

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

**Juhan Uppin**

**Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemine  
20. sajandil ja traditsiooniteadliku esituspraktika loomine**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: vanemteadur Žanna Pärtlas

Tallinn 2022

## Abstrakt

Etnomusikoloogiline loovuurimus „Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemine 20. sajandil ja traditsiooniteadliku esituspraktika loomine“ (*The formation of the traditional playing style of the Teppo type diatonic accordion in the 20<sup>th</sup> century and creating a traditionally informed performance practice*) käsitleb erinevate esitajate näitel selle pilli mängimise traditsioonilist stiili kui eripärast väljenduslaadi ja teatud mängutehniliste võtete kogumit, millest teadlik olemine aitab luua pärimusmuusika kontekstis stiilset ja mitmekesist esitust. Töö on doktoriõppe loovuurimusliku projekti kirjalik osa, mis põhineb autori pikaajalisel praktilisel kogemusel lõõtspillimängijana ning loob taustsüsteemi neljale doktorikontserdile.

Uurimisküsimusteks on, kuidas mängida teppo-tüüpi lõõtspilli üldisele traditsioonile või mõne konkreetse esitaja stiilile omaselt ning kuidas traditsioonilise mängustiili võtteid individuaalses esituspraktikas parimal võimalikul moel kasutada. Peamisteks eesmärkideks on mõista, millistel muusikalistel ja mängutehnilistel tunnustel stiil põhineb, kuidas erinevad stiilitunnused traditsioonis varieeruvad ning seeläbi stiili laiapõhjaline omandamine ja individualiseerimine. Laiemaks eesmärgiks on muusika esitaja ja autorina isikupärase helikeele kujundamine.

Põhilisteks uurimismeetoditeks on muusikaline analüüs ja töö autori kui pillimängija eneseanalüüs. Analüüsimeetodid on helisalvestiste noodistamine ja mängutehnikast lähtuv stiiielementide eraldamine. Autori loominguks ja esituspraktika analüüsimeetodiks on eneserefleksioon.

Allikmaterjaliks on Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivi, Eesti Rahvusringhäälingu Arhiivi ja erakogude helisalvestised, mis pärinevad aastatest 1954–1995 ja 2009. Olulisimad töös uuritavad stiilikujundajad on August Teppo (1875–1959), Elmar Lindmets (1908–1998), Richard Reino (1914–2004), Karl Kikas (1914–1992), Arnold Pärnamets (1922–1975), Kalju Sarnit (1928–1998) ja Aivar Teppo (1958–2017).

## Sisukord

<b>Sissejuhatus</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Teoreetiline raamistik</b> .....	<b>10</b>
1.1 Traditsiooniline muusika ja pärimusmuusika kui kultuurinähtused ja -kontseptsioonid .....	10
1.2 Loovuurimuslikud küsimused ja eesmärgid .....	18
1.3 Muusikaline stiil, esitus ja teos pärimusmuusikas .....	23
1.3.1 Teos ja lugu pärimusmuusikas .....	26
1.3.2 Esitus, esitusstiil ja mängustiil pärimusmuusikas .....	28
<b>2. Teppo-tüüpi löötpilli traditsiooni tutvustus</b> .....	<b>32</b>
2.1 Löötpillide liigitus ja sellega seotud mõisted .....	34
2.2 Teppo-tüüpi löötpilli ehitus ja häälestus .....	36
2.3 Teppo-tüüpi löötpilli traditsioonilise mängustiili kujunemisest ja uurimisest .....	45
2.4 Repertuaari stiil ja kihid .....	52
<b>3. Teppo-tüüpi löötpilli traditsioonilise mängustiili analüüs</b> .....	<b>54</b>
3.1 Uurimismaterjal ja valim .....	54
3.2 Loovuurimuse etapid ja meetodid .....	57
3.2.1 Transkribeerimine ja kasutatav noodistussüsteem .....	59
3.2.2 Stiilitunnuste eraldamine kui uurimismeetod .....	60
3.3 Mängustiili analüüs .....	63
3.3.1 Parema käe tehnikaga seotud stiilielemendid .....	63
3.3.1.1 Meloodia tõlgendus .....	63
3.3.1.2 Parema käe faktuurivõtted .....	72
3.3.1.3 Rütmivõtted .....	76
3.3.1.4 Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted .....	85
3.3.2 Vasaku käe tehnikaga seotud stiilielemendid .....	89
3.3.2.1 Vasaku käe faktuurivõtted .....	90
3.3.2.2 Harmoniseerimine .....	92
3.3.3 Löötsatehnikaga seotud stiilielemendid .....	98
3.3.3.1 Suunavahetusvõtted ja nende mõju harmoniseerimisele .....	98
3.3.3.2 Õhukasutusvõtted .....	99
3.3.3.3 Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika .....	102

3.3.3.4 Dünaamilised võtted .....	111
3.3.4 Üldised stiilielemendid .....	113
3.3.4.1 Vormikujundusvõtted .....	113
3.3.4.2 Positsioonivõtted .....	116
3.3.4.3 Tempo .....	119
3.4 Analüüsi kokkuvõte ja traditsiooni jaotumine stiiligruppideks .....	125
3.4.1 Traditsiooniline ühisosa, vanem ja uuem stiil .....	130
3.4.2 Kolme põlvkonna isikustiilid.....	142
3.4.3 Vaadeldav stiil laiemas eesti rahvapillimuusika kontekstis .....	148
<b>4. Traditsiooniteadliku esituspraktika loomine .....</b>	<b>152</b>
4.1 Loominguline projekt I „Päkarauakannel“ .....	154
4.2 Loominguline projekt II „Allikal“ .....	158
4.3 Loominguline projekt III „Meeles“ .....	165
4.4 Loominguline projekt IV „Mind“ .....	170
<b>Kokkuvõte .....</b>	<b>177</b>
<b>Allikad.....</b>	<b>182</b>
<b>Kirjandus.....</b>	<b>184</b>
<b>Doktorikontsertide kavad .....</b>	<b>187</b>
<b>Summary .....</b>	<b>192</b>
<b>LISA 1: Noodistused.....</b>	<b>198</b>
<b>LISA 2: Helisalvestised .....</b>	<b>221</b>

## Sissejuhatus

Töö käsitleb erinevate esitajate näitel teppo-tüüpi lõõtspilli mängimise traditsioonilist stiili kui eripärast väljenduslaadi ja teatud mängutehniliste võtete kogumit, millest teadlik olemine aitab luua pärimusmuusika kontekstis stiilset ja mitmekesist esitust. Töö on doktoriõppe loovuurimusliku projekti kirjalik osa, mis põhineb autori pikaajalisel praktilisel kogemusel lõõtspillimängijana ning loob taustsüsteemi neljale doktorikontserdile.

Lõõtspilli mängimist 1999. aastal iseõppijana alustades omandasin alateadlikult toonaste eeskujude ja juhtnööride põhjal esmalt sellesama traditsioonilise stiili alused. Teisisõnu oli mul juba eelnevalt teatud ettekujutus, kuidas see pill kõlama peaks. Minu muusikalisteks eeskujudeks on olnud nii vanemad traditsioonikandjad kui ka minu kaasaegsed lõõtspillimängijad, ansamblid, erinevad muusikastiilid ja teiste rahvaste pärimusmuusika. Pärimusmuusikuks olen (samuti alateadlikult) kasvanud 1992. aastast saati, olles olnud paljude Eestis pärimusmuusika kontseptsiooni kujundanud inimeste õpilaseks. Kuigi ma ei ole lõõtspillimängijana end kunagi traditsioonist piirata lasknud, on traditsioonist teadlik olemine olnud mulle alati musitseerimisel üheks põhiväärtuseks. Selle kultuuripärandi tundma ja hindama õppimine on olnud kestev protsess ning nende teadmiste ja oskuste edasikandmine on saanud minu missiooniks.

Sellest lähtuvalt on töö uurimisküsimuseks traditsiooniteadliku esituspraktika loomine ehk kuidas mängida teppo-tüüpi lõõtspilli kas üldisele traditsioonile või mõne konkreetse esitaja stiilile omaselt ning kuidas traditsioonilise stiili tunnuseid oma esituspraktikas parimal moel kasutada. Lihtsustatult on tegu pärimusmuusiku kontseptuaalse ehk põhiküsimusega – kuidas mängida traditsiooni suhtes stiilselt – mis ajendas ka mind sel teemal kirjutama.

Et traditsiooni hoida ja taastada on töö teaduslikuks eesmärgiks mõista ja kirjeldada, millistel muusikalistel ja mängutehnilistel tunnustel teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiil põhineb ning kuidas erinevad stiilitunnused on aja jooksul varieerunud ja arenenud. Loovuurimuslikuks ehk kunstiliseks eesmärgiks on stiili laiapõhjaline omandamine ja individualiseerimine. Minu mängustiil ja seda kujundav muusikaline maitse on ajas palju muutunud ning traditsioonilise materjali tõlgendamisel olen alati lähtunud pigem

tunnetuslikust kui täpsest jäljendamisest. Seega on töö eesmärgiks saada ka traditsioonist senisest objektiivsem ülevaade, et oskaksin võimalikke kõrvalekaldumisi traditsioonist paremini teadvustada ja eristada enda mängustiili elemente eelneva traditsiooni võtetest. Pikemas plaanis on doktoritöö ja minu kui muusiku eesmärgiks oma loomingulise helikeele (stiili) kujundamine.

Põhilisteks uurimismeetoditeks on musitseerimispraktika põhine muusikaline analüüs ja minu kui pillimängija eneseanalüüs. Teiste lõõtspillimängijate esitusstiili analüüsimiseks kasutan (1) helisalvestiste noodistamist ja (2) mängutehniliste stiilelementide eraldamist. Oma loomingulise protsessi ja esituspraktika analüüsimiseks kasutan (3) eneserefleksiooni meetodit. Traditsiooniteadliku esituspraktika loomisel kasutatavad meetodid on lisaks (4) kuulates õppimine, (5) kuulmise järgi mängimine, (6) koos salvestisega mängimine, (7) salvestise aeglustamine ja (8) noodistuse põhjal mängimine.

Allikmaterjalina olen kasutanud Eesti Rahvusringhäälingu Arhiivist ja Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiivist, samuti eraväljaannetelt pärit helisalvestisi aastatest 1954–1995, üks uuritav salvestis on tehtud ka 2009. aastal. Uurimuse valimis on eelistatud mõjukaid mängijaid ning selliseid palu, millest on salvestatud erinevaid variante erinevatelt esitajatelt. Stiilianalüüs tugineb valimile, milles on 10 erinevat traditsioonile tüüpilist lugu, 32 helisalvestist kokku 12 mängija esituses. Töö lisaks on nii valimis olevate salvestiste noodistused (vt lisa 1) kui ka helisalvestised (vt lisa 2).

Eesti uuemat instrumentaalset pärimusmuusikat on võrreldes vanemate traditsioonilise muusika kihistuste ja (nii vanema kui ka uuema) rahvalauluga vähem uuritud. Teppo-tüüpi lõõtspilli alane akadeemiline uurimisseis (pärimusmuusika kontekstis) on suhteliselt noorele ja elujõulisele traditsioonile kohaselt veel üsna tagasihoidlik ning otseselt muusikaanalüüsi puudutavat kirjandust on vähe. Üldiselt on nii vanemat kui ka uuemat tüüpi kanded, vanem eesti torupilli- ja viulirepertuaar ning vanemate pillide mängustiil üldiselt akadeemiliselt paremas seisus. Kuna eesti viulimuusika on eesti lõõtspillimuusika eelkäija, siis viitaksin eelkõige Krista Sildoja magistritööle „Põhja-Pärnumaa viulidajad ja nende mängumaneer 20. sajandi esimesel poolel“ ja ka Sildoja laiemale tegevusväljale rahvamuusika uurimisel ja vahendamisel, mille pinnalt on hiljem mitmed teised autorid eesti traditsioonilist viulimuusikat edasi uurinud. Üldiselt

ühendab kõiki muusikalise stiili analüüse lähtumine stiili tunnustest (elementidest), neid võib erineval moel eristada ja süstematiseerida. Pigem on Eestis traditsioonilise mängustiili uurimises olnud tendentsiks see, et varasemal ajal on uuritud rohkem repertuaari vormitunnuseid (lugusid) ning vähem keskendunud mänguvõtetele – muusika põhjuslikele tehnilistele tunnustele (esitusele).

Varasemateks pillimuusika süstemaatilisteks ülevaadeteks on Herbert Tampere „Eesti rahvapillid ja rahvatantsud“ (1975), kus räägitakse ka lõõtspillist, lõõtsamuusikast ja koosmängust, samuti „Pillid ja pillimäng eesti külaelus“ Igor Tõnuristilt (1996), kelle artiklid ja publikatsioonid moodustavad laiemalt samuti hindamatu varamu eesti rahvapillide ja pärimuskultuuri uurimiseks. Erinevaid Eestis levinud lõõtspillitüüpe (sh teppo-tüüpi lõõtspilli) tutvustab hästi raamat „Eesti rahvaille“ (Igor Tõnurist, Aleksander Sünter, Tarmo Noormaa, Tarmo Kivisilla jt 2008).

Teppo-tüüpi lõõtspilli ajalugu ja traditsiooni kujunemist on esimesena süstemaatiliselt käsitlenud Taavi Teinbas 1994. aasta publikatsioonis „Lõõtspillidest, lõõtspillimängust ja -mängijatest“. Palju kasulikke teadmisi eesti lõõtspillimängijate kohta leiab Heino Tartese kahest raamatust „Põlvamaa lõõtspillimängijad 1892-2007“ (Tartes 2007) ja „Võrumaa lõõtspillimängijad 1892 kuni 2014“ (Tartes 2014). Heino Tartes on lõõtspillimängija, pillimeistri ja uurijana teinud ära tohutu töö traditsiooni edasikestmiseks ja pärimusmuusika ajaloolise konteksti talletamiseks. Akadeemilisi töid on kirjutanud Anu Taul Võrumaa lõõtspillimängija Karl Kikasest (2002), Tarmo Noormaa August Teppost ja tema lõõtspillist (2005) ning Kristi Kool teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiili tunnustest oma suguvõsa eri põlvkondade näitel. Olen ka ise varem kirjutanud (magistrieksami kirjaliku osa) teemal „Karl Kikas inspiratsiooniallikana. Mängustiili analüüs“ (2015). Käesolev töö on paljuski minu magistritöö järg, milles olen laiendanud uurimisobjekti ühelt mängijalt tervele traditsioonile.

Töö koosneb neljast suuremast alajaotusest. Esimene peatükk keskendub teoreetilisele raamistikule ja terminoloogiale, milles avan traditsiooni ja stiiliga seotud mõisteid pärimusmuusika kontekstis. Teises peatükis tutvustan teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni ja sellega seotud praktilisi mõisteid. Samuti annan ülevaate, kuidas antud traditsioon ja repertuaar suhestub ülejäänud eesti traditsioonilise muusikaga.

Kolmandas, muusikalise analüüsi peatükis seletan esmalt lahti rakendatavad uurimismeetodid ja valimi koostamise põhimõtte. Esitlen teppo-tüüpi lõõtspillile kohandatud metodoloogiat, mis määrab, milliste tunnuste alusel ma selle pilli muusikat ja stiili uurin. Seejärel analüüsin eraldatud elementide kaupa võrdlevalt erinevate esitajate mängustiile ning esitan kokkuvõtlikult uurimistulemused. Nendest järeldan, millised tunnused määratlevad teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonise mängustiili ning kuidas see stiil on ajas muutunud. Samuti näitan traditsiooni jagunemist vanemaks ja uuemaks stiiliks ning kolme põlvkonna isikustiilideks.

Neljandas peatükis käsitlen oma praktilisi kogemusi töö loomingulise eesmärgi saavutamisel. Toon näiteid, kuidas mina erinevaid stilistilisi ja mängutehnilisi tunnuseid tajun, tõlgendan või jäljendan, ning kuidas ma oma isikupärasest stiilist neist uusi, traditsioonilist põhinevaid võimalusi olen tuletanud. Tutvustan oma nelja loomingulist projekti ning mida ma nende käigus oma esituspraktikasse juurde olen saanud.

Muusikast kirjutades on minu väljenduslaad töös läbivalt seostav ja seletav, mitmetasandiline. Mul on mitu rolli: uurija, traditsioonikandja ja nüüdisaegne muusik. Teoreetilised üldistused põhinevad minu enda praktilisel kogemusel, sellel, mida ma 23 aasta jooksul lõõtspillimängijana olen traditsiooni kohta juba omandanud ja teada saanud. Vahel liiga kiirena tunduda võivate järelduste tegemise põhjuseks on ka töö loovuurimuslik olemus – minu eesmärgiks on luua traditsioonist inspiratsiooni ammutades uut muusikat, pidades eelkõige silmas selle muusika esitamist artistina. Mõni käsitletav aspekt võib töö eri osades korduda, aga stiil ongi kompleksne nähtus, selle elemendid on põhjuslikult seotud, seega on tihti vajalik ristviitamine, kordamine ja ka asjadest etteruttamine. Toon analüüsi üksikute näidete juures kohe sisse uuritava stiili jaotumise vanemaks ja uuemaks kihiks, sest olen täheldanud, et see on traditsioonis levinud vaateviis. Selle põhimõtte alusel olen ajapikku stiilipilti nii enese kui ka oma õpilaste jaoks selgemaks loonud. Läbivalt stiili kujunemisele keskenduv lähenemine tuleneb ka otseselt töö teemast.

Eelistan võimalusel eesti keele päraseid mõisteid ja vajadusel tuletan sõnatähendustest liit- või lühivorme (näiteks individuaal- ehk personaalstiil kui isikustiil ehk esitaja isikupärane mängustiil jne). Väldin töös nii palju kui võimalik kõnekeelsete väljendite kasutamist, otsides neile vasteid akadeemilistest terminitest. Et aga paljud pärimusmuusikas kasutatavad mõisted on kõnekeelsed ning et tegu on pärimusmuusika

uurimisega, tuleb ka rahvapärased mõisted (jutumärkides) esile tuua. Rahvapärane sõnavara annab rahamuusika puhul tihti tähistatavat mõtet paremini edasi kui akadeemiline väljendusviis, ning abistab näiteks neid eesti lõõtspillimängijaid, kes muusikateoreetilist keelt ei valda. Sestap kasutan tekstis ka palju sulgudes olevaid (selgitavaid) täiendusi, et viidata mõistete ja väljendite seoste.

Teema aktuaalsus ja rakenduslik panus on seotud eelkõige asjaoluga, et traditsioonilise repertuaari stiilselt mängimine on üha enamate nüüdisaegsete lõõtspillimängijate jaoks kujunenud oluliseks väärtuseks ja eesmärgiks. Digiajastul on arhiivisalvestised ja väljaanded kui otsesed allikad kõigile kättesaadavad. Eeskätt kuulatakse neid repertuaari laiendamise eesmärgil. Üle võetakse tihti aga vaid viise. Muusikalise materjali muutumine edasikandumise protsessi käigus on traditsioonilises muusikas küll igati normaalne nähtus, kuid kui tahta, et ka eelnev mängutraditsioon säiliks, siis on oluline osata tähele panna peenemaid stiilinüansse kui vaid kuulnud loo melodiat. Stiilile keskendumine võib aidata lugu paremini mõista ja omandada ning seeläbi seda ka isikupärasemalt esitada, pidades seejuures silmas nii nüüdse kui ka algse esitaja isikupära.

Käesolevaga pakun välja ühe (võimaliku) tervikliku stiilikäsitluse. Sellisel kujul ei ole teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni ega mängustiili varem uuritud. Uurimuses töötatakse välja ka akadeemiline ehk muusikateoreetiline sõnavara, millele lõõtspillimängijad ja pärimusmuusikud edaspidi vajadusel toetuda saaksid.

## **1. Teoreetiline raamistik**

Olen antud juhul nii uurija, traditsioonikandja kui ka loovmuusiku rollis, mistõttu pean need erinevad olukorrad enese jaoks läbi mõtestama nii, et oskaksin rolle kas lahus hoida või paremini ühendada. Esimeses peatükis tutvustan nii töö uurimisobjekti kui ka oma loovuurimuslikku lähenemisnurka ehk kuidas ja mis kontekstis ma objekti käsitlen. Samuti avan juba siin alajaotuses töö teoreetilise raamistiku selle osa, mis ei kuulu otseselt muusikaanalüüsi alla, kuid on taustsüsteemiks objekti defineerimisel ja objektiga suhestumisel. Seejärel saab tuua sisse juba spetsiifilisemaid muusikateoreetilisi mõisteid ning kohandada neid vastavalt objektile.

Uurimisobjektiks on teppo-tüüpi löötspilli mängimise traditsioon, täpsemalt erinevate 20. sajandi esitajate isikupärased mängustiilid, milles on traditsiooniline ühisosa. Kuna „traditsioon“ ja sellest lähtuv „pärimusmuusika“ on käesoleva töö alusmõisteteks, selgitan esmalt, mida traditsioon, traditsiooniline muusika, pärimusmuusika, rahvamuusika ja teised sama objekti tähistamiseks kasutatavad mõisted tähendavad.

### **1.1 Traditsiooniline muusika ja pärimusmuusika kui kultuurinähtused ja -kontseptsioonid**

Traditsiooni mõistel põhinevatel kontseptsioonidel on etnomusikoloogias (rahvamuusikateaduses) ja folkloristikas (rahvaluuleteaduses) pikk ajalugu. Esimesena leidis traditsioonilisus kui kultuuri uurimiseks kasutatav liigitav omadussõna rakendust sotsioloogias vastandamaks traditsioonilist ühiskonda industriaalsele, hiljem modernsele ühiskonnale. (Morgenstern 2021: 3–4) Ülo Vooglaiu järgi seostuvad traditsioonid igapäevases tähenduses eelkõige ühiskondlike mittekirjalike normidega, mille järgi inimesed oma elu korraldavad. Seejuures täidavad suulised käitumisnormid tihti sama eesmärki tõhusamini kui kirjalikud ja kontrollitavad normid. Traditsioon (näiteks tavad ja kombad) on kirjutamata reeglite süsteem, millega inimene määratleb oma identiteedi, ning mille põhjal omakorda kujuneb kultuuriside ja „meie tunne“. (Vooglaid 2019: 167) Tihti on traditsiooni tähendus sõnades kirjeldamatu (Vooglaid 2019: 167), eriti traditsioonis osalejatele ehk traditsioonikandjatele endile (Kõivupuu

2018, vaadatud 19.03.20). Sellised nii-öelda seletamatud laused, et „nii on ju alati tehtud“ või et „nii lihtsalt ei tehta“, väljendavad lausuja eneseteadvust (ehk identiteeti) ja ei kuulu seega vaidlemisele. (Kõivupuu 2018, vaadatud 18.04.2020)

Sõna algupärase tähenduses peitub siinkohal traditsiooni kui nähtuse olulisim tagamõte. Ladina keelne *traditio* viitab mingi hüve, näiteks teadmise või oskuse nõuetekohasele üleandmisele (Kõivupuu 2018). Teatud väärtuste ajas edasikandumine ehk säilimine on seega traditsiooni kui tegevuse, süsteemi või sotsiokultuurilise protsessi põhieesmärk ning traditsiooni kui nähtuse universaalne omadus on alalhoidlikkus. Traditsiooni eestikeelseteks vasteteks on keeleteadlaste järgi „tava, pärimus, põlvest põlve suuliselt edasiantu, samuti pärandatud komme, teade või oskus“ (EKSS 2009). Üks ingliskeelseid definitsioone tõlgendab traditsiooni kui uskumusi, põhimõtteid ja käitumisviise, mida ühiskonnagrupis on kestvalt järgitud (Cambridge Dictionary).

