

Keskaegne sakraalne ladina monoodia ja selle tänapäevane kõlapilt – normaalne tervik või Siiami kaksikud?

Eerik Jöks

1. Sissejuhatus

Viidates 1980. aastal toimunud keskaegse liturgilise draama loeng-kontserdile, kirjeldab Lance Brunner artiklis „The performance of plainchant: Some preliminary observations of the new era”, kuidas lektor-dirigent oma sõnul „jättis kõrvale mõningad noodid esitatud rütmilised ettekirjutused, kuna ta „ei suutnud saavutada seda pehmet voolavat kõla, mida me kõik oleme hakanud seostama gregooriuse laulu esitamisega”¹. Brunner räägib oma artiklis uue ajastu algusest,² mida tema arvates iseloomustab tõsiasi, et „salvestistelt tuttav, üsna järjekindel stiil hakkab teed andma uute võimaluste avastamisele, mis võtavad arvesse viimase aja teadusuuringute tulemusi” (Brunner 1982: 317). Paljuski on tal õigus, sest tõepoolest esineb mitmeid interpretatsioonilisi näiteid, milles on esil harjumuspärastest erinevad esituse aspektid.³

Olles juba aastaid tuttav „uue ajastu” alternatiivsete esitustega, millest üks kuulub meie aja

ühele silmapaistvaimale semioloogile Godehard Joppichile⁴ (1932), olen samuti hakanud kahtlema, kas üldlevinud peavoolustiil on ikka nii ühemõtteliselt omane gregooriuse laulule. Ansambli salvestised, mis on tehtud Godehard Joppichi juhatamisel – kelle semioloogia-alastes süvateadmistes ja mitmekülgses gregooriuse laulu kogemuses küllap keegi ei julge kahelda –, eriti aga tema soolosalvestised kõnelevad sootuks teistsugusest lähenemisest keskaegsele repertuaarile. Brunner ütleb Joppichi esituslaadi⁵ kohta, et „see sisaldab märkimisväärset variantsust üksikute nootide väl-tustes”⁶ (Brunner 1982: 328). Kuulajale saab osaks küll oluliselt enam fragmenteeritud, ent see-eest detailirohke esitus, milles „pehmet voolavust” on märksa vähem. Pika muusikalise liini kõrval keskendutakse rohkem üksikutele sõnadele ning nende täpsele artikuleerimisele neumakirja põhjal.⁷ See tingibki agoogilise mitmekesisuse ehk noodiväl-tuste laia variantsuse, nagu Brunner õigesti on täheldanud. Hoolimata sellest et näiteid

Artikkel on osa projektist „Relationship Between Notation and Performance in Medieval Sacred Latin Monody”, mis viidi aastatel 2011–2014 läbi Eesti Teadusagentuuri toetusel (ERMOS 85) ning Marie Curie Actions'i kaasfinantseerimisel.

¹ „The director said that he had had to reject certain indications of rhythm in a performing edition (presumably distinctions between quavers and crotchets) because he „could not achieve the smooth-flowing sound that we have all come to associate with chant”.

² Brunner ei täpsusta uue ajastu algusdaatumit, aga viitab Mary Berryle (1917–2008), kirjutades: „Tema [Berry] sõnul oleme praegu sisenemas gregooriuse laulu esitamise uude ajastusse [a new era of performance practice in chant], kuna „„Solesmes'i vana ajastu” jõuab lõpule” (Brunner 1982: 317). Berry 1979. aasta artikkel, millele Brunner viitab, on siiani kõige põhjalikum analüüs gregooriuse laulu salvestiste kohta perioodil 1904–1979. Vt. Berry, Mary 1979. Gregorian Chant: The Restoration of the Chant and Seventy-Five Years of Recording. – *Early Music* 7/2, pp. 197–217.

³ Erinevate esitusstiilide viljelemises ei ole midagi ainuomast „uue ajastule” – neid on tegelikult viljeletud kogu 20. sajandi vältel. Suurepäraseks ülevaateks esitusstiilide laiaast paletist sobib järgmine salvestis: *Gregorian Chant: The Early Recordings*. Parnassus, 1998, PACD 96015/6.

⁴ Godehard Joppich oli koos Rupert Fischeriga (1939–2001) võtmetähtsusega isik Eugène Cardine'i (1905–1988) kuulsas semioloogiaõpiku „Semiologia gregoriana” ning samuti teiste märgilise tähtsusega väljaannete ilmutamisel. Vt. Cardine, Eugène 1968. *Semiologia gregoriana. Note raccolte dalle lezioni*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra. Raamat on tõlgitud mitmesse keelde (prantsuse, saksa, inglise). Ingliseelse tõlke kohta vt. allmärkus 87. Joppichi rollist kõnealustes protsessides vt. Jöks 2009: 106–107. Fischeri tööga (kuigi paljud seda ei tea) on kokku puutunud kõik, kes on laulnud väljaandest „Graduale Triplex”, sest just tema kirjutatud on punase tindiga trükitud St. Galleni neumad selles raamatus. Musta tindiga trükitud Laoni ehk Messine neumad on kirjutatud Marie-Claire Billecocq. Vt. *Graduale triplex seu: Graduale Romanum Paul PP.VI cura recognitionis & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum, neumis laudunensibus et sangallensibus nunc auctum*. Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

⁵ Ma ei julge väita, millal Joppichi selgelt eristuv esituslaad täpselt välja kujunes, aga ilmselt ei juhtunud see vahetult enne Brunneri artikli kirjutamist. Joppichi salvestis, millele Brunner viitab (*Gregorianischer Choral*. Archiv 2533 320), on tehtud 9.–13. jaanuaril 1976.

⁶ Joppichi esituslaadi silmapaistvat erinevust on näidanud ka tema 2006. aasta sooloesituse temporaaalse ülesehituse digitaalne analüüs, mis Brunneri väidet kinnitab. Vt. Jöks 2009: 276, 549.

⁷ Sellist esituslaadi võiks tinglikult nimetada ka „neumakirja häälimiseks”, sest iga neumaelement püütakse täie tähelepanuga välja artikuleerida.

alternatiivsetest esitustest võib tuua teisigi,⁸ jääb kogu see temaatika üsna väikese ringi spetsialistide areaali ja „uus ajastu“ ei ole muutnud (ning vaevalt lähiajal muudabki) üldlevinud seost gregooriuse laulu ja „pehme voolava kõla“ vahel, millest on saanud gregooriuse laulu kohustuslik kõlapagas.

1.1 Artikli eesmärkidest ja ülesehitusest

Minu artikli keskseks uurimisküsimuseks ongi keskaegse gregooriuse laulu repertuaari ja selle kaasaegse esitamise omavaheline suhe – kas need on normaalne tervik või pigem midagi Siiami kak-sikute kombel ühtekuuluvat. Selles interdistsiplinaarses artiklis saavad kokku muusikaajalugu oma tavapärasel vormis ja keskaegse muusika uurimine kognitiivse muusikateaduse vahenditega. Artikkel koosneb kahest suuremast tervikosast: 1.–3. peatükk ja 4.–5. peatükk. (1) Peale esimest, sissejuhatavat peatükki (2) kirjeldan teises peatükis seda stiili, mida oleme harjunud seostama gregooriuse laulu esitamisega, ja selle märgilisi omadusi ehk kohustuslikku kõlapagast. (3) Kolmandas peatükis annan põgusa ülevaate gregooriuse laulu ajaloo uurimist käsitlevast kirjandusest, seletan peavoolustiili tekkimise asjaolusid ja sõnastan võimalikud probleemid keskaegse repertuaari ja selle kaasaegse esitamise ühtse tervikuna käsitlemisel. (4) Neljandas peatükis tutvustan aastatel 2011–2014 korraldatud tajukatset „Notatsiooni ja esituse suhe keskaegses sakraalses ladina monoodias“, mille kaudu püüdsin vaadelda keskaegse repertuaari esitamist lahus harjumuspärase stiili kohustuslikust kõlapagast. Tajukatse eesmärke,

sh. partikulaarseid uurimisülesandeid, tutvustan neljandas alapeatükis (vt. 4.4). (5) Viies peatükk on järelduste ja kokkuvõtte päralt.

1.2 Mõistete kasutamisest

Alapeatükis 3.2 sisaldub argumentatsioon mõistete kasutamise kohta. Et vältida arusaamatusi enne seda, olgu siinkohal lühidalt ära toodud mõnede mõistete seletused. Selle teadustöö spetsiifikast lähtudes on oluline teha vahet kesk-aegsel frangi-rooma monoodial ehk algupärasel gregooriuse laulu repertuaaril ja sellel ainesel, mida tavapraktikas mõistetakse gregooriuse lauluna. Olemasolev üldistav mõistekasutus seda ei võimalda. (1) Mõiste „**gregooriuse laul**“ on selles artiklis kasutusel kõige laiemas ja üldistavamas käsituses, tähistades kogu ühehäälsel ladinakeelset kirikulaulu nii kirjas kui esituses, hoolimata sealjuures, kas see pärineb näiteks kümnendast, viieteistkümnendast või üheksateistkümnendast sajandist. Sellises tähenduses võib seda mõistet kohata ka rahvusvahelises tavakasutuses. (2) Mõiste „**frangi-rooma monoodia**“ tähistab siin artiklis lääne kiriku keskaegse monoodia keske dialekti vanimat kirjalikult säilinud repertuaari (10.–11. saj),⁹ mida tihtipeale samuti määratletakse terminiga „gregooriuse laul“. (3) Termin „keskaegne gregooriuse laul“ on sünonüümiks mõistele „frangi-rooma monoodia“.¹⁰

Sellise mõisteloogika kasutamine võib tekitada mõningat segadust nende tekstide tsiteerimisel käesolevas artiklis, mis sisaldavad gregooriuse laulu mõistet – sh. mahukad tsitaadid tajukatse juhenditest –, milles oli otstarbekas läbivalt tarvi-

⁸ Keskaegse liturgilise laulu „salvestistelt tuttavast stiilist“ lahknivad interpretatsioonid on eraldi mahukas teema, mille ma selles artiklis põhjalikumalt ei saa peatuda. Lisaks Joppichile võiks nimetada Marie-Noël Colette'i (1939) koolkonda. Ka Colette oli Cardine'i õpilane ja on oma interpretatsiooni väidetavalt rajanud just Cardine'i semioloogilistele avastustele. Seda stiili nimetatakse ka melismaatiliseks stiiliks, sest noodid, mida käsitletakse ornamentaalsetena, laudakse oluliselt lühemates vältustes kui noodid, mida käsitletakse struktuurinootidena (vt. ka joonealune märkus 85). See stiil nõuab märkimisväärset vokaaltehnikat ja selle silmapaistvaimaks esindajaks maailmas on Dominique Vellard. Ka Eestis on lauljaid, kes seda stiili rohkem või vähem viljelevad, nt. Maria Staak ja Eve Kopli Scheiber. Stilistiliselt selgelt eristuvana tuleb mainida ka legor Reznikoffi (1938) ja tema järgijaid. Reznikoff rõhub laulmisel meloodiliste intervallide akustilisele häälestusele. Selles stiilis laudakse silmapaistvalt pikkades vältustes. Reznikoff ise laulab enamasti madalates helistikes. Ta on Eestis korraldanud õpitubasid, mis on alati rahvarohked. Gregooriuse laulu salvestiste suurasjatundja Jerome Weber võrdleb erinevaid salvestisi (mitte küll Colette'i ja Reznikoffi käsitlusi), mis kõik väidetakse olevat tehtud Cardine'i õpetuste alusel, järgmises publikatsioonis: Weber, Jerome 1992. *The Phonograph as Witness to Performance Practice of Chant*. – *Cantus Planus*. Papers read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3–8 September 1990, eds. László Dobszay, Ágnes Papp, Ferenc Seb, Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, pp. 607–614.

⁹ Mõiste „frangi-rooma monoodia“ alla võiks kuuluda veel ka hilisemad kompositsioonid, nagu troobid, sekventsids jne., aga sinne artikli temaatikat see ei puuduta.

¹⁰ Üheks minu erihuviks on lääne kirikulaulu terminoloogilised küsimused ja sestap olen seda temaatikat käsitlenud mitmes oma kirjutises. Neis asjus ei olegi ilmselt võimalik saavutada lõplikku lahendust, aga püüdlus võiks olla mõistete selguse ja adekvaatsuse poole. Arutelu sellel teemal vt. Jõks 2006: 65, 2009: 42–51, 2010: 33–35.

tada just olemasolevat üldistavat mõistekasutust. Kui see osutub vajalikuks, siis täpsustan tsitaatides mõnel puhul mõiste tähendusvälja nurksulgudes.

2. Äratundmisrõõm „gregooriuse laulu stiilist“

Professionaalset muusikaalast süvaharidust saanud inimesed ja küllap ka paljud asjaarmastajad muusikahuvilised on tuttavad vokaalmuusika kõlapildiga, milles nad tunnevad üsnagi eksimatult ära „gregooriuse laulu stiili“. See selgelt eristuv ja üsnagi mõjus kõlapilt ei sarnane klassikalise vokaalmuusika ega ka rahvalauluga. Tegu on vokaalsest plastikast küllastunud; meetrilist mõtlemist vältiva; voolujoonelisusele püüdleva muusikalise kulgemisega, mida kaldutakse seostama ebamaisusega ning mis sugereerib rahu ja ajatuse tunnet. Sealjuures ei ole suure tõenäosusega eriti oluline, kas kirikulaulu ladinakeelse teksti sisu sedasama meeoleolu toetab. Mind on ikka hämmastanud, kuidas inimesed vajuvad sügava rahu ja õnne tundes, kuuldes „gregooriuse laulu stiilis“ lauldavat äärmuslikku dramaatikat sisaldavaid frangi-rooma monoodia tekste, nagu näiteks „Ma tembin oma jooki silmaveega, sest tõstnud mind üles, viskasid Sa mu maha ja ma kuivan ära nagu rohi“.¹¹ „Küll on ilus,“ ohkavad paljud.

„Gregooriuse laulu stiili“ kõlapilt saavutatakse äärmuseni paindliku ning dünaamiliselt ja agoogiliselt tundliku *legato*-ga (kohati isegi *legatissimo* või suisa glissandeerimisega), mis loob iseloomuliku katkematu voolavuse teksti artikuleerimisel ning mida tihti võimendab ning muudab ebamaiselt hõljuvaks sakraalruumile omane kajav akustika või selle elektrooniline simulatsioon. Kirjeldatud kõlapildi poole pürgivad ja seda viljelevad sajad ansamblid kogu maailmas.¹² Nagu ikka on eri ansamblite stiil üksteisest rohkem või vähem erinev. Nii võivad rütmiline ülesehitus, agoogiline vaheldusrikkus, dünaamiline mitmekesisus, vokaalproduktsoon (hääletekitamine) ja muud näitajad üsna laialt skaalal varieeruda, aga ühiseks

nimetajaks on püüe saavutada pehme ja ühtlane voogamine. Mõnel puhul on voogamine jõulisem ja fokuseeritum (suunatum), mõnel puhul pigem hõljuvamat laadi.

Kasutades sellist stiili, saab muidugi esitada mistahes muusikalist materjali alates varaseima keskaegse liturgilise repertuaari erinevatest dialektidest, nagu frangi-rooma monoodia või vanarooma monoodia, jätkates hiliskeskaegse uusloomingu – troopide, sekventsides ja proosulatega ning järgnevate aastasadade jooksul selles stiilis sündinud paladega, nt. barokiajastu helilooja Henri Dumont'i (1610–1684) või 19.–20. sajandi gregooriuse laulu suurkuju Joseph Pothier' (1835–1923) sulest, kuni kaasaegse emakeelse liturgilise laulu ja popmuusika paladeni välja. Mahukad täiendused, mis 19.–20. sajandil gregooriuse laulu repertuaari lisandusid, ei eristu esitamisel kõla poolest oma keskaegsetest eelkäijatest ei tava kuulaja ega isegi professionaali jaoks, sest need on meelega komponeeritud frangi-rooma laulu repertuaari matkides. Ja mis veel olulisem – need on enamasti lauldud just selles stiilis, mida oleme harjunud seostama keskaegse liturgilise lauluga. Veelgi enam, olen üsna kindel, et kui kuulaja just ei oska ladina keelt, siis võib ka hoolimata kogemustest „gregooriuse laulu stiilis“ esitatud mistahes ladinakeelset ja kuitahes vallatut ilmalikku teksti – näiteks Catullust (84 – 54 eKr.) või Ovidiust (43 eKr. – 17/18 pKr.) – pidada gregooriuse lauluks.

„Gregooriuse laulu stiili“ ülekandmine emakeelsele kirikulaulule on olnud üsnagi edukas ja on innustanud repertuaari täiendama erinevates keeltes. Lisaks paljudele frangi-rooma repertuaari tõlgetele ja emakeelsetele kohandustele on mitmetes keeltes originaalloomingu näol olemas kogu kirikuaasta repertuaar nii missa kui tunnipalvuste jaoks, mis vähemalt mingis ulatuses püüavad matkida keskaegse liturgilise repertuaari stilistikat. Ka Eestis on selles valdkonnas algatusi teinud¹³ mitmed inimesed, nt. Riho Ridbeck, Mart Siimer, Toomas Rannu, Margo Kõlar, Erik Jõks.¹⁴

¹¹ „Potum meum cum fletu temperabam quia elevans allisisti me: et ego sicut faenum arui [---]“, Suure Nädala kolmapäeva missa armulaua antifooni algus, Psalm 102:10b, 11b, 12b. Erik Jõksi tõlge.

¹² Eestis on selle stiili maailma tipptasemel esindaja ansambel Vox Clamantis.

¹³ Eesti kõnekeeles – ning kohati kahjuks ka kirjakeeles – kasutatakse sellise muusika kohta paiguti õudmõistet „eestikeelsed gregorid“. Kuna eesti keeles ei ole olemas vastet ladinakeelsele mõiste *cantus planus* (inglise keeles *plainchant* või *plainsong*), siis ongi leiutatud mitmeid suupäraseid mõisteid. Olen ise hakanud ühehäälse liturgilise laulu kohta kasutama mõistet „pühalaul“. See jätab võimaluse täienditega täpsustada konkreetse pühalaulu denominatsiooni, keelt, ajastut või muid tarvilikke parameetreid. Näiteks 13. sajandi roomakatoliku ladinakeelne pühalaul või 20. sajandi luterlik ingliskeelne pühalaul. Mõisteid kasutades oleks hea teha vahet „laulul“ kui repertuaaril ja „laulul“ kui repertuaari helikajastusel.

Popmuusika palade esitamine „gregooriuse laulu stiilis“ võib keskaegse kirikulaulu andunud austajatele tunduda nende jaoks olulise ainese karikerimisena, aga see ei muuda tõsiasja, et **gregooriuse laulu stiili kõlapagas on märgiliste tunnustega ja piisavalt abstraheeritav, et seda üle kanda mistahes vokaalmuusikale**. Seda põhimõtet on edukalt rakendanud mitmed popmuusika kollektiivid, kellest tuntuim on The Gregorian, aga meil Eestiski oli olemas seda laadi ansambel, The Cardinals. Just ansambli The Gregorian ja teiste sellesarnaste gruppide looming näitab kõige ehedamalt, mis on gregooriuse laulu stiili abstraktsed väärtused ja et see stiil on tõepoolest märgilise iseloomuga. Hoolimata ansambli The Gregorian muusika ilmselgest meelelahutuslikust, et mitte öelda kommertslikust karakterist tuleb tunnista, et nende muusika tulemuseks on tõesti teatav „müstiline pühaduse tunne“, mis sugereerib rahu ja ajatust ka mulle, kes ma olen keskaegsesse kirikulaulu süvenenud palju aastaid ning peaksin ometi suutma nii-öelda terasid sõkaldest eraldada. Eriti haaravaks muudab sellise musitseerimise asjaolu, et vokaalpartii voolujooneline, justkui „kõrgemas sfääris“ kulgemine vastandub meetrilise saatepartiile, rõhutades veelgi vokaalpartii mittemeetrilisust (popmuusika palade puhul küll enamasti selle simuleerimist) ja voolavust. Seda võimalust on muide kasutanud ka mitmed varase kirikulaulu esitajad, lisades oma laulmisele eelkirjeldatud eesmärki täitva saatepartiit.

Võrreldes keskaegset kirikulaulu maailma tipptasemel interpreteerivaid vokaalkunstnikke ja popmuusika žanris tegutsevaid artiste, tuleb kindlasti märkida, et viimaste puhul saavutatakse „gregooriuse laulu stiilile“ iseloomulik voolavus lisaks vokaalsele meisterlikkusele veel helitehniliste vahendite ja muude efektide ning viguritega.¹⁵ Näiteks võidakse ebalooslikult venitada fraaside lõpunoote, et rõhutada voolavust. Palju kasutatakse vokaliisi (esitatakse kogu meloodia vaid ühel vokaalil), mida sellisel kujul keskaegses kirikulaulus ei esine, mis aga annab parema võimaluse voolavust esile tuua kui tekstiga laul.¹⁶ Meeste vokaliisi taustal võib laulda vokaliisi või tekstiga laulu üksik sensuaalne naishääli. Saatepartiit kasutatakse katkematu ja hõljuva iseloomuga süntesaatorikõlasid nii, et kui ka vokaalpartii on paus, siis voogamine ometi ei katke, hoolimata popmuusikale omase rütmigrupi tiksumisest. Lisaks sugereeritakse spirituaalsust valgustuse, kostüümide, lavaefektidega ja/või efektsete videoproduksioonidega. Kõik see on pikitud kristliku sümbolikaaga.

Üldlevinud arusaamade kohaselt omistatakse see ikooniline stiil üsnagi automaatselt keskaegsele liturgilisele laulule tervikuna, s.t. usutakse, et keskaegne laul kõlas just nõnda.¹⁷ Sellisest seosest annavad muu hulgas tunnistust paljud keskajast kõnelevad kostüümidraamad, mille süžee kohaselt mungad, kes elavad äärmuslikult askeetlikes tingimustes¹⁸ – külmas ja näljas – hakkavad laul-

¹⁴ Mõned nendest töödest on võtnud süstemaatilised mõõtmised. Näiteks vt. Kõlar, Margo 2012. *Missapsalmid 2012*. Tallinn: Maarjamaa. Kõlar on viisistanud kaks komplekti graduallaalu responsooriumeid igaks kirikuaasta pühapäevaks. Vaata ka Erik Jõksi Eesti Laulupsaltri prooviväljaannet Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus, mis lisaks eestikeelse psalmilaulu materjalidele sisaldavad Maarja kiituslaulu antifoone pea terveks kirikuaastaks: Jõks, Erik 2011–2013. *Eesti Laulupsalter (prooviväljaanne 1–4)*. Tallinn: Superare signum.

¹⁵ Üldiselt ei pea ma salvestiste elektroonilist toimetamist vigurdamiseks. Kui aga elektrooniliste manipulatsioonide abil luuakse tulemus, mida laulja või lauljad tegelikult ise luua ei suudaks, ning lastakse seda paista kui tema või nende loomulikkust, siis on see ju selgelt riuklik teguviis.

¹⁶ Keskaegses kirikulaulus esineb vokaliisi elemente – näiteks halleluuja-laulude lõpumelismid ehk *iubilus*'ed, mida tuleb laulda sõna 'alleluia' viimasel häälikul ning mis võivad olla enam kui mitmekümne noodi pikkused. Siiski on siinkohal tegu sõna viimase silbi pikendamise melismi väljajoonistamiseks, mitte aga terve pala viisi esitamisega häälikul 'a'.

¹⁷ Käesoleva aasta 15. detsembril on Tallinnas taas ansambli The Gregorian kontsert. Piletilevi kodulehel <http://www.piletilevi.ee/est/piletid/gregorian-winter-chants-tour-144583/> (vaadatud 30.09.2014) võib lugeda: „Gregorian on Saksamaa bänd, mis esitab gregoriaani laulust inspireeritud kaasaegseid pop- ja rock-kompositsioone. Gregoriaani laul on alates 6. sajandist mõjutanud Euroopa kultuuri väga tähtsa ja lahutamatu osana. [...] **Originaalse gregoriaani laulu olemuse** [rõhutus E. J.] edastamise huvides on bänd valinud endale lauljaid Briti katedraalikoordine ning vaimulike seminaride liikmete seast. Tulemuseks on kaheksa ülipuhast meeshääli, kellele lisandub ingliahäälega Amelia Brightman. [...] Gregoriani omapärased kõlavärvid tõmbasid bändile kiiresti maailma tähelepanu ja aja jooksul on kollektiivi esinemistesse hakatud suhtuma kui iseseisvasse muusikažanri.“

¹⁸ Askees ehk kasin (mõnikord ka äärmusteni kasin) eluviis, mida muu hulgas iseloomustab meelelistest soovidest ja kirgedest loobumine, on alati olnud kloostrielu oluline tunnusjoon.

ma liturgilist laulu ülimalt väljapeetud vokaaliga, umbes nagu meile tuntud Vox Clamantis või mistahes teine elukutselistest või vähemalt poolelukutselistest vokaalkunstnikest koosnev kontsertansambel. Eriti absurdne on olukord siis, kui kauni kajaga sametine meeshäälte voogamine juhtub aset leidma munkade laulmisel vabas õhus.

