Killõ* kasutab saatepartiiis tavaliselt helirea ülemist osa, seega kuulub tema heliritta sageli (kuid mitte alati) tugiheli *g* ning sellest ülalpool asuvad astmed (või aste), mille kohta pole täit selgust. Pooltoon-poolteisttoonilise helireaga lauludes on *killõ*'l tugihelist umbes tertsi võrra kõrgemal kuuldud ja määratletud kas üht, burdoonina korduvat heliastet (~*ais*) või kaht, harmoonilise saatehäälena esinevat heliastet kõrgemas (*ais-h*)² või madalamas versioonis (*a-b*). Kuivõrd need erinevused esinevad tegelikult, kuivõrd on nad tingitud uurijate erinevast kuulmisest ning kirjeldamis- ja mõtlemisviisist, ei ole päris selge. *Killõ* kahe ülemise heli erinevus võib olla küllaltki väike, veerand tooni või isegi vähem, piirdudes kohati peaaegu ainult tämbri muutusega. Jaan Sarvel (1980) õnnestus seda *killõ* laulmise iseärasust eesti teadustraditsioonis esimesena kirjeldada – ilmselt osalt just seetõttu, et ta tegi ja analüüsis esimesena seto laulude mitmekanalilisi salvestusi (Pärtlas 2010b: 27).

Samuti on olnud raskusi kõnealuse helirea alumise serva määratlemisega – sageli jääb ebaselgeks, kas seal asub kaks (harilikult *d* ja *es-ga* märgitud) heliastet või üks, veidi erinevalt intoneeritud aste (Pärtlas 2010b: 30; Ambrazevičius, Pärtlas 2011: 4).

Aare Tooli mõõtmised näitavad, et isegi ühe ja sama leelokoori lauljad intoneerivad kooslaulus helisid küllaltki erinevalt (Tool 2008: 20), mistõttu

on võimalik, et ka kooskõlad ei ole rangelt kitsastes piirides kindlaks määratud.

2. Lauludest ja nende salvestamisest

Uurimise all on leelokoori Leiko esituses lõikuslaul (*põimuää*) „Lelotamine“ ja pulmalaul „Aulau laul“, mille salvestused asuvad Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivis ühikute ERA, DH 17, 34, ERA, DH 17, 39 (edaspidi viidatakse neile kui lauludele nr. 34 ja 39). Mõlemas laulus laulavad kaht keskset partiid samad naised, Maria Rõžikova (1935–2010) ja Anastasia Puhm (1924–2008), kuid vastupidistes osades: laulus nr. 39 on eestütlejaks ja ühtlasi kooripartiis *torrõ* lauljaks Rõžikova ning *killõ*'ks Puhm, laulus 34 aga vastupidi. Kokku osales salvestamisel 9 lauljat (vt. lisa).

Nimetatud laulude mitmekanalilised salvestused tehti 2006. aastal Värska kultuurimajas. Leelokoor Leiko (asutatud 1964, juhendaja Veera Hirsik) kannab tänapäeval edasi kohalikku suulist-kuuldelist laulupärimust, seega võiksime eeldada, et nende esitus annab teavet seto traditsioonilise laulmisviisi kohta (vt. ka Kalkun [2004]).

Välitöid teostasid Triinu Ojamaa, Andreas Kalkun, Jaan Tamm ja Janika Oras Eesti Rahvaluule Arhiivist ning Žanna Pärtlas Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiast koos sealse muusikateaduse osakonna üliõpilaste Ester Janno ja Liisi Laanemetsaga. Laulud valis analüüsi tarbeks Žanna Pärtlas.

Janika Orase tehtud märkmete põhjal paiknesid lauljad salvestamisel üksteisest umbes poole meetri kaugusel, kuid nihkusid laulmise ajal instinktiivselt üksteisele lähemale nagu tavapärasel laulmisel. Veidi harjumatu olukord Janika Orase arvates lauljaid eriti ei mõjutanud: „Nad ei tundnud ennast normaalselt ja mugavalt, sest paigutus oli harjumatu, aga ma ei ütleks, et keegi oleks pabistanud. Õhkkond oli üldiselt rahulik ja sõbralik, nad olid ju kõigega nii harjunud, salvestamiste ja esinemistega.“ Janika Orase arvates võis Leiko laulmises mõnevõrra tunda anda varasema tugeva *killõ* Maria Raudla puudumine: „--- aga ma ei kujuta ette, kuivõrd see tervikut ja *torrõsid* mõjutas.“³ Andreas Kalkuni teabe kohaselt oli kahest „uuest“ *killõ*'st Maria Rõžikova juba kauem, vaheldumisi Maria Raudlaga

² Mõnikord varasemates töodes on *ais-h* asemel kasutatud ka tähistusi *b-ces*.

³ Janika Orase kirjust 7. augustil 2012.

Näide 1. Lõikuslaul „Lelotamine“, ERA, DH 17, 34. Võtmemärk $\sharp$ tähistab umbes veerandtoonist kõrgendust.

Lelotamine

1 *eeslaulja, torrõ*

2 *killõ*

3 *a - r'a*

4

5

6

7

8

9

10

11

12

g¹-cis¹/d¹ A - r'a lää-me mi põl-du põi-mõ-ma-he, le-lo, le-lo, le-lo,

lää-me mi põl-du põi-mi-ma-he, le - lo, le-lo, le-lo,

lak - ja lää-me mi väl - lä laa-pi-ma - he, le-lo, le - -lo,

lak - ja lää-me mi väl - lä laa - pi - ma-he, le - lo, le - lo, le-lo,

le - lo,

le - lo, le - lo, le-lo,

le - lo, le-lo,

in - ne pa-nõ_i mi käs - si kja-u-ma - he, le - lo,

in - ne pa-nõ_i mi käs - si kjau - ma-he, le - lo, le - lo, le-lo,

Näide 1.

13
in - ne pa - nõ_i mi sõr - mi sõu - dõ - ma - he, le - lo, le - lo, le - lo,
14
in - ne pa - nõ_i
15
-ne pa - nõ_i mi sõr - mi sõu - dõ - ma - he, le - lo, le - lo, le - lo. [...]

laulnud Leikos ülemist häält, kuid Anastasia Puhm oli tavaliselt laulnud *torrõ*’t ning 2006. aasta salvestamisel asus sellesse ossa, kuna Rõžikoval oli hääl ära. Samas ta siiski oskas *killõ*’t, sest oli seda laulnud kaugemas minevikus (oma sõnul „eestiaegne *killõ*”).⁴

Salvestust korraldanud helirežissööri Jaan Tamme andmetel jäädvustati laule 24-bitiste ja 44,1-kilohertsiste WAV-failidena. „Mikrofonid olid: Oktava MK 012 Cardioid, umbes 15–20 cm kaugusel laulja ees, suunatud mitte otse suule, vaid kuhugi otsaette. Salvestamiseks kasutati 4 mikrofonivõimendiga RME Fireface 800 FireWire arvuti heliliidest, kuhu oli ühendatud ka 8 kanaliga mikrofoni eelvõimendi RME OctaMic. Seega oli süsteemil kokku 12 mikrofonivõimendiga kanalit. Heliliides oli ühendatud arvutiga IBM ThinkPad T43 ning salvestusprogrammiks oli mitmerealine programm: SAWStudio Lite.”⁵

Siinse töö tulemusteni jõudmise eest tänan leelokoori Leiko lauljaid, eelkõige Maria Rõžikovat ja Anastasia Puhmu, kes kahjuks on mõlemad juba meie seast lahkunud. Täna salvestajaid, neist kõige enam Eesti Rahvaluule Arhiivi töötajaid Andreas Kalkunit, Janika Orast ja Jaan Tamme,

kellelt sain andmeid salvestamise kohta, lisaks sellele koostas Andreas Kalkun ka salvestuste nimestikud, andmed esitajate kohta ja toimetas setokeelsed laulutekstid. Artikli valmimise käigus andis asjakohaseid teadmisi seto laulu kohta Žanna Pärtlas, häid ettepanekuid mõõtmistulemuste esitamiseks tegi Allan Vurma, mõningaid kasulikke märkusi lisas Urve Lippus – neile Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia teadlastele suur aitäh.

3. Metoodikast: mõõtmisprotseduur ja heliastmete eritlemine

Uuritud laulud on erineva värsside arvuga: lõikuslaulus nr. 34 on 12 ja pulmalaulus nr. 39 on 27 eeslaulja ja kooriga esitatud värssi (vt. lisa). Mõlemast laulust mõõdeti ligikaudu võrdne arv värsside: laulust 34 kõik 12 värssi ning laulust 39 16 värssi (12 laulu algusest ja 4 lõpust). *Torrõ* laulja partii (kui arvata eeslaulu osa ja kooriosa kokku) on kokku rohkem silpe kui *killõ* omas. Kuid ka alumist häält laulev eesttuleja ei laula kogu aeg, vaid sageli hingab kooripartii ajal või lausub silpe vaikselt ja ebamäärase intonatsiooniga; rohkem kasutab seda võimalust Maria Rõžikova (laulus 39).

⁴ Vestlusest Andreas Kalkuniga 21. augustil 2012.

⁵ Jaan Tamme kirjust 8. augustil ja vestlusest 21. augustil 2012.

Helikõrgused määrati esialgu eraldi kuuldelises noodistuses ja akustiliste mõõtmiste abil programmiga Multispeech (Model 3700, Version 2.2).⁶ Heliastmeteks korrastatud lõplik tulemus saadi kõrvutades mõlemal moel saadud andmeid. Mõõtmisviga väiksema materjalihulga peal (2 värsi mõõtmistulemuste põhjal) arvutatuna oli umbkaudu 3,3 senti.⁷

Kuuldelisel noodistamisel pandi eraldi kirja mõlema hääle partiid, hiljem kirjutati need teineteise juurde. Noodistamisel arvestati eelkõige naaberastmete ja seejärel lähedaste astmete omavahelisi kõrgussuhteid, mitte aga tessituuri tõusmist. Noodistus oli edaspidises analüüsis abivahendiks laulu astmelise ehituse määramisel. Olles teadlik, et mitmesuguste eri etnoste ja suulise traditsiooni muusikat sageli ei saa täpselt noodistada lääne noodikirja abil ning tulemus on paratamatult kompromiss, kasutati noodistust kui helikõrguste astmelise järgnevuse skemaatilise kujutamise võimalust meloodia põhistruktuuri esiletoomiseks. Suurimaks probleemiks osutus *killõ* helirea ülemise osa määramine, sest esmase kuulmismulje järgi esines seal sageli kõrgem ja madalam *b*, mille kujutamise jaoks ei õnnestunud noodikirja piires leida sobivat kompromissi. Pärast mitmesuguste märkidega katsetamist võeti kasutusele *b* ja pooldieesiga (umbes veerandtoonist kõrgendust märkiv) *a*.

Et keskenduti ülemiste astmete suhte-probleemidele, siis jäi kõrvalisemaks küsimus madalama astme (või astmete) kõrgusest. See (või need) esines(id) harva ja oli(d) ebamääraselt intoneeritud. Esialgu püüdis siinkirjutaja noodistusel kasutada kaht alumist astet (*d* ja *es*), kuid edaspidi süvenes kahtlus, et tegemist on üheainsa, võrdlemisi avaralt piiritletud astmega, mis on kohati konkreetsema kõrgusega ja kohati juhuslikumalt intoneeritud, osalt ilmselt tingitud heli lühidusest, kõnelähedasest intonatsioonist ja küllaltki suurest intervallist naaberastmega, mis toob rahvalauludes sageli kaasa libiseva esitusviisi: suured „hüpped“ tehaksegi enamasti libistades, nii et silbi helikõrgus ei jõua stabiliseeruda.

Siinses tekstis on noodistused abivahendiks, et anda ettekujutust kahe laulja viisiosa struktuurist (näited 1, 2). Üldjoontes vastavad näited algele noodistusele, kuid mõõtmiste järel on tehtud paar suuremat parandust. Esiteks, muudeti *torrõ* partiis ülemist nooti: esialgne *b* asendati hiljem pooldieesiga *a*-ga, sest mõõtmistulemuste järgi oli *torrõ* ülemine heli kõrguse poolest lähem *killõ* ülemisele tugihelile (ülevalt teisele astmele). Teiseks, loobuti kahest astmest madalaimas helikõrguse tsoonis ning otsustati seal paiknevatest helidest moodustada üks (laia ulatusega) aste *d*.

Akustiliseks mõõtmiseks kujutati laul lühikeste lõikude kaupa (harilikult 1–8 silpi) kitsa ribaga spektrogrammil, jagati silpideks ning mõõdeti nende põhitooni sagedus hertsides (joonis 1). Selleks kuvati põhitooni sageduse jooksev väärtuste graafik arvutiekraanil ning arvestati iga hääliku stabiilses osas madalamate ja kõrgemate punktide aritmeetiline keskmine.

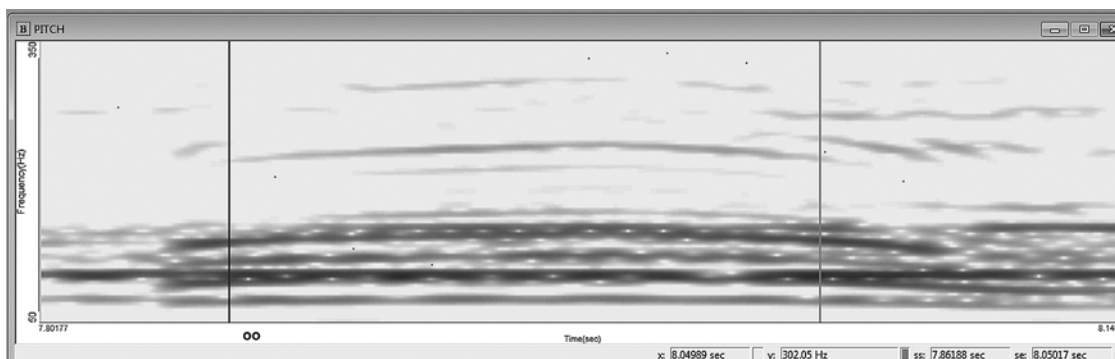
Helisagedused mõõdeti eelkõige vokaalide ja nendega samal kõrgusel lauldud heliliste konsonantide põhjal. Mõõtmisel tekitasid mõnikord raskusi läbikostvad naaberhääled (rohkem laulus nr. 39, joonis 2) ning muutused häälikute helikõrguses. Põhitooni sageduse kuvamisel võis programm kooriosades ühe silbi jooksul vaheldumisi reageerida nii uuritavale häälele kui mõnikord läbikostva(te)le teis(t)ele hääl(t)ele, sellistel puhkudel otsustati kuuldelise noodistuse põhjal, missugused näidud kuuluvad uuritavale häälele.

Paratamatult toob mõnevõrra subjektiivsust rahvalaulude helisageduste mõõtmisse selleks sobiva silbiosi määramine. Otstarbekaks on peetud mõõta eelkõige silbi stabiilset või laugjalt muutuva kõrgusega keskosa, jättes kõrvale naaberhelide vahelised tõusud ja langused (Ambrazevičius 2005; Tool 2008). Teatud juhtudel aga, kui silbid algavad heli põhitooni järsu üles-alla liikumisega, vastab tajutavale helikõrgusele silpide lõpuosa (Rüütel, Ross 1988). Helikõrguste mõõtmisel tuleb tegelikkuses ette mitmesuguseid

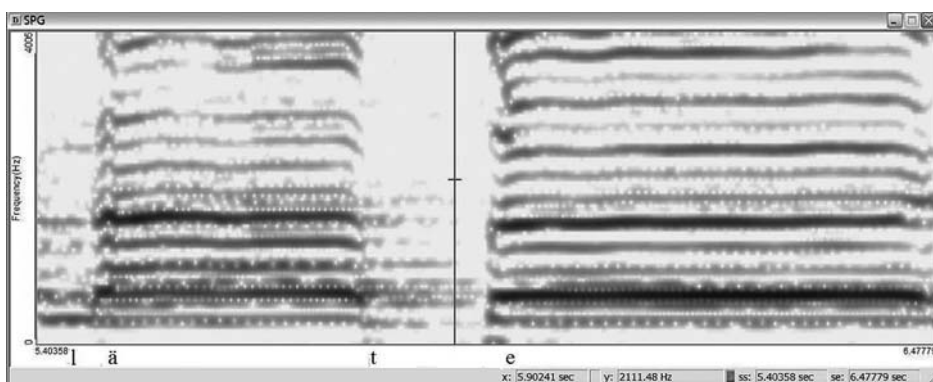
⁶ Nimetatud programmi eelistati teistele võimalustele seetõttu, et sellega saab analüüsida heli spektraalset koostist, sagedust, intensiivsust jm., ta on pikka aega olnud olemas Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonnas ning siinsel uurijal on pikaajalised kogemused selle kasutamisel.

⁷ Vea arvutamiseks mõõdeti iga segmenti (vokaali) kolm korda mitmenädalase vahega ning vea suuruseks loeti keskmine standardhälve. Mõõtmistäpsus on ilmselt suurem pikkadel püsivalt intoneeritud helidel.

Joonis 1. Segment laulust nr. 34, värss 9, *torrõ* partii. Kursoritega on tähistatud mõõdetud ala häälikus „oo“, mis kestab 0,11 sekundit, põhitoon liigub vahemikus 302–324 Hz, F0 keskmine väärtus on 312 Hz.



Joonis 2. Spektrogramm sõnast „lääte“ *killõ* partiis (laul nr. 39, 4. värss), kus on näha eri häälte spektrite liitumist ja segunemist.



vahepealseid olukordi, mille puhul püüti eelmainitud nõuandeid järgides vastu võtta optimaalseid otsuseid. Probleemsetel juhtudel, s.t. mõõtmiseks sobiva segmendi leidmiseks ja saadud tulemuse täpsuse üle otsustamiseks, kasutati siinses töös kuulmise abi. Need häälikud, mille jooksul helikõrgus nii visuaalselt kui kõrvaga tajutavalt jagunes kaheks erinevaks suhteliselt stabiilseks kõrguseks, esitati mitme väärtuse abil (nt. eellöök ja põhiheli, silbijaotus). Kui tegemist oli järsu tõusuga algava heliga – neid esines küllaltki sageli ülemises hääles –, arvestati selle väärtus kõrgema ja stabiilsema lõpuosa põhjal, mis jäi kuulmismuljes domineerima (kui sellistel juhtudel

võeti kogu helisegmendi aritmeetiline keskmine, osutus tulemus võrreldes kuulmismuljega liiga madalaks). Mõõtmiseks sobiva segmendi leidmiseks võrreldi, kas valitud heli segmendi kõrgus vastab koguheli kõrgusele kuulmismuljes. Häälikuid kuulati nii eraldi kui laulu kontekstis, sest silbi eraldi kuulamisel tõusid rohkem esile mikroliikumised, mis naabersilpide kontekstis aga sulasid ühtlasemaks helikõrguseks.

Mõõtmistulemused hertsides teisendati sentideks ning kuvati graafiliselt ajalises järgnevuses, paigutades nullpunkti laulu alumise tugiheli (noodistuses *g*) kõrgusele laulu algul. Sellisel kujutamisel koondusid helikõrgused

üksteisest selgesti eristuvatesse tsoonidesse, millest edasise analüüsi käigus eristati heliastmed. Iga astme helikõrguste graafiku juurde lisati lineaarse regressiooni sirge, mis kujutas graafiku tõusu ning andis kaudselt edasi väärtuste muutuvat keskmist kõrgust.

Heliastmete kuuldelise eristamise aluseks on inimese kategoriaalne tajus. Mõõtmistulemuste jagamisel heliastmeteks oli probleemiks n.-õ. foneetiliste (juhuslike kõrvalekallete) ja foneemiliste (muusika struktuuris oluliste, tähenduslike) erinevuste ehk sisuliste kategooriate leidmine (vt. Nettl 1964: 103–112). Nagu öeldud, mõningad lähedase kõrgusega helid moodustasid graafikul ühise tsooni ning nende puhul tekkiski kohati küsimus, kas siin on tegemist ühe või kahe heliastmega (sellest edaspidi täpsemalt). Siin võeti aluseks idee, et heliaste on foneemiline ehk sisulisi tunnuseid eristav helikõrguslik üksus. Heliastmete eristamisel juhuslikumatest kõrvalekalletest eeldati, et aste eristub kuulamisel ning omab viisis mingit olulist funktsiooni, näiteks osaleb teatud struktuuri (meloodia, harmoonia) loomises. Loomulikult võib siin tekkida eri uurijate ja lauljate seisukohtade vahel erinevusi.

Mõlema hääle heliridade jälgimiseks üheskoos kujutati nende astmetele vastavad lineaarse regressiooni sirged ühisel graafikul ning arvatati välja nende vahelised kaugused laulu algul ja lõpus.

Mitmesuguste helikõrguste ja intervallidega seotud arvutuste ja teisenduste jaoks kasutati internetilehte <http://www.sengpielaudio.com/calculator-sentsratio.htm> ja seal leiduvaid kalkulaatoreid. Kogu analüüs oli aeglane ja töömahukas, enim raskusi valmistasid muutuv intonatsioon silbi piires ja helikõrgus laulu piires ning heliastmete eristamine.

4. Laul 34. Lõikuslaul.

4.1 Teksti ehitus

Lõikuslaulu (*põimu ääl*) „Lelotamine“ tekst koosneb refrääniga värssidest, mida eeslaulja järel kordab koor, liitudes refrääni algul (näide 1). Koor teeb väikesi muutusi üksnes värsiosas (lauluteksti vt. lisast). Lauluridade ehitus on korrapärane: nii eeslaulja kui koori värsis on kogu laulu kestel ühesugune arv silbikohti ehk positsioone, värsiosas 11 ja refräänis 6 positsiooni.

Värsiosa viisi ja teksti rütmi põhiskeem on 2 + 3 + 2 + 4, kui tähistada numbriga sõnade (või rõhuga algavate silbirühmade) silbiarvu laulmisel.

Näide esimesest värsist (alla kriipsutatud on koori lauldud osa):

eeslaulja värsis:

ar'a / lääme mi / põldu / põimõmahe,
lelo, lelo, lelo.

kordusvärsis:

ar'a / lääme mi / põldu / põimõmahe,
lelo, lelo, lelo.

4.2 Viisi ehitus

Ühele silbile vastab regilaulus harilikult üks meetrumiühik ehk lõök. Seto regilaulud on võrreldes n.-õ. klassikalise regilauluga veidi mitmekesisema ehitusega, sageli esineb pikemaid värsse kui reegliarvses 8-silbilises regilaulus. Laulus 34 positsioonid erinevad üksteisest kestuse poolest: refräänis on pikemaid silpe, värsis on 8. ja 9. positsioon teistest umbes poole kiiremad – need lauldakse ühe meetrumilöögi jooksul. Seega lauldakse värsis 11 positsiooni 10 löögi jooksul.

Kõik värsid ei ole päris ühesuguse ehitusega ja teksti kohandamiseks viisirea struktuuriga kasutavad lauljad esituse võimalusi, näiteks 8. värsis venitatakse 3-silbilises sõnas „lauluga“ viimane silp ja ühesilbiline sõna „tүү“ üle kahe positsiooni:

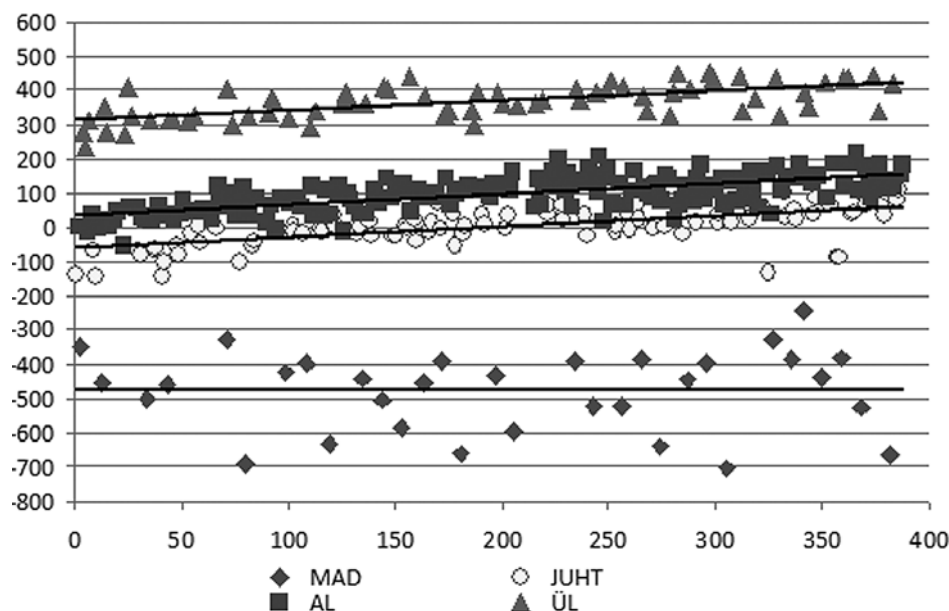
laulu/ga-a lätt / tü-ü / ladusahe

Eeslaulja osas on meloodia praktiliselt muutumatu, kuid *killõ* partii varieerub. Peaaegu kõik *killõ* viisiread on veidi erinevad värsiosa 1.–6. positsioonis, püsivama kujuga on astmeline laskumine 7.–11. positsioonis ning järgnevas refräänis (näide 1). *Killõ* partii on muutlikum laulu algusosas, kus hääliigub kahe ülemise astme vahel, astudes siiski suhteliselt harva kõrgeimale helile. Edaspidi kujuneb välja ühtlasem viisiliikumine, kus *killõ* püsib rohkem kõrgeimal helil. Ainsana kordub *killõ* värsiosas selline viisivariant, kus positsioonid 1–7 lauldakse ühtlaselt kõrgeimal astmel: kolm sel kombel ühtemoodi lauldud rida on laulu lõpuosas nr. 6, 9 ja 11.

4.3 Torrõ laulus 34

Torrõ partii helikõrgused jagunevad mõõtmistulemuste põhjal kolmeks helikõrguslikuks tsooniks. Neist keskmine eristub kuuldelise

Joonis 3. *Torrõ* helide kõrgused laulu jooksul koos lineaarse regressiooni sirgetega, väljendatuna sentides, kui alumise tugiheli esimene väärtus on paigutatud nulli. Laul nr. 34, laulja on Anastasia Puhm. MAD – madalaim aste, AL – alumine tugiheli, JUHT – alumisest tugihelist veidi allpool asuv aste, juhtheli, ÜL – ülemine tugiheli.



analüüsi ja viisi struktuuri järgi selgesti kaheks, madalaima tsooni puhul otsustati pärast mõningaid kõhklusi (vt. allpool) ühe astme kasuks, seega moodustab *torrõ* osa 4 astet: MAD (*d*), JUHT (*fis*), AL (*g*), ÜL (pooldieesiga *a*) (joonis 3 ja näide 1).

Torrõ madalaima astme puhul on hälbimine suhteliselt suur, mis lubas oletada, et siin on tegemist erinevate astmetega või teatud vahemikus ebamääraselt intoneeritud, mõnevõrra kõnelähedase heliga. Meloodilise konteksti põhjal kaldub siinkirjutaja teise oletuse poole, sest viisi struktuuris eristub pigem üksainus eraldiseisev aste, mis vastandub suure meloodilise intervalli kaudu teistele ja enamasti seostub kindlate positsioonidega. Kui ikkagi eristada kaht astet, siis oleksid need *d* ja sellest madalam aste – eriti laulu lõpuosas, kui madalaima astme kaugus teistest suureneb, sest laulu jooksul toimunud helikõrguste muutustest jääb ta suhteliselt kõrvale.

Torrõ'l on madalaima astme intoneerimises refräänis („lelo...“) algul näha nõrka seost asukohaga: eeslaulu järel ilmneb kalduvus

heli laulda madalamalt, kuid kordusvärsi järel koos kooriga kõrgemalt. Samas ei ole *torrõ* intoneerimise erinevuses niisugust järjekindlust, et saaks esile tuua kaks erinevat, positsioonist sõltuvat heliastet. Pigem võiks öelda, et *torrõ* laulab madalaima astme kõige sagedamini kvardi võrra tugihelist allpool ning korrapärasemalt toimub see kooriosas, samas kui ta eeslaulu ajal ja järel kaldub seda astet juhuslikumalt ja madalamalt intoneerima. (Eeslaulu puhul on kõnelähedane intonatsioon üldse tavapärasem.)

Tabelis 1 ja joonisel 3 on ära toodud *torrõ* astmete helikõrguste muutumisele vastavad lineaarse regressiooni graafikud ja nendevahelised kaugused laulu algul ja lõpul sentides. Näitajad annavad kaudselt edasi heliastmetevaheliste intervallide ulatust ja muutumist. Näeme, et *torrõ* neljast heliastmest kolm ülemist tõusevad laulu jooksul umbkaudu 100 sendi ehk poole tooni ringis. Madalaim aste jääb üldjoontes samale kõrgusele, kuid väärtuste vähesel hulgal ja suure hälbimise tõttu on andmed selle astme kohta paigutatud sulgudesse.

Tabel 1. Andmeid *torrõ* astmete helikõrguse muutumise kohta laulus 34: astmete helikõrguste muutumisele vastavate lineaarse regressiooni graafikute vahelised kaugused laulu algul ja lõpul (eraldatud kaldkriipsuga) sentides, nende lähimad noodivasted ja astmete tõus graafiku põhjal.

Aste	MAD	JUHT	AL	ÜL
Astme graafiku kaugus alumise tugiheli graafikust laulu algul ja lõpus	(-509/-634)	-98/-97	0	277/265
Noot	(<i>d/cis</i>)	<i>fis</i>	<i>g</i>	madal <i>b</i>
Erinevus noodist sentides	(-9/-34)	+2/+3	-	-23/-35
Graafiku tõus (lineaarfunktsiooni kordaja)	(-0,02)	0,31	0,31	0,28
Graafiku tõus sentides	(-6)	120	119	107

4.4 Killõ laulus 34

Killõ puhul eristusid mõõtmisel selgelt kolm erinevat helikõrguse tsooni, kuid osalt viisi struktuuri (arvestades nii *killõ* kui *torrõ* partiid), osalt kuulmismulje põhjal jagati ülemine tase kaheks astmeks. Sealjuures tekkis teatud vastuolusid heliastmete, mõõtmistulemuste ja kuulmismulje vahel.

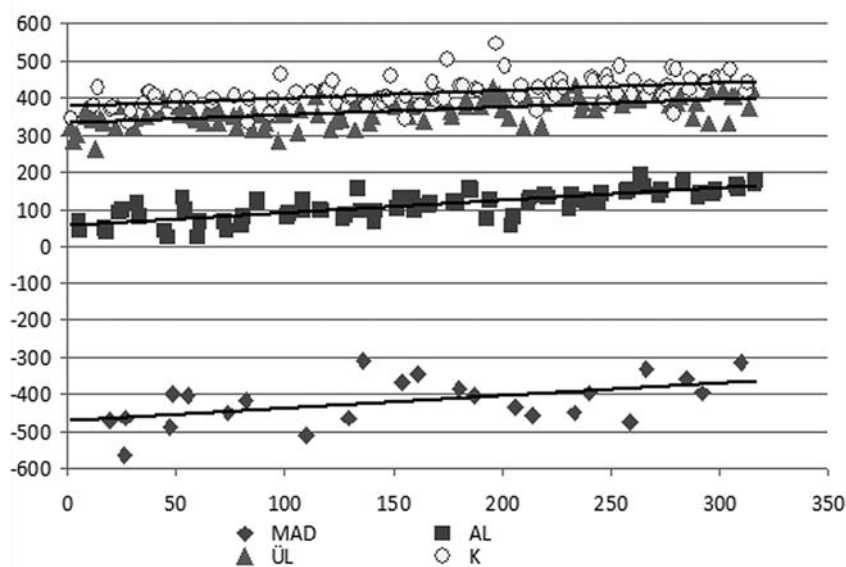
Et uurida, kas õige veidi kõrgemana kuulnud *killõ* helid on laulu meloodilises struktuuris olulised ja eristuvad mõõtmisel, analüüsiti eraldi mõningaid laulu püsivamaid (mittevarieeruvaid) meloodiakäike, kus need näisid esinevat. Selleks sobisid kõige paremini refräänid lõpuosade laskumiskäigud. Refräänis on kokku 7 positsiooni, neist 2.–7. laskuvad kõrgemast helitsoonist alumisse tugihelisse, kusjuures sageli tunduvad refräänid positsioonid 2–3 (esimese „lelo” lõpuosa „lo-o”)⁸ kõrgemana kui 4–5 (teine „lelo”), ning *torrõ* laulab positsioonid 2–3 ning 4–5 erinevatel astmetel. Arvutati *killõ* keskmised kõrgused

iga positsiooni kohta (2., 3., 4., 5.) ja mõlema silbipaari kohta eraldi. Asjaolu, et refräänis nii 2. kui 3. positsiooni keskmised väärtused olid kõrgemad kui 4. ja 5. omad ning silbipaaride 2–3 ja 4–5 omavaheline keskmine erinevus oli neist suurem (esimene paar 33 senti kõrgem), veenis, et tegemist on väikse, kuid järjekindla erinevusega helikõrguslikus struktuuris.

Refräänid põhjal kindlaks määratud eri heliastmeid asuti otsima ka sellele eelnevast värsiosast, kus nende paiknemine oli ainult osalt seotud viisi struktuuriga. Värsiosale vastava viisisegmendi lõpus asub refrääniga sarnane laskumiskäik, kus *killõ* kaks vähe eristuvat heliastet rühmituvad samuti paarikaupa nagu refräänis, vastates eri heliastmete paaridele ka eeslaulja-*torrõ* partiis. Segasem on kõrgete helide vahekord värsi algusosas. Seal ei ole *killõ*’l kindlaks kujunenud meloodiaskeemi ning kohati pole ei kõrva abil ega mõõtmistulemuste põhjal kerge otsustada, kumma ülemise heliastmega on tegemist,

⁸ Esmasel kuulmismuljel kostsid 1. värsile järgnevas refrääniosas „[le]lo, lelo, lelo” (takt 2, positsioonid 2–5) *killõ* ülemised noodid peaaegu ühtemoodi. Taktis 3 kostsid teiste seast veidi kõrgemana välja noot nr. 7, kahtlusi oli 5. noodi osas, taktis 4 „lelo”-de kuulamisel tekkis nõrk kahtlus, et kaks esimest on veidi kõrgemad. Edasisel ja järgnevatel kuulamistel hakkasid ülemises tsoonis selgemini eristuma üksikud kõrgemad helid, kuid mõnikord oli eristumine nii vähene, et ei suutnud otsustada, kas tajun kõrguste erinevust tegelikult või on see laulja tämbri muutusest ja viisi struktuurist tulenev ettekujutus. Samas rühmitusid refräänid struktuuris (paarituurvulised taktid 3, 5, 7 jne.) selgesti 2.–3., 4.–5. ja 6.–7. positsioon, sest need vastasid eraldi silbipaaridele „lelo-o, lelo, lelo”, mille ajal *torrõ* laulis laulu harmoonia seisukohalt erinevaid astmeid. Lõpuks jõudsin otsusele, et *killõ* siiski muudab õige veidi helikõrgust just siis, kui seda teeb eeslaulja (näide 1).

Joonis 4. *Killõ* helide kõrgused laulu jooksul koos lineaarse regressiooni sirgetega, väljendatuna sentides, kui alumise tugiheli esimene väärtus on paigutatud nulli. Laul nr. 34, laulja on Maria Rõžikova. MAD – madalaim aste, AL – alumine tugiheli, ÜL – ülemine tugiheli, K – kõrgeim aste.



seetõttu võib selles osas esineda subjektiivsust. Kuuldelselt raskesti eristatavad heliastmed olid ka mõõtmistulemuste põhjal sageli väga lähedased.⁹

Seega, kui kahe astme helikõrguse vahe oli väga väike, mängis noodistamisel ja astmeteks jagamisel suuremat rolli meloodiline kontekst (silbi kõrguse erinevus naaberhelidest, meloodiajoonisest tulenevad ootused, *torrõ* liikumine), intoneerimise valjus ja rõhulisus. Samas, kui lauljal oli soov teatud heliastet teiste seast esile tõsta, võiski ta selle jaoks veidi madaldada naaberhelisid.

Killõ helikõrgused jagati 4 astmeks: MAD (*d*), AL (*g*), ÜL (pooldieesiga *a*), K (*b*). Tabelist 2 ja jooniselt 4 nähtub, et kõik *killõ* astmed laulu jooksul ühtlaselt tõusevad, sealjuures mõlemad alumised astmed natuke rohkem kui ülemised. *Killõ* madalaim aste on võrreldes *torrõ* omaga püsivamalt intoneeritud. Astmete keskmine kõrgus on tõusnud laulu

jooksul 45–60 senti ehk umbes veerand tooni, seega veidi vähem kui *torrõ*’l.

4.5 Laulu 34 helirea kohta

Joonisel 5 on ära toodud *torrõ* ja *killõ* heliastmete jooksvatele väärtustele vastavad lineaarse regressiooni graafikud, mis annavad skemaatiliselt edasi nende heliastmete kõrguse sujuvat muutust. *Torrõ* alumise tugiheli esimene väärtus on paigutatud nulli. On näha tendentsi, et *torrõ* helirea astmed (kui välja arvata madalaim) tõusevad veidi rohkem kui *killõ* omad. Selle ühe tulemusena kooskõlastub täpsemalt nende alumine tugiheli, sest *torrõ* aste tõuseb *killõ* omaga samale kõrgusele. Teiseks, koos *torrõ* alumise tugiheliga tõuseb mõnevõrra ka tema ülemine tugiheli: algul madalam *killõ* ülemisest

⁹ Näiteks 3. takti 5. ja 7. positsioon (silpidel „mi” ja „du”) eristuvad kuulamisel kõrgemana tõenäoliselt sellepärast, et nende vahel asub suhteliselt madalalt intoneeritud silp „põl” (kõrgused sentides, kui asetada tugiheli *g*-nooti on: 3. „lää” 320, 4. „me” 287, 5. „mi” 322, 6. „põl” 210, 7. „du” 375). Antud juhul, pärast pikki kõhklusid ja korduvat tagasi pooldieesiga *ais*-iks parandamist, otsustati silpide „mi” ja „du” väärtused määrata kõrgeimaks astmeks ja noodistada kui *b*. Samas ei erinenud silbi „mi” helikõrgus 322 s. oluliselt veidi kaugemas ümbruses paiknevatest silpidest, nt. „lää” 320 s. Analoogiline olukord on näiteks ka taktis 7, kus suhteliselt madalana lauldakse silp „mi”, nii et kõrgemaina tõusevad esile naabruses asuvad sõnad „lääme” ja „vällä”.

Tabel 2. Andmeid *killõ* astmete helikõrguse muutumise kohta laulus 34: astmete helikõrguste väärtuste muutustele vastavate lineaarse regressiooni graafikute vahelised kaugused laulu algul ja lõpul (eraldatud kaldkriipsuga) sentides, nendele lähimad noodivasted ja astmete tõus (graafiku lineaarfunktsiooni kordaja). Alumine tugiheli on paigutatud *g*-nooti ja antud sellele väärtus 0. Tabelis on noodinimetusi *ais* ja *b* kasutatud astmete eristamiseks.

Aste	MAD	AL	ÜL	K
Astme graafiku kaugus alumise tugiheli graafikust laulu algul ja lõpus	-527/-523	0	278/239	324/387 (kaugus naaberastmest 46/48)
Lähim noot	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>ais/a</i>	<i>b</i>
Erinevus noodist sentides	-27/-23	-	-22/+39	+24/-13
Graafiku tõus (lineaarfunktsiooni kordaja)	0,34	0,33	0,21	0,22
Graafiku tõus sentides	109	105	66	68

tugihelist, tõuseb see nüüd viimasest mööda ja hakkab lähenema *killõ* kõrgeimale astmele. *Torrõ* ebaühtlaselt intoneeritud madalaimas astmes tõusutendentsi ei ole.

Killõ helireas püsib üsna stabiilselt kahe ülemise astme vahe (umbes veerand tooni) ja kahe alumise astme vahe (u. viis pooltooni), kuid väheneb alumise ja ülemise helipaari omavaheline kaugus. *Torrõ* helireas püsib stabiilsena alumise tugiheli ja juhtheli vahe (pool tooni) ja väheneb veidi kaugus ülemise astmega. Seega püsib mõlemas hääles stabiilsena helirea väike struktuurne intervall, mis *killõ*'l asub ülemise tugiheli ja *torrõ*'l alumise tugiheli naabruses, kuid väheneb vahe alumise helipaari ja ülemise helipaari vahel.

Kuulamisel ja noodistamisel tekitab *killõ* helireas probleeme sobitamatus lääneliku noodikirja mõtlemise ja astmetega, sest rea ülemine osa koosneb ebatavalistest intervallidest, mis esituse käigus muutuvad. Kui hakata otsima võimalikke kompromisse, siis ilmneb, et selle ligikaudseks edasiandmiseks oleksid mõeldavad mitu helirea astmete kombinatsiooni, mis nihutaksid ebatäpsused eri kohtadesse.

Juhul, kui helirea ülemise osa märkimisel lähtuda alumise ja ülemise tugiheli vahelisest

intervallist, mis läheneb väiksele tertstile, saaks helirea segmenti *g-ais*. Sellele tuleks nüüd lisada umbes veerand tooni ülalpool asuv aste, mille lähim vaste on väike sekund, ning saaks kokku helirea *g-ais-h*. Samas ei ole see kuigi täpne, sest kõrgeim aste on vähemalt laulu algul madalam kui *h*. Kui määraksime kõrgeima astme *b*-ks, seisaksime vajaduse ees paigutada sellest veidi allapoole veel üks aste, mis saaks nootide võimaluste piires olla üksnes *a*. Lõpuks, kui *killõ* umbes veerandtoonilist ja kohati isegi väiksemat, oma ulatuse poolest priimist mitte kuigivõrd erinevat üles-alla liikumist ülemises helitsoonis üldse mitte pidada kaheks eraldi astmeks, vaid ühe heliastme kaheks eri intonatsiooniks, tämbriliseks eripäraks, siis võiksime otsustada, et see aste on *b* ja tegemist on ülemise burdoonse saatehäälega. Ühelt poolt heliridade *g-ais-h* ja *g-a-b* või teiselt poolt helirea *g-b* eelistamist mõjutaks ilmselt uurija arvamus selle kohta, kas ülemise astme erinev intoneerimine on foneemiline, sisuliselt oluline, või foneetiline, suhteliselt juhuslik tunnus.

Siinse salvestuse analüüsi põhjal võiks arvata, et *killõ* partii helireas esineb mingi *g-ais-h*, *g-a-b*, *g-b* vahepealne variant. Siit tagasi mõningate varasemate noodistuste ja analüüside kohta saaks

oletada, et nende taga ei tarvitse olla põhimõttelist erinevust (vrd. Pärtlas 2010b). Mõõtmiste põhjal ei eristunud madalaimais helitsoonis selgesti eraldi astmeid, vaid pigem esines seal üks avaralt intoneeritud aste, umbkaudu subkvart (d), mis vastandus helirea kõrgemale osale. Kui seda aga jagada kaheks astmeks, siis jääks vähemalt *torrõ* puhul teine aste pigem d -st madalamale kui kõrgemale.

5. Laul 39. Pulmalaul

5.1 Teksti ja viisi struktuur

Et kindlaks teha, kas eelmainitud tendentsid helirea muutumisel olid ainuomased laulu 34 esitusele või on nende taga mingi üldisem seaduspära, uuriti analoogilisel kombel ka teist laulu sama koori esituses, kuid olukorras, kus samad kaks lauljat esinesid vastupidistes rollides: Rõžikova eeslaulja-*torrõ* ning Puhm *killõ*.

Uuritud pulmalaulu „Aulaua laul” tekst koosneb 27 värsist, mida eeslaulja järel kordab koor mõningate traditsiooniliste muutustega.

Värsiehitus on eeslaulja osas varieeruvam ja kooriosas ühtlasem. Eeslaulja tekst jaguneb 8–11 positsiooniks, kuid kooriosas on püsivalt 11 positsiooni (näide 2, lauluteksti vt. lisast).

Koor liitub eeslauljaga värsi lõpusilpidel (tavaliselt lauldes kaasa viimast kaht kuni nelja silpi). Koorivärsi algus (viis silpi) kordab tavaliselt eeslaulja värsi kaht (mõnikord nelja) silpi, mille vahele kiilutakse lisasilp *jo*. Kooripartii lõpuosa (kuus silpi) kordab eeslaulja viimaseid sõnu, kuid ilma lisasilbita. Näide teisest värsist (alla kriipsutatud on kooriosa, paksendatud lisasilbid):

eeslaulja värs:

kelle laudõ **killõ** laaditatas

kordusvärs:

kelle **jo** kelle laudõ laaditatas

Kui eeslaulja värs on pikem, siis koor kordab erinevaid sõnu. Näide neljandast värsist:

eeslaulja värs:

au-lääte- lauda **killõ** astumaje

kordusvärs:

au-**jo**-lääte- lauda astumaje

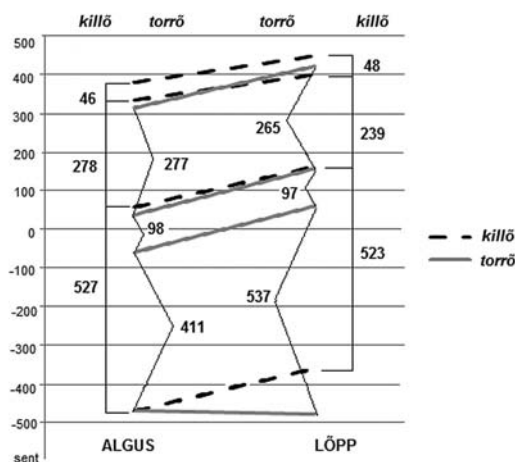
Viisi rütmistruktuur ja sellele vastav värsiehituse põhiskeem on eeslaulja osas 2 + 3 + 4 (variandidi 2 + 2 + 3 + 4 jm.), kooriosas 3 + 2 + 2 + 4, kui tähistada numbriga sõnade (~rõhuga algavate silbirühmade) silbiarvu laulmisel.

Killõ partii on veidi varieeruv, mõningate positsioonide helikõrgus muutub sagedamini, teiste oma vähem (näide 2). Tavalised on kõikumised heliastme intoneerimisel (muutub täpne helikõrgus ja hääle püsivus), harvemini viis tegelikult varieerub, s.t. muutub helirea aste ja meloodiajoonis. Rohkem varieerub rea algusosa (1.–4. positsioon), püsivam on lõpuosa (5.–12. positsioon).

5.2 Torrõ ja killõ helireast laulus 39

Et laulus 39 esineb palju sarnast eespool analüüsitud lauluga 34, siis tuuakse siinkohal lühidalt ära peamised tulemused. *Torrõ* helirida jaguneb samuti 4 astmeks nagu laulus 34 ning sarnaselt väheneb vahemaa alumiste astmete ja ülemise tugiheli vahel: neljast heliastmest kolm alumist tõusevad laulu jooksul umbes pool tooni, sealjuures alumine tugiheli ja juhtheli liiguvad üsnagi paralleelselt. Erinevalt laulust 34 tõuseb siin

Joonis 5. Heliastmete väärtustele vastavate lineaarse regressiooni sirgete vahemaad laulu 34 algul ja lõpus. Graafik näitab helirea astmete tõusu ning nendevaheliste meloodiliste intervallide väärtuste muutumistendentsi laulu kestel sentides, kui *torrõ* alumise tugiheli esimene väärtus on paigutatud nulli. *Killõ* Maria Rõžikova, *torrõ* Anastasia Puhm.



Näide 2. Pulmalaul „Aulau laul”, ERA, DH 17, 39. Võtmemärk ♯ tähistab umbes veerandtoonist kõrgendust.

killõ

eeslaulja, torrõ

g¹-c¹/cis¹ Kae_ks - ka - e, nä - e - nä - e, ka - e jo ka - e, ka - e, nä - e, nä -

laa - di - ta - das,

kel - le lau - dõ jo laa - di - ta - das, kel - le jo kel - le lau - dõ laa -

sä - e - täs - se?

määnt - sit süü - ke siin sä - e - täs - se, määnt - sit jo määnt - sit süü - ke sä - e - täs -

as - tu - ma - he,

Au läät lau - da küll as - tu - ma - he, a - u - jo - lää - te lau - da as - tu - [-]

sujuvalt ka madalaim aste, kuid ülemine tugiheli samahästi kui üldse mitte (tabel 3).

Killõ jaguneb viisi struktuuri järgi 3 astmeks, erinevalt eelmisest laulust ei laula ta siin üldse madalaimat astet. Erinevus kõrgeima astme ja ülemise tugiheli vahel on veidi kergemini tabatav ning ka objektiivselt suurem kui laulus 34 – see

on siin veidi alla poole tooni. Kõik *killõ* astmed tõusevad laulu jooksul ühtlaselt, kusjuures alumine tugiheli tõuseb veidi rohkem kui mõlemad ülemised astmed, seega väheneb meloodiline intervall tugihelide vahel, kuid ülemise tugiheli ja kõrgeima aste vaheline väike intervall peaaegu ei muutu (vt. joonis 6 ja tabel 3).

Tabel 3. *Torrõ* ja *killõ* astmete kõrguse muutumine, esitatud astmetele vastava lineaarse regressiooni graafiku tõusuna (lineaarfunktsiooni kordaja) laulus 39.

Aste	MAD	JUHT	AL	ÜL	K
Graafiku tõus, <i>torrõ</i>	0,28	0,34	0,37	0,07	-
Graafiku tõus, <i>killõ</i>	-	-	0,42	0,24	0,26

Laulus 39 ilmneb selgemini lauljate tendents lähendada omavahel helirea keskseid astmeid: *torrõ* partiis alumine tugiheli tõuseb, kuid ülemine püsib suhteliselt ühel tasemel, kohanedes sel kombel *killõ* tugihelide kõrgustega (joonis 6).

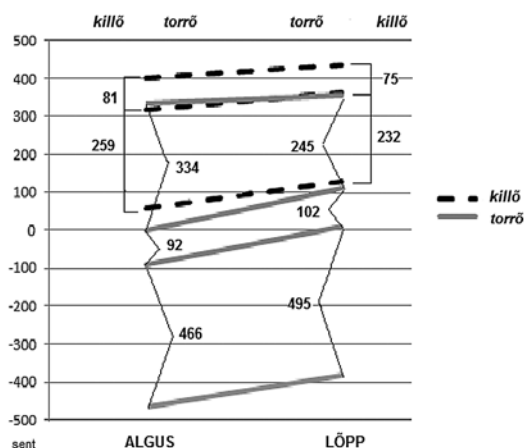
6. Arutlusi ja kokkuvõtteid

Helikõrguse taseme tõus kuulub seto ja ka laiemalt suulise-kuuldelise laulutraditsiooni juurde (Pärtlas 2009; Ambrazevičius 2005). Siinsete salvestiste analüüsi põhjal on näha tessituuri tõusuga kaasnevaid väikesi muutusi helirea sisemises ehituses, mis raskendavad viimase tajumist ja kirjeldamist. Laulus esinevat helirida saab käsitleda kui poolteist-toonilist ja pooltoonilist intervalli vaheldava helirea (skemaatiliselt *d-es-fis-g-ais-h*) osalise ilmnemisenä. Põhiline meloodiline ja harmooniline liikumine koondub kahe heliastmepaari ümber, mis esinevad teineteisest umbkaudu tertsi kaugusel, transponeerituna *g*-noodi kõrgusele oleksid need paarid üsna täpse pooletoonise vahemikuga *fis/g* ja veerand kuni kolmveerand tooni vahemikuga helid kõrgusega umbkaudu *ais/h*.

Mõõtmistulemuste põhjal ei sobi helirea kirjeldamiseks pooletooniliste intervallidega astmestik. Rea ülaosa oleks mõeldav kompromissina noodistada nii *g-ais-h*, *g-a-b* kui *g-b*, alaosa *d-es*, *d* või isegi *cis-d*. Mõõtmiste põhjal ei eristunud madalaimas helitsoonis selgesti eraldi heliastmeid, vaid pigem esines seal üks avaralt intoneeritud aste, umbkaudu subkvart (*d*), mis vastandus helirea kõrgemale osale (vrd. Ambrazevičius, Pärtlas 2011). Kui seda aga jagada kaheks astmeks, siis jääks vähemalt *torrõ* puhul teine aste pigem *d*-st madalamale kui kõrgemale.

Seega on põhjendatud mitmesugused kahtlused noodistuste täpsuse kohta *killõ* partii osas, sest ilmselt on uurijatel olnud raske oma

Joonis 6. Heliastmete väärtuste muutumisele vastavate lineaarse regressiooni sirgete omavahelised vahemaad laulu 39 algul ja lõpus. Graafik näitab helirea astmete tõusu ning astmete vaheliste meloodiliste intervallide väärtuste muutumistendentsi laulu kestel sentides, kui *torrõ* alumise tugiheli (noodistuse *g*) esimene väärtus on paigutatud nulli. *Killõ* Anastasia Puhm, *torrõ* Maria Rõžikova.



kasutuses olevate tehniliste võimaluste, kuulmise, teoreetiliste tõekspidamiste ja lääneliku noodikirja astmete süsteemi juures jõuda teistsuguste lahendusteni (Pärtlas 2010 a, b; vrd. Ambrazevičius 2005).

Rahvalaulude noodistustel on mõnikord mitmesuguste vahenditega, näiteks ülesalla noolekestega märgitud nootide kõrguse kõrvalekaldeid, noodinimetuste puhul kasutatud kaht kaldkriipsuga eraldatud astmenime *a/as* (nt. Tool 2008). Segastel juhtudel võiks osutada ka helirea tähtnimetustes nooltega või muude täienditega kõrvalekalletele, nt. märkida astme muutumist teiste suhtes noolega *g-a(↑)-b* või

kõrgendust plussi/miinusega g $a(+)$ b . Sel juhul võiks siinse mõõtmise põhjal laulu 34 helirea kirjutada järgmiselt: $d(-)$ fis g $ais(\downarrow)$ $b(\downarrow)$.

Mõnevõrra saab siinseid mõõtmistulemusi kõrvutada varasemate akustiliste analüüsidega, neist Tool (2008) on teinud mõõtmisi ja arvutusi ka ühe samal 2006. aastal salvestatud Leiko laulu kolme esimese värsi kohta. Ülemises helitsoonis poolest toonist väiksemat intervalli sisaldava, tempereeritud helireaga võrreldes ebatavalise helirea olemasolu on kinnitanud teised mõõtmised: Ambrazevičius ja Pärtlas (2011) toovad ära ais/h vahe suurusena 42 senti, Tooli (2008) avaldatud andmete põhjal arvutati¹⁰ Maria Rõžikova (leelokooriga Leiko) ülemiseks intervalliks keskmiselt 76 senti.

Võrreldes Tooli (2008) tehtud mõõtmiste ja arvutustega Leiko koori lauljate keskmiste meloodiliste intervallide kohta on siin saadud näitajad veidi erinevad. Tooli analüüsitud veidi teistsuguse helireaga laulus¹¹ on umbes tertsi ulatusega vahemik $g-h(b)$ Maria Rõžikoval ja Anastasia Puhmul mõlemal keskmiselt 400 senti, kuid siinsete laulude helireas sellele kaudselt vastav vahemik $fis-ais$ on laulu algusvärssides Rõžikoval 413 ja Puhmul 365 senti (vastavalt laulude 39 ja 34 *torrõ* osas). Laulu lõpuks mõlemad intervallid vähenevad.