Traditsioon eeldab, aga samas ka kindlustab millegi kordumist (Kõivupuu 2018). See seab traditsiooni tekkimise ja ühtlasi ka mingit nähtust traditsiooniks või traditsiooniliseks nimetamise eeltingimuseks pikema ajalise kestuse. Pole mõtet ega ka võimalik täpselt määratleda, kui palju aega, kordusi või „ülekandeid“ läheb vaja, et kultuurinähtus kvalifitseeruks traditsiooni(lise)ks. Soovi korral võib aga hea vihje leida traditsiooni põhieesmärgist – kindlustada millegi säilimine põlvest põlve. Traditsiooni üheks „mõõdupuuks“ võiks seega olla põlisus ehk põlvkondadeülesus.

Sotsioloog Jerzi Szacki järgi võib traditsioon tähendada nii (1) edasikandumise protsessi, (2) edasikanduvat objekti kui ka (3) hinnangulist suhtumist edastatavasse sisusse (Morgenstern 2021: 3–4; Dahlig-Turek, 2012: 313). Traditsioon hõlmab ka teatud inimgruppi ehk traditsioonikandjaid. Traditsioon kui selles grupis toimiv informatsiooni ülekande protsess on olemuselt suuline ehk mittekirjalik. Modernses ühiskonnas ei saa siiski mööda vaadata sellest, et nii sisu ülestähendamine kui ka ülekandevormid on paljudel juhtudel muutunud mingil taasesitamist võimaldaval moel talletatuks – kirjalikuks, audio-visuaalseks, digitaalseks jne. Seega tuleb traditsiooni tänapäeval käsitleda mitte ainult suulise, vaid algselt suulise nähtusena, kus ka kirjalikult fikseeritud infol on ülekandeprotsessis oluline roll.

Traditsiooni kui nähtuse ilmnemist muusikas käsitleb etnomusikoloogia.

Traditsioonilise muusika põhilisteks tunnusteks on suulisuse paradigma, variantsus ja seos traditsioonilise ühiskonnaga (Morgenstern 2021: 11). Traditsiooniline muusika on olemuselt anonüümne ehk pole seostatav kindlate autoritega. Stiili ja repertuaari muutuse protsessid toimuvad traditsioonilises muusikas aeglaselt, sest traditsioonil säilitav hoiak. Mind huvitabki antud juhul traditsiooni kujunemise dünaamika.

Traditsioonilise muusika kontseptsiooni lahutamatuks tingimuseks on tihe põlvkondade vaheline suhtlus (Morgenstern 2021: 16). Et rõhutada suulise pärimuse olulisust, on traditsioonilise muusika asemel Eestis käibel mõiste pärimusmuusika. See tähistab ühtviisi nii traditsiooni sisuks olevat muusikalist materjali kui ka käitumisviisina käsitletavat väljenduslaadi ehk stiili, samuti rakenduslikku muusikavaldkonda ning akadeemilise eriala nimetust. Pärimusmuusika on uuem termin varem eesti keeles sama objekti kirjeldamiseks kasutatud rahvamuusika mõistele, mistõttu võib neid käsitleda (traditsioonilise muusika) sünonüümidena.

Lauri Honko artikli „Folklooriprotsess“ järgi „mõistetakse pärimusliku kultuuri ehk folkloori all kollektiivi traditsioonipõhjalise loomingu kogumit, mida esitab rühm või üksikisik, mis vastab ühiskonna ootustele ning kajastab eriliselt ühiskonna kultuurilist ja sotsiaalset identiteeti“ (Honko 1998, vaadatud 18.04.22). Rahvamuusika (*folk music*) tuli käibele 19. sajandi lõpul üldise nimetajana muusikalise rahvaluule (folkloori) kohta, ühendades varem eraldi seisnud mõisted rahvalaul ja rahvapillimuusika. Et eristada 19. sajandi teises pooles peale tunginud uut tüüpi muusikat (sh lõõtspillimuusikat) vanemast rahvamuusikast, võeti uuema kohta esmalt kasutusele mõiste rahvalik muusika. See hakkas tähistama rahva seas spontaanselt levivaid lugusid, mis olid suhteliselt uued, mõnikord trügis ilmunud ning sageli oli teada ka autor. Samuti hakkas mõiste seostuma teatud muusikastiiliga, tähistades kergesti meeldejäävat, enamasti rõõmsaid tantsurütmi „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, funktsionaalharmonia elementaarseid reegleid järgiv meloodia ja kindel meetrum. (Särg, Johanson 2011: 117)

Funktsionaalharmonial põhinevat euroopaliku rahvaliku muusika žanri hakati etnomusikoloogias nimetama mõistega uuem rahvamuusika. Paradoksaalselt seda uuemat rahvamuusikat, mille vanemast kihistusest ka teppo-tüüpi lõõtspilli

mängutraditsioon pärineb, 20. sajandi alguses veel rahvamuusikaks ei peetud. Selles nähti pigem „põhjust“, miks rahva vanem muusikatradsioon hääbuma kipus. Siinkohal võib näha paralleele ka tänapäevaga – tekkiv traditsioon kipub matma ja unustama vanema esteetika. Uuemat rahvamuusikat ei tunnustatud toona veel traditsioonilisena – ehkki see muusika oli juba üldrahvalik, ei olnud põlisus siis veel piisavalt välja kujunenud. Kokkuvõttes võib seda uuemat rahvamuusikat käsitleda kui omal ajal lihtsalt populaarset ehk rahvalikku „külamuusikat“ või „maarahva“ (eesti rahva) muusikat, mis hilisemal ajal on kujunenud ka traditsiooniliseks (rahvamuusikaks, pärimusmuusikaks).

Lisaks juba mainitud mõistele „rahvalik muusika“ on aja jooksul kasutatud traditsioonilise muusika kohta ka teisi termineid, mis võivad sisaldada endas lisaks nähtuse põhituumale (rahva pärimuslik muusikatradsioon) ka lisatasandit – hinnangulist, st stilistilist suhtumist nähtuse taasesitamisse või selle põhjal (muusika) loomisse. Mõisteid nagu näiteks „rahvakunst“, „isetegevus“ ja „autentne rahvamuusika“ on ilmselt kõiki kasutatud ka Eesti traditsioonilise lõõtspillimuusika puhul. „Rahvalik muusika“ kui rahva eelistatud, populaarne ja kaasaegne muusikastiil on ajas palju muutunud. „Rahvalikuks“ saavad palad siis, kui (parimas mõttes) lihtrahva seast võrsunud akadeemilise hariduseta muusikud neid vastavalt oma isikupärastele võimetele ja pilli võimalustele rahvapärases stiilis järgi mängima hakkavad, kui lood „kuulmise teel“ levivad. Rahvalik muusika sarnaneb seega rahva traditsioonilise helikeelelega, rahvamuusika stiiliga.

Eesti professionaalses kunstmuusikas on alates 20. sajandi algusest otsitud Euroopa kunstmuusika stiilis „rahvuslikku helikeelt“ ja loodud folkloori kasutades kunstilist väärtust. Seejuures on loomingu kultuursus, ilu (kaunistamine) ja oma parimas stiilis sooritamine kunstniku (sh minu) loomuomased, st kunstile omased eesmärgid. Kõik loojad pole kunstnikud ehk idealistid. Seega võiks rääkida ka lihtsamast rahvalikust helikeelest, rahva põlisest ehk traditsioonilisest muusikastiilist.

Seda mõte pärineb Ungari helilooja Zoltán Kodály poolt välja pakutud mõistest „rahva muusikaline emakeel“, sest paljud rahvad on harjunud end identifitseerima oma keele kaudu. Rahva muusikaliseks emakeeleks on rahva traditsiooniline muusika, rahvapärase (traditsioonilise) helikeele (stiili) ideaal tähistab lääneliku (õhtumaise) kunstmuusika ja pärimusmuusika kontekstis (keeles) lihtsalt erinevaid eesmärgi. Veljo Tormise sõnul on

eesti muusikalise emakeele tüveks regilaul (Kiviberg 2013, vaadatud 18.04.2022). Eesti uuema rahvamuusika (sh lõõtspillimuusika) ühe tüvitekstina võiks nimetada Arvo Pärdi „Ukuaru valssi“ (Veidemann 2018, vaadatud 23.04.22).

Rahvamuusikast lähtuv kunsti loomine kirjeldab ka minu kui artisti tööd. Kuna rahvakunsti (ümberstiliseerimise) temaatika seostub aga mitme ajastu kontekstis ideoloogilise kõrgkultuuriga, kunstilisest väärtusest lähtuva käsitlusviisiga, tasub traditsioonilise kultuuri kontekstis kasutada kunsti mõistet tagasihoidlikult, traditsiooni (rahva) suhtes lugupidavalt. (Särg 2012: 117) Rahvamuusikal ei saa olla kõrgemat (või madalamat) vormi. „Kultuuri ei saa hierarhilisse ritta panna, sest kultuuri väärtuseks on erisus ehk moodsa sõnaga identiteet. Eesti kultuuri üheks erisuseks on kirjutatud tekstide vähesus ja suulise traditsiooni rikkus“ (Meri 1996, vaadatud 23.04.22).

„Rahvakunst“ nõukogudeaegse kontseptsioonina sümboliseeris aga näiteks varasema (primaarse) suulise pärimuse, loominguilisuse ja individipõhise muusikatradsiooni (kultuurinähtuse) asendumist soovitusliku, kunstliku, kõrgema ideaaliga, kirjalikult fikseeritud, kontrollitava ja kollektiivse lähenemisega. Samuti seostub „rahvakunstiga“ kuulmise järgi õppimise (eeskuju vahetu ja tervikliku matkimise) asendumine kirjaliku „tõlke“ lugemise ehk noodist mängimisega, kust algse traditsioonilise esituse juurde kuuluvast muusiku isikupärast on enamik läinud tõlkes kaduma. (Särg, Johanson 2011: 119–131) Individuaalne rahvalauliku või pillimehe „institutsioon“ kui traditsioonilise muusiku isikustatud ja hinnatud ühiskondlik amet või roll asendus institutsionaliseeritud rahvakunsti kontseptsioonis kollektiivse „isetegevusega“ (amatöörkunstiga), mille ilmekaimaks avaldumisvormiks olid nn „rahvamuusikaorkestrid“ ja „rahvakunsti-ansamblid“.

Taive Särg (Viiding) ja Ants Johanson on artiklis „Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis“ (2011) kirjeldanud, kuidas kontseptsiooni käibeletulek 1990. aastatel kätkes endas soovi anda kunagi oma loomulikus keskkonnas eksisteerinud (ehk primaarsele) rahvamuusikale „teine elu“ ehk tekitada algsel traditsioonil teadlikult põhinev sekundaarne (kaasaegne) traditsioon<sup>1</sup>. Seejuures oli vajadus uue mõiste järele mitte niivõrd sisuline, vaid tingitud soovist justnimelt vastanduda nõukogude ajal välja kujunenud rahvakunstipõhisele rahvamuusika

---

<sup>1</sup> Folkloori „esimese“ ja „teise elu“ mõisteid defineeris Lauri Honko artiklis „Folklooriprotsess“ (Honko 1998; eestikeelne tõlge veebis <https://www.folklore.ee/tagused/nr6/honko.htm>, vaadatud 10.04.22)

kontseptsioonile, millest side algse (mittekirjaliku) traditsiooniga oli põhimõtteliselt kadunud. Soositud esitusvormiks olid saanud rahvamuusika seaded (töötlused), mis kasutasid professionaalse kunstmuusika võtteid ja vahendeid. Esitajate tase ega eesmärgid professionaalsuseni ega kunstilise väärtuseni tihti ei küündinud, mistõttu liigitus nähtus taidluse ehk kunstilise isetegevuse alla ning devalveerus nii rahvamuusika mõiste kui praktiline väljund traditsiooniteadlikele muusikutele, kes soovisid olla oma tegevuses tõsiseltvõetavad. (Särg, Johanson 2011: 119–131)

Pärimusmuusika kui uue kontseptsiooni eelkäijaks nii Eestis kui maailmas võib pidada 1970.–80. aastatel levinud „autentse rahvamuusika“ suunda, mis lähtus rohkem traditsioonist kui „isetegevus“ ja hakkas toetuma arhiiviallikele ja veel elavale suulisele pärimusele. Kuna autentsuse all peeti silmas eelkõige originaaliläheduse taotlemist, mis jättis loomingulise poole musitseerimises teisejärguliseks, loobuti ka Eestis autentsuse või eheduse seadmisest pärimusmuusika kui uue tervikliku käsitlusviisi aluseks. Pärimusmuusika kontseptsiooni aluseks seati traditsioon ja eesmärgiks muuta traditsioonilise muusika (toona rahvamuusika) esitamine taas loominguliseks ja kaasaegseks tegevuseks. (Särg, Johanson 2011: 119–131)

Traditsioon on tuleviku loomine mineviku põhjal (Glassie, 1995: 395; Morgenstern 2021: 4). See loominguline tahk viitab pärimusmuusika kontseptsiooni uudsusele võrreldes eelnevate käsitlustega, mis keskendusid objektile kui eelkõige mineviku ja mittemodernse ühiskonna nähtusele (Morgenstern 2021: 4). Tänapäeval eksisteerib traditsioon modernses ühiskonnas, nii et piiride tõmbamisele, mis täpselt on ja mis ei ole pärimusmuusika/rahvamuusika, pole ka mõtet ülearu keskendada. Eristamaks primaarset traditsiooni sekundaarsest võib kasutada ka mõisteid nüüdisaegne (ka kaasaegne, modernne) pärimusmuusika (*contemporary traditional/folk music*). Selle kontseptsiooni kaudu saab kirjeldada traditsioonilise muusika sulandumist teiste muusikastiilidega ja nii-öelda populaarse folkmuusika žanri teket (*ethno/folk pop, folk rock* jne). Nüüdisaegne pärimusmuusika on ammu väljunud vaid ühe rahva või rahvuse keskest (rahvamuusika) käsitlusest, seetõttu on kasutusele võetud ka maailmamuusika (*world music*) mõiste, mis seob erinevaid pärimus- ja poppmuusika stiile üle maailma (Bohlman 2020: 5). Pärimusmuusika otseseks ingliskeelseks vasteks olevat mõistet *heritage music* kasutatakse samuti eelkõige kaasaegse muusika kohta, mis põhineb mineviku muusikapärandil (*musical heritage*).

Mina muusikuna ei ole „rahvas“ vaid kasutan pärimust. Rahvamuusika (*folk music*) mõiste kahjuks ja järkjärgulise asendumise kasuks pärimusmuusika mõistega (*traditional music*) ka globaalses plaanis räägib asjaolu, et traditsioonilise muusika kontseptsioon on kaasavam, suutes kirjeldada ka nähtusi, mis ei mahu rahvaloomingu (folkloori) alla – uut pärimusloomingu ja autorlust.

Enne käesoleva või ka mõne teise sarnase objekti (traditsiooni) muusikalist liigitamist ja defineerimist tasub meeles pidada, et traditsioonikandjad oma loomulikus keskkonnas ise selle üle vaevalt pead murdsid. Kuidas vaadeldavat muusikat liigitada ja defineerida, on hilisemate uurijate ja tõlgendajate ülesanne ning ei mõjuta tagasiulatuvalt traditsiooni. Mõisted pärimusmuusika ja rahvamuusika on tulnud väljastpoolt ning sõnastatud hiljem, et seletada midagi, mis varem, oma ajas ja loomulikus keskkonnas ei vajanud seletamist. Ometi kirjeldavad tänapäeval needsamad mõisted traditsioonist lähtuva muusiku tegevusruumi ja toetavad identiteeti. Mõisted on teisisõnu kasutusel nii algse traditsiooni (mineviku) kui ka sellest mõjutatud uue muusika (oleviku) määratlemiseks.

Pean ja nimetan end õigustatult nii pärimusmuusikuks kui ka rahvamuusikuks, folkmuusikuks, artistiks, professionaalist asjaarmastajaks, isegi mingis mõttes poppmuusikuks ja rahvakunstnikuks, st kasutan neid kontseptsioone oma traditsioonil põhineva loomingu iseloomustamiseks. Ennekõike aga siiski lihtsalt muusikuks, sest täiendid ega valdkonnad ei sea piire loovuses, vaid aitavad loomingu mõtestada ja suunata. Sõna „pärimus“ lai tähendusväli<sup>2</sup> annab pärimusmuusika mõistele (lisaks minevikule ja olevikule) ka tulevikku suunatud mõõtme – pärandit kui meile usaldatud ja millegi poolest väärtuslikku sisu ei tohi niisama vastutustundetult kasutada (sellest ainult isiklikku kasu saada), vaid pärandit vastu võttes võtame ka kohustuse seda hoida ja säilitada. Teisisõnu, traditsiooni pühendunu võtab pärimusmuusika kontseptsioonis kaasvastutuse traditsiooni peaesmärgi – säilimise ees.

Üheks võimaluseks traditsiooni luua on ise lugude tegemine, millel oleks võimalus kunagi saada traditsiooniks. Luua võib nii traditsioonilise stiili rangeid kui ka vabu

---

<sup>2</sup> Etümoloogiast: *pärimuse* sõnatüveks on *pära* (tagune, alus, tõepõhi). *Algupära*, *isikupära*. Tulenevad sõnad: *pärandama*, *pärast* (ajamõõtes see, mis tuleb hiljem, aga ka millegi nimel või mingil põhjusel), *päri* olema (suunamõõde, nõusolek), *pärit* olema, *pärima* (nii pärandust saada kui ka küsima ja uurima), *päral* (kohale jõudnud), *päralt* olema (kellegi jaoks olemas olema). *Pärg* ja *pärjamine* kui pärisusse pühitsemise sümboolid. Kõige lähem iseseisev sõnatüvi *pära*-le on *pere* (kui seljatagune). (Eesti Etümoloogiasõnaraamat)

(loomingulisi) reegleid järgides. Pärimusmuusiku traditsiooni sobituvat loomingut käsitletakse pärimusmuusikana (nn uue loominguna pärimusmuusikas). Pärimusmuusika kontseptsioon ei keela järelikult algsele traditsioonile või mingile ajastule tundmatu loo või meloodia toomist sellesse traditsiooni. Kui pala esitus on stiilne nii isikupära kui ka traditsiooni mõttes ning täidab traditsioonilise repertuaari funktsiooni, siis pole (selle käsitluse järgi) niivõrd oluline see, mida mängitakse, vaid kuidas seda tehakse. Kokkuvõttes võib pärimusmuusik teha ja esitada originaalloomingut, see mahub pärimusmuusika mõiste alla, kui esitusstiil on traditsiooniline. Lugu võib saada populaarseks ja minna kaasaegsesse traditsiooni (levida nii suuliselt kui kirjalikult). Pärimusmuusika puhul kehtib eeltingimusena repertuaari põlvkondadeülesus, kuid arvestada tuleb ka lugude leviulatust ühe põlvkonna sisesealt.

Pean oma töös (teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni ja eesti uuema rahvamuusika puhul) oluliseks eristada kahte erineva rõhuasetusega käsitlust sellest, mis on või ei ole pärimusmuusika: päritolu- ja stiilipõhist lähenemist. Esimese ja rangema käsitusviisi järgi peetakse pärimusmuusikaks vaid teatud geograafilise piirkonna või kogukonna suulises traditsioonis tekkinud ajaloolist repertuaari, mille autorid on teadmata. Ka taasesitus võiks selle ideaali kohaselt olla võimalikult „autentne“. Seades eeltingimuseks vaid anonüümse folkloori, kitsamalt isegi rahva (*ethnos, folk*) põhise repertuaari, ei kata see aga kõiki pärimusmuusika uuemaid valdkondi ja ilminguid, näiteks eesti uuemat rahvamuusikat või teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilist repertuaari tervikuna.

Seetõttu pakun välja ka teise, vabamat lähenemise – pärimusmuusika stiilipõhise käsitusviisi, mis seab traditsiooniks ehk pärimusmuusika keskseks väärtuseks repertuaari päritolu asemel selle esitamise stiili. Paljuski identifitseerin just sellisele kaasaegsele loomepõhisele käsitusviisile tuginedes nii enda kui kõigi käesolevas töös uuritavate traditsioonikandjate muusikat (repertuaari) tervikuna ja ka uuemat rahvamuusikat laiemalt pärimusmuusikana. Traditsioonilisele esitajale ei saa ette kirjutada, mida või kuidas esitama peab. Esitada võib kõike, mida stiil võimaldab. Stiilipõhine lähenemine vaatleb traditsiooni kujunemist laiemalt, koostoimes teiste kultuurinähtustega, ning lubab selles stiilis (traditsioonis) esitada ka traditsioonivälist päritolu ja teadaoleva autori loodud repertuaari. Repertuaaripõhine lähenemine on

rangem, seades traditsioonilisuse tingimuseks muusikalise teksti pärinemise traditsioonist seestpoolt ja soovituslikult ka anonüümsuse (et autoriks oleks „rahvas“).

Olenemata paljude uuema rahvamuusika palade traditsioonivälisest päritolust, on ka teiste rahvaste või kaasaegsest estraadi- või autorimuusikast pärit lugusid teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonis edasi antud põlvest põlve ja mängitud samas traditsioonilises stiilis, mistõttu need on käsitletavad traditsiooni objektina. Lõpuks ei mängi muusik mitte seda repertuaari, mida peab või võib, vaid mis talle meeldib. Ka kõnekeeltes esineb palju laensõnu teistest keeltest, lisaks rahvusvahelistele kõnekeeltele (näiteks inglise keel) on ka rahvusvahelised muusikastiilid (näiteks ingliskeelne kantri ja iiri muusika on rahvalikus muusikas kohanenud üle läänemaailma). Stiilist kui helikeelest ja traditsioonilisest muusikast kui rahva muusikalisest emakeelest lähtudes viitame sellele, et pärimusmuusika on eelkõige stiil. See tähendab, et pärimusmuusika “on” mitte ainult selles stiilis (repertuaaris) juba valmis olevad palad, vaid ka selles keeles veel loomata tekstid, ka sellesse stiili veel “tõlkimata” palad.

Kokkuvõtteks toon fookusesse käesoleva töö loovuurimusliku pealkirja, mis lähtub lõppevas alapeatükis kirjeldatud pärimusmuusika (traditsiooni) kontseptsioonist. Selle kaks osa – (1) teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooniline mängustiil 20. sajandil ja (2) traditsiooniteadlik esituspraktika – suhestuvad teineteisega vastavalt kui loomise eeskuju ja järelkuju (tulem), sisend ja väljund, teooria ja praktika, objekt ja selle otstarve, vana ja uus, alus ja õeldis, algupära ja isikupära, inspiratsioon ja looming jne. Väljend „stiili kujunemine“ pealkirjas osutab traditsiooni (minu inspiratsiooniallika) arenemisele sellise variatiivsuse niagu see oli „enne mind“, 20. sajandi lõpus.

## **1.2 Loovuurimuslikud küsimused ja eesmärgid**

Nüüdisaegse pärimusmuusikuna on minu eesmärgiks saavutada traditsiooni- ja stiiliteadlik esituspraktika. Esituspraktika (*performance practice*) tähistab muusikateaduse valdkonda, mis puudutab eelkõige seda, kuidas muusikat esitatakse või esitati, eriti kui see on seotud „autentse“ stiili otsingutega eelmistest põlvkondadest ja ajastutest. Autentsuse taotlemise tähendus on muutunud ja tänapäeval üldiselt asendunud aruteludega ajaloolise teabega informeeritud ehk ajalooteadliku (-tundliku) esituste üle. (Cyr 2016, vaadatud 21.04.2022) Selle kitsama lähenemise eesmärgiks on

jääda truuks muusikalise ajastu stiilile, milles esitav pala algselt sündis (Fleming 2020, vaadatud 21.04.22). Esituspraktika laiemaks eesmärgiks on aga püüd kindlaks teha, kui palju ja millist vabadust mingi stiil võimaldab. Arusaam muusika esitamisest on pidevalt muutuv ja igal helipalal või ajaloolisel praktilal võib olla rohkem kui üks tõlgendus. (Cyr 2016) Esituspraktika vaatleb esituse tehnilist külge, mis määrab kõlalise esituse stiili (Latham 2011, vaadatud 21.04.22). Järelikult uurib esituspraktika stiili praktilist avaldumist, tõlgendamist, selle „elavat“ esitust (*live performance*). Esituspraktika hõlmab ka kitsamat, tihti ekslikult samatähenduslikuks peetavat, vaid Lääne kunstmuusikale omast mõistet – heliteose interpretatsiooni.

