



Herbert Tampere (keskel kaabuga) setu laulikutega Soomes kultuurkongressil ja laulupeol juulis 1931. a. Foto tehtud Helsingis Kuvakeskuses. ERA, Foto 57.

*Teaduslikud paradigmad ja
muusikaline tekst:
muutuvatest tendentsidest setu
rahvaviiside noodistamisel*

Žanna Pärtlas

Vene etnomusikoloog Izali Zemtsovski väidab ühes oma artiklis, et “folkloristid (nende all peab ta silmas ka etnomusikolooge – Ž. P.) on sunnitud teatud mõttes ise looma ja hindama oma materjali, sest neil ei ole seda mitte kuskilt võtta tekstoloogiliseks analüüsiks kõlblikul valmis kujul” (Zemtsovski 2002: 102). Zemtsovski kutsub üles suhtuma folkloorsesse muusikalisse teksti kui muusikalise “mõtlemise ja taju ajaloo dokumenti” (samas: 101). Seejuures ta rõhutab, et see “dokument” on mitmetähenduslik ja selle taga peab nägema teksti kujunemise protsessi mitut osalist koos nende sageli üsna erineva mõttemaailmaga. Need osalised on (1) tekste genereeriv anonüümne traditsioon, (2) rahvalaulu või -pilliloo konkreetne esitaja, (3) rahvamuusika koguja ja (4) analüüsija-interpretiirija (samas: 102). Käesolevas artiklis keskendun rahvaviisi noodistajale, kes asub eelpool toodud reas kas viimasel või, kuuldalise transkriptsiooni puhul, eelviimasel kohal. Igal juhul on noodistamine tavaliselt esimeseks analüütiliseks protseduuriks, mida

võetakse ette kas folkloorse muusikalise teksti fikseerimisel või selle uurimisel ja mis on aluseks edaspidistele uuringutele.

Rahvaviisi noodistust võiks nimetada “sekundaarseks” muusikaliseks tekstiks, sest tegemist on rahvaviisi **taasloomisega** koguja või uurija poolt. Sellepärast peegeldab noodistus mitte ainult rahvamuusiku, vaid ka noodistaja muusikalist mõtlemist ning paljudel juhtudel paraku rohkem teist kui esimest. Noodistaja suutlikkus ära tunda võõra kultuuri teksti sisemist loogikat sõltub paljudest asjaoludest, kõige rohkem ehk tema muusikalisest andekusest (muusikalise taju paindlikkusest). Kuid väga suur roll on ka noodistaja muusikateoreetilistel tõekspidamistel, mis omakorda sõltuvad tema hariduslikust taustast, kaasaegsest teaduslikust paradigmat ning juba olemasolevast noodistamise traditsioonist e. sellest, kuidas on analoogilisi tekste varem noodistatud.

Setu rahvaviisiide noodistamise traditsioonile pani aluse Herbert Tampere 5-kõiteline väljaanne “Eesti rahvalaule viisidega” (1956–1965), mis sisaldab ligi 100 setu rahvalaulu noodistust ning on jäänud kuni tänapäevani kõige mahukamaks setu viiside publikatsiooniks. Ma usun, et moodus, kuidas setu viisid on selles väljaandes noodistatud, mõjutas väga palju eesti rahvalaulu uurijate ja huviliste ettekujutust setu laulu muusikalisest struktuurist. Samuti on see väljaanne põhiliseks informatsiooniallikaks välismaa teadlastele setu rahvalaulu kohta. On igati loomulik, et võrdleva analüüsi eesmärgil pöörduakse kõigepealt just Tampere kogumike poole (vt. näiteks: Gorkovenko 1973; Lobanov 2002).

Minu tutvus setu rahvalauluga algas 1990. aastate keskpaiku mitmekanaliliste salvestuste tegemisel koos Vaike Sarvega. Alles siis, kui mul oli juba päris palju kogemusi enda kogutud/noodistatud materjaliga, hakkasin lähemalt uurima varem, sh. eelnimetatud Tampere väljaandes publitseeritud noodistusi ning märkasin huvitavat vastuolu varasemate noodistuste ja minu noodistuste vahel. Mõned omapärased nähtused setu viiside laadisüsteemis ja mitmehäälsuses, mis tundusid helisalvestuste põhjal väga tähtsad ja piisavalt levinud, ei kajastunud peaaegu üldse varasemates publikatsioonides. See andiski tõuke käesoleva uurimuse alustamiseks. Töö käigus selgusid mõned huvitavad tendentsid setu viiside noodistamise ajaloos, mis näitavad teoreetiliste ideede mõju rahvaviiside tõlgendamisele uurijate poolt. Käesolevas artiklis üritan esmalt iseloomustada n.-ö. traditsioonilist lähenemist setu viiside noo-

distamisele (põhiliselt Herbert Tampere “Eesti rahvalaule viisidega” näitel), kuid käsitlen seejuures rahvaviiside noodistamise probleeme ka üldisemalt. Seejärel peatun eelmainitud spetsiifilistel nähtustel, mida “ei kuulnud” paljud setu laulu noodistajad, ning mõtisklen põhjuste üle, mis takistasid nende nähtuste tuvastamist.

Herbert Tampere 5-köiteline väljaanne paistab mujal Nõukogude Liidus samal ajajärgul ilmunud rahvalaulukogumike taustal silma muusikalise materjali korrastatud esitusega. Noodistuste helikõrgusliku vormistuse kohta märgib Tampere 1. köite sissejuhatuses: “Kõik valimikus esitatud viisid on ortograafiliselt ühtlustatud ning transponeeritud vastavalt *sol*-mažoori või *mi*-minoori helisuhetele” (Tampere 1956b: 20). Rahvaviiside transponeerimine ja paralleelhelistike süsteemi kasutamine ei olnud tol ajal kuigi uus idee. Euroopa teaduslikus traditsioonis oli see üsna levinud, kuid nõukogude väljaannetes noodistati rahvaviise enamasti esituse tegelikul kõrgusel. Seetõttu on huvitav arutleda, miks otsustas Tampere viiside paralleelhelistike süsteemi transponeerimise kasuks, kas selline materjali korrastamise võte õigustas ennast ning kuidas see mõjutab setu viiside taju noodiväljaannete kasutajate poolt.

Kuna rahvaviiside transponeerimise eesmärgiks on tavaliselt nende võrdluse lihtsustamine,¹ viitab viiside transponeerimine väljaande teaduslikule iseloomule. Kui kogumiku koostajal õnnestub leida adekvaatne heliridade ühtlustamise printsiip, siis loob see kahtlemata parema aluse edaspidisteks uuringuteks. Samas ei ole transponeerimine mitte alati parem lahendus kui noodistamine esituse originaalkõrgusel – noodistamise meetodi valik peaks sõltuma konkreetsest muusikalisest materjalist (näiteks heliridade ühtlustamise võimalikkusest ja vajadusest), laulutraditsiooni uurimise etapist ja väljaande eesmärgist. Praktilisest küljest võib transponeerimise puuduseks pidada asjaolu, et viiside noodistamine esituse tegeliku kõrgusega võrreldes palju madalamalt või kõrgemalt annab väljaande kasutajatele (eriti rahvalauluhuvilistele) vale

¹ Mõnikord transponeeritakse rahvaviise erinevatesse “lihtsatesse” helistikesse eesmärgiga vältida rohkeid võtmemärke ja abijooni (sellise soovitus annab noodistajale näiteks Bruno Netti (1964: 119)).

ettekujutuse laulmise tessituurist ning järelikult ka kõlast.² Kui rääkida aga teaduslikest “ohtudest”, siis võrreldes tavalise noodistusega, mis on juba iseenesest analüüsi tulemus, tuleb transponeerimise puhul langetada veel terve rida tähtsaid analüütilisi otsuseid, mis vähendab materjali esituse objektiivsust. Seejuures kaotab noodistaja võimaluse distantseeritud hoiaku võtmiseks tema poolt publitseeritavate noodistuste suhtes, tuues nähtavale oma psühholoogilised hoiakud ja muusikateoreetilised tõekspidamised.