3. Ajaloost, mõistetest ja probleemipüstitusest

Lääne kiriku ühehäälse kirikulaulu (inglise keeles *Western plainchant*) ajaloo kohta on ilmunud mitmes mahus kirjutisi. Vaieldamatult tuntuim kaasaegne autor on David Hiley Regensburgi Ülikoolist. Tema uusim töö „Gregorian chant” ilmus sarjas „Cambridge Introductions to Music” 2009. aastal.¹⁹ See suurepärase sissejuhatav²⁰ kompendium võtab jõukohases mahus (250 lk.) ning võrdlemisi lihtsas keeles sisukalt kokku kogu ladina ühehäälsuse ajaloo olulisemad teemad (sh. interpreteerimise) kuni tänapäevani välja, suunates huvilisi asjalike lugemissoovitustega gregooriuse laulu teemade sügavamate kihtideni. Hiley varasem väga mahukas, hästi vastu võetud ja kõrgelt hinnatud „Western Plainchant – a Handbook”²¹ (661 lk.) ilmus 1993. aastal ja vahetas välja Willi Apeli suurtöö „Gregorian Chant”²² aastast 1958.

Arusaadavalt esineb erinevates ajalookäsitlustes paljudes küsimustes variantsust, nt. lahkuminevaid arvamusi vanarooma monoodia ja frangirooma monoodia omavahelise suhte kohta. Siinse artikli seisukohast on oluline panna paika vaid lääne kirikulaulu ajaloo versta postid suurimas mõõtkavas, milles üldjoontes vaieldavusi ei tohiks olla:

(1) ladina kirikulaulu suulise pärimuse ajastu algus alates ladina keele kasutuselevõtust liturgilise keelena ca 3.–4. sajandil;²³ (2) üleminek suuliselt pärimuselt kirjalikule 9. sajandist edasi ja esimeste terviklike muusikaliste käsikirjade ilmumine 10. sajandil; (3) keskaegse repertuaari reformimine vastureformatsiooni käigus (1545–1648) – nn. „Editio Medicea”²⁴ missamuusikat sisaldav väljaanne ilmus Roomas 1614; (4) keskaegse frangirooma kirikulaulu taastulemine 19. sajandil; (5) Vatikani II Kirikukogu (1962–1965), mille käigus legaliseeriti emakeel liturgilise keelena ja mis drastiliselt vähendas ladinakeelse kirikulaulu kasutamist jumalateenistustel; (6) Eugène Cardine’i (1905–1988) tegevus keskaegse neumakirja uurimisel, mis laiendas märkimisväärselt neumakirja muusikalise interpreteerimise stilistilist variantsust.

Ma ei pea otstarbekaks keskenduda siin keskaegse esitusstiili omaduste üle arutlevate ja vist võiks kohati isegi öelda, et spekulatsioonide uurimuste põhjalikumale tutvustamisele. Selliseid uurimusi on tehtud ja need võivad olla vägagi üksikasjalikud, mahukad ja on enamasti ka inspireerivalt ja huvitavalt kirjutatud. Värskeim neist on Christopher Page’i mahukas raamat aastast 2010 „The Christian West and its Singers: the First Thousand Years”.²⁵ Rohkem või vähem püüavad kauges minevikus kasutatud muusikalisi interpretatsioone tutvustada arvukad õpperaamatud keskaja muusika esitamiseks. Uuemate hulgast võiks tutvumiseks valida Ross Duffini toimetatud „A Performer’s Guide to Medieval Music”,²⁶ milles muu hulgas leidub kokkuvõtvalt ja hästi sõnastatud autentsuse tüpoloogiat William Mahrtilt.²⁷ Kindlasti väärib mainimist ka Timothy McGee suu-

¹⁹ Hiley, David 2009. *Gregorian Chant*. Cambridge (et al.): Cambridge University Press.

²⁰ Loomulikult on aastate jooksul ilmunud kümneid ja kümneid sissejuhatusi ning käsiraamatuid, mis oma spetsiifiliste rõhuasetustega (sageli isiklike ja/või religioossetega) püüavad teenida erinevaid eesmärke. Hiley sissejuhatus on õpetlaslikult kõige tasakaalustatum ja objektiivsem. Ometi on silmapaistvaid õpetlasi, kes lähenevad samasugusele sissejuhatusele märksa isiklikumalt pinnalt, püüdmata olla kõikehõlmavad. Suurepärase ja ilmekas näide sellest on Crocker, Richard L. 2000. *An Introduction to Gregorian Chant*. New Haven / London: Yale University Press.

²¹ Hiley, David 1993. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.

²² Apel, Willi 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.

²³ Üleminek kreeka keelelt ladina keelele algas juba 3.–4. sajandil. Ei ole päris selge, kuidas see protsess täpselt kulges, aga 6. sajandiks on liturgia olulisemate osade ladina keelde üleviimine lõpetatud.

²⁴ „Editio Medicea” oli vastureformatsiooni käigus Trento kirikukogu (1545–1563) järel kasutusele võetud materjal, mis sisaldas keskaegse meloodilise informatsiooni märkimisväärselt lihtsustatud varianti. Nimi „Medicea” tähistab kirjastaja nime.

²⁵ Page, Christopher 2010. *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*. New Haven, Conn. / London: Yale University Press.

²⁶ Duffin, Ross W. (ed.) 2000. *A Performer’s Guide to Medieval Music*. Bloomington (et al.): Indiana University Press.

²⁷ Mahrt pakub välja leidliku viisi, kuidas läheneda küsimusele autentsusest. Ta ei põlga täielikult ära ajaloolist autentsust, mis teadagi on paljudele varase muusika esitajatele oluline, aga soovib näha ka autentsuse teisi tahke. Mahrt kirjutab:

repärane teos „The Sound of Medieval Song”,²⁸ mis annab põhjaliku ülevaate ornamentide kasutamist ja vokaalsest stiilist, toetudes keskaegsetele traktaatidele.

Siiski tuleb tõdeda, et kui on vaja teha järel- dusi kirjeldamiseks näiteks keskaegset vokaalpro- duktsiooni, artikulatsiooni või esitatud muusika täpsemat temporaalset ülesehitust, jääb tulemus kardetavasti spekulatsiooni tasemele. Allikatena selliste arutelude toetamiseks kasutatakse muu hulgas üsna innukalt keskaegsete traktaatide ettekirjutusi. Näiteks 10. sajandi alguse traktaat „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modu- landis”²⁹ algab järgmise õpetusega:

Meie – teenistusvõlglaste, kelle ülesandeks on Issanda kiitmine – teenimine ei peaks olema ainult täielik ja pühendunud, vaid ka väärikas, meelepärane ja nauditav. Seetõttu on meil sobiv olla oma kohustuste täitmises vilunud, et me saaksime anda Tema pühast nimest tunnistust teadlikult ja heakõlalisel ning tunda uhkust Tema kiidulaulude üle, et palvus oleks meie Issandale meeldiv ja kaunis ning et neis, kes kuulevad jumalateenistustes nii imetlusväärset kui harrast, kasvaks innu- kus. Sest ehk küll Jumal eelistab südame lau- lu häälega laulmisele, on mõju kahekordselt meelepärane nende ühendamisel, kui Jumal

kuuleb sulnist südame laulu ja samal ajal in- nustab hääle veetlus inimesi vagadusele. Ja kuigi Jumalale on väga meelepärane nende paljude vagameel, kes ei suuda esitada rituaal- seid sõnu laulu vormis, ei ole kindlasti piisavad selle inimese palved, kes ise selleks võimeline olles ei kannu neid Jumalale ette nii, nagu ta peaks, kõige paremal ja aupaklikumal viisil.³⁰

See ettekirjutus, millesarnaseid võib leida mit- meid, näib esmapilgul loovat üsnagi selge pildi kirikulaulu kohta 10. sajandil ja lisaks kõigele tun- dub olevat igati asjakohane ka tänapäeval. Samas on nende alusel järeluste tegemine ajaloolise esituspraktika kohta problemaatiline, sest (1) meil puudub võimalus adekvaatselt hinnata selliste omaduste nagu näiteks „meeldiv ja kaunis” või „sulnis südame laul” ja „hääle veetlus” korrelat- siooni praegu ja keskajal; (2) isegi kui me usume „ilu” ja „meeldivuse” arhetüüpsusesse ja suudak- sime traktaate põhjalikult analüüsides nende alu- sel ajaloolist esituspraktikat ette kujutada, kust me siis teame, et meie keskaegsed eelkäijad neid- samu tekste sama tõsiselt võtsid ja nende järgi talitasid?³¹

Minu artikli ega teadustöö eesmärgiks ei ole keskaegse kirikulaulu ajalooliselt autentse esitus- stiili otsimine selle taastamiseks. Selles küsimuses jagan ma Daniel Leech-Wilkinsoni ja tema mõtte-

„Määratledes autentsust kui truudust muusikateose teatavatele aspektidele, pakun välja neli tüüpi: (1) ajalooline, (2) analüütiline, (3) kontekstuaalne ja (4) ontoloogiline. Igal neist on oma otstarve ja piirangud [*purpose and limitations*]; koos peaksid need aga pakkuma komplekti nutikaid vahendeid [*a set of keen tools*] mõtlemaks gregooriuse laulu esitamiseks sobivatele stiilidele” (Mahrt 2000: 3–5).

²⁸ McGee, Timothy J. 1998. *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises*. Oxford: Clarendon Press.

²⁹ Terence Bailey on teinud tänuväärse töö ja publitseerinud aastal 1979 traktaadi koos ingliskeelse tõlke ja kommentaaridega, vt. Bailey 1979. See traktaat on lääne kirikulaulu ajaloo seisukohast ülioluline, kuna sisaldab esimesi helikõrguslikus noodikirjas psalmitoone tunnivalvuste jaoks. Tegu on väga soovitava lugemisvaraga kõikidele, kes psalmilauluga (ka emakeelse psalmilauluga) soovivad tegeleda, sest see loob pisut teistsuguse pildi psalmilaulust, kui oleme harjunud teadma 19.–20. sajandi sellealastest väljaannetest. Nt. ei kasutata selles käsikirjas I laadi psalmitoonis si-bemolli ja see loob erakordse „modaalse karguse”, mis vastandub si-bemolli pisut „magusale ja romantilisele” käsitusele moodsates väljaannetes.

³⁰ „Debitvm servitvtis nostrae qui ad ministerivm laudationis Domini deputamur, non solum integrum debet esse et plenum, sed decenti quoque conuenientia iucundum atque suave. Et ideo peritos nos esse conuenit officii nostri ut scienter et ornate confiteamur nomini sancto eius, et gloriemur in carminibus suis, quatinus et Deo nostro iucunda sit decoraque laudatio, et audientes in operum Dei laudem et reuerentiam exardescant. Quamvis enim Deo magis placeat qui corde quam qui voce canit, utrumque tamen ex ipso est et dupliciter prodest si utrumque fiat, si scilicet et animo apud Deum dulciter canitur, et homines cantoris dulcedo sancto affectu commouet. Licet quoque multorum deuotio Deo ualde placeat, qui in psalmodia nec ipsa uerba rite effari queant, nequaquam tamen integrae est ille deuotionis, qui quod exhibere debet, quam optime et quam reuerentissime id possit Deo non exhibet” (tsitaat Bailey 1979: 26). Tõlge ladina ja inglise keele põhjal: Alar Helstein ja Erik Jöks.

³¹ Samasuguseid küsimusi on esitanud mitmed kriitikud. Nt. arvustades Timothy McGee raamatut „The sound of medieval song [---]” (vt. joonealune 28) kirjutab Theodore Karp: „Peaksime näiteks teadma, kas antud teoreetik [keskaegse traktaadi autor] kirjeldab olemasolevat esituspraktikat või teeb ta ettepaneku rakendada esituspraktikat, mida tema soosib” (Karp 2000: 620).

kaaslaste seisukohta, et selline taastamine ei ole võimalik ega mitte ka vajalik. Küll aga kutsun ma heitma värsket pilku keskaegsele kirikulaulule kui meie jaoks olulisele ainesele ja esitama kriitilist küsimust, kui palju selle mõistmisel ja mõtestamisel mängib rolli kaasaegsete esituste kuulamine ning kui adekvaatset hinnangut suudab „gregooriuse laulu stiil“ keskaegsele kirikulaulule pakkuda.

3.1 Kaasaegse peavoolustiili algus

Nagu eelnevast selgus, on „gregooriuse laulu stiil“ märgilise, võiks isegi öelda ikoonilise iseloomuga ja piisavalt abstraheeritav, et seda üle kanda mistahes vokaalmuusika repertuaarile. Kust on aga alguse saanud stiil, millest selline abstrakt on tehtud; mis on selle üldistuse läte? Et sellele küsimusele vastata, tuleb taibata, kuidas ja millistel asjaoludel sai alguse gregooriuse laulu kaasaegne peavoolustiil: milliseid ootusi sellele pandi ja milline oli eelnev stiil, millele uus tulija vastandus.

Keskaegse kirikulaulu taastamise protsessis 19. sajandil on kirjutatud mitmeid uurimusi ja nad kõik puudutavad rohkem või vähem ka 19. sajandi esitusstiili küsimusi.³² Praeguse artikli tarvis kasutan põhiliselt Louis Soltneri 1974. aasta raamatu „Solesmes & Dom Guéranger, 1805–1875“ ingliskeelset tõlget aastast 1995.

Tavaliselt loetakse 19. sajandil alanud restauratsiooni ja sellega kaasnenud esituspraktika kaheks suureks rivaaliks Joseph Pothier'd ja André

Mocquereau'd (1849–1930).³³ See on ka arusaadav, sest need laulvad munkõpetlased on jätnud maha olulise kirjaliku muusikateadusliku ja ka helisalvestusliku pärandi frangi-roomsa monoodia taastamise tippajast.³⁴ Püha Peetruse kloostri Solesmes'is taasasutaja aastal 1833³⁵ Prosper Guéranger (1805–1875) õpetlaseks olemine ei olnud aga seotud mitte muusikaga nagu Pothier' l ja Mocquereau' l. Guéranger oli liturgioteoloog. Seepärast võibki kummaline tunduda, et gregooriuse laulu kaasaegse peavoolustiili algus – mis on ju muusikaline küsimus – just Guéranger'ga seotub. Ma arvan, et tema panus selles protsessis on laiemalt levinud käsitlustes alahinnatud.

Guéranger oli süvitsi ja mitmekülgsest huvitatud liturgiast ning ta on kirjutanud aukartust äratavas mahus sellealaseid uurimusi. Tema tähtsaimaks teoseks peetakse koguteost „L'Année Liturgique“,³⁶ mis ilmus aastatel 1841–1866 (9 köidet) ja mille lõpetas pärast tema surma (1875) Lucien Fromage (1845–1916), kirjutades 6 köidet. Tegu on materjaliga kirikuaasta igaks pühapäevaks ja pühaks (sealhulgas pühakute mälestuspäevad), mis sisaldab konkreetse päeva traditsioonide tekke ja kujunemise lugu liturgika seisukohast.³⁷ Lisaks päevakohastele teoloogilistele kommentaaridele on põhjalikud seletused kirikuaasta kõikide perioodide³⁸ kujunemise ja teoloogilise tähenduse kohta. Guéranger alustab oma monumentaalset teost sõnadega „Palve on inimese suurim õnnis-

³² Keskaegse kirikulaulu taastuleku põhjalikku käsitlust vt. Combe, Pierre 1969. *Histoire de la restauration du chant grégorien: d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*. Solesmes: Abbaye de Solesmes; ingliskeelne tõlge: Combe 2003. Alternatiivne käsitlus samal teemal vt. Bergeron 1998. Kuna Bergeroni raamat sisaldab väidetavalt mitmeid faktivigu ja muid ebatäpsusi, siis koos sellega on soovitatav vaadata rohkeid raamatuarvustusi, eriti aga Pasler, Jann 1999. Review of *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, by Katherine Bergeron. – *Journal of the American Musicological Society* 52/2, pp. 370–383. Ülevaatlisku käsitlust vt. Soltner, Louis 1974. *Solesmes & Dom Guéranger, 1805–1875*. Sablé-sur-Sarthe: Saint-Pierre de Solesmes; ingliskeelne tõlge vt. Soltner 1995.

³³ Pothier' ja Mocquereau vastuseisu ehk *traditio legitima* ja *traditio authentica* kohta vt. Jöks 2009: 83–88.

³⁴ Esimese peateoseks loetakse: Pothier, Joseph 1880. *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*. Tournai: Saint Jean; ja teise omaks: Mocquereau, André 1908, 1927. *Le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne. Théorie et pratique*. 2 vols, Rome/Tournai: Soc. de Saint Jean d'Évangéliste. Mõlemad figureerivad dirigendina kuulsal 1904. aasta gregooriuse laulu kongressi helisalvestisel, vt. *Gregorian congress*. Plainchant and Speeches recorded in Rome by The Gramophone Company, 1904, reissue: Discant Recordings, DIS 1-2; 2 LPs.

³⁵ Esmaasutamine toimus aastal 1010 Le Mans'i benediktiinikloostri abikloostrina.

³⁶ Guéranger, Prosper Louis Pascal 1841–1866. *L'Année liturgique*. 9 vols, Le Mans / Paris. Kõik köited on olemas ka ingliskeelses tõlkes, millest esimene ilmus 1867. Vt. Guéranger, Prosper Louis Pascal 1867–1883. *The Liturgical Year*. Translated from the French by Laurence Shepherd with an introduction by Henry Edward Manning, eds. Henry Edward Manning and Laurence Shepherd, Dublin/London: James Duffy.

³⁷ Kogumikus sisalduvad kogu kirikuaasta missa propriumi tekstid (sh. Pühakirja lektsoonid) ladina ja prantsuse keeles (või mõnes muus tõlkekeeles) ning nende mahukad teoloogilised seletused. Lektsoonide seletused on korraliku jutluse kvaliteedis ja mahus. Samuti on olemas iga pühapäeva ja kirikupüha vespri Maarja kiituslaulu antifoonide tekstid ja palju muud.

³⁸ Kirikuaasta perioodid on: advendiaeg, jõuluaeg (sh. ilmumisaeg), paastuaaja eelne aeg, paastuaeg (sh. kannatusaeg), ülestõusmisaeg (sh. taevaminemispüha ja nelipühaaeg) ja nelipühade järgne aeg.

tus" (tsitaat Soltner 1995: 89). Sellest motost lähtudes püüdis Guéranger taastada traditsioonilist benediktiini elulaadi, mida aeg ja „Suur Prantsuse revolutsioon (1789–1799) olid märgatavalt laastanud" (Bergeron 1998: 11).

Guéranger pidas naasmist frangi-roomsa laulu autentse interpreteerimise juurde sama tähtsaks kui algupäraste meloodiate taastamist (Combe 2003: 15). Soltner kirjutab:

Dom Guéranger oli murelikult teadlik [keskaegse gregooriuse laulu] kohutavast lagunenud seisukorrast. Ühes 1846. aasta kirjutises kuulutas ta, et 16. sajandi Rooma väljaanded on „rikkunud" meloodiad, „püüdes neid lühendada". Need väljaanded olid osalt vastutavad tõsiasja eest, et autentne laul[mine] oli „unustatud, moonutatud, muudetud ja teisendatud". Guéranger'le oli samuti teada, et hoolimata paljudest vigadest esindasid mitmed iseseisvad gregooriuse laulu prantsuse väljaanded³⁹ „keskaegseid käsikirju tuhat korda paremini" kui enamik olemasolevaid lauluraamatuid mujal maailmas, mis olid renessansiaegsete Itaalia väljaannete⁴⁰ reproduktsioonid (Soltner 1995: 104–105).

Loomulikult ei olnud Solesmes'i kloostris taastamise ajal veel korralikult korrigeeritud meloodilise informatsiooniga väljaandeid, sest alles aastal 1846 avastas prantsuse organist ja muusikateadlane Félix Danjou (1812–1866) juhuslikult Montpellier' Meditsiinikooli raamatukogust hiljem kuulsaks saanud 11. sajandi tonaariumi,⁴¹ mis pärines Dijonist ja sisaldas missamuusika meloodilist informatsiooni tähtnotatsioonis. See käsikiri sai kõikide tulevaste meloodilise informatsiooni restauratsioonide aluseks ja veel enne 1883. aasta Solesmes'i kuulsa „Liber Gradualis'e" ilmumist oli see materjal märgatavalt esil juba 1852. aasta „Graduale Romanum'is" (pilt 1).

Pildil 1 (rida 5) on näha, kuidas meloodiajoo- nis ofertooriumi alguses on hüljanud „Editio Me-

Pilt 1. „Graduale Romanum" aastast 1852 (lk. 15), milles on juba tunda Montpellier' käsikirja avastamist.

dicea" (vt. pilt 3) moonutatud viisikuju ja sarnaneb rohkem Solesmes'i 1883. aasta „Liber Gradualis'e" versiooniga (vt. pilt 2). Nagu näha, ei ole reperkusiooniga⁴² osatud veel päris täpselt ümber käia: „Ad te levavi" sõna 'te' seitsmendast noodist edasi on *f*-noodil reperkusioon, mis on märgitud ühe

³⁹ On vääri arvata, nagu oleks 19. sajandil olnud kasutusel ainult üks või kaks erinevat meloodilist informatsiooni sisaldavat väljaannet. Neid oli märgatavalt rohkem ja neis leiduv meloodiline informatsioon võis üsnagi palju erineda.

⁴⁰ Vt. joonealune märkus 24.

⁴¹ Montpellier H. 159: Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, Section Médecine, H. 159.

⁴² Reperkusioon on frangi-roomsa monoodias (ja ka teistes dialektides) sagedasti kasutatud kompositsioonivõte. Reperkusiooni roll ei ole ühemõtteliselt selge, aga üldiselt arvatakse, et see tähendab mitme noodi esitamist samal vokaalil helikõrgust muutmata, justkui põrgatades. Sellele fenomenile on välja pakutud erinevaid interpretatsioone. Levinuim neist on juba nimetatud „põrgatamine", aga kasutatakse ka reperkusiivsete nootide liitmist üheks pikaks noodiks, mis mõnede esitajate puhul päädib tremologa. Eestikeelset ülevaadet reperkusiooni kohta vt. Tulev 1998.

Pilt 2. „Liber Gradualis“ aastast 1883 (lk. 3), mis kajastab taastatud keskaegset meloodilist informatsiooni. On näha, kuidas pildil 1 umbkaudselt kirjeldatud reperkussioon (rida 6) on saanud täpsustatud kuju.⁴³

suurema kvadraatnoodiga. Hoolimata oluliselt täpsustatud lähenemisest keskaegsele materjalile on 1852. aasta näide võrreldes 1883. aasta omaga siiski ebatäielik.

Guéranger arvas aga, et taastatud meloodia-test ei ole tolku, kui halvad kombes liturgilise laulu laulmisel ei ole parandatud, ja et tema kasutaks pigem vigaseid meloodiaid ja interpreteeriks neid alapäraste reeglite järgi (Combe 2003: 15–16). Siin kõneleb Guéranger kui liturgioteoloog: õiged meloodiad on küll olulised, aga veel olulisem on õige tekst ja selle „õigesti“ ütlemine ehk siis „õi-

gesti“ laulmine. Kuidas muidu oleks olnud mõeldav kasutada „valesid“ meloodiaid, et „õigesti“ laulda? See seik tuleb meile meelde tõsiasja, et frangi-rooma monoodia restaureerimine oli osa suuremast protsessist: monastilis-liturgilisest taassünnist.

Milline oli siis see stiil, mille suhtes Guéranger nii kriitiline oli? Soltner kirjutab:

Üks tõsisemaid puudujääke gregooriuse laulu esitamisel 19. sajandi esimese poole Prantsusmaal oli komme rõhutada iga üksikut nooti (*beating out each note*). Kõik noodid olid raskelt markeeritud ja välja toodud. Tolleaegsetes vigastes väljaannetes oli võimalik trükkida kolme erinevat noodikuju: lihtne kvadraat, varrega kvadraat ja romb,⁴⁴ ning loodud oli erinevaid (vastuolulisi) süsteeme määratlemaks nootide meetrilist võrdsust või rangeid proportsionaalseid vältussuhteid erinevate kategooriate vahel. Need [äsja kirjeldatud] kõrvalekalded olid üle võetud moodsast muusikast ja olid täiesti võõrad autentsele gregooriuse laulu esteetikale. Mis aga kõige hullem, meetrumi „kaasa koputamine“ (*beating the time*) [jutumärgid E. J.] ja igale noodile antud tugevalt liialdatud rõhk aeglustasid teksti voolavust, fragmenteerides sõnad vaevu arusaadavate silpide seeriatega ning hävitades täielikult fraasi kuju. Sellisel kujul oli gregooriuse laulul võimatu tulemuslikult teenida palve ja meditatsiooni vahendina“ (Soltner 1995: 107–108).

Guéranger' enda sõnade järgi oli gregooriuse laulust saanud „raske ja tüütu kvadraatnootide järgnevus, mis oli suutmatu sisendama põrmugi tundmust või ütlema üldse midagi hingele“ (tsitaat Soltner 1995: 108). Guéranger uskus, et on olemas õige, ajalooliselt autentne vaimulik karakter liturgilise laulu jaoks ja seda on võimalik taastada. Kõigepealt püüdis ta seda oma munkadele õpetada just väljaannetest, mis sisaldasid

⁴³ Märkused noodis on teinud Walter Frere (1863–1938), kes tuntud sarumi riituse uurijana on äärel kirjutanud „Sarum has transposed there is no f“. Noodireale on märgitud täiendusi, mis ilmselt pärinevad keskaegsest sarumi missaalist. Sarumi ehk Salisbury riitus oli keskaegne regionaalne modifikatsioon Rooma riitusest Salisbury katedraalis. Aastal 1457 oli see riitus väidetavalt kasutusel kogu Inglismaal. Hiljuti ilmus Frere'ist, kes oli anglikaani munkpreester ja hiljem piiskop, mahukas kogumik. Tegu oli erakordselt huvitava isiksusega: ta oli anglikaani monastilise kogukonna The Community of the Resurrection (Mirfieldis, Inglismaal) üks asutajatest, mitmekülgne teoloog ja muusikateadlane. Vt. Gordon-Taylor, Benjamin, Nicolas Stebbing (eds.) 2011. *Walter Frere: scholar, monk, bishop*. Norwich, Norfolk: Canterbury Press.