Pärimusel (traditsioonil) põhinev muusika kannab küll teatud minevikus kujunenud väärtusi, kuid on ikkagi alati kaasaegne ja elav. Vana ja uue kokku sulatamine, vana uueks loomine, täpsemalt pärimusest taas (käesolevas hetkes uue) muusika loomine on seega pärimusmuusika kui mõiste sügavam tähendus. Muusiku loominguks on loov esitus või tõlgendus. Pärimusmuusik on seega looja, kelle looming (esitus, tõlgendus, muusika) põhineb traditsioonil, mida ta tunneb ja valdab ning (elus) hoida soovib. Pärimusmuusikat uurides ja taasesitades tuleb lisaks kuuldelisele materjalile võtta arvesse traditsiooni konteksti laiemalt, teisisõnu kõike, mis on seda muusikat mõjutanud ja kujundanud – näiteks ajastut ja eluolu, kombestikku, piirkondlikke eripärasid ja seoseid, sotsiaalseid suhteid ning seda, mis oli musitseerimise eesmärk ehk funktsioon.

Pilli mängimise algeesmärk ehk primaarne funktsioon pole traditsioonis olnud mitte esitus või esinemine kellegi teise jaoks, vaid mängimine kui tegevus ise, „mängimine iseendale“, enese tarbeks. Seetõttu kasutan ka käesolevas töös instrumentaalse pärimusmuusika uurimisel juba kinnistunud mängustiili mõistet, mis kajastab minu arvates sisuliselt samatähenduslikust „esitusstiilist“ paremini just laiemat konteksti muusika esituse ümber.

Kui sõna „stiil“ algne ladinakeelne tähendus on „kirjapulk“ (*stilus*), siis võiks (mängu)stiili sümboolne eestikeelne vaste olla „käekiri“. Kõik individuaalsed käekirjad on teatud määral erinevad, aga siiski nii sarnased, et on (enamasti) loetavad ja tõlgendatavad märgisüsteemina. Osasid käekirju peetakse ilusateks, teisi inetuteks, mõned on paremini loetavad, teistest on keerulisem aru saada. Arvestades, et pärimusmuusika kontekstis on igal mängijal oma isikupärane mängustiil ning käte töö on pillimängus keskne roll, sobib „käekiri“ üsna hästi piltlikustama seda, mida ma uurin

– lõõtspillimängijate erinevaid käekirju ehk isikupäraseid mängustiile. Seejuures on ühiseks märgisüsteemiks, milles väljendutakse, justnimelt vaadeldav traditsioon, täpsemalt üldine traditsiooniline mängustiil. Kui „käekiri“ viitab mängustiili tehnilisele aspektile, mis kujundab esituse tulemuse, siis muusikalisele stiilile või väljendusväljale (keele võimalustele) viitab ilus eestikeelne sõnaühend – „helikeel“ (ehk muusikastiil).

Töö rakenduslik uurimisküsimus – kuidas mängida stiilselt ehk traditsioonile omaselt – on läbivaks probleemiks nii lõõtspillimängijate seas laiemalt kui ka isiklikus plaanis. See, millele toetuda, on tihti ebaselge, mitmeti mõistetav, aga ka suulisele traditsioonile omaselt üsna mitmekesine. Traditsioonilist mängustiili defineeritakse ja mõistetakse erinevalt, olenevalt mängija või kuulaja taustast – kuivõrd on ta kuulnud või kokku puutunud kas elava traditsiooniga või helisalvestistega. Eesti lõõtspillitraditsioon on võrreldes enamike vanemate rahvapillide mängutraditsioonidega kestnud katkematult siiani ja areneb pidevalt edasi. Edasises kujunemises on ohtudeks algupära unustamine, liigsed teiste (rahvaste) muusikastiilide mõjud ja sellest tulenevalt isikupärase mängustiilide ühtlustumine, aina rohkem ühesuguseks muutumine. Et pärimust ja selle stiililist mitmekesisust hoida, tuleb aru saada ja fikseerida, mida antud traditsioon endast kujutab ning mis on selle erilised jooned võrreldes teiste pillide, stiilide ja geograafiliste piirkondadega.

Kuigi traditsioon ja selle esituspraktika loomine kuuluvad ka 21. sajandisse, olen uuritava traditsiooni piiritletud 20. sajandiga. Varaseim töös uuritav salvestis pärineb 1954. aastast ning hiliseim 1995. aastast. Tuleb meeles pidada, et nii nagu teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni juured ulatuvad 19. sajandisse, kestab ja kujuneb see seniajani. 21. sajandisse jääb vahepeal madalseisus olnud lõõtspilli populaarsuse uus tõus ja nii-öelda uue mängijate enamuse tekkimine, kes lõõtspilli alles sel sajandil mängima on hakanud. Traditsioon on muutumas ning vajab järjepidevuse ja pärandi mitmekesisuse seisukohalt selget vastust küsimustele, mis on traditsiooniline nii ajaloolises (20. sajandi, kui traditsiooni kujunemisaja) kui ka tänapäeva kontekstis, kuidas säilitada traditsioonilisust ja kuidas uut muusikalist materjali stiilselt traditsiooni sobitada.

Äsja püstitatud küsimustes avaldub käesoleva töö loovuurimuslik mõõde. Uue muusikalise materjali all pean silmas kas juba olemasolevat repertuaari, millest 20. sajandi lõõtspillimängijate esituses helisalvestised puuduvad, või täitsa uut loomingut pärimusmuusika kontekstis. Tänapäeva pärimusmuusikut võiks iseloomustada tahe ja

võime eeskujudeks olevate traditsioonikandjate isikupäraseid mängustiile (kui tervikuid) muusikalisteks vahenditeks teisendada ja kasutada neid kui variatsioone, samuti oskus tuletada (ka algselt erinevate mängijate) üksikutest stiilitunnustest erinevaid tervikuid. Seega ei suutu ma traditsioonilises stiilis mängimisse kui kitsendusse, vaid kui laia ja võimalusterohkesse tegevusruumi. Käesoleva uurimusega soovingi selle „mänguruumi“ kaardistada.

Teema on aktuaalne ka laiemalt, sest vaadeldav traditsioon on hetkel väga elujõuline. Teppo-tüüpi lõõtspilli mängijaid on küll suhteliselt palju, aga üldine mängustiil on muutunud ähmasemaks, lihtsustunud ja ühtlustunud, arusaam traditsioonilisusest on muutunud ja palju nüansse (stiilitunnuseid) on käibelt kadunud. Tänapäeva mängija ei ole enam enamasti loomulikus (primaarses) keskkonnas mängima hakanud, õppimismeetodid on teistsugused, mängijate muusikaline maailmapilt on erinev ja ilmselt tunduvalt laiem, kui eelmise sajandi traditsioonikandjatel. Tunnen, et praegusel hetkel on viimane aeg aru saada ja fikseerida, mis on selle mängustiili mõttes algupärane ja sobiv, teisisõnu traditsiooniline. Traditsiooni areng on jõudnud etappi, kus on vaja teha minevikust kokkuvõtte, et hoida tulevikus õiget suunda.

Lõõtspill on ühest küljest traditsiooniline instrument ehk rahvapill. Teppo-tüüpi lõõtspill on üks väheseid eesti rahvapille, mis on selliseks kujunenud Eestis. Võrreldes näiteks viuliga, mille kuju on kõikjal valdavalt samasugune, on teppo-tüüpi lõõtspill kui lõõtspillide erivorm tekkinud kohalike pillimeistrite loominguna (pillid valmivad traditsiooniliselt käsitööna). Etnograafiline taust ja kontekst määrab paljuski, kuidas rahvaille mängitakse. Nii teppo-tüüpi lõõtspill kui ka rahvapillid üldiselt on traditsiooniliselt olnud mõeldud teatud kindla muusikažanri või -stiili jaoks, mida nii-öelda sobis neil esitada ja mida peeti iseenesestmõistetavaks ja „õigeks“ viisiks pilli mängida. Stiili konservatiivsus (alalhoidlikkus) väljendub selles, et muusika lihtsalt meeldib inimestele mingis kindlas vormis esitatuna.

Teisalt käsitlen oma loometegevuses lõõtspilli mitte ainult rahvapillina (kontekstuaalsus) vaid ka kaasaegse muusikainstrumendina (kontekstist sõltumatus). Rahvaille on defineeritud kui (1) rahva seas nii (2) aegade jooksul kui ka tänapäeval (3) mitteprofessionaalses muusikaharrastuses, (4) enamasti suulises traditsioonis kasutatavaid (5) muusikariistu, mida (6) kasutatakse igapäevaelus mitmesuguste rahvakultuuri ilmingute saateks (funktsionaalsus) (Tõnurist jt 2008: 11). Rahvapilli

mõiste ei rahulda mind täielikult, sest see ei vasta mu ambitsioonidele professionaalse muusikuna. Kuigi valdan ja naudin „tantsuks mängimist“ kui selle pilli üht algfunktsiooni (see oskus ei ole muide iseenesest mõistetav, vaid erineb mõnevõrra niisama esinemisest või lihtsalt muusika esitamisest), ei ole see kaugeltki enam lõõtspillimuusika peamine väljund.

Traditsiooni hoidmise ja uurimise kõrval on minu (laiemaks) eesmärgiks ka lõõtspillile uute muusikaliste kasutusvõimaluste leidmine ning mängutehnika ja -stiili avardamine ja edasi arendamine. Olen veendunud, et selleks, et säilida ka tulevikus, peab teppo-tüüpi lõõtspill ajaga kaasas käima, kuid selle arengu aluseks võiks siiski olla traditsioon ja selle tundmine.

Milline on niisiis see traditsiooniline mängustiil? Mis on ja mis pole traditsiooniline? Need tihti tõstatuvad küsimused on mind lõõtspillimängijana alati saatnud. Idee traditsioonilisest mängustiilist on üldistus. Mängustiil on pärimusmuusika kontekstis eelkõige muusiku isikupärane, individuaalne väljenduslaad. Reeglina oli igal rahvamuusikul üks ja ainus ehk oma terviklik mängustiil, milles end muusikaliselt väljendati. Iga isikupärane stiil erineb millegi poolest teistest, kuid traditsioonile omaselt on neis rohkem ühiseid kui erinevaid jooni. Mängijate isikupära põhineb samadel alustel ja väärtustel (ehk traditsioonil), teisisõnu, erinevused põhinevad sarnasusel. Järelikult on iga traditsiooni sobituv isikupärane stiil tervikuna osa üldisest traditsioonilisest stiilist ehk lihtsustatult – traditsiooniline. Siit koorub ka vastus käesoleva lõigu alguses esitatud küsimustele: traditsiooniline on nii iga üksiku traditsiooni sobitava mängija isikupärase mängustiili element (üksik tunnus) kui ka nende elementide segamine, varieerimine ja muutmine. Traditsiooni sobitub järelikult ka (minu poolt) nende isikupäraste stiilidega või üksikute stiilitunnustega „mängimine“, samuti nende kokku sulatamine, neist uue muusika tuletamine või loomine.

Loovuurimuslikus mõõtmes ei piirdu ma ainult teppo-tüüpi lõõtspillilt pärit stiilitunnustega, vaid käsitlen seda traditsiooni osana laiemast stiilitunnetusest, mida saab pigem seostada mitte niivõrd mõne konkreetse pilli, vaid kindlat tüüpi repertuaariga. Uuritavate lõõtspillimängijate isikupäraste stiilide sarnasust ehk ühisosa saab käsitleda kui traditsioonilise stiili aluseks olevat ühist põhimõtet. Et selle „pillideülese“ stiili uurimine või ühise esteetilise tunnetuse olemasolu tõestamine väljub käesoleva töö raamidest ja eesmärkidest, piirdun vaid mõne näitega, kuidas sarnane

stiilitunnetus avaldub ka teiste eesti rahvapillide traditsioonides. Kirjeldan, kuidas olen mänguvõtteid kandlelt lõõtspillile üle kandnud ning seeläbi teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilises stiilis uusi nüansse ja mänguvõimalusi leidnud.

Teppo-tüüpi lõõtspill, aga ka sellel välja kujunenud traditsiooniline mängustiil on maailmas ehk teiste lõõtspillitüüpide ja neile omaste mängustiilide seas ainulaadne. Käesolev etnomusikoloogiline kirjeldus võiks aidata traditsiooni väärtustada, säilitada ja „õigel teel“ hoida. Traditsiooniteadliku esituspraktika loomine on seega kõige laiemaks ja ambitsioonikamaks eesmärgiks, mis lähtub paljuski kohustusest traditsiooni hoida ja selle „kasu“ (sisu) ka tulevikku kanda.

### **1.3 Muusikaline stiil, esitus ja teos pärimusmuusikas**

Stiili mõistega tähistatakse muusikas väljendusviisi, täpsemalt muusikapala või -teose teostamise viisi ehk teguviisi (Pascall 2001, vaadatud 18.04.2022). Stiil iseloomustab nii muusikalisi tekste (muusika on stiil, helikeel), kui ka tekstide esitamist. Muusikalised tekstid ei pruugi olla kirjalikult fikseeritud. Muusikastiil viitab muusikaliste tunnuste ja kompositsioonivahendite (teguviiside) kogumile, mis on iseloomulik kas teatud repertuaarile, ajastule, geograafilisele piirkonnale, traditsioonile, koolkonnale, heliloojale, heliteosele või esituspraktikale (Pascall 2001; Siitan 2004: 44). Stiili kujundavad eeskujud. Ettekujutuse stiilist loob selles loodud looming. Muusikastiili määravad sarnases stiilis loodud (ellu viidud) helipalad, stiili defineerib repertuaar. Stiil on eesmärk, ideaal (seega ka idealistlik), aluseks ilule, muusa.

Enne muusikalise stiili erinevatest nähtustest ülevaate andmist, vaatlen stiili laiemas sotsiokultuurilises kontekstis. Mihhail Lotmani järgi on stiil semiootiline struktuur ehk märgisüsteem. Seda, kas tehtu sobitub stiili, määrab nii esitaja kui vastuvõtja poolne semiootiline kompetents. Muusikaliste tunnuste (põhitunnuste) organiseeritus loob vastuvõtjas ekspressiivseid, st uusi, põhitunnustele toetuvaid emotsionaalseid tähendusi. Esitaja ja vastuvõtja ühine arusaam ehk stiilitaju annab võime märgata erinevusi ja/või mitesobivusi stiili. Seega muusika ei ole universaalne keel. (Lotman jt 2018: 388) Lotmani arvates on igasse teksti lugeja ehk eeldatav auditoorium sisse kodeeritud. See seletab näiteks, miks traditsiooniline lõõtspillimuusika on tantsuline – see on mõeldud tantsumuusikaks. Stiil on sisuliselt teatud mustri, käitumisladi või -maneeeri

paljundamine ehk (nagu ka traditsioon) oma olemuselt protsess, tegevus. Lotman märgib ka, et muusika ei ole universaalne keel<sup>3</sup>.

Mind on doktoriõpingutes stiili tähenduse lahti mõtestamisel palju juhatanud Airi Liimetsa filosoofilised ja pedagoogilised õppeained ja -materjal. Ta käsitleb kasvatusteadustes õpitegevuse stiili kui inimese loomuse ja loovuse väljendust (Liimets 1999: 5), mis sobib hästi ka antud traditsioonilise mängustiili, aga ka pärimus-muusika õppimise ja õpetamise kirjeldamiseks<sup>4</sup>. Musitseerimine, pilli mängimine on tegevus ning järelikult kirjeldab seda mõiste „tegevuse stiil“. Tegevus ise on tegelikult siinkohal väga oluline, selle lõppeesmärgiks pole lihtsalt sobida mõne žanri, muusikastiili või mõiste (näiteks pärimusmuusika) alla, vaid eneseväljendus, loomingulisus, funktsionaalsus või kunstilisus. Pilli mängimise stiil ehk mängustiil võib kirjeldada igat aspekti selle tegevuse juures. Seega refereerin järgnevalt seda käsitlust veidi pikemalt.

Ka Liimetsa sõnul väljendub stiil selles, et mingi tegevuse erinevad elemendid on suhestatud teatud korrapära järgi ehk stiil on teda iseloomustavate tunnuste püsiv süsteem, suhtenähtus. Stiili tähendusväli on kõikehõlmav ja sõltub alati kultuurispetsiifilisest kontekstist, eelkõige tegevusest või nähtusest, mida stiili kaudu kirjeldatakse. Stiil on alati jagatud väärtussüsteem ehk eeldab ja peegeldab mingi kultuuritraditsiooni olemasolu. Stiil tähendab püsivat kokkulepet ehk ongi olemuselt traditsioon, komme. Traditsioonil kui protsessil või tegevusel on omadus kalduda stiili ehk korrapära suunas. Stiil kannab sõnumit ehk traditsiooni protsessis edasi kantav informatsioon on korrapärastatud stiili alusel. Stiil vastab küsimusele „kuidas“ ehk see ei ole „mis“. „Kuidas“ hõlmab koos aga nii tegevuse tehnilist (näiteks pilli ja mänguvõtteid), kui ka loomingulist külge. Stiilist kui nähtusest rääkimise eelduseks on esiteks pikema aja jooksul välja kujunenud tegevusmuster. Teiseks peab sarnane praktika olema laiemalt levinud. Isikupärane stiil saab eksisteerida vaid mingis kollektiivses stiilis, ühises esteetilises ja semiootilises väärtusruumis. (Liimets 1999: 40–46)

---

<sup>3</sup> Olen isegi tihti rääkinud muusikast ekslikult kui „universaalsest“ keelest. Muusika moodustavad siiski maailma erinevad helikeeled. Muusikastiil on keel, aga selle „räägitavus“ ületab „tavaliste“ keelte piire.

<sup>4</sup> Airi Liimets on varasemalt käsitlenud ka eesti rahvapärase viiulimuusika (repertuaari) stiili uurimistöös „Viiulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis“ (Eesti Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut. Tallinn 1988)

Stiilist kui nähtusest rääkimise oluliseks eelduseks on Liimetsale viidates veel tegevuse parimal võimalikul moel sooritamine. Stiilist on tõsimeeli mõtet rääkida siis, kui kirjeldava nähtuse või tegevuse taga on mingi loominguline aspekt, mingi püüdlus või eesmärk, olgu ta siis teadvustatud või mitte. (Liimets 1999: 43) Igasugune looming on kantud soovist „hästi teha“. Et sedasorti eesmärgid on samuti sotsiaalselt kujunenud ühised normid või ideaalid, kujunebki stiil kui jagatud teadmine parimal moel tegemisest. Stiil ja tegevuspraktika kujunemine stiiliks või stiilseks, isiku- või omapäraseks, eeldab ka teatud küpsusastet või vaimsesse etappi jõudmist.

Ameerika muusikateadlane Leonard Meyer on oma käsitluses stiili defineerinud kui mustri paljundamist kas inimekäitumises või inimekäitumise tulemustes ning stiil realiseerub teatud piirangute hulga tingimustes tehtud valikute seeria tõttu (Meyer 1989: 3; tõlge Vikipeediast). Muusikaline stiil on kui üldine keelesüsteem, mille kaudu üksik muusikaline objekt omandab tähenduse (Siitan 2004: 44), muusikaline idee teostub muusikastiili kaudu. Algmaterjali või ideed, näiteks lugu või teemat, võib tõlgendada erinevates muusikastiilides, jäljendades kindlale stiilile iseloomulikke tunnuseid. Ka teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilises stiilis on alati esitatud nii-öelda traditsiooniväliselt muusikalist materjali. Uurides teppo-tüüpi lõõtspilli mängijate personaalseid esitusstiile on nende ühisosa käsitletav nii muusikastiilina kui ka ajastu stiilina, individuaalstiilide erisused kirjeldavad seejuures stiili kujunemist ja muutumist ajas.

Stiilist (või stiilidest) võib rääkida mistahes muusika kuitahes suure või väikse kontseptuaalse üksuse puhul. Stiil, eriti traditsioonilises muusikas, võib esindada ka teatud võimalike variantide (teoreetilist) kogumit. Praktilise stiili (võimalikud variandid) määrab aga konkreetsete näidete rühm (näiteks teosed või esitused). (Pascall 2001). Traditsioonilise muusika stiili iseloomustab tervikuna rahvalikkus, st rahva mõtete ja ootuste väljendamine, ning erilised žanrid ehk muusikaliigid. Muusikastiili mõistet kasutatakse ka eri rahvamuusikakihistuste iseloomustamiseks, võib rääkida eri stiilidest ühes traditsioonis eri ajastutel ehk epohhistiilidest. (Rüütel 2012: 91)

Muusika juures saab eristada repertuaari stiili ja esituse (kui tegevuse) stiili, mille kohta kasutan oma töös terminit mängustiil. Ehkki saab eristada esitatava muusika ja esituse stiili, ei ole see alati võimalik ega otstarbekas. Mängustiili ehk instrumentaalse muusika esitamise stiili juures määrabki väga palju muusikastiil (ehk repertuaari stiil) ja traditsioon ise. Muusikastiilist tulenevad faktorid on käsitletavad lahutamatu osana

mängustiilist (esituse stiilist). Mängustiili mõiste hõlmab lisaks esitusega seotud aspektidele seega ka teatud muusikastiili välju. Samuti käsitleb mängustiili mõiste tegevuse tehnilist külge ehk mängutehnikat.

Võib öelda, et esitusstiil iseloomustab esitust (või ka et mängustiil iseloomustab loo mängimist). Esitus on aga mingi teose realiseerimine. Et saada aru, millised komponendid kuuluvad esitusstiili alla, peab esituse eraldama selle objektist ehk teosest. Pärimusmuusikas on need mõisted erineva tähenduse ja sisuga kui Euroopa kunstmuusikas, neid tuleb suulise traditsiooni jaoks kohandada. Kuna stiili mõiste on lai ning oma liitvormides tähistab see sõna olenevalt kontekstist erinevaid nüansse, siis kirjeldan järgnevalt, milliseid stiilimõisteid ma kasutan ja miks ning kuidas ma neid omavahel suhestan.

### **1.3.1 Teos ja lugu pärimusmuusikas**

Klassikalises muusikateoorias on muusikalise teksti põhimõistena kasutusel „teos“. Rangelt võttes on teos selline muusikaline tekst, mis on (1) kindlalt määratletud vormi ja struktuuriga ning seostatav autoriga, (2) kirjalikult fikseeritud, noodikirjast lähtuvalt interpreteeritav ja analüüsitav ning (3) vastama ka teatud kõrgematele väärtushinnangutele kui „tarbemuusika“ (kandma kunstilist eesmärki). (Siitan 2004: 38–39) Suulises muusikakultuuris on tekstide kujunemisele ja edasikandumisele iseloomulikud mehhanismid aga olemuslikult erinevad kirjaliku kultuuri vastavatest mehhanismidest (Siitan 2004: 35).

Pärimusmuusikas võiks sellele loomingu üksusele vastata sõna „lugu“ või ka „laul“, „pala“, „mängutükk“ jms. Professor Toomas Siitani artiklile „Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris“ viidates ei ole pärimusmuusika „lood“ „teosed“, sest lood pole lõpetatud (lõplikud, suletud) ega ka kirjalikult fikseeritud (Siitan 2004: 38). Rahvalooming (lugu) viitab ka tuvastamata autorile, ununenud originaalile, tahes või tahtmata esitatakse lugusid esitajale omasel kujul. Rahva seas suulisel teel levima hakanud repertuaari aluseks on avatus muutustele ja varieerimisele, mistõttu erineb see põhimõtteliselt klassikalise muusikaõpetuse suletud teose kontseptsioonist. Just Siitan juhtis esimesena minu tähelepanu ka sellele, et pärimusmuusikas ei sobi kasutada interpretatsiooni mõistet, sest interpreteerida saab ainult suletud teoseid. Kuna

pärimusmuusikas „teoseid“ ei ole, siis ei saa rääkida ka interpretatsioonist. Selle asemel tuleks kasutada esituspraktika mõistet. (Siitan 28.04.2020)

Sellele lisaks juhtis just professor Toomas Siitan doktoriõpingute käigus minu tähelepanu sellele, et pärimusmuusikas ei sobi kasutada interpretatsiooni mõistet, sest interpreteerida saab ainult suletud teoseid. Kuna pärimusmuusikas „teoseid“ ei ole, siis ei saa rääkida ka interpretatsioonist. Selle asemel tuleks kasutada esituspraktika mõistet.