Helirea ehituses valitseb tendents, et kõrgemate heliastmete vahed on väiksemad, võrreldes madalamatega (vrd. Ambrazevičius, Pärtlas 2011: 14). Astmete muutuv ja küllaltki avar intoneerimine, mis on omane ühehäälele suulisele laulutraditsioonile, sealhulgas eesti regilaulule, ilmneb ka seto mitmehäälses laulus, kus helirida on kui erinevalt piiritletud ja veidi muutuv võimaluste rida.

Lauludes 34 ja 39 *killõ* ja *torrõ* partii lauljad n.-õ. vahetavad rollid ja nii on võimalik jälgida, kas nende laulmisel täheldatud helirea muutusi saab pigem seostada laulja isikupära või lauldava partiiga. Mõningad mõlemas laulus ilmnevad ühised tendentsid ilmselt kuuluvad laulmise juurde üldisemalt. Üks neist on püüe lähendada omavahel helirea kesksete astmete helikõrgust:

torrõ partiis alumine tugiheli tõuseb, kohanedes sel kombel *killõ* tugiheliga, mida *killõ* intoneerib mõlema laulu algul veidi kõrgemana. Laulus 39 *torrõ* (Maria Rõžikova) ülemine tugiheli tõuseb, kuid mõnevõrra vähem kui teised astmed, saavutades just sel kombel laulu lõpuks umbkaudu *killõ* tugihelide kõrguse. Teine suund on, et tessituuri tõusmise ajal *killõ* ja *torrõ* püüavad hoida väikeste struktuursete meloodiliste intervallide (veerand kuni pool tooni) ulatust suhteliselt muutumatuna. Üldjoontes kerkib *torrõ* mõlemas laulus kiiremini kui *killõ* ning on iseloomulik, et helirea alumised helid tõusevad kiiremini kui ülemised. Sellega seoses kahanevad nende vahele moodustuvad tertsid, nt. juhttooni ja ülemise tugiheli ($fis-ais$) regressioonisirgete vahed *torrõ* osas kahanesid: lühemas laulus vähem (43 senti, laul nr. 34) ja pikemas laulus rohkem (79 senti, laul nr. 39).

Võib küsida, kas eespool kirjeldatud protsessid on juhuslikud või seotud ka muusika väljendusliku küljega. Näiteks, kas seto laulude meloodilised (ja tõenäoliselt ka harmoonilised) intervallid kahanevad sellepärast, et *killõ* ei saa ega taha järjest kõrgemalt laulda, või hoopis sellepärast, et laulmise edenedes pakuvad kasvavat emotsionaalset pinget kitsenevad intervallid? Ja kui intervall saavutab teatud kriitilise piiri, ehk siis pakub omamoodi lahenduse *kergutamine* ehk helikõrguse järsk langetamine (Pärtlas 2009)? Võiks välja pakkuda hüpoteesi, et seto laulule omase *kergutamise* üheks ajendiks on vajadus „puhastada” kooskõla, kui alumine tugiheli tõuseb ülemiste astmetega võrreldes liiga kõrgele. Seda oletust saaks kontrollida, kui mõõta, mis toimub enne ja pärast *kergutamist*.

Meloodiliste intervallide muutumist laulu jooksul esineb ühehäälses regilaulus, näiteks Karksi lauliku Kadri Kuke (1893–1976) esituses. Vähemalt allakirjutanu (ehk tänapäeva kuulaja) jaoks mõjub see Kadri Kuke esituses kui emotsioonide väljendamise vahend, millel võib olla ka muid põhjusi, näiteks laulja väsimine või/ja struktuursete osade piiride esiletoomine.

Kokkuvõtteks: mõlemas uuritud laulus tõuseb tessituuri kõrgenedes helirea alumine osa rohkem

¹⁰ Arvutamiseks rakendati Tooli (2008) tabelis 2 ära toodud mõõtmistulemustele ja noodistusele siinses artiklis kasutatud metoodikat ehk siis nimetatud tulemused jagati heliastmeteks ja arvutati nende vaheliste regressioonisirgete intervallid. Vt. ka järgmist märkust.

¹¹ Tool analüüsis „Käskivilaulu”, kus on tugevasti diatoniseeritud helirida $e-g-as/a-h-c$ (kunagine 3-1-3-1 struktuur). Selles laulus vastab „pooltoon” $g-as$ siinses töös analüüsitud laulude $fis-g-le$ ning tertsi $g-h$ tertsile $fis-ais/a$. (Koostaja märkus.)

kui ülemine, lauljad püüavad kooskõlastada oma hääli tugihelidel ning hoida helirea väikseid struktuurseid meloodilisi intervale muutumatuna (suuruses umbkaudu veerand kuni pool tooni), samas kui suuremad intervallid vähenevad. Helirea mittetempereeritud ehitus ja muutumise üldised tendentsid on sarnased mõlemas laulus, sõltumata sellest, kumb kahest uuritud lauljast laulab madalamat ja kõrgemat partiidi.

7. Lisa. Laulutekstitid

Refrään ja reakordus on laulus nr. 34 järjekindlalt välja kirjutatud ainult esivärsis. Lisaks on reakordus ära toodud neis värssides, kus koor laulis veidi erinevalt. Laulus nr. 39 on nii eeslaulja kui koori osa välja kirjutatud. Väikse ülatähega on märgitud ebamääraselt kuuldavahäälilikud, mille olemasolu pole täiesti kindel.

Laul 34

„Lelotamine” (põimu ääl)

Eeslaulja: Anastasia Puhm

Killõ: Maria Rõžikova

Leelokoor Leiko

Helisalvestisel 1. kanal Maria Kriiskamäe, 2. Maime Kapten, 3. Lidia Lind, 4. Anastasia Puhm, 5. Maria Rõžikova, 6. Maria Enno, 7. Aleksandra Kõiv, 8. Anna Kullimaa, 9. Veera Hirsik.

1. Ar’a lääme mi põldu põimõmahe,
lelo, lelo, lelo,
ar’a lääme mi põldu põimõmahe,
lelo, lelo, lelo,
2. lakja lääme mi vällä laapimahe.
3. Inne panõ-i mi kassi kjaumahe,
4. inne panõ-i mi sõrmi sõudõmahe.
5. Ilo panõ^m mi iih minemähe,
ilo panõ^m mi ii’ minemä’e,
6. laulo lasõ^m mi laja välä pääle.
7. Iloga lätt tüü ilosahe,
8. lauluga lätt tüü ladusahe.
9. Oo^h, kjauge’ n’oo’ kull’a käekese’,
10. ar’a sõudkõ ti virga’ sõrmõkõsõ’.
11. Sis õks jovva^m mi otsa õdagusta,
ar’a jõvva^m mi otsa õdagusta,
12. ar’a^{ks} jovva^m mi põimta pikä põllu.

Laul 39

„Aulaua laul” (pulmalaul)

Eeslaulja: Maria Rõžikova

Killõ: Anastasia Puhm

Leelokoor Leiko

Helisalvestisel 1. kanal Maria Kriiskamäe, 2. Maime Kapten, 3. Lidia Lind, 4. Anastasia Puhm, 5. Maria Rõžikova, 6. Maria Enno, 7. Aleksandra Kõiv, 8. Anna Kullimaa, 9. Veera Hirsik.

1. Kae^{ks}-kae, näe, näe,
kae-jo-kae, kae, näe, näe,
2. kelle laudõ küll laaditadas,
kelle jo kelle laudõ laaditadas,
3. mäantsit süüke siin säetässe,
mäantsit jo mäantsit süüke säetässe?
4. Au-lääte-lauda küll astumahe,
au-jo-lääte-lauda astumahe,
5. leemeliuda läät liikumahe.
leeme-jo lääde-liuda liikumahe.
6. Näiokõnõ küll noorõkõnõ,
näio-jo-näiokõnõ noorõkõnõ,
7. mi meeli-sa-mar’akõnõ,
mi jo mi meelimar’akõnõ,
8. setä tiia-s hellä mu hingekene,
tiia-s jo tiia-s hellä hingekene,
9. mõista-s mar’a- mu -meelekene,
mõista-s jo mõista-s mar’ameelekene,
10. saaja’ saava’ sjool suvõl,
saaja’ jo saaja’ saava’ sjool suvõl,
11. kihla’ sjool küll keväjällä,
kihla’ jo kihla’ sjool keväjällä.
12. Sinno^{ks} kai ma kar’ussõsta,
sinno jo sinno kaie kar’ussõsta,
13. virvet vitsa-küll-võtijasta,
virvet jo virvet vitsavõtijasta.
14. Edo sinno taad imekeistä,
edo jo edo sinno imekeistä,

- | | |
|--|---|
| 15. kallist sinno taad maamakõista,
kallist jo kallist sinno maamakõista, | 22. Kui sa saadõ_ks peio kodo,
ar'a jo ar'a saadõ peio kodo, |
| 16. nakas varra tä valmistama,
nakas jo nakas varra valmistama, | 23. saat kaasa kui kastõrahe,
kabo jo saatõ kaasa kastõrahe, |
| 17. inne aigo tä ehtimähe,
inne-jo-inneaigo ehtimähe. | 24. umma usku sa unõhtagu-i,
umma jo umma usku unõhtagu-i, |
| 18. Olnu_ks munast moro päällä,
olnu jo olnu munast moro päällä, | 25. umma muudu sa muilõ anku-i.
umma jo umma muudu muilõ anku-i. |
| 19. liblikasta küll lilliaiah,
libli-jo-liblikasta lilliaiah. | 26. Saadõ_ks pehme sa perrehe,
saadõ jo saadõ pehme perrehe, |
| 20. Olõt usku sa oigõta,
olõt jo olõt usku oigõta, | 27. nakat koto sa kullõma,
nakat ja nakat koto kullõma. |
| 21. olõt viitä sa vesselätä,
olõt jo olõt viitä vesselätä. | |

Kirjandus

- Ambrazevičius**, Rytis 2005. *Psychoacoustic and cognitive aspects of musical scales and their manifestation in Lithuanian traditional singing*. Summary of the Doctoral Dissertation, Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, <http://www.personalas.ktu.lt/~rytambr/pdf/rytis-summary.pdf> (11.09.2012).
- Ambrazevičius**, Rytis, Žanna Pärtlas 2011. Searching for the „Natural” Origins of the Symmetrical Scales: Traditional Multipart Setu Songs. – *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 5/1, pp. 1–17.
- Kalkun**, Andreas (koost.) [2004]. *Leiko: 40 aastat Värskaleelokoori*. [Tallinn?]: Setomaa Kultuuriprogramm.
- Nettl**, Bruno 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. [New York]: The Free Press of Glencoe.
- Pärtlas**, Žanna 2008. Принципы бурдона и гармонического согласования в сетуском вокальном многоголосии: закономерности строения партии *killõ*. – *Финно-угорское многоголосие в контексте других музыкальных культур / Finno-Ugric Multi-Part Music in the Context of Other Music Cultures*. Tõid etnomusikoloogia alalt 5, toim. Triinu Ojamaa, Žanna Pärtlas, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk. 107–122.
- Pärtlas**, Žanna 2009. Kergütäminõ seto rahvalaulus: *praktiline vajadus, vana komme või kompositsiooniline vahend?* Ettekanne Värskas esimesel leelokonverentsil 2009, käsikiri autori valduses.
- Pärtlas**, Žanna 2010a. Setu Multipart Singing: Comparison of Written Sources and Sound Recordings. – *Historical Sources and Source Criticism*. Eds. Susanne Ziegler, Urban Bareis, Stockholm: Svenskt Visarkiv, pp. 227–237.
- Pärtlas** 2010b = Пяртлас, Жанна 2010. О проблеме восприятия и нотации ладов с подвижными ступенями: эксперимент А. М. Листопадова и сетуские архаические звукоряды. – *Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятий*. Сб. науч. статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского, ч. I, отв. ред. Анна Федоровна Некрылова, сост. Наиля Юнисовна Альмеева, ред. Александр Вадимович Ромодин, Санкт-Петербург: РИИИ, стр. 20–32.
- Ojamaa** jt. = Ojamaa, Triinu, Žanna Pärtlas, Andreas Kalkun [s. a.]. *Seto mitmehäälne laulutraditsioon*. <http://laul.setomaa.ee/> (11.09.2012).
- Rüütel**, Ingrid, Jaan Ross 1988. A study of pitch contours and the scale structure in Votic folk music. – *Musikometrika* 1. Quantitative Linguistics 37, ed. Mojsej Boroda, Bochum: Brockmeyer, pp. 169–190.
- Sarv**, Jaan 1980. Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры. – *Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами*. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 103–126.
- [**Särg**, Taive, Andreas Kalkun 2009]. *Killõ seto lauludes. Mõned akustiliste mõõtmiste tulemused*. – *Seto mitmehäälne laulutraditsioon*. http://laul.setomaa.ee/artiklid/seto_laulude_akustiline_analueues (11.09.2012).
- Tool**, Aare 2008. *Varieeruvatest helilaadidest seto rahvalaulus akustilise analüüsi põhjal*. Proseminaritöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, http://laul.setomaa.ee/pdf/09a_aare-tool.pdf (11.09.2012).

Changes in the melodic scale in the course of gradual rise of pitch in Seto folk song. The results of acoustic measurements of upper voice *killõ* and lower voice *torrõ*

Taive Särg

In this paper the melodic scale of the Seto folk song is examined in the course of the gradual rise of pitch tessitura. A common problem when analysing scales in non-Western music is the fact that semitone pitches are not equal (unequal temperament).

Setomaa is an ethnographic region on the border between Estonia and Russia, in the north-eastern corner of European Union. Seto culture is distinguished from the rest of Estonia by its language, its Orthodox religion and its folk traditions. The latter include the unique multipart folk song or *leelo*, which was added to the UNESCO World Heritage list in 2009.

The *torrõ* (leader and lower part) and *killõ* (higher part) were extracted and analysed from two Seto multipart folk songs, performed by the female folk choir Leiko (Examples 1, 2). Sound recordings were made in 2006 with multitrack equipment and preserved in the Estonian Folklore Archives as DH 17, 34 ('Harvesting Song') and DH 17, 39 ('Wedding Song'). Sound analysis was carried out using the Multispeech programme (Model 3700, Version 2.2). In both songs, the same two singers, Maria Rõžikova and Anastasia Puhm, performed the *killõ* and *torrõ* parts, but in reversed roles.

The melodic scale used in both songs can be likened to a 'one-three-semitone scale', D-E $\flat$ -F $\sharp$ -G-A $\sharp$ -B (Pärtlas 2008). However, researchers have encountered problems when describing Seto scales as it has been difficult to extract single voices from multipart singing and analyse them without a perceptual or theoretical bias (Pärtlas 2010 a, b).

Figs. 3 and 4 represent graphically the values of the rising melodic steps in both voices in song no. 34. In the gradual rise of pitch the lower part of the scale rises more, so has a bigger change of tessitura than the upper voice (figs. 3–6). The singers try to coordinate pitches at tonal centres and to keep small melodic intervals consistent, while larger intervals are diminished (figs. 5, 6). Melodic steps are produced in different ways. At times they overlap and do not correspond to the equally tempered scale. In the upper part of the scale there are two smaller intervals, closer to the notes G-A $\sharp$ -B, than to G-A-B. The lowest note, D, differs more in tuning than the others. The scale for the song no. 34 is schematically written as D(-) F $\sharp$ G A $\sharp$ (↓) B(↓). A 'minus' indicates a small alteration and an arrow, a gradual descent.

Taarka improvisatsioonide viisidest

Sandra Kalmann

Läbi aegade on setod lugu pidanud laulikute, kellel on oskus spontaanselt mitmesugustest olukordadest laule luua. Selliseid laule nimetavad rahvamuusika uurijad improvisatsioonideks (mõnikord ka juhulauludeks), kuid peab meeles pidama, et nende improvisatsioonilisus puudutab üksnes sõnalisi tekste. Viiside osas improviseerimist ei toimu, s.t., kasutatakse neid-samu traditsioonilisi viise, mida lauldakse ka teiste laululiikide tekstidega. Viimane asjaolu nõuab laulikutele oskust uusi sõnu tuntud viisidega kohandada. Seto laulutraditsiooni kandjad peavad tekstide improviseerimist lauliku olemuslikuks ja väärtuslikuks oskuseks, millele viitab ka heade eeslauljate (õigemini *iistütlejate*) nimetamine *sõnolisteks*.

Artiklis käsitlen seto improvisatsioonide varasemaid helisalvestisi, mis on tehtud fonograafi abil 20. sajandi esimestel aastakümnetel. Need on kuulsad lauluema Hilana Taarka (1856–1933) improvisatsioonid, mida jäädvustas Soome folklorist Armas Otto Väisänen (1890–1969).¹ Üksikasjalikumalt uurin nende laulude muusikalist külge ja eriti neis kasutatud viisitüüpe. Uurimuse eesmärgiks on välja selgitada, milliseid viisitüüpe kasutas Taarka oma improvisatsioonides, kas nende valik oli kuidagi seotud tekstide sisuga või samade viiside muu kasutamisega seto laulutraditsioonis. Improvisatsioonianri seisukohalt on huvitav jälgida, kuidas see näiliselt spontaanne laululiik on tingitud traditsiooni reeglitega nii laulude tekstilises (eriti vormilises) kui ka muusikalises osas. Taarka viisitüüpide kirjeldamine on samuti tähtis kui panus seto viiside tüpoloogias loomisesse, mis on suurem tuleviku eesmärk.

Setode improvisatsioone on 20. sajandi alguses vähe kogutud, kuna neid ei peetud väärtuslikuks kogumismaterjaliks. Sellel probleemil peatub Andreas Kalkun oma doktoritöös „Seto laul eesti folkloristika ajaloos“ (2011). Tema väitel ei pidanud paljud kogujad laulikute improviseerimist kogu-

misväärseks. Selles mängis suurt rolli uurijate taustüsteem, mis hõlmas nii esteetilisi eelistusi, koolitust kui ka ideoloogilisi mõjutusi. 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses peeti folkloorse allikmaterjali väärtuslikkuse kriteeriumiks selle vanust ja autentsust. Improvisatsioonid on enamasti loodud kogumise ajahetkel ja seetõttu ei osatud nende laulude tähtsust 20. sajandi algupoole folkloristikas valitsenud ideede raamistikus hinnata. Nagu kirjutab Kalkun: „Terminiga „improvisatsioon“ või „improvisatsiooniline laul“ on folkloristid tähistanud laule, mis pole mahtunud ühegi „tüübi“ alla ja on seega selgelt „uued“ ja „loodud“ ning nagu ei kuuluks seega justkui vana pärimuse hulka. Improvisatsioone on iseloomustanud enamasti päevakajalisus või autobiograafilisus ning vanu tüübikindlaid laule otsinud uurijad pole neid nii väärtuslikuks pidanud kui laule, kus „loomise“ aspekt jääb „meenutamise“ või „vahendamise“ varju“ (Kalkun 2011: 36). Väisänen oli üks esimesi, kes tundis huvi improvisatsioonianri vastu, salvestas improvisatsioone fonograafiga ja kirjeldas oma publikatsioonides.

1. Sõnoline Taarka ja tema improvisatsioonide kogumine

Kuuldus Taarkast kui suurest laulikust oli levinud kaugele ja 1913. aastal, oma teise Setomaa-reisi ajal kohtus Väisänen esmakordselt temaga ka isiklikult. Seni oli ta Taarka laulurepertuaariga kokku puutunud Jakob Hurda „Setukeste laulude“² kaudu, sest teos oli Helsingis selleks ajaks juba ilmunud. Laulik oli eriti kuulnud oma improviseerimisvõime poolest, kuid esimesel kohtumisel Taarkaga salvestas Väisänen muude laulude hulgas vaid ühe improvisatsiooni. Sel 1913. aasta kogumisreisil osales ka eesti rahvatantsude uurija Anna Raudkats. Mõlema

¹ Armas Otto Väisänen oli üks esimesi ja olulisi seto rahvalaulude kogujaid, kes esimesena jäädvustas seto laule vaharullidele ja korraldas aastatel 1912–1924 mitu kogumisretke Setomaale.

² Hurt, Jakob 1904–1907. *Setukeste laulud: Pihkva-eestlaste vanad rahvalaulud, ühes Räpina ja Vastseliina lauludega I–III*. Helsingi: Soome Kirjanduse Selts.

koguja päevikutes on kirjas, et Taarka viisivaramu ei olnud suur ning tema eriline andekus väljendus ikkagi sõna ja improviseerimise vallas. Raudkatsi päevikus on ilmekalt kirjeldatud situatsiooni, kuidas Taarka hakkas improviseerima kuulates, kui kaugelt koguja oli tema juurde tulnud: „Kui ta näiteks kuulda sai, et härra Väisänen Soome maalt pärit on, hakkas ta kohe laulma: „Om öks meil sugu Soomemaalta, om öks võsu Võnnu liinast”” (ERA, EÜS X 1255/85: 1273). Selle laulu algus sai jäädvustatud ka helisalvestisena. Üldiselt tundub, et sel aastal oli Väisänen rohkem huvitatud viisidest kui tekstidest, salvestades fonograafile ja noodistades paar melostroofi erinevate viisitüüpidega lauludest (on võimalik, et pikemate salvestuste jaoks ei olnud tal lihtsalt piisavalt vaharulle).

1921. aasta kevadel toimus Väisäneni neljas matk Setomaale. Kogutud laulude hulgas võib leida juba kolm Taarka improvisatsiooni, mis näitab selgesti huvi selle laululiigi vastu. Kaks improvisatsiooni on pühendatud kogujatele. Need on esiteks improvisatsioon naiskogujale „Olet kulla tii koolipreili”,³ kus Taarka kiidab preilit ja tema kooliharidust. Kahjuks pole teada, kes see naine oli. Teiseks on hüvastijätulaul laulukogujale, oletatavasti Väisänenile (selle laulu algus salvestisel puudub ning litereeritud teksti pole säilinud). Kolmas sel aastal salvestatud improvisatsioon on hoopis teise sisuga. See on söimamislaul Karaski Toomkale (e. Domna Gerassimovale) „Kuule Toomka no toroküppär”, kus Taarka näitab oma teravat keelt ja sõnalist leidlikkust. Sel aastal huvitus Väisänen juba rohkem laulude tekstidest ja oletatavasti oli paremini varustatud vaharullidega, nii et sellest kogumisetekstist on säilinud täispikad laulude helisalvestised.

Samas, nagu seletab Andreas Kalkun, suhtus Väisänen tol ajal improvisatsioonidesse kahetiselt, ühelt poolt hinnates rahvalaulikute oskust kohapeal luua Kalevala-möödulist luulet ning nähes improvisatsioonides võimalust jälgida teksti loomise protsessi, teiselt poolt aga kurtes, et juhuluule ei ole värsistruktuuri poolest perfektne

(Kalkun 2011: 75–77). Improvisatsioonide kogumisel Taarkalt oli aga veel üks põhjus. Nimelt märkas Väisänen, et lauluema on unustanud palju vanu laule, mis olid publitseeritud Hurda väljaandes, kuid improvisatsioonivõime on tal säilinud. Väisänen kirjeldab oma muljeid tööst Taarkaga järgmiselt: „Olen talt laule üles kirjutanud oma kolmel matkal, esimest korda 1913. suvel. Juba siis tõesin, et ta on palju unustanud pärast 1889. aastat, mil tema juures oli runokorjaja H. Prants. Kuid improvisatsioonideks on ta kohe valmis, tõi küll vaid sel tingimusel, et talle pakutaks enne lonks „meele lennutajat”” (Väisänen 1992: 154;⁴ tsit.: Kalkun 2011: 76).

Selsamal 1921. aastal esines Taarka koos oma kooriga Väisäneni kutsel Helsingis. Arvatavasti oli Taarka esimene laulik, kes esines Soomes, ja eriline au oli esitada oma laule tolleaegsele Soome presidendile Kaarlo Juho Ståhlbergile.⁵ Talle pidi Taarka ette valmistama pooletunnise kava, millega laulik sai suurepäraselt hakkama. Oma lauludes kirjeldas ta õnnestunud reisi, pidulikku vastuvõttu ja suurepäraselt kostitamist. See esinemine tõstis tunduvalt seto juhulaulude staatust: „Improvisatsiooni auväärne kontekst (...) ning sobivalt poliitiline ja rahvusromantiline tähendus panid sellise laulu ja ta esitaja kõrgemale vanade laulude meenutajatest” (Kalkun 2011: 76).

Samal 1921. aastal ilmusid Helsingin Sanomates kümme Väisäneni artiklit, kus ta andis ülevaate setode eluolust ja kultuurist. On tähelepanuväärne, et seal tutvustas ta laiemale publikule esmakordselt ka seto improvisatsioone.

Ilmselt jättis Taarka sõnaosavus Väisänenile sügava mulje. 1922. aasta välitöödel jätkas ta improvisatsioonide kogumist nii Taarkalt kui ka teistelt laulikutelt. Peale Taarka laulsid Väisänenile improvisatsioone veel Treiali Ode ja Miko Ode. 1922. aastast on pärit kolm Taarka improvisatsiooni – nendest kaks laulu on seotud Toomkaga: improvisatsioon Toomkast ja Väisänenist „Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna” ja söimamislaul „Toomka ommõ vanatigõ”. Võib arvata, et Toomka söimamise puhul oli tegemist

³ Improvisatsioonide pealkirjadena kasutan Väisäneni originaaltekstides või märkmetes kasutatud kirjaväsi.

⁴ Väisänen, Armas Otto 1992. *Setumaalta Harjumaalle. A. O. Väisänen tutkimusmatka Viroon vuonna 1913*. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen julkaisuja 16, toim. Timo Leisiö, Tampere: Tampereen Yliopisto. Hindrik Prants (1858–1932) oli ajakirjanik, ajalooürija, tõlkija; Eesti Kirjameeste Seltsi ja Eesti Kirjanduse Seltsi liige. Prants on kogunud rahvaluulet.

⁵ Esimene Soome president, ametis 1919–1925.

lavastatud situatsiooniga ja pigem sõbraliku pilkamisega, sest esimeses laulus on märgitud *killõ* lauljaks Toomka ise. Laulu „Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna” tekst seletab natuke kogumise olukorda. Laulust selgub, et Soome härra (Väisänen) kihutab neid alati tagant laulma, aga Taarka ei taha vanemat inimest sõimata. Taarka laulab, et Toomka on küll heast suguvõsast ja ei ütle talle halvasti, aga Taarka tahab temaga ikkagi näagelda, sest Toomka ei mõista talle midagi vastu öelda. Teises improvisatsioonis „Toomka ommõ vanatigõ” sõimab Taarka Toomkat ja kiitleb, et teda neiukest tunnevad kõik turusaksad. Just teda kutsutakse Tallinna ja Soome esinema, sest Toomka ei ole enam „neiu näoga” ega ole enam „tütarlapse värvi”. Peale nende laulude on jäädvustatud üks improvisatsioon meeskogujale „Vele-sa-kene küll noorõkõnõ”. Jällegi kiidab Taarka mehe noorust ja mõistlikkust. Räägib, et mehel on pikk tee minna Riiga ja tagasi Tartu.

Kokku jäädvustas Väisänen seitse Taarka improvisatsiooni ja neid saab jagada teksti sisu järgi kaheks rühmaks. Esimese rühma moodustavad kiituslaulud kogujatele: „Oi vellokõne mull noore-jalle-kõne” (1913), „Olet kulla tii koolipreili” (1921), „Hüvastijätku laul” laulukogujale (1921) ja „Vele-sa-kene küll noorõkõnõ” (1922). Teise rühma moodustavad Taarka (sõimamis-) laulud Karaski Toomkale: „Kuule, kuule Toomka no toroküppär” (1921), „Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna” (1922) ja „Toomka ommõ vanatigõ” (1922).

2. Kasutatud helisalvestised

Nagu eespool mainitud, on käesoleva artikli peamine eesmärk iseloomustada Taarka improvisatsioonide viise. Teen seda peamiselt fonograafisalvestiste põhjal, lisaks kasutan mõningaid Väisäneni tehtud noodistusi. Ainus 1913. aastast säilinud improvisatsiooni helisalvestis koos noodistusega pärineb Eesti Rahvaluule Arhiivist (ERA, Fon. 77 a; ERA, EÜS X 924 (165)). 1921. ja 1922. aastal tehtud improvisatsioonide helisalvestised, Väisäneni litereeritud tekstid ja kaks välitööde käigus tehtud noodistust asuvad

Soome Kirjanduse Seltsi rahvaluulearhiivis Helsingis (SKSÄ A 516 2, 4, 8; 519 7; 520 5, 7).⁶

Artiklis kasutan 1913. aasta laulu näitena Väisäneni tehtud noodistust. 1921. ja 1922. aasta salvestised olen ise kuudeliselt noodistanud. Noodistuste tegemist lihtsustas asjaolu, et erinevalt tolle aja üldistest tavadest on need improvisatsioonid salvestatud täies pikkuses. Suurimaks probleemiks oli salvestiste kehv tehniline kvaliteet. Mõningal juhul ei ole täpselt kõiki hääli kooriosas kuulda, kuid hüpoteetiliselt ja seto laulu reegleid järgides olen lisanud puuduva hääle noodid. Noodistamist lihtsustas asjaolu, et Väisänen on pea kõikidest lauludest üles märkinud täispika teksti, sest seto laulu viis järgib värsirütmi.

3. Viisitüüpide analüüsi meetodist

Viisitüüpide kirjeldamisel kasutasin Žanna Pärtlase metoodikat, mis lähtub laulu rütmilisest vormist (Pärtlas 2001, 2006). Tunnused, mille järgi määrasin ja kirjeldasin viisitüüpe, on (1) kooriosa teksti ehitus, (2) kooriosa teksti jagunemine rõhurühmadeks, (3) silbirütm kooriosas ja (4) harmooniline rütm kooriosas. Viiside identifitseerimisel toetusin just kooriosa struktuursetele tunnustele, sest seto laulus on see melostroofi stabiilsem osa, samal ajal kui eeslaulja osa struktuur võib varieeruda nii erinevate lauljate esitustes kui ka (väiksemal määral) samal lauljal.

Nimetatud tunnustest on viisitüüpide identifitseerimisel eriti tähtis roll harmoonilisel rütmil, sellepärast peatuksin sellel detailsemalt. Žanna Pärtlas kirjutab: „Setu mitmehäälsetele lauludele on omane binaarne harmoonilist tüüpi laadisüsteem, kus laadiastmed jagunevad kahte funktsionaalselt vastanduvasse astmekompleksi. Ühte kompleksi kuuluvad tavaliselt helireas üle ühe paiknevad astmed. Nende komplekside vaheldumise rütm (mida nimetan nüüd harmooniliseks rütmiks) reguleerib viisi varieerimist ja koordineerib mitmehäälsust” (Pärtlas 2006: 33). Kuna uuringud on näidanud, et harmooniline rütm on seto viiside puhul kõige stabiilsem element, siis on viiside

⁶ Kõike töös analüüsitud laule esitab Taarka koos kooriga. Väisäneni märkuste järgi võib oletada, et koor oli umbes 3–5-liikmeline. Märkustes esinevad järgmised nimed: aastal 1913 – Nabra (kes laulab *killõ* partiid); aastal 1921 – M?ksona Mat’jo (*killõ*), Miku Matrjo (*torrõ*), Vassili Manni (*killõ*, *torrõ*), Jaska Mat’jo (*killõ*, *torrõ*), Pindo Palaga (*killõ*), Alla (*torrõ*), Teppo Mat’jo (*torrõ*); aastal 1922 – Anne (*killõ*), Ode (*torrõ*), Toomka (*killõ*).

Näide 1. Harmoonilise rütmi määramine „Hüvastijätu laul laulukogujale“ kooriosas.



võrdlemisel otstarbekas kasutada selle skeeme. Harmoonilise rütmi skeemide koostamiseks tähistan kahte astmekompleksi tähtedega „O” ja „X” Žanna Pärtlase eeskujul. Need sümbolid on valitud graafilise kontrastsuse tõttu ja muud tähendust neil ei ole. Skeemides vastab iga tähtsümbol ühele rütmiühikule – noodistuste kaheksandiknoodile. Rõhürühmade alguses olevad sümbolid on suuremad. Näites 1 võib näha, kuidas toimub harmoonilise rütmi leidmine. Seal olen tähisega „O” märkinud astmed (e)-g-h ja „X” on astmekompleks ffs-a-(c).

Lähtudes viiside rütmilisest vormist, otsisin samu viisitüüpe kahest seto lauluviiside publikatsioonist. Võrdlusmaterjalid pärinevad peamiselt Herbert Tampere „Eesti rahvalaule viisidega” viiest köitest (Tampere 1956–1965). Tampere väljaanne, mis on seni kõige mahukam seto mitmehäälsete laulude publikatsioon (see sisaldab umbes 100 seto rahvalaulu noodistust koos tekstidega) annab hea, kuid muidugi mitte täieliku ülevaate selle kohta, milliste laululiikide puhul on erinevaid viisitüüpe kasutatud ja millistes Setomaa paikades. Samuti kasutan võrdlusmaterjalina Liisi Laanemetsa magistritööd „Setu lauliku Anne Vabarna viisirepertuaarist ERA helisalvestiste põhjal” (2007), mis sisaldab umbes 70 seto laulu noodistust. Laanemetsa magistritöö olen toonud uurimusse eesmärgiga võrrelda Taarka viisivaramut teise suure seto lauliku Anne Vabarna omaga. Setu viiside teisi publikatsioone ma võrdlusmaterjalina süstemaatiliselt ei kasuta, sest need pole nii mahukad või on pühendatud spetsiifilistele laululiikidele (nagu näiteks itkud), mille viisitüüpe improvisatsioonides ei kasutata.

4. Noodistustest

Artiklis leiduvad noodistused on tehtud kuuldeliselt, kasutades vaba tarkvara PRAAT viisi fragmenteerimiseks ja väikeste fragmentide eraldi kuulamiseks. Käesolevad noodistused on oma eesmärgilt deskriptiivsed,⁷ mis tähendab muu hulgas ka püüdlust kajastada noodistuses esituse väiksemaidki meloodilisi ja rütmilisi nüansse. Kuna suulist pärimust ei ole võimalik euroopaliku noodikirja abil kuigi detailselt noodistada, kasutan oma noodistustes spetsiaalseid märke, millest suurem osa on laialt kasutusel ka teiste rahvamuusika uurijate seas (vt. nt. Bruno Nettli klassikalise teose „Theory and Method in Ethnomusicology” (1964) traditsionaalse muusika transkriptsioonile pühendatud peatükki).

Kõik noodistused on transponeeritud *in G* (s.t. viisi põhiheli on noodistatud kui esimese oktaavi *g*), et viise oleks lihtsam omavahel võrrelda. Mikroalteratsioonide tähistavad nooled (↑ ja ↓), mis kehtivad ainult selle noodi puhul, mille ette need on märgitud. Noodistustes on kasutusel ka erinevad kaared – ühekordne kaar ühendab ühele silbile vastavaid noote ja topeltkaarega tähistatakse *glissando*-t üleminekul ühelt helikõrguselt teisele. Väikesed, ühe noodi kohal asetsevad kaared (∩ ja ∪) näitavad vastavalt noodi väikest pikendust (mikrofermaat) või lühendamist. Veel olen mõned noodid märkinud ristiga (x) noodipea asemel. Ristpeaga noot tähistab ebamäärase kõrgusega nooti, mis võib olla seotud esituse kõnelähedase laulmismaneeriga või lihtsalt salvestise halva tehnilise kvaliteediga. Tärn kooriosas (*) näitab eeslaulja sisseastumise kohta, tärni puududes laulab eeslaulja kogu kooriosa kaasa.

Olen kasutanud Väisäneni litereeritud tekste. Kuna need on kirja pandud 90 aastat tagasi, siis peaks arvestama, et tänapäeval on seto keele litereerimise reeglid mingil määral muutunud.

5. Taarka kasutatud viisitüübid

Vaatlusalustes improvisatsioonides kasutab Taarka nelja viisitüüpi. Üldist seto viisitüüpide

⁷ Kasutan siin Charles Seegeri pakutud terminit *descriptive notation* (Seeger 1958).

⁸ Sel teemal on olemas Žanna Pärtlase artikkel (2006), kus pakutakse seto mitmehäälsete viisitüüpide määramise meetodikat.

Näide 2. „Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna” (SKSÄ 84 5-6).⁹

I

Toom - ka, Toom - ka - kõ - nõ meil tu - ba - ku - nõ - na

Toom - ka, Toom - ka - kõ - nõ tu - ba - ku - nõ - na

II

Sai - e mul - lõ, sai - e sar - võ sa ko - pu - ta - ja,

sai - e, sai - e sar - võ ko - pu - ta - ja

III

Kuu - lõ sa, kuu - lõ kul - la meil soo - mõ her - rä,

kuu - lõ, kuu - lõ kul - la soo - mõ her - rä.

IV

Meid sa, me - id tu - ruh sa tun - ni - sta - d(õ),

meid, meid sa tu - ruh tun - ni - sta - d(õ).

⁹ Siin ja edaspidi noodinäidetes on toodud üksnes laulude fragmendid (2–4 melostroofi). Selline valik on tehtud seetõttu, et ühe melostroofi noodistus ei näitaks viisi varieerimise võimalusi, täispikk noodistus oleks aga artikli jaoks liiga mahukas.

tüpoloogiat ei ole veel loodud,⁸ seega kasutavad uurijad oma töödes erinevaid rahvapäraseid või omaenda pakutud nimetusi (nagu näiteks *järve ää*, *lelotamine*, „hüüdeline viis“), kuid Liisi Laanemets (2007) on Anne Vabarna viisitüüpide tähistamiseks kasutanud tähestikku.

1. viisitüüp

Kõigepealt tutvustan viisitüüpi, mida esines Taarka improvisatsioonides kõige rohkem, kolmel korral: „Olet kulla tii koolipreili“ (1921), „Kuule, kuule Toomka no toroküppär“ (1921) ja „Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna“ (1922) (viimase laulu noodistus on toodud näites 2). Veel on Taarka seda viisitüüpi kasutanud jutustavas laulus „Ilma tütar“ (1921). On ilmne, et sama viisitüübiga esitas Taarka erineva sisuga laule. Ainus, mis ühendab neid tekste, on naispeategelase olemasolu, kuid see võib olla ka juhuslik kokkulangevus.

Järgnevalt kirjeldan tunnuseid, mille järgi viisitüüpi määrasin. Esimene neist on kooriosa teksti ehitus. See on viisitüübiga küllaltki stabiilselt seotud tunnus ja sageli võib juba selle tunnuse järgi oletada, millise viisitüübi saatel laulu esitati. Seto laulude aluseks on enamasti 8-silbiline regivärs, mida laiendatakse erinevates viisitüüpides erinevaid skeeme kasutades. Kaldkirjas olen tähistanud lisasilbid ja sõnakordused, mis näitavad antud viisitüübile iseloomulikku regivärsi laiendamise skeemi. Nuk-sulgudes olen kirjutanud puuduvad (laulmisel redutseeritud) silbid. Sellel laulul on kooriosa teksti ehituse näidis järgmine: „Saie, saie sarvõ koputaja“ (2. melostroofi kooriosa).

Teine oluline tunnus viisitüübi määramiseks on kooriosa teksti jagunemine rõhurühmadeks. Rõhurühm on rõhuline silp koos järgneva(te) rõhuta silbiga (silpidega). Värsi silpide jagunemist rõhurühmadeks tähistatakse skeemiga, milles numbrid näitavad silpide arvu ühes rõhurühmas. Selle laulu kooriosades jagunevad rõhurühmad enamasti järgnevalt: 2 + 2 + 2 + 2 + 2. Ka see tunnus on iga viisitüübi puhul küllaltki stabiilne, kuigi mitte alati individuaalne.

Kolmas tunnus on silbirütm. Terminiga „silbirütm“ tähistatakse laulmisel tekkivat silpide vaheldumise rütmi. Teksti laululises esituses võib üks silp kõlada mitmesuguse vältusega ning

sellele võib vastata üks või mitu nooti meloodias (s.t. võib toimuda silbijaotusi mitme noodi vahel; Pärtlas 2001: 121–122). Silbirütm on seto laulude viisitüüpides küllaltki stabiilne ja enamasti individuaalne (Pärtlas 2006: 33). Normatiivsete melostroofide silbirütm selles laulus on järgmine: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Ja viimasena olen määranud harmoonilise rütmi kooriosas. Selle skeem on Xxx Ox Ox Ox. Harmoonilise rütmi skeem näitab viisi struktuuri – melostroofi kooriosa algab kolmelöögilise rõhurühmaga, mis püsib X-iga tähistatud astmekompleksil, mille järel korratakse laiendamata poolreale vastavat järgnevust Ox Ox.

Võrdlusmaterjali otsimisel lähtusin viisitüübi põhilisest tunnusest – harmoonilise rütmi skeemist ja selle võrdlemisest teiste laulude harmooniarütmiga. Tampere väljaandest leidsin kolm laulu, kus on kasutusel sama viisitüüp: pulmalaulud „Elu mehekodus“ ja „Mõrsja kiitus“ (Tampere 1960: 259, 347) ning jutustav laul „Uba ja hernes“ (Tampere 1964: 170–175). Võrdlusel Vabarna viisivaramuga ma samalaadset viisi ei leidnud. Paikkonniti esines seda Põhja-Setomaal kahes pulmalaulus ja ühes Meremäe jutustavas laulus, mille Väisänen salvestas 1913. aastal Treiali Odelt. Põhja-Setomaa variantide laadiliseks omapäraks on pooltoon-poolteisttoon-laadi kasutamine. Tampere väidab, et see on „üldine jutustavate laulude „ää““ (s.t. viis) (Tampere 1964: 175), mis näitab viisitüübi laia levikut. Samuti pole juhuslik, et Taarka kasutas seda viisi ka jutustavas laulus „Ilma tütar“.

2. viisitüüp

Seda viisitüüpi esines Taarkal kahel korral: „Hüvastijäta laulus“ laulukogujale (1921) (näide 3) ja laulus „Toomka ommõ vanatigõ“ (1922). Ka seda viisitüüpi on laulik kasutanud eri aastatel erineva sisuga lauludes. Veel leiab seda 1913. aastal Taarkalt salvestatud jutustavas laulus „Kurest kasvi korge neio“. Väisäneni tehtud noodistus sellest esitusest on publitseeritud Tampere väljaandes (Tampere 1964: 61–66).

Kuna laulul puudub Väisäneni kirjapanud originaaltekst, siis määran rõhurühmad kooriosas teise sama viisitüübiga laulu „Toomka ommõ vanatigõ“ järgi – 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2. Silbirütmi skeem kooriosas oleks järgmine: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Näide 3. „Hüvastijätu laul” laulukogujale (1921) (SKSÄ 71 1).¹²



♪♪ ♪♪. Selle viisitüübi harmoonilise rütmi mudel on Xo Ox Ooo Xo Ox Oo, mis koosneb kahest korduvast järgnevusest Xo Ox Oo(o).

See on väga laialt levinud viisitüüp – Tampere kogumikus esineb seda 13 korral,¹⁰ nii tantsulistes lauludes (kahes *pöörajooksmisses*, neis on viisi rahvapärane nimetus *pöörä ääl*) kui ka töölauludes, tavandilaulus (jaanilaulus), jutustavates lauludes ja legendides. Paikkonniti esineb viis Setomaa eri paikades: Järvesuu, Meremäe, Vilo ja Mäe vallas.¹¹

Anne Vabarna salvestistes leidub sama viisitüüpi kolmel korral – kahes tantsulises laulus (*pöörajooksmisses*) ja jaanilaulus. Laanemets on viisitüüpide tabelis selle märkinud N-tüübiks (Laanemets 2007: 39). Vaike Sarv kirjutab sellest viisitüübist oma artiklis „Jutustavate laulude hääled Anne Vabarna viisivaramus” (2004), nimeades seda „tantsuliseks viisiks”, sest see on *pöörajooksmise* viis. Selle viisitüübi analüüsil põhineb ka Žanna Pärtlase artikkel „Setu rahva-

¹⁰ Töölaulud „Ketra, vokikene!” ja „Pesupesemine” (Tampere 1956: 226, 228), jaanilaul „Illus jaaniaeg” (Tampere 1960: 166), varrulaul „Nurganaine” (Tampere 1960: 234), kaks tantsulist laulu – *pöörajooksmine* (Tampere 1958: 105, 107), jutustav laul „Tähe mõrsja” (Tampere 1964: 61), perekonnelust „Lemmeleht”, „Ilmatütar” ja „Naisetapja” (Tampere 1964: 99–100, 105, 195), jutustav laul „Ehete riisuja” (Tampere 1964: 237), legendid „Jeesuse sõit” ja „Jeesuse kannatamine” (Tampere 1964: 322, 325).

¹¹ Siin ja edaspidi on valdade nimed antud Tampere väljaande järgi.

¹² Nagu varem mainitud, ei ole selle laulu lütreeritud teksti säilinud ning salvestise kehv tehniline kvaliteet ei võimalda teksti lütreerimist. Samuti puudub salvestisel laulu algus. Seetõttu ei ole käesolevas noodistuses ei teksti ega melostroofide numbreid.

Näide 4. „Oi vellokõne mull noore-jalle-kõne”, Armas Otto Väisäneni noodistus (ERA, EÜS X 924 (165)).

Ph. 19
165

c.v. Väisäneni Taarka, 60. 2.

a) Oi vello-kõne mull noore-jalle-kõne, oi vello-kõne noore-jalle-kõ,
 omme kuu on soome-jalle-maale, oi omme kuu soome-jalle-maale,
 oi omme vasa kuu soome-jalle-kõne, oi omme vasa soome-jalle-kõne.

Näide 5. „Vele-sa-kene küll noorõkõnõ” (SKSÄ 84 7).

II

Saa - mi sin - no küll saa - de - ma - he,
 saa - mi sin - no saa - de - ma - he.

III

Tii om pi - kä küll si - nol min - nä,
 tii om pi - kä si - nol min - nä.

viiside tüpoloogia alustest" (Pärtlas 2006), kus materjaliks on viisitüübi 32 jäädvustust. Tegemist on n.-ö. universaalse viisiga, mida kasutatakse erinevates laululiikides.

3. viisitüüp

Kolmas viisitüüp esines vaid üks kord – 1913. aasta improvisatsioonil laulukogujale (Väisänenile). Faksiimilet Väisäneni tehtud noodistusest võib näha näites 4.

Selle viisitüübi määramisel olulised tunnused on järgmised. Kooriosa teksti ehitus selles laulus on „Oi vellokõne noore-jalle-kõ[ne]”. Rõhurühmad kooriosas jagunevad järgmiselt: 1 + 2 + 2' 2 + 2 + 1. Silbirütmi skeem kooriosas on ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ja viisitüübi harmoonilise rütmi skeem on Oo Oo Oooo' Xo Xx Oooo.

Tegemist on meestelaulu viisiga. Sellega lauldakse laule, mille rahvapäraseks nimetuseks on *Velkokõsõ*¹³. Võib oletada, et laul on seesama improvisatsioon, mida Taarka laulis Väisänenile, kui laulik sai teada, et mees on pärit Soomest. Meestelaulu viisi valik võis tuleneda sellest, et improvisatsioon on suunatud meesterahvale. Väisänen on oma 1913. aasta päevikus märkinud, et Taarka kasutab tihti iseloomulikku sünkoop (olen selle märkinud ringiga noodistusel). Väisäneni päevikus väljakirjutatud rütmimudelid (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) selgub, et tegemist on antud meestelaulu viisiga. Sellest märkusest võib järeldada, et Taarka laulis seda viisi rohkem kui üks kord või esines sarnane sünkoop ka mõnes teises viisis. Sama viisitüüpi Taarka salvestatud viisivaramus rohkem ei kohta. Võrdlusmaterjalina saab välja tuua laulu „Hoi, velekesel!”, mis on publitseeritud CD-l „Ülge^a üttele! Seto meestelaul” (2000; nr. 9) (laulu esitab Uusvada küla meeste koor). Nende laulude kooriosa rütmimudelid ja harmooniarütm langevad kokku. Laanemetsa põhjal pole Anne Vabarna seda viisi temalt salvestatud lauludes kasutanud.

4. viisitüüp

Viimane viisitüüp esines improvisatsioonides samuti ainult üks kord – 1922. aasta laulus laulu-

kogujale (Väisänenile). Taarka kasutas sama viisi ka jutustavas laulus „Tütar vette” 1922. aastal. Lauluteksti algus „Vele-sa-kene küll noorõkõnõ” on tüüpiline meestelauludele. Peaaegu samamoodi alustas Taarka ka oma 1913. aasta laulu Väisänenile, mida eelnevalt juba analüüsisin (näide 4). 1922. aasta laulu 2. ja 3. melostroofi noodistus on toodud näites 5 (esimene melostroof on jäänud salvestise kehva kvaliteedi tõttu noodistamata).

Teise melostroofi kooriosa teksti näidis on „Saami sinno saademahe” ja rõhurühmade jaotus on vastavalt 2 + 2 + 2 + 2, s.t. kooriosas on tegemist normatiivse värsiga. Silbirütm jaguneb järgmiselt: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Viimase rõhurühma noodid skeemis on veerandnoodid, sest kaheksandiknoodid noodistuses näitavad üksnes tempo kiirenemist melostroofi lõpus. Neljanda viisitüübi harmoonilise rütmi skeem on Xo Xx Ooox' Ox Oo Xx, mis näitab, et viis koosneb kahest osast, mille harmooniline rütm kordub n.-ö. peeglis. Seda viisi leidub Tampere väljaandes neljal korral:¹³ töölaulus, pulmalauludes ja jutustavas laulus. Viisitüüpi kasutati Petseri, Järvesuu, Mäe ja Vilo valdades. Viisitüüpi seostatakse tihti pulmalauludega ja selle rahvapärane nimetus on *saja ääl*.

Antud viisitüüp nagu ka eelmine on tugevalt seotud meeste laulurepertuaariga, *saja äält* laulavad pulmades sageli just mehed. See viis esineb ka CD-plaadil „Ülge^a üttele” meeste esituses (laul nr. 4). Võib oletada, et selle viisi valik on seotud laulu meesadressaadiga. Ka antud laulus kohtame juba eespool mainitud sünkoop, mis on iseloomulik meestelaulule ja millest kirjutas Väisänen oma päevikus. Võib-olla laulis Taarka seda viisi ka 1913. aastal, kuid see jäi salvestamata.

Kokkuvõtteks võib öelda, et Taarka, kes oli väga hea tekstide improviseerija, tajus hetkeolukordi ning oskas need ka laulu sisse panna, jäi oma improvisatsioonide muusikalises osas rangelt traditsiooni raamesse, kasutades piiratud arvu laialt levinud viise. Tema seitsmes salvestatud improvisatsioon esineb neli erinevat viisitüüpi. Kõige rohkem esinenud viisitüüpi kasutas Taarka

¹³ Töölaul „Ketra, vokikene!” (Tampere 1956: 227), pulmalaulud „Pulmade ootamine” ja „Veimevaka toomine” (Tampere 1960: 267, 346), jutustav laul „Naisetapja” (Tampere 1964: 192).

neljal korral erineva sisuga lauludes. Veel leidis kolm viisitüüpi, millest ühte kasutas laulik kahes laulus, ülejäänud viisitüüpe vaid ühes laulus. Kaks tema poolt enim kasutatud viisitüüpi ei olnud kuidagi seotud improvisatsioonide tekstide sisuga. Mõlemad viisid on väga laialt levinud mitmes Setomaa piirkonnas ning neid võib kohata erinevates laululiikides, kuid eriti palju jutustavates (lüroepilistes) lauludes. Kahe improvisatsiooni puhul võib oletada, et Taarka valis viise adressaadi soo järgi (need on improvisatsioonid meeskogujale). Väisäneni mär-

kus Taarka lemmiksünkoobi kohta lubab oletada, et Taarka kasutas meestelaulude viise rohkem, kui seda on helisalvestistes jäädvustatud.

Armas Otto Väisäneni kogutud materjalid on väga hinnalised, sest annavad meile teadmisi 20. sajandi alguse laulikute teksti- ja viisirepertuaarist. Võime olla tänulikud, et Väisänen mõistis, kui väärtuslik on improvisatsioon seto laulukultuuri kontekstis – selle laululiigi varasemad salvestised on huvitavaks võrdlusmaterjaliks improvisatsioonide hilisemate salvestiste uurimisel, mis seisab veel ees.

Allikad

Anna Raudkatsi päevik: ERA, EÜS X 1255/85.

Armas Otto Väisäneni noodistused: ERA, Fon. 77 a; ERA, EÜS X 924/31.

1921. aasta helisalvestised: Soome Kirjanduse Seltsi rahvaluulearhiiv, A 519 7, 520 7, 520 4.

1922. aasta helisalvestised: Soome Kirjanduse Seltsi rahvaluulearhiiv, A 516 2, 4, 8.

Kirjandus

Hagu, Paul 2000. *Ülge^a üttele! Seto meestelaul*. CD-buklett, Tartu: Võro Instituut ja Eesti Kirjandusmuuseum.

Kalkun, Andreas 2011. *Seto laul eesti folkloristika ajaloos: lisandusi representatsiooniloole*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Laanemets, Liisi 2007. *Setu lauliku Anne Vabarna viisirepertuaarist ERA helisalvestiste põhjal*. Magistritöö, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, muusikateaduse osakond.

Nettl, Bruno 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Collier-Macmillan.

Pärtlas, Žanna 2001. Viisi rütmilisest vormist ja laadirütmist setu mitmehäälses rahvalaulus. – *Regilaul – keel, muusika, poeetika*. Toim. Tiia Jaago, Mari Sarv, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 117–152.

Pärtlas, Žanna 2006. Setu rahvaviiside tüpoloogia alustest. – *Individuaalne ja kollektiivne traditsionaalses kultuuris*. Töid etnomusikoloogia alalt 4, toim. Triinu Ojamaa, Andreas Kalkun, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 29–46.

Sarv, Vaike 2004. Jutustavate laulude hääled Anne Vabarna viisivaramus. – *Setumaa kogumik 2. Uurimusi Setumaa arheoloogiast, rahvakultuurist, rahvaluulest, ajaloost ja geograafiast*. Koost. Mare Aun, Aivar Jürgenson, Tallinn: Ajaloo Instituut / MTÜ Arheoloogiakeskus, lk. 59–80.

Seeger, Charles 1958. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. – *The Musical Quarterly* 44/2, pp. 184–195.

Tampere, Herbert (koost.) 1956. *Eesti rahvalaule viisidega I*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Tampere, Herbert (koost.) 1960. *Eesti rahvalaule viisidega II*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Tampere, Herbert (koost.) 1958. *Eesti rahvalaule viisidega III*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Tampere, Herbert (koost.) 1964. *Eesti rahvalaule viisidega IV*. Tallinn: Eesti Raamat.

Tampere, Herbert (koost.) 1965. *Eesti rahvalaule viisidega V*. Tallinn: Valgus.

The question of tune types in the improvisations of Taarka

Sandra Kalmann

There is a long tradition of Seto singers with the ability to improvise words to existing tunes. One such singer was Hilana Taarka (1856–1933). In this article, the author attempts to provide an overview of the tune types used by Hilana Taarka in her song improvisations. This research is based on phonograph recordings made by the Finnish folklorist Armas Otto Väisänen in the beginning of the 20th century. Väisänen first visited southern Estonia in 1912, followed by six further trips, the last in 1924. Väisänen met Taarka for the first time in 1913, when he visited this area with the Estonian folk dance explorer and researcher Anna Raudkats. Both researchers observed that Taarka had only a small repertoire of tunes; it was the *texts* which were of primary importance to her.