⁴⁴ Kirjeldatud noodikujud vt. pilt 3.

vastureformatsiooni käigus kärbitud meloodiamaterjali.⁴⁵

Peatumata pikemalt restaureeritud keskaegse meloodilise informatsiooni (vt. pilt 2) ja „Editio Medicea” versiooni (pilt 3) erinevustel, toon vaid ühe, ent ilmeka näite: ofertooriumi „Ad te levavi” sõna ‘a-ni-mam’ (hing) esimene silp on frangirooma meloodilises informatsioonis kajastatud kaunilt sümmeetrilise 9-noodilise meloodiakujundiga: *f-f-f-d-c-d-f-f-f*, sisaldades lausa kahte reperkussiivset kaunistust. „Editio Medicea” meloodilises informatsioonis on selle koha peal üks *f*-noot. Eespool sai kiidetud, kuidas 1852. aasta väljaandes (pilt 1) oli ofertooriumi algus keskaegse allika kohaselt korrigeeritud – sõna „animam” meloodiajoonis on aga 1852. aasta väljaandes lõplikult täpsustamata. Sümmeetriline meloodiakujund *f-d-c-d-f* on küll olemas (viimane *f*-noot on taktijoonega tervikust eraldatud), aga reperkussiivsed kaunistused on vajaka.

Uue stiili ellukutumisel, mida Guéranger üsna tõenäoliselt uskus olevat õige ja algupärase, nagu Soltner seda kirjeldab, ei olnud Guéranger’l loota muule kui „tervele mõistusele ja oma kirglikele religioossetele ja esteetilistele instinktidele” (Soltner 1995: 107). Soltner jätkab, et Guéranger’ püüdlustel olid erakordsed tulemused, ja Joseph Pothier on kirjutanud, et „andes gregooriuse laulu meloodiatele kõnepärasuse, saavutas Guéranger sellise rütmi, millest keegi ei osanud unistadagi” (tsitaat Soltner 1995: 108).

3.1.1 Kokkuvõtvalt kaasaegse peavoolustiili algusest

Niisiis ei leiutanud tänapäevast peavoolustiili 19. sajandil mitte muusikud ega musikeadlased keskaegsete käsikirjade baasil, vaid selle rajas liturgiateoloog, kelle innukaks ideaaliks oli laulda tekste hingemineval ja kontemplatiivsel moel ja pealegi väljaannetest, mille meloodiline informatsioon pärines olulises mahus renessansiajast, sest keskaegne meloodiline informatsioon oli veel täies ulatuses taastamata. Ootus tekkinud stiilile oli, et see peaks võimaldama palvet ja meditatsiooni, ning selle stiili kujunemise üheks aluseks oli vastandumine olemasolevale Prantsusmaal viljeletud stiilile, mis seisnes üksikute nootide rõhutamises. Kõnepärane teksti ja seega ka muu-

Dominica I, Adventus. 3

tu - um da no - bis.

Alleluja. ut supra.

In Feriis Adventus, quando per Hebdomadam resumitur Missa de Dominica, non dicitur Alleluja, nec Versus sequens, sed tantum Graduale.

Offertorium. Ton. II.

Ad te le-vá-vi á-ni-mam

me - am: De-us me-us, in te con-fi - do,

non e - ru-bé - scam: neque ir-rí - de-ant me

i-ni-mí-ci me-i: é-tenim u-nivér-si, qui

te ex-spéc-tant, non con-fun-dén - - tur.

Communio. Ton. I.

Dó - mi-nus da-bit be-ni-gni -

- tá - tem: et ter-ra no-stra da - -

- bit fru-ctum su - um.

1*

Pilt 3. „Graduale te tempore” aastast 1871 (lk. 3), milles on „Editio Medicea”⁴⁶ meloodiline informatsioon ja mis kasutab noodikirjas vältuste süsteemi, millest Soltner räägib (vt. lk. 152).

sika volavus, mis vastandus üksikute nootide rõhutamisele, löi kütkestava mooduse liturgilise laulu laulmiseks ja sestap rakendati seda hiljem restaureeritud keskaegse frangirooma monoodia meloodilise informatsiooniga. Enam kui sajandi jooksul kujunes sellest välja „gregooriuse laulu stiil” sellisena, nagu me seda praegu tunneme.

Ma nõustun Pierre Combe’i ja Joseph Gajard’iga, kes mõlemad on öelnud, et gregooriuse laulu olulisimad, märgilise tähtsusega omadused fikseeriti just Guéranger’ ajal. Combe kirjutab, et Guéranger’ surma ajaks oli Solesmes’i abt pannud paika „põhilised juhtnöörid gregooriuse laulu esitamiseks” (Soltner 1995: 110). Guéranger’ stiili võttis kokku kanoonik Augustin-Mathurin Gontier (1802–1881) oma 1859. aasta kirjutises „Méthode

⁴⁵ Seletust, milliseid konkreetseid liturgilisi väljaandeid Solesmes’i algusaastatel kasutati, vt. Combe 2003: 17–19.

⁴⁶ Vt. joonealune märkus 24.

raisonée de plain-chant“.⁴⁷ Joseph Gajard (1885–1972), kes oli üks olulisemaid gregooriuse laulu Solesmes'i-poolseid promootoreid 20. sajandil, ütles, et see, mis Pothier 1880. aastal kirjutas oma traktaadis „Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition“⁴⁸ – mida paljud peavad restauratsiooni olulisimaks traktaadiks –, „oli vaid nende põhimõtete kinnitus, mis juba sisaldas Gontier' töös“ (Gajard 1960: 10), milles ta Guéranger' pärandit kirjeldas.

3.2 Veel kord mõistetest

Seega, kui me räägime keskaegse kirikulaulu taastumisest 19. sajandil, siis tuleb – nagu eespool kirjutatust nähtub – vahet teha kahel fundamentaalselt erineval protsessil, mida enamasti kiputakse vaatlema tervikuna. Keskaegse frangi-rooma repertuaari kasutuselevõttu püüdega taastada see oma algupärasuses võib õigusega nimetada restauratsiooniks. Taastatud ehk restaureeritud repertuaari laulmist peaks aga pigem nimetama taasloomiseks, taastekkeks või veelgi täpsemini, uusloomiseks.⁴⁹ Repertuaari restauratsiooni puhul on tegu süstemaatilise teadustööga, mida tehti ja tehakse siiaaani ning vaadeldakse kriitiliselt vastava ala rahvusvahelise teaduskogukonna poolt – see kuulub teaduse paradigmasse. Sellega kaasnenud „taastatud“ esituspraktikal ei ole (ega saagi olla) ligilähedaseltki teaduslikku tausta ega kaalu nagu repertuaari restauratsioonil endal ja ta kuulub kunsti paradigmasse. Keskaegse kirikulaulu esitamise uusünd toetus Guéranger' juhtimisel „tervele mõistusele ja religioossetele ning esteetilistele instinktidele“ (Soltner 1995: 107). Kui repertuaari restauratsiooni puhul oli võimalik kasutada laia valikut keskaegseid algallikaid muusikaliste ja muude käsikirjade näol ning selle kaudu taastada side keskaegse traditsiooniga, siis esituse puhul tuleb tunnistada

fakti, et sideme taastamise võimalus keskaegse esituspraktikaga ainult „terve mõistuse ja instinktide“ toel on üsna vähetõenäoline. Siit joonistubki välja vajadus teha selget vahet keskaegse repertuaari ehk kirjaliku materjali ning selle kaasaegse (või mistahes) esituspraktika vahel. Tänu sellisele erisusele saame mõisteloogika, mis annab täpselt või vähemalt täpsemalt edasi kõnealuse ainese olulisimaid parameetreid.

1) Keskaegne sakraalne ladina monoodia (KSLM) tähistab ainest, mis koosneb erinevate lääne monoodiliste kirikulaulu dialektide (sh. frangi-rooma dialekti) muusikalisest ja mitte-muusikalisest informatsioonist alates esimestest ladinakeelsetest jumalateenistuslikest dokumentidest kuni mitmehäälsuse laialdasema kasutuselevõtuni 11. sajandil⁵⁰ ning mille ühe olulise osana on mõnede dialektide meloodiline informatsioon restaureeritud kujul muusikateadlaste poolt mitmes tänapäevases väljaandes meieni toodud.

2) Tänapäevane kõlapilt ehk tänapäevane kõlapagas (TKP) või ka tänapäevane esitusstiil on frangi-rooma monoodia restauratsiooniprotsessi inspireeritud helikajastus, mis sai nüüdisaegse peavoolustiili sünniga alguse 19. sajandi Prantsusmaalt ja mille pioneeriks oli Prosper Guéranger. TKP kõige iseloomulikumaks parameetriks on teksti kõnepärane muusikaline esitamine võimalikult seotult, voolavalt ja sujuvalt.

3) Tinglikult võiks öelda, et KSLM ja TKP koos moodustavadki suurema osa sellest, mida me mõistame **gregooriuse lauluna** – roomakatoliku kiriku ühehääline ladinakeelne kirikulaul (Siitan 1989: 16)⁵¹ nii kirjas kui helis.

4) KSLMi keskse dialekti kohta, mida võib täiesti õigustatult nimetada ka gregooriuse dialektiks või korrektse mõistmise korral ka gregooriuse lauluks, kasutan ma teaduslikku mõistet **frangi-roo-**

⁴⁷ Gontier, Augustin-Mathurin 1859. *Méthode raisonnée de plain-chant. Le plain-chant dans son rythme, sa tonalité et ses modes.* Paris / Le Mans: V. Palmé / Monnoyer.

⁴⁸ Vt. joonealust märkust 34.

⁴⁹ Daniel Leech-Wilkinson nimetab seda hoopis „leiutamiseks“ ja ka „taasleiutamiseks“. Tema sulest pärineb sellel alal teedrajav teos. Vt. Leech-Wilkinson, Daniel 2002. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance.* Cambridge: Cambridge University Press. Wilkinson ei käsitle oma raamatus gregooriuse laulu temaatikat, vaid lahkab keskaegse muusika moodsa leiutamise teemat 13.–15. sajandi polüfoonia kontekstis.

⁵⁰ Mitmehäälsusest kirjutatakse esimest korda põhjalikumalt traktaadis „Musica enchiriadis“, mida tänapäeva teaduses dateeritakse 9. sajandi viimasesse kümnendisse. Inglisekeelset tõlget ja kommentaare vt. Erickson, Raymond, Claude V. Palisca 1995. *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis.* New Haven / London: Yale University Press.

⁵¹ Eestikeelse õppekirjanduses on olemas ka pretsedent, milles mõiste „gregooriuse laul“ ei ole seotud tingimata ladinakeelse tekstiga: „Gregooriuse laul on roomakatoliku kiriku ühehääline liturgiline laul“ (Siitan 1998: 35). Selle määratluse kohaselt on ka eestikeelne ühehääline roomakatoliku liturgiline laul gregooriuse laul.

ma monoodia, et eristada seda käibeväljendist „gregooriuse laul“.

Eneskriitiliselt ja ka mõnevõrra unistavalt võib mõõnda, et siiski ei saa päriselt välistada võimalust, et tänapäevane esitusstiil on tähenduslikul määral keskaegse esituspraktikaga seotud, aga sellisel moel, mida me praegu ei mõista ja tõestada ei suuda. Samuti ei tohiks täiesti välistada võimalust, et see esitusstiil, mis oli kasutusel 19. sajandi alguses ja mille vahetas välja repertuaari restaureerimise kaasannina tekkinud tänapäevane esitusstiil, kandis endas tegelikult keskaegset kõlatraditsiooni ja oli lähim, praeguseks kadunud lüli keskaegse frangi-rooma ehk gregooriuse monoodia suulisest traditsioonist. See kuulutati ebasobivaks ja asendati uue stiiliga põhiliselt sellepärast, et ta (1) ei võimaldanud kontemplatiivset palvet ning oli Guéranger' esteetiliste vaadetega vastuolus ja (2) representeeris „kõndistatud meeloodiaid“ „Editio Medicea's“, mis ei olnud algupärane keskaegne materjal.

3.3 Probleem

Tänapäeva inimeste huvil KSLMi vastu (valdavalt frangi-rooma monoodia vastu) võib olla väga erinevaid põhjusi. Vaimulikele ja kirikumuusikutele, kes peavad lugu lääne kiriku vanimast liturgilisest repertuaarist, on see lauluvara, mida jumalateenistusel kasutada; KSLM toimib kui õpetus ühehäälselt lääne kirikulaulust, mida saab rakendada emakeelse kirikulaulu loomiseks; KSLMi esitamisega saab sisustada kontserte; KSLM (õigupoolest küll selle TKP) omab rolli spirituaalses praktikas väljaspool kirikut – nn. uues vaimsuses ehk *new age*'i liikumises;⁵² muusikateadlased, teoloogid, kirjandusteadlased ja ajaloolased tunnevad KSLMi kui põhjatut uurimismaterjali varasalve; üliõpilased, kes omandavad muusikaharidust, peavad muusikaloo kursuse alguosas viima ennast kurssi KSLMi ajalooga, et püüda taibata Lääne-Euroopa kunstmuusika lähteid.

Igas valdkonnas, milles KSLM päevakorraks kerkib, saadab seda kohustusliku kaasannina TKP. Ma väidan, et tänapäeva muusikalises teadvuses moodustavad KSLM ja TKP (ehk siis tinglikult öeldes gregooriuse laul) terviku. Tegu ei ole aga ilmselt adekvaatse tervikuga, vaid pigem Siiami kaksikutega, mille meie muusikaline teadvus on

otstarbekuse ja mugavuse huvides kokku kasvatatud või paremal juhul, neil kokku kasvada lubanud.

Eestimaalastele tuttav õpetlane, gregooriuse laulu Solesmes'i liini tiptasemel uurija Daniel Saulnier on ühes oma intervjuus võtnud kokku mitmel puhul välja öeldud väite: „Muusikateadlased on gregooriuse laulu ametlikult tunnistanud kogu Lääne-Euroopa muusika algallikaks. Neile, kes Lääne-Euroopa muusikasse süveneda tahavad, on gregooriuse laulu tundmaõppimine väga vajalik“ (tsitaat Tulve 2000: 58). Mõte KSLMist kui lääne kunstmuusika vundamendist on muidugi märksa vanem kui gregooriuse laulu taastumine 19. sajandil ja seega ei saa seda ühemõtteliselt siduda kaasaegse peavoolustiili ega õigupoolest ühegi esitusstiiliga. Muusikaloo seisukohast on see olnud seotud pigem noodikirja tekkimise, meeloodiajoonise, teksti-muusika suhte, muusikalise prosoodia ja muu sellisega, mida on võimalik vaadelda lahus muusikast kui kõlavast meediumist. Nõnda võiks ju teoreetiliselt KSLMi põhimõtteid käsitleda lahus TKPst, aga tänapäeva praktikas ei ole see ilmselt realistlik – assotsiatsioon TKPga on üldjuhul ilmne.

Arusaadavalt kerkib siinkohal küsimus: kuidas siis veel? Kuidas seletada, milline on KSLM, kui mitte selle esitamise kaudu? See on didaktiline küsimus, millele oleks vaja lahendust otsida. Vastasel juhul leiame end olukorras, kus, soovides saada teadmisi KSLMi kohta, saame kohustusliku kaasannina kõlapildi, mis muusikateaduse praeguste teadmiste kohaselt ei representeeriks adekvaatselt KSLMi ja mis (mõnikord ka inimese teadmata) rikub põhjendamatult „kogu Lääne-Euroopa muusika algallikaks“ arvatud keskaegse materjali adekvaatse taipamise võimalikkust.

Miks on selline probleemipüstitus üleüldse oluline? Milleks lõhkuda muusikaõppuri romantilist arusaama, et see kaunis „ebamaiselt voogav ja hõljuv iidne laul“ pärinebki keskajast? KSLMi esitamisel ja nautimisel kontserditingimustes või *new age*'i tüüpi eneseabi-meditatsioonil ei olegi sel vahest nii olulist kaalu kui just KSLMi taipamisel muusikaloo ja kirikulaulu kontekstis. Kas kuvand keskaegsest muusikast saab olla (tulevase) professionaali jaoks adekvaatne, kui üle tuhande aasta taguse repertuaari hindamisel annab märgata-

⁵² Ülevaadet „uue vaimsuse“ ehk *new age*'i kohta vt. Altnurme, Lea 2013. Uus vaimsus – mis see on? – *Mitut usku Eesti III, Uue vaimsuse eri: valik usundiloolisi uurimusi*. Toim. Marko Uibo, Tartu: Tartu Ülikool.

vat tooni ca 150 aastat tagasi tekkinud esitusstiil? Samuti on probleemipüstitus oluline tänapäeva emakeelse liturgilise praktika seisukohast – kas emakeelsele psalmilaulule on õige automaatselt rakendada 19. sajandil Prantsusmaal tekkinud ladina monoodia esitusstiili ainult selle pärast, et see seostub meie jaoks kiriku iidse liturgilise laulu praktikaga?

Ma ei pretendeeri sellise probleemipüstituse originaalsusele, sest mitmed autoriteedid on seda teemat rohkem või vähem puudutanud. Näiteks Andrew Hughes on öelnud, et „nimekuju „gregooriuse“ ei peeta enam täpseks kirjeldamiseks seda liturgilist laulu, mida me tänapäeval kuuleme” (Hughes 2002: 161).⁵³ Minu lähenemise uudsus seisneb püüdes lahutada KSLM ja TKP, et selgitada, milline võiks KSLM paista ja ka kõlada ilma (kohustusliku) TKPta ning kas püüe Siiami kaksikuid lahutada võiks meile midagi õpetada.

4. Notatsiooni ja esituse suhe keskaegses sakraalses ladina monoodias – tajukatse

Peatükis 4 annan esmalt (4.1) lühiülevaate tajukatsest. (4.2) Seejärel tutvustan põhjalikumalt tajukatse etappe ja nende korraldamisega seotud metodoloogilisi küsimusi. Siis (4.3) arutlen, mida tajukatse tulemused võiksid meile kõneleda, ning (4.4) sõnastan käesoleva artikli jaoks püstitatud uurimisülesanded. (4.5) Sellele järgneb tajukatse uurimisülesannete seisukohalt oluliste tulemuste esitamine ja analüüs.

4.1 Lühiülevaade tajukatsest

John Butt on oma 2002. aasta raamatus „Playing with history” esitanud inspireeriva idee, et materjali, mis on mõeldud muusikaliseks esitamiseks, peaks analüüsima esituse kaudu. Veelgi enam, Butt ütleb, et „[---] muusika esitus võib olla kasulik näitaja mõistmaks, kuidas muusikapala on loodud ja noteeritud” (Butt 2002: xii). Butti idee kohaselt võib iidsete repertuaaride kaasaegse esitamise uurimine anda meile informatsiooni ajaloolise repertuaari enda algupärase olemuse kohta.

Sellest lähtuvalt viisin aastatel 2011–2014 läbi neljaastmelise tajukatse, mille etapid olid: (1) frangi-rooma monoodia esituse salvestamine gregooriuse laulu esitamisele spetsialiseerunud lauljate poolt (**primaarne salvestis**), kes kasutasid selleks algupärasest keskaegset notatsiooni (**primaarne notatsioon**); (2) täpsusele orienteeritud, klassikalises lääne noodikirjas transkriptsiooni tegemine primaarsetest salvestistest (**sekundaarne notatsioon**); (3) sekundaarse notatsiooni taasesitus lauljalt, kellel ei ole varasemat kokkupuudet frangi-rooma monoodia esitamisega (**sekundaarne salvestis**); (4) primaarse ja sekundaarse salvestise võrdlemine gregooriuse laulu spetsialistide ehk **katseisikute** poolt.

Tajukatse peaeesmärgiks oli püüe lahutada keskaegse repertuaari esitusest tänapäevane kõlapilt, säilitades sealjuures möödunud ca 150 aasta jooksul teaduskogukonna poolt omandatud teadmus keskaegsest noodikirjast ja selle tõlgendamisest. Ma soovisin teada saada, kuidas kõlab frangi-rooma monoodia ilma kaasaegse interpretatsioonilise eelarvamuse ja milliseid erinevusi leiavad katseisikud primaarse ja sekundaarse salvestise vahel. Eesmärgiks oli selgitada, milline on „gregooriuse laulu stiili” ja frangi-rooma monoodia side. Kas „gregooriuse laulu stiil” on repertuaariomane või on see pigem kaasaegse kogukonna standard, kuidas seda muusikat esitada?

Tajukatsel oli ka kolm kõrvaleesmärki: (1) jätkata andmete kogumist frangi-rooma monoodia tänapäevase esitamise temporaaalse ülesehituse kohta; (2) selgitada, milline täpsusaste on vajalik, et transkribeerida frangi-rooma monoodia tänapäevase esituse temporaalset struktuuri ja teisi esitusparameetreid adekvaatselt klassikalises lääne noodikirjas; (3) uurida, millist keelepruuki kasutavad varase kirikulaulu spetsialistid selle repertuaari esitustest rääkides.

Frangi-rooma monoodia esimestes teadaolevates käsikirjades sisalduvat notatsiooni tuntakse kui põhiolemuselt deskriptiivset notatsiooni, millel on preskriptiivseid elemente. Klassikaline lääne noodikiri seevastu on preskriptiivne noo-

⁵³ „Gregorian” is no longer considered an accurate name for the plainsong we hear” (Hughes 2002: 161). Hughes avab viidatud lühikeses kirjatöös probleemi just sobivast aspektist. Arvustades Richard Crockeri 2000. aasta raamatut (vt. joonealune märkus 20), kirjutab Hughes, et „gregooriuse laulu teadus [*chant scholarship*] on praegu äärmiselt mitmetahuline [*complex*], vastuoluline ja isegi ebakindel [*unsettled*]” (samas). Hughes tunnustab Crockerit kui selle ala tippteadlast, ent nendib, et ka Crocker on kimpus adekvaatse mõistekasutusega.

Communion 'Vidimus stellam' (IV)
with verse 'Orietur'

Text: Mt 2:2b and Ps 71: 7a (4a) (in RP) or Ps 72: 7a (in NIV)
Melodic information: GN, p 46 (antiphon) and Hermes 2000, pp 32-35 and 59 (verse)
Adiastematic neumes: Einsiedeln 121, pp 52 and 418

Noodinäide 1. Näide primaarsest notatsioonist. Armulaua antifoön „Vidimus stellam“ koos versusega „Orietur“. Lühendite seletused – IV: neljas laad; RP: „Roman psalter“; NIV: *New International Version* (inglisekeelne piiblitõlge); GN: „Graduale novum“ (2011); Hermes 2000: „Das Versicularium des Codex 381 [--]“; Einsiedeln 121: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121.

dikiri. Korraldatud tajukatsel on seepärast veel üks lisaväärtus: see on vaadeldav kui muusikalise materjali transformatsioon deskriptiivsest noodikirjast preskriptiivsesse noodikirja, kasutades meediumina spetsialiste, kes väidetavalt on antud deskriptiivse noodikirja asjatundjad või vähemalt suurte kogemustega sellest laulmisel. Keskendudes transformatsiooni aspektile, on koostamisel eraldiseisev uurimus ja seepärast käesolevas artiklis seda teemat ei puudutata.

Minu teada ei ole sellist tajukatset varem tehtud. Sarnaste püüdlustega, ent metodoloogiliselt teistsuguse eksperimendi korraldasid hiljuti Eestis etnomuusikateaduse valdkonnas Žanna Pärtlas ja Janika Oras (Pärtlas, Oras 2012): nimelt püüti sekundaarsed esitajad panna jälgendama seto traditsioonilist laulmismaneeri. Oluliseks metodoloogiliseks erinevuseks oli aga primaarse salvestise kasutamine õppeprotsessis, mida siin vaadeldavas tajukatses püüdsin igati vältida.

4.2 Tajukatse etappide kirjeldus

4.2.1 Primaarne notatsioon, primaarsed esitajad ja primaarsed salvestised

Koostas in üksikasjaliku juhendiga varustatud neljast frangi-rooma monoodia palast koosneva noodivihiku, mida ma tajukatse raames nimetasin „primaarseks notatsiooniks“. Notatsiooni tegemiseks kasutasin keskaegseid allikaid või nende põhjal tehtud kriitilisi väljaandeid. Juhendit⁵⁴ ma siinkohal tervikuna ära ei too – piirdun olulisemate lõikude tsiteerimisega.

Kasutasin järgmisi palasid: armulaua antifoone „Videns Dominus“ versusega „Venite adoremus“, „Vox in Rama“ versusega „Effuderunt sanguinem“ ja „Vidimus stellam“ versusega „Orietur in diebus“ ning halleluuja-laulu „Alleluia Pascha nostrum“. Palade valiku tingis asjaolu, et kõik peale antifooni „Videns Dominus“ on vähemalt fragmentaarselt olemas haruldastel salvestistel 20. sajandi semio- loogia suurkuju Eugène Cardine'i esituses.⁵⁵ Tule-

⁵⁴ Kõik tajukatsetega seotud olulisemad kirjalikud materjalid (primaarne ja sekundaarne notatsioon) on saadaval Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogus: Jõks, Erik 2014. *Notatsiooni ja esituse suhe keskaegses sakraalses ladina monoodias: tajukatse kirjalikud materjalid*. Tervikuna publitseerimata.