Pärimusmuusikas võib tinglikult nimetada teoseks (loo) väljapaistvat esitust või seadet, eriti selle jäädvustust (helisalvestist). Paralleelse näitena on ka Lääne kunstmuusikas olenevalt ajastust ja stiilist helilooja poolt nooditekstis esituse mõningad aspektid (näiteks tempo, agoogika, dünaamika, artikulatsioon) rohkem või vähem lahtiseks jäetud. Tegemist on sedalaadi ettekirjutava notatsiooniga (*prescriptive notation*) (Charles Seegeri termin – Nettl 1964), mis ei ole väga detailne seetõttu, kuna eeldab potentsiaalselt esitajalt ajastustiili tundmist või kaasautorlust. (Siitan 2004: 39–43).

Pärimusmuusikas võib esitatavaks muusikaliseks „üksuseks“ olla ka funktsionaalne muusika (tarbemuusika), näiteks tantsumuusika. Tavaliselt on eristatavaks üksuseks mingi konkreetne muusikapala (*piece of music*), lugu, meloodia, „mängutükk“ vms. Loo põhilisteks omadusteks on äratuntavus ja eristumine. Muusikalisi üksusi võib eristada kahel tasemel: individuaalsed palad ja palad kui mudelid või variantide kogumid. (Nettl 1964: 131–132) Lugu eksisteerib traditsioonikandja kujutluses nii üldistatud mudelina, mis tagab loo äratuntavuse, kui ka variantide kogumina, mis sõltub esitaja kuuldelisest kogemusest.

Lääne kunstmuusika individuaalsel palal on tavaliselt eristav nimi, mida saab seostada ka autorlusega. Suulises traditsioonis pole lugudele pealkirjade andmine ega autori rolli olulisus nii tavaline ja kui nimed eksisteerivad (pillimuusikas juhtub see sagedamini kui lauludes), siis nende seos konkreetse viisiga võib olla üsna lõtv. Eristatavat muusikalist mõtet tähistav „lugu“ võib tähendada aga ka sarnaste „viiside perekonda“ ehk ühe loo erinevaid variante, mis on aja jooksul samast algest, originaalist või mudelist tekkinud. Uute variantide tekkimist (samast loost) võivad mõjutada ka traditsioonivälised muusikastiilid ja keskkonnad. Uued variandid samast loost võivad tekkida ka liites sellele elemente või osi mõnest teisest loost (mudelist). (Nettl 2015: 110–111)

Kõrvalpõikena olgu öeldud, et paljude, eriti uuemate traditsioonilisteks saanud lugude puhul on autor ja/või originaalesitus kergesti tuvastatav. See võimaldab uurida ja näha, kuidas uus repertuaar traditsioonilisse stiili on jõudnud ja kohandunud ning kuidas on traditsiooni mõjutanud teised muusikastiilid.

Kui teos tähendab pala terviklikult, täies pikkuses, suletud vormi ja variatsioonidega, siis lugu tähendab seevastu ühte „teema“ ühekordset läbimängimist, mida nimetatakse rahvapärased „läbimänguks“. Lugu esitatakse seda korduvalt läbi mängides, seejuures võivad iga kord mõned tunnused varieeruda. Läbimängudena kulgedes võib muutuda ka loo vorm, ülesehitus, osade järjekord, helistik jne. Kuivõrd vorm kujuneb detailidest ja nende omavahelistest suhetest, võib ka vormi pidada teatud stiili fenomeniks (Siitan 2004: 44). See, kuidas pärimusmuusikas esitaja loo vormiga „mängib“, on samuti tema isikupärase stiili tunnuseks.

Lääne kunstmuusika on paljuski kirjalik ehk noodipõhine, mängija õpib ja sageli ka mängib lugu noodist. Pärimusmuusika ehk suulise traditsiooni puhul mängitakse kuulmise ja mälu järgi, esitatakse mingit mõttelise mudelina eksisteerivat lugu, mitte noodis fikseeritud materjali. See viitab sellele, et lugu on ideena olemas ka mingil algsemal kujul, kui konkreetse mängija tavapärase esituses. Teisisõnu eksisteerib mingi algelisem meloodia, lihtsustatud viis, mudel ehk invariant.

Milline see mudel täpselt on, on paljuski teoreetiline ja tunnetuslik. Lihtsam on lauluga pillilugude puhul, kus laulumeloodia tekstile vastava rütmiga ongi tavaliselt selleks üldtuntud aluseks, algseks meloodiaks, millele pillimängija oma isikupärase ja pilli mängutraditsioonist tuleneva esituse ehitab. Kui uurija ei ole lugu varem mujal kuulnud, siis saab algmeloodia ka tuletada, püüdes eemaldada kõik „ülearused“ detailid (spetsiifilised rütmivõtted, kaunistused, kaashääled jms.).

### **1.3.2 Esitus, esitusstiil ja mängustiil pärimusmuusikas**

Esitus (*performance*) sobib terminina pärimusmuusika praktika kirjeldamiseks, sest alati on olemas esituse objekt (lugu). Järelikult eksisteerib ka esitusstiil (*performance style*). Seda viimast on raske eraldada mängustiilist (*playing style*), aga viimane hõlmab rohkem ka muusiku füüsilist tegevust (tegevuse stiili), samal ajal kui esitusstiil on

seotud pigem esituse kõlalise tulemusega. Nendest terminitest võib aru saada veidi erinevalt, kuid mõnes kontekstis võib neid kasutada ka sünonüümidena.

Klassikalise muusikaõpetuse kohaselt käsitletakse esitusstiilina kõike, mida nooditekstis otseselt ei ole, kuid mida esitajalt on eeldatud. Teisisõnu see, mille helilooja jätab stiili raames esitaja otsustada. Muusikaline tekst ise ei muutu ja on nii-öelda teostena suletud. Kui klassikalise muusika interpretatsiooni puhul piirdub esitaja valikuvabadus sageli vaid artikulatsiooni, strihhide, tempo, dünaamika ja agoogikaga, siis pärimusmuusika puhul, kus ei lähtuta ettekirjutatud tekstist, vaid ettekujutatud lugudest, võib esitaja muuta lisaks eelnevalt mainitud komponentidele palju rohkemat – ka meloodiat, rütmi, faktuuri, harmooniat, vormi jne. Etnomusikoloogias on pillimuusikast rääkimisel kasutusel mängustiili ja vokaalmuusika puhul laulmisstiili (mitte laulustiili) mõiste, neid ühendavaks terminiks on esitusstiil. Nii mängustiil (laulmisstiil) kui ka esitusstiil kannavad endas komponente muusikastiilist (repertuaari stiilist), eriti stilistiliselt homogeenses traditsioonis. See tähendab, et esituse stiili määrab paljuski muusikalise objekti stiil.

Mängustiil, laulmisstiil ja kaudsemalt ka esitusstiil on nii-öelda kehalised mõisted, mis rõhutavad musitseerimist kui füüsilist tegevust. Kehalisus (*embodiment*) arvestab keha liikumise mõju muusikalise tähenduse kujunemisele ja tähistamisele ning viitab ka sellele, et muusika tajumine (tunnetamine ehk kognitsioon) põhineb tegevusel (Matyja 2016: vaadatud 11.04.22; Leman, Maes 2014: 237). Muusika kuulamine võib ajus esile kutsuda motoorseid vastuseid (Matyja 2016 ...; Maes et al. 2014; Bangert, Altenmüller 2003), mis väljenduvad näiteks muusikaga samas „taktis“ (meetrumis) õõsumises või kaasa tatsumises. Kehaline esitus (*embodied performance*) hõlmab lisaks kehalisele muusika meetrumit toetavale liikumisele ka spontaanselt esitaja poolt lisatavaid viipeid või hõikeid (Satinder 2008: 3). See kõik on pärimusmuusika kontseptsioonis isikupärase esitusstiili (mängu- või laulmisstiili) osa. Võib ka näha seost inimese loomulike südametegevuse pulsivahemike ja muusika meetrilise pulseerimise eelistatud tempovahemike vahel.

Kehalisest vaatevinklist määravad mängustiili mänguvõtted ehk kasutatavad tehnilised vahendid muusikalise mõtte edastamiseks. Need on kujunenud välja traditsiooni ja traditsiooniväliste mõjutuste põhjal, esitaja stiilitunnetus lähtub tema muusikalistest maailmapildist. Mängustiil iseloomustab pärimusmuusikas kõige üldisemalt seda,

*kuidas* muusik mängib. Järelikult saab ja tuleb põhjuseid, miks kuuldeline esitus just nii kõlab, otsida kõikvõimalikest aspektidest uuritava mängija suhtes (näiteks mängija lapsepõlv, pilli iseärasused, piirkond, ajastu, suhted, muusikaline haridus, maitselised eelistused ja lemmikud, lugude allikad, kokkupuude muude muusikastiilidega jne).

Mängustiil on pärimusmuusika kontekstis niisiis terviklik stiilikäsitlus. Traditsioonilise ühiskonna esindaja „esitab“ (mängib või laulab) ehk väljendab end muusikaliselt tihti vaid ühes homogeenses stiilis, mis peegeldab tervikuna tema maailmapilti. Mängustiil sisaldab ka muusikastiilist ja ajastu iseärasustest tulenevaid tunnuseid, näiteks milline on võrdluses teiste mängijatega lugude vorm, ülesehitus, harmoniseerimine jne. Mängija isikupärane stiil moodustub, nagu näha, väga erinevatest tunnustest ning neid saab kõiki käsitleda mängija isikupärase käekirja ehk mängustiili osana.

Eelkõige kujundavad ja iseloomustavad mängustiili aga tehnilised ja muusikalised võtted, millega mingit muusikalist algmõtet väljendatakse, omalt poolt täiendatakse ja esitust ilmestatakse. Pärimusmuusika kontekstis vaadeldakse esitusstiili võtete all rohkem komponente kui Lääne kunstmuusika puhul. Palju määrab stiili juures ka pilli ehitusest ja mängupõhimõtetest lähtuvad idiomaatilised tegurid. Pill määrab, millisel sellel mängitud muusika kõlab, ja seab (nagu ka muusikastiil) kindlad piirid sellele, mis ulatuses saab esitus ja selle stiil üldse varieeruda. Mängustiil kätkeb ka mängutehnika mõõdet, millel on iga mängija stiili juures oluline roll. See, kuidas muusik mängib, kuidas esitus kõlab on tugevalt seotud pilli mängutehniliste iseärasustega.

Rahvapillimuusikas pigem ei öelda „esitata“, vaid et „mängitakse“ tantsuks, laulu saateks, kaasa jne. „Mängus“ peitub loovus, mängulisus. Kultuur avaldub ja kestab läbi mängimise ja on päris ainult siis, kui seda läbi mängitakse. Mängustiili mõiste on kasutusel näiteks ka spordis, mis vihjab, et „mängul“ on seos strateegia ja mõtlemisega. Et mõista, kuidas mängida, et esitus oleks stiilne, on vaja tunda ka mängu tehnilist külge.

Traditsiooniline mängustiil viitab vastavusele mingile tavapärasele välja kujunenud tegevusviisile. Isikupärase stiili alge on traditsiooniline stiil kui ühine märgisüsteem. Mängijate isikupärad varieeruvad traditsiooni piires. Kõike eelnevat silmas pidades peab järelikult olema mingi püsiv ehk traditsiooniline osa ning muutuv ehk individuaalne osa mängustiilist (ka püsiv, traditsiooniline on osa mängija isikupärast).

Võib mängida ka nii-öelda ebatraditsiooniliselt, mõnes muus stiilis, järelikut on traditsiooniline stiil mingi kogum kokku lepitud, sobilikke tunnuseid.

Sellega olen lahti seletanud traditsiooni ja stiili kui töö kahe põhilise alusmõiste suuresti kattuva tähendusvälja muusikas. Kokkuvõttes on mängustiil multidistsiplinaarne mõiste. Esituse stiili mõjutab nii esitatava repertuaari stiil kui ka esituse kehaline ja tehniline aspekt. Teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiil on traditsioonilisele muusikainstrumendile omaselt olulisel määral idiomaatiline, st pilli mängutehnilised võimalused ja ka mängitava repertuaari stiil määravad paljuski esituse stiili ehk kuidas seda pilli peaks mängima ja kuidas see muusika peaks kõlama. Idiomaatilist aspekti uurin erinevate stiilitunnuste plaanis töö kolmandas peatükis. Järgnevalt tutvustan aga töö uurimisobjektiks olevat teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni eelnevalt formuleeritud teoreetilise raamistiku – pärimusmuusika kontekstis.

## 2. Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni tutvustus

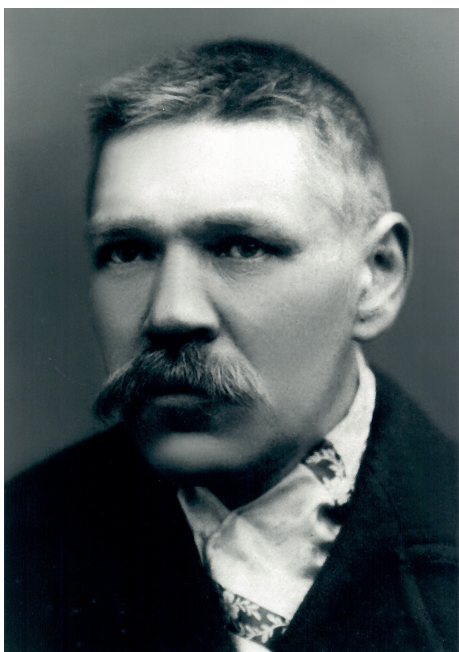
See peatükk käsitleb teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni laiemas eesti lõõtspillitraditsioonis. Tutvustan lõõtspillide ajalugu, universaalset mängupõhimõtet, nende liigitamist ja lõõtspillide spetsiifilisi mõisteid. Samuti annan ajaloolise ülevaate teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili ja repertuaari kujunemisest. Ehkki see pole muusikalise analüüsi osa, tuleb traditsioonist lähtuva esituspraktika loomisel ka kultuurikontekstist võimalikult teadlik olla. Rahvapillide uurimine ei tohiks käia lahus instrumentaalmuusika uurimisest, sest mitmeid olulisi probleeme saab lahendada eeskätt (pilli ja muusikat) võrdleva analüüsiga (Tõnurist 1996: 7).

Lõõtspill on muusikas suhteliselt uus nähtus, pill leiutati 1820. aastate lõpus. Esimesed Euroopa päritolu lõõtspillid jõudsid Eestisse ilmselt 19. sajandi keskpaigas. Peagi hakati lõõtspille tooma ka Venemaalt, kus oli Euroopa tüüpi lõõtspillide põhjal tekkinud juba ka uusi tehnilisi lahendusi ja pillikujusid. 19. sajandi teine pool oli märgiline eesti traditsioonilise muusika ümberkujunemise ajastu. Lõõtspill oligi mõeldud funktsionaalharmoonial põhineva „uuema rahvamuusika“ mängimiseks, sulandus kiiresti kohalikku kultuuriruumi ning kujunes Eestis selle žanri üheks põhiliseks rahvapilliks. Koos uueneva tantsukultuuriga tõrjus lõõtspill suhteliselt kiiresti külamuusikast välja senised peamised tantsupillid – torupilli ja viiuli. Valdavaks kujunesid uut, „moodsamat“ tüüpi lood ja tantsud – valsid, polkad, reilendrid, kuid arendati edasi ka vanemat kohalikku repertuaari, näiteks labajalavalsilugusid. (Sünter, Noormaa 2008: 53–54; Teinbas 1994: 5–13) Loomulikult ei toimunud muutus üleöö, vaid pikema perioodi vältel.

See põhimõtteline sarnasus – varase lõõtspillimuusika „labajalavalsi- või viiulipärasus“ – oli (säilinud helisalvestiste põhjal) eriti iseloomulik kuni 1930. aastate Lääne- ja Põhja-Eestile, mõnevõrra ka Mulgimaale Lõuna-Eestis, Kagu-Eesti jäi rohkem omaette (Rüütel 1989: 3). Labajalavalsiline muusika, selle järgi tantsitud vanem voortants ning labajalavalsiks või -lössiks nimetatud paaritants levisid 19. sajandi algusest pea üle terve Eesti, haaramata tõsiselt vaid kogu Kagu-Eestit ning jäädes tundmatuks setode juures (Tõnurist 2000: 160–161). Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonis, mis on tekkinud

Kagu-Eestis, ei ole labajalavalsse, kuid vanemas traditsioonis esineb siiski labajalavalsile iseloomulikke kiiremat valsitempo tunnetust (esituse ja tantsu tempot).

1890. aastatel töötas Võrumaal (Kagu-Eestis) elanud August Teppo (1875–1959) eelkõige Peterburi ja Pihkva (regiooni) päritolu ning ilmselt ka mõne teist tüüpi lõõtspilli eeskujul välja uue pillikuju ehk -tüübi (fotod 1 ja 2). Miskipärast võtsid mitmed teisedki Võrumaa, hiljem terve Eesti lõõtspillimeistrid eeskujuks just August Teppo loodud, mitte mõnda mujalt Eesti aladele jõudnud pillikuju. Nii on tekkinud siiani elujõuline ja arenev teppo-tüüpi lõõtspilli valmistamise traditsioon. Teppo-tüüpi lõõtspilli nimetatakse päritolu järgi ka Võru-tüüpi lõõtspilliks või ainsaks Eesti-tüüpi ehk eesti lõõtspilliks, kõnekeeles ka lühendatult „Teppo lõõtsaks“ või „Teppo pilliks“. Kuna need lühendid viitavad „August Teppo lõõtspillile“, mis omakorda viitab vaid konkreetse meistri loodud pillidele, väldin selguse huvides akadeemilises stiilis nende kõnekeelsete nimetuste kasutamist.



**Foto 1 (vasakul).** August Teppo 1910. aastatel. (August Teppo Lõõtsamuuseum)

**Foto 2 (paremal).** August Teppo aastal 1956. mängimas omavalmistatud lõõtspillil. (ERA, Foto 8064)

Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioon tekkis Vana-Võrumaa<sup>5</sup> kultuuriruumis ning oli algselt lokaalse ulatusega. Kuni 1930. aastateni kasutati mujal Eestis valdavalt välismaist päritolu lõõtspille (Teinbas 1994: 19). 20. sajandi lõpuks oli teppo-tüüpi lõõtspilli mängimine niivõrd üle Eesti levinud, et instrumendi tüübist hakati rääkima kui „eesti lõõtspillist“. Tähistades Eestis kujunenud ja siin ulatuslikult levinud pillikuju, on „eesti lõõtspill“ mõistena küll korrektne, kuid siiski mõneti eksitav. Ei tohi unustada, et Eestis on alati mängitud ja valmistatud ka muud tüüpi lõõtspille. Täpsemalt – „eesti lõõtspill“ tähistab üldiselt just teppo-tüüpi lõõtspilli, „eesti lõõtspillitraditsioon“ hõlmab aga kõiki eesti pärimuslikus muusikakultuuris kasutatud lõõtspillitüüpe (Eesti lõõtspille)

## 2.1 Lõõtspillide liigitus ja sellega seotud mõisted

Herbert Tampere, Igor Tõnuristi ja Taavi Teinbasi käsitlused panid organoloogilisest (erinevate pillitüüpide suguluse) vaatevinklist aluse ka korrektsele terminoloogiale. Lõõtspillide ehitusest, liigitusest, ajaloost ja Eestis levinud lõõtspillitüüpidest annab lühiülevaate raamatus „Eesti rahvapille“ olev Aleksander Sünteri ja Tarmo Noormaa kirjutatud (Tõnuristi toimetatud) artikkel (Sünteri, Noormaa 2008: 52–69).

Lõõtspill (*diatonic accordion*) on Hornbosteli-Sachsi muusikainstrumentide liigituse järgi vaba aerofon (õhkpill). Aerofoni sünonüümina on eesti keeles kasutusel ka „puhkpill“, sest aerofonid hõlmavad eelkõige just puhkpille. Lõõtspilli aerofoniks liigitamises on seega teatud vasturääkivusi (Tõnurist 2008: 18). Täiendus „vaba“ osutab siinkohal aga kahele väga olulisele lõõtspilli kui aerofoni aspektile: „vabale“ pillikeelele (*free reed*) ja „vabalt“ võnkuvale õhusambale. Vastupidi aerofoni üldlevinud definitsioonile<sup>6</sup> (näiteks Tampere 1975), ei panda lõõtspilli puhul primaarselt võnkuma mitte pillikorpusega piiratud õhusammas, vaid puidust korpusele kinnituv „vaba“ ehk „läbilööv“ (ühest otsast kinnitatud ja teisest lahtine) metallist keel. Alles see paneb omakorda võnkuma õhusamba, mida vastupidi puhkpillidele (sh vaba keelega puhkpillidele) pillikorpus ei piira. Teisisõnu määrab helikõrguse mitte võnkuma

---

<sup>5</sup> Vana-Võrumaa (Vana-Võromaa) ehk ajalooline Võrumaa on geograafiline piirkond Kagu-Eestis, mis hõlmab tänapäeva Võrumaa, Põlvamaa ja Ida-Valgamaa alasid. See on võru keele (murde) leviala ja moodustub Karula, Hargla, Urvaste, Rõuge, Kanepi, Põlva, Räpina ja Vastseliina (ajaloolistest) kihelkondadest. (Võro Instituut)

<sup>6</sup> Aerofonid on muusikainstrumentid, kus primaarselt pannakse võnkuma õhk (Tampere 1975: 9).

õhusamba kuju ja õhusurve intensiivsus (nn „ülepuhumine“), vaid keele füüsikaliste omadustega määratud (konstantne) võnkesagedus.

Lõõtspilli puhul on mängija mõlema käe all mehaaniline klaviatuur, millel valitakse helikõrgusi. Paremal pool on heliastmik meloodia mängimiseks, vasakul bassi ja saateakordi nupud harmoonia mängimiseks. Vasaku käe klaviatuuri läheduses on spetsiaalne õhuklapp või „tühi“ nupp, et pilli õhuga täita või tühjendada. Klaviatuure ühendab lõõts, mis lahti- ja kokkusurumisel tekitab kanaliseeritud õhusurve pilli metallist keeltele. Mõne pillitüübi puhul toetatakse mängides instrument põlvele, teise puhul võivad olla kasutusel õlarihmad, mis võimaldavad pilli ka seistes mängida. (Sünter, Noormaa 2008: 52)

Vanim ja ka rahvapillina kõige levinum lõõtspillitüüp on vahelduvhäältega diatooniline lõõtspill. Vahelduvhäälsus ehk bisonoorsus tähendab, et sõltuvalt sellest, kas lõõtsa surutakse kokku või tõmmatakse lahti, tekib sama nuppu alla vajutades erinev helikõrgus. „Diatooniline“ tähendab, et pilliga saab mängida vaid kindlates helistikes. Parema käe nupud on asetsetud kõrvuti ridade kaupa. Sõltuvalt ridade arvust liigitatakse lõõtspille kas ühe-, kahe-, kolme- või nelja-, harvem viierealisteks. Eraldi liigi moodustavad diatoonilised pillid, mis ei ole vahelduvhäältega (näiteks karmoška). Samuti unisonoorseid kromaatilisi lõõtspille liigitatakse mitmerealisteks nuppakordioniteks (näiteks bajaan) ja klaviatuurakordioniteks (rahvapäraselt lihtsalt akordioniteks). (Sünter, Noormaa 2008: 53) Lõõtspill (*diatonic accordion*) kitsama terminina tähistab justnimelt bisonoorseid pille. Lõõtspillid on reeglina kaasaegsest kromaatilisest akordionist väiksemate mõõtmetega ning vaid mõnede eranditega on kõik (akordionist väiksemad diatoonilised) lõõtspillid bisonoorse mängupõhimõttega (karmoška on sel juhul unisonoorne diatooniline lõõtspill).