Nagu eelpool vihjatud, kujuneb rahvaviisiide transponeerimine ühele kõrgusele sageli üsna keeruliseks ülesandeks. Kõigepealt tuleb uurijal vastata põhimõttelise tähtsusega küsimusele: mida on antud viisiide kogumi puhul õige pidada “üheks kõrguseks” – kas ühist põhiheli (tugiheli, lõpuheli) või hoopis ühist helirida? Rahvaviisiide publitseerimisel kasutati eelmise sajandi keskpaigaks (ja kasutatakse tänapäevani) mõlemat lähenemist. Näiteks transponeeris Soome etnomusikoloogia alusepanija Ilmari Krohn oma väljaandes “Suomen kansan sävelmiä” (1893–1933) soome rahvaviisiid kahele helireale – kas *C*-duuri/*a*-moll'i või *F*-duuri/*d*-moll'i helireale. Sarnaselt talitas ka Armas Otto Väisänen oma soome-ugri rahvaste viisiide publikatsioonides (Väisänen 1937, 1948, 1965), kuid tema kasutas “mažoorsete” meloodiate jaoks *G*-duuri (harvem *C*-duuri) helirida, “minoorsed” viisiid transponeeris aga sõltuvalt nende “autentsest” või “plagaalsest” iseloomust vastavalt *e*-moll'i või *a*-moll'i helireale.³ Seda transponeerimise meetodit kasutades võivad erineda viisiide põhihelid, kuid helirida on ühine ja võtmemärgid on (ühe paralleelhelistike süsteemi piires) ühesugused.

Samas on väga levinud ka viisiide transponeerimine ühisele lõpuhelile, mida praktiseerisid oma väljaannetes Béla Bartók ja Zoltán Kodály. Neist esimene on märkinud: “Rahvalaule on parem võrrelda, kui need

² Seda puudust leevendab mingil määral esituse originaalkõrguse märkimine noodistuses (arutluse all olevas väljaandes on seda võimalust mööda ka tehtud).

³ Märkusi rahvaviisiide transponeerimise kohta vt. Väisänen 1937: LIX; 1948: XXVII. Kahjuks ei seleta Väisänen, mida ta peab silmas “plagaalsete” ja “autentsete” viisiide all, kuid oletatavasti lähtub ta kirikulaadide teooriast, mille kohaselt nimetatakse autentseteks laade, kus lõpuheliks on helirea alumine aste, ning plagaalseteks (e. hüpolaadideks) laade, kus lõpuheli asub helirea keskel.

on transponeeritud ühele lõpuhelile; sellepärast lõpevad minu poolt publitseeritud noodinäited – välja arvatud üks-kaks – esimese oktavi *sol* noodil” (Bartók 1966: 12; vt. samuti Kodály seletust – 1956: 141).⁴ Ühisele lõpuhelile transponeerimisel osutub eri viiside helirea koosseis erinevaks ja võtmesse pannakse erinevaid võtmemärke.

Ühe või teise transponeerimismeetodi valik peaks sõltuma korrastatavate viiside laadistruktuuri omadustest: kui laadid on selgelt tsentraliseeritud (s.t. põhiheli asukoht on ilmne), kuid laadiastmete kõrgus kipub varieeruma (üheks tüüpiliseks näiteks võiks olla laadi tertsi kõrguse kõikumine), siis on hästi sobiv Bartóki ja Kodály meetod. Ühtlustades selliseid viise ühise põhiheli kaudu, saame kergemini tuvastada ühte viisitüüpi kuuluvaid lauluesitusi, eristada stabiilseid ja ebastabiilseid laadiastmeid, leida meloodia tugiheliseid jms. Transponeerimine ühele helireale on otstarbekas siis, kui korrastatavad viisid põhinevad samasuguse intervallilise stuktuuriga helireal (näiteks pentatoonilisel või diatoonilisel) või selle eri lõikudel, kuid põhiheli asukoht helireas on muutuv või ebaselge. Eriti ilmsed on viimase meetodi eelised juhul, kui tegemist on nn. “vahelduva laadiga” (s.t. põhiheli nihkumine toimub ühe viisi piires). Veel võib märkida, et viiside transponeerimine ühele helireale õigustab end paremini, kui viisid on suurema ulatusega, sest väiksema ulatusega viisi võib sama hästi kirjutada (diatoonilise või pentatoonilise) skaala erinevatel lõikudel (vrd. tetrahordid *e-fis-g-a* ja *a-h-c-d* või trihordid *e-g-a* ja *h-d-e*) ja see võimalus sunnib uurijat välja mõtlema lisakriteeriume (vt. näiteks “plagaalsete” ja “autentsete” viiside eristamist eelmainitud Väisäneni kogumikes). Kahjuks esineb selliseid “puhtaid” situatsioone rahvamuusikas üsna harva, mistõttu tuleb viiside transponeerimisel teha mitmesuguseid kompromisse (see on ka üks põhjus, miks paljud rahvalaulukogumike koostajad loobuvad üldse transponeerimisest).

Eesti regiviisid (välja arvatud vanemad setu viisid) on teatavasti üldjoontes diatoonilised, kusjuures vanema päritoluga viisid on väiksema ulatusega. Helilaadi tsentraliseerituse määra on eri viisides üsna erinev, astmete kõrguse varieerimist esineb mõõdukalt. See tähendab, et regiviiside paigutamine ühele diatoonilisele skaalale, nagu seda on tehtud väljaandes “Eesti rahvalaule viisidega”, on põhimõtteliselt või-

⁴ Bartóki töö pärineb originaalis aastast 1934, Kodály oma aastast 1935.

malik, kuid sageli tekib küsimus, millist helirea lõiku eelistada (kas või eelmainitud tetrahordide ja trihordide puhul) ja miks. Tampere lahendab probleemi sel viisil, et eelistab põhihelina suure tertsiiga e. “mažoorsete” viiside puhul nooti g^1 ning väikse tertsiiga e. “minoorsete” viiside puhul nooti e^1 (oma otsust ta kahjuks ei põhjenda). Setu mitmehäälsete laulude puhul tähendab see viiside selget jagunemist kahte rühma (v.a. üksikud erandid): (1) G -duuris noodistatud viisid, mida iseloomustavad diatoonilised, sageli anhemitoonika “jälgedega” heliread, ja (2) harmoonilises e -mollis noodistatud viisid, mille helirida sisaldab suurendatud sekundit c - dis . Setu viiside jagamisel kahte rühma helireatüübi järgi on kindlasti olemas objektiivne alus, mida kinnitavad ka hilisemad uuringud (vt. näiteks Pärtlas 2001: 130; Pärtlas 2004). Kuidas aga neid heliridu tõlgendada ja omavahel suhestada, on iseküsimus. Esialgu nimetan neid kahte rühma tinglikult ja alati jutumärkides “mažoorseteks” ja “minoorseteks” viisideks, lähtudes seejuures Tampere kujuteldavast positsioonist.

