

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

JA EESTI MUUSIKA- JA TEATRIAKADEEMIA

Pärimusmuusika ühisõppekava

Juhan Uppin

KARL KIKAS INSPIRATSIOONIALLIKANA

MÄNGUSTIILI ANALÜÜS

Loomingulise magistrieksami kirjalik osa

Juhendajad: Krista Sildoja, MSc; Tuulikki Bartosik, MMus

Tallinn 2015

ABSTRAKT

Juhan Uppin

Karl Kikas inspiratsiooniallikana. Mängustiili analüüs.

Karl Kikas as a Source of Inspiration. Playing Style Analysis.

Magistrieksami kirjalikus osas analüüsin mind inspireerinud lõõtspillimängija Karl Kikase mängustiili, et seda mõista ja teadlikumalt jäljendada. Tuginen analüüsis Sven Ahlbäcki uurimismeetodile ja Kikase mängustiili jäljendamisel omandatud praktilistele kogemustele. Käsitlen muusiku mängustiili kui lahutamatu tervikut, mida võib analüüsida erinevate kvaliteetide lõikes, pidades silmas ka konteksti ja mitmete tehniliste eelduste mõju mängija isikupärase stiili kujunemisel. Analüüsi tulemusel sõnastan, mis on minu arvates Karl Kikase mängustiili peamised tunnusjooned ehk stiilielemendid. Kirjeldan, kuidas mina mängijana neid stiilielemente tajun ja oma mängus tunnetan.

Märksõnad: lõõtspillimängija Karl Kikas, Kikase mängustiil, teppo-tüüpi lõõtspill ja naturaalhäälestus, Sven Ahlbäcki analüüsimeetod.

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
Sissejuhatavalt teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonist.....	7
1. LÕÕTSPELLIMÄNGIJA KARL KIKAS.....	12
1.1. Taust ja kontekst.....	13
1.2. Sünnist varajase kuulsuseni	13
1.3. Raadioesinemised ja -salvestused	17
1.4. Repertuaari kujunemine ja mõjutused	21
1.5. Kikase tegevus pillimehena ja iseloomuomadused.....	23
1.6. Kokkuvõtlikult Karl Kikase tähtsusest eesti lõõtspillitraditsioonis	27
2. UURIMUSTÖÖD HÕLMAVAD MÕISTED NING MEETODI KIRJELDAMINE.....	30
2.1. Uurimustöös kasutatavad mõisted	31
2.2. Sven Ahlbäcki analüüsimeetod ja selle kohandamine teppo-tüüpi lõõtspillile.....	40
3. KARL KIKASE MÄNGUSTIILI ANALÜÜS.....	44
3.1. Väljenduslikud kvaliteedid	46
3.2. Vormikvaliteedid ja muusikaline mõtlemine.....	50
3.3. Üldised muusikalised kvaliteedid	64
3.4. Tehnilised ja pilli spetsiifilised kvaliteedid	67
3.5. Tehnilised eeldused	75
3.6. Mänguanalüüsi kokkuvõte ja järeldused.....	78
4. MINU PRAKTILINE KOGEMUS KIKASE STILI JÄLJENDAMISEL	83
KOKKUVÕTE	92
ALLIKAD	93
KASUTATUD KIRJANDUS JA VIITED	94
LISAD.....	96
Lisa 1. Karl Kikase salvestised ja repertuaar.....	96
Lisa 2. Helinäited	98
SUMMARY.....	100

SISSEJUHATUS

Minu magistrieksamini kirjaliku osa teemaks on lõõtspillimängija Karl Kikase eeskuju pillimehena ning tema mängustiili analüüs. Valisin selle teema, kuna Karl Kikas on mind aja jooksul tugevalt inspireerinud ning tema muusika kõnetab mind sedavõrd palju, et naudin ja pean oluliseks Kikase repertuaari mängimist temale omases mängustiilis. Käesolev töö on kokkuvõtte protsessist, mida iseloomustab Kikase stiili *teadlik* jäljendamine ning Kikase eluloost ja isikust huvitumine.

Karl Kikas on üks läbi aegade kuulsaim ja enim eesti lõõtspillitraditsiooni mõjutanud pillimees. Ta oli kuulus nii oma kaasahaarava mängu kui ka värvika isiksuse poolest ning sai juba oma eluajal teatud mõttes legendiks. Kikase mõju lõõtspillitraditsioonile on raske alahinnata, pigem arvan, et tema kohta käiv legend võib põhjustada Kikase mõju ülehindamist - kuigi Kikase mõju lõõtspillimängijatele oli ja on suur, ei tohi teisi mängijaid alusetult Kikasega võrrelda ega hinnata nende mängu Kikase järgi.

Arvestades, et Kikasest on saanud legend, julgen eeldada, et tema muusika *meeldis* inimestele ehk kõnetas kuulajaid positiivselt. Järelikult pidi Kikase mängus olema midagi *erilist*, mida paljudel teistel lõõtsameestel ei olnud. Käesolevat tööd ajendaski mind kirjutama soov jõuda selgusele, milline see mäng konkreetselt oli, *kuidas* Kikas mängis, miks Kikase muusika kuulajat kõnetab ning mis oli Kikase mängus erilist.

Uurimustöö laiemaks eesmärgiks on saada praktiseeriva mängijana aru, kuidas ja millest lähtuvalt Kikas lõõtspilli talle omases stiilis mängis. Sellest lähtuvalt on minu peamiseks uurimisprobleemiks, *kuidas* Kikase muusikat jäljendada nii, et säiliks algupärane mängustiil. Seda laiemat isiklikku eesmärki silmas pidades, on töö konkreetseteks eesmärkideks kirjeldada Karl Kikase mängustiili tervikuna ning selle iseloomulikke tahke ehk *kuidas* Kikas mängis ning uurida, millest sõltuvalt Kikas nii mängis.

Kuna uurin oma töös Karl Kikase mängustiili, pean eelnevalt kirjeldatud eesmarke silmas pidades lähenema Kikasele võimalikult terviklikult – kuigi mängustiilis võib teoreetiliselt eristada stiilielemente või tuua välja neid üldistavaid märksõnu, ei ole vaid üksikuid

stiilielemente ja mänguvõtteid uurides või jäljendades võimalik tabada stiili olemust tervikuna, lisaks sellele tuleb tunda konteksti, milles pillimees elas ja tegutses.

Soovin käesoleva tööga kirjalikult ja süstemaatiliselt fikseerida oma olulisemad aastate jooksul tekkinud arvamused, avastused ja järeldused, mis Kikase ja tema mängustiili jäljendamisega seonduvalt on siiani vaid mu mõtetes keerelnud. Kuna mõtteid ja kogemusi on kogunenud palju, siis oli mul raske valida konkreetsemat uurimiseesmärki, kui Kikase stiil tervikuna. Kõige selle süstemaatiliseks kirjeldamiseks ja lahtimõtestamiseks vajan sobivat uurimismeetodit ja selget terminoloogiat.

Kasutan Kikase mängustiili analüüsimiseks rootsi viiuldaja ja pärimusmuusika praktilise uurija Sven Ahlbäcki poolt loodud meetodit, mis sobib minu töö eesmärgiga, kuna käsitleb mängustiili kui erinevatest kvaliteetidest moodustuvat ja sõltuvat tervikut ja aitab lisaks küsimusele *kuidas* Kikas mängis vastata ka, *miks* ta nii mängis. Uurin Kikase stiili Ahlbäcki poolt pakutud kvaliteetide kaupa, vajadusel neid kohandades lõõtspillile ja Kikase mängule.

Järgnevalt kirjeldan oma uurimustöö ülesehitust. Olen töö jaganud neljaks peatükiks. Enne esimest sisulist ehk Karl Kikasest rääkivat peatükki tutvustan sissejuhatavalt konteksti, milles Kikase muusika loomulikul kujul eksisteeris ning teppo-tüüpi lõõtspilli ja selle omapärasest häälestust. Esimeses peatükis annan ülevaate Kikasest pillimehena ehk kõigest, mis ei puuduta otseselt mänguanalüüsi, kuid on oluline konteksti kohta teada, et mõista salvestiste põhjal Kikase muusikat sellisena, nagu see loomulikult kujul eksisteeris. Tutvustan Kikase elukäiku, kujunemist, isikuomadusi ning tegutsemist pillimehena, mis on hiljem abiks stiili analüüsides järelduste tegemisel.

Ülejäänud töö on muusikapõhine. Teises peatükis loon teoreetilise põhja sellele, mida analüüsida soovin ehk kirjeldan uurimismeetodit ning seletan töös kasutatavaid mõisteid. Teoreetiline peatükk annab vahendid uurimisprobleemi lahendamiseks ja määrab tervikpildi, mida mängustiil minu töö kontekstis tähendab ning millistest elementidest see koosneb.

Seejärel asun kolmandas peatükis analüüsima Kikase mängustiili, kirjeldades seda nii nagu mina kuulen või tajun, et Kikas salvestistel mängib. Kõike eelnevat olen teinud eesmärgil kasutada seda praktikas Kikase stiili jäljendamisel, millest kokkuvõtlikult räägib uurimustöö neljas peatükk.

Kuna teppo-tüüpi lõõtspilli ja eesti lõõtspillimängijate kohta on seni tehtud ainult paar uurimust, siis pole selle teemaline terminoloogia veel üheselt välja kujunenud ning kasutatakse peamiselt kõnekeelseid mõisteid või väljendeid, mis aastakümnete jooksul lõõtsamängijate seas välja on kujunenud. Lõõtspilli ajaloo, arengust ja mängupõhimõtetest on kirjutanud Taavi Teinbas oma raamatus "Lõõtspillidest, lõõtspillimängust ja -mängijatest" (1). Tarmo Noormaa on oma diplomitöös "August Teppo ja tema lõõtspill" (2) uurinud Teppo pilli ehitust ja erilisust ning sõnastanud selge teoreetilise tausta, mis lähtub konkreetsetelt teppo-tüüpi lõõtspillist.

Karl Kikast on uuritud ka varem. Anu Taul kirjeldas oma diplomitöös "Võrumaa lõõtspillimängija Karl Kikas" (3) Kikast inimese ja pillimehena ning analüüsis tema mängustiili põhilisi elemente.

Välja on kujunemata aga lõõtspillimängijate *mängustiili* kirjeldav teooria ning teiste pillide kohta käivat terminoloogiat kasutades tuleb lähtuda lõõtspilli ja lõõtspillimuusika spetsiifikast. Samamoodi pole täna eesti instrumentaalse pärimusmuusika uurimisel selgelt defineeritud mängustiili mõistet. Praktikas käibel olevaid põhilisi stiilielemente kirjeldavaid termineid, nagu näiteks artikulatsioon, pulss ja meetrum, mõistetakse mitmeti.

Pillimuusika analüüsimise eelduseks on uurija praktiline mänguoskus ning kogemus uuritava materjali interpreteerimisel (4, lk 5). Esimesena uuris sellisel viisil eesti instrumentaalset pärimusmuusikat Krista Sildoja oma magistritöös "Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer" (4). Sildoja käsitleb toonaste pillimeeste mängumaneeri kui *tervikut*, kus muusikat ei saa eraldada kontekstist ehk muusika kõlas sellisena mitte ainult pillimehe andest ja tahtest, vaid ka ajastust, muusika ühiskondlikust funktsioonist ja traditsioonist tingituna ning sellest, milline muusik inimesena oli. Mina käsitlen Karl Kikase mängu samamoodi tervikuna. Sellepärast põhjendan, miks kasutan oma uurimuses mängumaneeri asemel mängustiili mõistet.

Kuigi kirjeldan oma töös enne mänguanalüüsi põhjalikult konteksti, milles Kikas pillimehena eksisteeris, on minu uurimustöö fookus muusikal ehk Kikase mängul. Minu töö kirjeldab küll Kikase mängumaneeri eelnevalt toodud tõlgenduses, kuid praktilisest eesmärgist lähtuvalt huvitab mind eelkõige see, kuidas Kikas mängis ja mis iseloomustab tema mängustiili. Mängustiil on seega kitsam muusikateoreetiline mõiste, kus võrreldes maneeriga on võimalik objektiivseid, enamasti auditivseid tunnuseid mõõta. Mängumaneer on laiem etnomusikoloogiline mõiste, mis hõlmab lisaks mängule ka konteksti kõige laiemas mõttes.

Kuigi olen lõõtspilli õppinud ja mänginud iseseisvalt, pean Kikast kaudselt oma õpetajaks, sest ma olen tema salvestiste järgi õppinud. Lõõtspillitraditsioonis on õppimine ja jäljendamine käinud loomulikult teel meistrilt sellile või iseseisvalt kusagil kuuldut mälu põhjal järgi mängides. Hiljem on lisandunud helisalvestiste põhjal õppimine. Kui õpetaja-õpilane suhtes omandab õpilane õpetaja stiili loomulikult teel, omades jäljendatavast terviklikku pilti, siis salvestiste või mälu järgi õppides puudub allikaga otsene kontakt. Õpetajal või meistril on tavaliselt ka suunav ja nõuandev roll ning õpilase üle teatud autoriteet. Salvestiste järgi õppides seevastu on jäljendajal vabad käed stiilielemente või tehnilisi detaile võtta või jätta ning on oht, et paljud detailid jäljendatava mängust võivad kaotsi minna, võimenduda või muutuda. Samas on ka salvestiste järgi õppides rahvamuusikas tähtsaimaks eesmärgiks jäljendajast mängija isikupärase stiili kujunemine ning detailsest jäljendamisest olulisem on isiklik suhestumine algmaterjaliga. Kuna mängustiil koosneb märksa rohkematest asjadest kui lugude meloodia, on minu arvates väga oluline pöörata salvestiste järgi õppides lisaks tähelepanu ka muudele stiilielementidele nagu näiteks artikulatsioon ja lõõtsakasutus.

Käesolevas töös kirjeldan kõike seda minule isiklikuks eeskujuks olnud Karl Kikase näitel. Kuigi arvan, et minu uurimusest võib kasu olla ka teistele lõõtspillimängijatele ja pärimusmuusikutele, siis tuleks lugejal meeles pidada, et mänguanalüüsi näol on tegemist *minu* subjektiivse tõlgenduse ja Kikase jäljendamise kogemuse kirjeldusega.

Sissejuhatavalt teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonist

Lõõtspilli võidukäik rahvamuusikas toimus 19. sajandil, kui pillid levisid plahvatuslikult kogu Euroopas ja kaugemalgi. Eestisse jõudsid instrumendid suhteliselt kiiresti, esimene kirjalik teade, et meie alal lõõtspilli mängiti ja selle saatel tantsiti, pärineb Virumaalt 1886. aastast. Koos uueneva tantsukultuuriga tõrjus lõõtspill peagi välja senised põhilised tantsumuusikapillid – torupilli ja viiuli. (5; lk 54) Tantsuliikide järgi kujunesid välja ka põhilised lugude tüübid, mida tänaseni Eestis lõõtspillil valdavalt mängitakse – valsid, polkad ja reinlendrid.

Kagu-Eestis Võrumaal kujundas pillimeister August Teppo (1875-1959) 19. sajandi viimasel kümnendil välja oma lõõtspilli. Ilmselt sai ta palju mõjutusi nii pilli tööpõhimõtete kui häälestuse osas 1880. aastate lõpus Venemaal tootmisesse läinud kaherealiselt *Petrogradskajalt*, mille

Teppo olevat ostnud 1895. aasta paiku. (13; lk 58-61; intervjuud Karl Kikasega) Teppo muutis ja täiustas pilli ehitust ja kõla arvestades kohalikku muusika iseloomu ja vajadusi. Selle ilmekamaks näiteks on tihti toodud, et Teppo ei võtnud välismaist päritolu süsteemilt üle minoorseid saateakorde.

Pean oluliseks ette kujutada, mida tähendas täpsemalt, et Teppo tegi oma pilli arvestades kohaliku muusika vajadusi ehk milline oli see muusika, mida toona Võrumaal viljeleti ja miks Teppo just sellise pilli ehitas.

Et eristada seda 19. sajandi teises pooles peale tunginud uut tüüpi muusikat vanemast rahvamuusikast, võeti selle kohta kasutusele mõiste rahvalik muusika. See hakkas tähistama rahva seas spontaanselt levivaid lugusid, mis olid suhteliselt uued, mõnikord trükkis ilmunud ning sageli oli teada ka autor. Mõiste *rahvalik* hakkas seostuma ka teatud muusikastiiliga, tähistades kergesti meeldejäävaid, enamasti rõõmsaid tantsurütmis "kolme duuri" lugusid, mida arvati lihtrahvale meeldivat. Selle muusikastiili eeskujuks Eestis oli euroopaliku rahvamuusika mõjul tekkinud riimiliste salmilaulude ja uuemate rahvatantsude helikeel, mida iseloomustas selgejooneline, funktsionaalharmoonia elementaarseid reegleid järgiv meloodia ja kindel meetrum. (6, lk 117) Tänapäeval on selle muusikastiili kohta käibel ka mõiste *uuem rahvamuusika*.

Teppo pillid tõestasid end ruttu ja peatselt hakkasid teised pillimeistrid Teppo loodud lõõtspille jäljendama. Et lõõtspilli üks põhifunktsioone oli tantsumuusika mängimine nii vabas õhus kui ka kärarikkas seltskonnas, pani Teppo iseäranis rõhku oma pilli kõlajõule, helikvaliteedile ja -tämbri ning vastupidavusele. Kuna Teppo ei pidanud oluliseks häälestada oma pille mingis kindlas helistikus, nii et üldjuhul ei olnud võimalik kahe või enama Teppo pilliga koos mängida, siis võib oletada, et Teppo lõi oma lõõtsa *soolopilliks*.

Teppo-tüüpi naturaalhäälestus

August Teppo häälestas oma lõõtspilli naturaalselt. Ilmselt oli enamik esimesi lõõtspille, nagu ka Teppole eeskujuks olnud *Petrogratskoje*, naturaalses häälestuses. Kuna Karl Kikas mängis teise poole oma elust August Teppo valmistatud lõõtspilliga ning enne seda pillidega, mis olid ilmselt samas häälestuses, siis arvan, et Teppo-timmil (*timm* tähendab kõnekeeles häälestust) on väga oluline roll selles, kuidas Kikase muusika kõlas ning miks Kikas just nii mängis. Kuna naturaalhäälestus eksisteeris juba enne Kikast ning oli temast sõltumatu, siis käsitlen *teppo-tüüpi naturaalhäälestust* teoreetiliselt kui tehnilist või pilli spetsiifilist eeldust.

Naturaalhäälestus erineb tänapäeval valdavalt kasutusel olevast *tempereeritud* häälestusest. Kui tempereeritud häälestuses on oktav jaotatud 12 võrdseks osaks, siis naturaalhäälestuses ei ole häälestusprintsibiiks mitte helikõrguste võrdne jaotumine oktavis, vaid helikõrguste võnkesageduste omavahelised suhted. Sellest tulenevalt *ei kattu üksiteisega mitte ükski naturaalse ja tempereeritud helirea aste või intervall peale põhiheli ja oktavi.*

Naturaalselt puhtaid intervalle on kuulmise järgi lihtne häälestada, sest inimkõrv tajub ära, kui intervall on looduslikult puhas. Puhas intervall kuulub kirkas, särisev ja võnkevaba, sest selle moodustuvad helikõrgused vastavad võimalikult väiksete täisarvude suhtele. Näiteks on oktavis helikõrguste suhe 1:2, kvindis 2:3, kvardis 3:4 ja suures tertsis 4:5 (näitlikustan vastavalt neid intervalle suvaliste helikõrguste suhetega: 300:600 Hz, 300:450 Hz, 300:400 Hz ja 300:375 Hz). Kuna lisaks põhihelile sisaldab iga heli ka ülemhelisid, mis on samuti taandatavad lihtsatele suhtarvudele, siis langevad naturaalses kooskõlades omavahel kokku ka erinevate helikõrguste ülemhelid ning ei teki sellist ülemhelide konflikti nagu tempereeritud häälestuse puhul.

Seda põhimõtet kasutas oma pillide häälestamisel ka August Teppo. Lõõtspilli häälestamisel võttis Teppo aluseks mingi kindla helikõrguse, mille *suhtes* ta kogu pilli häälestas. Kuigi Teppo pillid ei kõla üldjuhul omavahel kokku, ei saa öelda, et Teppo määras algheli kõrguse suvaliselt. See käis küll intuiitiivselt, kuid tal oli sobivast helistikust kindel ettekujutus ja see langes alati suhteliselt kitsasse vahemikku.

Lõõtspilli häälestuspõhimõte seisneb selles, et iga *keel* häälestatakse juba hääles oleva keele suhtes, liikudes nii järkjärgult üle pilli. Seejuures kasutatakse vaid kolme põhiintervalli - oktav, kvint (ja selle pööre ehk kvart) ja suur tertis. Kui lõõtsa kokku vajutades tekkivate mažoorsete kolmkõla astmete häälestamine on üheselt mõistetav, siis lõõtsa lahti tõmmates tekkivate ülejäänud nootide häälestamisel määrab häälestuse tüübi ja olemuse see, mis järjekorras keeled on häälestatud ehk millise põhiheli suhtes on mingi konkreetne aste saadud. Teppo-tüüpi häälestuse teeb eriliseks see, et olenevalt lõõtsa liikumise suunast ja kasutatavast nupureast on ühe helistiku kahel astmel (toonika suhtes 4. ja 6.) mitu võimalikku helikõrgust, mis tuleneb sellest, millise astme või funktsiooni *suhtes* keel häälestatakse. Kuna teppo-tüüpi pillid on mitmerealised, siis on näiteks neljarealise pilli 3. rea diatoonilise helirea seitsmest astmest kuuel *kaks võimalikku* helikõrgust. Järelikult on teppo-tüüpi naturaalhäälestuse puhul oluline tunnetada intervallide kooskõla puhtust ja sobitada sõrmestust ja mänguvõtteid vastavalt sellele.

Teppo-timmi kõige iseloomulikumaks helikõrguseks on lõõtsa lahti tõmmates tekkiv toonika

suhtes "madal" 4. aste. Teppo häälestas selle põhimõttel, et dominantfunktsioonis, mida lõõtsa lahti tõmmates mängitakse, tekiks *harmooniline juhtseptakord* (harmooniline septim 4:7; tavaline väike septim 5:9; toonika 4. aste on dominandile vastava helistiku 7. aste ehk septim). Kokkuvõtlikult võib öelda, et teppo-tüüpi naturaalhäälestuses lõõtsapillil mängides muutub *tonaalne tsentrum* pidevalt sõltudes harmoonilisest funktsioonist ja lõõtsa liikumise suunast. Tonaalne tsentrum tähendab siin kontekstis põhiheli, millega ülejäänud heliskaala astmed suhestuvad.

Enamik meistreid, kes Teppo pille jäljendasid võtsid üle ka tema häälestuspõhimõtte. Seega saab minu arvates öelda, et teppo-tüüpi lõõtsapill tähendab vaikumisi Teppo-timmis lõõtsapilli, kuid kuna hilisemad meistrid on võtnud kasutusele ka teisi häälestusmooduseid, tuleb tänases olukorras teppo-tüüpi lõõtsapilli häälestust eraldi rõhutada.

Näiteks häälestas pillimeister Kalju Sarnit (1928-1998) oma pillid samuti naturaalselt, kuid võrreldes Teppoga kaotas ta ära tonaalse tsentrumi muutuse ehk astmekõrguste altereerimise olenevalt lõõtsa liikumissuunast. Sarnit häälestas eelnevalt Teppo puhul mainitud toonika 4. ja 6. astme ka lõõtsa lahti tõmmates toonika (subdominandi) suhtes. Et eristada ja rõhutada, et teppo-tüüpi lõõtsapillil on võimalik mitut tüüpi naturaalhäälestust, siis kutsun seda häälestust sarniti-tüüpi naturaalhäälestuseks ehk Sarniti-timmiks.

Pillimeistrid on lõõtsapille häälestanud ka mitte võrreldes keelte omavahelisi intervale vaid võrreldes keele helikõrgust mingi kindla väärtusega, näiteks klaverilt, akordionilt või muust kalibreeritud heliallikast saadud helikõrgusega. Hiljem on lisandunud ka häälestusaparaadi järgi häälestamine. Viimase 25 aasta jooksul on valmistatud enim tempereeritud häälestuses pille.

Töös kasutatavad lõõtsapillialased mõisted

Lõõtsapilli all mõtlen käesolevas töös *vahelduvhäältega diatoonilist* lõõtsapilli. Vahelduvhäältega pillil oleneb ühte nuppu alla vajutades tekkiva heli kõrgus sellest, kas lõõtsa tõmmatakse lahti või surutakse kokku. Diatooniline tähendab, et pilliga saab mängida vaid kindlas helistikus (5, lk 53), diatooniline helirida teppo-tüüpi lõõtsa kontekstis on *loomulik mažoor*.

Lõõtsapilli mängitakse traditsiooniliselt istudes, pill toetub põlvedele ning mängija mõlema käe all on mehaaniline *klaviatuur*, mis on omavahel ühendatud *lõõtsaga*. Parema käe nupud on asetatud *ridade* kaupa (5, lk 52), lõõtsa kokku surudes moodustavad sama rea nuppude alt tekkivad helid mažoorse kolmkõla, lõõtsa lahti tõmmates on samade nuppude all need

diatoonilise helirea noodid, mis kokku surudes kolmkõlas ei helisenud. Sõltuvalt nupuridade arvust on teppo-tüüpi lõõtspillid valdavalt *kolme-* ja *neljarealised*, millega saab mängida vastavalt kahes ja kolmes *põhihelistikus* (5, lk 53). Vasaku käe nupud asetsevad ühes reas ja iga parema käe nupurea kohta on kaks nuppu - põhihelistiku bass ja mažoorne akord. Lõõtsa kokku surudes on nupupaari all toonikafunktsioon, lõõtsa lahti tõmmates sellele vastav dominantfunktsioon. Vasaku käe klaviatuuri teisel küljel asetseb *õhuklapp*, mida lõõtspillimängija aktiivselt mängides kasutab lõõtsas oleva õhu koguse reguleerimiseks (akordionil on võrdluseks passiivne õhuklapp).

Nupuridade nummerdamisel on kaks paralleelselt käibel olevat võimalust: alustada lugemist pilli "seestpoolt" või "väljastpoolt". Isiklikult olen harjunud lugema esimeseks reaks parema käe välimist nupurida, kuna sel juhul saab kasutada samu ridade järjekorranumbreid nii kolme- kui neljarealise pilli puhul ning ka seetõttu, et sisemine rida ei ole põhihelistik (puudub subdominantfunktsioon). 1. rea mänguvõtted on spetsiifilised ja erinevad veidi 2. (ja neljarealise puhul ka 3.) rea võtetest. Kasutan sellist nummerdamist ka käesolevas töös.

Eelnevalt töö sissejuhatuses kirjeldatud konteksti, traditsiooni ja lõõtspilli spetsiifikat käsitlen oma uurimuses kui tehnilist eeldust, et Karl Kikas sai ennast just nii muusikuna väljendada. Järgnevalt vaatlen Karl Kikast selles traditsioonis.

1. LÕÖTSPILLIMÄNGIJA KARL KIKAS

Uurimustöö üheks põhieesmärgiks on mõista, milles seisnes Karl Kikase mängu erilisus. Sellest täieliku pildi saamiseks tuleb lisaks muusikasse süvenemisele tutvuda ka Kikase elulooga ning pillimehe isiksusega. Etteruttavalt võib öelda, et Karl Kikas oli karismaatiline inimene ja tema muusikast rääkides on isiksusel, pillimeheks kujunemisel ja selle ameti välja kandmisel oluline osa selles, millisena tema mäng tervikuna kõlab.

Oma õpingute jooksul olen lisaks Kikase mängule uurinud põhjalikult ka tema pärandit laiemalt ning saanud sellest samamoodi inspiratsiooni kui mängustiilist. Minu uurimustöö on loonud vanameistri muusikast säilinud salvestiste ümber taustateadmised ning aidanud mul mõista detaile Kikase mängus. Olen leidnud Kikase ja enda kujunemise vahel sarnasusi ning seadnud lisaks Kikase mängule omale eeskujuks ka tema osasid iseloomuomadusi.

Selles peatükis keskendun Karl Kikasele, kui inimesele ja Eesti ühiskonnas tugevat funktsiooni kandnud muusikule, jättes kõrvale tema mängu analüüsi. Annan ülevaate Kikase olulisematest eluloolistest andmetest, kirjeldan tema pillimeheks kujunemist, repertuaari kogunemist, tuntuse saavutamist ja pikaajast pillimeheameti pidamist. Samuti annan ülevaate Kikase mängust säilinud salvestistest, mis on nii hilisema analüüsi aluseks kui ka minu otsene õppematerjal Karl Kikase stiili jälgendamisel ja lugude õppimisel. Peatüki eesmärgiks on mõista, kuidas Karl Kikasest sai rahva seas tuntud ja hinnatud mängija, püüda aru saada, *miks* Kikas just nii mängis ehk mis teda mõjutas ning sõnastada kokkuvõtlikult Kikase olulisus eesti lõõtspillitraditsioonis.

Peab mainima, et kõige tänuväärsemad allikad eelneva kirjeldamiseks on Kikase endaga tehtud intervjuud, kus vanameister avameelselt ja kaasahaaravalt räägib oma elust. Käesolev peatükk on minupoolne jutustus erinevatest aastatest pärit intervjuude põhjal, põimituna isiklike kommentaaride, hinnangute ja järeldustega. Selle koostamise käigus olen fakte kokku viies tuletanud ja täpsustanud mitmete sündmuste toimumisaega. Palju informatsiooni olen saanud intervjuuerides Kikase järeltulijaid ning Kikast isiklikult tundnud lõõtsamängijaid. Pean siinkohal oluliseks välja tuua ja tänada Karl Kikase tütart Aime Lehistet ning lõõtsamehi Elmar Ruusamäed, Heino Tartest ja Ants Tauli. Käesolevas töös saan teemapüstituse ja piiratud mahu tõttu kirjutada Karl Kikase elust vaid lühidalt ja olen seega välja toonud eelkõige mind enim kõnetanud seigad ning tervikpildi mõistmiseks olulised teemad.

1.1. Taust ja kontekst

1920. aastateks, mil oma pillimeheteed alustas ka Karl Kikas, oli ajaloolisel Vanal- Võrumaal üheks levinumaks ja hinnatumaks pilliks teppo-tüüpi lõõts ning muusikuid, sealhulgas lõõtsamehi leidis peaaegu igas külas ja talus. Lõõtspillimängijal oli toonases grammofonieelses elus tähtis funktsioon – temata ei saanud toimuda simmanid, pulmad ja muud peod. Sestap oli mängijaid palju ja nõudlus pillide järele suur. Pilli mängisid nii vanad kui noored ja kui talus oli lõõts, siis mängisid tihti juba ka lapsed. Kuna tegu oli hinnatud tantsumuusikapilliga, siis pakkus see iseäranis suurt huvi noorsoole ja pill leidis laialdaselt kasutust *simmanitel*. Lõõtsamuusika oli selle aja maarahva popmuusika ning kahjuks ei pidanud rahvamuusikauurijad vajalikuks nii uut ja laialt levinud rahvapilli uurida ega salvestada. Arhiivides on seetõttu lõõtspillimängijatest tehtud ja säilinud vähe salvestusi ja ülestähendusi enne 1950. aastaid. (6, lk 9) Karl Kikas oli üks esimesi, kelle lõõtsamängu salvestati ning ta on enimsalvestatud mängija kuni 1970. aastateni.

1.2. Sünnist varajase kuulsuseni

Karl-August Kikas (Kikkas), Võru-päraselt *Kikka Karla*, sündis 14. novembril 1914. aastal Võrumaal Urvaste kihelkonnas Truuta külas Tasatse talus. Isa Nikolai ja ema Katre olid talupidajad ning talutööd olid Karlile tuttavad juba lapsepõlvest. Pere noorima lapsena oli Karlil viis venda ning üks õde. Lähimad keskused olid Otepää, kus käidi ka kirikus, Urvaste, kus olid "vallaasjad" ning Sangaste, kust oli pärit Karli ema. Koolis käis Karl Kikas Koigo algkoolis ja sai sealt kuus klassi haridust. See piirkond asus Vana-Võrumaa loodepiiril ning Karl Kikas on end ise pidanud läbi ja lõhki "võrokeseks".

Sel ajal oli muusikaharrastus taludes üsna levinud ning ka Kikase kodukant oli rikas pillimeeste poolest. On teada, et musitseeriti ka Karli sünnikodus – vanim vend Aleksander mängis kannelt, mida ka Karl juba 9-aastaselt mängima õppis. Vendade kõrvalt õppis ta seejärel ära ka suupillimängu. Kui Kikas 1924. aasta sügisel kooli läks, õnnestus vend Aleksandril saada endale lõõtspill. See oli kasutatud kolmerealine Karl Ostra valmistatud teppo-tüüpi lõõts. Algul ei olnud Karlil pilli vastu erilist huvi, kuid kui ta vana-aasta õhtul nägi, kuidas temast ligi viis aastat

vanem Karl Kolga tema venna pillil mängis, muutus Kikas kadedaks. Järgmisel päeval ehk 1. jaanuaril 1925 alustas Karl Kikas 10-aastasena lõõtspilli õppimist.