Lõõtspilli eelkäijaks on 1821. aastal leiutatud suupill. Esimene „lõõtsaga pill“ sündis aasta hiljem (1822) suupilli edasiarendusena, see oli ühe nupureaga ja vaid ühe „poolega“ meloodia mängimiseks. 1827. aastal loodi esimene kahe poolega „päris“ lõõtspill (accordion), ühe käega meloodia mängimisele lisandus saateharmoonia mängimine ning säilis õhujoa kahesuunaline ärakasutamine. Nii suupilli kui ka lõõtspilli mängupõhimõtte seisneb bisonoorsuses. Seejuures suupilli puhudes ja lõõtspilli kokku surudes tekib võimalikest helikõrgustest mažoorne akord (1–3–5–1) ning teises suunas mängitakse akordiväliseid diatoonilise skaala astmeid (2–4–6–7). Mitmerealiste

bisonoorsete lõõtspillide iga parema käe nupurida vastab suupillile, teisisõnu kõiki lõõtspille saab mängida algse, üherealise lõõtspilli tehnikaga. Kuid mitmerealiste pillide mõte seisneb just selles, et õhujoa suunda ei peaks nii tihti vahetama. Nimetagem seda ühesuunaliseks mängupõhimõtteks. Üherealised lõõtspillid ja suupill esindavad vahelduvsuunalist mängupõhimõtet (ühel real pidevalt õhujoa suunda vahetades meloodia mängimist).

Eestis sai 19. sajandi teisest poolest valdavaks Euroopa päritolu kaherealine lõõtspillitüüp. Esimene kolmerealine lõõtspill (maailmas) valmistati 1870. aastatel Peterburis ning *Petrogratskoje* kinnitas 1880. aastatel kanda ka Eestis. Seda hakati rahva seas nimetama „liblikpilliks“, pilli nurkades olevate liblikakujuliste kaunistuste tõttu. Pill oli mängijate seas hinnatud ja nõutud, mistõttu ka kohalikud meistrid hakkasid neid pille järgi tegema. Liblikpilli on Eestis sest saadik alati mängitud ning neid valmistati siin veel 20. sajandi teises pooleski. Eriti iseloomulikuks, st ülejäänud Eestist erinevaks kujunes „libliklõõtsa“ ehk Peterburi tüüpi lõõtspilli traditsioon Setomaal, sest sealses traditsioonilises repertuaaris oli vastupidi ülejäänud Eestile valdav minoorne helilaad. Kolmerealise pilli tehnilised võimalused on kaherealise pilli omadest avaramad, mugavamad. „Kolmerealine“ võimaldab rohkem „ühes suunas“ mängida, samas kui kaherealistel lõõtspillidel tuleb tüüpilise eesti repertuaari mängimisel tihti ka üksikuid, meloodiast, mitte harmooniast tulenevaid suunavahetusi.

## **2.2 Teppo-tüüpi lõõtspilli ehitus ja häälestus**

Sõltuvalt nupuridade arvust on teppo-tüüpi lõõtspillid kas kolme- või neljarealised, neil saab mängida vastavalt kas kahes või kolmes põhihelistikus (Sünter, Noormaa 2008: 53). Teppo-tüüpi lõõtspillil on parema käe nupud on asetatud ridade kaupa kõrvuti kvindiringi põhimõttel – nupurida ühe võrra vahetades vahetub helistik kvardi võrra üles või alla ehk nii-öelda lähimasse helistikku. Diatooniline helirida teppo-tüüpi lõõtspilli kontekstis on loomulik mažoor.

Parema käe nupuridade nummerdamisel on kaks paralleelselt käibel olevat võimalust: alustada lugemist pilli „seestpoolt“ või „väljastpoolt“. Isiklikult eelistan lugeda esimeseks reaks välimist nupurida, kuna sel juhul saab kasutada samu ridade järjekorranumbreid nii kolme- kui neljarealise pilli puhul. Sisemine rida ei ole teppo-

tüüpi lõõtspillil nimelt kasutatav põhihelistikuna, sellel puudub subdominantfunktsioon. Esimese rea mänguvõtted on ka spetsiifilised ja erinevad veidi teise (ja neljarealise puhul ka kolmanda) rea võtetest. Kasutan sellist nummerdamist ka käesolevas töös. (Uppin 2015: 11)

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. Bisonoorsele pillile omaselt asetseb vasaku käe klaviatuuri teisel küljel õhuklapp, mida lõõtspillimängija kasutab esituse ajal lõõtsas oleva õhu koguse reguleerimiseks (unisonoorsetel pillidel puudub vajadus esituse ajal õhuklappi kasutada). Teppo-tüüpi lõõtspilli mängitakse traditsiooniliselt vaid istudes, sest sellel pole õlarihmu. Pill toetub võrdselt mõlemale põlvele ning rihmad kinnituvad mängija mõlema käe randme ümber.



**Foto 3.** August Teppo 1920. aastal valmistatud neljarealine lõõtspill. (erakogu)

Ehituselt olid Teppo valmistatud pillid tugevad, vastupidavad, ohtra metallehistõega ning väga mugavad käsitleda. Tema pillide uudsus ja teppo-tüüpi lõõtspilli erilisus võrreldes teiste lõõtspillitüüpidega seisnes ühelt poolt mänguvõimaluste laiendamises, ta lisas ühe võimaliku helistiku, „neljanda nupurea“. Ainult põlvedel, ilma õlarihmadeta mängimise lahendus osutus samuti mugavaks ja head kehalist kontrolli pakkuvaks.

Teppo-tüüpi lõõtspillid sobivad siiani mängutehniliselt ja kõlaomadustelt suurepäraselt, võib isegi öelda, et teistest lõõtspillitüüpidest paremini eesti uuema rahvamuusika mängimiseks. Teisalt ei võtnud Teppo talle eeskujuks olnud kolmerealiselt Peterburi päritolu „liblikpillilt“ üle minoorsed saateakorde, mis kitsendas teppo-tüüpi lõõtspillil mängitavat võimalikku repertuaari. Minoorsest akordireast vabanenud ruumi täitis Teppo aga olemasolevate mažoorsete akordide kõlapilti rikastavate keeltega, mis parandas kõla tämbrit ja kandvust. Samuti täiendas Teppo meloodia mängimise keelestikku, lisades seni lõõtspillide puhul tavaks olnud kahele „koorile“ ka kolmanda. „Kolmekooriline“ tähendab, et üht meloodia mängimiseks mõeldud nuppu alla vajutades helises korraga kolm keelt.

August Teppo häälestas oma lõõtspille naturaalseid ehk looduslikult puhtaid intervale kasutades. Naturaalhäälestus erineb tänapäeval valdavalt kasutusel olevast võrdsest temperereeritud häälestusest. Kui temperereeritud häälestuses on oktav jaotatud 12 võrdseks osaks, siis naturaalhäälestuses ei ole häälestusprintsibiiks mitte helikõrguste võrdne jaotumine oktavis, vaid helikõrguste võnkesageduste omavahelised täisarvkordsed suhted. Sellest tulenevalt ei kattu üksteisega mitte ükski naturaalse ja võrdtemperereeritud helirea aste või intervall peale põhiheli ja oktavi. (Uppin 2015: 8–9)

„Teppo timm“ („timm“ tähendab võru murdes nii häält kui ka häälestust; „timmima“, st häälestama) on mitmetähenduslik kõnekeeles ja traditsioonis laialt kasutusel olev kvaliteedimärk, mille ümber on kuhjunud ka omajagu salapära, sest August Teppo ei jaganud tema ametisaladusteks olnud keelestus- ja häälestusvõtteid teistele. Teppo timmist rääkides tuleb eristada kahte (sõnatähenduslikku) aspekti: häält kui kõla, tämbrit, ja häälestust kui helikõrguste omavahelist suhestatust. Teppo-tüüpi lõõtspillide kõlatämber on pillimeistrite, aga ka sama meistri pillide plaanis erinev. Kõla osas viitab Teppo timm kitsamalt August Teppo valmistatud pillide erilisele tämbrile, mis on saanud teatavas mõttes teistele saavutamatus ideaaliks. Teppo timmi teine külg – naturaalhäälestus – ei iseloomusta aga ainult August Teppo pille. Laiemas mõttes viitab Teppo timm niisiis August Teppo pillidega sarnasele, „ideaalilähedasele“ tämbrile (kõlavärvile) ja kõlale (heakõlalisele ehk „puhtale“, naturaalsele häälestusele). Veel üldisemalt viitab see vanemale (vanematele lõõtspillidele iseloomulikule) kõlaideaalile (sest võrdtemperereering on lõõtspillidel uuem nähtus).

Kogu häälestust (erinevaid teppo-tüüpi pillidel kasutatud häälestusprintsipi) puudutav teooria ei mahu käesolevasse töösse, kuigi olen seda põhjalikult uurinud. See pole otseselt mängustiili osa ehk mängimise käigus muudetav element. Küll on häälestus üldiselt oluline stiili (muusika) komponent, sest see määrab, kuidas muusika kõlab. Naturaalhäälestuses peitub siinkohal niisiis oluline lisaväärtus. Heakõlalisuse (puhta intonatsiooni) alustest on väga laiapõhjaliselt oma doktoritöös kirjutanud Peeter Sarapuu (2009).

Üldiselt teppo-tüüpi lõõtspillidel kasutusel kaks erinevat tüüpi häälestusprintsipi: naturaalne ja võrdne tempereering. Kuni 20. sajandi keskpaigani häälestati lõõtspille naturaalselt „kõrva järgi“, hiljem hakati valmistama ka üldiselt muusikas normiks kujunenud võrdses tempereeringus pille. Kui võrdtempereeringu puhul on helirida kunstlikult jaotatud kaheteistkümneks võrdseks osaks, siis „naturaalselt puhtaid intervalle iseloomustavad aritmeetilised suhted väljendavad kahe heli võnkesageduste (Hz) omavahelist suhet. Kõige paremini (harmoonilisemalt, konsoneerivamalt) kõlavad kõige lihtsama aritmeetilise suhtena väljendatavad intervallid. Unisooni 1:1 ja oktavi 2:1 järel on kõige konsoneerivamateks intervallideks puhas kvint 3:2, puhas kvart 4:3, siis suur sekst 5:3, suur tert 5:4, väike tert 6:5 [üks „veel väiksem“ tert] jne. Põhjus, miks naturaalsed, akustiliselt puhtad intervallid on väljendatavad lihtsate aritmeetiliste suhetena, peitub nende kuuluvuses naturaalse ülemhelide rea koosseisu, nende pärinemisel põhiheli harmoonilistest ülemhelidest.“ (Sarapuu 2009: 32–33) See tähendab, et ülemhelirea astmed on justkui toodud „ülevalt“ alumisse, põhiregistrisse (põhiheli ja esimese ülemheli vahelisse oktavisse). Akustiliselt puhas mažoor on seejuhul väljendatud järgnevate suhetena (Sarapuu 2009: 33):

**1. C    2. D    3. E    4. F    5. G    6. A    7. H    1. C**

1/1    9/8    5/4    4/3    3/2    5/3    15/8    2/1

Täiendasin skaala noodinimesid ka vastavate astmete järjekorranumbritega, sest kuuldelisel praktikal põhinev (traditsiooniline) muusika ei ole enamasti kindla helistikuga seotud, skaala on helistikust (põhitooni helikõrgusest) sõltumatu. Helilainete võnkesagedused harmoniseeruvad omavahel alati samal põhimõttel. Iga skaala astme kohta käiva suhtarvu esimene number (murdarvu lugeja) näitab seejuures, mitmenda ülemheliga (ülemhelireas) on tegu ehk „kust“ see aste kasutatavale heliskaalale on nii-

öelda tulnud. Suhtarvu teine number (nimetaja) osutab nii mitmendale ülemhelirea astmele, millele konkreetne intervall (ülemhelireas) moodustub. Näiteks kvint C-G tekib 2. ja 3. ülemheli vahel, suur sekund C–D 8. ja 9. ülemheli vahel (sest 2., 4., 8., 16. jne ülemheli on põhitooni suhtes oktaavi ehk täisarvu kordne). Suur sekund C-D (või F-G) vahel ei ole sama „suur“ kui suur sekund D-E (G-A) vahel. Kvint D-A kõlab üsna mustalt, pole sama „puhas“ kui puhas kvint C-G (või E-H, F-C). Teisisõnu, intervallid pole võrdse suurusega, võrdseks tempereeritud.<sup>7</sup>

Referentsheliks (põhiheliks, põhitooniks) on Sarapuu toodud näites C. Igas helistikus peab aga järgima samu intervallisuhteid, sõltumata referentsheli asukohast. (Sarapuu 2009: 33) Lõõtspill on fikseeritud helireaga instrument, st esituse ajal ei saa mängija helikõrgusi intoneerida ehk „häälestada“. Kui tavaliselt on sellistel pillidel üks muutumatu helirida, st suhted on kindlalt paigas, siis lõõtspilli puhul kaks – olenevalt lõõtsa liikumise suunast kokku või lahti on helikõrgused suhestatud (häälestatud) kas vastavalt toonika- või dominantfunktsiooni põhisel ehk vastava harmoonilise funktsiooni (mitte helistiku) põhitooni alusel. Dominantfunktsioonis võivad astmetel tekkida toonikafunktsiooni samade astmetega võrreldes erinevad helikõrgused. Toonikafunktsiooni all kirjeldatud kvint D-A on ebapuhas, sest seda ei kasutata toonifunktsiooni- vaid dominandipõhiselt. Järgnevalt esitan täiendusena Sarapuu tööst võetud näitele samadele astmetele kehtivate helikõrguste aluseks olevad suhtarvud ka (C-mažoori) dominantfunktsioonis, kus referentsheliks on G. Samuti lisan dominandi teise ja seitsmenda astme erinevad häälestamisvõimalused arvestades teppo-tüüpi lõõtspillidel levinud erinevaid variante.

---

<sup>7</sup> Olen ülemhelide ja naturaalse intervallide seosed ise välja selgitanud, kasutades selleks põhiliselt Vikipeediat ja teisi üldkättesaadavaid materjale. Need on lihtsad loodusseadused, mistõttu pole ma pidanud otstarbekaks sellealastes teadustöodesse ülemäära süveneda. Olen end viinud kurssi ülemhelirea astmete seostega naturaalse helirea astmete ja intervallidega ning samuti teppo-tüüpi lõõtspilli häälestamise tehniliste ja teoreetiliste (helikõrguste suhtelise) aspektidega. Selle tulemusel töötasin nii enda kui ka teiste mängijate ja pillimeistrite töö hõlpsustamiseks välja praktilise häälestustabeli (exceli tabeli), mille lahtrid on omavahel seotud eelpool toodud suhtarvudel põhinevate matemaatiliste „tehetega“ (exceli funktsioonidega) viisil, et sisestades ühte lahtrisse pilli põhitooni helikõrguse, annab tabel vastuseks kõikide pilli toonide helikõrgused (Hz). Ise ma lõõtspille ei häälesta, kuid kasutan seda tehnilist vahendit näiteks diatoonilise kandle häälestamisel (osad nutitelefoni tuunerid näitavad ka helikõrgust hertsides, paljudes rakendustes saab valida ka erinevate häälestusprintsipiide vahel).

## Teppo-tüüpi lõõtspilli diatoonilise skaala häälestuvus suhtarvudena

**1. G   2. A   3. H   4. C   5. D   6. E   7. F   1. G**

1/1   9/8   5/4   4/3   3/2   5/3   7/4   2/1

10/9

9/5

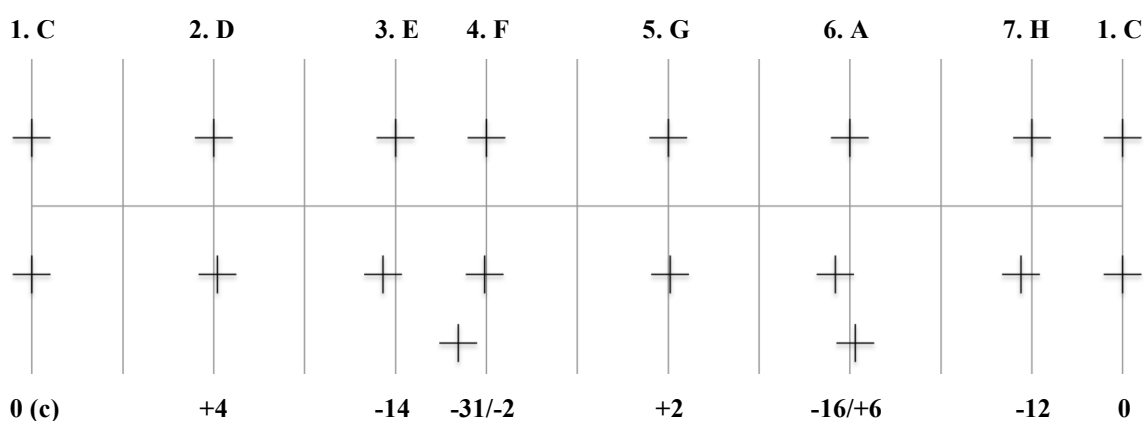
Paksus kirjas alla joonides olen tähistanud (endapoolsed) täiendused võrreldes eelnevate, toonika helirea suhetega (Sarapuu 2009: 33), teisisõnu, dominandi suhtes häälestuva helirea astmete helikõrgusslikud suhtarvud. Kui muidu kehtivad toonikaga samad intervallide suhted (põhinemised), siis dominantseptakordipõhise väikse septimi G-F puhul on (teppo-tüüpi lõõtspillil) võimalik kaks erineva suurusega, erineval tasemel (lihtsusastmel) konsoneeruvat intervalli, F võib olla häälestatud erinevalt. Esimesena „tekib“ sellele skaala kohale ülemhelireas „eriti madal“ 7. aste (ka 7. ülemheli), mis moodustab põhiheliga „harmoonilise septimi“ (dominant-septakord konsoneerub harmooniliselt kõige enam just selles suhestuses). Nii-õelda loomulikuks (neutraalseks, dominandi suhtes) madalaks 7. astmeks sobib ka 9. ülemheli (suhtarvust 9/5 võib lugeda, et skaala 2. astmega „kattuv“ 9. ülemheli moodustab „naturaalse väikse septimi“ eelmise oktaavi 3. astmega ehk 5. ülemheliga, st naturaalse skaala 3. ja 2. astme vahel). Naturaalne väike septim (9/5) on neutraalsema kõlaga ja konsoneerub vähem kui harmooniline septim (7/4). Naturaalse väikse septimi puhul langeb dominandi 7. aste kokku toonika 4. astmega, harmoonilise septimi puhul jääb dominandi 7. aste toonika 4. astmest tuntavalt madalamaks. August Teppo kasutas dominandi häälestamisel just nimelt harmoonilist septimit ning August Teppo häälestuspõhimõtet esindab tervikuna eelpooltoodud suhtarvude rida. Praktiliselt väljendub see selles, et dominantseptakordi harmooniline funktsioon kõlab eriti „lahendust“ otsivalt, toonikasse „juhtivalt“.

Nagu mainisin, on võrreldes August Teppo kasutatud helireaga ka teistsuguseid lahendusi, need paar erisust on toodud üksikute suhtarvudena 2. (A) ja 7. (F) astmel. Kalju Sarnit muutis pillimeistrina Teppo pilli ehitust ja ka häälestussüsteemi, ta tempereeris dominandi väikse septimi neutraalseks (kõrgemaks, samale helikõrgusele mõlemas suunas) ning korrigeeris ka ühte dominandi teise astme mängimiseks mõeldud nupu all olevat helikõrgust (häälestatas selle madalamaks, toonika 6. astmeks, mistõttu pole tegelikult tegu dominandi skaala elemendiga). Need kaks muudetud astet (F-A)

konsoneeruvad omavahel subdominandi (mitte dominandi) funktsiooni põhisel. Olenevalt nuppude asetusest on samu helikõrgusi mõnel juhul lõõtspillil võimalik mängida eri nuppude abil, mis asuvad eri ridadel. Read on aga häälestatud ühe põhitooni suhtes, mistõttu peaks jälgima, millist positsiooni kasutada. Sarniti eesmärgiks oligi selle erisuse kaotamine, et lõõtsa lahti tõmmates oleks võimalik ka toonika ja subdominandi suhtes puhtalt mängida. Seejuures säilis nuppude asetuse põhimõtte pärast tegelikult ka dominandi suhtes puhta teise astme võimalus – Sarniti kaotas ära „dubleeritud“ nupud klaviatuuril, et laiendada mänguvõimalusi. See võib eeldada aga sõrmestuse kohandamist, mis näiteks paljudele, sh minule ei ole mugav.

Lisaks Teppo ja Sarniti tüüpi häälestusele on kasutatud ka segavariante. Kõige neutraalsem, vähem dissoneerumisvõimalusi pakkuv variant on Teppo ja Sarniti „vahepealne“ kompromiss – neutraalseks on muudetud dominandi septim, dominandi 2. aste konsoneerub. Tänapäeval on segatud ka nii-öelda poolnaturaalset häälestust, kus ühel nupureal asetsevad helid on häälestatud naturaalselt puhtaks, nupuridadele vastavad helistikud aga omavahel võrdselt tempereeritud (et saaks igas helistikus kõikide võrdtempereeritud pillidega koos mängida).

Naturaalhäälestuse ja võrdtempereeritud häälestuse võrdlust praktilisest, mängija ja kuulaja vaatevinklist illustreerib järgnev joonis (Joonis 1). Joonisel on võrdseteks täis- ja pooltoonideks jaotatud loomuliku mažoori helirida, millele on õiges mõõtkavas punktidega (+) märgitud helikõrgused, mis nendele astmetele vastavad.



**Joonis 1.** Võrdselt (ülemisel real) ja naturaalselt (alumisel real) tempereeritud diatoonilise skaala helikõrguste erinevused (põhiheli C). Kõige all on üksikult toodud F-ile ja A-le vastavate astmete alternatiivsed helikõrgused dominandi (põhiheli G) suhtes häälestatuna.

Näeme, mil määral naturaalse ja võrdtempereeritud helirea astmete helikõrgused omavahel erinevad. Numbrid joonise all näitavad naturaalse helirea astmete kõrvalekaldeid võrdtempereeritud skaalast sentides (c). Võrdtempereeritud häälestusega koos võeti „võrdsuse“ ühikuna kasutusele sent (c), jagades oktavi 1200-ks ehk ühe pooltoonini 100-ks sendiks. Nagu jooniselt 1 nähtub, et kui kvint (ja pöördintervall kvart) erinevad vaevutajutavad  $\approx 2$  senti (1,96c), siis suur terts (väike sekst) juba tuntavalt rohkem ( $\approx 14c$ ). Sekund asub sama kõrgel kui kvindile ehitatud kvint ehk noon ( $1,96c \times 2 \approx 4c$ ). Kuues aste on suur terts neljandale astmele, seega on see aste võrreldes tempereeritud helireaga veel madalam kui kolmas aste ( $13,69c + 1,96c \approx 16c$ ). Seitsmes aste suhestub vastavalt viienda astmega, terts on „ainult“  $\approx 12c$  madalam. Kuuenda astme alternatiivset helikõrgust arvestades võib vale nupu alt mängitud noot dissoneeruda aga juba  $\approx 22c$  võrra ning neljanda astme alternatiivne helikõrgus (harmooniline septim dominandi põhihelist) võib erineda toonika suhtes puhtast kvardist tervelt  $\approx 29c$  (võrdtempereeritud kvardist  $\approx 33c$ ) – see on juba lähemal veerandtoonile (50c) kui algsele (toonika) helikõrgusele. Joonis 1 visualiseerib ka erineva suurusega samanimelisi intervalle: nt suured sekundid on C-D, F-G ja A-H vahel  $\approx 204c$ , D-E ja G-A vahel aga  $\approx 182c$ .