At the end of 19th and beginning of the 20th centuries, improvised songs were little valued by folklorists. This standpoint derived from the belief that to be of value, songs had to be of ancient origin. Improvisations are, of course, created at the point of performance. Väisänen was the first to take an interest in these songs; he recorded them and wrote about them in his publications.

This article describes Taarka's improvisations from the years 1913, 1921 and 1922. In Taarka's repertoire we find seven improvisations, which can be divided into two categories: songs intended for song collectors, and songs intended specifically for the singer Karaski Toomka. The latter have the character of 'grumbling' or 'scolding' songs. The songs intended for researchers are 'Oi vellokõne mull noore-jalle-kõne' (1913), 'Olet kulla tii koolipreili' (1921), 'Hüvastijätu laul' (1921), and 'Vele-sa-kene küll noorõkõnõ' (1922). Songs for Karaski Toomka are 'Kuule, kuule Toomka no toroküppär' (1921), 'Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna' (1922) and 'Toomka ommõ vanatigõ' (1922).

I have analysed these tunes using Žanna Pärtlas's method. This is based on the rhythmic form of the songs (Pärtlas 2001, 2006). Basic features described are: (1) the text structure of choruses, (2) the division of the verse to the stress-groups in choruses,¹ (3) syllabic rhythm in choruses, and (4) harmonic rhythm in choruses. I also examined songs from Herbert Tampere's anthology *Eesti rahvalaule viisidega I–V*, to compare songs with similar tunes. Furthermore I compared Taarka's tunes with those by the other famous Seto singer, Anne Vabarna (1877–1964) from Liisi Laanemets's Master's thesis, *Setu lauliku Anne Vabarna viisirepertuaarist ERA helisalvestiste põhjal* (2007) (The tune repertoire of the Seto singer Anne Vabarna as documented in the Estonian Folklore Archives).

Taarka uses four tune types. The most frequently occurring tune type appears in three songs: 'Olet kulla tii koolipreili' (1921), 'Kuule, kuule Toomka no toroküppär' (1921) and 'Toomka, Toomkakõnõ meil tubakunõna' (1922). Taarka also employed this tune in the narrative song 'Ilma tütar' (1921). It is clear that Taarka presented the same tunes in songs with texts of different content. Comparing these with Tampere's anthology I found three songs with the same tune type: two wedding songs, 'Elu mehekodus' and 'Mõrsja kiitus' (Tampere 1960: 259, 347) and one narrative song 'Uba ja hernes' (Tampere 1964: 170–175). Tampere asserts that this tune is very common in narrative songs. Comparing Taarka's tune type with Vabarna's tunes, I found no similarities.

The second tune type appears in two songs: 'Hüvastijätu laul' (1921) and 'Toomka ommõ vanatigõ' (1922), with texts on different themes. This tune type is very widespread – in Tampere's anthology it occurs 13 times:² in work, dancing, narrative songs and in legends. The folk term for this tune type is *pöörajooksmine*, which refers to the connection of this tune with dancing songs. Taarka used this tune in the dancing song 'Kurest kasvi korge neio' from 1913 (published in Tampere's anthology – Tampere 1964: 61–66). This tune can be found throughout Setomaa. Anne Vabarna used the same tune type in three songs (Laanemets 2007: 39).

¹ In Estonian runic songs, a stress-group is a group of syllables that begins with stressed syllable.

² 'Ketra, vokikene!' and 'Pesupesemine' (Tampere 1956: 226, 228), 'Illus jaaniaeg' (Tampere 1960:166), 'Nurganaine' (Tampere 1960: 234), two *pöörajooksmine* (Tampere 1958: 105, 107), 'Tähe mõrsja' (Tampere 1964: 61), 'Lemmeleht', 'Ilmatütar' and 'Naisetapja' (Tampere 1964: 99–100, 105, 195), 'Ehete riisuja' (Tampere 1964: 237), 'Jeesuse sõit' and 'Jeesuse kannatamine' (Tampere 1964: 322, 325).

The third tune type is found only in one song from 1913, a song improvised for the song collector, Väisänen, 'Oi vellokõne mull noore-jalle-kõne'. This is a tune in the *Vel'okõsõ^a* style, as heard in men's songs. One may speculate that Taarka improvised the song for Väisänen when she was told that he came from Finland. The choice of a 'men's song' tune may be determined by the fact that the song was addressed to a man. Väisänen mentioned in his diary of 1913 that Taarka often uses a characteristic syncopated figure specific to men's songs (♩ ♪). An example of this type of men's song is 'Hoi, velekesel!' from the CD *Ülge^a üttele!* (2000, No. 9). Anne Vabarna did not employ this tune in her recordings.

The last tune type appears also only once in Taarka's improvisations – a song for the song collector, Väisänen, 'Vele-sa-kene küll noorõkõnõ' (1922). Taarka used the same tune type in her narrative song 'Tütar vette' (1922). The beginning of the song text 'Vele-sa-kene küll noorõkõnõ' is typical of men's songs. In Tampere's anthology this tune type can be found in 4 songs: a work song, two wedding songs and one narrative song.³ This tune type is often associated with wedding songs, for which the folk term is *saja ääl*. This tune type, as in the previous example, is closely linked to men's songs repertoire. At weddings *saja ääl* was often sung by men. This tune can be found on the CD *Ülge^a üttele!* (No. 4), performed by men. We could (again) imagine that this tune was addressed to a man. In this song we also encounter the familiar syncopation. It is possible that Taarka sang this tune in 1913, but no recording exists.

In conclusion it can be said that Taarka, who was a fine improviser of words, worked within the musical framework of traditional Seto tunes. In her improvisations she used a small number of well-known tunes. The connection between choice of the tune and the text content can be found in songs addressed to men. In such cases Taarka often used tunes characteristic of Seto men's songs. Väisänen's remark about Taarka's favorite syncopated figure leads us to suppose that Taarka used the men's tunes more often than is usual in the Seto tradition.

³ Work song 'Ketra, vokikene!' (Tampere 1956: 227), wedding songs 'Pulmade ootamine' and 'Veimevaka toomine' (Tampere 1960: 267, 346), narrative song 'Naisetapja' (Tampere 1964: 192).

Seto identiteedi loomisest ja hoidmisest väljaspool Setomaad tegutseva leelokoori näitel

Liisi Laanemets

Seto leelo nagu eesti rahvalaul üleüldse ei ole tänapäeval enam samal moel igapäevaelu osa, nagu ta ajalooliselt on olnud. Seto külaühiskond oli patriarhaalne ning laulmine oli naistele üheks peamiseks eneseväljendusvahendiks. Laulmine saatis tervet elu ning see oli peaaegu kõigi toimingute orgaaniline osa: lauldi tööd tehes, rituaalsetel tseremooniatel kalendri- ja perekondlikke tähtpäevi tähistades, meelelahutuseks ning ühtlasi kasvatati järeltulijad lauluga üles (Tampere 1956: 11; Laugaste 1975: 126). Laul on ka tänapäeval seto naistele üheks eneseväljendamise võimaluseks, ent teistsugusel moel. Kuna perekond või külaühiskond ei toimi enam seto kultuuri õpetajana ja suunajana, kultiveeritakse seto laulu nüüd peamiselt koorides. Seega on varem üheks igapäevaelu ja pidutsemise osaks olnud seto laul nüüd leidnud koha leelokoorides, mis näitab, et laulmise traditsioonilisel kujul alalhoidmiseks on vajalik seda võimaldav institutsioon. Varem moodustus koor spontaanselt ühest perekonnast või külast pärit lauljatest, kes koondusid ühe kindla eeslaulja ümber. Sellised koorid koosnesid keskmiselt viiest liikmest (Garšnek 1953: 33). Külaühiskonnas polnud koor institutsionaliseeritud üksus: kes laulda tahtis, pidi (seto leelo eripärast lähtudes) endale paar kaasalauljat leidma. Tänapäevaste kooride teke sai alguse 1960.–1970. aastatel, kusjuures keskset rolli neis ei mänginud enam eeslaulja, vaid pigem koorijuht, organisaator vms. Teiseks suuremaks muutuseks on nüüdisaegsete kooride võrdlemisi suur koosseis. Muutunud on ka laulmissituatsioonid: on kadunud varasemad ja asemele tulnud uued.

Käesolevas artiklis vaatlen ühe väljaspool Setomaad tegutseva seto koori näitel, milles väljendub setode (väline) setoks olemine ning kas ja kui palju on selles teadlikku setoks olemise etendamist. Ühtlasi analüüsin, kuidas ollakse setod, kuidas seda olemist etendatakse ning mis seda mõjutab. Tänapäeval on vajadus koori kui institutsiooni järele eriti terav väljaspool Setomaad elavatel setodel, kuna igapäevane tegutsemiskeskond ei ole enamasti seotud seto kultuuri edendamisega. Artiklis analüüsin

ühe koori tegevust, mis seisnes eelkõige proovides ja kontsertide andmises. Folkloorset esituslaadi propageerivate rahvakunstiansamblite eesmärgiks on muusikat jm. viljelda võimalikult originaalilähedastes tingimustes, aga kuna rahvamuusika ei ole enam igapäevaelu osa, siis jääb peamiseks väljendusvõimaluseks esinemis-situatsioonis laulmine. Laulmine oligi vaadeldava koori liikmete siduvaks ühenduslüliks, väljaspool proove ja kontserte ei paistnud kõigi liikmete vahel toimuvat kuigi tihedat suhtlust (oli küll väiksemaid grupeeringuid, kes üksteisega tihedamini läbi käisid). Alljärgnevalt analüüsin nii koori antavaid kontserte ja esinemisi (ehk etendusi selle kõige tavapärasemas tähenduses) kui ka nendega tihedalt seotud ning nendega nii mõneski mõttes sarnaseid setoks olemise etendusi. Viimane ongi käesoleva artikli põhiteema.

Teoreetiliste tööriistadena kasutan mitmesuguseid performatiivsuse teooriaid, mis teatriparadigma abil analüüsivad igasuguseid sotsiaalseid interaktsioone. Need tundusid sobivana mitmel põhjusel. Uurimuse keskne teema on tavapärasest erinev setona käitumine, mis ei leia aset mitte üksnes formaalsetes esinemissituatsioonides, vaid ka teistes avalikes seto-olemise situatsioonides. Etenduse vaatlus toimub seega kahel tasandil: ühelt poolt esinemise-etendamise kõige pindmisel tasandil ehk esinemissituatsioonides ning teiselt poolt setoks olemise etendamise tasandil kõigis setodega seotud üritustes.

Identiteedi vaatlemine performatiivsete teooriate abil on olnud ootamatu ja vastumeelne uuritavale kogukonnale. Siinse uurimuse senine retseptsioon on tekitanud diskussioone ja vastasseise, mis näitab identiteediküsimuse aktuaalsust ning teravust. Seetõttu olen oma uurimust võrreldes selle algvariandiga muutnud ja kohandanud, et see oleks enam empaatiline võimalike seto lugejate suhtes. Sealjuures on mind aidanud n.-ö. lugevate ja enda representatsiooni kujundada püüdvate seto informantide kriitika.

Artiklis viitan erinevatele isikutele anonüümsuse huvides pseudonüümidega (kusjuures samadel isikutel on iga kord erinevad pseudonüümid),

kuna minu informandid ehk koori liikmed ei pruukinud aimata, missugusse tervikkonteksti ma nende mõtted ja ütlused paigutan. Samuti ei avalda ma koori nime ega muid andmeid, mis võiksid anonüümsuse ohtu seada. Arusaadavuse ja kompaktsuse huvides ning tekkivate oletuste vältimiseks olen kõik tsitaadid ühtlustanud kirjakeelseks, kuigi päris mitmed informandid rääkisid üksnes murdekeelt.¹

Välitööst

Käesoleva artikli tarbeks kogusin etnograafilist materjali kahel hooajal (hooaeg vältas laias laastus septembrist maini), 2009/2010 ja 2010/2011, ning nendevahelisel suvel. Kooriproovid toimusid kord nädalas tööpäeva õhtul kesklinnas.

Antropoloogia on üha enam liikunud „teise“ uurimise kaudu kohalike marginaalide uurimisse (nagu näiteks kohalikud subkultuurid või rahvusvähemused; vt. nt. Ortner 1991: 163), mida on ka Eesti linnas tegutsev setode koor. Traditsiooniliselt on välitöö tähendanud pikaajalist viibimist eksootilise „teise“ juures, ära lõigatuna oma tavapärasest kodust ja ümbrusest. Tänapäeva antropoloogias ei pea välitöö ilmingimata tähendama ruumilist äraolekut oma kodust. Kauge ja läheduse vastandus pole enam nii tugev kui distsipliini algusaegadel, välitöö koht ei konstrueerita mitte niivõrd ruumilistes mõõtmetes, vaid pigem läbi antropoloogi ja „teise“ defineerimise (Amit 2000; Caputo 2000). Minu välitööd võib nimetada koduantropoloogiliseks – tegu oli küll pikaajalise välitööga, ent selle jooksul elasin oma tavalist igapäevaelu edasi, seda samaaegselt välitöö-eluga sidudes² – ning vaadelda kehalise setoks-hakkamise kogemuse³ tõttu ka enese-antropoloogia kontekstis.

Informatsiooni peamiseks allikaks kujunes osalusvaatlus, ent materjali mitmekülgsemaks mõistmiseks tegin kuue ansambli liikmega

poolstruktureeritud intervjuu. Algselt oli plaanis intervjuuerida kõiki ansambli liikmeid – võtmeisikute väljavalimisel puudus mõte, kuivõrd vaadeldud kooris oli üsna vähe liikmeid ning nende kõigiga oleks jõudnud juttu ajada. Kui lähenesin lauljatele intervjuerimissooviga, oli enamiku naiste esimeseks reaktsiooniks, et nad ei tea piisavalt palju ja ma peaksin küsitلهma ikka vanemaid naisi, ning viimastel omakorda, et nende mälu on juba kehvake. Üldiselt arvati, et mind huvitab just see, kuidas kõik vanasti oli, mitte praegune olukord või küsitletavate enda arvamus. Intervjuu seostub enamikule lauljatest Eestis levinud folkloristliku huviga nn. vanade aegade ja seal valitsenud kommete-traditsioonide vastu. Seetõttu tundus intervjuu minu välitöö kontekstis problemaatiline ning lõpuks jõudsingi järeldusele, et pole vaja väga pidulikult saada eraldi kokku intervjuu otstarbel, vaid piisab tavalisest jutuajamisest mingi ürituse raames vms. Kuigi intervjuu kuulub ühe orgaanilise osana antropoloogia välitöö juurde, siis minu puhul võis selle problemaatilisus tuleneda minu välitöö omapärast – traditsioonilise välitöö puhul uuritavatega koos elades on vestlused loomuliku suhtlemise osa. Mina nägin koori naisi iganädalastes proovides piiratud aja jooksul, mistõttu intervjuusituatsioon oli täiesti eraldiseisev, selgelt formaalne ja sellisena võis vastajatele tunduda heidutav.

Koorist

Käesoleva uurimuse üheks eripäraks on vaadeldava sotsiaalse grupi erilisus – kui enamasti käsitletakse kirjutistes setodest peamiselt Setomaa setosid, siis siin olen võtnud nimme vaatluse alla väljaspool Setomaad elavad setod. Ühest küljest on väljaspool Setomaad elavatel setodel vähem väljundeid seto asjaga tegelemiseks. Ühe kooriliikme sõnul on seto kultuur äärmiselt range

¹ Süüvimata Setomaal kõneldavat keelt käsitlevasse diskussiooni (kas see on võru keele idarühma kuuluv murrak või omaette murre; vt. Keem 1997; Keem, Käsi 2002; Pajusalu 2000a; Pajusalu 2000b; Pajusalu jt. 2000), nimetan käesolevas artiklis setode räägitavat keelt murdeks. Ajaloolistel ja religioonist tulenevatel põhjustel on Võrumaa ja Setomaa kujunenud eri piirkondadeks, mistõttu võivad paljud setod võru murdega kõrvutamist tajuda oma autonoomias kahtlemise ja solvanguna. Setod ise nimetavad enda kõneldavat keelt rääkides nii keeleks kui ka murdeks (vt. nt. informantide kõnes).

² Koduses keskkonnas tehtaval pikaajalisel välitööl võivad rollid hakata ähmastuma – iganädalane prooviskäimine tundus juba niivõrd igapäevase elu osana, hobina, et antropoloogi valsus kippus kohati uinuma.

³ Performatiivse kogemuse mõistmiseks peab uurija ise lavastuslikus tegevuses osalema ning selle kaudu muutub uurimisobjektiks ka tema enda käitumine.

ning kohaspetsiifiline (nt. haudadel käimine ja söömine), mistõttu väljaspool diasporaad ei saagi väga paljusid kombeid järgida. Kooriproov on rutiinseks iganädalaseks sündmuseks, kus seto asjaga tegelda. Või nagu Tuuli tabavalt mainis: „Kui inimene laulab, siis ta ei saa mitte midagi muud teha /---/, muule [probleemidele] mõelda. Laulmine on see, mis lülitab su kõigest muust maailmast välja. Ja tunnedki ennast lauldes setona.” Teisest küljest pole väljaspool Setomaad elavad setod oma tegemistega meedia ja poliitikute huviorbiidis: setodega seoses kajastatakse ja mõeldakse enamasti Setomaal elavaid setosid. Samas, Amanda arvas: „Tallinnas pälvib tähelepanu rohkem, ilmselgelt! /---/ Seal [Setomaal] juba sellega [rahvariiete kandmisega] laineid ei löö.”

Koor, mille juures välitööd tegin, on tegutsenud juba pikka aega ning selle laiem eesmärk paistab olevat läbi seto leelo ning koos laulmise hoida väljaspool Setomaad üleval seto traditsioone. Samal ajal on iga laulja kooris käimist ja laulmist seletanud omamoodi: kes käib pigem laulmas, kes seltsielu elamas, kes oma seto juurtega sidet hoidmas.

Mõlemal välitöö hooajal (2009/2010 ja 2010/2011) oli kooris koos minuga 12–14 aktiivset liiget, enamikul neist on seto juured, ent praegu elavad nad väljaspool Setomaad: kes on sündinud Setomaal, kellel on vanemad seto juurtega ning kes on suvised sugulaste juures Setomaal veetnud. Enamasti on Setomaalt ära kolitud kas elukoha kitsikuse tõttu, töö leidmise tõttu mujal Eestis või pärast õpinguid linna jäädes. Lisaks oli kooris peale minu veel kolm lauljat, kellel vereside Setomaaga puudus.

Lauljate keskmine vanus oli kooris suhteliselt kõrge – üks kooriliige seletas seda asjaoluga, et naistel, kellel on väikesed lapsed, ei ole nii palju aega ega võimalusi peale tööd ning pere kõrvalt laulmas käia, kuna lisaks iganädalastele proovidele tuleb arvestada esinemiste ja väljasõitudega kaugemale. Mitmed lauljad töid välja ka asjaolu,

et nooremana nad seto leelost ei huvitunud või polnud aega, huvi tärkas alles hiljem. Ruta kirjeldas seda järgmiselt:

Nii et ütleme, et selle laulmise, laulma sattumisega oli lihtsalt, et ... et küllap siis varem ei olnud aeg selleks valmis, laps oli väike ja ... ja siis kui ma Tallinna tulin ja juba Setomaalt eemale jäin, ses mõttes, et ka talu müüs isa ära /---/, et ilmselt siis ma tõeliselt alles hakkasin seda väärtustama. See ei tähenda, et ma enne ei oleks väärtustanud, aga siis sai mulle erilise tähenduse just see pärimuskultuuri edasiviimine.

Seto kooris on igal lauljal oma roll.⁴ Eeslaulja ja *killõ* on vahetatavad rollid, mida on laulnud ja laulavad need, kel on selleks enam annet või tahtmist. Kõik lauljad aga oskavad laulda *torrõ* partiid. Kui ajalooliste salvestiste põhjal otsustades ei pruukinud *torrõ* partii lauljad laulda unisoonis, eri lauljate viisivariandid võisid erineda ja tekitada heterofoonia,⁵ siis tänapäeva institutsionaliseeritud kooride üheks iseloomulikuks jooneks on *torrõ*'de unisoonsus. On küll neid, kes proovivad harmooniasse sobitada erinevaid viisikäike, ent üldpilt on pigem unisoonne. Ellen kommenteeris seda mõtet järgmiselt: „Samas ma arvan, et rikkumisi jagub, olen isegi harmoonias üksinda teisi valikuid teinud mõnedes lauludes, kuigi pole seda kellegagi läbi rääkinud. Samas on imelik olnud nii teha, ja enamasti ka ei tee, ainult kui „ilus” tundub.” Kooriproovidesse tullakse õppima üht või teist laulu, mistõttu „õige” viisi omandamise tagajärjel muutubki *torrõ* ühehäälseks, samas kui külas tuldi kokku ja lauldi täpselt nii, kuidas keegi viisi teadis, kuulis või ilusaks pidas. Ka vaadeldud koori iseloomustas *torrõ*'de unisoonsus, seto pidudel ja koosviibimistel tekkinud spontaansete lauljakoosluste puhul oli heterofoonivõimalus suurem.⁶

Eeslauljad on ajalooliselt olnud enamasti sõnaosavamad ehk *sõnolised*. Praegustes koori-

⁴ Seto koor jaguneb kaheks kohustuslikuks partiiks, rahvapäraste nimedega *killõ* ja *torrõ*. *Killõ* on ülemine soleeriv hää. Kuna *killõ* peab olema ülejäänud koorist tunduvalt teravam ja pingelisem, siis igaüks seda laulda ei saa. *Torrõ*'ks nimetatakse peamist partiid, mida lauldakse mitmekesi ja mis kordab, küll enamasti veidi muudetud kujul, eeslaulja viisi.

⁵ Heterofoonia on ühe meloodia variantide kooskõlamine.

⁶ Mõnikord esineb heterofoonilises *torrõ* partiis aga teadlik polüfoonia, mille käigus eristub iseseisev kolmas partii, mida nimetatakse alumiseks *torrõ*'ks, kes kasutab helirea kõige alumisi astmeid. Vaadeldud leelokooris oli paar lauljat, kes püüdsid alumist *torrõ*'t teadlikult laulda.

des ei pruugi eeslauljaks olemine aga seda tähendada. Viive on selle sõnastanud järgmiselt: „Tänapäeva kooris on eeslaulja see, kes teatud sõnad ära õpib.” See väide osutab selgesti, et seto koorist on saanud pigem institutsioon (koorilaul ei ole enam elu enesestmõistetav osa) ning eeslauljal on selles institutsioonis täita teatud formaalne roll. Laulusõnu tegid minu välitöö vältel (koori hooajalise tegevusega seoses) vähesed ansambli liikmed, enamasti vaid tervituslauludele juubeliüritusteks jms.⁷ Ühe kooriliikme arvates, kes ise sõnu ei tee, „on see mugavus. Need naised [vanemad kooriliikmed] oskavad kuramuse hästi ise sõnu teha. /---/ Nad oskavad seda suurepäraselt, aga jube mugav on seda mitte teha!” Selma arvates on sõnade tegemisega nagu luuletamisega, ta nentis kohe, et lihtsam on siis, kui teema on ette antud: „Sõnu ei ole ju keeruline teha. /---/ Eks ta väga lihtne ka ei ole, muidugi.” Koori staažikaim *sõnoline* Nelli on sõnade tegemise protsessi kirjeldanud järgmiselt: „Mul läheb kaua aega, kui ma midagi mõtlen. Siis kirjutan, siis tõmban jälle maha, siis parandan, siis küsin /---/ vennanaise⁸ käest, kui tal on vaja, siis ta küsib minu käest /---/.” Samas mainib ta, et „kui sul ikka pole looduse poolt antud seda annet, nagu kõigil kirjanikel ja luuletajatel /---/, siis sa võid mõelda nii palju kui tahad, niikuinii ei tule midagi välja!” Vaadeldud kooris võisid eeslauljad olla kõik, kes on tahtnud mõnd peamiselt juhendaja valitud laulu ära õppida. Ma ei tea, kuidas juhendajad on seni lauljaid valinud, kes peaks eest ütleva või kellele laul anda-õpetada, aga minu välitöö hooaegadel sündis otsus koostöös juhendaja arvamise ja lauljale meeldivuse põhjal ühise arutelu käigus (s.t. otsuses ei mängi rolli nt. proovis käimise sagedus, kooris laulmise staaž vms.). Samuti saavad eeslauljad olla need, kes ise selleks initsiatiivi üles näitavad ja laule otsivad, on neid kogunud või sugulastelt saanud. Kuna enamik lauldavate laulude sõnu on saadud kellegi käest, siis tundub, et ansambliisiseselt ei tekita nn. lauluomand suuri pingeid. Muusika puhul pole

see nii tähtis, ent sõnade osas on setodel tugev omanditunnetus. Kui sõnad on teinud või näiteks sugulastelt saadud sõnu on laulnud konkreetne laulja, siis tema eluajal teised seda ei laula. Nii mõnigi laulja, kes ise sõnu teeb, on üsna otse välja öelnud, et ei anna oma sõnu kellelegi.

Vaadeldud koori, aga võib-olla ka enamiku tänapäevaste kooride puhul (iseäranis nende puhul, kes tegutsevad väljaspool Setomaad ning kel seetõttu vähem igapäevast kokkupuudet seto kultuuriga) tundub igasuguste otsuste tegemisel väga oluline roll olevat koorijuhi.⁹ Elkkõige kehtib see repertuaari, kavade ja laulmismaneeri kohta. Tema on tavaliselt see, kes otsustab, millised laulud kavva võetakse, kust need saadakse, kuidas neid lauldakse jne. Samuti on oluline koorijuhi enda taust – kui palju tal on teoreetilisi teadmisi seto laulust ning murdest. Samas arvasid mitmed lauljad, et sellise koori toimimine on paljuski ühistöö tulemus ning et koorijuht ei ole see, kes peab kõike ainuisikuliselt tegema. Näiteks nentis Liine, et „koorijuht on fiktiivne. Kõik need üritused tehakse käsikäes.” Seesama noorem laulja avaldas ka arvamust, et kui Setomaa eri paigust pärit naised omavahel vaidlema lähevad, siis las vaidlevad lõpuni – teised lauljad saavad ka teada, millised erinevused mingis asjas Setomaa eri paikades valitsesid. Maretil oli koori tulles aga kogemus, mille tõttu ta arvab, et koorijuhi sõna peab maksma: „Igaüks hakkas omalt poolt vastu vaidlema: meie külas lauldi nii, aga meie külas lauldi nii, siis igaüks kadus oma nurka, hakkasid sokki või kinnast kuduma, aga minule see ei istunud. /---/ Minule meeldib praegune vorm rohkem. Ma tulen koori, ma tahan siis tööd teha, aga mitte niisama oma aega surnuks lüüa kohvitassi juures. /---/ Ei tasuks vaielda. Las ikka koorijuht otsustab.” Seega on kooris laulmine ja proovides käimine mõne laulja jaoks struktureeritud tegevus, samas kui mõnele teisele on olulisem, et koor oleks pigem loomulik ja justkui elav organism nagu „vanasti”. Huvitav on see, et „vanale” ajale iseloomuliku loomulikkuse tõi välja just üks nooremaid lauljaid.

⁷ Üheks iga-aastaseks sõnade tegemise ürituseks on kujunenud kuningriigipäeva *sõnolise* võistlus. Olgu lisatud, et antud artiklis ei ole ma pööranud tähelepanu ansambli liikmete kooritegevusega mitteseotud sõnade tegemisele (oli kooriliikmeid, kes avaldasid omatehtud sõnu nt. ajalehes Setomaa jms.).

⁸ Tegelik sugulusaste oli mehe vennanaine.

⁹ Segaduste vältimiseks: minu välitöö jooksul oli kooril mitu juhti, keda eristan üksteisest vaid vajaduse korral (vana koorijuht, vahepealne koorijuht ja uus koorijuht).

Küsitav on sealjuures aga see, kas vanasti ikka valitses kooris demokraatia või oli ehk siiski mõnel lauljal (eeslauljal?) suurem sõnaõigus.

Nagu eespool juba mainitud, oli vaadeldud koori eripäraks (nagu tegelikult kõikidel väljaspool Setomaad tegutsevatel leelokooridel) see, et lauljad on pärit Setomaa eri nurkadest, mistõttu teatakse laule ja murret veidi erinevalt. Ühelt poolt annab see palju juurde – rikastab koori kõla, laulumaneeri, viisirepertuaari ning seto murret –, teisalt aga tekitab ka vaidlusi. Selge on see, et Setomaa eri *nulkades*¹⁰ tuntakse nii leelot kui ka murret erinevalt, ent sellele vaatamata toimus proovides aeg-ajalt mõttevahetusi, kuidas oleks õigem, kas nii, kuidas üks teab, või nii, kuidas teine. Kui üksmeelele ei jõuta, on tavaliselt koorijuht see, kes vaidluse oma otsusega lahendab. Sellised sõnelused rikastavad kooriliikmete teadmisi Setomaa paikkondlikest erinevustest, ent samas, nagu arvas üks kooriliige: „Kui nad [vaidlejad] kurjaks kätte lähevad, see nagu ei ole päris tore.” Sellised situatsioonid võivad küll mõneks hetkeks proovi õhkkonda pingestada, ent lauljate omavahelisi suhteid ei näi need rikkuvat, sest lõppkokkuvõttes lepivad kõik lahendusega.

Pingeid võib ette tulla igas kollektiivis, nii ka vaadeldud kooris. Minu esimene mulje välitööl olles neist naistest oligi väike hirm ülitugevate karakterite ees. Üks noorem laulja mainis, et teda köidavad koori juurde „inimesed! Need karakterid, mis siin kokku on saanud, on niivõrd hämmastavad, nii erinäolised ja mõnused”.

Teoreetilisest lähtepunktist

Etendus on interdistsiplinaarne uurimisobjekt, kus kohtuvad eri teadusharude huvid: teatriteadus, kunstiajalugu, filosoofia, antropoloogia, sotsioloogia jne. Seetõttu pole olemas ainult ühte teatrianalooget põhinevat analüüsimudelit, vaid neid on palju, ja just see paljusus annab distsipliinile teatava paindlikkuse.

Draama ja kultuuri võrdlemisel ning draama ülekandmisel kultuurile on pikk ajalugu. Kõige selgem, ent verbaalselt kirjeldades hajuv põhjendus on säärase võrdluse intuiitiivne mõistetavus. Ester Võsu on selle sõnastanud järgmiselt:

„inimkultuuris on alati olemas teatav draamalik mõõde ja draamades omakorda luuakse mudeleid elust” (Võsu 2007: 196). Konkreetse tegevuse ja mentaalse kultuuri duaalsusest tulenebki draama mõiste ambivalentsus sotsiokultuuriliste teooriate jaoks. Kultuuriteadustes kerkib performatiivsuse mõiste jõuliselt esile 20. sajandi keskel. Ent draama-analoogia sotsiaalteadusliku rakenduse taustaks on metafoori kasutus filosoofilises-ilukirjanduslikus diskursuses alates Vana-Kreeka filosoofidest. Idee maailmast kui teatrilavast ja inimestest kui näitlejatest on käibinud sajandeid (näiteks Calderón de la Barca „Suur maailmateater” või William Shakespeare’i „Nagu teile meeldib”).

Lisaks pikale ajaloole on draama-analoogiat kasutatud erinevates distsipliinides ja interdistsiplinaarselt ka väga avaralt, mistõttu on selles tarvitataivate mõistete väli tänapäeva kultuuri uurimises kujunenud heterogeenseks. Ühe põhilise mõistena kasutatakse „performatiivsust” ja selle tuletisi kultuuriuurimises üha enam, Linda Kaljundi sõnade kohaselt iseloomustab seda ingliskeelses kirjanduses suur variatiivsus (*performance*, *performativity*, *performative act* jt.). „Eesti kontekstis kaasnevad sellega mitmed tõlke- ja tõlgendusprobleemid: nimelt on inglise *performance* märksa laiemah tähendusega kui meie eeskätt teatriga seonduv „etendus”, tähistades ka mingi tegevuse ettevõtmist ja teostamist jms. Lisaks muudavad *performance*’i tõlkimise „etenduseks” või „etendamiseks” (või ka *performativity* tõlkimise „etenduslikkuseks” jne.) mitmel puhul ebatäpseks põhimõttelised teoreetilised erinevused” (Kaljundi 2008: 629). Kaljundi soovib kasutada katuserminina mõistet „performatiivsus” ja selle tuletisi. Samas kasutab näiteks Võsu *performance*’i eestikeelset vastet „etendus” ja *performance studies*’e vastena „etenduse uuringud” (Võsu 2006). Süüvimata terminoloogilistesse keerdkäikudesse, üritan selles artiklis eelistatavalt kasutada performatiivsusest tulenevaid termineid, kui see on aga võimatu, siis paralleelselt ka mõiste „etendus” tuletisi.

Humanitaarteadustes on Clifford Geertzi kohaselt toimunud žanride segamine ja piirjoonte ähmastamine (Geertz 2003: 31, 37), mis väljendab ühiskonnateadlaste ärapöördumist seadustel ja

¹⁰ *Nulk* – nurk seto k.

näidetes põhineva seletusideaali juurest juhtumitel ja tõlgendustel põhineva ideaali poole. Sellist „kriisilisust“ võib vaadelda ka nn. metodoloogiliste pöörete võtmes (nn. kultuurilised pöörded; vt. Bachmann-Medick 2009).¹¹

Performatiivset pööret võib pidada mõnes mõttes reaktsiooniks humanitaarteaduste liigsele keele- ja tekstikesksusele – performatiivsed teooriad toonitavad just kehalisuse tähtsust inimkäitumises. Nii humanitaar- kui ka sotsiaal-teadused laiendavad „performatiivsuse“ märksõnu väljapoole ootuspäraseid kasutusvälju, nagu teater, rituaal jne. Linda Kaljundi on seda nähtust nimetanud klassikaliste humanitaarteaduste hiilivaks lähenemiseks antropoloogiale (Kaljundi 2008: 628).

Sotsiaalteaduslikud performatiivsed teooriad on välja kasvanud antropoloogiast (Schechner 2002), kuivõrd teatrikunsti üheks eelkäijaks võib pidada arhailisi rituaale. Seletus, miks kultuurietendus tõstis eelkõige pead antropoloogias, peitub selles, et kultuurilised praktikad, mida antropoloogid uurivad (rituaalid, riitused, tseremooniad jne.), on väga sarnased teatrietendustega. Antropoloogias on performatiivseid teooriaid kasutatud enamasti religiooni, poliitilise elu, sugudevaheliste suhete ja etnilise identiteedi uurimiseks, vähem on nendega uuritud otseselt performatiivseid nähtusi (vt. Beeman 1993). Üks postmodernismi omadus näib olevat „performatiivse printsiibi“ rakendamine kõigile sotsiaalse ja kunstielu aspektidele, mõistmaks uues valguses ka kõige tavapärasemaid teemasid (Beeman 1993: 370).

Performatiivsuse uurimist enim mõjutanud kesksed autorid on Briti kultuuriantropoloog Victor Turner (1920–1983), Kanada päritolu sotsioloog Erving Goffman (1922–1982) ja Ameerika teatri-teoreetik Richard Schechner (sündinud 1934). Varasemad antropoloogilised tööd, mis on mõjutanud performatiivsuse uuringuid, pärinevad Gregory Batesonilt ja Margaret Meadilt. Goffmani teatri-analoogia sündis 1950. aastate teisel poolel, Turneril 1960. aastate teisel poolel.

Draama-analoogial on ühiskonnateoorias kaks lähtepunkti: nn. ritualistlik draamateooria (Jane Harrison, Francis Fergusson, T. S. Elliot jt.) ning

Ameerika kirjandusteoreetiku ja filosoofi Kenneth Burke'i sümboltegevus „dramatism“ (Geertz 2003: 42). Burke'i dramaturgiline tõlgendamine („A Grammar of Motives“ 1945),¹² mis toetub Ameerika sotsioloogide Talcott Parsonsi ja Georg Herbert Meadi töödele (Kaljundi 2008: 630), on omas valdkonnas jäänud aga Goffmani ja Turneri varju.

Turneri mitte-argise kogemuse problemaatikal põhineva sotsiaalse draama analüüsimeetodi (vt. nt. Turner 1967, 1972, 1982, 1987) juured on struktuur-funktsionalistlikus voolus. Manchesteri koolkonna liikmena arendas ta selle lähtealuseid edasi ning liikus nagu paljud Rhodes-Livingstone Institute'i / Manchesteri koolkonna liikmed metodoloogilise individualismi poole (Kuper 1999: 145). Ester Võsu sõnul saavutas Turner selle, mida paljud varasemad antropoloogid ei olnud suutnud: „ühendas tegutsejakeskse ja struktuurikeskse perspektiivi (ehk mikro- ja makroperspektiivi) ning suutis luua sotsiaalsete süsteemide muutumise ja püsivuse dialektilise käsitlemise (seni olid antropoloogid kirjeldanud peamiselt koherentseid staatilisi struktuure)“ (Võsu 2008: 211). Kuigi Turneri analüüsimudel on üks mõjukamaid, poleks see setode eneselavastamise näitamiseks minu välitöö puhul olnud täiel määral rakendatav, kuna välitöö jooksul toimus argikogemusest väljapoole jäävaid sündmusi, rituaale jne. harva. Goffmani ja Schechneri teooriad sobivad nii setoks olemise kui etenduse ja etenduse kui etenduse analüüsiks, samas kui Turneri mudelit oleks saanud rakendada konkreetsetele sündmustele ja muutustele, ent mitte väga hästi setoks olemisele (vaatamata sellele et Turner üritas oma elu lõpu poole näidata oma analüüsimudeli universaalsust, mille abil kirjeldada sotsiaalsete transformatsioonide protsesse nii traditsioonilistes kui ka lääne ühiskondades, s.t. leida rituaali kõikjalt).

Nagu Turner, peab ka Goffman etenduslikkust sotsiaalse elu üheks osaks, teatri-analoogia kasutamine võimaldab inimestevaheliste suhete ja sotsiaalsete võrgustike väljatoomist ning protsessuaalsuse esiletoomist. Kui Turneri teatri-analoogia keskendub kitsalt draamale ja seetõttu ka mitte-argistele sündmustele, siis Erving Goffmani analoogia tähendus on avaram

¹¹ Mõiste „pööre“ sigines teadlaste leksikasse alates 1980-ndatest, kuigi keelelise pöörde puhul kasutati seda varem – laiemas käibesse tõi mõiste Richard Rorty oma 1967. aastal ilmunud analüütilise keelefilosoofia antoloogias (Piirimäe 2008: 589).

¹² Burke, Kenneth (1945). *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall.

(draama kui tegevuse kujuteldav struktuur) ning on suunatud just igapäevaelu mõtestamisele.¹³ Või teisiti – kui Turner tõstis keskpunkti (näidendi) draama ehk stsenaariumi, siis Goffman keskendub eelkõige näitlejale, rollile ning mängule. Sotsioloogias on rolli mõistet kasutatud juba alates 1930. aastatest, antropoloogiasse tõi selle just Goffman. Goffmani teooria kontseptuaalne raamistik on rajatud teatrist paindlikult laenatud mõistetele, mis teeb võimalikuks dramaturgilise mudeli võimalikult laiapinnalise kasutuse. Goffmani teooria (vt. Goffman 1959) rõhutab sotsiaalse käitumise heterogeensust ja kontekstuaalsust – inimeste igapäevane sotsiaalne käitumine, suhtlus ja sotsiaalsed rollid kujutavad endast etendust, mida luuakse ja kasutatakse vastasmõjus teiste „näitlejatega“. Goffman keskendubki eneselavastamisele-eten-damisele, mis saab toimuda vaid koos „teisega“. Seega Goffmani dramaturgia põhiküsimuseks on indiviidi ja ühiskonna suhted. Erinevalt Turnerist ei paku Goffman konkreetset rakenda-tavat analüüsimeetodit, vaid vaatleb igapäevaelu organiseerimise võimalusi erinevate drama-turgiliste printsiipide alusel, näiteks etendus (*performance*), meeskond (*team*), piirkond (*region*), erinevad rollid (*discrepant roles*), tegelaseväline kommunikatsioon (*communication out of character*), mulje lavastamise oskused (*the arts of impression management*).

Goffmani vaatlusviisi suunatust indiviidile näitab see, kuidas ta etendust (*performance*) defineerib: *performance*’i all võib mõista antud osaleja kõiki tegevusi ühe sündmuse käigus, mille eesmärgiks on mõjutada ükskõik millisel viisil ükskõik millist teist osalejat (Goffman 1959: 15). Seega ei nimeta ta etenduseks igasuguseid käitumisakte, vaid peab silmas eelkõige kellegi mõjutamiseks sooritatud toiminguid. Ja sellest tulenevalt determineeritakse etenduse toimu-mine indiviidi tegevusega teiste indiviidide ees. Lavastuse (*performance*) idee seisneb selles, et etendaja eeldab publikult, et viimane võtaks talle etendatavat situatsiooni tõepäraselt ning usuks, et etendajad on oma tegevuses siirad. Sellest tulenevalt on ühiskonna organiseerimise

printsiibiks eeldus, et igal indiviidil, kes omab teatud sotsiaalset karakterit, on moraalne õigus oodata teistelt, et teda koheldaks vastavalt sellele rollile (Goffman 1959: 13).

Goffmanile lisaks sobivad setode enese-lavastamise vaatlemiseks Ameerika teatriteadlase Richard Schechneri seisukohad. Schechneri taustaks on teatriuurimine ning teda huvitavad rituaali ja teatri omavahelised suhted (vt. nt. Schechner 2009). Vaatamata sellele et tema huvi keskmes on pigem mitteargine käitumispraktika (etendus kui rituaal, kui mitteargine tegevus), toob ta esile ka argikäitumise etenduslikkuse. Schechneri arvates on igapäevakäitumises enam korduvat kui varieeruvat ning seega ope-reerivad inimesed kultuuri poolt määratud ühikutega, mida ta nimetab *strips of behavior* (Schechner 2002: 28). Selles mõttes on Schechneri teooria lähedane Turnerile jt. antropoloogidele, kuna ta eeldab, et kultuur annab ette teatud kollektiivsed käitumismudelid. Goffmani teoo-riaga seob aga Schechnerit arusaam, et etendus on kommunikatiivne akt. Schechneri järgi on *performance*’i tähendusväli väga lai ning *performance*’ina saab uurida põhimõtteliselt mis tahes kultuurinähtust – alustades näiteks soost, rassist või identiteedist (Schechner 2002: 41–43; Schechner 2009: 87). Kuna *performance*’id on *restored behaviors* või *twice-behaved behaviors* (taastatud käitumine või kahekordselt käitutud käitumine), mille etendamist harjutatakse, siis võib iga sotsiaalset käitumismudelit vaadelda kui millegi tegemise näitamist (Schechner 2002: 28). Omaenda teatrihuvist lähtudes suhestab Schechner ka mõisted teater-*performance* ning draama-stsenaarium (*script*) (Schechner 2009: 66–111): nii nagu etendused (*performance*) on kultuurile omased, ja teatrietendused on selle üks alaliik, nii on ka stsenaarium (*script*) kui tegevustik kõige üldisemas mõttes kultuurile omane ja draama on üks selle alaliikidest.

Performatiivsete teooriate kasutamise üks eelis, ent samas ka nende nõrk koht on avatus ja võimalus laieneda piirilt – see võimaldab kasutada ja sünteesida väga paljusid meetodeid ning võimaldab käsitleda väga paljusid teemasid

¹³ Teooriate väljaarendamisel võib olulist rolli mängida ka autorite välitöökogemus: Turneril traditsionaalsest Aafrika hõimuühiskonnast (antropoloogiale iseloomulik „võõras“ kultuur), Goffmanil kaasaegsest Ameerika ühiskonnast. Samuti võis see mõjutada ka nende teooriate struktuuri: Turneri sotsiaalse draama mudelil on konkreetne struktuur, Goffmani teorial selge struktuur puudub. Ehk teisiti: esimest saab rakendada konkreetsetel juhtudel, teist avaramalt.

(erinevus traditsiooniliste akadeemiliste distsipliinidega peitub selles, et *performance studies* pole organiseeritud ühtseks süsteemiks). Ent sellega kaasneb ka kahesugune oht: „üha uute kultuurinähtuste võrdlemine etendusega annab tunnistust teooria koloniseerivatest püüdlustest, teisalt kaotavad liiga laialt levivad metafoorid kultuuriuurimise metakeeles pikapeale oma seletava jõu” (Võsu 2006: 111). Ohtude eest draama-analoogia kohandamisel hoiatab ka Geertz: „ta [draama-analoogia rituaaliteoreetiline versioon] suudab tuua esile mõningaid sotsiaalse protsessi kõige sügavamaid tunnusojooni, kuid teeb seda silmatorkavalt erinevate protsesside nukralt üheülbaliseks muutmise hinnaga” (Geertz 2003: 43). Seega ühelt poolt avardab teatrist laenatud metafooride kasutamine sotsiaalteadustes jm. piire ning aitab näha seoseid ja süsteemi uudelt, teiselt poolt on aga oht hakata analoogiaga sobitama vaid sellega sobivat ning jätta välja kõik muu.

Koori tegevusest

Seto koori iganädalastes proovides harjutatakse esinemisteks, mis on peamine avalik eneseväljendusvorm. Esinemised saab üldjoontes liigitada kolmeks. Esiteks kaks korda aastas toimuvad ansambli enda korraldatud traditsioonilised peod, kirmased, millest põhjalikumalt allpool. Teiseks esinemised (samuti esinemissituatsioonita külaskäigud) teiste setode korraldatud üritustel Setomaal, Eestis või mujal. Peale traditsiooniliste Seto Kuningriigi päevade ja paar aastat Vene Föderatsioonis Petseri rajoonis Radajal toimunud festivali on käidud teisi ansambleid tervitamas nende tähtpäevade puhul või niisama pidudel. Kolmandaks esines koor tellimuste peale. Sellistel esinemistel on tavaliselt ajaline limit ette antud ning tavaliselt pakutakse siis mitmekülgset (seda eriti viiside mõttes) repertuaari, pöörates tähelepanu laulude pikkusele, iseäranis kui kuulajaskonna moodustavad välismaalased, kes sõnadest aru ei saa. Peale esinemiste ja proovide toimus minu

vaadeldud koori elus vähe üritusi, mis polnud seotud laulmisega.

Väljaspool Setomaad tegutsevad seto koorid üritavad samu pidusid mitte korraldada-pidada, kuna publik on teatud osas kattuv.¹⁴ Vaadeldud koor korraldas kahte kirmast aastas. Kirmaseks kutsutakse kiriku nimepäeva pühast kujunenud suvist simmanitaolist külapidu Setomaal, linnas on tegu oludele kohandatud peoga. Erinevusi vabaõhukirmase ja linnakirmase vahel on mitmeid. Kuigi ka linna tingimustes püütakse järgida külakirmase kombeid, on suurim erinevus lisaks siseruumides toimumisele see, et kõnealune koor (nii nagu tegelikult enamik teisi väljaspool Setomaad tegutsevate kooride korraldatud pidudel) esineb igal peol umbes tunniajalise temaatiliselt koostatud laulu- ja tantsuprogrammiga. Külakirmasel sellist esinemissituatsiooni tavaliselt pole. Näiteks talsipüha kirmasel 2010 oli kava läbivaks teemaks pulmadeks valmistumine, sama aasta lihavõttekirmasel aga lihavõttepühade pidamine ning kevadisteks ja suvisteks töödeks valmistumine. Temaatiline programm esitatakse kontserdisituatsioonis, kus koor esineb laval või siis saali mõttelisel lavapoolal ja külalised on publiku rollis, kusjuures lauljad ise on teadlikud oma esinejarollist, eeldades publikult publiku rollis olemist. Ürituse teine osa on lähedasem traditsioonilisele kirmasele. Leelopargi naistel on ette valmistatud väike külakost, süüakse, juuakse, lauldakse, tantsitakse pillimehe mängu saatel või räägitakse niisama juttu.

Vaatamata sellele et setoks olemine seguneb väga tihedalt tavapärase koori tegevusega, püüan alljärgnevas tihedat kirjeldust (vt. Geertz 2007) kasutades üsna meelevaldselt lahutada etenduse kui lavalise esinemise ning identiteedi etendamise, vaadeldes neid eraldi.

Etendus kui etendus

Koori tegevust hakkan analüüsima kihthaaval, alustades kõige formaalsemast, s.t. vaatlen otseselt lavalist tegevust ning selleks valmistumist, mis

¹⁴ Teave seto ürituste kohta liikus antud välitöö kohas suuliselt või seto kogukondades internetis. Kirmase-eelsest vestlusest talvel 2010 selgus, et kardetakse veidi võõraste ja nn. igasuguste (sh. kaetava laua tõttu nende, kes pole huvitatud seto kultuurist, vaid nälja kustutamisest) kohaleilmumist. Hiljem tuli välja, et lauljad suhtusid ebalevalt ka omaenda eestlastest tuttavate kutsumisse. Näiteks enne lihavõttekirmast 2010 uuris Roosi, kas tema mitte-seto tuttavad võivad ka kuulama tulla. Teiste vastus oli jaatav, ent see näitab, et Roosi arvates oli üritus suunatud seto kogukonnale ning oma eesti sõprade-tuttavate kutsumiseks pidi n.-ö. luba küsima.

annab struktuurse ülevaate koori igapäevasest tegevusest ja samuti minu välitööst. Lavaline esinemine on esinemine kõige tavalisemas tähenduses ning selles mõttes ei erine etniline ansambel ühestki teisest esinevast kollektiivist (olgu selleks siis teatritrupp, laulukoor vms.). Seega analüüsin esmalt koori tegevuse (proovide, kontsertide) ülesehitust ühe hooaja vältel, andmata sellele esialgu mingit muud tähendust.

Richard Schechner on välja pakkunud mitmeid performatiivse protsessi analüüsistrateegiaid (vt. nt. Schechner 2002). Kuigi tema teooria performatiivsest protsessist on välja arendatud teatri põhjal, on ettevalmistus- ning soorituskäik iga etenduse puhul (nii teatrietenduse, kontserdi, tantsulavastuse, ooperi jne. kui ka sotsiaalse rolli etendamise puhul) üldjoontes sama. Kuivõrd mina vaatlen performatiivsust koorisisest vaatepunktist, jättes välja publiku või produtseerimistöö, siis kasutan Schechneri pakutud analüüsimeetodit, mis paneb rõhu etenduse kulgemisele, vaadeldes peale etenduse ka sellele eelnevat ning järgnevat.

Kogu Schechneri performatiivse protsessi keskme moodustab etendus ise, mis tuleb aga asetada laiemasse konteksti. Schechneri sõnul pole ükski etendus saar omaette. Kõik, mis toimub etendusega ja etenduse sees, on mõjutatud ja omakorda mõjutab kõiki tegevusi ja huvisid, mis on selle ümber (Schechner 2002: 245). Seega väidab ka Schechner, et etenduse analüüs ei ole selgelt ühetasandiline, jätab aga mitmetasandilisuse aspekti ebamääraseks. Vaadeldes leelokoori tegevust, näeme konkreetsemalt, mis neid „saari“ tegelikult omavahel ühendab ja mõjutab (nt. institutsionaalsus).

Performatiivse protsessina vaatlen alljärgnevalt eelkõige kahte hooaega korrastavat kirmast, mis jaotasid selle suures plaanis kaheks: sügisel harjutati esimese (talsipüha), kevadel teise (lihavõtte) kirmase repertuaari. Vaatamata väiksematele esinemistele, mis seto üritustel piirdusid paari laulu esitamisega ning tellitud kontsertide puhul jäi ajalimiit tavaliselt alla 60 minuti, tundus selline kahene jaotus aluseks olevat igale hooajale.¹⁵

Schechneri kohaselt saab performatiivset protsessi vaadelda mitmefaasilise aja ja koha järgnevusena, mille võib suures plaanis jaotada kolmeks: etenduse-eelne faas (*proto-performance*), etendus ise (*performance*) ning etendusejärgne faas (*aftermath*). Nimetatud faasid jagab Schechner omakorda alakategooriateks (etenduse-eelne faas: õpe (*training, workshop*), proov (*rehearsal*); etendus: soojendus (*warm-up*), avalik etendus (*public performance*), tagasipöördumine (*cool down*); etendusejärgne faas: kriitiline vastukaja (*critical responses*), arhiiv (*archives*), mälestused (*memories*)). Tegu on aga ideaaljaotusega – kõikidel etendustel ei pruugi esineda kõiki kategooriaid.

Sellise skeemi järgi on kohane analüüsida kõiki otseselt etendamisega seotud institutsioone ja kollektiive. Ehk teisiti – see on tavapärane rutiin millegi proovisaalist lavalaudadele jõudmisel ning selles analüüsi faasis avalduvad mäng ja etendus kõige ootuspärasemas tähenduses. Kuigi koori kooskäimistel iganädalastes proovides oli ka (iseäranis eakamate lauljate jaoks) sotsiaalne mõõde (kuigi intervjuudes mainisid nii mitmedki lauljad, et käivad koos eelkõige laulmise pärast) – üksteisega suhtlemine, seto ja isikliku elu uudiste jagamine –, siis proovide eesmärk oli siiski valmistuda võimalikult hästi esinemiseks.

Etenduse-eelne faas (*proto-performance*) moodustab Schechneri kohaselt tõukemomendi etendusele, olles publiku seisukohast aga varjatud. Kõige laiemas mõttes kuulub etenduse-eelsesesse faasi (mida ei pruugi olla üks, vaid mitu) kõik varem omandatud (näiteks lauluoskus üleüldse), mitte ainult antud etendusega seotud oskused.

Esimeseks alakategooriaks nimetab Schechner õpet (*training*), mille jooksul omandatakse formaalselt või informaalselt erinevad spetsiifilised oskused. Õpet võib vaadelda väga laialt (inimtegevuse puhul alates näiteks rääkimise omandamisest) või kitsamalt. Vaadeldud koori puhul võib informaalset õpet alla paigutada näiteks seto leelo õppimise – kui mõni laulja, kes polnud varem eest ütelnud, laulis esimest korda eest, siis tihti kas koorijuht või teised lauljad andsid nõu, kuidas seda paremini/õigemini teha. Samuti korregeeriti mõnikord *killõ*'t. Enamasti

¹⁵ Hooaja jaotamine kaheks kirmaste põhjal tundus põhjendatud, kuna väiksemamahulistel ülesastumistel lauldi enamasti repertuaaris olevaid laule ning proove väga palju neile ei kulutatud.

olid need märkused suunatud kas teksti õigele väljaütlemisele (Setomaa erinevates *nulkades* räägitakse erinevat murret, mistõttu eri kohtadest pärit lauljad võivad murret teada erinevalt) või õigele helikõrgusele.

Etenduse-eelsesse faasi kuulub ka *workshop*, mis on etenduse aktiivne uurimisperiood (*active research phase of the performance*; Schechner 2002: 233). *Workshop* aitab leida või välja tuua etenduseks vajaminevad prototüübid, eksperimentaalsed mudelid. Vaadeldud kooris võis see periood olla aktiivne kollektiivne meenutamine. Näiteks kui kavva võeti varem õpitud laul või tants, mis oli aktiivsest repertuaarist tükk aega väljas olnud, tuli seda meenutada. Laulude puhul üritati kollektiivselt meenutada, ent kui eeslauljal oli laul liialt ununenud, lubas ta enamasti järgmiseks korraks kodus sõnad uuesti üle vaadata. Järgmises proovis polnud siis meenutamisega enamasti vaja tegelda.