⁵⁵ Salvestised on tehtud jaapani lauljatar Michiko Hirayama (1923) poolt Roomas ajal, mil Eugène Cardine seal töötas (1952–1984). Salvestised on dateerimata. Esialgse kataloogimise tegi Erik Jõks 2006. aasta märtsis ja augustis. Originaalid on praegu Godehard Joppichi eraarhiivis.

vastes uurimustes oleks seega võimalik teha veel üks huvitav võrdlus, püüdes kõrvutada Cardine'i salvestisi käesoleva tajukatse materjalidega.

Palusin neljal vilunud frangi-rooma repertuaari esitajal need palad salvestada, saades primaarse salvestise. Osalesid kaks meest ja kaks naist. Kuna kogu protsess oli anonüümne, siis said nad omale varjunimed Taamar, Rutt, Aabraham ja Ahhim.

Juhendis kirjeldasin osalejatele muu hulgas, miks ma olen valinud neid primaarseteks esitajateks ja milline peaks olema salvestise iseloom:

Sa oled valitud üheks primaarseks esitajaks, kuna Sinu teadmised, kogemus ja muusikalised võimed lubavad Sul iseseisvalt kujundada oma muusikalise nägemuse valitud paladest, tehes seda gregooriuse laulu varaseimates käsikirjades leiduva materjali alusel. [...] Salvestisi esitletakse katseisikutele anonüümselt ja kui „demosalvestisi“, mitte aga kui „studiotoodet“. Seega ei pea Sinu salvestis olema lihvitud kaubanduslikul eesmärgil tehtud studiotootete tasemel. Samas peaks Sinu esitus olema piisavalt viimistletud, et peegeldada Sinu muusikalist arusaama esitatud keskaegsetest paladest nii rütmiliselt, dünaamiliselt, agoogiliselt kui emotsionaalselt.

Soovisin saada võimalikult loomulikku muusikalist tulemust ja seepärast palusin:

Oleks hea, kui Sa saaksid palad salvestada ühe salvestusvõttega algusest lõpuni. Kui see osutub aga Sinu arvates täiesti möödapääsmatuks, siis võib salvestisi ka monteerida. Sellisel juhul palun ma siiski, et vähemalt suuremad vormiosad oleksid salvestatud ühe salvestusvõttega. [...]

Palusin salvestised teha ilma kajata ruumis:

Salvestiste seisukohalt on äärmiselt tähtis, et need oleksid tehtud ilma kajata ruumis. Ma pean salvestist analüüsima digitaalselt ja ruumi kaja teeb selle töö raskeks või lausa võimatuks. Nimelt ei ole isegi ainult pisut kajavas ruumis tehtud salvestistel alati võimalik piisava täpsusega kindlaks määrata üksikute nootide alguseid ja lõppe. See on aga minu projekti

seisukohast ülimalt oluline. Kuna gregooriuse laulu lauldakse tavaliselt kajavamates ruumides, siis võib salvestamise lõpptulemus tunduda Sulle esteetiliselt vastuvõetamatu. Siiski ei pea Sa selle pärast muretsema, sest ma lisan salvestisele maitseka digitaalse kaja, enne kui ma selle katseisikutele kuulata annan.

Ma andsin primaarsetele esitajatele detailselt teada, millistel alustel on koostatud primaarne notatsioon, ja palusin oma interpretatsiooni rajada keskaegsele materjalile. Muu hulgas kirjutasin:

Projekti keskseks käsikirjaks on kuulus 10. sajandi Graduaal Einsiedelnist, sest (1) notatsioon selles käsikirjas on kõige rikkalikumalt varustatud tähemärkidega [...];⁵⁶ (2) selles käsikirjas sisalduvad mind huvitanud armulaua antifoone noteeritud versused. Seepärast ma palun, et Sa rajaksid oma interpretatsiooni just Einsiedeln 121 käsikirjale. Välja arvatud „Vox in Rama“, on armulaua antifoone ja „Alleluia Pascha nostrum“ meloodiline informatsioon projekti nootide jaoks võetud hiljuti avaldatud raamatust „Graduale novum“. See raamat esindab paljude õpetlaste aastakümnete pikkust pingutust saavutada gregooriuse laulu algupärase adiastemaatilise noodikirja täpsem helikõrguslik tõlgendus. Kui Sa aga mingil põhjusel soovid, siis võid kasutada ka meloodilist informatsiooni Vatikani või Solesmes'i väljaannetest.⁵⁷

Ma valmistasin ette spetsiaalsed noodid (primaarne notatsioon) primaarsetele esitajatele mitmel põhjusel. Esiteks ei ole olemas sobivat nüüdisaegset väljaannet, milles sisalduks valitud armulaua antifoone versused õige tekstiga ja/või õiges laadis.⁵⁸ [...] Kolmandaks ja ehk kõige tähtsamaks põhjuseks oli minu soov pakkuda Sulle ettevalmistatud nootidega „värsket“ versiooni keskaegsest muusikast, kasutades silmapaistvate gregooriuse laulu teadlaste möödunud kümnenditel tehtud tööd nende iidsete palade meloodilise joonise täpsustamisel. Samuti soovisin ma, et Sa vaataksid neid lugusid nii värskelt pilguga kui võimalik, vältimaks „harjumuspärast“

⁵⁶ Tähemärgid, ingl. *significative letters*; lad. *litterae significativae*, on iseloomulikud just St. Galleni noodikirjale ja annavad interpretatsioonilist teavet, aga ka vihjeid meloodilise informatsiooni kohta.

⁵⁷ Kõik primaarsed esitajad kasutasid minu tehtud noodivihikut.

⁵⁸ „Õige“ tähendab siinkohal vastavust Einsiedeln 121 käsikirjas leiduvaga.

esitust. Kõigest sellest lähtuvalt ma palun, et Sa kasutaksid esituseks just minu valmistatud noote. Ma julgustan Sind vaatama ka Einsiedeln 121 käsikirja faksiimilet, mis on nüüd koos mitmete teiste käsikirjadega internetis väga hea kvaliteediga ja täiesti tasuta saadaval.

4.2.2 Sekundaarne notatsioon, sekundaarsed esitajad ja sekundaarsed salvestised

Et optimeerida töö mahtu, võtsin neljast salvestatud palast kasutusele kolm – välja jäi „Alleluia Pascha nostrum”. Primaarsetest salvestistest tegin digitaalse mõõtmistöö alusel kolme pala täpsusele orienteeritud transkriptsiooni klassikalises lääne noodikirjas ehk sekundaarse notatsiooni (vt. noodinäide 2). Idee KSLMi noodistamiseks klassikalises lääne noodikirjas ei ole kindlasti originaalne. Ajaloos on tehtud erineva keerukusastmega transkriptsioone.⁵⁹ Seni tehtud transkriptsioonid põhinevad (mulle teadaolevalt) neumakirja teoreetilisel tõlgendamisel. Minu transkriptsioonide uudsus seisneb nende etnomuusikateaduslikus alatoonis – kujutatud ei ole mitte teoreetilist käsitlust keskaegsest neumakirjast, vaid selle neumakirja laulja poolt „elustatud” kuvandit.

Artikli mahtu ja publikatsiooni temaatikat arvestades ei ole otstarbekas süveneda temporaaelse struktuuri digitaalse mõõdistamise metodoloogilistesse detailidesse. Olgu vaid öeldud, et soolo vokaalmuusika salvestiste segmenteerimisel nootideks ei ole asjatundjatel täit üksmeelt.⁶⁰ Kasutatakse kahte erinevat meetodit: (1) noodi esimese heli algusest järgmise noodi esimese heli alguseni segmenteerimine (HH) ja (2) noodi esimese vokaali algusest järgmise noodi esimese vokaali alguseni segmenteerimine (VV). HH puhul loetakse noodi alguseks silbi algus, olenemata sellest, kas see on vokaal või konsonant, ja VV puhul silbi esimese vokaali algus, kusjuures kui silp algab konsonandiga, siis selle vältus lisatakse eelmise noodi vältusele. HH printsiibi põhjenduseks on arusaam, et kui kõlab silbi esimene heli, siis algab ka noot. VV printsiipi põhjendatakse aga väitega, et silbi rõhk langeb alati vokaali algusele

ja seepärast tulebki noodi algust just sellest mõõta. Mõlema meetodi kohta on olemas kaalukad poolt- ja vastuargumendid.

Ma tegin põhjalikke proovimõõtmisi nii HH kui VV meetodil ja minu üllatuseks andsid mõlemad ülesande püstitust arvestades selgelt ebausutavaid tulemusi.⁶¹ Seepärast kasutasin kombineeritud meetodit, milles arvestasin vokaali algusest segmenteerimise alusväidet, et otsida tuleb silbi alguse rõhku. Klassikalises *bel canto* stiilis laulmisel on konsonantide (ka heliliste konsonantide) roll üldjuhul vokaalide arvelt mõnevõrra vähendatud – tõhusama kantileeni saavutamiseks lühendatakse konsonante ja minnakse esimesel võimalusel üle vokaalile. Seepärast on silbi algus tõepoolest otseselt seostatav vokaali algusega. Minu analüüsitava žanris võidakse aga ka konsonante (eriti helilisi konsonante) käsitleda kantileeni kvantitatiivselt olulise osana. Seepärast ei ole vaja noodi alguse tuvastamiseks otsida mitte niivõrd vokaali algust, vaid esimest rõhku, mis võib olla ka konsonandi rõhk.

Ma mõõtsin nootide vältused millisekundites, kasutades foneetikatarkvara *Praat*. Väärtused ümardasin lähima 100 millisekundi punktini. Nõnda sain järgmise helivältuste skaala millisekundites:

♪ = 100; ♪ = 200; ♩ = 300; ♪ = 400;

♩ = 600; ♪ = 800; ♩ = 1200; ♩ = 1600.

Et saada vältused 500, 700 ja 900 millisekundilistele nootidele, võtsin kasutusele *tenuto* märgi noodi all, mis pikendab nooti 100 millisekundi võrra:

♩ = 500; ♪ = 700; ♩ = 900.

Vältused 1000 ja 1100 ms tuli tähistada kahe noodi kombinatsiooniga. *Ritenuto* tähis pikendab selle juures olevat nooti 100 ms võrra, järgnevat nooti 200 ms võrra jne. Metronoomimärgiks oli poolnoot alati pandud võrduma 75-ga, mis tähendab, et absoluutajas on veerandnoot tõesti 400 ms, ehk 100 ms vähem kui 0,5 sekundit pikk.⁶²

⁵⁹ Valikut neist saab vaadata nt. Jöks 2009: 97–99.

⁶⁰ Põhjalikumad seletust vt. Jöks 2009: 253–258.

⁶¹ Nimetatud katsetustesse kaasati ka mitmeid katseisikuid ja selle töö tulemused ilmuvad eraldi artiklina, mille tööpealkirjaks on praegu „Problems with detecting boundaries of successive syllables in an audio recording of a solo vocal performance”.

⁶² Valem, mille põhjal seda arvutada, on järgmine: $(60 \times 1000) : 75 = 800$, mis annab poolnoodi absoluutväärtuseks 800 ms ja veerandnoodi absoluutväärtuseks vastavalt 400 ms.

3. Vidimus stellam

J. G. Olivarbo

$\text{♩} = 75$ (Duration of the piece ca 1 min 20 sec.)
sempre legato, non vibrato

Ví - di - mus sté - e - ll am é - ius in O - ri -
 3 én - te, et vé - ni-mus cu - m mu - né - ri -
 7 bus ad - o - rá - re Dó - mi - (i) - num. *Fine* ca 32 sec.
 10 O - ri - é - tur in di - é - bus é - ius ius - tí - ti - a: *rit.* [tsi]
 14 et a - bun - dán - ti - a pá - cis. [tsi] *D.C. al Fine* ca 15 sec.

Me oleme näinud tema tähte idas ja me oleme tulnud koos kingitustega, et kummardada Issandat.

Tema päevil õitseb õige ja rahu on külluslik.

Matteuse Evangeelium 2:2b põhjal; Psalm 72:7a

We have seen His star in the East and have come with the gifts to worship the Lord.

In His days the righteous shall flourish, and abundance of peace.

On the basis of the Gospel of Matthew 2:2b; Psalm 72:7a

Noodinäide 2. Näide sekundaarsest notatsioonist. Armulaua antifoon „Vidimus stellam“ koos versusega „Orietur“. Transkriptsioon primaarse esitaja Aabrahami salvestiselt. Nimi J. G. Olivarbo pealkirja all on primaarse esitaja päris nimest tuletatud fiktiivne helilooja nimi (vt. seletust lk. 161 ja pilti 4). Lühendite seletused – pv: *poco vibrato*; nv: *non vibrato*.

Dünaamilise skaala märkimiseks mõõtsin iga noodi maksimaalse helirõhu detsibellides ja jagasin saadud skaala neljaks. Noodinäitel 2 kujutatud esituse helirõhu diapasoone oli 60–85 dB ja kasutatud neljaastmeline dünaamiline skaala oli järgmine: 60–65 dB = *p*; 66–72 dB = *mp*; 73–79 dB = *mf*; 80–85 dB = *f*.⁶³ Äärmistele nüanssidele *piano* ja *forte* jätsin ühe jaotuse võrra vähem ulatust ehk kuus skaalapunkti. Kesksete nüanside *mezzopiano* ja *mezzoforte* said kumbki seitsme skaalapunkti ulatuse. Üleminekul ühest skaalajaotusest teise kasutasin vastavalt kas *crescendo* või *diminuendo* märke.

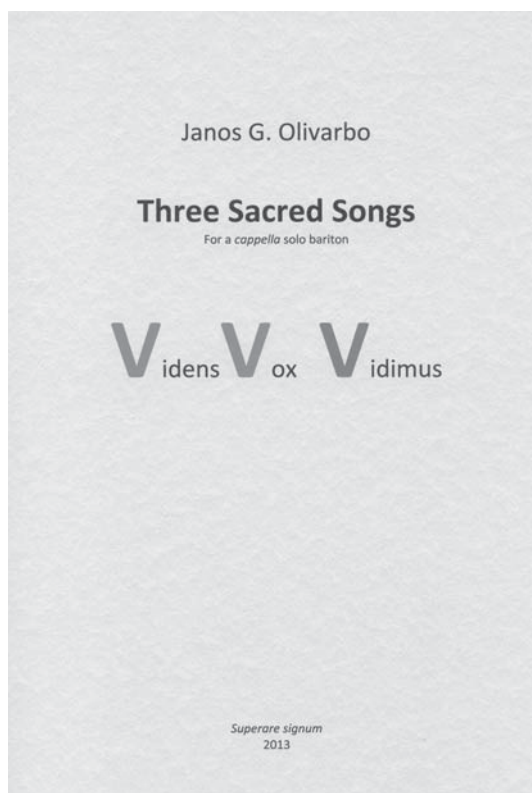
Enamikusse primaarsete esitajate salvestiste järgi tehtud sekundaarsetesse notatsioonidesse võis kirjutada märkuse *non vibrato*, sest üks TKP iseloomulikke omadusi on üldjuhul läbiva vibraato vältimine.⁶⁴ Noodid, kus primaarses salvestises kerge vibraato siiski tekkis, said tähise *p.v.* (*poco vibrato*). Lisaks kasutasin veel eraldi tähist *n.v.* (*non vibrato*) nende nootide juures, kus üldise vokaalpraktika puhul oleks võinud vibraato tekkida, nt. fraasi lõpunoodid ja *forte*'s lauldud noodid.

Sekundaarse notatsiooni vormistamisel püüdsin jätta mulje, nagu oleks tegu kaasaegse helilooja kompositsiooniga – laulutsükliga „Kolm vaimulikku laulu *a cappella* soolohäälele „Videns Vox Vidimus““ („VVV“) (vt. pilt 4). Primaarsete esitajate nimedest tuletasin heliloojate nimed.

Sekundaarne notatsioon sai varustatud põhjaliku seletusega „heliloojalt“ esitajale, nii nagu see tänapäeval mõningate autorite puhul kombeks on. Seletatud sai hingamine; teksti hääldamine; tempo ja agoogika; dünaamika; erijuhtumid heliliste konsonantide laulmisel ja reperkusiooni⁶⁵ kasutamine; artikulatsioon, hääletoon ja vibraato.

Sissejuhatavalt paluti sekundaarselt esitajalt järgmist:

Palade noodistus on taotluslikult detailne ja teos tuleks esitada võimalikult täpselt noodistuse järgi. Nooditekstis ei ole midagi juhuslikku – kõik nüansid teenivad selle muusika ideaalse esitamise eesmärki. „VVV“ noodipilt on nagu fotoülesvõte nende lugude ideaalkõlast autori kujutluses. Laulja ülesandeks on see foto taas



Pilt 4. Aabrahami salvestise põhjal tehtud sekundaarse notatsiooni tiitelileht.

elavaks helisündmuseks muuta. Arusaadavalt ei saa ükski muusika elavaks ilma noodipildi tõlgendajata, kes annab sellele oma isiksuse kaudu ainukordse muusikalise mõtestuse. Püüe seda tehes võiks aga võimaluse piires jääda autori etteantud raamistusse. Selleks, et lauljal oleks hõlpsam nootidesse talletatud kaemust edastada, on noodipildi kohta antud täpsustavad seletused. Esitajal palutakse selektusi põhjalikult lugeda ja nendesse süveneda ning püüda neid võimaluste piires täpselt rakendada, jäädes sealjuures siiski ainukordseks muusikaliseks isiksuseks.

Palusin kaheksal lauljal ehk sekundaarselt esitajal, kelle kohta ma arvasin, et nad ei ole gregooriuse laulu esitamisega kokku puutunud, palad ära

⁶³ Noodinäites 3 lk. 170 kujutatud esituse helirõhu diapasoone oli 46–68 dB ja kasutatud neljaastmeline dünaamiline skaala oli järgmine: 46–51 dB = *p*; 52–57 dB = *mp*; 58–63 dB = *mf*; 64–68 dB = *f*.

⁶⁴ Erandiks oli siinses artiklis käsitlemata primaarne esitaja Rutt, kelle esitusstiil on läbivalt *con vibrato*.

⁶⁵ Vt. joonealune märkus 42.

õppida ning salvestada. Ka sekundaarsed salvestised said tehtud ilma kajata ruumis ning pärast varustatud täpselt samasuguse digitaalse kajaga nagu primaarsedki salvestised. Nõnda sain sekundaarse salvestise.

Sekundaarsetele esitajatele sai lisaks „helilooja” seletustele antud täiendavad ettekirjutused, mille abil püüdsin viia miinimumini võimaluse, et nad oma esitust TKP poolt mõjutada laseksid. Muu hulgas palusin:

Palun ära otsi mitte mingil juhul raamatukogust ega internetist palade salvestisi, ega muud taustinformatsiooni õppeprotsessis kasutamiseks. Kui Sa seda peaksid tegema, siis ei ole Sinu kaastöö minu teadusprojekti seisukohast enam täisväärtuslik. Ma palun Sul palad ära õppida kasutades vaid Sulle antud nooti koos seletustega ja oma muusikalisi oskusi. Peale projekti lõppemist annan Sulle meeleldi kuulata erinevaid esitusi nendest paladest ning seletan ühtlasi erinevuste asjaolusid. Palun ära konsulteerida oma kolleegidega nende palade õppimise käigus. Kui Sul on ükskõik milliseid küsimusi noodipildi või selle tõlgendamise kohta, siis palun ära kõhkle minu poole pöördumast. Rõhutan veel kord: töö nende paladega peab olema täiesti iseseisev.

Iga primaarse salvestise kohta püüdsin saada kaks sekundaarset salvestist. Sekundaarsetele esitajatele saatsin peale salvestiste tegemist ankeedi, milles palusin vastata küsimustele nende kogemuste kohta sellise repertuaari esitamisel. Samuti uurisin, kas sekundaarsed esitajad pidasid kinni tajukatse reeglitest. Kaheksast sekundaarsest esitajast üks loobus ja kaks tuli diskvalifitseerida. Viimastest ühe puhul selgus, et ta on varem põhjalikult tegeleenud gregooriuse laulu esitamisega ning seega oli ilmselt „nakatunud” TKPga, ja teine ei täitnud ettekirjutust mitte kuulata palade salvestisi.

4.2.3 Gregooriuse laulu eksperdid ehk katseisikud

Tegin salvestiste paarid spetsiaalse interneti kodulehe kaudu katseisikutele kuuldavaks. Katseisikute leidmiseks kasutasin oma juba olemasolevat andmebaasi, mis selle projekti käigus tublisti täienes.⁶⁶ Salvestised olid kodulehel ekspertidele esitletud nii, et nad kuulaksid esimesena sekundaarset salvestist. Salvestisi oli võimalik kuulata nii *online* kui katseisiku arvutisse alla laadida. Palusin katseisikutel ankeedi alusel hinnata ühte primaarse ja sekundaarse salvestise paari.⁶⁷ Ekspertide küsitlemise katsetamiseks korraldasin prooviuuringu.

Väga oluline on siinkohal täpsustada, et katseisikud ei teadnud, millistest nootidest esitajad laulavad. Nad ei olnud teadlikud sekundaarsest notatsioonist ega sekundaarsete esitajate olematust või peaaegu olematust suhtest keskaegse gregooriuse laulu repertuaari esitamisega. Katseisikute ankeedile oli küll lisatud primaarne notatsioon, aga ma ei andnud ankeedis mingit vihjet, et esitajad just seda nooti kasutavad. Nagu ankeedi seletuskirjas oli öeldud, sai primaarne notatsioon lisatud selleks, et eksperdid saaksid võrrelda salvestisi Einsiedeln 121 neumakirjaga.

Kõik katseisikud olid väljastpoolt Eestit ja sestap oli ankeet inglise keeles. Selline katseisikute valik oli tingitud asjaolust, et eesti eksperdid oleksid võinud ära tunda mõne primaarse ja võib-olla ka sekundaarse esitaja. Otsides katseisikuid väljastpoolt Eestit, õnnestus seda edukalt vältida – esines ainult üks äratundmine, kui katseisik suutis nimetada primaarse esitaja nime.

Katseisikute ankeedi sissejuhatuses esitasin muu hulgas järgmise palve:

Teile on antud hinnata kolme pala esitus kahe laulja poolt, kelle hüüdnimedeks on [nimi 1] ja [nimi 2]. [---] Ma palun, et Te hindaksite kahe laulja esitust ja lõpuks võrdleksite neid.

⁶⁶ Kokku saatsin välja 95 ettepanekut uuringus osalemiseks. Nõusoleku andis 51 respondent; äraütleva vastuse saatis 12 respondent; vastuseta jäi 32 kutset. Neist, kes andsid nõusoleku osaleda (51), on oma vastused andnud 38 respondent; äraütlemise on saanud 4 respondent ja vastust ei ole saanud 9 respondent. Osalenud respondentidest 15 elab kloostrielu.

⁶⁷ Ekspertidele sai kokku esitatud viis primaarse-sekundaarse esitaja paari: Aabraham ja Jaakob (hindasid 8 eksperti); Ahhim ja Elihuud (hindasid 9 eksperti); Rutt ja Lea (hindasid 6 eksperti); Taamar ja Hanna (hindasid 6 eksperti); Taamar ja Raahab (hindasid 9 eksperti). Hindajate arvu ebahütluse põhjustas vastuste laekumata jäämine osalt ekspertidelt.

Hölbustamaks hindamisprotsessi olen koostanud küsimustiku. Palun vastake kõigepealt küsimusele oma sõnadega ja pärast andke hinnang skaalal 1–6.⁶⁸ [---] Ma julgustan Teid mitte piirduma skaalapunktidega, vaid ennekoike vastama küsimustele oma sõnadega. Te võite vastustes olla otsekohene – soovi korral jäävad Teie vastused anonüümseks.⁶⁹

Ankeedi küsimusteks kummagi salvestise kohta olid: (1) Kuidas Te hindaksite selle esituse üldist musikaalsust? (2) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet anda edasi teksti tähendust muusika kaudu? (3) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet kõnetada Teid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga, mida need tekstid kannavad? (4) Kas seda esitust võib nimetada gregooriuse lauluks? (4.1) Kui vastasite jah, siis kuidas Te hindaksite esituse vastavust Teie poolt sobivaks peetavale gregooriuse laulu esteetikale? (4.2) Kui vastasite ei, siis palun põhjendage, miks. (4.3) Kui vastasite „nii ja naa”, siis palun selgitage oma kõhklust. (5) Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)? (6) Jättes kõrvale Teie isiklikud eelistused gregooriuse laulu esitamisel, kuidas Te hindate tulemust selles stiilis, mida esitaja kasutab?

Kahe salvestise võrdluseks esitasin küsimused (7) Mis on kõige märgatavamad sarnasused salvestiste vahel? (8) Mis on kõige märgatavamad erinevused salvestiste vahel? (9) Kas tundsite esitajad ära? (9) Kui jah, siis nimetage nimed. Kui edaspidi on vaja viidata küsimusele, siis on küsimuse number toodud sulgudes teksti sees – nt.: (K7).

