



EESTI
MUUSIKA-JA TEATRIAKADEEMIA

Aare Tool

Piiratud transponeeritavusega heliread ja vorm Eduard Oja muusikas

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 7
Tallinn 2016

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Aare Tool

**Piiratud transponeeritavusega
heliread ja vorm
Eduard Oja muusikas**

Dokoritöö

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 7

Kujundus ja küljendus: Maite-Margit Kotta
Raamatu valmimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa
Regionaalarengu Fondi kaudu



Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond



Eesti
tuleviku heaks

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
Muusikateaduse osakond
Tatari 13, Tallinn 10116

Juhendaja: professor Mart Humal, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
Oponent: Dr. phil. Mart Jaanson, Tartu Ülikool

Kaitsmisele lubatud 17. oktoobril 2016.

ISSN 1736-0714
ISBN ISBN 978-9949-9458-9-4

Trükitud Joon OÜ

Sisukord

0. Sissejuhatus.....	7
0.1. Ülevaade teiseendusteoreetilise kirjandusest ja metodoloogilistest alustest.....	9
0.1.1. Teiseendustehete põhimõttest: <i>Schritt/Wechsel</i> , PLR (PR-LP) ja O-H ...	12
0.1.2. Oktatoonilise, heksatoonilise ja täistoonhelirea tähistusest.....	16
0.2. Oja teoste vormi analüüsi alustest.....	18
0.3. Uurimuse ülesehitus ja eesmärk.....	22
1. Oktatoonika esilekerkimine Oja 1930. aastate esimese poole muusikas.....	25
1.1. „Suurgamma stiil“ ja „väärjärgnevuse“ käsitus	25
1.2. „Vaikivad meeleolud“ uusriemanliku uurimisobjektina	28
1.3. Võimalused septakordide vaheliseks minimaalseks häälteliikumiseks oktaatoonilises helireas.....	32
1.4. Minimaalse häälteliikumise skeemi põhimõttest	36
1.5. Akorditüüpide korrapärane vaheldumine „Vaikivate meeleolude“ esimeses ja kolmandas palas	39
1.6. „Vaikivad meeleolud“ 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse praktika taustal.....	43
2. Oja klaverikvintett: kujunemine „Tartu koolkonna“ kontekstis..	51
2.1. Teel klaverikvinteti poole: „Ajatrilooogia“ ja „Aeliita süit“.....	51
2.2. Monotsüklilisuse pretsedent Heino Elleri ja Eduard Tubina kammermuusikas.....	55
2.3. Monotsüklilisuse ja oktaatoonika kombineerimine klaverikvintetis.....	60
2.3.1. Klaverikvinteti vorm: lisztlik monotsüklilisus või neljaosaline sonaaditsükkel?.....	60
2.3.2. Heliridade seosed klaverikvintetis	63
2.4. Oja klaverikvintett ja „Tartu koolkonna“ helikeeleuuenduse probleem.....	70

3. Vorm, tekst ja helikõrgusstruktuur Oja vokaalmuusikas	76
3.1. Piiratud transponeeritavusega heliridade, vormi ja sõnateksti seosest „Valge värava“ näitel.....	76
3.2. Luuletuse kasutamisest soololaulu tekstina	79
3.3. Suurendatud kolmkõlast soololaulus „Me olime nagu lapsed“	83
3.3.1. Suurendatud kolmkõla teisendusteoreetilise käsitluse alused	84
3.3.2. Suurendatud kolmkõlast heksatooniliste akordisuhete kontekstis	86
3.4. Piiratud transponeeritavusega heliridade ilminguid ooperis „Lunastatud vanne“ ja kantaadis „Kojumine“	91
 4. „Ilmu kaebelaulust“ „viirastusteni varjude valsis“: piiratud transponeeritavusega heliridadest Oja sümfoonilistes poeemides	95
4.1. Piiratud transponeeritavusega heliread programmi ilmestajana „Ilupoeemis“ ja „Müsteeriumides“	96
4.2. Oktatoonika vormiosade alguse markeerijana „Mere laulus“	103
4.3. „Suurgamma stiili“ küsimus Oja 1940. aastate esimese poole loomingu.....	106
 5. Kokkuvõte	109
 Summary.....	115
Allikad.....	122
Eduard Oja teoste kasutatud noodiväljaanded ja käsikirjad.....	122
Muud noodiväljaanded	122
Eduard Oja soololaulude aluseks olevate luuletuste väljaandeid	122
Kirjandus.....	123

Piiratud transponeeritavusega heliread ja vorm Eduard Oja muusikas

The Modes of Limited Transposition and Form in the Music of Eduard Oja

Abstrakt

Piiratud transponeeritavusega heliridade all mõistetakse 19. sajandi jooksul ja eriti 20. sajandi esimestel kümnenditel kasutusele võetud erilisi heliridu, mida nende struktuurist tulenevalt on võimalik ehitada mažoor/minoorhelireaga võrreldes väiksemalt arvult helikõrgustelt. 20. sajandi alguskümnen-ditel tarvitati neist enim täistoonilist, oktatoonilist ja heksatoonilist heliri-da. Käesolevas uurimuses vaatlen nende heliridade kasutusviisi Eduard Oja (1905–1950) muusikas. Töö neljas peatükis analüüsin näiteid Oja loomingu kõigist põhivaldkondadest: esimeses peatükis klaveripalade tsüklit „Vaikivad meeleolud“, teises klaverikvintetti (ja mõningaid teisi näiteid samal perioodil loodud kammerteostest), kolmandas vokaalmuusikat (soololaule) ja neljandas sümfoonilisi poeme („Ilupoeem“, „Müsteeriumid“ ja „Mere laul“). Piiratud transponeeritavusega heliridade uurimine on tihedalt seotud vormi proble-maatikaga, kuivõrd sageli avaldub nende kasutamises püüdlus alla joonida soololaulude tekstis või instrumentaalteose programmis väljendatud spetsii-filisi teemavaldkondi.

Piiratud transponeeritavusega heliridade käsitle aluseks on teisendus-teoreetilised meetodid. Teisendusteooria all mõistetakse 1980. aastatel esi-algsel kujul loodud helikõrgusstruktuuri analüüsi teooriat, millele on iseloo-mulik 1) rõhuasetus minimaalsele häälteliikumisele ja seega heksatoonilisele ning oktatoonilisele helireale kui minimaalset häälteliikumist võimaldavale harmoonilisele taustsüsteemile; 2) akordisuhete kirjeldamine teisendustena, mille puhul üks akord (helihulk) tuletatakse teisest selle teatud arvu helide asendamisel minimaalse häälteliikumise põhimõttest lähtudes. „Vaikivaid meeleolusid“ analüüsid võtan kasutusele erilise notatsiooni, mida nime-tan „minimaalse häälteliikumise skeemiks“. Seda saab kasutada oktatoonili-se helirea ühes ja samas transpositsioonis moodustuvate septakordide suhte demonstreerimiseks: helikõrgusstruktuur on koondatud neljaks hääleks, kusjuures igas hääles vahelduvad kaks pooltooni suhtes heli. Uurimuses sel-

gub, et piiratud transponeeritavusega heliread pole omased ainult Oja 1930. aastate esimese poole instrumentaalteostele („Vaikivad meeleolud“ ja klaverikvintett), millega neid on seni seostatud, vaid ka tema loomingu muudele valdkondadele. Seejuures varieerub aga nende kasutusviis märgatavalt.

0. Sissejuhatus

Piiratud transponeeritavusega heliridade all mõistetakse 19. sajandi jooksul ja eriti 20. sajandi esimestel kümnenditel kasutusele võetud erilisi heliridu, mida nende struktuurist tulenevalt on võimalik ehitada mažoor/minoorhelireaga võrreldes väiksemalt arvult helikõrgustelt. 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses tarvitati neist kõige sagedamini kolme:

- 1) Täistoonhelirida, kus kõigi järjestikuste helide vahel on täistoon. Seda on võimalik ehitada vaid kahelt erinevalt helikõrguselt ehk kahes transpositsioonis: {c,d,e,fis,gis,ais} ja {cis,dis,f,g,a,h}.¹
- 2) Korrapäraselt vahelduvatest pool- ja täistoonidest koosnev kaheksaheliline helirida, mille kohta alates 1960. aastatest on ingliskeelses muusikateoreetilises kirjanduses kasutatud nimetust „oktatooniline“ (*octatonic*). Oktatoonilisel helireal on kolm erinevat transpositsiooni: {c,cis,dis,e,fis,g,a,ais}, {cis,d,e,f,g,gis,ais,h} ja {d,dis,f,fis,gis,a,h,c}.
- 3) Korrapäraselt vahelduvatest pool- ja poolteisttoonidest koosnev kuueheliline helirida, mida tuntakse ka kui „heksatoonilist“ (*hexatonic*). Heksatoonilisel helireal on neli erinevat transpositsiooni: {c,cis,e,f,gis,a}, {cis,d,f,fis,a,ais}, {d,dis,fis,g,ais,h} ja {dis,e,g,gis,h,c}.

Mõiste „piiratud transponeeritavusega“ helirida pärineb Olivier Messiaeni 1944. aastal avaldatud käsitlusest „Minu helikeele tehnika“. Messiaen kirjeldab seitset erinevat piiratud transponeeritavusega helirida, millest esimene vastab täistoonhelireale ja teine oktatoonikale (Messiaen 1956 [1944]: 59–60). Heksatoonilist helirida Messiaeni kirjeldatud heliridade seas küll ei leidu, kuid selle helid sisalduvad tema kolmandas laadis.

Käesoleva uurimuse analüütilised eesmärgid koonduvad Eduard Oja (1905–1950) ümber. Põhitähelepanu keskendub Oja muusika helikõrgusstruktuuri teatud iseloomulikele nähtustele, mis seostuvad piiratud transponeeritavusega heliridade (oktatoonilise, heksatoonilise ja täistoonhelirea) kasutamise; niisamuti käsitlen teoste vormi elnimetatud harmoonianähtuste kontekstis. Põhjusi, miks on vajalik vaadelda helikõrgusstruktuuri ja vormi teemat kõrvuti, selgitan pikemalt alapeatükis 0.2.

Varem on muusikateoreetilisest ja analüütilisest vaatepunktist käsitletud Oja muusikat vaid üksikutes artiklites (Humal 1984; Tool 2015a ja 2015b), mistõttu suurem osa tema loomingust on analüütiliselt *terra incognita*. Käesolev

¹ Siin ja edaspidi kasutan helide ja helihulkade (sh heliridade) märkimisel uuemas muusikateoorias (teisendusteoorias ja hulgateoorias) levinud tähistusviisi, mille puhul on helid (hulga elemendid) looksulgudes ja eraldatud komaga.

uurimus on esimene terviklik Oja muusika mõtestamise katse ja eeldas kogu tema loomingu esmakordset süstemaatilist läbitöötamist. Analüütilise traditsiooni puudumine mitte ainult ei julgusta, vaid isegi sunnib lähenema materjalile varem sõnastamata vaatenurgast ja rakendama kõige uuemaid analüüsimeetodeid, teisalt aga mõneti piirab, sest võtab võimaluse diskuteerida varasemate tõlgendustega. Oja muusika senises retseptisioonis on rõhutatud pigem tema eripära Eesti kontekstis, ent palju vähem on pälvinud tähelepanu seos 20. sajandi alguses laiemalt levinud suundumustega. Rõhuasetus piiratud transponeeritavusega heliridadele kui 20. sajandi esimese poole helikeeleuuenduse ühele üldistusjõulisemale tunnusele võimaldab paigutada Oja senisest laiemasse perspektiivi.

Oja muusika jaguneb kolmeks põhivaldkonnaks: 1) Instrumentaalkammermuusika, milles on erilisel kohal 1930. aastate algupoolel loodu (klaveripalade tsükkel „Vaikivad meeleolud“, „Ajatriilooogia“ ja klaverikvintett); 2) Soololaulud; need on kirjutatud ajavahemikul 1920. aastate lõpust kuni 1930. aastate teise pooleni; 3) Orkestriteosed, mille hulka kuuluvad näiteks „Ilupoeem“ (1930) ning 1940. aastate alguses loodud „Müsteeriumid“ ja „Mere laul“. Oja loomingu üheks raskuspunktiks võib pidada ka ooperit „Lunastatud vanne“, mille säilinud materjalides (klaviir) on aga tekstoloogilisi probleeme.

Viimasel paaril aastakümnel on piiratud transponeeritavusega heliread (eriti oktaatooniline ja heksatooniline) kujunenud muusikateoreetilistes uurimustes üheks enim arutatud probleemiks ja käsitluse fookus on varasemaga võrreldes mõneti nihkunud. Sellele on kaasa aidanud uute muusikateoreetiliste mõistesüsteemide lisandumine. Neist üheks olulisemaks võib pidada 1980. aastatel esialgsel kujul sõnastatud ja alates 1990. aastatest laiemalt kõlapinna saanud teiseendusteooriat (*transformational theory*), mille üks haru on tuntud ka uusriemanliku teooriana (*neo-Riemannian theory*). Algtõuke teiseendusteooria loomiseks andis 19. sajandi (saksakeelse) muusikaanalüüsi traditsiooni (sealhulgas Hugo Riemanni) taasavastamine ja ümbertõlgendamine ingliskeelses teadusruumis. Mõningad Riemannilt üle võetud harmoonia analüüsi põhimõtted, mida kirjeldan järgmistes alapeatükkides, on teiseendusteoorias asetatud posttonaalse analüüsi meetoditest tugevalt mõjutatud terviksüsteemi. Akordide (helihulkade) omavahelise suhte kirjeldamiseks kasutatakse teiseendustehteid, mis näitavad, millised helid tuleb mingis akordis asendada sellest teise akordi tuletamiseks. Seejuures järgitakse minimaalse häälteliikumise põhimõtet: teiseenduses osalevatel akordidel on võimalikult palju ühiseid helisid ja ülejäänud hääled liiguvad teiseenduse käigus nii vähe kui võimalik.

0.1. Ülevaade teiseendusteoreetilise kirjandusest ja metodoloogilistest alustest

Mõistet „teiseendusteooria“ kasutan vastena määratlusele *transformational theory*, mis tuli käibe 1980. aastatel peamiselt David Lewini uurimuste kaudu (vt näiteks Lewin 2011). Alates 1990. aastatest on tarvitatud ka mõistet uusriemanlik teooria (*neo-Riemannian theory*), mida mõned autorid käsitlevad teiseendusteooria alaliigina, teised kasutavad aga samas tähenduses. Mõiste „uusriemanlik“ kinnistumisele on aidanud oluliselt kaasa 2011. aastal ilmunud põhjalik koguteos „Uusriemanlike muusikateooriate Oxfordi käsiraamat“ („The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories“, edaspidi lühendatult „Oxfordi käsiraamat“), kus on esindatud suurem osa tähtsamaid sellega seostatud autoreid ja mis tähistab olulist etappi uurimissuuna arengus. Seevastu Richard Cohn on uusriemanluse mõistest oma kõige uuemas ja põhjalikumas uurimuses „Sõakas heakõla“ („Audacious Euphony“) mõneti distantseerunud (Cohn 2012: xiii). Cohni lähenemine on uusriemanlik selle poolest, et sarnaselt teiste end uusriemanlasena määratlevate autoritega kasutab ta akordijärgnevuste kirjeldamiseks teiseendustehteid, teisalt on ta aga loobunud rõhuasetusest harmoonilise dualismi põhimõttele, mida mõned uurijad peavad teooria üheks aluseks. Niisamuti on mõistet uusriemanlik kasutatud laiemalt Hugo Riemanni muusikateoreetilise pärandi uurimuste kohta, isegi kui need ei keskendu ainult harmoonia analüüsile; nii näiteks on märkimisväärne osa „Oxfordi käsiraamatu“ artiklitest pühendatud vormikäsitlele. Käesolevas uurimuses tõlgendan uusriemanlikku teooriat teiseendusteooria (kui helikõrgusstruktuuri analüüsi meetodite kogumi) alaliigina. Oja mõne teose uurimisel kasutan meetodeid, mille võib lugeda kitsamas tähenduses uusriemanlikuks, teisel on aga põhjendatum laiem teiseendusteooria määratlus.

Üks peamisi erinevusi uusriemanliku teooria ja teiseendusteooria mõistmahus tuleneb akorditüüpidest (helihulkadest), millele kummaski reeglina keskendutakse. Teiseendusteoorias võivad olla vaatluse all mistahes helide arvu ja struktuuriga helihulgad, uusriemanliku teooria fookus on aga peaaegu eranditult mažoor/minoorkolmkõladel ja septakordidel, s.t akorditüüpidel, mis kuni 20. sajandi alguseni domineerisid. Teiseendusteooria loodi algselt just mõningate 19. sajandi harmoonianähtuste tõlgendamiseks, mille olemust on teiste levinumate analüüsimeetodite (näiteks Schenkeri analüüsi) abil keeruline edasi anda. Hea ülevaate analüütilisest repertuaarist saab Richard Cohni eelnimetatud raamatust. See sisaldab näiteid Schuberti, Chopini, Brahmsi,

Lishti („Faust-sümfoonia“), Rimski-Korsakovi („Antar“), Wagneri („Parsifal“), Richard Straussi („Neli viimast laulu“) ja mingil määral ka Skrjabini muusikast, kuid puudutatud ei ole näiteks Bartóki või Messiaeni loomingut, kus piiratud transponeeritavusega heliread väljenduvad reeglina kolmkõladest ja septakordidest keerukamate akordistruktuuride kaudu.

Steven Ringsi uurimuse „Tonaalsus ja teisendus“ („Tonality and Transformation“, 2011) analüütilised sissevaated keskenduvad Bachi, Mozarti ja Brahmsi muusikale. Ringsi sõnul ilmneb tema käsitluses kohati uusriemanliku teooria mõju. Kokkuvõttes ta pigem siiski distantseerib end sellest, olgugi Cohniga võrreldes teistsugusel põhjusel: tema teoorias, mille eesmärgina ta näeb „uusriemanluse viljakamat ühendamist tonaalse muusika traditsiooniliste tõlgendusviisidega“, ei ole uusriemanlusele omane säästliku (minimaalse) häälteliikumise põhimõte (*efficient voice leading*) esmatähtis (Rings 2011: 1). Seega on teisendusteooria lai ja eriilmeline metodoloogiline väli. Sellele on tunnuslik huvi 19. sajandil esile kerkinud harmoonianähtuste vastu, mis eemalduvad funktsionaalharmoonilise tonaalsuse „tavapraktikast“ (*common practice*) või, kasutades Dmitri Tymoczko (2011) määratlust, seostuvad „laiendatud tavapraktikaga“ (*extended common practice*). Teisendusteoreetiline analüüsitraditsioon vaatlleb 20. sajandi esimese poole harmoonianähtusi pikema 19. sajandil käivitunud arengu tulemusena, sellal kui mõned teised, ainult 20. sajandi posttonaalsele muusikale keskenduvad analüüsimeetodid, näiteks Allen Forte'i (1977) hulgateooria, pigem rõhutavad katkestuse momenti. Seejuures tuleb märkida, et analüütilise repertuaari erinevusest hoolimata on mõned Forte'i hulgateoreetilised meetodid oluliselt mõjutanud ka teisi muusikaanalüüsi valdkondi, sealhulgas teisendusteooriat: nii näiteks on helihulga ja hulgaklassi mõiste ja veel mõningad tähistusprotseduurid (näiteks 12 kromaatilise heli tähistamine arvudega 0,1,...,11) kasutusel ka teisendusteoorias.

Üks esimesi uusriemanlikule teooriale pühendatud põhjalikumaid üllitisi on „Journal of Music Theory“ 1998. aastal ilmunud erinumber. Richard Cohn on selles tõdenud, et „uusriemanlik teooria kerkis esile vastusena analüütilistele probleemidele, mida kätkeb endas kolmkõladel põhinev, kuid mitte täielikult tonaalselt sidus muusika. Selliseid tunnuseid võib leida eelkõige Wagneri, Lishti ja neile järgnenud põlvkondade muusikas, kuid neid esineb ka Mozartil, Schubertil ja mõnel teisel 1850. aastatele eelnenud heliloojal“ (Cohn 1998: 167–168). Kui võrrelda enamikku selle kogumiku artikleid „Oxfordi käsiraamatuga“ või Cohni uuemate uurimustega, siis võib viimati nimetatutes täheldada eemaldumist algsest algebrakesksest teaduskeelest. Cohn (2012: xii) on püüdnud „vältida nii palju kui võimalik matemaatikale

omast diskursust, mis on vastavas kirjanduses siiani domineerinud". Teisendusteoreetiliste meetodite võrdlemisi aeglase leviku taga 1990. aastatel võib näha just matemaatilise teaduskeele ebaproportsionaalset ülekaalu, mis on asetanud need uurimused muusika ja matemaatika vahelisse mõneti „halli“ tsooni. Kuigi teisendusteooria matemaatilisi aluseid üksikasjaliselt määratleda püüdev suund on jätkuvalt elujõuline, on kaalukauss pigem kaldumas muusikateoreetilise ja matemaatilise mõistestiku vahelist kompromissi otsiva lähenemise kasuks.

Rõhuasetusest oktaatoonilistele ja heksatoonilistele nähtustele 19. sajandi muusikas järeldub omakorda, et analüütiliste näidete esitamise põhimõtte poolest erineb teisendusteooria mõneti muudest analüüsimeetoditest. Heinrich Schenkerist lähtuv analüüs keskendub sageli teosele (mitmeosalise teose osale) tervikuna või vaatleb mingit ulatuslikumat ja suhteliselt iseseisvat lõiku. Kuna teisendusteooria huviorbiiti kuuluvad harmoonianähtused esinevad 19. sajandi muusikas enamasti üksnes episoodiliselt, siis tingib see mõneti fragmenteerituma, iseloomulikele lühikatketele keskenduva lähenemise. 20. sajandi muusika analüüsimisel ei pea see tähelepanek aga enam tingimata paika, sest sellest ajast pärineb ka läbinisti piiratud transponeeritavusega heliridadel põhinevaid (lühiteoseid). Et anda paremini edasi muusikalist konteksti, on teisendusteoreetilisi meetodeid võimalik rakendada samaaegselt või vaheldumisi muude analüüsimeetoditega. Kuigi mõnes teisendusteoreetilisest uurimuses on läbivalt hoidutud funktsionaalharmoonilisest tõlgendusest ja sellele omasest tähistusviisist, osutub Oja mõnedes teostes (eriti soololauludes) ometi vajalikuks analüüsimeetodite kombineerimine. Sageli toimivad muusikas korraga mitu mõttelist tasandit, millest ühel on valdav funktsionaalharmooniline mõtlemine, teise mõtestamisel on otstarbekas aga teisendusteoreetiline lähenemine.

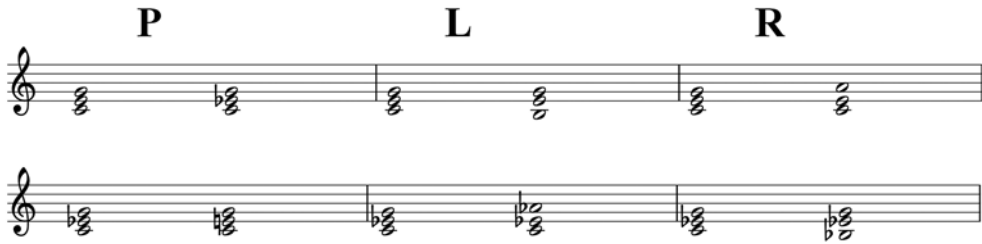
Teisendusteooria ja kontrapunkti analüüs sageli täiendavad teineteist. Mõelgem näiteks trihordide järgnevusele $\{c,e,g\} \rightarrow \{as,c,es\}$. Kontrapunktiline tõlgendus arvestab häälte diatoonilist liikumist ja heli kromaatilised variandid ($\{e\}$ ja $\{es\}$) loetakse samaväärseks, mistõttu ei eristata trihordide $\{c,e,g\} \rightarrow \{as,c,es\}$ järgnevust näiteks järgnevusest $\{c,e,g\} \rightarrow \{a,c,e\}$. Esimest akordisuhet on Hugo Riemann kirjeldanud kui „sõakat, ent efektset ja heakõlalist“ – sellest iseloomustusest on Richard Cohn laenanud oma raamatu pealkirja ja moto –, teisel juhul on aga tegemist tonaalses kontekstis ülisagedase järgnevusega (Cohn 2012: ix; Rehding 2003: 196). Kontrapunktilisest vaatenurgast on need järgnevused samaväärsed, mistõttu nende paremaks eristamiseks tuleb rakendada täiendavaid kriteeriume. Teisendusteoreetilisest vaatenurgast saab

trihordide {c,e,g} ja {as,c,es} suhet kirjeldada heksatoonilisele helireale omase spetsiifilise teisendustehte abil, mis lisab kontrapunktilisele tõlgendusele selgitava ja täpsustava kihi.

0.1.1. Teisendustehete põhimõttest: *Schritt/Wechsel*, PLR (PR-LP) ja O-H

Kolmkõlasuhete teisendustehtena kirjeldamise idee pärineb Hugo Riemannilt, kuigi teisendusteoreetiline tähistusviis mõneti erineb tema pakutud lahendustest. Riemanni akordisuhete klassifikatsiooni nimetatakse ka *Schritt/Wechsel*-süsteemiks, kus *Schritt* tähendab meie mõistes transponeerimist ja *Wechsel* laadivaheldust (järgnevuses on üks kolmkõla minoorne ja teine mažoorne) (Engelbrechtsen 2011: 353). Seda süsteemi on Riemann esitlenud näiteks oma käsitluses „Harmoniaõpetuse uue meetodi visand“ („Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“, 1880). Riemanni tehete puhul kehtib harmoonilise dualismi printsiip, milleni ta jõudis eriti Arthur von Oettingeni kaudu: minoorkolmkõla on tõlgendatav mažoorkolmkõla inversioonina, sest mažoorkolmkõlas asetseb suur tert्स all ja väike üleval, minoorkolmkõlas aga vastupidi. Kui mažoorkolmkõlas loeb Riemann põhiheliks kõige madalamat heli, siis minoorkolmkõla puhul ülemist: mažoorkolmkõlad ehitatakse tõusvas ja minoorkolmkõlad laskuvas suunas. Dualismiga on kõige üldisemalt tege mist siis, „kui mažoor- ja minoorakordide puhul toimivad tehted sümmeetriselt vastassuunas. Ehk teisisõnu, mis mažoorakordi puhul liigub [teisenduse käigus] tõusvas suunas, liigub minoorakordi puhul laskuvalt“ (Kopp 2002: 181-182).

Oettingeni eeskujul kasutab Riemann mažoorkolmkõlade tähistamiseks põhihelile järgnevat märki „+“ (c+ on {c,e,g}) ja minoorkolmkõlade tähistamiseks põhihelile eelnevat ülaindeksit „0 “ (0g on {c,es,g}). Järgnevusi kirjeldab Riemann intervalli ja suuna järgi: need võivad olla põhisuunas (mažoorkolmkõlast tõusvalt ja minoorkolmkõlast laskuvalt) või põhisuunaga võrreldes vastassuunas (*Gegen*-). Nii näiteks on C- ja G-duuri kolmkõla järgnevus *Quintschritt*, G- ja C-duuri kolmkõla järgnevus aga *Gegenquintschritt*. Minoor- ja mažoorkolmkõlast koosnevate järgnevuste puhul arvestatakse intervalli põhiheli, s.t mažoorkolmkõla alumise ja minoorkolmkõla ülemise heli vahel, mistõttu näiteks C-duuri kolmkõla (c+) ja c-molli kolmkõla (0g) järgnevus on *Quintwechsel* (Kopp 2002: 69). Riemanni *Schritt/Wechsel*-süsteem võimaldab kirjeldada mistahes mažoor- ja minoorkolmkõlade suhet, kuid selle analüütiline kasutamine on osutunud ebaotstarbekaks harmoonilise dua-

Skeem 1. Teisendustehted **P**, **L** ja **R** rakendatuna mažoor- ja minoorkolmkõlale.

lismi põhimõttest tuleneva komplitseerituse tõttu. Kõiki järgnevusi hõlmava klassifikatsiooni loomine oli sellest hoolimata mingis mõttes teedrajav, sest kehtestas ka meie mõistes oktaatoonilised ja heksatoonilised järgnevused harmooniaõpetuse loomuliku osana.

Teisendusteoorias üldkasutatavaks kujunenud kolmkõlasuhete tähistust tuntakse kui **PLR**-süsteemi, kus iga täht vastab ühele kolmest enim kasutatud teisendustehest (Cohn 2012: 29; Pearsall 2012: 10; Kopp 2002: 146). **P** (inglise keeles *parallel*) tähendab mažoorkolmkõla teisendamist samanimeliseks minoorkolmkõlaks või vastupidi (kvindi suhtes helid püsivad paigal ja akordi terts liigub pooltooni võrra, nagu näiteks C-duuri kolmkõla teisendamisel c-molli kolmkõlaks). **L** (Riemanni *Leittonwechsel*) puhul püsib lähteakordi väike terts paigal ja kolmas heli eemaldub ülejäänutest pooltooni võrra (näiteks {c,e,g} → {h,e,g} või {c,es,g} → {c,es,as}). **R** (*relative*) tähendab, et lähteakordi suur terts püsib paigal ja kolmas hää eemaldub ülejäänutest täistooni võrra (näiteks {c,e,g} → {c,e,a} või {c,es,g} → {b,es,g}).² Neid kolme teisendustehet illustreerib mažoor- ja minoorkolmkõlade näitel skeem 1.

Lisaks tehetele **P**, **L** ja **R** tuntakse mitmesuguseid täiendavaid teisendusi. **H** (*hexatonic pole* ehk heksatooniline poolus) puhul on tegemist ühes ja samas heksatoonilises helireas moodustuva mažoor- ja minoorkolmkõlaga, millel puuduvad ühised helid (näiteks {c,e,g} ja {as,ces,es}) (Cohn 2012: 31). **N** (*Nebenverwandt*) on suhe mažoorkolmkõla ja sellest puhta kvardi võrra kõrgemal asuva minoorkolmkõla vahel (näiteks {c,e,g} ja {f,as,c}). **S** (*slide*) tähendab samatertsiliste kolmkõlade suhet (näiteks {c,e,g} ja {cis,e,gis}).

² Mõiste „paralleelne“ puhul (saksa k. *parallele*, inglise k. *parallel*) tasub pidada silmas tähendus erinevust inglise ja saksa keelses traditsioonis. Saksa keeles (ja sellest tuletatud eestikeelses terminoloogias) tähendab „paralleelne“ näiteks C-duuri ja a-molli kolmkõla suhet, vastates seega ingliskeelsele mõistele *relative*. Inglisekeelne *parallel* tähendab aga samanimelisi helistikke (ja nende toonikakolmkõlasid), nagu näiteks C-duur ja c-moll.

PLR-süsteemi tehted ei võimalda üksinda edasi anda kõiki mažoor- ja minoorkolmkõlade suhteid, mistõttu tarvitatakse ka liitteisendusi (*compound transformations*). Kolmkõlade $\{c,e,g\}$ ja $\{as,c,es\}$ suhtele vastab tehe **PL**: tehtega **P** moodustub lähtekolmkõlast mõtteline $\{c,es,g\}$ ja sellest omakorda tehtega **L** $\{c,es,as\}$ (Cohn 2012: 30). Liitteisenduste puhul loeb tehete järjekord, sest **PL** ($\{c,e,g\} \rightarrow \{c,es,g\} \rightarrow \{c,es,as\}$) ning **LP** ($\{c,e,g\} \rightarrow \{h,e,g\} \rightarrow \{h,e,gis\}$) annavad erineva tulemuse. Siiski on saadud akordid mingis mõttes suguluses, sest C-duuri kolmkõla ning sellest tuletatud As- ja E-duuri kolmkõlad kuuluvad heksatoonilise helirea ühte ja samasse transpositsiooni. Kui *Schritt/Wechsel*-süsteemis kirjeldatakse kolmkõlade suhet nende põhiheli vahelise intervalli abil, siis teisendusteoorias domineerib minimaalse häälteliikumise põhimõte. Eriti tulemusrikkaks on teisendustehted osutunud sekventsiaarmoonia analüüsimisel, sest sageli kaasneb sellega funktsionaalharmoonilise tunnetuse (ajutine) hägustumine. Cohn (2012) on pööranud erilist tähelepanu teisendusjadadele, kus teatud tüüpi akordisuhted vahelduvad korrapäraselt (näiteks teisendusjada **P/L** käigus moodustub heksatoonilise helirea ühel ja samal transpositsioonil põhinev järgnevus $\{c,e,g\} \rightarrow \{c,es,g\} \rightarrow \{as,c,es\} \rightarrow \{as,ces,es\} \rightarrow \{e,gis,h\} \rightarrow \{e,g,h\} \rightarrow \{c,e,g\}$ jne).

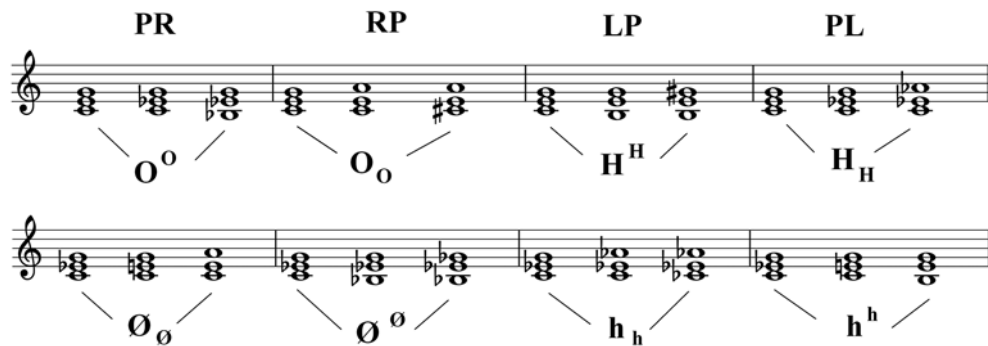
Teisendusteoreetilistest mõistetest üks sagedasemaid, kuid ühtlasi ka problemaatilisemaid on „säätlik häältejuhtimine“ ehk *voice-leading parsimony*, mille definitsioon varieerub erinevates uurimustes üsnagi palju. „Oxfordi käsiraamatu“ sõnastiku (lk 581) definitsiooni kohaselt viitab „säätlik häältejuhtimine“ kolmkõlade või teiste helihulkade suhtele, mis minimeerib nendevahelised liikuvad hääled ja häältejuhtimiskauguse. Näitena on pakutud C-duuri ja e-molli kolmkõla, kus $\{e\}$ ja $\{g\}$ püsivad paigal ning $\{c\}$ liigub pooltooni võrra laskuvalt (seega on tegemist teisendusega **L**). **PLR**-süsteemi ja kolmkõlade „säätliku häältejuhtimise“ üldlevinud definitsiooni vahel on siiski teatud vasturääkivus: kõigis kolmes teisendustehtes on kolmkõladel kaks ühist heli, kuid tehetes **P** ja **L** liigub kolmas heli pooltooni ja tehtes **R** täis- tooni võrra, mistõttu teisendus **R** eemaldub „säätlikkuse“ põhimõttest selle kõige rangemas tähenduses. „Säätliku häältejuhtimise“ vaatevinklist ei ole kolm teisendustehet võrdväärseid. Millega on sellisel juhul seletatav **R**-tehte kaasamine põhiteisenduste süsteemi? Esiteks on selle taga Riemanni eeskuju. Kuivõrd temalt pärineb teisendustehete **P**, **L** ja **R** idee (vastavalt mõisted *Variante*, *Leittonwechsel* ja *Parallele*; Hyer 2011: 102–103), tundus teisendusteooria väljatöötamise algetapil 1980. aastatel loomulik võtta üle kõik kolm – tehte **R** erisusest hoolimata. Teiseks on tehe **R** vajalik selleks, et väljendada oktaatoonilisi kolmkõlasuhteid: nagu eelmainitud teisendusjada **P/L** käigus tekivad kõik

ühe ja sama heksatoonilise helirea mažoor- ja minoorkolmkõlad, nii hõlmab teisendusjada **R/P** kõiki ühe ja sama oktatoonilise helirea kolmkõlasid ($\{c,e,g\} \rightarrow \{a,c,e\} \rightarrow \{a,cis,e\} \rightarrow \{fis,a,cis\} \rightarrow \{fis,ais,cis\} \rightarrow \{dis,fis,ais\} \rightarrow \{es,g,b\} \rightarrow \{c,es,g\} \rightarrow \{c,e,g\}$ jne) (Pearsall 2012: 10–11). Seega võib **PLR**-süsteemi lahti mõtestada kui **PR-LP**-süsteemi, kus **PR** kirjeldab oktatoonilisi ja **LP** heksatoonilisi kolmkõlasuhteid.