Tantsimine oli võrreldes laulmisega teisejärguline, nii et igaks kirmaseks valmistudes tuli tantsu hakata uuesti meenutama, olgugi et neid oli alles paari kuu eest tantsitud. Tantsude puhul toimus kollektiivne meenutamine aga kohapeal. Ning nii mõnigi kord, kui erimeelsused lauljate vahel läksid liialt suureks, küsiti nõu eelmiselt koorijuhilt, kellel näis olevat kõige autoriteetsem sõna, kuna tantsud oli koorile enamasti tema õpetanud.

Minu välitöö teisest hooajast kuuluvad *workshop*'i alla ka ühised vanade helisalvestiste kuulamised, eesmärgiga valida repertuaari uusi laule. Kuna minu välitöö esimene hooaeg (2009/2010) sattus koori jaoks koorijuhi vahetuse tõttu segasele ajale, siis uut repertuaari kavva ei võetud. Meenutati ja lauldi juba repertuaaris olevaid laule. Teisel hooajal (2010/2011) hakkas uus koorijuht repertuaari laiendama arhiivi(de)st otsitud helisalvestiste abil, millega ühtlasi soovis lauljatele tutvustada vanemat laulustiili. *Workshop*'i-faasi kuuluski ühine salvestiste kuulamine ja sealt laulude valimine. Enamik lauljaid oli tegevusega päri, tunnistades selle kasulikkust. Nurinat laulude korduva kuulamise üle (lisaks laulude valimisele kuulati salvestisi korduvalt ka proovides, kui mõnel lauljal oli viis meelest läinud või koor ei laulnud salvestisele

vastavalt) kostis vanematelt lauljatelt. Ühelt poolt on see seletatav vanemate lauljate suurema kogemustepagasiga: laulud olid tuttavamad ja jäid paremini meelde. Teiselt poolt oli aga halvakvaliteedilist salvestist, mida mängiti maha ilma korralike kõlariteta, väga raske kuulata (seda eriti vanemaealistel, kel kuulmine pole enam terav). Repertuaari mõttes võeti üksüheselt üle laulu tekst, viisist aga üldine meloodiajoonis, seda endale suupärasemaks kohandades.

Kõige ootuspärasemaks etendusele eelnevaks faasiks on proovid (*rehearsals*), mis on otsesem ülesehitusprotsess järgnevale etendusele – juhendaja poolt välja otsitud või *workshop*'is leitud materjali süstematiseerimine, harjutamine ja kinnistamine. Prooviprotsessi eesmärk, anda võimalikult hea kontsert, etendus vms., on kõikidel laval esinevatel kollektiividel sama, kuigi protsess ise võib kollektiiviti olla erinev. Seto kooris oli proovi esmaeesmärk laulude omaseks laulmine ning teiste kuulamine. Kuna paberil ette antud noote polnud, tuli meloodia ära õppida kuulamise käigus ning enda hääli sobitada vastavalt ansamblisse. Juhendaja(te) või laulja(te) märkused lähtusid kuulamisel saadud muljest. Proovide käik oli enamasti üsna sarnane, erinevused võisid tulla sellest, kui kellelgi oli mingi tähtpäev või sünnipäev. Sel juhul lauldi sünnipäevalapsele „Palju aastaid“, söödi-joodi sünnipäevalapse valmistatud suupisteid ning räägiti tavapärasest enam juttu.

Lisaks harjutamisele oli aga igas proovis ka teatud rituaal, mida minu välitöö ajal kunagi ära ei jäetud. Nimelt lõppes iga proov püsti seistes lauldava meieisapalvega. Õigeusk on üks olulisemaid setoks olemise tunnuseid (Jääts 1998), ent samas pole teada, et ükski teine seto koor laulaks kooriproovis kirikulaule.¹⁶ Sellega on kooriproovi poolformaalselt sisse toodud element, millel on küll oluline roll seto kultuuris tervikuna, ent mis antud koosluses ja antud hetkel ei ole enesestmõistetav. Siinkohal tundub mulle, et käsitletud performatiivsuse teooriad ei pööra etenduse institutsionaliseerituse ning sealt tulenevatele muutustele, kohanemistele jne. aspektile piisavalt tähelepanu

Paradoksaalsena võib tunduda seegi, et ühelt poolt tuuakse koori tegemistesse ühed

¹⁶ Varasemal ja uuel koorijuhil olid selle kohta, miks seda tehakse või kust selline traditsioon on tulnud, erinev seletus.

kiriklikud traditsioonid, ent samal ajal on teised kaotamas oma rolli. Näiteks on ortodokssed seto naised suure paastu ajal loobunud paljudest toiduainetest ja ilmalikest lõbustustest, kaasa arvatud laulmine. Seto leelokultuur on tänapäeval aga selgelt sekulariseerunud – religioossed tabud pole enam üldtunnustatud ja paastutavade rikkumine pole probleem (näiteks paastu ajal kooriproovis laulmine). Tundub, et seto laulu harrastamine folkloorirühmades võimendab sekulariseerumist ning lauljad peavad tegema kompromisse religiooni ja kooritegevuse (formaalse poole) vahel. Samuti on varasemad tavadiga seotud laulud muutunud lihtsalt lauludeks, mida võib laulda igal ajal ja igas kontekstis (vt. Kalkun, Ojamaa 2009). Lisaks proovis lauldavale meisisalpalvele algavad ka kõik antud koori korraldatavad kirmased kirikulauluga (esitatud on näiteks jõulutroparit „Sinu sündimine Kristus...” ja paasatroparit „Kristus on surnust üles tõusnud”), ent seda võib seletada kirmase algse olemuse sümbolse ülekandmisena: esmalt käidi kirikus ja siis pidutseti.¹⁷ Nii et ühelt poolt näitavad kirikulaulud religiooni olulisust seto kultuuris, ent teiselt poolt eksitakse sellesama religiooni vastu, käies paastu ajal proovis. Kirmast alustava kirikulaulu puhul võib problemaatiliseks osutuda ka ehete kandmine, näiteks on Mare Piho uurimuse kohaselt teatavate seto ehete kirikus kandmine taunitav (Piho 1992: 78; vt. ka Kalkun, Ojamaa 2009).

Teise faasi moodustab Schechneri etenduseanalüüsis etendus (*performance*) ise, koos eelneva soojenduse (*warm-up*) ning järgneva rahunemisega (*cooldown*).

Soojendus, mis ei pea ilmtingimata olema mõne etenduse komponendi kordamine vms., vaid võib olla ka mõni esinemiseväline, laulmisega üldse mitte seotud tegevus, peab aitama esinejal paremini sisse elada eelseisvasse etendusse, valmistama ette lavale minekuks, julgustama esinema ning aitama hoida rahulikumana esinemisnärv, samuti looma vajaliku (setoliku) õhkonna.

Koori kirmase-esinemiste eel kaeti alati koos kirmaselauad, mis tähendas koos võileibade valmistamist. Varem oli ka näiteks salatit pakutud,

aga kuna oli oht, et see võib söömise käigus sattuda raskesti puhastatavatele pehmetele toolikatetele, siis piirduti edaspidi võileibade, stritslite, pirukatega. Võileibade koos tegemine tuli aga ühe kooriliikme sõnul võrdsusprintsibiist: siis ei ole ohtu, et üks küpsetab või toob midagi vähem kui teine. Koorijuhi arvates tuleb see ka odavam kui valmistoodete ostmine. Ühtlasi sai võileibade meisterdamise aega kasutada esinemiseelseks laulude läbilaulmiseks ja kordamiseks.

Seto kultuuris on toidul väga tähtis osa, paljud üritused käivad käsikäes toiduga. Seega on koos võileibade meisterdamine ja laua katmine ühelt poolt osa setoks olemisest, teiselt poolt aitab aga selline täiesti teisest ooperist tegevus mõtteid eelseisvast (laval) esinemisest eemale juhtida ning vähendab esinemisnärv. Viimasest on enne esinemist naistega ka juttu olnud. Närveerisid eelkõige need, kes pidid eest ütleva ning kellel oli sel alal vähem staaži. Samuti Anna, kes väga kogenud eeslauljana närveerib ainult siis, kui ta on mingiks tähtpäevaks teinud laulu ning peab seda siis üks ja ainus kord ette kandma (meie kooris tegigi tema enamasti sellised „ühekordsed” laulud): „Ma kardan nüüd ka. Ma kardan kogu aeg. Või noh, sõnad võivad igaühel /---/ meelest minna, sest me ei laula paberi pealt.” Kõige enam kardeti sõnade sassi minekut või ununemist, vähem viisi segi ajamist. Viimast esines üks kord siis, kui järgmise loo eeslaulja oli eelmises laulus äsja *killõ*’t öelnud.

Soojenduseks võib nimetada ka riietumist ning selle korralikkuse kontrolli. Kõik naised olid uhked oma seto rõivaste eheduse üle ja seetõttu vaadati üksteist enne lavale minekut üsna kriitilise pilguga, et kõik oleks täiuslik – näiteks et peakate oleks sümmeetriliselt ning et liniku ots selja taga ulatuks sukmani ääreni või natukene ülespoole (iseendal ei saa seda hästi kontrollida). Ühelt poolt on seto rõivad esinemisriided, mis peavad laval perfektseid välja nägema, ent teiselt poolt on need ka üks osa setoks olemisest. Jällegi näide sellest, kuidas etendus kui lavaline esinemine ja etendus kui setoks olemine (millele keskendun järgnevalt) on teineteisega tihedalt põimunud.

Vaadeldud koori kirmaste puhul koosnes Schechneri performatiivse protsessi keskme moo-

¹⁷ Koorijuhi sõnul käivad seto kogukonna liikmed esmalt kirikus ja seejärel tulevad peole, mistõttu ongi kirmased alati just pühapäeviti ning kindlal kellaajal.

dustav etendus õigupoolest kahest osast. Esimene oli kontserdisituatsioonis esinemine, etendus selle kõige otsesemas tähendus, teine kontserdile järgnev kirmas, mis oli etendus setolikkuse mõttes. Kui kontsert oli üsna piiritletud, algas täpselt teatud kellaajal ja kestis teatud aja, siis kirmase situatsioon oli vabam ning n.-ö. peo käimasaamisega läks esmalt veidi aega.

Kirmase esinemissituatsioon erines teistest esinemistest ehk selle poolest, et oli laetud suurema setoks olemise eeldusega – setodest koosnev publik oli sotsiaalseks kontrollmehhanismiks ja kriteeriumide paikaseadjaks, kuna neile olid paljud laulud ja üldine traditsioon tuttav ning kuna aastast aastasse on publik olnud enam-vähem sama, siis ka kava kokkuseadmisel tuli arvestada, et laulud ei korduks ega oleks liiga üldtuntud.

Iga etendus aga lõpeb ükskord ning sellele järgneb tagasipöördumine tavapärasesse ellu (Schechneri järgi *cooling down*), mis on võrreldes eelnevate kategooriatega kõige vähem formaalne. Vaadeldud koori pidude lõpu vormiline tunnus oli koristamine. Ent iga etenduse järel toimub ka pingelangus ning emotsioonide väljaelamine: „Mõnus oli salongis [saali taga väikeses ruumis] pärast vaadata, kuidas kõik jäid üritusega rahule ning mõnus väsimus tuli peale. Spontaanselt tuli Reena tuulelauluga ning siis laulsime seda... Arutati, kas võrast rahvast oli...” (väljavõte välitööpäevikust). Schechneri arvates vaadatakse sellest perioodist etenduste käsitlustes tihti mööda, seda peetakse väheoluliseks. Minu arvates näitasid sellised situatsioonid koori kõige mitteametlikumat palet, kuivõrd mõju ei avalda elemendid (näiteks kontserdipublik, kooriproovi struktuur, kõrvalised isikud), mis muudes olukordades oleksid seda teinud.

Oma informaalsuse ja piiritlematuse tõttu kestab etendusejärgne faas nimetatutest kõige kauem, hõlmates endas etenduse edasist elu, mis koosneb vaatajate-kuulajate vahetutest muljetest, kriitilistest märkustest (*critical responses*), aga ka foto-, video- ja audiosalvestistest, mis jõuavad lõppkokkuvõttes inimeste isiklikesse arhiividesse (*archives*). Etendusejärgsesse faasi kuulub ka lauljate jätkuv tegelemine oma esinemisega ning sedakaudu ka oma osaga ja üldisemalt nii esinejate kui publiku mälestused (*memories*). Kirmaste

puhul tundusid etendus ja etendusejärgne faas omavahel segunevat. Kontserdile järgnev kirmas kuulus olemuselt mõlemasse: etenduse etendamise mõttes on ta juba kontserdijärgne tagasipöördumine kontserdisituatsioonist tavapärasemasse ellu (näiteks publikuga vahetult suheldes esinemismuljeid vahetades), setoks olemise etendamise mõttes on kirmas aga veel etendus.

Setoks olemine kui etendus

Kui eelneva rõhuasetus oli formaalsetel lavastustel, siis alljärgnevalt keskendun seto elemendile koori tegemistes ja analüüsin eneselavastust. Selleks võtan appi Erving Goffmani teooria, iseäranis piirkondliku aspekti – lava ja lavataguse. Kuna mulle tundub, et Goffman ütleb üsna otse välja, et üksiknäitleja ja meeskonnatöö põhineb lavastuslikust aspektist ühtedel ja samadel alustel, siis ei ole ma rollikäsitluses neid eristanud.

Kesksel kohal Goffmani performatiivsuse teoorias on etenduse sündmuspaikade kahene jaotus: lava (*frontstage*) ja lavatagune (*backstage*). *Frontstage* on etendaja teadlik lavaline käitumine *performance*'i käigus, koosnedes välimusest ja maneerist (valitavad suurused), mida vastav situatsioon vajab, ning tegevuspaigast (Goffman 1959: 22–29). Kui lava (*frontstage*) on koht, kus etendaja peab olema kogu aeg valvel ning omas rollis, siis teatud viisil lavast eraldatud lavataguses (*backstage*) saab end vabalt tunda. Goffmani kohaselt on aga olemas ka vahepealseid alasid, mis funktsioneerivad kord ühena, kord jälle teisena (Goffman 1959: 126).¹⁸

Pealiskaudselt analüüsides on lava ja lavataguse eraldamine etendamisega tegelevate institutsioonide või kollektiivide juures kergesti teostatav. Laval esinemine on nii Goffmani kui ka MacCanneli mõistes lavaline (*frontstage*) etendus, esinemiseks valmistumine proovides aga lavatagune (*backstage*).

Seda duaalsust saab interpreteerida ka setode eneselavastuslikus võtmes, pidades lavaliseks käitumist vastavalt seto identiteedile ning lavataguseks käitumist tallinlasena / eestlasena ja setoliku eneseetendamise õppimist. Ehk teisiti – rõhutatult kultuurilise erisuse esiletoomine

¹⁸ Dean MacCannel on Goffmani eristust edasi arendanud, jagades vahepealse ala omakorda kuueks (vt. MacCannel 1999: 101–102).

asub MacCanneli skaalal lavapoolses otsas ja selle tagaplaanile jätmine või selge erinevuse teadvustamine ning õppimine lavataguse pool.

Kuigi omajuurtelt on enamik kooriliikmed setod, siis valitud lähenemist õigustab asjaolu, et valdav osa kooriliikmetest elab Tallinnas või Harjumaal väljaspool seto kultuurikeskkonda, olles abielus mitte-setodega ja rääkides kodus eesti keelt (on muidugi neid, kes on abielus setodega, räägivad kodus seto murret jne.). Keskkond avaldab mõju ka identiteedile. Näiteks minu küsimusele, kas seto identiteet väljendub vaid teatud hetkedel (nt. koori- ja seto üritustel) või ka igapäevaelus, vastas Lehte, et see „identiteet lööb käitumises välja”, pidades ehk eelkõige silmas temperamenti.

Mitmest jutuaamisest lauljatega tuli välja, et kooriproov on üks iganädalane tegevus, kus nad saavad oma seto identiteeti väljendada, ehk proov on seega koht (n.ö. lava) seto identiteedi näitamiseks.

Goffman väidab, et kuigi lava näitavad tegevuspaik, välimus ja maneerid, siis tegelikult ainuüksi nende järgi otsustada ei saa, kuna sama tegevuspaika, välimust või maneeere võidakse kasutada ka lavataguses (Goffman 1959: 29–30). Seega tundub lava ja lavataguse jaotus (eriti kui rääkida mitte väga selgelt kirjeldatavatest nähtustest nagu identiteet vms.) midagi sügavamat kui lihtsalt dekoratsioonide vahetus.

Üks oluline setolikkuse aspekt on murdekeele kasutamine. Enne välitööle minekut arvasin just sellega raskusi tekkida võivat, ent selgus, et tegelikult räägiti proovides enamasti eesti keelt, välja arvatud üksikud lauljad, kes kasutasid murret läbivalt. Koorijuhi vahetudes minu välitöö alguses hakkas proovides üha enam üleskutseid kõlama, et võiks rääkida rohkem seto murret. See tundub olevat näide arusaamisest, et seto murre kuulub tihedalt seto kultuuri juurde ning seda tuleks sagedamini kasutada. Seto murre ei ole lauljate igapäevakeel ega ole seega enam nii omane, et teiste setodega rääkides sellele automaatselt üle mindaks. Samas, näiteks Vanda sõnade kohaselt temal on selline refleks. Teda intervjuerides sain oma esimesele küsimusele vastu küsimuse: „Kas ma pean rääkima murdes või kirjakeeles?” Minu kahevaheloleku peale (ma saan küll aru, aga ise ei räägi) seletas ta, et „kui minule esitab keegi seto keeles küsimuse, lähen ma loomulikult automaatselt selle peale üle”. Just selle minu küsimusele vastuseks küsitud küsimuse tõttu ei

tundu aga tegu olevat automaatse reaktsiooni, vaid vähemalt teatud olukordades teadvustatud protsessiga. Tundub, et seto murre ei kaasne automaatselt seto teemadega, neist räägitakse ka eesti keeles. Ühegi teise lauljaga intervjuud tehes küsimust kasutatavast keelest ei tekkinud: mina rääkisin ja mulle vastati eesti keeles. Lava taga ehk proovis tuleb enamasti automaatselt esimese keelena eesti keel, kuigi laval olles räägitakse seto murret (esinemistel, iseäranis setodele suunatudel, kasutas uus koorijuht laulude vahel rääkides alati seto murret). Siiski kui keegi on üle läinud seto murdele (eriti koorijuht), vahetavad ka teised lauljad kõneldavat keelt. Kui oma välitöö esimesel hooajal olin ma ainus pidevalt proovis käiv seto murret mitte rääkiv eestlane, siis teisel hooajal oli meid juba kaks. Igapäevasest eestikeelsest keskkonnast tulles ja ka kooriproovis eesti keelt kuuldes ning rääkides tekib lumepalliefekt, mille vähendamiseks ning tagasipöördumiseks setolikkuse juurde ongi vaja meenutada seto murde kasutamist. Ma ei tea, kas lauljad ise teadvustasid, millal, kellega ja kus nad räägivad eesti keelt ja kus seto murret. Tundus aga, et kooris oli lauljaid, kes enesele teadvustamata rääkisid vaadeldud situatsioonides murdes kogu aeg ning lauljaid, kes valisid kõneldava keele teadlikult, ent seal vahel oli ka hulk neid, kes rääkisid seda, mida kaasvestleja parasjagu kasutas.

Kui lauludes esines sõnu, mida keegi ei teadnud, siis enamasti küsiti nende tähendust. Oli tundmatu sõna seotud mõne tänapäeval kadunud või vähetuntud oskuse, tööga vms., seletasid teadjad seda pikemalt. Kui sõnade tähendust arutati üsna tihti, siis terve laulu mõttest ja tähendusest räägiti kahe viimase hooaja jooksul pikemalt vaid korra – minu esimeses kooriproovis lauldi „Valget jänešt”, misjärel koorijuht küsis, millest see laul üldse jutustab. Seejärel selgitati ühiselt laulu sisu.

Paljud lauljad arvasid, et laulu keeleline sõnum on seto leelo puhul muusikast tähtsam – sellest tulebki erinevus nn. tavalise koorilaulmise ja seto leelo vahel. Eike sõnul: „Sa ei keskendu sellele viisile ja puhtusele, vaid nagu sellele, et üritad aru saada, millest see jutt käib.”

Muusikaga seonduvas on lava ja lavataguse eristust raskem leida. Mõnes mõttes tuleb lava ja lavataguse dihhotoomia välja seto leelo kui laulustiili ja selles lauldavate erinevate laulude õppimises. Leelo erineb eesti regilaulust eelkõige teravama hääle tekitamise ning mitmehäälsuse

poolest. Laul tundub olevat seto kultuuri üks kandvamaid osi, ehk nagu Eila ütles oma isa juttu meenutades: „Setomaal ei laulnud ainult see, kes oli raskelt haige.” Tea kinnitas, et tema lapsepõlves „kogu aeg lauldi”, nii seto laule kui ka eesti laule. Ent kuna enamik naisi on kooriga liitunud keskealisena ning enne seda seto laule laulnud enamasti vaid kodustel koosviibimistel, mõned harrastanud ka tavalist koorilaulu, tekkis mul küsimus seto leelo kui laulustiili oskamisest. Kuna seto laule (nagu ka eesti regilaule) on eeslaulja olemas olles lihtne kaasa laulda, on raske hinnata, mida üldse pidada leelo oskamiseks. Nii mõnelegi lauljale ei näinud selline küsimusepüstitus õige või arusaadav, näiteks Juta arvas, et ta on „viisi pidav inimene ja laulmise õppimise kui niisuguse peale pole ialgi mõelnud”, lisades selgituseks, et „kui õpid laulmist, siis on tegemist professioni omandamisega”. Samuti nentis Leida, et kuna ta lapsepõlvkodus on väga palju laulnud, siis polnud tal koori tulles vaja otseselt õppida: „mina arvan, minuga oli [koorijuhil] küll kerge”. Samas, jutuajamisest Odega koorus välja, et kuigi suviti Setomaal vanavanemad ja sugulased pidudel laulsid, siis „minule [intervjueeritavale] oli see nii kauge värk, mind nagu see eriti ei huvitanudki” ning hiljem koori laulma tulemise kohta: „alguses oli ikka väga raske..., ega ma seda keelt ka nii hästi [osanud]. /---/ Mind oli ikka vaja õpetada.” Nii märkis ka Liide: „Algul ma olin vist täitsa vait. Ei oska. Viis ja helistik ja kuidagi nii kõik, et sõnad mind ei häirinud, et ma ikkagi seto keelt oskasin, aga see viis.”

Eneselavastuslikus mõttes on proov neile lauljatele, kes vajasid koori tulekul ja seejärel seal lauldes stiilipuhta laulu õppimiseks tuge, lavatagune. Ent lauljatel, kes sellist tuge ei vaja, pole laulmise seisukohast laval ja lavatagusel suurt vahet.

Huvitav on see, et eestlastele esimesena silma hakkavat seto leelo iseloomulikkude omadust – teravat hääletämbrit – proovides palju ei mainitud. Välitöö teisel hooajal, mil proovid toimusid mõnikord väiksemas ruumis, märkis koorijuht küll, et koor ei peaks nii kõvasti karjuma, ent see märkus tundus enamasti käivat hääletugevuse ja mitte tämbri kohta. Kui koor laulab liiga tugevalt, ei pruugi *killõ* välja kosta ja see moonutab seto laulu üldist kõlapilti. Samas mainis Hilja, et „hääle peab ikka tugev olema. Seto laulu peab ikka tugevama häälega laulma, mitte nii piuksuda

seal nagu hiir lõksus.” See, et tämbrit peetakse setopärase laulmise juures oluliseks parameetriks, on välja tulnud kaudselt. Näiteks mainis Vaike ühes jutuajamises tämbri kohta, et „ma ei tea, kas see on nagu oluline. /---/ Põhimõtteliselt, kui sa sõnumile pihta saad ja südamest laulad, siis ei ole. /---/ *Killõ* puhul on [tämbri] õudselt oluline.” Alma põhjendas seda, miks ta sõnu eest ei ütle, sellega, et „minule tundub, et mul on nõrk, pehme hääle, /---/ et keegi ei kuule”.

Laval esinedes püütakse publikule jätta muljet laulude suust suhu levimisest ja järjepidevast edasikandumisest. Näiteks ka koori plaadi bukletis rõhutatakse laulude vanematelt põlvkondelt õppimise järjepidevust: „vanem põlvkond on saanud laulud oma emadelt ja vanaemadelt, nooremad õpivad nii vanematelt lauljatelt kui arhiivimaterjalidest”. Intervjuudest selgus aga, et tegelikult ei ole kõik ansambli liikmed laule kodust kaasa saanud, s.t. õppinud vanematelt sugulastelt. Päris paljud on kooriga liitunud nii, et nad on küll mitmeid laule varem kuulnud ning oskavad neid kooris kaasa laulda, ent ise näiteks sõnu ei tea vms. Samas oli ka neid, kes olid seto laule õppinud just nimelt vanematelt sugulastelt. Sõnu ja nende päritolu (kelle käest saadud, kes laulnud jne.) teadsid hästi peamiselt vanemad lauljad ning need, kes ise eestütlemiseks sõnu tegid. Nemad rõhutasid üsna tihti, kellelt nad selle või tolle laulu on saanud.

Enamiku minu välitöö aegsest repertuaarist (nii tekstid kui ka viisid) oli koorile õpetanud vana koorijuht, mis on seletatav asjaoluga, et suur osa naisi oli enne koori tulekut küll seto laule laulnud, aga enamasti mitte eeslauljana, mistõttu peast laule ei teatud, ning paljudel oli see jäänud ka üsna kaugesse minevikku. Vana koorijuhi laulude otsimise meetod oli tema enda sõnul pigem kompilatiivne. Tekstid võttis ta enamasti Jakob Hurda kogumikest „Setukeste laulud” (Hurt 1904–1907) ning arhiivist. Kui sama küla tekstile pole viisi vastet leidunud, on võetud naaberküla viis. Viise ja tekste on tulnud siis vastavalt kohandada. Samuti on kasutatud Herbert Tampere kogumikke „Eesti rahvalaule viisidega” I–V (Tampere 1956–1965).

Uus koorijuht otsis laule teisiti. Tema oli arhiividest endale helisalvestiste koopiad küsinud ning sealt teksti maha kirjutanud. Nii said lauljad kuulata originaalsalvestist ja paberi järgi teksti õppida. Teisel välitöö hooajal juurduski õppimismeetod, kus kõik, kes soovisid

(nii eestütlejad kui ka koorilauljad), said endale kuulamiseks helifaili ning teksti paberil (enamasti ei soovinud paberil olevat lauluteksti vaid kõige vanemad lauljad). Ühest küljest on see märk suulise traditsiooni hääbumisest. Kuigi ka varasema koorijuhi ajal sai eeslaulja üleskirjutatud lauluteksti, siis enamasti *torrõ* lauljad pidid sellest aru saama ja õigesti järele ütleva kuuldelt laulu käigus. Teisest küljest ühtlustab ja hõlbustab paberilt laulmine murdeteksti ühest väljaütlemist, aitab säilitada ka sõnu, mis tunduvad isegi vanematele lauljatele arhailised, ning edendab traditsiooni valdamist üldiselt. Kuna väljaspool Setomaad tegutsevate kooride eripära on pärinemine Setomaa eri *nulkadest*, siis hoiab paberile kirjutatud tekst ära palju asjatuid vaidlusi ja murdeerinevustest tulenevat ebaühtlust. Samuti muudab teksti kirjalik olemasolu laulutekstide omandamise ja neist arusaamise hõlpsamaks iseäranis noorematele lauljatele, kes murdekeelt ise ei valda või kellele paljud murdekeelsed sõnad on võõrad. Välitöö alguses oligi mulle kaasalaulmise puhul kõige raskem arvata õigesti ära sõnalõpud. Seepärast valdas mind äratundmine, kui ka Piret mainis ühes jutuajamises, et talle oli koori laulma tulles raske just seto murre: „Alguses ma laulsin kogu aeg sõnalõpud valesti..., et ma arvasin, et see sõna lõpeb niiviisi, aga tegelikult lõppes teisiti.”

Kooris seto laulude nii muusikaliselt kui ka tekstiliselt ühtseks harjutamine laval esitamise eesmärgil on traditsiooni idealiseerimine. Kui vana koorijuhi õpetamise mooduses oli koori puhul mõneti säilinud sajanditevanune kuulamise ja järgiütlemise-laulmise viis (eeslauljal oli tekst ikka paberil kirjas), siis nüüdse koorijuhiga ei pea koor teksti kordamiseks pingutama. Kindlasti hõlbustab see aga parema lavalise tulemuse saavutamist. Mõningal määral tundub see olevat vastuolus aga lauljate väidetega, et seto ei laula kunagi paberilt. Aino: „Seto ei laula kunagi paberi pealt. Sul peavad sõnad peas olema, mitte et sa võtad paberi ette ja loed. Seto ei laula kunagi paberi pealt.” Ometi proovis ja mõnikord ka laval (sel juhul küll väga varjatult) seda tehakse. Siin tundub lava ja lavataguse eristus väga selgelt välja joonistuvat: laval näidatakse publikule suulist traditsiooni, mis lava taga on olude sunnil muutunud juba kirjalikuks.

Muusikalisel mõttes läksid lauljate arusaamad ideaalsest seto laulust ning koori tegelikkuks

vastuollu, mistõttu nii mõnigi kord oli kuulda soovi laulda kuidagi teisiti, kui tegelikult lauldi. Ma ei märganud, et keegi oleks kunagi kahtluse alla seadnud seda, kuidas koor vaadeldud hetkel kõlas või kuidas laule lauldi. Ometi oli mitu lauljat mures selle pärast, et leelo ei kõla nende endi esituses enam nii nagu nende lapsepõlves või vanadel salvestistel. Ühes kevadises proovis 2010. aastal kuulasime päris palju vanu salvestisi ning laulsime ise vähem kui tavaliselt. Proovi lõppedes avaldas Truuta arvamust, et talle meeldib vanu laule kuulata [mõeldud oli helisalvestisi], ent meie [koor] ei kõla nii nagu vanadel lintidel. Frida mainis intervjuu käigus jälle seda, et koori CD-l kõlavad laulud steriilselt, puudub külalaulikute mahlakus. Otseselt lauluga seotud aspektidest tulevad proovides esile kõige enam mure *kergetamise* ning alumise *torrõ* vähesuse pärast. Kuigi enamik lauljaid oli rahul sellega, kuidas lauldi, oli ka neid, kes proovides neid küsimusi ikka ja jälle tõstatasid. Sama mure võib olla ka põhjuseks, miks koorijuht kasutas laulude õpetamisel vanade helisalvestiste kuulamise meetodit. Ühes jutuajamiseski mainis ta, et „tähtis on, milleks ta [koor] siis on folkloorirühm, võimalikult autentselt [laulda]” või piltlik võrdlus samast jutuajamisest, miks tuleks vanu salvestisi kuulata: „[Vanadel salvestistel] toimubki viiside harmoonia, see laul häilib ja hõljub. Meie laul oleks nagu skuuriga sõitmine ja vanaaegne laulmine oleks nagu lootsikuga lainetel hõljumine.”

Kuigi minu välitöö ei hõlmanud muusikalist analüüsi, tegin siiski mõned tähelepanekud. *Torrõ* kõlab vanadel salvestistel heterofooniliselt, kui antud kooris lauldi. Samas on see ka loogiline, sest külas ei tulnud naised kokku, et õppida laulma, vaid laulsid nii, nagu oskasid. Kooriproovides aga õpiti enamasti laulu „õiget” viisi, mille tagajärjel muutub seto laul pigem kahehäälseks (s.t. ühehääline *torrõ* ja *killõ*). Külakoorige heterofoonilise laulmise puhul on ka rohkem võimalusi alumise *torrõ* esilekerkimiseks.

Vanad salvestised kõlavad teisiti aga ka näiteks kasutatavate heliridade poolest: kasutati enam erinevaid heliridu, kui seda teevad tänapäeva koorid. Tänapäeva muusikaline keskkond on enamasti mažoorne-minoorne, mistõttu ka antud kooris kasutati pigem diatoonilisi heliridu.

Huvitava teemana on proovides tõstatunud *kergetamise* küsimus. Ajalooliste salvestiste põhjal võib öelda, et head *killõ*-d on häälele säravama kõla andmiseks laulnud pisut kõrgemalt ning

seetõttu on laulu jooksul kooril „helistik“ järkjärgult tõusnud, kuna koor hakkab *killõ* järgi tõusma. Kui see läheb aga liiga kõrgeks, nii et on raske laulda (eriti *killõ*¹⁹), madaldab eeslaulja järgmisel real järsult viisi absoluutkõrgust. Seda võtet nimetataksegi *kergütamiseks* ning see tähendab laulmise kergendamist (vt. nt. Garšnek 1953: 61–67; Sarv 1976: 88–92; Pärtlas 2004: 75). Olles eelnevalt kokku puutunud vaid ajalooliste salvestistega, kus *kergütamist* siiski veel esineb, olen peale esimest proovi kirjutanud oma välitööpäevikusse lause „1,5 tunnis pole mitte ühtegi *kergütamist*“. Vana koorijuht on seda meelt olnud, et kui laulu põhitoon laulu jooksul ei tõuse, pole vajadust ka *kergütada*, mistõttu on lauljad seda siiani väga vähe pidanud tegema. Laulu põhitoon ei kipu tõusma aga selle pärast, et muusikaline mõtlemine on mažoor-minoor-süsteemil (ja sealtkaudu sisse kodeeritud helistikus püsimise vajadusel) põhineva koolihariduse ning igapäevase helitausta (raadio, teler jne.) tõttu muutunud. Uue koorijuhi seisukoht oli aga, et *kergütamine* muudab laulu huvitavaks, mistõttu vaatamata „helistiku“ püsimisele võib *kergütada*. Seda arvamust tundub jagavat enamik Setomaa koore, kes *kergütavad* pigem laulu efeksemaks muutmise või ühes kõrguses laulmisest väsinud hääle pärast kui põhiheli järkjärgulise tõusu pärast. Seega on *kergütamine* saanud seto laulutraditsioonis uue tähenduse: pole tingitud mitte pragmaatilisest vajadusest, vaid seotud ettekujutusega ideaalsest leelotraditsioonist. Enamik vaadeldud koori lauljaid teadis, et antud nähtus on seto laulule omane, ent kuna eelnevalt oli seda vähe praktiseeritud, siis esialgu ei paistnud see olevat laulmise loomulik osa, vaid midagi erilist, millele pöörati suhteliselt palju tähelepanu. Oli lauljaid, kes tahtsid *kergütada* ja seda ka tegid, enamik aga mitte. *Kergütamise* küsimuses tuleb välja eneselavastamise aluseks olev ideaal, mida on vaja lava taga lihvida.

Muusikateoreetilise poolega seotud küsimused, mis kindlasti kuuluvad lavataguse hulka, näitavad mõnes mõttes lauljate ebakindlust ning vajadust harjutada seda, mis nende meelest kuulub seto laulu juurde. Goffman toob välja, et üks huvitav aspekt sotsiaalsetes protsessides ja performatiivsuses on tendents, et etendajad püüavad oma publikule jätta muljet, mis on

mitmes mõttes idealiseeritud (Goffman 1959: 35). Kuna seto laul on institutsionaliseeritud leelokooridesse, mille üheks eksisteerimise osaks on esinemine laval, siis koori esmaseks ülesandeks ongi võimalikult paremini seto leelot esitada. Goffmani teooria tugineb sellel, et kui üks indiviid ilmub teiste ette, on tal mitmeid motiveid püüda kujundada muljet, mille teised antud situatsioonis saavad (Goffman 1959: 15). Ja kui tegu on esinemisega laval, siis on igati loogiline, et seda tehakse võimalikult hästi, püüdes jätta võimalikult head ja „õiget“ muljet. Või nagu Mai mainis: esinemise ajal „püüad kõigest väest“. Iseasi, mis see „hästi“ või „kõigest väest“ siis on – kas ainult täpne laulmine või veel midagi?

Kuidas ja mida lauldakse, sõltus aga ka publikust. Enamiku tellimusesinemiste repertuaar koosnes žanrilt ja viisitüübilt erinevatest lauludest, kuna publikuks olid siis eestlased või välismaalased, kellele pikad laulud võisid seto murret oskamata igavaks muutuda. Üksikutel kordadel juhtus seda, et seto laulu muudeti traditsioonidele vastukäivaks tellimusesinemise minuteid silmas pidades. Näiteks proovis, kus harjutasime turistidele esinemiseks, utsitas vana koorijuht lauljaid kiiremini laulma, et planeeritud kava ette antud aega ära mahuks, mistõttu laulis koor kiiremini kui eeslaulja. Traditsiooniliselt on täpselt vastupidi – eeslaulja laulab enamasti kiiremas tempos kui koor. Kuna esinemisel on lauljad omapäi laval, siis seal lauldakse ikkagi nii nagu harjutud. Setodele esinedes mõeldi aga sellele, et laul ei oleks liiga tuntud ega liiga tihti esitatud.

Lava ja lavataguse dihhotoomia löi proovides välja ka siis, kui koorijuht arvas, et laulu peaks ka proovis sisust lähtuvalt esitama teatraalselt. Enamasti olid etteheited suunatud rõõmutule ja temperamenditule olekule (peale tööd proovi tulevad töölkäijad ning tiheda päevaplaaniga pensionärid ei pruukinud alati kõige reipamas tujus olla). Näiteks välitöö teise hooaja kevadises proovis, kus harjutati laule lihavõtte kirmaseks, teatas Miina, et ilmekus tuleb, „ma harjutan seda kodus“. Enamasti lahendati olukord sellega, et mõni laulja *kiuhkas*¹⁹ õiges kohas.

Kuigi sellest otsesõnu ei räägitud, tundus koori jaoks olevat väga oluline autentsuse küsimus ning lavatagune oli koht, kus sai seda

¹⁹ *Kiuhkma* tähendab kilkama.

lihvida ja parandada. Ühelt poolt võib autentsus olla sotsiaalselt konstrueeritud ning kerkib küsimusena päevakorda tavaliselt siis, kui see on seatud kahtluse alla (Peterson 2005: 1083). Sel juhul ei ole autentsus kellegi või millegi põhiolemus, vaid esitatud väide, mille asjaosalised (üldkehtivate normide piires) kas aktsepteerivad või tagasi lükkavad (Peterson 2005: 1086). Ent teiselt poolt võib autentsus olla ka iseenesest oluline teema – näiteks riikliku poliitika raames tehtud otsuste tagajärjel (Setomaa puhul 1997. aastal käivitunud praeguse nimega Setomaa riiklik kultuuriprogramm). Sel juhul muutub autentsus asja olemuslikuks omaduseks ning on väärtuslik iseenesest, seda saab määratleda nii enda loodud kui ka teiste poolt peale surutud mõõdupuudega. Kindlasti on üheks kriteeriumiks iseenda konstrueeritud ettekujutus autentsusest, aga ka teiste kooride eeskjuju ning teatud isikute arvamus. Lauljate mõningast muret, et koor ei kõla päris nii nagu vanasti, võib seletada lauljate endi mälestustega ja ettekujutustega sellest, mismoodi seto leelo peaks kõlama, aga samuti ka teiste kooride eeskujuga. Tundub, et laiem seto kogukond sunnib peale mingid kindlad arusaamad, mis on seto laul ja kuidas see peab õigesti kõlama.

Väike kõrvalepõige: kui palju on koori tegevusse üleüldse (enda või teiste poolt) ette kirjutatud teatud käitumismudelid? Või teisiti sõnastades, milline on iga laulja roll ühise stsenaariumi loomisel ja esitamisel? Schechner nimetab stsenaariumiks (*script*) mingit tegevuskava, programmi, plaani või toimingute järgnevust, mis on vastavuses üldkehtivate normidega mingis teatud sotsiaalses situatsioonis (Schechner 2009: 66–73). Vaadeldud seto koori ametlikuks eesmärgiks on kanda läbi seto laulu edasi seto traditsioone üldisemalt. Seega on nende tegevus determineeritud juba teatud etteantud konventsioonidest, välja kujunenud tavadest. See tähendab, et on olemas üsna selge ettekujutus institutsionaliseeritud koori tööst, aga on olemas ka ettekujutus sellest, mida setoks olemine tähendab ning kuidas sel puhul peab käituma. Samas, kuna lauljad ühtaegu ise neid konventsioone kujundavad, siis on mõjutused kahesuunalised. Ühelt poolt on lauljatel teadmine seto leelost ja seto traditsioonidest, mistõttu püüavad nad käituda vastavalt oma teadmistele (eriti hästi tuleb see esile just laulmistraditsioonis). Teiselt poolt lauljad

väga aktiivselt, ent seda ise teadvustamata, muudavad ja loovad sedasama traditsiooni. Sama mõtte on laiemalt sotsiaalteaduste kohta kokku võtnud Ester Võsu: „Sotsiaalteadustes ei seostata draamat ideoloogiatega seega vaid lihtsustatud põhimõttel – konventsioonid ja ideoloogiad kui draamad mõjutavad ühesuunaliselt indiviide kui sotsiaalseid tegutsejaid („näitlejaid“). Draama kui ideoloogilise „teksti“ ja selle etendajate suhteid nähakse keerukate ja mõlemasuunalistena, seda nii traditsioonilistes kultuurivormides nagu rituaalid kui ka igapäevases sotsiaalsete rollide täitmises” (Võsu 2007: 215). Ühelt poolt on enamik tegevusi kätketud olemasolevatesse mudelitesse, teiselt poolt on ka ainukordseid interaktsioone.

Nagu juba eespool viidatud, üks aspekt, kus kooriliikmete puhul ei saanud lava ja lavatagust eristada, oli seto rõivaste kandmine, mis näib olevat muutunud setoks olemise oluliseks osaks. Näiteks teiste setode üritustelt tulles kommenteeriti üsna tihti, kes kuidas riideid kandis, tuues välja mõne silmatorkanud vea või ebapuhta elemendi. Samas oldi tolerantsed ka kompromissvariantide suhtes. Näiteks kui ma ansamblisse laulma läksin, siis polnud mul rahvariideid hoobilt kuskilt võtta – seto riided on väga luksuslikud, nende tegemine võtab aega ning ostes maksavad need, nagu tegelikult kõik käsitööna valmivad rahvariided, ka päris palju. Lauljad soovitasid mul esimestel esinemistel kanda *räbikut*, mis on seto naiste poolvillane suvekuub – seda kanti küll rahvarõivaste peal, ent ehted käisid omakorda *räbiku* peal. Seega, lihtne lahendus keerulisele probleemile – kandsin *räbikut* tavalise musta seeliku peal. Laenasin ühelt kaaslauljalt nii ehted kui ka *räbiku*, mis oli mulle küll pisut suur, aga paremat esialgu ka kuskilt võtta polnud. Enamik naisi näis sellise lahendusega rahul olevat. Esimese välitööhooaja lõpus sain endale ka ühe kooriliikme suguvõsas ringelnud vaba *räbiku*, millel puudusid kaaruspaelad. Viimased otsustasin ise teha ning pöördusin nõu saamiseks seto käsitöötraditsioonidega tegeleva ühenduse poole. Kirjavahetuses selle institutsiooni kõneisikuga tekkis dialoog seto rahvarõivaste kandmise teemal, kusjuures võrreldes vaadeldud seto koori naiste paindlikkusega seto rõivaste kandmise suhtes oli suhtumine pooliku rahvarõivakomplekti kandmisse üsna jäik: kui ma tahan seto kooriga esineda, peavad mul olema korralikud rahvariided. Tegelikult olen ma nõus mõttega, et kui kanda rahvariideid (nii seto kui

ka eesti), siis ikka täiskostüümi ja mitte ainult mõnda osa. Selline seisukoht sobitub teatud stilistilise ühtsuse konventsiooni (rahvariiete puhul enamasti 19. sajandi teise poole olukord), mis on üsna üldiselt omaks võetud ning vastab ka minu töekspidamistele. Lauljate tolerantsust võib ehk seletada asjaoluga, et enamikul neist polnud laulma tulles oma isiklikke riideid ning need muretseti aja jooksul, kandes senikaua kokkulaenatud. Näiteks Ölme kirjeldas koori tulekul rahvariiete muretsemist nii: „Ühe käest üks asi, teise käest teine asi. Aga nüüd on mul jah enda omad.“ Või Salme: „Mitte midagi ei olnud, ainult ema *kaalakõrd* ja väikene sõlg. Noh, *hamõ* oli. /---/ Kui palju ma käisin linna pidi, et neid kõiki, noh *helimlisi*, saada.“ Lainel jäi ühes teises linnas elades sealsesse seto koori laulma minek katki: „korra ma läksin isegi nendega rääkima, aga kuna mul polnud rõivaid, ütleme, et mul olid mingis osas rõivad, aga mul ei olnud täielikud ja ehteid polnud ka, siis [koorijuht] vastas midagi sellist, et ainult lauluhäälest ei piisa, rõivad peavad ikka ka olema“. Terve esimese välitööaasta pidin riietuse osas laveerima ning ehk tuli see naistele tuttav ette, alles kevadel hakati mult tihedamini uurima, kas ma endale päris täieliku seto rahvariiete komplekti ka muretSEN. Seega ühest küljest on seto rõivad väga olulised, ent teisest küljest tehakse selles ka järeleandmisi. Ehk lava ja lavatagune on omavahel ainult ähmasetl piiritletud.

Rahvarõivaste probleemi võib vaadelda ka seto leelo üldisemas institutsionaalses kontekstis. Kui on seto koor, siis peavad olema ka seto rahvarõivad, kuna (lavaline) väljanägemine on üks osa kooriks olemisest (nagu tegelikult ükskõik missuguse esineva kollektiivi puhul). Kui aga seto leelot esitada suvises kirmasesituatsioonis, siis võib seda teha ka tavalistes igapäevariietes.

Kokkuvõte

Setod on paari viimase dekaadi jooksul oma tegemistega üha enam avalikkuse tähelepanu köitnud. Üks laulja märkis selle kohta kord: „Tead sa, see on ulme lihtsalt, mis on toimunud viimase... viis aastat kindlasti, kaheksa aastat. /---/ See on nagu niiii pop, hullumaja!“ Samas, enamik vaadeldud koori lauljaid ei tunne sellega seoses mingit muutust endas või et see neid kuidagi mõjutaks, küll aga pannakse seda tähele. Üks

teine koorilaulja on setoks olemise populaarsust võrrelnud moe mööduvusega: „Selge see, et nüüd on mingi mood olla seto. /---/ See on siiski trend. Tänavu kevadel on kummikud moes ja järgmisel aastal enam pole.“ Meedia tähelepanu on aga pigem Setomaal toimuvale, Setomaa setodele ning nende tegutsemisele suunatud. Väljaspool Setomaad elavatest setodest, kelle tegevus on koondunud peamiselt kooridesse, teatakse vähem. Samuti leidub vähem uurimusi sellest, kuidas tänapäeval n.-ö. ollakse seto.

Uurimaks setode setoks olemist ning seda, kas ja kui palju on selles teadlikku setoks olemise etendamist, võtsin teoreetiliseks lähtepunktiks erinevad performatiivsuse teooriad. Ent mitte kõik teatri- ja mängu-analoogiad ei ole identiteedi etendamisel samaväärselt kasutatavad ning mitte kõik ei too esile setoks olemise ja etendamise mitmetahulisust. Vaadeldud koori puhul õigustas teatri-analoogia kasutamist see, et linna tingimustes on naiste etniline identiteet kõikide teiste identiteetide varju jäänud ning seto koori proovid ja esinemised on väljund, kus seto identiteet prevaleerib võrreldes teiste rollidega. Samas ka seto „asja“ edendades tehakse mingi valik, millal olla rohkem seto ja millal vähem.

Elus etendatavad rollid pole ette kirjutatud, erinevaid sotsiaalseid rolle täites inimesed ühtlasi kujundavad neid. See on dünaamiline protsess, kus konkreetsed rollisooritused sünnivad konkreetsete indiividide interaktsioonis, mistõttu pole ükski sotsiaalne roll identselt korratav. Nii nagu tegelikult ka ükski teatriroll pole identselt korratav. Linna tingimustes tegutseva seto koori naiste puhul nagu iga ühiskondliku „teise“ või vähemuse puhul on lisaks tavapärastele sotsiaalsetele rollidele eriline roll seto identiteedil ning selle näitamisel, kuigi igapäevaselt ei ole võimalusi selleks palju. Seto olemine kujuneb proovide ja kontsertide käigus.

Skaala setoks olemisest eneselavastamiseni on üsna lai ega kattu alati arusaamaga, et etendus etenduse mõttes asub setolikkuse skaala tugevamas osas ning etenduseks valmistumine nõrgemas osas.

Esiteks mõjutavad koorilauljate käitumise selektiivsust antud skaalal väljastpoolt seatavad tingimused – näiteks kus ja kellele esinetakse, kas proovis on ainult omad lauljad või on võõraid, kellele tuleb näidata setolikkust jne. Erinevates kontekstides kätkeb setoks olemine

erinevaid tähendusi. Kui vaadelda setoks olemise etendamist laiemal tasandil, siis võib öelda, et koorilauljate eneselavastamises mängib kaudsemat osa ka üldine seto kultuuri osaks olemine, mida toetatakse riiklikul tasandil. Seto kultuur on autentsusturismi objektina osa riiklikust majanduspoliitikast, mistõttu autentsusturismile vajalike tingimuste, sh. kultuurilise eheduse arendamine on muutunud riiklike programmide eesmärgiks (vt. nt. Annist [ilmumas]). Autentsuse suhtes tundlikud vaatlejad on vajalikud riiklike toetuste saamiseks, ent nende kaasabil kujundavad setod ka oma eneseteadvust. Näiteks vaadeldud kooris on ajaloo jooksul olnud mitmeid rahvakultuurilase eriharidusega juhendajaid-lauljaid.

Teiseks sõltub setoks olemine ja selle etendamine sisemistest tingimustest – kooriliikmete enda kultuurikogemusel põhinevatest arusaamadest, aga ka laiemalt setode auditooriumi poolsest sotsiaalsest kontrollist ja kindlast arusaamadest seto traditsioonist, mis omakorda mõjutab naiste enesekontrolli. Samas, väljaspool Setomaad asuvad setode kogukonnad ei ole kogu aeg kohal ega moodusta koherentset gruppi, mistõttu kogukondlik kontroll piirdub enamasti mõne üksiku persooniga, kelle häält on kuulda. Enamasti ei saa nende persoonide arvamust üldistada kogu seto kogukonnale ning välitöö põhjal tundus mulle, et lauljad olid sellest üsna teadlikud. Vaadeldud koori puhul tundus mulle, et eneselavastamise laululises küljes polnud mitte niivõrd suur roll (seto) kogukondlikul kontrollil, kuivõrd teataval ajaloolisel ettekujutusel (viimaseid on tugevasti kujundanud erinevad koorijuhid). Lauljate teadvuses olid teatud muusikalised parameetrid, mis

on olulised seto leelole ning mida püüti laulmisel rakendada. Seda ei saa aga öelda üldise seto olemise etendamise kohta. Seal ollakse nii mõneski mõttes realistid – käitatakse vastavalt võimalustele olukorda realistlikult tunnistades, kuigi verbaalselt püütakse ehk olukorda idealiseerida. Kõiki setoks olemise külgi ei saagi linnatingimustesse üle kanda, mistõttu on erinevaid kombeid oludele vastavalt kohandatud.

Kolmandaks seguneb setoks olemine kooris aga ka lavalise hobitegevusega, mille eesmärgiks on pakkuda kõrgetasemelist lavalist sooritust. Nii üritatigi selles artiklis väita, et esinemine ei toimu mitte ainult formaalsetes esinemissituatsioonides (mis on koori üks põhilistest tegevustest), vaid ka muudes avalikes seto-olemise situatsioonides (nt. kooriproovides).

Antud koori tegevust analüüsides tuli välja aga üks aspekt, mis Goffmani ja Schechneri teooriates jääb tagaplaanile, ent tundub olevat oluline. Uurides setoks olemise avalikku kujunemist (suhtluses teistega jne.) ühe koori näitel, pean tõdema, et setoks olemist kujundab aktiivselt ka seesama institutsioon (koor), mille toel linnatingimustes ning Setomaast eemal üldse setoks olemist väljendatakse. Institutsionaliseeritud koori eripära tundub olevat selles, et nii mõnelegi setoks olemise aspektile antakse uus tähendus ning see kängitsetakse raamistikku, mis erineb oluliselt tavapärasest.

Tänan kõiki vaadeldud seto koori lauljaid ja juhendajaid, kes kahe hooaja vältel aitasid mul lähemalt tundma õppida ja mõista seto laulu ja kultuuri.