Ekspertid andsid ankeedi lõpus enda kohta biograafilist informatsiooni, mille alusel koostas tabelid nende lühikirjeldustega (vt. nt. tabel 1 lk. 166). Tekstis viitamisel on eksperti perekonnanime taga märgitud päritolu, vanus ja kogemus gregooriuse lauluga tegelemisel, näiteks „Metz (Saksa 44/16)”. Lugemise hõlbustamiseks olen katseisikute arvamustes kohati asendanud isiklikud asesõnad esitajate hüüdnimedega. Kui viidatakse ekspertidele, keda mõnes tabelis ei ole tutvustatud, siis esmamainimisel on info nende kohta joonealuses märkuses.

Eksperte võib jagada kaheks: (1) resoluutsed, kes oma arusaamade kõrval kompromissi ette ei kujuta, ja (2) tolerantsemad, kes kinnitasid, et hoolimata oma tööekspidamistest ei välista nad alternatiivsete hoiakute võimalikkust. Rohkem oli teise tüübi eksperte, kellele oli omane selge isiklik arvamus, mis oli avatud võimalusele püüda mõista ka teiste kaemusi. Oli ka täiesti teisest äärmusest hinnanguid – mõned eksperdid olid rahul mõlema esitusega, isegi siis, kui nad ise eelistaksid hoopis kolmandat varianti. Ekspertid saab jagada kahte rühma ka vastuste mahukuse järgi. Mõned piirdusid väga lühidate vastustega, aga leidsid ka neid, kes kirjutasid pikki ja sealjuures huvitavaid arutlusi. See on põnev materjal ja väärrib kindlasti eraldi mahukamat kirjutist.

4.3 Tajukatse tulemuste tõlgendamise teoreetilised võimalused

Tajukatset kavandades küsisin endalt, millised üldse võiksid olla ootused sekundaarsele notatsioone ja sekundaarsetele salvestistele selles katses. **Kas võiks loota, et mõni sekundaarne salvestis kõlab katseisikute jaoks samavõrra gregooriuse lauluna kui primaarne salvestis?** Kui ma jõudsin andmete analüüsimiseni, naasin selle küsimuse juurde ja kirjeldasin analüüsi tarbeks, mida võiks – kasvõi teoreetiliselt – representeerida ehk edasi anda tajukatse esimese kolme etapi materjal ja kas ning kuidas on seda representatiivsust vajalik ning võimalik kontrollida.

Väide 1. Primaarne notatsioon on ehtne keskaegne materjal. Primaarne notatsioon representeerib (1) vanimate säilinud frangi-ruoma monoodia käsikirjade meloodilist informatsiooni, (2) teksti ja adiaastemaatilist St. Galleni neumakirja Einsiedeln 121 käsikirjast. Väite 1 meloodilist informatsiooni puudutavat osa võib ilmselt usaldada, sest see on rahvusvahelise õpetlaste kogukonna poolt ca 150 aasta jooksul teadusliku uurimistöökäigus kogutud ja kontrollitud. Tekst (v. a. interpunktsioon ja rõhumärgid) ning St. Galleni neumad on Einsiedeln 121 käsikirjast kopeeritud.

Väide 2. Primaarne salvestis on ehtsa kesk-aegse materjali adekvaatne tõlgendus nende

⁶⁸ Skaalapunktide kirjeldused olid järgmised: (1) väga vilets; (2) vilets; (3) enam-vähem rahuldav; (4) rahuldav; (5) hea; (6) väga hea. Kasutusel oli kuueastmeline skaala, et kõhkluse korral peaks ekspert siiski otsustama, kas hinnang jääb pigem pluss- või miinuspoolele. Skaalapunktidest oli tõesti kasu, et positsioneerida mõne eksperti üldsõnalist seletust.

⁶⁹ Võimalust jääda anonüümseks kasutasid vähesed katseisikud.

teadmiste kohaselt, mis teaduskogukond paleograafia ja semioloogia alal on kogunud. Primaarne salvestis representeerib primaarset notatsiooni tänapäevase muusikalise esituse kaudu, laulja poolt, kel eeldatavasti on olemas teadmised keskaegse neumakirja tõlgendamiseks. Väidet 2 on vaja kontrollida ja seda aitavad teha katseisikud, kes eelduste kohaselt on selle ala asjatundjad. Muu hulgas hindavad eksperdid primaarse salvestise vastavust Einsiedeln 121 neumakirjale.

Väide 3. Sekundaarne notatsioon on primaarse salvestise adekvaatne transkriptsioon klassikalises lääne noodikirjas. Sekundaarne notatsioon representeerib primaarse salvestise rütmilist, dünaamilist, agoogilist ja artikulatsioonilist olemust sellisel määral, et gregooriuse laulu mitetundval lauljal on selle alusel võimalik äratuntavalt emuleerida primaarset salvestist. Väide 3 on eelnevatest märksa hüpoteetilisem ja seda on vaja kindlasti kontrollida. See saab võimalikuks hinnangute alusel, mida katseisikud annavad sekundaarsele salvestisele, kui nad kommenteerivad selle vastavust Einsiedeln 121 neumakirjale. Kui me eeldame, et katseisikud, kes salvestisi hindavad, on asjatundlikud, ja nad leiavad, et sekundaarne salvestis on mingis aspektis (nt. rütmiliselt) selgelt seotud keskaegse neumakirjaga, siis peab sekundaarne notatsioon tähenduslikul määral representeerima primaarset salvestist. Seda saab väita, kuna ainus ratsionaalne side, mis sekundaarsel salvestisel on keskaegse neumakirjaga, tuleneb ju primaarse esitaja oskusest neumakirja tõlgendada ning selle teadmuse ülekandumisest sekundaarsesse notatsiooni. Muidugi jääb veel ka juhuslikkusefaktor, aga see on keskaegse neumakirja tõlgendamise nüansirohkust arvestades üsna vähetõenäoline.

Väide 4. Sekundaarne salvestis on sekundaarse notatsiooni adekvaatne tõlgendus. Sekundaarne salvestis representeerib sekundaarset notatsiooni laulja kaudu, kellel eeldatavasti on teadmisi ja oskusi klassikalise lääne noodikirja tõlgendamiseks. Väidet 4 on vaja kontrollida, aga seda saab kõnealuse uuringu tulemuste põhjal teha ainult eeldusel, et sekundaarne notatsioon representeerib primaarset salvestist (väide 3). Kui see eeldus on täidetud, siis peaks eksperdid tundma sekundaarsel salvestisel ära needsamad omadused, mis on primaarsel salvestisel.

Väide 5. Sekundaarne salvestis on ehtsa keskaegse materjali (adekvaatne) tõlgendus. Sekundaarne salvestis representeerib primaarset notatsiooni, kuna see on esitatud notatsioonist, mis on primaarse salvestise adekvaatne transkriptsioon. Väite 5 hüpoteetilisus on samuti suur. Seda saab kontrollida sama mehhanismi abil nagu väidet 3 ja 4. Kui me eeldame, et (1) primaarne notatsioon tõesti representeerib keskaegset materjali, ja (2) primaarne salvestis on selle materjali adekvaatne tõlgendus ning (3) sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist, (4) siis peaks ju olema vähemalt teoreetiline võimalus, et sekundaarne salvestis representeerib tähenduslikus mahus primaarset notatsiooni.

Kokkuvõttes on põhiküsimus selline: **kas õnnestub leida põhjendatud seos sekundaarse salvestise ja primaarse notatsiooni vahel?** Sellele vastamiseks on vaja kontrollida kolme küsimust: (1) kas primaarne salvestis kajastab adekvaatselt primaarset notatsiooni? (2) kas sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist? (3) kas sekundaarne salvestis annab edasi sekundaarset notatsiooni nii, et sellel oleks äratuntavad primaarse notatsiooni eripärad?

4.4 Kasutatud salvestised ja uurimisülesanded käesolevas artiklis

Olen valinud tutvustamiseks kaks primaarse-sekundaarse salvestise paari: Aabraham ja Jaakob ning Taamar ja Hanna. Nende paaride tulemused on teineteisest küllaltki erinevad ja aitavad kõige ilmekamalt täita selle artikli partikulaarseid uurimisülesandeid. Täpsematest põhjustest, miks ma valisin just need paarid, tuleb juttu alapeatükides 4.5.1 ja 4.5.2.

Esimene uurimisülesanne puudutab artikli alguses kirjeldatud „gregooriuse laulu stiili” ja selle märgilist omadust – iseloomulikult „voolavat kõla”. Ma vaatlen ekspertide hinnanguid selle omaduse seisukohast. Selleks kasutan vastuseid ankeedi küsimustele 1–3 ja 4.1–4.3.⁷⁰

Teine uurimisülesanne lähtub küsimusest, kas õnnestub leida selgelt põhjendatud seost sekundaarse salvestise ja primaarse notatsiooni vahel: (1) kas sekundaarsed salvestised on ekspertide meelest gregooriuse laul ja (2) kas nad annavad edasi primaarse notatsiooni semioloogilisi as-

⁷⁰ Ankeedi küsimuste sõnastust vt. lk. 163.

pekte. Teisisõnu: kas ekspertidel õnnestus leida gregooriuse laulule iseloomulikke tunnuseid, eriti aga Einsiedeln 121 noodikirja semioloogilist ainet sekundaarsetelt salvestistelt? Seda uurin küsimuste 4 ja 5 alusel.

4.5 Tajukatse tulemuste analüüs

Mõlema paari puhul tutvustan esmalt primaarset ja sekundaarset esitajat ning neid hinnanud eksperte. Seejärel toon näiteid ekspertide hinnangu-test ja täiendan neid vajaduse korral näidetega teisi paare hinnanud ekspertidelt. See on vajalik, et tutvustada kasvõi põgusalt seisukohtade paljusust, mida eksperdid on oma kirevas keelepruugis esile toonud. Lõpuks esitan tulemused ja analüüsin vastuseid kahest eelkirjeldatud uurimisülesandest lähtuvalt. Sekundaarsete esitajate kirjeldused olen lugejani toonud nende esitatud ankeedivastuste põhjal. Primaarseid esitajaid, keda ma isiklikult kõiki tunnen, olen kirjeldanud oma teadmiste ja kogemuste põhjal. Samuti annan omapoolse kirjelduse iga esitaja gregooriuse laulu stiilile.

4.5.1 Aabraham ja Jaakob

Aabraham on laulja, kellel on aastakümnetepikk kogemus frangi-rooma monoodia esitamise alal nii kontsertide kui jumalateenistuste kontekstis. Ta on esitanud ka muud muusikat ja saanud professionaalset vokaalset väljaõpet. Ta ei ole küll frangi-rooma monoodia teoreetik, aga tal on teadmised paleograafiast ja semioloogiast ning ta on muu hulgas ennast täiendanud Eugène Cardine'i juures. Ta on laulnud rahvusvaheliselt mainekates gregooriuse laulu ansamblites nii solisti kui ansamblistina.

Aabrahami vokaalselt intensiivses stiilis on TKP-le iseloomulik voolavus väga selgelt esil. See on pigem tõtlik ja fokuseeritud kui hõljuv voolavus (vt. ka lk. 146). Ilmselge on püüe tuua teksti esile ladus-sujuva horisontaalse joonega. Fraaside lõpus ei ole suuri aeglustusi. Arusaadav on püüe öelda terve lause „ühe liigutusega“. Kogu esitus on vokaalselt ja interpretatsiooniliselt üsnagi enesekindel.

Tema paariline Jaakob on teiste sekundaarsete esitajate seas unikaalne, sest ta oli viie esitaja hulgas ainus, kelle ankeedist nähtus, et ta **ei seostanud lauldud materjali gregooriuse lauluga**. Seetõttu on ta kõige lähemal ideaalile, mille poole ma püüdsin – leida *tabula rasa*, kellel oleks

seda laadi muusikalise materjali tõlgendamisel võimalikult vähe eelarvamusi. Jaakobi unikaalsus on määravaks põhjuseks, miks just see paar on valitud käesolevasse artiklisse. Loomulikult tuleb endale aru anda, et isegi kui Jaakob ei seostanud muusikalist materjali otseselt gregooriuse lauluga, võib tal sellega teatav alateadlik side siiski olemas olla ja ilmselt ongi. Peab ta ju olema tutvunud selle repertuaariga vähemalt muusikaloo stuudiumi kuulamiseminaride käigus!

Jaakob on õppinud keskastmes kolm aastat koorijuhtimist ja olnud Euroopa kooriakadeemia laulja. Gregooriuse laulu kuuleb Jaakob erinevatest allikatest kord aastas. Lauldavaid palasid ei ole Jaakob kunagi esitanud ega neid kuulnud, ka mitte õppeprotsessi ajal. Tal ei ole teoreetilist ettevalmistust gregooriuse laulu alal. Tal ei ole spetsiifilist ettevalmistust gregooriuse laulu esitamiseks ning ta ei ole mitte kunagi gregooriuse laulu teadlikult esitanud. Jaakob pidas täpselt kinni tal antud juhistest: ta ei konsulteerinud kellegagi õppeprotsessi jooksul; ta ei otsinud teavet esitavate palade kohta. Kolme pala omandamiseks kulus Jaakobil viis tundi; noodipilti hindas Jaakob arusaadavaks ja selgeks. Ta kirjeldas palade õppeprotsessi nõnda: „Tavaline läbilaulmine palju kordi.“ Kõige keerulisem oli Jaakobi meelest asjaolu, et „teost ei saanud kuulata ... lihtsam oleks kuulata selgeks õppida“.

Jaakobi laulmises on tunda, et ta püüab täita noodis antud ettekirjutust *sempre legato*. See taotlus on õnnestunud – artikulatsioon, mida ta kasutab, on kindlasti *legato*, aga sellist tõtliku voolavust nagu Aabrahamil Jaakob ei kasuta. Jaakob teeb silmanähtavalt rohkem aeglustusi fraaside lõpus kui Aabraham, kuigi noodis ei ole aeglustusi märgitud ja „helilooja“ seletustes on spetsiifiliselt öeldud:

Esitajal tuleb tähele panna, et aeglustused muusikaliste lausete ja fraaside lõppudes võivad olla välja kirjutatud noodivälistustes. Seega on väga oluline, et lause või fraasi lõppu ei lisanduks automaatselt aeglustust. Väljaspool noodivälistuste abil välja kirjutatud aeglustusi tohib aeglustada ainult märgi *ritenuto* kohal.

Jaakobi esituses on kõige märgatavam erinevus enesekindluse puudumine, mis Aabrahamil selgelt esile tõusis. Ta ütleb sõnu välja väga hoolikalt ja ettevaatlikult, otsekui kartes neid katki teha. Eriliselt tuleb see välja versuste laulmisel,

Nimi	Päritolu ja staatus, vajadusel sugu	Konfessioon	Vanus	Kogemus	Muusikaharidus	Hinnang oma teadmiste teadmiste semiooloogias	Kui sageli tegeleb gregooriuse lauluga
Benedict Hardy	Briti munk (benediktiin)	RK	55	40 ⁷¹	algharidus	hea	mitu korda päevas
Réka Miklós	Ungari ilmik	T	35	13	muusikamagister	väga hea	vähemalt kord kuus
<i>Anonymous 2</i>	Euroopa ilmik mees	RK	50	25	muusikadoktor	rahuldav	pea iga päev
Alexander Schweitzer	Saksa ilmik	RK	50	30	muusikadoktor	väga hea	vähemalt kord nädalas
Andrew Smith	Briti ilmik	A	44	16	kõrgharidus	rahuldav	vähemalt kord nädalas
Stefan Metz	Saksa ilmik	RK	44	16	muusikamagister	hea	vähemalt kord nädalas
Martin Quesnel	Kanada ilmik (oblaat) ⁷²	RK	49	14	kõrgharidus	rahuldav	pea iga päev
<i>Anonymous 1</i>	Briti munk (benediktiin)	RK	54	26	algharidus	rahuldav	mitu korda päevas

Tabel 1. Aabrahami ja Jaakobit hinnanud eksperdid. Lühendite seletus: RK – roomakatoliiklane; A – anglikaan; T – teadmata.

kus Jaakob peaaegu nagu „laulab sissepoole”. See lisab tema esitusse aspekti, mida Aabrahamil ei ole: Jaakobi laulmine – mis on küll selge, aga mitte enesekindel – on kas kogemata või meelega kantud teatavast alandlikkuse tundest.

4.5.1.1 Aabrahami ja Jaakobit hinnanud eksperdid ning mõned näited nende arvamustest

Tabelis 1 on kirjeldatud Aabrahami ja Jaakobi salvestisi hinnanud eksperdid. Vanus ja gregooriuse lauluga tegelemise kogemus on arvestatud 2014. aasta järgi täisaastates. Ekspertide arvamused on tõlgitud inglise keelest.

Ekspertide arvamused kogu tajukatse ulatuses olid ootuspäraselt kirevad. Ka Aabrahami ja Jaakobit puudutavad hinnangud ei ole erandiks. Mõned (vähemusse jäänud) eksperdid tunnustasid Jaakobit võrdse Aabrahamiga kui head gregooriuse laulu lauljat, kuigi Jaakob esitas seda repertuaari esimest korda. Nt. Metz (Saksa 44/16) arvas (K7): „Mõlemad esitused on head. Mõlemal

esitajal on arusaam tekstist ja muusikast ning semiooloogiast ja gregooriuse laulu õigesti laulmisest.”⁷³ Quesnel (Kanada 49/14) kirjutab (K6): „[---] Ma võin öelda, et mõlemad lauljad on väga head interpreedid. Minu jaoks kehastab Jaakob oma keskendunud neumatõlgendusega⁷⁴ (kuigi minu jaoks mitte piisavalt) rohkem monastilist käsitlust. [---]”; (4.1) „Üldiselt kõlab esitus minu jaoks „haritud gregooriuse lauluna” ja ma kuulen mõningaid selgeid viiteid neumakirjale, olgugi et mitte nii palju, kui ma sooviksin.”

Samas oli aga oli rohkelt arvamusi, mis väga selgelt tunnustasid Aabrahami kui oskuslikku gregooriuse laulu esitajat ja kritiseerisid otsekohelelt Jaakobi käsitlust. Miklós (Ungari 35/13) kirjutab (K2): „Aabrahami esitus on elav kunst. Ta valdab muusikalist voolavust, millele aitavad lisaks semiooloogiale kaasa ka üldised muusikalised näitajad, nagu tempo, dünaamika, rütm jne.” Jaakobi kohta kirjutab sama ekspert (K2): „Jaakob püüab olla musikaalne, aga teksti tähendus tuleb välja peamiselt tänu semiooloogiale. Tal ei ole selleks

⁷¹ Hardy lisas oma kogemust hinnates, et tal on 40 aastat kogemust gregooriuse lauluga, aga põhjalikum kogemust võiks lugeda 30 aastat, selle järgi, kui ta astus kloostresse.

⁷² Oblaat (lad. *oblatus* – ohverdatu, pakutu) on monastilise ordu ilmiikliige (s.t. ei ole andnud munga- või nunnatootusi), kes elab kloostri või on sellega pidevas lähedases seoses. Väljaspool kloostrit elavad oblaadid praktiseerivad võimaluse piires monastilist palveelu.

⁷³ „the right way of singing Gregorian chants”.

⁷⁴ „with a good rendering of neumes”. Seda tekstiosa ei ole lihtne tõlkida. Inglise keel on eksperdi jaoks võõrkeel. Ilmselt viitab ta sõnadega „good rendering” just süvenenud esituslaadile.

vajalikke oskusi." *Anon.* 2 (Euroopa 50/25) kirjutab Aabrahami kohta (K2): „Ma olen rahul teksti voolavusega ja Aabrahami esituse mõistetavusega." Jaakobi kohta on tal aga öelda: (K2) „Jääb mulje, et Jaakob ei tunne ennast mugavalt ladina tekstiga. Esineb mõningaid rõhuvigasid, fraseerimine on üsna väljendusvaene. Mul jäi mulje, et Jaakobil ei ole kogemust ladina prosoodiaga."

Märkimisväärset variantsust, et mitte öelda äärmuslikkust, võib kohata ka muudes küsimustes. Näiteks Hardy (Briti 55/40) heidab Jaakobile ette liigset emotsionaalsust (K2): „[---] Jaakob püüab liigselt interpreteerida teksti tundeid. Pais tab, nagu püüdleks ta üsna kurbliku, peaaegu sentimentaalse emotsiooni poole. Minu kõrvale, mis on häälestatud Solesmes'i traditsioonist võrsunud monastilise koori kõlale, võib see tunduda maneerlik, isegi ärritav." *Anon.* 1 (Briti 56/24) kostab Jaakobi kohta sama küsimuse peale (K2): „Sõnad on hääldatud selgelt ja täpselt. Muusikas võiks olla rohkem emotsionaalset vastukaja." Kirjeldatud äärmuse juures on tähenduslik, et mõlemad eksperdid on samaaegselt Briti benediktiinimungad.

Schweitzer (Saksa 50/30) toob oma arvamuses esile minu meelest väga olulise märksõna, nimelt et Jaakob „käsitleb teksti aukartusega, aga ei söanda seda vormida" (K1). Sellesarnase mõtte esitas ka ekspert Kate Helsen,⁷⁵ hinnates sekundaarset esitajat Raahabit. Raahabi esitus sarnaneb mõnevõrra Jaakobi omaga, kuigi on märksa voolavam, sest Raahab on episoodiliselt gregooriuse laulu laulnud. Helsen (Kanada 34/10) kirjutab Raahabi kohta (K1): „Tundub, et kogu repertuaarile on lähenetud ühesuguse „austusega", mis mõningatel juhtudel jääb ette muusikalisele fraasile ja mõnede liikumiste „tõusule ning mõõnale".⁷⁶ Veel kirjutab Helsen (K3): „Taas paistab olevat kõhkluse tunnet, mis kindlasti toob esile aupaklikkust, aga ei aita tingimata kaasa kristliku õpetuse edasi andmisele."

Vastates kolmandale küsimusele, mis käsitles esitajate suutlikkust kõnetada eksperte isiklikult tekstides sisalduva kristliku õpetuse sõnumiga,⁷⁷ ilmneb huvitav tõsiasi, et sekundaarsed salvestised olid mitmel puhul selles osas vähem suutlikud. Schweitzer (Saksa 50/30) ütleb Jaakobi kohta: „Tekst ei „kõnele" piisavalt läbi lauldud tõlgenduse", aga Aabrahami kohta: „Korras, aga ma sooviksin veelgi üksikasjalikumat teksti tõlgendamist." Kristliku sõnumi tajumise kahanemise tendents on leitav ka teiste paaride puhul. Paaris Taamar ja Raahab on valdava enamiku ekspertide hinnang ühene: primaarne esitaja Taamar annab edasi kristlikku sõnumit, aga sekundaarne esitaja Raahab seda ei suuda. Seda paari hinnanud ekspertide hulgas oli ka üks tähenduslik erand, kes tõi esile vaatenurga, mis minu meelest väärib tähelepanu. Gregory Mohrman⁷⁸ kirjutab nii Raahabi kui Taamari kohta järgmist: „Mungana, kes palvetab selliseid laule päevast päeva, on need alati minu jaoks palve. Seega, jah – need esitused annavad edasi võimsat vaimulikku sõnumit. See ei ole aga esituse kaasand – selle põhjuseks on Jumala Vaim, kes on kohal tekstides ja viisides." Huvitav on esile tuua, et selgelt eristuvat ja minu meelest tähelepanuväärset arvamust väljendaval Mohrmanil (Ameerika 57/35) ei ole muusikalist haridust ja ta hindab oma semioloogilisi teadmisi nõrgaks – ühesõnaga keegi, keda akadeemilises käsitluses justkui ei saakski pidada gregooriuse laulu ekspertiks. Ometi oli ta kogu tajukatse ekspertide hulgas ainus, kes küsimusele sellise nurga alt lähenes.

4.5.1.2 Aabraham ja Jaakob: esimene uurimisülesanne (frangi-rooma laul ja „voolav kõla")

Seda paari hinnanud ekspertide vastustes paistis silma, et paljud tõstsid esile muusika voolavuse küsimuse. Seda märgiti positiivselt ära Aabrahami laulmises ja selle puudumist kritiseeriti Jaakobi

⁷⁵ Kate Helsen: Kanada ilmik (anglikaan); 34/10; muusikadoktor; hindab oma teadmisi gregooriuse laulu semioloogias headeks; tegeleb gregooriuse lauluga peaaegu iga päev.

⁷⁶ „ebb and flow of some gestures in the lines".

⁷⁷ Käesolev artikkel jääb liiga ahtaks, et süveneda küsimusse, kas ja kuidas saavad Pühakirja tekstid kõnetada kuulajat isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga. Olen selle küsimuse esitamisel ja hilisemal analüüsimisel lähtunud üldkristlikust arusaamast, et Pühakiri on Jumala Sõna ning Püha Pärimuse kirjaliku osana kogu ristiusu õpetuse olulisim alus. Sellest lähtuvalt annab iga Pühakirja segment mingis osas edasi kristlikku õpetust. Valdav enamik katseisikuid ei vaidlustanud selle küsimuse olulisust.

⁷⁸ Gregory Mohrman: Ameerika munk (benediktiin); 57/35; ei oma muusikalist haridust; hindab oma teadmisi gregooriuse laulu semioloogias nõrgaks; tegeleb gregooriuse lauluga enam-vähem iga päev.