Kohe avaldus ka tema suurepärane muusikaline kuulmine ja mälu ning õhtuks olid lõõtspilli tööpõhimõtte ja esimesed lood selged. Sama aasta lõpus suutis Karl mängida juba mõned lood simmanil. Sellest alates oli tal pillimängu järgi pidevalt himu ning ta harjutas palju. Koolist koju jõudes oli alati kõige pakilisem asi pill kätte saada. Kuigi lisaks õppimisele ja kooliasjadele tuli abiks olla ka talutöodes, leidis Karl igal õhtul vähemalt tunnikese või paar lõõtsa mängimiseks.

Ehkki Karl Kikas oli algusest peale iseõppija, on teda oluliselt mõjutanud kahe naabertalu – Tülsu ja Märi pillimehed, kelle mängu ja lugusid Kikas juba lapsest saati kuulnud oli. Tülsu talus elas piirkonna kuulsaim ja hinnatuim lõõtsamees Karl Vaher, keda hüüti Tülsu Kaarliks. Kikas käis tihti Vaheri juures näpunäiteid saamas ja ka lihtsalt vaatamas, kuidas pillimees mängis ja kuidas ta "näpud käisid", kusjuures lood õppis Kikas hiljem omaette mälu järgi selgeks.

1927. aasta ühel suveõhtul pidi toimuma ühe naabertalu maadel simman, kuhu Vaher pilli mängima oli lubanud tulla. Too aga ei tulnud ega tulnud ning see muutis kokkutulnud peolised ärevaks ja rahutuks. Lõpuks oli rehe tagant siiski lõõtsahääli kosta ning kui mindi vaatama, mängis Vaherit otsima saadetud hobuvankris lõõtsa hoopis noor poiss, endal nina vaevalt pilli tagant välja paistmas. Keegi rahva seast oli hüüdnud: "Kikas, Karl Kikas tuleb!" Kui Kikas vankrilt rehe alla maha istus ja loo lahti lõi, oli tantsuplats hetkega rahvast täis ning nii mängis Kikas 12-aastaselt oma esimese täispika simmani.

Karl Vaher suri aga peatselt, kui Kikas oli 12-aastane. Matustel olevat noor Karl veel katsunud lautsil lamava ja talle eeskujuks olnud pillimehe sõrmi. Selle paari aastaga jõudis Vaher anda Kikasele edasi mitmed oma lood ning Kikas pidas seetõttu hiljem Karl Vaherit oma ainukeseks õpetajaks. Vaher jällegi kutsus Kikast ühise eesnime ja lõõtsamänguhuvi tõttu ristipojaks.

Palju mõjutusi sai Kikas ka lähedal asunud Märi talu meestelt. Pereisa Jaan Pettai ja pojad Leo, Osvald ja Alfred olid väga musikaalsed ja mängisid viiulit, kannelt, mandoliini ja kitarril. Märi mehed tundsid ka nooti, mistõttu oli nende repertuaar üsna kirev. Kikas sai neilt palju toonastest laulikute ja noodikogumikest pärit lugusid, millest mitmeid pole ta enda sõnul hiljem kellegi teise esituses kuulnud. Kikas on hilisemas elus öelnud, et sai Karl Vaheri käest mängutehnika ja Märi Pedajatelt viisid.

14-aastaselt mängis Kikas oma esimese pulma. Peagi hakati rahva seas rääkima, et Kikasest tuleb Tülsu Kaarli järglane, kes kuulsa pillimehe tiitli pidi üle võtma. Kikas ei osanud seda tunnustust poisikesena aga eriti hinnata või üle tähtsustada ja arenes muusikuna hoogsalt edasi.

Peagi tundis Kikas, et tal pole kellelki enam midagi õppida. Kuigi mängijaid oli ümbruskonnas palju, olid nad enamjaolt vanemad mehed ning Kikas noore koolipoisina ei saanud ka palju ringi käia, et kõigiga tutvuda. Pealegi ei paelunud teda enam niiväga nende pillimeeste mängitud vanamoelised lood. Üldlevinud mängustiil ja tase ei vastanud enam noore pillimehe nõudlikule maitsele. 20-aastasena tundis Kikas juba, et kõik konkurendid jäid temast tahapoole ja ei mänginud nii nagu Kikas ise tahtis ja suutis mängida.

Niisiis hakkas Kikas iseseisvalt lõõtspillile sobivaid lugusid otsima ja tegema. Kuna paljud levinud laulud ja viisid olid lihtsakoelised ja lühikesed, tegi Kikas lugudele osasid juurde. Nooruses lõi ta ka mitmeid oma lugusid, kuid noodikirja oskamata ununesid need tal hilisemas elus ära. Ilmselt on tervenisti Kikase enda tehtud lugudest salvestatud vaid üks – Sangaste polka.

1930. aastatel ilmusid maale esimesed grammofonid ja heliplaadid ning levisid ka esimesed raadiod. Ei ole teada, kas Kikasel oli endal grammofon või käis ta seda kuskil küla peal kuulamas, aga tollastelt grammofoniplaatidelt on pärit suur osa Karl Kikase repertuaaris olnud lugudest, mida ta oma maitse järgi teppo-tüüpi lõõtspillil interpreteeris (nn *Kikase filter*, millel peatun ka hiljem).

Seega tuleb vahekokkuvõttena öelda, et Karl Kikas oli *uuendaja*. Ta tuli, õppis tundma traditsiooni ja arenes orgaaniliselt edasi, nägi ja tundis, et sellel pillil on võimalik mängida paremini, filigraansemalt, kaasahaaravamalt ja palju laiemat repertuaari, kui lõõtspillimängijad seniajani teinud olid (toetun siinkohal eelkõige Kikase enda mälestustele, kuid arvan, et seda on võimalik ka tajuda kuulates vanimaid säilinud salvestisi teistest lõõtspillimängijatest). Kikase mängustiil tervikuna oli võrreldes ülejäänud mängijatega uus, omanäoline ja mitmete võtete poolest ennenägematu, kuid see põhines tugevalt kohalikul Vana-Võrumaa lõõtspillitraditsioonil. Julgen väita, et põhilised Kikase mängustiili elemendid said paika just eelpool kirjeldatud noorusajal.

Kikase enda sõnul saigi kõige võimsama hooga õpitud ja mängitud esimesed kümme aastat, kuni 21-aastaselt algas iseseisev elu. 1935. aastast töötas ja elas Karl kõigepealt aastakese vend Peetri talus. Ilmselt tutvus Karl sellel ajal ka oma tulevase kaasa Hildegaga. 1936. aasta teises pooles läks Kikas üheteistkümneks kuuks Eesti sõjaväkke aega teenima, teenistuskohaks oli Valgas asunud

3. Üksik jalaväepataljon. Seal oli Karlil ka oma lõõts kaasas ja kui ta enda sõnade järgi päevas korra mängida ei saanudki, siis sai ta vähemalt pilli silitada. Sõjaväeteenistuse ajal suri Karli isa ja Tasatse talukoht jäi vanimale vennale Aleksandrile.

1937. aasta suvel sõjaväest vabanedes soovis Karl peagi isatalust välja saada, et koos Hildega oma kodu luua. Lühikest aega elas noorpaar Arulas ning 1938. aasta märtsis peeti pulmad. Samal aastal koliti veel Sangaste valda ja sündis tütar Aime. 1939. aastal koliti Kuigatsi valda Pringi külla, kus Karl Kikas rentis vesiveski ja hakkas pidama saekaatrit. Samal aastal sündis poeg Henu. Kui Eesti Nõukogude vägede poolt okupeeriti, kolis Kikas 1940. aastal perega Valgjärve valda Hauka külla Innipärdi tallu, elades seal kogu oma ülejäänud elu.

Saksa okupatsiooni ajal vigastas Kikas tahtlikult oma jalga, et mobilisatsioonist pääseda. Järgnenud Nõukogude okupatsiooni tulekuga 1944. aastal mobiliseeriti Kikas siiski Punaarmeesse, kuid õnneks koos oma pilliga ning ta määrati 63. tagavarapolgu ansamblesse. Teenistus möödus enamjaolt väeosades kontserte andes, kuni demobiliseerimiseni 1945. aasta sügisel. Võib öelda, et lõõts oli Kikase relv, mis päästis väärt pillimehe päris lahingutesse sattumisest.

Peale sõda algas Kikase elu paiksem ja rahulikum pool, mida vürtsitas tihe pillimeheelu. Kikas ise pidas pillimängu eelkõige meelelahutuseks, harrastades seda oma põhitöö ehk talupidamise ja põlluharimise kõrvalt. Kutseid pulmadesse ja simmanitele pilli mängima, samuti rahvamajadesse esinema tuli pidevalt ning kutseid tuli ka kodukohast aina kaugemale.

On huvitav fakt, et peale sõda oli Karl Kikas pillimehena Valgjärve rahvamaja teenistuses ning tänu sellele paljudest ülejäänud "vallakohustustest" vabastatud. Kui rahvamajas näidati kino või toimus mõni loeng, järgnes sellele tavaliselt ikka tantsuõhtu ning vahel pidi Kikas rahvamajas mängima isegi kolmel õhtul nädalas. Kuna pillimehameeti pidamine viis Karli tihti mitmeks päevaks kodust eemale, võib ette kujutada, et talutöödega pidi sel ajal hakkama saama abikaasa Hilde koos lastega.

1.3. Raadioesinemised ja -salvestused

1938. aastaks olid kuuldused Võrumaa noorest ja silmapaistvast lõõtspillimängijast jõudnud ka Riigi Ringhäälingu toimetajateni ning Kikas kutsuti raadiosse prooviesinemisele, millele järgnes Tallinnas ja Tartus kuus otse-eetris esinemist. See oli esimene kord ajaloos, kui lõõtspill Eestis raadios kõlas. Kui enne seda oli lõõtsal üsna kehv maine, nimelt peeti seda valdavalt kõrtsi- ja peopilliks ja pillimehi joodikuteks, isegi rahvamajades ei tohtinud mängida, siis alles pärast lõõtsamuusika kõlamist raadios hakati Kikast ja ka teisi lõõtsamängijaid kutsuma esinema rahvamajadesse ning teppo-tüüpi lõõtspilli vastu tärkas huvi ka väljaspool Kagu-Eestit. Lõõtspillimäng pääses tänu Karl Kikasele Eestis *lavadele* ja varasemal ajal enamasti tantsusaateks või taustamuusikaks kõlanud lõõtsamängu õpiti kontsertkorras kuulama.

Raadioesinemised andsid Kikasele kõvasti indu ja motivatsiooni. Ta harjutas palju ja valmistas oma lugusid põhjalikult ette, sest otse-eetris esinedes ei olnud pisemgi viga lubatud ning esitatav kava tuli esitada järjest ja pidi mahtuma täpselt ette antud aja piiresse.

1938. aasta sügisel kutsus Riigi Ringhääling Karl Kikase oma lugusid ka salvestama. Kikas mängis sisse 16 lugu, mida hakati seejärel raadios tihti mängima ning Karl Kikase tuntus kasvas tõusvas joones.



Foto 1. Karl Kikas Valga vaksali esisel platsil (1938). Võimalik, et seoses linna raadioesinemisele või salvestusele sõitmisega. Jalge ees on riidesse mähitud löötspill.

Järgnevalt illustreerin Karl Kikase rolli löötspillimuusika maine parandamisel ja populaariseerimisel Eestis kahe ajaleheväljavõttega. 1927. aastal ilmus lõik, milles kritiseeriti teravalt löötspilli mängimist kooli lastepeol (Foto 2). Kikas oli tollal 12-aastane 3. klassi poiss, kes armastas ilmselt löötsamängu rohkem kui midagi muud! 11 aastat hiljem esines Kikas korduvalt *löötspilliga üleriigilises ringhäälingus* (Foto 3).

Lastepeol tants löötspilli saatel.

Viikuse walla Wõdriku algkooli ruumides oli korraldatud laupäeval, 30. aprillil lastepidu. Lõpuks tants, nagu ikka ja alati, nii ka siin, kuid muusika asemel pannakse löötspill ürgama.

Hiisugune küla, või kõrgimuuusika koolimajas tundub intelligent publikule natuke wõõrastaw ning tahtmata tekib küsimus, kas kool wõi korts?

Kas tõesti julgeme kooli, kui lastekaswatusse kohta, kui kõrgema kultuuri lewitajat, nii madalale järjele asetada, et löötspillil laupäewa õhtul seal ürgada lafeme?

„Eesti lipp“. 13.35 „Kõigilt radadelt“, peatükke populaarteaduslikest raamatutest. 14.00 Lõunamuusika. (Hellpl.) 15.00 Pühapäevaõhtupoolik Raadiokülas. 1. Marss „Kungla rahvas“ — orkester. 2. „Preili karjatüdruk“, lugu Leida Tigase romaanist „Sõber mereröövel“. Loeb Reet Aarma. 3. Vahtra-polka — Karl Kikas — (löötspill). Metsa läksid sa; Kord väike Ants käis jahi peal — Aleksander Arder (bariton). Valss „Meremehe seiklus“ — K. Kikas. Kui see laul meil korda läeb — A. Arder. Valss „Sinililled“ — K. Kikas. Kallis Mari — A. Arder. Laul „Koduküla nõmmel“; Marss „Vainu peal“ — K. Kikas (löötspill). 4. „Heinaseemne kasvatamisest talus“, Põllutöökoja rohumaade-eriteadlase agr. Hen.

Foto 2. (vasakul) "Lastepeol tants löötspilli saatel" (Postimees, 8. mai 1927)

Foto 3. Radio ringhäälingu kava: pühapäev 11. veebruar 1940 (Postimees, 9. veebruar 1940)

Kahjuks hävisid kõige varasemad salvestised Kikase mängust 1944. aasta märtsipommitamise koos Estonia teatrimajaga, kus Riigi Ringhäälingu stuudio Tallinnas asus. Kikas oli selle salvestamise ajal 23-aastane ning jääb üle vaid ette kujutada, mismoodi võis tema mäng kõlada noorena, kui tal tema enda sõnade kohaselt mäng "kõige puhtamalt käes oli".

Kikas oli ka ise sellest kaotusest löödud ning pidi ootama 16 aastat uut võimalust oma lugusid salvestada. 1954. aasta sügisel kutsus Eesti Raadio Kikase Otepääle ning salvestas neli lugu. Samast aastast alustas Eesti Raadios isetegevussaadete toimetajana tööd Aino Strutzkin, kelle esimene väljasõit raadiobussiga toimus just Otepääle, kus tutvuti Karl Kikasega. Strutzkini korraldatud on ka kõik hilisemad Kikase salvestamised ning suuresti tänu temale on raadio fonoteegis umbes 50 Kikase esitatud lugu. Järgnevalt annangi ülevaate Kikasest säilinud salvestistest ja aset leidnud salvestuskordadest.

On teada, et 1956. aastal käis Kikas salvestamas ER Tartu studios ning sealt pärineb ka esimene raadiointervjuu Kikasega. Kuna raadiofonoteegis on aegade jooksul tehtud originaallintidest mitmeid ümbervõtteid ja arhiivikoopiaid ning selle käigus on kaduma läinud täpsem informatsioon lugude salvestusaja ja -paiga kohta, siis ei saa kuue salvestise osas kindel olla, kas need on salvestatud 1954. või 1956. aastal. Fonoteegis on märgitud lugude salvestusajaks 1958. aasta, kuid oletan, et see ei vasta tõele, kuna Kikas mängis need kuus lugu pilliga, mis oli tal enne August Teppo löötspilli saamist 1957. aastal. Oletatavalt on niisiis neli lugu kuuest pärit 1954. aastast ja kaks lugu 1956. aastast. Olen proovinud mitu aastat asjasse selgust tuua, kuid kahjuks ei ole see mul õnnestunud.

Igal juhul on need täna vanimad teadaolevad salvestised pillimehe mängust. Kikas oli sellel ajal 40. aastaselt endiselt suurepärasest mänguvormis. Neist salvestistest kumab läbi energiat ja hoogu, mis heidab valgust Kikase varasemale mängule ning esimestele raadioesinemistele ja hävinud salvestistele.

1958. aastal tuli raadiobuss suisa Kikase koju Innipärdi talu õuele (Foto 4). Sellest salvestusest on ER fonoteegis kahjuks säilinud vaid neli lugu, kuna salvestusmeeskonnal olevat olnud tehnilisi probleeme elektrivoolu generaatoriga.



Foto 4. Karl Kikas oma koduõuel, taustal ER raadiobuss "Höbehall", sügis 1958.

Möödus kümme aastat ning Kikas kutsuti Tallinnasse raadiomajja, kus 16. märtsil 1968. toimus kõige mahukam ja parima helikvaliteediga salvestussessioon. Studios salvestatud 26 lugu hakati mängima tihti iganädalases Vikerraadio saates "Rahvapillitund", mille kaudu jõudis Kikase lõõtsamäng tuhandete inimesteni üle Eesti.

Kikase mängu ja mälestusi käis Eesti Raadio Strutzkini eestvedamisel salvestamas ka hiljem. 1972. aastal toimus väljasõit Kikase hea sõbra pillimeister Johannes Kederi koju, kus salvestati Kederi ja Kikase vestlust ning mälestusi ning Kikase esituses ka neli lõõtsalugu. 1974. aastal salvestati Kikase kodus veel 9 lugu ning Aino Strutzkin tegi pillimehega ka intervjuu, mis oli Vikerraadio eetris Kikase 60. juubelil.

Väga väärtuslik materjal on ka 1980. aasta oktoobris Kikase kodus salvestatud meeleolukas koosviibimine, kus Kikasel oli külas ka lõõtsamees Elmar Koovik, kellega tunti üksteist juba lapsest saati. Strutzkin palus Kikasel rääkida veelkord põhjalikult oma elust ja kujunemisest ning oma lugude päritolust. Kuigi Kikas oli siis juba tervislikel põhjustel aktiivsest pillimeheelust taandunud ning ühtegi lugu spetsiaalselt ei salvestatud, võttis Kikas siiski koosviibimise käigus lõõtsa kätte ja mängis spontaanselt lindile mõned palad.

Kikasest säilinud salvestistest täieliku ülevaate saamiseks tuleb peatuda ka amatöörsalvestustel. 1960. aastatest alates levisid rahva seas koduseks salvestamiseks mõeldud magnetofonid. Kui Kikas vanemaks saades enam nii palju väljas mängimas ei käinud, hakkasid huvilised

omalgatuslikult tulema tema juurde, et pillimehe mängu koduseks kuulamiseks või õppimiseks lindistada. Mõned üksikud amatöörsalvestised on sellest ajast ka säilinud, kuid paljud linnid on üle salvestatud või koguvad veel kusagil tolmu. Need salvestised on väärtuslikud eelkõige seetõttu, et neil on (nagu ka ER 1972. ja 1974. aasta salvestistelt) kuulda, kuidas Kikas mängib pingeabamalt ja turvalisemas keskkonnas, kui raadiostuudios, ning kuidas Kikase mäng vanemas eas kõlas.

Kikase muusikat on välja antud ka plaatidel. 1981. aastal ilmus Meloodia plaadifirma kogumik "Rahvapillipalu", mille ühel poolel on seitse Kikase 1968. aastal salvestatud lugu. Plaadi teisel poolel kõlab Aksel Tähnase päkarauakandle mäng. Kikas oli solvunud, et kuulis plaadi ilmumisest alles tuttavatelt ning et plaadiümbrisel ei olnud tema ega Tähnase vaid kahe võõra teppo-tüüpi löõtspilli mängija pilt. Esimene täispikk album ilmus alles pärast Kikase surma 2006. aastal ning see on salvestatud 1977. aastal, sisaldades akordionist Henn Rebase poolt amatöörmagnetofoniga salvestatud muusikamaterjali. 2015. aasta suvel ilmus minu kaastööl seni viimane album, millel kõlavad kõik Eesti Raadio fonoteegis olevad Karl Kikase lugude salvestised.

1.4. Repertuaari kujunemine ja mõjutused

Karl Kikase repertuaar oli mitmekesine ja lugude hulk oli muljetavaldavalt suur. Nagu teame, alustas ta iseõppijana ümbruskonna levinumate lugude omandamisega, õppides palju palu Karl Vaheri ja Märi Pedajate järgi. Jõudes seejärel tundmiseni, et kellegi käest polnud enam midagi õppida, asus noor pillimees ise uusi lugusid otsima, neid täiendama, ümber tegema ning löõtsale sobitama. Kikas lõi noorena ka ise lugusid.

On teada, et Kikas õppis palju tollastelt grammofoniplaatidelt, mille järgi võib aimata Kikase muusikaliste eeskujude ning mõjutuste algupära. Tundub, et kõige rohkem võlus Kikast kahe- ja kolmekümnendate estraadimuusika, eesotsas Artur Rinne plaatidega. Nendelt pärinevad mitmed tollaegsed populaarsed palad, mida Kikas oma äranägemise järgi löõtspillile kohendas. Osad sellised lood on Kikase esituses saanud rahvamuusika staatuse, kõlades "löõtspillipäraselt" ja "koduselt" ning paljud teised mängijad on Kikase eeskujul neid lugusid hiljem mänginud ja

levitanud. Võib öelda, et Kikast võlus estraadiorkestri muusika temperament ning see väljendus ka tema mängus.

Kikas on ka märkinud, et mõne loo (masorkad, misorkad, reinlendrid) on ta meelde jätnud soome muusikaga plaatidelt ja mainib ka "rootsi temperamenti", mida ta armastas mõne loo puhul jäljendada. Võib arvata, et Kikast mõjutas ka kinodes kuulnud filmimuusika. Järelikult oli Kikase muusikaline maailmapilt laiem kui vaid kohalik küla- ja estraadimuusika.

Pean oluliseks sõnastada, et Kikas oli eelkõige artist, mängides lõõtspillil just sellist muusikat nagu ise tahtis. Teda paelus toleaeagne "kerge" popmuusika, mida ta püüdis järgi mängida, kuidas oskas ja lõõtspill võimaldas. Arvan, et Kikas oli oma aja popmuusik, kes väljendas end muusikuna lõõtspilli mängides.

Lisaks tavalistele valssidele, reinlendritele ja polkadele teadis Kikas, kuidas mängida erinevaid vanu tantse nagu subota, padekaater, tustep, amorvalss ning osates neid kõiki ka tantsida. Armastus tantsu ja tantsimise vastu kumab läbi ka tema pillimängus – lõõtsamuusika on oma olemuselt tantsumuusika. Kikase loomulik esinemiskeskkond oli tantsuks mängimise olukord, mis nõudis muusikult ülimalt täpset rütmi- ja meetrumitunnetust.

Kikase muusikast rääkides soovin hetkeks peatuda eelpool mainitud terminil Kikase filter, mis sisuliselt hõlmab Kikase harukordset oskust, musikaalsust ja head maitset teiste žanrite lugude kohandamisel oma mängustiili, arvestades seejuures parimal moel teppo-tüüpi lõõtspilli tugevusi ja nõrkusi. Kuuldud lugusid püüdis Kikas hiljem kodus originaalilähedaselt järgi mängida, kuid siinkohal mängis rolli veel moment, kuidas lugu Kikasele meelde oli jäänud ning kuidas see talle "ilusam" tundus. Kikas oli seejuures ülimalt teadlik, millised lood ja kooskõlad naturaalhäälestuses lõõtspillile sobivad ning millised ei kõla nii nagu peab. Samuti mõistis Kikas, et paljusid moodsamaid lugusid ei tasugi lõõtspillil mängida.

1948. aasta paiku hakkas Kikas kuulumise järgi akordionit mängima, kuid nooti tundmata ei õnnestunud keerulisemate akordionilugude omandamine ning lõõtspillilt tuttavate lugude mängimine akordionil ei pakkunud põlisele lõõtsamehele pinget ja piisavalt rahuldust. Kikas ei osanud seda sõnadesse panna, aga sai aru, et uuemad akordionid ei ole naturaalhäälestuses ja et lood ei kõlanud nii nagu lõõtspillil. Kikase süda jäi kogu eluks truuks teppo-tüüpi lõõtsale ja muusikale, mille jaoks see pill loodud oli. Eelneva põhjal järeldan, et Kikase muusikaline mõtlemine oli lõõtspillikeskne ja -põhine.

Pidevalt aktiivse pillimehena kujunes Kikase repertuaar aukartustäratavalt mahukaks ja mitmekesiseks. 1968. aastal hindas ta oma lugude arvuks üle paarisaja pala. Peab arvestama, et paljud lood tulid talle ilmselt meelde alles teatud olukorras, näiteks esinedes või harjutades, ning mitmed lood olid ilmselt selleks ajaks ununenud. Kikas pidas auasjaks, et tolleaegsetes mitmepäevastes pulmades pillimehena osaledes ei tohtinud ühtegi lugu korrata. Enda sõnade kohaselt oli ta võimeline isegi kaks pulma maha mängima, ilma ühtegi pala kordamata.

Minule teadaolevalt on Kikase esituses salvestatud vähemalt 55 erinevat lugu, mis on heal juhul viiendik kogu repertuaarist. (Lisa 1. Karl Kikase salvestised ja repertuaar) Võib oletada, et suure osa repertuaarist moodustasid sel ajal levinud üldlevinud rahvalikud laulud ja pillilood ning selle põhjal võib järeldada, milliseid lugusid Kikas kindlasti oskama pidi. Säilinud salvestised annavad ka ettekujutuse, *kuidas* ta neid lugusid mängida võis. Arvan ka, et salvestamiseks valis Kikas välja oma paremad lood.

Jagan kokkuvõtlikult Kikase mängitud palad päritolu järgi järgnevalt:

1. lapseõlves õpitud lood (Vaher, Märi mehed, enda poolt "kombineeritud" lood), mis on kõige omanäolisemad, vanamoelisemad ja vähemlevinumad;
2. estraadimuusikast pärit lood, populaarsed lööklaulud Artur Rinnelt ja kaasaegsetelt;
3. välismaa päritolu lood, mis õpitud grammofoniplaatidelt või raadiost;
4. vanaaegsed tantsulood, mille järgi tantsiti kindlaid tantse;
5. kõikvõimalikud üldlevinud rahvalikud lood ja laulud, mille võimalik välismaine päritolu pole antud kontekstis oluline (näiteks nn saksa šlaagrid).

1.5. Kikase tegevus pillimehena ja iseloomuomadused

Enne, kui jätkan kirjeldust Kikase elu teisest poolest väljakujunenud pillimehena, peatun hetkeks teemal, mis puudutab pille, millega Kikas elu jooksul mängis. Nagu eelpool mainisin, oli Kikase esimene lõõtspill *kolmerealine*. Valmistanud oli selle pillimeister Karl Ostra ja Kikase venna kätte jõudes oli pill üpris kulunud ning pidas kehvasti õhku. Pean tähtsaks rõhutada, et Kikas

õppis mängima just kolmerealisel lõõtspillil, millest tulenevalt on enamik mänguvõtteid ja lugusid omandatud just sellisel pillil. Kolmerealise mängupõhimõtted säilisid Kikasel ka hiljem neljarealise pilli peale üle minnes. Kikas ei olnud oma esimeste pillidega aga väga rahul, vahel õnnestus Kikasel vahetada teiste lõõtsameestega oma kehvapoolne pill ajutiselt korralikuma vastu ning ilmselt sai ta juba üsna varakult proovida ka neljarealise lõõtsa mängimist. Kuigi esimeseks radioülesasteks oli tal juba isiklik neljarealine pill olemas, mängis ta 1938. salvestusel veel mõned lood ka kolmerealise pilliga ning on teada, et nende raadioesinemiste eest saadud raha eest ostis Kikas omale järjekordse neljarealise pilli.

Kui pillid vajasisid parandamist või häälestamist, käis Kikas kogu elu vältel pillimeister Johannes Kederi juures, kes valmistas ka ise teppo-tüüpi lõõtspile ning tundis Teppo-timmi. Kikas pole küll omanud ühtegi Kederi pilli, kuid on aja jooksul "sisse mänginud" kümneid vastvalminud Kederi pille, enne seda kui meister pillid ära müüs.

1957. aastal õnnestus Kikasel lõpuks saada endale originaalne August Teppo lõõtspill. Pilli ostis ta Teppo enda käest ning tegu oli 1915. aastal valminud lõõtsaga, mida Teppo oli 42 aastat enda pillina hoidnud. Minu arvates oli see kaks aastat enne pillimeistri surma toimunud müük August Teppo elu tähtsaim ja kasulikum, sest Kikas mängis tema pilli kuulsaks üle Eesti.

Varasema 32 mänguaasta jooksul enne Teppo pilli saamist oli Kikasel seitse isiklikku lõõtsa. Kaheksas ehk Teppo pill jäi Kikase viimaseks ja teenis teda 35 aastat kuni surmani. Pill pidas Kikase käes hästi vastu, olles lärmakatel pidudel armu andmata kasutuses. Tooni tugevuse poolest oskas Kikas lõõtsast viimast välja võtta, kuid teadis, kuidas seda teha nii, et mitte pilli ära rikkuda. Ta ei rebinud kunagi oma lõõtsa asjata ning hoidis ja pidas "*teda*" väga kalliks.

Kikas jõudis oma kireval pillimeheteel mängida mitmesajast pulmas, lugematutel tähtpäevadel, kuld- ja hõbepulmades, tantsuõhtutel, koosviibimistel ja ka kontsertidel. Pillimeheametisse suhtus ta tõsiselt ja tundis ilmselt endal muusikuna üsna tugevat sotsiaalset funktsiooni kanda olevat. Peale sõda kindla elurütmi saavutamise järel tuli esinemiskutseid hulgaliselt, inimestele oli kuulsa pillimehe elukoht teada ning teda käidi sageli esinema kauplemas. Kutsetele püüdis Kikas nii palju kui võimalik vastu tulla. Aktiivsematel aastatel (ligikaudu 1945.-1965.) kujunes välja pillimehe iganädalane rutiin – esmaspäeval pulmast saabumine ja toibumine, teisipäevast neljapäevani talutöödega tegelemine ning järgmiseks ülesastumiseks lugude harjutamine, reedel taas esinema minek. Ringiliikumiseks kasutas Kikas külgorviga mootorratast ning hiljem autot. Peab mainima, et pulmades käis Kikas üldjuhul tasuta mängimas.

Kikas oli muusikuna erakordselt põhjalik, nägi oma lugudega palju vaeva ning harjutas kõvasti, et lood "kätte tuupida" ning oma head mänguvormi hoida. Minu arvates on tema lood vormiliselt läbimõeldud teosed. Mõne loo valmimise protsess võis kesta aastaid, enne, kui Kikas rahule jäi. Kuna ta mängis väga palju, võisid muusikapalad ajas muutuda. Kuigi ta oli kogu elu suur harjutaja, on teada, et raadiosalvestustele eelnenud perioodidel harjutas Kikas erilise hoolega. Arvan, et Kikasele oli oluline oma mängu filigraansus ja salvestatuga hiljem rahule jäämine.

Järeldan eelneva põhjal, et Kikas valmistas alati oma esinemisi mingil määral ette. Lisaks heale kuulmismälule olid tal esinedes meeles juba mängitud lood ning ilmselt mõtetes ka järgmisena esitusele tulevad palad. Arvan, et Kikases oli kõvasti artistlikkust ja ilmselt ka teatud rahvamehe aurat. Oma kontserte vürtsitas pillimees mitmete üllatusnumbritega, näiteks kahe käega lõõtsipilli viisipoole peal mängimisega, nii et teine pilli pool on põlvede vahel, või siis püsti seistes või labakinnastega mängimisega. Kikas eelistas pigem mängida tantsuks, kui istuvale ja lihtsalt kuulavale publikule. Nii tundis ta ennast vabamalt ja omas elemendis. Vanemas eas märkis Kikas, et talle meeldis mängida võõrale rahvale kodust kaugemal, kuna mujal toimunud peod olevat olnud põnevamad.

Kuigi Kikas on elu jooksul mänginud koos paljude lõõtsameeste ja teiste pillide mängijatega, pidas ta ise end eelkõige siiski soolomängijaks. Lõõtspill on juba oma olemuselt soolopill ning arvan, et nii eelistas mängida ka Kikas.

Julgen väita, et Karl Kikas oli oma eluajal tõeline rahvamuusika superstaar. Olles silmapaistva muusikuna parasjagu edev ja auahne, hoidus ta enda kiitmisest ning jäi lõpuni väarikaks. Teades oma väärtust ei olnud Kikasel tarvis ennast pidevalt muusikuna tõestada. 1974. aastast toimuvatel üleriigilistel lõõtspillimängijate võistumängimisel keeldus Karl Kikas osalemast ning ütles, et seni kuni pole temast paremat mängijat, ei ole tal põhjust võistelda. Kikas paluti võistluse žüriisse ning peale mängijate mõõduvõtu lõppu plaksutas publik Karl Kikase ka lavale pilli mängima.