PLR-süsteemil on teatud puudusi. Teisendustehted ja nende kombinatsioonid võimaldavad hõlpsasti kirjeldada tertsisuhtelisi järgnevusi, kuid on vähem otstarbekad sekundi- või kvindi/kvardisuhte puhul. Tehete arvust tulevalt (C- ja Fis-duuri kolmkõla vahel **PRPR** või **RPRP**) ei ole selline tähistus mõnel juhul piisavalt ülevaatlik ega erista üldarusaadavalt oktatoonilisi ja heksatoonilisi nähtusi. Seetõttu kasutan lisaks **PLR**-ile uut tähistussüsteemi – nimetagem seda **O-H**-süsteemiks –, mille abil saab kirjeldada kõiki oktatoonilise ja heksatoonilise helirea kolmkõlasuhteid:

- 1) Ühes ja samas **oktatoonilises** helireas moodustuvate kolmkõlade suhet tähistan kahest tähest „O” koosneva kombinatsiooniga, kusjuures „O” tähendab mažoorkolmkõla ja „Ø” minoorkolmkõla. Kolmkõlade transpositsioonisuhet väljendab teise tähe šrift: kui teine kolmkõla paikneb esimesest 3 pooltooni võrra kõrgemal, siis on see märgitud ülaindeksina, ja kui 3 pooltooni võrra madalamal, siis alaindeksina; 6 pooltooni ehk tritooni puhul on tähed ühesuurused. Nii näiteks väljendab O^O C- ja Es-duuri ning $\emptyset^{\emptyset}$ c- ja es-molli kolmkõlade suhet.
- 2) Ühes ja samas **heksatoonilises** helireas moodustuvate kolmkõlade suhet tähistan kahest tähest „H” koosneva kombinatsiooniga, kusjuures suur täht („H”) tähendab mažoorkolmkõla ja väike („h”) minoorkolmkõla. Kui teine kolmkõla paikneb esimesest 4 pooltooni võrra kõrgemal, siis on see märgitud ülaindeksina, ja kui 4 pooltooni võrra madalamal, siis alaindeksina. Nii näiteks väljendab H^H C- ja E-duuri ning h^h c- ja e-molli kolmkõlade suhet.

O-H-süsteemi võib seega pidada *Schritt/Wechsel*-süsteemi muganduseks oktatoonilisele ja heksatoonilisele muusikale, mis näitab kolmkõlade transpositsioonisuhet (*Schritt*), järgnevuse suunda ning mažoor- ja minoorkolmkõlade vaheldumist (*Wechsel*). Skeemil 2 on kirjeldatud **O-H** teisenduste suhet liitteisendustega **PR** ja **LP**; ülemisel noodireal on lähteakordiks mažoorkolmkõla ja alumisel noodireal minoorkolmkõla. Et soodustada liitteisenduste loogika jälgimist, on iga teisenduse puhul toodud ka mõtteline vaheakord, mis reaalselt aga ei kõla.

Skeem 2. PLR-süsteemi liitteisenduste analoog O-H süsteemis.

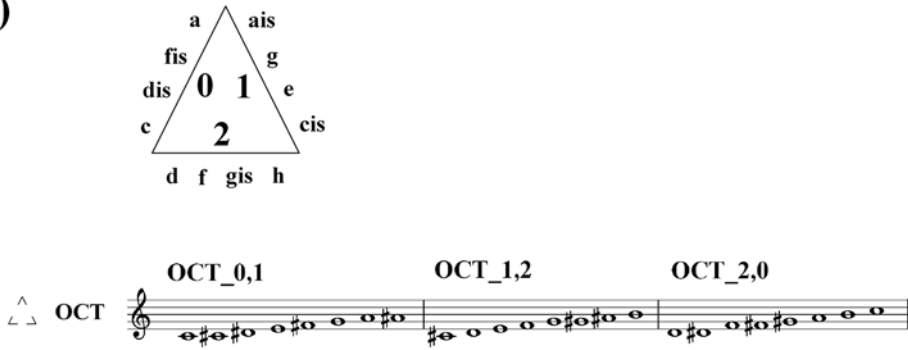
0.1.2. Oktatoonilise, heksatoonilise ja täistoonhelirea tähistusest

Oktatoonilise ja heksatoonilise helirea transpositsioonide tähistamiseks on mitu erinevat põhimõtet, kuid ükski pole kujunenud üldkasutatavaks. Käesolevalt tõlgendan oktatoonilist helirida kui kahe vähendatud septakordi helide summat ja heksatoonilist helirida kui kahe suurendatud kolmkõla helide summat. Oktatoonika seosele vähendatud septakordiga on juhtinud tähelepanu juba näiteks Messiaen: „Teist laadi saab transponeerida kolm korda nagu ka vähendatud septakordi“ (1956 [1944]: 59). Võimalust oktatoonilise helirea käsitlemiseks kahe vähendatud septakordi helide summana mainib mõiste „oktatooniline“ esmakasutajaks peetav Arthur Berger (1963: 20; mõiste saamisloost Berger 2002: 186–187). Richard Cohn (2012: 212) defineerib oktatoonilise helirea (kollektsiooni) kui „kahe erineva vähendatud septakordi ühendi“ (*the union of two distinct diminished seventh chords*) ja heksatoonilise helirea kui „kahe kõrvutise suurendatud kolmkõla ühendi“ (*the union of two adjacent augmented triads*).

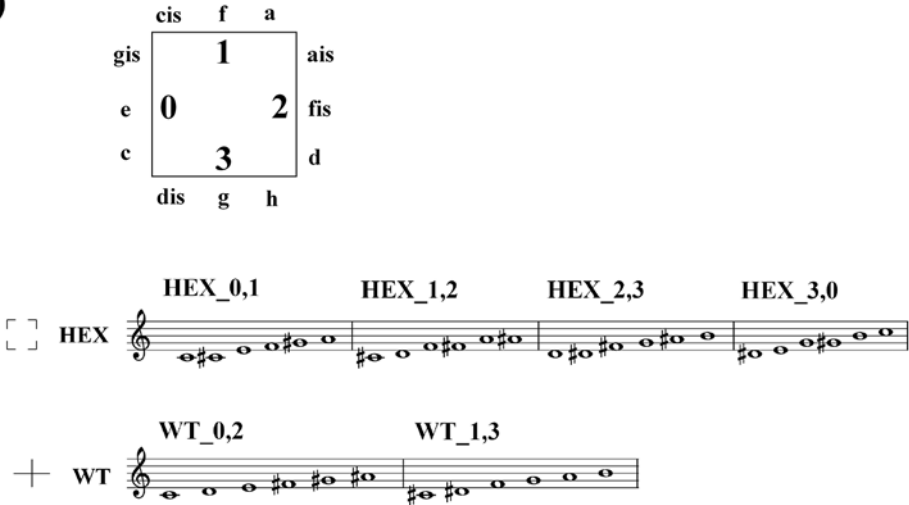
Skeemil 3 on kirjeldatud oktatoonilise ja heksatoonilise helirea kõikide transpositsioonide tuletamist. Oktatoonilise helirea moodustumist näitlikustab skeemil 3a kolmnurk, mille igale küljele on märgitud üks vähendatud septakord, tähistatuna arvudega 0, 1 ja 2. Tähistuse põhimõte pärineb Allen Forte'i (1977) hulgateooriast, kus heliklasse {c},{cis},{d},..., {h} märgitakse arvudega 0,1,2,...,11. „0“ on vähendatud septakord {c,d,fis,a}, sest see sisaldab heli {c} ehk „0“, „1“ analoogiliselt {cis,e,g,ais} ja „2“ {d,f,gis,h}. Hulgateoorias käsitletakse akorde helihulkadena (see tähendab loobumist traditsioonilisest akordipöörde mõistest) ja heli enharmoonilised variandid loetakse võrdseks.

Skeem 3. Vähendatud septakord oktatoonilise helirea moodustajana (**a**); suurendatud kolmkõla heksatoonilise või täistoonhelirea moodustajana (**b**).

a)



b)



Skeemil on kokkuleppeliselt kasutatud ainult kõrgendusi ({cis}, {dis} jne). Kolmnurga mistahes kahe külje helide summana (0 ja 1; 1 ja 2; 2 ja 0) moodustub oktatoonilise helirea üks transpositsioon.

Heksatoonilise ja täistoonhelirea moodustumist näitlikustab skeemil 3b ruut, mille igale küljele on märgitud üks suurendatud kolmkõla. Külgede numeratsioon on eeltooduga analoogiline: „0“ on heli {c} sisaldav suurendatud kolmkõla {c,e,gis}, „1“ {cis,f,a}, „2“ {d,fis,ais} ja „3“ {dis,g,h}. Mistahes kahe

lähiskülje helide summana (0 ja 1; 1 ja 2; 2 ja 3; 3 ja 0) moodustub heksatoonilise helirea üks transpositsioon ja vastaskülgede summana (0 ja 2; 1 ja 3) täistoonhelirea üks transpositsioon.

Oktatoonilist, heksatoonilist ja täistoonhelirida tähistan vastavalt lühendiga **OCT**, **HEX** ja **WT**, mis tuleneb ingliskeelsest terminoloogiast: vastavalt *octatonic*, *hexatonic* ja *whole-tone scale*. Lühendile järgneb kahest arvust koosnev kombinatsioon, mis näitab transpositsiooni: kumbki arv tähendab ühte selles transpositsioonis sisalduvat vähendatud septakordi (oktatoonikas) või suurendatud kolmkõla (heksatoonilises või täistoonhelireas).³ Vähendatud septakordidest „0” ja „1” ({c,dis,fis,a} ja {cis,e,g,ais}) moodustub oktatooniline helirida **OCT_0,1** ehk {c,cis,dis,e,fis,g,a,ais} ja suurendatud kolmkõladest „0” ja „1” ({c,e,gis} ja {cis,f,a}) heksatooniline helirida **HEX_0,1** ehk {c,cis,e,f,gis,a}. Seega saab oktatoonilise helirea kõiki transpositsioone tähistada kui **OCT_0,1**, **OCT_1,2** ja **OCT_2,0**, heksatoonilise helirea transpositsioone **HEX_0,1**, **HEX_1,2**, **HEX_2,3** ja **HEX_3,0** ning täistoonhelirea transpositsioone **WT_0,2** ja **WT_1,3**. Kirjeldatud tähistusel on eeliseid mitmesuguste muude variantide (I, II, III; A, B, C jne) ees, sest see aitab hõlpsasti määratlada transpositsioonide ühiseid helihulki. Nii näiteks on tähistest ilmne, et heliridadel **OCT_0,1** ja **OCT_1,2** on ühine vähendatud septakord „1” ehk {cis,e,g,ais} ning heliridadel **HEX_0,1** ja **WT_0,2** ühine suurendatud kolmkõla „0” ehk {c,e,gis}. Ühise suurendatud kolmkõlaga heksatoonilise helirea transpositsioone (näiteks **HEX_0,1** ja **HEX_1,2**) nimetagem „naabertranspositsioonideks”.

0.2. Oja teoste vormi analüüsi alustest

Helikõrgusstruktuuri on otstarbekas uurida kõrvuti vormi problemaatikaga. Selleks on mitu põhjust.

Piiratud transponeeritavusega heliridade kasutamisel võib eristada kõige laiemalt kahte ajaloolist etappi: neist esimene hõlmab 19. sajandi teist poolt, teine tuli esile 20. sajandi alguskümnendite jooksul. 19. sajandi teisel poolel seostusid piiratud transponeeritavusega heliread praktikaga, mida on nimetatud „helimärgistamiseks” (*tonal signification*). Sellel perioodil ei leidu ulatuslikumaid ainult piiratud transponeeritavusega heliridadel põhinevaid teoseid, vaid need tunnused avalduvad enamasti mažoor/minoorhelirea dia-

³ Analooigilist märkimisviisi, mille puhul helirea transpositsioone eristatakse heliklassi arvtähistega, võib kohata mitmetes käsitlustes (nt Pearsall 2012: 32–36). Nende heliridade üldaktsepteeritud tähistust pole siiski välja kujunenud.

toonilises kontekstis ja üksikutes vormiosades. Näiteid „helimärgistamise“ kohta leidub vokaalmuusikas ja programmilises instrumentaalmuusikas, sageli seoses eriliste teemavaldkondadega. Heksatoonilisi järgnevusi kasutati kõnealusel ajastul sageli seoses „subliimse, üleloomuliku või eksootilisega“, niisamuti teatud „võõristavate“ (*uncanny*) teemadega, mis hõlmavad laia õuduse, ebakindluse ja saatanlike nägemuste spektrit (Cohn 2004: 285; Cohn 2012: 21). Piiratud transponeeritavusega heliridade teema on seega lahutamata seotud laiemaga kultuurieritlusega: need kannavad endas sel perioodil rikkalikku allteksti, mille avamine eeldab vokaalteose poeesia või sümfoonilise poeemi programmi lahkamist teose kui terviku kontekstis. Detailsema jutustava programmiga varustatud sümfoonilistes poemides on sageli võimalik seostada programmis kirjeldatud sündmusi kindlate vormiosadega.

Üldistades võib väita, et 19. sajandi teisel poolel täitsid piiratud transponeeritavusega heliread vormiosi eristavat või/ja sõnalist programmi ilmes-tavat funktsiooni. 20. sajandi alguses seevastu võib kohata ka muusikat, mis põhineb tervikuna nendel heliridadel ja kus eelnimetatud „helimärgistami-se“ funktsioon samal määral ja viisil ei realiseeru (seda võib näiteks väita oktatoonika ja heksatoonika kasutusviisi kohta Oja klaverikvintetis).

20. sajandi alguses avaldusid uued väljendusvõtted teose eri aspektides erineval määral. Aleksandr Skrjabini mõnede teoste vormi puhul on peetud tähelepanuväärseks korduste suurt osakaalu ja seostatud seda probleemi-dega, mis tõusevad seoses oktatoonilise helikõrgusstruktuuriga: „Ajal, mil teose orgaanilist ühtsust tähtsustati ülimalt ja kontrapunktipõhised kompo-sitsioonitehnikad taaselustusid, rõhub Skrjabin – nii kummaline, kui see ka ei tundu – „valmiskomponeeritud“ plokkide kirevale vaheldumisele. Teostes, kus puhast oktatoonikat on kasutatud sedavõrd ulatuslikult, on võimalused muusikalise materjali arendamiseks äärmiselt piiratud ja selle käsitlemise paindlikkuses tuleb paratamatult teha järeleandmisi“ (Cheong Wai-Ling 1996: 227). Skrjabini puhul näib pidavat paika tõdemus, et uuenduslikkusega heli-kõrgusstruktuuris kaasneb sageli eriliselt selgeplaaniline, vormiarhetüüpide-le tuginev ülesehitus: „kuivõrd ta keskendus uue väljenduslaadi leidmisele harmoonias, pakkusid vormiarhetüübid mugava eelmääratletud raamistikku“ (Cheong Wai-Ling 1996: 227–228). Seega võib väita, et teose mõningate aspektide „aktiivsusega“ kaasneb teiste aspektide „passiivsus“ (s.t juhendumine eriliselt selgeplaanisest raamistikust).

Täpsete ja sekventsiliste korduste rohkust Skrjabini muusikas on põhjali-kumalt analüüsinud Richard Taruskin, kes peab seda kõnealusele perioodile (ja eriti Peterburi-Moskva traditsioonile) üldisemaltki omaseks: „muusikaline

struktuur koosneb väikestest eraldiseisvatest ehituskividest, mida saab üksikuna käidelda ja vajadusel paigutada ümber uueks mustriks" (Taruskin 1988: 165). Selle hea näide on Skrjabini prelüüd *op.* 59 nr 2, mis jaguneb kaheks pooleks ja teine pool on esimese täpne kordus transponeerituna tritooni võrra. Taruskin tõdeb, et sarnaseid protseduure võib täheldada ka Skrjabiniga võrreldes märksa „traditsioonilisema“ harmooniakeelela heliloojatel (näiteks Nikolai Medtner). Selle perioodi muusikas on arvukalt näiteid „lõika ja kleebi“ repriisidest, kus üksikud taktid või suuremadki üksused korduvad transponeerituna. „See ei ole aga lihtsalt halb komponeerimine, kuigi need, kelle kriteeriumid põhinevad Brahmsil ja Bergil, võivad kalduda seda nii tõlgendamata" (Taruskin 1988: 165–166). Samast traditsioonist lähtub ka Stravinskile omane temaatiliste „plokkide“ kõrvutamise tehnika. Teised autorid, näiteks Victoria Adamenko, on Skrjabini ja Stravinski muusika korduste rohkust ja ostinaatsust sidunud üldisema kultuurisuundumusega, mida kirjandusteoreetilisele paralleelile tuginedes võib nimetada „uusmütoloogilisuseks" (*neo-mythologism*). See tõlgendus põhineb arusaamal, et kordamine (ja sellest johtuv pidev „taastulemise" tunne) on müütide ja rituaalide üks iseloomulikumaid tunnuseid (Adamenko 2007: 51).

Funktsionaalharmoonilise tonaalsuse puhul on vormi ja harmoonia problemaatika omavahel tihedalt läbi põimunud, kuivõrd vorm on defineeritav üksnes harmooniale viidates (näiteks rääkides harmoonilisest kadentsist kui teose liigendamise ühest olulisemast kriteeriumist). Tonaalse muusika analüüs tugineb „kontrapunkti, harmoonia ja vormi lahutamatu seosele. [...] Harmooniat, mis rajaneb kontrapunktil, kuid samas seda juhib ja suunab, võib pidada tonaalse muusika kõige aktiivsemaks, „destabiliseerivaks" küljeks. Heliteose vorm, mis omakorda rajaneb harmoonial ja seda ühtlasi struktureerib, kajastab vahetult seda harmoonia destabiliseerivat mõju" (Humal 2007: 7). Posttonaalse muusika puhul, mille alla kuuluvad piiratud transponeeritavusega heliridadel põhinevad teosed, ei ole aga helikõrgusstruktuuri ja vormi vahelised seosed samavõrd otsesed kui tonaalses muusikas. Tõsi, tähelepanek harmoonia kui kõige „aktiivsema ja destabiliseeriva" aspekti kohta kehtib paljudel juhtudel ka 20. sajandi alguse posttonaalses muusikas – vorm toimib siis vastukaaluks omamoodi „stabiliseeriva" elemendina, mis annab uutele harmoonianähtustele selge ja kergesti hoomatava raamistiku.

Need kaks uurimisaspekti avavad teemat erineva üldistusastmega ja seega mingis mõttes täiendavad teineteist. Helikõrgusstruktuuri analüüsi meetodid keskenduvad reeglina üksikutele „juhtumitele" ja eeldavad võrdlemisi detailset lähenemist, vormi analüüs seevastu aitab anda teosest kontsentreerituma

tervikülevaate. Käesolevas uurimuses püüdlen mitme erineva üldistusastmega vaatenurga ühendamise poole: ühelt poolt helikõrgusstruktuuri „kitsa fookusega“ analüüs, mis avab detaile ja keskendub spetsiifilistele üksiknähtustele, teiselt poolt vormianalüüs, mis suhteliselt „laia fookusega“ aitab linulennult haarata teose või loomevaldkonna tervikpilti ja luua konteksti.

Oja klaverikvinteti (1935) puhul on vormi ja helikõrgusstruktuuri seose probleem eriti aktuaalne. Enne seda oli ta kasutanud piiratud transponeeritavusega heliridu läbivalt vaid miniatuurides (klaveripalade tsükkel „Vaikivad meeolelud“ ning „Ajatriilooogia“ tšellole ja klaverile). Klaverikvintetis ühinevad kaks tendentsi: ühelt poolt püüdlus rakendada oktaatoonilist helirida, mida ta pidas oma stiili üheks põhielemendiks, teiselt poolt liikumine varasemast ulatuslikumal ajaskaalal kulgeva väljenduse suunas. Nende püüdluste ühendamine on ühelt poolt tinginud klaverikvinteti eripärase vormilahenduse, teisalt eemaldumise mõne teise teose („Vaikivad meeolelud“ ja „Ajatriilooogia“) rangest oktaatoonikast. Helikõrgusstruktuuri korrastamise põhimõtte poolest on klaverikvintett 1930. aastate Eesti kontekstis pretsedenditu, vormi poolest haakub aga selgelt Heino Elleri ja Eduard Tubina ehk teiste „Tartu koolkonnana“ heliloojate muusikas esindatud suundumusega.

Elleri 1. keelpillikvartett (1925), Tubina klaverikvartett (1930) ja Oja klaverikvintett ei ole traditsioonilised kolme- või neljaosalised sonaaditsükliid, vaid lähtuvad lisztilikust monotsüklilisest vormist – need kulgevad suuremal või vähemal määral sidusalt, sisaldades ühtlasi sonaaditsükli osadega (aeglane osa, skertso) võrreldavaid vormiosi. Kuigi klaverikvintett erineb ülesehituselt paljuski Elleri ja Tubina teostest, võib sidusa ülesehituse taga kõige üldisemas mõttes näha siiski „Tartu koolkonnas“ 1920. ja 1930. aastatel valitsenud trendi. Üheosaline sidus ülesehitus on eriliselt tähelepanuväärne just helikõrgusstruktuuri oktaatoonilist ja heksatoonilist põhimõtet arvestades: lisztilik monotsükliline vorm eeldab teose temaatilist läbipõimitust, samas olid ulatuslikud ainult piiratud transponeeritavusega heliridadel põhinevad teosed 20. sajandi alguses (ja hiljemgi) pigem erandlikud.

Lishti sümfoonilistes poeemides (ja monotsüklilistes teostes üldisemaltki) on sidusus saavutatud temaatilise transformatsiooni võtete abil, mis mõnikord aitavad ka muusikaliselt ilmestada sõnalises programmis väljendatut (Dahlhaus 1989: 240–242). Selles, et motiiviseoste ja motiivi teisendamise võtete eritlus on kinnistunud üldkasutatavate analüüsimeetodite seas, võib näha Arnold Schönbergi muusikateoreetiliste ideede mõju. Tema käsitluses on motiiv korduv üksus, mis tagab materjali ühtsuse ja loogilisuse. Kordamisel motiiv pidevalt teiseneb, s.t muutuvad selle mõned vähem olulised, säilivad

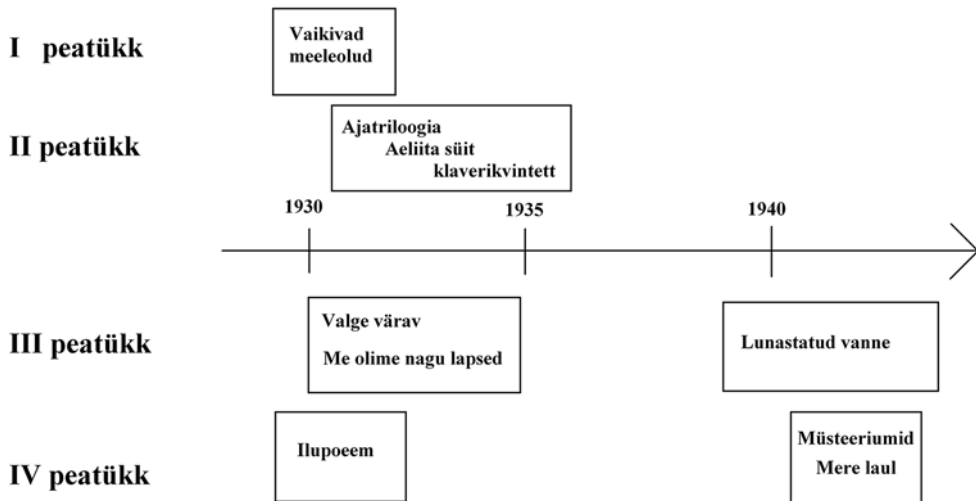
mõned tähtsamad omadused. Korduva motiivi omadust teiseneda iseloomustab ta mõistega „arendav varieerimine“ (Frisch 1982: 220).

Kuigi teisendusteooria all mõistetakse eelkõige harmoonia analüüsi meetodeid (niisuguses ranges tähenduses tõlgendan seda ka käesolevas uurimuses), ei saa siiski jätta märkimata harmooniale keskenduvate teisendusprotseduuride ja eelnimetatud temaatilise transformatsiooni käsitluse teatud metodoloogilist kokkukuuluvust: mõlemal juhul vaadeldakse protseduure, mis leiavad aset mõttelise algüksuse teisenemisel. Teisendusteoreetilises käsitluses on vaadeldavaks objektiks järjestamata helihulk (helide kogum, mille puhul helide järjekord ei ole analüütiliselt oluline), temaatilise transformatsiooni (motiiviseoste) uurimisel aga motiiv, mille võib lahti seletada ka kui järjestatud ja rütmiseeritud helihulga. Kuigi teisendusteoreetiliste meetodite väljatöötamise põhiajendiks oli süvenenud huvi Riemanni harmooniaõpetuse vastu, on teisenduste ehk transformatsioonide tuvastamine kõige üldisemalt omane ka teistele muusikaanalüüsi valdkondadele. Üheks niisuguseks valdkonnaks on just motiiviseosed. Selles on kerge veenduda, kui mõelda näiteks dodekafoonilise (seeriatehnikal põhineva) muusika puhul kasutatavatele teisenduspõhimõtetele ja nende kombinatsioonidele: algkuju (**P**), peegelkuju ehk inversioon (**I**), vähikäik ehk retrograad (**R**), retrograadi inversioon (**RI**). Seega iseloomustab see tõlgendusviis või metafoor laia metodoloogilist välja, kus lisaks teisendusteoreetilistele harmoonia analüüsi meetoditele paiknevad ka mitmed teised analüütilised protseduurid.

0.3. Uurimuse ülesehitus ja eesmärk

Uurimus jaguneb neljaks peatükiks: esimene keskendub klaveripalade tsükli-le „Vaikivad meeleolud“, teine klaverikvintetile, kolmas vokaalmuusikale (eriti soololauludele) ja neljas sümfoonilistele poemidele, sisaldades seejuures ka kõrvalteemasid. Nii näiteks algab esimene peatükk oktaatonika ehk Oja enda määratluse järgi „suurgamma stiili“ tagamaade avamisega ja lõpeb mõningate 20. sajandi alguse oktaatonikat puudutavate kontekstuaalsete tähelepanekutega; teises peatükis analüüsin peale klaverikvinteti ka teisi samal perioodil valminud kammerteoseid nii Oja kui ka Elleri ja Tubina loomingust. Seega on töö liigendatud eelkõige valdkondadest lähtudes. Samal ajal annab peatükkide järjekord üldjoontes edasi ka vastavate loomevaldkondade kronoloogiat: tõenäoliselt 1930. aasta paiku kirjutatud „Vaikivad meeleolud“ on Oja varaseim oktaatooniline teos, mille harmooniapraktika sai edasiarendatuna ja teisendatuna aluseks 1935. aastal valminud klaverikvintetile.

Skeem 4. Uurimuse ülesehitus ja peamised käsitletavat teosed Oja loomingu ajateljel.



Neli peatükki jagunevad mõtteliselt kaheks paariks: kui kahes esimeses peatükis on vaatluse all 1930. aastate esimesel poolel valminud instrumentaalkammermuusika, siis kolmandas ja neljandas peatükis käsitletavate teoste puhul kerkib helikõrgusstruktuuri ja vormiga seoses ka küsimus sõnalise teksti rollist (soololaulude aluseks olevad luuletused ja sümfooniliste poemide programm). Oja soololaulud valmisid perioodil 1920. aastate lõpust kuni 1930. aastate teise pooleni; mõnevõrra põhjalikumalt uurin helikõrgusstruktuuri kahes laulus: „Valge värav“ ja „Me olime nagu lapsed“. Niisamuti sisaldab peatükk mõningaid tähelepanekuid ooperi „Lunastatud vanne“ ja kantaadi „Kojumine“ kohta. Viimases peatükis vaadeldavatest teostest kaks, „Müsteeriumid“ ja „Mere laul“, esindavad Oja loomingu lõppjärku, „Ilupoeem“ pärineb aga 1930. aastate algusest. Uurimuse ülesehitust Oja loomingu kronoloogia kontekstis kirjeldab skeem 4.

Töö eesmärk on analüütiliste meetodite abil määratleda piiratud transponeeritavusega heliridade kasutusviis Oja loomingus ja võimalik seos teoste teiste parameetritega (vorm). Teisendusteoreetiline (ja eriti uusriemanlik) metodoloogia võimaldab tuua esile keerulist pingsuhet 19. sajandi teise poole ja 20. sajandi alguse suundumuste vahel, kusjuures 20. sajandi alguse harmooniakeele tendentsse vaadeldakse 19. sajandil alguse saanud protsessi jätkuna. Senistes sissevaadetes „Vaikivate meeleolude“ kompositsioonipraktikasse on märgitud, et sellele on omane ühelt poolt oktatoonika kui tollases Eesti

kontekstis uus kompositsioonipõhimõte, teisalt on seejuures aga kasutatud ainult akordstruktuure, mis moodustuvad nii oktaatoonilises kui ka mažoor/minoorhelireas. Seega võib väita, et selles teoses on 20. sajandi alguse helikeeleuuenduse ja 19. sajandi praktika vaheline järjepidevus eriti ilmne.

Oja loomingu puhul on täheldatud kompositsioonipraktika suurt varieeruvust erinevate valdkondade lõikes. Terviklik pilt tema muusikale võimaldab seda ettekujutust konkretiseerida ja mõnel juhul ka korrigeerida: võib väita, et piiratud transponeeritavusega heliread ei seostu sugugi ainult Oja 1930. aastate esimese poole instrumentaalkammermuusikaga, vaid nende järgi võib leida (mõnevõrra kaudsemalt) ka muus loomingus, näiteks mõnedes samal perioodil loodud soololauludes. Kasutusviis varieerub aga seejuures märkimisväärselt. Analüüsi tulemusena selgub, millisel määral kehtib Oja puhul eespool tsiteeritud tähelepanek, et uute põhimõtete juurutamisega helikõrgusstruktuuris kaasneb sageli pöördumine selgepiirilise (ja rohketele täpsetele kordustele tugineva) vormi poole.

Pingesuhet uuenähtud ja 19. sajandi praktikat jätkavate suundumuste vahel võib pidada tolle perioodi eesti muusikale üldisemaltki omaseks: ühelt poolt range oktaatoonika, teiselt poolt 19. sajandi muusikas valdavad akordstruktuurid (nagu „Vaikivates meeoludes“); ühelt poolt Heino Elleri 1920. aastate helikeeleuuendus, mis avaldub näiteks tema 1. keelpillikvartettis, teiselt poolt teose lühi- ja pikemaajalise vaimu monotsükliline ülesehitus, mis mujal Euroopas neoklassitsistlike tendentside mõjul pigem taandus. Niisamuti on märkimisväärne, et Eller ja Oja kui tollase helikeeleuuenduse ühed peamised eestvedajad viljelesid jätkuvalt sümfoonilist poeemi, mille populaarsuse tippaeg oli Lääne-Euroopas selleks ajaks juba möödas. Niisuguste omapäraste pingesuhete tekkeks oli mitu põhjust ja eeldust. Seda soodustas asjaolu, et 19. sajandil esile kerkinud vormid (lühi- ja pikemaajalise ühesosalisus) ja žanrid (sümfooniline poeem) olid tollases Eesti kontekstis veel vähe viljeldud või isegi pretseeditud, mistõttu polnud kaotanud oma uuenduslikke konnotatsioone. Oja loomingu uusi aspekte, mille hulka kuulub piiratud transponeeritavusega heliridade ulatuslik kasutamine, tuleb seetõttu vaadelda osana märksa keerukamast süsteemist, kus põimuvad omavahel erinevad ajastuomased kultuuripüüdlused.

1. Oktatoonika esilekerkimine Oja 1930. aastate esimese poole muusikas

1.1. „Suurgamma stiil“ ja „väärjärgnevuse“ käsitus

Piiratud transponeeritavusega heliread ja eriti oktatoonika on Oja muusika uurimisel loomulik lähtepunkt, sest haakuvad tema enda kasutatud „suurgamma stiili“ mõistega. Veendumust, et Oja peab selle all silmas just meie mõistes oktatoonikat, süvendab 1935. aasta jaanuaris Tartu ajakirja Sõnas ja Pildis veergudel (toimetaja ja kirjastaja Aleksander Saarna) ilmunud artikkel „Suurgamma stiilist“, millele on juhtinud tähelepanu Mart Humal (1990). Kuigi autorit tähistab initsiaal „S.“, võib seda siiski pidada Oja loominguliseks enesekirjelduseks (ajakirja samas numbris ilmus Oja enda nime all artikkel „Kriitik“ ja kuulutus „Muusikateooria tunnid ja kompositsioonid tellimise peale“). Kuna tegemist on kõige olulisema Oja kompositsioonipraktikat avava kirjutisega 1930. aastatest, olgu see järgnevalt toodud täies mahus⁴:

Tüdimus kõige iganenu vastu ja tung rajada uut, esteetiliselt vastuvõetavat suunda, on sundinud paljusid otsima, et leida väljapääsu ummikust, kuhu meid on asetanud üldiselt tarvitatava muusika teooria. Nende otsimuste tulemuste tegelikkudel katsetustel ja vastavatele teoreetilistele probleemidele võib ennustada tulevikku. (Näit. $\frac{1}{4}$ tooniline muusika.) Kuid kuna säärased muusikauudsused nõuavad omaette erinstrumente ja nende käsitamise oskust, jäävad need esialgu ja võibolla koguni kauemaks ajaks üldsusele kättesaamatuks.

Helilooja Ed Oja, kes Tartu muusikaharrastajale publikule laiemalt tuntud ja kes nii mitmedki tunnustust leidnud ja hää arvustuse osaliseks saanud kontserte korraldanud ning kelle helitööd ettekanneteks on solistide poolt meeleldi otsitavad, tegeldes muusikateoreetiliste küsimustega, on hakanud pidevalt oma loomingus tarvitama stiili, mida ta ise nimetab suurgamma stiiliks.

Suurgamma – see on heliredel, mis koosneb kaheksast iseseisvast astmest ja kõlab omapäraselt, kuna selles ei esine ühtegi mažoor- ega mi-noortetrahordi, vaid on iseloomult pehme, mistõttu isegi dissoneerivaimad kombinatsioonid ei avalda erilist kriiskavat teravust, vaid mis kuulub nagu mingisuguse suure haihtumisena.

⁴ [Oja] 1935: 4

Tehniliselt ei nõua suurgamma stiil mängijatelt spetsialiteeti ja nad ei tarvitse teadlikudki olla, millise teoreetilise ülesehitamisega nendel teatavas helitöös tegemist on. Akordiaalselt on suurgammas kõik klassikalises muusikas tarvitavad akordid, omades peale nende veel terve rida uusi akorde, mida klassikalise muusika seisukohalt võiks vaadelda kui juhuslikke kombinatsioone, kuid nende tarvitamine suurgammas on reeglipärane ja need on vastuvõetavad kõlaesteetiliselt.

Kui võrrelda suurgamma stiili klassikalise muusikaga, võime märkida selle voorusena, et see seob loogiliselt palju võõraid helistikke ning seda tuleks vaadelda kui süsteemi, mis võimaldab loogiliselt ja reeglipäraselt tarvitada väärjärgnemisi. Suurgamma stiilis on heliloojal Ed Ojal kirjutatud terve rida töid, mis ettekantud kitsamas ringkonnas ja on leidnud asjatundjate poolt tunnustust. Helilooja Oja ei kavatse oma suurgamma-stiili propageerida kui uut muusika teooriat, vaid peab seda enese individuaalseks asjaks. On ju võimalik, et see hiljem ka teisi käsitajaid leiab.

Võiks veel tähendada, et suurgamma-stiil sobib eriti polifoonilistele töödele.

Seega on „suurgamma“ defineeritud kui kaheksaheliline helirida koos sellest tulenevate harmoonianähtustega. 1920. ja 1930. aastatel, kui eestikeelne muusikateoreetiline terminoloogia oli kujunemisejärgus, kasutati „helirea“ kohta mitmesuguste muude mõistete kõrval („heliredel“, „astmik“ vms) sageli ka sõna „gamma“. Ühelt poolt antakse artiklis mõista, et „suurgamma stiilis“ väljendub püüd leida alternatiiv „üldiselt tarvitatavale muusikateooriale“, teiselt poolt rõhutatakse sidet varasema kompositsioonipraktikaga (suurgammas on „kõik klassikalises muusikas tarvitavad akordid“, s.t mažoor/minoorkolmkõlad ja septakordid). Mõiste „juhuslik kombinatsioon“ all on tõenäoliselt peetud silmas mittetertsilise ülesehitusega akorde (vrd „juhuslik kokkukõla“; Rimski-Korsakov 1919: 9)

Enim väärrib tähelepanu „väärjärgnemise“ (väärjärgnevuse) mõiste artikli eelviimases lõigus. Eestikeelses muusikateoreetilises kirjanduses on seda varem kasutanud Anton Kasemets, kelle tõlgituna ilmus 1919. aastal Nikolai Rimski-Korsakovi harmooniaõpetus (1886) pealkirja alla „Tegeline harmoonia õpetus“. Sellega paralleelselt valmis õpiku teinegi tõlge Juhan Zeigerilt („Praktiline harmoonia õperaamat“), milles sama nähtuse kohta on kasutatud mõistet „petlik järjekord“ (Rimski-Korsakov 1920: 157). 1920. ja 1930. aastatel

avaldatud eestikeelsete muusikateoreetiliste käsitluste vähesust arvestades on tõenäoline, et mõistega „väärgjärgnemine“ oli artikli autor tuttav just Anton Kasemetsa tõlgitud Rimski-Korsakovi harmooniaõpiku vahendusel. Väärgjärgnevuse mõiste defineeritakse õpiku viiendas osas „Enharmonism ja järsk modulatsioon“ (Rimski-Korsakov 1919: 114):

§ 87. 1) Kahe isesugusesse helitõugu ehk heliliiki [heliritta või helistikku] kuuluva akordi igasugune ühendamine on väärgjärgnemine.

2) Iga väärgjärgnemise sunduslikuks tingimuseks on täielik voolavus häälte juhtimises ja ühiste toonide paigale jäämine.