Siin peab mainima, et suurem osa setu mitmehäälsete laulude noodistustest, mida Tampere kasutas antud väljaandes, ei olnud tema poolt tehtud: ligi 100 noodistusest pooled kuuluvad Anatoli Garšnekile, kolmandik Armas Otto Väisänenile, mõned üksikud Aksel August Borenius-Lähteenkorvale, Samuel Lindperele ja Eduard Ojale ning ainult 12 noodistust Tamperele endale. Garšneki noodistuste originaale ei õnnestunud mul leida, kuid tema teised samal ajal tehtud noodistused on erinevates helistikes, ning, kuna võtmemärkide arv on väike (kuni kaks märki), võib oletada, et ta transponeeris viise esituse originaalkõrgusele lähedastesse “mugavatesse” helistikesse. Väisänen kasutas oma setu viiside noodistustes (EÜS X 862/1040) järjekindlalt (v.a. ühes noodistuses) G -duuri ja a -mollu helirida (originaalkõrgust näitas ta noodistuse ette eraldi välja kirjutatud helireaga). Arvestades transponeerimise süsteemi, mida Väisänen rakendas oma eelmainitud soomeugri rahvaste viiside kogumikes, tundub tõenäoline, et ta määratles setu n - $ö$. “minoorseid” viise vastavalt kirikulaadide teooriale plagaalsete

viisidena (sest laadi põhiheli asub neis helirea keskel) ja seetõttu valis *a*-moll helistiku.⁵

Väisäneni “minoorseed” noodistused (11 laulu) on Tampere kogumikes ümber transponeeritud puhta kvardi võrra alla, s.t. *e*-mollis. Veel 3 noodistust transponeeris ta väikese tertsi võrra alla ja need on huvitavad erandid. Üks neist noodistustest on “minoorne” viis, mille Väisänen pani mingil põhjusel kirja *g*-mollis ja Tampere transponeeris *e*-mollis. Ülejäänud kaks on viisid, milles laadi tertsi kõrgus varieerub ja mille määratlemine “mažoorseks” või “minoorseks” on seetõttu raskendatud. Väisänen eelistas lugeda neid viise “mažoorseteks” ja kirjutas need üles *in G*; Tampere arvas oletatavasti, et nad on pigem “minoorseed” ja transponeeris need väikese tertsi võrra alla, põhihelile *e* (vt. Tampere 1958: 31, 133).

Need näited väärivad tähelepanu sellepärast, et nii tertsi kui ka mõne teise astme helikõrguslik varieerimine on setu mitmehäälses lauludes väga levinud nähtus. Näiteks võib n.-ö. “mažoorsetes” viisides helireaga *d-e-fis-g-a-h-c* (*G*-duuri järgi) sageli leida astme *e* madaldamist, mis viib suurendatud sekundi *es-fis* moodustamiseni ja lähendab helirida n.-ö. “minoorsele” tüübile *h-c-dis-e-fis-g* (*e*-mollis järgi). Kui võtta veel arvesse, et setu mitmehäälsetele viisidele on omane hästi tsentraliseeritud laadisüsteem⁶ ning seda, et “mažoorsetes” ja “minoorsetes” viisides asub laadi põhiheli analoogilisel kohal helirea keskel, hakkab tunduma loogilisem kõikide viiside transponeerimine *in G* ehk ühisele põhihelile.

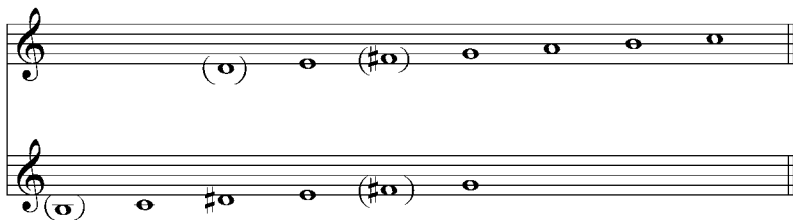
Ja tõesti, kui võrrelda setu “mažoorsete” ja “minoorsete” viiside noodistusi, mis on tehtud paralleelhelistike süsteemis, siis selgub, et nende heliread kattuvad väga vähe (vt. skeem 1), eriti kui jätta välja astmed, mis paljudes viisides puuduvad (skeemidel 1 ja 2 on need sulgudes). Kahe helirea mittevastavust näitab ka asjaolu, et aste *dis* on “minoorsetes” viisides kohustuslik helirea element, kuid “mažoorsetes” viisides ta ei esine (seega ei taga paralleelhelistike süsteemi rakendamine setu

⁵ Väisänen ei pea sellest põhimõttest kinni oma 1924. aasta artiklis “Seto laulu-ääl’ ja mänguriista”, kus kolmest “minoorsest” viisist kaks on noodistatud *a*-mollis ja üks *e*-mollis.

⁶ Täpsemalt öeldes võib ka setu viisides põhiheli asuda helirea erinevatel astmetel ja esineb isegi “vahelduvat laadi”, kuid need võimalused on ühe helireatüübi piires rangelt reglementeeritud.

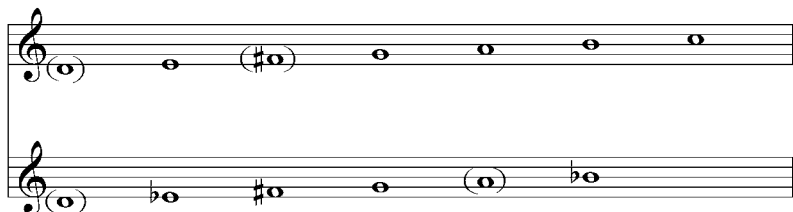
viiside puhul ühise helirea põhimõtte täitmist). Samuti ei peegelda selline noodistamise viis eelpool mainitud vastavusi, mis tekivad astmete kõrguse varieerimise puhul. Lõppkokkuvõttes võib väita, et setu laulude noodistamine paralleelhelistike süsteemis ei lihtsusta viiside võrdlust.

Skeem 1. Setu “mažoorsete” ja “minoorsete” heliridade vastavus paralleelhelistike süsteemis.



Peab tunnistama, et ka paralleelhelistike süsteemi alternatiiv – viiside transponeerimine ühisele põhihelile g^1 (s.t. samanimeliste helistike süsteem) – ei anna setu n.-ö. “mažoorsete” ja “minoorsete” heliridade puhul väga häid tulemusi, kuid sel juhul on vähemalt täidetud ühise põhiheli printsiip ning tekivad ka mõned vastavused heliastmete varieerimisel (näiteks astmete kõrguste varieerimine $b-h$ ja $es-e$ on reaalselt esinev nähtus) (vt. skeem 2). Samas näitavad analüüsi kogemused, et vastavuste süsteem on setu “mažoorsetes” ja “minoorsetes” viisides palju keerulisem, mistõttu vastuoludeta transponeerimismeetodit ei ole selle traditsiooni jaoks seniajani leiutatud.