Arvan, et teda tunnustati ja austati piisavalt ning Kikas oskas seda hinnata ja tänulik olla. Erinevate materjalide põhjal olen aru saanud, et Kikas oli väga seltskondlik ja sõbralik suhtleja ning nautis tähelepanu. Kuigi tema muusikat teati raadio kaudu üle Eesti, siis oli Kikase kuulsus kõige suurem ikkagi Kagu-Eestis. Näiteks meenutas Kikase tütar, et Karli abikaasa Hilde oli mingil perioodil loobunud mehega Otepääle poodi kaasa minemisest, sest iga nurga peal tegi keegi jälle Karliga juttu ja poeskäik võis venida tundide pikkuseks.

Üks olulisemaid momente, mis Kikast muusikuna ja ka inimesena iseloomustab, on kriitilisus nii enese kui teiste mängu suhtes. Oma peen maitse tekkis tal juba noores eas ning juba siis ei kartnud ta oma arvamust ka teistele mängijatele avaldada. Samuti ei olnud Kikas juba noorena kade oma lugusid ja mänguvõtteid teistele näitama ning hiljem tundis ta olevat endal teatud kohustust näpunäiteid jagada. Olles oma ütlemistega üsna otsekohene, karm ja subjektiivne, püüdis ta siiski jääda kellegi mängu kritiseerides alati viisakaks ja sõbralikuks. Kui Kikas kuulis kedagi lõõtspilli mängimas, hakkas ta kriitikameel kohe tööle ja rahule jäi ta harva. Põhiliste puudustena tõi Kikas teiste mängus esile tehnilisi puudujääke, ebahuvitavat esitust ja pilli "piinamist".

Juba eelnevalt oli juttu sellest, millise põhjalikkusega suhtus Kikas oma lugude ette valmistamise ja harjutamise, selles protsessis avaldub ka tema *enesekriitilisus*. Kikas oli harva oma mänguga täielikult rahul ning pingutas, et aastate jooksul head mänguvormi säilitada. Vanemas eas tundis ta, et pidevalt lõõtspillist "kõike välja võttes" oleks siiski olnud veel ruumi edasiarenemiseks.

Kui vanus ja pikaajaline raske pillimehe- ning talutöö tervist mõjutama hakkasid ning pillimäng ei tulnud enam nii hästi välja kui nooruses, tundis Kikas enesekriitiliselt, et ta ei peaks enam avalikkuse ees esinema. Kurtes eelkõige väsinud käte ja valutavate õlgade ning kaela üle, mis takistasid pilli mängimisest endist mõnu tundmast, ei soovinud muusik tihti enam pilli kättegi võtta, rääkimata esinemisest. Alates 1970. aastatest taandus Kikas vaikselt aktiivsest pillimehetööst ning vastas enamikele esinemiskutsetele tervislikel põhjustel eitavalt.

Kikas tundis ise, et tema tippvorm lõõtsamängijana jäi teisme-ea lõppu ja kahekümnendate eluaastate algusesse, kui ta "võis pilliga teha, mida tahtis". Arvan, et sel ajal oli Kikase mäng kõige särtsakam, jõulisem ja kiirem. Erinevatest aastatest pärit salvestiste põhjal võin aga öelda, et aja jooksul arenesid Kikase muusikas tundlikkus, mõtlikkus, jutustavus, hingestatus ja voolavus, olgugi, et mõne tehnilise detaili osas ei pruukinud esitus enam nii perfektne olla. Tänu pühendumusele ja enesekriitilisusele oli Kikas aastakümneid väga heas mänguvormis. Arvan, et üheks tippvormi märkivaks verstepostiks on 1968. aasta mahukas salvestusessioon, milleks Kikas 53-aastasena põhjalikult valmistus.

Karl Kikast võis inimesena iseloomustada kui sõbralikku, jutukat, elukogenud, sihikindlat ja töökat meest. Samasuguse järjekindluse ja kohusetundega nagu pillimeheametisse, suhtus Kikas ka talupidamisse ja põlluharimisse. Teda tundnud inimesed mäletavad, et pillimehest õhkus alati

soojust, siirust ja elutarkust. Oma sõprade, kaaspillimeeste ja austajatega oli Kikas alati avatud ja suhtlemisaldis. Julgen väita, et mingis mõttes täitis ta suure osa elust justkui mingit rolli ja tegi seda üsna hea meelega. Oma pere ja lastega ei olevat Karl olnud aga nii avatud ning ta püüdis pigem hoida oma pillimehe- ja pereelu lahus. Lõõtsa meeldis talle kodus harjutada tavaliselt üksinda, nii et keegi ei segaks.

Kuigi Kikase mängu ja lugude jäljendajaid ning nõu küsijaid oli palju, ei pidanud Kikas end kellegi õpetajaks. Oma järeltulijateks pidas vanameister vääriliseks nimetada vaid Aivar Teppot (s. 1958) ja Ants Tauli (s. 1950). Ants Taulile pärandas ta ka oma viimase lõõtspilli.

Karl Kikas suri 1992. aasta 11. mail 77 aasta vanuselt ning on maetud koos abikaasa Hildega Otepää kalmistule.

1.6. Kokkuvõtlikult Karl Kikase tähtsusest eesti lõõtspillitraditsioonis

Karl Kikase muusikaline pärand on säilinud ja edasi kandunud nii originaalsalvestiste kaudu kui ka loomulikul teel mängijalt mängijale levides. Kuna mitmed lõõtsamängijad on õppinud Kikase lugusid ning jäljendanud üksikuid mängustiili elemente, neid omale käepäraseks muutes, on paljud Kikase lood hakanud elama oma elu, muutudes aja ja esitajate lõikes. Tänu Eesti Raadiote ja amatöörsalvestajatele on õnneks säilinud hulgaliselt helinäiteid Karl Kikase enda mängust. Süvenedes Kikase mõjutustesse eesti lõõtspillitraditsioonis, on laialdase muusikalise materjali olemasolu tõttu võimalik võrrelda loomulikul teel lõõtsamängijate hulgas tekkinud lugude variante Kikase originaalesitustega.

Kirjeldan lähemalt Karl Kikase suhestumist eesti pärimusmuusikaga. Kuna Kikas on muusikuks kujunenud elava traditsiooni tingimustes ning tema muusika on saanud pärandiks mitmele järeltulevale lõõtspillimängijate põlvkonnale, siis võib minu meelest Kikase lugusid pidada pärimusmuusika mõiste alla kuuluvaks. Samas on Kikase muusikapärandis mõjutusi ka kunagisest popmuusikast ja lähinaabrite muusikast, kuid Kikas on need elemendid meisterlikult traditsioonil põhinevasse mängustiili sulatanud.

Kuna teppo-tüüpi lõõts on rahvapill, mida mängis peamiselt lihtrahvas, siis oli ja on tänapäevani lõõtsamuusika näol tegemist rahvamuusikaga ning Kikast võib seega pidada ka rahvamuusikuks.

Käies ajaga kaasas, mängis Kikas enamikke rahva seas levinud ja armastatud lugusid. Pillimehe repertuaaris esines ka üldrahvalikke ja rahvusvahelisi šlaagreid ning autoriloomingut, millest lähtuvalt julgen Kikase muusikat nimetada ka rahvalikuks muusikaks.

Kuigi Kikas elas 2/3 oma elust ja tegutses kõige aktiivsemalt nõukogude ajal, mil ta oli ka oma tuntuse tipul, arvan, et inimesed seostasid tema muusikat 1920. ja 1930. aastate Eesti Vabariigi aegadega. Pillimehe populaarsust saab minu meelest seletada tema mängu kaasahaaravusega, samuti mõjus kuulajate tunnetele ning kutsus esile mälestusi eheda lõõtspilli kõla ja "vanade" lugude mängimine. Kikase olekust inimesena kumas läbi eestlus ning eestimeelsus.

Minu meelest võib kõige eelneva põhjal Karl Kikast julgelt pidada enim eesti lõõtspillitraditsiooni mõjutanud mängijaks. Kui August Teppost võtsid eeskujuga teised pillimeistrid ja kujunes välja teppo-tüüpi lõõtspill ehk eesti lõõts, siis Karl Kikas oli see, kes 1930. aastatel teppo-tüüpi pilli üle Eesti kuulsaks tegi ning kelle kaasahaarav mäng ja huvitav repertuaar on paljudele pillimeestele hiljem eeskujuks olnud. Kikas arendas edasi enne teda levinud mängutehnikat ning võttis kasutusele uusi tehniliselt keerulisemaid võimalusi, et pill paremini kõlaks ja mäng huvitavam kuulata oleks. Kuna tema mängus oli väga palju uut ja ta oli enamikele noorematele mängijatele eeskujuks, siis saab eristada lõõtspillitraditsiooni enne ja peale Kikast.

Geograafilise leviku tõttu kutsutakse Vanal-Võrumaal teppo-tüüpi pillidel aja jooksul välja kujunenud mängustiili Põlva-Võru mängustiiliks (3, lk 5), mida tänapäeval lõõtsamängijate seas levinumalt "külapillimehe stiiliks" või "vanamoodi mängimiseks" kutsutakse. Karl Kikase mängutehnika ja filigraansus oli küll enneolematu, kuid oma mängu põhja sai ta siiski varasematelt lõõtspillimängijatelt ning seega tuleb Kikast pidada Vana-Võrumaa mängustiili viljelejaks ja edasikandjaks. Esimesed Vana-Võrumaa stiili jooned kujundas oma pillil välja muide August Teppo ise, kel oli lisaks pillide meisterdamisele annet ka mängimises. Karl Kikasest on tänapäevaks saanud Vana-Võrumaa mängustiili etalon ning selle stiili legendaarseim viljeleja.

Selles peatükis oli juttu Karl Kikase eluloost, pillimeheks kujunemisest ning tema pühendumusest pillimeheametiga pidamise vastu. Kirjeldasin ka Kikase repertuaari kujunemist ja milliseid mõjutusi tema mängustiilis leida on. Andsin ülevaate tema mängust tehtud salvestistest, kirjeldasin pillimehe isiksust ning püüdsin sõnastada, mille pärast Kikase muusikat armastati ning teda austati. Lisaks soovisin anda ülevaate oma Kikase kohta kogutud teadmistest ning viia

töö lugeja kurssi Kikase pärandi ja põneva elulooga. Uurimustöö sissejuhatuses esitatud väide, et Kikase muusikas pidi tervikuna olema midagi erakordset, mida teiste pillimeeste mängus ei olnud, sai selles peatükis põhjaliku taustinformatsiooni ja kontekstipaigutuse.

Vaadeldes konkreetselt Kikase mängu, siis olen töös vaikumisi läbivalt väitnud, et Kikase mäng on *millegi* poolest hinnatud, kaasahaarav, kõnetav, eristatav ja ära tuntav. Mille poolest täpsemalt ehk millistest elementidest koosnes Kikase mängustiil, analüüsin järgmistes peatükkides.

2. UURIMUSTÖÖD HÕLMAVAD MÕISTED NING MEETODI KIRJELDAMINE

Pärimusmuusikat mängides ning kellegi mängustiili jäljendades on oluline tunda konteksti, milles algmaterjal loomulikult kujul eksisteeris ning mis oli tollal pärimusmuusika funktsioon. Selline lähenemine annab interpreteerimisel terviklikuma ja teadlikuma põhja ning aitab mõista, miks ja kuidas algmaterjal just sellisena esitatud on. Eelnevas peatükis kirjeldasingi seda, mida olen lisaks Karl Kikase muusikasalvestiste kuulamisele konteksti kohta uurinud ja teada saanud ning mida ma sellest enda jaoks oluliseks pean.

Kuna töö fookus on Karl Kikase mängustiilil, asungi järgnevalt kirjeldama, *kuidas* Kikas mängis. Esmalt on tarvis luua teoreetiline taustsüsteem ehk oluline on tunda ja osata kasutada terminoloogiat õiges kontekstis ning läheneda uuritavale probleemile võimalikult süsteemselt.

Käesolev peatükk jaguneb kaheks osaks. Esmalt seletan töös kasutusel olevate muusikaliste ja mängutehniliste mõistete tähendusi selles kontekstis, nagu neid oma uurimustöös kasutan. Seejärel kirjeldan rakendatavat uurimismeetodit ehk süsteemi, kuidas mängustiili tervikuna analüüsida ning millistest elementidest stiil koosneb. Praktiline analüüsimeetod, millele tuginen, on loodud rootsi rahvamuusikauuri ja viiuldaja Sven Ahlbäcki poolt eelkõige rootsi rahvapärase viiulimängu uurimiseks, kuid seda kohandades sobib see hästi ka teiste pillide ja traditsioonide käsitlemiseks ning on abiks uuritava muusiku mängustiili praktilisel jäljendamisel.

Käesoleva peatüki eesmärgiks on anda ülevaade, millistest kvaliteetidest mängustiil Sven Ahlbäcki järgi tervikuna koosneb ning süstematiseerida üksikud kvaliteedid vastavalt sellele, kuidas need tervikuga suhestuvad. See süsteem väljendub peatüki lõpus toodud ülevaatliku tabeli kujul, mis on hiljem aluseks Karl Kikase mängustiili analüüsimisel.

2.1. Uurimustöös kasutatavad mõisted

Kuna igapäevaselt kasutatav muusikaterminoloogia on klassikalise muusika põhine ning tihedalt seotud noodikirjaga, siis mõjutab see meie võimet muusikat tajuda ning võib saada takistuseks klassikalisse vormi mitte sobituva muusika mõistmisel. (7) Sellest lähtuvalt keskendungi käesolevas alapeatükis mõistete seletamisele nii, nagu mina neid tajun, suhestan ning kasutan. Kuigi keskendun eelkõige teppo-tüüpi lõõtspillile ja eesti lõõtsamuusikale, püüan seletada mõisteid ka laiemalt.

Seletamisele tulevad mõisted on valitud eelkõige selle järgi, mis on olulised Karl Kikase mängu analüüsimisel. Toetun nii palju kui võimalik Sven Ahlbäcki mängustiili ja mõistete käsitlusele, kuid toon sisse ka üldisemaid termineid, mida pean töö kontekstis oluliseks lahti seletada. Kirjeldan paljusid mõisteid enda praktilistele kogemustele toetudes ning pakun välja teppo-tüüpi lõõtspilli spetsiifikast lähtuvaid oma termineid. Reastan mõisted printsiibil üldisemalt üksikule, alustades üldistest muusikalistest mõistetest ning liikudes kitsamate nähtuste ja lõõtspillispetsiifilisemate elementide poole.

2.1.1. Muusikaanalüüs ja stiilianalüüs

Muusikaanalüüs on katse uurida, kuidas muusika toimib. (8) Kui klassikalises muusikas mõeldakse muusikaanalüüsi all tavaliselt püüdu mõne helilooja teoste uurimise põhjal jõuda jälile selle helilooja käekirjale või iseloomulikele tunnustele, siis rahvamuusikas lähtub muusikaanalüüs pillimehe isikupärasest mängustiilist.

Stiilianalüüs püüab võtta mängu kihtideks lahti, eesmärgiga avastada pealispinna all peituv muusikaline struktuur, ning kirjeldab, millistest tehnilistest aspektidest mäng tervikuna moodustub ja kuidas muusik neid aspekte rakendab (9). Mängustiili analüüs uurib ka, kuidas muusik oma instrumendiga füüsiliselt suhestub. Analüüs peaks selgitama mängu fenomeni, mida kuulaja tajub, kuid ei oska seletada või põhjendada. (8)

2.1.2. Stiil

Stiil on viis või moodus millegi esitamiseks, väljendamiseks, kujundamiseks või sooritamiseks. Stiili saab määratleda teda iseloomustavate tunnuste ehk *kvaliteetide kogumina*. (10)

2.1.3. Mängustiil

Mängustiili mõistet on raske üheselt defineerida. Mängustiil tähendab kõige üldisemalt seda, *kuidas* muusik *terviklikult* oma instrumenti kasutab. Edaspidi käsitlengi mängustiili kui mingitest kvaliteetidest moodustuvat tervikut, mis kuulajat mingil moel kõnetab. Arvan, et see, kuidas kellegi mängu tajutakse, sõltub pigem tervikust kui üksikutest kvaliteetidest.

Kuigi kuulajale võib näiteks konkreetse pillimehe mängu puhul meeldida mingi iseloomulik võte või kaunistus, ei pruugi see element üksinda või kellegi teise poolt jäljendatuna sama mõju avaldada. Seega, kui räägime stiili jäljendamisest, siis tuleb eeskujuks olevat mängu võtta tervikuna, püüda aru saada selle toimimisest ja jäljendatava pillimehe mõtlemisest, mitte kopeerida üksikuid stiilielemente.

2.1.4. Mängutehnika

Sageli kasutatakse instrumentalistide puhul väljendit "tal on hea mängutehnika" (11). Mängustiil on laiem mõiste, üsna subjektiivne ja esteetiline, seevastu mängutehnika on juba kindel *kvaliteet*, mida saab kindlate tunnuste põhjal kirjeldada, mõõta või võrrelda. Mängutehnika on konkreetse instrumendi põhine, mängustiili saab aga jäljendada ka teiste pillidega. Mängutehnika hõlmab pilli üldiseid tehnilisi eeldusi ja võimalusi, ehk seda, kuidas pilli mängitakse, ning muusiku oskusi neid eeldusi ja võimalusi kasutada, et luua just sellist muusikalist efekti, nagu muusik soovib (12). Oskused kujunevad välja aja jooksul ja välja kujunenud mängutehnika sõltub nii andekusest kui tehtud tööst ehk harjutamisest ja esinemiskogemusest. (11) Mängutehnika on nagu mängustiilgi suhteliselt lai mõiste, mis hõlmab erinevaid detaile ja mida saab kihtideks lahti võtta.

Mängutehnikast rääkides kasutatakse ka mõistet *mänguvõtted*. Arvan, et mänguvõtte on konkreetne mängutehnika element. Näiteks saab lõõtspillil omaette mänguvõttena vaadelda kõikvõimalike kaunistusi, intervallides mängimist, sõrmestust, dünaamikat, ühesõnaga sisuliselt igat "liigutust".

2.1.5. Artikulatsioon

Muusikal on ajaline mõõde, muusika kulgeb ja on seega heliliste sündmuste jada. Need sündmused on võimalik kõik detailselt fikseerida näiteks noodistamise ehk transkribeerimise abil. Seda, mismoodi need sündmused (üksikud noodid, intervallid, helid) omavahel ühendatud või üksteisest eraldatud on, kirjeldab artikulatsioon. Samas on ka helide ühendamine omaette

muusikaline sündmus. Ühte sama muusikalist materjali on võimalik erinevalt artikuleerida. Artikulatsioon kirjeldab, kuidas helid algavad ja lõppevad, kui pikad on vältused ja mis juhtub vahepeal ehk kui palju on helide vahel "ruumi". Eriti oluline on heli algus ja selle iseloom ehk *atakk*, mida saab lõõtspilli puhul kirjeldada ka nupuvajutuse intensiivsusega. (13) Levinumad ja instrumendist sõltumatud artikulatsioonivõimalused on näiteks *legato*, *nonlegato*, *staccato*, rõhud, aktsendid jne. Nende standardsete artikulatsiooni-võimaluste kohta kasutatakse klassikalises muusikas ka mõistet *strihhid*. Strihhid kujutavad endast üldlevinud muusika ilmestamise vahendeid (14, lk 37-42) ja erinevaid heli tekitamise viise.

Viiulimängus on artikulatsiooni kõrval väljenduslikkuse aspektina kasutusel ka *agoogika* mõiste, mis on seotud rõhutamise ja aktsentidega ning puudutab pigem rütmivältuse varieerimist kui dünaamikat. (15) Näiteks võib olla fraasi üks noot lihtsalt rõhutatud (valjem), ilma, et noodi suhteline vältus muutuks, või agoogiliselt aktsenteeritud (15) nii, et noot eristub teistest oma vältuse poolest. Lihtsamalt öeldes, kui panna metronoom tööle, siis on pillimehe esituses alati sellest teatavaid kõrvalekaldeid. Lõõtspillimuusikas võib tempo kõikuda ja tavaliselt kiiremaks "kerida", fraaside lõpus esineb tihti aeglustusi ning fraaside siseselt võivad osad noodid olla aeglasemad ja teised tasakaalustavalt kiiremad (nn *vajutus*). Seejuures ei pruugi need kõrvalekalded olla kuulajale ja tantsijale tähelepanndavad või segavad, vaid vastupidi muudavad muusika inimlikuks ning on sisuliselt samasugused artikulatsioonivõtted nagu eelnevalt kirjeldatud vältusi mitte muutvad artikulatsioonivõtted (nt strihhid), millega muusik muudab esitatava materjali ilmekaks ja hingestatuks.

2.1.6. Muusikaline ajataju

Muusika vajab esitamiseks vältimatult aega. Muusika olemuse määrab see, kuidas me *tajume* muusika ajalist organiseeritust. (7) Sven Ahlbäcki järgi on muusikas kaks erinevat põhjapanevat ajataju dimensiooni: perioodilisuse tajut ja tervikkujundite tajut. Perioodilistena tajut me järjepidevaid ja reeglipäraselt korduvaid sündmusi, näiteks kõndimist või südame löömist. Tervikkujundid moodustuvad lähestikku olevatest üksikutest sündmustest ning me ei tajut neid mitte perioodilistena vaid ühekordsetena. Seejuures on tervikkujund alati enam kui pelgalt üksikute sündmuste "summa". Siinkohal võib näitena tuua mõne žesti või käeviipe, millel on laiem tähendus, kui vaid liigutus ise.

Muusikas on perioodilisteks nähtusteks näiteks pulss ja meetrum ning tervikkujundile viitavad sellised terminid nagu fraas või meloodia. Ahlbäck nimetab tervikkujundite tajut ka rütmitajutks

ning perioodilisuse taju meetrumitajuks. *Rütm* on vastavalt meetrumile organiseeritud vältuste järgnevus, mis seob erinevad helid gruppidesse. Meetrilised helid kuuluvad muusikas kokku aga läbi perioodilise alajaotuse.

Tempo all mõeldakse muusika esitamise kiirust, mida mõõdetakse löökide arvuga minutis.

2.1.7. Meetriline struktuur

Meetrilise muusika (näiteks euroopa rahvaliku tantsumuusika ja ka eesti traditsioonilise lõõtspillimuusika) kuulamisel tajume, et muusikat läbib mingi keskne vältus, mille suhtes ülejäänud rütmilised vältused organiseeruvad. Seda tugivältust nimetatakse *pulsiks*. (7) Pulss on muusika meetrilise struktuuri põhiline element ning Ahlbäck defineerib pulssi kui pulsilöökide voolamist, kus *pulsilöök* on väikseim tajutav perioodiline ühik muusikas.

Pulsilöökidest tõusevad tavaliselt ühed löögid esile rõhulisematenä kui teised ning grupeeruvad perioodiliselt ja korrapäraselt. Niisugust rõhuliste ja rõhutute alade perioodilist kordumist nimetatakse *meetrumiks*. (16) Meetrumit iseloomustab *taktimõõt*, peamiselt eristatakse 2- ja 3-osalist meetrumi (taktimõõdud $2/4$ ja $3/4$). Meetrumi põhivältus on 1 löök ja see on tavaliselt veerandnoodi vältusega. (17)

Lõõtspillimuusikas, nagu uuemas rahva- ja tantsumuusikas üldiselt, on valdavaks kvadraatne meetrum ja tunnetus (taktide arv ühes osas jagub üldjuhul neljaga, osade pikkused 4, 8, 16 takti).

Osade pulsilöökide rõhutamist või muul moel tähistamist nimetatakse pulsi *markeerimiseks*. Sõltuvalt markeerimise tihedusest ja sellest, milline takti löök on markeeritud, võib eristada erinevaid pulsi tasandeid. Kahe või enama pulsitasandi koosmõju ja suhestumist nimetatakse pulsi kattumiseks (7). Eesti lõõtspillimuusikas kattub pulss *ühtlaselt*. Pulsi ühtlane kattumine tähendab, et kiiremat pulssi tajutakse aeglasema pulsi alajaotusena, nii et aeglasema pulsi löök langeb alati kokku kiirema pulsi löögiga (7).

Näiteks võib $2/4$ taktimõõdus mängitaval polkal markeerida takti esimest, teist või mõlemat lööki. Sellisel juhul on tegu kolme paralleelse pulsiga, mis sisuliselt mängija tunnetuses alati olemas on. $3/4$ taktimõõdus mängitavas vallis on samuti variante palju (nt $\underline{1}$ -2-3; $\underline{1}$ -2- $\underline{3}$; $\underline{1}$ - $\underline{2}$ -3; 1- $\underline{2}$ - $\underline{3}$ jne). Siinkohal pean oluliseks rõhutada, et see, kuidas pulssi markeeritakse, on üks mängijale iseloomulikest artikulatsioonivõtetest.

Muusika meetrilisest struktuurist rääkides olen mitmel korral kasutanud ka mõistet *takt*. Takt on pulsilöökide perioodiline grupeerumine, mida tajume kohe, kui hakkab korduma mõni pulsilöökide markeerimise muster. Kui pulsilööke grupeeritakse näiteks kolmekaupaga, siis räägitakse kolmesest taktist, kui kahekaupa, siis kahesest taktist. On huvitav, et kui markeerimismuster muutub liiga sageli (nt vahelduv või ebareeglipärane taktimõõt), siis ei tajuta enam markeerimise mustreid ega takte ning alles jääb ainult pulsitaju. Takti alguseks loetakse tavaliselt kõige tugevamini markeeritud pulsilöök ehk meetrumi esimene löök, mida levinult nimetatakse ka „*üheks*“.⁽⁷⁾ Lihtsustatult öeldes tähendab takt lõõtspillimuusikas ja ka minu uurimustöö kontekstis kahe bassilöögi vahelist aega.

Pean siinkohal oluliseks peatuda hetkeks sellisel kõnekeeles laialt kasutataval mõistel nagu mängija rütmiline tunne. Rütmiline tunne (rütmiline tunnetus) on mängija võime tajuda pulssi, meetrumit ja taktide algmomente ning pidada välja mistahes noodivältusi kõigis nende vastastikes vahetutes. (14, lk 21-24) Lisaks sellele saab rütmilist tunnet kirjeldada sellega, kui hästi hoiab ja tunnetab mängija tempot. Arvestades, et meetrilise muusika puhul suhestuvad kõik rütmilised tervikkujundid perioodilise põhivältuse ehk pulsiga (7), teisisõnu Ahlbäck'i järgi sõltub rütmilise tunnetuse meele, siis arvan, et siinkohal oleks korrektsem rääkida mängija *meetrumilise tunnetuse*.

2.1.8. Meetriline markeerimine

Pulsilööke saab markeerida mitmel erineval viisil, näiteks helitugevuse, rütmi, vältuse või kõlavärvi muutmisega (7). Lähtudes lõõtspillimuusikast ja eelkõige Karl Kikase mängust, arvan, et helitugevuse ja -vältuse seisukohast võib eristada kolme põhimõttelist võimalust pulssi markeerida:

1. helitugevuse muutmine nii, et pulsilöökide omavaheline suhe ei muutu (dünaamiline aktsent või rõhk, kaunistus, kõlavärvi muutmine);
2. pulsilöökide vältuste omavaheliste suhete muutmine nii, et üldine pulsi tempo jääb stabiilseks (*vajutus*¹);
3. nii vältuste omavahelise suhte kui ka üldise tempo muutmine.

¹ Vajutuse mõistet kui pulsilöögi markeerimist vältuste omavaheliste suhete muutmisega on eesti instrumentaalse pärimusmuusika uurimisel kasutanud ka Krista Silvoja (4)

Ahlbäck eristab dünaamilisi markeeringuid kirjeldades aktsenti ja rõhku kui kahte erinevalt tajutavat markeerimisvõimalust. *Aktsent* on noodi lühike, kerge ja terav markeerimine, kus heli maksimaalne tugevus saabub koheselt, hakates kiiresti langema. Aktsenteeritud noot kõlab tugevalt lühikese aja jooksul, mistõttu tajume markeerimist lühidalt. *Rõhk* seevastu on noodi pikk, raske ümar markeerimine, kus helitugevus püsib kõrgel tasemel kogu noodi kõlamise vältel ning tajume rõhku seetõttu pikemana kui aktsenti. Kui aktsent saavutab oma maksimumi koheselt, siis rõhk on aeglasema ja vähem konkreetsema algusega. Need kirjeldatud variandid on mingis mõttes äärmuslikud ning tegelikkuses esinevad markeeringud on kombinatsioonid aktsendist ja rõhust. Oluline on, et paljudes muusikatraditsioonides eristuvad pikad ja lühikesed markeeringud ning võib täheldada nende perioodiliselt vaheldumisi kasutamist, mis võimendab meetrumitaju. (7) Lõõtsamuusika puhul tajun, et rõhk langeb tavaliselt meetrumi esimesele löögile ning aktsent teisele (ja/või kolmandale) löögile. Seda sobib kõige lihtsamini illustreerima lõõtspillile omane vasaku käe akordisaade, kus meetrumi esimene löök ehk bassilöök on rõhutatud ja pikema vältusega ning meetrumi järgnevad löögid ehk akordilöögid on lühidalt aktsenteeritud.

2.1.9. Artikulatsioonitüübid

Ahlbäck väidab, et kuulaja ning tantsija ei vaja loost arusaamiseks või selle järgi tantsimiseks enamasti muud kui põhilist meetrilist struktuuri (pulssi, pulsi kattumist ja pulsi erinevat markeerimist) ning on selle põhjal loonud üldised artikulatsioonimudelid enamike rootsi rahvamuusika lugude tüüpide kohta (nt ühtlane polska, ebahühtlane polska, valss, *schottis*, polka). (7) Mina oma uurimuses nii laiapõhjalisi järeldusi ei otsi, kuid soovin samal põhimõttel aru saada, kuidas Karl Kikas oma lugusid üldiselt artikuleeris ja iseloomustada seda, kuidas Kikas erinevat tüüpi lugusid mängis. Veel huvitab mind see, kas Kikas eristas sama tüüpi lugude puhul erinevaid üldise artikulatsiooni võimalusi ehk kas on olemas erineva tunnetusega mängitud valsse ning mis neid eristab või defineerib.

Pean oluliseks rõhutada, et artikulatsioonitüüpide tajumine on suhteliselt subjektiivne ning väheste arhiivisalvestuste põhjal ei tohi teha liiga kaugele ulatuvaid järeldusi. Kuna Karl Kikase mängitud sama tüüpi lugudest on säilinud suhteliselt palju salvestisi, siis võib nende põhjal kirjeldada Kikase artikulatsioonitüüpi või -võimalusi nii, nagu mina uurijana neid tajun. Arvan siiski, et Kikase salvestiste põhjal ei tohiks teha põhjendamatuid oletusi näiteks eesti lõõtspillitraditsioonile iseloomulike artikulatsioonitüüpide kohta, isegi kui eeldan, et arvestades Kikase rolli, mingi vastastikmõju siin on.

2.1.10. Vorm

Uemas rahvamuusikas on muusikalise vormi erinevateks tasanditeks läbimäng, osa, lause ja fraas (4, lk 44-46). Kui klassikalises muusikas tähendab teos või lugu lõplikku fikseeritud autoriloomingut, siis rahvamuusikas on kõige pikem vormiüksus loo üks läbimäng, mis tekib erinevate osade liitmisel ning mis lõpeb siis, kui kõlanud muusikaline materjal hakkab korduma.

Osad võivad olla erineva pikkusega, kuigi taktide arv on üldjuhul kvadraatne. Osad koosnevad lausetest ja fraasidest (4, lk 45), meloodiliselt ja harmooniliselt kujuneb tihti välja lausete ja osade "küsimus-vastus" struktuur ning tihti koosneb osa kahest korratavast lausetekogumist. Kaks fraasi moodustavad lause ning laused on tavaliselt üksteisele sarnase liikumisega. Fraas on väikseim iseseisvat muusikalist mõtet omav üksus. (4, lk 43) *Fraseerimine* on kõrvuti olevate nootide sidumine, eraldamine ja suhestamine interpreedi poolt artikulatsiooni ja agoogika võtteid kasutades.

2.1.11. Varieerimine

Kuigi loo pikim vormiüksus on läbimäng, võib rahvamuusikas pillimehe poolt mängitav materjal läbimänguti erineda. Seda nimetatakse varieerimiseks. Varieerimine võib olla teadlik või spontaanne. Varieerimise puhul on loo "selgroog" sama, pillimehel on lihtsalt mitu varianti, kuidas põhiviisi mängida. Seega võib väita, et läbimängust kui pikimast vormiüksusest on laiem mõiste siiski "lugu" ise ehk *põhiviis*, mida mängija võib olenevalt tahtest erinevalt esitada. Tavaliselt on loos mingid kindlad kohad, kus konkreetsele pillimehele varieerida meeldib.