3) Mida rohkem ühiseid toonisid on väärgjärgnemist sünnitavate akordide vahel, seda pehmemalt ja ilusamalt kõlab ta.

4) Kõige tähelepanuväärilisemad ja tarvitavamad neist on väärkadents ja dominant-septakordide järgnemised.

Peatükis vaadeldakse seejärel „väärkadentse“ mažooris ja minooris (§88 ja §89). §90 käsitleb „dominantseptakordide väärgjärgnevusi“, kus kaks septakordi (või septakord ja kolmkõla) on tertsi, kvardi/kvindi või tritooni suhtes, §91 „väärgjärgnevuste tarvitamist järsus modulatsioonis“. Õpiku lisas on näiteid ka väärgjärgnevuste sekventsitaolisest kasutamisest (Rimski-Korsakov 1919: 124).

Artikli „Suurgamma stiilist“ ja väärgjärgnevuse definitsiooni sõnastuses on küllalt sarnasusi: nagu artiklis nimetatakse „suurgamma“ omadust siduda „loogiliselt palju võõraid helistikke“, nii defineeritakse õpikus väärgjärgnevus erinevasse heliritta kuuluvate akordide ühendamisenä. „Suurgamma stiili“ on kirjeldatud kui „iseloomult pehmet“ sarnaselt sellega, kuidas väärgjärgnevuse definitsiooni kolmandas punktis seotakse akordide ühiste helide hulk teatava kujutlusega „pehmusest“. Kuigi Rimski-Korsakov käsitleb neid järgnevusi põhiolemuselt tonaalses kontekstis ega maini „täistoon-pooltoon helirida“, võib akordide ühiste helide nõudest siiski lugeda välja kaudset osutust oktaatonikale: õpikus kirjeldatakse muuhulgas väikese tertsi ($\{g,h,d,f\} \rightarrow \{b,d,f,a\}$ ja $\{g,h,d,f\} \rightarrow \{e,gis,h,d\}$) ja tritooni ($\{d,fis,a,c\} \rightarrow \{a,s,c,es,ges\}$) suhtes septakordide „proto-oktaatoonilisi“ (Taruskin 2011: 178) väärgjärgnevusi, kus septakordidel on kaks ühist heli.

Seega on väärgjärgnevuste puhul sõnastatud samad printsiibid (võimalikult suur ühiste helide arv ja ülejäänud häälte sujuv liikumine), mis on olulisel kohal ka 1980. aastatel kujunenud teisendusteoorias. Rõhuasetus ühiste helide arvule ja sujuvale häälteliikumisele pole loomulikult Rimski-Korsakovi harmooniaõpetuses kaugeltki erandlik, vaid läbib punase joonena mär-

kimisväärset osa 19. sajandi muusikateoreetilise kirjandusest (Cohn 2012: 5). Selles traditsioonis peetakse kolmkõlasid (ja helistikke, mida need toonikakolmkõlana esindavad) seda lähedasemaks, mida rohkem neil on ühiseid helisid. Ka väärjärgnevuse mõiste on Rimski-Korsakovi harmooniaõpikust märksa vanem. Nii näiteks on väärjärgnevusi (*Trugfortschreitung*) ehk dissoneerivate kooskõlade järgnevusi kirjeldanud Siegfried Wilhelm Dehn (1840) ja Carl Friedrich Weitzmann (1860: 44–46). Weitzmanni traktaatides peegeldub püüdlus mõtestada eelkõige Liszti muusikas 19. sajandi keskpaiku ilmnunud uusi harmoonianähtusi (Damschroder 2008: 191, 284–285). Ajastu kompositsioonipraktika peegeldajana on märkimisväärne tema käsitus suurendatud kolmkõlast (1853) ja vähendatud septakordist (1854), s.t akorditüüpidest, mis oma struktuuri tõttu soodustavad teisendusteooria mõistes säästlikku häältejuhtimist. Weitzmanni suurendatud kolmkõla käsitluse mõningatel tahkudel peatun pikemalt seoses Oja soololauludega peatükis 3.

„Suurgamma“ tähendab seega helirida, kuid ühtlasi ka sellele helireale tuginevat märksa üldisemat harmooniasüsteemi koos vastavate akordistruktuuridega („kõik klassikalises muusikas tarvitavad akordid“, lisaks „terve rida uusi akorde“ ehk „juhuslikke kombinatsioone“) ja nende akordide omavahelise suhte kirjeldusega (ühiseid helisid ja sujuvat häälteliikumist tähtsustav „väärjärgnemise“ mõiste). Kuna artiklis ei mainita helirea varasemaid kasutajaid, jääb lahtiseks, kuidas Oja selle enda jaoks avastas ja millised võisid seejuures olla olulisemad mõjutegurid. Vaieldamatult mõjub artikkel „Suurgamma stiilist“ oma sõnastuselt mõneti kui tulevikku vaatav loominguline programm, mis justkui ennustaks oktaatoonikas kätketud võimaluste jätkuvat avamist Oja hilisemas loomingus. Küsimuse juurde, kuivõrd ja millisel viisil see perspektiiv tõeks sai, on hiljem põhjust tagasi pöörduda.

1.2. „Vaikivad meeleolud“ uusriemanliku uurimisobjektina

Klaveripalade tsükli „Vaikivad meeleolud“ võib pidada uusriemanlikust vaatenurgast eriliselt intrigeerivaks uurimisobjektiks, sest see vastab kõigile selles teoorias olulistele tingimustele. Nagu eespool selgitatud, keskendub uusriemanlus eelkõige harmoonianähtustele, mis eemalduvad (ajutiselt) funktsionaalharmoonilise tonaalsuse tavapraktikast. „Säästliku“ häältejuhtimise nõue tingib seejuures erilise huvi just oktaatoonika ja heksatoonika vastu, milles on vastavalt septakordide ja mažoor/minoorkolmkõlade võimalikult

sujuv ühendamine hõlpsam kui üheski teises helireas. Kui teisendusteorias vaadeldakse mistahes helide arvuga akorde (helihulki), siis uusriemanlik traditsioon (kuivõrd see tekkis algselt just 19. sajandi teise poole harmoonia-praktika uurimiseks) piirdub peamiselt kolmkõlade ja septakordide eritusega. Teosed, kus avalduvad korraga kõik nimetatud tunnused, on 20. sajandi esimesel poolel võrdlemisi haruldased.

„Vaikivad meeleolud“ ilmus trüki 1937. aastal, kuid valmis tõenäoliselt juba 1930. aasta paiku. Teosest on ka versioon keelpilliorkestrile. Tsükkel koosneb kolmest palast: *Lento, con moto*, *Lento assai* ja *Andante*. Analüütilises mõttes on kõige huviväärsemad esimene ja kolmas pala (teine pala on harmooniliselt staatiline, kuivõrd kõlab ühe ja sama noodi orelipunktil). „Vaikivates meeleoludes“ on Oja saavutanud eriliselt kontsentreeritud helikeele – seda nii palade kestuse (need on vastavalt 22, 15 ja 23 takti pikkused ning kogu tsükli esitus kestab orienteeruvalt 6–7 minutit) kui ka helikõrgusstruktuuri korrastamise ranguse poolest. Esimene pala *Lento, con moto* (näide 1) põhineb tervikuna ainult oktatoonilise helirea ühel transpositsioonil ega sisalda muid helisid; läbinisti oktatooniline on ka kolmas pala, ent selles on kasutatud kahte erinevat transpositsiooni.

Lento, con moto's väärrib märkimist täpsete korduste suur osakaal. See on AA¹B ülesehitusega (vastavalt taktides 1–8, 9–16 ja 17–22), kusjuures A¹ on A veidi varieeritud kordus transponeerituna 3 pooltooni võrra kõrgemale ja B toimib koodana. Kolmas pala on ABA¹ ülesehitusega (vastavalt taktid 1–9, 10–17 ja 18–23), kus A¹ on A materjali lühendatud kordus kõrgemas registris. Seega näib esimene pala eriti kinnitavat oletust, et range oktatoonikaga kaasneb sageli täpselt korratava materjali osakaalu tõus. Vormilt sellega üsnagi sarnane on Aleksandr Skrjabini oktatoonika üks krestomaatilisi näiteid, prelüüd *op. 74 nr 3 (Allegro drammatico)*, kus taktide 1–12 materjali korratakse tritooni võrra transponeeritult taktides 13–24, millele järgneb kahetaktiline kooda (näide 2). Skrjabini pala põhineb läbinisti oktatoonilise helirea ühel ja samal transpositsioonil (OCT_0,1), kuid sisaldab ka mõningaid sellesse heliritta mittekuuluvaid läbiminevaid helisid (näiteks esimeses taktis {gis}).

Materjali täpne kordamine on oktatoonikale iseloomulik, kuivõrd võimalused materjali transponeerimiseks intervallsuhteid muutmata on siin palju avaramad kui mažoor/minoorhelireas. Selles aitab veenduda skeem 5, kus on näidatud võimalused ühe ja sama neljahelilise motiivi transponeerimiseks mažoor/minoorhelireas ja oktatoonikas. Mažoor/minoorhelireas on see motiiv ehitatav (intervallistruktuuri muutmata) kahelt, oktatoonikas aga neljalt erinevalt helikõrguselt.

Näide 1. „Vaikivate meeleolude“ esimene pala *Lento, con moto*

VAIKIVAD MEELEOLUD

Silent Moods

I

Eduard Oja

Lento, con moto
espressivo

The musical score is written for piano and consists of 18 measures. The tempo is marked 'Lento, con moto' and the expression is 'espressivo'. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems of four measures each. The dynamics and articulations are as follows:

- Measures 1-4: *pp* (pianissimo) in the left hand, *cresc.* (crescendo) in the right hand.
- Measures 5-8: *mf* (mezzo-forte) in the left hand, *f* (forte) in the right hand.
- Measures 9-12: *mf* (mezzo-forte) in the left hand, *p* (piano) in the right hand.
- Measures 13-16: *mf* (mezzo-forte) in the left hand, *cresc.* (crescendo) in the right hand.
- Measures 17-18: *morendo* (diminuendo) in the left hand, *pp* (pianissimo) in the right hand.

Näide 2. Kordusstruktuur Skrjabini prelüüdis *op. 74 nr 3* (taktid 13–24 on taktide 1–12 kordus tritooni võrra transponeeritud).

A-osa



13 A¹-osa



kooda



OCT_0,1

Skeem 5. Võimalused neljahelilise motiivi transponeerimiseks mažoor/minoorhelireas (a) ja oktatoonikas (b).



1.3. Võimalused septakordide vaheliseks minimaalseks häälteliikumiseks oktaatoonilises helireas

Selleks, et mõista paremini „Vaikivate meeleolude“ kompositsiooni eripära, sõnastagem eelnevalt kõik teoreetilised võimalused septakordide omavaheliseks suhestamiseks ühe ja sama oktaatoonilise helirea piires. *Lento, con moto's* on selleks helireaks {c,d,es,f,fis,gis,a,h} ehk OCT_2,0. Skeemil 6 on kujutatud selles moodustuvad vähendatud, poolvähendatud, väikesed minoorised ja väikesed mažoorised septakordid – seega kõik need septakordid, mis sisalduvad oktaatoonilises helireas, kuid on samas iseloomulikud ka 19. sajandi (oktaatoonika eelsele) harmooniapraktikale.⁵

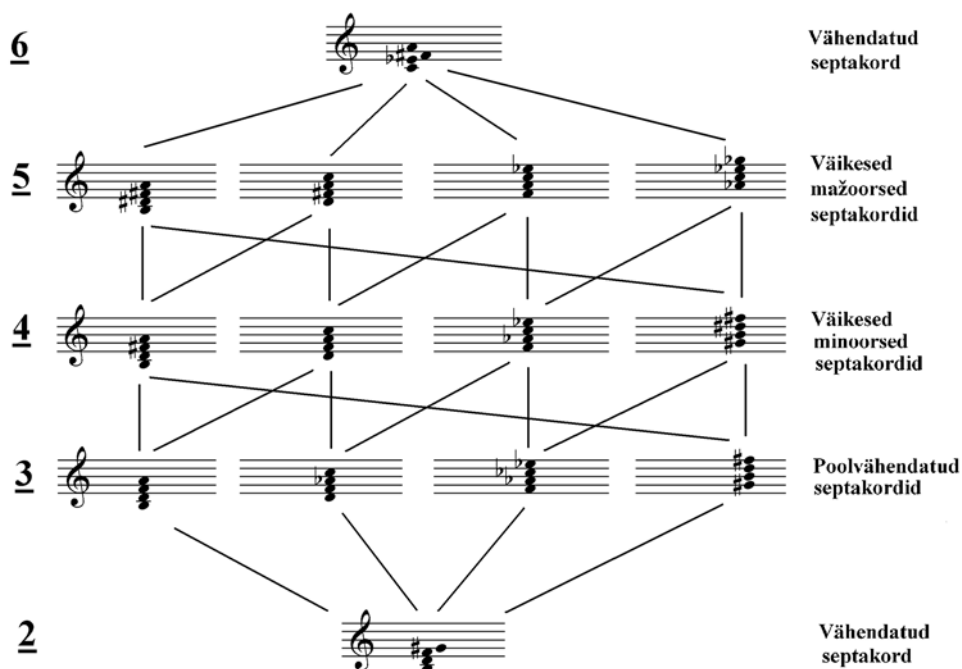
Skeemil 6 on septakordid märgitud viiele reale, mis on tähistatud allajoonitud numbritega 2, 3, 4, 5 ja 6. Oktatoonilise helirea antud transpositsiooni vähendatud septakordid {h,d,f,gis} ja {c,es,fis,a} paiknevad vastavalt kõige alumisel real 2 ja kõige ülemisel real 6, poolvähendatud, väikesed minoorised ja väikesed mažoorised septakordid vastavalt ridadel 3, 4 ja 5. Kõik septakordid, mida saab tuletada teineteisest ühe heli liikumisel pooltooni võrra, on ühendatud sirgega. Allajoonitud numbrid näitavad vastava rea septakordide häältejuhtimisala. Häältejuhtimisala (Cohn 2012: 102–103) saadakse septakordis sisalduvate heliklasside liitmisel *reductio modulo* 12 süsteemis, eeldusel et heli {c} on sõltumatuna selle registrilisest asendist märgitud numbriga 0 ning kõik järgnevad helid {cis,d,...,h} vastavalt numbritega 1,2,...,11. Häältejuhtimisalasid tähistatakse kujul 0,1,...,11. Näiteks vähendatud septakord {h,d,f,gis}={11,2,5,8} kuulub häältejuhtimisalasse 2, sest $11+2+5+8=26=2_{\text{modulo } 12}$. Oktatoonilise helirea OCT_2,0 kõik neli poolvähendatud septakordi kuuluvad häältejuhtimisalasse 3, neli väikest minoorset septakordi häältejuhtimisalasse 4 ja neli väikest mažoorset septakordi häältejuhtimisalasse 5.⁶

Häältejuhtimisalad on oktaatoonilise muusika analüüsimisel informatiivsed vähemalt kahel põhjusel. Esiteks võimaldavad need hõlpsasti liigitada ühes ja samas oktaatoonilises helireas tekkivaid samatüübilisi (3n pooltooni

⁵ Eri struktuuriga septakordide kirjeldamisel kasutan süsteemi, milles on kombineeritud kaks tunnust: akordi septimi kirjeldus (väike või suur) ja akordi tertsi kirjeldus (mažoorne või minoorne). Nii näiteks on {g,h,d,f} väike mažoorne septakord, kuivõrd helide {g} ja {f} vahel moodustub väike septim ja akordi terts on mažoorne. Nimetatud akorditüüpi võib tinglikult iseloomustada ka kui „dominantseptakordi kõlalist“, lähtudes sellest, millist rolli see reeglina täidab funktsionaalharmoonilise tonaalsuse kontekstis.

⁶ Kõik neli oktaatoonilises helireas moodustuvat samatüübilist septakordi (välja arvatud vähendatud septakordid) kuuluvad ühte ja samasse häältejuhtimisalasse, sest need on üksteise transpositsioonid 3n pooltooni võrra, kusjuures n on täisarv. Septakordi igale heliklassile 3n pooltooni liitmisel jääb aga septakordi heliklasside summa samaks, sest $4 \times 3n = 12n = 0_{\text{modulo } 12}$.

Skeem 6. Septakordide vaheline minimaalne häälteliikumine oktatoonilises helireas OCT_2,0.



transpositsioonisuhtes) septakorde. Teiseks aitavad need kirjeldada akordide teisendamise protsessi, sest häältejuhtimiskaugus (*voice-leading distance*) võrdub häältejuhtimisalade väärtuste vahe absoluutväärtusega (Cohn 2012: 103). Nii näiteks on väikese minoorse septakordi {h,d,fis,a} ja vähendatud septakordi {h,d,f,gis} häältejuhtimiskaugus $|2-4|=|4-2|=2$, sest pooltooni võrra liigub kaks heli (fis→f ja a→gis). Mõnikord on häältejuhtimisala väärtus aga eksitav, sest väljendab küll tõusvate ja laskuvate pooltoonliikumiste summat, kuid mitte liikuvate helide hulka. Nii näiteks on poolvähendatud septakordi {h,d,f,a} ja väikese mažoorse septakordi {as,c,es,ges} häältejuhtimiskaugus $|3-5|=|5-3|=2$ nagu eelmisegi näite puhul. Seekord aga ühised helid puuduvad, sest pooltooni võrra tõuseb kolm heli (h→c, d→es ja f→ges) ja laskub üks (a→as). Seega on häältejuhtimiskaugusest kõneldes oluline ühtlasi pöörata tähelepanu liikuvate helide arvule.

Eeltoodud skeemile tuginedes sõnastagem kokkuvõtlikult septakordide mõned olulisemad häältejuhtimisomadused oktatoonilises helireas:

- 1) **Poolvähendatud septakordid** moodustuvad ühest vähendatud septakordist selle ühe heli tõusmisel pooltooni võrra. **Väikesed mažoorseid septakordid** moodustuvad teisest vähendatud septakordist selle ühe heli laskumisel pooltooni võrra. Illustreerigem seda seaduspärasust **OCT_2,0** varal. Vähendatud septakordi {h,d,f,gis} ühe heli tõusmisel pooltooni võrra moodustub poolvähendatud septakord: {h,d,f,a}, {d,f,as,c}, {f,as,ces,es} või {gis,h,d,fis}. Vähendatud septakordi {c,es,fis,a} ühe heli laskumisel pooltooni võrra moodustub väike mažoorne septakord: {h,dis,fis,a}, {d,fis,a,c}, {f,a,c,es} või {as,c,es,ges}.⁷ **Väikesed minoorseid septakordid** moodustuvad mõlemast vähendatud septakordist ühesuguse arvu helide liikumisel pooltooni võrra: väike minoorne septakord, mis tekib oktaatoonilise helirea ühest vähendatud septakordist kahe heli tõusmisel pooltooni võrra, saadakse selle oktaatoonilise helirea teisest vähendatud septakordist kahe heli laskumisel pooltooni võrra.
- 2) **Väikesed minoorseid septakordid** suhestuvad omavahel järgmiselt: 1) kahe väikese minoorse septakordiga on antud akordil kaks ühist heli; ülejäänud helidest üks tõuseb ja teine laskub pooltooni võrra: {h,d,fis,a}→{d,f,a,c} ja {h,d,fis,a}→{gis,h,dis,fis}. 2) Ühe väikese minoorse septakordiga antud akordil ühised helid puuduvad: kaks heli tõusevad ja kaks laskuvad pooltooni võrra: {h,d,fis,a}→{f,as,c,es}. Skeemil 7 on ülevaاتlikult näidatud võimalused väikesest minoorsest septakordist {h,d,fis,a} sama oktaatoonilise helirea ülejäänud väikeste minoorsete septakordide tuletamiseks; liikuvate helide ette on märgitud kas „+1“ (tõuseb pooltooni võrra) või „-1“ (laskub pooltooni võrra). Analooگiliselt on koostatud ka alapeatüki järgmised skeemid.

Skeem 7. Ühe ja sama oktaatoonilise helirea nelja väikese minoorse septakordi omavaheline teisendussuhe.

Väike minoorne septakord		Väikesed minoorseid septakordid									
a			a		-1	as		-1	gis		
fis		-1	f		-1	f			fis		
d			d		+1	es		+1	dis		
h		+1	c		+1	c			h		

⁷ Vähendatud septakordi nimetatud omadust on uurinud Benjamin Boretz (1972: 161–163), mistõttu eelkirjeldatud viisil tuletatud nelja poolvähendatud ja nelja väikest mažoorset septakordi nimetatakse ka „Boretzi piirkonnaks“ (*Boretz region*) (Cohn 2012: 152–153).

- 3) **Poolvähendatud septakordid** suhestuvad omavahel järgmiselt (skeem 8): igal poolvähendatud septakordil on kolme ülejäänuga kaks ühist heli. Poolvähendatud septakordist saab tuletada ükskõik millise teise sellega samasse oktaatoonilisse heliritta kuuluva poolvähendatud septakordi kahe heli liikumisel: üks heli tõuseb ja teine laskub pooltooni võrra (vt ka Bass 2001: 47–49). Analoogiline suhe on ka ühe ja sama oktaatoonilise helirea nelja **väikese mažoorse septakordi** vahel.

Skeem 8. Ühe ja sama oktaatoonilise helirea nelja poolvähendatud septakordi omavaheline teisendussuhe.

Poolvähendatud septakord		Poolvähendatud septakordid									
a		-1	as		-1	as		-1	gis		
f			f			f		+1	fis		
d			d		+1	es			d		
h		+1	c			ces			h		

- 4) **Väike minoorne septakord** suhestub nelja **poolvähendatud septakordi**-ga järgmiselt (skeem 9): 1) kahe poolvähendatud septakordiga on sellel kolm ühist heli (üks heli laskub pooltooni võrra): {h,d,fis,a}→{h,d,f,a} ja {h,d,fis,a}→{gis,h,d,fis}. 2) kahe ülejäänud poolvähendatud septakordiga on sellel üks ühine heli (kolm heli liiguvad pooltooni võrra: üks heli tõusvalt ja kaks heli laskuvalt): {h,d,fis,a}→{d,f,as,c} ja {h,d,fis,a}→{f,as,ces,es}. Samad seaduspärasused kehtivad ka ühe ja sama oktaatoonilise helirea **väikese minoorse septakordi** ja nelja **väikese mažoorse septakordi** suhte puhul (liikuvate helide arv on sama, kuid liikumiste suund eelkirjeldatule vastupidine).

Skeem 9. Ühe ja sama oktaatoonilise helirea väikese minoorse septakordi ja nelja poolvähendatud septakordi teisendussuhe.

Väike minoorne septakord		Poolvähendatud septakordid									
a			a		-1	as		-1	as		-1 gis
fis		-1	f		-1	f		-1	f		fis
d			d			d		+1	es		d
h			h		+1	c			ces		h

- 5) **Poolvähendatud septakord** suhestub nelja **väikese mažoorse septakordi**-ga järgmiselt (skeem 10): 1) kolme väikese mažoorse septakordiga on sellel kaks ühist heli (ja ülejäänud kaks heli tõusevad kumbki pooltooni võrra): $\{h,d,f,a\} \rightarrow \{h,dis,fis,a\}$, $\{h,d,f,a\} \rightarrow \{d,fis,a,c\}$ ja $\{h,d,f,a\} \rightarrow \{f,a,c,es\}$. 2) Ühe väikese mažoorse septakordiga ühised helid puuduvad (iga heli liigub pooltooni võrra: kolm heli tõusvalt ja üks laskuvalt): $\{h,d,f,a\} \rightarrow \{a,s,c,es,ges\}$ (Cohn 2012: 156).

Skeem 10. Ühe ja sama oktaatonilise helirea poolvähendatud septakordi ja nelja väikese mažoorse septakordi teisendussuhe.

Poolvähendatud septakord		Väikesed mažoorse septakordid										
a			a			a			a		-1	as
f		+1	fis		+1	fis			f		+1	ges
d		+1	dis			d		+1	es		+1	es
h			h		+1	c		+1	c		+1	c

- 6) Oktatoonilises helireas moodustub **kuus komplementaarset septakordi-paari**, kus akordidel puuduvad ühised helid ja mis seega hõlmavad kõiki oktaatonilise helirea helisid. Esimesed kaks paari koosnevad tritooni kaugusel **väikestest minoorsetest septakordidest**: $\{h,d,fis,a\}$ ja $\{f,as,c,es\}$; $\{d,f,a,c\}$ ja $\{gis,h,dis,fis\}$. Neljas ülejäänud komplementaarses paaris on **poolvähendatud ja väike mažoorne septakord**, kusjuures väike mažoorne septakord paikneb poolvähendatud septakordist 3 pooltooni madalamal: $\{h,d,f,a\}$ ja $\{a,s,c,es,ges\}$; $\{d,f,as,c\}$ ja $\{h,dis,fis,a\}$; $\{f,as,ces,es\}$ ja $\{d,fis,a,c\}$; $\{gis,h,d,fis\}$ ja $\{f,a,c,es\}$.

1.4. Minimaalse häälteliikumise skeemi põhimõttest

Eelnevast järeldub, et rangelt oktaatonilisele muusikale (nagu „Vaikivate meeleolude“ esimene pala) on omane septakordide vaheline minimaalne häälteliikumine. Selle omaduse demonstreerimiseks „Vaikivate meeleolude“ varal kasutan erilist analüütilist notatsiooni, mida nimetan „minimaalse häälteliikumise skeemiks“.⁸ Skeemil 11 on kujutatud minimaalne häälteliikumine „Vaikivate meeleolude“ esimeses palas *Lento, con moto*.

⁸ Arengut niisuguse mõtestamisviisi poole võib täheldada näiteks William Benjamini (1981) pakutud „heliklassi kontrapunkti“ (*pitch-class counterpoint*) põhimõttes. Siin kasutatule kõige sarnasem

Skeem 11. Minimaalne häälteliikumine *Lento, con moto's*.

Taktid 1 2 3 4 5 6 7 8

A

Häältejuhtimisala 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Pooltooni võrra liikuvate häälte arv 1 1 3 3 1 3 1 1 1 3

9 10 11 12 13 14 15 16

A¹

4 3 3 3 4 3 4 3 4 3

1 2 2 3 1 1 3 1 1 3

17 18 19 20 21 22

B

4 3 4 3 4 3

3 3 3 3 1

Skeemile 11 tuginedes sõnastagem minimaalse häälteliikumise skeemi üldise põhimõtte:

- 1) Minimaalne häälteliikumine tähendab, et igas hääles sisaldub vaid kaks teineteisest pooltooni kaugusel olevat heli. Seega lähtub skeem spetsiifilisest, ainult oktaatoonilises kontekstis võimalikust „kontrapunktist“. Mingi ühe ja sama hääle madalamat heli nimetagem **madalpositsiooniks** ja kõr-

on Richard Cohni (2012: 154) neljahäälne „idealiseeritud häältejuhtimise“ (*idealized voice leading*) skeem, ehkki see erineb siiski tähistusdetailide poolest.

gemat heli **kõrgpositsiooniks**. Praegusel juhul vahelduvad sopranihääles helid {a} ja {gis}, aldihääles {d} ja {es}, tenorihääles {c} ja {h} ning bassihääles {f} ja {fis}. Minimaalse häälteliikumise skeemil on soovitatav märkida üks ja sama heliklass läbivalt ühesuguses kirja­pildis; nii näiteks olen sopranihääles märkinud madalpositsiooni alati noodina {gis} ja pole kasutanud selle enharmoonilist varianti {as}, ehkki Oja pala notatsioonis see esineb.

- 2) Häälte registriline paigutus on minimaalse häälteliikumise skeemil kokkuleppeline. Häälte paigutamisel olen käesolevalt võtnud aluseks pala esimese akordi. Septakordidel põhineva oktaatonilise muusika uurimisel on soovitatav kasutada skeemi koostamisel kaherealist süsteemi, mille kummalegi noodireale paigutuvad kaks häält.
- 3) Heli paigalseisu tähistab **punktiirjoon**. Nii näiteks tähendab punktiirjoon taktides 1–5 bassihääles heli {f} püsimist ja taktides 9–13 sopranihääles heli {gis} püsimist.
- 4) Kui palas esineb kolmkõlasid, siis märgin puuduva neljanda heli asemel vastavasse hääle **sulud**. Nii näiteks on taktis 6 trihord {as,ces,es}; sulud on bassihääles, sest akordis ei ole kumbagi selles hääles võimalikku heli ({f} või {fis}). Punktiirjoone jätkumine pärast sulgusid tähendab vahetult enne kõlanud heli naasmist. Nii näiteks on sulud taktis 7 sopranihääles, kuid seejärel punktiirjoon jätkub. See tähendab, et taktis 8 naaseb sopranihääles enne sulgusid kõlanud noot {gis}. Seega tähistavad sulud minimaalse häälteliikumise skeemil „pausi“, mille vältel vastava hääle kumbki heli ei kõla.
- 5) Kui akordis sisalduvad ühe ja sama hääle mõlemad helid, siis märgin need kõrvuti ja ühendan märgiga „+“. Selline juhus on näiteks „Vaikivate meeleolude“ kolmandas palas *Andante*.
- 6) Minimaalse häälteliikumise skeem on kõige ülevaatlikum kombineerituna häältejuhtimisala tähistusega. Skeemil 11 on iga septakordi alla märgitud sellele vastav häältejuhtimisala (4 või 3). Selleks, et võrrelda akorde häältejuhtimisala väärtuste põhjal, peab neil olema sama palju helisid. Neljahäälsel minimaalse häälteliikumise skeemil on võimalik määrata kolmkõlade häältejuhtimisala juhul, kui võtta neljanda mõttelise helina arvesse sulgudega tähistatud hääles viimati kõlanud heli. Nii näiteks kõlab taktis 6 trihord {gis,h,dis}; kuna puudub heli {f} või {fis}, on bassihääles sulud. Sellele vahetult eelnenud akordis {f,as,c,es} oli bassihääles heli {f}, mistõttu olen seda arvestanud taktis 6 mõttelise helina. Seega tõlgendan takti 6 akordi tetrahordina {f,gis,h,dis} (häältejuhtimisala 3).

- 7) Häältejuhtimisala näitab küll samatüübilisi septakorde (*Lento con moto's* on väikesed minoorised septakordid häältejuhtimisalas 4 ja poolvähendatud septakordid häältejuhtimisalas 3), kuid mitte teisenduse käigus pooltooni võrra liikuvate helide arvu. Seetõttu on otstarbekas märkida pooltooni võrra liikuvate helide arv skeemil eraldi (häältejuhtimisala tähistusest veidi madalamal võrreldavate akordide vahel).

1.5. Akorditüüpide korrapärane vaheldumine „Vaikivate meeleolude“ esimeses ja kolmandas palas

„Vaikivate meeleolude“ esimese pala puhul on märgitud äärmist ökonoomsust akorditüüpide kasutamisel (Humal 1984: 24), kuivõrd kõlavad vaid väikesed minoorised ja poolvähendatud septakordid (vastavalt häältejuhtimisalad 4 ja 3). Ent veelgi tähelepanuväärsem on see, et need akorditüübid vahelduvad palas korrapäraselt. Väikesed minoorised septakordid kõlavad paaritutes taktides või takti alguses (kui taktis on mitu akordi, nagu taktides 3, 4, 11 ja 12), poolvähendatud septakordid kõlavad aga reeglina paarisarvulistes taktides või takti lõpus (rõhutul taktiosal). Erandiks on takt 11, mis kätkeb kahte järjestikust poolvähendatud septakordi.

Palas pole kasutatud kõiki oktatoonilise helirea väikesi minoorseid ja poolvähendatud septakorde: siin on vaid kaks erinevat väikest minoorset septakordi ($\{d,f,a,c\}$ ja $\{f,as,c,es\}$), ent kõik neli poolvähendatud septakordi. Akorditüüpide ülimalt kokkuhoidlik kasutamine ei välista siiski harmoonia eriilmelisust, sest järgnevustes varieerub ühiste helide arv. Eespool tõdesime (skeem 9), et väikese minoorse ja poolvähendatud septakordi suhe võib avalduda kahel moel: esimesel juhul on akordidel kolm ühist heli ja üks heli liigub pooltooni võrra (näiteks $\{d,f,a,c\} \rightarrow \{h,d,f,a\}$ taktides 1–2); teisel juhul on akordidel üks ühine heli ja kolm heli liiguvad pooltooni võrra (näiteks $\{d,f,a,c\} \rightarrow \{f,as,ces,es\}$ taktis 3). Järgnevusi, kus septakordidel ühised helid puuduvad, palas ei leidu (see võimalus tekiks järjestikuste väikeste minoorsete septakordide puhul).

Skeemil 11 on häältejuhtimisala tähistuse all märgitud pooltooni võrra liikuvate helide arv. Tähelepanuväärne on 1 ja 3 heli liikumisega akordisuhete jaotumine eri vormiosades: A- ja A¹-osale ei ole järjestikused 3 heli liikumisega teisendused kuigivõrd iseloomulikud, koodalikus B-osas (kui juurde arvata eelnev takt 16) liiguvad 3 heli teisenduses aga koguni viis korda järjest.

Skeem 12. Vormi sõltuvus helikõrgusstruktuuri nähtustest *Lento, con moto's*.

	A-osa	A ¹ -osa	B-osa
Taktid	1–8	9–16	17–22
		A-osa kordus transponeerituna 3 pooltooni võrra kõrgemale	kooda
Korrapäraselt vahelduvad akor- ditüübid (häälte- juhtimisalad)	<u>4</u> ja <u>3</u>	<u>4</u> ja <u>3</u>	<u>4</u> ja <u>3</u>
Kolme liikuva heliga teisenduste osakaal	väiksem	väiksem	suurem

Kuna kõrvuti kõlavad akordid hõlmavad siin oktaatoonilise helirea seitset heli, siis rõhutab see B-osa kui oktaatoonika „resümeeeriija“ funktsiooni. Seoses kahe järjestikuse poolvähendatud septakordiga liiguvad taktides 10–11 kaks heli pooltooni võrra. Analoogia põhjal taktiga 3 ({d,f,a,c}) oleks takti 11 alguses ootuspärane väike minoorne septakord {f,as,c,es}, kuid selle asemel on kasutatud poolvähendatud septakordi {f,as,ces,es}. Niisamuti erineb algusosaga võrreldes takt 13: analoogia põhjal taktiga 5 ({f,as,c,es}) oleks siin ootuspärane 3 pooltooni võrra kõrgemale transponeeritud {gis,h,dis,fis}, kuid selle asemel on kasutatud väikest minoorset septakordi {f,as,c,es}. Häältejuhtimisalade vaheldumise muster aga säilib, sest ootuspärase asemel kasutatu on samuti väike minoorne septakord.

Helikõrgusstruktuuri mõningad nähtused on ilmekalt seotud teiste muusikaliste parameetritega, nagu näiteks dünaamika ja register. A-osa algab *pianissimo's* ja järkjärguline dünaamiline tõus peadib taktis 7 *forte'ga*. Takti 1 väike minoorne septakord {d,f,a,c} ja takti 7 mažoorkolmkõla {h,dis,fis} moodustavad oktaatoonilise helirea seitsmehelilise osahulga. Analoogiline akordisuhe on taktides 9 ja 15 ({f,as,c,es} ja {d,fis,a}); sel korral on kulminatsiooni aga veelgi enam esile toodud, kuivõrd kõlavad korraga pala registriliselt madalaim ja kõrgeim heli. Seega on nimetatud taktid kummaski vormiosas

Näide 3. „Vaikivate meeleolude“ kolmas pala *Andante*.

III

Andante

The musical score is written for piano and consists of 19 measures. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked *Andante*. The score is divided into systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) introduction. The second system (measures 5-8) continues the introduction. The third system (measures 9-12) marks the beginning of the main piece, with a tempo change to *più mosso* at measure 10. The fourth system (measures 13-16) returns to the *Andante* tempo. The fifth system (measures 17-19) concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The score includes various dynamics: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pppp* (pianississimo). Articulations include slurs, accents, and triplets. The piece ends with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Skeem 13. Väikeste minoorsete ja poolvähendatud septakordide vaheldumine *Andante* taktides 1–9 (a); teisendusjada **P/R** taktides 11–17 (b).

a)

Taktid 1 2 3 4

Hältejuhtimisala

4 4 3 4 3 4 4 3 4

5 6 7 8 9

4 4 3 4 3 3 4 3 4 3 3

b)

11 12 13 14 15 16 17

P R P R P R L

omamoodi „kaugpunkt“ korraga nii dünaamika, registri kui ka helikõrgusstruktuuri mõttes.

Eelmainitust lähtudes olgu järgnevalt toodud „Vaikivate meeleolude“ vormi kirjeldav skeem 12, kus vormiosade suhestamisel kajastuvad helikõrgusstruktuuri analüüsi käigus tehtud tähelepanekud.