Skeem 2. Setu “mažoorsete” ja “minoorsete” heliridade vastavus samanimeliste helistike süsteemis.



Siinkohal võib muidugi küsida, kas erinevaid helireatüüpe peabki üritama transponeerimise abil vastavusse viia ja omavahel võrrelda. Vas-

tus sellele küsimusele sõltub heliridade vahekorraast uuritavas muusikatraditsioonis. Kuna setu mitmehälsetele lauludele on omane sama viisitüübi realiseerimine erinevates helireatüüpides (vt. Pärtlas 2004, 2006a) ning viimased mõjutavad üksteist, moodustades vahepealseid vorme, siis oleks viiside ja heliridade võrdlust hõlbustav transponeerimine muusikaanalüüsi vaatepunktist igati kasulik.

Kuigi paralleelhelistike süsteemi puudused on setu laulu puhul üsna ilmsed, püsis selline noodistamise traditsioon Eestis pikemat aega. Seda leiame näiteks Jaan Sarve 1977. aasta publikatsioonis “Üheksa setu rahvalaulu”. Vaike Sarv oma 1980. aasta artiklis setu rahvaviiside heliridadest transponeerib mõlemat tüüpi viisid kõrgusele d' , mis on parem lahendus ka laulmise tessituuri seisukohalt. Praeguseks ajaks on peale jäänud viiside transponeerimine kõrgusele g' (nagu näidatud skeemil 2), sõltumata sellest, kas helirida assotsieerub mažoori või minooriga. Näiteks järgitakse sellist printsipi nii setu kui ka teiste piirkondade rahvaviiside puhul CD-väljaande “Eesti rahvamuusika antoloogia” (2003) tekstivihikus. Seega võib öelda, et transponeerimise probleem on tänaseks mõnevõrra leevenenud, kuid mitte lahenenud.

Käesoleva uurimuse kontekstis on huvitav arutleda teemal, millised muusikateoreetilised tõekspidamised seisavad paralleelhelistike süsteemi kasutamise taga ja kuidas nad mõjutavad nii noodistaja kui ka noodistuse kasutaja rahvaviiside taju. Tampere selgitab oma teoreetilisi seisukohti artiklis “Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel” (1956a). Seal väidab ta, et setu vanemad viisid ehituvad kahele tetrahordile või nende aluseks olevatele “pentatoonilistele trihordidele” (kaasaegset terminoloogiat kasutades – anhemitoniilistele trihordidele). Tampere illustreerib seda väidet kahe skeemiga (vt. skeem 3), mis on mõningas vastuolus setu viiside noodistustega, mida leiame nii samas artiklis (vt. Tampere 1956a: 275) kui ka samal aastal ilmuma hakanud väljaandes “Eesti rahvalaule viisidega”. Nimelt ei ole arusaadav, miks esimene trihord on skeemil tähistatud nootidega $h-d-e$, kuigi setu laulude noodistustes vastavad sellele trihordile astmed $e-g-a$.

Skeem 3. Herbert Tampere skeemid (Tampere 1956a: 273).

The image shows two musical staves in G major (one sharp). The top staff has three measures: the first measure contains a single note labeled 'kesk-heli' (middle note); the second measure contains two notes labeled 'ulatus' (interval), with the second note being a half step higher than the first; the third measure contains a double note labeled 'lõpp-helid' (final note), which is a whole step higher than the first note. The bottom staff also has three measures: the first measure contains a single note labeled 'kesk-heli'; the second measure contains two notes labeled 'ulatus', with the second note being a half step higher than the first and marked with a sharp sign (#) below it; the third measure contains a single note labeled 'lõpp-heli' which is a whole step higher than the first note.

Samuti on tähelepanuväärne võtmemärk *fis* mõlemal skeemil, kuigi kumbki neist sellist nooti ei sisalda. Võtmemärk *fis* leidub ka kõikides väljaande “Eesti rahvalaule viisidega” noodistustes vaatamata sellele, et just seda astet paljudes setu viisides ei esine (see puudutab nii “mažoorseid” kui ka “minoorseid” heliridu – vt. sulgudes noodid skeemil 1). Samas esineb kõikides “minoorsetes” viisides aste *dis*, kuid vastavat alteratsioonimärki võtmesse ei panda, justkui näidates, et tegemist on helirea põhivormi mitte kuuluva astmega.

Võtmemärgi *fis* tähendus Tampere noodistustes on üldiselt arusaadav ja loogiline – see viitab põhimõttele, et kõik viisid on paigutatud ühisele helireale. Meie jaoks on aga huvitav, et sama põhimõtet kasutanud teised uurijad-noodistajad ei teinud seda enamasti nii demonstriivselt, s.t. ei rõhutanud võtmemärkide abil, et kõik viisid baseeruvad eeldataval universaalsel diatoonilisel helireal. Üldiselt oli rahvamuusika väljannetes juba tol ajal enam-vähem normiks, et võtmesse pandi ainult neid alteratsioonimärke, mis meloodias tõesti esinesid, kusjuures võtmemärgid paigutati vastavate meloodiahelidega samasse oktavisse. Nii paneb ka Väisänen eelpool mainitud 1937. aasta väljaandes võtmemärgi *fis* esimesse oktavisse; juhul, kui seda astet meloodias ei ole, on diees sulgudes. Samas väljaandes leiame võtmes ka pooldieese ja -bemolle. Muidugi näitab ka sulgudes diees noodistaja sisemist veendumust, et põhimõtteliselt kuulub see aste süsteemi, kuid sulud pehmendavad mõnevõrra vastuolu. Teise oktavisse pandud euroopalikud võtmemärgid, nagu Tampere “Eesti rahvalaule viisidega” kogumikes, reedavad aga noodistaja sisuliselt eurotsentristlikku ettekujutust, et on olemas

mingi universaalne, põhimõtteliselt lõpmatu diatooniline skaala, kus helisuhted korduvad oktavist oktavisse.⁷

Lähtumine diatoonikast ning euroopalikust mažoorist ja minoorist kui universaalsest süsteemist ilmneb ka sellest, kuidas Tampere selgitab eelpool toodud kahe helirea skeemi (vt. skeem 3): “1) loomuliku minoori ülemine tetrahord või selle aluseks olev pentatooniline trihord; 2) tetrahord, mis oma ulatuselt ja astmeilt lähtub mažoori ülemisest tetrahordist [---], kuid oma helisuhetelt omab minoorset ilmet” (Tampere 1956a: 273).

