

**Kerri Kotta. *Tonaalstruktuurid. Harmooniaõpik edasijõudnutele.***

Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2012, 172 lk.

Aare Tool

Kerri Kotta „Tonaalstruktuuride“ näol on ilmunud oodatud abivahend kõigile, kes soovivad osana kõrgkooliõpingutest või selle täienduseks süveneda tonaalse muusika seaduspärasustesse. Kuigi raamat on määratletud harmooniaõpikuna, erineb see esituslaadilt ja suunitluselt märkimisväärselt varasematest eestikeelsetest samasuguse pealkirjaga väljaannetest, sest esmakordselt on kõnealune problemaatika avatud Heinrich Schenkeri vaimus. Kontrapunktile keskenduv Schenkeri analüüsimeetod on saanud siinses muusikateoorias kandepinna viimase paarikümne aasta jooksul, mil on avaldatud nii tema ideedel põhinevaid kui ka neid kriitiliselt distantsilt vaatlevaid teadustöid. Schenkerist lähtuva esimese eestikeelse õpiku ilmumine on tähendusrikas sündmus, mis lubab rääkida küpsusilmingutest meie muusikateooria viimase aastakümne ühes keskses suundumuses ja ühtlasi annab lootust mõttevahetuse tihenemiseks selle mõjuka analüüsitraditsiooni ümber.

Seda, millisesse pedagoogilisse konteksti uus õpik asetub, aitab mõista lühipilk mõnele näitele eestikeelse muusikateooria-alase õppekirjanduse arenguloost. Nikolai Rimski-Korsakovi harmooniaõpetust, mille tõlge valmis aastatel 1919–1920 paralleelselt Anton Kasemetsa ja Juhan Zeigeri sulest, võib pidada esimeseks eesti keeles kättesaadavaks kõrgkooli tasemel õpikuks; muude võimaluste puudumise tõttu jäi see kasutusse aastakümneteks, ja kui jätta arvestamata muutunud terminoloogiast tulenevad raskused, ei ole praktilist väärtust minetanud tänapäevani. Esimestest eesti harmooniaõpiku autoritest ilmselt olulisim on Adalbert Wirkhaus (1925), kes Hugo Riemanni tollal veel vägagi päevakohasele teooriale viidates selgitab akorditüüpide moodustumist ülem- ja alamhelirea dualismi põhimõtte varal. Kontrapunkti osas on olnud võimalik toetuda Anton Kasemetsa õpikule (1934) ja Karl Leichter'i käsikirjalisele tõlkele Knud Jeppeseni tuntud käsitlusest. Teatavat elavnemist

õppekirjanduse vallas tähistas Uno Naissoo „Harmoonia aluste“ ilmumine 1961. aastal, millele järgnes arvestatav hulk teiste autorite töid. Kuigi alates 1960. aastatest avaldatud eestikeelsete harmooniaõpikute lähenemisviisid võib täheldada väiksemaid erinevusi, toetuvad need kõik põhijoontes harmooniliste funktsioonide teooriale kujul, mis on loodud mitme eri autori poolt Hugo Riemanni harmooniaõpetuse põhjal (ja seda paljuski lihtsustades) 1920. ja 1930. aastatel (vt. nt. Holtmeier 2011: 39–41). Teatavasti on muusikateooria- ja analüüsi põhiprobleeme koolihariduses praktilistel põhjustel harjutud jaotama erineva nimetusega, kuid siiski üksteisest loogiliselt lahutamatute valdkondade vahel. Senised harmooniaõpikud on õppeainete formaalsest jaotusest üsnagi rangelt kinni pidanud, mistõttu harmooniaõpetus on jäänud eraldi temaga olemuslikult kokku kuuluvast kontrapunkti ja vormi problemaatikast. Samuti tuleb märkida, et nendele harmooniaõpikutele on omane pigem valitud üksiknähtuste kirjeldamine kui püüdlus sõnastada üldisemalt kehtivaid printsiipe, mis võimaldaksid leida pidepunkte muusikaliste nähtuste ammendamatus mitmekesisuses. Eestikeelsete muusikateooria õpikute vallas kaua muutumatuna püsinud seisu vaadeldes ilmneb, et kuigi kesk- ja kõrgastme õppekavu toetavat materjali näib leiduvat ja üks õpik tasandab mingil määral teise puudusi, vastavad need praegustele vajadustele ainult suurte mööndustega. Püsinud on vajadus ühe autoriteetse õpiku järele, mis oleks orientiiriks nii kõrgkoolis kui ka selle eel ja aitaks saada üle muusikateoreetiliste ainete õpetamise praegusest probleemsest olukorrast, kus eri haridusastmete vahel on metodoloogilised alused ja terminoloogia kooskõlastamata.

Kindlasti on Kerri Kotta õpikul „Tonaalstruktuurid“ eeldusi selle olukorra muutmiseks. Probleemide ring ei piirdu siin harmooniaga selle mõiste seni eelistatud kitsamas tähenduses, vaid hõlmab ka kontrapunkti ja vormi. Raamatu pealkirjas toodud mõiste „tonaalstruktuur“

