

# Seto traditsioonilise laulmismaneeri jäljendamise 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 taaselustamine (protsess, mida ingliskeelses kirjanduses tähistatakse terminiga *revitalization* või *revival*).<sup>1</sup> 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 regilaulutraditsioonist 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” väljendusi on näiteks see, et suurem osa kaasaegseid seto leelokoore kasutab repertuaari (lisa)allikana publitseeritud või arhiivis leiduvaid tekste, salvestisi ja noodistusi.

Seto rahvalaulu kaasaegsete esitamismuudatuste 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)<sup>2</sup> 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 Väraska Leiko (asutatud 1964. aastal). Traditsiooni „primaarsetest” kandjatest koosnevad koorid

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

<sup>2</sup> 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 mõjutab 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 linnakoorige 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 mitmehääle rahvalaulu muusikalise stiili kiirele muutumisele. Muutumise suund ei ole üllatav: põhiliselt toimub seto rahvalaulu sarnastumine euroopalikul funktsionaalharmoniaal 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. Mitmehääle 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 leelokoorigi 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 (etnomusikoloogit).

Kirjeldatud erinevust võib tõlgendada kui „primaar-“ ja „sekundaartraditsioonile“ omast lahkumist 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 oluline 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 rahvalaule 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 sihivõttel kultuurilise ja muusikalise mitmekesisuse säilitamise nimel. Samas on vanapärase muusikalise stiili õppimine probleemiline, 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 probleemataikale 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, anhemitoonilisi-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.

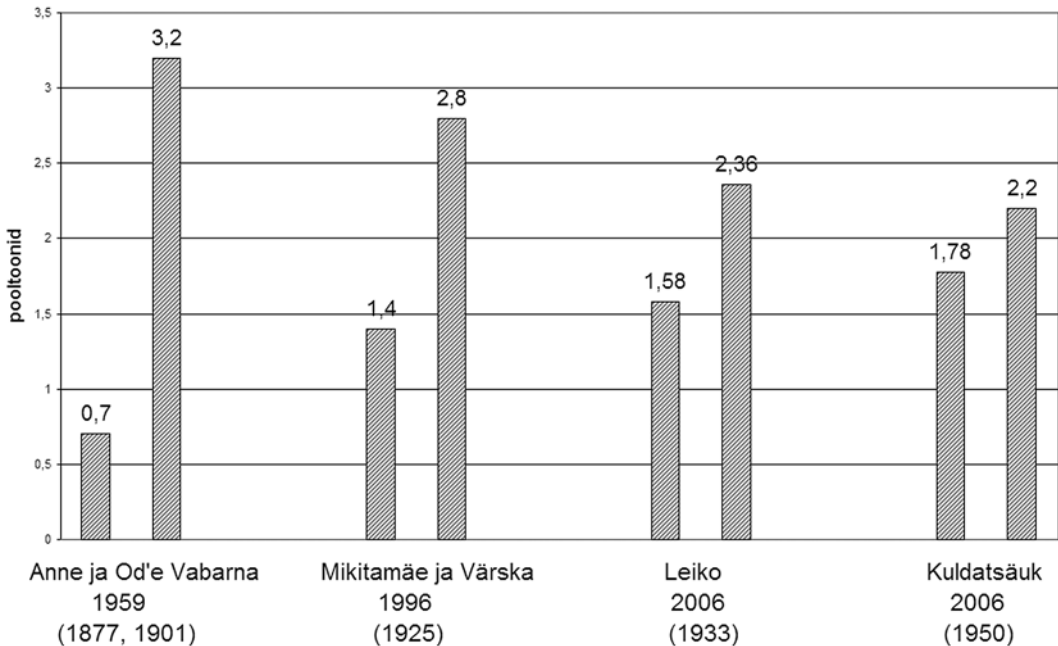
Viimase sajandi jooksul ja eriti viimastel aastakümnetel on toimunud pooltoon-poolteisttoon-helirea järkjärguline diatoniseerumine. Üha harvem võib kuulda pooltoon-poolteisttoon-laadi selle „puhtas“ vormis ja mõnda viisi, mida varem lauldi eranditult pooltoon-poolteisttoon-helireaga, esitatakse nüüd ka diatoonilise helireaga (ühets 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 vaherkord 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 anhemitoonilisi-diatoonilise laadiga.<sup>3</sup>