Lisaks usule diatoonika universaalsusesse koorub Tampere arutlustest välja veel teine muusikateoreetiline seisukoht, mis oli eelmise sajandi esimesel poolel üsna levinud – idee anhemitoonilisest pentatoonikast kui laadilise mõtlemise algstaadiumist.⁸ Ettekujutusel, et rahvamuusika arhailistele kihtidele on alati iseloomulikud anhemitoonilised struktuurid, mis muusika edasise evolutsiooni käigus “kasuvad” diatoonikani, oli ka objektiivne akustiline põhjendus – liikumine kvindiringis annab viie sammu järel pentatoonilise, seitsme sammu järel aga diatoonilise helirea. Just selle mõttemalliga on seotud anhemitooniliste trihordide otsimine setu viisides isegi siis, kui muusikaline material osutab sellele ilmset “vastupanu”. Tampere poolt täheldatud kahest trihordist esimene (*h-d-e* ehk *e-g-a*) on tõepoolest iseloomulik osale setu mitmehälsetest viisidest (need on viisid, mida Tampere tõlgendab “mažoorsetena”). Teine trihord (*d-e-g*) on aga analoogia põhjal loodud teoreetiline konstruktsioon, mida setu laulus realselt ei esine. Selleks, et tegeliku praktikaga mitte liialt vastuollu minna, paneb Tampere astme *d* juurde sulgudes dieesi, kuid nimetab seda trihordi ikkagi

⁷ Üheks hilisemaks võrdlusnäiteks võiks olla László Vikári 1972. aasta uurimus “Archaic Types of Finno-Ugrian Melody”, kus ta transponeerib, sarnaselt Tamperega, kõik viisid *G*-duuri/*e*-mollu helireale. Võtmemärgi *fis* paneb ta teise oktavisse, nagu euroopalikus tonaalses muusikas, kuid kasutab seda ainult nendes noodistustes, kus aste *fis* esineb melodias. Huvitav on ka see, et Vikár, kasutades Tampere noodistusi arutluse all olevast väljaandest, on mõned neist ümber transponeerinud. See näitab veel kord, et ühise helirea printsiipi saab tõlgendada üsna erinevalt.

⁸ Sellel ideel oli juba tol ajal ka oponente. Nii leiame selleteemalist poleemikat Kliment Kvitka 1926. aasta uurimuses “Ürgaegsed heliread” (selle töö esimene publikatsioon oli ukraina keeles; vene keeles Kvitka 1971).

“pentatooniliseks”. Mis muu võib olla selle taga, kui mitte sügav usk pentatoonikasse (kaasaegset terminoloogiat kasutades – anhemitoonikasse) kui arhailise muusikalise mõtlemise universaali?

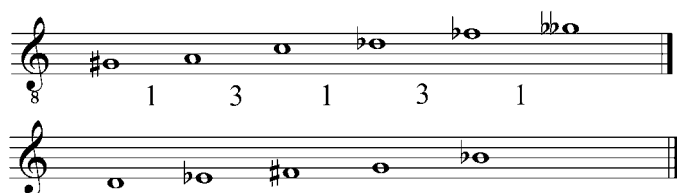
Seepärast kasutabki Tampere paralleelhelistike süsteemi – nii on võimalik leida mõlemale trihordile ja tetrahordile koht universaalsel diatoonilisel skaalal. Süsteemi rikkuvat *re*-dieesi seletab ta aga euroopaliku harmoonilise minoori mõjuga, pidades seda hiliseks nähtuseks. Eessõnas väljaande “Eesti rahvalaule viisidega” esimesele kõitele kirjutab Tampere selle kohta nii: “Harmoonilise põhimõtte rakendamisest setu mitmehäälsuses tuleneb tõenäoliselt ka minoori kõrgendatud VII astme laialdane kasutamine ja mõned muudki kromatismi nähtused” (Tampere 1956b: 16).

Anhemitooniliste trihordide ja diatooniliste tetrahordide otsimine setu mitmehäälses viisides kujunes eesti rahvamuusika uurimustes pikkaajaliseks traditsiooniks. Nii kordab Ingrid Rüütel eelpool toodud Tampere seisukohta ilma kriitikata oma 1994. aasta uurimuses “Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений” (Rüütel 1994: 79). Helirea jagamist tetrahordideks kasutab oma teoreetilistes arutlustes Vaike Sarv (1980: 140–142). Eriti elujõuliseks osutus aga harmoonilise minoori mõttemall. Määratlust “harmooniline minoor” setu suurendatud sekundiga viiside puhul kasutas, veel enne kui Tampere, oma väitekirjas Anatoli Garšnek, kuigi tema pidas silmas pigem heliridade kokkulangevust kui harmoonilise minoori ja vastava setu laadi sugulust (Garšnek 1953: 61, 64). Termineid “minoor” ja “kõrge juhttoon” ei saanud vältida ka Jaan Sarv (Sarv 1977: 97), kes oletatavasti ei jaganud Tampere seisukohta euroopaliku laadisüsteemi mõjust setu laulule. Veelgi tähtsam on asjaolu, et varjatud kujul – viiside taju tasandil – jätkas see mõttemall eksisteerimist ka siis, kui teoreetilise ideena oli see juba kõrvale heidetud. Arvatavasti pidurdas just uurijate muusikalise taju häälestatus harmoonilisele minoorile pikaks ajaks setu arhailiste laadide omapära teadvustamist.

Pöördepunktiks setu heliridade struktuuri teoreetilises teadvustamises sai Jaan Sarve setu laulude mitmekanalilise salvestamise eksperiment aastal 1976. Nende salvestuste noodistamise käigus avastas ta, et setu n.-ö. “minoorsete” viiside puhul on tegemist seni kirjeldamata sümmeetrilise helireastruktuuriga, kus korrapäraselt vahelduvad pooletoonilised ja pooleteisetonilised intervallid (Sarv, Jaan 1980). Käesoleva

uurimuse seisukohalt on tähelepanuväärne, et Jaan Sarv julges noodistada seda helirida (nn. pooltoon-poolteisttoon-helirida⁹) täiesti uuel viisil, mis välistas igasugused assotsiatsioonid harmoonilise minooriga. Ta kirjutas viise originaalkõrgusel, noodistades seejuures pooltoonilisi intervale väikeste sekundite ning poolteisetoonilisi intervale väikeste tertsidena. Skeemil 4 on toodud üks selline helirida (vt. ülemine rida),¹⁰ mida saab võrrelda analoogilise helirea n.-ö. traditsioonilise noodistamisviisiga, mis lähtub harmoonilise minoori mõttemallist (vt. alumine rida). Jaan Sarve variant on kahtlemata loogilisem, sest ühesuurused intervallid on tal kirjutatud kogu helirea piires ühtemoodi. Traditsioonilise noodistamisviisi probleemiks on poolteisetooniliste intervallide erinev vormistus (*es-fis* on suurendatud sekund, *g-b* on väike terts), samas on ta keskmise muusikalise kuulmisega inimese jaoks tunduvalt kergemini loetav. Oletatavasti just noodipildi keerukuse tõttu ei leidnud Jaan Sarve pakutud noodistamisviis järgijaid.

Skeem 4. Pooltoon-poolteisttoon-helirida Jaan Sarve mitmekanaliliste salvestuste noodistustes (ülemine rida) ja traditsioonilistes noodistustes kõrgusel *g* (alumine rida).



Tundub, et veelgi loogilisem oleks kirjutada poolteisetoonilised intervallid suurendatud sekunditena, sest tegemist on ju helirea naaberastmetega ja niimoodi saavutaksime astmelise, ilma “aukudeta” helirea (*d-es-fis-g-ais-h*), kuid siis peaksid noodistuste kasutajad leppima tuttavate viiside ebatavalise vormistusega (vt. näide 1). Kuigi muusikateadlasena oleksin valmis sellist noodistamisviisi aktsepteerima, kuna see oleks tõesti lahenduseks paljudele probleemidele, näen ka selle nõrku kohti noodistuse kasutaja muusikalise taju vaatenurgast: astme *ais* las-

⁹ Pooltoon-poolteisttoon-laadist üksikasjalikumalt vt. näiteks Pärtlas 2006b.