2.1.12. Kaunistused

Eelnevalt mainisin, et iga loo puhul on olemas põhiviis ehk viis "selgroog". Mängija isikupära joonistub välja sellest, mida ta loo selgroole lisab. Rahvamuusikas on igal pillimehel välja kujunenud mingid kindlad kaunistused ja võtted, kuidas põhiviisi täiustada. Tihti on need võtted mängutehnikasse nii sisse harjunud, et neid kasutatakse märkamatuks ning kaunistused saavadki osaks põhiviisist. Sellest lähtuvalt võib olla keeruline vahet teha, kas tegu on kaunistuse ehk lisaelemendiga või mängijale iseloomuliku stiilielemendiga, mis näitab, kuidas ta viisi tajub ja seda parimaks peab väljendada.

Kaunistus on teoreetiliselt lisaelement, mis ei ole tingimata vajalik põhiviisi või loo mõtte edasikandmiseks vaid on mõeldud põhiviisi ilmestamiseks ehk kaunistamiseks. Tavaliselt

peetakse kaunistuse all silmas lühikese vältusega nootide lisamist või vaheldumist mingi keskse heli ümber. (18)

Lõõtsamängus võib kaunistus olla näiteks *triller*, *mordent* või *eellöök*. Triller on kahe noodi kiire mitmekordne vahetamine, mis võib vältuda pikemalt, nt terve veerandlöögi. Mordent on ühekordne, tavaliselt meloodia laskudes järjestikuste nootide vahel kindlate sõrmedega tehtav keerutus. Eelnoot on meloodia põhihelile ette lisatav lühikese vältusega heli.

2.1.13. Rütmifiguurid

Põhivältuse (veerandlöövide) ja sellest kiiremate või aeglasemate vältuste vaheldumine võib samuti perioodiliselt korduda ja grupeeruda. Eesti lõõtsamuusika puhul on igal mängijal välja kujunenud mingi lõplik arv erinevaid kombinatsioone vältustest, mida lugudes läbivalt kasutatakse ja millele on üles ehitatud mängija muusikaline väljendus või lugude tõlgendus. Neid loetud kombinatsioone nimetan käesolevas töös *rütmifiguurideks*².

2.1.14. Toon ja dünaamika

Mängija stiili iseloomustavaks teguriks on ka toon ja heli intensiivsus, millega ta mängib. Lõõtsapillil tekib toon lõõtsa tekitatud õhujoa mõjul, mis paneb keele võnkuma. Oluline on, et selle eesmärgiga lõõtsale rakendatud jõud oleks paraja tugevusega ning intensiivsusega. Hea toon on seega otseselt seotud liigutuste oskusliku juhtimisega ehk toonikvaliteet sõltub eelkõige mängija oskusest lõõtsa juhtida (14). Toon oleneb ka lõõtsamängija heast maitsest ja instrumenditunnetusest – mõned mängivad liiga vaikselt ja ei tunnetata seda vajalikku jõudu, mis pilli helisema paneb, mõned forsseerivad jälle tooni kergesti üle. Tooni tekitamine on tegelikult kogu mängu alus, määrates selle, kas ja kuidas ülejäänud stiilielemendid mõjule pääsevad.

Dünaamika tähendab üldiselt muutusi tooni kõlajõus, mida mängija rakendab loo huvitavamaks interpreteerimiseks. Lõõtsapill on traditsiooniliselt üsna kitsa dünaamilise ulatusega, seda mängitakse tavaliselt enamikes olukordades ühtmoodi "valjult". Kõik dünaamilised nüansid lisatakse mängule lõõtsa oskusliku juhtimise ja tunnetamisega.

² Kikasele mängule omastest rütmifiguuridest kirjutas oma diplomitöös (3, lk 19) ka Anu Taul

2.1.15. Lõõtsakasutus

Lõõtsa juhtides paneb mängija muusikasse ka oma meetrumi- ja pulsitunnetuse. Mängija võib lõõtsaga antavate aktsentidega pulssi *markeerida*, st rõhutada mingeid pulsilööke, või mängida "sirgelt" ehk stabiilse, muutumatu lõõtsasurvega. Tavaliselt on ka kõik "sõrmedega" tehtavad artikulatsioonivõtted (nt strihh) seotud ja toetatud lõõtsa juhtimisega.

Kõik mängutehnika elemendid, mille tekitamiseks kasutatakse lõõtsa (tooni tekitamine ja dünaamika, pulsi markeerimine, strihhide artikuleerimine, agoogilised aktsendid), võtan kokku mõiste alla *lõõtsakasutus*. Selle mõiste abil on hea kirjeldada kõike seda, millega lõõtsamängija lisaks õigete nootide mängimisele oma mängu ilmekaks ja elavaks muudab.

Lõõtsakasutusest rääkides tuleb meeles pidada, et tepo-tüüpi lõõtspillil on konkreetse nupu all olev helikõrgus või akord lõõtsa liikumise suunast. Seega on lõõts enam kui heli tekitamise ja artikuleerimise vahend. Lõõtsa suuna muutmisega vahetab mängija sisuliselt ka harmooniat ja helikõrgust. Mõned mängijad kasutavad lõõtsa suuna muutmist ka järjestikuste nootide mugavamaks mängimiseks parema käega, laskmata seejuures vasaku käe saatepartiis tekkival üldpilti mittedobituval funktsioonil end häirida või siis kohendades pigem vasakut kätt, et paremal mugavam mängida oleks. See on üks iseloomulik Vana-Võrumaa mängustiili element, mida viljeles ka Karl Kikas.

2.1.16. Kõnetamine

Muusikaanalüüs uurib lisaks sellele, kuidas muusika töötab, ka seda, kas ja kuidas muusika kuulajat mõjutab ehk kõnetab. Lihtsalt öeldes tähendab kõnetamine seda, missuguseid emotsioone või reaktsioone muusika kuulajas tekitab ning kas muusika on kuulaja jaoks kaasahaarav. Faktid, mille põhjal otsustada, et kellegi mäng kõnetab, on väga subjektiivsed. Ahlbäcki järgi on kõnetamise seisukohast oluline just tervik ja stiielelementide ja muusiku isiksuse koostoime, mitte mõni element eraldi. Seoses meetrilise muusika võimega kuulajat kõnetada (väljendub näiteks kuulaja kaasa õõsumises või jalaga takti löömisel) räägitakse ka mõistetest *groove* ja *sväng* (*swing*), kuid minu arvates on tegu kuulaja jaoks kaasneva nähtusega, mille tekitamist saab uurida eelnevalt kirjeldatud aspektidest lähtuvalt.

2.2. Sven Ahlbäcki analüüsimeetod ja selle kohandamine teppo-tüüpi lõõtspillile

Kikase mängustiili analüüsimisel toetun rootsi viiuldaja ja pärimusmuusika-uurija Sven Ahlbäcki (s. 1960) poolt 1980. aastatel loodud meetodile, mida Ahlbäck on aastakümneid kasutanud nii pedagoogilises töös kui vanade pillimeeste mängu jäljendamisel. Ahlbäcki meetodit, selle olemust ja rakendus põhimõtteid on mulle tutvustanud ja lahti seletanud Tuulikki Bartosik, kelle juhendamisel sündis ka otsus rakendada meetodit Karl Kikase muusika analüüsimiseks. Kuna Ahlbäcki meetodist on välja antud vaid rootsikeelne käsikiri, siis tugineb nii meetodi kirjeldus kui selle hilisem rakendamine paljuski Tuulikki Bartosiki praktilistele kogemustele ning mõttekäikudele.

Kuigi Ahlbäcki meetod on loodud rootsi rahvapärase viiulimängu analüüsimiseks, on selle potentsiaalne kasutusvaldkond palju laiem ning sobib ka teiste pillide ja erinevate muusikastiilide analüüsimiseks. Ahlbäcki meetodit iseloomustab laiapõhjaline ja terviklik lähenemine analüüsitavale muusikule ja tema mängustiilile. Meetod defineerib mängustiili kui *tervikut*, mis koosneb ja on mõjutatud erinevatest faktoritest, seejuures on iga element oluline, kuid ei oma eraldi võttes tähtsust. Kuigi meetod keskendub väga paljudele aspektidele ja stiilielementidele, siis vaadeldakse iga üksikut kvaliteeti just tervikust lähtudes.

Ahlbäck analüüsib objekti erinevatest lähtepunktidest ja tasanditelt nii, et hiljem on võimalik tõmmata nende tasandite vahel paralleele ja näha seoseid. Nendeks tasanditeks on:

1. väljenduslikud kvaliteedid, väljendusviis;
2. vormikvaliteedid, muusikaline mõtlemine;
3. üldised muusikalised kvaliteedid;
4. tehnilised pilli spetsiifilised kvaliteedid;
5. tehnilised eeldused. (7)

Mitmed kvaliteedid või vaadeldavad subjektid võivad seejuures mitme tasandi all vaatlusele tulla. Seega saab stiilielemente analüüsida mitmest vaatenurgast ning see aitab mõista, miks mingi konkreetne stiilielement just selline on. Näiteks võib lõõtsamängija stiili kohta öelda, et

meloodia mängimises esineb palju topeltnoote ja intervale. Uurides seda nähtust aga lõõtspilli spetsiifikast lähtudes, võib öelda, et see pole vaid mängijale iseloomulik muusikaline mõtlemine, vaid on teatud mõttes tehniline eeldus ning tuleneb otseselt nootide paigutusest lõõtspilli klaviatuuril ja mugavast sõrmestusest. Seega aitab Ahlbäcki meetod aru saada põhjustest, miks mängijal just selline stiil on.

Meetodi universaalsust näitab see, et kui kasutada seda mõne muu pilli kui algselt mõeldud viiuli puhul, siis tuleb eelpool loetletud tasandites kohandada vaid tehnilisi pilli spetsiifilisi tunnuseid, muud väärtused on muusikalised ja universaalsed ning on vaadeldavad pillist sõltumatult. Siiski tuleb meeles pidada, et pill määrab suuresti kogu muusika olemuse.

Muusika koosneb Ahlbäcki järgi niisiis erinevatest kvaliteetidest ning Ahlbäcki meetod vaatleb neid kvaliteete eraldi, et saada tervikust võimalikult adekvaatne ülevaade ja osata paigutada uuritavat õigesse konteksti. Enne konkreetsete kvaliteetide kirjeldamist tuleb selgeks teha, mida täpsemalt ja kui fokuseeritult antud muusiku juures uuritakse. Näiteks võib aluseks võtta Karl Kikase mängu tervikuna, mõne lootüübi, näiteks valsid, mõne konkreetse loo või hoopis püüda kirjeldada, mis defineerib näiteks erinevaid polka artikulatsioonivõimalusi. Ahlbäcki tabel on selles suhtes universaalne, et võimaldab lähenemist kõigilt tasanditelt. Loomulikult on ka kvaliteete, mis olenemata fokuseerituse astmest on püsivad.

Ahlbäcki meetodit on võimalik rakendada varem loetletud viie tasandi põhjal koostatud ülevaatliku tabeli abil. Antud tabeli on rootsi keelest tõlkinud Tuulikki Bartosik ning mina olen seda kohandanud vastavalt lõõtspilli spetsiifikale Karl Kikase mängu analüüsimiseks. (Tabel 1)

Väljenduslikud kvaliteetidid, väljendusviis	Vormikvaliteetidid, muusikaline mõtlemine	Üldised muusikalised kvaliteetidid	Tehnilised pilli spetsiifilised kvaliteetidid	Tehnilised eeldused
1. Draamaatika, väljenduslikud kontrastid 2. Energia intensiivsus väljendusviisis 3. Kellele on mäng suunatud, mängu funktsioon 4. Karakter 5. Muusikaline väljendusviis 6. Struktuuriline väljendusviis 7. Emotsionaalne faktor 8. Mängu kõnetavus	1. Rütmiline fraseerimine 2. Artikulatsiooni-line fraseerimine 3. Tooni dünaamika 4. Helitugevuse dünaamika 5. Tempo dünaamika 6. Kaunistused 7. Intonatsioon 8. Varieerimine 9. Rütmiseerimine, rütmilised kontrastid 10. Vormi fraseerimine 11. Kombineeritud varieerimine 12. Üldised artikulatsiooni-võimalused	1. Tooni kvaliteet ehk toon 2. Helitugevus 3. Helikõrgus (skaala, register, ulatus) 4. Artikulatsioon 5. Rütmilised ja meetrilised kvaliteetidid 6. Rütmifiguurid 7. Mitmehäälsus, topeltnoodid	1. Parema käe meloodiamängimise tehnika 2. Parema käe saatetehnika 3. Sõrmestus ja positsiooni-tehnika 4. Vasaku käe tehnika 5. Tooni tekitamine 6. Lõõtsakasutus, lõõtsa liikumine 7. Pilli käsitsemine, mänguasend 8. Koordinaatsioon, elementide koosmõju	1. Pill 2. Pilli hoidmine, mänguasend, ergonoomika 3. Füüsilised iseärasused, kehaehitus 4. Keha liikumine, emotsioonid, näoilmed 5. Repertuaari tüüp ja funktsioon

Tabel 1. Teppo-tüüpi lõõtspillile kohandatud Ahlbäcki meetod (7)

Ahlbäcki meetodit lõõtspillile kohandades tuli eelkõige muuta pilli spetsiifiliste kvaliteetide sõnastusi ning leida viulimängu tehniliste kvaliteetide, nagu näiteks poognatehnika, sõrmetehnika, positsioonitehnika või topeltnootide mängimise põhjal teppo-tüüpi lõõtspilli mängimist kirjeldavad kvaliteetidid. Oluline on mainida, et Ahlbäcki tabelit ja laiemalt kogu meetodit ei saa teiste pillide või traditsioonide jaoks kohandada ilma seda praktiliselt läbi tegemata.

Kokkuvõte

Selles peatükis lõin teoreetilise tausta sellele, mida järgnevalt uurima hakkam. Paljud tabelis toodud tehnilised eeldused, näiteks teppo-tüüpi pilli ja häälestust puudutav ning repertuaari tüüp ja funktsioon said põhjaliku seletuse juba uurimustöö sissejuhatuses, nii et edaspidi ma Kikasest mitteolenevatel kvaliteetidel enam pikemalt ei peatu. Samuti seletasin lahti terminoloogia, mida analüüsis kasutan, nii et sellelgi ei pea enam peatuma.

Kuigi meetodit kohandades olen kogu aeg silmas pidanud Karl Kikase mängu, siis arvan, et minu uurimustöö jaoks kohandatud Ahlbäcki meetodit saab kasutada ka teiste teppo-tüüpi lõõtspilli mängijate mängu analüüsimiseks nii heli- ja videosalvestiste kui otsese kontakti põhjal. Järgnevalt analüüsin Karl Kikase mängu eelpool kirjeldatud meetodile tuginedes.

3. KARL KIKASE MÄNGUSTIILI ANALÜÜS

Selles peatükis analüüsin Karl Kikase mängustiili kasutades selleks teppo-tüüpi lõõtspillile kohandatud Sven Ahlbäcki meetodit. Kirjeldan eelmise peatüki lõpus toodud tabeli põhjal Kikase mängu erinevaid aspekte ning seletan vajadusel lahti, mida mõni kvaliteet täpsemalt tähendab. Pärast seda vaatlen täidetud tabelit tervikuna ning üritan seoseid luues ja olulisemate kvaliteetide koosmõju hinnates jõuda arusaamisele, milline oli Kikase mängustiil tervikuna, mis tegi selle eriliseks ja mille põhjal võib öelda, et see paljusid inimesi kõnetas. See, et Kikase mäng kõnetas ja kõnetab inimesi siiani, on minu poolt üsna julge väide, kuid arvan, et esimeses peatükis kirjutatuga olen selle väite piisavalt ära põhjendanud. Töö lähtekohast tulenevalt on kõige olulisem, et Karl Kikase muusika kõnetab *mind*, ma hindan seda väärtuslikuks ja eeskujulikuks ning olen saanud Kikasest inspiratsiooni.

Enne tabeli juurde asumist panen paika lähtepunktid. Olen võtnud mahuka ja kõige üldisema eesmärgi – analüüsida pillimehe mängustiili tervikuna. Järelikult on peamine fookuse tasand Kikase muusikal tervikuna ja tähtis on leida konkreetseid tunnusjooni, mis Kikase mängus läbivalt esinevad, sõltumata näiteks lootüübist või konkreetsest loost.

Kuna Kikase repertuaari moodustasid pea täielikult sellised lootüübid nagu valsid, polkad ja reinlendrid, siis järgmisel lähenemistasandil vaatlen ja iseloomustan eraldi neid lugude tüüpe. Soovin saada aru, millist artikuleerimisviisi Kikas nende kolme lootüübi mängimisel kasutas ning kui tundub, et osad sama tüüpi lood erinevad teistest, vaatlen uuel tasandil ka erineva artikulatsioonitüübiga valse, polkasid ning reinlendreid.

Neljandaks ja kõige fokuseeritumaks tasandiks on keskendumine konkreetsele loole, melodiale või fraasile. Oma töö eesmärgist lähtuvalt ei analüüsi ma ühtegi lugu terviklikult läbi (nagu Ahlbäcki meetod sellel tasandil võimaldaks) vaid valin Kikase lugudest katkendeid näitlikustamiseks seda, millest räägin. Kuna olen uuritavat materjali põhjalikult kuulanud, siis teen helinäidete põhjal üldistusi eelnevalt kirjeldatud tasandite küsimustele.

Tegelikkuses püüan kõiki tasandeid koos silmas pidada ning et ma neist läbisegi ei kirjutaks, pean kinni eelnevalt toodud fookusastmete järjekorrast: tervik, lootüüp, artikulatsioonitüüp, lugu.

Ahlbäck'i tabel on loogiliselt organiseeritud ka uurija subjektiivsuse astet silmas pidades. Tabeli esimene veerg ehk mängija väljendusviisi kirjeldamine on kõige subjektiivsem ja oleneb suuresti uurija kuulmisest, maitsest, tõlgendusest ja muusikalisest maailmapildist. Ka tabeli teine veerg on uurija kuulmise põhine ehk auditiiivne (ja seega subjektiivne), kuid võrreldes väljendusviisi kirjeldamisega on vormikvaliteetide hindamine juba vähem subjektiivne, sest uuritavaid kvaliteete saab kuuldu põhjal lahti seletada. Kolmandas lahtris kirjeldatavad muusikalised kvaliteedid on kuuldu põhjal juba selgelt mõõdetavad ehk vähem subjektiivsed. Tabeli neljandas ja viiendas lahtris on loetletud tehnilised kvaliteedid ja eeldused. Need on objektiivselt kirjeldatavad kvaliteedid, mida on kerge põhjendada ning helinäidete või visuaalse vaatluse põhjal kinnitada. Võib öelda, et tabeli vasakus pooles sõnastatud subjektiivseid väiteid peaks olema võimalik tabeli parempoolsetesse lahtritesse jõudes objektiivselt põhjendada.

Järgneva joonisega illustreerin Ahlbäck'i meetodit subjektiivsuse-objektiivsuse vaatevinklist (Joonis 1).

MUUSIKALINE		↔	TEHNILINE	
Suhteliselt subjektiivne		↔	Suhteliselt objektiivne	
Auditiiivne ehk kuulmise põhine		↔	Visuaalne või uurija isikliku kogemuse põhine	
Kompleksne (mitme kvaliteedi koosmõju), terviklik tasand		↔	Detailne, individuaalne (kvaliteedid eraldi) tasand	
Emotsionaalne, seostele tuginev		↔	Emotsioonivaba	
Subjektiivne	Auditiiivne ehk kuuldav	Mõõdetav	Visuaalne või praktiliselt kogetav	Määratud või muusikust tulenev, loomuomane
Väljenduslikud kvaliteedid, väljendusviis	Vormikvaliteedid, muusikaline mõtlemine	Üldised muusikalised kvaliteedid	Tehnilised pilli spetsiifilised kvaliteedid	Tehnilised eeldused

Joonis 1. Sven Ahlbäck'i meetod subjektiivsuse-objektiivsuse teljel (7)

Olgu märgitud, et Ahlbäck'i tabelit võib koostada ka vastupidises järjekorras, liikudes analüüsimisel objektiivselt subjektiivsele ehk tehnilistelt kvaliteetidelt muusikaliste suunas. Mina kasutan oma töös tabeli algupärasest varianti ning alustan sellest, et kirjeldan, mis muljeid Karl Kikase mäng minus tekitab ning püüan hiljem aru saada, miks ta nii mängis.

Arvan, et käesolevas protsessis on oluline tõmmata piir, kust algab isikupärane stiil ja lõpeb pillist tulenev stiili tehniline ülesehitus ning aru saada, kuivõrd ja kuidas mängustiil on nii

instrumendi kui mängija poolsetest eeldustest. Paljusid mänguvõtteid saab lõõtspillil seletada näiteks sellega, et nii on kõige lihtsam ja loogilisem mängida või nii on koguaeg mängitud.

3.1. Väljenduslikud kvaliteedid

3.1.1. Dramaatika, väljenduslikud kontrastid

Kikase mäng tervikuna ei ole üles ehitatud kontrastidele, vaid pigem stabiilsusele ja voolavusele. Ei saa öelda, et Kikase mängus puuduks dramaatika, vastupidi tema valsid võivad olla jutustavad ja uinutavad (Helinäide 1. "Meremehe seiklus" 3. osa) ning polkad särtsakad ja kelmikad (Helinäide 2. "Sangaste polka"). Siiski kõlavad lood üldpildis üsna sarnaselt ning on sama tundega mängitud. Arvan, et seda tunnet võib kirjeldada nii, et Kikas *lihtsalt mängis pilli* ja ei pidanud vajalikuks oma mängu ei iseenda ega teiste silmis võõraste sulgedega ehtida. Tema muusika ei ole agressiivne ega tüüta, see on vaba ja voolav ja võin seda tundide kaupa kuulata.

3.1.2. Energia intensiivsus väljendusviisis

Kikase mäng tundub mulle ülimalt energiline, jõuline ja liikuv. Samas tundub see ka kindel, turvaline ja üllatustevaba. Kikase mäng on alati pingestatud, nii et kunagi ei teki tunnet, et pillimehe mõte oleks mujal, kui oma mängu juures. Iga üksikut fraasi või käiku kuulates jääb mulje, et just nii Kikas mõtles ja sooviski mängida (*detailsus*). Kuigi pillimehe fookuse suhtes on mäng pingestatud, siis ei tähenda see pingeid mänguvõtetes või toonis ehk mäng on samas äärmiselt pingevaba, kõik detailid on mängitud vabalt ja loomulikult, tekitades mõnusa jutustamise tunde.

Arvan, et Kikase puhul avaldub väljendusviisi intensiivsus eelkõige mängu rütmilises ja meetrilises struktuuris. Kuna Kikase mäng oli erakordselt puhas ning meloodiad väga liikuvad ja kaasahaaravad, ei saa alahinnata Kikase fookuseeritust meloodiale, teame ju, et Kikas pidevalt otsis ja arendas lugusid ning harjutas, et mäng oleks puhas. Järeldan, et Kikase mäng oli *rütmiliselt ja meloodiliselt intensiivne*.

3.1.3. Kellele on mäng suunatud, muusika funktsioon

Kikase lõõtsamäng kuulub tantsumuusika mõiste hulka. Nii nagu teppo-tüüpi lõõtspill oli algselt mõeldud simmanitel tantsumuusika mängimiseks, nii oli ka Kikas üles kasvanud levinud tantsulugusid õppides ja tantsusaateks mängimist praktiseerides. Arvan, et Kikas pidas oma mängu juures kõige olulisemaks seda, et muusika järgi oleks hea tantsida. Ta pidas kindlat pulssi ja stabiilsust olulisemaks kui miskit muud, näiteks vigurdamist või oma sõrmeosavusega "uhkeldamist". Arvan oma isikliku kogemuse põhjal, et Kikas tunnetas mängides oma kehaga tantsu kaasa. Seda silmas pidades saab hiljem põhjendada, miks Kikase mäng just nii kõlas ja miks sealt "puudusid" elemendid, mida hilisemate lõõtspilli- või akordionimängijate puhul sama muusikat mängides täheldada võib.

Kuigi Kikase muusika põhiline väljund oli tantsuks mängimine, siis mängis Kikas palju ka esinemisolukorras. Inimestele meeldis tema mängu ka niisama kuulata. Esinemine, mil inimesed ei tantsi, vaid kuulavad, Kikasele ülearu ei meeldinud. Ta eelistas mängida loomulikumas ja vabamas keskkonnas ehk simmanitel ja pidudel. Kuna Kikast kutsuti läbi aastakümnete palju esinema (pean silmas ka kutseid simmani- ja peopillimeheks) ning ta püüdis nii palju kui võimalik kutsetele vastu tulla, pidades seejuures esinemise eest saadud tasu teisejärguliseks või üldse mitte oluliseks, siis võib öelda, et Kikas tunnetas endal lasuvat *pillimeheametist* tulenevat ühiskondlikku funktsiooni ja kohustust ning et pillimeheamet kuulus vaid väljavalituile.

Olles kirjeldanud Kikase muusika funktsiooni ehk pillimängu olukordi, siis loogiliselt järeldades oli tema mäng suunatud publikuks olevatele tantsijatele ja kuulajatele. Arvan aga, et peamine, kellele mäng oli suunatud, ei olnud mitte publik, vaid Kikas ise. Üks imetlusväärne seik Kikase fenomenist on see, kuidas ta suutis läbi aastakümnete enamikes esinemisolukordades, olenemata riigikorrast ja muutuvatest kunstilistest ideaalidest, *iseendaks jääda*. Järelikult pidi Kikas ise täielikult nautima seda, mida ta pilliga tegi. Ta ei mänginud näitamiseks, tõestamiseks või eputamiseks, vaid iseendale, tal oli pillimehena "iseendaga väga hea suhe". Arvan, et see on tegelikult Kikase mängustiili üks iseloomulikumaid ja põhjapanevamaid jooni, millele taanduvad paljud detailid, nii et seda võib pidada oluliseks eelduseks, miks Kikase mäng nii kõlas.

3.1.4. Karakter

See tabeli veerg jätab suhteliselt laia ja subjektiivse tõlgendusvõimaluse. Arvan, et karakter tähendab muusikas üldiselt iseloomu – sama muusikalist materjali on võimalik mängida erineva karakteriga. Arvan, et Kikase mängus oli väga palju *iseloomu*. Seda tõendab ka fakt, et paljud

inimesed, iseäranis need, kes lõõtsamuusikat ise viljelevad, tundsid ja tunnevad siiani salvestiste põhjal Kikase mängu ära. Eelnevates punktides tõdetu põhjal saab öelda, et karakter muutus Kikase mängus või täpsemalt öeldes lootüüpidele omases väljendusviisis vähe.

Ahlbäck'i meetodi järgi mängustiili kvaliteete analüüsid on tabeli subjektiivse osa täitmiseks lihtsaim viis erinevate omadussõnade leidmine, mis uuritava mängu kuulamisel mõttesse tulevad. Nii arvangi, et karakter, millega Kikas mängis, oli jõuline, konkreetne, isegi raske (tugev ja ühtlane, justkui "liimitud" bassisaade), samas aga särtsakas, vilgas, voolav, unistav, jutustav, tantsuline, tundeline, nii et üldmulje karakterist on ikkagi pigem *kerge*.

3.1.5. Muusikaline väljendusviis

Muusikalist väljendusviisi tabeli subjektiivseima lahtri kontekstis ei tohi segi ajada alles järgmiste lahtrite all täpsemalt vaatluse alla tuleva muusikalise mõtlemisega (vormikvaliteedid) või konkreetsete muusikaliste kvaliteetidega. Muusikaline väljendusviis tähendab seega, kuidas Kikas erinevaid kvaliteete üldiselt kasutas või ühendas ning kuidas mina uurijana seda tajun.

Väljenduslikke kontraste ja energia intensiivsust mängus sai juba kirjeldatud ning needki käivad sisuliselt muusikalise väljendusviisi alla. Lisaks mainitud voolavusele, tasasusele (alalhoidlikkus, stabiilsus) ja kindlusele, tundub Kikase mäng mulle pehme ja vaba. Ütleksin isegi, et muusikaline väljendus on stiilne ja meeldiv – läbiv ja tunnetatav karakter lugudes ehk väljendusviisi iseloom on "maitsekas", Kikasel oli *hea maitse* ja see maitse meeldib mulle. Maitsemeel tähendab siin kontekstis inimese isiklike esteetilisi valikuid ja eelistusi ning kätkeb endas võimet otsustada, mis on hea, ilus või õige (19).

Iseloomustaksin Kikase muusikalist väljendusviisi kui mõõdukat ja piisavat – Kikas ei tee midagi ülearu ja ei pinguta üle, kuid tema mäng on samas piisavalt sisukas ja filigraanne, nii et minul kuulajana ei teki tunnet, et midagi võiks selles puudu või lisaks olla. Kikase mängu võib võrrelda inimese loomuliku kõnega – selge, mõõdukalt rõhutatud, iga lugu on justkui mingist suuremast elemendist välja voolitud, kasutades selleks universaalseid vahendeid. Võrdleksin tema mängu sõnadest lausete moodustamisega, kusjuures loomulik kõne ei väsita ega tüüta kuulajat ning ei kurna rääkijat.

3.1.6. Struktuuriline väljendusviis

Struktuuriline väljendusviis kirjeldab üldiselt, kuidas erinevad helid on struktureeritud ja kuidas need suhestuvad loo vormiga. Kikase muusika on selge ja reljeefne, lood on lihtsa kvadraatse

ülesehitusega ja meloodia on üsna täpselt rütmiliselt organiseeritud. Kikase mängu kuulates on mulle jäänud mulje, et Kikase jaoks oli iga noot või löök oluline, mäng on detailiderikas ja detailid on täpselt välja mängitud, iga üksik noot meloodias joonistub välja. Helide struktureerimisel ei lisa Kikas midagi ülearu, esineb küll kaunistusi ja varieerimist, kuid seda loo kindlates ja loogilistes kohtades. Ühtegi üleliigsena tunduvat kaunistust ma Kikase mängus märganud ei ole.

3.1.7. Emotsionaalne faktor

See punkt on puhtalt subjektiivne ning oleneb sellest, kuidas uuritav mäng kuulajale mõjub. Mulle tundub, et Kikase muusikas on läbivalt mingi positiivne kood, tema mäng on rõõmus, muretu ning tekitab alati hea tuju. Kikase mäng on ka neutraalne selles mõttes, et ei nõua kuulajalt erilist kaasamõtlemist, süvenemist või eelteadmisi, on lihtsasti arusaadav ja kaasaelatav. Kikase muusikal on võime panna kuulaja "mõtte lendama" ning tekitada mingeid mälestusi või nostalgiahetki.

Kikase mäng tundub mulle (ka ainult salvestisi kuulates) vahetu ning siiras. Kindlasti ei saa öelda, et Kikas oli mängides emotsioonitu, mida omadussõnad nagu stabiilsus, mõõdukus jne võivad arvama panna. Kikas oli mängides alati emotsionaalselt "kohal" ehk mõttega musitseerimise juures. Tema mäng ei tundu kunagi kuiv ja emotsioonitu, vaid erk ja tundeline.

3.1.8. Mängu kõnetavus

Analüüsi eesmärgist lähtudes lisasin tabeli sellesse veergu omapoolse täiendusena ka punkti, mis kirjeldaks seda, kas ja kuidas uuritava muusiku mäng kuulajat kõnetab. Arvan, et see on oluline eraldi välja tuua, kuna sama meetodiga võib ka uurida mängu, mis uurijat ei kõneta ning pillimehe tehniline võimekus ja muusikaline väljendusviis ei ole otseselt seotud võimega kuulajat kõnetada. Mäng võib kõnetada kuulajat ka negatiivses mõttes. See, mille põhjal saab öelda, et kellegi mäng kõnetab ja kellegi mäng mitte, on seotud pigem pillimehe karismaatilisusega ja sisemise põlemisega – ka tahumatu mänguga pillimees võib olla karismaatiline muusik ja inimestele meeldida.

Arvan, et Karl Kikas oli karismaatiline inimene ja ei jätnud tavaliselt publikut külmaks. Sellest, et Kikase muusika juba oma eluajal kuulajaid kõnetas, oli juttu töö esimeses peatükis. Antud kontekstis pean aga oluliseks tõdeda, et Kikase muusika suudab kõnetada salvestusi kuulavaid

inimesi ka tänapäeval ja seda pelgalt kuulmise põhjal, ilma karismaatilise kohapeal viibiva pillimeheta!

Karl Kikase muusika kõnetab mind. Kõnetas juba siis, kui pelgalt salvestisi kuulasin. Olles aga süvenenud Kikase elulukku ja pillimeheks olemisse, saan öelda, et teades tausta ja konteksti, kõnetab Kikase mäng mind veelgi rohkem.

3.2. Vormikvaliteedid ja muusikaline mõtlemine

3.2.1. Rütmiline fraseerimine

Fraseerimine on lähestikuste muusikaliste sündmuste sidumine ja suhestamine interpreedi poolt artikulatsiooni ja agoogika võtteid kasutades. Kuna artikulatsiooniline fraseerimine tuleb vaatluse alla järgnevas punktis, siis tähendab rütmiline fraseerimine eelkõige vältuste pikkuste muutumist, et mingit muusikalist mõtet paremini esile tuua (agoogika). Järgnevalt uurin, kas ja kuidas Kikas fraseerib rütmiliselt.