	K1			K2			K3			K4.1–4.3					
	Jaak.		Aabr.	Jaak.		Aabr.	Jaak.		Aabr.	Jaak.		Aabr.			
Hardy	5		6 + T, L	5		6		5		6		5		6	
Miklós	3		4	2		5 + V		2		5				4	
Anon. 2	4		4	3		5 + V						2		5	
Schweitzer	3 - V		5	2		4		2		5		2 - M		4	
Smith	3 - V, L		5	3		5		4		4		3 - T, P		5 + P	
Metz	5 - T, S		5	4 - T		5		4 - T		6		5 - T, L		5	
Quesnel	6		6	4		4		4		4		5		3	
Anon. 1	4 - L		4 + T, L	4		4		4		4		4 - L		4	

Tabel 2. „Voolavust” puudutavad vastused Aabrahami ja Jaakobit hinnanud ekspertide vastustes küsimustele (1) Kuidas Te hindaksite selle esituse üldist musikaalsust? (2) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet anda edasi teksti tähendust muusika kaudu? (3) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet kõnetada Teid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga, mida need tekstid kannavad? (4.1–4.3) Seletused küsimusele 4. Pluss- ja miinusmärk tähendavad voolavust puudutava tunnuse vastavalt kas positiivset või negatiivset mainimist. Tulpades toodud numbrid on ekspertide poolt antud skaalapunktid. Tumehalli värviga on märgitud väärtused 1–3 (pigem madalam hinnang) ja helehalliga 4–6 (pigem kõrgem hinnang). Lühendite seletus: K – küsimus; V – voolavus; L – liikuvus; T – tempo; S – seotus; M – monotoonsus; P – paindlikkus.

laulmises. Et analüüsida tulemusi, koostas in üldistava tabeli, märkides ära, millised eksperdid ja millistes küsimustes on puudutanud voolavuse teemat. Arusaadavalt on tabelis kõik näited, milles on otseselt kasutatud ingliskeelset sõna *flow* („voolavus” laias tähenduses nii teksti kui muusika kohta), aga samuti olen ära toonud voolavuse kui sellisega seotud aspektid. Need on muusika esitust puudutavad märksõnad nagu *pace*, *tempo* (tempo); *idea where the music is going*, *forward movement*, *monotonousness* (arusaamine muusika liikumise suunast, edasiliikumine, monotoonsus); *flexibility* (paindlikkus), *legato* (seotus). Märksõnad, mille kaasamist tabelisse ma algselt kaalusin, olid *intensity* (intensiivsus) ja *expressiveness* (ekspressiivsus, väljenduslikkus), aga hiljem loobusin sellest, kuna antud kontekstis tundusid need kirjeldavat pigem voolavuse täpsemat iseloomu (vt. lk. 146), mitte aga selle tunnuse olemasolu või puudumist.

Tabel 2 näitab, et Jaakob on voolavuse teemal saanud ainult miinuseid ja Aabraham ainult plus-

se. Kaheksast eksperdist seitse on erinevate märksõnadega toonud esile voolavuse puudumist Jaakobi laulmises või siis selle omaduse olemasolu Aabrahami esituses. Ainult Quesnel (Kanada 49/14) ei pea vajalikuks voolavust eraldi teemana esile ei tõsta. Quesnel näitab oma erandlikkust veel ühes seigas, andes Jaakobile küsimuses 4.1 kahe punkti võrra parema hinde kui Aabrahamile.

Skaalapunktide analüüsimisel saab kuueastmelise skaala, nii nagu iga paarisarvulise skaala, taandada „pigem jah” ning „pigem ei” vastusteks. See tähendab, et erapooletuks ei saa jääda ja vastaja peab ennast positsioneerima kas keskmisest allapoole või ülespoole. Skaalapunktid ühest kolmeni viitavad seega pigem negatiivsele suhtumisele ja neljast kuueni pigem positiivsele suhtumisele. Tabel 2 näitab üsna selget trendi, et hoolimata mitmetest positiivsetest hinnangutest sekundaarsele esitajale Jaakobile kõnelevad skaalapunktid enamuses primaarse esitaja Aabrahami kasuks.⁷⁹ Anon. 1 (Briti 56/24) on erandlik ekspert, kes on alati pannud sama skaalapunkti „4”. Ques-

⁷⁹ Kokku on Aabrahamile ja Jaakobile antud 30 hinnangut, neist 18 on Aabrahami kasuks, 11 on võrdsed ja üks on Jaakobi kasuks.

nel (Kanada 49/14) hindab enamasti mõlemaid salvestisi võrdselt, välja arvatud juba nimetatud erandlik vastus.

Ekspertide vastustest väärrib eraldi esiletoomist voolavust puudutav seik, millele juhib tähelepanu Hardy (Briti 55/40). Ta leiab, et Jaakobi stiil (mis tema kommentaaride järgi tundub talle ilmselgelt kahtlane) erineb antifoones ja versustes. Antifoonis on see Hardy sõnul „äärmiselt vaba rütmiline interpretatsioon“ ja versuses „peaaegu liialdatud korrapärasusega esitus“. Teatav erinevus seal tõesti on, aga minu arvates ei ole see ometi nii suur. Eksperti jaoks teeb ilmselt vahe suureks asjaolu, et tal on antifooni ja versuse stiilide osas erinevad ootused. See on taas üks TKP tunnusjooni. Kui antifoonis veel võib esineda „vabamat“ rütm, et tekstiga paremini kaasas käia ja neumakontuurid selgemini välja joonistada, siis versustes on tõelik voolavus lausa kohustuslik. Jaakob, kes esitas materjali eelarvamustevabalt, tõlgendas ka versust samamoodi nagu antifooni ning sellest tekkis eksperti jaoks suur kontrast. Muide, ülejäänud sekundaarsed esitajad, kes erinevalt Jaakobist seostasid esitatavat materjali gregooriuse lauluga, olid enamasti üsna edukalt adapteerinud TKPle iseloomuliku versuste laulmise maneeeri. Hardy arvamusel sekundeerib ka Smith (Inglise 44/16), kirjutades (K4.1): „Versuste retsiteerimine oli aeglasem ja vähem paindlik, kui mina eelistaksin neid laulda“.

4.5.1.3 Aabraham ja Jaakob: teine uurimisülesanne (Einsiedeln 121 noodikirja semioloogiline aines sekundaarsel salvestisel)

Kõik eksperdid peale Miklósi (Ungari 35/13) tunnistasid Jaakobi esituse gregooriuse lauluks. Miklós,

vastates „nii ja naa“, seletas oma kõhklast: „Jaakobil on professionaalsed oskused (ta on kindlasti elukutseline laulja; üldiselt ta püüab saavutada muusikalist voolavust (*musical flow*), aga ma ei kuule sellest esitusest gregooriuse laulu semiooloogilist ja teoloogilist interpretatsiooni ega aastatepikkust sakraalset praktikat. [---].“ Ka nende ekspertide hulgas, kes vastasid küsimusele 4 „jah“, oli neid, kes tegid seda kõhklevalt. Smith (Inglise 44/16) kommenteerib oma vastust neljandale küsimusele nõnda: „Jaakobi interpretatsioon kuulub kategooriasse, mida ma kirjeldaksin kui „gregooriuse laulu“. Siiski on neumade interpretatsioon minu meelest ebajärjekindel. [---]“ Enamiku ekspertide meelest Aabrahami esitus pigem vastab Einsiedeln 121 neumadele ja Jaakobi oma pigem mitte.

4.5.2 Taamar ja Hanna

Taamari kohta võib mitmeti kasutada sedasama kirjeldust mis Aabrahamigi puhul. Tegu on äärmiselt kogenud gregooriuse laulu esitajaga, kellel on lisaks headele vokaalsetele oskustele ka soolised teoreetilised frangi-rooma monoodia alased teadmised. Ta on tegev dirigendina ning on osalenud mainekate rahvusvaheliste kollektiivide koosseisudes solisti ja ansamblistina. Tema stiil ei ole jõuliselt intensiivne nagu Aabrahamil, vaid pigem pehme, pisut vaashoitud ja rahulik. Samas võib Taamari kohta öelda, et ta on tõeline *legato*-tšempion ja kõik tema esitused pakatavad TKP-le iseloomulikust voolavusest.

Hanna eristub teistest sekundaarsetest esitajatest selle poolest, et ta kasutas palade omandamisel „kavalat“ meetodit. Kuna rütmipilt tundus talle keeruline, siis sisestas ta muusikalise materjali

		Hardy	Miklós	Anon. 2	Schweitzer	Smith	Metz	Quesnel	Anon. 1
K 4	Jaakob	Jah	Nii ja naa	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah
	Aabraham	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah
K 5	Jaakob	5	2	2	2	2	5	3	4
	Aabraham	6	3	4	5	5	5	4	4

Table 3. Aabrahami ja Jaakobit hinnanud ekspertide vastused küsimustele (4) Kas seda esitust võib nimetada gregooriuse lauluks? ja (5) Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)?⁸⁰ Tumehalli värviga on märgitud väärtused 1–3 (pigem ei vasta Einsiedeln 121-le) ja helehalliga 4–6 (pigem vastab Einsiedeln 121-le).

⁸⁰ Skaalapunktide sõnastust vt. joonealuses märkuses 68.

3. Vidimus stellam

L. G. Lupo

$\text{♩} = 75$ (Duration of the piece ca 1 min 25 sec.)
sempre legato, non vibrato

Ví - di - mus stél - lam é - ius in O - ri -
 3 én - te, et vé - ni-mus cum mu - né - ri -
 7 bus ad - o - rá - re Dó-mi - (i) - num. *ca 34 sec.*
 10 O - ri - é - tur in di - é - bus é - ius ius - tí - ti - a:
 [tsi]
 14 et a - bun - dán - ti - a pá - cis. *ca 16 sec.*
 [tsi]

Me oleme näinud tema tähte idas ja me oleme tulnud koos kingitustega, et kummardada Issandat.

Tema päevil õitseb õige ja rahu on külluslik.

Matteuse Evangeelium 2:2b põhjal; Psalm 72:7a

We have seen His star in the East and have come with the gifts to worship the Lord.

In His days the righteous shall flourish, and abundance of peace.

On the basis of the Gospel of Matthew 2:2b; Psalm 72:7a

Noodinäide 3. Näide sekundaarsest notatsioonist. Armulaua antifoon „Vidimus stellam“ koos versusega „Orietur“. Transkriptsioon primaarse esitaja Taamari salvestiselt. Nimi L. G. Lupo pealkirja all on primaarse esitaja pärisnimest tuletatud fiktiivne helilooja nimi (vt. seletust lk. 161 ja pilti 4). Lühendite seletused – pv: *poco vibrato*; nv: *non vibrato*).

notatsioonitarkvara abil arvutisse ja õppis rütmi MIDI-helindi abil, mis teatavasti annab matemaatilisel täpse temporaalse ülesehituse. Hanna kirjeldas õppeprotsessi järgmiselt: „Alguses püüdsin rütmid endale aeglaselt tempos selgeks teha, kui aga proovisin tempot tõsta, ei suutnud ühildada rütmi paanilist lugemist loomuliku musitseerimisega. Seetõttu lõin muusikalise materjali „Sibeliuse“ programmi ja õppisin kuulmise järgi, et saavutada loomulik ja mitte hakitud tulemus.“

Kahe erandlikult suure kogemusega eksperdi meelest (kellest tuleb juttu alapeatükis 4.5.2.1) andis Hanna õppemeetod märgatavalt erinevaid tulemusi ja see saigi põhjuseks, miks Taamar ja Hanna on teise paarina selles artiklis vaatluse all. Selleks et anda veel kord ettekujutus, millise noodipildiga sekundaarsed esitajad, seekord Hanna, kokku puutusid, ja ühtlasi, et lugejal oleks võimalus võrrelda sama pala kahte erinevat noodistust, lisasin ka Taamari salvestisest tehtud sekundaarse notatsiooni (Aabraham: noodinäide 2 ja Taamar: noodinäide 3).

Hanna on õppinud klassikalist laulu keskastmes ja praegu õpib sama eriala kõrgastmes. Ta on osalenud ooperikooris ja muus professionaalses muusikalises tegevuses. Gregooriuse laulu on Hanna kuulnud ühel kontserdil ja muusikaloo õppimise käigus. Ta on laulnud erinevate ajastute, hilisrenessansi ja baroki, muusikat, aga ka muude, uuemate ajastute muusikat. Tal ei ole teoreetilist ettevalmistust gregooriuse laulu alal. Tal ei ole

spetsiifilist ettevalmistust gregooriuse laulu esitamiseks ning ta ei ole mitte kunagi gregooriuse laulu teadlikult esitanud. Hanna pidas täpselt kinni talle antud juhistest: ta ei konsulteerinud kellegagi õppeprotsessi jooksul ega otsinud teavet esitatavate palade kohta. Materjali omandamiseks kulus Hannal kaheksa tundi; noodipilti hindas Hanna arusaadavaks ja selgeks. Õppeprotsessi hindas ta „oodatult raskeks, kuna rütmide vallas ei tunne ta ennast väga tugevalt“. Kõige raskem oli rütmi ühildamine muusikaga. Hanna seostas õpitavat materjali gregooriuse lauluga, sest „teos oli ühehäälnene ja ilma saateta. Lisaks oli viis vähe liikuv ja puudus kindel taktimõõt. Tekst oli ladina keeles“.

Kuna Hanna seostas esitatavat materjali gregooriuse lauluga, siis on tema esituses väga selgelt tunda TKP elemente. Ta püüab jäljendada TKP-le iseloomulikke voolavust, ja versust lauldes on voolavus ootuspäraselt tötakam. Ta ei saavuta Taamari spetsiifilist *legato*'t, aga võrreldes Jaakobiga, kes lauldud muusikat gregooriuse lauluga ei seostanud, on kontrast voolavuses märgatav. Hanna esituse temporaalne ülesehitus on tõepoolest hämmastavalt sarnane Taamari omaga. Siin-seal on mõned hääldusvead ja fraaside lõpudes on kummalist forsseerimist, mida noodis kindlasti ette kirjutatud ei olnud. See võis olla tingitud püüdlisest soovist täita täpselt noodis ette kirjutatud *poco vibrato* märgistust (seletust vt. lk. 161).

Nimi	Päritolu ja staatus, vajadusel sugu	Konfessioon	Vanus	Kogemus	Muusikaharidus	Hinnang oma teadmistele semioloogias	Kui sageli tegeleb gregooriuse lauluga
Anon. 3	Euroopa ilmik, mees	RK	56	32	algharidus	hea	peaaegu iga päev
Antonino Albarosa	Itaalia ilmik	RK	81	51	muusikadoktor	väga hea	peaaegu iga päev
Maria Stuntinger	Austria ilmik	RK	27	6	muusikamagister	hea	vähemalt kord kuus
Johannes B. Göschl	Saksa ilmik	RK	73	50	muusikadoktor	vastus puudub	peaaegu iga päev
Alexander McCabe	Briti munk (benediktiin)	RK	66	45	kõrgharidus	vastus puudub	mitu korda päevas
Anon. 4	prantsuse munk (benediktiin)	RK	48	23	algharidus	rahuldav	mitu korda päevas

Tabel 4. Taamarit ja Hannat hinnanud eksperdid. Lühend RK – roomakatoliiklane.

4.5.2.1 Taamarit ja Hannat hinnanud eksperdid ning mõned näited nende arvamustest

Nagu nähtub tabelist 4, on Taamari ja Hanna esitust teiste ekspertide kõrval sattunud hindama kaks frangi-rooma monoodia maailmatasemel väljapaistvat õpetlast-interpreti, Antonino Albarosa ja Johannes Berchmans Göschl. Mõlemad on selle ala tõelised veteranid ja neid seob ühine õpetaja Eugène Cardine. Seda paari hinnanud ekspertide arvamused on tõlgitud inglise, saksa ja prantsuse keelest.⁸¹

Ka selle paari puhul oli silmanähtavalt lahkevaid hinnanguid. McCabe (Briti 66/45) ütleb Hanna kohta (K1): „Ma leian, et see esitus on soe ja elav“, aga Anon. 4 (48/23) arvab (K1): „Hääl on nasaalne. Tundub, et Hannal on nohu! Mulle tundub, et see on kuulda ka tema esituses: vähe entusiasmi, ta nagu kannaks karistust.“ Sarnaselt eelmise paariga ei jää positiivsete hinnangute juures Hannale põhimõttelist kahtlust, keda eksperdid tegelikult paremaks peavad. Göschl (Saksa 73/50) võrdleb kahte esitust, öeldes Hanna kohta (K3): „Minu meelest on kristlik sõnum hästi edasi antud, aga see ei lähe sügavale minu sisse.“ Taamari kohta kirjutab Göschl: „Selle esituse kaudu edasi antud sõnum puudutab mu südant.“ On ka arvamusi, mis lubavad oletada, et ekspert ei pea päris õnnestunuks kumbagi esitust. Stuntinger (Austria 27/6) arvab (K1), et Hanna esituses puudus „emotsionaalne väljenduslikkus“, aga ta tundis puudust ka Taamari „emotsionaalsest veendumusest“.

Kuigi mitmete ekspertide jaoks ei olnud Hanna salvestis gregooriuse lauluna tõsiselt võetav, oli ka neid, kes leidsid, et tema esitus on selles žanris arvestatav. Anon 3. (Euroopa 56/32) kirjutab (K4.1): „Minu arvates kasutab Hanna väga vähe enesest-mõistetavaid viiteid St. Galleni ja Laoni neumadele.“ Albarosa (Itaalia 81/51) seevastu arvab (K4.1): „Esineb semioloogilisi eksimusi, aga gregooriuse laulu stiil on äratuntav.“

4.5.2.2 Taamar ja Hanna: esimene uurimisülesanne (frangi-rooma laul ja „voolav kõla“)

Selleks et tuua võrdlust Aabrahami ja Jaakobiga, vaatlesin põhjalikult ka Taamari ja Hanna puhul küsimust, kuidas voolavuse teema on hinnangutes kajastamist leidnud. Selgus, et seda paari arvustades ei ole ühtegi korda kasutatud sõna *flow* või selle tõlkevastet, ei positiivses ega negatiivses tähenduses. Samuti puuduvad eelmise paari hindamises leidunud voolavusega seotud märksõnad. On üksikud näited, mis kaudselt viitavad voolavuse teemale, aga võrreldes Aabrahamile ja Jaakobile antud hinnangutega on need samahästi kui olematud (voolavusega seotud märksõnasid eelmises paaris vt. lk. 168). Seega ei oleks voolavuse küsimuses tarvilik siinkohal tabelit koostada, aga selleks, et näidata skaalapunktide dünaamikat, on tabel siiski lisatud.

Tabelist nähtub, et Taamarile ja Hannale antud skaalapunktid jätkavad eelmisele paarile omast

	K1		K2		K3		K4.1–4.3	
	Hanna	Taamar	Hanna	Taamar	Hanna	Taamar	Hanna	Taamar
Anon. 3	3	6	4	5	3	4	2	5
Albarosa	4	5	4	5	4	5	4	5
Stuntinger	4	5	4	5	3	5	4	5
Göschl	4	6	5	6	4	6	4	6
McCabe								
Anon. 4	2	5	2	6	2	6		5

Tabel 5. Skaalapunktid Taamarit ja Hannat hinnanud ekspertide vastustes küsimustele (1) Kuidas Te hindaksite selle esituse üldist musikaalsust? (2) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet anda edasi teksti tähendust muusika kaudu? (3) Kuidas Te hindaksite esitaja võimet kõnetada Teid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga, mida need tekstid kannavad? (4.1–4.3) Seletused küsimusele 4. Tumehalliga on märgitud väärtused 1–3 (pigem madalam hinnang) ja helehalliga 4–6 (pigem kõrgem hinnang). Lühend K – küsimus.

⁸¹ Saksakeelsed tekstid tõlkis Simone Jacob ja prantsuskeelsetega aitasid Héloïse Bernard ning Helena ja Jaan-Eik Tulve.

trendi: primaarsele esitajale antakse kõrgemaid punkte. Voolavuse temaatika otsene puudumine Hannale antud hinnangutes võib rääkida sellest, et Hanna esituses tõenäoliselt lihtsalt ei ole sellealast puudujääki. Metodoloogiliselt oluline kriitiline küsimus peab siinkohal olema, kuidas oleksid Aabrahami ja Jaakobi eksperdid hinnanud voolavust Taamari ja Hanna salvestistel? Kas nad oleksid nõustunud Taamari ja Hanna ekspertidega või oleksid ikkagi puudutanud rohkem voolavuse teemat? Seda ei ole olemasoleva uurimuse raames võimalik kindlaks teha. Siiski tuleb tõdeda, et Hanna esitus oli märgatavamalt voolavam kui Jaakobil ja seepärast on üsna tõenäoline, et see küsimus ei oleks ka teiste ekspertide puhul nii teravalt esile kerkinud kui Jaakobi puhul. Aabraham ja Jaakob olid ses osas oluliselt erinevamad kui Taamar ja Hanna. Seetõttu võis esimest paari hinnanud ekspertide arvamustes erinevus teravamalt esile tulla.

Nagu eespool öeldud, ei ole küsimus voolavusest täiesti puutumata jäänud, aga see ilmneb episoodiliselt hoopis teisel moel kui eelmise paari puhul. Jaakobi puhul oli ekspertide etteheiteks liikuvuse puudujääk. Hanna, kes oletatavasti on püüdnud jäljendada TKPd, on seda teinud nii usinalt, et mõned eksperdid on talle ette heitnud liigset ägedust. Göschl (Saksa 73/50) kirjutab (K1): „Mõned kohad on liiga kiired, peaaegu arabeski-laadsed” ja McCabe (K4.3) lisab: „[---] Hanna esitus võib tunduda üsna pingeline. Kadentsid on pigem edasiviivad kui lõpetavad” (vt. tervet kommentaari järgmises alapeatükis).

4.5.2.3 Taamar ja Hanna: teine uurimisülesanne (Einsiedeln 121 noodikirja semioloogiline aines sekundaarsel salvestisel)

Kuuest eksperdist neli tunnistasid Hanna esituse gregooriuse lauluks. Kaks eksperti vastasid „nii ja naa”. McCabe (Briti 66/45) kirjeldas oma kõhklast nõnda (K4.3):

Ma arvan, et siinkohal on mängus subjektiivsuse faktor, mis paratamatult mõjutab hinnangut. Neile, kes on tuttavad Solesmes'i lähenemisega, võib Hanna esitus tunduda üsna pingeline (*intense*). Kadentsid on pigem edasiviivad kui lõpetavad. Muusika on vähem „pühalik”, kuna tekitab teatavat pingelisust. Gregooriuse laul, nii nagu seda Solesmes'is lauldakse, tundub olevat esmalt haaratud rahulikkusest (*serenity*), milles liikumise ilu (*beauty of line*) ja hoolikalt varjutatud dünaamika loovad mulje millestki, mis olemuslikult ei ole suuteline ärritust tekitama (*essentially imperturbable*). Ma mõistan, et see ei ole ainus lähenemisviis.

Anon. 4 (prantsuse 48/23), kes samuti vastas „nii ja naa”, kommenteeris oma vastust nõnda (K4.3): „Minu kõhklast seisneb selles, et parem lauldagu gregooriuse laulu kohmakalt kui üldse mitte, vähemalt kloostri kontekstis. Kuid ma ei soovi, et see [Hanna] salvestis oleks mingilgi määral gregooriuse laulu propageeriv näide.” Selles paaris on kõik eksperdid sama meelt, et Taamari esitus pigem vastab Einsiedeln 121 neumadele. Hanna puhul arvavad kaks eksperti, et esitus pigem vastab, ja

		Anon. 3	Albarosa	Stunting	Göschl	McCabe	Anon. 4
K 4	Hanna	Jah	Jah	Jah	Jah	Nii ja naa	Nii ja naa
	Taamar	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah	Jah
K 5	Hanna	2	4	3	4		1
	Taamar	4	5	6	5		6

Tabel 6. Taamarit ja Hannat hinnanud ekspertide vastused küsimustele (4) Kas seda esitust võib nimetada gregooriuse lauluks? ja (5) Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)?⁸² Tumehalliga on märgitud väärtused 1–3 (pigem vastab Einsiedeln 121-le) ja helehalliga 4–6 (pigem ei vasta Einsiedeln 121-le).

⁸² Skaalapunktide sõnastust vt. joonealuses märkuses 68.

Ekspert	Küsimus 5. Kuidas Te hindate esituse vastavust St. Galleni noodikirjale (Einsiedeln 121)?	
	Hanna	Taamar
Anon. 3 (Euroopa 56/32)	Hanna esitab reperkussiivsed neumad ⁸³ nagu varases Solesmes'i koolkonnas ühe noodina. [---] Ma sooviksin kuulda selget ja suuremat vahet pikkade ja lühikeste nootide vahel. Ma sooviksin kuulda teksti rütmi meloodias. Minu arvates on see praegu väga vilets. (2)	Palju parem kui Hanna. Aga siingi ma sooviksin kuulda suuremat vahet pikkade ja lühikeste nootide vahel ja kuulda ornamentaalseid neumasid. (4)
Albarosa (Itaalia 81/51)	Vastavus on olemas, aga tema teadmised notatsioonist vajavad rohkem küpsust. Abiks oleks olnud, kui (põhiliselt antifoonis „Videns Dominus“) oleks arvesse võetud Laoni notatsiooni. ⁸⁴ (4)	Korras, aga mitte alati täiuslik. (5)
Stunting (Austria 27/6)	Rohkem oleks vaja vahet teha voogavatel ja mittevoogavatel neumadel. ⁸⁵ [Järgneb pikk ja põhjalik näidete loetelu, mis demonstreerib eksperdi teadmisi neumakirjast.] (3)	Taamar on St. Galleni neumadega teinud hea töö, aga ta võiks veelgi enam osutada erinevusele voogavate ja mittevoogavate neumade vahel. [---] (6)
Göschl (Saksa 73/50)	Üldjoontes laulab Hanna St. Galleni neumasid õigesti. Siiski, semioloogiline informatsioon on nõrgalt välja toodud. Antifoonis „Vidimus stellam“ on sõna 'Vi-di-mus' esimese silbi <i>salicuse</i> ⁸⁶ viimane noot ebapiisavalt rõhutatud. Sama sõna viimasel silbil peaks <i>porrectuse</i> kolmas noot olema pikendatud neumakupüüri tõttu. ⁸⁷ Antifoonis „Vox in Rama“ on reperkussioonid vaevukuuldavad. (4)	Taamari interpretatsioon on semioloogiliselt rajatud Einsiedeln 121 neumadele. Erandiks on sõna 'Vi-di-mus' antifoonis „Vidimus stellam“. See sõna on rütmiliselt liiga vähe eristuv. Vaata seletust hinnangus Hannale. (5)
McCabe (Briti 66/45)	Ma ei ole praegu piisavalt seotud detailse semioloogiaga. Peale nii paljusid aastaid eemalolekut ei ole ma suuteline hinnangut andma.	
Anon. (Euroopa 48/23)	(1)	On märgata, et interpreet lähtub tõenäoliselt St. Galleni neumade poolt antud juhiste raamistikust. (6)

Tabel 7. Hinnangud Hanna ja Taamari salvestistele küsimuse 5 alusel. Sõnalise vastuse järel sulgudes märgitud numbrid on ekspertide poolt antud skaalapunktid.