Rütmi valdkonnas on seto rahvalaulule nagu ka regilaulule üldiselt omane retsitatiivne rütm, mis tähendab rütmiühikute pikkuse varieerimist, peamiselt seoses kõnerütmiga.<sup>4</sup> See puudutab eriti eeslaulja osa, kes laulab kõnelähedases maneeris, kooriga võrreldes vaiksemalt ja kiiremas tempos. Kooriosas on meetriline pulsatsioon stabiilsem, kuid ka siin esineb rütmiühiku 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-

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Samal ajal akustilised välteerinevused itkudes ei säili, vt. Ross, Lehiste 1994.

**Joonis 1.** Pooltoon-poolteisttoon-helirea keskmise trihordi *fis-g-ais* 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.<sup>5</sup> 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 unisoonis<sup>6</sup> 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* partii<sup>7</sup> 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

<sup>5</sup> *Torrõ* on seto mitmehäälsuse alumine partii, mis sisaldab laulu põhiviisi.

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

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

suurtest nihetest ka selles valdkonnas. Tundub, et laulmismeer võib lahkneeda 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 esitusmeeriale iseloomulikku helikõrgusliku taseme (seda nimetame edaspidi „helistikuks“) järkjärgulist tõusmist laulesituse jooksul. Kui helistik laules ei tõuse, on probleemne kasutada ka sellist traditsioonilist võtet nagu *kergütämine*.<sup>8</sup>

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“ mitmehälset 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“ mitmehäälsust saavutada. Seto mitmehälse 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“ (lauluilgiilt 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).<sup>9</sup>

Artiklis kasutatud 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 järgnevaid esitusi mõjutanud teadmine nende endi laulmise akustilise mõõtmise tulemustest. Teadlikkusest võib rääkida selles mõttes, et õppeprotsessis oli salvestise intuiitiivse

<sup>8</sup> *Kergütämine* on laskuv modulatsioon, mille sooritab eeslaulja mitu korda laulesituse jooksul, et kompenseerida pidevat helistiku tõusmist.

<sup>9</sup> Laulude detailsemat tutvustust vt. järgmises peatükis.

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

Jau-ha\_ks, jau-ha sa meil ki-vi-ke-ne,  
 jau-ha, jau-ha sa meil ki-vi-ke-ne, ki-vi-ke-ne,  
 Ü-les tu-li ur-bõ-päi-vä, ur-bõ-päi-vä tsõõ - tsõõ, ur-bõ-päi-vä tsõõ - tsõõ.

**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 mälu toeks. Kahe sinise laulu õppimiseks mõeldud (ettekirjutavad e. preskriptiivsed)<sup>10</sup> noodistused sündisid kahe eeslaulja rollis olnud tudengi ja juhendaja koostöös (vt. näited 1 ja 2).

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

<sup>10</sup> 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“).<sup>11</sup> Juhendaja varasemast õpetamiskogemusest lähtudes otsustati *killõ*'t läbivalt märkida kahe eri noodiga, funktsionaalsetest kooskõladest lähtudes. Noodid 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 järjestikused noodid *g-ais-h* noodipildis (seda enam, et diees on „eemal“, võtmes) soodustavad seda tasandumisprotsessi. Samas on pooltoon-poolteisttoon-helirea kirjaviisi 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.<sup>12</sup> 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 alternatiividena 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.<sup>13</sup> 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*)<sup>14</sup> 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)

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

<sup>12</sup> 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*.

<sup>13</sup> Tõsi küll, selline partituur oleks tavalise üldsalvestuse (s.t. ühe mikrofoniga tehtud salvestuse) puhul hüpoteetiline, sest iga hääle liikumist võib täpselt määrata vaid mitmekanalilise salvestuse puhul.

<sup>14</sup> 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 traditsioonilised<sup>15</sup> –, 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“ *kergetama* 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 *kergetamiseks*.