Kirjandus

- Amit, Vered** 2000. Introduction: Constructing the Field. – *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Ed. by Vered Amit, London / New York: Routledge, pp. 1–18.
- Annist, Aet** [ilmumas]. Heterotoopiast hegemooniaks: võim ja kultuur Setomaal. – *Maastik ja mälu: Eesti pärandloomereangujooni*. Toimetanud Helen Sooväli-Sepping, Linda Kaljundi, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Bachmann-Medick, Doris** 2009. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3., neu bearb. Auflage, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Beeman, William O.** 1993. The Anthropology of Theater and Spectacle. – *Annual Review of Anthropology* 22, pp. 369–393.
- Caputo, Virginia** 2000. At „Home“ and „Away“: Reconfiguring the Field for Late Twentieth-Century Anthropology. – *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Ed. by Vered Amit, London / New York: Routledge, pp. 19–31.
- Garšnek** 1953 = Гаршнек, Анатолий 1953. Народные песни сету. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория. Käsikiri koos noodindäidetega Garšneki perekonnaarhiivis.
- Geertz, Clifford** 2007 [1975]. Tihe kirjeldus: tõlgendava kultuuriteooria poole. – *Vikerkaar* 4–5, lk. 78–110.
- Geertz, Clifford** 2003. *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogist*. Tallinn: Varrak.
- Goffman, Erving** 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Hurt, Jakob** 1904–1907. *Setukeste laulud: Pihkva-Eestlaste vanad rahvalaulud, ühes Räpinä ja Vastseliina lauludega I–III*. Helsingi: Soome Kirjanduse Selts.
- Jääts, Indrek** 1998. *Setude etniline identiteet*. Studia ethnologica Tartuensia 1, Tartu: Tartu Ülikooli etnoloogia õppetool.
- Kaljundi, Linda** 2008. Performatiivne pööre. – *Keel ja Kirjandus* 8–9, lk. 628–640.
- Kalkun, Andreas, Triinu Ojamaa** 2009. Orthodox Chanting and Traditional Singing: Conflicts and Compromises. – *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*. Ed. by Piotr Dahlig, Warsaw: University of Warsaw et al.
- Keem, Hella** 1997. *Võru keel*. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Emakeele Selts / Võru Instituut.
- Keem, Hella, Inge Käsi** 2002. *Võru murde tekstid*. Eesti murded VI, Tallinn: Eesti Keele Instituut.
- Kuper, Adam** 1996. *Anthropology and Anthropologists. The Modern British School*. London / New York: Routledge.
- Laugaste, Eduard** 1975. *Eesti rahvaluule*. Tallinn: Valgus.
- MacCannel, Dean** 1999 [1976]. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Ortner, Sherry B.** 1991. Reading America. Preliminary Notes on Class and Culture. – *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Ed. by Richard Gabriel Fox, Santa Fe: School of American Research Press, pp. 163–190.
- Pajusalu, Karl** 2000a. Eteläviro opetettavana kielimuotona. – *Kieli- ja kulttuurikontaktit*. Toim. Helena Sulkala, Oulu / Kajaani: Lönnrot-instituutti, lk. 66–75.
- Pajusalu, Karl** 2000b. Võro-seto vähemistõkielenä. – *Tutkielmia vähemmistökielistä Jäämereltä Liivirantaan*. Vähemistõkielten tutkimus- ja koulutusverkoston raportti I / Oulun Yliopiston suomen ja saamen kielen ja logopedian laitoksen julkaisuja 15, toim. Niina Määttä, Helena Sulkala, Oulu: Oulun yliopistopaino, lk. 118–125.
- Pajusalu, Karl, Merike Parve, Pire Teras, Sulev Iva** 2000. *Võru vokaalid I*. Tartu Ülikooli eesti keele õppetooli toimetised 13, Tartu: Tartu Ülikool.
- Peterson, Richard A.** 2005. In Search of Authenticity. – *Journal of Management Studies* 42/5, July, pp. 1083–1098.
- Piho, Mare** 1992. Weiblicher Metallschmuck der Setukesen des 19. – Mitte des 20. Jh. – *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat XXXIX*, lk. 72–89.
- Piirimäe, Eva** 2008. Keeleline pööre. – *Keel ja Kirjandus* 8–9, lk. 589–603.
- Pärtlas, Žanna** 2004. Muusikalise loomingu võimalikkusest setu laulutraditsioonis. – *Regilaul – loodud või saadud?* Toim. Mari Sarv, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum / Eesti Rahvaluule Arhiiv / Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus, lk. 73–87.
- Sarv, Vaike** 1976. Ühe setu rahvalauliku repertuaari muusikaline analüüs. Diplomitöö, Tallinn: Tallinna Riiklik Konservatoorium, Kompositsiooni ja Muusikateaduse Kateder.
- Schechner, Richard** 2002. *Performance Studies. An Introduction*. New York / London: Routledge.
- Schechner, Richard** 2009. *Performance Theory*. London / New York: Routledge.
- Tampere, Herbert (koost.)** 1956–1965. *Eesti rahvalaule viisidega I–V*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus / Eesti Raamat / Valgus.
- Turner, Victor** 1967. Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. – *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press, pp. 93–111.
- Turner, Victor** 1972. *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*. Manchester: The University Press.
- Turner, Victor** 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor** 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Võsu, Ester** 2006. Mõningatest kultuurietenduse analüüsi teoreetilistest ja metodoloogilistest probleemidest. – *Etenduse analüüs. Võrrand mitme tundmatuga*. Studia litteraria estonica VIII, toimetanud Luule Epner, Anneli Saro, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 108–133.
- Võsu, Ester** 2007. Kultuur kui draama I. – *Acta Semiotica Estica* IV, lk. 195–224.
- Võsu, Ester** 2008. Kultuur kui draama II. – *Acta Semiotica Estica* V, lk. 207–235.

Creating and retaining Seto identity: case study of a Seto choir existing outside Setomaa

Liisi Laanemets

This study examines a Seto¹ choir based in a town outside the Setomaa region. It looks at the daily life of the choir and of Seto identity.

Setos are a small ethnic group of Finno-Ugric people living in south-eastern Estonia, near to the border with the Russian Federation. Historically, this region differs from other parts of Estonia because of its political, economic and cultural connections with Russia. Therefore the traditional culture of Setos differs substantially from that of other Estonians: in its religion (Setos are Orthodox), in its language, rituals, dress and, especially, music. Seto *leelo* (song) no longer forms the inseparable part of Seto life which it once did. Formerly, women would sing whilst working, as well as during festivities. The song tradition is now maintained primarily by choirs.

There are many such choirs in Setomaa, fewer elsewhere in Estonia. My study is based on one particular Seto choir whose Seto members come from one particular town and its surrounding.² Its singers are mostly ethnic Setos and their children, who now live outside Setomaa. During my period of fieldwork the choir consisted of about 12–14 singers. The choir aims to keep alive the authentic Seto style of singing, as well its traditions.

I gathered most of my ethnographic material during two periods of research, in 2009/2010 and 2010/2011 and during summer events in the intervening time. In addition to weekly rehearsals, there were three categories of performance:

- (1) New Year and Easter celebrations (*kirmas*) which are celebrated according to the Julian calendar and are organised by the choir I observed. These have become traditional gatherings for Setos living in and around the town in question;
- (2) Seto events both within and outside Setomaa, organised by other choirs;
- (3) public performances where the choir is booked through companies or individuals.

I participated in rehearsals, performances and other events, and conducted interviews with singers.

As is the norm with older Estonian folk songs, Seto *leelo* is performed responsorially, i.e. the chorus repeats the line of the lead singer. Historically, in each Seto choir, those women who were particularly skilled with words were able to improvise songs and to lead the singing. Today, as this skill is no longer so widespread, choirs have begun to draw on songs taken from archive collections, etc. The lead singers now tend to be those with most attractive and powerful voices. In the choir I observed, almost all of the members could potentially be lead singers. The traditional Seto chorus is divided into two functionally different voices: the lower main part (*torrõ*) is sung by a group of singers, while the upper subsidiary part (*killõ*) is sung by a solo voice. This part can be sung only by a person who has a strong upper register, who is able to project their voice well.

The main aim of my paper is to examine how 'being Seto' manifests itself externally. I analyse both the way a performance is performed and being Seto is performed. My analysis relies on different approaches to performance as described by Erving Goffman and Richard Schechner.

Weekly rehearsals prepare for the New Year and Easter celebrations, which divide the September to May period into two parts. During the first half of the season the choir prepares for the New Year celebration, and in the second half, for that of Easter. There are also other performances of lesser significance. Using the analytical method devised by Richard Schechner I studied one rehearsal period from the run up to the performance, to the performance itself and its aftermath. Although I concentrated on practical activities

¹ To name this ethnic group I use the dialect word *Seto* (not *Setu* as in Estonian standard language, as this can have pejorative connotations). *Seto* is the term which Setos apply to themselves.

² In the article I will not disclose the name of the choir, the name of the town, the names of the choir members or other information that could compromise anonymity, because my sources were unaware of how and where their comments would be used.

in preparation for a concert, I could not ignore the performances of being Seto. I also illustrate how the institutionalised Seto choir has evolved, and how it has succeeded in creating a new, living tradition.

In order to analyse how being Seto is performed, I have used the frontstage-backstage dichotomy identified by Erving Goffman (1959: 22–29). During performances and rehearsals I observed the use of Seto dialect. I observed which musical aspects of Seto songs are important to the singers and how these are learnt, as well as, for example, how Seto costumes should be worn. Most obviously, being an ‘authentic Seto’ member of a Seto choir results in the accurate and authentic performance of Seto songs (or at least, ‘accurate and authentic’ in the view of singers).

The singers in the choir which I observed considered specific aspects of Seto singing to be particularly important in order to achieve a convincing performance. These included clarity of dialect, *kergütamine*,³ lower *torrõ* and singing from memory. Being of Seto origin affects both overall behaviour and the singers’ adherence to certain traditions (e.g. the significance of religion and food culture). Although singers realised that it was impossible to translate every aspect of Seto village culture into an urban setting, and that compromises must be made, their aims are often more idealistic than practical.

While ‘being Seto’ and ‘performing in a Seto manner’ are seen as opposite ends of a scale, there are very many intermediate steps between them. It does not always follow that a performance is more Seto-like and the preparation for the performance less Seto-like.

Firstly, singers were influenced, and their understanding of singing and of the overall tradition affected by a number of external factors. These include: where and to whom (the song) was performed; whether there were *only* singers in the rehearsals, or also outsiders to whom ‘Seto idiosyncrasies’ needed to be pointed out. Being Seto has different meanings in different situations.

Secondly, being Seto and displaying this identity depends upon internal factors: the cultural experience of choir members, certain behaviours and beliefs (e.g. the selection of repertoire for Seto events or the situation of costumes) implicitly (but in some cases explicitly as well) required by the (imagined) wider Seto community affected the self-control of the choir members.

Thirdly, being Seto is combined with the recreational activity of choral singing whose goal is to provide a high standard of performance. This article, therefore, argues that performance takes place not only in formal contexts (one of the main activities of the choir) but also in other public situations (e.g. rehearsals).

However, there was one issue not discussed in the theories of Goffman and Schechner, which arose from my analysis and which seems important. The Seto choir as an institution influences the nature of ‘being Seto’: new meanings are given to some aspects as well as some other perspectives are added to the cultural framework which differs from the historical one.

³ *Kergütamine* is a phenomenon in the Seto singing tradition, where in the middle of the song the lead singer lowers abruptly the absolute pitch, it is preceded by the gradual pitch rise. The word means in dialect ‘lightening’, i.e. lightening of singing, when it has reached an uncomfortable tessitura.

The Revival of Lithuanian Polyphonic *Sutartinės* Songs in the Late 20th and Early 21st Century

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė

Introduction

In contemporary ethnomusicology, attention is increasingly paid to the definition of the terms 'tradition' and 'innovation'. These definitions include stability and mobility; repetition and creativity; 'first' and 'second existence'¹ and similar concepts, and how these phenomena relate to folklore traditions. Most of today's musical traditions can be described as 'revival'. This term is used widely yet ambiguously in research in the English language.² The word is applied to the phenomena of revitalisation, recreation, innovation, and transformation, these terms often being used synonymously and interchangeably.³ Nevertheless, there are some ethnomusicologists who take a purist approach, adhering to the original meanings of these terms. The Swedish ethnomusicologist Ingrid Åkesson describes three basic concepts that apply to the processes of change in folklore, each with its own shade of meaning: 'recreation', 'reshaping'/'transformation', and 'renewal'/'innovation' (Åkesson 2006: 1, 8–9). I will use some of these in my work when describing the trends in today's *sutartinės* traditions.

Sometimes the terms mentioned above are applied only to distinct folklore genres or to changes in style. Sometimes they can describe certain periods in time or general phenomena in the development process. Special significance is attached to folklore revival in the Baltic countries.⁴

The 'Neo-Folklore movement' (in Lithuania, *folkloro judėjimas*, *folkloro ansamblių judėjimas*; in Latvia, *folkloras absambļu kustība*; in Estonia, *folklooriliikumine*) is the term used in the Baltic countries (Estonia, Latvia and Lithuania) to denote the increased interest in folklore tradition during the 1970s and 80s. The term also 'describes the practical forms of actualizing folklore in daily life and in the expressions of amateur art that have accompanied the spiritual awakening of the people and their fight for the restoration of independence at beginning of the 1990s' (Klotiņš 2002: 107). In Soviet times, the Lithuanian folklore ensemble movement,⁵ one among thousands of its kind, was a form of resistance to denationalisation and to other Soviet ideologies. Without this ethnic, cultural union there would not have been a Singing Revolution.⁶

This movement encompassed a variety of folklore genres and styles, reflecting the general revival and reinvigoration of folklore. However true *sutartinės* remained on the periphery of the movement. They belonged to private rather than public worlds of small groups of singers, and were characterised by the control of the emotions and by the hypnotic qualities of the songs. *Sutartinės* were seldom employed as an outward expression of communal national spirit of liberation. *Sutartinės* are therefore described today as a separate phenomenon which survived its own

¹ Felix Hoerburger's concepts of 'first existence' and 'second existence' folk dance were laid out in a two page article 'Once again: On the concept of folk dance' in the *Journal of the International Folk Music Council* (Hoerburger 1968: 30–31).

² Livingston 1999; Wickström 2002/2003; etc.

³ Åkesson 2006; Baumann 1996, 1989, 2000, 2001; Bohlman 1988; Cook and Everist 1999; etc.

⁴ Boiko 2001.

⁵ The term 'folklore ensemble' ('folk group', 'folklore group') here applies to groups of traditional musicians, as well as 'folk' in 'folk music'; in other words, to traditional music, rather than to the much broader concept of 'folk music' often used in the English language.

⁶ A group of historians and sociologists researched the origins of the Sąjūdis-Lithuanian reform movement (a three-year research project entitled "The Phenomenon of 'Sąjūdis': a Network Analysis of the Civic Movement"). The conclusion was that the most prominent and most mobilising was the ethno-cultural movement closely linked with the Catholic underground. This movement began in the 1970s and reached its peak in 1988–1992. Anthropologists apply the term 'subculture' to this movement. It was made up of three closely-linked elements: hiking clubs, local lore groups. From 1969 onwards folklore ensembles began to be established in Vilnius and elsewhere (Kavaliauskaitė, Ramonaitė 2011: 34).

re-invigoration and revival.⁷ It seems that today's tendency towards 'reshaping' and 'renewal' also needs to be distinctive, retaining the musical and spiritual qualities of *sutartinės*. Before I discuss the revival of *sutartinės* I will define these qualities.

The name for ancient multipart chants, called *sutartinės*, derives from the verb *sutarti* 'to agree' or 'to reach an accord'. Characteristic features of *sutartinės* are

- a narrow melodic range
- the prevalence of dissonances (the intervals of the second) in the harmony
- heterophony
- complementary rhythms
- a syllabic relationship between music and text
- onomatopoeic sounds such as *tūto, sadūno, tititi, totata*
- vocalisations which imitate birdsong and/or the tootling of instruments
- polytextuality
- song-dance-music syncretism
- singing (dancing) in the round

Imitation (canon) is especially important in the old Lithuanian musical tradition, which encompasses not only primordial poetic and archaic musical thought, but also the concept of space. This involves singing (and dancing) in a circle, periodically repeating short, rhythmic-melodic motifs. It also involves achieving a state of mind close to meditation.

Historical sources

Study in Lithuania of original Lithuanian polyphonic hymns, called *sutartinės*, began early in the 19th century, but serious publications did not appear until the early 20th century. Adolfas Sabaliauskas 'discovered' *sutartinės* containing the dissonant interval of the second in the Biržai

region at the end of the 19th century, after an introduction to them by Professor Robert Aukusti Niemi of Finland, a leading authority at the time. Together these compiled a treasury of songs from the Biržai region and *sutartinės* texts. This collection, published in 1911 in Helsinki, was entitled *Lietuvių dainos ir giesmės šiaur rytinėje Lietuvoje* (Lithuanian Songs and Hymns of North-eastern Lithuania). This work was followed by another of great importance for its analysis of *sutartinės*, *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos* (Notes on Lithuanian Songs and Hymns), compiled by Sabaliauskas and published in Helsinki in 1916. These two volumes provide a wealth of material on *sutartinės*, including texts, 150 melodies, and important information regarding styles of singing, and the functions of songs. The two volumes are also first sources of instrumental polyphonic melodies, intended to be played on wooden trumpets called *ragai* (horns) or *skudučiai* (multi-part whistles). This extensive material was reprinted in the 1958–59 work by Zenonas Slaviūnas.

Most established Lithuanian musicians of this period, including composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911), knew nothing of *sutartinės*.⁸ Sabaliauskas considered *sutartinės* to be one of the most significant symbols of Lithuanian national identity. In his opinion, *sutartinės* should be the basis of professional music in Lithuania. He published more than one article on the subject, claiming 'we must record all we can of the melodies. For any Lithuanian composer, they will even be a vital melodic resource for works which will move the Lithuanian spirit and maintain the immortality of the Lithuanian way of life. This will not only lift the spirit of Lithuanians, but also of those from other countries, who will realise their true value'.⁹ These opinions were published in 1904, more than 100 years ago.

⁷ According to Magdalena Sobczak, '[t]he object of the revival can be music from a large geographical region but the revival can also have a narrower scope. In such a case, the object would be a single instrument (like the revival of the interest of the *nyckelharpa* in Sweden), one musician, or one band'. (Sobczak [s.a.]).

⁸ According to Sabaliauskas, Lithuanian musicians, among them Juozas Naujalis, Priest Teodoras Brazys, did not understand *sutartinės* at this time (from a letter by Sabaliauskas to Adomas Jakštas-Dambrauskas; Vilnius University Manuscript Library, D 243, 1.5). Česlovas Sasnauskas considered writings by Sabaliauskas about *sutartinės* to be 'incomprehensible, and probably impossible', and this type of music [*sutartinės*] as 'horrible'. In one of his letters to Sabaliauskas (never sent), Sasnauskas described it as 'a crocodile singing in parallel seconds.' Sarcastically, he added that the crocodile 'was no Lithuanian!' (Taken from a draft of a letter by Sasnauskas to Eduard Wolter; cit. from: Landsbergis 1980: 62–63).

⁹ Žalia Ruta [Sabaliauskas] 1904: 37–38.

Similar ideas were expressed in print in the first half of the 20th century. Edwin Geist¹⁰ paid particular attention to the ancient and modern characteristics of *sutartinės*. On more than one occasion he compared them to works by well-known twentieth-century composers such as Igor Stravinsky. In Geist's opinion, '*sutartinės* represent an early form of atonal music. We see in *sutartinės* a rapidly-disappearing tendency towards atonal music in the 20th century'.¹¹ At this point we should remember that the Lithuanian composer Kazimieras Viktoras Banaitis expressed similar ideas:

Sutartinės, sung in seconds and sometimes with harsh dissonances, are our true folk treasure! We might say that Lithuanian country singers developed and even emancipated the dissonance in antiquity and in doing so, overtook modernist European music by centuries.¹²

It is interesting that Geist and Banaitis, both composers and independent artists in the first half of the 20th century, had the ideas almost simultaneously. The ethnomusicologist Prof. Jadvyga Čiurlionytė claimed that '*sutartinė* is totally isolated. It has neither a clear future, nor a clear past. It doesn't even have a beginning in music; it is one of those totally idiosyncratic phenomena which are destined to die out in our lifetimes'.¹³ These composers were greatly respected at the time.

In the first half of the 20th century *sutartinės* were displaced from their natural rural environment and formed the basis of the music of Lithuanian composers. *Sutartinės* are quoted in the works of, among others, Juozas Gruodis, Stasys Vainiūnas, Vytautas Montvila, Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras, Algirdas Martinaitis, Vaclovas Augustinas, and Remigijus Merkelys, although these will not be examined in this article. Neither will many other composers who wrote, or are writing, works of specialist folk music for instrumental ensembles and orchestras. The specifics of these works, and

the orchestras themselves, are a product of the Soviet era and require separate study.

Transformation of tradition

The subject of this article is the revival of the living tradition of *sutartinės*. This is defined as the active, authentic use of *sutartinės* by a variety of age groups and social groups. Particular to this renewal is chanting, playing traditional musical instruments, and dancing in contemporary culture.

However, before analysing the process of revival of *sutartinės*, it is worth discussing briefly the period of their disappearance from rural areas. The nearly 40 different types of chanting still in existence are testimony to the deep-rootedness and former vitality of the tradition. However, *sutartinės* were no longer sung collectively by the beginning of the 20th century. They no longer held any of their former magical-utilitarian functions, nor any longer had any meditative or aesthetic impact.

These singers of the *sutartinės* began to be ridiculed. 'If they were teased for clucking like a chicken, then they'd sing like one', explained Elžbieta Janavičienė-Tamėnaitė (born in 1841).¹⁴ Stasys Paliulis wrote of a parody which made fun of the 'clucking' sound of the singers. The women would converse as if they were chickens, and would 'cluck' a song:

*Čia tavo, čia mano,
Sudėsim abiejų -
Bus tik mūsų dviejų
(This is yours, this is mine,
Put together,
Both are ours).*¹⁵

Singer Elena Bratėnaitė (born in 1852) described the events: 'the boys sang like this, making fun of the girls singing the *sutartinės*'.¹⁶ Modern culture began on the one hand to replace the old music, and on the other, to reinforce it through the

¹⁰ Geist was a German composer and musicologist of Jewish origin who lived and worked in Lithuania from 1933–1942.

¹¹ Geist 1940: 71.

¹² Kučiūnas 1990: 23.

¹³ Čiurlionytė 1999: 28.

¹⁴ Paliulis 1959, piece nr. 334.

¹⁵ Paliulis 1984: 93.

¹⁶ Paliulis 1959: 413.

work of enlightened individual members of the society.¹⁷ Yet it could be said that during the first half of the 20th century, *sutartinės* music remained a natural and essential part of the lives of the performers, the last of the singers and musicians of such music.

Sabaliauskas would have said that it was simply in their blood. When friends and relatives gathered at the homes of many of the *sutartinės* families, the *skudučiai* (multi-pipe whistles) would be taken out and played. All greatly enjoyed this music. Kostas Burbulys described a wedding in 1928, when long-standing friends found a set of old *skudučiai*. They first soaked the whistles in ale to improve the sound. They then began to play:

As soon as we came to play 'Untytė' (Duck), we didn't need the other musicians any more! We played those *skudučiai* for two whole days.¹⁸

The links to *sutartinės* music are witnessed in the vivid stories of Paliulis. Juozas Mitras at 95 years in age describes it thus: 'I feel as if I'm in another world when I hear the sound of a *sutartinė*.'¹⁹ Another of his stories described how the face of the old lady, Viktė (Viktorija) Našlėnienė, would become animated at the mere mention of *sutartinės*: "*Sutartinė* 'Lioj, bajoito' (Lioj, little lady) she sang, stamping her feet, twirling and virtually dancing."²⁰

Emilija Kuzavinienė's story about her mother clearly reflects the nostalgia felt for *sutartinės* music. Her mother, Alena Zaukienė, was a well-

known singer of hymns from Obeliai. Kuzavinienė said of her: 'Mother would have time on Sundays to sit at her son's out-of-tune piano for an hour or more. She'd play as the mood took her, and she would sing hymns at the top of her voice. She found it moving, because this reminded her of the way the *sutartinės* used to sound...'²¹

The demise of *sutartinės* seems to be related to more than historical and economic factors. It is paralleled by the abandonment of other types of ancient songs from the everyday lives of people. In the course of time, a new sense of aesthetics developed that was totally opposed to the old style. The harsh dissonance of the second ceased to be considered beautiful, and more importantly, lost its significance. Repetitive rhythms, limited dance movements, and the monotony which induced a sort of meditative state, became displeasing. In other words, all that had been the life and soul of *sutartinės* became unacceptable to the modern ear.

At the start of the 20th century, in the whole of the *sutartinės* area of the north-eastern part of Aukštaitija, only a few select women's groups remained. These continued the tradition of collective chanting. Such groups resided in the areas surrounding Ukmergė, Biržai, and Kupiškis.²² These women accomplished a tremendous cultural and historical mission (ex. 1). They immortalised *sutartinės* songs through phonograph recordings, leaving a legacy for future generations. Currently, only a few isolated singers still remember the

¹⁷ Preservation of this music would not have been possible without the incentives provided by the authorities. Canon Sabaliauskas was a great enthusiast of *sutartinės*. And without question, the visit by Finnish Prof. Aukusti Roberti Niemi in 1910 left a great impression on *sutartinės* fans from the lands of Biržai. To mark the occasion a large-scale concert was held at Sviliai. As might be expected, Niemi motivated many of musicians and singers to revive this musical art and teach it to others to keep its memory alive (Paliulis 1985: 109). The singers of Kupiškis were probably supported by Priest Kleopas Kuzminas (1858–1938), who also directed the local choir in which the famed Ona Glemžienė sang. She remembered that Kuzminas was especially fond of *sutartinės*. After World War I, Glemžienė gathered together her girlfriends from Kupiškis, and again they began singing *sutartinės* hymns. Later, she invited male *skudučiai* and *lumzdeliai* (simple wooden flutes) players to join the group. With them all, she organized a May Day festival of ancient dance and song in 1923 (Žebrytė 1988: 82). To this day, traces of this woman's work can still be encountered in the areas surrounding Kupiškis.

¹⁸ Paliulis 1985: 111.

¹⁹ Paliulis 1985: 94.

²⁰ Paliulis 1985: 128.

²¹ Kuzavinienė 1985: 313.

²² As many as several groups of singers came from the regions of Ukmergė, residing in Užulėnis, Tatkūnai and Vidiškiai. The group from Užulėnis (Taujėnai rural district), including Teresė Dirsienė (born 1865), Morta Jasikonienė (born 1869) and Karolina Masiulienė (born 1867), provided numerous examples of syncretic *sutartinės*. Their repertoire included those, which had been danced, accompanied by *skudučiai* (multi-part whistles), and sung; the song being distinguishable by sharp accords. The group from Tatkūnai (Deltuva rural district) – Marijona Gričienė (born 1870), Agota Gričienė (born 1850), and Barbora Stimburienė (born 1849) – recorded *sutartinės*, which are related to the ones from Užulėnis by their

sutartinės. Few are still able to describe accurately the occasions or styles of singing the *sutartinės* which they had learned or heard in their youth.

By the mid-20th century ethnomusicologists stated pessimistically that the authentic group chanting tradition of *sutartinės* would disappear completely. In 1949 Jadvyga Čiurlionytė claimed:

Young people of course aren't interested. *Sutartinės* have become museum-pieces in today's musical culture. They sound really strange to ears more accustomed to contemporary music.²³

Revitalisation

The general mood lightened at the end of the 1960s when the choir conductor Povilas Mataitis directed a concert by a Folk Music Theatre troupe during which *sutartinės* were publically performed on stage for the first time in Vilnius. Of the concert, Čiurlionytė wrote excitedly

[t]he *sutartinės*, long-since doomed, were freed from the archives and brought to life on the concert stage, in delightful performances by young singers. It transpired that *sutartinė* is not an archaic relic, but very much a living form of song.²⁴

And so the concert in 1969 was to become definitive, giving the *sutartinė* a fresh start, from which it could develop and flourish (ex. 2). Since then, *sutartinės* have become a part of every folklore group's repertoire.

There is no doubt that the new wave of revival for the *sutartinės* does not conform directly to authentic tradition, since in most cases, it is no longer possible to hand down *sutartinės* intact from one generation to the next. However, this

Ex. 1. Singers from Smilgiai Village, Panevėžys district, dancing 'Dobilalis' (Little Clover) (photo by Balys Buračas 1936; VDKM 3880).



is still a vital, rejuvenating, and ever-changing tradition.

We shall now look at the dissemination of the *sutartinės*, from the end of the 20th to the beginning of the 21st century. These headings are chronological, although this subdivision is arbitrary.

texts. However, the singing style of this group is different. It lacks the more rhythmic accents, thus, the style is calmer. The group from Vidiškiai (Žemaitkiemis rural district), including Apolonija Usorienė (born 1881), Kastulė Ališauskienė (born 1866), and Salemona Mikalauskienė (born 1871), provided a unique manner of performance, different from any found in any other area. The Biržai group was atypical, featuring one male performer, Petras Lapienė (born 1864), and two women, Marė Jakubonienė and Ona Stružienė. The *sutartinės* of this group are notable for their syncopated melody, and dense use of discords of a second. The effect is similar to the *sutartinės* from Užulėnis, but the manner of singing is different. The group from Kupiškis, Ona Mažeikienė (born 1859), Domicelė Šlapelienė (born 1862), and Domicelė Petrylienė, uses fewer discordant seconds, and more sequential melodies. Various trios of singers tend to dominate these performances (Račiūnaitė-Vyčinienė 2002: 55–56).

²³ Чюрлениūtė 1949: 64.

²⁴ Čiurlionytė 1969: 47.

Ex. 2. Folk Music Theatre troupe from the Lithuanian SSR State Academic Drama Theatre in 1980 (photo from the archive of Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum).



I. ~ 1970–1982. In certain folklore ensembles in Vilnius,²⁵ there were small groups of female singers who tried to make this complex genre their own. This style sounded ‘exotic’ even to Lithuanians themselves. These groups, and groups that were founded later, performed *sutartinės* in a quiet, even and unforced manner. They aimed at accurate intonation. Their chanting was so close to ‘conventional’ singing that it sometimes sounded like a technical exercise rather than a traditional song form.

II. ~ 1983–1998. In Lithuania a new generation of ethnomusicologists emerged. Many of these had not only studied folk songs but had also performed them and led folklore ensembles. The activities of the Lithuanian Centre for Folk Culture and other regional cultural centres expanded and strengthened. The Centre organised courses in traditional singing and seminars for folklore ensemble leaders and those working in the arts. They began to discuss *what* folklore ensembles should sing (with regard to age groups, regions, etc.) and *how* they ought to perform. Gradually the feeling emerged that *sutartinės* were a complex genre which not everybody was enthusiastic about and whose performance required management and preparation. The annual international folklore festival *Skamba skamba kankliai* in Vilnius gave rise to a traditional *Sutartinės* Evening, organised by Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė. This has continued up to the present day. Groups of different ages and experiences perform *sutartinės* and play whistles and horns, although in recent years only those specialist groups giving performances to a high standard have been selected to perform.

Between 1982 and 1983 the M. K. Čiurlionis Art School folklore ensemble formed a *sutartinės* group, led by Daiva Račiūnaitė. This consisted of professionals working in the field of ancient polyphonic song performance. They reconstructed many of the forgotten styles of chanting (ex. 3).²⁶ This group later became independent from the Art School, calling itself *Trys Keturiose* (Three in Four). This group promotes *sutartinės* not only in Lithuania but also abroad. The group takes

²⁵ The ensemble at the Vilnius State University led by Aldona Ragevičienė, and later by Laima Burkšaitienė. The ensemble later changed its name to Ratilio and was led by Žita Kelmickaitė; Poringė at the State Pedagogical University, led by Marija Baltrėnienė; Sadauja at the Vilnius Electrography Institute, led by L. Burkšaitienė and Kazimieras Kalibatas, and later by Anatolijus Lapinskas, and others. Sadauja stands out among other ensembles because Emilija Kuzavinienė (1903–1992) was involved with it from its inception and the songs and *sutartinės* were passed down from her mother, the well-known Rokiškis singer Alena Zaukienė (born in 1863). Nonetheless, the way the last members of this generation sang them was heavily influenced by the modern culture, and was far removed from the traditional way of singing.

²⁶ In 1985 this group recorded a single on vinyl, called *Sutartinės* (Vilnius: Vilnius Recording Studio, 1985; Ленинград: Мелодия, 1986). The *sutartinės* were sung by Austė Bareikytė, Ingrida Karbauskaitė, Aušra Navasaitytė and Daiva Račiūnaitė. On this vinyl record the rye-harvesting *sutartinė* ‘Turėjo liepa, liai siudijo’ has been given a creative interpretation by the Latvian folk group Rasa, led by Valdis Muktupāvels. On Rasa’s CD *Lettonie. Musique Des Rites Solaires* (Latvia. Music Of Solar Rites), recorded in April 1993 at Latvian Radio, made in France by MPO, 1995, *Maison des Cultures du Monde*, a *sutartinė* ‘Turėjo liepa, liai siudijo’ was performed as the song ‘Sajāja Brammaņi’ (Nobleman Rode Together; No. 21). The *sutartinė* (newly-developed Latvian song) from this CD was later interpreted by the group Enigma. ‘Beyond the Invisible’ is a 1996 song created by the musical project Enigma (<http://www.youtube.com/watch?v=FUnnd2rVOo0&feature=related>). This is the first of only two singles taken from the album *Le Roi est mort, vive le Roi!* (A.R.T. Studios, 1996). The track also includes samples of a Latvian folk tune ‘Sajāja Brammaņi’ performed by the folk ensemble Rasa and a Gregorian chant (Isaiah 64:9–11) from the album *Gregoriani Cantus* (conductor Pierre Kaelin; Tudor, 1987).

part in folklore festivals, and contemporary and alternative music festivals.

There are other folklore ensembles successfully performing *sutartinės* chants. Excellent singing, with a rich vocal timbre and articulation close to authentic *sutartinės* chanting, were performed by the Jievaras²⁷ singers. This ensemble has sadly disbanded and one of its main singers has since died. Other folklore groups have tried to bring authentic colour to *sutartinės* chanting. These include VISI,²⁸ the Vilnius Arts Institute Ensemble,²⁹ Gastauta.³⁰ Along with this new understanding of *sutartinės* inevitably there came an increase in folklore expeditions and familiarisation with the singing of native country singers.³¹

The revived *sutartinės* tradition became a part of the Lithuanian Restructuring Movement, which began in 1987. This period saw the search for national identity among various public groups and individual members intensify. Members of folklore collectives, especially the young, began to pay more attention to earlier traditions of folklore including *sutartinės*. *Sutartinės* have become a springboard for adherents of ancient Baltic religion, in their quest to recreate ancient traditions that had disappeared for a time and had not been passed by their parents or grandparents.

New life was injected into the *sutartinės* tradition by Kūlgrinda (ex. 4), a ritual folklore group set up in 1990 by Jonas Trinkūnas and his wife Inija Trunkūnienė, leaders of Romuva, the Society of Ancient Baltic Beliefs. By disseminating ancient Baltic music, Kūlgrinda, whose music is based on Eastern Lithuanian songs as well as on *sutartinės*, has retained its ancient sound even though its aim is to reach a contemporary audience. *Sutartinės*, which are intoned in large, mixed groups, are most often accompanied by large drums: recently, Indian drums. Members of Kūlgrinda dress in clothing made according to historical research. These have hook fastenings in the shape of adders. Kūlgrinda's interpretation of *sutartinės* in authentic costume, as opposed to

Ex. 3. *Sutartinės* singers from the M. K. Čiurlionis School of Art folklore ensemble: Austė Bareikytė (on the left), Daiva Račiūnaitė and Ingrida Karbauskaitė at the Skamba skamba kankliai folklore festival (photo by Vytautas Daraškevičius 1984).



Ex. 4. Ritual folklore group Kūlgrinda (photo by Austė Nakienė 2007).



the over-decorated, multi-coloured, traditional national dress of the 19th century, has had a huge impact on young people searching for their roots. This will be discussed later in this article.

²⁷ Head by Kazimieras Kalibatas, and later Evaldas Vyčinas.

²⁸ Head by Evaldas Vyčinas.

²⁹ Head by Jonas Trinkūnas.

³⁰ Head by Algis Svidinskas and later by Nida Lungienė.

³¹ A similar trend is observed in Latvian folklore movement of the same period. According to Arnolds Klotiņš, folklore groups tried to maintain as well the typical features of singing in oral tradition, including peculiarities of language and dialects. 'The best singers had mastered some characteristics of articulation typical in peasant folklore, i.e., use of the throat voice, glissando, *Sprechgesang*, and portamento' (Klotiņš 2002: 117).

Ex. 5. Folk-rock group Atalyja (photo by Simonas Gutautas; <http://www.atalyju.com/main.aspx>).



III. ~ 1998–2010. This period saw the beginning of the ‘post-folklore’ movement. A number of groups interested in different post-folklore categories sought new modes of expression and experimentation. For many of them *sutartinės* have become an important starting point. The folk-rock groups Atalyja,³² formed in 1998, (ex. 5), Žalvarinis³³ (2001) and others seek to popularize archaic Lithuanian folklore and bring the ancient songs closer to the contemporary listener.

There are new school and youth ensembles, originally formed as folklore groups, which perform folk songs, among them *sutartinės*, for contemporary audiences. These include Ale Va,³⁴ Lygaudė,³⁵ and Gilė.³⁶ At the beginning of the 21st

century many more were founded, an example being Mindrauja.³⁷

One example of renewal in the Åkesson sense³⁸ is the style of the group Spanxti.³⁹ Most of these members were young intellectuals and experts in ancient Lithuanian and Latvian culture, mythology and traditional music.⁴⁰ Their creative journey began as the ethno-rock group Spanxti but soon began moving towards other ethnic concepts. Post-folklore interpretations of Lithuanian folk songs gave way to passages of original electronic music enriched by the sound of traditional instruments. The driving force behind this became ancient mythical texts. Recent years have seen the group maturing to explore ideas more profoundly than at the start of the Spanxti project. This includes non-traditional, neo-folk compositions where Baltic mythological folklore and cheerful Latvian melodies combine with ancient Indo-European national texts. In their concert performances the group try to present the folkloric tradition as a whole, to present and interpret traditional Baltic culture as an indivisible, yet non-unified entity.

Another example of fusion is the folk group Aitsvara whose repertoire mostly consists of arrangements of Lithuanian folk songs and *sutartinės*, but also includes their own compositions derived from folklore and mythology.⁴¹

One more example of fusion is Marga Muzika (‘Motley Music’, begun in 2009). This is a group bringing musicians together to play a variety of

³² The melodies of traditional songs are mixed with elements of Indian music, classic rock, metal rock, blues rock, funk, and progressive rock, as well as classical music. Atalyja is distinguished by its professional view of folklore. Three ethnomusicologists are among its members: Dr. Rytis Ambrazevičius, Dr. Eirimas Velička and Ernestas Jepifanovas, the multi-instrumentalist, who plays the *bansuri* (Indian flute).

³³ Žalvarinis was formed of musicians from the rock group Ugnėlakis and singers from the ‘ritual folklore group’ Kūlgrinda making music together. They combine different musical styles, from light to heavy rock, incorporating elements of jazz and blues.

³⁴ The Kaunas Jesuit Gymnasium folklore ensemble, formed in 1997 and led by Vita Braziulienė.

³⁵ The Rasa Gymnasium folklore ensemble of Vytautas Magnus University, formed in 2004, and led by Vita Braziulienė and Jonas Misevičius.

³⁶ The folklore ensemble of Kaunas catholic middle school Ažuolas, formed at the end of the 20th century and led by Dobilas Juška.

³⁷ An experimental post-folklore group from Zarasai, led by Augustė Gaidytė.

³⁸ Åkesson 2006.

³⁹ In 2001 in Vilnius, Vytautas Rinkevičius, from the industrial art group Lauxna Lauksna started a project called Spanxti, which gave rise to a group of the same name.

⁴⁰ The group’s creator and driving force was Dr. Vytautas Rinkevičius of the Baltic Philology department at Vilnius University, and one of the group members was the accordionist Martinš Vilums, the well-known composer and doctor of musicology; the ethnomusicologist and violinist Žaneta Svobonaitė, and others.

⁴¹ In 2007 the Vilnius children’s and youth folklore ensemble Reketukas joined up with the progressive metal group Human Prototype to form the group Aitsvara.

national folk music, interpreting it freely, and combine melodies from different countries. Authentic Lithuanian *sutartinės* enhance Latvian folklore, and the sounds of ancient Russian, Serbian and Ukrainian songs are accompanied by mandolins, Indian flutes, and bagpipes. In the words of the group, 'a song having more than one language, and a melody heard a thousand times is *motley music* [*marga muzika*]'.⁴²

Leaving aside the categorisation of the many other post-folklore groups I will now focus on the diffusion and trends of *sutartinės* from the late 20th to the early 21st centuries.

The orally-inherited tradition

Sutartinė chanting in rural areas, as I have already mentioned, has almost totally disappeared. The last vestiges of the authentic tradition are found in the Švenčionys region. Here we find the unique Lazdiniai-Adutiškis ethnographic ensemble, led by Palmira Krivickienė. The ensemble sings a number of their own region's *sutartinės*: *paruginės*⁴³ (literally: along the rye) songs, some of which are learnt (or reconstructed) by Marija Semėnienė, a singer from the Lazdiniai village who, at over 80 years of age, is still an active member of the ensemble. The Lazdiniai-Adutiškis ethnographic ensemble is attempting to preserve this genre. Folklore experts and lovers have witnessed their performances in Vilnius. For the oldest members of the ensemble, *sutartinės* represent a part of their former lives. They consider performances a natural event, and do not differentiate between *sutartinės* and other items in their repertoire. Nevertheless, there is a real danger that authentic *sutartinė* will disappear, not least because the ensemble does not always consider it a priority to sing what academics and ethno-cultural experts most value. To the ears of those living in small towns and villages such as Švenčionys, Lazdiniai, Adutiškis, etc. *sutartinės* can sound completely unintelligible, and impenetrable.

In the village of Jakeliai in the same area of Švenčionys, there is another lady who continues

Ex. 6. Three generations of *sutartinės* singers: Emilija Kuzavinienė (on the left) with her daughter Edita Meškuotienė and granddaughter Gėliūnė Meškuotytė (photo by Klaudijus Driskius 1982).



the authentic *sutartinės* tradition. Pelagija Bučėlienė, born in 1916, taught *sutartinės* to her daughter Nijolė Bučėlytė, a medic living in Vilnius. These two women still remember several of their region's *sutartinės* and occasionally perform them in concerts.

Edita Meškuotienė, who lives in Vilnius, is a member of a *sutartinė*-singing dynasty, one of 7 generations of *sutartinės* singers from the village of Obeliai in the Rokiškis area. Here the tradition is passed down from one generation to the next. Edita inherited the *sutartinės* from her mother, Emilija Kuzavinienė, who in turn inherited them from her mother, Elena Zaukienė. She has passed them on to her daughter Gėliūnė Meškuotytė and granddaughters (ex. 6). With the greatest respect

⁴² See <http://www.music.lt/lt/grupe/Marga-Muzika/8522/>.

⁴³ *Paruginė* (adj. n; sing.), *paruginės* (pl.) – a hymn, performed while walking, visiting the spring rye. Generally, two groups shared the song. The hymns related to going out into the fields for the spring rye or other crops will be presented in greater depth here. These *paruginės* 'along the rye' hymns have only survived in a small part of the Eastern Lithuanian territory. The rye and other crops would be collectively visited from the time the rye blossomed to Whitsuntide.

Ex. 7. The folklore ensemble Sadauja led by Edita Meškuotienė (in left) (photo by Andrius Morkūnas 2011).



to the family, they have developed an individual way of singing *sutartinės*.

Obviously, the damage to the tradition has been caused by education. We know that in the 1930s Edita's grandmother, Elena Zaukienė was invited to record her songs and *sutartinės* onto a phonograph record. Elena was too weak at the time to make the recording, and so her daughter Emilija took her place. Emilija (a young teacher) was well-known for her 'very beautiful' voice, in the sense of being professionally trained. Her singing voice, as well as her manner of singing, was therefore very different from the traditional, rural style of singing *sutartinės*.⁴⁴ This was the only way that Edita heard *sutartinės* being sung, since she grew up in the educated family. This was therefore the style of singing that she passed on to her daughter and granddaughters, but also to the folklore ensemble, Sadauja (ex. 7) and to the children's folklore ensemble, Šilėlis. So, although we can speak of this as being part of the uninterrupted tradition, it was itself influenced by

an earlier process of folklorisation. We will now examine the transformation of these traditions in the early 20th century.

Revival

Several trends have been noted among the various groups involved in *sutartinės* performance in recent years:

- 1) Traditional singing in small groups of twos, threes and fours
- 2) Singing in large groups, with women and men singing together
- 3) '*Sutartinės* revival' music⁴⁵
- 4) Traditional singing combined with other music and art forms (recreation/reshaping/renewal).

1) Traditional singing. *Sutartinės* singing follows the conventions of traditional group singing: in twos (*dvejinės* – duos singing in counterpoint), threes (*trejinės* – trios singing in canon) and fours (*keturinės* – quartets singing in counterpoint, with the two pairs singing alternately). With this type of singing in small groups, songs are notated by hand, preserved in sound recordings, and described in ancient accounts by singers. As a singer, Ieva Kaukėnienė, comments an example, "a foursome is not 'sung', but rather, it is produced with a 'hiccupping sound'".⁴⁶

The character of the various different *sutartinės* groups is determined by their different understandings of *sutartinės* genre and by the different intentions of the singers. In some cases, the intention is to vary the ensemble's repertoire regardless of the subtleties of performance. In other cases, it is a means of displaying musical prowess, or the beauty of voice. In another cases, it can be a desire to explore traditions more deeply, attempting to understand them 'from within'. It can also be an attempt to transport oneself into another era and to enter into the *sutartinės* way of thinking, and thus, into the subtleties and

⁴⁴ Musicologist Živilė Ramoškaitė, researching Emilija Kuzavinienė's repertoire and singing style, noticed that as she approached old age, her voice became more natural and her style became closer to the traditional. The musicologist thinks that these changes – individual folklorism – were influenced by Emilija's long involvement with the Vilnius folk groups Sadauja (Ramoškaitė 2003).

⁴⁵ I use the term '*sutartinės* revival' to reflect the prevalence of the term 'folk revival music' (or 'contemporary folk music') and to distinguish it from earlier folklore forms.

⁴⁶ Sung by Ieva Kaukėnienė, aged 80, Rizgūnai village, Paringys district, Švenčionys county. Written down by Juozas Aidulis in 1933 (Slaviūnas 1959, piece nr. 1173).

nuances of performance. Performance style is also determined by an understanding of the genre. This may be note-for-note singing from notation, trained singing or a traditional style of singing which approaches authentic singing.

At the beginning of *sutartinės* revival, most songs were learnt from Slaviūnas' three-volume set of *sutartinės*. Only in exceptional cases were they learnt from the archive sound recordings at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, to which few people had access. It is therefore unsurprising that when groups began to sing *sutartinės*, they had no idea how they should sound. Their singing was musical and pure, but bore little resemblance to the traditional articulation of *sutartinės*, with their 'deep', 'heavy' sound and cohesion of vocal parts. This is the style chosen by most participants of Tramtatulis, the Republic's Children's Folklore Performance Contest.

The long-standing creative folklore group⁴⁷ Sedula, formed in 1994, moved in a similar direction (ex. 8). Sedula members claim that their collective is different from others in its vocal sound, softness of timbre, wide range, and original performance style. They believe their singing and their ensemble's uniformity are best heard in their performances of polyphonic *sutartinės*. Several years ago, Sedulas' leader, the historian Daiva Steponavičienė, implemented her idea of medieval (14th–16th century) Lithuanian costumes, based on historic Lithuanian material and comparative material from Western Europe. One would have thought the scientifically reconstructed costumes to be rather at odds with their cloying interpretations of *sutartinė*.⁴⁸

Learning from sources. Other ensembles are trying to examine more deeply the differences in musical dialect, intonation, and features of articulation, in different *sutartinės* areas. Their interpretations of *sutartinės*, where clearly defined vocal lines clash against each other, are close

Ex. 8. Creative folk group Sedula.



to the lost tradition of *sutartinės* performance. These ensembles include Kadujo, led by Laura Lukenskienė; Sasutalas, led by Andrius Morkūnas; Varangė, led by Varsa Zakarienė; Kupkėmis, led by Alma Pustovaitienė; Dobile, led by Violeta Balčiūnienė; Vaiguva, led by Diana Martinaitienė; Seluona, led by Rima Vitaitė; and Gastauta led by Nida Lungienė. One of the most notable and successful groups is Trys Keturiose, led by Daiva Vyčinienė. Exploiting its considerable experience in performing *sutartinė*, this group provided the performances on a *Sutartinės for Beginners*⁴⁹ CD compiled by Vyčinienė. This publication is in great demand with beginner's groups.

A useful resource for those interested in *sutartinė* traditions are the recently published archive sound recordings,⁵⁰ through which the listener can become familiar with the *sutartinė* sounds of the Biržai, Kupiškis and Ukmergė regions. These recordings at last provide a means of comparing interpretations. However, this excellent resource has also brought about a new set of erroneous *sutartinės*: the verbatim imitation of archive recordings, in the belief that these represent an authentic tradition. As we know, tradition evolves, so this 'personalisation' is considered 'a static connection with the past' (Hobsbawm & Ranger 1983: 8).

⁴⁷ Thus, this group is defined by the singers themselves.

⁴⁸ *Sutartinė*, as Geist accurately observed, never sounds attractive, as its sound lacks passion and its association with atonal music, although basic, is very close (Geist 1940: 71).

⁴⁹ Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva 2004. *Kokių giedosim, kokių sutarysim? Sutartinių pradžiamokslis su CD* (What shall we sing? The Beginner's Book of *Sutartinės*, with CD). Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.

⁵⁰ Nakienė, Austė, Rūta Žarskienė (eds.; 2004). *Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai* (Songs, *Sutartinės* and Instrumental Music from Aukštaitija. Phonograph records of 1935–1941. 2 CD and book). Vilnius: LLTI.

Ex. 9. Kūlgrinda singing *sutartinė* with drum accompaniment.



Learning from secondary sources. New means of oral transmission are developing. Daiva Vyčiniienė spent considerable time with the last of the *sutartinės* Mohicans, Stasys Paliulis, Emilija Kuzavinienė, the chanters of Puponys village in the Kupiškis region, and of Lazdiniai village in the Švenčionys area, recording their singing and *skudučiai* (multi-part whistles) playing. She willingly passed on her experiences to beginner chanters. She now runs camps such as the traditional *sutartinė* singing and fiddle-playing camp at Antanas and Jonas Juška's museum in Vilkija, in the Kaunas area. She also runs practical courses: an important part of the Lithuanian High School Festival called O kieno žali sodai (Whose Green Gardens), as well as the international folklore festivals Skamba skamba kankliai, Pokrovskie kolakola. Similar courses run in different parts of Aukštaitija: for example, in Rokiškis, run by Nida Lungienė, in Kupiškis by Alma Pustovaitienė, in Zarasai by Rima Vitaitė, in Švenčionys by Violeta Balčiūnienė. Here experienced local *sutartinės* chanters teach skills to beginners.

For most city folklore ensembles, the *sutartinė* is not only an interesting song form but also a form of ritual meditation. Aspects of *sutartinės* and their performance, such as meditation, cannot be sustained in today's culture in the traditional way. The activity of most of the *sutartinės*-chanting groups mentioned should perhaps be categorised as 'recreation and reshaping/transformation' rather than just 'recreation'. Group chanting, which requires a high degree of cooperation and concentration, can, however, appear dull and lifeless to young people.

2) Chanting in large mixed groups. The chanting together of both men and women is not found in the authentic tradition.⁵¹ This is seen only in later in certain isolated cases (doubtless hastening its decline). In recent years, however, this performance method has found favour among the young. The reason is clear: anyone can join a *sutartinė* circle who wishes to do so, without any special preparation or effort. Participating communally in a musical group, often accompanied by strong drum rhythms, and with hypnotic choruses, has a great appeal (ex. 9). The *sutartinės* circle provides a sense of participation in ancient customs; the strong bond of communality and a sense of unity ensure that a trance-like state is quickly reached.

The Neo-pagan movement. The Neo-pagan movement branch of *sutartinės* has grown out of a spiritual quest of young people who are seeking their ethnic roots in the ancient Baltic worldview.⁵² According to Renatas Delis

[t]he image of traditional culture understood by Lithuanian neo-pagans is multiple rather than monolithic, without clear contours and form. The substantial bulk of their rhetoric is not so much the concept of traditional (ethnic) culture as such, but primarily the categories

⁵¹ Paliulis has spoken and written about *sutartinės* dancing in pairs, in a circle. At the beginning of the circle there would be two pairs of women chanters: they sang, while the other, mixed pairs danced (without singing) in the circle in tow (Vyžintas 2002: 331–335; Urbanavičienė 2009).

⁵² The Lithuanian version of the neopagan nature worship movement is Romuva, and should be regarded as a revival of an old religion (as it was the official state religion in Lithuania until 1387). Similarly to the Latvian Dievturi, Romuva is practiced in the US and Canada as well as Lithuania in addition to being reconstructed from archeological findings and folklore. Romuva identifies the idea of a Baltic Religion, a way of looking at the world and living within this world that has been present in the Baltic tribes and cultures of the Lithuanians, Latvians, Prussians, Yotvingians, Curonians, Zemgalians, Selians, Latgalians for thousands of years. The beliefs are based on seeking harmony (*darna*) with the help of over a hundred deities (see Wiench 2007; Delis 2006; Glodenis 2000; Hanley 2010; Saltanavičiūtė 2006; Mažeikis 2006; Shnirelman 2002; etc.).

of 'conventionalism' and 'authenticity' which extend the boundaries of the imagined traditional culture. The analyses of empirical data show that Lithuanian neo-pagans associate 'authenticity' with an ethnic tradition which, according to their opinion, is, or almost is, free of any foreign influence. According to neo-pagans, 'authenticity' means peculiarity and distance from other systems of value and ideology. (Delis 2006: 222).

The ritual folklore group Kūlgrinda and their followers describe their creative activity as the reconstruction of ancient, ritual *sutartinė* chanting (ex. 10). This can be seen as a unique cultural landmark stretching back not one or two, but many generations, thus reviving a distant past. The ethnologist Egida Ramanauskaitė notes that in this kind of ensemble, history is not viewed as linear, but rather as a kind of cultural database⁵³ from which segments can be taken, used and interpreted at will. In such cases, as Ramanauskaitė says, there is

creation of a new cultural model, formed according to principles of one's cultural environment, including playfulness, aestheticizing and mythologizing the cultural environment, and, especially, ritual creation.⁵⁴

Her observations are particularly apt descriptions of Kūlgrinda's folkloric interpretations. The ensemble has released CDs entitled *Ugnies apeigos* (Fire Rituals; 2002); *Perkūno giesmės* (Hymns of Perkūnas; 2003); *Prūsų giesmės* (Hymns of Prussia; 2005); *Giesmės Saulei* (Hymns to the sun; 2007); and *Giesmės valdovui Gediminui* (Hymns to Lord Gediminas; 2009). The folk songs and *sutartinės* on these CDs are freely interpreted or newly created, often with completely new texts. These are dedicated to deities: for example, to Gabija the Fire Goddess and Perkūnas, the Lord of Thunder; to Grand Duke Gediminas, or to Prussian tribes massacred by the crusaders. Hobsbawm's

Ex. 10. Kūlgrinda at the First Green of Spring pagan festival Jorė (Molėtai district, 2009).



and Ranger's phrase 'invented tradition' could be applied to this practice. That is, 'a constructed, formalised and ritualised tradition, characterised by selected isolated items of the past' (Hobsbawm and Ranger 1983: 8). Kūlgrinda's creative activity could, at least at times, be called a kind of 'kitsch-oriented reconstruction'. This further exemplifies the notion of 'invented traditions'.

The trend towards communal *sutartinė* singing is much seen at neo-folk, alternative folk, and similar types of festivals. These include Suklegos and Mėnuo Juodaragis. In recent years, this singing has also featured at folklore festivals which feature authentic traditions, such as Skamba skamba kankliai. To what extent this trend is *traditional* is hard to say. On the one hand, it could be attributed to the most common processes of revival.⁵⁵ On the other, it could be interpreted as an already existing *sutartinė* performance style. Although this tradition is not documented (apart from the evidence given by Stasys Paliulis, mentioned before), we cannot reject the proposition that it did exist, far back in the past. It is thought that singing in small groups in various cultures around the world could have crystallised slowly, alongside singing in large groups. Traditional *sutartinė* chanting in twos, threes and fours could

⁵³ Ramanauskaitė 2004: 32.

⁵⁴ Ramanauskaitė 2004: 25.

⁵⁵ Dr. Rie Kochi, who researches Japanese Ainu music, told me about a similar process in Ainu polyphonic singing tradition in modern Japan. The former tradition of singing in small groups has become singing in large groups today. She thinks it is easier this way, and more cheerful to sing, and helps the singers not to 'lose' their part. (This was Kochi's verbal information, gained during the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony, held on 4–9 October, 2010, in Tbilisi, Georgia).