¹⁰ Sellel kõrgusel esines pooltoon-poolteisttoon-helirida kolmes laulus – Sarv, Jaan 1980: 106–107, 110–111, 112–113.

kuvad lahendused suurendatud sekundi käiguga laadi põhihelisse *g* tunduvad tonaalse mõtlemise seisukohalt ebaloomulikud ning suurendatud sekundi kooskõlad *g-ais* kooriosas mõjuvad visuaalselt dissonantsidena, kuigi tegelikkuses nii ei kõla.

Näide 1. Jaanilaulu viisi noodistamise katse helireaga *d-es-fis-g-ais-h*.¹¹

Usinitsa k., 1948



Kõik eelnevad arutlused puudutasid setu viisi side noodistamise ja publitseerimise meetodeid, mis on kahtlemata tähtis küsimus nii uurija kui ka noodistuse kasutaja muusikalise taju ja teoreetiliste ettekujutuste seisukohalt. Samas, nagu väitsin artikli alguses, näitas publitseeritud noodistuste võrdlus mitmekanaliliste (ning ka tavaliste) helisalvestistega, et on olemas ka tõsisemad vastuolud, mis puudutavad juba otseselt helikõrguslikke suhteid viisides.

Võrreldes skeemil 4 näidatud Jaan Sarve pooltoon-poolteisttoon-helirea noodistamisviisi sama helirea n.-ö. traditsioonilise noodistamisviisiga, võib märgata, et alumise skeemi helirida on lühem, sest seal puudub ülemine aste. Tegemist ei ole trükiveaga. Kuigi Tampere “Eesti rahvalaule viisidega” kogumikes esineb pooltoon-poolteisttoon-helirea puhast kuju arvestatavas koguses (leidsin 8 noodistust summaarse helireaga *h-c-dis-e-g*; kõik need on Anatoli Garšneki tehtud ja pärinevad Põhja-Setumaalt), puudub seal täiesti Jaan Sarve avastatud ülemise pooltooniga helireakuju. See “väike” pooltoon on aga äärmiselt tähelepanuväärne nähtus, mille teadvustamine muudab palju. Esiteks muudab see võimatuks viiside tõlgendamise harmoonilises minooris, teiseks näitab selgesti helirea sümmeetrilist struktuuri ja kolmandaks muutub mitmehäälsus sellise helirea puhul praktiliselt monointervalliliseks,

¹¹ Selle noodistuse varem publitseeritud varianti vt. Tampere 1960: 163.

sest kõik struktuursed ja peaaegu kõik reaalsed kooskõlad osutuvad kahetoonilisteks (e. kõla järgi suurteks tertsideks).¹²

Ise olen leidnud selliseid näiteid päris palju – nii uuemates kui ka vanemates helisalvestistes –, kuid trükkis avaldatud noodistuste hulgas neid kuni Jaan Sarve 1980. aasta publikatsioonini ei esine. See-eest võib sageli näha helirida *h-c-dis-e-fis-g* (ehk *d-es-fis-g-a-b*), kus pooltoon-poolteisttoon-helirea ülemine pooleteisetooniline intervall *e-g* on täidetud astmega *fis* (*a*). Ka selliseid variante olen piisavalt palju kuulnud, kuid siiski esineb neid publikatsioonides ebarproportsionaalselt palju (Tampere väljaandes on neid koguni 34), mis pani mind kahtlema mõningate noodistuste adekvaatsuses.

Kahtlused suurenesid veelgi, kui selgus, et ka Anne Vabarnalt helisalvestatud laulude hulgas leidub palju ilmekaid pooltoon-poolteisttoon-laadi ja kahetoonilise mitmehäälsuse näiteid. Anne Vabarna salvestised on siin olulised seetõttu, et Tampere väljaandes on tervenisti 17 tema koori laulu. Suurem osa neist on n.-ö. “mažoorseid” viisid (korreksemalt öeldes, anhemitoonilis-diatoonilised ja lihtsalt diatoonilised viisid), kuid on ka kuus *e*-mollis noodistatud viisi ja neis kõikides on terts *e-g* “täidetud” astmega *fis*. See tulemus on ilmses vastuolus Liisi Laanemetsa andmetega, kes uuris Eesti Rahvaluule Arhiivis olevaid Anne Vabarna laulude helisalvestisi: Laanemetsa poolt analüüsitud 54 mitmehäälsust laulust 21 olid pooltoon-poolteisttoon-laadis, kusjuures 13 esituses esines see laad puhtal kujul ja 18 esitust sisaldasid helirea ülemist pooltooni, mille olemasolu oli jäänud märkamata paljude varasemate setu laulude noodistajate poolt (Laanemets 2007).

Seoses eelöelduga otsustasin võrrelda Tampere väljaandes leiduvaid Anne Vabarna laulude noodistusi helisalvestistega. Otsene võrdlus osutus võimalikuks ainult kahe laulu puhul. Need on 1936. aastal plaadile salvestatud ja Tampere enda poolt noodistatud “Kalaranna laul” ja “Käsikivi laul”.¹³ Mõne teise *e*-mollis noodistatud viisi puhul oli võimalik võrrelda seda sama koori teise esitusega. Kuuldelised muljed kinnitasid minu kahtlusi: ülemise kõrvalhääle *killõ* partii, mida Tam-

¹² Monointervallilisuse (kahetoonilisuse) printsipiist setu mitmehäälsuses vt. Pärtlas 2006b.

¹³ Noodistusi vt. Tampere 1956: 202; 1964: 110; helisalvestised: ERA, Pl. 22 A2; Pl. 26 A1.

pere noodistas astmetel *fis-g* ja mis moodustas *torrõ* partiiga väikesed tertsid *dis-fis* ja *e-g*, kõlas minu arvates pool tooni kõrgemalt ja moodustas *torrõ* partiiga suured tertsid (teisisõnu – kahetoonilised intervallid). Seega kasutas Anne Vabarna nendes lauludes helirida, mis vastas täpselt Jaan Sarve poolt kirjeldatud 13131 struktuurile, s.t. pooltoon-poolteisttoon-laadi täielikule vormile.

Uurimise tegi veelgi intrigeerivamaks asjaolu, et samad “Kalaranna” ja “Käsiivilaulu” helisalvestised olid avaldatud juba mainitud CD-väljaandes “Eesti rahvamuusika antoloogia”, mille tekstivihik sisaldab Vaike Sarve tehtud (või vähemalt kontrollitud) noodistusi (Eesti rahvamuusika antoloogia 2003: CD2, nr. 21 (163); CD3, nr. 2 (188)). Selles tekstivihikus transponeeriti Tampere noodistused *g'* kõrgusele ja parandati mõned ebavastavused alumise *torrõ* käikudes. “Kalaranna laulu” puhul asendati esimese meloodilise stroofi noodistus teise stroofi omaga, sest helisalvestises puudus esimese stroofi algus. Imestama paneb aga fakt, et kuigi noodistustega on ilmselt tööd tehtud, ei ole *killõ* partii kõrgust neis parandatud, nii et noodipildi järgi peaksid mitmehäälsuses domineerima väikesed tertsid.

