

Aare Tool. *Piiratud transponeeritavusega heliread ja vorm Eduard Oja muusikas*. Doktoritöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 7, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2016, 125 lk.

—
Mart Jaanson

12. detsembril 2016 kaitses Aare Tool Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias doktoritöö Eduard Oja muusikast (juhendaja Mart Humal), mis pälvib eksamikomisjonilt kõrgeima hinde. Ehkki Oja loomingut on varem uurinud ka teised muusikateadlased, eelkõige Mart Humal, Vardo Rumesen ja Helju Tauk, on Aare Tooli töö siiski esimene suurem enam-vähem süstemaatiline ülevaade Eduard Oja loomingust. Tooli käsitluse muudab eriliseks just kaasaegsete muusikateoreetiliste meetodite rakendamine.

Aare Tooli doktoritöö pole kuigi mahukas, kõik kokku 125 lk., kuid vormistus on selge, täpne ja loogiline. Töö koosneb neljast peatükist, mis jagunevad kaheks paariks: esimesed kaks peatükki käsitlevad valikut Eduard Oja instrumentaalteostest, kolmas ja neljas peatükk aga valikut Oja sõnalise tekstiga seotud teostest. Peatükke raamivad sisukord, ülevaade ja sissejuhatus töö algul ning kokkuvõte koos ingliskeelse *Summary*'ga, allikate ja kirjanduse loeteluga töö lõpul. Töö alapeatükid on järjestatud nii, et igale muusikateoreetilisele osale järgneb enam jutustavat laadi muusikalooline osa, mis võimaldab tähelepanuvõimel puhata ja valmistuda järgmiseks pingutuseks. Töös on palju näiteid ja skeeme, mis on muusikateoreetilise töö puhul ju paratamatu. Ent kui vahel võivad nad lugejat väsitada, siis antud juhul tundub neid olevat parajal hulgal – nad teenivad vaid parema arusaamise eesmärki. Töö vormilisi voorusi võimaldab asjaolu, et see on kirjutatud muusikateadusliku töö kohta märkimisväärselt nauditavas kirjanduslikus stiilis, mis võiks muusikateadusest huvituma panna ka ilma muusikalise eriharidusega lugejaid.

Aare Tooli doktoritöö eesmärk on „määratleda analüütiliste meetodite abil piiratud transponeeritavusega heliridade kasutusviisi Oja loomingus ja võimalik seos teose teiste parameetritega (vorm)“

(lk. 23). Selleks on autor valinud Eduard Oja loomingu põhivaldkondadest (instrumentaalkammermuusika, soololaulud, orkestriteosed ja lavamuusika) kümme teost – „Vaikivad meeleolud“, „Ajatrilooogia“, „Aeliita süit“, klaverikvintett, „Valge värav“, „Me olime nagu lapsed“, „Ilupoeem“, „Müsteeriumid“, „Mere laul“ ja „Lunastatud vanne“ – ning analüüsinud neid nn. teisendusteoorial põhineval meetodil. Lisaks käsitleb Tool lühidalt ka mõningaid muid Oja teoseid.

Töös on saavutatud muusikateaduse kahe suure valdkonna, muusikaajaloo ja -teooria vahel selline tasakaal, mis pole mulle teadaolevates eesti muusikateaduslikes doktoritöödes sugugi tavaline. Teisisõnu on autor osanud muusikaanalüüsi puhul paratamatult ettetulevat detailidesse süvenemist tasakaalustada n.-ö. suure pildi loomisega – arutlustega žanriloo, vormiteooriast, üldisest kultuuriloo jm. See näitab, et autor tunneb ennast ühtviisi hästi nii muusikaajaloos kui ka -teoorias.

Aare Tooli doktoritöö pole mitte ainult esimehe põhjalikum sissevaade Eduard Oja loomingusse, vaid ka eesti muusikateaduses esmakordne põhjalikum käsitus – esilekerkimise järjekorras – kolmandast tänapäeva tähtsamast muusikaanalüüsi meetodist, vaid u. 30 aastat vanast teisendusteooriast.¹ (Kahe esimese, Schenkeri analüüsi ja hulgateoreetilise analüüsi puhul on tänu prof. Mart Humala ja ta õpilaste-kolleeegide tööle kujunenud Eestis juba traditsioon.) Selle väite puhul ei arvesta ma muidugi üldtuntud tõsiasja, et teisendusteoreetiline meetod tugineb olulisel määral Tartu ülikooli füüsikaprofessori Arthur von Oettingeni (1836–1920) tööle.