Üldises plaanis on Kikase muusika tugeva meetrumiga ja kindla pulsiga. Arvan, et Kikase tunnetust kirjeldab kõige paremini tugev "esimese löögi peale" mõtlemine ehk meetrumi esimese löögi kõige olulisemaks pidamine. Esimene löök võib olla läbivalt rõhutatud (Helinäide 3. "Eit pani padavai alevi") või ühtlasem (Helinäide 4. "Lõõtspill naljatab") ja üldiselt mitte rõhutatud (nn *sirge* mäng³). See on Kikasele iseloomulik stiilielement, mis kirjeldab tema muusikalist mõtlemist ja võib tuleneda sellest, et Kikas oli harjunud mängima tantsusaateks, kus tantsijale on tavaliselt kõige olulisem informatsioon meetrumi 1. löögi asukoht.

Arvan, et kõiki ülejäänud stiilielemente saab mingil määral taandada sellele 1. löögi põhisele tunnetusele, mis on Kikase mängu läbiv kindel väärtus, andes mängule kulgemise ja kindluse mõõtme. Sellele taandub minu arvates ka Kikase ülejäänud rütmiline mõtlemine ja artikuleerimine.

³ Sirge mängu mõistet olen hakanud kasutama Tuulikki Bartosiki eeskujul

Nii kahe- kui kolmeosalises meetrumis jookseb paralleelselt mitu pulssi. Pulsi põhikiht ehk meetriliseks selgrooks on meetrumi esimesed löögid (bassilöögi tasand), sellest järgmine kiht on meetrumi põhivältus (akordilöögi tasand). Võib eristada ka põhivältusest poole tihedamat kaheksandilöögi tasandit, mis on üldiselt ka kõige kiirem tasand, milles Kikas meloodiat mängib (v.a kaunistused).

Pulsikihtidest on olulisemad esimesed kaks. Kikase mäng on 1. löögi põhine, mis väljendub selles, et pulsi põhikiht on enamasti stabiilne ja muutumatu meetrumiga. Pulsi teine tasand on seevastu muutuv, selles võib kuulda vältuste pikendamist, lühendamist ja omavaheliste suhete muutmist, kuid see ei mõjuta üldpildis pulsi põhikihti. Ehk siis võib öelda, et Kikas kasutab rütmiliseks fraseerimiseks pulsi teist kihti, õigemini teise kihi vältuste muutmist konstantse põhikihi suhtes. Neid pulsikihte võib võrrelda kahe sümboolse sambaga, millest üks toetab ja teine kaunistab (Helinäide 5. "Vana valss", 2. osas lisandub 1. pulsikihi rõhutamisele 2. kihi rõhutamine).

Rütmilisi fraseeringuid teise tasandi pulsi vältustega võib minu meelest Kikase mängus nimetada *vajutusteks*. Vajutuse all pean silmas konkreetse heli vältuse pikendamist võrreldes eelneva ja/või järgneva helivältusega. Kikas kasutab vajutusi väga palju ning põhimõtteliselt võib eristada kolme sorti vajutusi:

1. Vajutus, mis pikendab ühte vältust nii, et ümbritsevad vältused jäävad samaks ning tekib viivitus meetrumis (Helinäide 6. "Kõrtsu polka", vajutused meetrumi 1. löögil).
2. Vajutust, mis võrreldes eelneva variandiga veidi mõõdukamalt pikendab ühte vältust nii, et ümbritsevad vältused muutuvad kiiremaks ning meetrum ja üldine tempo ei muutu ning löökide omavaheline suhe jääb samaks, nad justkui tasakaalustavad teineteist (Helinäide 7. "Väike Ants"; Helinäide 5).
3. Vajutused järjestikustel löökidel, mis võivad tuleneda soovist meloodias midagi eriliselt rõhutada. Sel juhul on pikendatud mitme löögi vältust, nii et mingi koht erineb loo tervikust aeglasema pulsi poolest (Helinäide 8. "Lõõtspill naljatab", algus, vaheosa; Helinäide 9. "Armukadedus", meloodia kulminatsioon "pidurdub" hetkeks).

Valssides on Kikasel kujunenud välja kindlad löögid meetrumis, kuhu vajutusi teha. Tihti kordab ta sama vajutus-skeemiga meetrumiosi ehk takte ka pikemalt ja paljudes lugudes võib tajuda vajutusega meetrumitunnetuse ja vajutusteta mängu vaheldumist vastavalt meloodiale või loo

kulgemisele (Helinäide 10. "All hämaras metsas"). Polkades langeb vajutus tavaliselt kaheosalise meetrumi esimesele löögile, lühendades ja "kergendades" teist lööki (Helinäide 7).

Näiteid sellisest rütmilisest fraseerimisest võib leida pea igas Kikase salvestatud loos, seega julgen väita, et *vajutuste kasutamine* on üks Kikase mängustiili iseloomulikumaid elemente. Tahan rõhutada, et Kikas kasutab vajutusi väga mõõdukalt. Need on salvestistelt üsna selgelt kuuldavavad, kuid kui keskenduda üldpildile (nt põhipulsis kõikumine või tantsimine), siis ei pinguta Kikas vajutustega kunagi üle ja need ei häiri muusika üldist kulgemist.

3.2.2. Artikulatsiooniline fraseerimine

Eelmises punktis kirjeldatud vajutused ei koosne ainult vältuse pikkuste varieerimisest, vaid on kompleksed nähtused ja hõlmavad endas ka artikulatsioonilist ja dünaamilist fraseerimist. Niisamuti on enamik artikulatsioonilisi võtteid toetatud rütmilise ja dünaamilise fraseerimisega.

Salvestisi kuulates ja nende järgi mängides olen jõudnud arusaamale, et Kikasel oli oma stiil ehk pagas mingitest tööriistadest, millega ta mängu üles ehitas. Järelikult võib üles loetleda, mis need vahendid olid. Eelnevas peatükis tõstatasin küsimuse, kas Kikas võis eristada sama tüüpi lugude puhul erinevaid artikulatsioonivõimalusi. Säilinud salvestiste põhjal arvan, et Kikas eristas kindlasti erinevaid võimalusi takti artikuleerida, kuid lugude põhjal ei saa öelda, et eristuksid kindlad artikulatsioonitüübid, milles üks või teine lugu mängitud on. Pigem kasutab Kikas igas loos samu elemente, mõnes rohkem, mõnes vähem, tekitades nii tunde, et lood on erinevad. Sisuliselt erineb sama tüüpi lugudes ainult meloodia. Seega arvan, et Kikase artikulatsioonivõimaluste kasutamine, olenes otseselt loo meloodiast ja sellest, kuidas Kikasele tundus, et mingit meloodiat lõõtsal mängima peaks (Kikase filter). Seega tuleb artikulatsioonitüüpide asemel rääkida Kikase lugudele iseloomulikest *artikulatsioonivõimalustest* pigem taktide tasandil ja meloodiast tulenevalt kui tervete lugude lõikes.

Kuna need artikulatsioonivõimalused on siiski kompleksed nähtused, siis keskendun nendele alles hiljem ning esmalt uurin, kuidas Kikas fraseerides täpsemalt artikuleerib.

Kuna lõõtspilli spetsiifikast lähtudes rakendub nii paremale kui vasakule käele ehk meloodiale ja saatebassile sama lõõtsaga tekitatud rõhk, siis saan väita, et lõõtsarõhkudega tehtav dünaamiline artikulatsioon lähtub loo meloodiast ning lõõtsamängija läheneb artikuleerimisele parema käe ehk viisi põhiselt. Vasaku käe saatepartii loob tausta ning kõlab koguaeg ühtlaselt kaasa. Kuna vasaku käe saates kõlab iga põhivältus ehk veerandnoot, siis rakenduvad vastavalt meloodiale (ja

sellega kaasnevale meetrumi- ja pulsitunnetusele, mida vasak käsi markeerib) antavad lõõtsarõhud ka vasaku käe saatepartiile. Sellisel viisil artikulatsioon võimendub.

Selle näitlikustamiseks saan tuua, et kuulates Kikase salvestisi, olen tihti ettekujutanud, et Kikas mängib "rohkem" noote paremas käes, kui ta täpsemal kuulamisel tegelikult mängib. Selle põhjuseks on, et kuna vasaku käe akord koosneb parasjagu kasutusel oleva harmoonilise funktsiooni akordist ja kõlab igal meetrumi põhivältuse noodil, siis on iga selle akordiga kokku kõlav noot paremas käes justkui võimendatud ja intervallis mängitud, kuigi tegelikult tekib intervall tänu vasaku käe akordile (Helinäide 11. "Magus uni"). Tihti on raske kuulates aru saada, kas mõni konkreetne helikõrgus kõlab parema käe saatepartiis või vasaku käe akordis.

Arvan, et Kikas tajus seda, et vajadusel saab justkui paremas käes ehk meloodiast lähtuvat nooti asendada vasaku käe akordiga ning et üldmuljet see ei muutnud. See on minu meelest üks iseloomulik pillispetsiifilise mõtlemise omadus, mis on levinud ka päkarauakandle mängus (Aksel Tähnase mängustiilis, isiklikust kogemusest) ning see võis olla üks Kikase mõjutusi kohalikust traditsioonist, mille võtted juba nooruspõlvest "külge jäänud" (Helinäide 12. "Sõduri kutse").

Kokkuvõtlikult, vaatlen Kikase artikulatsioonilist fraseerimist küll meloodia põhjal, mis jookseb paremas käes, kuid tabeli selle veeru kontekstis tuleb igat lööki või heli käsitseda kui tervikut, mis tekib lõõtspilli mõlema poole nuppe sama aegselt alla vajutades. Ning tuleb arvestada, et artikulatsiooni üldmulje tekibki selle kõige põhjal kokku, mitte näiteks parema käe põhjal eraldi. Seda, kuidas kätes eraldi sõrmestus ja võtted kujunevad, millega Kikas fraseerib, uurin järgmiste tabeli veergude all.

Artikulatsiooniline fraseerimine kirjeldab üldises plaanis seda, mismoodi on helid omavahel ühendatud ja eraldatud ning millise atakiga helid algavad, kui pikad on vältused ja kuidas need lõppevad ja järgmiseks heliks üle lähevad. Kui rütmiline fraseerimine kirjeldas pulsi ja meetrumilöökide vältuste muutumist, siis artikulatsiooni all tähendab heli vältus selle suhestumist konstantse tempoga meetrumiga.

Strihhidest kasutab Kikas valdavalt *nonlegatot* ja *legatot* ning vürtsitab oma mängu *staccatoga*. Kaheksandiklöögilised meloodia liikumised mängib Kikas tavaliselt *legatos*, neid mitte rõhutades ega liialt sidudes, vaid loomulikult, iga heli algus ja lõpp on justkui välja joonistatud. Kiirete meloodialiikumiste mängimine *legatos* või sellele lähenevas strihhis on ka sõrmestuse koha pealt igati loogiline. Kui kaheksandiklöökidega mängida sama helikõrgust, ei ole *legato*

enam füüsiliselt võimalik ning need löögid on mängitud olenevalt tempo kiirusest kas *nonlegatos* või *staccatos* (sisuliselt kõik helinäited).

Veerandlöögid on omavahel vähem seotud. Polkades on üldiselt vähem veerandlööke ja meloodia on üles ehitatud kaheksandiklöökidele ning veerandnoodid esinevad meloodiast tulenevalt pulsi rõhulistes kohtades ning Kikas mängib neid lühikeselt, peaaegu *staccatos* (väga pehme *staccato*). Kui veerandlööök ei lange rõhutatavale pulsilöögile, siis võib olla veerandlööök väljapaistmatu ja *legatos* mängitud.

Valssides kehtib kaheksandiklöökide kohta sama reegel. Meloodiad on samamoodi üles ehitatud kaheksandiknootide vaheldumisele veerand- ja poolnootide vahel. Tänu ohtrale rütmiseerimisele ("pikad" noodid on erinevate rütmifiguuridega täidetud) esineb väljapeetud veerandnoote suhteliselt vähe. Üksik läbiminev veerandnoot ei ole tavaliselt markeeritud ega mängitud *legatos* või kandvas *nonlegatos*. Kui veerandlöögid esinevad järjestikku, on nad tavaliselt markeeritud ja üksteisest eraldatud. Valssides mängib Kikas veerandlöögilisi vältusi tavaliselt oktavis, seejuures võtab ta kõik oktavid samade sõrmedega, mis juba eos välistab ideaalselt seotud *legatos* mängimise. On aga märkimisväärne, kui *legatole* lähedaselt suudab Kikas selle võttega mängida, kui meloodia seda nõuab või ta seda soovib. Kui oktavis liikumised on aga markeeritud, on löögid mängitud *nonlegatos*, isegi *marcatos* (nn üksikute nootidena, mitte veel ka isegi pehme *staccato*).

Valssides esineb ka poollööke ja kolmveerandnoote ("kolmese" takti pikkune vältus). Need aeglased noodid on Kikasel tavaliselt väljapeetud ja kandvad (Helinäide 12. Refrääni algus) Ta mängib pikkade nootide või akordide ajal mõõdukalt pilli tooniga ehk lõõtsasurvega, kunagi ei paisuta ega forsseeri üle nii et toon kannataks. Järgmises lõigus lähed äkki üle umbisikulisele tegumoele, jätka pigem isikulises stiilis. Kikas võib ka üle põhivältuse kestvate nootide ajal markeerida pulsi või meetrumi lööke, tehes pikal noodil või akordil löögi koha peal aktsendi nii, et toon ei katke. Põhivältusest pikemad löögid joonistab Kikas tavaliselt eriti selgelt välja konkreetse alguse ja lõpuga, Seejuures langeb mikrotasandil noodi lõpp tavaliselt mingile pulsilöögile (kaheksandiklöögi täpsusega) ning mõnikord võib ka noodi lõpp olla markeeritud ehk Kikas võis ka heli lõpetamisega pulssi markeerida.

Üks eripärane pikema noodi juhtum on Kikasel selline, kui põhimeloodiat tähistav ülemine noot on pidev ja selle "alla" mängib Kikas kaheksandiktasandil rütmifiguure peale. Selline nähtus on samuti vaadeldav pika noodi ilmestamisena. Kuigi meloodia joonistub kandvalt välja, on

tegelikult ka ülemine meloodianoot rütmiseeritud. Arvan, et see tuleb mugavast sõrmestusest, kus rütmiseeringud rakenduvad intuiitiivselt kõikidele sõrmedele.

Kui veerandlöök või ka kaheksandiklöök satub olenemata lootüübist pulsi sellisele osale, mida Kikas soovib rõhutada, on üks levinum võtte selle noodi *staccatos* mängimine, millega kaasneb sageli dünaamiline aktsent lõõtsarõhuga ning mõnikord ka vajutus (Helinäited 2, 10, 12).

Kikasele on iseloomulik ka meetrumi (tavaliselt esimene löök) markeerimine pikal kandval noodil või akordil tehtava lõõtsarõhuga (nupp on juba eelnevalt alla vajutatud). Samuti markeerib Kikas erinevaid pulsilööke noodi lõpetamisega ehk heli lõpp langeb tavaliselt kokku pulsiga ning see võib olla markeeritud väikse aktsendiga.

Helide atakid on üldiselt konkreetsed ja ütleksin, et pehmed. Kikas ei rõhuta noodi alguseid üleliia, need ei ole liiga teravad või ehmatavad, vaid justkui sulanduvad vaikusesse. Arvan, et Kikasel oli "pehme sõrm", mis tähendab, et ta käsi ei olnud pinges ning liigutused olid kerged ja vabad. Kui põhimõtteliselt on lõõtsaga instrumentidel võimalik kolme sorti helitekitamine: 1) enne lõõtsasurve, siis nupp alla; 2) enne nupp, siis lõõtsasurve; 3) samaaegselt, siis arvan, et Kikase mängutehnikat kirjeldab pigem kolmas variant. Kuna mängides on lõõtsasurve aga sisuliselt pidev, siis kehtib loomulikult ka esimene variant, aga tahan öelda, et Kikase pehmed atakid oleksid justkui lõõtsaga "toetatud", iga heli jaoks on lõõtsasurve paras. Kui võrrelda sirget mängu rõhulise ning vajutustega mänguga, siis sirge mängu puhul kehtib rohkem esimene variant, ühtlase lõõtsasurvega mängimine, kus kõik löögid on võrdsed ning kui Kikas soovib midagi esile tuua (nt vajutusega, rõhutusega), siis on rõhutatud noot alati lõõtsaga toetatud ehk mängitud nupu alla vajutamise ja lõõtsasurve tekitamisega koostöös.

Kikas markeerib noote olenevalt meloodiast. Tihti on ka meloodiafraaside algused ja lõpud väljajoonistatud. Väga levinud on fraaside, eriti lugude osade lõppude markeerimine *staccato* ja lõõtsasurvega. Fraseerides säilib mängu voolavus ning kunagi ei saa meloodia fraseerimine tähtsamaks pulsist.

Kokkuvõtlikult võib öelda, et Kikase artikulatsioonilised fraseerimise vahendid lähtuvad kindlast meetrumist ja mitmetasandilisest pulsist – kasutatavad strihhid on kooskõlas meetrilise kulgemisega ja dünaamilised aktsendid toetavad samuti erinevaid pulsikihte.

3.2.3. Tooni dünaamika

Toon, millega Kikas mängib, on kindel, suhteliselt stabiilne ja ühtlane. See tuleneb eelkõige löötspilli spetsiifikast ja löötsamuusika kui tantsumuusika iseloomust. Teppo löötspill on minu meelest üsna kitsa dünaamilise amplituudiga ehk toon on heakõlaline mingis kindlas helitugevuse vahemikus. Teppo pilliga ei saa mängida väga vaikselt, sest siis kaob tooni kandvus ning mingist piirist alates ei ole võimalik enam valjemalt mängida, sest hääled ei tule suurele löötsasurvele järgi vaid muutuvad kriipivaks ja häirivaks. Kikasel oli väga hea pillitunnetus, ta oskas valida alati sellise löötsasurve, et toon oleks meeldiv ja kandev ning mitte liiga nõrk ega üle paisutatud. Tal oli ka hea maitse ning eesmärgiks ei olnud mängida pidevalt nii valjult nagu pill võimaldab. Kuigi Kikase mängu toon oli stabiilne, ei tähenda see, et tooni tekitamine oleks olnud midagi teisejärgulist ja et toon oleks olnud staatiline. Vastupidi, tooni tekitamine oli Kikasel alati *aktiivne* ja kõik mängitud noodid olid toetatud peenetundelise löötsatööga. Löötsatööst tulenevat fraseerimist (aktsendid, rõhud, paisutused jne) kirjeldasin juba eelmiste punktide all ning kokkuvõtlikult võib öelda, et kuigi Kikase toon jätab ühtlase mulje, siis muutub see pidevalt (aktiivselt), kuna Kikas kasutas tooni dünaamikat nii rütmiliseks kui artikulatsiooniliseks fraseerimiseks.

3.2.4. Helitugevuse dünaamika

Helitugevuse dünaamika tähendab üldiselt muusika kõlajõu muutusi ning mina käsitlen helitugevuse dünaamikat kui muutusi helitugevuses, mis ei sõltu meetrumist ega pulsist vaid pigem loo meloodiast. Nagu tooni dünaamikat kirjeldades mainisin, siis on dünaamiline amplituud määratud löötspilli spetsiifikast lähtudes ning Kikas tunnetas suurepäraselt neid piire.

Kikas kasutab dünaamikat neis piirides üsna mõõdukalt. Võib öelda, et helitugevuse dünaamikaga mängib ta rohkem nendes lugudes, mis meloodia iseloomult tunduvad tundelisemad ja jutustavamad. Näiteks on polkad mängitud suhteliselt ühtlase dünaamikaga (Helinäide 7), seevastu valsid jagunevad vastavalt karakterile dünaamiliselt stabiilseteks (hoogne valss) (Helinäide 13. "Sitsikleit") ja muutuvateks (jutustav valss) (Helinäide 14. "Seal, kus Emajõgi voolab").

Kikase lugudele on läbivalt iseloomulik lugude osade alguste ja lõppude dünaamiline väljajoonistamine. Kuigi see ei pruugi helitugevust mõõtes nii olla, on mulle jäänud mulje, et Kikas alustab uut osa tavaliselt väikse dünaamilise tagasitõmbega – eelneva osa lõpp on justkui

valjem, tavaliselt konkreetselt ja rõhutatult lõpetatud ning järgnev osa algab natuke vaiksemini või rahulikuma karakteriga.

Dünaamiliselt muutuvate lugude puhul (nt jutustav valss) joonistab Kikas dünaamiliste rõhkudega välja ka talle olulisena tunduvaid noote või fraase meloodias (Helinäide 14).

3.2.5. Tempo dünaamika

Nagu kirjeldasin rütmilise ja artikulatsioonilise fraseerimise all, siis arvan, et Kikase mäng lähtus meetrumist ja raudkindlast 1. löögi tunnetusest, mitte meloodia fraseerimisest. Tänu sellele tunduvad kõik Kikase lood kindla ja stabiilse tempoga, mis soosib muusika ühtlast voolamist ja selle järgi tantsimist. Kuigi üldmulje tempost on muutumatu, siis täpsemal kuulamisel ja tempo mõõtmisel avastasin, et Kikase lugude tempo kõigub pidevalt. Metronoomiga lugude tempot mõõtes ei saa rääkida mingist kindlast väärtusest vaid *vahemikust*, milles tempo kõigub. (Lisa 1)

Eelnevalt kirjeldasin, et Kikas kasutab väga palju rütmilisi vajutusi ehk pisikesi kõrvalekaldeid meetrumist. Olen ka täheldanud, et Kikase lugudes kõigub tempo vastavalt meloodia iseloomule ja loo vormilisele ülesehitusele. Nii on näiteks tihti lugude osad eristatud lisaks helitugevuse dünaamikale ka õrnalt tajutava tempo muutusega. Vastavalt meloodia iseloomule on mõni osa liikuvam ja mõni osa "raskem" ning see avaldub ka tempos. Tihti on ka osade kordused mängitud kiirema tempoga (Helinäide 15. "Arula valss").

Kikase mängust säilinud salvestiste põhjal võib öelda, et alustades lugusid, läheb natuke aega, et jõuda harjumuspärase temponi ehk Kikas alustab tihti lugusid veidi aeglasemalt kui on keskmine loo tempo. Arvan, et Kikasel oli iga loo tüüpi jaoks oma harjumuspärane tempo.

3.2.6. Kaunistused

Nagu töö 2. peatükis sõnastasin, on kaunistuste näol tegemist lisaelementidega, mis pole ilmtingimata vajalikud meloodia mõtte edasiandmiseks, kuid konkreetse muusiku mängustiili puhul on mõnikord keeruline vahet teha, kas kaunistused on lisaelemendid või mängija lahutamatud stiilielemendid. Arvan, et Kikase puhul on kaunistused pigem üks iseloomulik stiilielement, mis näitab, kuidas Kikas muusikat tajub ja seda lõõtspillil parimaks väljendada peab. Seda silmas pidades võib siiski subjektiivselt vaatenurgast tajuda, et Kikas lisab viisi selgroole üksikuid kaunistusi. Kui lähtuda kaunistuse definitsioonist, siis kasutab Kikas vaid mõnes loos ja üksikutes kindlates kohtades mordente (Helinäide 16. "Sinililled") või trillereid (Helinäide 17. "Külapulmas"). Mõnes valsis olen täheldanud ka veerandlöögi jagamist triooliks

ja trioolilöökidega ülespoole liikuva kolmkõla mängimist (Helinäide 18. "Valss"; Helinäide 19. "Armukadedus"). Polkades, valssides harvem, joonistub välja Kikasele kõige iseloomulikum kaunistus, mis lähtub teatud meloodia fraasilisest allapoole liikumisest ja sõrmestusest ning mis võib esineda paljudes lugudes eri variatsioonides (Helinäide 20. "Kõrtsu polka").

Üldiselt võib siiski öelda, et Kikas kasutas kaunistusi suhteliselt vähe. Arvan, et tema maitse järgi oli olulisem viisi konkreetne ja ilma üleliigsete elementideta väljajoonistamine. Kikas kasutas viisi "kaunistamiseks" ehk ilmekamamaks ja huvitavamaks muutmiseks teisi võtteid, näiteks meloodia mängimist topeltnootidega (põhiliselt oktav, aga ka sekst ja tert) ning pikkade meloodianootide "täitmist" parema käe rütmiseeritud saatepartiiga. Seda kirjeldan lähemalt aga järgmistes alapeatükkides.

3.2.7. Intonatsioon

Intonatsioon tähendab muusiku tunnetust heliskaala astmete suhtelisest kõrgusest võrreldes põhitooniga. Lõõtspill ei ole intoneeritavate vaid fikseeritud helikõrgustega instrument. Seetõttu määrab Kikase intonatsiooni teppo-tüüpi naturaalhäälestus, mida kirjeldasin oma uurimustöö sissejuhatuses.

Kikase intonatsiooni kirjeldades tuleb jällegi märkida tema head maitset ja kuulumismeelt. Kuigi Kikas ei osanud naturaalhäälestust teoreetiliselt seletada, sai ta väga hästi aru, mida see praktikas tähendab ning mis vahe on näiteks naturaalhäälestuses lõõtspillil ja tempereeritud akordionil. Minu arvates oskas Kikas suurepäraselt ära kasutada teppo-tüüpi naturaalhäälestuse tugevusi ja võimalusi ning vältida selle nõrkusi ja ohte. Kikas kasutas meloodia täiendamiseks palju intervalle ja akorde ning valis need selle järgi, mis ta kõrvale naturaalselt puhtad tundusid. Ehk võib öelda, et Kikas kuulis ära, kui nootidest moodustuvad intervallid või akordid ei kõlanud naturaalselt puhtalt ning vältis nende kasutamist.

Kuna teppo-tüüpi naturaalhäälestuses võib samal astmel olla olenevalt häälestamise aluseks olevast põhitoonist ning mängija kasutatavast nupureast mitu erinevat väärtust, siis võib Teppotimmi lõõtspilli tinglikult nimetada ka intoneeritavaks pilliks. Tulenevalt Kikase kasutatud sõrmestusest ehk sellest, mis rea pealt oli ta harjunud lõõtsa lahti tõmmates mõnda astet mängima, kerkib esile üks iseloomulik moment, kus Kikase kasutatud noodid ei suhestu vastava harmoonilise funktsiooni põhiheliga ning teoreetiliselt ei ole naturaalselt puhtad. (Helinäide 11. "Magus uni", algus; Helinäide 21. Helikõrguste suhestumine põhitooniga dominantfunktsioonis). Siiski, ei saa öelda, et see halvasti või valesti kõlaks, vaid vastupidi, olles lõputult kuulanud

Kikase salvestisi, on selline intonatsioon mulle meeldima hakanud ning arvan, et see meeldis ka Kikasele, sest vastasel juhul ei oleks ta nii mänginud. Sellise põneva kõlaga intonatsioon on minu arvates samuti üks Kikase mängustiili iseloomustav element.

Tulenevalt lõõtspilli spetsiifikast võib sarnaseid olukordi veel tekkida. Näiteks esimese rea pealt lõõtsa kokku surudes mängides pole naturaalselt puhast teist astet lihtsalt kuskilt võtta ning see võetakse kolmanda rea pealt. Kolmandal real on sama helikõrgus häälestatud aga erineva põhiheli suhtes olles kolmanda rea helistiku suhtes kolmas aste või teise rea suhtes kuues aste, aga mitte vaatluse all oleva esimese rea suhtes teine aste. Kuigi Kikas kasutas mõnikord sellist mugavamast sõrmestusest, siis on üldjuhul tegu kiirete läbiminevate nootidega, mis üldpildist esile ei kerki. Mul on jäänud mulje, et Kikas pidi seda kõike tajuma ning ei kasutanud naturaalselt ebapuhtaid astmeid kunagi kandvate nootide mängimisel.

3.2.8. Varieerimine

Varieerimine tähendab muusikalise materjali, näiteks meloodia või harmoonia kordamist muudetud kujul (20). Lõõtsamuusika puhul saab seega varieerimisest rääkida vaid juhul, kui on võimalik kuulata mitut järjestikust läbimängu ning läbimänguti muusikaline materjal erineb. Kikase lugudest säilinud salvestistel mängib õnneks Kikas kõiki lugusid mitu korda läbi ning see annab aimu, kuidas Kikas esitatavat materjali varieeris.

Ehkki Kikase lood olid üsna kindlalt välja kujunenud ja kätte harjutatud meloodiaga, võib täheldada, et Kikas siiski varieerib nii läbimängude kui loo osade korduste lõikes. Kui Kikase lugusid transkribeerida nii, et osad asetuvad taktide lõikes täpselt üksteise alla, siis näeme, et varieerimist esineb vaid teatud kindlate kohtade peal meloodias. Üldjuhul varieerib Kikas nendel kohtadel vaid natukene, muutes näiteks mõne meloodiakeerutuse üksikuid läbiminevaid noote või meloodia selgroole lisatud rütmifiguure. Harmoonia varieerimisest saab näiteid tuua vähe (Helinäide 22. "Magus uni", 4. osa; Helinäide 23. "Kurblik on poissmehe elu", 3. osa) ning arvan, et need on pigem tingitud lõõtsas oleva õhukoguse reguleerimisest.

3.2.9. Rütmiseerimine, rütmilised kontrastid

Rütmiseerimine tähendab meetrilise muusika kontekstis seda, kuidas helid on vastavalt meetrumile korrastatud. Kikase mäng on tugevalt meetriline ning kõik rütmid meloodias lähtuvad meetrumist ning toetavad meetrumi ja pulsi selget väljajoonistumist. Võib öelda, et Kikas kasutab meetriliselt tugevdavat rütmi. Põhilisteks rütmivälisteks on Kikase mängu puhul

pulsi ühtlase kattumisega kihid (veerandlöögid, kaheksandiklöögid, poollöögid, valsside puhul ka kolmveerandlöögid). Kiiremaid vältusi, kui kaheksandiklöögid esineb ainult kaunistustes.

Kuna Kikas kasutab neid vältusi läbisegi, siis võib öelda, et ta mäng on üles ehitatud rütmiliste kontrastide peale, mis tekivad kiiremate ja aeglasemate vältuste vaheldumisest. Kikas muudab rütmiseerimisega viisi selgroogu põnevamaks. Rütmiliste kontrastidena on Kikase mängus vaadeldavad ka näiteks eelpool kirjeldatud üksikute nootide rõhutamine või aktsenteerimine, agoogiliste vajutuste tegemine ning üksikute helivältuste pikkuse varieerimine (erinevad strihhid). Kikase mängu puhul ei mõjuta rütmilised kontrastid meetrikat (v.a eelpool kirjeldatud vajutuse variant nr 3)

3.2.10. Vormi fraseerimine

Kirjeldan lühidalt ka Kikase lugude vormi puudutavat fraseerimist. Nagu eelpool kirjeldasin, on Kikase mängus muusikalise vormi tasandid (osa, fraas, meloodia üldiselt) välja joonistatud ning tihti ka eristatud. Kikas markeerib lugude osade lõppe ja algusi ning tihti eristab ka osade kordusi (dünaamika, tempo). Kuulates Kikase salvestusi, on mul jäänud mulje, et tavaliselt on osade vahel mõttepaus – Kikas lõpetab ühe muusikalise mõtte, justkui hingab, ning alustab siis uue mõtte väljendamist. Samuti markeerib Kikas tihti fraaside alguseid ja lõppe.

Eesti Raadios salvestatud lugusid alustab Kikas konkreetselt. Kui kuulata aga näiteks Henn Rebase poolt 1977. aastal salvestatud palasid, siis Kikas otsib ja proovib enne loo alustamist õiget kohta üles leida ning viib end loo meeleollu. See annab minu arvates ettekujutust sellest, kuidas Kikas oma loomulikus mänguolukorras käituda võis.

Lugude lõppedes teeb Kikas tavaliselt väga kerge aeglustuse, mis rakendub tavaliselt alles eelviimasel taktil, nii et viimane löök on mõõdukalt välja peetud (Helinäide 24. "Kevade polka", lõpp; Helinäide 25. "Ära ilmas valu kaeba", lõpp). Vaid mõnel juhul esineb olukorda, kus tuntavat aeglustust Kikas ei tee (Helinäide 26. "Laeva junga") või kus Kikas aeglustab juba pikemalt enne loo lõppu (Helinäide 27. "Magus uni").

Kõiki salvestatud lugusid mängib Kikas mitu korda läbi, olenevalt läbimängu pikkusest vähemalt kaks, enamasti kolm ja neli korda. Arvan, et loomulikus esinemisolukorras, eriti tantsuks mängides, mängis Kikas lugusid pikemalt.