Objektiivse pildi saamiseks pöördusin EMTA Elektronmuusika Studio lektori Hans-Gunter Locki poole palvega mõõta arvutiprogrammi abil kõigi nootide kõrgust kolmes Anne Vabarna laulus, nende hulgas “Kalaranna laulu” ja “Käsiivilaulu” kahes esimeses stroofis. Nende mõõtmiste alusel arvasin kooskõlade suuruse pooltoonides täpsustusega sentides. Arvutuste tulemused “Kalaranna laulu” ja “Käsiivilaulu” esimeste meloodiliste stroofide jaoks on toodud näidetes 2 ja 3, kus neid saab võrrelda Herbert Tampere noodistustega.

Vastuolu noodistuste ja numbrite vahel on ilmne. Kui noodistuses näeme põhilise *killõ* ja *torrõ* vahelise harmoonilise intervallina väikest tertsi (*dis-fis* ja *e-g*), siis mõõtmiste järgi on suures ülekaalus kahetoonilised intervallid (pooltoonides arvutades – 4) e. suured tertsid. Kõikidest harmoonilistest intervallidest naaberhäälte vahel (neid on kahes noodistuses kokku 34) on 30 kahetoonilist kooskõla. Viimastest 8 vastavad üsna täpselt tempereeritud suurele tertsile (+/- 10 senti), 8 on mõnevõrra kitsamad ja 14 (umbes pooled) on laiemad. Lauljate kaldumus intoneerida kahetoonilisi intervalle tempereeritud suurte tertsodega võrreldes laiemalt on oletatavasti seotud nende sooviga saavutada mitmehäälsuses eredamat kõla.

Näide 2. “Kalaranna laul” Anne Vabarna koori esituses: noodistus¹⁴ ja akustiliste mõõtmiste tulemused.

I. li - ke - nemeil, jär - ve - jo - ke - ne, ii - ke - ne, jä - här - ve - ke - ne, jä - här - ve - ke - ne!

Kooskõlade suurus pooltoonides: 4 4 4 4 4 4 4 0 3 4 4 4 4 5 4 4 4

Täpsustus sentides: +13 +10 0 -24 -1 +26 -44 +3 -14 +23 +1 -39 -48 -5 +8 +24

-31 +3 +27

Näide 3. “Käsitivilaul” Anne Vabarna koori esituses: noodistus¹⁵ ja akustiliste mõõtmiste tulemused.

I. Jauha_ks,jau - ha no, ki - vi - ke - ne, jau - ha, jau - ha, ki - vi - ke - ne, ki - vi - ke - ne.

Kooskõlade suurus pooltoonides: 4 4 5 0 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

Täpsustus sentides: -32 -7 -12 +22 -22 -22 +32 +15 +11 -22 +43 +37 -19 +16

-45 +27

¹⁴ Tampere 1956: 202.

¹⁵ Tampere 1964: 110.

Igal juhul näitab Anne Vabarna laulude akustiline analüüs, et noodistaja muusikateoreetilised veendumused on tihedalt seotud tema muusikatajuga ja nende kahe teguri mõju rahvamuusika noodistustele ei piirdu nooditeksti vormistusega, vaid puudutab ka konkreetseid helikõrguslikke suhteid viisis. Uurija mõnikord lihtsalt ei suuda tajuda (kuulda) seda, mis on vastuolus tema ettekujutustega objekti võimalikust struktuurist. Või tundub talle kõik, mis ei mahu teoreetilisse skeemi, ebatüüpiline ja vähetähtis ning ta redigeerib kuuldut teadlikult, usaldades oma traditsioonitundmist. Setu pooltoon-poolteisttoon-laadis viiside puhul on väga tõenäoline, et helirea ülemise osa struktuur jäi uurijate poolt nii kaua teadvustamata ja moondus noodistustes seetõttu, et see lõhub harmoonilise minoori taju stereotüüpi. Samuti ei saa paigutada pooltoon-poolteisttoon-helirida ei pentatoonilisele ega diatoonilisele skaalale, mis teeb problemaatiliseks nende viiside noodistamise euroopalikus noodikirjas üldse. Kuna viimasest ei ole meil kahjuks pääsu, peab otsima mitmest halvast võimalusest vähem vastuolulise.

Käesoleva uurimuse tulemused kinnitavad taas kord, kui ettevaatlik peab olema rahvamuusika publitseeritud noodistuste kasutamisel informatsiooniallikana. Näiteks selle kohta võiksid olla artikli alguses mainitud Aleksandr Gorkovenko ja Mihhail Lobanovi uurimused (Gorkovenko 1973; Lobanov 2002). Mõlemad autorid kasutasid setu laulude noodistusi Tampere väljaandest “Eesti rahvalaule viisidega”, kusjuures nende huviobjektiks olid just n.-ö. “minoorseid” viisid. Gorkovenkot huvitas setu suurendatud sekundiga helirida kui võimalus näidata, et sellised helireastruktuurid ei pruugi olla “orientaalse” päritoluga ning võivad olla väga arhailised (mõlema järeltuleks võib nõustuda). Tähelepanuväärne on see, et setu muusikakultuuriga vaid põgusalt ja noodistuste põhjal tuttav uurija “aimas tõtt” ning oli üsna lähedal selle helirea sümmeetrilisuse teadvustamisele. Ta leidis Tampere väljaandest ühe noodistuse,¹⁶ kus mikroalteratsioon lähendas helirea ülemise osa struktuuri (“lõpuni” altereeritud kujul oleks see *fis-g-ais-h*) selle alumisele osale (*d-es-fis-g*), mis sisaldab suurendatud sekundit (Gorkovenko 1973: 260). Kuna Gorkovenko arvas, lähtudes Tampere kogumike noodistustest, et setu “minoorsete” viiside normatiivseks helireaks on *h-c-dis-e-fis-g* (Gorkovenko 1973: 257), siis tema seletus märgatav nähtusele

¹⁶ Rikka- ja vaesemäng, viis B (Tampere 1958: 89).

kujunes väga keeruliseks ja lõppkokkuvõttes valeks. Usutavasti oleks ta jõudnud teistele järeldestele, kui Tampere väljaanne oleks sisaldanud 13131 helirea “puhtaid” näiteid.