Teppo-tüüpi lõõtspilli häälestus- (ja mängu-)põhimõte seisneb kahe, toonika ja dominandi põhise diatooniline helirea vahetumises vastavalt lõõtsa liikumise suunale kokku (toonika) või lahku (dominant). See duaalne helirida kehtib ühe lõõtspilli (rea põhise) helistiku häälestuses. Vastavalt ridade arvule on teppo-tüüpi lõõtspillidel kõrvuti aga kolm või neli sellist vahelduvhäälsset skaalat. Ridade vahel tekkivad intervallid on seotud seejuures samade suhete alusel, st naturaalse puhta kvardi võrra kõrgem helistik on 2c madalam kui sama helistik võrdseks tempereeritud pillidel. Kuna ridu on mitu, siis kattuvad ridadel ka osad astmed, tihti aga mitte astmete vastavad helikõrgused. Võib, aga ei pea sellest sõrmestuses lähtuma, sest tihti ei ole teisiti võimalik mängida või on „teise“ nupu abil noodi mängimine nii mugav, et kaalub üles väikese ebakõla.

Sellega olen defineerinud ära teppo-tüüpi lõõtspilli skaala helikõrgusliku aspekti, mis on oluliseks uuritava muusikalise stiili tunnuseks ja kasulikuks eelteadmiseks enne uuritava muusika esituste analüüsimist. Kuna tegu on fikseeritud helireaga, siis pole mõtet noodistamisel kõrgendus- või madaldusmärkidega pead murda. Piisab teada, et

tegu on naturaalhäälestusega ja osata seda kuulmise järgi eristada võrdsest tempereringust. Üldjuhul pole lõõtspillid ka ideaalselt hääles, kõrva järgi häälestamisel ja ka keelte loomulikul kulumisel tekivad ikka pisikesed kõrvalekalded. Need võivad omakorda seda ideaalset puhtust, liiga sügavat konsoneerumist isegi kõlaliselt rikastada.

Kokkuvõttes on oluline sõnastada, et milles seisneb uuritava kultuurinähtuse – teppo-tüüpi lõõtspilli ja selle mängustiili erilisus Eesti ja maailma mastaabis. Meenub, et tõin juba oma 2009. aasta sooloalbumi „Veidi enam kui rahvalik“ kaastekstis välja selle küsimuse vastusena kolm aspekti. Rõõmuga saan nüüd käesoleva tööga laotud teoreetilisele raamistikule tuginedes jääda samasuguse üldistuse juurde: August Teppo lõõtspillide eeskujul Eestis välja kujunenud teppo-tüüpi lõõtspill eristub teistest lõõtspillitüüpidest oma (1) kuju ja ehituse, (2) kõla ja tämbri ning (3) mängustiili ja -tehnika poolest.

Igas mainitud aspektis võib küll leiduda sarnaseid nähtusi, kuid just neid kolme asjaolu koos käsitledes võib väita, et teppo-tüüpi lõõtspill, täpsemalt selle pilli valmistamise ja mängimise traditsioon (ja seega ka traditsiooniline mängustiil<sup>8</sup>) on maailmas ainulaadne kultuurinähtus. Sama kehtib ka ainult mängustiili kohta pillist sõltumata – eraldi võttes võivad paljud stiilielemendid esineda näiteks ka mõnda teist tüüpi lõõtspilli, teiste rahvapillide või piirkondade mängustiilides, ka teistes (sama) ajastu muusikastiilides, kuid tervikuna ehk tunnuste kombinatsioonina on teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiil unikaalne nähtus. Nii nagu August Teppo ja ka Teppo pilli jäljendanud meistrid ei valmistanud käsitööna ühtegi täpselt samasugust uut pilli nagu olid eelmised, jäljendati vaid teatud pillikuju ehk -tüüpi, nii erinevad veidi üksteisest ka kõik selle traditsiooni ehk sama stiili isikupärased mängustiilid.

Teppo-tüüpi lõõtspill ise ja väljakujunenud traditsioon määrab suuresti, kuidas seda pilli mängima õpitakse. Pilli ehitus ja häälestus mõjutab mänguvõtteid ja -stiili (Noormaa 2005: 39). Teppo-tüüpi lõõtspill nagu ka teised lõõtspillitüübid on väga stiilitundlikud ehk kõlavad kõige paremini või on mugavaimad käsitseda teatud kindlat moodi mängides. Teisisõnu, muusika sõltub pilli ehitusest (tüübist) ja sellega sobivast mängutehnikast. Vaadeldava traditsiooni näol on tegemist idiomaatilise stiiliga ehk sellest pillist tuleneva ja sellele pillitüübile aja jooksul omaseks kujunenud ning rahva

---

<sup>8</sup> Rahvapille ja -muusikat ei tohiks lahus käsitleda! (Igor Tõnurist)

poolt omaks võetud väljenduslaadiga. Kui eelnevalt kirjeldasin selle lõõtspillitüübi mängimise põhialuseid ja -mõisteid, siis enne mängustiili muusikalist analüüsimist peatun järgmises alapeatükis pikemalt teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise ajaloolisel taustal.

### **2.3 Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemisest ja uurimisest**

Et mõista teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiili tekkimist ja eripära ning suhestada seda ülejäänud eesti lõõtspillitraditsiooniga, uurisin võrdlevalt ka seda, milline oli lõõtspilli mängustiil mujal Eestis 20. sajandi esimeses pooles enne teppo-tüüpi pilliga kaasas käiva mängustiili ulatuslikumat levikut. Vanimata säilinud helisalvestiste näitel on tajutavad piirkondlikud erisused erinevate lõõtspillitüüpide mängustiilides ja -tehnikates. Osad tunnused on seejuures iseloomulikud kogu Eestile, mõned stiilielemendid erinevad sõltuvalt piirkonnast ja lõõtspilli tüübist.

Nagu teppo-tüüpi lõõtspilli valmistamisel, on ka selle mängimisel alati tuginetud juba olemasolevatele eeskujudele. August Teppo oli lisaks pillide meisterdamisele ka väga hea mängija ning helisalvestised tema esitustega on käesoleva töö üheks kaalukaimaks allikmaterjaliks. August Teppo mängust kuulub, et paljud põhilised stiilitunnused on tal võrreldes kõigi hilisemate esitajatega juba olemas. Seega võiks lihtsustatult, aga igati loogiliselt taandada ka teppo-tüüpi lõõtspilli mängimise traditsiooni August Teppole kui esimesele mängijale omavalmistatud (tüüpi) pillil.

Kuna August Teppo on teadaolevalt ka kõige varem sündinud teppo-tüüpi pilli mängija, keda on salvestatud, on töö teemast lähtudes selline üldistus üsna asjakohane. Tuleb siiski arvestada, et nii nagu Teppol olid oma pilli kujundamisel eeskujudeks sarnased, juba olemasolevad pillikujud, nii mängiti Võrumaal eri tüüpi ja päritolu lõõtspille juba varem. Vana-Võrumaa kultuuriruumis pidi seega 19. sajandi teises pooles olema kujunenud välja omapärane, nii idapoolsetest naabritest (Setomaa, Venemaa) kui ka lääne- ja põhjapoolsemast Eestist erinev mängustiil, mis oli Teppole muusikaliseks lähtekohaks ja eeskujuks nii mängus kui pilliehituses.

August Teppo kujunes 20. sajandi esimeses pooles tänu omaloodud pillitüübile kahtlemata valdkonna suureks autoriteediks. Temaga kokku puutunud lõõtspillimängijad said temalt ilmselt kaudselt ka nii-öelda mängualast nõu või

inspiratsiooni. Käesoleva töö teemast lähtuvalt on eriti oluline aga see, et August Teppo oli ise tegevmuusik, lõõtspillimängija, pillimees. Arvan, et pillimeistrina lähtus ta sellest, mida muusikuna praktikas vajas. Ning tasub aupaklikult meeles pidada, et pillimees ja pillimeister sai Teppo olla põllumehe- ja talutöö kõrvalt.

Kindlasti ei soovi ma siinkohal väita, et kõik Teppo kaasaegsed lõõtspillimängijad Vana-Võrumaal, kes hilisemas elus küll valdavalt teppo-tüüpi pillidel mängisid, kujunesid välja just August Teppolt mängu õppides või temast sõltuvalt. August Teppo oli üks nendest noortest, keda 1880. aastatel lõõtspill kui uudne ja populaarne muusikainstrument võlus. Alustavad mängijad õppisid reeglina pigem teistelt oma küla või lähikonna pillimeestelt. Õpiti kuulmise ja mälu järgi ning vastavalt oma võimetele ja kättesaadavale pillile. Lõõtspillid olid rahva seas laialt levinud, need sobisid hästi uuema (funktsionaalharmoonilise) rahvamuusika esitamiseks ja nende pillide mängijaid leidis ilmselt igas Vana-Võrumaa nurgas. Tuleb ka meeles pidada, et lõõtspilli kui suhteliselt uut nähtust külamuusikas mängisid ja hindasid pigem nooremad inimesed. Seetõttu suhtlesid ja liikusid muusikud palju ning see aitas kaasa ühtse stiili tekkimisele Vana-Võrumaa kultuuriruumis nii lõõtspillimängus kui ka sellega tihedalt seotud uuemas rahvamuusikas laiemalt. Aja jooksul kujunes välja nii-öelda pillideülene, repertuaari- või žanripõhine mängustiil, mida kõige üldisemas plaanis võiks nimetada eesti uuema rahvapillimuusika stiiliks<sup>9</sup>. Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooniline mängustiil on osa sellest laiemast kultuurinähtusest ning on selle muusikastiili kujunemist palju mõjutanud.

Lisaks August Teppole uurin käesolevas töös ka teisi teppo-tüüpi lõõtspilli mängijaid, kel on olnud oluline roll traditsiooni kujunemisel. Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili arengut on eelkõige mõjutanud oma aja silmapaistvaimad esitajad, kes on olnud esteetiliselt eeskujuks nii teistele mängijatele kui ka kuulajatele. Nendest mõjukaimad on ilmselt olnud Karl Kikas (1914–1992), Richard Reino (1914–2004) ja

---

<sup>9</sup> Minu uurimistöö esialgne ideekavand kandis EMTA doktoriõppesse kandideerides pealkirja „Eesti stiil“. Nüüd oskan paremini sõnastada, mida silmas pidasin. Soovisin võrdlevalt uurida kahe teatud ajastul populaarseimateks eesti rahvapillideks olnud lõõtspilli ja kandle mängustiile ning näidata, kuidas need mängustiilid tunnetuslikul tasandil sarnanevad, sest eksisteerib mingi ühine esteetika ja repertuaar ehk muusikastiil, „Eesti stiil“ uuema rahvapillimuusika kontekstis. Sellise teemapüstituse eesmärgiks oli ka „eestipärasuse“ sõnastamine, et eristada kaasaegseid oma- ja välismaiseid mõjutusi. Kuna pärimusmuusika on rahvusvaheline nähtus, st väliseid mõjutusi on olnud alati, siis oleks vaid „Eestiga“ keeruliseks läinud... Stiil jääb ilmselt ka tulevikus minu kui uurija peamiseks huvialaks, käsitlen eesti uuema instrumentaalse pärimusmuusika ühist ajastustiili kui võimalikku edasist uurimissuunda alapeatükis 3.4.3 „Vaadeldav stiil laiemas eesti rahvapillimuusika kontekstis“.

Aivar Teppo (1958–2017), keda saab piltlikult öeldes August Teppo järel nii traditsioonis kui ka minu töös maamärkideks seada. Need mängijad on mingil moel oma virtuoossuse, stiili või musikaalsusega teiste seast esilekerkivad „tipud“, keda uurides nähtub, kuidas keegi neist traditsioonilist mängustiili edasi arendanud on.

„Traditsiooniline“ tähendab aga pigem üldist, keskmist stiili ja taset. Nimetatud tippmängijad ei esindanud niivõrd üldist taset või üldrahvalikku mängustiili, vaid olid silmapaistvad, keskmisest erinevad, uuendajad. Kaalukaimaks põhjenduseks, miks neid mängijaid traditsiooni ehk üldise kirjeldamisel aluseks võtta, on see, et nad olid eelkõige suured eeskujud, nende mängutehnika ja -stiil oli enamikule teistest mängijatest mingis mõttes eeskujuks või etaloniks, mis sest, et üldises praktikas jäi tase enamasti püüdmatuks. Üldsus proovis tihti jäljendada parimaid mängijaid ja õppis neilt – nii eeskujud traditsiooni kujundasidki.

Arvan, et traditsiooni kujunemist ja selle põhisuunda võtab kõige paremini (lühemini) kokku kolmik, keda võin õigusega nimetada „kuningaliiniks“. Tavaliselt on kiitusega pigem kitsidel eestlastel harva kombeks kutsuda mõne eluala parimaid tegijaid „kuningateks“. Esimesena hakati rahvasuus nimetama lõõtspillikuningaks kui oma ajastu parimaks eesti ehk teppo-tüüpi lõõtspilli mängijaks ilmselt Karl Kikast, hiljem tema mantlipärijat Aivar Teppet. Kuid juba enne töö analüütilist osa ja pikemat põhjendust pakuksin siinkohal välja nimetada tagasivaatavalt esimeseks lõõtspillikuningaks Kikase eelkäijat August Teppet, kelle virtuoosne mäng sisaldas juba paljusid põhilisi, hiljem valdavaks saanud stiilielemente. Nende kolme mängija põhjal võtan töö analüütilise osa lõpus kokku ka traditsiooni kujunemise 20. sajandil.

Soovides aga käsitleda seda üle saja aastast traditsiooni tervikuna, vajan loomulikult lisaks tippmängijatele helinäiteid ka teistelt traditsioonikandjatelt. Uurin seega ka ilmselt veidi vähemtuntud lõõtspillimängijate esitusstiili eesmärgiga leida kinnitust üldisele ja avastada eripärasid, kõrvalekaldeid, samuti saada aimu stiili arenemisest ja sarnasustel põhinevatest stiiligruppidest ehk nii-öelda koolkondadest.

Töösse valitud traditsiooni kujundajad ja edasikandjad moodustavad omavahel gruppe, kus stiili areng on hästi näha. Eeskuju tundmine ja eristamine annab vahendid, kuidas olla stiilne algupärasest (konkreetsest eeskujust) lähtudes. Eeskujude analüüs on võrdlev ja selgitab, millal ja kelle kaudu konkreetsed stiilielemendid käibele tulid. Kirjeldatav

objekt (üldine stiil) on mitmekesine ja ajas (ehk mängijate ja arengu lõikes) muutuv, kuid on alati lähtunud varem olemas olnud stiilitunnustest. Kõikide mängijate stiile saab analüüsida samu elemente kirjeldades, need on piisavalt sarnased, et käsitleda neid samasse traditsiooni või märgisüsteemi kuuluvatena.

Seega käsitlen teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni elusana (orgaanilisena), katkematuna, muutuvana, eeskujude põhisena ja mängija isikupärase stiili kesksena. Laiendan üldistusi küll tervele traditsioonile, aga lähtun konkreetsetest mängijatest, silmapaistvatest muusikutest, kes oma eeskujuga traditsiooni kujundasid. Eeskujude põhise traditsiooni all pärimusmuusika kontekstis pean oluliseks rõhutada kahte järgnevat aspekti.

Mängija eeskujudeks (inspiratsiooniallikateks) on esiteks teised mängijad samas traditsioonis – valdkonna autoriteedid, eelnevad mängijad, keda ta tunneb, ning kaasaegsed mängijad, kellega ta mingil moel suhtleb. Teiseks oluliseks allikaks, millest mängija lähtub või tõukub, on tema laiem muusikaline kogemus, st kaasaegsed traditsioonivälised mõjutused. See tähendab kogu muusikat, mida ta kas kuuleb või ka teadlikult kuulab (eelistab). Mängijad ühelt poolt lähtuvad pärimusest (lõõtspill kui rahvapill), teisalt iseendast ja käesolevast hetkest (loovus, muusikaline maailmapilt, eesmärgid ja ambitsioonid, lõõtspill kui „kaasaegne“ muusikariist või lihtsalt instrument, millega end meelepäraselt muusikas väljendada). Orgaanilisele traditsioonile ja pärimusmuusikale omaselt on stiil alati mingil moel kogu ajastu muusikast (mis traditsioonikandjateni „ulatub“) mõjutatud.

Mängijate muusikalise maailmapildi käsitlemine traditsiooni mõjutajana teeb ülioluliseks iga infokillu endisaegsete pillimängijate muusikalistest eelistustest ja kokkupuudetest. Paljudel juhtudel on tuvastatud konkreetne salvestis (esitus), mis on traditsioonikujundajatele eeskujuks olnud. Olen saanud veenduda, kuidas (toona populaarne) puhkpilliorkestri-muusika ja 1930. heliplaadidelt tuttav estraadiorkestri-muusika on mõjutanud nii konkreetse loo esituse stiili, kui ka isikupärast mängustiili laiemalt. Tuntuimaks näideteteks on siinkohal Artur Rinne (1910–1984), kelle mitmeid menukaid palu Karl Kikas stiilselt ehk nii-öelda märkamatuult ja sobivalt teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni tõi.

Lõõtspillimuusika on olnud oma funktsioonilt peamiselt tantsumuusika, mistõttu lõõtspilli on läbi aja nii küla- kui ka linnaühiskonna liikmete seas peetud veidi kerglaseks ja suhtunud sellesse peamiselt kui peo-, kõrtsi- ja naljapilli. Suhtumine hakkas vaikselt muutuma, kui 1930. aastate teises pooles jõudis lõõtspillimuusika raadioetrise (Riigi Ringhäälingusse). Teppo-tüüpi lõõtspill kõlas tihti raadios ka 1950.–80. aastatel, aidates nii kaasa teppo- ehk võru-tüüpi lõõtspilli saamisele üle Eesti teatud ja eelistatud lõõtspillitüübiks. Teisisõnu, avalik kajastamine ja meisterlikud mängijad aitasid kaasa teppo- ehk võru-tüüpi lõõtspilli populaarsuse tõusule ja saamisele eesti lõõtspilliks. Võib öelda, et inimesed „õppisid“ lõõtspillimängu kui muusikat kuulama ja kunstiliselt hindama samuti 20. sajandi teises kolmandikus, paljuski tänu juba eelpool mainitud Karl Kikase ja Richard Reino tegevusele ja musikaalsusele. Järelikult peab olema mängustiilis toimunud oluline areng.

20. sajandil toimunud suurte kultuurimuutuste taustal võiks sõna „traditsiooniline“ tähendada ka „aeglaselt muutuvat“, püsivat (alalhoidlikku). Julgen mulle teadaolevate näidete varal väita, et 20. sajandil säilis idiomaahtiline komponent kõigil teppo-tüüpi lõõtspilli mängijatel, keegi ei väljunud raamidest nii, et traditsiooniline või idiomaahtiline mõõde oleks nende mängust kadunud (see polnud ilmselt ka kellegi eesmärgiks). Käesoleval sajandil olen ise eelpool mainitud põhjustel oma loomingu teadlikult neid raame lõhkunud (arengut nii-öelda kiirendanud), nii, et side traditsioonilise või idiomaahtilise mängulaadiga on juba kaheldav või sootuks kadunud.

Ajaloolisest traditsioonilisest muusikast annavad kõige selgema pildi helisalvestised. Vaid meloodiapõhistest transkriptsioonidest ei piisa, need ei väljenda stiili kõiki olulisi aspekte. Eesti vanema lõõtspillimuusika repertuaari uurimisel on oluliseks allikaks näiteks Eduard Oja (1905–1950) 1929. aastal Eesti Rahvaluule Arhiivi stipendiumi toel fonografeeritud ja transkribeeritud Pärnu- ja Läänemaa rahvapillipalad (peamiselt viiuli- ja lõõtspillilood), need esindavad üldiselt Lääne- ja Põhja-Eesti, mõnel juhul ka üle-eestilist repertuaari stiili. Oja noodistused on usaldusväärsed ja piisavalt detailsed, suur osa neist on ilmunud 1989. aastal Ingrid Rüütli koostatud ja kommenteeritud kogumikus „Meie repertuaar 4. Folkloor“. (Rüütel 1989: 3–6)

Hea kuuldelise ettekujutuse eesti (vanemast ja siirdelisest) rahvamuusikast, sh lõõtspillimuusikast annavad aastatel 1936–1938 August Pulsti (1889–1977) ja Herbert Tampere (1909–1975) eestveetud ja erinevate institutsioonide poolt elluviidud

suurprojekti raames Riigi Ringhäälingus heliplaadistatud rahvalaulud ja pillilood (senini oli neid Eestis salvestatud vaid tunduvalt kehvema helikvaliteediga fonograafiga vaharullidele). Tampere ja Pulst valisid välja esitajad ning palad põhimõttel, et esindatud oleksid kõik iseloomulikud eesti rahvamuusika piirkonnad. komisjoni, kes selle valiku kinnitas, kuulusid teiste hulgas Riigi Ringhäälingu direktor Fred Olbrei ja saatekava toimetaja Feliks Moor ning Eesti Rahvaluule Arhiivi juhataja Oskar Loorits. (Sildoja 2012: 25–29)

Eesti Rahvaluule Arhiivi on jõudnud üle kolmekümne lõõtspilliloo salvestise, mis pärinevad aastatest 1913–1938. Nende hulgas on ka kaks Vana-Võrumaa kihelkondade pillimeest, kuid nende (1931. ja 1935. aastast pärinevate) salvestiste kuulamisel ei tundu mulle, et tegu oleks teppo-tüüpi lõõtspilliga ja just sellele pillile iseloomuliku mängustiiliga.

Tuleb tõdeda, et teppo-tüüpi lõõtspilli mängimisest ei pruugi olla säilinud ühtegi helisalvestist, mis pärineks varasemast ajast kui 1950. aastad. 1936.–1938. aastate kogumisaktsioonil salvestati teist tüüpi lõõtspille ja teppo-tüüpi lõõtspilli mängijateni ei jõutud. Seejuures on ka arusaadav, miks eelmainitud komisjon ei pidanud vajalikuks kaasaegseid teppo-tüüpi lõõtspilli mängijaid salvestada – seda ei loetud „hääbuva“, vanema rahvamuusika nähtuseks, mida tollase suurokogumisega sooviti talletada. Täpselt samal ajal (1936–1938) esinesid Karl Kikas ja Richard Reino kui „tõusvad“ rahvalikku (populaarset) muusikat esitavad noored pillimehed Feliks Moori ja Fred Olbrei kaasabil Riigi Ringhäälingu otse-eetris, hiljem (1938) nende esitatud palu ka salvestati. Kikase ja Reino salvestamine toimus samas „Estonia“ majas, kus ka suur rahvamuusika heliplaadistamine, sama Riigi Ringhäälingu „viimase peal“ tehnikaga. Kui Tampere, Pulsti jpt suurprojekt oli teaduslik (kogutu viidi edasiseks uurimiseks hoiule Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumisse ning Eesti Rahvaluule Arhiivi (Sildoja 2012: 29), siis kõik „Estonias“ hoitud Riigi Ringhäälingu igapäevaseks kasutamiseks mõeldud šellakplaadid, sh varaseimate teadaolevate teppo-tüüpi lõõtspilli mängu salvestiste ainueksemplarid, hävisid 1944. aastal Tallinna märtsipommitamises koos „Estonia“ majaga.

Läks sisuliselt terve kümnend, enne kui rahvapillimuusika salvestamisega Eestis taas tehnilistel põhjustel jätkata sai. Hiljem, 1950.–1980. aastatel täitis Tampere, Ingrid Rüütli jpt kõrval Eestis rahvapillimuusika kogumisel, helisalvestamisel ja

populariseerimisel ülitähtsat rolli Eesti Raadio rahvamuusika- ja taidlussaadete<sup>10</sup> toimetaja Aino Strutzkin (1925–2002). Ta oli konservatooriumis Tampere käe all õppinud teaduslikult lähenema, tegi Tampere ja Eesti Rahvaluule Arhiiviga hiljemgi koostööd. Strutzkini korraldas suure osa teppo-tüüpi lõõtspilli, eesti uuema kandle ja teiste rahvapillimängijate salvestamistest aastatel 1954–1989, mil ta raadios töötas. Ta ehitas Eesti Raadio fonoteegist „kolmanda“ suure eesti rahvamuusikat hoidva arhiivi (nüüdse nimega Eesti Rahvusringhäälingu Arhiiv; kaks „esimest“ peamist arhiivi on [Eesti Kirjandusmuuseumi] Eesti Rahvaluule Arhiiv ning Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum).