„Vaikivate meeleolude“ kolmas pala *Andante* (näide 3) on esimese palaga võrreldes mõneti keerukama faktuuriga, kuivõrd sisaldab läbiminevaid

(ehkki samasse oktatoonilisse heliritta kuuluvaid) helisid. Skeemil kajastuvad seetõttu vaid rõhulise taktiosa (taktimõõdu 4/4 esimese ja kolmanda löögi) akordid. Skeemilt 13 nähtub, et A-osa (taktid 1–9) põhineb oktatoonilise helirea **OCT_2,0** väikestel minoorsetel ja poolvähendatud septakordidel.⁹ Suuremalt jaolt on kinni peetud ka häältejuhtimisalade korrapärase vaheldumise põhimõttest: nii näiteks moodustub taktides 2–3 jada $\underline{3} \rightarrow \underline{4} \rightarrow \underline{3} \rightarrow \underline{4}$. B-osa (*più mosso*) on ehitatud üles teisendusjadana **P/R**, mille käigus läbitakse peaaegu kõik oktatoonilise helirea **OCT_1,2** mažoor- ja minoorkolmkõlad. Sekvents algab E-duuri kolmkõlaga ja lõpeb Des-duuri kvartsekstakordiga. Oktatoonilises helireas moodustub teatavasti neli mažoor- ja neli minoorkolmkõla. Teisendusjada **P/R** käigus läbitakse neist seitse: $\{e, g, i, s, h\} \rightarrow \{e, g, h\} \rightarrow \{g, h, d\} \rightarrow \{g, b, d\} \rightarrow \{b, d, f\} \rightarrow \{b, d, e, s, f\} \rightarrow \{d, e, s, f, a, s\}$. Selle oktatoonilise helirea viimast kolmkõla $\{d, e, s, f, e, s, a, s\}$ aga ei järgne, sest jada katkeb teisendusega **L** ($\{d, e, s, f, a, s\} \rightarrow \{f, a, s, c\}$), kusjuures $\{f, a, s, c\}$ kuulub oktatoonilisse heliritta **OCT_2,0** ja suunab seega loogiliselt tagasi pala alguse materjali juurde.

1.6. „Vaikivad meeleolud“ 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse praktika taustal

See, kuidas oktatoonika kerkis esile 19. sajandi lõpus ja väljendub 20. sajandi alguskümnendite muusikas, on lähiminevikus kujunenud üheks enim arutatud muusikateoreetiliseks probleemiks. Stravinski varase perioodi loomingut analüüsides ja selle juuri otsides on mõned uurijad, sealhulgas Richard Taruskin, pannud suurt rõhku Rimski-Korsakovi eeskujule. Taruskini hinnangul on Stravinski varase perioodi kohatine oktatooniline helikõrgusstruktuur Rimski-Korsakovi oktatoonika ootuspärane jätk. Ta kirjeldab, kuidas oktatoonikat seoses Stravinskiga käsitledes „avastas enda jaoks selle helirea varasema ajaloo Venemaal“ ja tema hinnangul võib oktatoonikat kohata „praktiliselt kõigi Rimski-Korsakovi õpilaste muusikas“ (Taruskin 2011: 168). 20. sajandi alguskümnendite eesti muusikale mõeldes on Taruskini tõstatatud probleem eriti aktuaalne, sest valdav osa esimese põlvkonna konservatooriumiharidusega heliloojaid olid õppinud just Peterburis Rimski-Korsakovi või

⁹ Skeemi koostades olen võtnud arvesse teose keelpilliorkestri versiooni mõningaid detaile: nii näiteks püsib klaveriversiooni taktis 9 noot {es} paigal (hoolimata teisel löögil lisanduvast noodist {d}), kuid keelpilliversioonis mitte. „Vaikivate meeleolude“ esimese pala skeemist erinevalt ei ole siin märgitud akordijärgnevuses pooltooni võrra liikuvate helide arvu, kuivõrd läbiminevate helide tõttu on ühiste helide olemasolust või puudumisest tingitud kõlaefekt mõneti varjatud.

tema õpilaste juures.¹⁰ Ajastu praktika taustal on ilmne, et „suurgammat“ pole otstarbekas vaadelda Oja personaalstiilina (isegi kui see nii tema kaas-aegsetele tundus), vaid osana märksa laiemast tendentsist.

Oktatoonika saamisloo osas on mitu erinevat lähenemisnurka: ühe tõlgenduse kohaselt kõneleb selle esilekerkimine 20. sajandi alguse muusikas toimunud „katkestusest“ ja alternatiivi otsimisest eelnenud ajastu väljenduslaadile. Elliott Antokoletz (2014: 61) on piiratud transponeeritavusega heliridade tõusu 20. sajandi alguses seostanud just eelkõige „reaktsiooniga Wagneri-Straussi perioodi ultrakromaatilisele ja uute rahvuslike stiilide kujunemisega“. Antokoletzi hinnangul võisid uued heliread (täistooniline ja oktatooniline) välja kasvada paljude rahvaste pärimusmuusikale omasest pentatoonikast ja modaalharmooniast. Teisel juhul (eriti uusriemanlikus metodoloogilises kontekstis) nähakse 20. sajandi alguskümnendite oktatoonikat aga 19. sajandi jooksul aset leidnud arengute loogilise tulemuse või jätkuna, rõhutades reeglina seejuures koolkondlikke sidemeid. Eelnimetatud kaks ideoloogiliselt erinevat lähenemisnurka kindlasti ei välistada teineteist – pigem võib väita, et need kaalutlused on eri heliloojatel oktatoonika juurde jõudmisel avaldunud erineval määral. 19. sajandi lõpus areenile ilmunud heliloojate puhul (näiteks Jean Sibelius) võib täheldada, kuidas lähtepunktiks on olnud wagnerlik praktika, kuid järgnevate kümnendite jooksul on oktatoonika käsitlusviis nende muusikas avardunud.

Järjepidevust rõhutava tõlgenduse kasuks räägib asjaolu, et oktatoonilised ilmingud võivad avalduda ka funktsionaalharmooniliselt tonaalse muusika tüüpiliste häältejuhtimisprotsesside käigus. Sellistel puhkudel saab tinglikult kõneleda teatud „pseudo-oktatoonilistest“ nähtustest. Kuivõrd see helirida moodustub kahe vähendatud septakordi helide kombineerimisel (niiviisi kõlab oktatoonika üks levinumaid definitsioone), võib „pseudo-oktatoonilisi“ nähtusi kohata 19. sajandi alguses (ja varemgi) just seoses vähendatud septakordidega.¹¹ Hea näide sellest on Beethoveni klaverisonaadi d-moll *op.* 31 nr 2 lõpuosas taktides 199–214, kus vähendatud septakordi helide kaunistamisel

¹⁰ 20. sajandi alguskümnendi eesti muusikas leidub piiratud transponeeritavusega heliridu episoodilise nähtusena. Täistoonhelireal on oluline koht Mart Saare klaveripalas „Skizze“ (1910). Oktatoonilisi kolmkõlasuhteid leidub Rudolf Tobiase oratooriumis „Joonase lähetamine“ (1909), näiteks „Niinive pöördumises“ (nr 31), kus lastekoori partii alguses suhestuvad oktatooniliselt a-, c- ja es-molli kolmkõlad („Es soll weder Mensch noch Tier etwas kosten...“). Kohatised heksatoonilised kolmkõlasuhted ilmestavad Artur Kapi kantaati „Päikesele“ (1910–1912): näiteks d- ja fis-molli kolmkõlad taktides 6–7 ning c- ja e-molli kolmkõlad taktides 14–15 (kolmkõlasuhe h^h)

¹¹ Niisuguseid piiripealseid nähtusi, kus oktatoonika mõiste kasutamine on kontekstist olenevalt rohkem või vähem põhjendatud, on 18. ja 19. sajandi muusika näitel analüüsinud näiteks Arthur Berger (2002: 189).

Näide 4. Vähendatud septakordi helide kaunistamisel tekkiv „pseudo-oktatoonika“ Beethoveni klaverisonaadi d-moll op. 31 nr 2 lõpuosas.



moodustub pikem passaaž (näide 4). Kuigi selletaolise materjali tõlgendamine oktatoonilise helirea {c,cis,dis,e,fis,g,a,ais} kontekstis pole teose tervikpildist tulenevalt õigustatud, ei saa siiski pikemas perspektiivis alahinnata analoogiliste protseduuride mõju oktatoonilise mõtlemise kujunemisele. Niisamuti moodustub oktatoonika siis, kui kombineerida kaks tritooni transpositsioonisuhtes minoorset tetrahordi, näiteks {cis,dis,e,fis} ja {g,a,ais,c} – taas protseduur, mis küll seostub mažoor/minoorhelireaga, kuid teisalt kätkeb endas oktatoonilist potentsiaali.

Oktatoonika kasutamisel eristuvad kolm erinevat praktikat või ajaloolist etappi: 1) oktatoonika varane „juhuslik“ esinemine (näiteks Chopinil ja Lisztil seoses vähendatud septakordi helide kaunistamisega); 2) oktatoonika kui „koloristlik“ nähtus, mis avaldub teoses episoodiliselt (Rimski-Korsakov, Debussy, Ravel, Richard Strauss jt); 3) oktatoonika teose või teose osa läbiva elemendina (Skrjabin, Bartók, Stravinski) (Jurkowski 2005: 72). Lisaks võib väita, et 19. sajandil avaldus oktatoonika peamiselt akordisuhetes (3 või 6 pooltooni transpositsioonisuhe) ehk „vertikaalselt“, kusjuures oktatoonilises suhtes akordidega samal ajal kõlab reeglina mažoor/minoorhelirea materjal; oktatoonika rakendamine „horisontaalselt“ pikemate käikudena oli mõnevõrra haruldasem. Viimati nimetatud aspekt tuli rohkem esile 20. sajandi alguskümnnenditel, näiteks Aleksandr Skrjabini ja Béla Bartóki muusikas.¹²

Eriti huvitav on Jean Sibeliuse näide, kuivõrd tema 1890. aastatel alanud loometee piirneb 1920. aastate teise poolega, hõlmates seega kõnealuse teema seisukohalt kõige pöördelisemat perioodi. Sibeliuse loominguga enim analüüsitud näited piiratud transponeeritavusega heliridadest pärinevad 4. sümfooniast (1911) (Antokoletz 2014: 125–131). See algab täistoonfiguuriga {c,d,fis,e}

¹² Krestomaatilisi näiteid Bartóki oktatoonika kohta võib leida näiteks klaveripalade kogumikust „Mikrokosmos“ (nr 101 „Vähendatud kvindid“ ja nr 109 „Bali saarel“) (Cohn 1991: 272). Oktatoonikat on Debussy loomingus uurinud näiteks Forte (1991) ja Raveli muusikas Baur (1999). 19. sajandi teise poole autoritest on lähiminevikus pälvinud tähelepanu Edmond de Polignac, kelle sulest pärineb üks esimesi oktatoonikat käsitlevaid trakteate (1879) (Kahan 2005: 100).

Näide 5. Täistoonharmoonia Sibeliuse 4. sümfoonia esimeses osas.

The image displays two systems of a musical score for the first movement of Sibelius's 4th Symphony. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Violin (Viol.), and Piano. The Flute and Clarinet parts are marked with a dynamic of *p* (piano) and a tempo marking of *poco cresc.* (poco crescendo). The Violin part is marked with *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *poco cresc.*. The Piano part is marked with *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *pp subito* (pianissimo subito). The second system continues the same instrumentation, with the Flute and Clarinet parts marked with *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *poco a poco meno piano* (poco a poco meno piano). The Violin part is marked with *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *poco a poco meno piano*. The Piano part is marked with *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *poco a poco meno piano*.

ja täistoonharmoonia on teoses edaspidigi olulisel kohal, põimudes kohati oktatoonikaga. Algasosa *Tempo molto moderato, quasi adagio* keskosas leidub oktatoonika jälgi ja ulatuslikke täistoonilisi käike, mängituna keelpillidel *sulla tastiera* (näide 5). Piiratud transponeeritavusega heliridadel põhineva materjali „teistsugusust“ põhiolemuselt mažoor/minoorhelirea kontekstis joonib Sibelius sageli täiendavalt alla eriliste mänguvõtetega. Sibeliuse täistoonharmoonia üks ilmekamaid väljendusi on muusikas Mikael Lybecki näidendile „Sisalik“ (2. stseen) (1909); oktatoonikat leidub näiteks muusikas Shakespeare'i näidendile „Torm“ (1926) (eriti nr 9 „Tammepuu“ ehk „Ariel mängib flööti“). Sibeliust on hakatud kõnealusest vaatevinklist põhjalikumalt uurima siiski

alles viimastel kümnenditel seoses tema mõnede varem avaldamata ja vähemängitud teoste (eriti näidendimuusika) publitseerimisega. Veelgi iseloomulikum roll on oktatoonikal 1920. ja 1930. aastatel noorema põlvkonna soome heliloojate muusikas (Uno Klami, Aarre Merikanto, Väinö Raitio), kelle lähtepunktiks polnud enam 19. sajandi lõpu wagnerlik praktika, vaid pigem Skrjabin ja Stravinski (Jurkowski 2005: 67).

Sajandivahetuse oktatoonilist praktikat illustreerib Sibeliuse „Toonela luik“ („Tuonelan joutsen“) op. 22 nr 2, mille katkend on toodud näites 6. Selles võib täheldada mitut huvipakkuvat aspekti. „Toonela luige“ harmoonia lähtepunktiks on Richard Wagneri helikeel, mida Sibelius 1890. aastate alguses põhjalikult tundma õppis (Mäkelä 2011: 199–200). Eriti avaldub see alates taktist 44 moodustavas sekvents, mille lülid sisaldavad 3 pooltooni transpositsioonisuhetes (ja seega ühte ja samasse oktatoonilisse heliritta kuuluvaid) poolvähendatud septakorde {h,d,f,a}, {d,f,as,c} ja {f,as,ces,es} (vastavalt taktides 44, 46 ja 48). Kõnealused poolvähendatud septakordid kuuluvad samasse oktatoonilise helirea transpositsiooni OCT_{2,0} nagu Wagneri „Tristan ja Isolde“ alguses ({f,as,h,es}, {gis,h,d,fis}, {d,f,as,c}). Ühtlasi on see sama oktatoonilise helirea transpositsioon, mida Oja on kasutanud „Vaikivate meeleolude“ esimeses palas. Kõik selles oktatoonilise helirea transpositsioonis moodustuvad septakordid on toodud eespool skeemil 6 (alapeatükk 1.3).

„Toonela luik“ on üsnagi tüüpiline näide 19. sajandi lõpu oktatoonikast: poolvähendatud septakordide omavaheline suhe on küll oktatooniline, kuid nendega samal ajal kõlab mažoor/minoorhelirea materjal; niisamuti eraldavad neid poolvähendatud septakorde muud (oktatoonilisse heliritta mittekuuluvad) akordid. Sekventsi igas lülis suhestub poolvähendatud septakord sellele järgneva minoorkolmkõlaga nagu II₇ (näiteks {h,d,f,a} ja {a,c,e} taktides 44–46). Taktides 53–54 leidub minoorkolmkõlade oktatooniline järgnevus ({es,ges,b}→{fis,a,cis}) ja taktides 55–56 suhestuvad minoorkolmkõlad heksatooniliselt ({e,g,h}→{gis,h,d,fis}). Kolmkõlale {gis,h,d,fis} ühe heli lisamisel moodustub taktis 58 poolvähendatud septakord {eis,gis,h,d,fis}={f,as,ces,es} (seega sama mis taktis 48). 19. sajandi lõpu muusikas olid oktatoonika ja heksatoonika sugulaslikud harmoonianähtused, mille abil portreeriti muusikalist „teist“ – praegusel juhul mütoloogilist teispoolust ehk Toonelat.

„Vaikivate meeleolude“ asend oktatoonika üldise arenguloo teljel on ambivalentne: ühest küljest põhineb see üldlevinud akorditüüpidel (väikesed minoorised ja poolvähendatud septakordid), mis moodustuvad ka mažoor/minoorhelireas; teisest küljest on oktatoonika esimeses palas välja peetud nii rangelt kui võimalik (kõik helid kuuluvad eranditult oktatoonilise heli-

Näide 6. Oktatoonilised ja heksatoonilised akordisühted „Toonela luiges“.

43

{h,d,f,a}

46 poco a poco meno moderato

{d,f,as,c}

{f,as,ces,es}

49 a tempo

52

55 meno moderato

$\emptyset$

h^h

{eis,gis,h,dis}=
{f,as,ces,es}

rea ühte ja samasse transpositsiooni). Ühe ja sama oktaatoonilise helirea septakordide järgnevused pole 19. sajandi lõpu muusikas haruldased, kuid üldjuhul paigutuvad need mažoor/minoorhelirea diatoonika konteksti. „Vaikivate meeleolude“ helikeelt võib vaadelda teatud taandamise või kontsentreerimise tulemusena, mille käigus 19. sajandi teise poolel episoodiliselt esinenud oktaatoonilised septakordisuhted tõsteti kogu teost hõlmava „tavapraktika“ staatusesse. Järgmises peatükis selgub, et teistes 1930. aastate esimese poole instrumentaalteostes Oja oktaatooniline praktika mõnevõrra laieneb: kui „Vaikivad meeleolud“ (ja eriti esimene pala) on põhiosas koraaliliku faktuuriga, siis „Ajatriloo“ ja klaverikvintetis leidub pikemaid passaaže, milles astutakse samm edasi oktaatoonika „horisontaalse“ lahtikirjutamise suunas.

2. Oja klaverikvintett: kujunemine „Tartu koolkonna“ kontekstis

20. sajandi alguskümnenditel oli üsnagi tavaline, et just miniatuurid toimisid omamoodi „laborina“, kus prooviti läbi uuemad kompositsioonivõtted enne nende rakendamist ulatuslikumates teostes. 1935. aastal valminud klaverikvintett on mitmes mõttes Oja loominguga mõtteline telg või *magnum opus*. Pälvinuna esimese preemia Eesti Akadeemilise Helikunstnike Seltsi korraldatud kammermuusika võistlusel, oli see mingis mõttes Oja läbimurdeteos – või vähemalt võinuks selleks kujuneda, kui poleks väheste ettekannete järel jäänud arhiiviriilutele seisma nagu suurem osa tema loomingust. Teos taasavastati 1970. aastatel ja ilmus esmatrükis 1980. aastal. See ei olnud aga Oja esimene kokkupuude kammermuusikaga, sest 1930. aastate keskpaigaks oli ta kirjutanud kaks duot, mida võib tagantjärele vaadelda omamoodi ettevalmistusena suurema koosseisuga teose loomiseks: „Ajatrilooogia“ tšellole ja klaverile ning „Aeliita süit“ viiulile ja klaverile.

2.1. Teel klaverikvinteti poole: „Ajatrilooogia“ ja „Aeliita süit“

„Ajatrilooogiat“ võib pidada mõtteliseks ühenduslüliks „Vaikivate meeolude“ ja klaverikvinteti vahel – seda mitte tingimata kronoloogiliselt, kuivõrd „Ajatrilooogia“ valmis tõenäoliselt vahetult enne klaverikvintetti või isegi osaliselt sellega samal ajal (1934. aasta paiku), küll aga stiililiselt. Teosest on ka orkestriversioon, mille käsikiri kannab daatumit 1936. Tsükli osad on pealkirjastatud kui „Elu“, „Igavik“ ja „Tänapäev“.

Näites 7 on toodud esimese pala algus, analüüsituna häältejuhtimisala meetodi abil. Kogu see materjal põhineb oktaatoonilise helirea ühel ja samal transpositsioonil **OCT_2,0**; kuna tegemist on sama transpositsiooniga nagu eespool analüüsitud „Vaikivate meeolude“ esimeses palas, siis väljendavad häältejuhtimisalade numbrid siin ka samu akorditüüpe: 2 ja 6 on vähendatud septakordid, 3 poolvähendatud septakordid, 4 väikesed minoorised septakordid ja 5 väikesed mažoorised septakordid. „Elus“ on sarnaselt „Vaikivate meeoludega“ kasutatud peamiselt septakorde, ent kui tolles andsid tooni väikesed minoorised ja poolvähendatud septakordid, siis siin leidub ka väikesi mažoorseid septakorde (5). Pala alguses moodustub (seoses klaveri vasaku käe partii pooltooni võrra laskuva käiguga) hetkeks „Vaikivate meeoludega“ sarnane vahelduvate häältejuhtimisalade järgnevus, kuid edaspidi

Näide 7. Hältejuhtimisalad „Ajatrilogia“ esimeses palas „Elu“.

Moderato

Violoncello

Moderato

Piano

p

OCT_2,0: 5 4 5 3

cresc.

4 5 3 3 3

f *cresc.* *ff*

f {h,dis,fis,a} *cresc.* *ff*

5 + bassis {f} 3 + bassis {es}

rit.

rit.

Näide 8. „Ajatrilooia“ kolmanda pala „Tänapäev“ algus (oktatoonilisel helireal OCT_{2,0} põhinev materjal on raamitud).

The image shows a musical score for a piano quintet, titled "Allegro, umoristico". The score is written for five staves: two for the violin and viola (top two staves), and three for the piano (bottom three staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, and 19 indicated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *cresc.*, *mf*, and *fz.*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The violin and viola parts have a more melodic line with some rests. The score is framed by a black border.

sellest siiski eemaldutakse. „Elus“ leidub oktatoonika kõiki helisid hõlmavaid järgnevusi (näiteks {as,c,es,ges} ja {h,d,f,a} taktis 3) ja järjestikusi ühe ja sama häältejuhtimisala septakorde (poolvähendatud septakordid {gis,h,d,fis}, {h,d,f,a} ja {f,gis,h,es} taktides 5–6). Need oktatoonilised harmooniaanähtused avalduvad ka tsükli teises osas „Igavik“: näiteks poolvähendatud septakordid {gis,h,d,fis}, {d,f,as,c} ja {h,d,f,a} taktides 7–8, saadetuna klaveripartiis kogu pala vältel kõlava noodiga {d}, mis on nimetatud septakordide ühine heli.

Näide 9. Tšelloteema „Tänapäevas“.

Võrreldes „Vaikivate meeleoludega“, mis on läbivalt mõneti koraaliliku faktuuriga, võib „Ajatrilooias“ pidada uueks elemendiks pikemaid soolokadentsi laadseid passaaže (esimeses palas taktis 10 ja taktis 28). Teisisõnu, kui „Vaikivates meeleoludes“ domineerib oktaatoonika akordiline aspekt, siis „Ajatrilooias“ tuleb paremini esile oktaatoonika „horisontaalne“ mõõde.

„Ajatrilooia“ kolmas pala „Tänapäev“, mille algus on toodud näites 8, eristub oma karakteri poolest kahest esimesest sedavõrd, et nende kompositsioonitehniline seos võib tunduda varjatud. Oktaatoonika mõju on siiski selgelt märgata ka „Tänapäevas“, kuivõrd taktid 1–16 põhinevad läbivalt oktaatoonilisel helireal **OCT_2,0**. Selles lõigus kordub sarnane materjal transponeerituna järjest kolme pooltooni võrra: kõigepealt noodist {gis}, seejärel helikõrguselt {f} ja {d} (vastavalt taktides 1, 7 ja 13). Tähelepanuväärne on pala ka oma stiililise üldilme poolest, milles võib näha 20. sajandi alguskümnenditel populaarse klaverimuusika žanri *ragtime*’i jooni. Sellele viitab žanrile tüüpiline ühehäälnine algusfiguur, rütmipildi iseloomulikud süngoobid ja alates taktist 27 tšellol ilmuv pentatoonilise ilmega teema (näide 9); see põhineb tetrahordi {a,h,d,fis} helidel, mis sisaldub pala alguses kasutatud oktaatoonilises helireas **OCT_2,0**. Klaveripartiis korratakse seda materjali seejärel 3 pooltooni kõrgemal {c,d,f,a}. Teemat saatev klaverifiguur sarnaneb *ragtime*’le tüüpilise vasaku käe partiiga („bass-akord-bass-akord“). 20. sajandi esimese poole eesti muusikas, kus tantsulise temaatikaga seoses pöörduti pigem 19. sajandi žanrite

Näide 10. Heksatoonilised ja oktaatoonilised akordsuhted „Aeliita süidi“ esimeses palas „lidne laul“.

The musical score is for a Violino and Piano duo. The tempo is marked "Lento, misterioso" and the performance instruction is "con sord." (con sordina). The score is divided into three systems. The first system shows the Violino playing a melodic line with a series of notes that form a hexatonic scale, while the Piano provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line in the Violino, with the Piano accompaniment featuring a series of chords that form an octatonic scale. The third system shows the Violino playing a melodic line with a series of notes that form a hexatonic scale, while the Piano provides a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, mf, p, f, rit., a tempo).

Violino

Lento, misterioso con sord.

Piano

Lento, misterioso

{f,as,c,d}

h_h

{cis,e,gis} $\emptyset$ {e,g,h}

h_h

poole (valss), on niisugune osutus lähimineviku olustikule võrdlemisi erandlik. Küll aga haakub „Tänapäev“ suundumustega, mida võib täheldada Igor Stravinski („Sõduri lugu“, „Piano-Rag-Music“ klaverile, „Ragtime“ 11 instrumentidele) ja Paul Hindemithi (klaverisüit „1922“) loomingus.

Samal perioodil loodud „Aeliita süidis“ viiulile ja klaverile, mis koosneb kolmest palast („Iidne laul“, „Magri haud“ ja „Magatsitlite tants“), on oktatoonikal episoodilisem, kuid programmealkirja arvestades kõnekas roll. Teos ammutab aineksest Aleksei Tolstoi samanimelisest ulmejutustusest (Rumessen 2007: 71–75). Süidi esimeses palas „Iidne laul“ paiguti avalduvad harmoonia-nähtused suhestuvad selles valguses 19. sajandi teise poole praktikaga, millele on omane eriliste heliridade kasutamine teatud „eksotiliste“ teemade ilmetamiseks; kõnekas on ka pala karaktermääratlus *Lento, misterioso*. Nii näiteks on taktides 3–5 heksatoonilisi ({f,as,c,d} ja {cis,e,gis}; noot {d} ei kuulu samasse heliritta) ja oktatoonilisi ({cis,e,gis} ja {e,g,h}) akordisuhteid (näide 10). Programmilise instrumentaalmuusika teema juurde on hiljem põhjust tagasi pöörduda seoses Oja sümfooniliste poemidega.

2.2. Monotsüklilisuse pretsedent Heino Elleri ja Eduard Tubina kammermuusikas

Klaverikvintett on Oja loomingus mitmes mõttes erandlik: tema ainus ulatuslikum kammerteos ja seejuures programmealkirjata (meenutagem, et suur osa Oja instrumentaalmuusikast kannab seletavat pealkirja: lisaks „Ajatri-loogiale“ ja „Aeliita süidile“ näiteks „Ilupoeem“, klaveripalade tsükkel „Sugestioonid“, mõneti abstraktsemal tasandil ka „Vaikivad meeleolud“). Teose loomise tagamaid ja kaalutlusi saab mõista ainult juhul, kui vaadelda seda mitte üksnes kitsalt Oja ülejäänud loomingu kontekstis, vaid ühtlasi seotuna üldisemate 20. sajandi esimestel kümnenditel aset leidnud arengutega, nagu need on esindatud teiste „Tartu koolkonna“ heliloojate (s.t eelkõige Heino Elleri ja Eduard Tubina) kammermuusikas.

1930. aastate muusikaelust kõneldes on eristatud Eestis kahte mõttelist heliloojate rühma. Neist üks, „Tartu koolkond“, koondus Heino Elleri ümber, kes tollal oli Tartu Kõrgema Muusikakooli kompositsiooniõppejõud. Tema 1920. aastate lõpu ja 1930. aastate alguse õpilaste hulka kuuluvad Eduard Tubin, Eduard Oja, Alfred Karindi, Olav Roots ja Karl Leichter (Humal 1987c: 55). Teine mõtteline rühm, „Tallinna koolkond“, kujunes 1920. ja 1930. aastatel Tallinna konservatooriumis Artur Kapi õpilastest.

Elleri 1. keelpillikvartett (1925), Tubina klaverikvartett (1930) ja Oja klaverikvintett (1935) ei ole ehitatud üles mitte traditsioonilise kolme- või neljaosalise sonaaditsüklina, vaid sidusalt kulgevana. Selle tunnuse poolest võib neid vaadelda mõtteliselt kokkukuuluva teosegrupina. Monotsükliline vorm

väärrib eriliselt tähelepanu puhkudel, kui žanrimääratluse põhjal („sonaat“, „kvartett“, „kvintett“, „kontsert“ jne) oleks ootuspärane kolme- või neljaosaline sonaaditsükkel, kuid selle asemel on kasutatud tugevamini integreeritud lahendust. Niisuguse vormilahenduse kohta on ingliskeelses kirjanduses viimasel ajal levinud Steven Vande Moortele (2009) mõiste „kahemõõtmeline“ vorm (*two-dimensional form*). Saksakeelses kirjanduses on levinuim määratlus *das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit* (Dahlhaus 1988). Mõistet „monotsüklilisus“ on varem kasutatud seoses Eduard Tubina 10. sümfoonia (Humal 1986: 41) ja Elleri 1. keelpillikvartetiga (Humal 1987a: 37).

19. sajandil liiguti sonaaditsükli osade tihedama integreerimise poole kahel viisil: 1) varasemates avaldumisvormides, näiteks Schuberti fantaasias „Rändur“ (1822), on see saavutatud *attacca* mängitavate osade temaatilise läbipõimimise tulemusena; 2) mõnevõrra hiljem, Liszti loomingus, jõuti osade integreerimisel uuele tasemele: sonaaditsükli osad on põimitud mingi kõrgema tasandi vormiga, nagu näiteks sonaadivorm (või üldistatumalt repriisiline vorm). Seega on monotsüklilise vormi „schubertlikul“ ja „lisztlikul“ staadiumil järgmine põhimõtteline erinevus: esimesel juhul moodustub sonaaditsükkel kõrgeimal vormitasandil ja teised vormimudelid (näiteks sonaadivorm) avalduvad teose osade piires madalamal tasandil; teisel juhul on repriisiline vorm kõrgeimal vormitasandil ja sonaaditsükli siseosadele (aeglane osa ja skertso) vastavad lõigud paiknevad vabalt selles raamistikus madalama tasandi üksustena.

Suurem osa 19. sajandi teise poole ja 20. sajandi alguse monotsüklilistest teostest esindab žanre, milles Liszt ise oli eeskuju näidanud: klaverisonaat, instrumentaalkontsert ja sümfooniline poem. Rohkesti on monotsüklilisuse näiteid Peterburi ja Moskva konservatooriumi traditsioonist lähtuvas muusikas, mis oli 19. sajandi lõpus Liszti esteetikast tugevasti mõjutatud. Liszti klaverisonaadi h-moll eeskujul on monotsüklilisi klaverisonaate kirjutanud näiteks Sergei Ljapunov (*op.* 27) ja Nikolai Medtner; instrumentaalkontserdi žanris on monotsüklilised näiteks Rimski-Korsakovi klaverikontsert (1883); Aleksandr Glazunovi viiulikontsert (1904), 2. klaverikontsert (1917), tšellokontsert („Concerto ballata“, 1931) ja altsaksofonikontsert (1934); Sergei Prokofjevi 1. klaverikontsert (1912) jne. See trend peegeldub ka Eestis. Lisztlikult monotsüklilisena on üles ehitatud näiteks Artur Lemba 2. klaverikontsert (1931), Artur Kapi 1. kontsert orelile ja orkestrile (1934), Heino Elleri viiulikontsert (1937, uus redaktsioon 1964) ja Eduard Tubina kontrabassikontsert (1948).

Monotsüklilisuse näiteid leidub ka kammeransamblitele loodud teostes; mõningaid neist on analüüsinud Moortele (2009). Siiski võib väita, et kammermuusikas on see vormipõhimõtte märksa haruldasem kui näiteks instrumentaalkontsertides. 1920. aastatel hoogustus trend põimida kammer-teostesse kontsertlikke elemente ja esile kerkisid paljud „kammerkonserti“ määratlust kandvad teosed. Need esindavad aga uusbarokilikku suunda (Paul Hindemith) ega ole reeglina monotsüklilised (Mäkelä 1990: 76–78). Väärrib tähelepanu, et Elleri hilisemad keelpillikvartetid (1931, 1945, 1953 ja 1959) on traditsioonilise mitmeosalise ülesehitusega. Monotsükliline vorm on „Tartu koolkonna“ kammermuusikas seega mõneti ajaspetsiifiline nähtus.

Kuigi üheosalisuse poole pöördus Eller juba 1. sonaadis viiulile ja klaverile (1922), on lisztliku monotsüklilisuse näitena märksa kõnekam 1. keelpillikvartett (1925).¹³ See jaguneb kaheks selgelt eristuvaks, kuid *attacca* esitavaks ja temaatiliselt mõõdukalt seotud osaks, millest kumbki kestab umbes kümme minutit (skeem 14): esimene osa (*Allegro assai*) hõlmab takte 1–275 ja teine osa (*Presto scherzando*) takte 276–748. *Allegro assai* (3/4 taktimõõdus) on sonaadivormis, kuid repriisile eelneb ulatuslik *Andante sostenuto* (4/4) vahelisand.¹⁴ *Presto scherzando* (6/8) on kolmeosaline ning päädib esimese osa algusteema taastuleku (*Adagio molto espressivo*, 3/2) ja koodaga (*Prestissimo*, 2/4). Esimese osa pea- ja kõrvalteema on omavahel temaatiliselt tugevasti seotud ja karakteri poolest suhteliselt sarnased, mistõttu sonaadivorm tuleb kuulamisel ilmsiks pikkamööda.¹⁵

Eduard Tubina klaverikvartett cis-moll on küll üheosaline, kuid monotsüklilisuse realiseerimisel on siiski mindud Elleriga võrreldes teistsugust teed (skeem 15). See on aeglase sissejuhatuse ja ulatusliku koodaga sonaadivormis, kusjuures sissejuhatuse materjal (*Lento, grave*) naaseb enne repriisi (*Andante, grave*, taktid 178–200). Pea- ja kõrvalpartii on karakteri poolest selgelt eristatud (ekspositsioonis *Allegro energico* ja *Un poco andante*; repriisis *Allegro energico* ja *Andante sostenuto e molto espressivo*). Kuigi sonaaditsükli tunnused ei ole siin

¹³ Elleri 1. keelpillikvartetti on teiste „Tartu koolkonna“ heliloojate monotsüklilisuse („kahemõõtmelise“ vormi) kontekstis käsitlenud Kerri Kotta (2015: 34–35).

¹⁴ Aeglase vahelisandi asetamine sonaadivormi töötlusalasse, mille kohta on näiteid juba 18. sajandi lõpus, kujunes 19. sajandi jooksul üheks tavalisemaks meetodiks, mille abil lisati üheosalisse teosesse sonaaditsükli omadusi (Hepokoski, Darcy 2006: 221).

¹⁵ Elleri 1. keelpillikvartett on seega vormilt võrdlemisi eripärane, kuid mitte pretsedenditu. Selle kaheosalises ülesehituses võib näha mõningaid paralleele Aleksandr Glazunovi viiulikonsertidega a-moll (1904): see koosneb *Moderato*’st ja *Allegro*’st, mida ühendab soolokadents. Algusosa on sonaadivormis ja sarnaselt Elleriga sisaldab *Andante* vahelisandit (Glazunovil enne ja Elleril pärast töötlust). Mõlemas teoses on teine osa 6/8 taktimõõdus ja teema algab sarnase rütmifiguuriga.

Skeem 14. Monotsükliline vorm Elleri 1. keelpillikvartetis.

1-275 *Allegro assai* (3/4)

1-70 ekspositsioon:

1-41 peapartii

42-70 kõrvalpartii (*poco sostenuto*)

71-119 töötlus (*a tempo*)

120-198 *Andante sostenuto* (4/4): AEGLANE OSA

199-275 repriis (3/4):

199-246 peapartii (*Allegro assai*)

247-275 kõrvalpartii (*poco sostenuto*)

276-748 *Presto scherzando* (6/8): SKERTSO

276-350 A

351-405 B *Meno mosso*

406-579 A¹ *Tempo I*

580-601 *Adagio molto espressivo* (3/2): algusosa peateema (*Allegro assai*) apoteoosilik naasmine

602-748 *Prestissimo: Presto scherzando*’l põhinev kooda (2/4)

Skeem 15. Monotsükliline vorm Tubina klaverikvartetis.

1-19 *Lento, grave*: sissejuhatuse (6/4)

20-119 ekspositsioon (3/4)

20-72 peapartii (*Allegro energico*)

73-119 kõrvalpartii (*Un poco andante*)

120-177 töötlus

120-135 *Allegro non troppo, ma energico*

136-154 *Un poco più mosso, capriccioso*: SKERTSO

kulminatsiooniala: 155-177 *Appassionato*; põhineb kõrvalpartiil

178-200 *Andante, grave*: sissejuhatuse materjal naaseb (6/4):

AEGLANE OSA

201-266 repriis (3/4)

201-234 peapartii (*a tempo, ma part ritenuto*)

235-266 kõrvalpartii (*Andante sostenuto e molto espressivo*)

267-417 kooda

267-326 *Allegro vivace assai*: põhineb peateemal

327-336 *Maestoso*: peateema apoteoosilik naasmine (3/2)

337-417 *Presto*: põhineb kõrvalteemal (3/4)

Näide 11. Algusfraasi naasmine Elleri (a) ja Tubina (b) teose lõpus.

a)

Allegro assai 1

f

580 Adagio molto espressivo

ff

b)

20 Allegro energico

f

327 Maestoso

fff

nii silmnähtavad nagu Liszti monotsüklilistes teostes, võib siiski mõningaid sellele viitavaid jooni täheldada: nii näiteks sisaldub töötluses skertsolaadne *Capriccioso* episood ja sissejuhatuse naasmine repriisi eel loob mulje aeglasest osast. Elleri ja Tubina teose võib-olla kõige olulisem sarnasus avaldub selles, kuidas algusfraas naaseb enne teose lõppu: Elleril eelneb algusfraasi meenu- tus koodale (*Prestissimo*) ja Tubina puhul eraldab kahte koodalaadset episoodi (*Allegro vivace assai* ja *Presto*). Mõlemal juhul on sellel materjalil apoteoosilik karakter ja see on noteeritud suurendatud rütmivältustes (näide 11).¹⁶

¹⁶ Elleri ja Tubina teose motiiviseoste ja intertekstuaalsete sidemete kohta vt Tool (2015a: 57–60).