Mihhail Lobanov valis võrdleva analüüsi jaoks kaks laulu kogumikust “Eesti rahvalaule viisidega”, nende seas sellesama “Kalaranna laulu” noodistuse, mille ebaadekvaatus oli eelpool tõestatud akustiliste mõõtmiste abil.¹⁷ Antud uurimuses otsitakse (ja leitakse) Euroopa eri rahvaste muusikas omapärasest meloodiamudelit, mis seostab neid rahvaid viikingite ajastul (VIII sajandi lõpp – XI sajand) eksisteerinud “Balti tsivilisatsiooniga” (Lobanov 2002: 42, 52–53). Kuna kõik võrreldavad meloodiad baseeruvad helireal *d-fis-g-a-b...*, siis kahe ülemise astme tõstmine poole tooni võrra kõrgemale (mis vastaks setu pooltoon-poolteisttoon-laadile), vähendaks oluliselt Lobanovi poolt valitud setu näidete sarnasust teiste meloodianäidistega.¹⁸

Tulles tagasi setu viiside noodistamise traditsioonide juurde, märkigem viimase huvitava seigana, et 2003. aastal välja antud “Eesti rahvamuusika antoloogia” CD-komplekti tekstivihikus leidub neli setu laulu noodistust pooltoon-poolteisttoon-helirea täieliku kuju (*d-es-fis-g-b-ces*) ja kahetoonilise mitmehäälsusega (Eesti rahvamuusika antoloogia 2003: 87, 132, 133–134, 138).¹⁹ Seda fakti võib tõenäoliselt seletada uute muusikateoreetiliste ettekujutuste juurdumisega, mis mõjutas ka noodistaja muusikataju. Jääb loota, et pooltoon-poolteisttoon-helirea teadvustamine omapärase laadisüsteemina ei too setu mitmehäälsete viiside noodistustesse tulevikus uut tüüpi moonutusi.

¹⁷ Teine laul on “Lelotamine” (Tampere 1956: 168).

¹⁸ Lobanovi setu viise puudutavates väidetes on ka muid küsitavusi, kuid tervikuna on tegemist väga huvitava uurimusega ning paljud paralleelid mõjuvad veenvatena. Selle artikli tutvustust eesti keeles vt. Tõnurist 2005.

¹⁹ Setu laulude noodistused selles väljaandes pärinevad Vaike Sarvelt.

Kirjandus

- Bartók 1966 = Барток, Бела. *Народная музыка Венгрии и соседних народов*. Москва: Музыка.
- Eesti rahvamuusika antoloogia 2003 = *Eesti rahvamuusika antoloogia. Heli-salvestusi Eesti Rahvaluule Arhiivist 3*. Tekstiraamat. Koost. Herbert Tampere, Erna Tampere, Olli Kõiva. Toim. Janika Oras, Vaike Sarv, Ergo-Hart Västriik. ISSN 1736–0528. EKMCD 005. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Garšnek 1953 = Гаршнек, Анатолий. *Народные песни селу*. Композиторская диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Том 1, теоретическая работа. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Рукопись.
- Gorkovenko 1973 = Горковенко, Александр. Увеличенная секунда в эстонских народных напевах. – *Проблемы музыкального фольклора народов СССР: статьи и материалы*. Сост. И. Земцовский. Москва: Музыка, с. 257–261.
- Kodály, Zoltán 1956. *Die ungarische Volksmusik*. Budapest: Corvina.
- Krohn, Ilmari 1893–1933. *Suomen kansan sävelmiä*. Jyväskylä, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kvitka 1971 = Квитка, Климент. Первобытные звукоязыды. – *Избранные труды*. Т. 1. Москва: Советский композитор, с. 215–278.
- Laanemets, Liisi 2007. *Setu lauliku Anne Vabarna viisirepertuaarist ERA heli-salvestiste põhjal*. Magistritöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Lobanov 2002 = Лобанов, Михаил. О формировании мелодического клише. – *Искусство устной традиции. Историческая морфология: К 60-летию И. И. Земцовского*. Отв. ред. и сост. Н. Альмеева. С.-Петербург: РИИИ, с. 39–54.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: The Free Press of Glencoe.
- Pärtlas, Žanna 2001. Viisi rütmilisest vormist ja laadirütmist setu mitmehäälses rahvalaulus. – *Regilaul – keel, muusika, poeetika*. Toim. Tiiu Jaago, Mari Sarv. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Rahvaluule Arhiiv; Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool, lk. 117–152.
- Pärtlas 2004 = Пяртлас, Жанна. О ладовом “двуязычии” сетуских многоголосных песен. – *Механизмы передачи фольклорной традиции*. С.-Петербург: РИИИ, с. 78–90.
- Pärtlas, Žanna 2006a. Setu rahvaviisi tüpologia alustest. – *Individual and Collective in Traditional Culture. Individuaalne ja kollektiivne traditsionaalses*

- kultuuris*. Toim. Triinu Ojamaa, Andreas Kalkun. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 19–29.
- Pärtlas, Žanna 2006b. “Sümmeetrilised laadid” ja monointervalliline mitmehäälsus vokaalses rahvamuusikas: mõningaid paralleelse setu ja Lõuna-Venemaa rahvalaulu vahel. – *Regilaul – esitus ja tõlgendus*. Toim. Aado Lintrop. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 219–248.
- Rüütel 1994 = Рюйтел, Ингрид. *Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений*. *Ars musicae popularis* 12. Tallinn: Eesti teaduste akadeemia. Eesti Keele Instituut.
- Sarv, Jaan 1977. Üheksa setu rahvalaulu. (Девять сетуских народных песен.) – *Soome-ugri rahvaste muusikapärandist*. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 68–103.
- Sarv, Jaan 1980 = Сарв, Яан. Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры. – *Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами*. Таллинн: Ээсти Раамат, с. 103–126.
- Sarv, Vaike 1980 = Сарв, Вайке. О закономерностях строения звукорядов и ритмики в сетуском музыкальном фольклоре (на материале песен одной запевалы). – *Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами*. Таллинн: Ээсти Раамат, с. 129–145.
- Tampere, Herbert 1956a. Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahvaloomingu valgusel. – *Eesti rahva etnilisest ajaloost*. Toim. Harri Moora. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, lk. 255–277.
- Tampere, Herbert 1956b. *Eesti rahvalaule viisidega* I. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tampere, Herbert 1958. *Eesti rahvalaule viisidega* III. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tampere, Herbert 1960. *Eesti rahvalaule viisidega* II. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tampere, Herbert 1964. *Eesti rahvalaule viisidega* IV. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tampere, Herbert 1965. *Eesti rahvalaule viisidega* V. Tallinn: Valgus.
- Tõnurist, Igor 2005. Viikingite muistne viis Värskas? – *Setumaa kogumik 3: Uurimusi Setumaa loodusest, ajaloost ja folkloristikast*. Toim. Mare Aun, Ülle Tamla. Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, lk. 293–299.
- Vikár, László 1972. Archaic Types of Finno-Ugrian Melody. – *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Tomus XIV. Budapest: Akadémiai Kiadó, pp. 53–91.
- Väisänen, Armas Otto 1924. Seto lauluääle' ja mänguriista'. – *Kodotulõ: Seto lugõmiku II osa. Akadeemilise Emakeele Seltsi Toimetused*. Tartoh, lk. 36–44.

- Väisänen, Armas Otto (koost.) 1937. *Wogulische und Ostjakische Melodien. Phonographisch aufgenommen von Artturi Kannisto und K. F. Karjalainen; Herausgegeben von A. O. Väisänen. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia LXXIII.* Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.
- Väisänen, Armas Otto (koost.) 1948. *Mordwinische Melodien. Phonographisch aufgenommen und herausgegeben von A. O. Väisänen. Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia XCII.* Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.
- Väisänen, Armas Otto (koost.) 1965. *Samojedische Melodien. Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia 136.* Herausgegeben von A. O. Väisänen. Helsinki: Suomalais-ugrilaisen seura.
- Zemtsovski 2002 = Земцовский, Изалий. Апология текста. – *Музыкальная Академия*, № 4, с. 100–110.