Vormiliselt on osade ülesehitus tavaliselt järjestikune (AB-AB, ABC-ABC). Mõne loo puhul näeme ka teistsugust ülesehitust (nt Väike Ants ABAC-ABAC või Võru polka ABACABAB),

kuid nende lugude puhul võib B ja C osa käsitleda teise osa eri variantidena, mida Kikas võis oma tahte järgi esimese osaga vaheldumisi mängida. Huvitav erand on näiteks polka "Mul elus iialgi ei vea", mille vormiskeem on ABaC-ABaC, kus "a" on "A" ilma korduseta.

Üldjuhul on osade pikkused taktides kvadraatse ülesehitusega ehk ühepikkused või teineteisest täisarv kordi lühemad või pikemad.

3.2.11. Kombineeritud varieerimine

Praktikas on mäng üks tervik ning nagu mitme eelneva punkti juures tõdesin, ei esine peaaegu ükski kirjeldatud element teistest eraldi vaid alati on tegemist kombineeritud nähtusega. Näiteks on rütmiline vajutus alati toetatud dünaamilise aktsendiga ning mordente ja trillereid võib käsitleda ka kui pulsi markeerimist.

Võib öelda, et selles alapeatükis kirjeldatud elemendid on Kikase põhilised vahendid muusikalise materjali ilmestamiseks ning nende erinevate kombinatsioonidega varieerides ehitab Kikas üles kogu oma mängu.

Tahaksin kokkuvõtlikult välja tuua seda, et kui kuulan või jäljendan Kikase mängu, siis kujutan kirjeldatud elementide kasutamist ette "suuremana", kui Kikas seda tegelikult tegi. Näiteks võin kuulda Kikase mängus vajutust või paisutust, kuid kui täpsemalt süveneda, selgub, et Kikas teeb kõike väga mõõdukalt, ta ei pinguta ühegi elemendi kasutamisega üle. Sellest on mulle jäänud mulje, et Kikas on minimaalse pingutusega saavutanud kuuldava efekti, tõestades veelkord, et tema mäng oli ülimalt läbimõeldud ja terviklik ning ökonoomselt keha kasutav.

3.2.12. Üldised artikulatsioonivõimalused

Seadsin töö teoreetilises osas omale eesmärgiks välja selgitada, kas Kikas eristas lugude tüüptide lõikes erinevaid artikulatsioonitüüpe. Olles Kikase salvestatud lugusid põhjalikult kuulanud ning neid ka üldisele artikulatsioonimustrile keskendudes järgi mänginud, arvan, et Kikas pigem ei eristanud eraldiseisvaid artikulatsioonitüüpe, vaid tema lugudes on elemente erinevatest artikulatsioonivõimalustest, mis sõltuvad meloodiate või meloodialõikude erinevast iseloomust. Teisisõnu, vastavalt meloodiale rakendatud erinevad artikulatsioonimustrid koosnevad kõik eelpool kirjeldatud elementidest ning on sisuliselt eri kombinatsioonid neist kasutada olevatest vahenditest.

Tinglikult võib lugude tüüpide artikulatsioonivõimalusi eristada järgnevalt, kuid rõhutan veelkord, et enamikes lugudes esinevad need võimalused läbiseigi põimituna ning ühte konkreetset lugu võib teatud tunnuste alusel paigutada mitme võimaluse alla.

Polkad:

Kikase polkad võib jagada põhimõtteliselt kaheks: ühtlase intensiivsusega *sirge* polka ja muutuva intensiivsusega erinevaid pulsilööke markeeriv *rõhutatud* polka.

1. "Sirge polka" – kõige ühtlasema vooluga ja kõige vähem eelnevalt loetletud elemente sisaldav polka. Sirget polkat iseloomustab tugev esimese löögi peale mõtlemine seda ülearu rõhutamata. Teine löök ehk sekunda ei ole nii väljapaistev (kuigi võib üldpildis olla markeeritud, sest kõneall olevad võimalused vahelduvad siiski enamikes lugudes). Näiteks "Lõõtspill naljatab", "Kevade polka", "Pulmapolka" (Helinäide 28), "Soome polka" (Helinäide 29).

1.1. "Kiire polka" – põhimõtteliselt sama, mis sirge polka, kuid tänu kiiremale tempole, on osad kaheksandiklöökidest koosnevad rütmifiguurid asendatud pikkade nootide või akordidega. Kiire polka on erakordselt lendlev ja kerge, sellest on justkui elimineeritud need detailid, mis takistavad lool tempo kiirenedes "lendu tõusta". Näiteks "Vahtra polka" (Helinäide 30), "Külapolka" (Helinäide 31).

2. "Rõhutatud polka" – pulsilöögid on markeeritud erinevaid võtteid kasutades (rõhud, aktsendid, vajutused). Vastavalt sellele, millised meetrumi löögid on markeeritud, võib eristada esilöögiga polkat, tagalöögiga polkat ja raiuvat polkat.

2.1. "Esilöögiga polka" – meetrumi esimene löök on markeeritud rõhu ja/või vajutusega. Näiteks "Külapolka" (Helinäide 31), "Mul elus iialgi ei vea", "Vahtra polka (Helinäide 30)", "Väike Ants" (Helinäide 7), "Krakovjakk", "Mulgimaa", "Sangaste polka (Helinäide 2)", "Papiljoni polka".

2.2. "Tagalöögiga polka" – nimetus tuleneb inglisekeelsest sõnast *backbeat*, tuntav meetrumi teise löögi ehk sekunda markeerimine aktsendiga, siiski säilib "ühe" peale mõtlemine, esineb tihti esilöögiga polka sees. Näiteks "Mul elus iialgi ei vea" (Helinäide 32), "Väike Ants" (Helinäide 7), "Kõrtsu polka" (Helinäide 6), "Mulgimaa", "Võru polka", "Kui naane minno pahandas".

2.3. "Raiuv polka" – sõna "raiuv" pärineb Kikase enda suust, kui ta kirjeldas "Juudi reinlendri" mängimist. Seda reinlendrit iseloomustab meetrumi mõlema löögi rõhutamine ning olen selle nimetuse üle kandnud ka polkale, mille iga meetrumi löök on rõhutatud. Näiteks "Kuke polka" (Helinäide 33).

Valsid:

Valsid jagunevad minu arvates olenevalt meloodia iseloomust ja loo energiast ning karakterist *hoogsateks* ja *jutustavateks* valssideks, seejuures võib polkade eeskujul hoogsat valssi nimetada sirgeks ja jutustavat valssi rõhutatuks.

1. "Hoogne valss" – sirge, ühtlase intensiivsusega, tugev meetrumi esimese löögi peale mõtlemine, seda samas üleliigselt rõhutamata, teine ja kolmas löök ei ole nii olulised ja ei kerki esile. Hoogsat valssi võib võrrelda labajalavalsiga. Need on tavaliselt energilise meloodiaga ning tantsulised. Näiteks "Meremehe seiklus" (Helinäide 1), "Nõiduslik öö", "Sitsikleit" (Helinäide 13) ja paljud teised lood sisaldavad sellist mõtlemist, aga mitte läbivalt.

2. "Jutustav valss" – pulsilöögid on markeeritud rõhkude, aktsentide ja vajutustega. Üldiselt on rohkem rõhutatud meetrumi esimene löök, vajutus langeb tavaliselt teisele löögile (tuleb mõnikord varem sisse) ning kolmas löök on võib olla lühidalt aktsenteeritud. Harvem on aktsendid nii teisel kui kolmandal löögil või kõik kolm lööki rõhutatud. Näiteks "Magus uni" (Helinäide 11), "Vana valss" (Helinäide 5), "Ära ilmas valu kaeba".

Reinlendid:

Reinlendeid on raskem määratleda, sest Kikas on neid salvestanud võrreldes valsside ja polkadega vähem. Sarnase meetrumi tõttu võib reinlendrit vaadelda ka polka erijuhusena. Kõik salvestistel säilinud reinlendid on rõhutatud ning meenutavad artikulatsioonimustrilt raiuvat polkat. Siiski julgen ühe näite põhjal eristada *esilöögiga* ja *raiuvat* reinlendrit.

1. "Raiuv reinlender" – kuna reinlendri kaheosalise meetrumi tempo on aeglasem, kui polkal, siis on Kikasel kalduvus reinlendrite puhul rõhutada meetrumi mõlemat lööki. Tihti jääb mulje, et iga rõhutatud löök on ka veidi vajutatud. Näiteks "Teised naised" (Helinäide 34), "Juudi reinlender" (Helinäide 35), "Koduküla nõmmed", "Rannakolhoosis".

2. "Esilöögiga reinlender" – natuke ühtlasema intensiivsusega, sirgem ja voolavam, kui raiuv reinlender, rõhutatud ja vajutatud on vaid meetrumi esimene löök, vajutused ei ole nii sügavad

kui raiuvas reinlendris. Harva on meetrumi teine löök õrnalt aktsenteeritud. Näiteks "Vanas kambris" (Helinäide 36).

3.3. Üldised muusikalised kvaliteedid

Kui eelmises peatükis olid vaatluse all erinevad vormikvaliteedid ning Kikase muusikaline mõtlemine, siis tabeli selle veeru eesmärgiks on vaadelda eelnevaid kvaliteete täpsemalt ja üksikasjalikumalt. Kui vormikvaliteedid kirjeldavad, kuidas mäng tervikuna kuulajale mõjub, siis muusikaliste kvaliteetide kirjeldamisega saab seletada, kuidas täpsemalt vormikvaliteedid tekivad või kujunevad. Soovist analüüsida stiilelemente tervikuna ja töö loogilist ülesehitust silmas pidades, olen paljusid muusikalisi kvaliteete kirjeldanud juba eelmises alapeatükis ning seetõttu ei hakka ma paljusid juba kirjeldatud detaile järgnevalt enam kordama, vaid toon kokkuvõtlikult välja kõige olulisema ning võimalusel viitan eelnevalt kirjutatule.

3.3.1. Tooni kvaliteet

Kikasel on *oma toon*, mis ühelt poolt tuleneb Teppo löötspilli ehituslikust eripärast ning teisalt Kikase oskuslikust instrumenditunnetusest ja maitsest. Helikvaliteeti võib kirjeldada kui kerget, õhulist, kirkast ja ülemheliderikast (naturaalses häälestuses ei teki ülemhelide ühilduvuse konflikti, nagu tempereeritud häälestuses). Samas on toon kindel, täidlane ja aktiivne, justkui "liimitud", pidev ja edasiviiv. Kui väidan, et Kikase toon on *toetatud*, siis mõtlen selle all, et toon ei ole lohakas (ebapiisav löötsasurve) ega üle forsseeritud. Arvan, et üle forsseeritud toon pärsib kuulaja kõnetamist ja mängija vastupidavust ning võib pikemas perspektiivis tekitada mängijale vigastusi.

3.3.2. Helitugevus

Nagu kirjeldasin eelmises alapeatükis helitugevuse dünaamika all, sõltub Kikase mängus helitugevus pilli spetsiifikast ja Kikase ettekujutusest heakõllalisest toonist. Ehkki Kikase mäng on dünaamiliselt muutuv, on helitugevuse varieerimine mõõdukas ning see jääb üldjoontes samasse nivoo. Arvan, et üldine helitugevuse nivoo olenes Kikasel vastavalt olukorrast – kodus omaette mängis ta vaikselt, seevastu pulmades ja simmanitel tuli "pillist viimane välja pigistada".

3.3.3. Helikõrgus, skaala, register, ulatus

Helikõrgused ning skaala määrab Kikase mängu puhul teppo-tüüpi naturaalhäälestus, mida kirjeldasin töö sissejuhatuses ning eelmises alapeatükis intonatsiooni all.

Lõõtspill on oma olemuselt üsna suure helikõrguste diapasoonega. Vasaku käe bassisaade kõlab pidevalt terves pilli diapsoonis. Parema käe meloodia mängimiseks mõeldud noodid on Teppo pillil mitmekoorilised ehk ühte nuppu alla vajutades kõlab samaaegselt kolm (neljarealise pilli 4. rea puhul kaks) keelt, millest alumine on tajutav põhiheli ja sellele on lisatud oktaavi võrra kõrgem keel (kohati olenevalt reast ka veel ühe oktaavi võrra kõrgem keel).

Lõõtspilli igal nupureal võib tinglikult eristada kahte registrit ehk madalamat ja kõrgemat oktaavit, milles enamike lugude meloodiaid võimalik täies ulatuses mängida on. Kikase salvestisi kuulates ja nende järgi lugusid õppides olen täheldanud, et Kikas eelistas mängida pigem kõrgemas registris. Kikase lugude meloodiad on laia ulatusega.

3.3.4. Artikulatsioon

Kuna soovisin kirjeldada Kikase artikulatsiooni tervikuna, siis tegin seda juba eelmises alapeatükis artikulatsioonilist fraseerimist kirjeldades. Tabeli selle veeru kontekstis võiks ülekordavalt kirjeldada üldist heli tekitamist (atakki) ning erinevate strihhide kasutamist. (vt 3.2)

3.3.5. Rütmilised ja meetrilised kvaliteedid

Rütmilisi ja meetrilisi kvaliteete uurisin samuti terviklikult eelmises alapeatükis. Kokkuvõtlikult võib öelda, et Kikase mäng on tugevalt rütmiliselt ja meetriliselt markeeritud ning markeerimine on üldjuhul mõõdukas. Mängu meetrilise selgroo moodustab kindel pulsi põhikiht ("ühe" peale mõtlemine) ning rütmiliselt fraseerib Kikas pulsi teise tasandiga. Kikase mängus võib eristada kolme pulsi tasandit ning need kattuvad ühtlaselt. Kuigi lugude tempo võib mingites vahemikes kõikuda, on tajutav tempo stabiilne.

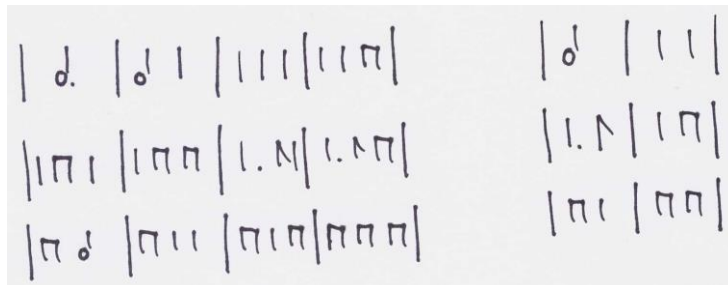
3.3.6. Rütmifiguurid

Eelmises alapeatükis sõnastasin, et Kikas rütmiseerib viisi selgroogu nii, et see toetab meetrumit. Nagu rütmilisi kontraste kirjeldades sõnastasin, kasutab Kikas läbisegi vaid kolme tasandi pulsi vältusi, neid erinevalt kombineerides. Seega ei ole juba teoreetiliselt erinevate

rütmikombinatsioonide hulk kuigi suur ning võib öelda, et kogu Kikase muusika taandub järgmistele taktipikkustele rütmifiguuridele (Joonis 2):

Valsid (3/4)

Polkad (2/4)



Joonis 2. Kikase stiilile omased rütmifiguurid valssides ja polkades

Võimalikud on ka taktide ülesed pided ja pikemate Kikasele iseloomulike rütmifiguuride moodustumine, kuid neid ei hakka ma eraldi välja tooma, sest kõik need taanduvad mainitud võimalustele.

3.3.7. Mitmehäälsus, topeltnoodid

Kikas kasutab meloodia mängimiseks palju topeltnoote ja intervalle. Kui meloodia liigub (järjest esinevad erinevad noodid), rakendab Kikas topeltnoote veerandlöökidetele ja aeglasematele vältustele. Kui järjest esinevad samad noodid (nt pika noodi rütmiseerimine), siis võib Kikas topeltnootidega mängida ka kaheksandiklööke. Topeltnoot või intervall tekib alati meloodianoodi alla ehk sellest madalamale.

Põhilised intervallid, mida Kikas meloodiahääle alla ehitab, on oktav, sekst ja terts ning need tulenevad alati mugavast sõrmestusest ehk lõõtspilli spetsiifikast.

Kokkuvõte

Ehkki Kikase mäng võib esialgsel kuulamisel tunduda ülimalt filigraanne ja tehniliselt keeruline, saab muusikalisi kvaliteete uurides taandada mängu suhteliselt lihtsatest detailidest koosnevaks. Arvan, et tegelikult kõnetavadki Kikase mängu puhul kuulajat rohkem need stiililemendid, mida iseloomustab lihtsus, selgus, stabiilsus ja siirus (mis on ka rahvamuusika peamised tunnused). Järelikult ei tähenda filigraanne mäng Kikase puhul tehniliselt keerukat esitust.

3.4. Tehnilised ja pilli spetsiifilised kvaliteedid

Selles alapeatükis kirjeldan mängu tehnilisi kvaliteete ehk seda, kuidas stiilielemendid tekivad ning kuidas Kikas neid lõõtspillil mängib. Tehnilised kvaliteedid on veelgi konkreetsemad kui muusikalised kvaliteedid, need ei fokusseeru enam kuuldavale muusikale, vaid sellele, kuidas muusik mängib. Ideaalis peaks nende kvaliteetide kirjeldamiseks olema võimalik uuritavat pillimeest visuaalselt jälgida, kuid kuna mulle teadaolevalt ei ole Karl Kikase musitseerimisest säilinud videosalvestisi, siis see võimalus puudub. Olen lisanud Ahlbäcki tabeli selle veeru kirjeldamise aluseks oleva visuaalse vaatluse kõrvale ka sõna "kogetav". See tähendab, et kuigi mul puudub võimalus näha, kuidas Kikas mängis, saan seda isikliku kogemuse põhjal tuletada, kuna olen uuritava muusikalise materjali ise samasuguse pilli peal läbi tunnetanud ja seeläbi aru saanud, kuidas Kikas oma mängu tehniliselt lahendas või miks ta kuuldavat moodi mängis. Kui uurijal puudub selline isiklik kogemus ning ka visuaalse vaatluse võimalus, ei ole Ahlbäcki tabeli selle veeru täitmine õigustatud. Võib öelda ka suuremalt üldistades – pilli spetsiifikat ja tehnilisi eeldusi ei saa kirjeldada ilma pilli tundmata!

3.4.1. Parema käe meloodiamängimise tehnika

Seda, kuidas Kikas täpselt meloodiat mängis, on sõnadesse raske panna. Ma ei soovi siinkohal laskuda detailidesse ega hakata kirjeldama, mis põhimõtetel viisi mängimine teppo-tüüpi lõõtspillil käib. Seda enam, et olen oma uurimustöös mitmeid kordi väitnud, et kellegi mängustiili jäljendades ei ole õige pöörata kogu tähelepanu meloodia täpsele jäljendamisele ülejäänud stiilielemente eirates. Sellest tulenevalt toon välja vaid mulle kõige olulisemana tunduvad nüansid, mis Kikase parema käe tööd kirjeldavad.

Seda, kuidas Kikas meloodiat mängis ja artikuleeris, kirjeldasin täpsemalt juba vormikvaliteetide all. Kirjeldasin, et meloodia on Kikasel selgelt välja joonistatud, seotud ning alati esiplaanil, parema käe töö tervikuna on Kikas omale kätte harjutatud nii, et selle mängimine käib intuiitiivselt. Salvestistel mängib Kikas läbivalt sarnaselt nii loo läbimängudes kui eri aastate salvestistes, varieerimist on vähe ja ta varieerib kindlate kohtade peal. Tal oleks justkui igast loost üks kindel arusaam ja kuulamisel võib jääda mulje, et Kikas mängib kogu aeg ühte moodi.

Kikasel on väle sõrmejooks. Eelkõige väljendub see kiiretes meloodia liikumises noodid vahelduvad) kaheksandiklöögi tasandil, mis polkade puhul võib olla isegi 9-10 nooti sekundis!

(Helinäide 30). Isiklikult imetlen Kikase võimet samasid noote ja akorde samade sõrmedega väga kiiresti korrata (Helinäide 3).

Põhimeloodia on Kikase lugudes selgelt tajutav ning kõige lihtsam on vaadelda meloodiana parema käe kõige kõrgemate nootide liikumist. Üldiselt mängib ta meloodiat puhtalt ja ühehäälselt, ei kasuta kaunistusi ega üleliigsena tunduda võivaid täiendusi. Siiski ei mänginud Kikas kunagi meloodiat vaid ühehäälselt, vaid kujundas ka paremas käes välja isikupärase saatepartii.

3.4.2. Parema käe saatetehnika

Niisiis vaatlen täpsemalt, kuidas Kikas meloodiat täiendas ning parema käe saatepartii kujundas. Idee, et Kikase puhul eraldada põhimeloodia ning parema käe saatepartii, pärineb Anu Tauli diplomitööst ning arvan, et see on õigustatud, sest Kikas (nagu tegelikult kõik inimesed) tajus muusikat ja lugusid meloodiapõhiselt, tähendab, et mängu aluseks on mingi kindel ühehäälnel meloodia, mis näiteks peas kumiseb või kuskilt meelde on jäänud. See, kuidas Kikas meloodiat täiendas ja põnevamaks ning isikupärasemaks muutis, on vaadeldav parema käe saatetehnikana. Seejuures ei ole kõik selles alapeatükis kirjeldatud mänguvõtted – topeltnootid ja intervallides mängimine – parema käe saatepartii, sest saatepartii tähendab mingi muusikalise mõtte lisamist, mida osad kirjeldatavad mänguvõtted sisuliselt ei ole.

Kuigi põhiviisi eelistab Kikas mängida enamasti nupurea ülemises registris, on tihti kuulda, et Kikas toetab meloodiat alumise oktavi sama noodiga ehk kõige levinum topeltnootide kasutamine on oktavis mängimine. Oktavis mängimine käib Kikase puhul fikseeritud sõrmedega (nimetissõrm ja väike sõrm), nii et sisuliselt on kõik noodid eraldi mängitud, kuid Kikas oskab neid siiski sujuvalt siduda. Aeglasemate käikude puhul võib Kikas mängida kogu meloodiat oktavis (veerandlöögid ja sellest aeglasemad vältused), kui meloodia on kiirem, siis võib ta oktaviga toetada näiteks mõne käigu pooli noote. Kuigi oktavis mängimist võib vaadelda ka põhimeloodiana, siis on see siiski täiustus, et viis kõlaks kandvamalt ning seega vaadeldav saatetehnikana. Alumise registri viisi toetamist ülemise oktaviga ma Kikase mängus ei tähelda.

Oktavis mängimisest järgmine samm on sekstide kasutamine (sekst ehitatakse samuti viisinoodist allapoole), mida esineb rohkem kiiretes käikudes, rütmifiguurides fraaside keskel ja lõpus. Olenevalt löõtspilli klaviatuuri käepärasusest saab põhimeloodiale sekste lisada väga mugavalt, selleks on kaks põhilist võtet (sama nupurea, või eri ridade pealt). Viisi liikumise

toetamiseks Kikas sekste ei kasuta, tema stiilis on sekstide põhiline roll parema käe saatepartii ülesehitamisel ehk põhimeloodiale rütmiseeritud intervallide juurde mängimine.

Tertse kasutab ta samuti viisi toetamiseks tihti, kvarte ja kvinte aga vähem. Terts on ka kõige lihtsam topeltnoodi võtte lõõtspillil – piisab vaid viisinoodi nupu kõrval olevale nupule samal real sõrm asetada.

Järgmise Kikase mängule iseloomuliku saame, kui paneme seksti ja tertsi kokku – viisinoodist ehitatakse alla terts ja oktav (tekib sekst+terts). See on naturaalhäälestuses lõõtspillil üks mahlasemalt kõlavaid võtteid üldse. Seda võtet kasutab Kikas kandvate meloodiakäikude eriliselt välja toomiseks. Tehniliselt on see oktavis mängimise erijuhus, mida samamoodi mängitakse samade sõrmedega (oktavi puhul kahe sõrmega, siin kolmega).

Sellest võttest edasi järgneb täiskäega (ehk nelja sõrmega) mängitav akord, mida Kikas kasutab väga vähe, enamasti lugude algustes ja lõppudes. Kikas eelistas täiskäega mängimisele tertst+sekst võtet.

Kikas kasutab kirjeldatud võtteid kas lihtsalt meloodia mängimiseks või põhimeloodiale rütmiseeritud saatepartii lisamiseks, talle omaseid rütmifiguure kasutades. Viimasel juhul lisab Kikas ülemisele põhimeloodia häälele rütmiseeritud intervalli või akordi nii, et ülemine noot on pidev ja saatepartii rütmiseeritud. Samas kipuvad praktikas kõik sõrmed samas rütmis käima ja Kikas rütmiseerib tihti ka põhimeloodia noote.

Paremat kätt tuleb kokkuvõtlikult vaadelda siiski tervikuna. Järeldan, et Kikase puhul on parema käe tehnika tervikuna see, kuidas ta lugude aluseks olevaid meloodiaid tõlgendas. Eelnevalt nimetatud moment on üks olulisemaid mängustiili defineerivaid koondkvaliteete.

3.4.3. Sõrmestus ja positsioonitehnika

Kikase mängu jäljendades olen aru saanud, et sõrmestus, mida ta kasutas, oli mugav, praktiline ja pilli spetsiifikast lähtudes igati loogiline.

Uurides Kikase eelistatud helistikke (ridasid) ja kasutatud sõrmestust, olen teinud ühe olulise järelduse – nimelt arvan, et kuna Kikas alustas lõõtsamängu kolmerealise pilliga, siis tuleneb kasutatud sõrmestus ja palju mänguvõtteid just kolmerealisel pillil mängimisest ning need on hiljem üle kandunud neljarealisele pillile. Näiteks Karl Vaheri järgi õpitud "Vahtra polka" kolmandast ja neljandast osast sain päriselt aru alles siis, kui lähenesin Kikase mängitud

meloodiale kolmerealise pilli põhiselt ning esialgselt "kummalisena" tundunud viis, sai hetkega põhjendatud. Ehk siis Kikas mängis 3. ja 4. osas just sellist viisi, sest mängis seda algselt kolmerealise pilli sisemise rea pealt. Kuigi neljarealisel pillil justkui "tekkis" üks rida sissepoole lisaks, ei kasuta Kikas paljudes lapsepõlves õpitud lugudes võimalust sisemise rea pealt noote võtta, vaid mängib neljarealisel pillil kolmerealise sõrmestust kasutades. (Helinäide 30)

Kikase kasutatud sõrmestuse kohta annab mulle vihjeid ka teppo-tüüpi naturaalhäälestus. Kuna selles häälestuses on lõõtsa lahti tõmmates samadel astmetel olenevalt nupureast erinevad helikõrgused, siis saan salvestisi kuulates täpselt aru, mis ridade pealt Kikas mängis ehk millist sõrmestust ta eelistas kasutada. Eelnevas alapeatükis kirjeldatud intonatsioonilised iseärasused (osad noodid ei suhestu harmoonilise põhiheliga) tulenevad samuti paljuski sellest, et Kikas alustas mängimist kolmerealise pilliga.

Positsioonitehnika all pean silmas seda, millistest registritest eelistas Kikas mängida (eelpool juba kirjeldatud) ning kuidas toimusid positsioonivahetused ehk käe liikumine klaviatuuri suhtes. Lõõtsapilli spetsiifiline tunnus on see, et klaviatuuri suhtes justkui paigal oleva käega on võimalik mängida suhteliselt laias ulatuses, kuna helid ei asetse klaviatuuril mitte järjestikku vaid nupuridade kaupa. Kikasest tehtud piltide põhjal näeme, et ta toetus klaviatuurile pöidla küljega, mis jättis paremale käele palju liikumisruumi. Isiklikust kogemusest julgen väita, et enamik lugusid on võimalik ära mängida ühes positsioonis ehk nii, et põial on klaviatuuri suhtes fikseeritud. Siiski on mõnede lugude osade vahel vaja positsiooni vahetada ehk liigutada tervet kätt. Sellised positsioonivahetused on Kikasel väga sujuvad ning ta tunnetab suuremaid hüppeid täpselt.

3.4.4. Vasaku käe tehnika

Vasaku käega luuakse lõõtsapillil meloodiale harmooniline saatepartii, mis koosneb bassist ja akordist (iga harmoonilise funktsiooni kohta on üks bassinupp ja üks akordinupp). Kõnekeeles öeldakse vasaku käe töö kohta tervikuna ka "bassisaade" või "akordisaade".

Nagu eelnevalt kirjeldasin, on Kikase mäng kindla meetrumiga ning esimese löögi põhine. See esimese löögi põhisus väljendub selles, et meetrumi iga esimene löök on markeeritud bassiga. Bassisaates tervikuna on markeeritud iga meetrumi löök – akord lööb lühikeselt igal löögil, bass pikemalt esimesel löögil.

Bassilöök on Kikasel alati mõõdukalt rõhutatud. Enamasti kestab bassilöök lühemalt kui terve löögi vältuses. Arvan, et siinkohal on Kikast mõjutanud tollaegne estraadi- ja puhkpilliorkestrite muusika ning Kikase bassilöömist võib võrrelda pigem tuubaga kui kontrabassiga.

August Teppo lõõtspille iseloomustab see, et bassikeel vajab täies jõus helisema hakkamiseks veidi aega ehk keel ei pruugi hakata helisema koheselt peale nupu alla vajutamist. Seega vajab Teppo lõõtsal bassi mängimine erakordselt head lõõtsajuhtimise tunnetust ning arvan, et Kikas tunnetas seda iseärasust hästi.

Siinkohal ei saa ma aga täielikult nõustuda Anu Tauli ja Tarmo Noormaa diplomitöodes esitatud väitega (3, lk 17-18; 2, lk 26), mida toetab ka Kikase õpilane Ants Taul, nagu oleks Kikas vajutanud kirjeldatud pilli iseärasusest tulenevalt bassinupu alati natuke varem alla, et keel täpselt löögi peal oma täieliku kõlavõimsuse saavutaks. Kui Kikase salvestusi bassilöögile keskendudes kuulata, siis on mul vastupidi jäänud mulje, et bassi täielik helisema hakkamine jääb pidevalt veidi hiljaks. See hiline mine ei ole üldpildis siiski märgatav ega lõhu Kikase kindlat esimese löögi tunnetust. Arvan lihtsalt, et bassi mängimisele pole mõttekas läheneda nii, et "nupp tuleb varem alla vajutada", sest see võib tekitada valesti mõistmist ja viia mängija fookuse valele asjale. Õigem oleks rääkida, et August Teppo pillil on vaja bassi mängimist *õigesti tunnetada* ning mängides tuleb lähtuda tunnetusest ja sellest, mida mängija ise kuuleb. Kui teoreetiliselt bassinupp ka varem alla vajutatakse, siis teeb mängija seda igal juhul *intuitiivselt*. Kuna kohati tundub mulle, et Kikase bassilöögid ei saavuta täit kõlajõudu löögi peal, siis arvan, et ka Kikas ei mõelnud bassinupu varem alla vajutamisest. Oluline on seejuures, et tänu heale lõõtsatunnetusele ei tor ka bassi hiline mine üldpildis kuidagi silma.

Kikase valssidele on iseloomulik bassilöögi kohatine venitamine kuni kahe meetrumilöögi vältuse pikkuseks, kui parema käe meloodias on meetrumi esimene löök mängitud *staccatos* (Helinäide 37. "Hulkuri valss").

Akordilöök on Kikase mängus lühike ja särtsakas, kuid pigem pehme kui liiga terav. Nagu teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonis üldiselt, nii on ka Kikase mängus akordilöögi standardpikkuseks *hetk*, ehk nii lühike kui võimalik. Akordikeeled hakkavad Teppo lõõtsal vastupidiselt bassile helisema koheselt, kui natukenegi akordinuppu vajutada. Kikase mängu iseloomustab *muutuv akordilöögi pikkus*. Näiteks võib ta polkades fraasilõppe ja harmoonilise funktsiooni lõppe markeerida akordi venitamisega meetrumi teisel löögil (Helinäide 32).

Valssides on akordipikkus eriti varieeriv ja tuleneb minu arvates meloodia iseloomust ning sellele Kikase poolt lisatud rütmilisest ja artikulatsioonilisest fraseerimisest. Vajutused on samuti tavaliselt markeeritud veidi pikema akordivältusega (Helinäide 10). Rohkem venitab Kikas meetrumi kolmandat lööki (nagu ka viimases näites), kuid vahel ka nii teist kui kolmandat (Helinäide 38. "Venna nutu lugu"). Jutustavates valssides on akordilöök üldiselt pehmem (pikem), kui ülejäänud lugudes. Kuna akord kõlab Kikase mängus läbivalt kaasa ehk heliseb olenemata loost igal meetrumi löögil, siis toetab see sisuliselt kõike, mis paremas käes samal ajal samal pulsi tasandil toimub.