2.3. Monotsüklilisuse ja oktatoonika kombineerimine klaverikvintetis

Eelöeldu põhjal on ilmne, et Oja pöördumine sidusa üheosalise ülesehituse poole polnud kaugeltki erandlik või üllatav: selles peegeldub „Tartu koolkonnale“ tollal üldisemaltki omane püüd. Kuna teadmised Oja teoste saamisloos osas on lünklikud, saab klaverikvintetis väljenduvaid loomingulisi taotlusi vaid oletada, tuginedes analüüsile ja kontekstuaalsetele tähelepanekutele. Eespool tsiteeritud artikkel „Suurgamma stiilist“ ei jäta kahtlust, et Oja pidas oktatoonikat oma loomingu teljeks ja mõistetavalt püüdis seda rakendada klaverikvintetis – seni kõige ambitsioonikamas teoses peale 1930. aastate alguses loodud sümfoonilist „Ilupoeemi“. See, et Oja eksperimenteeris klaverikvintetis mitte üksnes „suurgamma stiiliga“, vaid ka monotsüklilise vormiga, tuleb tõenäoliselt kirjutada just samal perioodil valminud Elleri ja Tubina teoste eeskuju arvele.

2.3.1. Klaverikvinteti vorm: lizstilik monotsüklilisus või neljaosaline sonaaditsükkel?

Piiratud transposeeritavusega heliridu monotsüklilise vormiga sobitades püstitas Oja endale keerulise kompositsioonitehnilise ülesande. Lizstiliku monotsüklilisuse üheks olulisemaks tunnuseks on temaatilise transformatsiooni võtted: teos põhineb kõnekalt korduval materjalil, kuhu on siiski sisse kirjutatud pideva teisenemise nõue. Oktatoonilise helirea spetsiifika tõttu on lizstiliku temaatilise transformatsiooni kasutamine aga mõnevõrra raskendatud (eespool võis veenduda selles, et oktatoonika soosib pigem 3 või 6 pooltooni transpositsioonisuhetes täpseid kordusi). Selle omamoodi alternatiiviks võib pidada suhteliselt mahukate vormiüksuste täpset kordamist: korduvad üksused ise ei teise, küll aga muutub nende kontekst. Oja klaverikvintett sarnaneb Elleri ja Tubina teostega võrreldes märksa enam traditsioonilise sonaaditsükliga (skeem 16), kuivõrd selles eristub selgepiiriline esimene osa (*Allegro moderato*), aeglane osa (*Andante con moto*), skertso (*Allegro scherzando*), finaal (*Allegro moderato*) ja kooda (*Presto*). Seejuures avaldub aga kõrgemal vormitasandil repriisilisus, kuivõrd finaali algab esimese osa materjaliga.

Skeem 17 annab ülevaate klaverikvinteti olulisematest temaatilistest üksustest ja nende kordumisest eri vormiosades. Algasosa *Allegro moderato* koosneb sissejuhatausest (taktid 1–12) ja kolmest üksusest, mis suuresti on algmaterjali täpne kordus: taktide 13–49 materjali korratakse taktides 50–79

Skeem 16. Monotsükliline vorm Oja klaverikvintetis.

- A 1–153 *Allegro moderato* (6/8)
 – hääbuv *attacca* üleminek –
- B 154–223 *Andante con moto* (4/4): AEGLANE OSA
 kulminatsiooniala: 204–223 *Largamente*
 – hääbuv fermaadiga üleminek –
- C 224–346 *Allegro scherzando* (3/8): SKERTSO
 – *attacca* üleminek –
- A¹ (A + B) 347–455 *Allegro moderato* (6/8)
 347–435 ≈ 37–124
 436–455 = 204–223 *Largamente* (4/4)
 – hääbuv fermaadiga üleminek –
- kooda 456–487 *Presto*

(transponeerituna kvint kõrgemale) ja taktides 80–153 (esialgsel helikõrgusel). Iga üksuse algust tähistab iseloomulik neljatahtiline „moto“. Teiseks oluliseks teemaelemendiks on esmakordselt taktis 37 kõlav figuur. Klaverikvinteti teisest osast *Andante con moto* on skeemil toodud kulminatsiooniala *Largamente* algus (alates taktist 204). Skertso on esimese osaga temaatiliselt võrdlemisi tugevasti seotud, sest alates taktist 266 kasutatakse sama figuuri nagu oli eespool taktis 37. Finaal põhineb esimese ja teise osa materjali täpsel (transponeerimata ja varieerimata), kuid lühendatud kordusel: esimesest osast on võetud taktid 37–124 (neljatahtilise „motoga“ algav üksus kõlab kaks korda: taktist 360 ja taktist 390) ning teisest osast kulminatsiooniala *Largamente* (taktid 436–455=204–223). Oja on „sünteesinud“ finaali ja ühtlasi teose repriisi, ühendades omavahel algselt eri osades kõlanud materjali, kusjuures kordustes pole märkimisväärsed muudatusi (kaunistused, teistsugune faktuur, transponeerimine jne). Ulatuslikud muusikalised „plokid“ on eraldatud algsest kontekstist ja asetatud kõrvuti. Selline vormikäsitus eemaldub märkimisväärselt Liszti temaatilise transformatsiooni või Schönbergi „arendava varieerimise“ esteetikast, mille keskmes on arusaam, et korduva materjali ilme peab muutuma.

Skeem 17. Temaatilised üksused ja korratav materjal klaverikvintetis.

The diagram illustrates thematic units and repeated material in a piano quintet score, organized into four sections with their respective tempos and measure ranges:

- Allegro moderato** (Measures 13–80): This section contains measures 13, 37, 50, and 80. Measures 13, 37, 50, and 80 are grouped together, indicating a thematic unit.
- Andante con moto** (Measures 204–224): This section contains measures 204 and 224. Measure 204 is marked *largamente* and *mf*. Measure 224 is marked *pp*.
- Allegro scherzando** (Measures 224–347): This section contains measures 224, 266, and 347. Measure 224 is marked *pp*. Measure 266 is marked *pp*. Measure 347 is marked *pp*.
- Allegro moderato** (Measures 347–436): This section contains measures 347, 360, 390, and 436. Measures 347, 360, 390, and 436 are grouped together, indicating a thematic unit. Measure 436 is marked *largamente* and *mf*.

Arrows indicate thematic connections between measures across different sections:

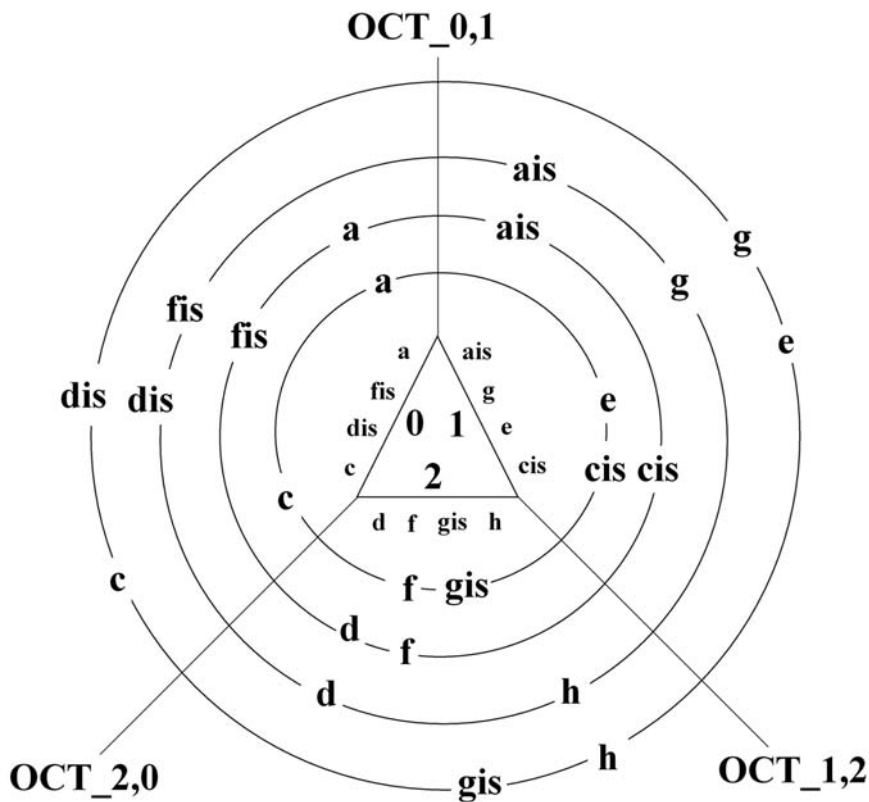
- An arrow points from measure 13 to measure 204.
- An arrow points from measure 37 to measure 224.
- An arrow points from measure 50 to measure 266.
- An arrow points from measure 80 to measure 347.

Skertso üleminek finaalsiks on teostatud ülimalt sujuvalt, kuivõrd sellega ei kaasne peatust ega meetrumi muutust (minek 3/8 taktimõõdult 6/8-le on kuulates märkamatu); kuivõrd finaal algab sama materjaliga, mida on kasutatud esimeses osas ja skertsos, siis on üleminek ka temaatiliselt sidus (võrdle skeemil 17 takte 37, 266 ja 347). Esimese kolme osa puhul on üleminek siiski markeeritud seisakuga: esimene osa lõpeb hääbuva tšellosoologa ning üleminek *Andante con moto*’lt *Allegro scherzando*’le on hääbuv ja fermaadiga (nagu ka minek finaalt koodale). Kuigi selles, et Oja on kasutanud traditsioonilise kolme- või neljaosalise sonaaditsükliga võrreldes tugevamini integreeritud vormilahendust, võib näha Elleri ja Tubina järelkaja, erinevad kolm teost kompositsioonipraktikalt märkimisväärselt. See on mingis mõttes paratamatu, arvestades Oja teose helikõrgusstruktuuri korrastamise põhimõtet.

2.3.2. Heliridade seosed klaverikvintetis

Klaverikvinteti helikõrgusstruktuurile on omane erinevate heliridade (eriti oktaatoonika ja heksatoonika) tihe seos. Esmalt uurigem abstraktsemal tasandil oktaatoonika ja heksatoonika lõikuvust (*intersection*) ehk ühiste helide olemasolu. Oktatoonilisel ja heksatoonilisel helireal on neli ühist heli, mis moodustavad hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordi. Skeemil 18 on näidatud kõigi oktaatoonilise helirea transpositsioonide ühised helihulgad kõigi heksatoonilise helirea transpositsioonidega. See koosneb kolmnurgast, mille ümber on neli järjest suuremat ringi. Kolmnurga igal küljel on üks vähendatud septakord ja seega moodustavad kaks külge oktaatoonilise helirea ühe transpositsiooni. Igal ringil on märgitud heksatoonilise helirea ühe transpositsiooni helid nii, et need oleksid kohakuti kolmnurga vastaval küljel oleva sama tähisega. Ringid (sisemisest väljapoole lugedes) vastavad heksatoonilise helirea transpositsioonidele **HEX_0,1** ehk {c,cis,e,f,gis,a}, **HEX_1,2** ehk {cis,d,f,fis,a,ais}, **HEX_2,3** ehk {d,dis,fis,g,ais,h} ja **HEX_3,0** ehk {dis,e,g,gis,h,c}. Kolmnurga igast tipust tõmmatud sirgega on skeem jagatud kolmeks sektoriks („0“, „1“ ja „2“), kusjuures igas sektoris on ainult ühe vähendatud septakordi helid; iga sirge lõppu on märgitud kahele eraldatavale sektorile vastav oktaatoonilise helirea transpositsioon. Et leida näiteks **OCT_0,1** ja **HEX_0,1** ühine hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahord, tuleb esmalt valida sellele heksatoonilisele helireale vastav ring (praegusel juhul kõige sisemine ring) ja seejärel jälgida, millised helid on sellel ringil oktaatoonilise helirea transpositsioonile **OCT_0,1** vastavas kahes sektoris „0“ ja „1“. Need helid moodustavad tetrahordi {a,c,cis,e}.

Skeem 18. Oktatoonilise helirea kõigi transpositsioonide lõikuvus heksatoonilise helirea kõigi transpositsioonidega (siseringist väljapoole lugedes vastavalt **HEX_0,1**, **HEX_1,2**, **HEX_2,3** ja **HEX_3,0**).



Skeem 19. Heksatoonilise ja oktatoonilise helirea kõigi transpositsioonide ühised hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordid.

	OCT_0,1	OCT_1,2	OCT_2,0
HEX_0,1	{a,c,cis,e}	{cis,e,f,gis}	{f,gis,a,c}
HEX_1,2	{fis,a,ais,cis}	{ais,cis,d,f}	{d,f,fis,a}
HEX_2,3	{dis,fis,g,ais}	{g,ais,h,d}	{h,d,dis,fis}
HEX_3,0	{c,dis,e,g}	{e,g,gis,h}	{gis,h,c,dis}

Skeemi 18 andmed ühiste hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordide kohta on järgnevalt esitatud ülevaatlilikult ka tabeli kujul skeemil 19. Tabeli ühe ja sama rea (ehk heksatoonilise helirea transpositsiooni) tetrahordid on 4 pooltooni transpositsioonisuhetes, ühe ja sama veeru (ehk oktaatoonilise helirea) tetrahordid 3 või 6 pooltooni transpositsioonisuhetes.

Klaverikvintetis on oktaatoonika ja heksatoonika põimunud just hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordi abil. Näites 12 on redutseeritult toodud teose algus, mis suuremalt jaolt põhineb peafraasi läbiviimisel (esimest korda taktides 2–5) oktaatoonilise helihulga erinevates transpositsioonides. Ühe ja sama oktaatoonilise helirea materjal on skeemil tähistatud noodirea all paikneva klambriga. Kui esineb üksikuid helisid, mis vastavasse heliritta ei kuulu, siis nende ajaks klamber katkeb.

Peafraasi esimene läbiviimine taktides 2–5 ja seda saatev materjal põhineb oktaatoonilisel helireal **OCT_2,0** ja heksatoonilisel helireal **HEX_2,3**. Peafraas algab neljanoodilise motiiviga {fis,es,d,h} ehk nende heliridade ühise hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordiga. Peafraas sisaldab ühte sellesse oktaatoonilisse helihulka mittekuuluvat heli {b} (takti 4 viimasel löögil), mis aga leidub heksatoonilises helireas **HEX_2,3**. Peafraasi teine läbiviimine taktides 5–8 (vioolal ja tsellol) põhineb oktaatoonilisel helireal **OCT_1,2** ja heksatoonilisel helireal **HEX_3,0**; peafraasi alguses moodustub motiiv {h,as,g,e}. Peafraasi kolmas läbiviimine (taktides 9–12 viiulitel, vioolal ja tsellol) tuleneb oktaatoonilisest helireast **OCT_0,1** ja heksatoonilisest helireast **HEX_0,1**; peafraas algab motiiviga {e,des,c,a}. Kolmas läbiviimine erineb eelnevatest lisaks erinevale transpositsioonile ka oktaatoonikavälise heli puudumise tõttu. Seega kõlab peafraas teose alguses järjest oktaatoonilise helirea kõigis kolmes transpositsioonis **OCT_2,0**, **OCT_1,2** ja **OCT_0,1**; peafraasi alguse neljanoodiline laskuv figuur moodustub ühtlasi heksatoonilises helireas **HEX_2,3**, **HEX_3,0** ja **HEX_0,1**.

Peafraasi algustetrahordid nendel läbiviimistel on ülevaatlilikult esitatud skeemil 20. Tetrahordid {h,d,dis,fis} ja {e,g,gis,h} paiknevad peegelsümmeetriselt ümber heli {h} ning terahordid {e,g,gis,h} ja {a,c,cis,e} analoogiliselt ümber heli {e}. Kui ühendada need taktides 3, 6 ja 10 kõlavat kolm tetrahordi omavahel, moodustub iseloomulik haakuv jada: {fis,es,d,h}→{h,as,g,e}→{e,des,c,a}. Seega võib väita, et klaverikvinteti alguses pole tegemist lihtsalt oktaatoonika ja heksatoonika põimumisega nende ühise tetrahordi [0,3,4,7] kaudu, vaid seejuures on transpositsioonide valikul järgitud teisigi spetsiifilisi kriteeriume. Kõigist eespool skeemil 19 kirjeldatud võimalustest oktaatoonika ja heksatoonika ühendamiseks on siin kasutatud just seda varianti, mille puhul need tetrahordid järjestikustes läbiviimistes haakuvad omavahel. Alates

Näide 12. Oktatoonilise ja heksatoonilise materjali põimumine klaverikvinteti alguses.

Allegro moderato

The musical score is written for piano quintet in 6/8 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff and a grand staff (piano and violin/viola). The second system continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the grand staff. The third system shows a change in the melody and accompaniment. The fourth system shows the end of the excerpt. Brackets and labels indicate specific scale segments: HEX_2,3, OCT_2,0, HEX_3,0, OCT_1,2, HEX_0,1, and OCT_0,1.

Skeem 20. Peafraasi algusmotiiv alates taktist 2, 5 ja 9 (vastavalt **OCT_2,0**, **OCT_1,2** ja **OCT_0,1**).

	OCT_0,1	OCT_1,2	OCT_2,0
HEX_1,2			
HEX_2,3			{h,d,dis,fis}
HEX_3,0		{e,g,gis,h}	
HEX_0,1	{a,c,cis,e}		

Näide 13. Hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordil põhinevad figuurid klaverikvintetis.

21

taktist 22 on hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordi kõla eriti alla joonitud, kuivõrd klaveripartiis peetakse pikalt välja helidel {h,d,es,fis} põhinevat saatefiguuri ja samal figuuril põhineb ka esimese viiuli ja tšello partii (näide 13).

Kui *Allegro moderato*'s tuleneb oktaatooniline-heksatooniline ambivalentlus hulgaklassi [0,3,4,7] tetrahordist, siis teises osas *Andante con moto* on harmooniline mitmetähenduslikkus saavutatud mažoor/minoortetrahordide abil. Arvestades kontrapunktiliste arendusvõtete võrdlemisi teisejärgulist kohta Oja loomingu üldpildis, on tähelepanuväärne, et *Andante con moto* algus on ehitatud üles kaanonlikult. Fraasi esimesel läbiviimisel taktides 154–158 koosneb violapartii kahest ühesuguse struktuuriga tetrahordist {es,f,ges,as} ja {a,h,c,d}, mis koos moodustavad oktaatoonilise helirea {es,f,ges,as,a,h,c,d} ehk **OCT_2,0** (näide 14). Teine viul imiteerib seda materjali taktis 156 tetrahordi {b,c,des,es} helidel. Kui kombineerida see peaфраasi algustetrahordiga {es,f,ges,as}, moodustub dooria helirida {es,f,ges,as,b,c,des}. Märkimisväärt, et samasugust tetrahordi (helidel {es,f,ges,as}) on kasutatud eespool analüüsitud „Vaikivate meeolude“ kolmanda pala *Andante* alguses (ülähääles), kusjuures see figuur sarnaneb mõneti ka rütmi poolest.

Seega ilmneb siin minoortetrahordi omadus moodustada sõltuvalt transpositsioonisuhetest kas mažoor/minoorhelirida või täielik oktaatooniline helirida: 1) Mažoor/minoorhelirida moodustub, kui ühendada kaks minoortetrahordi, mis on teineteisest puhta kvindi kaugusel. 2) Oktaatooniline helirida moodustub, kui ühendada kaks minoortetrahordi, mis on teineteisest tritooni kaugusel.

Oktatoonika ilmneb kujukalt ka klaverikvinteti kolmandas osas *Allegro scherzando*. Näites 15a on toodud taktide 238–244 harmooniline reduktsioon: neljas esimeses taktis kõlavad poolvähendatud septakordid {gis,h,d,fis} ja {h,d,f,a}, mis on 3 pooltooni transpositsioonisuhetes (T3) ja kuuluvad seega ühte ja samasse oktaatoonilisse heliritta (**OCT_2,0**). Järgnevates taktides moodustuvad selle oktaatoonilise helirea kõik neli väikest minoorset septakordi: {h,d,fis,a}, {d,f,a,c}, {f,as,c,es} ja {gis,h,d,fis}. Skertsos leidub ka pikemaid oktaatoonilisi passaaže (enamasti mõnede oktaatoonikaväliste kaunistushelidega), nagu näiteks klaveri topeltnootides käigud (näide 15 b). Akordstruktuuride osas on võrreldes „Vaikivate meeoludega“ astunud samm edasi, sest leidub ka septakordidest suurema helide hulgaga kooskõlasid: näiteks heksahord {b,cis,d,e,f,gis} taktis 254 (näide 15b), mida võib kirjeldada 3 pooltooni suhtes trihordide {b,d,f} ja {cis,e,gis} summana.

Klaverikvintetti kui Oja kõige mahukamat kammerteost võib vaadelda ühest küljest „suurgamma stiiliga“ seonduva püüdluse kulminatsioonina,

Näide 14. Oktatoonika moodustumine minoortetrahordide summana *Andante con moto*'s.

dooria {es,f,ges,as}+{b,c,des,es}

154 *Andante con moto*

OCT_2,0: {es,f,ges,as}+{a,h,c,d}

Näide 15. Oktatoonika klaverikvinteti kolmandas osas *Allegro scherzando*.

a) 238

poolvähendatud septakordid T3

väikesed minoorsed septakordid T3

b) 254

OCT_2,0

OCT_0,1

teisest küljest aga ei ole „suurgammat“ rakendatud siin samavõrd rangelt kui „Vaikivates meeleoludes“. Kuigi leidub ka pikemaid oktaatoonilise helirea ühel transpositsioonil põhinevaid passaaže (eriti skertsos), esineb oktaatoonika enamasti ühendatuna teiste heliridadega: esimeses osas heksatoonikaga ja teises osas mažoor/minoorhelireaga.

2.4. Oja klaverikvintett ja „Tartu koolkonna“ helikeeleuuenduse probleem

„Tartu koolkonna“ heliloojad olid 1930. aastatel Eestis helikeeleuuenduse üle peetud debatis kesksel kohal – kõige enam Heino Eller kui koolkonna telg, kümnendi lõpupoole ka Eduard Tubin, kes oli end kehtestanud modernistina 2. sümfoonia („Legendaarne“, 1937). Oja kui modernist ilmus vaatevälja eelkõige just oma klaverikvinteti esiettekangetega 1936. aastal.

Sõna „modernism“ tuli Eestis muusikaga seoses käibe 20. sajandi alguses Rudolf Tobiase loomingust kõneldes, nagu on täheldanud Leonhard Neuman: „Rudolf Tobiasega tõusis publiku seas esimest korda sõna „modernist“; meie juures oli sel sõnal halb tähendus, mis pidi ütlema: otsitud, inetu, meie rahvale võõras muusika“ (Neuman 2005: 379). Seega on 20. sajandi alguskümnete modernismist kõneldes oluline teha vahet ühelt poolt selle sõnaga tollal Eestis kaasnenud konnotatsioonidel ja teiselt poolt tähendusväljal, mille see sõna on omandanud Kesk- ja Lääne-Euroopa kompositsioonipraktikale keskenduvates teoreetilistes käsitlustes.

Tubin on 1930. aastate muusikaolusid ja omaenda toonast muusikalist tausta tagantjärele (1950. ja 1960. aastatel) eritledes nentunud uuemate voolude kohta saadaval olnud teabe vähesust. Iseloomulik on näiteks Elleri 1920. ja 1930. aastate loomingut ja selle retseptsiooni kirjeldus ühes 1957. aastal ilmunud artiklis (Tubin 2003: 138):

Heino Eller äratas, nagu eelpool mainitud, juba oma esimeste töödega erilist tähelepanu. Neis pulbitses omapärane elu; see oli midagi värsket ja kõlas teisiti kui muusika, millega harjunud oldi. Seepärast oli arvamusi, et see olevat ülimoodne seda ristiti „prantsuse impressionismiks“, sest kahekümnendatel aastatel (ja ka hiljem) ei teatud Eestis peaaegu üldse, milliseid suuri murranguid Lääne-Euroopa muusikas oli toimunud, et too „prantsuse impressionism“ oli kaugelt ületatud Schönbergi, Hindemithi, Bartóki ja Stravinski poolt, et atonaalsuse probleemid, 12-tooni tehnika ja muud säärased mõisted olid päevakorral.

Tubina tõdemust Elleri omaaegse retseptsiooni kohta kinnitavad paljud 1930. aastate allikad, sealhulgas näiteks Anton Kasemetsa raamat „Eesti muusika arenemislugu“: „Heliloojana on H. Eller meie puhtakujulisim modernist, kes oma loomingus seirab uudsete otsingute teid nii ainevalikus kui ka selle käsitusvahendeis, nagu seda teevad prantsuse ja teiste maade impressionistid ja teiste moodsate voolude esindajad“ (Kasemets 1937: 402).¹⁷ Mujal on Tubin täiendanud eespool tsiteeritud pilti olulisematest kaasaegsetest heliloojatest, kelle muusikat ta 1930. aastatel paremini tundis (Tubin 2003: 204):

Kahju ainult, et meil tol ajal nii vähe võimalusi oli kaasaegse muusika-
ga tihedamalt kokku puutuda. Peale Sinu [Heino Elleri] loomingu oli
mul veel Skrjabin, Prokofjev, hiljem Stravinski, Kodály ja vähesel mää-
ral ka Hindemith, keda uurisin. Kuid Schönberg, Alban Berg, Webern,
Šostakovitš – need olid meile peaaegu tundmatud. Ja kuulda neid sai
ju väga harva, ainult ehk raadiost. „Vanemuise“ orkester jäi ikka väik-
semaks ja võimetumaks, kogu tolleaegne muusikaelu toimus ju ainult
Tallinnas, kuna Tartu pidi leppima mõne kammermuusikaõhtuga ja
juhuslike solistidega.

Oja helikeele võimalikke allikaid analüüsides on 20. sajandi alguskümnen-
dite heliloojatest mainitud Aleksandr Skrjabinit ja Igor Stravinskit (Rumessen
2007: 15), samuti Jean Sibeliust, kelle loomingu innustavat mõju Oja ja Tubina
põlvkonnale on raske üle hinnata. Kuigi uuenduslike tendentside avaldumist
esmajärjekorras kammermuusikas võib pidada 20. sajandi alguskümnen-
dite uutele vooludele üldisemaltki omaseks (seda võib täheldada näiteks Ar-
nold Schönbergi puhul), aitab viimati tsiteeritu täiendavalt selgitada, miks
kujunes just kammermuusika „Tartu koolkonna“ heliloojatele (eriti Ellerile ja
Ojale) uuenduspüüdluste taimelavaks. Elleri 1. keelpillikvartetti analüüsides
on toodud esile selle helikeele uuenduslikkust Eesti kontekstis; see avaldub
häälte lineaarsuses ja kontrapunktitehnika mitmekesisuses (Humal 1987b:
104–107). Elleri enda tõdemusel huvitas teda kõnealusel perioodil kammer-
muusikas eelkõige „vorm kui niisugune ja häälte täieline iseseisvus (lineaar-
sus)“ (Humal 1987a: 107). Ehk pole isegi palju pidada seda teost Elleri 1920.
aastate helikeeleotsingute üheks kulminatsioonipunktiks.

Ajal, mil Oja katsetas „suurgamma stiiliga“, käis uue muusika üle ajakir-
janduses tuline mõttevahetus. Aastatel 1932–1933 ilmus rida modernismi ja

¹⁷ Samas raamatus on Kasemets maininud ka mõningaid Oja teoseid, mis olid talle 1930. aastate keskpaiga seisuga teada: „Ilupoeem“; soololaul „Ööpoeem“ (ka orkestrisaatega); kvartett „Talveöine“ sopranile, viiulile, tsellole ja klaverile; vokaalinstrumentaalne grotesk „Suurt Marit ja Pisikest Peetrit“ (Kasemets 1937: 429).

selle retseptsiooni puudutavaid poleemilisi kirjutisi, millest võib esile tuua Karl Leichteri artiklisarja „Muusikalisi negatiive“. Tartu olusid ja uue muusika olukorda analüüsides märgib ta, et instrumentaalmuusika on „suuremalt jaolt tänaseni jäänud tsaariaegse kooli mõju piirkonda“ ja „senini on enamasti valitsemas mingi tülpind vana vaim, ega pole märgatagi tungi värskema õhu järele“ (Leichter 1982: 49–50).

Oja tegutses aastatel 1934–1938 ajalehe Postimees muusikaarvustajana ja on seejuures avanud oma seisukohti ka uuema muusika osas (nagu tuleneb eespool Tubina kirjutatust, tähendas see tollases kontekstis ka aastakümnete tagust ja Lääne-Euroopa vaatevinklist enam mitte verivärsket loomingut). Järgnevat mõtet on Oja väljendanud seoses Florent Schmitti klaverikvinteti plaanitud, kuid ärajäänud ettekandega; Oja klaverikvinteti saamisloo seisukohalt on tähelepanuväärne, et samas kirjutises on mujal nimetatud ka Tartu Helikunsti Seltsi eestvedamisel esitatud César Francki klaverikvintetti, 19. sajandi üht olulisemat selle esituskoosseisu näidet (Oja 1935: 4):

Nii nagu kõikidel teistel kunstialadel, nii ka muusikas jõuavad uudised meieni alles siis, kui see suurtes kultuurriikides juba kõikjal läbi löönud ja tunnustamist leidnud. Moodne muusika meie juures pole leidnud täit tunnustust. On tarvis osata seda pakkuda ja aeg ajalt levitada. Pikapeale harjutakse kõigea, millel väärtust, ning see, mis alul tundus vast päris võimatu (peamiselt harjumatus), võib hiljem muutuda vägagi vastuvõetavaks, isegi nõutavaks. Seda on näidanud ajalugu ning näeme seda ka omil päevil, mil võivad tähelepanu äratada tööd, millesse alul väga skeptiliselt suhtuti.

Eeltsiteeritud katked lubavad väita, et „Tartu koolkonna“ heliloojad tajusid erksalt oma keerulist loomingulist positsiooni teljel, mille ühes otsas on Lääne-Euroopa uued suundumused, teises otsas informatsiooni nappusest ja kohaliku muusika elu eripärast tingitud piirangud. Selle keerulise ajaloolise pingesuhte taustal tuleb vaadelda ka eespool nimetatud artiklit „Suurgamma stiilist“. Ühelt poolt rõhutatakse „suurgamma stiili“ uuenduslikkust („Tüdimus kõige iganenu vastu ja tung rajada uut, esteetiliselt vastuvõetavat suunda, on sundinud paljusid otsima, et leida väljapääsu ummikust, kuhu meid on asetanud üldiselt tarvitatava muusika teooria“). Viitega veerandtoonmuusikale (tõsi, ühtlasi selle rakendamise raskusi tõdedes) suhestatakse „suurgamma stiil“ oma aja kõige radikaalsemate muusikasuundumustega. Teisalt aga joonitakse alla Oja helikeele seost varasema kompositsioonipraktikaga

(suurgammas on võimalikud „kõik klassikalises muusikas tarvitavad akordid“).

Eespool täheldasime Oja klaverikvintetis täpsete korduste märkimisväärselt suurt osakaalu. See võib esialgu üllatada, eriti kui vaadelda teost ainult 19. sajandi lisztliku traditsiooni valguses. See vormipraktika on aga märksa ootuspärasem, kui arvestada teose teemamaterjalis (eriti esimeses osas ja skertsos) üldiselt valitsevaid ostinaatseid kordusi. Uurigem näiteks *Allegro scherzando* algust (näide 16). Iseloomulikke momente on siin mitu: klaveripartii *secco* faktuur, mis sarnaneb mõneti Stravinski klaveriteoste (klaverisonaat, „Serenade in A“) kirjaviisiga; väljakirjutatud kaunistushelid (*acciaccatura*) ja trillerid (esimesel viiulil) kui omamoodi „arhailisuse“ markerija; ostinaatne rütmimotoorsus. Need tunnused lähendavad seda muusikat märksa enam 1920. ja 1930. aastatel mujal levinud stravinskilikule neoklassitsismile kui Elleri või varase Tubina helikeelele.¹⁸ Esimest osa *Allegro moderato*, kus kolm korda kõlab analoogiline materjal, võib vaadelda barokiajastu ritornellivormi stiliseeringuna. Oja klaverikvintetis peegeldub vähemalt kolm erinevat arenguliini: vormi osas on sellel kokkupuude Liszti monotsüklilisuse traditsiooniga; helikõrgusstruktuuri korrastamise põhimõttelt (oktatoonika kombineerituna heksatoonika ja mažoor/minoorhelireaga) haakub see 20. sajandi alguse skrjabinliku praktikaga; faktuurikujunduse ja üldisemalt muusikalise karakteri poolest on teosel kohati nii mõndagi ühist neoklassitsistlike suundumustega.

Kuigi neoklassitsismi jooni võib täheldada sellel kümnendil mõnes Eduard Tubina teoses (näiteks sümfooniline „Tokaata“), ei saanud see suund tollal veel Eestis kuigivõrd laia kõlapinda. Sellel võib olla mitu põhjust. 20. sajandi alguses areenile ilmunud konservatooriumiharidusega heliloojate eesmärk oli esmalt kehtestada end 19. sajandi vormides ja žanrites, mis siin olid vähe viljeldud (näiteks sümfooniline poeem Elleri 1920. aastate loomingus), ja 19. sajandi praktikast eristumise püüdlus seega ei olnud veel aktuaalne. Teatud rolli mängis kindlasti ka asjaolu, et mõte mineviku väljenduslaadi juurde tagasipöördumisest või selle ülbarmõtestamisest kaasaja kontekstis seostus tollal pigem Elleri koolile oponeeriva konservatiivsema muusikaringkonna

¹⁸ Neoklassitsismi mõiste kätkeb endas võrdlemisi pika perioodi jooksul aset leidnud muusikalisi arenguid. Neoklassitsistlike tendentse võib täheldada juba 19. sajandi lõpukümnendite prantsuse muusikas; see oli suuresti seotud kohaliku muusikalise identiteedi otsinguga ja wagnerlikust kompositsioonipraktikast eemaldumise püüdlusega (Messing 2007: 7). Kõige üldisemalt võib neoklassitsismi tunnusjooneks pidada pöördumist žanrite ja vormide poole, mis 19. sajandi esimesel poolel olid muusikalisest tavaõnavarast taandunud, ning nende ülbarmõtestamist uuema helikeele kontekstis. Stravinski muusika kohta on neoklassitsismi mõistet kasutatud alates 1920. aastate esimesest poolest (Messing 2007: 87–89).

Näide 16. Oja klaverikvinteti kolmanda osa (*Allegro scherzando*) algus.

Allegro scherzando

pp *cresc.* *pp* *cresc.* *pp* *cresc.* *pp* *cresc.* *pp* *cresc.* *secco*

mf *mf* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *conped.*

retoorikaga. Seda väljendab ilmekalt 1933. aastal avaldatud Artur Lemba (1933: 11) artikkel „Uuematest muusikavooludest“:

Uuemad muusikavoolud ja probleemid, mis Lääne-Euroopas veel hiljuti võrdlemisi palju poolehoidjaid leidsid, on Eestis peaaegu kõrvale jäänud. Enne kui need voolud oleks siia jõudnud, olid nad juba seal möödunud ja unustatud. Juba paar aastat tagasi hakkasid tuntud vene modernistid I. Stravinski, S. Prokofjev, A. Tšerepnin jt, kes Pariisi muusikailmas juhtivatel kohtadel seisavad, oma loomingu sihte muutma [...] Kuulus komponist Stravinski, kes oli seni üks kõige radikaalsematest novaatoritest, pooldab oma viimastes töödes juba Tšaikovski viisirikust, mida varem aga Prantsusmaal loeti isegi banaalseks. [...] Meie noortele heliloojatele Eestis võiks soovitada ka sisurikkamat klassikalist ja romantilist muusikat põhjalikumalt tundma õppida, et sealt aegamööda tehnikat ja meisterlikkust omandada. Originaalsuse otsimine impressionismis pole ju tõeline omapärasus.

Iseloomulik on selles tsitaadis viide „impressionismile“; nagu juba mainitud, oli see 1930. aastatel üks peamisi mõisteid, millest lähtuti 20. sajandi alguse uute kompositsioonitehnikate üle polemiseerimisel.

Lisaks käesolevas ja eelmises peatükis käsitletule on Oja loomingus teisigi arenguliine. „Vaikivate meeleolude“, „Ajatriloogia“ ja klaverikvintetiga samal ajal (1930. aastate esimesel poolel) kirjutas ta suurema osa oma soololauludest, mille analüüsile on pühendatud järgmine peatükk. Nendes on piiratud transponeeritavusega heliridu kasutatud eelkirjeldatuga võrreldes teistsugusel põhimõttel: kui instrumentaalkammermuusikas on need heliread (eriti oktaatoonika) helikõrgusstruktuuri domineeriv (kõigis vormiosades suuremal või vähemal määral avalduv) osis, siis soololauludes toimivad need pigem vormiosi eristava elemendina. Oja loomingus on samaaegselt esindatud piiratud transponeeritavusega heliridade kasutusviisi kaks etappi: instrumentaalkammermuusika (eriti klaverikvintett) on kantud 20. sajandi alguse uuest praktikast, soololaulude harmoonias ja poeetilises teemaringis kajastub aga pigem 19. sajandi lõpu muusikalisest sümbolismist küllastunud meeleolu.