on autor defineerinud kui „tonaalse heliteose harmoonilis-kontrapunktilise struktuuri, mille sügavamaid tasandeid mõjutab olulisel määral ka vorm”. Samal ajal ei ole siin tegemist spetsiifilise Schenkeri analüüsi õpikuga sellisel kujul, nagu seda on näiteks Allen Cadwalladeri ja David Gagné muusikakõrgkoolides laialt tarvitatav raamat (1998). Lähenemisviisi erinevus tuleb kujukalt ilmsiks juba kahe teose ülesehituse võrdlemisel. Cadwallader ja Gagné on lähtunud pigem analüüsimeetodi enda sisemisest loogikast ning õpiku liigendus aitab samm-sammult omandada selle erinevaid praktilisi aspekte. „Tonaalstruktuurides” on Schenkeri põhimõistete ja graafilise analüüsitehnika tutvustus aga ühendatud muusika väljendusvahendite kronoloogilise vaatlusega. Kolmes esimeses peatükis („Harmoonia ja kontrapunkt” I–III) käsitletakse vastavalt renessanss- ja barokkharmooniat ning akordide kontrapunktilist funktsiooni, kusjuures viimati nimetatud teema on ühtlasi sujuv üleminek 18. sajandi teise poole muusika juurde. Neljandas, viiendas ja kuendas peatükis („Harmoonia ja vorm” I–III) jõutakse klassikaliste vormimudeliteni ning tutvustatakse peamiselt Mozarti ja Beethoveni muusika näitel schenkerliku tagaplaani erikujusid. Alates neljandast peatükist on tuntav õpiku raskusastme järsk suurenemine, sest esimeste peatükkide võrdlemisi lühikeste analüüsinäidete kõrvale ilmuvad juba vormiosade terviklikud ja üsnagi detailsed eritlused. Autori soovitusi õpiku sihtgrupi osas („edasijõudnu”) tasub siin võtta juba täie tõsidusega, sest kindlasti eeldab see materjal vägagi põhjalikku varasemat ettevalmistust nii Schenkeri analüüsis kui ka William Caplini vormiõpetuses. Mõnevõrra hõlbustab kasutamist üksikasjalik viitesüsteem, mis võimaldab lugejal täiendava teabe saamiseks otsida üles vastavad kohad õpiku aluseks olevatest peamiselt ingliskeelsetest allikatest. Arvestades edasijõudnud õppija edumaad, on nii mõnedki olulised mõisted avatud kõrvalepoike korras või ilma selgitava sissejuhatuseta (näiteks „struktuuriline hierarhia” ja „struktuuritasand”) ning graafilise analüüsi tingmärkide seletus on hajutatud mitme peatüki vahel. Mõne mõiste puhul (näiteks „harmooniline esiplaan”) on definitsioon asendatud analüüsi tehnilise

protsessi kirjeldusega. Pedagoogilise suunitluse toetuseks võinuks aineregistri märksõnad olla läbinud põhjalikuma filtri, sest näiteks mõistet „harmooniline dominant” on möödaminnes mainitud vaid ühel leheküljel (ehkki lihtsalt „dominandist” räägitakse loomulikult korduvalt); samal ajal olnuks rohkem kasutatud ja kesksete mõistete (näiteks „kadents” või „kontrapunkt”) puhul põhjendatud tõsta esile need leheküljed, kus toodu on aine mõistmisel tõesti võtmetähtsusega. Ehkki õpiku viimase peatüki pealkiri „Harmoonia, kontrapunkt ja vorm” näiks justkui viitavat teatavale sünteesile või üldistusele, on see pigem lisamaterjal, kus näidatakse võimalusi eelnevalt kirjeldatud analüüsimeetodite rakendamiseks Chopini, Skrjabini ja Šostakovitši muusikas.

John Rothgeb (1981: 149) on esitanud oma ettekujutuse enam-vähem ideaalsest õppekavast, mis valmistaks õpilase õigesti ette keerulisemaks muusikaanalüüsiks. Terve esimene õppeaasta peaks olema pühendatud kontrapunktile ja generaalbassiõpetusele, viidetega hilisematele teooriatele tuleks olla ettevaatlik. Generaalbassi juurest viiks tee aegamisi Schenkeri analüüsi alusteni, kusjuures akordide tähistamisest Rooma numbritega oleks esialgu parem hoiduda. Siiski pidas Rothgeb taolise õppekava juurutamist praktikas raskeks, sest esiteks olevat see liialt erinev seni harjumuspärasest süsteemist ja teiseks puuduvat seda lähenemist toetavad õppevahendid. Õppevahendite alal on enam kui kolmekümne aasta jooksul, mis möödub Rothgebi mõtteavaldusest, toimunud märkimisväärne edasimineku. „Tonaalstruktuurid”, kus lugeja juhatatakse Schenkeri analüüsi juurde mööda järgukontrapunkti- ja generaalbassiõpetuse sujuvat rada, on selle edasimineku üks kinnitusi eestikeelses muusikahariduses. Lähenemisviisi raskusaste seab õpiku potentsiaalsele lugejaskonnale küll teatavad piirid. Täies mahus kasutamiseks Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias pole raamat kohane ilmselt mitte varem kui magistriõppes muusikateooria alastel erikursustel. Siiski on põhjust arvata, et nüüd, kui on ilmunud esimene eestikeelne harmooniaõpik edasijõudnutele, hakkab laienema ka edasijõudnute ring.

---

**Kirjandus**

**Cadwallader**, Allen, David Gagné 1998. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press.

**Holtmeier**, Ludwig 2011. The Reception of Hugo Riemann's Music Theory. – *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Eds. Edward Gollin, Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press, pp. 3–54.

**Kasemets**, Anton 1934. *Kontrapunkti, fuuga, kaanoni ja muusikaliste vormide õpetus*. [Tallinn]: Kooperatiiv.

**Naissoo**, Uno 1961. *Harmonia alused*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

**Rothgeb**, John 1981. Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum. – *Music Theory Spectrum* 3 (Spring), pp. 142–149.

**Wirkhaus**, Adalbert 1925. *Akkordid ja nende loomulik lahenemine. Õpiraamat keskkoolidele, muusikakoolidele ja iseõppijatele*. Tartu: Noor-Eesti.