⁸³ Vt. joonealune märkus 42.

⁸⁴ Albarosa viitab käsikirjale Laon, Bibliothèque Municipale, 239. Graduaale Laoni piirkonnast; varane 10. sajand.

⁸⁵ Siinkohal vajab seletust üks mõistepaar: *current* ja *non current* (voogavad ja mittevoogavad), mida eksperdid kasutavad kahes tähenduses. *Current* võib tähendada fraase, kus arvatakse olevat põhjendatud suurem voolavus, nt. versused, aga ka antifoone retsitatiivsed osad. *Non current* fraas peaks siis tähendama nõuet mitte kiirustada, vaid just joonistada põhjalikult välja neumade poolt kirjeldatud meloodiajoonis. Samuti kasutavad eksperdid neid mõisteid neumade ja neumaelementide kohta. *Current* märgistab noote, mida tähistavad voolavamad neumamärgid ehk siis mittestruktuuralseid (ornamentaalseid) noote ja *non current* rõhutatuid ehk struktuuralseid noote.

⁸⁶ Seletust, mis on *salicus*, vt. joonealust märkusest 90.

⁸⁷ Lühidalt kirjeldades võib öelda, et neumakupüür (ing. k.: *neumatic break*, pr. k.: *coupure neumatique*) on neumaelementide graafiliselt väikemateks osadeks lahutamine eesmärgiga tuua välja kupüürile (katkestusele) eelneva noodi olulisus. Neumakupüüri peetakse Eugène Cardine'i kõige tähtsamaks avastuseks ja mõnede poolt üldse semioloogia kõige tähtsamaks leiuks, sest see iseloomustab kõige paremini kopisti töö iseloomu – olulised kohad noodikirjas tuuakse välja sule tõstmisega pärgamendilt. Siiski ei pruugi iga neumakupüür olla rütmiliselt tähenduslik. Täpsemat seletust vt. neumakupüüri käsitlevas peatükis raamatust Cardine, Eugène (in collaboration with Godehard Joppich and Rupert Fischer) 1982. *Gregorian Semiology*. Sablé-sur-Sarthe: Solesmes, pp. 79–91.

kolm eksperti, et pigem ei vasta Einsiedeln 121 neumadele.

Kvantitatiivses plaanis vaadatuna ei erine see tulemus eelmise paari, Aabrahami ja Jaakobi omast. Mõlemal puhul primaarne salvestis pigem vastab Einsiedeln 121 neumakirjale ja sekundaarne pigem mitte. Samas aga, kui läheneda hinnangutele kvalitatiivselt, avaneb Taamari ja Hanna puhul sootuks teine pilt. Selleks on vaja põhjalikumalt analüüsida kõigi kuue eksperdi hinnanguid viienda küsimuse alusel ning süveneda mõningatesse semioloogilistesse detailidesse Taamari ja Hanna salvestistel. Arvestades, et tegu ei ole gregooriuse laulu erialajakirjaga, võib selline detailsus tunduda tavatu. Ometi on süvaanalüüs ja selle tutvustamine siinkohal vajalik, et vastata alapeatükis 4.3 esitatud küsimusele: kas sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist – kas õnnestub leida põhjendatud seos sekundaarse salvestise ja primaarse notatsiooni vahel?

4.5.2.4 Taamar ja Hanna: teise uurimisülesande süvaanalüüs

Tutvugem esmalt lähemalt ekspertidega. *Anon.* 3 (Euroopa 56/32) kuulub nende ekspertide hulka, kes ei ole päris rahul kummagi esitusega. Ta hindab küll Taamari esitust veidi paremaks kui Hanna oma, aga tegelikult on tal Taamarile samad etteheited mis Hannalegi, välja arvatud reperkussiooni kasutamine.⁸⁸ Julgen oletada, et *Anon.* 3 võrsub koolkonnast (või on sellest oluliselt mõjutatud), mille rajajaks on Marie-Noël Colette (1939), sest ta peab vajalikuks suuremat erinevust lühikeste ja pikkade vältuste vahel.⁸⁹ (Samas tähenduses on siin ka „voogavad ja mittevoogavad neumad“.) Colette'i koolkonna esindajad peavad mõnikord Taamari kasutatud stiili liiga üksluiseks, sest nootide vältused on nende meelest liiga ühetaolised ja interpretatsioonis ei kasutata ära neumakirja kogu preskriptiivset potentsiaali.

Stunting (Austria 27/6) sarnaneb oma hinnangutelt *Anon.* 1 (Euroopa 56/32) arvamustega ja lähtub minu arvates samast koolkonnast. Kui

gi ta hindab Taamarit maksimaalse hindega (6) ja Hannat keskmisest madalama hindega (3), on tal mõlemale esitajale läbi erinevate hinnangute sama ettekirjutus: pikkade ja lühikeste nootide erinevus olgu suurem.

Albarosa (Itaalia 81/51), kelle arusaamad (sarnaselt Göschliga) võrsuvad traditsioonilisemast Eugène Cardine'i semioloogilisest käsitlusest, tunneb Taamaris selgelt ära „oma“ ja annab Hannale hinnanguks, et üldjoontes on neumakirja järgitud, aga lihvi on vaja.

Göschl (Saksa 73/50) hindab Taamarit üsna kõrgelt, nii skaalapunktide kui sõnaliste kirjeldustega. Ta kirjutab (K6): „Taamari stiil sobib väga hästi gregooriuse laulu olemusega. See on hingestatud, sügav, religioosne ja põhineb vaimse avatuse ja pühendumise hoiakul, olles täielikult kooskõlas liturgiaga. Täiesti veenev!“ Göschl hindab Hannat sarnaselt Albarosaga.

Anon. 4 (Euroopa 48/23) annab Hannale madalaima hinnangu seda kommenteerimata. See on ka üks väheseid juhuseid kogu tajukatses, kus ekspert kasutas skaalapunkti „1“. Taamar seevastu saab hindeks „6“. Ma arvan, et *Anon.* 4 kuulub pigem resoluutsete ekspertide kilda ja tal on väga selge pilt, kuidas „õige“ gregooriuse laul kõlab. Ilmselt juhtus Taamar esindama *Anon.* 4 ideaalset või peaaegu ideaalset käsitlust ja resoluutse hindajana ei pidanud ta vajalikuks „kehvemale“ esitajale keskmisi hindeid panna.

McCabe (Briti 66/45) on jätnud semioloogilisele küsimusele hinnangu andmata. Oma teiste hinnangute alusel on ta Taamari salvestisega rohkem rahul, aga suhtub silmanähtavalt sõbralikult ka Hanna esitusse. Muu hulgas kirjutab ta (K2): „Hanna on selgelt absorbeerinud teksti ja toonud kohaselt välja selle nüansse, millest tema intensiivne tõlgendus tunnistust annab.“

Nüüd, kus meil on parem ülevaade kuuest ekspertidest, näivad eelmises alapeatükis esile toodud kvantitatiivsed tulemused hoopis teises valguses. Kolmest ekspertidest kaks (*Anon.* 3 ja Stunting), kes leidsid, et Hanna esitus pigem ei vasta Einsiedeln 121 neumadele, esindavad ilmselt kardinaal-

⁸⁸ Hanna nagu ka mitmete teiste sekundaarsete esitajate käsitluses on tõesti reperkussiiivsed neumad kaotsi läinud, kuigi nende esitamine sai „helilooja“ juhendis täpselt kirjeldatud: „Punktiiriga pidekaared tähistavad samal helikõrgusel lauldavate identsete vokaalide gruppe, mille teine (ja kolmas) noot tuleb samuti kerge rõhuga, justkui põrgatades välja laulda. [---]“ Reperkussioon on tänapäeva Euroopa vokaalmuusikast samahästi kui kadunud (Tulev 1998: 1) ja seepärast on ka selle interpreteerimine sekundaarsetele esitajatele arusaadavalt võõras.

⁸⁹ Colette'i stiili lühikirjeldust vt. joonealuses märkuses 8.

selt teistsugust neumakirja tõlgendust kui see, mida kasutab Taamar ja tema kaudu ka Hanna. See seletab nende arvamuste lahknevust Albarosa ja Göschli omadest, kes esindavad traditsioonilisemat neumakäsitlust. *Anon.* 4 puhul ma lahknevuse kohta seletust pakkuda ei oska.

Ma ei soovi kuidagi alahinnata teiste ekspertide arvamusi, aga peale *Anon.* 3 ja Stuntingeri ekspertiisi kriitilist hindamist jäävad selles paaris domineerima kaks suurte kogemustega õpetlastmuusikut – Göschl ja Albarosa. Mõlemad leidsid nii Taamari kui Hanna esituse Einsiedeln 121 neumakirjaga pigem vastavuses olevat ja täiendasid oma hinnangut kommentaaridega. Vaadake siis detailsemalt, mis on nende kommentaaride sisuks.

Göschli (Saksa 73/50) hinnang on selle analüüsi seisukohast äärmiselt tähenduslik. Ta kirjutab sekundaarse esitaja Hanna kohta (K5): „Antifoonis „Vidimus stellam” on sõna ‘Vi-di-mus’ esimese silbi *salicus*’e⁹⁰ viimane noot ebapiisavalt rõhutatud” (primaarset notatsiooni vt. noodinäide 1). Täpselt sama kommentaar on tal ka Taamari kohta. Ja tõepoolest Taamar (kelle salvestisest on olemas digitaalne mõõdistus) ei pikenda selgelt sõna ‘Vi-di-mus’ esimese silbi viimast nooti, nagu Göschli arvates *salicus*’ele kohane. See on Taamari esituses küll pikem kui teine noot, aga lühem kui esimene noot – Taamari *salicus*’e temporaalne struktuur millisekundites on: 500 / 300 / 400. *Salicus*’e esimene noot, mida tähistab *punctum*, peaks kolmest noodist olema kõige lühem, aga on hoopis kõige pikem. Seepärast ilmselt ei olegi kolmanda noodi pikendamine vaid 100 ms võrra Göschli jaoks piisav – domineerima jääb esimene, kõige pikem noot.

Samuti toob Göschl puudusena välja, et Hanna ei rakenda neumakupüüri pikendavat mõju viima-

se silbi kolmandal noodil (*porrectus*’e⁹¹ viimasel noodil). Jälle on sama märkus ka Taamari kohta ja taas on Göschli õigus. Taamari esituses on pikendatud hoopis neljas noot (*torculus*’e⁹² esimene noot). Kolmanda silbi ‘Vi-di-mus’ temporaalne struktuur Taamari salvestisel on: 300 / 300 / 300 / (siin on kupüür) 500 / 300 / 700.⁹³ **Primaarse esitaja Taamari semioloogilised kõrvalekalded on sekundaarsesse notatsiooni fikseeritud. Hanna on neid kõrvalekaldeid selle notatsiooni järgi esitanud ja Göschl on ka Hanna esitusest täpselt samad vead ära kuulnud.** Neumakupüüri puudutava vea on ka Albarosa kõrv mõlemas esituses kinni püüdnud: (K4.1) „[---] Antifoonis „Vidimus stellam” on ‘vi-di-mus’ viimasel silbil *porrectus*’e ja *torculus*’e vahel oluline neumakupüür, mida Hanna, aga veelgi enam Taamar, ignoreerib.” See annab tunnistust tõsiasjast, et Taamari ja Hanna salvestised on vähemalt rütmiliselt tõesti sarnased.

Ma arvan, et esimese silbi viimasest noodist ülelibisemine nii nagu ka neumakupüüri ignoreerimine on TKP „nõutava” tõtliku voolavuse tagajärg. Iga hinna eest tuleb saavutada voogav *legato* ja neumakirja viidatud markeeringud tekstis jäävad seetõttu realiseerimata.

Lisaks detailsetele semioloogilistele näidetele toon oma argumendi täiendavaks toetuseks välja veel Albarosa ja Göschli vastused küsimusele „7. Mis on kõige märgatavamad sarnasused salvestiste vahel?”. Albarosa (Itaalia 81/51): „On märgatav, et mõlemad lauljad järgivad Dom Cardine’i koolkonda” ehk teisisõnu järgivad semioloogilist õpetust. Göschl (Saksa 73/50): „Mõlemad interpretatsioonid põhinevad semioloogial. [---]”

Süvaanalüüsi kokkuvõtteks võib öelda, et Albarosa ja Göschli arvamused Taamari ja Hanna esituste kohta ei langenud mitmes osas kokku ülejäänud ekspertide hinnangutega. Põhjused

⁹⁰ *Salicus* on kolmest tõusvast noodist (neumaelemendid: *punctum*, *oriscus* ja *virga*) koosnev neuma, mida peetakse kohaseks laulda pingestatumalt kolmanda noodi suunas. Sellest pingestatusest tekib helikujund, mille kolmas noot on markeeritud. Olemas on ka kolmest tõusvast noodist koosnev neuma *scandicus* (neumaelemendid: *punctum*, *punctum* ja *virga*), mida põhivormis käsitletakse kui kolme võrdset nooti. *Salicuse*’s leiduv neumaelement *oriscus* kuulub nende saladuslike märkide hulka, mille tõlgendamises ei ole selget konsensust. Just see märk arvataksegi olevat ettekirjutuseks, mis loob *salicuse*’s pingestatuse.

⁹¹ *Porrectus* on kolmest noodist koosnev neuma, mille keskmine noot on madalam kui äärmised.

⁹² *Torculus* on kolmest noodist koosnev neuma, mille keskmine noot on kõrgem kui äärmised.

⁹³ Ma lisan siinkohal ka teiste primaarsete salvestiste vastavad temporaalsed andmed ehk sõna ‘Vi-di-mus’ esimese ja viimase silbi noodid. Paksendatud kirjas on vältused, mis Göschli arvates võiks semioloogilist alustel olla pikendatud. Aabraham 400 / 300 / **300** ja 300 / 300 / **200** / 400 / 300 / 800; Ahhim: 500 / 400 / **500** ja 300 / 300 / **300** / 400 / 400 / 800; Rutt: 300 / 600 / **700** ja 300 / 200 / **600** / 300 / 200 / 900. Aabrahamil on mõlemas kohas pikendus puudu; Ahhimil on sarnaselt Taamarile esimeses näites mõningane pikendus; ainult Rutil on mõlemas näites märgatavad pikendused. Rutt muide võrsub Colette’i, seega semioloogiliselt „radikaalsemast” koolkonnast, samas kui Aabraham, Ahhim ja Taamar traditsioonilisemast, Cardine’i semioloogia koolkonnast.

arvamuste erinevuseks on siinkohal aga objektiivset laadi. Nii Anon. 3 kui Stuntingeri on selgelt teise koolkonna esindajad ja seepärast on nende hinnangud arusaadavalt teistsugused. Siinkohal aga ei olegi nii oluline panna tähele erinevaid esteetilisi kontseptsioone (kuigi ka need on väga huvitavad), vaid tõsiasi, et **Albarosa ja Göschli hinnangutes on Hanna esitus tunnustatud põhiolemuses semioloogiliselt korrektseks. Kuna Hanna semioloogilisi teadmisi ei oma, siis pidi ta need saama sekundaarsest notatsioonist.** Vastasel juhul ei oleks Albarosa ja Göschl neid tunnuseid sealt leida saanud. Oluline on rõhutada, et kahe eksperdi poolt esile toodud semioloogilised kõrvalekalded Taamari salvestiselt, mis on sekundaarsesse notatsiooni transkribeeritud, on üle kandunud ka Hanna salvestisele. **Selline tulemus lubab oletada, et sekundaarne notatsioon representeerib primaarset salvestist ja selle kaudu ka primaarset notatsiooni.** Siitmaalt oleks huvitav edasi minna uue uurimusega ja võrrelda digitaalsete mõõtmistulemuste alusel põhjalikult Taamari ja Hanna esituste temporaalseid struktuure.

4.6 Arutelu

Arutelu ja hilisemas järeltulemuste tegemises tuleb arvestada käesoleva uurimuse üsnagi piiratud andmete mahtu ja nende andmete kvalitatiivset iseloomu. Kvalitatiivseid sotsioloogilisi andmeid analüüsid on oluline meeles hoida, et tulemused ei püüagi näidata, kuidas sootsium üldiselt mõtleb, vaid ainult demonstreerida, millised on erinevad võimalused teatavat teemat vaadelda. Ehk teisisõnu, „saadud tulemused räägivad midagi nähtuste eksisteerimise, kuid mitte nende leviku ulatuse kohta“ (Altnurme 2012: 198).

4.6.1 Esimene uurimisülesanne: frangi-rooma laul ja „voolav kõla“

Kahest paarist on selles küsimuses vaieldamatult markantsem näide Aabraham ja Jaakob. Taamari ja Hanna esitustes ei olnud voolavuses nii suurt kontrasti, et see oleks terava teemana ekspertide arvamustes esile tõusnud. Aabrahami ja Jaakobit hinnanud ekspertide vastustest on näha selge trend: kõik eksperdid peale ühe tõid mingil kujul välja tänapäevasele kõlapildile (TKP) iseloomuliku voolavuse puudumise sekundaarse esitaja Jaakobi salvestiselt. See lubab arvata, et TKP märgilised omadused on olulised ka salvestisi hinnanud

ekspertide jaoks. Ei piisa ainult õigest tekstist ja õigest meloodiast – vaja on tuttavat spetsiifilist esituslaadi. See esituslaad oli märgatavalt paremini tunda Aabrahamil kui Jaakobil ja sestap on ka Aabrahami hinnatud kõrgemalt.

Rütmilises küsimuses tuleb ekspertide enamikuga nõustuda – Jaakobi salvestiselt ei olnud tõesti ära tunda gregooriuse laulu rütmikat nii, nagu Aabraham seda primaarse notatsiooni järgi esitas. Mind oleks väga huvitanud ekspertide arvamus Jaakobi esituse kohta, kui selle rütmika oleks olnud sekundaarse notatsiooni järgi täpsem, aga muud tunnused, sh. artikulatsioon, oleks jäänud samaks. Kas siis oleks eksperdid olnud selle esituse suhtes leebemad või on voolavus asendamatult oluline omadus gregooriuse laulu „heaks“ õnnestumiseks?

Voolavuse kaotamise põhjusi Jaakobi esitusest võib olla mitmeid. Esimene ja kõige ilmsem võiks olla asjaolu, et Jaakob lihtsalt ei suuda vokaalselt TKPd produtseerida. Samuti võis noodi pilt teda hirmutada ja põhjustada teatud mõttes „ara“ esituse. Need põhjused ei tundu mulle olulisena. Mingil juhul ei saa öelda, et Jaakobi esitusest oleks puudunud hea *legato*, ja ma arvan, et Jaakobi vokaalseid võimeid arvestades on üsna tõenäoline, et kui mõni TKP spetsialist talle pala ette laulaks, oleks Jaakob suuteline neid maneere jäljendama. Sellisena aga, nagu ta frangi-rooma monoodiat sekundaarses notatsioonis nägi, ei kutsunud see tema interpretatsioonis automaatselt esile TKP-le omast voolavust.

Jaakobi esituses asendus primaarsetele esitajatele omane enesekindlus teatava aupakklikkuse tundega. Eksperdid leidsid valdavalt, et esitus kaotas sellest. Minu meelest sain ma seeläbi kuulda tänapäevase kõlapildi eelarvamustest vaba frangi-rooma monoodia esitust. Ekspert Schweitzer kirjutas Jaakobi esituse kohta, et Jaakob „käsitleb teksti aukartusega, aga ei söanda seda vormida“. Tal on õigus – minule tundub, nagu oleks Jaakob pigem lasknud tekstil vormida ennast.

Mulle isiklikult meeldis Jaakobi esitus väga. Tema eelarvamusteta, võiks isegi öelda „neitsilikus“ gregooriuse laulu tõlgenduses oli võrreldes TKPga horisontaalne suund (voolavus) küll oluliselt väiksem, ent vertikaalne suund (tähelepanu üksikutele sõnadele) märkimisväärselt suurem. Jaakobi interpretatsioon, mis enamiku ekspertide poolt siiski tunnustati gregooriuse lauluks, esitab

meile õigustatud küsimuse: kas „pehme voolav kõla” ehk TKP on siiski frangi-rooma monoodia integraalne omadus? Arusaadavalt võib lugeja siinkohal küsida: „Mida autor õigupoolest oma arutlusega soovib? Kas ta tõesti tahab kaotada voolavuse frangi-rooma monoodia esitamisest ja pöörduda tagasi üksikute nootide rõhutamise ehk vasardamise juurde?” Sellist kavatsust mul kindlasti pole. Ma püüan juhtida tähelepanu, et lisaks horisontaalsele ehk voolavale mõõtmele on tekstide lausumisel olemas ka vertikaalne mõõde. Seda mõõdet on ka tunda artikli sissejuhatuses kirjeldatud Godehard Joppichi interpretatsioonis, mille kaudu saab kuulajale osaks „oluliselt enam fragmenteeritud, ent see-eest detailirohke esitus, milles „pehmet voolavust” on märksa vähem” (lk. 144). Vertikaalse mõõtmis väljendub hoiak, kuidas esitaja sõnadele keskendub. Jaakob näitas *tabula rasa*’na (võib-olla kogemata), kuidas seda teha. Kas me pigem püüame sõnu täpselt välja öeldes keskendada oma tähelepanu nii sõna kõlale, selle rütmile, selle tähendusele kui ka mõjule, mida see meile ja teistele kuulajatele avaldab, või otsime pigem „voolav-müstilist kantileeni”, mis tekitab meis hea (ebamaise vaimulik-meditatiivse) enesetunde?

„Gregooriuse laulu stiili” saamisluugu tundub olevat võitlus üksikute nootide rõhutamise vastu ehk võitlus *legato* eest. Sellises võitluses kujuneb arusaadavalt voolavus. Pole aga sugugi selge, et see on tegelikult frangi-rooma monoodia integraalne omadus – põhjus võib olla märksa proosalisem: Guéranger’le ei meeldinud üksikute nootide rõhutamine. Tema ettekujutus voolavusest võis muidugi olla hoopis teistsugune kui see, mida me praegu selle all mõistame. Guéranger’ kui liturgioteoloogi jaoks oli esmatähtis just õige tekst ja selle „õigesti” lausumine. Kas aga teksti keskendunud ja pühalikku lausumist gregooriuse laulus on ikka igal juhul vaja täiendada muusikalise „voolavusega”? Andekate muusikute võitluses voolavuse eest saab üsna tõenäoliselt dominantse komponendina võidu just muusika, mitte tekst. See võib kardetavasti viia tulemuseni, kus muusika lämmatab laulu, nii nagu teoloogia võib surmata usu.

Erandlike arvamuste poolest silma paistnud ekspert Quesnel (Kanada 49/14) esines teravmeelse, ent minu meelest väga tabava kommentaariga (K3): „Jaakob on kindlasti väga hea gregooriuse laulu laulja, aga mina omakorda olen väga hea

gregooriuse laulu kuulaja. [---].” Ehk ongi selles gregooriuse laulu sügavam saladus: olla esmajärjekorras hea kuulaja?

4.6.1.1 Teine uurimisülesanne: Einsiedeln 121 noodikirja semioloogiline aines sekundaarsetel salvestistel

Selleks et kontrollida, kas Einsiedeln 121 noodikirja aines kajastub sekundaarsetel salvestistel, sai püstitatud kolm kontrollküsimust: (1) kas primaarne salvestis kajastab adekvaatselt primaarset notatsiooni? (2) kas sekundaarne notatsioon representeerib adekvaatselt primaarset salvestist? (3) kas sekundaarne salvestis annab edasi sekundaarset notatsiooni nii, et sellel oleks äratuntavad primaarse notatsiooni eripärad? (Vt. ka alapeatükk 4.3 lk. 163.)