3. Vorm, tekst ja helikõrgusstruktuur Oja vokaalmuusikas

Oja on vokaalmuusika loojana jätnud mitmekülgse pärandi, mis ulatub kammerlaulust kuni ooperini. Soololaulu vallas oli tal võimalik toetuda mahukale varasemale kogemusele: kui jätta kõrvale eranditult instrumentaalmuusikale keskendunud Heino Eller, siis oli soololaul 20. sajandi esimesel poolel eesti heliloojate üks meelisžanre. Žanri tunnuseks on poeesia ja muusikalise väljenduse tihe vastastikune sõltuvus, mis tähendab, et laulu aluseks olevast tekstist tulenevad kaalutlused väljenduvad sageli vormi tasandil ja harmoonias. Oja kuusteist soololaulu (lisaks duett „Üksildus“ ning kvartett „Talve-öine“ sopranile, viiulile, tšellole ja klaverile) valmisid perioodil 1920. aastate lõpust kuni 1930. aastate teise pooleni; nende dateerimine on säilinud kirjallike allikate vähesuse tõttu paljuski oletuslik (vt ka Rumessen 1982). Helilooja eluajal ilmusid üksikväljaandena trükis neli laulu („Põhjamaa lapsed“, „Valge värav“, „Viimne laul“ ja „Me olime nagu lapsed“), kõik kaheksateist avaldati esmakordselt kogumikuna 1982. aastal. Oma kogumahult on Oja soololaulud võrreldavad Eduard Tubina sama loomevaldkonnaga. Ent kui Tubina soololaulud näivad tema hilisema sümfoonilise loominguga taustal pigem kõrvalharuna, siis Ojal on kammerlaul üks kandvamaid liine.¹⁹

3.1. Piiratud transponeeritavusega heliridade, vormi ja sõnateksti seosest „Valge värava“ näitel

Veendumaks, kuidas avaldub soololaulu žanris piiratud transponeeritavusega heliridade, vormi ja sõnateksti seos, uurigem esmalt Oja üht tuntumat laulu „Valge värav“. Selle aluseks olev Marie Underi sonett on toodud näites 17. Oja teos on kolmeosalises vormis ABA¹ (taktid 1–24, 25–49, 50–70), kusjuures A¹ jaguneb kaheks sarnaseks pooleks (taktid 50–57 ja 58–70). A-osa põhineb soneti esimesel, B-osa teisel ja A¹ kahel viimasel salmil. Seega järgib muusikaliste vormiosade jaotus soneti salmistruktuuri – iga salmi algus on markeeritud muusikaliselt uue vormiosa algusega. Oja on teinud luuletuse struktuuris ühe olulise muudatuse: neljanda salmi esimeses värsireas on Underil „su taga puhatakse ainust und“, Oja on selle aga asendanud kolmanda salmi alguse kordusega „sa valge värav, keset valget lund“, et sõnade kordus langeks taktis 50 ja 58 kokku muusikalise kordusega.

¹⁹ Oja on kirjutanud ka koorilaule. Neile ei ole aga siin vaadeldavad harmoonianähtused omased.

Näide 17. Marie Underi sonett „Valge värav“.**Valge värav**

Üks valge lumetee viib allamäge, A
 Kus üksik aken heidab väsind leegi –
 Üks vaikne tee – vist harva käib siin keegi:
 Ei kuulda kuljust, rudisevat rege.

Tee lõpus valge värav. Salaväge B
 Mind tunnen tõmbavat: ei ammu teegi
 Ma õhtul muud – käin sama teed, ja seegi
 Mu ainus käik on kurb, rind valus äge.

Sa valge värav, keset valget lund, A¹
 Kesk valget õhtut – tähed tulid kõik,
 Kuu kumardab su kumeruse üle –

Su taga puhatakse ainust und.
 Veel siinpool ma. Kui pea ehk kostuks hõik,
 Mis avaks mullegi su valge süle? . .

Oja kompositsioonipraktikale on omane rõhutada soololauludes teksti sõlmisuslikku või dramaatilist alget, paigutades vastava salmi või üksikud vär siread laulu muusikaliselt kontrastsesse B-osasse. Kui „Valge värava“ algus-osa ja repriis on harmooniliselt suhteliselt stabiilsed ja püsivad põhihelistikus (B-duur), siis keskosa oktoonilised kolmkõlasuhted ilmestavad soneti teise salmi teksti sümbolistlikku viidet teispoolsele („Tee lõpus valge värav. Salaväge mind tunnen tõmbavat“).²⁰ Näites 18 on toodud laulu keskosa algus.²¹

Skeem 21 on „Valge värava“ keskosa harmoonia analüütiline reduktsioon (alteratsioonimärgid kehtivad ainult selle akordi kohta, mille ette need on märgitud). Skeemilt nähtub, et kolmkõla {es,g,b} võiks esialgu tõlgendada põhihelistiku seisukohalt funktsionaalharmoonilise tonaalsuse võtmes, edasistes akordisuhetes tulevad aga esile oktoonilised suhted: selle kolmkõla tertsi madaldades (teisendustehe **P**) tekib {es,ges,b}, millest omakorda saadak-

²⁰ Laulu 1934. aasta esiettekanne oli pühendatud Leonhard Neumani mälestusele.

²¹ Näide põhineb laulu esimesel väljaandel (1937, Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital).

Näide 18. Laulu „Valge värav“ keskosa algus.

Piú agitato

p *poco cresc.*

25

Tee lõ-pus val-ge vä-rav sa-la-vä-ge
Zum weis-sen Tor da un-ten zieht schon lan-ge

pp *poco cresc.*

mp *mf* *p*

mind tun-nen tõm-ba-vat ei am-mu tee
eln dump-fer Drang mich hln, am A-bend ras-

mf *p* *sempre p*

se {fis,a,cis} (teisendustehe **RP** ehk akordisuhe $\emptyset^{\emptyset}$). Vokaalpartiis on seejuures samal oktaatoonilisel helireal põhinevad iseloomulikult haakuvad „täistoon-pooltoon“ figuurid {b,c,des} ja {cis,dis,e}.

Järgmised harmooniasündmused seostuvad cis-molli/E-duuri tonaalse tugipunktidega (s.t põhihelistikust B-duurist 3 ja 6 pooltooni transpositsioonisuhetes helistikega). Omamoodi ühenduslülina toimib väike minoorne septakord {fis,a,cis,e}: kui esimest korda tekkis see oktaatoonilises kontekstis kolmkõlale {fis,a,cis} septimi lisamisel taktis 32, siis taktis 45 moodustub see kui E-duuri II₇. Selle ühe heli asendamisel pool tooni kõrgemaga ({a}→{b}) moodustub väikese mažoorse septakordi kõlaga akord, mis funktsioneerib põhihelistiku B-duuri suhtes kui „saksa“ suurendatud sekstiga altereeritud dominant (Ger). Seega võib „Valge värava“ keskosa pidada üsnagi tüüpiliseks näiteks teisendusteoreetiliste uurimuste huviobjekti kuuluvast muusikast: see on põhiolemuselt tonaalne, kuid sisaldab mõningaid funktsionaalharmoonia seisukohalt raskesti tõlgendatavaid oktaatoonilisi kolmkõlasuhteid. Oktaatoonilised kolmkõlasuhted toimivad laulu keskosa alguses omamoodi „otseteena“, mis soodustab suundumist põhihelistikust tritooni kaugusel olevasse E-duuri.

Skeem 21. Oktatoonilised kolmkõlasuhted „Valge värava” keskosas.

taktid 25 28 30 32 34 36 39 43 45 46 50

B: I IV? P RP Ø cis: V₂ I₆ E: I B: Ger V₄⁶—₃⁵ II₇ I

3.2. Luuletuse kasutamisest soololaulu tekstina

Laulu „Valge värav” näitel võis veenduda, et luuletuse salmistruktuur peegeldub mõnel juhul vägagi selgelt muusikalises vormis ja harmoonia abil on alla joonitud tekstis väljendatud erilisi teemavaldkondi (oktatoonilised kolmkõlasuhted kui „valge värava” sümboli muusikaline võrdkuju). Järgnevalt uurigem mõnede teiste Oja laulude vormi, pöörates seejuures tähelepanu võimalikele muudatustele, mida helilooja tegi luuletuse salmistruktuuris selle rakendamisel laulu tekstina.

Oja on soololauludes kõige meelsamini kasutanud kolme poeedi, Juhan Liivi („Viimne laul”, „Puude all”, „Mets”, „Ei näe enam”, „Sina ja mina”, „Kiil”, „Meri”, „Lilleleid” ja „Üksildus”), Anna Haava („Põhjamaa lapsed”, „Me olime nagu lapsed” ja „Ööpoeem”) ja Marie Underi („Valge värav” ja „Sügisemaru”) tekste. Liivi luule puhul on tekstoloogilised küsimused Haava ja Underiga võrreldes keerulisemad, sest suur osa Liivi luuleloomingust avaldati pärast tema surma erinevates redaktsioonides ja mõned luuletused on säilinud mitmes käsikirjalises variandis. Seetõttu on soololauludest kõneldes oluline silmas pidada, millised redaktsioonid olid nende valmimise ajal tõenäoliselt kättesaadavad. Liivi luule esimesed mahukamad kogumikud ilmusid Gustav Suitsu (1909/1910) ja Friedebert Tuglase (1919 ja 1926) toimetatuna. Neist kõige põhjalikum, 1926. aastal avaldatu, sisaldab kõiki Oja soololauludes kasutatud luuletusi. Tuglase toimetajatööle on iseloomulik mõnede luuletuste kärpimine või lühema variandi eelistamine. Nii näiteks koosneb „Mets” tema väljaandes neljast salmist, käsikirjas on aga seitse salmi (Talvet 2012: 164). Niisamuti puudub 1926. aasta väljaandes luuletuse „Ei näe enam!” eelviimane (kõige ulatuslikum) salm (algab: „Ei mõista ma, miks see, mis leekivamas tules...” (Talvet 2012: 152). Lühemas variandis on ka „Mu viimne laul” ja „Meri”. Oja soololauludes kasutatud ülejäänud Liivi luuletuste puhul on 1926. aasta kogumik kooskõlas hilisemate, pikemat varianti arvesse võtvate väljaannetega.

Näide 19. Juhan Liivi „Mets“ Oja soololaulu alusena.

Mets.

Sa, mets, oled must ja tume **A**
ja muremõtetes,
su üle on hallid pilved
ja sügis ta ududes.

Siit suve unenägu **B** **Poco più mosso**
on toona läbi käind,
siin helinal hüüdnud kägu,
luht palju õnne näind.

Siis vaatasid taeva põue, **Meno mosso**
ta sinisilmisse,
ja punased kuuse kroonid
päid tõstsid kõrgele.

Nüüd oled sa must ja tume **A¹**
ja muremõtetes,
su üle on hallid pilved
ja sügis ta ududes.

Repriisiline ülesehitus (ABA¹) on ootuspärane neis lauludes, milles aluseks olevas luuletuses on juba algselt kordusstruktuur. Selle näitena võib tuua Juhan Liivil põhineva laulu „Mets“ (näide 19), kus viimane salm on esimese kordus varieeritud esimese värsireaga: vastavalt „Sa, mets, oled must ja tume...“ ja „Nüüd oled sa must ja tume“. Oja laul on repriisilises vormis (ABA¹, taktid 1–8, 9–36, 37–44) ja keskosa jaguneb omakorda kaheks lõiguks: *Poco più mosso* ja *Meno mosso* (vastavalt taktides 9–21 ja 22–36). Nendele lõikudele vastab luuletuse teine ja kolmas salm. Teine näide repriisilisusest algses luuletuses on „Ei näe enam!“, mis on 1926. aasta väljaandes neljasalmiline ja viimane salm on esimese täpne kordus: „Ma olen pime, ma ei näe enam, mul palju valgust oli vaadata, siis kadus usk ja kadus valgus ka – ei näe enam!“.

Oja loomingus leidub näiteid ka sellest, kuidas luuletuses algselt repriisilisus puudub, kuid helilooja on salme nii ümber asetanud, et see vastaks muusikalisele kordusstruktuurile. Üks selliseid on „Põhjamaa lapsed“, mis põhineb Anna Haava luuletusel „Me oleme põhjamaa lapsed“. Näites 20 on

Haava luuletus kõrvuti laulu „Põhjamaa lapsed“ tekstiga, mis on jaotatud salmideks vastavalt kolmeosalisele vormile (ABA¹, taktid 1–20, 21–41, 42–59). Oja laulu vormiosade piirid ei kattu luuletuse salmistruktuuriga. Nii näiteks ei ole luuletuse teise salmi materjali kasutatud ainult laulu B-osas, vaid ka A-osa lõpus. On eriti tähelepanuväärne, et laulu A¹-osa alguses kõlab kõigepealt esimese salmi ja alles seejärel kolmanda salmi materjal. Seega on Oja muutnud salmistruktuuri nii, et tekiks muusikalist repriisi järgiv mõttekordus („Meid saatnud vaikustehelin...“). Sama praktika kohta leidub näide ka laulus „Kiil“ (ABA¹, taktid 1–20, 21–34, 34–45), mis põhineb Liivi neljasalmilisel luuletusel: A¹-osa alguses on neljanda salmi esimesed värsiread („On kiilised igal ajal, on kiilised alati“) asendatud esimese salmi alguse värsiridadega („Kiil kasvab kapsale alla ja kaalikale kiil...“), nii et teksti kordusstruktuur toetab muusikalise vormi repriisilisust.

Mõnes Oja laulus on luuletuse struktuur tinginud omapärasema (repriisilisusest eemalduva) vormilahenduse. Marie Underi „Sügisemaru“ koosneb kahest seitsme värsireaga salmist. Sellel põhinev Oja laul on kaheosalises vormis AB (taktid 1–61 ja 62–105), ehkki algusosa karakteri järkjärgulise naasmisega alates taktist 76 (*poco a poco cresc. ed accel.*) ilmneb repriisilisi jooni. A-osas on Oja kasutanud esimest salmi (algab: „Kuulete, kuidas nüüd märatseb maru ja murrab...“) ja B-osas teist salmi. B-osale on iseloomulik oktatooniliste akordisuhete rohkus, ent see avaldub erinevate akorditüüpide näol: B-osa algust („Tõuseb kui salane nutt siis säält saledast salust, kaebades kohavad kuused ja kased ja männid...“) iseloomustavad poolvähendatud septakordid (näide 21a): näiteks {c,es,ges,b} ja {a,c,es,g} taktides 64–66. Edasises („võitluses tormiga langeb siin raksudes mõni“) tulevad aga esile tritooni suhtes väikesed mažoorssed septakordid (näide 21b): näiteks {h,dis,fis,a} ja {f,a,c,es} taktides 84–85. Muusikalise materjali erisus aitab rõhutada teise salmi kahe esimese ja viie viimase värsirea mõttevastandust: ühelt poolt kaebemotiiv („salane nutt“) ja teiselt poolt võitluskujund.

Omapärasema vormilahenduse näitena väärrib mainimist ka „Ööpoeem“ Anna Haava tekstile („Sina vaikiv, sügav öö“). See on kaheosalises vormis AB (taktid 1–28, 29–53), kusjuures kumbki osa jaguneb omakorda kaheks lõiguks: A-osas *Andante tranquillo* ja *Misterioso* (taktid 1–19 ja 20–28) ning B-osas *Grandioso* ja *patetique* (taktid 29–41 ja 42–53). Põhihielik F-duur saabub alles B-osa alguses koos laulu dünaamilise kulminatsiooniga luuletuse neljanda salmi tekstil (algab: „Nüüd ma nägin sinu palet – sina, vaikiv, sügav öö!“). Luuletuse algussalmides kirjeldatud looduselamus süveneb siin äratundmiseks, mille ilmekamale väljendamisega aitab kaasa tonaalne selginemine. Oja

Näide 20. Muudatused Anna Haava luuletuse „Me oleme põhjamaa lapsed“ struktuuris selle kasutamisel soololaulu „Põhjamaa lapsed“ tekstina.

Me oleme põhjamaa lapsed.

*Me oleme põhjamaa lapsed,
Kaks – meie mõlemad.*

Meid saatnud vaikustehelin
Ja tähtesäravad ööd,
Kuukumased, lumitand metsad
Ja vaiksed kaugelethead.
Me oleme põhjamaa lapsed.
Kaks – meie mõlemad.

Jääb lumekargelt põue
Meil südame sügavam õnn
Ja südame sügavam valu, —————→
Nad ainult aimata on. . .

Jääb igavest' ütle mata
Meil südame õndsam õnn
Ja südame sügavam valu,
Mis vaikiv kui igavik on. . .

Põhjamaa lapsed

Meid saatnud vaikustehelin **A**
ja tähtesäravad ööd,
kuukumased lumitand metsad
ja vaiksed kaugelethead. . .
Me oleme põhjamaa lapsed,
põhjamaa taeva all,

jääb lumekargelt põue
me südame sügavam õnn!
B
Me südame sügavam valu
ja südame sügavam õnn,
nad ainult aimata on,
ja valu, me südame valu,
nad ainult aimata on, aimata on

Meid saatnud vaikustehelin **A¹**
ja tähtesäravad ööd,
kuukumased lumitand metsad
ja vaiksed kaugelethead. . .
Me oleme põhjamaa lapsed,
põhjamaa taeva all,

jääb igavest' ütle mata
me südame õndsam õnn,
ja südame sügavam valu,
mis vaikiv kui igavik on,
mis vaikiv kui igavik on.

Näide 21. Poolvähendatud (a) ja väikeste mažoorsete (b) septakordide oktaatoonilised suhted „Sügisemaru“ B-osas.

a)

64

Tõu - - - - - seb kui sa - - - - - la - ne nutt

{c,es,ges,b} {a,c,es,g}

b)

84

A - - ga ta rat - - - - - su - tab

{h,dis,fis,a} {f,a,c,es}

tõlgendus rõhutab nimetatud värsirea tähtsust kõrgpunktina, mis jagab luuletuse kaheks: äratundmisele eelnevaks (kolm esimest salmi ehk laulu A-osa) ja seda hõlmavaks osaks (neljas ja viies salm ehk laulu B-osa).

Oja soololauludele on eranditest hoolimata üldiselt omane kolmeosaline repriisiline vorm. Sellesse kategooriasse kuuluvad selgelt järgmised laulud: „Põhjamaa lapsed“, „Valge värav“, „Me olime nagu lapsed“, „Viimne laul“, „Puude all“, „Mets“, „Ei näe enam“, „Kiil“, „Kaks pilvekest“, „Lilleleid“ ja „Hällilaul“, niisamuti kvartett „Talveöine“. Laulu keskosa on enamasti karakterilt kontrastne (elavam) ja sageli töötlusliku (sekventsilise) ilmega.

3.3. Suurendatud kolmkõlast soololaulus „Me olime nagu lapsed“

Kuigi suurem osa soololauludest on valminud samal ajal, kui Oja katsetas instrumentaalkammermuusikas „suurgamma stiiliga“, ei ole neis oktaatoonikat rakendatud läbiva harmooniaprintsiibina. Piiratud transponeeritavusega heliridadel, neist tulenevatel akordisuhetel ja akordstruktuuridel on

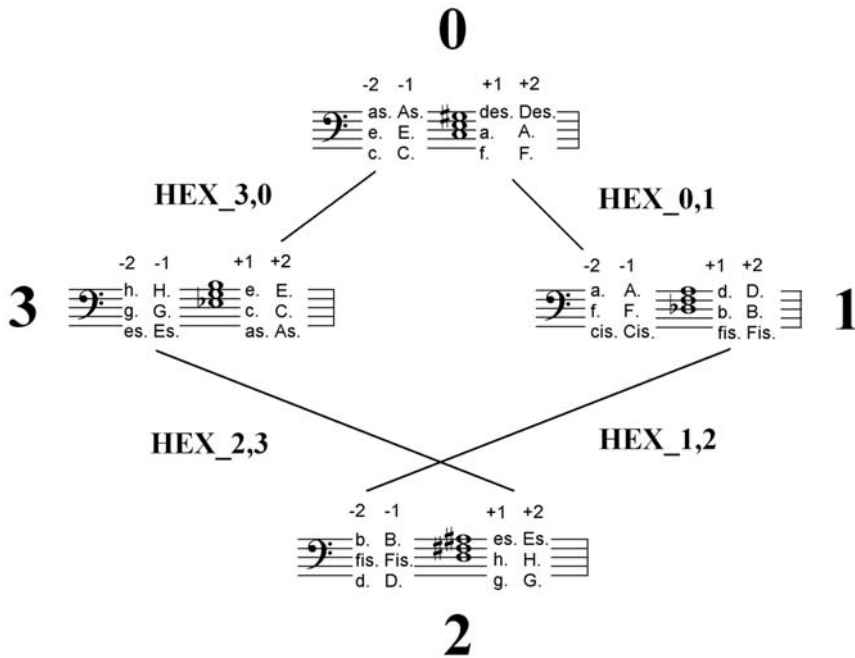
soololauludes teistsugune funktsioon: need aitavad vormiosi diferentseerida ja joonida alla laulu tekstis peituvat dramaatilist potentsiaali. Eristamise ja dramatiseerimise püüdluse valguses on mõistetav ka kolmeosalise repriisiga vormi suur osatähtsus. Enamik Oja soololaule on funktsionaalharmooniliselt tonaalse põhiilmega, kuid kätkevad paiguti tonaalsuse piiridest väljuvaid harmoonianähtusi. Selles võis veenduda eespool „Valge värava“ näitel. Sama laulu analüüsist ilmnes veel üks Oja harmooniakäsitluse tunnusjoon: kolmeosalises repriisilises vormis kasutatakse erilisi harmoonianähtusi just keskosa kontrasti allajoonimiseks.

Laulu „Me olime nagu lapsed“ keskosas on oluline koht suurendatud kolmkõlal – see on traditsiooniline nimetus trihordile, kus kõikide helide vahel on 4 pooltooni. Eespool defineerisime heksatoonilise helirea kui kahe pooletoonilises transpositsioonisuhtes suurendatud kolmkõla ühendi, täistoonhelirida moodustub kahe täistoonilises transpositsioonisuhtes suurendatud kolmkõla helide kombineerimisel. Kui varem oli suurendatud kolmkõla häältejuhtimise käigus tekkiv juhuslik kooskõla, siis 19. sajandil rakendati seda vokaalteostes või programmilistes instrumentaalteostes, andmaks piltlikult edasi teatud erilisi teemavaldkondi. Liszti loomingus hakkas suurendatud kolmkõla 19. sajandi keskpaigast peale üha järjekindlamalt seostuma „surma, leina ja südamevalu“ teemaga, keskne koht on sellel tema mitmes hilisteoses, näiteks klaveripalas „Unstern!“ (Todd 1988: 103).

3.3.1. Suurendatud kolmkõla teisendusteoreetilise käsitluse alused

19. sajandi keskpaiku aset leidnud harmooniakeele areng peegeldub eriti Carl Friedrich Weitzmanni traktaadis (1853), mida võib pidada suurendatud kolmkõla teisendusteoreetilise käsitluse ühes olulisemaks eeskujuks (Todd 1996: 153). Weitzmann täheldab, et suurendatud kolmkõla mistahes ühe heli liikumisel pooltooni võrra saab moodustada kolm mažoor- ja kolm minoorkolmkõla, kahe heli liikumisel pooltooni võrra aga lisaks veel kolm mažoor- ja kolm minoorkolmkõla – seega ulatub suurendatud kolmkõlast ühe või kahe heli liikumisel tuletatavate erinevate mažoor- ja minoorkolmkõlade arv kaheistkümneni (Weitzmann 1853: 28). Niisamuti on traktaadis nimetatud olulisemad suurendatud kolmkõla harmoonilist mitmetähenduslikkust soodustavad omadused (akordi pöörete samakõlalisisus) (Weitzmann 1853: 13–15). Teisendusteooria on tema käsitlust märgatavalt avardanud, näidates suurendatud kolmkõla ning sellest tuletatud mažoor- ja minoorkolmkõlade seost

Skeem 22. Mažoor- ja minoorkolmkõlade tuletamine suurendatud kolmkõla ühe või kahe heli liikumisel pooltooni võrra.



heksatoonilise helireaga (Cohn 1996: 23–24; Douthett, Steinbach 1998: 253–254; Cohn 2000: 94–98).

Skeem 22 kirjeldab võimalusi mažoor- ja minoorkolmkõlade tuletamiseks suurendatud kolmkõla ühe või kahe heli liikumisel pooltooni võrra; see põhineb Weitzmanni traktaadis toodud skeemil (Weitzmann 1853: 24), mis on siin aga esitatud ringstruktuurina ning täiendatud viidetega vastavatele heksatoonilistele heliridadele. Suurendatud kolmkõlad on tähistatud numbritega nullist kolmeni, lähtudes eespool alapeatükis 0.1.2 tutvustatud tähistusviisist. Iga suurendatud kolmkõla kõrval on mõlemal pool kahes veerus mažoor- ja minoorkolmkõlad; iga suur täht tähendab üht mažoor- ja väike täht üht minoorkolmkõla, mis moodustuvad selle suurendatud kolmkõla ühe või kahe heli liikumisel pooltooni võrra: vahetult akordi kõrval paremal ja vasakul ühe heli ning kummalgi pool järgmistes veergudes kahe heli liikumisel. Kahes vasakpoolses veerus (tähistega „-1“ ja „-2“) olevad mažoor- ja minoorkolmkõlad tekivad vastava suurendatud kolmkõla ühe ja kahe heli liikumisel pooltooni võrra, kahes parempoolses veerus (tähistega „+1“ ja „+2“) olevad minoor- ja mažoor- ja minoorkolmkõlad vastava suurendatud kolmkõla ühe ja kahe heli tõusmisel pooltooni võrra.

Skeemile 22 tuginedes sõnastagem kokkuvõtlikult võimalused mažoor- ja minoorkolmkõlade tuletamiseks suurendatud kolmkõla ühe või kahe heli liikumise tulemusena ja mõned tähtsamad seejuures avalduvad seaduspärasused:

- 1) **Mažoorkolmkõla** saadakse suurendatud kolmkõla mistahes ühe heli laskumisel (-1) või mistahes kahe heli tõusmisel (+2) pooltooni võrra. **Minoorkolmkõla** tekib suurendatud kolmkõla mistahes ühe heli tõusmisel (+1) või mistahes kahe heli laskumisel (-2) pooltooni võrra.
- 2) Mingist suurendatud kolmkõlast ühe ja kahe heli laskumisel saadavat kolme mažoor- ja kolme minoorkolmkõla nimetagem vastava suurendatud kolmkõla **miinusrühma** kolmkõladeks, ühe ja kahe heli tõusmisel tekkivat kolme minoor- ja kolme mažoorkolmkõla aga **plussrühma** kolmkõladeks. Nii näiteks moodustavad C-, E-, As-duuri ja c-, e-, as-molli kolmkõlad suurendatud kolmkõla {c,e,gis} („0“) miinusrühma, f-, a-, des-molli ja F-, A-, Des-duuri kolmkõlad aga selle plussrühma. Kõik nimetatud miinusrühma kolmkõlad kuuluvad ühte ja samasse heksatoonilise helirea transpositsiooni **HEX_3,0** ja kõik plussrühma kolmkõlad ühte ja samasse heksatoonilise helirea transpositsiooni **HEX_0,1**.
- 3) Iga heksatoonilises helireas sisalduv mažoor- ja minoorkolmkõla kuulub korraga ühe selle helirea suurendatud kolmkõla plussrühma ja teise suurendatud kolmkõla miinusrühma. Skeemil 22 on sirge abil ühendatud iga suurendatud kolmkõla plussrühm ühe teise suurendatud kolmkõla samadest mažoor- ja minoorkolmkõladest koosneva miinusrühmaga (näiteks suurendatud kolmkõla „0“ miinusrühm suurendatud kolmkõla „3“ plussrühmaga ja suurendatud kolmkõla „0“ plussrühm suurendatud kolmkõla „1“ miinusrühmaga). Sirge kõrvale on märgitud vastava heksatoonilise helirea tähistus.

3.3.2. Suurendatud kolmkõlast heksatooniliste akordisuhete kontekstis

Näites 22 on toodud laulu „Me olime nagu lapsed“ aluseks olev Anna Haava luuletus. Laul on kolmeosaline (ABA¹, taktid 1-14, 15-32, 33-42). A-osa põhineb esimesel, B-osa teisel ja A¹-osa neljandal salmil; kolmanda salmi väärsiridu (algab: „Me olime nagu lapsed, kes rännates rauevad...“) ei ole kasutatud. B-osa kontrastsus (*un poco agitato*) aitab alla joonida luuletuse mõttevastandust: ühelt poolt tonaalselt selge ja idülliline A-osa („Me olime nagu lapsed,

näide 23c) ja C-duuri kolmkõla (taktis 29, kus algab üleminek A¹-osale). E-, As- ja C-duuri kolmkõlad esindavad laulu tähtsamaid tonaalseid tugipunkte.²²

Laulu keskosa ilmestavaid heksatoonilisi kolmkõlasuhteid võib kirjeldada teisendustena **PL** ja **LP**. Teisendusele **PL** vastab näiteks As- ja E(= Fes)-duuri kolmkõla suhe taktides 24–25; teisendusele **LP** vastavad Ces- ja Es-duuri kolmkõlad taktides 26–27 ning C- ja E-duuri kolmkõlad taktides 29–31. Taktide 24–25 ja taktide 29–31 teisenduses osalevad heksatoonilise helirea **HEX_3,0** mažoorkolmkõlad, taktide 26–27 teisenduses aga selle heksatoonilise helirea naabertranspositsiooni **HEX_2,3** mažoorkolmkõlad. Taktis 28 kõlav suurendatud kolmkõla „3” ehk {g,h,dis} moodustub mõlemas nimetatud heksatoonilise helirea transpositsioonis, toimides seega erinevaid heliridu ühendava lülina.

Soololaulus „Me olime nagu lapsed” on kasutatud suurendatud kolmkõla transpositsioone „0” ja „3” – seega suurendatud kolmkõlasid, mis moodustuvad E-, As- ja C-duuri kolmkõladele vastavas heksatoonilises helireas **HEX_3,0**. Suurendatud kolmkõla „0” ehk {c,e,gis} tekib näiteks taktis 30, suurendatud kolmkõla „3” ehk {h,dis,fisis} leidub näiteks taktides 2 ja 32 E-duuri altereeritud dominantkolmkõla tähenduses. Taktis 28 on suurendatud kolmkõlal {g,h,dis} üheaegselt kolm tähendust: kui kõrgendatud kvindiga kõrvaldominant suhestub see esiteks takti 29 C-duuri kolmkõlaga, teiseks takti 24 As-duuri kolmkõlaga. Kolmandaks on see E-duuri kõrgendatud kvindiga dominantkolmkõla (mõtestatuna enharmooniliselt kui {fisis,h,dis}). Suurendatud kolmkõla „3” taolist funktsionaalset mitmetähenduslikkust soodustab asjaolu, et E-, As- ja C-duuri kolmkõla tuletuvad sellest ühesuguse arvu helide liikumisel (kahe heli tõusmisel pooltooni võrra). Seega võib suurendatud kolmkõla olla kõrgendatud kvindiga (kõrval)dominant korraga kolmele mažoorkolmkõlale (või kolmele minoorkolmkõlale), mis moodustuvad ühes ja samas heksatoonilises helireas ning on järelikult tuletatavad sellest analoogiliselt.

Heksatoonika ilmestab ka laulu lõppu (näide 24), kus taktides 39–41 suhestuvad A- ja Cis-duuri kolmkõlad ning taktides 41–42 C- ja E-duuri kolmkõlad (teisendustehe **LP**); A- ja C-duuri kolmkõla suhe taktis 41 on oktaatooniline (teisendustehe **PR**). Seejuures väärib tähelepanu teksti unemotiiv: „kes ku-

²² Heksatoonilise helirea ühte ja samasse transpositsiooni kuuluvate (4 pooltooni suhtes) mažoor/minoorkolmkõladega seostub 19. sajandi üks iseloomulikumaid tonaalse plaani korrastamise tendentse, mida võib täheldada Beethoveni, Schuberti, Chopini, Liszti, Wagneri, Brahmsi jt muusikas (Bribitzer-Stull 2006: 186–187).

Näide 23. Heksatoonilised tugipunktid {e}, {c} ja {as} laulus „Me olime nagu lapsed“: laulu algus **(a)**, keskosa algus **(b)** ja dünaamiline kulminatsioon **(c)**.

a) **1** *Grazioso.*

b) **15**

Un poco agitato. Me o - li - me na - - - gu laps - - - - sed

c) **24**

ko - - - - - du

Skeem 23. Suurendatud kolmkõla soololaulus „Me olime nagu lapsed“ heksatooniliste akordisuhete kontekstis. Ühe ja sama heksatoonilise helirea akordid on ühendatud talaga.

taktid 1 2 3 15 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

heksatoonilised teisendused: PL LP LP

E/Fes: I V^{#5} I I V⁵ — #5 V^{6-#5}₄₋₃ I

As: I V⁵ — #5

c: I VI C: V^{#5} I^{5-#5}

Näide 24. Heksatoonilised ja oktaatoonilised kolmkõlasuhted soololaulu „Me olime nagu lapsed“ lõpus.²³

28

28

rais.

sempre dim.

f

poco a poco rit. e dim.

Con ped.

31

LP

Tempo I

p

rit.

pp

Me o li = me na = gu

34

lap = sed, kel ümber vaid ing-li-te kund, kes kuris = ti = ku

pp

p

38

sempre p

pp

ppp

m.d.

kal = dal veel näevad õn = nist und, veel õn = nist und.

sempre p

LP

PR

LP

²³ Näites on kasutatud laulu esimest trükiväljaannet (noodiäri M. Tiitso kirjastus Tartus).

ristiku kaldal veel näevad õnnist und". 19. sajandil oli uni ja kõik sellega allegooriliselt seonduv (fantastilised nägemused, teispoolsus jne) üks tavali-semaid kontekste, millega seoses ilmnesid kõige eripärasemad funktsionaal-harmonilisest tonaalsusest eemalduvad või seda laiendavad harmoonianäh-tused.

3.4. Piiratud transponeeritavusega heliridade ilminguid ooperis „Lunastatud vanne“ ja kantaadis „Kojuminek“

Soololaulud olid tagantjärele vaadates ettevalmistus suuremale oopusele, kus Oja rakendas oma umbes kümne aasta jooksul kogutud vokaalmuusika kir-jutamise kogemuse. Selleks on ooper „Lunastatud vanne“, mis 1940. aasta ke-vadel tuli teater Estonia lavateoste võistlusel esimesele kohale ja osutus seega Oja eluajal enim tähelepanu pälvinud teoseks – seda hoolimata asjaolust, et lavaletoomiseks võimalust ei avanenud. „Lunastatud vanne“ on problemaa-tiline uurimisobjekt: kuivõrd ooperi tegevustiku põhiosa leiab aset Vabadus-sõja taustal, siis oli Oja sunnitud teost 1940. aastate esimese poole heitlikes oludes korduvalt ümber tegema – vaevaline protsess, mida on oma mälestus-tes kirjeldanud kirjanik Bernard Kangro (1983: 178–184). Ooperi partituur ei ole säilinud, küll aga klaviir. Kuigi säilinud materjalis on palju tekstoloogilisi küsitavusi (eriti libreto osas), saab selle põhjal piiratud transponeeritavusega heliridade kasutusviisi kohta siiski teha mõningaid tähelepanekuid.

„Lunastatud vanne“ on kolmes vaatuses koos proloogiga. Proloogi tegevus toimub 1905. aasta sündmuste taustal. Näites 25 on toodud katkend, milles omaksed (koor) jätavad hüvasti sunnitööle mõistetutega. Taktis 9 astub koor sisse sõnadel „Ei tagasi tule nad külmalt maalt“. Taktid 1–8 põhinevad ühel ja samal oktaatoonilisel helireal {c,d,dis,f,fis,gis,a,h} ehk **OCT_2,0**: taktides 6–8 suhestuvad oktaatooniliselt minoorkolmkõla {h,d,fis} ning vähendatud septa-kordid {h,d,f,a} ja {f,as,h,es}={f,as,ces,es}. Taktides 9–16 korratakse analoogilist materjali transponeerituna puhta kvardi võrra kõrgemale.

Piiratud transponeeritavusega heliridade jälgil on ka III vaatuses, mille te-gevus leiab aset sõjasündmuste taustal. Näites 26a on reprodutseeritud kat-kend orkestrivahemängust, mis põhineb täistoonharmoonial (esimeses tak-tis täistoonhelireal {as,b,c,d,e,fis}) ja pooltooni võrra laskuvatel suurendatud kolmkõladel (teises taktis {g,h,es} ja {fis,ais,d}). Piiratud transponeeritavusega heliridadest tulenevad kolmkõlasuhted iseloomustavad samas vaatuses „Lin-da jutustust“ (näide 26b): taktides 5–6 suhestuvad heksatooniliselt ces(=h)- ja es-molli kolmkõlad (**h^h**). Seega on ooperis „Lunastatud vanne“ piiratud trans-

Näide 25. Oktatoonika ooperi „Lunastatud vanne“ proloogis (sunnitööle mõistetute ärasaatmine).