## 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 ansamblitundides õpitud laule. Eesmärgiks oli laulda võimalikult originaalilähedaselt (selleks kasutatud ülesandeid ja võtteid on kirjeldatud eelmises alapeatükis). Salvestamise ajal seidsid lauljad üksteisest tavalisest kaugemal, igapähe eraldi mikrofon, 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 tertsi *es-g* (laulu originaalsalvestise üldistatud noodistus, mis oli analüüsi aluseks, on toodud näites 3). „Urbepäeva laulus“ lõpetab *killõ* astmel *ais*, moodustades *torrõ* partiiga tertsi *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

<sup>15</sup> Näiteks tämbrit mõjutab see, et häälikuid kiputakse laulma liiga „lahtiselt“ ja täpselt artikuleerides; rütmi see, et meetrumilöögina tajutud veerandnoote tuuakse esile dünaamilise rõhuga.



**Näide 3.** Analüüsi aluseks olnud „Käikivilaulu” 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 - bõ - päi - vä, tsõõ, tsõõ, ur - bõ - päi - vä tsõõ, tsõõ!

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, kas 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).<sup>16</sup> Sellisel viisil on mõõdetud iga laulja partii üliõpilaste koori mitmekanaliliste 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 ülemheliidid 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, „Käikivilaulust” 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).<sup>17</sup> 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 laiuks võib olla kuni pool tooni, kuigi

<sup>16</sup> Võimalike mõõtmisvigade suurusjärg segmenteerimise käigus on umbes 30 ms.

<sup>17</sup> Tsooni mõiste tõi muusikateaduses käibele 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 suurus (neid on hinnatud individuaalselt, mitte keskmiste näitajate alusel), (4) iga astme realiseerimise tsoon igal lauljal (mitmekanalilistes salvestistes) või kooril igas melostroofis ja keskmiselt.<sup>18</sup> 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 laulmismeetri 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 poole ning see „hüljatakse“ (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 tegelema 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-

<sup>18</sup> Viimane näitaja oli välja arvatud ainult „Käsikivilaulu“ salvestiste puhul.

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

a) „Käsikivilaulu“ 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
	<b>2,9</b>	<b>1,3</b>	<b>2,9</b>	<b>0,2</b>

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
	<b>2,6</b>	<b>1,2</b>	<b>2,5</b>	<b>1,2</b>

b) „Käsikivilaulu“ 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
	<b>3,1</b>	<b>1</b>	<b>3,1</b>	<b>0,3</b>

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
	<b>3,2</b>	<b>0,9</b>	<b>2,8</b>	<b>1</b>

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 häältega ning oleks ootuspärane, kui noortel haritud muusikutele oleks (silp)noodi kontuur enamasti stabiilsem (rohkem horisontaalne), kui nad just ei taotle teadlikult vastupidist.<sup>19</sup>

### 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 varieerimist. On huvitav, et mida üldisemalt on tulemused arvatud, seda lähedasemateks muutuvad arvud pooltoon-poolteisttoon-laadi „ideaalstruktuurile“ (antud juhul – 3131).

„Käsikivilaulu“ 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 erilisest nähtusest tuleb juttu hiljem). Samal ajal on „poolteisttoonid“ keskmiselt peaaegu tempereeritud (2,9 pooltooni mõlemad).

<sup>19</sup> Silpnoodi suurem stabiilsus ei välistaks seejuures mõningaid tüüpilisi kõrvalekaldumisi 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 originaalesituse 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 tempereeritute 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.