Aabrahami ja Jaakobi puhul on vastused kontrollküsimustele üsna selged: (1) eksperdid olid pari, et Aabrahami esitus representeerib Einsiedeln 121 neumakirja; (3) Jaakobi esitusest ei olnud ekspertidel võimalik leida seost Einsiedeln 121 neumakirjaga, mida sekundaarne notatsioon hüpoteetiliselt oleks pidanud kajastama ja seega (2) ei saa selle paari tõendite põhjal kinnitada, et sekundaarne notatsioon oleks adekvaatselt kajastanud primaarset salvestist. Kui see oleks olnud ainus paar tajukatset, siis oleks pidanudki tegema lõppjärelduse, et põhjuslikku seost sekundaarse esituse ja primaarse notatsiooni vahel ei õnnestunud tuvastada.

Hoolimata sellest et eksperdid ei leidnud Jaakobi esitusel olulist seost Einsiedeln 121 neumadega ja sellest puudus nende jaoks oluline voolavus, ei olnud ühtegi, kes oleks eitanud seda esitust kui gregooriuse laulu. Kas see on märk sõbralikust hindamisest või gregooriuse laulu mõistmise areaali laiusest? Kas selles võiks peituda viide gregooriuse laulu kaasaegsele rafineeritud kihilisusele – eksisteerib mitmeid arusaamasid fenomenist „gregooriuse laul” ja need erinevad käsitlused võivad asuda koos ühes ja samas isikus?

Tulemused Taamari ja Hanna hindamisel töid uurimisse olulise pöörde. See, et Hanna, kes ei ole frangi-rooma monoodia esitaja, suutis MIDI-helindi abil Taamari esituse sekundaarse notatsiooni põhjal sellise rütmilise täpsusega esitada, oli Jaakobi kõrval selle tajukatse teine oluline õnnestumine. Et Albarosa ja Göschl sattusid hindama just Taamari ja Hanna esitusi, oli õnnelik juhus, mis andis julgustust pidada sekundaarset notatsiooni

adekvaatseks. Hanna esitusest oli näha, kui vähe on vaja, et TKP hakkaks frangi-rooma monoodia esitusele külge – piisas, et Hanna oli gregooriuse laulu kuulnud ja seostas õpitavat materjali sellega. See on järjekordne viide „gregooriuse laulu stiili” märgilisuzele.

Taamari ja Hanna kontrollküsimustest (1) esimesele on vastus taas jaatav: eksperdid olid konsensuslikult päri, et Taamari esitus on kooskõlas Einsiedeln 121 neumadega. (3) Hanna puhul läksid viie eksperdi antud hinnangud omavahel tõsiselt vastuollu. Kolm eksperti leidsid, et kooskõla pigem ei ole, ja kaks eksperti arvasid, et pigem on. Analüüsid eksperdide profile, osutus otstarbekaks vaadelda põhjalikumalt kahe vähemusse jäänud eksperdi, Albarosa ja Göschli seisukohti. Siinkohal ei ole oluline, et need eksperdid jäid nappi arvulisse vähemusse; oluline on tõdemus, et kui kaks nii silmapaistvat semioloogi leidsid Hanna esituse olevat põhiolemuselt kooskõlas Einsiedeln 121 neumadega, siis on see seos suure tõenäosusega ka olemas. Seega võib Taamari ja Hanna andmete põhjal öelda, (2) et sekundaarne notatsioon representeeris olulisel määral primaarset salvestist ja seetõttu õnnestus leida põhjuslik seos sekundaarse esituse ja primaarse notatsiooni vahel.

Taamari ja Hanna hindamisel gregooriuse lauluna oli olukord sama mis Aabrahami ja Jaakobi puhul. Kuigi oli mitu Hanna suhtes selgelt kriitilist eksperti, ei sõandanud ükski neist eitada Hanna esitust kui gregooriuse laulu. Kuuest eksperdist neli kiitsid Hanna esituse gregooriuse lauluks ja kaks vastasid „nii ja naa”.

5. Järeldused, kokkuvõte ja edasised sammud

5.1 Järeldused

Tajukatse tulemusi arvesse võttes võib üsna selgelt öelda, et valdav enamik sekundaarseid esitajaid ei suutnud eksperte veenda oma pädevuses esitada sekundaarse notatsiooni põhjal gregooriuse laulu sama hästi kui primaarsed esitajad. See kehtib ka nende sekundaarsete esitajate kohta, kes olid varem gregooriuse lauluga põgusalt kokku puutunud ja seostasid lauluvat materjali selle repertuaariga. Üldjoontes hindasid eksperdid primaarse esituse peaaegu alati paremaks. Positiivsed hinnangud sekundaarsetele esitajatele võisid olla heatahtlikud, aga pea mitte kunagi ülistavad, mida primaarsete esitajate puhul ette tuli. Isegi kui ekspert kirjeldas sekundaarset esitust küllaltki

positiivselt, andis peaaegu alati madalam skaalapunkt tunnistust primaarse esituse kõrgemaks hindamisest. Hoolimata kriitilisemast suhtumisest sekundaarsetesse salvestistesse pidasid eksperdid neil kõlavat muusikat siiski gregooriuse lauluks.

Primaarsete esitustega võrreldes kahanes sekundaarsete esituste võime anda edasi teksti mõtet muusika kaudu ja kõnetada katseisikuid isiklikult kristliku õpetuse sõnumiga. Sellest võrsub tulevasteks uurimusteks oluline küsimus: kuidas on seotud teksti ütleamise stiil ja selle kristliku kvintessentsi kandumine kuulajateni?

Ekspertide arvamused andsid taas kinnitust gregooriuse laulu mõistmise ja kirjeldamise kiirevusest. Välja joonistasid mitmed äärmused, nt. „liiga vähe emotsionaalsust” versus „liiga palju emotsionaalsust”; „semioloogiline täpsus on määrav” versus „semioloogiline täpsus ei ole määrav”.

Tajukatse tulemuste põhjal ei saa küll otsustavalt väita, nagu representeeriks sekundaarne notatsioon täie adekvaatsusega primaarset salvestist. Jaakobi nagu ka enamiku teiste sekundaarsete esitajate tõlgendus ei suutnud võistelda primaarsete salvestistega „gregooriuse laulu pärasuses”. Samas leidub kaalukaid argumente selle poolt, et sekundaarne notatsioon siiski representeerib primaarset salvestist – **vastasel juhul ei oleks saanud eksperdid Hanna sekundaarselt salvestiselt ära tunda primaarse notatsiooni spetsiifilisi semioloogilisi aspekte.**

Taamari ja Hanna salvestistele antud hinnangute süvaanalüüs lubab järeldada, et sekundaarse notatsiooni järgi on võimalik reprodutseerida vähemalt primaarse esituse baasväärtusi, kui rütm piisava täpsusega omandada. Tegu on küllaltki olulise järeldusega, sest see lubab arvata, et salvestiste üksikuteks nootideks segmenteerimise ja selle põhjal täpsusele orienteeritud klassikalises lääne noodikirjas transkriptsiooni tegemise metodoloogia on adekvaatne või siis vähemalt adekvaatsusele väga lähedal.

Kuigi Hanna näite varal võib väita, et sekundaarne notatsioon representeeris primaarset salvestist, on küsitav selle notatsiooni kui käepärase interpretatsioonilise materjali kasutuskõlblikkus. Praegu kasutatud täpsusastme juures saab transkribeerija oma käsutusse küll piisava noodivältuste paleti, aga problemaatiliseks kujuneb selle paleti alusel noteeritud pala rütmiliselt täpne esitamine. Need sekundaarsed esitajad, kes

õppisid palasid tavapärase meetoditega, ei suutnud rütmi piisava täpsusega omandada. Seda oli võimalik teha ainult elektroonikat (MIDI helind) appi võttes.

5.2 Kokkuvõte ja edasised sammud

Olles lõpetanud selle uurimuse, leian, et küsimus keskaegse sakraalse ladina monoodia ja selle tänapäevase esitamise suhte kohta oli asjakohaselt püstitatud. Üldlevinud teadmised „gregooriuse laulu stiili“ kujunemise kohta ei ole piisavad, mistõttu tänapäevane esitusstiil seostatakse keskaegse repertuaariga liiga kergekäeliselt. See võib tuua kaasa hinnangu andmise keskaegsele repertuaarile tänapäevase kõlapildi alusel, mis omakorda võib kahandada meie adekvaatset arusaamist Euroopa professionaalse muusikakultuuri lätetest.

John Butti väljapakutud meetod uurida iidseid repertuaare selle esitamise kaudu on tulemuslik ja väärrib edasiarendamist keskaegse sakraalse ladina monoodia, aga miks mitte ka teiste repertuaaride uurimisel. Keskaegse repertuaari uurimine selle esitamise kaudu andis Jaakobi esituse näol omas laadis efektse frangi-rooma monoodia tõlgenduse, mis näitas seda repertuaari hoopis teistsuguses valguses. Selgus ka, et frangi-rooma monoodiat on adekvaatselt ehk siis semioloogiliselt täpselt võimalik noteerida klassikalises lääne noodikirjas, aga selle noodikirja järgi laulmine on oodatust keerulisem.

Tajukatse eesmärgid õnnestus üldjoontes täita. Keskaegne sakraalne ladina monoodia ehk täpselt frangi-rooma monoodia õnnestus lahutada tänapäevasest kõlapildist täpsusele orienteeritud sekundaarse notatsiooni loomise kaudu. Oluliselt sai täiendatud salvestiste nootideks segmenteerimise metodoloogiat.

5.2.1 Edasised sammud

Tehtud tajukatset võiks korrata, redigeerides piisut sekundaarset notatsiooni, näiteks võiks ära võtta märkuse *sempre legato* ja märgistused *poco vibrato* ja *non vibrato*. Ehk võiks ka kaaluda rütmipildi lihtsustamist, aga see peaks toimuma rangelt põhjendatud metodoloogia alusel. Täpsusaste, mida transkriptsioonides kasutasin (ümardamine lähima 100 ms punktini) on kindlasti piisavalt täpne; proovida võiks isegi täpsusastme langetamist 150 ms punktini. Täiendavalt tuleb töötada transkribeerimise teiste aspektide, nt. dünaamilise skaala adekvaatsusega. Kõige olulisem oleks aga täita juba läbiviidud tajukatse kõige suurem lünk ja leida sobivamaid sekundaarseid esitajaid. Head kandidaadid oleksid frangi-rooma monoodia tänapäevase kõlapagasi eelarvamustest võimalikult vabad lauljad (nt. aasia või slaavi päritolu), kelle muusikalised võimed lubaksid sellise keerulisuseastmega teksti täpselt esitada. Samuti võiks kaaluda katseisikute ringi avardamist professionaalsetele muusikutele, kes ei ole gregooriuse laulu spetsialistid, ja muusikasõpradele laiemalt.

5.2.2 Lõpetuseks

Artikli alguses küsisin, kas keskaegne sakraalne ladina monoodia ja selle tänapäevane kõlapilt on normaalne tervik või on tegemist pigem Siiami kaksikutega. Artikli lõpetan tõdemusega, et minu meelet on nad siiski Siiami kaksikud. Meile on teada, et ka sellised kaksikud võivad elada terviklikku ja täisväärtuslikku elu. Aga kui kunagi nende lahutamise käigus peaks ühe olemine ohtu sattuma, siis lastagu pigem elada keskaegsel sakraalsel ladina monoodial.

Kirjandus

1852. *Graduale Romanum*, [---] *Cantu revisio juxta manuscripta vetustissima*. Pariisi: J. Lecoffre et socios, Bibliopolas.

1871. *Graduale de tempore et de Sanctis*, [---], *cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato cui addita sunt officia postea approbata sub auspiciis sanctissimi Domini nostri PII PP. IX. Curante sacr. rituum congregatione. Cum privilegio*. Ratisbonæ, Neo-Eboraci & Cincinnati: Sumtibus, chartis et typis Friderici Pustet.

1883. *Liber Gradualis, a S. Gregorio Magno olim ordinatus postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum* [---] Tornaci Nerviorum, Typis Societatis Sancti Joannis Evang. Desclée, Lefebvre et Sociorum.

2011. *Graduale novum de dominicis et festis. Editio magis critica iuxta SC 117* [---], 1. Regensburg, Città del Vaticano: ConBrio Verlagsgesellschaft, Libreria Editrice Vaticana.

Altnurme, Lea 2012. Mida võiks kirik teada eestimaalase individuaalsest religioossusest. – *Astu alla rahva hulka. Artikleid ja arutlusi eesti elanikkonna vaimulaadist*. Toim. Eerik Jõks, Tallinn: Eesti Kirikute Nõukogu, lk. 193–212.

Bailey, Terence 1979. *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*. Ottawa, Canada: University of Ottawa Press.

Bergeron, Katherine 1998. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. California studies in 19th century music 10, Berkeley/London: University of California Press.

Brunner, Lance W. 1982. The Performance of Plainchant: Some Preliminary Observations of the New Era. – *Early Music* 10/3, pp. 317–328.

Butt, John 2002. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Musical performance and reception*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

Combe, Pierre 2003. *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*. Trans. Theodore N. Marier and William Skinner, Washington, D.C.: Catholic University of America Press.

Gajard, Joseph 1960. *The Solesmes Method: Its Fundamental Principles and Practical Rules of Interpretation*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.

Hermes, Michael [Hrsg.] 2000. *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen: Verse zu den Introitus- und den Communioantiphonen*. St. Ottilien: EOS.

Hughes, Andrew 2002. Review of *An introduction to Gregorian chant* (Richard L. Crocker 2000). – *Speculum* 77/1, pp. 161–162.

Jõks, Eerik 2006. Põgus pilguheit gregooriuse laulu interpretatsiooni lähiminevikku Eestis. – *Teater. Muusika. Kino* 12, lk. 64–71.

Jõks, Eerik 2009. *Contemporary understanding of Gregorian chant – conceptualisation and practice*. PhD thesis, University of York, York: White Rose eThesis online, <http://etheses.whiterose.ac.uk/949/> (vaadatud 1.10.2014).

Jõks, Eerik 2010. Gregooriuse laulu määratlemine mõiste ja nähtusena ning interpretatsioonilised eelistused tänapäevase praktiseerija vaatenurgast. – *Res Musica* 2, lk. 33–52.

Karp, Theodore 2000. Review of *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises*, by Timothy McGee. – *Journal of the American Musicological Society* 53/3, pp. 613–623.

Mahrt, William 2000. *Chant. – A Performer's Guide to Medieval Music*. Ed. Ross W. Duffin, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1–22.

Pärtlas, Žanna, Janika Oras 2012. Seto traditsioonilise laulmismaneeri jäljendamise eksperimendist. – *Res Musica* 4, lk. 22–43.

Siitan, Toomas 1989. *Keskaja muusika aastani 1300*. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Hariduskomitee, Teaduslik-Metoodiline Kabinet.

Siitan, Toomas 1998. *Õhtumaade muusikalugu I*. [Tallinn]: Talmar & Põhi / Avita.

Soltner, Louis 1995 (1974). *Solesmes and Dom Guéranger, 1805–1875, From Solesmes about the Chant*. Orleans, Mass.: Paraclete Press.

Tulev, Toivo 1998. *Virga ja stropa reperkusioon St. Galleni neumakirjas*. Magistritöö, Eesti Muusikaakadeemia.

Tulve, Jaan-Eik 2000. Kloostrielu ja gregooriuse laulu võlu. Intervjuu isa Daniel Saulnier'ga. Tõlk. Eva Eensaar. – *Teater. Muusika. Kino* 11, lk. 55–59.

Medieval sacred Latin monody and its contemporary soundscape – normal integrity or ‘Siamese twins’?

—
Eerik Jõks

In this article I (1) describe the musical style that we are used to associating with medieval Gregorian chant; (2) explain the emergence of this style in the 19th century and put forward the problem behind considering the medieval repertoire and its contemporary performance style as a coherent whole; (3) introduce the results of a recently conducted perception experiment ‘The relationship between notation and performance in medieval sacred Latin monody’.

Description of ‘the style of Gregorian chant’

There is a vocal style that is almost universally recognized as ‘the style of Gregorian chant’. The characteristics of this style are (1) the saturation of musical plasticity, (2) the avoidance of metrical thinking, and (3) the aspiration of a streamlined musical flow. This style is associated with otherworldliness and has a tendency to suggest feelings of peace and eternity. ‘The style of Gregorian chant’ is achieved by applying a dynamically and agogically sensitive *legato* (or even *glissandi*) that creates a specific, uninterrupted flowing delivery (ongoing flow) of the text, which is itself often amplified and made mysteriously undulating by the acoustics of the church building. Within this style there can of course be a variety of rhythmical conceptions, vocal production, agogics and dynamics. However, in an abstract way of thinking there is this ‘iconic chant soundscape’ – which Lance Brunner refers to as ‘smooth flowing sound’ (Brunner 1982: 317) – that is at least to some extent characteristic to nearly all contemporary chant performances. Brunner is correct that ‘the fairly consistent approach to the performance of chant is finally giving way to the exploration of new possibilities that incorporate the results of recent scholarly research’ (Brunner 1982: 317). However, I do not think that it has changed or will change in the near future the generally appreciated connection between Gregorian chant and ‘smooth flowing sound’ – it has become a compulsory aesthetical baggage of contemporary performance practice.

In general understanding, this style is associated with medieval liturgical singing and it is believed that this is how medieval singers performed Gregorian chant. The abstractness of this iconic soundscape can be well understood if we listen to ensembles like ‘The Gregorian’, who makes covers of popular or rock music imitating ‘the style of Gregorian chant’.

Emergence of ‘the style of Gregorian chant’ in the 19th century

This style, however, probably owes its origins to a deeply committed liturgical theologian, Prosper Guéranger (1805–1875), in the 19th century, many decades before the medieval repertoire of Gregorian chant was more or less adequately restored. The process was initiated before the popularly recognised ‘princes’ of chant restoration Joseph Pothier (1835–1923) and André Mocquereau (1849–1930) began their activities. To teach the new style to the monks of St. Peter’s Abbey in Solesmes,¹ Guéranger had to use the so-called *Editio Medicea* (or its slightly corrected editions) – a mutilated version of medieval Franco-Roman repertoire that was created and published during the Counter Reformation (1545–1648).

According to Louis Soltner’s ‘Solesmes and Dom Guéranger’ (1974; see Soltner 1995), one of the most serious problems in the performance of Gregorian chant in France in the early 19th century was that of beating out every single note (Soltner 1995: 107). Each note was heavily stressed and emphasized, and Guéranger did not consider this style proper for prayer and meditation.

According to Guéranger, Gregorian chant had become a heavy, dull sequence of quadratic notes that was not able to provide any cognition and said nothing to the soul. In the words of Joseph Pothier,

This article is prepared with the support of the Estonian Science Foundation (ERMOS 85) and co-funded by the Marie Curie Actions during 2011–2014 at the Estonian Academy of Music and Theatre.

¹ Originally established in 1010 and re-established by Guéranger in 1833.

² Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121.

³ Apart from one antiphon (‘Vox in Rama’) that is not included in this publication.

Guéranger's efforts had spectacular results – by giving Gregorian melodies the likeness of speech, Guéranger achieved a rhythm that nobody had even dreamed of previously (Soltner 1995: 107–108).

Therefore 'the style of Gregorian chant' that dominates the contemporary performance practice of this medieval repertoire was not restored by musicians on the basis of the medieval manuscripts. Rather, it was invented by a liturgical theologian, and based on editions (at least in the initial process) that included mutilated melodic information from the era of the Renaissance.

The problem

Since the restoration of Gregorian chant and the invention of the contemporary performance practice of this repertoire (in the 19th–20th centuries) these two items have been wedded, and as a consequence there is a rather widespread tendency to identify the medieval repertoire through contemporary performance practice. Our ability to focus on medieval repertoire may indeed be clouded by the sonic preconceptions of contemporary performance practice. My interest in this research project was (1) whether it would be possible to consider medieval Gregorian repertoire without the compulsory aesthetic baggage of contemporary performance practice, and (2) whether it would be possible to consider Gregorian chant as untouched musical ground.

The perception experiment and its purposes

To this end I devised a musicological perception experiment inspired by John Butt, who suggests in his 2002 book 'Playing with history' (Butt 2002) that material which was designed to be performed should also be analysed through performance. Even more, he claims that '... performance might be a useful parameter in understanding how a piece of music came to be created and notated' (Butt 2002: xii). The primary purpose of this experiment was to separate – as much as possible – medieval Gregorian repertoire and the compulsory aesthetic baggage of contemporary performance practice dating from the 19th–20th centuries. I wanted to create a situation in which a singer can perform Gregorian chant without sonic preconceptions. At the same time I tried to retain in my perception experiment the thorough scholarly knowledge regarding medieval notation that has been gained during the past *ca* 150 years. The secondary purpose was to study whether it is possible to notate Gregorian chant adequately using classical Western notation.

The perception experiment was organised as follows. (1) I recorded Gregorian chant (**primary recording**) by experienced performers of Gregorian chant (**primary performers**), who used original medieval chant notation (**primary notation** – Example 1 on page 157). (2) By digitally measuring the recordings I created an accuracy-orientated transcription in Western classical notation (**secondary notation** – Example 2 on page 160 and Example 3 on page 170). (3) Singers who had little or no experience of Gregorian chant (**secondary performers**) recorded their performance from this transcription (**secondary recording**). (4) Experts in Gregorian chant from all over the world (**experts or test persons**) compared these two sets of recordings by answering a questionnaire. The experts did not know the details of the experiment.

The starting point of the primary notation was the 10th century manuscript Einsiedeln 121² in St. Gallen notation, which gives only information about the direction of the melody and the number of notes per syllable. More precise melodic information comes from sources from the 11th century onwards. The particular melodic information used in my experiment³ is taken from the latest update of the notation restoration from the publication 'Graduale Novum' (2011), the result of international scholarly teamwork over many decades.

To compile secondary notations I measured the durations of the notes in milliseconds with the phonetics software Praat and then rounded the values to the closest 100 ms. I ended up with the following scale of durations in milliseconds:

$$\begin{aligned} \text{♪} &= 100; \text{♪} = 200; \text{♪} = 300; \text{♪} = 400; \text{♩} = 500; \text{♪} = 600; \text{♩} = 700; \text{♪} = 800; \text{♩} = 900; \\ \text{♪} + \text{♪} &= 1000; \text{♪} + \text{♪} = 1100; \text{♩} = 1200. \end{aligned}$$

*Ritenu*to extends the marked note by 100 ms, the following note by 200 ms etc. I also measured the sound pressure level in decibels and created a four step dynamic scale *p-mp-mf-f*.

I then asked singers who were unacquainted with the performance of medieval Latin monody to record their performance from the secondary notation. I compiled detailed instructions for the secondary performers, hoping to give them the impression that these were original compositions by a contemporary composer (Example 4 on page 161).

The results of the perception experiment

Altogether there were seven pairs of primary-secondary recordings and 38 international experts involved in this experiment. In this article I used two pairs of performers with the pseudonyms (1) Abraham and Jacob and (2) Tamar and Hannah. The first pair was selected because of the uniqueness of the secondary performer Jacob, who did not associate the material to be performed with Gregorian chant. He was the ideal secondary performer – a *tabula rasa* who was able to consider the material without any sonic preconceptions. The second pair was selected because Hannah used a different study method to obtain a rather complicated rhythmical pattern of the secondary notation – she inserted the material into notation software and used MIDI track to study the rhythm.

In the first pair (assessed by 8 experts) Jacob's performance did not persuade the experts at all. Although only one out of eight experts had slight hesitations in calling Jacob's performance Gregorian chant (she answered 'so-so'), many experts realised that there was something seriously wrong with Jacob's performance. Most of them mentioned the absence of ongoing flow and the lack of the performer's ability to address them personally with a doctrinal Christian message.

In the case of the second pair (assessed by 6 experts), two very experienced experts managed to find fine semiological details in Hannah's performance. As Hannah knows nothing about semiology and was performing Gregorian chant for the first time, she must have obtained this knowledge from the secondary notation. Hannah did, however, associate the performed material with Gregorian chant, and because of this her performance had significantly more characteristics of 'the Gregorian chant style'. There were no critical remarks about any lack of ongoing flow.

Conclusion

Jacob had no sonic preconceptions and came up with a rendering that lacked horizontal flow but gained in vertical attention to the text and in its melodic blueprint. His performance, which was not too self-confident, had a very attractive touch of humility.

Hannah's application of MIDI track provided the reassurance that Gregorian chant can be adequately notated in classical Western notation. However, this notation is not sufficiently performer-friendly and the correct rhythm was obtainable only with the help of electronic accessories.

Overall, using a rhythmically rather complicated transcription the vast majority of singers did not manage to persuade the experts of their ability to perform chant equally as well as the specialists, who used the original notation. However, most experts considered the music performed from the transcription still to be Gregorian chant. When performed from a transcription, the music differed from the accustomed soundscape. Although legato was retained, the 'smooth flowing sound' that we associate with chant was usually diminished. **A secondary performance (freed from sonic preconceptions) that did not automatically adopt a 'smooth flowing sound' raises the question of whether the accustomed soundscape is actually an integral part of the medieval repertoire.**

It cannot be stated in a definitive manner that the secondary notation adequately represents the primary recording. However, there are convincing arguments of a significant connection, otherwise it would not have been possible for the experts to deduce specific semiological aspects from some of the secondary recordings. Using the accuracy applied in my transcriptions, the transcriber has a sufficient palette of durational values; however it is problematic to perform the music faithfully from this transcription.

The title of this article asked whether medieval sacred Latin monody and its contemporary soundscape are a coherent whole or whether they are 'Siamese twins'. Having completed this research project, it seems to me that they tend rather to be 'Siamese twins' that our musical mind has conjoined, or at least has allowed to be conjoined. As we know, Siamese twins can live a full and rewarding life. However, if during their separation one of the twins will be in danger, let us give our preference to medieval sacred Latin monody.