Sunnitööle mõistetuid hakatakse raudu panema ja rivistama
Alla marcia lento

5 *p*
un poco accelerando
 Ei

9 *poco a poco cresc.*
 Ei ta - - - - - ga - - si tu - - - le nad
 ta - - - - - ga - - si tu - - - le nad kül - - - - - malt maalt, nad
poco a poco cresc.

13 *poco accelerando*
 ta - - - - - ga - si tu - - - - le nad kül - - - - - malt maalt
 kül - - - - - malt maalt, nad kül - - - - - malt maalt
ff

Näide 26. Täistoonharmoonia (a) ja heksatoonilised kolmkõlasuhted (b)
„Lunastatud vande“ III vaatuses.

a) *Pesante*

b) *Andante*

Sel päe-val, kui te mõlemad...

{h,d,fis} **h^h** {es,ges,b}

poneeritavusega heliridade kasutamisel jätkatud juba soololaulude puhul täheldatud praktikat: teoses domineerib mažoor/minoorhelirea diatoonika, sageli funktsionaalharmoonilise konteksti loojana, ja piiratud transponeeritavusega heliread ilmnevad episoodiliselt, markeerimaks teatud eksistentsiaalselt laetud elamusi (proloogi ülekohtu ja vande motiiv, III vaatuse lahingu-
taust).

Kõnealuse teemaringiga seoses väärib mainimist ka kantaat „Kojuminek“ meeskoorile, baritonisoolole ja orkestrile (1943). Selle käsitlemisel tuleb aga suurel määral tugineda oletustele, kuivõrd teosest on säilinud ainult kooripartiid. Kuigi säilinud materjalide põhjal on teost tervikuna esitamiseks restaureerida võimatu, annavad kooripartiid siiski alust teatud analüütilisteks üldistusteks ja süvendavad muude teoste analüüsimisel tehtud tähelepanee-

Näide 27. Oktatoonilised kolmkõlasuhted kantaadi „Kojumine“ kolmanda osa kooripartiis.

Tenor I
Tenor II

Bariton
Bass

Ja ju-ba u-ni ü - - - le neist käib, valge lin - - nu-na lau - - ge - le

{ges,b,des} {fis,a,cis}

teisendustehe: **P**

las - - - kub; suus u - ni maits - - - vam kui leib

{a,cis,e} {a,c,e} {c,e,g}

R **P** **R**

kuid. Kantaat põhineb Marie Underi ballaadil, kus maalitakse pilt Soome Talvesõjas lahingust naasvatest sõduritest: „Ja sammub ja sammub sääl sada meest, nad sammumas ränka sammu. Nad läbi käinud on tulest ja veest, neid oodetaks, oodetaks ammu“. Kantaadi viimases (kolmandas) osas kirjeldatakse kurnatud sõdurite hukku: „Ja jubagi uni neist üle käib, valge linnuna laugele laskub; suus uni nüüd maitsvam veel kui leib, uni viinana veres raskub. [...] Hall pakase mantel päratu lai nende vaevatud liikmeile langes. Nii igaüks siiski neist koju sai – nad uinuvad, uinuvad hanges.“ Näites 27 on toodud kantaadi kolmanda osa kooripartii algus, kus kolmkõlade oktaatoonilised suhted on kirjeldatavad teisendusjadana **P/R**: {ges,b,des}→{fis,a,cis}→{a,cis,e}→{a,c,e}→{c,e,g}. Seega on tegemist analoogilise jadaga nagu eespool klaveripalade tsükli „Vaikivad meeleolud“ kolmanda pala keskosas (vt skeemi 13 alapeatükis 1.5).

„Kojumineku“ nimetatud fragment annab alust kaheks järelduseks: 1) Oja 1940. aastate loomingus võib leida varasema oktaatoonilise praktika mõnimgaid jälgi; 2) Ilmneb seos piiratud transponeeritavusega heliridade ja teatud spetsiifiliste teemavaldkondade kirjeldamise taotluse vahel. Seda tähelepanekut süvendab veelgi Oja sümfooniliste poemide analüüs järgmises peatükis.

4. „Ilmu kaabelaulust“ „viirastusteni varjude valsis“: piiratud transponeeritavusega heliridadest Oja sümfoonilistes poeemides

Oja orkestriloomingu iseloomulikuma osa moodustavad sümfoonilised poeemid: 1930. aasta paiku loodud „Ilupoeem“, 1940. aastate alguses kirjutatud sümfooniline poeem „Müsteeriumid“ ja sümfooniline pilt „Mere laul“. Oja loomingu valdkondadest on just sümfooniliste teoste saatus olnud kõige heitlikum: järgnevalt analüüsitavatest teostest on trükitis ilmunud vaid „Ilupoeemi“ partituur (autorikäsikirja faksiimileväljaandena); „Müsteeriumid“ ja „Mere laul“ on kättesaadavad üksnes arhiivimaterjalina.²⁴ Seega siseneme selles peatükis võrdlemisi varjulisele ja eesti muusikaloos seni praktiliselt teadvustamata alale.

Kuigi sümfoonilise poeemi kujunemine algas sugulaslike žanrite kaudu (kontsertavamäng) juba mõnevõrra varem, võib selle kulminatsiooniks pidada 19. sajandi keskpaiku loodud Liszti teoseid. Mõiste „programm“ ehk „eessõna, mis lisatakse instrumentaalteosele, et vältida kuulaja poeetilisi eksitõlgendusi ning juhtida tähelepanu terve teose või selle osa poeetilisele ideele“, tuli laiemalt käbele eelkõige just Liszti vahendusel (Scruton 2001: 396). Muusika ja sõnatekst täiendavad sümfoonilises poeemis teineteist vastastikku: programm võimaldab mõista muusikas peituvaid kirjanduslikke taotlusi, samal ajal aitab muusika võimendada ja suunata sõnateksti lugemisel tekkinud muljet.

Võib-olla enamgi kui Liszti sümfoonilised poeemid kujundas Eestis žanri retseptiooni Jean Sibeliuse looming. On huvitav märkida, et mõlemal 1942. aastal toimunud kontserdil, kus tulid esiettekandele Oja sümfoonilised teosed, oli kavas ka Sibeliuse muusika. Oja „Mere laulu“ esiettekanne oli 21. mail 1942 (Vanemuise sümfooniaorkester Eduard Tubina dirigeerimisel); peale selle esitati Sibeliuse „Karjala süit“, Griegi mõned orkestripalad ja Max Bruchi kantaat „Frithjof“. „Müsteeriumid“ tuli esiettekandele Vanemuises Tubina dirigeerimisel sama aasta 3. oktoobril; niisamuti kõlas tookord Tubina 1. viiulikontsert, Sibeliuse sümfooniline poeem „Saaga“ ja Griegi „Sümfoonilised tantsud“.

²⁴ Lisaks nendele on trükituna kättesaadav juba eespool käsitletud „Vaikivate meeleolude“ keelpiliorkestri versioon. Orkestriversioon on ka „Ajatrilooigiast“, mille algversiooni tšellole ja klaverile olen eespool vaadelnud seoses klaverikvinteti saamislooga ja 1930. aastate esimese poole oktaoonilise kirjaviisi kujunemisega.

Programmilisusest tulenevad taotlused on kõige selgemini jälgitavad „Ilupoeemis“ ja „Müsteeriumides“, millele on lisatud sõnaline kommentaar. Sümfooniline pilt „Mere laul“ esindab 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses populaarset muusikalise „maastikumaali“ žanri; pealkirja ei ole selles programmilise seletusega täpsustatud.²⁵ „Ilupoeemi“ originaalkäsikirjas on pealkirja all märges: „See on ilu kaebelaul saatanast vallutat maailmale“. „Müsteeriumide“ esiettekanne kavalehel (näide 28) on pikem programmiline sündmuskirjeldus:

Emakene, äiu-lii, äiu-loo – see on palavikus viskleva lapse appihüüd. Kuid ilmuvad tontlikud viirastused varjude valsis. Agoonia, ähvardused ja piinavad õudsed nägemused heljuvad haige ümber. Kuni kõik taandub ja vaibub vabastavas surmas.

Seega on mõlemas teoses vaieldamatult tegu „võõristavate“ teemade spektriga, mida 19. sajandi lõpu praktikas tüüpiliselt seostati kõnealuste heliridadega: õudus, üleloomulikkus, kannatused jne. Sümfoonilise poemi žanri tekkelugu ja piiratud transponeeritavusega heliridade problemaatika on olnud ajalooliselt omavahel tugevasti seotud. Vähendatud septakordi ja suurendatud kolmkõla osakaal tõusis Liszti loomingus alates 1850. aastatest osalt just nimelt püüdlusest joonida alla programmilise instrumentaalmuusika poeetilist teemavaldkonda; niisugusi võtteid on tinglikult nimetatud ka „uueks madrigalismiks“ (Taruskin 2010: 428). Oktatoonilised ja heksatoonilised ilmingud on nende akorditüüpide loomulik kaasnähtus. On kõnekas, et Liszti esimene sümfooniline poem „Mis on kuulda mägedes“ („Ce qu'on entend sur la montagne“; ka „Mäesümfoonia“ ehk „Bergsymphonie“) on ühtlasi üks neist 19. sajandi keskpaiga teostest, milles on täheldatud oktaatoonika mõningaid jälgi (Taruskin 2010: 429–430).

4.1. Piiratud transponeeritavusega heliread programmi ilmestajana „Ilupoeemis“ ja „Müsteeriumides“

„Ilupoeemi“ programmis väljendatud pingesuhe (ühelt poolt „ilu kaebelaul“, teiselt poolt „saatanast vallutat maailm“) väljendub teose alguses kahe vormiosa, *Andante, con duolo* ja *Allegro, con rabbia* (taktid 1–28 ja 29–68) kontrastis. *Andante, con duolo* on suuremas osas ehitatud üles sekventsilisena ja selles tõuseb esile täistoonharmoonia, *Allegro, con rabbia* põhineb mažoor/minoorhe-

²⁵ Muusikalisest „maastikumaalist“ 19. sajandi ja 20. sajandi alguse muusikas on toonud arvukalt näiteid Stefan Keym (2009: 19).

Näide 28. Sümfoonilise poeemi „Müsteeriumid“ esiettekande kavaleht.

„Vanemuise“ kontsertsaal

Laupäeval, 3. oktoobril 1942. a. kell 19

I Sümfoonia kontsert

Juhatab: **Eduard Tubin**

Solist: **Evald Turgan** (viiul)

1. E. OJA — Müsteeriumid — (esiettekanne)

Sümfooniline poeem — Emakene, äiu-lii, äiu-loo — see on palavikus viskleva lapse appihüüd. Kuid ilmuvad tontlikud viirastused varjude valsis. Agoonia, ähvardused ja piinavad õudsed nägemused heljuvad haige ümber. Kuni kõik taandub ja vaibub vabastavas surmas.

2. E. TUBIN — Viiulikontsert — (esiettekanne)

Allegro moderato — Andante — Presto

3. SIBELIUS — Saaga

4. GRIEG — Sümfoonilised tantsud

Allegro vivace

Allegretto

Allegro

Allegro assai

Majandus- ja Rahandusdirektooriumi Trükikäitised,
end. „Ilutrükk“

Skeem 24. ABA¹ vorm „Ilupoeemis“.

	A		B	A ¹	
taktid	1–28	29–68	69–98	99–119	120–137
	<i>Andante, con duolo</i>	<i>Allegro, con rabbia</i>	<i>Agitato non troppo</i>	<i>Pesante, con ira</i>	<i>Sostenuto</i>
	Sekventsiline	Orelipunktil	Töötluslik osa		Basso ostinato
	Täistoonharmoonia	Mažoor/minoorhelirea diatoonika			
Teema- elemen- did	„flöödi- fraas“ ja „trompe- tifraas“	„grupeto- figuur“		„flöödi- fraas“ ja „trompe- tifraas“	„grupeto- figuur“
taktimõõt	7/4	4/4		7/4	

lirea diatoonikal ja kõlab tervenisti orelipunktil. Teos tervikuna on ABA¹ vormis (skeem 24): kaks eelnimetatud vormiüksust moodustavad A-osa; *Agitato non troppo* on töötluslik B-osa; *Pesante, con ira* koos *Sostenuto*’ga on repriisilik A¹-osa.

Andante, con duolo’s eristuvad kaks temaatilist algelementi; nimetagem neid algselt esitava instrumendi järgi „flöödifraasiks“ ja „trompetifraasiks“. Flöödifraas kõlab avataktis ja seda kordavad järgmises taktis veidi muudetult klarnetid. Taktide 3–4 trompetifraas esitatakse täistoonhelirea **WT_1,3** helidel (paralleelsetes tritoonides) ja sellest tuleneb teoses edaspidi oluline täistoonharmoonia (näide 29). „Ilupoeemi“ kolmas teemaelement, „gruPETOfiguur“ {fis,gis,fis,e,fis} saabub *Allegro, con rabbia*’s (näide 30a), kasutatuna ka peegelpildis (näide 30b). Sellel teemaelemendil põhineb töötluslik *Agitato non troppo* (näide 30c), A¹-osa algus *Pesante, con ira* (näide 30d) ja *Sostenuto* algusfraas (näide 30e). Seega jätkab Oja teos temaatilise transformatsiooni võtete poolest 19. sajandi programmilise instrumentaalmuusika traditsiooni: eriti iseloomulik on teemaelementide viimine peegelpilti, rõhutamaks „saatanast vallutat maailmale“ omast äraspidisust. Temaatilise transformatsiooni võtted, mis avalduvad eriti *Allegro, con rabbia* teemaelemendiga seoses, ja

Näide 29. Täistoonhelireal põhinev materjal „Ilupoeemi“ alguses.²⁶

The image displays a handwritten musical score for a full orchestral sound, titled "Näide 29. Täistoonhelireal põhinev materjal „Ilupoeemi“ alguses.²⁶". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments listed from top to bottom are: Fl. (Flute), Pic. (Piccolo), Ob. (Oboe), E. cor. (English Horn), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagott), Cor. (Cornet), Tr. bc. (Trumpet in B-flat), Tr. in. (Trumpet in C), Tuba, Trmp. (Trumpet), Arpa (Arpa), ME (Mezzosoprano), Vcl. (Violoncello), Vc. (Violoncello), Vc. (Violoncello), and Cs. (Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *cor. sord.* (cornet muffled). The notation is handwritten and appears to be a draft or a working score. At the bottom of the page, there is a small handwritten mark that looks like "-2-".

²⁶ Näites on kasutatud väljavõtet autorikäsikirjast, mis 1988. aastal avaldati faksiimileväljaandena (NSVL Muusikafondi EV osakond).

Näide 30. *Allegro, con rabbia* „grupetofiguuri“ temaatilised transformatsioonid „Ilupoeemi“ järgnevates vormiosades.

Allegro, con rabbia

a) 

b) 

Agitato non troppo

c) 

Pesante, con ira

d) 

Sostenuto

e) 

täistoonharmoonia (tritoonid) on siin osa ühest ja samast püüdlusest: selleks on „saatanliku“ teemavaldkonna ilmestamine. Kahtlemata võib niisuguses praktikas näha paralleeli Liszti mitme teose mefistoliku ainesega.

Andante, con duolo on alates taktist 10 ehitatud üles sekventsilisena. Taktides 23–28 moodustub sekvents, mille lülid on pooltooni võrra laskuvad ja koosnevad kahest helihulgast (skeem 25): täistoonilisest helihulgast ja suurest mažoorsest septakordist (näiteks täistoonhelireal **WT_1,3** põhinev helihulk ja suur mažoorne septakord {f,a,c,e} taktis 23). Esialgu on sekvents lülid ühe takti pikkused, kuid taktist 26 harmooniline rütm kiireneb ja muutub akordide meetriline positsioon. Igal suurel mažoorse septakordil on täistoonhelireal kummagi transpositsiooniga kaks ühist heli: näiteks suure mažoorse septakordi {f,a,c,e} helid {f,a} kuuluvad täistoonheliritta **WT_1,3**, helid {c,e} aga heliritta **WT_0,2**. Ka töötluslikus *Agitato non troppo*’s leidub täistoonhelireal käike, nagu näiteks laskuv täistoon {c,b,gis,fis,e} taktis 76. A¹-osa alguses (*Pesante, con ira*), mis on teose dünaamiline kulminatsioon (*forte fortissimo*),

Skeem 25. Täistoonilisel helihulgal ja suurel mažoorisel septakordil põhinev sekvents „Ilupoeemi“ algusosas.



Skeem 26. ABA¹ vorm „Müsteeriumides“.

	A	B			A ¹	kooda
taktid	1–42	43–295	296–322	323–347	348–389	390–434
	<i>Moderato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Lento misterioso</i>	<i>Andante elegiaco</i>	<i>Moderato, con moto. Sostenuto</i>	<i>Grave. Grave e funebre</i>
		„tontlikud viirastused varjude valsis“	klaveripala „Surm“ materjal		A-osa täpne kordus	
taktimõõt	4/4	3/4		4/4		

saadavad trompetite pralleelsetes tritoonides figuuri (näide 30d) suurendatud kolmkõla {des,f,a} helid.

Piiratud transponeeritavusega heliridadel on oluline koht ka „Müsteeriumides“. See on ABA¹ vormis (skeem 26), kus B-osa koosneb kolmest suhteliselt iseseisvast lõigust (*Allegro*, *Lento misterioso* ja *Andante elegiaco*). Töötluslik *Allegro* (3/4 taktimõõdus) seostub programmis mainitud „tontlike viirastustega varjude valsis“. *Lento misterioso* põhineb 1929. aastal loodud klaveripa-

Näide 31. Piiratud transponeeritavusega heliread „Müsteeriumides“.

a)  **Moderato**

$O^O h^H$

b)  **Allegro**

c) 

d)  **Lento misterioso**

lal „Surm“, mis kuulub klaveripalade tsüklisse „Sugestioonid“.²⁷ Klaveripala tempomääratlus *Lento assai* on asendatud juhisega *Lento misterioso*, mis viitab sellele kui „Müsteeriumide“ mõttelisele raskuspunktile. On tähelepanuväärne, et „Müsteeriumides“ ei ole Oja loobunud oma paljudele teostele omasest kolmeosalisest ülesehitusest – seda hoolimata programmis väljendatud jutustusest, mille valguses on „algsituatsiooni“ juurde naasvat repriisi keeruline põhjendada.

„Müsteeriumide“ alguses ilmnevad oktaatoonilised akordisuhted (näide 31a): näiteks alates taktist 19 korratavas materjalis suhestuvad oktaatooniliselt kolmkõlad {cis,eis,gis} ja {e,g,h}, millega samasse oktaatoonilisse heliritta

²⁷ „Sugestioonid“ (alapealkirjaga „Kurvad mõtted“) koosneb viiest palast: „Igatsus“, „Kaebed“, „Kurbus“, „Surm“ ja „Toonela varjud“. 2004. aasta väljaandes viimane pala puudub. Täistoonhelirea mõju avaldub peale „Surma“ teisteski palades.

OCT_1,2 kuulub ka väike minoorne septakord {g,b,d,f} taktis 23. Minoor-kolmkõla {e,g,h} ja sellele järgnev {gis,his,dis} suhestuvad aga heksatooniliselt, kätkeades kõiki **HEX_3,0** helisid. Töötlusliku *Allegro* jooksul järk-järgult ilmuvad oktaatoonilised figuurid ühinevad alates taktist 130 oktaatoonilisel helireal **OCT_0,1** põhinevaks pikemaks keel- ja puupillide passaažiks (näide 31b), millega samal ajal kõlab vaskpillidel samasse heliritta kuuluv hulgaklassi [0,2,6,8] tetrahord {fis,b,c,e}.²⁸ *Allegro* lõpus (näide 31c) moodustub täistoonilise struktuuriga helihulkadest (hulgaklassi [0,4,8] trihord ehk suurendatud kolmkõla ja hulgaklassi [0,2,6,8] tetrahord) pikem jada. *Lento misterioso's* on need kesksed teemaelemendid (näide 31d); nimetatud täistooniline tetrahord tekib *Lento misterioso* alguses tritoonipaari vastassuunalise liikumise tulemusena.

Seega on piiratud transponeeritavusega heliread „Müsteeriumides“ selgepiiriline väljendusvahendite kogum, mille abil joonitakse alla programmi teemavaldkonda 19. sajandi „helimärgistamise“ traditsioonist lähtudes: siin leidub oktaatoonilisi ja heksatoonilisi kolmkõlasuhteid (*Moderato*), pikemaid oktaatoonilisi passaaže (*Allegro*) ja täistoonhelireal põhinevaid akordistruktuure (*Allegro* ja *Lento misterioso*).

4.2. Oktatoonika vormiosade alguse markeerijana „Mere laulus“

„Mere laul“ on ABA¹ vormis (skeem 27), kusjuures A¹-osas kordub transponeerimata (ja praktiliselt muudatusteta) A-osa materjal ja koodas lisaks katkend B-osast – järjekordne näide Oja mitmetele teistele teostele omasest täpsete korduste eelistamisest. Teoses ei leidu ulatuslikumaid oktaatoonilisi löike, kuid oktaatoonika avaldub siiski kaudselt selles, kuidas teatud akorditüübid suhestuvad põhiolemuselt mažoor/minoorhelirea diatoonilises kontekstis. Skeemil 28 on näidatud mõningaid „Mere laulus“ tekkivaid oktaatoonilisi septakordisuhteid; skeemi koostades on järgitud sama minimaalse häälteliikumise põhimõtet nagu eespool „Vaikivates meeleoludes“. Võrdlemist lihtsustab seegi, et sarnaselt „Vaikivate meeleolude“ esimese palaga on siin kasutusel

²⁸ Oktatoonika kasutamine töötluslikes osades iseloomustab Oja 1940. aastate esimese poole praktikat ka üldisemalt. Oktatoonilisi käike leidub näiteks samal perioodil valminud sümfoonias (käskkirjas „Sümfoonia nr 1“), mis koosneb kolmest osast: *Allegro moderato* („Prelüüd“), *Andante* ja *Allegro maestoso*. Oktatoonilised passaažid ilmuvad *Allegro maestoso's* põgusalt kõrvalpartii alguses (*Grave*) ja pikemalt töötluses (*Allegro energico*): viimati nimetatud juhul tõusva käiguna helidel {h,cis,d,e,f,g,as,b,ces} (madalatel keel- ja puupillidel). Nendel harmoonianähtustel on aga sümfoonias selgelt episoodiline roll, sest tervikuna on teos tonaalse (kohati modaalse) põhiilmega.

Skeem 27. ABA¹ vorm „Mere laulus“.

	A	B	A ¹	kooda
taktid	1–40	41–97	98–133	134–157
	<i>Andante, tranquillo – Moderato</i>	<i>Tempo I – poco più mosso – Tempo rubato</i>	<i>Tempo I – Moderato</i>	
		töötluslik osa	A-osa vähesel määral muudetud kordus	B-osa alguse kordus koos lõpetava osaga
taktimõõt	4/4			

Skeem 28. Septakordide oktaatoonilised (OCT_{2,0}) seosed „Mere laulus“.

A-osa			B-osa		kooda		
1	7	13	42	56	143	150	152

<u>3</u>	<u>4</u>	(<u>3</u>)	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>3</u>
----------	----------	--------------	----------	----------	----------	----------	----------

oktaatoonilise helirea transpositsioon OCT_{2,0}. Erinevus seisneb aga selles, et kui „Vaikivate meeleolude“ minimaalse häälteliikumise skeemil näidatud protsessid toimusid enamasti järjestikuste septakordide vahel, siis „Mere laulu“ skeemis on seda meetodit rakendatud ka mittejärgestikuste septakordide omavahelise oktaatoonilise suhte demonstreerimiseks. Skeemil näidatu on taandamisprotsessi tulemus ja keskendub ainult teose teatud tugipunktidele: A- ja B-osa algusele (= A¹-osa ja kooda algus) ning teose lõpule.

Taktid 1–6 kõlavad poolvähendatud septakordi {d,f,as,c} harmoonial (häältejuhtimisala 3), mille saatel esitab klarnet esimest korda peafraasi. Peafraasi teine läbiviimine taktides 7–12 on eelnenud poolvähendatud septakordiga samasse oktaatoonilise helirea transpositsiooni kuuluva väikese minoorse

Näide 32. Oktatoonilised akordisuhted „Mere laulu“ lõpus.

143

VI. solo

mf *p*

mf *mf* *f*

lento

p *pp* *pppp*

Cl. b.

{f,as,ces,es}

{h,d,f}

{d,f,as,c}

septakordi {gis,h,dis,fis} harmoonial. Skeemil 28 on takti 13 minoorkolmkõla {h,d,fis} häältejuhtimisala määramisel võetud arvesse ka eelmises septakordis kõlanud heli {gis}. B-osa alguses suhestuvad oktaatooniliselt poolvähendatud septakordid {h,d,f,a} ja {f,as,ces,es}. „Mere laulu“ lõputaktides (näide 32) esitatakse OCT_2,0 poolvähendatud septakordid {f,as,ces,es}, {h,d,f,a} ja {d,f,as,c} eriti kontsentreeritult vastavalt taktides 143, 150 ja 152 (tõsi, taktis 150 puudub heli {a}). Kohati akordisuhetes avalduvast oktaatoonikast hoolimata kuulub „Mere laul“ siiski hoopis teise kategooriasse kui 1930. aastate esimese poole läbinisti oktaatoonilised teosed, sest oktaatoonilises suhtes akordidega samal ajal kõlab mažoor/minoorhelirea diatooniline materjal (selles mõttes läheneb teos mõneti eespool analüüsitud Sibeliuse „Toonela luigele“). „Mere laulus“ on mindud tagasi 19. sajandi lõpu praktika juurde: oktaatoonika avaldub akordisuhetes (3 ja 6 pooltooni transpositsioonisuhetes kolmkõlad ja septakordid), kuid mitte „horisontaalis“.

4.3. „Suurgamma stiili“ küsimus Oja 1940. aastate esimese poole loomingus

1930. aastete lõpus ja 1940. aastate esimesel poolel ei ole Oja loonud muusikat, kus oktatoonikal oleks sarnane läbiv roll nagu „Vaikivates meeleoludes“, „Ajatrioloogias“ või klaverikvintetis. Selle asemel võib täheldada mitut muud tendentsi: 1) esile tuleb seos 19. sajandi „helimärgistamise“ võtetega, mille puhul piiratud transponeeritavusega heliread toimivad muusikalise „teisena“, joonides alla teatud erilisi teemavaldkondi (tõsi, näiteid selle kohta leidub ka Oja varasemas loomingus). 2) Oktatoonika ilmneb töötluslikes vormiosades (oktatoonilised passaažid „Müsteeriumide“ *Allegro's*) või toimib vormiosade alguse markeerijana (oktatoonilised septakordisuhted „Mere laulus“).

Nii ühel kui teisel juhul võib väita, et oktatoonikast on saanud sel perioodil episoodiline nähtus, mis asetub üldisemasse mažoor/minoorhelirea diatoonika raami. Kui 1930. aastate esimese poole loomingus toimusid paralleelselt kaks erinevat (kuid siiski teineteisest sidusalt välja kasvanud) liini – ühelt poolt näiteks „Ajatrioloogia“ esimese pala läbiv oktatoonika ja teiselt poolt mõne soololaulu tekstist ajendatud oktatoonilised nähtused –, siis 1930. aastate lõpus jääb neist sõelale vaid üks. Alapeatükis 1.1. ilmnes, et Oja pidas oma helikeele üheks olulisemaks tunnusjooneks „suurgamma stiili“. Selle kompositsioonipõhimõtte eripära ei jäänud tema kaasaegsetele märkamata. Nii näiteks on Eduard Tubin meenutanud klaverikvinteti saamislugu (Rumessen 2007: 102):

Muusikakoolis, kui me juba vormi hakkasime õppima, siis hakkas Oja kirjutama üht kvintetti. [...] Esimese osa kirjutas ta seal, hiljem kirjutas teised osad juurde. See on selles mõttes huvitav, et Oja valis seal ühe imeliku põhimõtte. Ta võttis üks või kaks akordi ja siis kõik motiivid ja saatehääled põhinesid sellel akordil. See on umbes sama, mis Skrjabin tegi oma „Prometheuses“. Aga natuke läks juba Schönbergi juurde kah. [...] Ellerile kangesti meeldis see süsteem, mille Oja oli välja mõelnud.

Küsimus, miks Oja ei läinud oma väljatöötatud süsteemiga 1930. aastate teisel poolel kaugemale, on ilmselt määratud jääma lõpliku vastuseta (tõsi, kui mõelda „Vaikivatele meeleoludele“, siis võib väita, et juba esimestes oktatoonilistes teostes oli Oja jõudnud kirjaviisini, millest oktatoonika ranguse mõttes on isegi raske kaugemale minna). Teatud maani saab seda seletada biograafiliste seikade varal (Rumessen 2007: 37–44): loominguiliste kõhklaste süvenemisega, mingil määral ka tollase muusikaelu konservatiivse peavoolu survega, mida „Tartu koolkonna“ heliloojad teravalt tunnetasid. Raskeks loo-

minguliseks hoobiks oli 1940. aastate algupoolel ooperi „Lunastatud vanne“ pealesunnitud ja perspektiivitu ümbertegemine, mida on meenutanud Bernard Kangro (1983: 183): „Teda piinasid selle ooperi ümbertegemise vaevad ja ta ristis selle „Lunastamata vandeks“. Teda ahistas ta enese olukord. [...] Ta elas arvatavasti raskelt läbi oma kunsti kriisi.“ Oktatoonika ja teised piiratud transponeeritavusega heliread ilmestavad ka suurt osa Oja kõnealuse perioodi loomingust, ehkki teisenenud on nende kontekst ja kasutamise ajend. „Suurgamma stiil“ taandumine või teisenemine on paljuski seotud Oja loomingu žanrifookuse nihkumisega. 1930. aastete esimesel poolel avaldus „suurgamma stiil“ peaaegu eranditult instrumentaalkammerteostes („Ajatriлогия“ ja klaverikvintett); hiljem ei ole Oja aga olulisi kammerteoseid loonud.

Kuigi kõik nimetatud tegurid aitavad mingil määral mõista Oja käekirja teisenemise loogikat, oleks siiski ekslik läheneda küsimusele üksnes isikukeskselt. Mõned tema puhul täheldatud tendentsid avaldusid 1940. aasta paiku (ajutiselt) ka teiste „Tartu koolkonna“ heliloojate muusikas. Kõnealusel perioodil liikus Heino Eller oma 1920. aastate muusikaga (klaveriprelüüdid, 1. keelpillikvartett, sümfooniline poem „Viirastused“ jne) võrreldes teistsuguse, folkloorile ja mažoor/minoorhelirea diatoonikale suuremat rõhku paneva helikeele suunas; stiilipöördena on kirjeldatud 1940.–1941. aasta vahetusel loodud tsükli „13 klaveripala eesti motiividel“ (Humal 1987a: 54). Stiilierinevus on märkimisväärne ka Eduard Tubina 2. ja 3. sümfoonia puhul (vastavalt 1937. ja 1942. aasta). Karl Leichter on 3. sümfooniast käsitledes tõdenud, et „kahe esimese sümfooniaga võrreldes on helikeel muutunud lihtsamaks, temaatika selgemaks ja väga rahvamuusika lähedaseks“ (Leichter 1997: 190). Viide „rahvamuusikale“ on vägagi kõnekas, sest kohalikku muusikalist identiteeti ja omapära puudutavad küsimused olid 1930. aastatest peale paljude muusikakirjutiste tulipunktis.

1940. aastate esimesel poolel nii Oja kui ka teiste loomingus süvenenud kõnetamissoov väljendus mitme erineva tunnuse näol: pöördumine ulatuslikumate (orkestri)teoste ja monumentaalsuse poole; mažoor/minoorhelirea diatoonika osatähtsuse kasv; rõhuasetus mitmesugustele üldmõistetavatele muusikalistele märkidele, nagu näiteks piiratud transponeeritavusega heliread kui teatud eriliste teemavaldkondade episoodiline markeerija;²⁹ sellest

²⁹ Üheks niisuguseks märgiks võib pidada ka „rahvamuusika“ motiivide stiliseeringut, mida tajuti rohkem või vähem põhjendatult mitmes Oja tollases teoses. Nii näiteks on Juhan Simm kirjutanud „Müsteeriumide“ kohta esiettekande järel: „Tumedalt, raskemeelselt algavad tšellod ja fagotid rahvamotiividel ülesseatud teemaga kontrabasside *pizzicato* taustal, millega järk-järgult ühinevad teised pillid akordi astmete korras, kuni viis haarab hetkeks kogu orkestri enesega kaasa. Algteemale järgneb pea viirastuste tontlik valss, mis harmooniliselt huvitavalt loodud, luues meeoleu tabava

tuleneb omakorda rõhuasetus programmilisusele instrumentaalmuusikas (või otsest seletust mitte sisaldava teose avatus programmiliseks tõlgenduseks). Kuigi viimati nimetatud joon on iseloomulik ka Oja varasemale muusikale, on sümfoonilise poeemi „Müsteeriumid“ seletus detailsuse poolest siiski tema loomingu tervikpildis mõnevõrra erandlik. Oja suhet oktatooni-
 kasse 1930. aastate lõpus ja 1940. aastate esimesel poolel võib seega vaadelda üldisemaltki aset leidnud stiilipöörete valguses: ajaaken, milles olid võimalikud Elleri 1920. aastate helikeeleotsingud, Oja 1930. aastate esimese poole „suurgamma stiil“ ja Tubina 2. sümfoonia (1937), hakkas kõnealusel ajajärgul märgatavalt ahenema.

muusikalise pildi pealtkuulajate silme ette [...] Viirastuste taandumine ja valsi vaibumine, kus teema ilmub jätkuliselt üle minnes *Lento misterioso*, on värvikas. Örn, haarav *Andante elegiaco* mahedatel, tasastel keelpillidel viib üle algteema kordamisele, millele järgneb lõpu lühike raskemeelne leinamuusika *basso ostinato* foonil, mis paisub orkestri pillisid kaasa võttes jõuliseks vapustavaks lõpuks.“ (Simm 1942: 4).

5. Kokkuvõte

Piiratud transponeeritavusega heliridade nähtusi esineb Oja loomingus kõigis põhivaldkondades alates 1930. aastate algusest kuni 1940. aastate esimese pooleni, mistõttu neid võib kompositsioonitehniliselt vaadelda tema muusika ühe läbiva liinina. Seejuures varieerub kompositsioonipraktika märkimisväärselt. Kõrvaloleval skeemil 29 on uurimuses vaadeldud teosed liigitatud kahest kriteeriumist lähtudes: esiteks selle põhjal, kas piiratud transponeeritavusega heliread (oktatoonika) on teose helikõrgusstruktuuri korrastamise domineeriv (kõikides vormiosades avaldub) põhimõte või ilmnevad need episoodiliselt (eriti soololaulude aluseks oleva luuletuse või instrumentaalteose programmi ilmestajana); teiseks kronoloogiliselt, eristades 1930. aastate esimesel poolel loodud 1930. aastate lõpu ja 1940. aastate esimese poole loomingust. Kuigi Oja loomingu periodiseerimine on selle võrdlemise kitsaste ajaraamide ja paljude omavahel põimunud loomepõhimõtete tõttu raskendatud, võib piiratud transponeeritavusega heliridade kasutamise osas siiski täheldada teatud tendentsi: helikõrgusstruktuuri korrastamise läbiva põhimõttena leidub neid heliridu vaid 1930. aastate esimesel poolel („Vaikivad meeleolud“, „Ajatriilooia“ ja klaverikvintett), episoodilise harmoonianähtusena aga kogu tema vaadeldava loomingu piires.

Oktatoonilise või heksatoonilise helirea ilmingud saab kõige laiemalt jagada kahte gruppi. Esimesel juhul leidub küll nendele heliridadele omaseid akordisuhteid (heksatoonikas kolmkõlade 4 pooltooni kaugune transpositsioonisuhe; oktatoonikas kolmkõlade ja septakordide 3 või 6 pooltooni kaugune transpositsioonisuhe), kuid nende akordidega samal ajal kõlab mažoor/minoorhelirea materjal. Oktatoonika või heksatoonika avaldub sellisel juhul vaid „vertikaalis“. Seda varianti illustreerib näites 33a toodud hüpoteetiline katkend, kus on järjest neli ühte ja samasse oktatoonilise helirea transpositsiooni **OCT_2,0** kuuluvat poolvähendatud septakordi, samal ajal kõlab ülaääles aga laskuval minoorhelireal põhinev materjal (vastavalt a-, c-, es- ja fis-mollis); poolvähendatud septakordi helid sisalduvad vastavas minoorhelireas. Teisel juhul tulenevad oktatoonikast ühelt poolt akordistruktuurid ja nende omavaheline suhe („vertikaalne“ aspekt), teiselt poolt „horisontaal“. Seda varianti näitlikustab katkend „Ajatriilooiast“ näites 33b, kus tšello esituses kõlab oktatoonilisel helireal **OCT_2,0** põhinev ulatuslik passaaž, saadetuna samal helireal põhineva akordiga.