Bassisaade tervikuna (bassilöök ja akordilöök kokku) moodustab Kikase mängus ühtlase tausta, mis ei tõuse võrreldes meloodia mängimisega esile ega "häiri" meloodiat. Üksikutel kordadel, kui Kikas soovib kandvat meloodiakäiku eriliselt rõhutada, võib ta venitada bassi ja akordi koos (tavaliselt polkades meetrumi mõlema löögi rõhutatult mängimine, kaasneb ka pikk akord paremas käes). (Helinäide 39. "Papiljoni polka")

Bassisaadet võib iseloomustada kui meloodia alla "liimitud" ühtlaselt voolavat tausta. Arvan, et Kikase vasaku käe mängimise tehnikat iseloomustab mõtlemine, et bassilöök on "raske" ja akordilöök "kerge".

3.4.5. Tooni tekitamine

Tooni, mille dünaamikat ja üldist muusikalist kvaliteeti ma juba eelnevalt kirjeldanud olen, tekitatakse lõõtspillil lõõtsa juhtimisega, täpsemalt kahe käe kokku surumise või lahti tõmbamisega. Seega on käte töö tervikuna lisaks sõrmede liigutamisele nuppudel ka teine mõõde, mis toetab kõlavaid helisid ja annab neile konkreetse iseloomu. Tabeli selle veeru kontekstis ei peatuks ma pikemalt sellel, kuidas Kikas tooni tekitas, sest olen seda juba eelnevalt üksikasjalikult kirjeldanud, vaid kirjeldan tooni tekitamist lõõtsakasutuse seisukohast. Õige, konkreetsele pillile sobiv lõõtsakasutus on nii tooni kui laiemalt kogu mängu määrav element – kas mängija oskab "pilli helisema panna" või mitte. Kikas tunnetab väga hästi oma pilli tämbrit ja see heliseb tema käes kaunilt. Mõne salvestatud loo puhul siiski tundub mulle, et toon on liiga tagasihoidlik (bassilöök kaoks justkui ära), kuid see võis tuleneda ka salvestussituatsioonist – stuudios mängides võis Kikas tagasihoidlikum, kartlikum ja ettevaatlikum olla (kartus eksida).

3.4.6. Lõõtsakasutus ja lõõtsa liikumine

Kikase mängus on lõõts lisaks tooni tekitamisele ka artikuleerimise vahend, millega Kikas rakendab muusikasse kõik dünaamilised nüansid (rõhud, aktsendid, dünaamika muutused jne).

Kikase lõõtsakasutust iseloomustab see, et lõõtsa liikumise suund ei olene niivõrd "õigest" harmooniast, vaid sellest, kuidas paremas käes on mugavam viisi mängida. Teisisõnu, Kikas vahetab lõõtsa suunda ja seega ka harmoonilist funktsiooni tihti selliste kohtade peal, mis ei lange kokku meetrumi esimese löögiga. Arvan, et tinglikult võib öelda, et Kikas kasutab lõõtsa suuna muutmist meloodia mängimiseks, kuna ta ajastab lõõtsa suuna muutuse nii, et parema käe sõrmestus võimalikult mugav ja ökonoomne oleks (väldib näiteks parema käe positsiooni muutumist). See on üks Kikasele iseloomulikuid stiilielemente. Näiteks on "Sangaste polka" alguses tingitud lõõtsavahetus igal noodil sellest, et Kikas mängis algselt seda lugu kolmerealise pilli välimisel real.

Kikase mängus muutub lõõtsa liikumise suund väga tihti. Suunavahetused on sujuvad ja märkamatud. Kikas oskas vältida olukordi, kus lõõtsast "saab õhk otsa". Toonikafunktsioonis võis Kikas mängida nii lõõtsa kokku surudes kui lahti tõmmates ning suunda vastavalt vajadusele ja tahtele muuta. Üldpildis on mõlemas suunas mängitavate taktide arv alati enamvähem võrdne. Sellega reguleeris ta vajalikku õhukogust lõõtsas. Õhukoguse reguleerimiseks kasutas Kikas kindlasti ka lõõtsapilli õhuklappi, kuid arvan, et see ei olnud nii tähtis vahend kui eelnevalt kirjeldatud võime mõlemas suunas mängida. Kuna Kikas oli lood omaile kindlalt kätte harjutanud, siis on kuuldava materjali põhjal lõõtsa suund on läbimängude lõikes tavaliselt sama.

3.4.7. Pilli käsitsemine, mänguasend

Arvan, et üks olulisemaid tehnilisi eeldusi, et Kikase muusika saab kõlada nii vabalt, loomulikult ja voolavalt, oli see, et Kikase pillikäsitsus oli tervikuna pingevaba (nii kätehoid, kehahoid, mänguasend, isegi psüühika). Pilli käsitsemine ja mänguasend on teppo-tüüpi lõõtsal paljuski tulenev pilli tehnilistest eeldustest, seepärast keskendun selguse mõttes Kikase mänguasendile ja pillikäsitsusele järgmises alapeatükis.

Käesoleva alapeatüki kontekstis on oluline see, et Kikasel oli välja kujunenud isiklik mugav mänguasend, mis võimaldas tal nii mängida (Foto 5). Üldjuhul oli selleks asendiks sirge istumine nii, et pill toetus võrdselt kahele põlvele. Seejuures paistab fotodelt, et ta ei ajanud selga

ülemäära sirgu, aga ei olnud ka kүүrus (taaskord – keha loomulik sundimatu asend). Kuna pill toetus Kikasel tavaliselt mõlemale põlvele, siis toetavad ka jalad lõõtsa liikumist.



Foto 5. Kikas esinemas Tallinnas 1961. aastal. Arvan, et selline oli Kikase mugav mänguasend.

Ei saa aga väita, et Kikas oleks koguaeg nii mänginud, alati ei võimaldanud sirget istumist mängupaik ja ka publiku ootused. Näiteks on teada, et Kikas on pidanud mängima hobukaarikutes, rehealustes ja mujal, kus mugavat istumisalust polnud alati võtta. Kikas oli esinedes naljamees ning ta võis pidudel või publiku lõbustamiseks mängida püsti seistes, "sadulas" (Foto 6), kõndides ja isegi tantsides! Järelikult pidi Kikas pilli hoidma ülikindlas haardes. Arvan, et Kikase puhul on tähtis, et ta suutis olenemata mängupaigast ja istumisalusest leida omale mugava mänguasendi.



Foto 6. Kikas mängimas peo-olukorras. Tekkide all on peidus kaks meest, kes uudishimust piiluma tulijaid veega pritsivad.

Kikase parema käe asendit võib kirjeldada kui "terve käega" mängimist (lai sõrmede asend pillil), mis tuleneb sellest, et ta kasutab palju oktavis mängimist ja täidab meloodiat parema käe saatepartiiga.

3.4.8. Koordinatsioon, elementide koosmõju

Eelnevat kokku võttes võib öelda, et Kikase mäng oli ülimalt koordineeritud nii, et kõik kirjeldatud elemendid (ka eelmistes alapeatükkides) mõjuvad koos ühtse tervikuna. Kõik detailid sulavad tervikuks ja täidavad eesmärki esitada kaasahaaravat muusikat.

3.5. Tehnilised eeldused

Selles alapeatükis kirjeldan kvaliteete, mis on ette määratud kas instrumendist ja repertuaari sotsiaalsest otstarbest (see, milleks pill mõeldud on) või konkreetse muusiku füüsilistest eeldustest. Füüsilised eeldused võivad olla pillimehest sõltumatud (kaasasündinud, näiteks "lai käelaba") või mõjutatavad (nt kehaasendi jälgimine mängides, treenimine, harjutamine). Järgnevad punktid ei kirjelda enam muusikat, vaid seda, millest oleneb, kuidas muusika kõlab.

3.5.1. Pill

Olen kirjeldanud nii teppo-tüüpi lõõtspille üldiselt kui August Teppo pilli nii uurimustöö sissejuhatuses kui kaudselt läbi terve töö. Tabeli selle veeru kontekstis keskendun konkreetsetl pillile, millega Kikas mängis. Kuna enamikel salvestistel (üle 92%) mängib Kikas oma viimase pilliga, siis võib minu arust rääkida Kikase kontekstis August Teppo poolt 1915. aastal valmistatud neljarealisest lõõtspillist. Kuigi Kikas mängis poole oma elust teiste pillidega, pidas ta Teppo pilli ideaaliks ja kvaliteedistandardiks.

Julgen öelda, et 1915. aasta pilli näol oli (ja on siiani) tegemist ühe parima Teppo pilliga, mis tehtud, sest meister hoidis just seda pilli endale ja otsustas pilli alles enne oma surma Kikkale müüa. Seetõttu arvan, et pill oli Kikase kätte jõudes hästi hoitud ja suurepärases mängukorras. Pill püsib heas korras vaid mängides ja Kikas tegi seda palju ja pidevalt. Salvestistel on pilli hääled lahti mängitud ja vastavad hästi. Pill on Teppo originaalhäälestuses ning kuigi erinevate aastate salvestistelt võib kuulda üksikute nootide häälestusprobleeme, on see nii palju mängiva lõõtsamehe pilli puhul loomulik. Teppo 1915. aasta pilli tämbrit iseloomustab eriline sära, pehmuse, kõlajõu ja avaruse kombinatsioon, selles pillis avaldub minu arvates kõik, mille poolest Teppo pilli kõla hinnatakse.

3.5.2. Pilli hoidmine, mänguasend, ergonoomika

Tehnilise eelduse seisukohast on selle alapeatüki kontekstis oluline eelkõige asend, milles teppo-tüüpi lõõtspill võimaldab mängida ning mis suuresti määrab muusiku isikliku mugava mänguasendi, mida kirjeldasin eelnevas tabeli veerus.

Olen mitmeid eelnevaid kvaliteete uurides tõdenud, et Kikase muusika on pingevaba ja loomulik. Arvan, et selle eelduseks on vaba ja ergonoomiline pilli *käsitsemine*. Teppo-tüüpi lõõtspill on "füüsiline" instrument ning selle mängimine kurnab. Kuna Kikas mängis pidudel tundide kaupa, siis pidi tema mänguasend (pilli käsitsemine üldiselt) seda võimaldama ehk olema ääretult säästlik, samas tooni osas järeleandmisi tegemata.

Kahe põlve peal pilli hoidmine võimaldas Kikasel hästi rakendada kõiki lõõtsatööga seonduvaid kvaliteete olenemata lõõtsa ulatusest ehk olenemata sellest, kui "koos" või "laiali" lõõts oli, sai Kikas vabalt lõõtsasurvega mängida. Lisaks toetas ta lõõtsa liikumist ka jalgadega (vt 3.4.) ning see vabastas käed üleliigsest raskusjõust, mis võib tekkida, kui ühe põlve peal lõõts väga "laiali" on.

Arvan, et kuigi Kikase mänguasend oli mugav ja säästlik, siis ei mõelnud ta sellele ehk mänguasend oli alateadlik ja harjumuspärane. Vananedes kurtis Kikas oma käte väsimuse ja tuimuse üle ning teda vaevasid kaelavalud. Ise arvas Kikas selle põhjuseks olevat elupõlise raske põllutöö, kuid kindlasti mängis oma osa ka aastakümnete pikkune mängustaaž. Helisalvestisi kuulates tuleb seega arvesse võtta ka seda, kui vana Kikas salvestushetkel oli ning osata kuulata seda, mis peitub kohatiste näpuvääratuste või takerdumiste taga.

3.5.3. Füüsilised iseärasused, kehaehitus

Kikas tundub fotode põhjal tugeva kehaehitusega, keskmisest veidi lühemat kasvu, füüsiliselt heas vormis, soliidse ja sirge hoiakuga. Siin kontekstis võib tõdeda, et Kikasel oli teppo-tüüpi lõõtspilli mängimist soosiv füüsis.

Tema sõrmed tunduvad fotode põhjal tugevad, pigem paksud kui pikad. Käelaba on jõuline ja "lai", mis võis soosida talle omaste mänguvõtete kasutamist ja väledat "näpujooksu".

3.5.4. Keha liikumine mängides, emotsioonid ja näoilmed

Teppo-tüüpi lõõtspilli mänguasend ei soodusta üldiselt ulatuslikku liikumist (istumine ja käed fikseeritud). Fotode põhjal on Kikase liikumist mängu ajal võimatu objektiivselt kirjeldada, kuid isikliku kogemuse põhjal arvan, et Kikas pigem ei teinud mängides üleliigseid liigutusi – Kikase stiili jäljendades olen saavutanud kõige originaalilähedasema tulemuse sel juhul, kui mõttes loobun kõigist "ekspressiivsetest" liigutustest ja isegi näoilmetest. Arvan, et ka Kikas oli mängu ajal keskendunud, ta nautis pilli mängimist ja tegi seda eelkõige iseendale (vt 3.1). Kuna keha oli vaba, siis võis Kikasel mängides kindlasti mingi loomulik liikumine, näiteks taktis kõikumine või pea liigutused, "mõttega asja juures" näoilmete dünaamika, aga arvan, et ta ei rõhutanud midagi ülearu. Ideaalis on kõik keha liigutused vajalikud vaid muusika loomise seisukohast ning toetavad mängu.

3.5.5. Repertuaari tüüp ja funktsioon

Kirjeldasin terviklikuma üldpildi mõttes Kikase muusika funktsiooni juba tabeli esimese veeru all sellest lähtuvalt, kellele Kikase mäng suunatud oli. Kikas mängis tantsimiseks mõeldud muusikat, kuid tegi seda nii, et seda oli ja on ka huvitav kuulata. Kikase muusikat läbivalt iseloomustav sõna on tantsulisus. See kumab tugevalt läbi ka studiosalvestistelt, kus Kikas mängis talle ebaloomulikus (kuid mitte võõras) keskkonnas. Tantsulisus on tabeli selle veeru

kontekstis vaadeldav ka eeldusena, sest kuna Kikas mängis tantsumuusikat, siis *pidi* selle järgi hästi tantsida saama.

Põhilised lugude tüübid on valss, polka ja reinlender, seejuures otsis Kikas ka teistest žanritest ja muusikastiilidest pärit meloodiaid ning sobitas need stiilselt valsi, polka või reinlendri vormi.

3.6. Mänguanalüüsi kokkuvõte ja järeldused

Eelnevas viies alapeatükis analüüsisin Karl Kikase mängu Sven Ahlbäcki meetodil põhineva tabeli abil. Lähenesin kvaliteetidele eraldi ning grupeerituna, tõin pidevalt esile, et kvaliteedid ei esine üksikuna vaid on kombinatsioonid mitmest võttest. Tegelikult pean alati vaikimisi silmas aga vastupidist lähenemisnurka – mäng ei ole mitte kvaliteetide summa vaid tervik, mida võib subjektiivselt jagada erinevatest osadest moodustuvaks, koosnevaks ja sõltuvaks. Seejuures võib keskenduda erinevatele tasanditele, üksikasjadele või kombinatsioonidele.

Seda kõike Sven Ahlbäcki meetod võimaldabki. Ehkki eelnev analüüs tervikuna võib tunduda pikk ja paljuski kordav, on just samade teemade esile kerkimises eri veergude lõikes see, milles seisneb Ahlbäcki meetodi mõte. Kui kõik tabelis toodud kvaliteedid on vastavalt erineva subjektiivsuse astmega veergudele ehk lähenemisnurkadele kirjeldatud, siis saab hakata tõmbama veergude vahel paralleele ning nägema seoseid.

Ning siinkohal avaldub Ahlbäcki meetodi sügavam mõte – see annab lisaks küsimusele *kuidas* vastuse, *miks* uuritav muusik nii mängis. Nendele küsimustele vastamise seadsin nii käesoleva peatüki kui kogu töö peamiseks eesmärgiks. Seejuures rõhutan, et minu laiem ja tööülesem eesmärk on Kikase stiili isiklik tunnetamine – pean silmas, et ma ei taha Kikast lihtsalt jäljendada, vaid saada aru, kuidas ta mõtles ning teha see mõtlemine enda omaks ehk isiklikuks (sellest räägin 4. peatükis).

Oma analüüsis olen paljusid stiiielemente kirjeldanud terviklikust aspektist lähtudes ehk teema esile kerkides püüdnud sellest nii palju välja tuua kui võimalik ja vajalik teema mõistmiseks.. Kuna Sven Ahlbäcki meetodi näol on tegemist *praktilise* analüüsimeetodiga, siis on uurija antud kontekstis analüüsitavat materjali praktiseeriv muusik. Praktilisest seisukohast on oluline, et uurija tunnetaks kvaliteete nii tervikuna kui erinevatelt lähenemisnurkadelt. Piltlikult öeldes

tuleb iga tabeli veeru all kõike konkreetse kvaliteediga seonduvat läbi tunnetada ning osata näha tervikuna mitmest lähenemisnurgast. Käesolev peatükk on kirjeldav ning praktilise meetodi *teine* samm, mis võtab selguse mõttes teemasid kokku. Sven Ahlbäcki meetodit ei saa kasutada ilma seda praktiliselt läbi töötamata!

Julgen väita, et minu analüüsi aluseks on isiklik kogemus Kikase mängu jäljendamisel ja tunnetan kirjeldatud omadusi ise lõõtspillil mängides.

Järgnevalt vaatlengi Kikase mängu tervikuna ning toon välja olulisemad mängustiili elemendid, mis kirjeldavad, *kuidas* ta mängis.

Arvan, et see, miks Kikase muusika kuulajaid kõnetas, sõltus lõppkokkuvõttes sellest tervikust, sellest, milline Kikas mängides lihtsalt oli. Erinevaid kuulajaid kõnetavad ilmselt erinevad kvaliteedid ja Kikast võib hinnata ja eeskujuks tuua mitmest aspektist lähtudes. Kuigi salvestistel võib vahel kuulda, et Kikas eksis ei löönud see mängides Kikase tunnetust sassi ning tehnilised eksimused ei mõjuta minu arvates kuidagi ka salvestatud mängu üldpilti.

Seega ei saa ühtegi elementi tervikust lahutada ja eraldi vaadelda, Kikase puhul tennis kõik lihtsat eesmärki – mängida muusikat, mis talle meeldis. Kikase muusikaline taju oli terviklik ja muusikat mängides vahendas ta teatud mõttes oma sisemaailma.

Arvan, et Kikase fenomen ei seisnenud selles, et ta sõrmed kiiresti käisid või lood kaasahaaravad olid, vaid selles, et Kikas suutis olla igas olukorras terviklik, isikupärane ja *stiilne*. Seejuures saan nüüd öelda, et stiil tähendab Kikase puhul kõike seda, mida käesolevas peatükis kirjeldasin.

Järgnevalt toon oma analüüsi põhjal välja *stiilielemendid* ja kõige iseloomulikumad kvaliteedid, mis Karl Kikase mängustiili defineerivad. Et vältida ümberjutustamist, esitan selle selguse mõttes kokkuvõtliku loeteluna.

- Väljendusviis ei ole üles ehitatud kontrastidele, vaid pigem stabiilsusele ja voolavusele. Mäng on energiline ja samas turvaline, pingevaba ja loomulik, vahetu ja siiras. Väljendusviis on rütmiliselt ja meloodiliselt intensiivne, karakter on kokkuvõttes kerge.
- Muusikalised mõtted on selgelt väljendatud – detailsus, "väljajoonistamine".
- Mäng haarab kuulajat – Kikase võime muusikat "jutustada".

- Muusikaline mõtlemine ja väljenduslik dünaamika on mõõdukas ehk Kikas ei pinguta millegagi üle. Muusikas ei ole "üleliigseid" elemente. Mäng on suunatud eelkõige iseendale ja selles on palju iseloomu (stiilsus). Kikasel on hea muusikaline maitse, tema muusikalist mõtlemist iseloomustab "Kikase filter".
- Kikas mängis ja esines väga palju. Ta väärtustas pillimeheametit ning pidas tähtsaks hea mänguvormi hoidmist, mistõttu harjutas palju, nii et lood kulusid kätte. Mäng on intuiitiivne.
- Mängu iseloomustab kindel meetrumi 1. löögi põhine mõtlemine. Kuigi konkreetne artikulatsioon on meloodiast lähtuv, ei ole Kikase "lähenemine" mitte meloodia fraseerimise põhine, vaid meetrumi 1. löögist lähtuv.
- Kikase mängus võib eristada kolme tasandi ühtlaselt kattuvat pulssi. Olulisemad on põhipulss (meetrumi 1. löök) ja veerandlöögi tasand, millest esimene toetab ja teine kaunistab.
- Kikas kasutab palju vajutusi ehk mängib pulsikihtide löökide vältuste suhtega.
- Helide omavaheline sidumine ehk artikuleerimine on sujuv, Kikas kasutab läbisegi endale iseloomulikke striihe ja varieerib nendega, võib markeerida pulsitasandeid lisaks helide algustele ka helide lõppudega.
- Kikas oskab pikemaid noote ja akorde peenelt välja kanda (ühtlane toon). Kestva tooni peal võib ta samas lõõtsasurvega meetrumilööke markeerida.
- Toon on üldjoontes ühtlane, kuid mängides muutuv ehk aktiivne. Kikas kasutab tooni nii rütmiliseks kui artikulationiliseks fraseerimiseks ning üldiselt on kõik ülejäänud elemendid tooniga toetatud. Kasutab helitugevuse dünaamikat, aga mõõdukalt. Tal on hea pilli- ja toonitunnetus.
- Üldiselt on kogu artikulatsioon ja vajutused toetatud või võimendatud lõõtsa juhtimisega – rõhutamine ja aktsenteerimine lõõtsarõhuga.
- Kikas tunnetab naturaalhäälestust ja arvestab mängus selle tugevuste ja nõrkustega. Kikasele on iseloomulikud käepärasest sõrmestusest tulenevad intonatsioonilised eripärad.

- Mängu tempo võib väikestes vahemikes kõikuda, võib õrnalt tajutavate tempomuutustega loo vormi jutustada. Üldpildis on tempo tajutav kindla ja stabiilsena.
- Kikas kasutab vähe kaunistusi. Kaunistusi lisab ta kindlate kohtade peal meloodiast ja sõrmestusest tulenevalt.
- Varieerib mõõdukalt, kindlate kohtade peal läbimängude või loo osade korduste löikes.
- Kikasele on iseloomulik tingliku meloodia selgroo rütmiseerimine talle omaste rütmifiguuridega. Rütmiseerimine toetab meetrumi.
- Lood on ülesehituselt ja vormilt selged.
- Erinevaid meetrumilöökide markeerimismustreid võib Kikase puhul kirjeldada kui talle iseloomulikke artikulatsioonivõimalusi.
- Meloodia mängimises kasutab Kikas talle omaseid topeltnoote ja intervale. Lisaks "täidab" ta meloodiat isikupärase parema käe saatepartiiga. Põhimeloodia on selgelt tajutav ja üleliigsete täiendusteta.
- Kikase parema käe töö tervikuna on filigraanne, väle, väljapeetud, täpne ja leidliku sõrmestusega.
- Vasaku käe saatepartii on kindel, moodustab "liimitud" tausta. Bassilöök on raske, akordilöök kerge. Kikas mängib vasakut kätt intuitiivselt. Sisuliselt markeerib vasaku käe saatepartii pidevalt põhiinformatsiooni ja toetab meloodiast tulenevat fraseerimist.
- Lõõtsakasutus on ökonoomne ja läbimõeldud.
- Lõõtsa suuna vastavalt parema käe mugavusele vahetamine toob kohati kaasa Kikase mängule iseloomuliku nähtuse, kus harmoonia vahetumine ei lange kokku taktijoontega (meetrumi esimese löögiga).
- Kikasel on oma isiklik mugav mänguasend. Pilli käsitlemine on kindel, kuid samas säästlik ja ergonoomne. Mängides vältis üleliigseid liigutusi ja emotsioone. Tema oskuslikku pilli käsitlemist soosis hea füüsis.

- Kikasel oli hea koordineerimine ja kõik elemendid ja detailid mõjuvad koos ühtse tervikuna.
- Kikase stiil on pilli tehnilistest eeldustest palju sõltuv ja tulenev.
- Repertuaari ja lõõtsamuusika funktsioon oli tantsu saatmine. Ehkki Kikas mängis paljudes erinevates olukordades lähtus ta oma mängus alati samadest väärtustest, mis tantsusaateks mängimisel olulised on.

Kokkuvõtlikult analüüsisin käesolevas peatükis, *kuidas* Karl Kikas mängis ja arvan, et olen selle põhjal ja praktilisele kogemusele toetudes aru saanud, *miks* Kikas nii võis mängida. Analüüsisin põhjalikult iga Ahlbäcki meetodi järgi kirjeldatud kvaliteeti ja loetlesin peatüki lõpus välja minu jaoks Kikase mängustiili iseloomustavad väärtused. Tunnen, et Ahlbäcki meetodi rakendamine õigustas ennast Kikase puhul igati ning õpetas mind lõõtspillimuusikat teadlikult analüüsima.

4. MINU PRAKTILINE KOGEMUS KIKASE STIILI JÄLJENDAMISEL

Käesolevas peatükis jõuan lõpuks selleni, mille sõnastasin oma uurimustöö üldiseks pealkirjaks. Tutvustan, kuidas on Karl Kikase muusika mõjutanud *minu* mängu. Minu kirjalik uurimustöö võtab kokku selle, milleni olen jõudnud eelkõige viimasel kolmel õpinguaastal Kikase stiili süvenedes. Peatükis kirjeldan, kuidas Kikas mind aja jooksul mõjutanud on, kuidas ma Kikase mängustiili elementidesse süvenenud olen ning mida ma selles protsessis oluliseks olen pidanud. Peatükk näitab laiemalt, et lisaks Kikase mängule olen ma võimeline analüüsima ka enda mängu ning muusikalist kujunemist.

Eelmises peatükis väljendatud mõtted ja tõlgendused põhinevad eelkõige minu praktilisel kogemusel. Ideaalis peaksin oma mängus oskama väljendada kõike seda, mida Kikase juures analüüsisin. Arvan, et olen jõudnud sellele eesmärgile üsna lähedale ning kui mõni teoreetiliselt kirjeldatud Kikase stiielelement on praktikas minu mängus ülearu, puudu või moondunud, siis oskan seda endale vähemalt teadvustada ning oma mängu analüüsida. Seda muidugi juhul, kui mu konkreetseks eesmärgiks on Kikase mängu võimalikult stiilipuhas jäljendamine.

Kikase stiilianalüüs, mille kohandasin Ahlbäcki meetodi järgi, fikseerib piltlikult tööriistad ja ehitusmaterjali ning nende rakendamise reeglid ja piirid. Olen uurimustöö näol püüdnud kõike seda, mida "oma peas" tean ja mõtteliselt tajun, kirjalikult fikseerida. Ning arvan, et Ahlbäcki meetod aitab neid mõtteid nii sõnadesse panna, kui ka loogiliselt organiseerida.

Tänu aastatepikkusele praktilisele kogemusele, olen hakanud mängides tajuma, millest Kikase stiil koosneb, miks Kikas nii mängis ja kuidas ta mõelda võis. Teisisõnu tajun, mis olid need tööriistad ja ehitusplokid, mida Kikas kasutas. Need vahendid on universaalsed ehk nendest koosnevaks võib pidada kogu Kikase mängu ning kõik meloodiad on Kikas lõõtspillile kohandanud talle omasest loogikast lähtudes neid vahendeid kasutades. Tunnen, et tajun seda loogikat ja võin nende vahenditega suhteliselt vabalt ringi käia, tunde järgi lugudes varieerida Kikasele omaseid võtteid kasutades ning kui tahan, saan neid vahendeid kasutades mängida Kikase stiilis ka lugusid, mida ma ei ole Kikast kunagi mängimas kuulnud.

Kui rääkida sellest, mida jäljendamine minu jaoks Kikase puhul täpsemalt tähendanud on, siis pole ma Kikast kunagi kuivalt jäljendanud ja piinlikult täpselt tema moodi kõlada püüdnud.

Kikase stiili jäljendamine on minu puhul käinud pigem isiklikust aspektist lähtudes – olen alati mänginud nii, nagu *mulle tundub*, et Kikas mängis ning vältinud asju, mida ma pole kas läbi tunnetanud või mis mulle lihtsalt pole meeldinud. Olen lähtunud pigem põhimõttest, et kõik mida mängin, peab olema minu oma ja tulema ausalt minust enesest.

Kikase muusika on mind läbi aastate inspireerinud ning kuna olen sellega viimastel aastatel põhjalikult tegelema, siis olen kasvanud ja arenenud selliselt, et aja jooksul on muutunud nii see, kuidas *mulle tundub*, et Kikas mängis, kui see, mis mulle tema stiili puhul *meeldib*. Teisisõnu ei ole ma alati Kikase stiili selliselt väärtustanud kui täna.

Arvan, et Karl Kikase lood ja kuulsus saavad iga alustavat lõõtspillimängijat. Nii olen minagi tuttav Kikase lugudega, salvestistega ja tema kohta leviva legendiga juba sellest ajast, kui lõõtsamänguga 1999. aastal alustasin. Järgnevalt kirjeldangi, kuidas Karl Kikas minuga mänguteel kaasas on käinud ning kuidas olend jõudnud tänasesse päeva, mil pean Kikase stiili väga väärtuslikuks. Olgu märgitud, et ma ei püüa analüüsida ennast kui muusikut tervikuna, ega seda, mismoodi olen täielikult kujunenud, milliseid mõjutusi olen erinevatel aegadel saanud ning mis võiks iseloomustada minu mängu tervikuna, vaid seda, kuidas Karl Kikas on mind mõjutanud ning mida ma selles protsessis enda jaoks avastanud olen ja väärtustan. Kikase stiilis mängimine on üks osa sellest, kes ma muusikuna olen.

Alustaval mängijal on tõenäoliselt silme ees vaid üks eesmärk – saada aru lõõtspilli tööpõhimõttest. Arvan, et see etapp käis mul suhteliselt ruttu, sest olin juba eelnevalt enamvähem teadlik, mida sisse-välja süsteem endast kujutab ning mänginud karmoškata ja rahvakannelt, mistõttu tajusin sellist tüüpi muusikat ja mõistsin kuulmise järgi mängimist. Õppisin lõõtsa mängima kuulmise järgi mulle tuttavaid lugusid lõõtsale sobitades ning tõlgendades neid nii, nagu ise soovisin. Jõudsin arvatavasti juba esimesel mänguaastal selleni, et proovisin mängida mõnda "Kikase lugu". Tol ajal ma ilmselt ei teadnud, et need lood sellise nimega mehe poolt kuulsaks olid mängitud ning lood ei jõudnud minuni mitte veel salvestistelt vaid kaudset teed pidi teiste mängijate või ansamblite järgi õppides. Tundmata mingitki aukartust, tegin ma Kikase lugudega, mida tahtsin: kohandasin vastavalt oma tollasele maitsele ja mänguvõtetele meloodiat, harmooniat ning mängisin lugusid sellise tunnetuse ehk üldise artikulatsiooniga, nagu mulle meeldis.

Mäletan, et üsna pea puutusin esimest korda kokku ka Karl Kikase helisalvestistega. Soovisin nimelt oma repertuaari täiendada ning nii õnnestus mul 2000. aasta paiku saada Eesti Raadio

fonoteegist plaat valitud Kikase lugudega. Kuigi need tundusid mulle juba esmakordsel kuulmisel mingis seletamatus võtmes imetlusväärset, ei osanud ma Kikase mängu tervikuna samamoodi väärtustada kui praegu. Kuigi Kikase mäng tundus filigraanne, igati aus ja korralik, ei tundnud ma, et ise täpselt nii mängida sooviksin. Salvestised olid mulle eelkõige repertuaari täiendamise allikaks, sain Kikaselt lugusid ja ideid ning kohendasin neid oma maitse järgi. Võib öelda, et ma mitte ei jäljendanud Kikase mängu vaid tõlgendasin tema lugusid nagu mulle meeldis. Positiivset ja kasulikku inspiratsiooni sain Kikasest igal juhul juba siis!

Sellise iseseisva, Kikasest pigem lahus kujunemise ja kasvamisena võib vaadelda minu esimest kümnet lõõtsamängu aastat. Kikase salvestiste juurde olen pöördunud tolle aja jooksul mitmeid kordi, eelkõige küll siis, kui olen uusi lugusid otsinud, kuid üha tihedamini ka lihtsalt kuulamise pärast. Teadsin sel perioodil, kuidas Kikas üldiselt mängib – meloodiad pole ju väga keerulised ja sõrmejooks mitte nii kiire! Sel ajal ei olnud ma kuulnud ka kõiki Kikase salvestisi, mis tõttu teadsin üsna mitut tema lugu, kuid mäletan, et tihti tuli välja, et mõne loo puhul, mida ma juba mängisin või teadsin, oli järjekordselt tegemist Kikase poolt kuulsaks mängitud looga. Sellest perioodist mäletan ka, et nii mõnigi kord kuulasin salvestistelt järele, kuidas Kikas "tegelikult" mängib ning kohendasin mulle juba harjumuspäraseks saanud viisi (nn *meloodia matkimise periood*).

Järgnevat perioodi tänaseni iseloomustab Kikase muusika *teadlik jäljendamine*. Üleminek ei ole samas kuidagi kindlalt fikseeritav mõttemuutus või kannapööre, vaid sujuv protsess. Hakkasin mingil hetkel tajuma, et *tahan* mängida nagu Kikas. Hakkasin automaatselt lisaks meloodia täpsustamisele kuulmise põhjal jäljendama ka teisi Kikase stiilielemente, tehes seda endiselt nii nagu mulle *tundus*. Järelikult on minu muusikaline arusaam Kikase mängust aja jooksul muutunud.