Ehkki teppo-tüüpi lõõtspillist sõjaeelseid salvestisi ei leidu, on ülejäänud Eesti lõõtspillimuusika salvestised üliolulisteks allikateks saamaks aimu, milline võis olla erinevate piirkondade repertuaar ja mängustiil enne August Teppo pilli tulekut ja levimist üle Eesti. Tänapäevaks on teppo-tüüpi lõõtspill aga vastupidi kujunenud valdavaks lõõtspillitüübiks Eestis ning koos akordioniga aja jooksul suretanud vana Lääne- ja Põhja-Eesti stiili välja, nii et selles valguses ei ole Kikase ja Reino esimeste salvestiste kaotamine sugugi kõige hullem kaotus.

Olen alati lähtunud põhimõttest, et kuna vaadeldavad esitajad alustasid kõik lõõtspilli mängimist juba varases nooruses ja nende isikupärane stiil ja repertuaar kujunes juba siis välja, võib mängijate sünniaastaid silmas pidades hilisemaid helinäiteid ka nii-öelda varasemale ajale üle kanda. Et kujutada ette, kuidas ja mida Kagu-Eestis mängiti, tuleb seega otsesema allika puudumisel uurida ülejäänud Eesti (lõõts)pillimuusika vanemaid salvestisi ning „lahutada“ sellest mõtteliselt näiteks üks märgiline erinevus – labajalavalsilikkus. Samuti tasub uurida ka teiste rahvapillide (eelkõige viiuli ja kandle) Kagu- ja Lõuna-Eestis talletatud repertuaari ja helisalvestisi.

Kokkuvõtlikult kuulub teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioon uuema rahvamuusika vanemasse kihistusse, sest see on välja kujunenud uuemale funktsionaalharmonilisele muusikale ülemineku esimeses etapis 19. sajandi lõpus ning võtnud üle ka osaliselt vanemast traditsioonist, eriti viiulimuusikast tuntud tunnetuslikke elemente, näiteks rõhutamisvõtted, tempo, aga ka repertuaari stiili elemente, millele keskendub järgnev

---

<sup>10</sup> Taidlus – asjaarmastajate loominguine tegevus mõnel kunstialal, amatöörkunst, isetegevus (EKSS). Strutzkini legendaarne saatesari kandis pealkirja „Kunstiline isetegevus“ (tänapäeva vastes „rahvakultuur“).

alapeatükk. Uurin edaspidises töös stiili kujunemise kirjeldamiseks silmapaistvamaid ja mõjukamaid mängijaid, kes on oma eeskujuga olnud põhilised traditsiooni kujundajad. Kuuldelisele materjalile põhjenduste otsimisel võtan arvesse nii selle muusika algset funktsiooni (eelkõige tantsuks ja laulu saateks mängimist), sellest pillist tulenevaid idiomaatilisi väärtusi, kui ka kaasaegseid mõjutusi koos mängijate muusikalise maailmapildi ja muusikaliste ambitsioonide avarumisega.

## **2.4 Repertuaari stiil ja kihid**

Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioon, s.h. mängustiil, kujunes välja 19. sajandi lõpus ning esindab seega uuema rahvamuusika varasemat perioodi, mida iseloomustab lihtne, mažoorne, (enamasti) vaid kolmel põhilisel harmoonilisel funktsioonil põhinev helikeel. Repertuaar liigitub žanriliselt üldiselt valssideks, polkadeks ja reilendriteks. Veel üldisemalt jaotub repertuaar kahe- (polkad, reilendrid) ja kolmeosalise (valsid) meetrumiga lugudeks. Reilender on kolmest tüübist kõige uuem, seda võiks käsitleda kaheosalise meetrumi (aeglasema) variandina. Reilendreid on repertuaaris võrreldes valsside ja polkadega ka vähem. Töös uurin nende kolme žanri lugusid. Nagu käesoleva peatüki sissejuhatavas osas juba mainitud, ei ole teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilises repertuaaris labajalavalsse, kuid valssides esineb teatud vanemale ajastule üldiselt iseloomulikku labajalavalsilikku tunnetust.

Loomulikult on mängitud ja mängitakse nüüdki lõõtspillil ka muud tüüpi lugusid, mida nimetatakse tihti vastavate tantsude järgi (näiteks fokstrott, masurka, tango). Varasem repertuaar 19. sajandist ongi olemuselt tantsumuusika, st. lõõtspillil hakati mängima kindlate tantsude meloodiaid (näiteks polkade rühma liigituv Krakovjakk ja valss Padespaan). Esitus pidi vastama tantsu koreograafia. Teise põhiosa repertuaarist moodustasid lauluviisid (lõppriimiline uuem rahvalaul). Palju lugusid (näiteks polkasid) võeti üle ka viulirepertuaarist. Vanem Lääne-Eesti lõõtspillimuusika oli näiteks Kagu-Eesti (teppo-tüüpi lõõtspilli) muusikast selgelt arhailisem, viuli- ja torupillipärasem, labajalavalsilikum. Lääne-Eesti rahvapillimuusikat põhjalikult uurinud Ingrid Rütli sõnul on vanemate lugude üleminek uuemate pillide repertuaari traditsioonilises muusikas tavaline – „säilitades vana põhimeloodia ja rütmi, mõtestati neid ümber

uutmoodi, vastavalt uute pillide iseärasustele ja võimalustele, aga samuti pillimeeste uuemale muusikatajule“ (Rüütel 1989: 4).

20. sajandi jooksul on tekkinud teppo-tüüpi lõõtspillile ka arvukas oma repertuaar – instrumentaalmeloodiad, mis on omased just sellele pillile ning on tihedas kooskõlas selle mängutehniliste nüanssidega. Hilisem lõõtspillimuusika pärineb suures osas juba uuemast ajastust, paljud lood on siiani üldrahvalikult tuntud ja mäletatud. Paljude palade puhul on tuvastatav ka originaalesitus, näiteks minevikus levinud helikandjate põhjal. Estraadipalad on tihti põhjustanud rahvalike variantide tekke. Olenemata originaalstiilist muudeti teppo-tüüpi lõõtspilli puhul 20. sajandil üldjuhul kõik sellesse traditsiooni (stiili) üle toodud lood või esitused kas valsiks, polkaks või reilendriks ehk stiili põhižanritele vastavaks.

Kõige üldisemas eesti uuema rahvamuusika kontekstis on uuritavale instrumentaalmuusika (repertuaari) stiilile iseloomulik ka „laulusus“, st eesti uuema rahvalaulu stiil. Kui vanemas rahvalaulus (regilaulus) oli meloodial retsitatiivne iseloom, siis uuema rahvalaulu tekkimisega sai meloodiast täiesti iseseisev kunstiline väljendusvorm. Seega kui mitte arvestada laulusõnu, on eesti uuemal rahvapillimuusikal ja uuemal rahvalaulul ühine stiiliruum. Suur osa lõõtspillirepertuaaris olevatest meloodiatest on olnud algselt laululood ning lõõtspilli saatel laulmine on laialt levinud nähtus. (Rüütel 2012: 23–24)

Suulises traditsioonis tõlgendatakse meloodiaid alati veidi erinevalt ning lihtsatele lauluviisidele lisatakse neid pillil esitades alati täiendavaid elemente, enamasti nii, et meloodia jääb selgelt ära tuntavaks. Viimane tähelepanek kuulub aga juba muusikaanalüüsi valdkonda, millele keskendub terve järgmine peatükk.

### **3. Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili analüüs**

Selles mahukas peatükis kirjeldan esmalt pärimusmuusiku loovuurimuslikku tööprotsessi, uurimismeetodeid, uurimismaterjali ja valimit ning tunnuseid. Seejärel analüüsin põhjalikult teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilist mängustiili. Oma uurimuses kirjeldan üldist traditsioonilist stiili läbi individuaalstiilide (isikustiilide). Uurimistulemuste põhjal teen järeldusi selle stiili olemuse ja kujunemise üle, võrdlen teppo-pilli mängimise stiili vanemat ja uuemat allstiili. Võrdlen teppo-pilli mängimise stiili ka teiste pillide mängutraditsioonidega. See võimaldab asetada uuritavat stiili laiemasse kultuurikonteksti ja näidata, et selline väljenduslaad ei ole paljuski omane ainult teppo-tüüpi lõõtspillile, vaid iseloomustab teatud ajastu repertuaari mängimist laiemalt.

#### **3.1 Uurimismaterjal ja valim**

Töö potentsiaalseks uurimismaterjaliks olid kõik kättesaadavad salvestised 20. sajandi teppo-tüüpi lõõtspilli mängijate esitustest. Olen läbi kuulanud nii palju salvestisi, kui paarikümne aasta jooksul minuni erinevaid teid pidi jõudnud on, tutvunud uurimistöö tarbeks Eesti Rahvaluule Arhiivi ja Eesti Rahvusringhäälingu Arhiivi kogudes oleva materjaliga, kogunud selle kokku, katalogiseerinud mängijate kaupa, lugusid kuulanud ja ka järgi mänginud. Sisse-elamise faasis on „uurimismaterjaliks“ olnud seega kordades rohkem muusikat, kui mahub käesoleva uurimuse valimisse.

Ülesanne moodustada terve traditsiooni kirjeldamiseks mängijatest ja lugudest kompaktne valim ei olnud sugugi kerge. Tuleb arvestada paljude aspektidega, et tagada esinduslikkus ja objektiivsus nii mängija isikupära kui ka traditsiooni suhtes. Selleks sõnastasin valimi koostamise põhimõtted:

1. Valitud lugu peaks esindama mängija stiili tervikuna, olema võimalikult „tavaline“.
2. Valitud loost peaks olema on esitusi erinevatelt mängijatelt. Loo üldtuntus või lauluviisi teadmine tuleb uurimisel kasuks.
3. Sama loo esitused võiksid pärineda eri aegadest ja põlvkondadest.

4. Valim peaks võimaldama kirjeldada stiili võimalikult laialt, kogu selle mitmekesisuses. Mõne eriti ilmeka stiilinüansi väljatoomiseks, mida valimis ei esine, võib tuua üksikuid näiteid (katkeid) ka teistest paladest.
5. Valitud mängija on olnud traditsioonis tuntud ja teistele eeskujuks.
6. Traditsiooni kujunemise mõttes olulisematelt mängijatelt on valimis rohkem lugusid. Esitajaid ja palasid ei pea uurima võrdse põhjalikkusega, vaid eesmärgiks on kirjeldada traditsiooni tervikuna.

Tutvudes helisalvestistega leidsin, et ühe mängija repertuaar on enamasti stiililiselt homogeenne, st. kõik lood on sisuliselt samas mängustiilis esitatud. Ühe esitaja mänguvõtted (rütmi-, kaunistus-, artikulatsioonivõtted, meloodiakäigud jne) korduvad lugude lõikes või esinevad variatsioonidena. Olenevalt mängijast esineb isikupärase stiili raames ka erandeid (näiteks eri karakteriga valsid).

Erinevate esitajate isikupäraseid stiile võrreldes saab aru, millised stiilielemendid on mängus sarnased või kuidas samad elemendid mängijate lõikes erinevad. Jättes valimis kõrvale iga mängija niiöelda parimad või omapärasemad lood, on mängustiili kui muusika üldist tunnetust parem kirjeldada sarnastel alusel ehk võimalikult „tavaliste“ lugude kaudu, mida kõik teadsid ja igäüks veidi omapäraselt mängis. Samade lugude võrdlemine võimaldab meloodiate erinevate tõlgenduste ja teiste stiilitunnuste näol näha justnimelt seda isikupära, mille poolest konkreetse mängija stiil eristub.

Järgides loetletud põhimõtteid – et mängijatelt valitud lood sarnaneksid stiililiselt kogu mängija kohta saada oleva uurimismaterjaliga ning et uuritavate mängijate valik esindaks traditsiooni tervikuna – võin endale hiljem lubada valimi põhjal traditsiooni kohta teatud üldistuste tegemist, seda nii kirjalikus töös kui ka esituspraktikas.

Uurimistöö valim on toodud Tabelis 1. Kuigi lõõtspillil oli ja on siiani niiöelda üldtuntud repertuaar, mida „kõik“ valdavad, siis salvestatud kujul ei ole vaadeldavast perioodist säilinud sugugi nii palju erinevaid esitusi (salvestamiseks valiti ilmselt teisi, mitte nii üldtuntud lugusid). Seepärast ei ole võtta üht lugu, mida kõik uuritavad esitaks. Olen valinud neli valssi ja kolm polkat, millest on salvestatud kolm kuni viis erinevat esitust. Reilendri puhul on üks lugu, mis on esitatud kolm korda ja kaks lugu, millest on üks esitus.

		August Teppo	Eduard Pärnamets	August Teppo jr	Elmar Lindmets	Richard Reino	Karl Kikas	Elmar Koovik	Arnold Pärnamets	Kalju Sarnit	Heino Teppo	Elmar Ruusamäe	Aivar Teppo
Esitaja: (12)		AuT	EP	ATjr	EL	RR	KK	EK	AP	KS	HT	ER	AiT
Lühend:		1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934	1958
Sünniaasta:		4	1	1	1	4	5	2	4	3	2	1	4
Esitusi: (32)													
3/4 A: VALSS	1. 4	Üks vanamees raius	x						x		x		x
	2. 4	Meremehe seiklus	x			x	x			x			
	3. 4	Ma tahaksin kodus olla			x	x				x			x
	4. 3	Sitsikleit					x	x	x				
2/4 B: POLKA	5. 5	Väike Ants					x	x	x	x	x		
	6. 4	Võru polka	x			x	x						x
	7. 3	Krakovjak				x			x			x	
C: REILENDER	8. 3	Vengerka	x	x									x
	9. 1	Teised naised					x						
	10. 1	Tule aga tule					x						

**Tabel 1.** Töö valim. Mängijad on vasakult paremale järjestatud sünniaasta alusel. Repertuaar on jaotatud taktimõõdu põhjal kolme- ja kaheosalise meetrumiga lugudeks (3/4 ja 2/4). Kaheosalise meetrumiga lood jagunevad omakorda kaheks. Esitusi on valimis 32. Neljast valsist on erinevaid esitusi kokku 15, kolmest polkast 12, kolmest reilendrist 5 ning see vastab üldiselt nende lugude osakaalule kogu repertuaaris.

Töö lisades on toodud tüüpmeloodiateks jaotatuna 32 transkriptsiooni ja 33 helisalvestist koos allikpealkirjadega, mida esitajad ise lugude kohta kasutasid (vt allikad, lisad 1 ja 2). Aivar Teppo „Võru polka“ näitel olen variantsust silmas pidades käsitlenud sama mängija kahte erinevat esitust kui sama loo esitust, kuid noodistanud vaid ühe esituse.

Olulisemate mängijatena tootsin siinkohal välja August Teppo (4 esitust), Karl Kikase (5), Aivar Teppo (4), Richard Reino (4) ja Kalju Sarniti (3). Variatiivsust toetava, paikkondliku või lihtsalt valimit mitmekesistava tähtsusega mängijad on Eduard Pärnamets (1 esitus), August Teppo jr (1), Elmar Lindmets (1), Elmar Koovik (2), Arnold Pärnamets (4), Heino Teppo (2), Elmar Ruusamäe (1), kelle kõigi isiklik stiil on selgelt traditsiooniliste tunnusjoontega, kuid samas millegi poolest eriline.

### 3.2 Loovuurimuse etapid ja meetodid

Pärimusmuusikas kandub repertuaar ja stiil edasi enamasti kuuldelisel teel ja eksisteerib mittekirjalikult. Tänapäeval on pärimusmuusikana käsitletav muusika lisaks suulisele levikule paljuski ka kirjalikult (nooditekstina) fikseeritud. Igasugune üleskirjutamine, muusika „tõlkimine“ nooditekstiks, tähendab alati aga millegi „tõlkes“ kaduma minemist. Euroopalikust noodikirjast ja selle kasutada olevatest täienditest ei piisa alati paljude mängustiili nüansside, näiteks artikulatsiooni, intonatsiooni (häälestuse), varieeruvuse ja muude spetsiifiliste tunnuste edasiandmiseks. Edasiandmise all pean eelkõige silmas oskust samamoodi mängida, aga ka lihtsalt tunnetust või muljet loost. Seepärast tuleb võimalusel lähtuda alati kuuldelisest allikast, olgu selleks siis helisalvestis või elav traditsioonikandja.

Helisalvestised on aga selgelt alles 20. sajandi nähtus, nagu ka pärimusmuusika kontseptsioon, mille väärtuslikumaks andmekandjaks ja allikmaterjaliks need on. Eriti, kui tegu on vahepeal katkenud mängutraditsiooniga, mis on vanade salvestiste põhjal taastatud. Kuna Eesti lõõtspillitraditsioon on suhteliselt uus ja ka teataval määral „süüdi“ vanemate pillide hääbumises (19. sajandi lõpust ja 20. sajandi esimese pooleni), on see traditsioon katkematu ja siiani elujõuline ning end taasloov. Elava ja tugeva traditsiooni puhul on omad ohud, eelkõige loomulik tendents kaasaegse moega sulanduda, stiililiselt muutuda ja ajapikku lahustuda. Arhiivisalvestiste olemasolu pakub siinkohal võimaluse seda ohtu vältida ja olla teadlikum. Salvestatut tasub meeles pidada, sellest saab ja tasub tänapäevalgi stiililiselt lähtuda.

Kirjeldan enne teadusliku analüüsimeetodi juurde asumist oma töös ja praktikas kasutatavaid pärimusmuusika uurimisvõtteid laiemalt. Esmalt, on muidugi kaks põhimõttelist lähenemisviisi materjali omandamiseks: puhtalt loominguline, nii-öelda katse-eksitus meetod või loovuurimuslik, analüütiline meetod, mis tähendab (põhjalikumalt) lähtumist originaalesitusest. Loovuurimuse erinevad etapid salvestatud materjali täielikul läbitöötamisel ja omandamisel võiksid olla järgnevad:

1. Sisse-elav faas ehk korduv kuulamine, kaasamõtlemine ja meeldejäätmine.
2. Proovimine pillil ehk loo õppimine kuulumise ja mälu järgi.
3. Salvestisega kuulumise järgi kaasa mängimine.
4. Salvestise aeglustamine.

5. Noodistamine.
6. Analüüs.
7. Noodistuse järgi mängimine.

Üldlevinud praktikas piirdub materjali omandamine ja edasikandumine tavaliselt 1. ja 2. punktiga. Kuulmise järgi kaasa mängimine (3. punkt) eeldab juba süvenemist ja stiilinüansside tabamise soovi. Aeglustama (4. punkt) peab vaid kõige keerulisemaid kohti ning soovitatavalt noodistamisel. Detailid hakkavad kõige paremini välja kostuma 40–50% aeglustaseme juures. Noodistamine võimaldab viia oma subjektiivse mälu rolli materjali fikseerimisel miinimumini. Ehk teisisõnu, noodistamisest algab protsessi teaduslik faas (4.–6. punktid) ning noodistamisele eelnevaid punkte saab käsitleda ka kui teadusliku meetodi ettevalmistavat faasi. Analüüsimeetodina (6. punkt) kasutan mängutehnikast lähtuvat stiilielementide eraldamist (seda meetodit kirjeldan põhjalikult alapeatükis 3.2.2). Hilisem transkriptsioonide põhjal musitseerimine (7. punkt) ei ole kindlasti eesmärk omaette ja ei tähenda minu puhul kunagi noodist mängimist, pigem kasutan noodistust kui kuuldot meeldetuletavat konspekti. Noodistused on eelkõige aluseks kirjalikul analüüsil. Loetletud punktide ja meetodite järgimine on kõige täpsem ja põhjalikum moodus materjali õppimisel ja paljude stiilinüansside tabamisel. Kuna selline protsess on väga ajakulukas, saab seda täielikult rakendada harva, tavajuhul ehk loovuurimuslikus tööprotsessis reeglina osaliselt, vaid nii palju, kui on vaja enda esitusega rahulejäämiseks.

Mis puudutab salvestisega kaasa mängimist, siis sellel etapil üksikasjalikumalt peatudes märgin, et oma tõlgenduse originaaliga kooskõlla viimiseks on salvestisega kaasa mängimine üks lihtsamaid viise. Kuna traditsiooniliselt pole teppo-tüüpi löötspille valmistatud mingites kindlates helistikes, tuleb vajadusel salvestise helikõrgust muuta (näiteks kasutades programmi *Audacity* funktsiooni *change pitch*). Vastavate nupuridade helistikud asuvad eri pillidel reeglina üsna lähestikku, terve või poolteise tooni vahemikus, seetõttu ei pruugi salvestise helikõrguse muutmine liiga tehnilikult kõladagi, kvaliteet on tunnetusele kaasa mängimiseks piisav. Selle meetodi abil saab ise sama pala mängides aru paljudest stiilinüanssidest, nii originaalesitaja „mõtlemisest“ laiemalt, kui ka kitsamalt, näiteks sõrmestusest. Eriti puudutab see tunnuseid nagu tempo, agoogika, artikulatsioon ning paljusid mängutehnilisi nüansse. Et õppeprotsessi

veelgi lihtsustada, on vajadusel võimalik kaasa mängimise aluseks olevat helisalvestist ka mõnevõrra aeglustada.

Nii on edukalt võimalik kõik lood üsna stiilipuhtalt omandada. Ideaaljuhul valmib peale korduvat kuulamist ja kaasamängimist eeskujuks olevast esitusest ka transkriptsioon. Noodistamist kui kõige aeganõudvamat analüüsimeetodit olen pigem praktikas rakendanud harva, kui selleks on vajadus – kui lugu pole eelnevalt mainitud vahendite põhjal selgeks saanud või ka näiteks repertuaarist õppematerjali avaldades. Kaasamängimise meetod pole kirjallikus uurimustöös küll esimene ja peamine kasutatav meetod, küll aga see oluline õppepraktikas ja seega ka eraldi välja toodud – kaasamängimine eelneb, järgneb ja toimub ka noodistamise ajal, see on noodistamist toetav ja ka kontrolliv meetod. Pealegi tundub see meetod parim alternatiiv nüüdseks meie seast lahkunud mängijate käest „otse“ õppimisele ning kuulmise-matkimise teel õppimine on pärimusmuusikale loomuomaseim. Traditsioonilise õppimismeetodi puhul oli õppijatel võimalus mitte ainult kuulata vaid ka vaadata eeskujuks olevat mängijat, mis andis palju informatsiooni tehnika kohta. Tänapäeval on see enamasti võimatu, kui jutt on vana aja meistritest, kuid on tekkinud uued võimalused, nagu näiteks salvestise aeglustamine, kaasamängimine jm. Mõne esitaja kohta on säilinud ka videosalvestusi, need on hindamatuks allikaks mängutehniliste nüansside uurimisel, kuid võrdsuse mõttes keskendun oma töös vaid kuuldelistele allikatele.

### **3.2.1 Transkribeerimine ja kasutatav noodistussüsteem**

Kui muusikuna on mul praktikas vabad käed, st. lõpptulemus, minu esitus, on minu tõlgendus ja looming (või teatud mõttes interpretatsioon), siis uurimistöö teaduslikus faasis tuleb lähtuda allikmaterjalist, algesitajast ning ennast (esialgu) tahaplaanile ehk uurija positsioonile seada. Siiski analüüsin kuuldut ka isikliku kogemuse põhjal pidades silmas uurija objektiivsust ja täpsust, nii palju kui see on võimalik. Järgnevas kahes alapeatükis kirjeldan teaduslikku meetodit, mille põhjal teemat uurin. Meetod jaguneb kaheks: (1) kuuldelise materjali transkribeerimine pärimusmuusika ja löõtspilli jaoks kohandatud noodisüsteemi alusel ning (2) tervikliku mängustiili jagamine üksikuteks tunnusteks ehk stiilielementide süsteemiks, mille põhjal erinevaid mängustiili aspekte kirjeldada.