Nimetatuist esimest kasutusviisi (oktatooniline „vertikaal“ ja mažoor/minoorhelireal põhinev „horisontaal“) võib kohata juba 19. sajandil (näiteks

Skeem 29. Piiratud transponeeritavusega heliread Oja loomingus helikõrgusstruktuuri läbiva või episoodilise elemendina varasemal ja hilisemal loomeperioodil.

	Piiratud transponeeritavusega heliread (oktatoonika) helikõrgusstruktuuri korrastamise domineeriva põhimõttena	Piiratud transponeeritavusega heliread episoodilise harmoonianähtusena (sageli tulenevalt sõnateksti, s.t soololaulu aluseks oleva luuletuse või instrumentaalteose programmi illestamisest taotlusest)
1930. aastate esimene pool	„Vaikivad meeleolud“ (esimene pala põhineb ainult ühe oktaatoonilise helirea helidel) „Ajatrilooogia“ (I ja II pala, III pala algus) Klaverikvintett (oktatoonika on kombineeritud heksatoonilise ja mažoor/minoorhelireaga)	„Ilupoeem“ (täistoonhelirida) „Aeliita süit“ (esimeses palas heksatoonilisi ja oktaatoonilisi akordisuhteid) Soololaulud: „Valge värav“ (oktaatoonilised kolmkõlasuhted keskosa alguses) ja „Me olime nagu lapsed“ (heksatoonilised kolmkõlasuhted seoses suurendatud kolmkõlaga)
1930. aastate lõpp ja 1940. aastate algus		Ooper „Lunastatud vanne“ (oktatoonika, heksatoonika ja täistoonhelirea nähud eriti proloogis ja III vaatuses) Sümfoonilised poeemid: „Müsteeriumid“ (oktatoonika, heksatoonika ja täistoonharmoonia) ja „Mere laul“ (oktaatoonilised septakordisuhteid vormiosade alguse markeerijana)

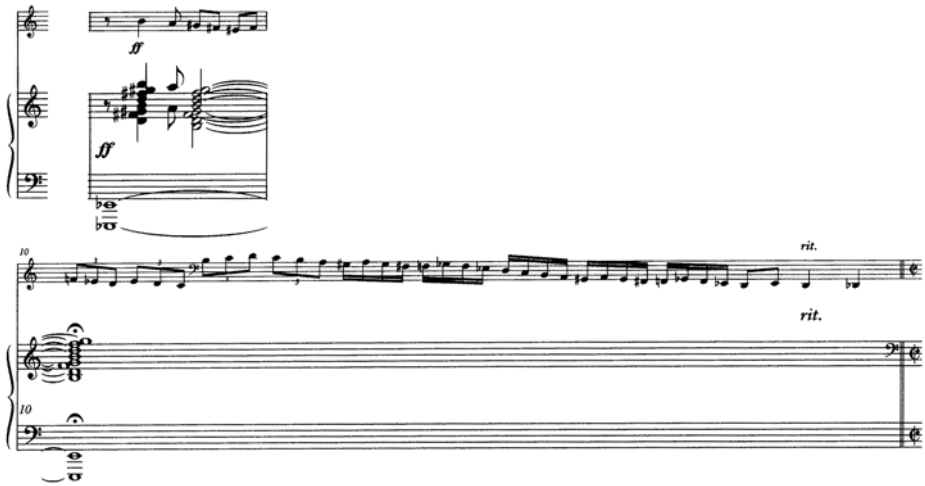
Sibeliuse „Toonela luiges“), seevastu teises punktis toodud variant (oktaatooniline „vertikaal“ ja „horisontaal“) on 19. sajandi muusikas haruldasem ja kerkis rohkem esile 20. sajandi alguskümnenditel (näiteks Aleksandr Skrjabini loomingus). Oktatoonika esimene kasutusviis domineerib Oja muusika nendes

Näide 33. Oktatoonika kaks avaldumisviisi: oktatooniline „vertikaal“ (akordisuhted) ja mažoor/minoorhelireal põhinev „horisontaal“ (ülähääle passaažid) (a); oktatooniline „vertikaal“ ja „horisontaal“ (b).

a)



b)



valdkondades, mis skeemil 29 asetsevad parempoolses „episoodiliste harmoonianähtuste“ veerus (eriti kaks analüüsitud soololaulu), teist kasutusviisi esindavad „Vaikivad meeleolud“, „Ajatriloogia“ ja klaverikvintett.

Seega võib Oja loomingus täheldada kõrvuti kahte harmooniapraktikat, mis oma kujunemisloolt kuuluvad mõtteliselt erinevasse perioodi (19. sajandi lisztilik-wagnerlik praktika ja 20. sajandi alguskümnendite modernism). See näib kinnitavat oletust, et piiratud transponeeritavusega heliridade tõus Oja loomingus (nagu 20. sajandi alguskümnendite muusikas üldisemaltki) polnud niivõrd reaktsioon eelnevale kompositsioonipraktikale, vaid selle loomulik jätk ja edasiarendus: kui 19. sajandil avaldus oktatoonika ja heksatoonika eelkõige akordide omavahelises suhtes, siis 20. sajandi alguses süvenes arusaam nende akordisuhete aluseks olevast erilisest helireast. Väärib tähelepanu, et 1935. aastal ilmunud artiklis „Suurgamma stiilist“, millele kesken-
dusin alapeatükis 1.1, kõneldakse just nimelt helireast („Suurgamma – see on

heliredel, mis koosneb kaheksast iseseisvast astmest“) ja mitte akordisuhetest (3 või 6 pooltooni transpositsioonisuhe).

Piiratud transponeeritavusega heliridade puhul on oluline silmas pida teisigi parameetreid, eriti vormi, kuivõrd vastavate harmoonianähtuste paigutamisel teose tervikus võib mõningal juhul täheldada teatud seaduspärasusi. Oja vormikäsitlese puhul ilmneb kaks omavahel seotud momenti: esiteks repriisilise kolmeosalise vormi (ABA¹) suur osatähtsus ja teiseks täpsete korduste sage kasutamine. Nii näiteks on ABA¹ vormis suurem osa Oja soololaule ja sümfoonilised poeemid; täpsetel kordustel on oluline roll näiteks klaverikvintetis (lõpuosas korratakse täpselt katkeid algusosade materjalist) ja „Mere laulus“ (A- ja B-osa materjali korratakse A¹-osas ja koodas). „Vaikivate meeleolude“ esimene pala on AA¹B vormis, kus A¹-osa on A-osa kordus transponeerituna 3 pooltooni võrra kõrgemale (sarnast vormilahendust on kasutanud näiteks Skrjabin mõnes oma oktatoonilises klaveriprelüüdis). See- ga võib küll täheldada seost oktatoonika ja täpsetel kordustel põhineva vormi vahel, ent see seaduspärasus ei ole range: vormiosade täpseid kordusi on ka Oja nendes teostes, kus piiratud transponeeritavusega heliread avalduvad episoodilisemalt.

Kirjeldatud kompositsioonipraktika tagamaad varieeruvad Oja loomingu valdkondade lõikes skeemil 29 kujutatud liigitusest sõltuvalt. Teostes, kus piiratud transponeeritavusega heliread (oktatoonika) on helikõrgusstruktuuri korrastamise domineeriv põhimõte, on korduste osakaal põhjendatav oktatoonika struktuurist tulenevate eripäradega – täpsete korduste ulatuslikuks kasutamiseks loob eelduse asjaolu, et oktatoonilises helireas on sama materjali võimalik ehitada 3 ja 6 pooltooni transpositsioonisuhtes intervallstruktuuri muutmata (see tuleb eriti ilmsiks „Vaikivate meeleolude“ esimeses palas). Klaverikvintetis on korduste osakaal põhjendatav lisaks üldisema stiiliorientatsiooniga ja teemamaterjali struktuuriga (ostinaatsete korduste rohkus). Klaverikvintetis ühinevad Oja loomingu kaks iseloomulikku püüdlust: esiteks mahukama teose loomine „suurgamma stiilis“, teiseks „Tartu koolkonnas“ tol perioodil aktuaalse monotsüklilise vormi (Lisztist lähtuva sidusalt kulgeva sonaaditsükli) rakendamine.

Skeemil 29 parempoolses veerus toodud teoste puhul (piiratud transponeeritavusega heliread episoodilise harmoonianähtusena) on nende heliridade ja ABA¹ vormi kasutamine tingitud ühest ja samast püüdlusest: selleks on soololaulu aluseks oleva luuletuse või instrumentaalteose programmi ilmes- tamine. Laulus „Valge värav“ ilmnevad oktatoonilised kolmkõlasuhted kesk- osa alguses, et rõhutada laulu aluseks oleva soneti teise salmi sümboolikat

(„Tee lõpus valge värav. Salaväge mind tunnen tõmbavat“). Heksatoonilised kolmkõlasuhted aitavad rõhutada teksti mõttevastandust laulu „Me olime nagu lapsed“ keskosas: ühelt poolt „me olime nagu lapsed, kes mängivad lilledes“ (A-osa, *Grazioso*), teiselt poolt „me olime nagu lapsed, kes eksinud lilledes“ (B-osa, *Un poco agitato*). „Ilupoeemi“ alguses vastanduvad täistoonhelireal põhinev *Andante, con duolo* ja mažoor/minoorhelirea diatooniline *Allegro, con rabbia* („See on ilu kaebelaul saatanast vallutat maailmale“).

Mistahes analüütiline uurimus pakub lisaks käsitletavate teoste kompositsioonipõhimõtete, omavaheliste seoste ja konteksti eritlusele ka sisesevaadet analüütiliste meetodite problemaatikasse. Oja muusika on soodne pinnas teisendusteoreetiliste (uusriemanlike) meetodite (**PLR**-teisendustehted) rakendamiseks, samuti uute lähtepunktide sõnastamiseks. „Vaikivate meeleolude“ esimene pala on uusriemanlikust vaatenurgast eriliselt tähelepanuväärne, sest see põhineb ühest küljest rangel oktatoonikal, teisest küljest aga üldlevinud akorditüüpidel (peamiselt poolvähendatud ja väikesed minoorseid septakordid). 20. sajandi esimesel poolel on niisugused palad vägagi haruldased. Tänu sellele on teose varal võimalik näitlikustada erilist analüütilist notatsiooni, mida nimetan minimaalse häälteliikumise skeemiks: helikõrgusstruktuur on koondatud neljaks hääleks, kusjuures igas hääles kasutatakse vaid kahte teineteisest pooltooni kaugusel olevat heli. Pala on ühtlasi hea näide akorditüüpide korrapärasest vaheldumisest, mida saab ülevaatlikult väljendada häältejuhtimisalade abil. Teisendusteooria huvisfääri kuuluvad heliridade omavahelised seosed, mille kohta leidub näiteid klaverikvintetis: oktatoonilise, heksatoonilise ja mažoor/minoorhelirea materjali kombineerimiseks on selles teoses kasutatud nende heliridade ühiseid tetrahorde. Oktatooniliste ja heksatooniliste kolmkõlaseoste demonstreerimiseks olen võtnud kasutusele uue tähistussüsteemi, mida nimetan **O-H**-süsteemiks: selle abil saab ülevaatlikult näidata kolmkõlade kvaliteeti (mažoorne või minoorne) ja transpositsioonisuhet, rõhutades seejuures nende kuuluvust kas oktatoonilise või heksatoonilisse heliritta.

Teisendusteooria on lai metodoloogiline väli, mis võimaldab mõtestada paljusid varasemas muusikateoreetilises kirjanduses võrdlemisi harva käsitletud harmooniaanhtusi. Mitmekesistest rakendusvõimalustest hoolimata on teisendusteoreetiliste uurimuste fookus püsinud viimase ajani võrdlemisi kitsas ja koondunud üksnes loetud hulgale 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse krestomaatilistele teostele. Uurimissuuna edasise arengu seisukohalt on oluline, et avarduks vaadeldava muusika ring nii ajaliselt kui ka geograafiliselt ja tulemusena kasvaks tähelepanekute üldistusjõud. Eduard Oja ja teiste

seni vähe käsitletud heliloojate kaasamine teisendusteoreetiliste uurimuste repertuaari loob pikemas perspektiivis eeldused selleks, et mõista paremini 20. sajandi esimese poole üldisemaid muusikalisi arenguid nende kogu eripalgelisuses.

Summary

The term “mode of limited transposition” originates in Olivier Messiaen’s book *The Technique of My Musical Language* published in 1944 – one of the best-known treatises to address questions concerning non-major/minor scales. In Messiaen’s treatise, the term “first mode of limited transposition” stands for the whole-tone scale and his “second mode” is known today as the octatonic scale – a term proposed by Arthur Berger in the 1960s (1963: 20; 2002: 186–188). The hexatonic scale is a six-note subset of Messiaen’s “third mode”. Of the seven modes mentioned by him, these three are arguably the ones most frequently used in the late 19th and early 20th centuries.

The present thesis has several analytical goals, all of which concern the music of the Estonian composer Eduard Oja (1905–1950). First and foremost, my aim is to analyse his output with a special emphasis on the modes of limited transposition (octatonic, hexatonic, and whole-tone scales) and their interrelation with form. Oja’s output can be considered as *terra incognita* in terms of music analysis, as only a very limited number of his works have been investigated more thoroughly (Humal 1984; Tool 2015a and 2015b). In this thesis, a music-theoretical interpretation of his oeuvre will be presented for the first time. The following works will be analysed: *Vaikivad meeleolud* (*Silent Moods*) for piano (Chapter 1); the Piano Quintet in the context of the other chamber works of the same period (Chapter 2); vocal music (*Lied*) (Chapter 3); symphonic poems *Ilupoeem* (*The Poem of Beauty*), *Müsteeriumid* (*Mysteries*), and *Mere laul* (*The Song of the Sea*) (Chapter 4).

Recently, interest in octatonicism and hexatonicism has been revived, partly due to the new developments in music theory associated with the term “transformational theory” (or “neo-Riemannian theory”). From a transformational viewpoint, hexatonicism and octatonicism serve as the ultimate manifestations of voice-leading efficiency, due to their symmetrical structure. As Oja was the first one in Estonia to use the octatonic scale more extensively in a number of chamber works composed during the first half of the 1930s, questions concerning the modes of limited transposition are uniquely pertinent in his case.

All the diverse methods used in the thesis for harmonic analysis can be brought, to a greater or lesser degree, under the term “transformational theory”. Its foundations laid in the 1980s, it is today regarded as one of the eminent branches of music analysis. The methods of harmonic analysis described by Hugo Riemann (and other theorists of the 19th and early 20th centuries)

have been incorporated into a flexible theoretical framework strongly influenced by the new analytical approaches of the 20th century, such as pitch-class set theory. All the possible relations of triads can be described using the primary transformational operations proposed by Riemann, but in addition, neo-Riemannian theorists have devised special operations for describing relations of chords that comply with the principle of voice-leading efficiency. Generally speaking, the term “voice-leading efficiency” (or “voice-leading parsimony”) is used to describe special chord relations in which one chord can be derived from another by semitonally displacing some of its pitches (as few as possible). The hexatonic scale allows for maximally smooth progressions of major/minor triads (hexatonic cycles; Cohn 2012; 17–19), and the octatonic scale serves as the ultimate standard of voice-leading efficiency for half-diminished, minor, and dominant seventh chords.

Recent developments in neo-Riemannian theory are marked by a further widening of the methodological horizon and a critical appraisal of Hugo Riemann’s legacy. *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (2011), a compilation of articles by leading music theorists, presents the most comprehensive treatment of the topic. As is evident in this book, the notion of neo-Riemannian theory (or rather *theories*) is now used in a much broader sense than previously. Initially, the transformational approach was conceived as an alternative or a complement to a more traditional analytical account (involving methods for analysing “common-practice” tonal music), whereas now steps are being taken by many theorists to reconcile concepts such as transformation, voice-leading efficiency, and harmonic dualism with those of tonality and harmonic function.

Apart from thoroughly investigating the special mathematical properties of these scales, transformational theories have also contributed to our understanding of the wider cultural context in which the modes of limited transposition occurred in the late 19th and early 20th centuries. Richard Cohn (2004: 285–286; 2012: 21–23) notes that in the so-called Freudian age, hexatonic progressions of major/minor triads were often used to signify certain “uncanny” topics related to misery, fear, confusion, etc. Observations about the gloomy connotations of hexatonicism, however, also hold true for the other modes. In the context of 19th-century common-practice tonality, occasional whole-tone, hexatonic, and octatonic passages functioned as the musical “other” and, accordingly, suggested a wide array of topics concerning estrangement – a practice exemplified in several of Oja’s songs and symphonic poems, such as *Müsteeriumid* (*Mysteries*), a work very much concerned with the topic of death.

Oja's works for solo piano are few in number, but demonstrate some of the paramount aspects of his style. This piano cycle *Vaikivad meeleolud* (*Silent Moods*), composed around 1930, was among the handful of works that Oja published during his lifetime, and it can be considered as a calling card of his octatonic practice. The cycle consists of three pieces: *Lento, con moto*, *Lento assai*, and *Andante*. The introduction of non-diatonic scales was one of the hallmarks of early 20th-century modernism. However, in Estonian music of the 1930s, pieces based entirely on non-major/minor scales were still unprecedented. In terms of pitch organisation, *Lento, con moto* is noteworthy for three reasons: 1) It is based on one octatonic collection throughout and contains no other tones. 2) Unlike the majority of early 20th century modernists, Oja uses only chord types (mainly seventh chords) that are also frequent in 19th-century "common-practice". 3) Seventh chords are arranged according to a special pattern characterized by regularly alternating voice-leading zones.

According to Richard Cohn (2012: 102–104), voice-leading zone is "a collection of chords whose pitch classes sum up to a constant value". In the present thesis, voice-leading zones are used in describing seventh chords in an octatonic context. In analysing octatonic music, voice-leading zone numbers are informative for two reasons. Firstly, they facilitate grouping seventh chords of the same type produced in one octatonic collection. All the four seventh chords (either half-diminished, minor, or dominant seventh chords) of one octatonic collection also belong to one and the same voice-leading zone. Secondly, they are useful in describing the process of deriving one chords from another because voice-leading distance can be modelled by subtracting voice-leading zone values modulo 12 and taking the absolute value (Cohn 2012: 103). However, in describing the voice-leading distance of chords, it is also important to pay due attention to the number of replaced pitches.

In analysing *Lento, con moto* and *Andante*, a special type of notation ("minimized voice-leading graph") will be introduced. At the heart of minimized voice-leading graphs lies the idea that an octatonic piece can be arranged into four voices, and in each voice only semitonal movement of two pitches occurs. This method is thus concerned with a special type of counterpoint possible only in an octatonic context. Unlike most analytical methods for essentially tonal music, minimized voice-leading graphs do not address questions concerning contrapuntal (tonal) hierarchy. The point of departure for minimized voice-leading graphs is the idea that all the seventh chords of an octatonic collection can be derived from one of its diminished seventh chords by replacing a number (1, 2, or 3) of its pitches with pitches of the other di-

minished seventh chord. One diminished seventh chord “lends” some of its pitches to the other in order to produce any of the half-diminished, minor or dominant seventh chords of the respective octatonic collection.

The analysis of Oja’s Piano Quintet is preceded by a consideration of Heino Eller’s (1887–1970) First String Quartet (1925) and Eduard Tubin’s (1905–1982) Piano Quartet (1930). The three works mentioned, all completed within a period of ten years, are not in the form of traditional three- or four-movement sonata cycles, but rather in one continuous movement. From the first half of the 19th century onwards, there had been an ever increasing tendency to use one-movement form in genres (piano sonata, instrumental concerto, etc.) that in the late 18th and early 19th centuries typically required a sonata cycle. In the first half of the 19th century, two distinct routes were taken towards one-movement design: 1) in the earlier examples, such as Schubert’s “Wanderer” Fantasy of 1822, an impression of continuity is created by thematically interrelating the movements, played *attacca*; 2) a further level of integration is achieved in some of Liszt’s works, where the movements of the sonata cycle are incorporated into a higher-level formal paradigm, such as sonata form.

The three works of Eller, Tubin, and Oja are similar in their formal concept, and yet markedly different. Eller’s First String Quartet is composed of two interrelated parts (*Allegro assai* and *Presto scherzando*), the first one being in sonata form and including an extensive *Andante sostenuto* interpolation – an example of how traditional three- or four-movement sonata cycle has been replaced by a one-movement design that, however, does not lack the qualities of the sonata cycle. Tubin’s Piano Quartet is in sonata form, with some features of the sonata cycle. Oja’s Piano Quintet falls into a somewhat different category than the quartets of Eller and Tubin in more than one sense. Of the three, it comes the closest to resembling a traditional sonata cycle, with a clearly defined first movement (*Allegro moderato*), slow movement (*Andante con moto*), scherzo (*Allegro scherzando*), finale (*Allegro moderato*) and coda (*Presto*). Remarkably, large portions of the first and second movements are literally reproduced in the finale in order to provide the work with a recapitulation.

Those three works were produced in an age when Lisztian one-movement form, as several other Romantic procedures, were falling into disfavour, not least because of burgeoning neoclassical trends. In the 1920s and 1930s, one-movement design, once not uncommon in, for example, instrumental concertos, was losing ground in Western Europe, and there was rather a tendency to return to the 18th-century practice of self-contained and separated movements. It was an age when Lisztian one-movement form started to seem obso-

lete as another invention of the Hungarian composer, the genre of symphonic poem. However, the situation was quite different in those European regions, like Estonia, where the first conservatoire-trained composers had entered the musical scene only in the early 20th century, trying to catch up with the 19th-century genres and models still unprecedented in their homeland. In Estonia, the symphonic poem was a genre that epitomised, with Eller as its main proponent, the progressive, rather than the “obsolete” practices. Analogously, it is telling that most of the one-movement chamber works written in the 1920s and 1930s (Eller’s First String Quartet and Oja’s Piano Quintet in particular) also stand out for their innovative harmonic idiom. As an alternative to the traditional sonata cycle, one-movement design could still be considered as a novelty in the local musical scene and was therefore, not surprisingly, embraced by the composers of the “Tartu” school as a means for their modernist aspirations.

On the one hand, Oja’s Piano Quintet follows, at least apparently, the Lisztian tradition of one-movement form, with thematic transformation as its precondition. On the other hand, that formal principle has been transferred into a harmonic context very different from anything written by Liszt, Eller, or Tubin. In the Piano Quintet, Oja has combined one-movement form with a harmonic idiom characterised by a combination of octatonic, hexatonic, and diatonic procedures. This gives rise the question: how is the principle of thematic transformation to be realised in a harmonic context as strictly defined as octatonicism? One part of Oja’s solution is to minimize the role of thematic transformations and, instead of that, provide the work with a fitting degree of thematic unity by recalling rather substantial sections. The other part of the solution was to devise the main thematic material in a way that facilitates combining octatonic, hexatonic, ad major/minor scales.

As a result of analysing a number of Oja’s works, the following conclusions can be made: 1) In the first half of the 1930s, two distinct octatonic practices can be witnessed in Oja’s music: in some of his chamber works (*Vaikivad meeleolud*, *Ajatriiloogia*, and the Piano Quintet), the modes of limited transposition function as the overarching principle of pitch organization, but there are also works in which there are only occasional octatonic, hexatonic, or whole-tone traits, often in connection with some specific extra-musical topics. The coexistence of the two practices in Oja’s output seems to underline the connection between late 19th-century techniques and the new aspects that emerged in the early 20th century. 2) In regard to Oja’s octatonic and hexatonic practices, also the following distinction can be made: in some of his

works, these scales appear mainly in chord relations (as common in the late 19th century); in other works, however, the “horizontal” or melodic aspects of octatonicism become more apparent (as characteristic of early 20th-century modernism. 3) In many of Oja’s works, considerations of pitch organization and form are interrelated: the modes of limited transposition often appear in order to emphasize some special textual aspects of a song – *Valge värav* (*White Gate*) and *Me olime nagu lapsed* (*We Were Like Children*) – or programmatic instrumental music (*Ilupoeem*). An analysis of a number of Oja’s works reveals that the modes of limited transposition (and octatonicism in particular) can be encountered, in addition to his chamber works of the early 1930s, also in several other areas of his oeuvre. However, there is considerable variation in how these modes are used.

Allikad

Eduard Oja teoste kasutatud noodiväljaanded ja käsikirjad

Eduard Oja. Aeliita süit 2001. Lilienthal/Bremen: Eres.

Eduard Oja. Ajatrilooogia. Orkestriversiooni partituur. Autorikäsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/39).

Eduard Oja. Ajatrilooogia 2003. Tallinn: Estonian Classics.

Eduard Oja. Ilupoeem. Partituur. Autorikäsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/36).

Eduard Oja. Ilupoeem 1988. Faksiimileväljaanne. Tallinn: NSVL Muusikafondi EV osakond.

Eduard Oja. Klaverikvintett. Autorikäsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/15).

Eduard Oja. Klaverikvintett 1980. Tallinn: NSVL Muusikafondi EV osakond.

Eduard Oja. Kojumine 1943. Kooripartiid. Tartu: Tartu Meeslaulu Selts.

Eduard Oja. Lunastatud vanne. Klaviir. Käsikirjaline koopia. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/41)

Eduard Oja. Me olime nagu lapsed [1937]. Tartu: M. Tiitso.

Eduard Oja. Mere laul. Sümfooniline pilt. Partituur. Autorikäsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/31).

Eduard Oja. Müsteeriumid. Sümfooniline poeem. Partituur. Autorikäsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/35).

Eduard Oja. Põhjamaa lapsed 1938. Soololaul sopranile või tenorile. Tallinn: Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital.

Eduard Oja. Soololaulud 1982. Koostanud ja redigeerinud Vardo Rumessen. Tallinn: Eesti Raamat.

Eduard Oja. Sugestioonid. Klaverile. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/3).

Eduard Oja. Sugestioonid 2004. Klaverile. Tallinn: Estonian Classics.

Eduard Oja. Sümfoonia nr 1. Partituur. Autorikäsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Eduard Oja fondis (M213:2/40).

Eduard Oja. Vaikivad meelolud 1937. Klaverile. Tallinn: Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital.

Eduard Oja. Vaikivad meeleolud 2012. Klaverile. Tallinn: Estonian Classics.

Eduard Oja. Vaikivad meeleolud 2012. Keelpilliorkestrile. Tallinn: Estonian Classics.

Eduard Oja. Valge värav 1937. Soololaul sopranile või tenorile. Tallinn: Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital.

Muud noodiväljaanded

Heino Eller. Keelpillikvartett nr 1 1987. Taskupartituur. Leningrad: Muzōka.

Eduard Tubin. Kammeransamlid. Kvartetid 2013. Kogutud teosed. V seeria. Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing; Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

Eduard Oja soololaulude aluseks olevate luuletuste väljaandeid

Haava, Anna 1910. *Rist-lained*. Tartu: Postimees.

Haava, Anna 1913. *Põhjamaa-lapsed*. Tartu: Eesti Kirjast.-Ühis. Postimees.

Haava, Anna 2008. *Luule*. Tallinn: SE&JS.

Liiv, Juhan 1926. *Luuletused*. Tartu: Noor-Eesti.

Liiv, Juhan 1989. *Sinuga ja sinuta*. Tallinn: Eesti Raamat.

Under, Marie 1917. *Sonetid*. Tallinn: Siuru.

Under, Marie 1918. *Eelõitseng*. Tartu: Odamees.

Kirjandus

- Adamenko, Victoria 2007. *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Antokoletz, Elliott 2014. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. New York: Routledge.
- Bass, Richard 2001. Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music. – *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 1 (Spring), pp. 41–60.
- Baur, Steven 1999. Ravel's "Russian": Octatonicism in His Early Works, 1893–1908. – *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 3 (Autumn), pp. 531–592.
- Benjamin, William 1981. Pitch Class Counterpoint in Tonal Music. – *Music Theory*. Ed. Richmond Browne. New York: Academic Press, pp. 1–32.
- Berger, Arthur 1963. Problems of Pitch Organization in Stravinsky. – *Perspectives of New Music*, Vol. 2, No. 1 (Autumn – Winter), pp. 11–42.
- Berger, Arthur 2002. *Reflections of an American Composer*. Berkeley: University of California Press.
- Boretz, Benjamin 1972. Meta-Variations. Part IV: Analytic Fallout (I). – *Perspectives of New Music*, Vol. 11, No. 1, Tenth Anniversary Issue (Autumn-Winter), pp. 146–223.
- Bribitzer-Stull, Matthew 2006. The A₁–C–E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music. – *Music Theory Spectrum*, Vol. 28, No.2 (Fall), pp. 167–190.
- Cheong, Wai-Ling 1996. Scriabin's Octatonic Sonata. – *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 121, No. 2, pp. 206–228.
- Cohn, Richard 1991. Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach. – *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2 (Summer), pp. 262–300.
- Cohn, Richard 1996. Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. – *Music Analysis*, Vol. 15, No. 1 (March), pp. 940.
- Cohn, Richard 1998. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. – *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn), pp. 167–180.
- Cohn, Richard 2000. Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes. – *Music Theory Spectrum*, Vol. 22, No. 1 (Spring), pp. 89–103.
- Cohn, Richard 2004. Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age. – *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 2 (Summer), pp. 285–323.
- Cohn, Richard 2012. *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 1988. Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. – *Die Musikforschung*, 41. Jahrgang, Heft 3 (Juli-September), S. 202–213.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
- Damschroder, David 2008. *Thinking About Harmony. Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dehn, Siegfried W. 1840. *Theoretisch-praktische Harmonielehre*. Berlin: Wilhelm Thome.
- Douthett, Jack, Peter Steinbach 1998. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. – *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn), pp. 241–263.
- Engelbreiten, Nora 2011. Neo-Riemannian Perspectives on the Harmonieschritte, with Translation of Riemann's Systematik der Harmonieschritte. – *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Ed. Edward Gollin and Alexander Rehding. Oxford: Oxford University Press, pp. 351–381.

- Forte, Allen 1977. *The Structure of Atonal Music*. London: Yale University Press.
- Forte, Allen 1991. Debussy and the Octatonic. – *Music Analysis*, Vol. 10, No. 1/2 (Mar. – Jul.), pp. 125–169.
- Frisch, Walter 1982. Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. – *19th-Century Music*, Vol. 5, No. 3 (Spring), pp. 215–232.
- Hepokoski, James, Warren Darcy 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- Humal, Mart 1984. Mõningate Eduard Oja teoste laadistruktuurist. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 5, lk 22–32.
- Humal, Mart 1986. Märkmeid Eduard Tubina sümfoonialest. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 12, lk 30–42.
- Humal, Mart 1987a. *Heino Eller oma aja peeglis*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Humal, Mart 1987b. Heino Elleri kahe esimese kvarteti kompositsioonist. – *Muusikalisi lehekülgi IV*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 100–113.
- Humal, Mart 1987c. Heino Eller ja Tartu koolkond. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 2, lk 55–62.
- Humal, Mart 1990. Lisandusi „Suurgamma stiilist“. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 1, lk 10–12.
- Humal, Mart 2007. *Uuringuid toonaalstruktuuridest. Sissejuhatus ja neliteist analüütilist etüüdi*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Hyer, Brian. What Is a Function? – *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Ed. Edward Gollin and Alexander Rehding. Oxford: Oxford University Press, pp. 92–139.
- Jurkowski, Edward 2005. Alexander Scriabin's and Igor Stravinsky's Influence upon Early Twentieth-Century Finnish Music: The Octatonic Collection in the Music of Uuno Klami, Aarre Merikanto and Väinö Raitio. – *Intersections: Canadian Journal of Music*, Vol. 25, Nos. 1–2, pp. 67–85.
- Kahan, Sylvia 2005. “Rien de la tonalité usuelle”: Edmond de Polignac and the Octatonic Scale in Nineteenth-Century France. – *19th-Century Music*, Vol. 29, No. 2 (Fall), pp. 97–120.
- Kangro, Bernard 1983. *Arbujate kaasaeg. 2. köide: märkmeid, mälestusi, mõtisklusi..* Lund: Eesti kirjanike kooperatiiv.
- Kasemets, Anton 1937. *Eesti muusika arenemislugu*. Tallinn: Eesti lauljate liidu kirjastus.
- Keym, Stefan 2009. Landschaftsmalerei versus Sonatenform. Die symphonischen Dichtungen Miške und Jūra von M. K. Čiurlionis. – *Lietuvos muzikologija (Lithuanian Musicology)*, nr 10, lk 8–28.
- Kopp, David 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kotta, Kerri 2015. Eduard Tubin: Symphony No. 2 The Legendary as Two-Dimensional Cycle. – *Lietuvos muzikologija (Lithuanian Musicology)*, nr 16, lk 32–39.
- Leichter, Karl 1982. *Valik artikleid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Leichter, Karl 1997. *Keset muusikat*. Tartu: Ilmamaa.
- Lemba, Artur 1933. Uuematest muusikavooludest – *Vaba Maa*. 05.12, lk 11.
- Lewin, David 2011. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford: Oxford University Press.
- Messiaen, Olivier 1956 [1944]. *The Technique of My Musical Language. Volume 1*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc.
- Messing, Scott 2007. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press.
- Moorteel, Steven Vande 2009. *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.

- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Mäkelä, Tomi 2011. *Jean Sibelius*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Neuman, Leonhard 2005. *Kõrge vaim on meie vari*. Tartu: Ilmamaa.
- Oja, Eduard 1935. Muusikaline ülevaade. – *Postimees*. 26.06, lk 4.
- [Oja, Eduard] 1935. Suurgamma stiilist. – *Sõnas ja Pildis*. Jaanuar, lk 4.
- Pearsall, Edward 2012. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. New York : Routledge.
- Rehding, Alexander 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo 1880. *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rimski-Korsakov, Nikolai 1919. *Tegeline harmoonia õpetus*. Tõlkinud Anton Kasemets. Tallinn: Rahvaülikool.
- Rimski-Korsakov, Nikolai 1920. *Praktiline harmoonia õperaamat*. II osa: Modulatsioon. Tõlkinud Juhan Zeiger. Tartu: H. Laakmann.
- Rings, Steven 2011. *Tonality and Transformation*. Oxford: Oxford University Press.
- Rumessen, Vardo 1982. Kommentaarid. – *Eduard Oja soololaulud*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 117–126.
- Rumessen, Vardo 2007. *Varjus ja valguses. Helilooja Eduard Oja (1905–1950)*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Scruton, Roger 2001. Programme music. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillian Publishers Limited, pp. 396–399.
- Simm, Juhan 1942. I sümfooniakontsert. – *Postimees*. 7.10, lk 4.
- Talvet, Jüri 2012. *Juhan Liivi luule*. Tallinn: Tänapäev.
- Taruskin, Richard 1988. The Music of Alexander Scriabin by James M. Baker; Scriabin: Artist and Mystic by Boris de Schloezer and Nicolas Slonimsky. – *Music Theory Spectrum*, Vol. 10, 10th Anniversary Issue (Spring), pp. 143–169.
- Taruskin, Richard 2010. *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 2011. Catching Up with Rimsky-Korsakov. – *Music Theory Spectrum*, Vol. 33, No. 2 (Fall), pp. 169–185.
- Todd, R. Larry 1988. The “Unwelcome Guest” Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad. – *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 2, Special Liszt Issue (Autumn), pp. 93–115.
- Todd, R. Larry 1996. Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad. – William Kinderman, Harald Krebs (eds.). *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Tool, Aare 2015a. One-Movement Form in the Chamber Music of Heino Eller, Eduard Tubin, and Eduard Oja. – *Res Musica*, nr 7, lk 53–68.
- Tool, Aare 2015b. Aspects of Octatonicism in the Music of Eduard Oja. – *Lietuvos muzikologija (Lithuanian Musicology)*, nr 16, lk 24–31.
- Tubin, Eduard 2003. *Rändavate vete ääres*. Tartu: Ilmamaa.
- Tymoczko, Dmitri 2011. *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Weitzmann, Carl Friedrich 1853. *Der übermässige Dreiklang*. Berlin.
- Weitzmann, Carl Friedrich 1854. *Der verminderte Septimenakkord*. Berlin.
- Weitzmann, Carl Friedrich 1860. *Harmoniesystem*. Leipzig.

EESTI MUUSIKA- JA TEATRIAKADEEMIA VÄITEKIRJAD
ESTONIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE DISSERTATIONS
Sarjas varem ilmunud / Previous publications

Kristel Pappel. Ooper Tallinnas 19. sajandil.
Eesti Muusikaakadeemia väitekirjad 1, 2003.

Kerri Kotta. Dmitri Šostakovitši tonaalstruktuurist.
Eesti Muusikaakadeemia Väitekirjad 2, 2004.

Allan Vurma. Voice quality and pitch in singing: some aspects of perception and production / Häälekvaliteet ja helikõrgus laulmisel: mõningad taju ja moodustusega seotud aspektid.
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 3, 2007.

Kaire Maimets-Volt. Mediating the „idea of One”: Arvo Pärt’s pre-exsisting music in film / Vahendades „Üht(sust)”: Arvo Pärdi valmismuusikast filmis.
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 4, 2009.

Anu Kõlar. Cyrillus Kreek ja Eesti muusikaelu.
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 5, 2010.

Marju Raju. Some aspects of singing development, the song creating process and favorite songs of Estonian children / Mõningaid aspekte Eesti laste laulmise arengust, ise laulude loomisest ja lemmiklauludest.
Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Väitekirjad 6, 2015.



Me olis
Kes mä
Ja kuld
Meil s
Me olis
Kes ek
Ja kodu
Ja silm
Me olis
Kes rän
Ja kur
Tõpisme
Me olis
Kel üsm
Kes kur
Veel nä