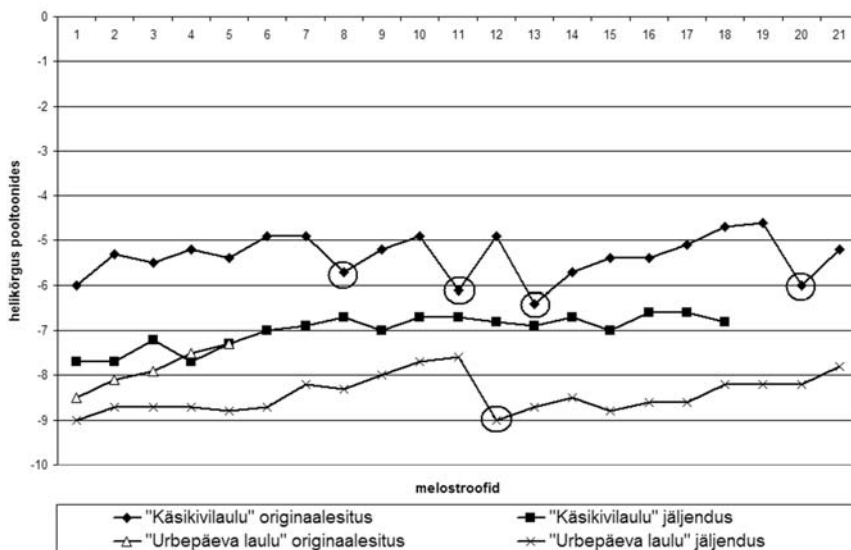
Eelnevast võib teha järelduse, et aste *h* on teatud meloodilise konteksti ja *killõ* partii tüübiga viisides vaid statistiliselt avastatav nähtus (kuigi selle olemasolu on aimatav ka kuuldeliselt). Selliste peente intonatsiooniliste nüansside märkamist ja jäljendamist toetab asjaolu, et *killõ* partii 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 originaalesituses traditsioonile vastav helistiku tõus.

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



„Käsikivilaulus“, mille salvestis on 21 melostroofi pikkune, on neljal korral kasutatud ka kergütämist (vt. ringidega tähistatud melostroofide graafiku ülemisel joonel), millele iga kord eelneb pooletooniline 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. „Käsikivilaulu“ 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 tunnustama 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 suurus

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 realselt 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) „Käsikivilaulu“ 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
	<b>4,1</b>	<b>4,1</b>	<b>3,2</b>

## 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
	<b>3,7</b>	<b>3,7</b>	<b>3,7</b>

## b) „Käsikivilaulu“ 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
	<b>4,1</b>	<b>4,2</b>	<b>3,5</b>

## 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
	<b>3,8</b>	<b>3,4</b>	<b>3,5</b>

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 „Käsikivilaulu“ 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). Tertis *g-h* oli „Käsikivilaulus“ 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 laulesituses „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 laulesituses 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“ jäljenduse 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“ jäljenduses 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*! 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“ jäljenduse 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“ jäljenduse 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 jäljenduse 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
	<b>0,9</b>	<b>1</b>	<b>0,8</b>	<b>1,1</b>	<b>0,7</b>

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).

Üliõpilastesalvestise 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	
	<b>0,6</b>	<b>0,6</b>	<b>0,6</b>	<b>0,6</b>	<b>0,3</b>

„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 kõikumine – 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 Kuldastäugel (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, jäljenduste 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 „Käsikivilaulu“ melostroofis (vt. joonis 4) esines siiski ka ebastabiilsema intonatsiooniga löike, kust võis leida näiteks palju tõusvaid (silp)noodisisesid 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 „Käsikivilaulus“. 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

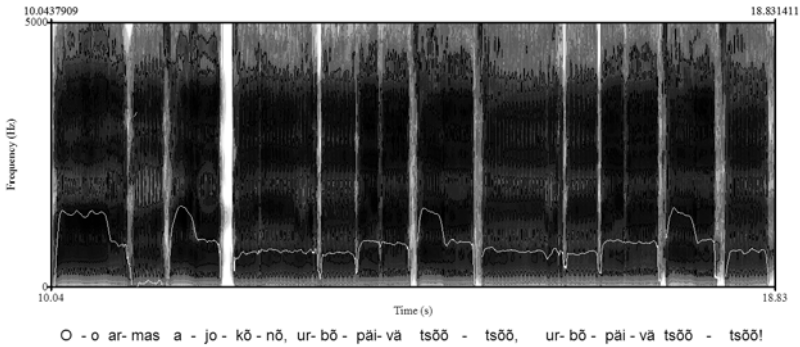
on tõenäoliselt lauljate teadlik soov matkida laulmismaneeri, mis on omane paljudele seto laulu esitustele – näidata häälega viisi rütmilist pulsatsiooni ka pikemate nootide ajal. Seda võtet võib märgata ka „Käsikivilaulu“ originaalesituses, kuid üliõpilastel ilmneb see eriti rõhutatud vormis. Kuna vaatluse all olevad pikad noodid asuvad kõik laulu kooriosades, ei olnud võimalik võrrelda helikõrguslikke kontuure originaalsalvestises ja jäljenduses. 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