Ex. 11. Pievos & Gastauta at the festival Mėnuo juodarasgis 2011 (photo by Renata Drukteinytė; http://www.fotogriausmas.lt/g3/index.php/koncertai/2011/lt/Festivalis-M-nuo-Juodarasgis-2011/PIEVOS/IMG_9985).



be considered refined and more professional. It could be that group chanting is related to certain aspects of *sutartinė* singing (at this point we ought to remember that the archaic symbolism is hidden in the *sutartinė* structure: choreography, poetic lyrics, rhythmic formulae, and so on. It is possible that the number of *sutartinė* chanters was specified at some point, and that it was connected not only with certain forms of polyphony (two-part counterpoint,⁵⁶ three-part canon, four-part antiphonic counterpoint), but also with the sacred numbers 2, 3 and 4. This is a topic for another discussion, however.

3) *Sutartinės* revival music. This trend towards dissemination continues. Apart from the groups already mentioned (Žalvarinis, Atalyja, Ale Va, Lygaudė, Aistvara, Mindrauja) Rugiaveidė and Sedula, Pievos (ex. 11), and others are bracketed to this trend. These interpretations are dependent on the performers' desire not to be seen as museum pieces but to be noticed and listened to by a young audience which understands the language of 'their music'. These groups take various forms including ethno-rock, folk rock, and post-folk. Following this trend are the composers Linas Rimša and

Linas Paulauskis, who created special *sutartinės* for the club music project *E-Sutartines Party*. This featured in the 2003 Berlin Contemporary Music Festival MaerzMusik, together with the *sutartinės*-chanting group Trys Keturiuose.⁵⁷

Listening to the groups following this trend, little difference is heard between the pieces based on *sutartinė* and pieces based on monodic (or homophonic) song. In most cases, the music takes a similar course. In fact, we most often recognise a group not by its specifically arranged folk songs (the *sutartinės*), but by the components of its musical making such as its instrumentation and vocal timbre. When *sutartinės* are integrated into pop music, the listener initially hears a pop music idiom, during which the *sutartinė* is silent. This was seen with the Trys Keturiuose chanters when they performed the *E-Sutartines Party*. One had to listen to the angular rhythms of club music and electronic sounds, leaving the subtleties of the *sutartinės* to so that each influenced the other. It is difficult to determine whether this trend is transitory or something more permanent, since we do not know what direction the genre may take. *Sutartinės* are not intended to be a part of popular culture, cheap goods aimed to appeal to young people as their own 'music-speak'.

4) Recreation/reshaping/renewal (traditional singing, mixed with other music and other arts). Another way in which *sutartinės* are being disseminated today is in combination with contemporary classical (rather than popular) music, and visual art. Modern-day *sutartinės* groups, well acquainted with the archaic manner of intonation and articulation, are no less interesting to contemporary composers than are authentic archive recordings and the ethnic music of other 'exotic' cultures, such as Gregorian choral. The articulation of ancient music and the timbres of individual chanters' voices can become an important part of a composers' vocabulary.

The *sutartinė* dissemination trend closest to traditional chanting is that long used by the group Trys Keturiuose. Compositions in this genre are (ex. 12, 13):

⁵⁶ As can be seen in various national examples, the ancient practice of singing in twos is most likely explained by the idea of symbolic binary (for more about this, see Račiūnaitė-Vyčiniene 2003).

⁵⁷ Present project was released as a CD entitled *Sutartines Party* (Bėgantis Mėnulis, 2009). It had comprised 10 compositions and a variety of performers in 2003–2007.

Šv. Pranciškaus Asižiečio Saulės giesmė (St. Francis of Assisi's Sun Hymn, an oratory by composer Algirdas Martinaitis, 1996);

Lino mūka (Linen Torment, a musical, video and 'movement sculpture' project with artist Mija Grudžinskaitė, 2002);

Lino laikas (Linen Time, a project with media artist and photographer Jorė-Jurgita Treinytė), which was performed in the 2006, Skamba skamba kankliai folklore festival and later released in DVD format;⁵⁸

Bienenmensch (Martinaitis's composition for Trys Keturiose and string quartet was written especially for the Berlin contemporary music festival MaerzMusik in 2003);

E-sutartines (composition by Antanas Jasenka; MaerzMusik, 2003);⁵⁹

Mūsų Laisvė: Septynios invokacijos (Seven Invocations, Martinaitis's oratorio, which was dedicated to the Defenders of Freedom Days and performed at the Lithuanian National Philharmonic Hall by the Lithuanian National Symphony Orchestra and soloists on 13 January, 2006);

Non in commotione, a composition by Rytis Mažulis written for the instrumental ensemble Gaida and Trys Keturiose, and performed at the contemporary music festival Festival 4020 [mehr als musik] minimal::maximal 2008 in Linz, Austria

WAFT, an original audiovisual performance created by electroacoustic band Fusedmarc together with Trys Keturiose, first performed on October 11, 2010 at Tonlagen festival in Hellerau, Germany;

Genus. Išnykusi Gentis (Genus. Disappeared Tribe), a composition by Remigijus Merkelis, dedicated to Trys Keturiose and the

Ex. 12. Trys Keturiose performing *Lino laikas* (Linen Time) at the Užupis Alternative Art Festival (photo by Jurgita Treinytė-Jorė 2007).



Ex. 13. Trys Keturiose at the Glatt&Verkehr festival in Krems (photo by F. Schulte 2011; <http://www.lrytas.lt/-/13104836751309444413-try-s-keturiose-ir-gaida-atidar%C4%97-kremso-muzikos-festival%C4%AF-nuotraukos.htm>).



instrumental ensemble Gaida, written for the Glatt&Verkehr music festival in Krems, Austria;⁶⁰

⁵⁸ *Lino laikas*. Vilnius: Kronta, 2008. The DVD is dedicated not only to amateur traditional musicians, but also to fans of contemporary art, in its attempt to establish a link between olden times and the present, between tradition and innovation. In this syncretic audio/visual production, singers of the group Trys Keturiose wanted to reveal the creative principles common to ancient art – the *sutartinės* and ancient textiles: certain genuine segments recurring in both art forms (musical and flax weaving), creation from scraps, continually-recurring elements – strictly symmetrical structure, the cyclical nature of time, eternal flow, and so on. Many of these things are universal, recognised in numerous ancient cultures and recurring in modern art (e.g., the minimalist composition in the creation).

⁵⁹ Two last compositions were performed again in the same year at the Vilnius contemporary music festivals Jauna muzika (Young Music) and Gaida (Note).

⁶⁰ The composition was repeated at the 21st Gaida music festival on 26 October 2011 at the Contemporary Art Centre in Vilnius.

Varom, sutartinės, varom! (Go, *sutartinės*, go!), a composition by Mindaugas Urbaitis dedicated to Trys Keturiose and the instrumental ensemble Gaida, written for the 21st Gaida music festival, 2011.

Trys Keturiose claims that archaic *sutartinės* are 'not just museum pieces', but could become a valuable part of contemporary culture. The singers of Trys Keturiose aim to demonstrate one of the links that the *sutartinė* has with other art forms without defiling the *sutartinė*, or distorting its innate sanctity. They aim to protect the unique intonation of the *sutartinės*, an archaic articulation achieved by giving the voice a good 'beating', or 'striking'.⁶¹

These are the main ways in which *sutartinės* are being disseminated. At the moment it is rather difficult to embrace and to classify every form of *sutartinės* revival. All the more so because in some forms of the revitalisation processes we see different phenomena (such as

recreation, reshaping, or renewal) coexisting and interweaving. The main aim of this article has been to embrace, to name, and to describe as far as that is possible at this point in time, the various forms of *sutartinės* revitalisation.

We can say that in the larger Lithuanian towns, *sutartinės* have already become 'entertainment'. Special *Sutartinės Evenings* (concerts) have become a tradition. These attract a lot of public interest, as audiences listen attentively and seek to understand.⁶² Unfortunately, it is an entirely different story in provincial towns and villages, including the former regional *sutartinės* centres, where the local audience has yet to 'mature'.

In 2010 *sutartinės* were added to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (UNESCO), recognising the attention paid to this unique genre of Lithuanian folklore. It is difficult to say at this point what influence the *sutartinės* will have on living tradition, as part of the UNESCO List. We will only be able to discuss this after some years have passed.

⁶¹ According to the old singers, 'voices are like toll' (Slaviūnas 1958, piece nr. 262).

⁶² The special impact it has on today's listeners comes from the continual repetition of the *sutartinės* sound and its form in rhythmic occasions. According to the great Lithuanian composer and artist Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 'rhythmic monotone is one of the most important, and – dare I say it – most beautiful features of our music. This monotone produces a great, intensifying rhythm which begins to feel deep and mystical, the longer you listen to it' (Čiurlionis 1960: 299).

Bibliography

- Åkesson**, Ingrid 2006. Recreation, reshaping, and renewal among contemporary Swedish folk singers: Attitudes toward tradition in vocal folk music revitalization. – *STM-Online* 9, http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/index.php?menu=3 (27.07.2012).
- Baumann**, Max Peter 1996. Folk Music Revival: Concepts between regression and emancipation. – *The World of Music* 38/3, pp. 71–86.
- Baumann**, Max Peter 1989. The Musical Performing Group: Musical Norms, Traditions, and Identity. – *The World of Music* 31/2, pp. 80–113.
- Baumann**, Max Peter 2000. Preface. – *The World of Music* 42/3, p. 5.
- Baumann**, Max Peter 2001. Preface. – *The World of Music* 43/2–3, pp. 7–8.
- Bohman**, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Boiko**, Martin 2001. The Latvian folk music movement in the 1980s and 1990s: from “authenticity” to “postfolklore” and onwards. – *The World of Music* 43/2–3, pp. 113–118.
- Cook**, Nicholas, Mark Everist (eds.) 1999. *Rethinking Music*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Čiurlionis**, Mikalojus Konstantinas 1960. *Apie muziką ir dailę [About Music and Art]*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Чюрленис**, Ядвига 1949. Литовская народная песня [Lithuanian folk song]. – *Советская музыка [Soviet Music]* 6, стр. 60–64.
- Čiurlionytė**, Jadvyga 1969. Skamba *sutartinės* [Sutartinės Resound]. – *Kultūros barai [Fields of Culture]* 2, p. 46–47.
- Čiurlionytė**, Jadvyga 1999 [1938]. Lietuvių etnografinės muzikos apžvalga [Review of Lithuanian ethnic music]. – *Lietuvių liaudies melodijos*. Antrasis pataisytas ir papildytas leidimas [Tautosakos darbai 5, 1938, p. 257–279]. Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius, p. 15–34.
- Delis**, Renatas 2006. Neopagonybės judėjimas posovietinėje Lietuvoje – alternatyvus lietuviškumas kaip atsakas modernybei? / The Neo-pagan Movement in Post-Soviet Lithuania – Constructing an Alternative Lithuanian Identity as a Response to the Conditions of Modernity? [Summary] – *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos [Lithuanian Ethnology: Studies in Social Anthropology and Ethnology]* 6 (15), p. 187–222.
- Geist**, Edwin 1940. *Antikes und Modernes im litauischen Volkslied*. Kaunas: Pribačis Publisher.
- Glodenis**, Donatas 2000. New and Non-Traditional Religious Movements in Lithuania. A paper presented in the 14th international CESNUR conference “New Religiosity in the 21st century”, August 29–31, 2000, Riga, <http://www.cesnur.org/conferences/riga2000/glodenis.htm> (25.07.2012).
- Hanley**, Monika 2010. Baltic diaspora and the rise of Neo-Paganism. – *The Baltic Times*, October 28, <http://www.baltictimes.com/news/articles/27265/> (25.07.2012).
- Hoerburger**, Felix 1968. Once again: On the concept of folk dance. – *Journal of the International Folk Music Council*, pp. 30–32.
- Hobsbawm**, Eric, Terence Ranger (eds.) 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kavaliauskaitė**, Jūratė, Ainė Ramonaitė (eds.) 2011. *Sąjūdžio ištakų beiėskant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Collective monography, Vilnius: Baltos lankos.
- Klotiņš**, Arnolds 2002. The Latvian Neo-folklore Movement and the Political Changes of the Late 20th Century. – *The world of music* 44 (3), pp. 107–130.
- Kučinas**, Antanas 1990. Kazimieras Viktoras Banaitis. – *Kultūros barai [Fields of Culture]* 1, p. 23.
- Kuzavinienė**, Emilija 1985. Alenos Zaukienės gyvenimo nuotrupos. – *Aš išdainavau visas daineles*. T. 1, ed. Danutė Krištopaitė, Vilnius: Vaga, p. 289–314.
- Landsbergis**, Vytautas 1980. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai [Life and Works of Česlovas Sasnauskas]*. Vilnius: Vaga.
- Livingston**, Tamara E. 1999. Music revivals: towards a general theory. – *Ethnomusicology* 43/1, pp. 66–85.
- Mažeikis**, Gintautas 2006. Challenge of imagined societies for political anthropology in Lithuania. – *Defining region: socio-cultural anthropology and interdisciplinary perspectives*, Part 2. Acta Historica Universitatis Klaipedensis XIII, Studia Antropologica II, pp. 57–69.
- Niemi**, Aukusti Roberti, Adolfas Sabaliauskas, (eds.) 1911[?]. *Lietuvių dainos ir giesmės šiaurietinėje Lietuvoje [Lithuanian Songs and Hymns in Northeastern Lithuania]*. Dr. A. R. Niemi ir kun. A. Sabaliausko surinktos [Written down and compiled by dr. A. R. Niemi and canon A. Sabaliauskas], Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Paliulis**, Stasys (ed.) 1959. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai [Lithuanian Instrumental Folk Music. Wind Instruments]*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Paliulis**, Stasys 1984. Daudyčių poveikis sutartinių muzikai [Influence of Daudytės (long cylindrical wood trumpets wrapped in birch bark) on Sutartinės Music]. – *Muzika* 4, p. 87–95.
- Paliulis**, Stasys 1985. Apaščios apylinkių liaudies muzikantai [Folk musicians from the Apasčia region]. – *Aš išdainavau visas daineles [I've Sung All the Songs]* I. Ed. D. Krištopaitė, Vilnius: Vaga, p. 90–149.
- Račiūnaitė-Vyčiniene**, Daiva 2002. *Sutartinės: Lithuanian polyphonic songs*. Vilnius: Vaga.
- Račiūnaitė-Vyčiniene**, Daiva 2003. *Sutartinės* dviejės tarp kitų archajiškų dainavimo dviese būdų [Duet sutartinės

among other two-part singing forms]. – *Liaudies kultūra* [Folk Culture] 2, p. 19–31.

Ramanauskaitė, Egidija 2004. *Subkultūra: fenomenas ir modernumas. XX a. pabaigos Lietuvos subkultūrinių bendrijų tyrinėjimai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.

Ramoškaitė, Živilė 2003. Dainos tapatybė ir kaita moderniojoje kultūroje. – *Tautosakos darbai* XVIII (XXV), p. 56–62.

Sabalaiuskas, Adolfas 1916. *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos* [Notes on Lithuanian Songs and Hymns]. Helsinki: Suomų Literatūros Draugijos Spaustuvė.

Saltanavičiūtė, Jurgita 2006. Lithuanian paganism: a 'native' critique. – *Defining region: socio-cultural anthropology and interdisciplinary perspectives*, Part 2. Acta Historica Universitatis Klaipedensis XIII, Studia Antropologica II, pp. 47–55.

Shnirelman, Victor A. 2002. "Christians! Go home": A Revival of Neo-Paganism between the Baltic Sea and Transcaucasia (An Overview). – *Journal of Contemporary Religion* 17/2, pp. 197–211.

Slaviūnas, Zenonas (ed.) 1958–1959. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* [Sutartinės: Lithuanian polyphonic songs]. T. 1–3, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.

Sobczak, Magdalena [s.a.]. *Music revival*. http://www.gadki.lublin.pl/pfm/articles/music_revival.html (27.07.2012).

Urbanavičienė, Dalia 2009. *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės* [Sutartinės Danced and Played]. With DVD, Vilnius: Kronta.

Vyžintas, Algirdas (ed.) 2002. *Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis. Tautosakininko gyvenimas ir kūryba* [On the trail of Sutartinės and Skudučiai. Life and Works of Folklorist Stasys Paliulis]. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.

Wickström, David-Emil 2002/2003. A revival? A way to look at the last 30 years of Norwegian vocal folk music. – *Norsk Folkemusikklags skrifter* 16 (2002), pp. 77–91, http://dew.ikso.net/elsxut/revivalarticle_folkemusikklagsskrifter_dew03.pdf [2003] (27.07.2012).

Wiench, Piotr 2007. *Neopaganism in Central-Eastern Europe*. http://www.uclan.ac.uk/ahss/education_social_sciences/social_science/society_lifestyles/files/pagan9.pdf (27.07.2012).

Žalia Ruta [Sabaliauskas, Adolfas] 1904. Sutartinės ir mūsų muzikos inrankiai [Sutartinės and the Tools of Our Music]. – *Dirva* 4, p. 25–39.

Žebrytė, Jonė 1988. Kupiškio Glemžų kiemas [Glemžos' barton in Kupiškis]. – *Aš išdainavau visas daineles* [I've Sung All the Songs] 2. Ed. D. Krištopaitė, Vilnius: Vaga, p. 79–90.

Leedu polüfooniliste laulude *sutartinės* taaselistamisest 20. sajandi lõpus ja 21. sajandi alguses

Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene
(tõlkinud Žanna Pärtlas)

Polüfoonilised laulud *sutartinės* kuuluvad kahtlemata rahvamuusika taaselistamise üldisesse protsessi, mis leidis aset 20. sajandi lõpus. Siiski võttis rahvamuusika taaselistamine Balti riikides 1970.–1980. aastatel mõnevõrra teise suuna kui teistes maades. Tol ajal oli see üheks tähtsaks vastupanu vormiks Nõukogude ideoloogiale. Folklooriliikumine, mis kulmineerus aastatel 1988–1992, sai laulva revolutsiooni üheks peamiseks jõuks. Tõsi küll, *sutartinės* ei mänginud laulvas revolutsioonis olulist rolli, kuna neid laule ei laulda massides ja nad ei väljenda suuri väliseid emotsioone. Need polüfoonilised laulud eristuvad ülejäänud Leedu folkloorist omapäraste tunnuste poolest, milleks on: sekundi kooskõlad, meloodia kitsas ulatus, sünkopeeritud komplementaarne rütm, helijäljenduslikud sõnad (*tuto, saduno, tititi, totata* jt.), lauljate spetsiifiline artikulatsioon – linnulaulu ja traditsiooniliste puhkpillide imiteerimine – ning esituse sünkreetiline iseloom (seos tantsu ja liikumisega). Tundub, et *sutartinės*'te taaselistamise tee on eriline ja nõuab tähelepanelikku käsitlemist. Käesolevas artiklis üritatakse esitada ja üldistada *sutartinės*'te taaselistamise protsessi põhilisi tendentse ja suundi.

Toetudes säilinud kommentaaridele, mis pärinevad 19. sajandi keskpaigas või lõpus sündinud külalauljatelt, võib arvata, et 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses, mil *sutartinės*'te traditsioon hakkas hääbuma, kõlasid need laulud veel küllaltki tihti pulmades või teistes improvisatsioonilistes situatsioonides. Võib oletada, et lauljatel ei olnud kerge loobuda traditsioonilise muusikalise mõtlemise spetsiifikast – laulmisest sekundites. Selle iidse muusikasüsteemi nostalgia üheks näiteks võiks olla kuulsa *sutartinės*'te laulja Alena Zaukienė käitumine. Kõrges eas meeldis talle mängida tütre klaveril juhulike klastreid ja nautida nende kõla, mis oletatavasti meenutas talle *sutartinės*'eid.

Sutartinės'te traditsiooni viimasteks kandjateks võib pidada väheseid lauljate rühmi Ukmergė, Biržai ja Kupiškis'e ümbruskonnast, keda Zenonas Slaviūnas salvestas 1935.–1941. aastatel fonograafia.

Sutartinės'te kollektiivse laulmise autentne traditsioon lõppes Leedus 20. sajandi keskpaigas. Tolle aja suurim Leedu rahvamuusika spetsialist Jadvyga Čiurlionytė avaldas trükis kahetsust, et *sutartinės*'ed kaovad lõplikult ja noored ei võta seda traditsiooni üle.

Sutartinės'te renessansi alguseks võib pidada 1969. aastat, mil Rahvamuusika Teatri Trupp (Liaudies muzikos teatro trupė) Povilas Mataitise juhendamisel näitas Vilniuses etendust, mis põhines vokaalsetel ja instrumentaalsetel *sutartinės*'tel.

Artiklis tutvustatakse erinevaid tendentse *sutartinės*'te taaselistamise protsessis, mis on tinglikult grupeeritud kronoloogilises järjekorras.

I. ~1970–1982. Mõnedes Vilniuse folklooriansamblites moodustati lauljate rühmi, kes üritasid praktiseerida seda ebatavalist stiili. Sel etapil ei pööratud tähelepanu laulmismaneerile.

II. ~1983–1998. Seoses etnomusikoloogide uue generatsiooni ilmnemisega folklooriliikumisse hakati mitmesugustel seminaridel ja kursustel tõstatama küsimust mitte ainult sellest, mida laulda, vaid ka, kuidas. Loodi väikesi lauljate rühmi, kes olid valmis süvenema *sutartinės*'te laulmise spetsiifikasse – hääletekitamise ja artikulatsiooni probleemidesse. Üks sellistest rühmadest tekkis M. K. Čiurlionise nimelise Kunstide Kooli folklooriansambli raames. Hiljem sai sellest iseseisev rühm, tuntud Trys Keturiöse („Kolm neljas“) nime all.

Suurt mõju *sutartinės*'te taaselistamise protsessile avaldas rituaalse folkloori ansambli Külgrinda asutamine (selle ansambli juhid on Jonas Trinkūnas ja Inija Trunkūnienė, kes on ühtlasi Baltikumi Muistsete Uskumuste Seltsi Romuva liidrid). Külgrinda's esitati *sutartinės*'eid suurtes segarühmades (naised ja mehed koos) ning enamasti suure trummi saatel. Külgrinda lauluinterpretatsioonid koos lihtsate ajalooliste kostüümidega, mis vastandusid ülidekoreeritud paljuvärvilistele 19. sajandi rahvariistele, avaldasid väga tugevat mõju noortele, kes otsisid oma juuri.

III. ~1998–2010. Sel perioodil algas „postfolkloorne” liikumine. Palju ansambleid, kes olid huvitatud erinevatest postfolkloorsetest kategooriatest, otsisid uusi mooduseid eneseväljendamiseks ja eksperimenteerimiseks. Paljud neist leidsid *sutartinės*’tes tähtsa lähtepunkti.

Sel perioodil võib rääkida nii suuliselt edasikantud kui ka taaselustatud *sutartinės*’te traditsioonist. Autentse traditsiooni viimasteks üksikuteks kandjateks on Švenčionyse regiooni elanikud, kuid ka näiteks sealse Lazdiniai-Adutiškise etnograafilise ansambli üksnes väheste lauljate jaoks (nagu Marija Semėnienė) on *sutartinės*’te traditsioon loomulik ja katkematu.

Samas piirkonnas Jakeliai külas elab ka teine laulja, kes jätkab autentset *sutartinės*’te traditsiooni. Pelagija Bučelienė õpetab *sutartinės*’eid oma tütrele Nijolė Bučelytėle, Vilniuses elavale meedikule.

Vilniuses elav Edita Meškuotienė on *sutartinės*’te lauljate suguvõsa liige (üks seitsmest põlvkonnast) Obeliai külast Rokiškise piirkonnas. Üheks teguriks, mis võis kahjustada traditsiooni, on ilmselt haridus. Seega, kuigi me võime mõningatel juhtudel rääkida katkematust traditsioonist, on see ikkagi mõjutatud varasemast folkloriseerimisprotsessist.

Mitmesuguste ansamblite seas, kes tegelevad viimastel aastatel *sutartinės*’te esitamisega, võib leida erinevaid suundi:

- traditsiooniline laulmine väikestes rühmades (kaks, kolm või neli inimest);
- esitamine suurtes rühmades, kus naised ja mehed laulavad koos;
- „taaselustatud” *sutartinės*’ed (*sutartinės revival music*);
- traditsiooniline laulmine, mis on kombineeritud teiste muusika ja kunsti vormidega – taasloomine/ümberkujundamine/uuendamine (*recreation/reshaping/renewal*; vt. ka Åkesson 2006).

Traditsiooniline *sutartinės*’te laulmine järgib teatud reegleid: „kahekesi” (*dvejins*) on dueti laulmine kontrapunktis, „kolmekesi” (*trejins*) on trio laulmine kaanonis ja „neljakesi” (*keturins*) on kvarteti laulmine kontrapunktis, kus on kaks vaheldumisi laulvat lauljate paari. Selline väikestes rühmades laulmise viis on jäädvustatud käsikirjalistes noodistustes, varajastes helisalvestistes ja seda on kirjeldanud informandid.

Suurema osa linnas tegutsevate folklooriansamblite jaoks ei ole *sutartinės*’ed mitte ainult huvitav laulmisviis, vaid ka rituaalse meditatsiooni vorm. *Sutartinės*’te esituse sellised aspektid nagu meditatsioon ei saa eksisteerida tänapäeva kultuuris traditsioonilisel kujul. Paljude kaasaegsete *sutartinės*’e-ansamblite tegevust peaks iseloomustama pigem kui „taasloomist ja ümberkujundamist/transformatsiooni” (*recreation and reshaping/transformation*), mitte lihtsalt kui „taasloomist” (*recreation*). Rühmalaulmine, mis nõuab kooskõlastatuse ja kontsentratsiooni kõrget taset, võib aga tunduda noortele inimestele igava ja elutuna.

Viimastel aastatel on noorte seas populaarsust leidnud **laulmine suurtes segarühmades**. Põhjus on ilmne: igaüks, kes soovib, võib ühineda *sutartinės*’e ringiga ilma spetsiaalse ettevalmistuse vaevata. Kollektiivne osalemine muusikarühmas, mida sageli saadavad tugevad trummirütmid ja hüpnootilised koorid, on väga atraktiivne. *Sutartinės*’te laulmise **neopaganliku liikumise** haru kasvas välja noorte inimeste vaimsetest vajadustest, nende etniliste juurte otsingutest muistses Balti maailmavaates.

Paljud noorteansamblid (Žalvarinis, Atalyja, Ale Va, Lygaudė, Aistvara, Mindrauja) esindavad suunda, mida võiks nimetada „**taaselustatud *sutartinės*”**. Nende rühmade interpretatsioonid lähtuvad esitajate soovist mitte paista muuseumieksponaatidena, vaid olla märgatud ja kuulatud noorte inimeste poolt, kes saavad aru nende muusika keelest. Need rühmad esindavad igasuguseid stiile, nagu *ethno-rock*, *folk-rock* ja *post-folk*.

Teine viis, kuidas *sutartinės*’ed võivad levida tänapäeval, on kombinatsioonis **kaasaegse akadeemilise muusika** (pigem selle kui populaarse muusika) **ja kujutava kunstiga**. Tänapäeva heliloojad pole kaasaegsetest *sutartinės*’te ansamblitest (nagu Trys Keturiošė), kes on hästi tuttavad intoneerimise ja artikuleerimise arhailise maneeriga, mitte vähem huvitatud kui autentsetest arhiivisalvestistest ja teistest „eksootiliste” kultuuride etnilisest muusikast.

Song Traditions of the Volga-Ural Tatars in the 21st Century: Issues in the Transmission of Historic Singing Styles

Nailya Almeeva

In the 20th century ethnic music attracted great interest. With increasing ease of travel and communication, countries and continents seemed to become closer, and access to original folk material became ever easier. Ethnic music could now be found not only in print but in live performance, on television and on the internet. As a result, the whole spectrum of methods and **types of intoning** (a term introduced by Izaly Zemtsovsky (1981: 87), which means types of voice production) and sounding techniques of the oral tradition could be experienced, even without leaving home. Many of the methods bear the characteristics common for earlier, sometimes very ancient, historic epochs.

Traditional societies became urbanised, and the all-permeating effects of the mass media overwhelmed the traditional ear. The result was a change in musical perception and thinking, ultimately affecting such vulnerable features as sounding techniques and timbre; in other words, those features which defined the **authenticity** of folklore performance in pre-industrial times. A traditional way of life gave way to technological progress, and oral culture to the mass media.

In the oral music tradition, by 'authenticity' of performance we mean the unique and original 'trueness of sound' which is characteristic of a historic layer of folk music. However, it should be understood that the 'sound' of any music from the oral tradition, even, and especially, an archaic one, can only nominally be called authentic when we remember the probable, though insignificant, evolution of melodies over the centuries. Musical material performed by the last members of the ritual singing tradition, recorded during the 20th century, has a range of consistent features, according to circumstances of performance.

Firstly, timbre and articulation. Both have been described in research papers; see, for example, Zemtsovsky 1989a, 1991. Another reason to raise the question of authenticity of sound is that

this has long been a phenomenon of revival performance of folklore in live performance, not by the bearers of folklore musical thinking and hearing but, loosely speaking, by those who learned it. Understanding the value of the original sound of ritual (time-bound) singing, one cannot remain indifferent to its revival, particularly once one is aware of what can be lost during such revival.

Globalisation and the mass media have had a particularly negative effect on ritual (time-bound) genres and on the types of folklore dependent on a traditional way of life, on pre-industrial ways of production and on the natural environment. In those places where these have ceased, ritual folklore fades and eventually disappears.

The issues described above apply to the ritual (time-bound) folklore of the peoples of European Russia and in particular to the Tatars of the Middle Volga region. We will consider these issues through examples from the main ethnographic groups of the Tatars of Volga region: the traditional drawling Tatar melodies¹ and the ritual folklore of the Kryashen Tatars.

One of the biggest changes in traditional 20th-century Tatar culture was the marginalisation of the younger generation in terms of their traditional way of life. This was historically determined by cultural/economic factors and, of course, it was further influenced by religious traditions: Islam for Kazan and Mishar Tatars; Orthodox Christianity for Kryashens. The principal reasons for change were the social upheavals at the beginning of the 20th century: the October revolution of 1917, the World Wars and Civil Wars. Soviet ideology, as well as industrialisation and globalisation in the course of the century, had the effect of marginalising new generations in respect of the old way of life. Folklore expeditions between the 1960s and the first decade of the 21st century revealed that musical traditions survived in the memory of the older generation. With the rejection of the

¹ 'Drawling song' is a specific genre of the Tatar song folklore, which is characterized of sustained notes, melismas and long verse.

traditional way of life, ethnic components partly disappeared from working life, but not from cultural life. This is shown by the ethnic character of the Tatar musical mentality.

Musical ethnicity lies in the deep in the subconscious and is vividly manifested. In everyday life Russian Tatars employ their mother tongue (Tatar) less and less. Even city-dwelling Tatars who speak no Tatar at all are able to experience their national music in a profound way. Evidence of this is the way in which Tatar Diasporas away from Tatarstan enthusiastically embrace concerts of national music, be it symphonic music, light music or popular music.

Tatar folk songs began to be performed in concert towards the end of 19th century, at 'Philharmonic Nights', held for the Tatar intelligentsia of Kazan. There are individual examples of popular lyrical songs performed in concert by untrained singers, accompanied by the *bayan*, mandolin or small instrumental ensemble. In Soviet times, the tradition of singing lyrical songs to the *garmon*, and later to the *bayan*, was supported by the state philharmonic organization. This became an essential part of musical life. Performers of this repertoire came from rural areas, some with untrained voices, and some with vocal training from music colleges or from the Kazan Conservatoire. At that time, every radio or TV concert featured these singers (in some form). This performance style still exists, but professional singers, singing as the voice of the people, have supplemented the repertoire with Tatar pop.

In 1937 the State Song and Dance Ensemble of Tatarstan was founded; similar ensembles were formed in all Republics of the former USSR. This ensemble performed folk songs and dances in choral and orchestral arrangements.

In the 1980s, with the beginning of *perestroika*, a new phenomenon appeared in the musical life of Tatarstan. Concerts and festivals took place which featured authentic performers, some of whom have never before left their villages. Typically the programmes of such annual concerts, announced as concerts of different ethnic groups of Tatars, were compiled independently of each other, consisting of the most popular lyric and dance

songs. However, programmes lacked the less popular drawling epic songs and thus did not reflect the complete diversity of the folk tradition. The ritual singing of the Kryashen Tatars, virtually unknown to the wider audience, was represented by a rather superficial collection of wide-known tunes, owing to a lack of awareness of Tatar folklore among concert organisers. Nevertheless, it is very significant that such folklore concerts took place.

However, it should be noted that complex song forms, lyric drawling songs were performed less. This is even truer of ritual folklore, which lost its social basis and relevance. The stage became, along with audio archives and sheet music, the main 'ecological niche' for folklore.

The role of folklore in modern culture and its genres both of performance and in everyday life have long been studied by ethnomusicologists for another reason. Its disappearance from its natural setting causes anxiety and provokes a desire to preserve its place and its subtle specificity in the complexities of modern life.

Folklore displaced from its natural setting, and from its traditional context, then brought into workshops or onto the performing stage, is termed 'folklorism'.² Folklorism may exist in various forms.³ Different authors suggest partially coinciding typological sequences of folklore derivatives. It also should be noted that cultural dominants in folklore interpretation on stage may differ in different cultures and in different historical periods.

Three means of adaptation of Tatar folk songs for stage performance can be seen:

- the folk song arrangements by composers (from 1937)
- popular pseudo-folklore (since the 1970s)
- performance with a tendency towards authenticity (from the early 21st century).

From the vast area of so-called Tatar folk song (in concert performance or recorded), I would like to discuss the latter category of folklore interpretation, that is, the experience of performing Tatar song folklore on stage. I will examine the way it should look and sound, remaining as close as possible to the authentic

² In Russian-language ethnomusicology the term 'folklorism' appears first in Asafyev 1987.

³ The place of folklore in modern culture and the directions of its development are discussed by ethnomusicologists (Livingston 1999; Alekseyev 1988; Zemtsovsky 1984, 1989b).

historic form. I will try to suggest a possible future direction for Tatar folklore in the form of folklorism, rather than analyse the existing performing experience which is as yet rather unsatisfactory.

In the song folklore of Tatars living in Volga region and in the Urals (taken as a whole), two musical realms exist, in terms of which the adequacy of reproducing song tradition on stage may be discussed: (1) lyrical singing not connected with rituals and (2) ritual (time-bound) folklore.⁴ This dichotomy is rooted in the existence of two respective historic layers of music of oral tradition, two different musical languages, two different cultural historic contexts, and two different approaches to the problem of authenticity. Therefore, the criteria used for defining the right historical musical style of the two phenomena above are different.

A) The reproduction of lyrical songs of Muslim Tatars.⁵ These are a more recent development of solo singing. Tatar lyrical songs derive from an oral tradition and take one of two forms:

(1) The traditional song forms such as *avyl küye* = *авыл кюе* (a 'village tune' of square structure, set to a short verse (8+7)). This song form appeared to be universal for lyrical self-expression of Kazan Tatars, because it can be sung as a fast, moderate, or drawling tune. Besides, this form is often accompanied by a *garmon* or a *bayan*, which became nationally popular among the Tatars of the Volga region in the 20th century. *Avyl küys* are performed on the widest scale.⁶

(2) Intonationally complex drawling songs rich in melismas *ozyn küy* = *озын кюй* (a 'long tune' set to a long verse (10+9)) are performed on stage by a much smaller number of singers, because they require much higher performing skills, natural voice placement, spiritual and life experience, i.e. certain basics of folk professionalism. For an authentic singer, performance of *ozyn küy* and *avyl*

küye is a field for reproducing traditional melos using the feeling of the unwritten rules to which Tatar melodics unfolds, as well as the knowledge of the culture of Tatar melismas. A singer may have it heritably or borrow it from traditional song environment.

Solo lyric song is a genre with great potential for a singer's self-expression. It demands a well-developed voice with a capacity for solo-singing even if it is different from the trained way of singing. For this reason, Tatar lyric songs were often sung by singers with a trained background such as Ilham Shakirov, Alfiya Avzalova, Gabdulla Rakhimkulov, Tagir Yakupov, and Albert Asadullin,⁷ and sometimes by opera singers (Khaydar Bigichev, Zilya Sungatullina).⁸ These are individual talented singers who have mastered the unwritten laws of Tatar melodic environment. Performance of drawling lyric songs by these trained voices, even by opera singers, does not cause any serious contradiction of the style, since these voices suit the theatrical character of *ozyn küy* without compromising its aesthetics. These performances are in fact outstanding examples.

Inseparable from *ozyn küy* is the polysemantic aesthetic concept of the Tatar oral music tradition, *mong* = *моң*. This I would translate as 'musical meaning'. This concept cannot be expressed by words; it is the energetic aura created by singing, the spiritual essence of intonations, the charisma of the singer. The act of performance should contain everything: beauty, and sorrow of the things that passed, and courage, and exquisite sonic artistry, as well as the confidence of the singer combined with accuracy of rhythmic syllable subdivision. Here, timbre also plays a special role. In other words, *mong* is the ability of the singer to influence the listener spiritually, emotionally and by means of timbre.

The lyric songs of Kazan Tatars are mostly performed by men. There are also colourful lyric

⁴ There are also *baits* and *munajats*; however, they are not included in song folklore, belonging to narrative sphere.

⁵ Kazan Tatars and Tatars-Mishars are muslims-sunnits (officially accepted Islam in Volga-Bulgaria in 922 A.D.).

⁶ E.g.: *Music of the Tatar People*. Recorded by Laszlo Vikar, Topic Records, 1995, TSCD912. Released under licence from Tangent Records (1978). No. 16, 17 – short tunes; No. 9, 11, 12, 13, 22 – drawling tunes.

⁷ E.g.: Ильхам Шакиров, *Жырланмаган әле безнең жыр* (Ilham Shakirov, Our song is not sung). BARS-MEDIA, 2005, MP3-0025, www.bars-records.ru, No. 127 'Иске кара урман' (Dark forest); *Великие исполнители XX века. Рашид Вагапов* (Great Performers of the 20th Century. Rashid Vagapov). Moroz Records, 2009, OM 08257, CD1, No. 3 'Хәйдәр һәм Зәһра' (Khaydar and Zuhra).

⁸ Khaydar Bigichev and Zilya Sungatullina performed Tatar opera music (in operas 'Altinchach' and 'Jalil' by Nazib Zhiganov), where the vocal parts are based on the Tatar drawling tunes.

songs of the Mishar Tatars, where there is a tradition of male and female solo singing; regrettably, a little known and almost lost tradition.

B) The reproduction of ritual folklore. Ritual tunes are the cornerstone of the Kryashen Tatar (Orthodox Tatars)⁹ singing tradition. The Kryashens comprise only 5% of the Tatar population; yet in terms of their rich ancient ritual singing tradition, their heritage can be considered vast. This is the choral singing of farming communities. It has archaic qualities dating back to pagan times in the Volga-Kama region.¹⁰ Most singers from this tradition are women. The most typical genres for the Kryashen are weddings, recruiting songs, feast songs and calendar round dances. The type of collective singing in the Tatar Kryashen community is similar to that of other peoples in the Volga region and the Urals: the Mordva, Chuvash, Udmurt and Mari. The Muslim ethos of Kazan Tatars is not compatible with ritual type of voice production (intoning).

Some Kryashen Tatar songs were performed live a few years ago, yet the small number of these shows how difficult this process is. Stereotypical performances of Tatar songs by the State Song and Dance Ensembles of the USSR hinder progress as they are taken for folklore. Recreating the 'traditional timbre', the 'ethnic sound' of these songs (to use the term introduced by Fritz Bose) – a resonant, almost instrumental sound directed to resonate in the head – is even more difficult.

In Kryashen ritual folklore, singing styles have been preserved that contain sounds common to tribal period communities of the Volga region. Ritual singing can be recognised by its characteristic timbre. The performer of traditional culture who is able to reproduce this characteristic ritual timbre approaches it with a mentality based on ancient beliefs, coded in timbre for centuries. For example, it is known that, at the early stages of social history, calendar songs were addressed to the invisible guardian spirits of the community, on whom people's lives depended. Ritual melodies, calendar songs, are addressed not to a human

listener but to the forces of nature. They are therefore sung in a special sacral timbre which is harsh, metallic, almost instrumental, dissimilar to the one song are sung in. Of course, a modern person, living in a city or even in a village, cannot be the bearer of such world perception. Therefore, the traditional singer performing on stage and the person who learned folklore are qualitatively different cases of performance. In other words, to learn and perform Kryashen calendar-bound circle-dance tunes, one has to deeply understand their spiritual or aesthetic basis, their collective aspiration to higher spheres.

In the practice of ritual singing, it is necessary to realize why some ritual tunes are sung so enthusiastically or so harshly. In folklore, timbre has a deeply determined semantics of its own. Of course, the result will not be 'authentic' singing based on an ancient perception of the world, but only a more or less successful aspiration towards it. I view a folklore revival band performing ritual folklore as a role play of modern city dwellers trying to imitate their ancestors, to immerse themselves in the past, in a kind of musical meditation which appeals deeply to the performers' cultural memories. Firstly, such 'recreation' of folklore is undertaken with a completely different mentality; a 'stage' mentality, based not on sacral but on self-demonstration, even if inspired. Secondly, it is known that to achieve the objective discussed above requires a certain ethnomusicological education and training in vocal technique. Thus, the result is another folklore museum.

It is not possible for everyone to master the performance techniques of Ritual folklore. Both Kryashen and Mishar ritual Tatar tunes demand untrained voices, with special attention paid to timbre, breathing, and sounding techniques.¹¹ Forms of polyphonic texture (heterophony, bourdon) developed during this kind of singing, as well as original timbres (especially in calendar tunes) are the features of historic authenticity of Kryashen ritual folklore which are very hard – virtually impossible – to reproduce without penetrating into the objective rules

⁹ Tatar-Kryashen were baptized together with other people from the Volga region after the annexation of Kazan to Russia in 16th–18th centuries.

¹⁰ E.g. sound addition to the book Almeeva 2007.

¹¹ I know about actual unsuccessful experience of Tatar opera singers (of Kryashen origin), who tried to turn to singing ritual songs.

of development of such texture, determined by inimitable **heterophonic thinking**. If one simply learns a heterophonic melody from music notation, one cannot reproduce the lace-like lightness, the illusion of the material being 'born before our eyes'. This is what Boris Asafyev strove to protect: 'the life of folk music, its continuous evolution, its never-dying embodiment in living intonations' (Asafyev 1987: 24–25).

These styles of performing disappear with their bearers. The disappearance of traditional ritual practice and global unification of human way of life lead to ritual singing becoming a museum exhibit. The only real future for this branch of folklore, its survival, is either in audio archives or in concert performance. In the latter, it is important to draw on genuine field recordings.

Russian Tatars have already been urbanised for several centuries, so that a historic layer of urban Tatars exists. However, there is also a traditional centuries-old village culture, the medium providing not only performers of traditional performing techniques, but also an experienced audience able to evaluate such performances. During the 20th century, the village environment has changed fundamentally, both socially and in terms of music from the oral tradition. In the last 50 years, the mass media have contributed largely to the creation of certain stereotypes of Tatar song performance. The thriving Tatar village is now filled with the sounds of Tatar pop music. As a result, traditional singing is forced out of villages by the mass media.

People living in the city usually learn of national folklore through concert performances, mostly by the State Song and Dance Ensembles which have existed in every republic or region of the former Soviet Union since 1937. Producing attractive, bright, and imaginative shows, these ensembles also dictate their own performing stereotypes based on song arrangements and forms of dances for the stage. So strong is the stereotype of folk song in concert performance that it almost completely replaces folklore itself. City dwellers, already accustomed to these stereotypes, consider such performance actual folklore. For folklorists, these are simply a show

of folklorism. They understand such shows are in constant demand. It is not that we are against such shows; but it should be realised that folklore can be presented on stage in different ways, that there may be different performer's goals and qualitatively different artistic results.

For the last 25 years, experiences of organising folklore ensembles with repertoire partly renewed by new field recordings of folklore has been documented in Tatarstan. However, such ensembles still inevitably follow the pattern set by the Song and Dance Ensemble of Tatarstan. All of them are like each other, because finding new repertoire is not enough; it is also important to solve the problem of performance and sounding techniques. People seem to lack the vision and training to develop their own style. It has been shown that performing folklore on stage requires certain erudition in the subject (in this respect, the great experience of Russian folklorism should be considered), as well as vast knowledge in ethnomusicological subjects, namely in theory, history and performing techniques.

The destiny of folklore depends on solving the problem of the **tradition transmission mechanism**. Here the difference in the approach to reproduction of ritual singing and lyric song singing must be discussed.

The performer reproducing ritual manner of voice production should bear in mind that traditional timbre/intonational characteristics of sound are determined by mythological background. Therefore, ritual singing offers little possibility of individualisation. Little can be said of the living tradition of Kryashen and Mishar Tatar ritual singing, because the mechanism of its transmission has already been lost. This is connected, in the first place, with the disappearance of ritual practice and with the unification of traditional way of life in Tatarstan in the 20th century. The Mishars lost this earlier, and we can study this only through archive recordings from the 1960s and their notations. The folklore of the Kryashens began to be recorded as early as the 1950s (see Nigmedzyanov 1970, 1976; Iskhakova-Vamba 1981). In 2000, this could still be recorded from traditional bearers in villages. However, the folklore of both Kryashens and Mishars is almost unknown to the public, as it has not been revived in concert. Mastering ritual singing is a hard task for Tatar folklorism to solve. Field recordings are

the main source for the study of performance techniques.

Prospects for Tatar lyric song transmission are much brighter. Lyric songs occupy a large place in the world of Tatar popular music. Here, a great hope lies with those with natural talents (quite a few of whom are in Tatarstan), who are familiar with the culture of chant and melismas. These performers know where to place these melismas correctly in the rhythmic structure, also possessing *mong*, that is, knowing the canon and its interpretations. It is not by chance that folk pop singers who master Tatar melodic environment – almost all of them born in the country – perform pop-music, too, adding elements of authentic performance to it. Here there is much room for expressing one's individuality; moreover, individuality in performing lyric songs is the main requirement for the very existence of lyric songs.

In these global times, the natural life of folklore (that is, the existence of folklore in traditional society), especially ritual folklore, is gradually disappearing. The study of Tatar folklore in academic workshops is the most realistic possibility for its future survival. Revival folklore ensembles are one of the last refuges of meaningful folklore performance and the basis of future folklorism. The main advice to those who master authentic singing techniques: folklore is a culture of sound. To perform folklore is to work with a characteristic manner of sound production.

The adaptation of Tatar folk song (harmonisation, orchestration and choral arrangement) is a long-established direction for composers, and there are significant achievements in this field. Kazan Tatar lyrical songs and *munajats* have already been adapted, although ritual songs of

the Kryashen have not yet been adapted for stage performance. Kazan Tatar lyric songs are easily arranged, as *avyl küye* is traditionally sung to the *garmon*, and drawling *ozyn küy* is sung to the *garmon* and the *bayan* on stage.

Kryashen tunes are different. Being only vocal, these are more complicated to harmonize. The essence of such tunes – drawling forms with the great significance of the timbre and inner dynamics of every sound – can be destroyed by instrumental arrangement, which inevitably involves tempering and timbre distortion. Experiments with introduction of such instruments as the *garmon* into this kind of singing, widespread among the Kryashen as well as the other peoples of the Volga Region in the past 100 years, simply destroy the ancient timbre and texture of the tunes.

One has to agree with the reverent anxiety of Boris Asafyev, who wrote: 'It is due to the vivid intonation, evoking the response in listeners – music being the art of intonations at the first hand – that the art of music constantly renews itself' (Asafyev 1987). It cannot be denied that certain folk tune genres are impaired by harmonisation and orchestral and choral arrangement. But we should remember that there exists ethnically adequate singing – without any instrumental accompaniment found in the drawling song forms, where attention is paid to the quality and inner dynamics of every sound. Nothing needs to be added because it is complete in itself.¹² These are the hardest songs to sing; they are indicators of true artistry and style.¹³ The performer who will manage to adequately recreate folklore as part of a culture of sound will be the bearer of the new authenticity of our time, based on modern mentality.

¹² Of course, genius arrangement, the appearance of which in culture is unpredictable, will demolish this thesis to our unanimous joy.

¹³ Here I mean the example of the inimitable Ilham Shakirov.

References

- Alekseyev** 1988 = Алексеев, Эдуард 1988. *Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни*. Москва: Советский композитор.
- Almeeva** 2007 = Альмеева, Наиля 2007. *Песни татар-кряшен. Выпуск 1. Пестречинская (примёшинская) группа*. Нотное издание, под общей редакцией Изалия Земцовского, полевые звукозаписи, нотировки, вступительная статья, комментарии, переводы текстов песен и рассказов этнофоров Наиля Альмеевой, Санкт-Петербург/Казань: РИИИ и. др.
- Asafyev** 1987 = Асафьев, Борис 1987. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности. – *О народной музыке*. Сост. Изалий Земцовский, Алма Кунанбаева, Ленинград: Музыка, с. 23–25.
- Iskhakova-Vamba** 1981 = Исхакова-Вамба, Роза Ахметовна (сост.) 1981. *Татарские народные песни*. Москва: Советский композитор.
- Livingston**, Tamara 1999. Music Revivals: Towards a General Theory. – *Ethnomusicology* 43/1, pp. 66–85.
- Nigmedzyanov** 1970 = Нигмедзянов, Махмут 1970. *Татарские народные песни*. Москва: Советский композитор.
- Nigmedzyanov** 1976 = Нигъмәтжанов, Мәхмүт 1976. *Татар халык җырлары*. Казан: Татарстан китап нәшрияты.
- Zemtsovsky** 1981 = Земцовский, Изалий 1981. Социальное и музыкальное. От форм музицирования к формам музыки. – *Советская музыка* 1, с. 84–88.
- Zemtsovsky** 1984 = Земцовский, Изалий 1984. О современном фольклоризме. – *Традиционный фольклор в современной художественной жизни*. Фольклор и фольклоризм 1, сост. Изалий Земцовский, Ленинград: ЛГИТМиК, с. 4–15.
- Zemtsovsky** 1989a = Земцовский, Изалий 1989a. Этнография исполнения: музицирование – интонирование – артикулирование. – *Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР*. Сост. Эдуард Алексеев, Леонид Левин, Москва, с. 94–106.
- Zemtsovsky** 1989b = Земцовский, Изалий 1989b. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема. – *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли*. Фольклор и фольклоризм 2, сост. Виктор Лапин, Ленинград: ЛГИТМиК, с. 6–19.
- Zemtsovsky** 1991 = Земцовский, Изалий 1991. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры. – *Этнознаковые функции культуры*. Сост. Юлиан Бромлей, Москва: Наука, с. 152–189.

Volga-Uurali tatarlaste laulutraditsioonid 21. sajandil: ajalooliste stiilide edasiandmise küsimusi

Nailja Almejeva
(tõlkinud Žanna Pärtlas)

20. sajandile oli omane aktiivne huvi maailma etnilise muusika vastu. Reisimisvõimaluste suurenemine, uute heli- ja visuaalse informatsiooni kandjate ilmumine (maailma kontserdilavad, televisioon, Internet) suurendasid pidevalt folkloori jäädvustamise ja sellega tutvumise võimalusi tema algupärastes vormides. Tulemusena võib tänapäeval vaadelda laia spektrit intoneerimise tüüpe (Izaly Zemtsovski termin), millest paljudel on varajaste ajastute tunnuseid.

Samas puudutab elu edasine linnastumine üha rohkem traditsioonilisi ühiskondi ja kõikjale tungiv massimeedia koormab traditsioonilist muusikalist teadvust, transformeerides muusikalist taju ja mõtlemist ning mõjutades traditsioonilise laulmise sellist habrast omadust nagu hääletekitamise viis ja tämber, mis kuulub eelindustriaalse ajajärgu muusika esitamise autentsete tunnuste hulka. Suulise traditsiooni muusika esitamise autentsuse all pean silmas selle ehedust, s.t. kõla algupärasust, mis on omane folkloori konkreetsele ajaloolisele kihile. Rääkides traditsionaalse (sh. arhailise) muusika kõla ehtsusest, panen ette toetuda niisugustele omadustele nagu tämber ja artikuleerimine, mis on (hoolimata rahvalaulu võimalikest ajaloolistest muutustest) stabiilsed ja mis on algselt tingitud esituse situatsioonist.

Üleilmastumise ja massimeedia negatiivne mõju puudutab kõiki traditsionaalse laulmise vorme, kuid tavandilaule eriti: kui traditsiooniline eelindustriaalne elu- ja tootmisviis ning looduslik keskkond kaovad, hakkab kustuma ka tavandifolkloor.

Artiklis täheldatakse tatarlaste muusikalise teadvuse etnilisust, mis säilis ka 20. sajandi jooksul vaatamata uute põlvkondade eemaldumisele vanadest traditsioonidest. Konstateeritakse tatari rahvamuusika keerulisemate laululiikide – „pikkade” (*протяжная*) lüüriliste laulude – reprodutseerimise kahanemist traditsioonilises keskkonnas ja tavandifolkloori sotsiaalse baasi ning aktuaalsuse vähenemist. Sellest tingituna muutub muusikalise folkloori taastootmise domineerivaks kohaks kontserdilava, mis kutsub esile mitmesuguste folklorismi vormide tekkimist. Ehtsa kõla probleem ilmub alati seal, kus folkloori esitavad sekundaarse traditsioonina inimesed, kes ise ei ole mitte traditsioonikandjad, vaid on õppinud seda laulmist muul teel. Hinnates kõrgelt tavandifolkloori algupärast kõla, on võimatu suhtuda ükskõikselt selle sekundaarsesse reprodutseerimisesse ning sellega seotud kaotustesse.

Käesolevas artiklis vaadeldakse folkloori lavalise esitamise probleeme nende laululiikide näitel, mis on representatiivsed Volgamaa tatarlaste põhiliste etnograafiliste rühmade jaoks – tatarlaste-moslemite traditsiooniliste lüüriliste viiside ning tatarlaste-krjašeenide¹ tavandilaulude näitel.

Ajalooliste laulustiilide edasikandmise aluseks peab autor traditsioonilise tämbri taastekitamise tehnikat, arvestades seejuures rahvalaulu sekundaarsete esitajate mõtteviisiga. Tatarlaste lüürilist laulu esindavad kaks vormi: *avõl küi* (*авыл күй*, „külaviis”), millele on omane kvadraatne struktuur ja universaalne žanriline funktsioon, ja intonatsiooniliselt arenenud „pikk” laul *ozõn küi* (*озын күй*, „pikk viis”), mis paremini sobib kontsertesituse stiiliga. Artiklis vaadeldakse folkloori lavalise esituse stereotüüpe, mis on kujunenud Tatarstani Riikliku Laulu- ja Tantsuansambli praktikas, kui takistusi traditsioonilise esitusstiili omamise teel. Artiklis jõutakse järeldusele, et etniliselt ehtsa laulmise (eriti soolo laulmise) ideaaliks on „pikkade” lüüriliste laulude esitus, kus on suur tähtsus traditsioonilisel tämbri ja iga heli sisemisel dünaamil ning mis ei vaja instrumentaalset saadet oma tämbri ja energeetilise eneseküllasuse tõttu. Ning need on tõelise meisterlikkuse, traditsioonilise stiili valdamise ja meie aja autentsuse indikaatorid.

¹ Ristitud tatarlaste – Ž. P.