Tooli töö lugemisel äratab meeldivat tähelepanu viis, kuidas autor seob omavahel muusika helikõrgusliku struktuuri, vormi ja sõnalise osa (teose aluseks olev tekst ja juurdemõeldav prog-

¹ Teisendusteooria või uusriemanliku teooria põhiidee on akordide sidumine üksteisega akordihelide liikumise kaudu, põõramata seejuures tingimata tähelepanu akordide seosele toonikaga.

ramm), andes nii lugejale kõnealustest teostest tõepoolest mitmekülgse pildi.

Tunnustamist väärrib autori kompetentsus muusikalisest hilisromantismist ja sellest välja kasvanud mõõdukast modernismist kõnelemisel, mis reedab ka autori erilise sümpaatia vastava perioodi, 19. sajandi II poole ja 20. sajandi esikümnendite muusika vastu. Asjaolu, et ka Eduard Oja looming tohtub samadest allikatest, kinnitab autori õnnestunud teemavalikut.

Aare Toolil on õnnestunud edukalt täita tavaliselt doktoritöö põhitudunusena nimetatavat nõuet: uue teadmise loomist. Toon mõned näited. Esiteks leidub töös mitmeid huvitavaid järeldusi ja üldistusi. Näiteks saab lugeja teada monotsüklilise vormi varasema „schubertliku“ ja hilisema „lisztiliku“ staadiumi põhimõttelise erinevuse (lk. 56). Teiseks on autor vaeva näinud erilise notatsiooni ja tähistussüsteemi väljatöötamisega, nt. teisen-dusteooriaga seostuv „minimaalse häälteliikumise skeem“ (lk. 5 ja edaspidi) või teisen-dusteooria tähistussüsteemid: O-H-süsteem; OCT, HEX ja WT koos lisatud arvukombinatsioonidega (lk. 15). Kolmandaks väärrib tähelepanu asjaolu, et kui teisen-dusteooriat rakendatakse muidu eelkõige 19. sajandi II poole teostele, siis Tool rakendab oma töös seda järjekindlalt ka ka 20. sajandi I poole muusikale, valides selleks just eesti muusika.

Oma uurimistöös jõuab autor järeldusele, et piiratud transponeeritavusega heliread pole oma-sed ainult Eduard Oja 1930. aastate esimese poole instrumentaalteostele – nagu kõlab senine valdav seisukoht eesti muusikaloos –, vaid ka tema loomingu muudele valdkondadele (lk. 5–6). Nii seostub Oja looming ühest küljest 19. sajandi II poole hilisromantiliste muusikasuundadega, mille rüpes piiratud transponeeritavusega heliridade kasutamine välja kujunes. Teisest küljest aga seostub Oja muusika kindlalt Teise maailmasõja eelse eesti heliloomingu modernistliku suunaga ja asetub ka laiemalt 20. sajandi esimese poole erinevate modernistlike suundade (modaalsus, neoklassitsism, konstruktivism jt.) konteksti.

Töö lugemisel tekkis mul siiski ka küsimusi, millest siinkohal toon esile vaid mõne. Esiteks pole töös käsitletud esteetikaküsimusi, mis ongi vist tänapäeva muusikateoreetilistes töödes vähem levinud kui 100 aastat ja enam tagasi. Siiski ei pääse piiratud transponeeritavusega heliridadest rääkimisel minu meelest mööda ka esteetikast.