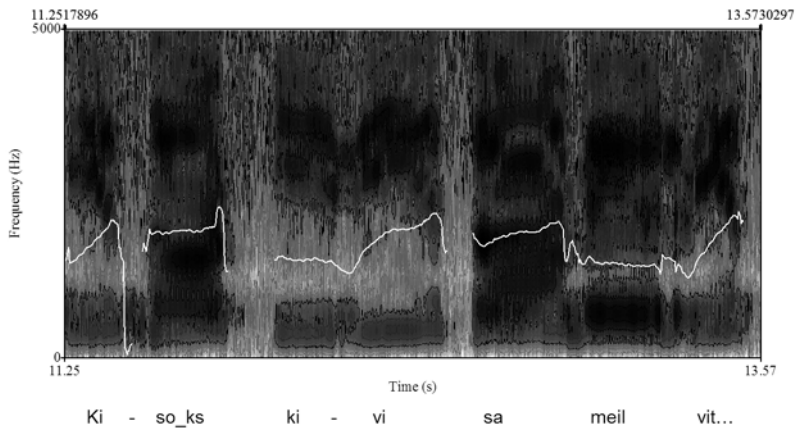
Seto laulude originaalsalvestiste ja nende jäljenduste võrdluse ühe tulemusena võib väita, et pedagoogilise eksperimendi – ja nimelt seto traditsioonilise laulmismaneeri teadliku õpetamise ja õppimise – peaks lugema õnnestunuks. Üliõpilaste koori esitused tunduvad olevat mitmete muusikaliste tunnuste 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 toimivate 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

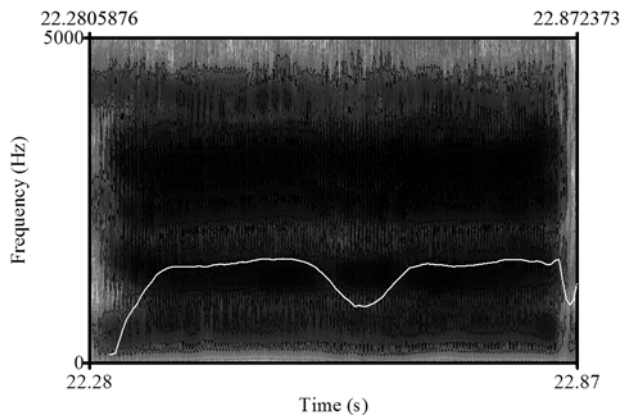
**Joonis 3.** „Urbepäeva laulu” teine melostroof üliõpilaste esituses (eeslaulja partii). Spektrogramm koos helikõrgusliku kontuuriga (spektrogrammi sagedusriba laius on 260 Hz).



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



**Joonis 5.** Kaheks jagatud pikk silpnoot (veerandnoot). „Käsikivilaulu” 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 kuuldeliselt 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 jäljendajad 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“ originaalsetuse 0,2 pooltooni laiemaatest 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 kaugusvahekordade 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 kõrgusvahekordadega laule. Näib, et ka traditsioonis sisaldab koori „oma kõla“

detailides ainult sellele koorile omaseid helirea kõrgusvahekordi – 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 kuuldelise analüüsi tulemusena sündinud jäljendusi, jäi vastamata küsimus, millised oleksid „veel teadlikuma“ õppimise tulemused: (1) kuidas mõjutaks õppimist teadlikkus originaalsalvestiste akustiliste mõõtmiste tulemustest ja (2) kas jäljendamise 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 jäljenduste 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](http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/akesson/akesson.pdf) (30.07.2012).
- Ambrazevičius**, Rytis 2005. Leedu rahvalaul sekundaarses traditsioonis: kultuurilise vastasmõju kognitiivsed aspektid. – *Pärimumuusikast 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. – *Pärimumuusika muutuvas 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. – *Pärimumuusika muutuvas 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, poeetika*. Toim. Tiiu 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 Lehiste 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 Lehiste 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. Mojses 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<sub>b</sub>-F<sub>♯</sub>-G-A<sub>♯</sub>-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, Tool 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.