Multipart Singing in Northern Latgale: Dynamics of Tradition in the Late 20th – Early 21st Century

Anda Beitāne

The study of multipart music is one of the main fields of ethnomusicology, and one of the most relevant today. This fact is demonstrated by the large number of conferences and other events dedicated to multipart singing held around the world, in which the scholarly body of work is continually added to and reviewed. At events of this type various local traditions of multipart music are examined, attempting to place them into a general context. Unfortunately, a Latvian contribution is missing: despite the fact that multipart music comprises a significant part of Latvian traditional music, there is still practically no information about it in international ethnomusicological circles.¹ It now seems appropriate to correct this situation by offering an insight into one of the more vibrant areas of Latvian multipart music. Here one can find a number of interesting forms of multipart singing, in a tradition which is now struggling for survival in the 21st century.

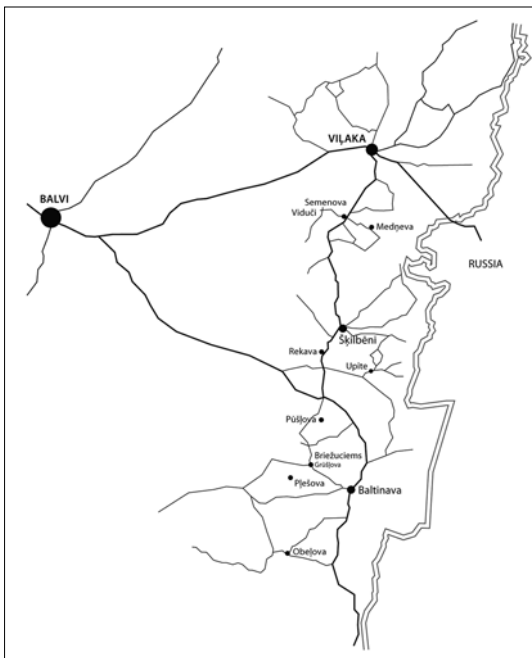
The area in question is the north-eastern part of Latvia, bordering with Russia (figure 1). In line with the administrative territorial division of the 1920s and 30s, it encompasses the territory of three municipalities – Balinava, Šķilbēni and Viļaka – and is surrounded by a geographical division (in the form of forests or swamps) on all sides. This division creates a special island with a vibrant and diverse traditional music heritage.

This territory remained isolated from the more populated areas and main roads even in the 20th and 21st centuries. Unlike the rest of Eastern Latvia, in this region there is a large majority of indigenous inhabitants (more than 90%) – Latvians (Latgalians), living with uninterrupted traditions and surviving local dialects. In the study of Latvian traditional culture, this region is referred to as Northern Latgale (figure 2). It is also the northernmost Catholic-dominated area in Europe,

Figure 1. The north-eastern boundary of Latvian multipart singing.



Figure 2. Map of Northern Latgale.



¹ Multipart music is widely distributed throughout the whole of Latvia, except in a few territories, where it has not been recorded, especially in the north. Multipart singing, particularly drone singing, is mentioned and more or less described in a number of articles by Latvian authors (Jurjāns 1894; Kalniņš 1958; Krūmiņš 1962; Goldins 1965; Mediņš 1970; Витолин 1976; Бендорф 1986; Bendorf 1988 etc.). However, until now there have been few broader studies touching upon Latvian multipart singing (Brambats 1973–74; Brambats 1983; Boiko 1987; Бойко 1990; Boiko 1992; Бойко 1992; Boiko 2008; Beitāne 2009).

squeezed in between the Lutheran-dominated area (in the west) and Russian orthodox (in the east).

The region of Northern Latgale forms a specific cultural region where various traditional rituals and crafts as well as a number of the old forms of traditional music have been maintained for a comparatively long time – up until the end of the 20th century and even into the early 21st century. These forms comprise two historic layers – an old one, which is rooted in pre-Christian culture, and a more recent one, which is associated with the influence of musical thinking of the 18th century, and is based on functional harmony. Neither of these layers is homogenous as both encompass various styles. The repertoire of traditional music of Northern Latgale has developed over time, with elements of both layers evident where they interact.

The vocal repertoire of Northern Latgale is essentially multipart except in the case of solo performance. Here one encounters both drone singing and ostinato, and various forms of harmonic multipart singing. In many instances, drone and harmonic multipart singing are combined. The dominance of multipart singing in Northern Latgale is emphasised in an interview with one of my sources, Natālija Smuška: 'It is not a song if it only has one part. I can't stand it, if only the first part is sung. That's not singing!'² This quote confirms the local assumption that the musical thinking of singers is multipart. Although the idiom is determined by tradition, the singers themselves believe that their multipart singing is spontaneous. In the same interview, Natālija Smuška explains: 'Those who sing, sing in any way they can! Whichever part is easiest for us, that's what we sing. We don't divide up the parts. Whoever likes the part, sings it.'³

Field studies suggest that the form and expression of multipart singing often depend on

the factors mentioned above, that is, that the parts are not intentionally divided up, but that the most creative singers always aim for something 'of their own'. As a result, new multipart versions of songs continue to be created. One must agree with Jaap Kunst, who wrote more than half a century ago: 'Who can draw the exact borderline between homophony and polyphony; [...] who can fix the place where heterophony turns into polyphony? Living practice is always richer and more plastic than any scheme-building theory' (Kunst 1950: 47).

This article is dedicated to the living practice of multipart singing. Within the article, there is an attempt not only to acquaint the reader with typical types of multipart singing found in Northern Latgale, but also to follow its life in the 1990s and the early 21st century, outlining the most important contexts and conditions that have influenced and continue to influence the practice of multipart singing in the region.

Documentation and research

The documentation of traditional music in Northern Latgale is a fairly recent phenomenon. Systematic fieldwork in this region was begun only in the 1980s, immediately bringing some specific types of multipart singing to the attention of researchers.⁴ For example, it was discovered that drone singing could still be encountered in this area in the late 20th century. The results of fieldwork revealed a scenario which did not obviously correlate with that recorded in earlier publications of Latvian traditional music. There is a simple explanation for this: right up until the 1980s, collectors of Latvian traditional music regarded their main task not as the comprehensive documentation and study of traditional music, including multipart singing,

² Interview with Natālija Smuška (1937), 26 July 2007 in Medņeva.

³ *Ibid.*

⁴ Two Latvian ethnomusicologists have studied multipart singing in Northern Latgale. The systematic documentation and study was begun in 1990 by Martin Boiko. In 1992 he was joined by the author of this article, for whom the traditional music of Northern Latgale is the most important research subject. Fieldwork results of both ethnomusicologists are held in their private collections, and in many cases also in the traditional music archive of the Latvian Academy of Music, the Archives of Latvian Folklore at the Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, as well as the audio library of Latvian Radio. These resources combined comprise a number of large collections of musical repertoire and interviews, which until now have been partly published in a number of articles and three monographs (Boiko 2008; Beitāne 2008; Beitāne 2009).

but rather as the transcribing of melodies, often limiting themselves to visits to one singer and not even taking an interest in whether the melody could also be sung in multiple parts.

In 1991 Martin Boiko described his fieldwork results in the study 'Ziemeļlatgales burdondaudzbalsība: konteksts un struktūras' (North-Latgalian Drone Singing: Context and Structures), immediately pointing out that: 'there is still no comprehensive study in Latvian ethnomusicology of the drone and its place in its environment, including a description of its current state and the diversity of local versions of drone songs in one of the territories in which it is still found' (Boiko 1991: 3–4). In his study, Boiko attempts to solve this problem, describing the conditions of drone singing in Northern Latgale in minute detail: its performance criteria, the associated folk terminology and the song repertoire in all of its local diversity. This is also the first time in Latvian ethnomusicology when the influence of traditional music ensembles on drone singing is analysed. Boiko's study is significant not only in the context of the history of Latvian ethnomusicology, but also in the context of this article, because it offers an overview of the field. This was documented in the late 1980s and early 1990s.

In the period mentioned above, other interesting, previously uninvestigated forms of multipart singing in addition to drone singing came to the attention of ethnomusicologists in Northern Latgale. Amongst these, the most notable is multipart singing with a solo upper accompanying part, which in the local tradition is called 'singing with a half-part' (*dziduošana ar pusbolsu*). This type became the subject of study for the author of this article, starting from 1994, when systematic fieldwork was begun, with the results reported in the study 'Vēlinās izcelsmes vokālā daudzbalsība latviešu tradicionālajā mūzikā' (Multipart singing of late origin in Latvian traditional music, 2009).

In the 1990s traditional music ensembles had already existed in a number of villages in Northern Latgale for some time.⁵ These ensembles united singers who had inherited their repertoires and vocal techniques directly from the previous

generations, as a result of being active participants in traditional singing in the 1920s–40s. The activities of these ensembles provided a new functional context for repertoires for which the traditional basis for existence had disappeared for historic reasons. Boiko, in the study mentioned above, notes the following:

After the *talka* (collective agrarian work on the field (working bee), traditionally performed when neighbours gather together to help finish a particular type of farm work – A. B.) drone songs had ceased to exist because *talkas* became a thing of the past. They were destined for extinction as those singers died who had learned the songs through participation – there was no longer a place for them to be sung. The ensemble movement, based on the assumption that the ancient local repertoire is valuable and worth preserving in this or other forms, again presented the opportunity for drone singing to exist, thus avoiding extinction. An environment was created in which the songs began to function once more, albeit in a completely different way to that of earlier times, when learning and further inheritance existed (Boiko 1991: 43).

I would like to mention that Boiko's observation can be just as well applied to other forms of multipart singing in Northern Latgale.

The documentation of multipart singing in Northern Latgale in the first half of the 1990s occurred when working with small groups of singers, gathering singers that had come from the same village and had sung together previously. In this way, an attempt was made to gain information about the repertoire which had existed before the unification of singers into ensembles. In some cases, ensembles had been established fairly recently, and researchers succeeded in recording local versions of songs before they were simplified through the practice of ensembles. This occurred naturally, because ancient versions of songs were originally sung by the strongest personalities and the best singers. This material was combined with that from various local traditions. During this period, fieldwork provoked at least two responses from the practitioners of local music. Firstly, an increased interest in drone-

⁵ Most ensembles in Northern Latgale were established between 1978 and 88.

Figure 3. A *talka* reconstruction in Northern Latgale 2002. Photograph by Martin Boiko.



and other specific types of multipart-singing raised singers' awareness of this repertoire. Secondly, organisers of local cultural events were encouraged to see multipart singing as a special asset of their particular region: one worth documenting, maintaining and transmitting to future generations.

In 1999, local cultural events began which encouraged the preservation and transmission of traditional music began in Northern Latgale. Consultants, including ethnomusicologists, were often involved in this process. Those same ethnomusicologists who had recently recorded local versions of the multipart musical repertoire, and who had tried to steer clear of the influence of ensembles, now had the opportunity to begin a new chapter in their work. The result was that, in time, each participant in a tradition became important. So too, as did the contemporary context of singing, which had by now mostly become ensemble singing.

During this period, researchers working on the documentation of multipart singing also became involved in local cultural events. These were specially organised not only to give an opportunity for the wider public to get to know the repertoire of local traditional music, but also to encourage its transmission to the younger

generation of the local community. Among these was the organisation of a *talka* in 2002, an attempt to recreate one of the most important functional contexts of multipart singing of the 1920s–40s (figure 3). The most important singing roles in the *talka* were, of course, entrusted to the oldest singers in the ensemble who had participated and sung in *talkas* in the 1930s–40s. Now, in the early 1990s, as experienced practitioners, they took part in interviews with ethnomusicologists in which they demonstrated local versions of the relevant musical repertoire. The role of the ethnomusicologists was twofold: on the one hand, they were the principal consultants in the planning and execution of the *talka* day; on the other hand, they were observers, recording the musical repertoire and its performance in this reconstructed context. It should be noted that this was the first time that this repertoire was performed in a near traditional context – no longer during an interview in the rooms of performers, but in the open air as part of the traditional *talka*.

Of course, this produced a number of significant results. The first was the realisation that the forceful singing style required outdoors greatly differed from that of audio recordings of the 1990s. The second was the discovery of an important detail in the recordings: that is, a

call sung by the leading singer at the end of the drone song, in a high register with a glissando sliding downwards. This cannot be heard in any of the earlier recordings. The call occurred quite spontaneously, and the singer herself admitted that it had happened 'of its own accord'. She only realised when singing in the *talka* conditions that the song had then been sung in this manner. The comments of other singers suggested that they also felt very 'at home' in these reconstructed conditions. These not only reminded them of their youth, but also reminded them how the songs were once sung. There were even comments such as 'sing themselves'. Obviously, the reconstruction of traditional contexts can be a very useful method in the documentation and study of the dynamics of tradition.

Recreating the traditional setting was also considered useful by the organisers of local cultural events of Northern Latgale. By providing conditions similar to the traditional ones, they saw an opportunity of involving the local community in traditional cultural activities and, of course, to improve the viability of the repertoire of traditional music. Between 2002 and 2008, these activities were deliberately organised so that they would require less intervention 'from outside', that is, from cultural workers and ethnomusicologists. This approach aimed to encourage representatives of the local community to plan and implement their own traditional culture. It allowed ethnomusicologists to adopt the position of 'observers' and to note what happened to the musical repertoire when it was able to exist according to its own rules. This was important because these events became alternatives to the activities of the folklore movement. This movement had attempted to influence the activities of traditional music ensembles, including multipart singing repertoires, by initiating educational events. Paradoxical situations often occurred, whereby leaders of the folklore movement tried to teach representatives of local traditions the 'correct' way to sing their own repertoire, one which had been directly handed down from previous generations. Ethnomusicologists were often 'held to ransom'. They were caught between the leaders of the folklore movement who wished to 'protect the right traditions', and the singers themselves, who complained that they no longer understood how

to gain the approval of leaders of the folklore movement, necessary in order to perform, for example, at the International Folklore Festival Baltica. Interestingly, the views of the leaders of the folklore movement about 'real traditions' had been informed, to a large degree, by the work of ethnomusicologists. Ethnomusicologists were, in turn, expected to help to preserve songs in the exact form in which they themselves had recorded them. This provoked a debate which is still ongoing in Latvian ethnomusicology today. One of the main issues of this debate is: how far should ethnomusicologists get involved in the preservation and transmission of traditional music through activities organised by cultural and educational workers?

Twenty years have passed since the announcement by Boiko in his 1991 study of the renaissance of Northern Latgalian drone singing – given a totally different approach, context and meaning (Boiko 1991: 26). This is enough time to be able to draw some conclusions about this phenomenon, its new circumstances, contributing factors, and results. The continuation of this study will search for answers to the questions above, and will return to a starting point of sorts – the 1990s – when significant information was gained about types of multipart singing in Northern Latgale. This period also heralded the beginning of a new life for this type of singing.

Types of multipart singing

The study of multipart singing in Northern Latgale was promoted in the 1990s by fieldwork, when a number of specific types of previously unknown multipart songs came to the attention of ethnomusicologists. Among these, two styles were particularly notable – drone and multipart singing with a solo upper accompanying part. Through the coincidence of various factors, these styles still existed in the late 20th century, and could be documented and studied until recently. In this article, the description of these styles will be based on the results of fieldwork, using the above-mentioned study by Boiko for additional information and comparison. As the multipart singing repertoire of Northern Latgale is broad, a number of examples will be offered which are considered to be very significant in the practice of local traditional music. When selecting these

examples, an attempt has been made to choose those in which it is possible to identify innovations, as well as observe changes, their development and direction.

Drone singing

The drone of Northern Latgale, with rare exceptions, is the static (unchanging) pedal drone. The drone is created by one unchanging, sustained tone: a vowel sung in a long, drawn-out manner. The drone begins after the recited solo part of the caller, which is limited to the range of a fourth. Each of the parts has its own name in local terminology. The melodically active part is called *skaitīšana* (reciting), and correspondingly the solo singer is called the *skaitītāja* (reciter). The drone part is called *vilkšana* (drawing out). Not every singer can be a solo singer: this requires a particularly strong voice. Usually the strongest personalities in a community became the solo singers. Sometimes there could be more than one solo singer, and these would sing in turn. The rest then joined in with the drone. One should not assume that singing the drone part was less important. It created a base for the solo singer, and she still needed a powerful singing voice.

Although the information from interviews of the 1990s allows one to assert that there was a definite place for drone songs by the second half of the 19th century, there is no doubt that singers from Northern Latgale inherited this part of their musical repertoire from even earlier times. This is demonstrated by this multipart singing style, the origin of which is indisputably rooted in a time before the introduction and establishment of functional harmony in Northern Latgale.

One reason why drone singing was able to be maintained in the tradition for so long, can possibly be found in its functional association with one of the most important types of collective work in local farming life – the *talka*. This event, very important in traditional farming life purely in terms of agricultural fertility, served as a long-term framework not only for the maintenance of drone singing, but also for a whole set of very specific traditions and actions. For these, the original

justification was probably associated with various fertility rituals in a broader sense.

Drone singing of Northern Latgale thus has a narrow functional range: it is only associated with the *talka*. Boiko also notes this, drawing attention to the fact that this kind of specific and narrow functional association is not typical of the traditional music scene, which existed in this particular territory in the second half of the 19th century and the 20th century. He also notes that the narrow functional range of drone singing in Northern Latgale has no explanation nor hypothesis. It does, however, have a 'side effect': for local inhabitants, drone singing is interpreted as 'the musical symbol of the *talka*, an unusual musical emblem, the sound of which can mean nothing else than the fact that a manure *talka* is being held' (Boiko 1991: 21–22).

The *talka* in Northern Latgale can be regarded as one of the most vibrant functional contexts of multipart singing. Drone songs occupy a central place in the musical repertoire of the manure *talka*, which in the local tradition are called *tolku bolsi* (*talka* songs). According to the division of labour during *talkas*, singing these songs was a female privilege. The singers were the manure spreaders; the singing occurred in the field when one cartload of manure had already been spread, and the next cartload had yet to arrive. The singer Bārbala Dukaļska described this as follows: 'All of the workers arrived with horses. The hostess set the table, the host brought beer, everyone had a meal, and then went to do their jobs. The manure spreaders went to the field. Straight away carts were loaded up, they were driven to the field, and all of the young girls spread the manure. The transporters arrived – around five horses and carts – all five of them walking one behind the other. At the field the pile was shovelled out, and we spread it all. But during the time when there was no job to do, then we sang.'⁶ When preparing to sing a *talka* song, the singers usually stood together, so that it would be easier to hear each other sing. They sang into the wind, so that the song was carried far. As is told in a number of interviews, it was important for the singers to be heard from as far away as possible. It has also been recorded that the *talka*

⁶ Interview with Bārbala Dukaļska (1926–2008), 8 September 2000 in Medņeva.

was regarded as successful only if the singing had been heard well from a distance.

Drone songs were also sung when the hosts arrived on the field with refreshments, usually beer and cheese. As Boiko writes: 'singing *talka* songs in the field was considered a given and obligatory part of a *talka* day. The arrival of the host and his offering of refreshments gained a ritual meaning, although informants do not associate this action with magical meaning. The theme of slaughtering a sheep, lamb or even a ram, oft-repeated in various contexts within *talka* songs also merits attention. [...] It is possible that this reflects a tradition of ritual sacrifice. It is quite possible that this *talka* song has been apportioned some kind of magical meaning in the past.' (Boiko 1991: 27) The idea that manure *talkas* represent reflections of ancient magic is suggested by another ritual that is not directly associated with the drone. This ritual was maintained up until the time when traditional manure *talkas* ceased to be organized in Northern Latgale as a result of economic development, which happened around the end of the 1950s. The ritual activity occurred in the cow shed when the manure had been removed and the floor was covered in straw. Then workers loudly scraped the walls of the shed with their manure forks, and made calls like the voices of animals: mooed like cows, squealed like pigs, etc. This was a signal for the farmer that the shed was clean, and they had come to partake in refreshments – beer and cheese. The most interesting part began when the hosts arrived. Then the wife of the host was pushed to the ground, rolled around the shed floor, sometimes even having her legs beaten with nettles. A number of informants have related that sometimes before going to the shed, the wife of the host would wrap her legs tightly, so that the nettles wouldn't hurt. Based on interviews from the 1990s, one can conclude that this ritual was spread over the whole of the territory where drone singing occurred, and performed at almost all of the *talkas* remembered by the informants. Informants could no longer explain the meaning of this activity. The most common answer to the question of why this was done was that it was the tradition. It is also possible that the original reason for this ritual was associated with encouraging fertility. It is also just as probable that it is because of this ritual that in Northern Latgale, *talka* drone singing was preserved in active functional

circulation right up until the mid-20th century and is still sung today in a post-functional context. However, as we can conclude from the answers of informants during interviews, knowledge of the earlier ritual meaning disappeared in the first half of the 20th century, yet singers have preserved a special attitude to this material up until today: it undoubtedly occupies a special place in their value system.

Based on material recorded by Boiko, which demonstrates the existence of this form of multipart singing in a total of 10 places, it becomes apparent that it was still possible to record a large amount of local versions of drone singing in Northern Latgale in the late 20th century. Examining these versions, one can see both – their similarities and differences. All of the examples present two-part singing, which is comprised of an upper melodically active part, sung by the solo singer, and the lower drone part, sung by the other singers – usually four or five – on one sustained note, usually the vowel 'a', and in some cases also 'o' and 'e'. In all examples, the range of the melodically active part is a fourth. The framework tones are placed at a distance of a minor or major third. The drone part in all cases coincides with the lower framework tone. Differences appear, mainly thanks to the variations of melody, the variation in rhythm, the tempo differences, as well as the use of microintervals and melismatics in the melodically active part. One can agree with Boiko, who points out that all of the examples of drone documented in Northern Latgale – both the local, melodic, and individual versions – are variations of the same melodic model (Boiko 1991: 47).

Furthermore, three examples from the study by Boiko will be examined, which partly reflect the situation of drone singing in Northern Latgale in the late 20th century (figure 4–6). Based on these, Boiko not only describes relevant individual versions, but also identifies a number of both purposeful and spontaneous innovations, which, to quote the author, have influenced the diachronic dynamic of drone singing (Boiko 1991: 44).

The first (figure 4) and second (figure 5) examples are two versions of the same melody. According to Boiko, their comparison allows one to speak of spontaneous innovations, which occur when one singer learns from another in an ensemble setting. Boiko believes that the singer in

Figure 4. *Talka* song recorded in 1990, transcription by Martin Boiko (Boiko 1991: 65: 13).

Figure 5. *Talka* song recorded in 1990, transcription by Martin Boiko (Boiko 1991: 64: 12).

the second example (figure 5) has created her own individual version after learning the song from the singer of the first version (figure 4), losing a number of details as a result, and reconfiguring a number of other details. Boiko is referring to differences in tempo contrasts and rhythmic, whereby in the first example, particularly in the beginning, various small lengthenings and shortenings appear. In the second example the values of the notes conform with the metre in all parts. Boiko also points out the differences in singing technique: in the first

example there are many microintervals associated with the second and third levels, which, similarly to the characteristic glissando of the first example, have been lost in the second. Boiko concludes that this is why an overall reduction in details has occurred. This indicates a tendency to simplify and to conform more to the rules of a more 'contemporary' singing style (Boiko 1991: 42).

Both of the examples above are fairly similar to the third example (figure 6). However, an important difference exists: that is, a particular

Figure 6. *Talka* song recorded in 1990, transcription by Martin Boiko (Boiko 1991: 61: 9).

$\text{♩} = 84$

Pļau - nit, bruo - ļi, pur - va pļo - vas, Lei - ču pļo - vu__

na - pļau - nit, Ā, ā, na - pļau - nit.

Ā

textual arrangement for the song. As can be seen in the transcription, in the places where the text is repeated by the melodically active part, there is a vocalization of the length of a bar. Based on information gained in interviews, Boiko concludes that this change has probably been consciously introduced by the singer herself, who is also the leader of the local ensemble. He writes about it thus: 'The eldest sister of the singer [...] stated that during her time the song was not sung like this, neither here nor anywhere else. The other singers unwillingly told of changes that they, or more likely, their leader had introduced, apparently feeling unsure of the reaction of traditional music researchers. These innovations definitely need closer study. All three singers could sing just as well without the aforementioned section of vocalization – with a full repeat of the second line' (Boiko 1991: 40). It is possible that the desire of these singers to introduce these changes was originally influenced by the wish to create a special drone singing version for the needs of their own ensemble, which therefore would differ from other versions existing in the nearby area. One cannot deny that this version, with the period of vocalization, really does sound artificially created. However, one can conclude that this innovation has become a tradition over the last 20 years, and is regarded as traditional for the activities of the ensemble under discussion.

These examples offer only a small insight into various drone singing situations at a time when the singers were still alive: those who had inherited these songs from previous generations, and who consciously or subconsciously influenced the development of this style of singing. Contemporary drone singing practice is based on this to a large degree. The opportunities to encounter spoken information during fieldwork, similar to that which is described here, are continually diminishing. Unfortunately the number of those singers who were the main keepers of knowledge about drone singing in the late 20th century, is also decreasing. However, drone singing can still be witnessed in the repertoire of the singers of Northern Latgale.

Multipart singing with a solo upper accompanying part

There is another type of multipart singing that is notable in the repertoire of the traditional music of Northern Latgale – information about this style first appeared around the same time the existence of drone singing was discovered. This is three-part and four-part homophonic singing with a solo upper accompanying part, which in the local tradition is known as *dzīduošana ar pusbolsu* (singing with a half-part). This typically has a

number of specific musical features: the upper accompanying part is sung solo, beginning in the second half of the melody, and the part is sung in a special (loud) style, which is also often referred to as 'yelling'. There is also a wide functional spectrum and specific folk terminology associated with this. This style is associated with a particular repertoire, which has become a part of the local tradition over a long period of time, and occupies a special place in the value system of its singers.

Before a more detailed description of multipart singing with a solo upper accompanying part is presented, explanations of the terminology used by local singers will be provided. To the question: 'Why is this kind of singing called singing with a half-part?' Stefānija Matisāne of Rekova village in the Šķilbēni district answers: 'Why is it a half-part? Because it is only half of the melody.'⁷ This means that this part is not 'full': it usually begins in the middle of the song, and is sung only during the second half. However, there are other explanations for this term. Anna Ščemeļinska comments: '[it is called – A. B.] a half because she [the singer of the upper accompanying part – A. B.] sings the highest part on her own.'⁸ This demonstrates the second important characteristic – the position of the upper accompanying part is higher than the main part. This fact is not reflected in the local terminology, although to the singer, it is naturally understood. One also finds names for the other parts in folk terminology: 'Here, in earlier times they sang in three parts: the first part, the second part and as it was called, the half-part.'⁹ The singers also explain how to sing the 'half-part' correctly: 'Over the top, you have to lift it up', adding that the 'half part is sung by only one person.'¹⁰ This part could not be sung by just anyone. Usually a singer with a loud and powerful voice was chosen. Often singers refer to singing the upper accompanying

part as *kliegšana* (yelling). For example, Rozālija Slišāne from Šķilbēni comments: 'You have to yell on the half-part [...] you see, you have to yell, all by yourself', but in another instance this same singer warned other singers: 'Don't start too high, you won't be able to yell the half-part.'¹¹ The singers tell that there are particular songs for which the half-part must be sung, because, as Anna Ščemeļinska notes, 'not all songs have the half-part. Only certain songs have the half-part.'¹² When preparing to sing the upper accompanying part, singers tend to say: 'let's sing with the half-part',¹³ dividing the parts up: 'you will sing the half-part',¹⁴ etc.

The term 'singing with a half-part' and corresponding style is not of recent creation. Singer Anna Ščemeļinska says: 'As far as I remember, it has always existed.'¹⁵ All of the singers relate that their mothers and grandmothers sang like this. This suggests that multipart singing with a solo upper accompanying part has existed in Northern Latgale for more than 100 years. Facts that would immediately verify the existence of this kind of multipart singing in the more distant past have not been found, although that does not rule out the possibility that this tradition was known here even earlier.

In most cases, multipart singing with the solo upper accompanying part in Northern Latgale is heard in multifunctional songs, which can be functionally associated with singing in various *talkas* (manure, rye, flax, potato harvests), when herding, at weddings, summer and winter solstices, as well as during traditional spring and summer singing outdoors. Only in a few instances is this material limited to only one function, e.g., the winter solstice. In some other cases the songs' functional contexts are unclear, and the question arises, to what extent these songs can be regarded

⁷ Interview with Stefānija Matisāne (1927) and Anna Ščemeļinska (1925–2011), 3 December 1994 in Rekova in the Šķilbēni district.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Interview with Rozālija Slišāne (1912–2006), 22 August 1992 in Šķilbēni.

¹² Interview with Stefānija Matisāne and Anna Ščemeļinska, 3 December 1994 in Rekova in the Šķilbēni district.

¹³ Interview with singers in Baltinava, 2 December 1994.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Interview with Stefānija Matisāne and Anna Ščemeļinska, 3 December 1994 in Rekova in the Šķilbēni district.

as traditional, considering that they have probably appeared in the repertoires of the singers since the establishment of ensembles. These songs are sung in a variety of social situations.

The songs are made up of the main part and its homophonic accompaniment – a lower accompanying part¹⁶ and a solo upper accompanying part. In most cases the main part and lower accompanying part are sung in parallel thirds, with some exceptions, when they merge in tonic unison, or make dominant fifths. The upper accompanying part often begins in the second half of the melody or alternatively is sung only in cadences and half-cadences a third higher than the main part, creating parallel thirds together with the main part. As an interval of a third is the dominating interval between the main part and the upper part, and between the main part and the lower part, then parallel triads are often formed.

In order to convey an impression of this type of multipart singing, this article continues with a typical example. It was possible to document many versions of this example over a period of time (1994–2009), as it was recorded not only through contact with various groups of singers but also through repeatedly meeting with one and the same group of singers. These conditions allow conclusions to be drawn about a number of changes and transformations in the style, as was already the case with the drone songs.

The following example is functionally associated with wedding traditions, although it can also be sung at other events. Emīlija Logina from Briežuciems in the Baltinava district gives a straight answer to a question about when the song was sung: 'this was only sung at weddings', adding 'well, when we came together and wanted to sing this melody, then we sang it.'¹⁷ The functioning of this song during weddings is associated with the custom of making the bride cry, which is widely

spread throughout the whole of Eastern Latvia. Emīlija Logina tells: 'It is said that the bride needs to cry. To cry it all out – because she cannot predict all of her life ahead.'¹⁸ In the Baltinava district, in the childhood and youth of the singers, the tradition of making the bride cry usually occurred when the bride's crown was removed. Emīlija Logina continues: 'We sang at any time. When we wanted to. They say that you should sing. And if (the bride) didn't cry, it was said:

If you don't fall, rain,
You are bound to fall during hay making,
If you don't cry now, young girl
You are bound to cry during the rest of your life.'¹⁹

To the question: 'Did the bride cry all the time while the song was being sung?' Emīlija Logina answered: 'Some did', while the singer sitting next to her, Broņislava Plantiece added: 'they used to cry a lot more.'²⁰ Brides cried so that 'there wouldn't be tears in their next life.'²¹ The text of the song compares the tears of the girl and the fir tree as a special tree. Broņislava Platniece related that the fir tree is the saddest tree, and that when a person dies, fir branches are used. In turn Felicija Logina comments on the fir tree: 'It grew, its roots withered; it grew – for withering, and it's a kind of mourning tree, it has to wither, it has to die.'²² Other singers also mention the contrast of these images. When explaining the similarity of a fir tree to a girl's symbolic farewell to her youth, which is expressed as ritual crying while singing a song, Antoņina Logina says: "It is because it is difficult for a fir tree to be green when it has water under its roots, you see, needles fall and so on, that is why the fir tree is compared with the girl who has to get married, and she is sad for her youth. In earlier times, she was forced to get married – the mother

¹⁶ In particular cases there are two lower accompanying parts. In these examples one of these is usually a third lower than the main part, while the other part displays harmonic functions – the tonic and dominant.

¹⁷ Interview with Emīlija Logina (1914–2009), Felicija Logina (1925–2006) and Broņislava Platniece (1924), 9 September 2000 in Briežuciems.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Figure 7. The first version of the song with a solo upper accompanying part, recording by the author in 1994, transcription by the author.

♩ = 72

eg - le, eg - le, Kam__ na - za - jo - ji, Oi, eg - le, eg - le, Kam__ na - za - jo - ji.

♩ = 66

1.Oi, eg - le, eg - le, Kam__ na - za - jo - ji, Oi, eg - le, eg - le, Kam__ na - za - jo - ji.

eg - le, eg - le, Kam__ na - za - jo - ji, Oi, eg - le, eg - le, Kam__ na - za - jo - ji.

found a suitor, picked him out from the other side of the village and said, 'here, daughter, now you must go to this man'. That's what I think."²³

Although it is not obvious from the text, many singers explain that this song could not only be sung at weddings, but also in other situations. One of the singers remembers that it was sung 'all year round – outdoors, indoors, wherever there was a free choice'.²⁴ More detailed information about the function of this song in other situations was provided by a singer from a neighbouring district. She remembered that it was also sung at *talkas*: 'when we picked potatoes in the autumn, during the *talkas*'.²⁵ The song was also sung outdoors in spring and summer. The singers remember: 'We went to the forest, and all climbed together up onto a hillock and sang'.²⁶ Others added to this

description, mentioning that it was also sung during manure *talkas* and when herding.

The first version of the song was recorded by the author in autumn 1994 in Baltinava, when beginning her first independent fieldwork in Northern Latgale (figure 7).

Occasionally exchanged for unisons (tonic) and fifths (dominant), parallel thirds dominate the relationship between the main part and lower part. In the first half of the melody, the upper accompanying part doubles the melody, while in the second half it is a third higher than the main part. On account of its multipart structure and symmetrical form, it is possible to display this version as a typical example of this type of multipart singing. However, this does not mean that these same singers have not introduced

²³ Interview with Antoņina Logina (1932–2004), 2 December 1994 in Baltinava.

²⁴ Interview with Helēna Slišāne (1932), 10 September 2000 in Baltinava.

²⁵ Interview with Bārbala Dukaļska, 8 September 2000 in Medņeva.

²⁶ Interview with Natālija Smuška, 8 September 2000 in Medņeva.

Figure 8. The second version of the song with a solo upper accompanying part, recording by Boiko in 1991, transcription by the author.

$\text{♩} = 69$

1.Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi, Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi?

1.Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi, Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi?

1.Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi, Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi?

Figure 9. The third version of the song with a solo upper accompanying part, recording by the author in 2000, transcription by the author.

$\text{♩} = 66 - 69$

1.Voi, eg-le, eg-le, Ka-mi na-za-jo-vi, Voi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi?

1.Voi, eg-le, eg-le, Ka-mi na-za-jo-vi, Voi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi?

...eg-le, eg-le, Ka-mi na-za-jo-vi, Voi, eg-le, eg-le, Kam na-za-jo-vi?

Figure 10. The fourth version of the song with a solo upper accompanying part, recording by Latvian Radio in 1988, transcription by the author.

♩ = 58 - 60

1.Voi, eg - le, eg - le, Kam na - za - ļo - vi, Kam na - za - ļo - vi?

1.Voi, eg - le, eg - le, Kam na - za - ļo - vi, Kam na - za - ļo - vi?

1.Voi, eg - le, eg - le, Kam na - za - ļo - vi, Kam na - za - ļo - vi?

Figure 11. The fifth version of the song with a solo upper accompanying part, recording by the author in 2000, transcription by the author.

♩ = 56 - 58

1.Voi, eg le, eg - le, Kam_ na za-ļo - vi, Voi, eg le, eg - le, Kam_ na za-ļo - vi, Kam_ na za-ļo - vi?

1.Voi, eg le, eg - le, Kam_ na za-ļo - vi, Voi, eg le, eg - le, Kam_ na za-ļo - vi, Kam_ na za-ļo - vi?

1.Voi, eg le, eg - le, Kam_ na za-ļo - vi, Voi, eg le, eg - le, Kam_ na za-ļo - vi, Kam_ na za-ļo - vi?

Figure 12. The sixth version of the song with a solo upper accompanying part, recording by the author in 2006, transcription by the author.

♩ = 60 - 65

1.Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-|o- vi? Oi, |u - |i, |u - |i Kam na-za-|o- vi?

1.Oi, eg-le, eg-le, Kam na-za-|o- vi? Voi, eg-le, eg-le, Kam na-za-|o- vi?

changes into this model at other times. For example, in a recording of the same group of singers, made by Boiko in 1991, the lower part divides into two parts (figure 8).

The relationship between the main part and upper accompanying part is the same as in the example described above. The higher of the lower accompanying parts is similarly sung a third lower than the main part. The lowest part either doubles the highest of the lower accompanying parts, or is a third lower. In this case a dominant triad is created in the first half of the melody before the inception of the upper accompanying part. A dominant chord of the seventh emerges when the upper accompanying part begins in the second half of the melody. To a greater extent, this can also be applied to a recording of the same singers in 2000, where there are also two lower parts (figure 9). Alongside that which has already been mentioned here, the harmonic line is made even richer. All of the examples studied, typically have glissandi in all parts.

Recordings from Briežuciems, which is not far from Baltinava, demonstrate two different versions of this song.²⁷ There is a different

structure here, which also varies in different recordings of the same group of singers. As is demonstrated in the transcription (figure 10), in a recording made in 1988²⁸ the song is only three bars long, and therefore it lacks the symmetry that was characteristic for the previous versions from Baltinava.

When meeting these singers during fieldwork in 2000, twelve years after this recording, an extended version of this song was encountered, whereby the length had already stretched to five bars (figure 11).

Possibly the two variations have joined here, as a result of communication between ensembles – the symmetrical Baltinava version and the original Briežuciema version with its characteristic repeat. The singers themselves explain the parallel existence of these two variations that differ in terms of form: 'We have the short and long versions.' Before performing the song, they usually agree as to which of them – the short or long – will be sung. In the recording from 2000, the lower part mostly doubles the melody of the main part. These changes have been influenced by the fact that in this group of singers, at the

²⁷ Briežuciems is located within the territory of the former Baltinava district.

²⁸ Latvian Radio recording of a concert of traditional music ensembles in Riga.

time of the recording they did not have any strong singers of the lower part. In the recording under discussion, the only singer who could still sing this part sang the upper accompanying part.

Various versions of the song mentioned above have been also documented in the former territory of the Šķilbēni district (figure 12). The most obvious difference that is not associated with the musical model for this song is the use of the refrain that is derived from Russian: 'Oji ļūļi ļūļi', at the place where the text repeats in the beginning of the second line of the melody. However, there are also purely musical features, which lead one to think that in this instance, multipart singing with a solo upper accompanying part is already leaning towards two-part singing in parallel thirds, where the upper accompanying part has already become the main melody. In this case it is no longer sung solo, in a specific manner, but simply as an upper part, which is sung by a number of singers.

The examples described above allow one to outline a number of changes that have affected the type of singing in question and the influence of both internal and external factors. In terms of Baltinava, the changes described have undoubtedly been caused by internal conditions. At its basis is a completely standard variation, which in itself is a typical of traditional singing, without transgressing canons of the relevant multipart model. In terms of Briežuciems, it seems that external factors also played a role, causing the traditions of two neighbouring areas to converge. The example of Briežuciems also clearly demonstrates what happens if there is a lack of singers in particular parts. The development of the situation in Briežuciems in the last few years demonstrates a negative tendency in terms of multipart singing, meaning that there are no longer singers sufficiently skilled to perform the repertoire discussed above. In turn, the last example with the refrain demonstrates the tendency for simplification. In this case the musical structure of the song has been preserved, although specific characteristics of the traditional multipart singing style have been lost – the upper accompanying part sung solo and its special performance style.

It is precisely the performance of the solo upper part, sung in a special manner, which may, over time, be the most endangered part of the multipart singing style discussed here. However,

there is reason to hope that the worst scenario may not happen. Enthusiasts of traditional singing, currently active in Northern Latgale, are now well aware of this style of singing characteristic of their region.

A struggle for existence in the 21st century

The examples given above are only a small part of the broad and diverse repertoire of multipart singing of Northern Latgale. These examples can all still be found in local traditional music practice. This music itself is more influenced by internal and external factors than it was in the early 1990s.

In the 1980s and 1990s multipart singing in Northern Latgale developed in an environment created by singers who had learned and used their repertoire and singing style in traditional circumstances. Uniting the singers into ensembles presented an opportunity for these songs to be heard once again, in completely different conditions and contexts. These contexts, of course, also resulted in a number of changes.

Firstly, local area boundaries changed. Before the formation of singing ensembles, it was possible to draw boundaries according to the locations inhabited by the singers. These influenced the characteristics of the functional repertoire. Once ensembles were established, however, repertoires came to be based in locally significant administrative centres, where singers gathered with differing musical experiences. These singing experiences were brought together, resulting in new versions of songs. Eventually, these versions came to form the repertoire of the ensemble, creating a new area for the localisation of multipart singing.

The core of these repertoires was made up of songs which particular singers brought to the ensemble. It was usually the singers who began these songs, and in time the original titles used by the community (*talka*, wedding, spring, autumn songs, etc.) were changed in favour of personified titles: in other words, songs sung in ensembles were named after their particular singers. In some cases unusual 'property rights' were claimed for particular songs. For example, singers in a number of interviews complained that the neighbouring ensembles had 'stolen' or 'taken' their songs. These claims were based upon the wish to establish a repertoire that was specific to each

particular ensemble, and which could represent the traditions preserved by them.

In view of the issues mentioned, late 20th century multipart singing practice in Northern Latgale comprised a number of vibrant traditions, represented by individual ensembles. The number of ensembles depended on the composition of singers and tended to decrease with the ageing of participants. In some instances, breaks in tradition occurred along with generational change, partly or totally removing any trace of multipart music. In the case of Northern Latgale, three of these breaks can be identified. In two of three cases, the ensemble ceased to exist with the death of the leading singer. In a third case the ensemble continues, although it no longer contains singers capable of multipart singing.

The situation rapidly changed in the 21st century. Increasing numbers of older singers ceased to participate in singing. Younger singers replaced them, but these no longer had the same kind of musical experience as their

predecessors. One can conclude that the activities of those ensembles which in the last two decades successfully served as a functional framework for repertoires of traditional multipart singing were not able to provide the younger generations with the opportunity to learn the repertoire.

Multipart singing specific to Northern Latgale has been recognised as an asset which should be preserved in the traditional musical landscape of the 21st century. To further this aim, a number of education projects have been set up. These include collaboration with ethnomusicologists and vocal teachers. In these projects, a number of alternative forms of teaching are used, beginning with the recreation of traditional settings and ending with singing workshops in which multipart singing is learned from surviving older singers. Therefore, the multipart music of Northern Latgale is entering a new phase, with an attempt to inject life into traditions which have been recovered from the brink of extinction. As for the outcome: time alone will tell.

References

- Beitāne**, Anda 2008. *Medņevas dziedātājas* [The Singers of Medņeva]. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
- Beitāne**, Anda 2009. *Vēlinās izcelsmes vokālā daudz balsība latviešu tradicionālajā mūzikā* [Multipart singing of late origin in Latvian traditional music]. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
- Бендорф**, Вилис 1986. К вопросу о взаимоотношении прибалтийского и балканского очагов народного многоголосия. – *Вопросы народного многоголосия*. Боржоми: Союз композиторов Грузии, Тбилисская госконсерватория им. В. Сараджишвили, стр. 61–62.
- Bendorfs**, Vilis 1988. Latviešu tautasdziesmu melodikas elementu senums un cilme [The age and origin of elements of Latvian folk song melodies]. – *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis* 10 (495), 73.–77. lpp.
- Boiko**, Mārtiņš 1987. Sutartiņu pēdas Latvijā [Traces of sutartinės in Latvia]. – *Latviešu mūzika* [18]. Sast. Arvids Darkevics, Laima Mūrniece, Rīga: Liesma, 64.–110. lpp.
- Бойко**, Мартин 1990. Этноисторические аспекты латышского бурдонного многоголосия. – *Балты, славяне, прибалтийские финны. Этногенетические процессы*. Изд. Раиса Яковлевна Денисова, Рига: Зинатне, стр. 82–108.
- Boiko**, Mārtiņš 1991. *Ziemeļlatgales burdondaudz balsība: konteksts un struktūra* [North-Latgalian Drone Singing: Context and Structures]. Manuscript, Rīga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music.
- Boiko**, Martin 1992. On the Interaction Between Styles in Baltic Folk Music: Sutartines Polyphony and East Baltic Refrain Songs. – *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*. Eds. Max Peter Baumann, Artur Simon and Ulrich Wegner, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, pp. 218–236.
- Бойко**, Мартин 1992. Следы sutartinės в Латвии. – *Прибалтийский музыковедческий сборник* 4. Vilnius: Leidykla Muzika, стр. 61–81.
- Boiko**, Mārtiņš 2008. *Lietuviešu sutartinės un to Baltijos konteksti* [Lithuanian Sutartinės and Their Baltic Contexts]. Rīga: Musica Baltica.
- Brambats**, Kārlis 1973–74. Vilcēju vairākbalsība latviešu tautas dziesmās un tās iespējamais vecums [Drone Polyphony in Latvian Folk Songs and its Probable Age]. – *Ceļa zīmes* 53 (1973), 280.–295. lpp.; 54 (1974), 361.–375. lpp.
- Brambats**, Karl 1983. The Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance. – *Journal of Baltic Studies* 14 (1), pp. 24–34.
- Goldins**, Maksis 1965. Daudz balsība latgaliešu tautas mūzikā [Polyphony in Latgalian folk music]. – *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis* 9, 69.–72. lpp.
- Jurjāns**, Andrejs 1894. *Latvju tautas mūzikas materiāli* [Materials of Latvian Folk Music] 1. Rīga: R. L. B. Mūzikas komisija.
- Kalniņš**, Aldonis 1958. Latgalē melodijas vācot [Collecting melodies in Latgale]. – *Latviešu mūzika* [1]. Sast. Jēkabs Vītoliņš, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 87.–100. lpp.
- Krūmiņš**, Andrejs 1962. No tautas melodiju vācēja pieredzes [From the experience of a folk song collector]. – *Latviešu mūzika* [2]. Sast. Silvija Stumbre, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 89.–114. lpp.
- Kunst**, Jaap 1950. *Metre, Rhythm, Multi-Part Music*. Leiden: E. J. Brill.
- Mediņš**, Jānis 1970. Polifonās domas pirmsākumi latviešu tautas un profesionālajā mūzikā (analītiskas piezīmes) [The beginning of polyphonic thought in Latvian folk and professional music (analytical notes)]. – *Latviešu mūzika* [8]. Sast. Arvids Darkevics, Ludvigs Kārklīš, Rīga: Liesma, 131.–157. lpp.
- Витолин**, Яков 1976. Латышское народное музыкальное творчество (собрание, публикация, исследования). – *Музыкальная культура Латвийской ССР*. Москва: Музыка, стр. 90–113.

Mitmehäälne laulmine Põhja-Latgales: Traditsiooni dünaamika 20. sajandi lõpus – 21. sajandi alguses

Anda Beitāne
(Tõlkinud Žanna Pärtlas)

Mitmehäälse muusika uurimine on üks tähtsamaid suundi etnomusikoloogias, mis on endiselt aktuaalne. Kahjuks ei ole Läti panus selle teema uurimisse kuigi kaalukas: ehk küll mitmehäälne muusika moodustab suurema osa Läti rahvamuusikast, pole rahvusvahelistes etnomusikoloogilistes ringkondades sellest peaaegu mingit informatsiooni. Tundub, et on aeg muuta seda olukorda ning pakkuda sissevaadet Läti mitmehäälse muusika ühte elusamasse alasse, kus võib ka tänapäeval leida palju huvitavaid mitmehäälse laulmise vorme, mis üritavad 21. sajandil ellu jääda.

Regioniks, millest käib jutt, on Läti kirdeosa Venemaa piiril, mis on igast küljest geograafiliselt eraldatud. Selle regiooni piirid, milleks on metsad ja sood, loovad erilise saare, mida iseloomustab elus ja mitmekesine traditsioonilise muusika pärand. Läti traditsioonilise kultuuri uurimise kontekstis nimetatakse seda regiooni Põhja-Latgaleks. Põhja-Latgale regioon moodustab erilise kultuurilise ruumi, kus paljud traditsioonilised tavandid ja käsitööd, aga ka traditsioonilise muusika vanemad vormid, säilisid suhteliselt kaua – kuni 20. sajandi lõpuni ja isegi 21. sajandi alguses.

Võib kindlalt väita, et Põhja-Latgale vokaalne repertuaar on põhiolemuselt mitmehäälne, välja arvatud teatud juhtumid, kus meil on tegemist sooloesitusega. Siin võib kohata nii burdooni kui ka *ostinato*'t ning rikkalikult esindatud on ka harmoonilise mitmehäälse laulu erinevad vormid. Paljudel juhtudel võib samuti rääkida burdooni ja harmoonilise mitmehäälse laulu kombinatsioonidest.

Käesolev artikkel on pühendatud mitmehäälse laulmise elusale praktikale. Artiklis ei üritata mitte üksnes tutvustada lugejale Põhja-Latgale tüüpilisi mitmehäälse laulmise liike, vaid ka jälgida selle elu 1990. aastatel ja 21. sajandi alguses, kirjeldades tähtsamaid kontekste ja tingimusi, mis on mõjutanud ja mõjutavad endiselt mitmehäälse laulmise praktikat Põhja-Latgales. Põhja-Latgale mitmehäälse laulmise uurimist 1990. aastatel toetasid välitööd, mille käigus etnomusikoloogid avastasid palju huvitavaid, seni teadmata mitmehäälse laulu tüüpe. Nende hulgast on eriti märkimisväärsed kaks stiili – burdoon ja mitmehäälne laul ülemise soolo-saatepartiiga. Paljude tegurite koostoimel eksisteerisid need stiilid seal 20. sajandi lõpus ja neid oli võimalik viimasel hetkel dokumenteerida ja uurida. Nende stiilide kirjeldus selles artiklis põhineb välitööde tulemustel, kusjuures lisainformatsiooni ja võrdluse jaoks kasutatakse Martin Boiko uurimusi. Näited, mida kirjeldatakse käesolevas artiklis, on üksnes väike osa Põhja-Latgale mitmehäälse laulu laiast ja mitmekesisest repertuaarist, kuid need annavad võimaluse identifitseerida uuendusi ja täheldada muutusi ja arengusuundi 20-aastase perioodi jooksul. Protsessid mitmehäälse laulmise elus Põhja-Latgales 1990. aastatel käivitasid lauljad, kes õppisid ja kasutasid oma repertuaari ja laulmisstiili traditsioonilistes tingimustes. Lauljate ühinemine ansamblitesse andis nendele lauludele võimaluse kõlada jälle hoopis teistes tingimustes ja teises kontekstis. Muidugi kutsus see kontekst omakorda esile palju muutusi. 20. sajandi lõpus koosnes mitmehäälse laulmise praktika Põhja-Latgales paljudest elusatest traditsioonidest, mida esindasid erinevad ansamblid. Olukord muutus kiiresti 21. sajandil. Üha rohkem lauljaid lõpetas aktiivse laulmispraktika. Nende asemele tulid nooremad lauljad, kuigi neil ei olnud enam samasugust muusikalist kogemust nagu nende eelkäijatel. Võib tulla järeldusele, et nende ansamblite tegevus, kes viimase kahe kümnendi jooksul olid edukalt traditsioonilise mitmehäälse laulu repertuaari kindlaks funktsionaalseks raamistikuks, ei suutnud enam luua nooremale põlvkonnale võimalust õppida repertuaari. Ometi suutsid nad toetada arusaama, et Põhja-Latgale mitmehäälse laulu vormid on hinnaline pärand, mida peaks säilitama 21. sajandi traditsioonilise muusika varamus. Selle eesmärgi edendamiseks on korraldatud palju hariduslikke üritusi, tehtud koostööd etnomusikoloogide ja laulupedagoogidega. Nendel üritustel kasutatakse mitmeid alternatiivseid õpetamisvorme, alustades funktsionaalse konteksti rekonstrueerimisega ja lõpetades erinevate laulmise õppetubadega, kus mitmehäälseid laule õpitakse veel elus olevate vanemate lauljate käest. Niisiis on Põhja-Latgale mitmehäälne muusika, mis toodi juba kord „kliinilisest surmast“ välja, astumas oma teise elu uude faasi. Nende jõupingutuste tulemusi näeme tulevikus.

Toomas Siitan, Kristel Pappel, Anu Sõõro (Hrsg.). *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa / 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 60, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 2010, 331 lk.*

Karsten Brüggemann
(tõlkinud Anu Schaper)

„Tavalise“ ajaloolase perspektiivist on selles kenas, 19. sajandi põhjapoolse Euroopa muusikaelust kõnelevas kogumikus palju avastada. Geograafilist tähistust ei pruugi sealjuures päris tõsiselt võtta: ka Pariis ja Leipzig mängivad Stockholmi, Helsingi või Tallinna, Tartu ja Riia kõrval kogumiku 14 artiklis pearolli. Aga – kasutades üht väljaandjate metafoori raamatu sissejuhatastest – alati pole lihtne järgida üksikuid niite muusikaloo köies, mille põiminguid kogumiku autorid uurivad. Selle põhjus võib olla juba keeleline, sest inglise ja saksa teaduskeel erinevad vahetevahel siiski oma paindlikkuse poolest. Nii võib nt. Elaine Kelly varem perifeerseks peetud šoti ja iiri traditsioonide emantsipatsiooni teemalises uurimuses järeltada, et nende lokaalsete kultuuride esindajad, kes varem olid orienteeritud Inglismaale, hakkasid 19. sajandi jooksul end üha enam määratlema teisesuse terminites („to define themselves in terms of Otherness“, lk. 55).

Tegelikult võib nendesamade sõnadega kirjeldada Läänemere provintsidest samal ajal toimunud, võrreldavaid protsesse. Sest domineeriva kultuuri perspektiivist hakkasid ka eestlased ja lätlased end määratlema teisesuse terminites, millega on mõeldud omaenda rahvuskultuure. Seda kaasaegset terminoloogiat ei kasuta samas mitte ükski Baltikumile keskendunud artiklist, mille all kannatab veidi sidusus teiste tekstidega. Sidususe puudumine on kogumike puhul sageli üheks puuduseks ja see torkab silma ka vaadeldava publikatsiooni juures: ei looda konkreetseid seoseid üksiknähtuste vahel, tähelepanelik lugeja peab nad ise avastama. Põhimõtteliselt piirdub iga siin avaldatud tekst oma (rahvuskultuurilise) ruumiga. Põhjaliku sissejuhataste või kokkuvõtva lõppsõna puudumine muutub siin siiski märgatavaks.