Nimelt on nende kasutamisel muusikas üks oht: just oma piiratud kasutusvõimaluste tõttu muudavad nad muusika liiga ettearvatavaks ja koos sellega igavaks. Tooksin paralleeli keelest. Eesti keele üheks omapäraks on alliteratsiooni kasutamine, kuid sellega liialdamine (mida kahjuks liiga tihti ette tuleb) muudab selle lingvistilise võtte halvamaitselikuks. 19.–20. sajandi heliloojad on nt. oktatoonilist helirida küll väga palju kasutanud, kuid tõsiseltvõetavana mõjub see vaid suurema ande ja meisterlikkusega heliloojate muusikas (nt. Skrjabin, Stravinski, Messiaen jt.). Nt. oktatoonikat kasutatakse tema „helimärgistava“ iseloomu tõttu rohkesti just filmimuusikas, kuid n.-ö. kunstmuusikas kipub selle ülekasutamine viitama halvale maitsele. Autor nendib, et „ulatuslikud ainult piiratud transponeeritavusega heliridadel põhinevad teosed“ olid „20. sajandi alguses (ja hiljemgi) pigem erandlikud“ (lk. 21). Tunnustades täiesti Eduard Oja „Vaikivate meeolude“ esimese pala erakordsust ja mõju eesti muusikas, küsin siiski: kas ulatuslikud ainult piiratud transponeeritavusega heliridadel põhinevad teosed pole 20. sajandi alguses (ja hiljemgi) erandlikud just eelmainitud ohu tõttu?

Teiseks üks näide spetsiifilistest muusikateoreetilistest küsimustest. Autor mainib töös mõisteid „mažoor/minoorhelirida“ (lk. 5, 7, 18, 24 jm.), „mažoor/minoorkolmkõla“ (lk. 9, 28) ja „mažoor/minoortetraord“ (lk. 68). Lugejal, kes ei tunne hulgateoreetilist muusikaanalüüsi, võib tekkida küsimus, miks on neis mõistetes koos mažoor ja minoor, mis on ju helikõrguslikult pealtnäha erinevad nähtused. Saan küll aru, et mažoor- ja minoorhelirida on taandatavad ühele ja samale hulgaklassile, samuti mažoor- ja minoorkolmkõla (nad on ekvivalentseid ka harmoonilise dualismi printsiibi alusel, vt. lk. 12). Kuid mažoor- ja minoortetraordid kuuluvad ju eri hulgaklassidesse – vastavalt [0,1,3,5] ja [0,2,3,5]. Seetõttu vajaks selgitust, miks on autor kasutanud mõistet „mažoor/minoortetraord“.

Ka tekib lugedes küsimus, miks pole kõigi käsitletavate teoste kohta toodud noodinäidet, ehki töö maht seda ju võimaldanuks. Näiteks jääb lugeja igatsema noodipilti „Ajatriloogia“ teisest osast „lgavik“, millele viidatakse leheküljel 52.

Töös on ka palju erinevaid sümboteid, mida on lugemisel raske meelde jätta. Ehki sissejuhatuses on teisen-dusteoreetilisi mõisteid ja nende tähis-

tusi süstemaatiliselt kirjeldatud, hõlbustanuks lugemist veelgi kõiki tähistusi koondav süstemaatiline tabel.

Ja lõpuks üks veidi humoorikas tähelepanek, mis näitab arvatavasti Aare Tooli ja käesoleva ülevaate autori kuulumist eri põlvkondadesse. Nimelt ütleb Aare Tool töö leheküljel 26: „1920. ja 1930. aastatel, kui eestikeelne muusikateoreetiline terminoloogia oli kujunemisjärgus, kasutati „helirea“ kohta mitmesuguste muude mõistete kõrval („heliredel“, „astmik“ vms.) sageli ka sõna „gamma“.“ Teadmiseks autorile: Sõna „gamma“ kasutati heliredelite kohta veel 1970.–80. aastatel ja arvatavasti tehakse seda siin-seal praegugi.

Kokkuvõttes on Aare Tooli töös püstitatud eesmärk määratleda analüütiliste meetodite abil piiratud transponeeritavusega heliridade kasutusviis Oja loomingus ja võimalik seos teose teiste parameetritega (vorm) igati täidetud. Väidan koguni, et lugeja ees on üks paremaid näiteid lugejasõbralikust eesti muusikakirjandusest, milles on ühtaegu arvestatud kaasaegse muusikateaduse kõige kõrgemaid nõudeid. Loodetavasti paneb Aare Tooli teoreetiline töö Eduard Oja loomingust aluse ka samaväärsele praktilisele protsessile, nt. Oja kogutud teoste väljaandmisele nii nootide kui helikandjatena.