Paralleelselt teadliku jäljendamisega hakkasin Kikase salvestisi rohkem "kuulamise pärast" kuulama. Tänapäevaks olen aru saanud, et Kikase salvestiste näol on tegemist mingis mõttes põhjatu allikaga, mida võin lõputult kuulata ning alati leida sealt midagi uut (sellisena saab vähemalt kirjeldada vaadeldavat perioodi). Arvan, et selline salvestiste kuulamine on kõige rohkem minu mängu Kikase jäljendamisel mõjutanud, sest see on alateadlikult kinnistanud seda, kuidas ma tunnen, et Kikase muusika kõlab ning seda tunnet ma eelkõige mängides väljendangi. Selline paralleelne arenemine on olnud põnev. Tihti avastan salvestisi kuulates "midagi uut" või saan praktilise kogemuse põhjal aru, miks Kikas kuuldavat moodi mängis. Mängides on põnev

avastada, kuidas Kikas ise praktikas mängida võis ja seeläbi mõista meloodiate "iseärasusi" ning kogeda omal käel eelmises peatükis kirjeldatud mängustiili säästlikkust ja leidlikkust.

Teadlik jäljendamine väljendus minu mängus nii, et kohandasin ja muutsin mulle harjumuspäraseks kujunenud artikuleerimist, lõõtsatunnetust ja muusikalist mõtlemist, pidin tähelepanu fookusseerima sellele, et teen midagi teistmoodi, kui olen harjunud. Samas ei olnud see tuim kohandamine, mängisin lõppkokkuvõttes seda, mida tunnetasin ja enda jaoks põhjendatuks lugesin. Lisaks sain aru, et harjumuspärasest erinevas tunnetuses peitub oma võlu – see nii meeldis mulle, kui "töötas" tehniliselt. Kõige lihtsama näitena võib tuua vasaku käe saatepartii tunnetuse muutust (vahelduvbass muutumatuks, bassilöök lühemaks ja rõhutatuks), mis tegelikult toob kaasa ka sarnase parema käe artikulatsiooni. (Helinäited 40, 41. "Sangaste polka" minu esituses 2007. ja 2015. aastal)

Enne, kui kirjeldan täpsemalt, mida Kikase stiili jäljendades enda arengus tähele olen pannud, tahan aga peatuda olulisel tehnilisel eeldusel, mis on mõjutanud nii minu arusaamist Kikase muusikast kui lõõtsipilli mängimist otseselt. Selleks tehniliseks eelduseks on teppo-tüüpi naturaalhäälestus.

Alustasin mängimist tempereeritud häälestuses lõõtspillidega. Olen samamoodi kui Kikase legendiga varakult kokku puutunud ka müstilise Teppo-timmi mõistega. Oletasin, mida see umbes tähendas ning olin saanud ka proovida naturaalhäälestuses pillidel mängimist, kuid ei osanud erinevust kirjeldada või põhjendada. Samamoodi ei osanud ma oma mänguvõtteid vastavalt häälestusele korrigeerida, nagu täna suudan. Mängisin küll August Teppo pilliga, kuid see oli restaureerimise käigus tempereeritud häälestusse pandud.

Võib öelda, et hakkasin Kikase lugusid teistmoodi mängides tajuma siis, kui minu Teppo pill sai naturaalhäälestusse (esialgu ei olnud see küll täpselt teppo-tüüpi häälestus) ja sain praktikas aru, milleks naturaalhäälestus "mõeldud" on. Seejärel tegin omale ka teoreetiliselt selgeks, mis põhimõttel lõõtsipille naturaalselt häälestatakse, mismoodi tekivad konkreetsed astmete helikõrgused ning mismoodi need helikõrgused teineteisega suhestuvad.

Vaadeldavat perioodi tänaseni võib vaadelda ka minu Teppo-timmiga harjumise ja kasvamise etapina. Naturaalhäälestusest aru saades, sai muusika minu jaoks uue mõõtme. Lõõtspillil tähendab see seda, et iga üksiku nupu all olev helikõrgus tuli suhestada ülejäänud nootidega ning kohendada oma mänguvõtteid ja sõrmestust nii, et kasutatavad helikõrgused kõlaksid naturaalselt kokku ehk suhestuksid sama põhiheliga, mis teadupärast teppo-tüüpi häälestuses

mängides muutub. Tunnen, et selline mänguvõtete übermõtestamine õigustas ennast igati, sest parim "tasu", mis selle eest saada võib, on naturaalselt puhtalt kõlav pill ja mäng. Sellest ja eelnevatest peatükkide võib tõdeda, et teppo-tüüpi häälestuses pillil on võimalikud ka naturaalselt ebapuhtad kooskõlad, mida olen õppinud vältima.

Naturaalhäälestuses mängides hakkasin üha enam aru saama, *miks* Kikas just selliselt mängis, nagu salvestistelt kuulnud olen. Seda nii konkreetsete meloodialahenduste ja sõrmestuse kui üldise artikuleerimise suhtes. Hakkasin mängides tajuma, et naturaalhäälestuses lõõtspill *võimendab* ja *õigustab* Kikase mängustiili, nii selle üksikuid elemente kui tunnetust tervikuna.

Veel üks paralleelne teema, mis on mind Kikasega seonduvas protsessis inspireerinud, on seotud konteksti uurimisega ehk mind on paelunud legend Karl Kikasest ja olen tõusvas joones tema elukäigu vastu huvi tundnud. Kokkuvõtlikult olen seda teemat käsitlenud töö esimeses peatükis ning selle uurimine on aidanud mul samuti mõista Kikase mängustiili tagamaid.

Olulisemad nüansid Kikase stiili jäljendamisel

Kui võtan mängides eesmärgiks Kikase stiilis mängimise või Kikase võimalikult täpse jäljendamise, siis proovin üldjoontes kõlada nii, nagu intuiitiivselt tunnen, et Kikas kõlas. See tähendab, et ma teadlikult või alateadlikult jäljendan mingeid kvaliteete, mida tajun Kikase mängus olevat. Kuna eristan enda puhul lihtsalt Kikase stiilis mängimist ja Kikase jäljendamist, siis käesoleva töö kontekstis räägin edaspidi mänguolukorrast, kus minu eesmärgiks on läbi *enda* mängu jäljendada võimalikult täpselt Karl Kikase mängu.

Järgnevalt ei kavatse ma kirjeldada põhjalikult enda kujunemist ja kogemusi üksikute kvaliteetide tõlgendamisel, vaid tuua välja üldistusi, mida Kikast jäljendades silmas olen pidanud. Kokkuvõtlikult julgen öelda, et minu jaoks on *mõõdukus* mingis mõttes kõige üldisem, olulisem ja võib-olla ka kõige raskemini täidetav Kikase mängu omadus. Nagu kolmanda peatüki subjektiivses osas (3.1, 3.2) paljude punktide puhul välja tuli, saab kirjeldada Kikase mängu erinevatesse äärmustesse kuuluvate sõnadega (raske, kuid samas kerge; esmapilgul keeruline, kuid süvenedes lihtne ja loogiline; pingestatud, kuid pingutamata). Kuigi selles võib kuulda erinevaid artikulatsioonivõteteid, siis iseloomustab Kikase mängu üldiselt voolavus ja stabiilsus. Kikast jäljendades olen hakanud tajuma tema erakordset võimet endaks jääda ning "loobuda" liigsetest asjadest (tema mängus ei ole justkui midagi ülearu), seda muidugi *minu* subjektiivsest vaatenurgast võrreldes ja praktilisest kogemusest lähtuvalt.

Sellepärast tõingi esimese väärtusena välja mõõdukuse. Läbi aastate on olnud mul oht nende stiielelementidega, millele jäljendades keskendun, üle pingutada ehk mängida neid suuremaks, kui Kikas tegelikult kasutas. See võib õppeprotsessis ka kasulik olla, sest ka stiielelementidega üle pingutamine aitab mul neid lõppkokkuvõttes paremini tajuda. Minu mäng on alati olnud pigem enda oma, mängin nii, nagu mulle tundub, ning seda, mida väärtustan ja hetkel oluliseks pean. Psühholoogiline dilemma, kui palju on või peaks olema mu mängus mind ja kui palju Kikast, on selle protsessiga alati kaasas käinud. Mind on aidanud, kui olen mõelnud, et Kikase mängus on kõik juba olemas ja see töötab just sellisena hästi.

Jäljendamise ja stiili õppimise protsessis olen tihti avastanud, et mängides panen algmaterjalile pidevalt omalt poolt midagi juurde ning ei suuda loobuda soovist Kikase lugusid omalt poolt täiendada ja varieerida. Tihti avastan, et omapoolsete täienduste ära jätmisel ja subjektiivselt võttes *lihtsamalt* mängimisel kõlab mu mäng loomulikumalt, stiilsemalt (Kikase stiil) ja isegi *paremini*. Järelikult olen aegamisi aimu saanud ka Kikase *heast maitsest* ja see on mõjutanud minu maitset ehk esteetilisi eelistusi. Mulle meeldib mõelda, et olen jõudnud mängides samade järeldusteni, milleni arvan, et ka Kikas pillimehena arenedes kunagi jõudis.

Minu jäljendamise protsessi iseloomustab niisiis Kikase mängule omapoolsete käikude ja variatsioonide juurde kujutamine ning artikulatsioonivõtetega üle pingutamine. Näiteks puudutab see lõõtsatunnetust, vajutusi, rütmiseerimist, kaunistusi, kandvate pikkade nootide dünaamikat, topeelnoodide, intervallide ja akordide kasutamist paremas käes, üldist tooni tugevust ja isegi keha liikumist ja emotsioone.

Järgnevalt toon välja nüansid, mis on aidanud mul Kikase stiili tabada ja arendanud minu mängutehnikat. Esiteks ja kõige olulisemaks on saada kätte algupärane tunnetus. Selle tunnetuse teadlik otsimine iseloomustab kahte eristatavat perioodi minu Kikase muusika "käsitluses" ja arvan, et sobiva tunnetuse saavutamisele taanduvad lõpuks kõik ülejäänud stiielelemendid. Kui olen oma uurimustöös mitmel korral rõhutanud, et oluline on pöörata tähelepanu sellele, mis peitub õige viisi mängimise taga, siis mõtlen selle all kokkuvõtlikult kõike seda, mis kuulub *algupärase tunnetuse* alla.

Nagu tuli välja ka eelmises peatükis, siis arvan, et Kikase stiili määrav element ehk tunnetuse alus on meetrumi esimese löögi põhine mõtlemine. Selle tunnetamine nii mõtte kui kehaga on aidanud mul lõppkokkuvõttes jõuda järgmiste elementideni – näiteks Kikase stiilile omase vasaku käe saatepartii ja erinevate artikulatsioonivõimalusteni. Kikase stiilile sobivat esimese

löögi põhist tunnetust on mul aidanud tabada näiteks bassilöögi rõhutatult ja lühikeselt mängimine või ka lihtsalt muusikaga kaasa õõtsumine.

Tahaksin välja tuua seda, et Kikase puhul on oluline, mis registreid ta mängides eelistas. Arvan, et jäljendamisel, aga eriti Kikase mänguvõtete tabamisel, on oluline mängida samal nupureal ja registris, kus Kikas mängis. Hiljem võib seda loomulikult vastavalt maitsele või konkreetse pilli omapärale muuta. Kikas kasutas palju lõõtspilli ülemistes registrites mängimist, mina olin aga varem pigem harjunud mängima madalamates registrites. Kui minu Teppo pill sai muudetud tagasi naturaalhäälestusse ja hakkasin teadlikult Kikast jäljendama samades registrites, alles siis avanes mulle täielikult Kikase sõrmestuse loogika ja talle iseloomulik, taktijoontega kohati kattumatu lõõtsa suuna vahetamine. Kuna olin varem harjunud eelistama oma mängus madalamaid registreid, siis võib öelda, et Kikase muusikaga tegelemine on arendanud minu mängutehnikat ja laiendanud parema käe võimalikku mängu-ulatust.

Järgmiseks tooksin välja lihtsa, aga minu pilli puhul paikapaneva kvaliteedi – üldise helitugevuse. Kikase mäng kõlas valjult ja võimsalt, pilli tämber oli avar, pehme ja jõuline. See on pannud mind alateadlikult mängima Kikase lugusid valjemalt, kui need kohati minu pillile sobivad. Minu 1917. aastal August Teppo poolt valmistatud lõõtspill on teravam, plekisema ja kõlajõu kandvuse poolest vaiksema häälega, kui Kikase pill. Seepärast avastan end mängides tihti tooni üle forsseerimas, mis võib avaldada mõju ka pilli käsitsuse ökonoomsusele. Kui loobun jäljendades teadlikult tooni forsseerimisest ja lähtun minu pilli heast ja õigest toonist, siis tunnen taas, et minu mäng hakkab kõlama loomulikumalt ja originaalilähedasemalt. Järelikult on Kikase stiili jäljendamisel oluline arvestada konkreetse lõõtspilli tooni omapäraga ja lähtuda õigest pillitunnetusest.

Neid üldiseid põhimõtteid järgides olen jõudnud selleni, kuidas ma hetkel Kikase stiilis mängin või Kikast jäljendan. Arvan, et olen suures osas aru saanud, millistest ehitusplokkidest Kikase muusika koosneb ja mis loogika põhjal Kikas mängis. Tajun seda koostisosadeks jaotatavat mõtlemist ka Kikase meloodiate puhul ja see on andnud Kikase stiili jäljendamisel mulle teatud vabaduse mõõtme. Võin nimelt neid viisijuppe, õigemini sarnaseid Kikasele omaseid meloodia liikumise lahendusi, mis tema mängus läbivalt korduvad, oma tahte järgi "ümber tõsta" ja neid kasutades mängida lugusid, mida Kikas ei mänginud või miks mitte neist uusi lugusid luua. Oskan Kikase mängustiili raames vabalt varieerida.

Minu ülimaks eesmärgiks mängus on siiski isiklik vabadus ja suhestumine algmaterjaliga. Olen Kikase mängustiili läbi kumava voolavuse ja vabaduse põhjal teinud järeldusi ka enda mängu ergonoomilisuse kohta. Mitmel eelmises peatükis toodud kvaliteedil peatudes arvasin või järeldasin, et Kikase pillikäsitsus pidi olema äärmiselt säästlik ja pingevaba. Jälgides nii oma keha kui pilli hoidmise asendit, avastan taas ühe põhjuse, miks Kikas nii võis mängida ning võimaluse, kuidas minu mäng võiks originaalilähedasemalt kõlada. Selle vabaduse saavutamiseks olen pidanud eriti jälgima enda isikliku mugava mänguasendi leidmist ja hoidmist, keskendumist mängides stiilile tervikule, mitte üksikutele stiiielementidele, ning isegi hingamist ja mõtlemist. Mängu ajal ebaolulistele asjadele mõtlemine võib samamoodi tekitada füüsilisi pingeid ja mängu fookuse kõrvalekaldumist.

Arvan, et Kikase mäng on väärtuslik seetõttu, et see on nii terviklik. Kikas suutis mängides jääda iseendaks ning tervikuna stiilseks – mängis alati talle omaselt ja tegi seda pingevabalt, siiralt ja intuiitiivselt. Selline tervikutunnetus on ka minu üks peamisi eesmärke nii Kikase stiili jäljendamisel kui muusikuna üldiselt. Lisaks imetlen ja sean omale eeskujuks Kikase põhjalikku ja kohusetundlikku suhtumist pillimeheametisse, harjutamisse ja hea mänguvormi hoidmisesse. Kuna Kikast tabas vanemas eas sama saatus, mis paljusid staažikaid muusikuid, nimelt käte tuimus, sõrmede sõnakuulmatus ja valud mängides, siis on Kikas mulle selles mõttes ka negatiivne eeskuju. Püüan juba praegu mõelda sellele, mida peab vigastuste vältimiseks mängides jälgima ning millised on võimalikult säästlikud mänguvõtted ning minu isiklik ergonoomiline mänguasend.

Kokkuvõtlikult Kikase mõjust minu mängus

Karl Kikas on olnud mulle tähtsaks inspiratsiooniallikaks, tema mäng kõnetab mind ja meeldib mulle niivõrd, et pean oluliseks seda läbi enda muusika väljendada. Ma soovin neid lugusid mängida ning soovin teha seda Kikase stiilis. Ma mitte ei jäljenda vaid mängin nii, nagu mulle veenev tundub ning seejuures on Kikase maitse mõjutanud minu eelistusi ja mõtlemist. Julgen öelda, et minu õppeprotsess oli paljuski intuiitiivne.

Kikase mängustiili süvenemine on avanud minu jaoks lõõtspillil uusi mõõtmeid ning mind muusikaliselt ja tehniliselt arendanud. Läbi Kikase muusika olen hakanud tugevamalt tajuma, kus peituvad minu mängu juured ning õppinud Kikase kaudu rohkem väärtustama ka ülejäänud lõõtspillitraditsiooni.

Tunnen, et Kikase muusikas ja mängustiilis on mingid universaalsed ajatud väärtused, mille võti seisneb selles, et lihtsusele ja siirusele tuginedes on võimalik nii kaasahaaravalt mängida. Täna tean, et *naturaalhäälestuses* teppo-tüüpi löötpilliga on kõige parem ja "otstarbekam" mängida just Kikase stiilile tuginedes, sest selles stiilis hakkab naturaalhäälestus kõige paremini "tööle", toimima.

Kikase mängustiil mind kõnetab niivõrd palju, et ma *tahan* neid lugusid selles stiilis mängida. Avastan tihti, et kui lähen kuhugi esinema või tantsuks mängima, siis soovin mängida just Kikase lugusid. Seejuures olen tihti dilemma ees, mida Kikase repertuaarist esitamiseks valida. Valiku olen teinud tavaliselt selle järgi, mis lood mind mingil hetkel enim kõnetavad ning mida olen enda jaoks läbi tunnetanud ja arvan, et ka kuulajal võiks olla huvitav neid minu esituses jälgida.

Kokkuvõtlikult võin öelda, et Kikase stiil on mõjutanud seda, kuidas ma üldiselt levinumaid lootüüpe – eestipäraseid valsse, polkasid ja reinlendreid mängida eelistan. Arvan, et mind muusikuna võiks iseloomustada hea stiilitunnetus, ma tajun erinevate stiilide vahet ja oskan mängides sama materjali erineva stiilitunnetusega interpreteerida ning seda tunnetust vastavalt tahtele muuta.

Lõpetuseks positsioneerin ka selle, kuidas käesolev uurimustöö suhestub minu loomingulise magistrieksamiga. Kuigi eksamiks on üks konkreetne kontsert, siis arvan, et minu puhul saab "loomingulise osana" laiemalt vaadelda seda, kuidas ma tänaseks Kikase stiilis mängin ehk kuidas ma hetkel tunnetan, et Kikas mängis. Magistrieksamit võib seega vaadelda kui pikema protsessi haripunkti.

Kontserdil soovin üldjoontes näidata, kuidas ma kõike seda, mida oma uurimuses kirjeldasin, praktikas rakendan. Lisaks soovin, nagu iga ülejäänud esinemise puhul, et suudaksin eelkõige jääda iseendaks ning isiklikult suhestuda esitatavaga.

Käesolev kirjatöö tervikuna on kokkuvõtte Kikase teadliku jäljendamise protsessist ja selle käigus kogunenud teadmistest ja järeldustest, mis kirjeldab, kuidas ma käesolevaks hetkeks Kikase mängu tajun ning on mulle edaspidi abimaterjaliks Kikase stiili teadlikumal jäljendamisel ja edasi andmisel. Pean oluliseks end selles protsessis analüüsida ning käesolev peatükk oligi kokkuvõttev eneseanalüüs Karl Kikase mõjust minu muusikalisele kujunemisele.

KOKKUVÕTE

Oma uurimustöös analüüsisin Karl Kikase mängustiili tervikuna eesmärgiga *praktikas* mõista, milles seisnes stiili sügavam väärtus ja mõte ning erilisus. Tutvustasin Kikase elulugu ja muusikalisi mõjutusi, repertuaari kujunemist ning Kikasest säilinud salvestisi, mis on minu peamisteks allikateks Kikase muusika interpreteerimisel.

Tutvustasin analüüsi aluseks olevat sõnavara ja Sven Ahlbäcki uurimismeetodit ning kohandasin seda teppo-tüüpi löötspilli ja Karl Kikase muusika analüüsimiseks. Seejärel rakendasin kohandatud meetodit uurides mängustiilis eristatavaid kvaliteete eraldi ja erineva subjektiivsustasemega lähtepunktidest lähtuvalt. Analüüsi põhilised tulemused ehk olulised Kikase stiili iseloomustavad omadused esitasin kokkuvõtliku loeteluna.

Kuna kogu mänguanalüüs on isikliku kogemuse põhine, siis kirjeldasin lühidalt ka Kikase mõjutusi minu muusikalises kujunemises ning neid momente, mida ma Kikase stiili jälgendamisel enda jaoks tähtsaks pean. Valminud uurimustöö võtab seega hästi kokku minu viimaste aastate Kikasega seonduva töö ning on mulle abimaterjaliks nii Kikase mängustiili teadlikumal jälgendamisel kui üldisel muusika tunnetamisel.

Täna oma erialajuhendajat Tuulikki Bartosiki, kellega koostöös olen jõudnud paljude töös kirjeldatud tulemusteni ning kes on mind õpetanud ja suunanud nii mõtlema ja pärimusmuusikat analüüsima. Täna käesoleva uurimustöö juhendajat Krista Siltojat, kelle professionaalsed nõuanded ja kogemused aitasid mul tööd selgemalt struktureerida ning kahe jalaga maa peale jääda. Täna toetuse ja mõistva suhtumise eest oma perekonda, muusikutest kaasteelisi, sõpru ja tööandjaid. Täna Karl Kikast inspiratsiooni ja minuni jõudnud muusika eest.

ALLIKAD

Minu praktilise uurimustöö allikateks on eelkõige kõik Karl Kikase mängu salvestused. Nendest annan ülevaate repertuaari loetelus (Lisa 1). Lisaks on allikateks Kikasega aastate jooksul tehtud intervjuud. Olen intervjueerinud ka Kikase sugulasi ning teda tundnud lõõtsamehi.

KASUTATUD KIRJANDUS JA VIITED

1. Teinbas, Taavi 1994. *Lõõtspillidest, lõõtspillimängust ja -mängijatest*. Tallinn: Eesti Rahvakultuuri Arenduskeskus.
2. Noormaa, Tarmo 2005. *August Teppo ja tema lõõtspill*. Diplomitöö. Viljandi Kultuuriakadeemia.
3. Taul, Anu 2002. *Võrumaa lõõtspillimängija Karl Kikas*. Diplomitöö. Viljandi Kultuurikolledž.
4. Sildoja, Krista 2005. *Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi esimesel poolel*. E-väljaanne.
5. Tõnurist, Igor 2008. *Eesti rahvapille*. Tallinn-Viljandi: AS Ajakirjade Kirjastus
6. Särg, Taive; Johanson, Ants. *Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis*. <http://www.folklore.ee/tagused/nr49/parimusmuusika.pdf>. Vaadatud 2015.
7. Ahlbäck, Sven 1995. *Rootsi vanema rahvamuusika tonaalne helikeel*. Stockholmi Kuningliku Muusikakõrgkooli õppematerjal (praktiline tõlge koos Tuulikki Bartosikiga rootsikeelse käsikirja põhjal).
8. *Musical analysis*. http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_analysis. Vaadatud 27.04.2015.
9. *Purpose of Musical Analysis*. http://www.harmony.org.uk/book/musical_analysis_introduction.htm. Vaadatud 27.04.2015.
10. *Stiil*. <http://et.wikipedia.org/wiki/Stiil>. Vaadatud 27.04.2015.
11. *Mängutehnika*. <http://www.kitarr.ee/mis-on-mangutehnika-kitarr>. Vaadatud 27.04.2015.
12. *Musical technique*. http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_technique. Vaadatud 27.04.2015.
13. *Articulationon*. <http://cnx.org/contents/9ddddf32-a9c4-47c9-bc0d-73c1385d8d13@9/Articulation>. Vaadatud 27.04.2015.

14. Vigla, Leopold 1963. *Akordionimängu põhialused*. Tallinn.
15. Talsi, Eeva 2013. *Artikulationitüüpidest Eesti rahvapärases viiulimängus 1912.-1938. aastal helisalvestatud polkade alusel*. Loomingulise magistrieksami kirjalik osa. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
16. *Rütm*. http://et.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCtm_%28muusika%29. Vaadatud 27.04.2015.
17. *Meetrum*. <http://et.wikipedia.org/wiki/Meetrum>. Vaadatud 27.04.2015.
18. *Ornament*. http://en.wikipedia.org/wiki/Ornament_%28music%29. Vaadatud 27.04.2015.
19. *Taste*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Taste_\(sociology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Taste_(sociology)). Vaadatud 27.04.2015.
20. *Variatsioonivorm*. <http://et.wikipedia.org/wiki/Variatsioonivorm>. Vaadatud 27.04.2015.

LISAD

Lisa 1. Karl Kikase salvestised ja repertuaar

	Loo pealkiri	Loo tüüp	Aasta	Tempo	Helistik	Päritolu liik
1.	Meremehe seiklus	valss	1954	76-80	Cis, Fis	grammofoniplaat
2.	Juudi reinlender	reinlender	1954	80-85	B, F	Märi mehed
			1977	80-85	As, Es	
3.	Sinililled	valss	1954	78-80	Cis, Fis	Märi mehed
4.	Vahtra polka	polka	1954	147-150	Fis, Cis, H	Vaher
			1972	132-135	Es, B, As	
			1977	130-135	Es, B, As	
5.	Koster valss	valss	1954	71-74	Fis	grammofoniplaat
			1977	69-71	As	
6.	Teised naised	reinlender	1954	85-89	Fis, vah. H	küla / laul
			1977	88-92	Es, vah. As	
7.	Lõõtpill naljatab	polka	1958	139-140	As	grammofoniplaat
			1977	133-134	As	
8.	Küla polka	polka	1958	139-142	Es, vah. As	küla / laul
9.	Vana valss	valss	1958	71-76	Es	Märi mehed
10.	Mul ialgi elus ei vea	polka	1958	131-135	Es, As	grammofon / Rinne
11.	Külapulmas	valss	1968	75-77	Es	šlaager
			1977	73-75	Fis	
12.	Väike Ants	polka	1968	130-133	Es	küla
			1977	126-129	Es	
13.	Kõrtsu polka	polka	1968	134-138	As, Es	küla
			1977	132-136	As, Es	
14.	Kui kallist kodust läksin	valss	1968	171-174	As	laul
15.	Üks rätsep õmbles kasukat	polka	1968	131-133	As	laul
16.	Mulgimaa	polka	1968	125-127	As	laul
17.	Sangaste polka	polka	1968	132-136	Es, As	omalooming
			1977	127-132	Es, As	
18.	Võru polka	polka	1968	129-134	As	laul / omalooming
			1977	129-134	As	
19.	Valss	valss	1968	73-76	Es, As	küla
20.	Joo, sõber, joo	valss	1968	72-76	As	šlaager
21.	Magus uni	valss	1968	71-74	Es, As	Märi mehed

	Loo pealkiri	Loo tüüp	Aasta	Tempo	Helistik	Päritolu liik
22.	Papiljoni polka	polka	1968	130-133	Es, As	vend Aleksander
			1977	127-130	Es, As	
23.	All hämaras metsas	valss	1968	72-74	As	küla / laul
24.	Kevade polka	polka	1968	130-133	Es, As	Rinne / omalooming
25.	Emajõe jutustus	valss	1968	68-73	As	Rinne
26.	Pulmapolka	polka	1968	127-129	Es	küla
			1977	129-132	B	
27.	Arula valss	valss	1968	71-73	As	küla / p.p.ork.
28.	Hulkuri valss	valss	1968	70-72	As	šlaager
			1977	68-72	As	
29.	Postipoiss	polka	1968	127-130	As	laul
30.	Seal, kus Emajõgi voolab	valss	1968	68-72	As	laul
31.	Koduküla nõmmed	reinlender	1968	80-82	As	küla / laul
32.	Nõiduslik õõ	valss	1968	71-74	As	kinofilmist
			1977	68-72	As	
33.	Vanas kambris	reinlender	1968	96-100	Es	laul
34.	Kaks lõbusat poissi	valss	1968	75-78	As	laul
35.	Kui naane mul pahandas	polka	1968	134-136	As	küla
36.	Ära ilmas valu kaeba	valss	1968	74-76	As	küla / laul
			1977	73-74	As	
37.	Sitsikleit	valss	1972	75-76	B	õpitud vendadelt
38.	Kuke polka	polka	1972	118-121	As, Es	kuuldud raadiost
39.	Sõduri kutse	valss	1972	73-74	As	laul
40.	Soome polka	polka	1974	128-130	As	grammofoniplaat
			1977	129-131	As	
41.	Kõndis neiu mööda metsa	valss	1974	71-73	As	laul
42.	Laeva junga	valss	1974	70-71	As	šlaager
43.	Rannakolhoosis	reinlender	1974	92-94	As	laul / Ojakäär
			1977	89-92	As	
44.	Ajaliku valss	valss	1974	71-73	Es	küla
45.	Armukadedus	valss	1974	69-72	Es, As	Märi mehed
46.	Venna nutu lugu	valss	1974	67-68	As	küla
47.	Eit pani padavai alevi	polka	1974	128-130	As	laul
48.	Silmad	valss	1974	67-68	As	laul / Uustulnd
			1977	67-68	Es	
49.	Nadinunnadi	valss	1977	72-74	Es, B	küla
50.	Titevanker	polka	1977	126-128	Es	tants
51.	Põdrajaht	reinlender	1977	115-116	Es	küla
52.	Kurblik on poissmehe elu	valss	1977	70-74	As	laul

Lisa 2. Helinäited

Kasutatavad helinäited olen tööle lisanud CD plaadil. Järgnevalt on toodud helinäidete loend nende töös esinemise, viitenumbri järjekorras. Loo pealkirja taha olen märkinud, mis aasta salvestistega on tegu. Mängib Karl Kikas (kui ei ole märgitud teisiti).

1. Meremehe seiklus (1954)
2. Sangaste polka (1968)
3. Eit pani padavai alevi (1974)
4. Lõõtspill naljatab (1958)
5. Vana valss (1958)
6. Kõrtsu polka (1968)
7. Väike Ants (1968)
8. Lõõtspill naljatab algus (1958)
9. Armukadedus (1974)
10. All hämaras metsas (1968)
11. Magus uni (1968)
12. Sõduri kutse (1972)
13. Sitsikleit (1972)
14. Seal, kus Emajõgi voolab (1968)
15. Arula valss (1968)
16. Sinililled (algus) (1954)
17. Külapulmas (algus) (1968)
18. Valss (kaunistus) (1968)
19. Armukadedus (kaunistus) (1974)
20. Kõrtsu polka (1968)
21. Helikõrguste suhestumine põhitooniga dominantfunktsioonis (Juhan Uppin, 2015)
22. Magus uni (1968)
23. Kurblik on poissmehe elu (1977)
24. Kevade polka (lõpp) (1968)
25. Ära ilmas valu kaeba (lõpp) (1968)
26. Laeva junga (lõpp) (1974)
27. Magus uni (lõpp) (1968)

28. Pulmapolka (1968)
29. Soome polka (1974)
30. Vahtra polka (1954)
31. Külapolka (1958)
32. Mul elus iialgi ei vea (1958)
33. Kuke polka (1972)
34. Teised naised (1954)
35. Juudi reinlender (1954)
36. Vanas kambris (1968)
37. Hulkuri valss (1968)
38. Venna nutu lugu (1974)
39. Papiljoni polka (1968)
40. Sangaste polka (Juhan Uppin, 2007)
41. Sangaste polka (Juhan Uppin, 2015)

SUMMARY

The music of Estonian diatonic accordion player Karl Kikas (1914-1992), has inspired and developed me as a musician. The subject of my research is to analyze the playing style of Kikas in order to imitate his music more consciously and to master his playing style.

Kikas was the most famous player of his era and has been recorded many times. These recordings are my main subjects of analysis and also have been my primary source for learning to interpret the natural playing style of Kikas.

My analysis is based on a method created by Swedish fiddler and traditional music researcher Sven Ahlbäck. I have adjusted his method for analyzing Estonian diatonic accordion music and playing style of Karl Kikas. Ahlbäck defines playing style as a whole, which cannot be separated in practice, but can be described by different qualities. I have studied these qualities in the music of Kikas and summarized, what are the main characteristics or elements of his playing style.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Juhan Uppin,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

KARL KIKAS INSPIRATSIOONIALLIKANA. MÄNGUSTIILI ANALÜÜS.

mille juhendajad on Krista Sildoja ja Tuulikki Bartosik,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

27. aprill 2015