Õigusega rõhutab aga Toomas Siitan, et kollektiivne identiteet on sotsiaalsete protsesside tulem. Eesti ja „baltisaksa“ kultuuriruumi teemalises tekstis – kas ei peaks siiski rääkima pigem „saksa“ kultuuriruumist? – võtab ta samas eelkõige ette teatava saksa au päästmise, tuues esile saksa mõju eesti kultuurilisele emantsipeerumisliikumisele ja kritiseerides traditsioonilise eesti muusikaloo kirjutuse rõhutatult rahvuslikku lähenemisviisi. Aga kas polnud just see rahvuslik lähenemisviis enese määratlemine teisesuse terminites, milles oli kergem kokkuleppele jõuda, kui olnuks vahendava, kompromisliku vaatepunkti puhul? Siitan, kes neid rahvuslikke traditsioone põhjendatult kahtluse alla seab, jääb selle „kultuuriruumi“ teistes aspektides aga traditsioonilistele narratiividele truuks. Seda, et baltisaksa seltsitegevus oli nimelt ka kodanlik emantsipeerumisliikumine aadli ülemvõimu alt pääsemiseks ja mitte ainult „rahvuslik“, ei pane ta tähele. Ka eeldab ta niinimetatud venestamise mõjusid, selle asemel et neid kontrollida. Nii tõsi kui see on, et vene mõjuringkonda Eesti ja Liivimaal on vaevalt uuritud (lk. 19), selles kontekstis on vanad, ajaloolises impeeriumi-uurimuses ammu vastandlikult diskuteeritud teesid üldiselt „venestavast“ riigivõimust vähe mõttekad. Muidugi ründas Juri Samarin 1868 Läänemere provintse teravalt, aga selle taga peitus ennekõike kriitika omaenda valitsuse pihta, mistõttu tema „Okrainō Rossii“ ilmusid Prahast ja Berliinis, mitte Peterburis. Aleksander III sekkus küll provintside autonoomiasse ja jättis esimese tsaarina rüütelkondade privileegide kehtivuse pikendamata, aga *de facto* muutus saksa aadli ja evangeelse kiriku ülemvõimus vähe (lk. 21). Ka Kristel Pappel räägib „aktiivsest venestamisperioodist“ aastatel 1882–1905 (lk. 105); kuid selliste *ex post* periodiseeringute taga peitub

¹ Juri F. Samarin 1868. *Okrainō Rossii* 1–2. Praha: Škreišovskij; Juri F. Samarin 1869–1876. *Okrainō Rossii* 1–6. Berlin: B. Behr.

alati ka juba teatav interpretatsioon. Sealjuures jäi riik hiljemalt Aleksander II surmaga 1894 selles küsimuses passiivseks – ja isegi emakeelset põhikooliharidust lubati jälle juba 1904. aastast.

Mis puudutab seltsitegevust Riia ja Tallinna vene miljöös, siis sellest me teame kahjuks ikka veel liiga vähe. Ent igal juhul on teada, et alates 1880. aastatest töid ametnikud ja sõjaväelased riigi sisealadelt Läänemere provintsidesse uusi mudeleid, mis tekitasid isegi kohalikes vene lastes arusaamatust. Siit tuleks tulevikus jätkata sotsiaalajaloolisi uurimusi. Kuid me teame ka veel liiga vähe eestlaste või lätlaste kodanlikustumisest seltsikultuuri kaudu ja muusika rollist selle juures: tuleb veel uurida, kas saab rääkida Tallinnast või Riias kui „kodanlikust muusikalinnast”, nagu Helmut Loos Leipzigi puhul veenvalt kirjeldab. Linna muusikaelu võis sõltuda ka muusikakirjastajate võrgustikust ja tegevusest, nagu Michael Heinemann osutab Robert ja Clara Schumanni näitel. Autor leiab seoses paari Venemaa-reisiga 1844 tõesti ka võimaluse mainida Läänemere provintse, isegi kui jääb ebaselgeks, kelle initsiatiivil konkreetselt nad Riiga ja Tartusse tulid, kuna seal samavõrd aktiivseid kirjastajaid ilmselgelt polnud.

Mida on andnud kodanliku kultuurielu elavdamiseks muusikateater, näitab Pappel, vaadelles Richard Wagneri retseptsiooni Tallinna mitte väga hellitatud ooperipubliku seas. Võib-olla pole vale võtta seda väikest rühma entusiaste kui rahvusliku ärkamisliikumise parimaid tunnistajaid, kuid taustsüsteemi tuleks laiendada. Siin võiksid ehk edasi aidata säilinud erakirjad või

memuaarid sellest ajast; ajakirjanikel, kelle tekstid autor aluseks võtab, olid kindlasti oma eesmärgid, mis ei pruukinud tingimata kõigi ooperiskäijate nõusolekut pälvida. Wagneri tegevust Läänemere ruumis käsitlevad ka Martin Knust ja Andreas Waczkat. Esimene rekonstrueerib ajavahemiku 1837–1839, mille helilooja veetis Riias, kusjuures erilist tähelepanu pöörab ta hilisemates allikates nii negatiivselt kujutatud suhtele teatridirektori Karl von Holteiga. Waczkat omakorda uurib Wagneri publitsistlikku retseptsiooni Läänemere ruumis, analüüsides omaaegse Riia muusikadirektori Heinrich Ludwig Egmont Dorni ja tema Stettini kolleegi Carl Koßmaly tekste.

Teiste käsitluste teemaks on kultuuriülekande küsimused Prantsuse operetihelilooja Charles Lecocqi näitel saksa keeleruumis (Albert Gier) ja prantsuse *grand opéra* tulek Stockholm (Owe Ander). Prantsuse muusika retseptsiooni käsitlevad ka Helena Tyrväinen ja Matti Vainio; Tyrväinen kirjutab Berliozi teosest „La Damnation de Faust” Helsingis 1890. aastatel ja Vainio Soome ja Eesti rahvushümni loojast Fredrik Paciuusest, kes sai sakslasena „soome muusika isaks” („father of Finnish music”). Just Venemaa Läänemereprovintside multikultuurilises regioonis oli kultuuriülekanne pigem igapäevane reegel kui teaduse poolt alles avastatav erand. Kuid just sellele igapäevale ja tema tasapisi „rahvuslikustumisele”, mis jõudis haripunkti hiljemalt pärast 1905. aasta revolutsiooni, peaks üks interdistsiplinaarse suunitlusega ajalooline teadus veel põhjalikult pühenduma.

Lukku pandud hääled

Jaan Ross (ed.). *Encapsulated Voices. Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918. Das Baltikum in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2012, 197 lk.

Nele Salveste

Kujutage endale ette, et satute sõjakeerises kodust kaugele vangilaagrisse, kus peate järsku võõrkeelses keskkonnas ja rasketes oludes oma eluga toime tulema, ning siis ilmuvad ühel päeval teie ette habetunud sellid ning nõuavad, et loeksite neile fonograafi toru ees mingeid kummalisi sõnarodusid, esitaksite tekste ning laulaksite neile laule omaenda emakeeles. Situatsioon mõjub nõnda elukaugena, et otsustate salamisi need veidi naiivsed teadlased kergelt frivoolsete laulukestega välja naerda. Salvestised vajuvad unustustehõlma ning avastatakse uuesti alles 88 aastat hiljem, niisiis peaaegu saja aasta pärast, ning arhiivide hämarustest tuuakse päevavalgele teie sõttasattumise lugu ning trükitakse maitsekalt kujundatud õrnhallide kaante vahele. Mõjub ootamatuna? Aga just nii juhtuski 22 Krasnojarski polgus teeninud eesti soost sõjamehega, kes sattusid 1914. aasta sügisel Saksamaale vangilaagrisse. Jaan Rossi toimetatud teos „Encapsulated Voices. Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918” pakub põneva lugemise erinevate teadusvaldkondade uurimisviisidest ning eesti sõjameeste saatusest Esimeses maailmasõjas.

„Encapsulated Voices” on artiklite kogumik, mis sisaldab väga erinevaid uurimusi mitmest teadusvaldkonnast, kuid vaatenurkade mitmekülsusest hoolimata moodustab raamat terviku, mis kulgeb omamoodi nagu juturaamat, viies lugeja kaasa salvestamise aega, sõjaväljale, arhiivi, teadlaste kabinetti ning isegi ohvitseride otsustamisruumidesse. Aga mis on siis õieti raamatu „Encapsulated Voices” aineks? Tegemist on eestikeelsete salvestistega, mille raamatu toimetaja Jaan Ross avastas stipendiaadina Berliinis viibides Berliini etnoloogiamuuseumi ning Berliini Humboldti ülikooli arhiividest. Salvestised on kogutud Saksamaa vangilaagrites aastatel 1916–1918 ning sisaldavad eesti keelenäiteid,

jutustusi, loetud piiblitekste ning rahvuslikke laule. Kokku on säilinud veidi üle ühe tunni kõne- ja laulumaterjali, mis on CD-l raamatuga ka kaasa pandud. Kogumiku üheksa artiklit valgustavad salvestamise tagamaid ning mängivad läbi Berliini arhiividest leitud materjali uurimispotentsiaali.

Jürgen-Kornelius Mahrenholz annab kogumiku avaartiklis väga põhjaliku ülevaate sellest, kes salvestamise taga seisis ning mis eesmärgid olid üldse nendel teadlastel, kes toona vangilaagritesse erinevatest rahvustest keelejuhte otsima läksid. Kogu projekt ning algatus olid seotud Wilhelm Doegeniga, kes suurest huvist filoloogia vastu algatas nii-öelda „häälte muuseumi” loomise projekti, mille eesmärgiks oli koguda keele- ja muusikanäiteid kõikvõimalikest keeltest maailmas, saksa keele dialekte ning kuulsate inimeste kõnet. Tema algatus kulmineerus Kuningliku Preisi Fonograafiakomisjoni (Königlich Preußische Phonographische Kommission) loomisega, mille eestvedamisel salvestati aastatel 1915–1918 helinäiteid 250 keelest ja murdest, mida on kokku 1650 šellakplaati ning 1022 vaharulli. Šellakplaadid ning vaharullid on hoiustatud erinevates institutides, esimesed on leitavad Berliini etnoloogiamuuseumi fonogrammide arhiivist (das Berliner Phonogramm-Archiv) ning teised Humboldti ülikooli muusikateaduse osakonna heliarhiivist (das Berliner Lautarchiv), ning nad on ka sisult erinevad. Šellakplaatidele salvestati Carl Stumpfi juhtimisel eelkõige kõnet ja keelenäiteid, vaharullidele aga Georg Schünemanni eestvedamisel muusikat ja laulunäiteid.

Kogu kogumine toimus väga süstemaatiliselt ning kogumise põhimõtted on täiesti võrreldavad tänapäevaste standarditega. Iga salvestis on näiteks varustatud põhjaliku ankeediga keelejuhi keeletausta kohta ning iga keele kohta on salvestatud üks ja seesama lõik kadunud poja loost piiblis. Sääraselt on näiteks võimalik hinnata, missugused nähtused keelejuhi kõnet salvestuses

mõjutavad, ning teatud määral vaadelda ka nähtusi, mis eri keeli üksteisest eristavad. Ühele foneetikaõpilasele on aga hoopis põnev lugeda, kuidas juba peaaegu sajandikauguses teadusprojekti sisalduvad tänapäevase foneetika huvivaldkonnad. Vähe sellest, et salvestati keelenäiteid akustiliselt keeletespetsiifiliste nähtustega, nagu kvantiteet või palatalisatsioon: lisaks koguti ju lausa palatogramme ning röntgenipilte eri häälikute moodustamisest.

Raamatu üheks läbivaks küsimuseks on, miks need salvestised üldse sündisid. Reinhard Nachtigal vaatleb oma artiklis tollast poliitilist olukorda ning situatsiooni vangilaagris. Vastavalt Saksa välispoliitilistele eelistustele kategoriseeriti ka sõjavange ning teatud militaarsete ning territoriaalsete huvide tõttu koheldi näiteks ukrainlastest sõjavange paremini kui teisi. Eestlasi ning teisi baltlasi see aga ei puudutanud ning Nachtigal peab nentima, et tegemist oli väga mitmes mõttes tavapäratu huviga (lk. 34: „the interest was in many respects an unusual one“). Võib-olla oli tõesti nii, et sõjajuhid lasid teadlased vangilaagrisse, et jälitada sõjavangide poliitilist meelestust, ning soovisid kuidagi vange propagandaga mõjutada, kuid foneetikust allkirjutanu jagab täielikult Wilhelm Doegeni uurijaentusiasmi ning usub, et tegemist oli siiski sügavalt teadusliku huviga. Seda tõdemust toetavad ka salvestiste iseloom ning kogumise süstemaatika. Paistab aga, et Saksa uurijaid paelus eelkõige helisalvestamine ja kogumine ning salvestatud materjali kirjeldamine jäi tagaplaanile. Kogutud materjalid avastati uuesti alles 1980. aastatel ning siis algas ka nende trükk kajastamine (lk. 26). Olgu võrdluseks toodud, et Austria uurijad avaldasid uurimusi just sarnaselt kogutud materjali kohta juba 20. sajandi esimeses veerandis (lk. 34). Selles aspektis seisneb ka raamatu „Encapsulated Voices“ tähtsus: see on Eesti ja Saksa teadlaste oluline ühispanus tollal kogutud materjali uurimisse.

Eestikeelsete salvestiste iseloom on seotud Hermann Jacobsohni isiksusega. Jaan Ross kirjutab, et Jacobsohn pidi olema väga hea eesti keele oskaja, ning keelejuhtide päritolu vaadates paistab, et teda huvitas eesti keele murrete võrdlus. See langeb aga kokku ka Doegeni heliarhiivi koostamise üldiste eesmärkidega. Ehkki huviks on olnud võrrelda erinevaid dialekte, on Lõuna-Eestist pärinevad keelejuhid selgelt ülekaalus. See

võis ju Jacobsohni isiklikest huvidest tuleneda, aga võis ka olla seotud Krasnojarski polku kuulunud sõjameeste päritolulise jaotumisega. Mis teeb aga Jacobsohni isiku eriti põnevaks, on asjaolu, et ta peab oluliseks salvestada eesti keelt emakeelena rääkija vene keelt (lk. 117).

Aadu Musta ja Kadri Toominga artikkel vaatleb Berliini salvestisi arhivaari vaatepunktist ning toob põnevaid fakte keelejuhtide isiksuste kohta. Sellest artiklist saab lugeja rohkemal või vähemal määral teada, kes need eestlased olid, kelle hääli salvestistes kõlab, ning mis nendest lõpuks sai. Nii võis näiteks olla, et Tallinnas raadiomajas töötanud Aleksander Sillat sai raadiotööks inspiratsiooni just teda vangilaagrisse salvestama tulnud Saksa teadlastelt. Omamoodi on Musta ja Toominga artiklis jäädvustatud eesti sõjakangelaste lood ning sealt on põnev jälgida, kuidas nappide sissekannetega dokumentide põhjal inimese elulugu kokku kirjutatakse.

Pärtel Lippus analüüsib oma artiklis salvestistes esineva eesti keele akustilisi omadusi ning tema artikkel pakub kujuka näite just seda laadi uurimusest, milleks Wilhelm Doegen ja Hermann Jacobsohn välitöödele üldse läksid. Sama kehtib ka Karl Pajusalu artikli kohta, kes hindab auditiivselt, missugused murdejooned keelejuhtide kõnet iseloomustavad. Pajusalu auditiivne analüüs annab ideid väga paljude uurimisküsimuste jaoks, mida Berliini salvestiste põhjal võiks foneetiliselt kontrollida.

Kristiina Rossi artikkel viib lugeja hoopis teise aega ja konteksti: piibli tõlkimise ja tõlgete maailma, vaimulike ja kirikute keskkonda. See mõjub veidi ootamatult Mahrenholzi artikli taustal, mille põhjal tekib kuidagi kujutus sellest, kuidas empiiriline uurimine rakendab eesrindlikult teaduse uusimaid saavutusi, ning eestlastest sõjavange üllatatakse vangilaagris masinaga, mis suudab kinni püüda hääli. Religioon oli aga tollases Euroopas olulisemal kohal kui tänapäeval ning sõjavangi sattunud eestlastel oli kohati kasulikum oma tegelik usuline kuuluvus ümber mängida (vt. lk. 79). Kristiina Rossi artikkel resoneerib ehk kõige paremini salvestatud piiblitõlkudega CD-l. Siinset kirjutajat haaras näiteks juba esimest salvestist kuulates idee, et võib-olla loevad sõjavangid piiblitõlke oma kodukiriku vaimulikku matkides ehk siis kergelt saksa keele aktsendiga.

Kogumiku kaks viimast artiklit Arvo Krikmannilt ning Janika Oraselt loovad pildi jutu- ja

laulumaailmast, milles 20. sajandi alguse inimene kõige tõenäolisemalt elas. Krikmanni analüüs eestlaste naljade ja anekdootide päritolust näitab, et ega need eestlaste jutustatud naljad ja lood suurt keskmise eurooplase lugudest erinenudki, ning see muudab Berliini eestikeelsete salvestiste olemasolu veelgi eriliseks, sest üks ole ju Euroopa jaoks „eksootilisemaid” rahvaid (lk. 36), keda võiks olla hoopis põnevam salvestada. Selles kontekstis muutuvad Jacobsohni uurijaisiksus ning tema teadmised eesti keelest veelgi olulisemaks, sest ilmselt oskas ta suhteliselt hästi hinnata, mis just eesti keele „eksootiliseks” tegi. Salvestatud laulumaterjal ei täitnud aga tõenäoliselt Saksa kogujate ootusi, sest ilmselt loodeti koguda veel vana regilaulu näiteid, kuid 20. sajandi alguse

meestelaulu repertuaari kuulusid juba uued romantilised rahvalaulud ning Berliini salvestiste lauluvalik peegeldab tollal juba Eestis levinud kommertsliku loomuga heliplaatide laule.

Käesoleva ülevaate eesmärgiks oli põgusalt näidata, kui eriilmelised on artiklid, mis raamatu „Encapsulated Voices” kaante vahele on koondatud. Aga nii nagu märgib Žanna Pärtlaski (Sirp nr. 25, 22.06.12) oma arvustuses, on see Berliini salvestiste endi iseloomust tingitud, ning tööle au andes: üks kogujate eesmärk oligi ju pakkuda materjali võimalikult mitmekülgselt uurimiseks. Seda enam on aga hindamist väärt, et ikkagi mõjub kogumik tervikuna ning pakub seejuures äärmiselt interdistsiplinaarse lugemise.

Kristel Pappel, Michael Heinemann (Hgg.): *Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz*. 3 Bde., Köln: Dohr, 2010–2012: Bd. 1. *Von der Barockoper zum Musiktheater* (2010), 360 lk., Bd. 2. *Zwischen Romantik und Realismus* (2011), 294 lk., Bd. 3. *Musiktheater in der Gegenwart* (2012), 392 lk.

Christian Schaper
(tõlkinud Anu Schaper)

Joachim Herz oli üks 20. sajandi olulisimaid muusikateatrilavastajaid: kauaaegne ooperidirektor Leipzgis, seejärel Berliini Koomilise Ooperi intendant, lõpuks Dresdeni Riigiooperi pealavastaja; osa legendaarsest õpetaja-õpilane-triost koos Walter Felsensteini ja Götz Friedrichiga; rahvusvahelise mainega suurmees teedrajavate, osalt legendaarsete lavastustega siin- ja sealpool raudset eesriiet, Moskvast Buenos Aireseni. Ka Eestis võis 1997. aastal näha tema lavastatud Händeli „Xerxest“, ja Vanemuises ei unustata teda ega ta tööviisi niipea – võis ju tema kurikuulus täpsusearmastus omandada lausa despootlikke jooni. Oma raamatukogu pärandas ta Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiale, kus tema teine abikaasa Kristel Pappel-Herz praegu professorina õpetab. Koos abikaasa ja Dresdeni muusikateadlase Michael Heinemanni kui koostajatega töötas Herz ise oma teoste valitud väljaande kallal. Kui ta 18. oktoobril 2010 Leipzgis suri, loeti parasjagu esimese kõite korrektuuri; kolmanda eessõnaks on juba Peter Konwitschny järelehüüe „Muusikateatril on üks eestvõitleja vähem“.

Sel ettevõtmisel pole võrdväärset. Kokku rohkemkui tuhandelleheküljel – milliselt teisellavastajal on ette näidata nii palju avaldamisväärset? – avaneb tõeline kosmos. See kõik, mis siin rohkem kui kuuest aastakümnest kokku kantakse, ei tee oma mitmekülgsuses asja väljaandjatele tööpoolest mitte kergeks: teaduslike artiklite kõrval (arvukate siin taasavaldatud tekstidena, osalt ulatuslike joonealuste märkustega varustatud) seisavad tavalised dramaturgilise teabe žanrid (kavalehetekstid, ettekanded, etenduste tutvustuste ja publikuvestluste üleskirjutused), samuti kirjad (teadlastele, õpilastele, õpetajatele ja kolleegidele ning – individuaalselt või ajalehe kaudu – publikule), täidetud küsimustikud ja viimaks ka Herzi päevikuissekanded (peamiselt

märkmed külastatud ooperietenduste kohta). Palju seni lootusetult laialipuistatud on siin kokku kogutud, ja muidugi saab nii mõndagi üldse esimest korda lugeda.

Autor ja väljaandjad on selle külluse nii läbimõeldult järjestanud, et kolm köidet täidavad kenasti korraga mitut eesmärki. Muidugi avavad nad kõigepealt Joachim Herzi muusikateatri selles mõttes, et tema esteetilised vaatekohad ilmnevad ikka ja jälle nii ta teoreetilistes arutlustes kui arvukates näidetes lavastuspraktikast; nii mõnegi sealjuures tekkiva kordusega võib kergesti leppida. Lisaks saab ainuüksi erineva põhjalikkuse järgi, millega teoseid on käsitletud, usaldusväärse mulje Herzi loomingu raskuspunktidest: pole kuigi üllatav, et nendeks on Mozart, Wagner, Strauss ja (juba natuke vähem) Verdi, aga kindlasti ka varane 20. sajand, kaasaegne muusikateater eeskätt poliitiliselt etteantud spektris – märkimisväärsete ideoloogiliste erijuhtudega (Georg Katzeri „Das Land Bum-Bum“) ja stilistiliste kõrvalepõigetega (*belcanto*, operett jt.).

Eelkõige aga saab kogu väljaande tuumikust, mis on järjestatud ajaloolis-temaatiliselt heliloojate ja nende teoste alusel, muu seas ka ooperijuht, mida sellisel kujul pole veel nähtud. Siin sõlmuvad erinevad tekstiliigid käsiraamatuks, mis vastab väga erinevatele nõudmistele. Enamasti on alapunkte kolm: 1. andmed süžee kohta, kokku korjatud muusikadramaturgilisest igapäevatööst; 2. lavastusküsimuste ja -probleemide üksikasjalik käsitus; 3. *varia*: lavastusajalugu ja -anekdoodid, sealhulgas kriitika kolleegide kohta. Ainuüksi ikka veel liiga vähe uuritud (ja endiselt alahinnatud, küllap enamasti kurbade tänapäevaste näidete tõttu) žanri, kavalehetekstide puhul, mis sageli pärinevad Herzilt endalt, igal juhul tema lähikonnast, mida võiks iseloomustada kui „(meistri) ateljeed“, järgneb üks ilmutus teisele:

on hämmastav, kui palju vaeva võis mineviku teatritöös kulutada sellisele näiliselt kaduval kaubale – ja kui kasutoovalt!

Täiesti hämmastav on aga ülim täpsus, millega Herz teoste sõlmküsimumustele läheneb. Kust tulevad kõik need fermaadid „Cosi fan tutte” finaalis ja mida peaks lavastaja nendega peale hakkama? (Herz lavastas „Cosi’d” sagedamini kui ühtki teist teost: kuus korda.) Kuidas seletada kummalist, Herzi järgi vaid näilist kontseptsioonimurrangut „Völuföödis”? Milles seisneb puánt otsustaval „Fidelio”-hetkel: miks püstol ja trompet? Ja kas Siegfriedi veidrat osalist mälukaotust „Jumalate hukus” võiksid vahest uuemad neuroloogilised uuringud selgitada aidata? Muidugi ei pruugi mitte kõik Herzi arutluskäikudes veenda – aga ühelgi juhul ei hoia ta probleemide eest kõrvale ega anna ka järele kiusatusele end mõne teatritrikiga asjast välja keerutada, vaid tegeleb teose närvipunktidega, uurib selle ajalugu, otsib kontakti teadusega, pingutab lahenduste nimel. Teose tõstatatud küsimusi tõsiselt võtta ja publikuni kanda – see olevat „teosetruudus” (kui sel mõistel üleüldse mingit mõtet olevat; mõnes kohas heidab Herz selle kõrvale kui „viirastuse”). Veel üheksa aastat pärast Walter Felsensteini assistendiks olemist „Völuföödi” lavastuse juures (1954) kirjutab ta oma õpetajale selle teose probleemidest, mis talle vahepeal silma olid torganud – kui teosed töötavad autoris aastakümneid edasi, on tegemist ooperijuhiga väga kaugele edasijõudnutele.

Seda taotlust peegeldab ka mõnigi kolleegimanitsus. Teostega ei oldavat veel kaugelgi ühel pool, nii kõlab Herzi esteetiline kreodo: kes neisse tõesti süveneb, sel on juba enam kui küll tegemist, et nende sisu mõista ja publikule vahendada; neid lihtsalt hoopis teiste lugude „tooraineks” ümber vormida, selleks polevat esiotsa põhjust. Kus lavastaja ei piirdu enam interpreedi rolliga, seal on Herzi jaoks lubatu piir kätte jõudnud – pole ime, et suur osa nn. režiiteatrist (meelevaldsest režiiteatrist, väljaspool Kesk-Euroopat ka halvustatud-pilatud kui „Euro Trash”) vaimustab teda üsna vähe. Postmodernism ja mäss mässu pärast tema tee ei olnud: „meie dresden laste jaoks pole „konservatiivne” söimusõna – avangard olime me juba ammu, natuke varem kui teised” (2. kd., lk. 270). Aga kui ka tema kriitika jääb nüansseerituks ja alati mõista püüdvaks, siis on see mõnikord

siiski järsk – tuleb see ju kelleltki, kes valdas oma ala nagu vaevalt keegi teine.

Et ikka jälle on raske end Herzi tekstidest lahti rebida, see ei tulene mitte ainult tohutust teadmiste rikkusest, intellektuaalsest korrektsusest ega ka autori selgitamisrõõmust; vaid ka tänu tabavale stiilile saab lektüürist lõbu. Herz kirjutab sageli otsekoheselt ja natuke hea õnne peale, inimese vabadusega, kel pole kohustust ühegi teaduse ees, aga siiski alati põhjendatult ja sõnaosavalt, ka päevikus. Tekib pilt imetlusväärsest arutlevast, ka enda üle arutlevast lavastajast, kes püüab ühtviisi anda vastust nii teose ja publiku kui iseenda ees.

Impulsid lähtuvad Herzi kirjutistest muidugi ka sealt, kus haigutavad lüngad. See puudutab kõigepealt kolmanda köite osalt autobiograafilisi osi, mis sugereerivad mõnikord liialt ühekülgset pilti Ida-Saksamaa kultuuriidüllist. Muidugi oli Ida-Saksamaal suurepäraseid ooperimaju (Herzi „Meisterlauljate” ja „Nöidküti” lavastustega taas-avati mõjukad teatrid Leipzgis 1960 ja Dresdenis 1985); et tema mõõtu lavastajale jäi veel palju säravam karjäär poliitiliste taustatingimuste tõttu kättesaamatuks, aimub ometi vaevalt rohkem kui väga põgusalt („Meie jaoks oli raske silma torgata.”, 3. kd., lk. 58). Selle pimeala – võrdlemisi süütu veel – peavad nüüd teised luubi alla võtma.

Teiseks, Herzi kui interpreedi, kes kaitses vankumatult ideed „käsitleda muusikat kui midagi kõikehõlmavat, mis haarab sündmustiku endasse” (2. kd., lk. 271 – Hans Neuenfelse sõnusti ammu „kadunud paradisi”) ja propageeris vastavalt sellele „muusikast tekkivat teatrit”, – Herzi kui interpreedi kirjalik pärand on muusikalise analüüsi punktis üsna õhuke. Ja ikkagi on Joachim Herzi muusikateater parim argument selle poolt, et muusikateadus ei peaks interpretatsiooni uurimist ooperirežiis vallas mitte üksnes teatriteaduse (või koguni teatrikriitika) hooleks jätma.

Lõpuks ei kergitata loori päriselt ka selles osas, mis puudutab Herzi jaoks keskset lavastamistöö tasakaalu: mitte ilmaasjata Brechti järele lõhnava ülesande lahendamist „käsitleda mineviku teoseid küll nagu meie aja teoseid, kuid mitte neid võltsides, nagu oleksid nad meie aja teosed, vaid nende oma maailma sisenedes ja seda maailma meie praeguse aja jaoks nüüdisteatri vahenditega elavaks tehes” (1. kd., lk. 332) – seda tahaks ju meeleldi ise kogeda. Siin annab kõige selgemini tunda lektüüri lakkamatult saatev fantoomvalu:

Herzi päris teoste, lavastuste endi puudumine. On olemas nii mõnigi salvestis välismaalt, ja ka Ida-Saksamaa televisiooni arhiivides on ilmselgelt rohkem säilinud, kui loota võis, nagu sai just teatavaks tekstiväljaande esitlusel Berliini Koomilises Ooperis. Ent samahästi kui üldse millelegi sellest pole praegu lihtsalt niisama ligipääsu. Seda tungivamalt oleks nende aarete avaldamine soovitav nüüd, kui tekstide näol on muljet avaldav saatematerjal lavastustele juba olemas.

Ainult legendaarse Leipzigi „Nibelungi sõrmuse“ (1973–76) puhul pole siiski endiselt lootust: näib, et selle suurteo salvestist pole kunagi olemas olnudki, nii et Peter Konwitschny sõnad „mediaalsest ajaloovõltsingust, nagu oleks sajandi „Sõrmus“ toimunud Bayreuthis“ (Patrice Chéreau’ lavastuses 1976, mis võlgneb palju Herzi lavastuse eeskujule) jäävad dokumentatsiooni puudumise tõttu järelepõlvele endiselt tõestamata. Siin jääb ka tekstiväljaanne ebapiisavaks: ei tahaks hästi

leppida joonealuse viitega keskse tähtsusega materjalile (1. kd., lk. 331: „Meie 1972. aasta kaheksa Müncheni kontseptsioonipäeva tulemus [„Sõrmuse“ kohta] asub tüposkriptina arhiivis.“), veel vähem aga igasuguste illustatsioonide puudumisega lavastuste kohta. Kokku on kolme köite väljanägemine kurvalt lahja, arvestades multimediaalse teema lausa pealesuruvat rikkalikkust, ega tee vastutavale kirjastusele au – samamoodi nagu lohakas toimetamine ja vähe asjatundlik tüpograafia, eelkõige aga ebaõnnestunud kaanekujundus.

Väljaande tähtsust need välised asjad ei kahanda; vastupidi: ainuüksi sellega on esimene, oluline samm tehtud, et need ülikalalikud tekstid on nüüd diskursuses kasutada ja neile lisaks ka isikute register ning Joachim Herzi kõigi lavastuste põhjalik nimekiri. Asja südamik (*Herzstück*), Joachim Herzi kehastunud muusikateater, ootab samal ajal endiselt taasavastamist.

Muusikateadusliku elu kroonikat 2011/2012

Koostanud Anu Veenre, EMTSi sekretär

Eesti Muusikateaduse Selts

Hooaeg 2011/2012 oli EMTSile 20. tegevusaasta. Seltsi majandusaasta aruande lõpul, 2012. aasta 30. septembri seisuga oli seltsil 80 liiget.

21. novembril 2011 toimunud seltsi üldkoosolekul pandi hääletusele mõned muudatused seltsi põhikirjas. Seoses seltsi liikmete arvulise suurenemisega tegi juhatus ettepaneku muuta põhikirja punkti 4.9, mis puudutab kvoorum nõuet üldkoosolekute otsustusvõimelisuse osas. Et seltsi üldkoosolek oleks otsustusvõimeline, pidi selles seni osalema või olema esindatud üle poole seltsi hääleõiguslikest liikmetest. Nüüdsest on selleks 2/10 seltsi liikmete koguarvust. Teine olulisem muudatus puudutas seltsi juhatuse volituse kestust (põhikirjas punkt 5.2). Varasema kahe aasta asemel määrati selleks kolm aastat, mis on mittetulundusühingute praktikas kõige levinum volitusaeg. Seltsi põhikirjaga saab tutvuda ka EMTSi kodulehel www.muusikateadus.ee. Samal koosolekul toimusid ka juhatuse valimised eelolevaks volitusperioodiks (2011–2014). Varasemast koosseisust jätkavad viieliikmelises juhatuses tööd Toomas Siitan (esimees), Kerri Kotta (aseesimees), Maarja Kindel ja Anu Schaper. Juhatuse tööst soovis end taandada Kaire Maimets-Volt, kelle asemele valiti uueks juhatuse liikmeks Allan Vurma. Hääletuse tulemusel uuenes ka seltsi revisjonikomisjon, varasemate liikmete Raili Sule (revisjonikomisjoni esimees) ja Lilian Langsepa kõrval kuulub sellesse nüüd ka Eerik Jõks.

Seekordne Leichterite päev, mis toimus samuti 21. novembril, oli pühendatud kahe eesti muusikateadlase, Anu Kõlari ja Kristel Pappeli 50. sünnipäevale. Kavas oli neli ettekannet: „Mälestused ja/või arhiivid nõukogudeaegse kirikumuusika allikana“ (Anu Kõlar), „Herbert ja Asta Kuurme elutööst“ (Maile Pent, Anu Kõlari juhendatav magistrant), „Ooperilavastus muusika- ja teatriteaduse piiril“ (Kristel Pappel; ettekanne oli pühendatud Joachim Herzi mälestusele) ning „Etüüd Hanno Kompusest ja Rahel Olbreist“ (2011. aasta kevadel muusikateaduse magistrantuuri lõpetanud Maarja Kindeli ja tantsu-

uurija Heili Einasto ühisettekanne, mõlemad Kristel Pappeli juhendatavad). Ettekannetele järgnes juubilaride õnnitlemine EMTA ooperistuudios.

2.–4. veebruarini 2012 toimus EMTA ruumides rahvusvaheline muusikaloo konverents „New Music in History Writing and New Approaches to Writing Music History“, mille korraldasid ühiselt Eesti Muusikateaduse Selts ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakond. Korralduskomiteesse kuulusid prof. Toomas Siitan (EMTSi esimees), prof. Urve Lippus (EMTA muusikateaduse osakonna juhataja), dots. Kristel Pappel ja dots. Anu Kõlar; konverentsi sekretär oli Anu Veenre. Konverentsi ettekanded hõlmasid kaht omavahel seotud teemade ringi: (1) võimalusi viimaste aastakümnete muusika kaasamiseks muusikaloo kirjutusse ja (2) uusi muusikaloo uurimissuundi laiemalt (uued teemapõhised, meetodid). Kavas oli 24 ettekannet, sh. 7 eesti muusikateadlastelt (Heidi Heinmaa, Anu Kõlar, Liisi Laanemets, Urve Lippus, Kristel Pappel, Anu Schaper, Anu Veenre). Konverentsi peaesineja oli prof. Jim Samson (Royal Holloway, Londoni Ülikool). Teised esinejad: Elke Albrecht (Viini Ülikool), Alf Arvidsson (Umeå Ülikool), Beata Baublinskienė (Leedu Heliloojate Liit / Riiklik Ooperi- ja Balletiteater), Ieva Gintere (Jāzeps Vitolsi nimeline Läti Muusikaakadeemia), Olli Heikkinen (Tampere Ülikool), Walter Kreyszig (Saskatchewan Ülikool / Viini Ülikool), Jānis Kudiņš (Jāzeps Vitolsi nimeline Läti Muusikaakadeemia), Martin Knust (Stockholmi Ülikool), Vesa Kurkela (Sibeliuse Akadeemia), Mark Lawrence (Welshi Muusika- ja Draamakolledž / Londoni Linnaülikool), Martin Loeser (Greifswaldi Ülikool), Helena Tyrväinen (Helsingi Ülikool), Luk Vaes (Orpheuse Instituut / Haagi Klaverikool), Jonas Vilimas (Leedu Muusika- ja Teatriakadeemia), Andreas Waczkat (Göttingeni Ülikool), Justin A. Williams (Anglia Ruskini Ülikool, Cambridge).

Tartu päev toimus 14. aprillil 2012 taas Heino Elleri nim. Tartu Muusikakoolis. Ettekanded olid seekord muusikateooria ja etnomusikoloogia vallast. Esinesid Olli Väisälä (Sibelius Academy, „Telling the structural from the non-structural: Criteria and implications of analysis“), Mart

Humal (EMTA, „Schenkeri analüüs ja harmooniline kontrapunkt“), Aare Tool (EMTA, „Suurendatud kolmkölast kolmes Eduard Oja soololaulus: uusriemanlik tõlgenduskatse“), Andrus Kallastu (EMTA, „Muusikaliste parameetrite mudel helilooja töövahendina“), Guldžahon Jussufi (Eesti Kirjandusmuuseum, „Kandle-Jussi jälgedel: Eduard Tubin ja Leida Idla“), Sandra Kalmann (EMTA, „Taarka improvisatsioonide viisidest“) ning ühise ettekandega Žanna Pärtlas ja Janika Oras (EMTA, Eesti Kirjandusmuuseum, „Seto traditsioonilise laulmismaneeri jäljendamise eksperimendist“).

2011. a. sügismatkast on juttu Res Musica 3. numbris.

Mõningaid väljaandeid 2011./2012. aastast

2009. aastal asutatud EMTSi ja EMTA muusikateaduse osakonna aastaraamatu Res Musica kolmas number ilmus novembris 2011 ja see hõlmab muusikateooria-alaseid artikleid. Number põhineb 2010. aasta 15.–17. oktoobrini Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias peetud kuuenda rahvusvahelise muusikateooria konverentsi valitud ettekannetel. Konverentsi üldteemaks oli muusika hierarhiline analüüs, konkreetsemalt Schenkeri analüüsimeetod. Artiklid on inglise keeles ja eestikeelsete resümeeidega, numbri toimetaja on Kerri Kotta. Artiklite autorid on L. Poundie Burstein, Patrick McCreless, Mart Humal, David Neumeyer, Ildar D. Khannanov, Cecilia Oinas, Stephen Slottow, Avo Sömer ja Olli Väisälä. Ajakirja arvustuste rubriigis kirjutab Margus Pärtlas Leo Normeti raamatust „Симфонии Сибелиуса“ (Aleksandra, 2011), Andreas Waczkat artiklikogumikust „Arvo Pärt im Gespräch“ (koost. Enzo Restagno, Leopold Brauneiss ja Saale Kareda; Universal Edition, 2010) ja Anzori Barkalaja Ingrid Rüütli raamatust „Muutudes endaks jääda“ (TEA Kirjastus, 2010).

2011. aasta detsembris ilmus Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia väljaandena raamat „Muutuste kümnend. EV Tallinna Konservatooriumist TRKks“. Kogumik keskendub keerulistele ülemineku-aastatele konservatooriumi ajaloos 1930. aastate lõpust kuni 1950. aastateni. Raamat põhineb suures osas mälestustel, mida on jaganud

konservatooriumi tolaeagsed tudengid, hilisemad tuntud muusikategelased, heliloojad, interpreedid: Neeme Laanepõld, Endel Lippus, Veljo Tormis, Ester Mägi, Leelo Kõlar, Eino Tamberg, Liida Selberg. Nende kõrval leiab kogumikust infot ka paljude teiste muusikaelu tegelaste kohta. Mälestused on raamatuks kirjutanud Urve Lippus ja temalt pärineb ka põhjalik avaartikkel muutustest üleminekuajal, mil Eesti Vabariigi Tallinna Konservatooriumist sai nõukogudeaegne Tallinna Riiklik Konservatoorium. Raamatu on toimetanud Anu Schaper ja kujundanud Maite Kotta.

2012. aasta kevadel ilmus sarjas „Das Baltikum in Geschichte und Gegenwart“ Austria-Saksa kirjastuselt Böhlau raamat „Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918“. Inglisekeelne kogumik sisaldab kokku kümmet uurimust Eesti ja Saksa teadlastelt, milles analüüsitakse eesti rahvusest sõjavangide helisalvestisi, mis pärinevad Esimese maailmasõja ajast. Salvestised, mis asuvad praegu kahes Berliini arhiivis ja millega algas töö 2006. aastal, sisaldavad eesti- ja venekeelset kõnet ning (rahva)laule. Materjali on analüüsitud ajaloolisest perspektiivist (sh. kogumisaktsiooni tagamaad, autorid: Jürgen Kornelius Mahrenholz, Reinhard Nachtigal, Jaan Ross, Aadu Must ja Kadri Tooming), lingvistilisest ja folkloristika vaatepunktist (Pärtel Lippuse, Karl Pajusalu, Kristiina Rossi ja Arvo Krikmanni artiklid) ning etnomusikoloogia seisukohast (Janika Orase uurimus). Artiklikogumiku juurde kuulub ka CD kõnealuste salvestistega. Raamatu koostajaks, toimetajaks ja üheks autoriks on Jaan Ross.

Loetelu EMTA muusikateaduse osakonna varasematest publikatsioonidest on koos tutvustega üleval ka kooli kodulehel (www.ema.edu.ee) rubriigis „Publikatsioonid“. Nende muusikateadlaste publikatsioonid, kes osalevad Eesti ametlikes teadusprojektides ja/või töötavad õppejõududena kõrgkoolides, saab internetist kergesti kätte kas ETISe või konkreetsete kõrgkoolide aastaaruannetest.

AUTORID / AUTHORS

NAILJA ALMEJEVA (1955) on Vene Kunstide Ajaloo Instituudi (Peterburi) vanemteadur. Ta õppis muusikateadust Kaasani Riiklikus Konservatooriumis Tatarstanis, 1986 omandas doktorikraadi Vene Kunstide Ajaloo Instituudis. Teadustöö põhisuunad: Volga, Uurali, Siberi, Krimmi ja Euroopa tatarlaste, türgi ja soome-ugri laulutraditsioonid. Pärast 1975. aastat teinud välitöid Tatarstanis ja Venemaal.

NAILYA ALMEEVA (b. 1955) is a Senior Researcher at the Russian Institute for History of the Arts, St. Petersburg. She studied Musicology at the Kazan State Conservatory in Tatarstan, Russia. In 1986 she received her PhD from the Russian Institute for History of the Arts. Her research interests include the song traditions of the Volga, Ural, Siberian, Crimean and European Tatars, of the Turkish and Finno-Ugric people. Since 1975 she has undertaken fieldwork in Tatarstan and Russia.

ANDA BEITĀNE (1969) on professor ja teadusprorektor Jāzeps Vītolsi nimelises Läti Muusikaakadeemias, kus ta 2006. a. asutas etnomusikoloogia osakonna. Alates 2004. a. on ta Läti Ülikooli kirjanduse, folkloori ja kunsti instituudi Läti Folkloori Arhiivide teadur. 2006. a. kaitses ta doktorikraadi teemal „Uuema päritoluga mitmehäälne laulmine läti traditsioonilises muusikas”.

ANDA BEITĀNE (b. 1969) is Professor at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music where in 2006 she founded the Department of Ethnomusicology. Since 2004 she has been a Researcher at the Archives of the Latvian Folklore, Institute of Literature, Folklore and Art at the University of Latvia. In 2006, she gained her Doctorate ('Multipart Singing of recent origin in Latvian Traditional Music').

SANDRA KALMANN (1985) õpib Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia magistrantuuris. Tema bakalaureusetöö teemaks oli laulik Hilana Taarka ja tema viisivaramu, peatähelepanu lauliku viisitüüpide leidmisel ja kogumissituatsiooni kirjeldamisel.

SANDRA KALMANN (b. 1985) is studying at the Estonian Academy of Music and Theatre (Masters course). For her Bachelor's degree she researched the early sound recordings by the singer Hilana Taarka, focussing on her tune repertoire and on the description of the fieldwork situation.

LIISILAANEMETS (1983) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateaduse doktorant, uurimissuunaks seto muusika ning rahvamuusika liikumine Nõukogude Eestis.

LIISI LAANEMETS (b. 1983) is a doctoral student at the Estonian Academy of Music and Theatre. Her main interest is Seto music and the folk music movement in Soviet Estonia.

URVE LIPPUS (1950) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia professor ning muusikateaduse osakonna juhataja; kaitsnud PhD Helsingi Ülikoolis (1995) ja kunstiteaduste kandidaadi kraadi Moskva Konservatooriumis (1985). Lõpetanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi (praegu EMTA). Uurimistöö valdkonnad: eesti rahvamuusika ja muusikalugu, muusika ettekandetraditsioonide uurimine (ajalooliste salvestiste põhjal). EMTA väljaantava seeria Eesti Muusikaloo Toimetised koostaja.

URVE LIPPUS (b. 1950) is Professor and Head of the Department of Musicology at the Estonian Academy of Music and Theatre. She gained her PhD from the University of Helsinki in 1995 and a Candidate of Arts from the Moscow Conservatoire in 1985, having graduated from the Tallinn Conservatoire (now the Estonian Academy of Music and Theatre) in 1975. Fields of research include Estonian folk music and music history and performance studies based on historical recordings. She is Editor of the series Publications in Estonian Music History (EAMT).

JANIKA ORAS (1963) on Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivi teadur ja pärimuslaulu õpetaja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Ta on uurinud eesti laulutraditsiooni ja selle kogumislugu ning toimetanud regilauluväljaandeid ja -uurimusi.

JANIKA ORAS (b. 1963) is a Researcher in the Estonian Folklore Archives at the Estonian Literary Museum, and a teacher of traditional singing at the Estonian Academy of Music and Theatre. She has studied Estonian singing traditions and the history of folklore collecting, as well as editing publications of, and about, traditional songs.

ŽANNA PÄRTLAS (1964) on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia vanemteadur ja õppejõud. 1983–1992 õppis muusikateadust Rimski-Korsakovi nimelises Peterburi Riiklikus Konservatooriumis, kus 1992. a. kaitses kandidaadiväitekirja. Alates 1992. a. elab Eestis. Tema teadustööd on enamasti seotud muusika-analüütilise lähenemisega rahvamuusika uurimisele, eriti huvitab teda traditsionaalne vokaalne mitmehäälsus. Alates 1981. a. on teinud välitöid Venemaal, Valgevenes ja Eestis (Setomaal).

ŽANNA PÄRTLAS (b. 1964) is Senior Researcher at the Estonian Academy of Music and Theatre, Tallinn, Estonia. From 1983 to 1992 she studied musicology at the Rimski-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, where she received her PhD in 1992. She has since lived in Estonia. Research projects centre mostly on analytical approaches to traditional music and to general theoretical questions of traditional multipart singing. Since 1981 she has undertaken fieldwork in Russia, Belarus, and Estonia.

DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ (1962) on Leedu Muusika- ja Teatriakadeemia professor ja etnomusikoloogia osakonna juhataja. Teadustöö põhisuunad on *sutartinės* jt. varase polüfoonia vormid, traditsiooniline laulmine kaasaegses kultuuris, etnolingvistika. Ta on ka *sutartinės*-lauluansambli Trys Keturiöse juht ja laulja.

DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ (b. 1962) is Professor and Head of the Department of Ethnomusicology at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Her scientific interests are *sutartinės* and other forms of early polyphony, traditional singing in contemporary culture, and ethno-linguistics. She is also a folklore singer and leader of the *sutartinės* singers group, Trys Keturiöse.

TAIVE SÄRG (1962) on Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonna vanemteadur. Peamised uurimisteemad on eesti rahvamuusika/pärimusmuusika minevikus ja tänapäeval: muusikafolkloori ning sellega seotud arusaamade ajalooline kujunemine ja muutumine, muusika seosed identiteedi ja ideoloogiaga, regiviisid.

TAIVE SÄRG (b. 1962) is Senior Researcher at the Department of Ethnomusicology of the Estonian Literary Museum. Her main research interests are Estonian folk music of the past and present; the development of musical folklore and historical attitudes towards it; the relationship between music, identity and ideology, and ancient Estonian folk song (*regilaul*).

ARTIKLITE ESITAMINE

Teksti saatmine

Res Musica võtab tekste vastu e-posti teel aadressil resmusica@ema.edu.ee. Soovime saada tekste MS Wordi formaadis .doc- või .rtf-failina. Artiklile tuleb lisada resümee ja autori andmed. Resümee ei tohi sisaldada defineerimata lühendeid või täpsustamata viiteid. Me eeldame, et publitseerimiseks esitatud tekste ei ole varem avaldatud ega esitatud avaldamiseks mujal. Artiklile tuleb lisada kõik pildid, noodinäited jne.

Retsenseerimine

Res Musica laseb kõik artiklid anonüümselt läbi vaadata kahel retsensendil. Seetõttu palume autoritel paigutada oma nimi ja kontaktandmed eraldi lehele ning vältida tekstis või jätta esimesest tekstiversioonist välja formuleeringud ning viited, mis üheselt osutavad teksti autorile. Need on võimalik lisada peale retsenseerimisprotseduuri läbimist.

Teksti vormistus

Soovime saada tekste järgmises vormistuses:

- reavahe 1,5
- mitte poolitada
- kasutada lühendite puhul punkti.

Kursiivi palume teksti sees panna ainult eestistamata sõnad. Palume eristada mõttekriipsu sidekriipsust ja kasutada mõttekriipsu ka tähenduses „kuni“, näiteks 1999–2003, lk. 2–5. Nimede esmamainimisel palume eesnimi välja kirjutada, samuti tuleb esmakordsel kasutamisel defineerida ebatavalised lühendid. Pikemad tsitaadid palume selgelt omaette lõiguna eristada, soovitavalt ka väiksema kirjaga. Palume leheküljed läbivalt nummerdada. Palume kasutada ainult joonealuseid märkuseid.

Fotod, noodinäited, joonised, tabelid

Noodinäited, fotod, joonised, tabelid ja muud illustratsioonid tuleb läbivalt nummerdada ja allkirjastada. Kõik allkirjad tuleb tuua ära töö lõpul. Illustreeriv materjal peab olema lisatud eraldi failidena, mille nimed vastavad nimekirjas toodud numbritele (nt. Joonis 1, Näide 1). Fotodel peab olema piisav kvaliteet trükkimiseks. Trükiõigused palume vajaduse korral välja selgitada autoritel endil.

Viited

- Res Musica kasutab tekstisest viitamist, s.t. teksti sees palume tuua lühiviited, mis sisaldavad tsiteeritava autori nime või teose pealkirja (pealkirja osa või lühendit), nt. (Arro 1933: 24), (EMBL 2007: 45), (Bericht ... 1884). Mitme autori puhul tuleb autorite nimed eraldada komaga, nt. (Hughes, Abraham 1960: 33), kolme või enama autori puhul tuua ära ainult üks nimi, nt. (Tamm jt. 2003: 24). Viited erinevatele teostele palume sulus eraldada semikooloniga, nt. (Dahlhaus 1980: 164; Rink 2002: 72).
- Täisviited tuleb ära tuua teksti lõpus kirjanduse loetelus, mitte joonealustes märkustes. Palume viidetes ja kirjanduse loetelus kasutada originaali keelt (nt. eestikeelse väljaande puhul toim., lk.; ingliskeelsel ed., pp. jne.) ja kirjanduse loetelus originaali kohanimekujusid.

- Kirjanduse loetelus palume ära tuua viidatud teose/artikli täielikud andmed: autori nimi, ilmumisaasta ja teose pealkiri (kursiivis), samuti ilmumiskoht ja kirjastus (v.a. perioodika puhul), nt.
Aavik, Juhan 1965–1969. *Eesti muusika ajalugu*. I–IV osa, Stockholm: Eesti Lauljaskond Rootsis.
Arro, Elmar 1933. *Geschichte der estnischen Musik*. Bd. 1, Tartu: Akadeemiline Kooperatiiv.
- Perioodikale palume viidata järgmiselt: artikli ja teose pealkirjad eraldada punkti ja mõttekriipsuga, ära tuua aastakäigu/köite number ja leheküljenumbri, nt.
Arujärvi, Evi 2006. Arvo Pärt peeglis. – *Teater. Muusika. Kino* 2, lk. 63–70.
Humal, Mart 2011. Counterpoint of Lines or Voices. – *Res Musica* 3, lk. 69–91.
- Kogumikule viidates tuleb ära tuua koostaja/väljaandja/toimetaja nimi, nt.
Leichter, Karl 1982. Tallinna muusikaelu XIX sajandil. – *Valik artikleid*. Koost. Johannes Jürisson, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 157–199.
Rink, John 2002. The profession of music. – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 55–86.
Ross, Jaan (toim.) 2012. *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Jätkväljaannete puhul palume ära tuua aastakäigu/köite number, seeria puhul ka seeria nimetus, nt.
Dahlhaus, Carl 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber: Laaber.
Siitan, Toomas 2007. Eesti kooriliikumise lätetest ja selle kiriklikest seostest 19. sajandi esimesel poolel. – *Meeskoor ja meestelaul*. Eesti Muusikaloo Toimetised 8, koost. Urve Lippus, Tallinn: EMTA, lk. 10–22.
- Palume ära tuua ka täpsustused nagu 2. väljaanne, Supplement vmt.
- Viited tuntumate leksikonide artiklitele palume vormistada järgmiselt:
Bent, Ian D., Anthony Pople 2001. Analysis. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 526–589.
Deutsch, Diana, John A. Sloboda et al. 2007. Psychology of music. – *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. Laura Macy, <<http://www.grovemusic.com>> (28.12.2009).
Danuser, Hermann 1996. Interpretation. – *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 4, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1053–1069.
Pappel, Kristel 1997. Tübingen: Barbara von Tisenhusen. – *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 6, hrsg. von Carl Dahlhaus u. Sieghart Döhring, München/Zürich: Piper, S. 352–354.
Roots, Olav. – *Eesti Muusika Biograafiline Leksikon*. 2. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2008, lk. 213–214.
Hiimäe, Mall 2002. Rahvakalender. – *Eesti Entsüklopeedia*. 11. kd., Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk. 757.
Eesti NSV Riiklikud Kunstiansamlid. – *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia*. 2. kd., Tallinn: [Valgus], 1970, lk. 45.

- Kui leksikoniartikli autorit pole leksikonis eraldi ära toodud, palume tekstisiseselt viidates kasutada pealkirja lühendit, nt. (EMBL 2008: 44), (ENE 1970: 45). Tervele leksikonile viidates palume samuti kasutada pealkirja lühendit ning lisada aastaarv/väljaanne: Grove 2001, MGG2.
- Viited internetis paiknevatele tekstidele peavad sisaldama aadressi ja vaatamise kuupäeva, nt.
Rosen, Charles 2002. Should we adore Adorno? – *New York Review of Books*, October 24, <<http://www.nybooks.com/articles/15769>> (9.02.2009).
- Kui viidatakse veebilehele ilma autorita, palume viide tuua ära joonealuses märkuses, mitte teksti sees.
- Mitme autori puhul palume esimese autori puhul kirjutada kõigepealt perekonnanimi, siis eesnimi, teiste autorite puhul eesnimi, perekonnanimi, nt.
Hughes, Dom Anselm, Gerald Abraham (eds.) (1960). *The New Oxford History of Music. Vol. III: Ars Nova and the Renaissance (1300–1540)*. London: Oxford Univ. Press.
- Viite lühend või transkriptsioon palume kirjutada kirjanduse loetelus lahti võrdusmärgi abil, nt.
Album ... 1889 = *Album Academicum der kaiserlichen Universität Dorpat*. Bearbeitet von A[rnold] Hasselblatt und Dr. G[ustav] Otto, Dorpat: C. Mattiesen, 1889.
Petuhhov 1902 = Петухов, Евгений Вячеславович 1902. *Императорский Юрьевский, бывший Дерптский университет за сто лет его существования (1802–1902)*. Том 1, Юрьев: [Б.и.].
- Arhiiviviidete puhul palume tekstis kasutada arhiivi lühendit, nt. (TMM M159-1-553), ja tuua arhiivi täisnimi teksti lõpus allikate (mitte kirjanduse) loetelus, nt.
Teatri- ja Muusikamuseum, Karl Leichter fondi M159, n. 1, s. 553.
- Kui viidatakse sama autori mitmele ühel aastal ilmunud teosele, siis eristatakse neid järgmiselt:
(Tamm 1996a: 42; Tamm 1996b: 255).