Originaalesitusest annab uurijale täpseima teadmise salvestise transkribeerimine ehk noodistamine. Kasutan töös pärimusmuusika noodistamise süsteemi, mille põhimõtteid järgnevalt kirjeldan. Süsteemis asetsevad kohakuti stroofid (rahvapärases terminoloogias „läbimängud“), seejuures igal järgneval noodireal on üles kirjutatud vaid need taktid, mis võrreldes esimese stroofiga varieeruvad. Kui variatsioon on korduv, märgitakse edaspidi vaid läbimängu number, milles variatsioon esimesena ilmus. Noodistatud on vaid parema käega mängitav ning sellele on lisatud harmooniamärgid koos lõõtsa liikumise suunaga. Selline süsteem on pärimusmuusika noodistamisel ja analüüsimisel laialdaselt kasutusel, sest on palju informatiivsem kui noodistada igas läbimängus kõik taktid (variatsioone on siis infomürast raskem eristada) ning näitab ära just selle, millises ulatuses ja millistel kohtadel esitaja varieerib.

Vasaku käe partiid eraldi ei noodistata, kuna selle faktuur on läbivalt sama ning akordi heliline ülesehitus erineb pilliti. Vasaku käe saatepartiit saab kirjeldada vastavalt esituse variatiivsusele 1-4 takti pikkuste faktuurimudelitena. Tehniliselt koosneb vasaku käe saatepartii sisuliselt kahe nupu vajutustest, mis on läbinisti sarnane läbi loo ja kogu repertuaari, traditsiooni. Seega saab bassilöögi ja akordilöögi korduvaid erisusi üldmustrist (eelkõige kestustes, pikkustes) märkida üles eraldi real ning tähistada üherealises noodis esinemiskoht sellele variatsioonile vastava tähega.

Niisiis on transkribeerimine kirjalikku keelde tõlkimine, modelleerimine, üldistamine, milles paratamatult läheb mingisugune osa muusikalisest mõttest kaduma. Analüüsi juures toodavad noodinäited on vaid valitud fragmendid variantsetest tervikutest, mis pärinevad esituse täispikkadest transkriptsioonidest. Seega tasub iga näite juures silmas pidada ka esituse täispikka transkriptsiooni (vt lisa 1). Sellest veelgi tähtsam on aga mitte unustada kõige olulisemat allikat ja näitevaramut – kuulata muusikat (vt lisa 2), millest on tehtud noodikonspekt.

### **3.2.2 Stiilitunnuste eraldamine kui uurimismeetod**

Selles alapeatükis kirjeldan tunnuseid, mille alusel teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiili uurin. Stiilis kui tervikus on kõik tunnused (mänguvõtted) omavahel põhjuslikult seotud, seega elementide eraldamine kui selline on eos tinglik, kuid vajalik süsteemseks

lähenemiseks tervikule. Stiilitunnuste süstematiseerimise eesmärgiks on luua oma kogemusest ja teppo-tüüpi lõõtspilli spetsiifikast lähtuv mudel mängustiili uurimiseks.

Lõõtspilli puhul on parema ja vasaku käe tehnika seotud erinevate faktuurikihtide ja funktsioonidega – parema käe tehnika kohustuslik element on rütmiliselt mitmekesise meloodia esitamine ja vasak käsi vastutab põhiliselt muutumatu meetrilise rütmiga saatepartii eest. Tekib kaheosaline tunnetus – meloodia ja harmoonia, viis ja saatefaktuur, rütm ja meetrum. See lihtne muster või mängupõhimõte pakub piisavalt võimalusi meloodiate (lugude) ilmestamiseks. Lõõtsa liikumine mitte ainult ei pane pilli helisema, vaid osaleb ka harmoniseerimises. Olen jõudnud järeldusele, et lõõtspilli puhul on kõige otstarbekam süstematiseerimisel eristada esmalt parema, siis vasaku käega seotud stiilielemente, seejärel lõõtsatõega seonduvat ning lõpuks üldiseid elemente. Järgnevalt on toodud meetodi aluseks olev stiilielementide loetelu:

- a) Parema käe tehnikaga seotud stiilielemendid
  - 1) Meloodia tõlgendus
  - 2) Parema käe faktuurivõtted
  - 3) Rütmivõtted
  - 4) Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted
- b) Vasaku käe tehnikaga seotud stiilielemendid
  - 5) Vasaku käe faktuurivõtted
  - 6) Harmoniseerimine
- c) Lõõtsatehnikaga seotud stiilielemendid
  - 7) Suunavahetusvõtted ja nende mõju harmoniseerimisele
  - 8) Õhukasutusvõtted
  - 9) Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika
  - 10) Dünaamilised võtted
- d) Üldised stiilielemendid
  - 11) Vormikujundusvõtted
  - 12) Positsioonivõtted
  - 13) Tempo

See mudel sobib ühthästi nii traditsioonilise (terve traditsiooni) kui ka individuaalse (ühe esitaja) mängustiili uurimiseks. Tunnuste loetelus on küll koondatud mängutehnilised nüansid nelja põhikategooriasse, kuid mõned mänguvõtted võivad tulla

vaatluse alla mitmes kategoorias, sest stiil on terviklik süsteem ja selle elemendid on põhjuslikult seotud. Nelja rühma jagunevad kolmteist tunnust kirjeldavad mängustiili olulises osas (et mitte öelda täielikult) ning mudeli maht kõigub põhjaliku ja kompaktse piirimaile. Kolmteist elementi pole küll mugavalt vähe, kuid kõik tunnused on põhjendatud ja olulised. Punktid on erineva kaaluga ja analüüsi mahuga, mis sõltub konkreetsest loost, esitajast ja esitusest. Pärast analüüsi on mõnesid tunnuseid võimalik selguse huvides ka koos käsitleda.

Mõned stiilielemendid on rohkem pillist ja repertuaarist tulenevad ning erinevad mängijate lõikes vähem, neid võib käsitleda traditsiooni muutumatute tunnustena. Mõned elemendid on seevastu rohkem individuaalsemad ehk väljendavad esitaja loovust ja isikupära. Pärimusmuusikas on piir traditsiooni ja individuaalsuse vahel õrn ja tinglik, sest muusika esitamine või pillimängimine on iseenesest traditsiooni taasloomine. Loovus kui mängija isikupära avaldub rohkem erinevustes võrreldes traditsioonilise (üldise) mudeliga – tunnustes, mis on omased kindlale isikule, mitte tervele traditsioonile. Enim individuaalseid erinevusi esineb mängijate lõikes näiteks meloodia tõlgenduses ja parema käe saatefaktuuris. Veidi vähem erinevad mängijate poolt kasutatud rütmi- ja suunavahetusvõtted ning harmoniseerimine. Võiks tinglikult öelda, et kõik, mis lisandub käte funktsioonide minimaalsele teostusele (viis+saade), ongi mängija isikupära ja esitusstiil.

Kirjeldan niisiis traditsioonilist mängustiili loetletud elementide põhjal, iga elemendi analüüsimiseks toon selle all näiteid erinevatelt mängijatelt. Olen küll kõik valimi lood täies ulatuses noodistanud (Lisa 1), kuid järgnevalt pole palade täispikkuses analüüs enam eesmärgiks. Samuti ei keskendu ma selles peatükis konkreetsetele mängijatele, vaid asetan kirjeldatud uurimismudelisse terve traditsiooni. Iga punkti juures mainin siiski, kuidas antud stiilielement traditsioonis erinevate esitajate näitel väljendub.

Et vältida tunnuste olemuse mitmekordset kirjeldamist, teen seda iga tunnuse kohta käivas alapeatükis. Kokkuvõtvalt tuleb töö analüüsimeetodi kohta märkida, et noodistus ja analüüs valmivad käsikäes. Fikseeritakse meloodia koos parema käe faktuurivõtete ning harmoonia- ja suunamärkidega. See üherealine noodistus ongi põhiline kirjalik ülestähendus uuritavast. Edasiste (vasaku käe, löötsatöö ja üldiste) stiilielementide analüüsis võib transkriptsiooni täiendada lisatasanditega, näiteks üldistavatele mudelitele viitavate sümbolitega. Esmalt meloodia, seejärel muude nüansside

vaatlemine, on tööprotsessi loogiliseks järjekorraks nii transkribeerimise, analüüsi kui ka esituspraktikaga seotud tegevuste puhul.

### **3.3 Mängustiili analüüs**

Selles alapeatükis analüüsin teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilist mängustiili olles eelnevalt eraldanud uuritavad stiilitunnused. Transkribeerimine on analüüsi osa ning noodistused on näitlikuks materjaliks järgneval analüüsil. Esituste täielikke transkriptsioonide põhjal toon neist näiteid vaid osaliselt, lihtsustatult, üldistatult või võrdlevalt.

Iga tunnuse all analüüsin mängustiili esmalt kolmeosalise meetrumiga palades (valsides), seejärel kaheosalise meetrumiga lugudes (polkades ja reilendrites). Fookuseks pole mitte üksik pala või esitus, vaid kõik sarnased lood, kogu traditsiooniline repertuaar. Kuna keskendun üldisele mängustiilile elementide kaupa, toon tunnuste juures näiteid segamini erinevatest lugudest ja esitustest. Antud juhul on fookuses mängustiili elemendid ja nende erinev tõlgendus, konkreetsete palad ja esitajad on „ainult“ näited traditsioonist.

#### **3.3.1 Parema käe tehnikaga seotud stiilelemendid**

Neljast eraldatud stiilitunnuste rühmast erinevad parema käe tehnikaga seotud mänguvõtted esitajate lõikes kõige enam. Kui vasaku käe, lõõtsatehnika ja üldised elemendid on käsitletavad pigem traditsiooni üldomadustena ja muutuvad vähe, siis parema käe tehnikas väljendub mängija „käekiri“. Vaatlen esiteks meloodia variatiivsust üldiselt, siis kirjeldan meloodialiinile lisanduvat faktuuri ning meloodia ja faktuuri rütmistamist, ning viimaks artikuleerimist ja kaunistamist.

##### **3.3.1.1 Meloodia tõlgendus**

Meloodia tõlgendus hõlmab pärimusmuusika üldist põhimõtet – variatiivsust või laiemalt loomingulisust. Kuuldelises traditsioonis ei ole meloodiat kunagi ühtviisi tõlgendatud. Meloodiad eksisteerivad variantidena ning ei saa rääkida ühest ainsast õigest variandist või kuidas lugu „õigesti“ kõlama peaks. Seejuures peaks eristama rahvamuusika põhimõttelist

variatiivsust (meloodilise invariandi puudumist) ja meloodia teadlikku varieerimist selle mitmekesistamise või pillile kohandamise eesmärgiga. Viimane on eriti iseloomulik rahvapillimuusikale, kus mängija alati soovib teatud mõttes demonstreerida kuulajatele oma muusikalist ja mängutehnilist osavust. Ka töös kasutatava noodistussüsteemi põhimõtte seisneb variatsioonide välja toomises – kui palju ja millises ulatuses meloodia ja esitus tervikuna varieerub, kuidas varieerimine mängijate ja ajastute lõikes muutunud on jne.

Siiski tuleb materjali praktilisel omandamisel kasuks, kui kujutada ette, et esitatav meloodia eksisteerib mängija jaoks mingi mõttelise „algviisi“ või „teemana“ lihtsustatud (kaunistamata) mudeli kujul. See idee või mudel on isikupärase esituse sisendiks – lugu niiöelda siseneb vaadeldavasse stiili või traditsiooni. Lõõtspillil ei mängita kunagi meloodiat kõige lihtsamal kujul vaid teadlikult täiendatakse seda rütmiliselt ja kaashäältega. Eriti puudutab see lauluviise, mis on vokaalmuusika spetsiifikast lähtuvalt küllaltki lihtsad. Lisaks sellele tuleb „sisetoodud“ materjali ka tihti lõõtspilli tehnilisi võimalusi arvestades kohandada (näiteks alteratsioonid on taandatud diatoonikaks ja keerulisem harmoonia kolmele põhifunktsioonile). Võiks ka öelda, et esitaja poolt mudelile lisatud kihid ongi käsitletavad isikupärase või traditsioonilise stiilina.

Meloodia aluseks olev mudel võib samuti esitajate lõikes veidi erineda, sest ka mudel on iseenesest variantne. Eriti aktuaalne on sellise mudeli tajumine ühe konkreetse esitaja stiili hinnates, sest varieerimine läbimängude lõikes põhineb üldjuhul samal (isikupärasel) meloodilisel mudelil. Põhimeloodia modelleerimine võib olla kasulik ka suure hulga repertuaari omandamisel, eristamisel ja meelepidamisel. Tekib isiklik mudel, lihtsustatud ettekujutus loost (see ei pea olema kirjalik, praktikas nii materjali omandamine käibki). Meloodia tõlgenduse kui stiilitunnuse analüüs võib aidata tihedast faktuurist ja rütmist põhimeloodia või loo „mõtte“ leidmisel, mis on esituspraktika seisukohalt väga oluline.

Meloodiamudeli tuvastamine ei ole eesmärk omaette, vaid abivahend, ning tuleb töös kõne alla peamiselt üldtuntud lauluviiside puhul, kus saab meloodiamudeliks lugeda lihtsa, ühehäälse, sõnade silpidele vastava rütmiga viisi. Selliste lugude puhul saab eristada meloodia põhiliini ning selles teadmises saab osasid meloodialõike käsitleda täienditena meloodia põhiliinile (igal mängijal on isikupärased täiendid või „käigud“ meloodia ilmestamiseks).

Meloodia tõlgendus stiilitunnusena iseloomustab kõige üldisemalt seda, mis on konkreetse

mängija viisiversioon (nägemus) sellest loost. See tunnus on paljuski aluseks kogu järgnevale analüüsile. Meloodia ja selle isikupärane tõlgendus (viisivariant) on alati üks esimesi asju, mida muusikas kuulatakse. Saab näiteks hinnata, kas meloodia tõlgendus on tihe (mudelile on lisatud palju käike, rütme ja kaashääli), kas domineerib lihtne põhimeloodia või lõõtspillipärased täiendid sellele.

Meloodia tõlgenduse analüüs on esimene ja kõige olulisem protseduur, mis sisaldab endas teatud eelhinnangut ka teistele parema käe mänguvõtetele nagu rütmi- ja faktuurivõtted, sest esimese asjana noodistan kõik parema käega mängitava ning alles seejärel hakkab eristama meloodialiini, selle aluseks olevat meloodiamudelit, rütmistamise võtteid ja faktuurilisi lisandeid. Näitlikustan seda analüütilist protseduuri ühe enimtuntud lauluviisi „Ma tahaksin kodus olla“ toel, pidades silmas, et ka töö lugeja esialgu uuritavat meloodiat teaks ning saaks isikliku kogemuse põhjal kohe aru stiili iseloomust ja meloodia mudeli ideest.

The image displays a musical score for the song "Ma tahaksin kodus olla" by Richard Reino. It is presented in three systems, each with three staves. The top staff is labeled "Mel. + fakt." and contains a melodic line with chords G, D, G, D, G indicated above it. The middle staff is labeled "Mel. põhiliin" and shows a simplified melodic line with some notes highlighted in red and blue. The bottom staff is labeled "Mel. mudel" and shows a further simplified melodic line. The score is in 3/4 time and G major. The first system covers measures 1-7, and the second system starts at measure 8 with chords C, G, D, G indicated above it.

**Näide 1.** Meloodia tõlgendus. Richard Reino „Ma tahaksin kodus olla“. Meloodia koos faktuuriga, meloodia põhiliin, meloodia mudel.

Analüüsi esimene etapp on meloodialiini eraldamine parema käe faktuurist, seejärel pala põhiviisi (mudeli) tuvastamine meloodialiinis ja siis meloodialiini ja põhiviisi võrdlusele leitud lisaelementide analüüs, mis iseloomustab meloodia variatsioonilist tõlgendamist. Näitena on toodud katkend Richard Reino esituse transkriptsioonist (näide 1). Siin on välja kirjutatud üksteise all (1) parema käe partii täisnoodistus, (2) faktuurist eraldatud meloodialiin ja (3) viisimudel ehk tinglik, lihtsustatud meloodia,

antud juhul üldtuntud lauluviis. Meloodialiini ja viisimudeli võrdluses märkisin meloodialiinis sinisega lisatud rütmivariandid (helikõrgus jääb samaks) ning punasega need kohad, kus erineb helikõrgus. Richard Reino puhul on näha, et esineb mõlemat võtet. Ta on tüüpiline traditsioonilise stiili esindaja, kes kunagi ei mängi löötpillil vaid algset meloodiat. Esituse üldine põhimõte on lihtsa põhimeloodia keerulisemaks tegemine või „tihendamine“ ehk kaunistamine nii meloodiliste kui ka rütmiliste võtetega.

Näeme, et uuritavale stiilile on Reino näitel omane: (1) meloodia rütmi tihendamine kaheksandiknootidega, pikemate vältuste hoidmise asemel, (2) meloodia helikõrguste asendamine samale harmooniale kuuluvate nootidega (näiteks taktis 13 on dominandi kolmkõla helid *fis* ja *a* asendatud *d*-ga) ja (3) meloodilise figuratsiooni kasutamine (näiteks tertsi käigu täitmine läbimineva heliga *d* taktis 9 ja abiheli *e* lisamine taktis 13).

Järgnevalt vaatlen samal moel Aivar Teppo tõlgendust (näide 2).

**Näide 2.** Meloodia tõlgendus. Aivar Teppo „Ma tahaksin kodus olla“.

Aivar Teppo käekirja iseloomustavad sama tüüpi täiendid põhiviisile, mis Reinol. Eriline võte on aga lisameloodiakäigud fraaside sidumiseks (näiteks taktides 4, 8, 16). Need käigud ei kõla mitte niivõrd põhimeloodia elementidena, vaid pigem nagu saatefunktsiooni kandva kõrvalhäälena. Individuaalse varieerimise heaks näiteks on ka ülespoole liikaval kolmkõlal tehtud rütmiline „keerutus“ taktis 13. Sellised käigud ja täiendused algmeloodiale on igal mängijal omad iseloomulikud, need korduvad ja

varieeruvad lugudes, st. tulevad samast mõtlemise loogikast ja mängutehnikast. Antud moel nende käikude märgistamine annab lõpuks, kui lugusid mängija kohta rohkem koguneb, kokku paketi antud mängijale iseloomulikest käikudest ehk meloodia tõlgendamise (helikõrgusliku aspekti) põhivõtetest, millega ise mängides loovalt varieerin. Näiteks märgin Aivar Teppolt selle loo juures üles tüüpiliste meloodiatõlgenduse võtetena taktid 4, 8, 13 ja 16.

Varieerimisel peatudes on eelpool toodud näited vaid ühed esinenud variantidest. Praktikaks mängitakse lugu reeglina mitmeid kordi järjest läbi. Konkreetsetes esitustes küll 3–5 korda, erinevates praktilistes olukordades, nagu näiteks laulu ja tantsu saatmine, kindlasti rohkem. Läbimängude lõikes ei esine muusikaline materjal samamoodi vaid variatsioonidena.

The image shows a musical score for five voices in 3/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff has four measures with chords G, D, <G, and C indicated above. The second staff has four measures with fingerings =1, =1, =1, and =2. The third staff has four measures with fingerings =1, =3, =3, and =2. The fourth staff has four measures with fingerings =3, =1, =3, and =2. The fifth staff has four measures with fingerings =3, =3, =2, and =2. Some notes are highlighted in red and blue.

### Näide 3. Varieerimine läbimängudes. Aivar Teppo „Ma tahaksin kodus olla“.

Aivar Teppo on tüüpiline mängija ka esituse varieeruvuse poolest (näide 3). Punasega on tähistatud erinevad meloodiakäigud, sinisega rütmivõtted. Teppol on meloodia põhiliin üsna kindlalt välja kujunenud, muutuvad vaid fraase sisse juhatavad käigud või rütm. Kui võrrelda Aivar Teppot ja teisi valitud esitajaid, siis teistest vähem varieerib loo „Ma tahaksin kodus olla“ esituse põhjal Kalju Sarnit. Näeme Aivar Teppo näitel, et varieerib ta meloodiat pea igas osas. Terve esituse peale on stabiilse variandiga takte 5/25 ehk 20% (näiteks taktid 6 ja 11). Varieerimine on Aivar Teppo esitusstiili läbiv tunnus ehk stiilielement.

Teise varieerimise näitena võrdlen järgmises näites Richard Reino esituse 1. ja 4. läbimängu (näide 4).

**Näide 4.** Varieerimine läbimängudes. Richard Reino „Ma tahaksin kodus olla“. Kastiga on ääristatud Reino lugudes esinev tüüpiline meloodia tõlgendamise võte.

Võrreldes Aivar Teppoga varieerub samal põhimõttel ka Richard Reino mäng. Taktides 3, 4, 8, 11, 21 on näiteks näha, et meloodiat on võimalik kas rohkem või vähem faktuuriga (rütm ja kaashääled) täita. Mõned meloodiavariandid on traditsiooni seisukohalt ettearvatavad, mõned tunduvad aga rohkem individuaalsed. Neljanda läbimängu taktide 14–15 ja 23–24 variant tundub pigem individuaalne kui üldtraditsiooniline. Sarnast meloodia tõlgendamise võtet esineb ka teistes Reino lugudes. Üldine pilt näitab, et varieerimine on samuti Richard Reino üks läbivaid stiiliomadusi.

Järgnevalt võrdlen variatsioonidena samast meloodiamudelitest kõigi nelja mängija meloodialine (näide 5).

**Näide 5.** Neli meloodia tõlgendust. Richard Reino, Aivar Teppo, August Teppo jr, Kalju Sarnit „Ma tahaksin kodus olla“. Sinisega on märgitud noodid, mis erinevad helikõrguse poolest meloodia mudelist.

Olen näites 5 lihtsuse mõttes eemaldanud parema käe saatefaktuuri elemendid. Rütmilisi erinevusi ei ole seekord tähistatud. Näeme, et tõlgendused erinevad üksteisest fraasi alguste, lõppude ja läbiminevate nootide osas, põhiviis on kõikidel juhtudel äratuntav. Analüüsi tulemusel leitud täiendused viisimudelile on osalt üldtraditsioonilised, osalt aga individuaalsed, mängijad kordavad neid eri lugudes. Sellisel kujul saadud ülevaatlik tulemus erinevatest meloodiatõlgendustest traditsioonis on heaks loovuurimuslikuks allikaks konkreetsest loost traditsiooniteadliku ja mitmekesise esituse kujundamisel (vastab küsimusele, kuidas on meloodiat traditsioonis tõlgendatud).

Järgnevalt vaatlen sama stiilielementi ühe teise üldtuntud lauluviisi ja järgmiste mängijate näitel (näide 6).

(vahelt puuduvad taktid 8–15 ehk A osa kordus)

**Näide 6.** Neli meloodia tõlgendust ja meloodia mudel. August Teppo, Heino Teppo, Arnold Pärnamets, Aivar Teppo „Üks vanamees raius“.

Selles näites on toodud neli erinevat tõlgendust loost „Üks vanamees raius“ (tuntud ka kui „Perekonnavalss“). Lihtsuse mõttes olen jätnud mõlema osa kordused välja (noot ei jookse järjest, kahe süsteemi vahele jääb A osa kordus, B osale järgneb samuti kordus). Siin näites ei ole enam faktuurikihti eemaldatud, meloodialiin jookseb enamasti kõrgeimates nootides. Olen näites raamiga ümbritsenud juhtumi, kus täiendus on meloodiat pikemaks muutnud. Näeme, et mängijad on lauluviisi (mudelit) üsna erinevalt tõlgendanud, mis puudutab rütmistamist, nootide asendamist ja läbiminevaid noote. Sarnasus lauluviisiga muutub ehk osad lõigud meloodias on rohkem kaunistatud, osad jäetud liigselt kaunistamata. Kõige enam sarnaneb tänapäeval üldtuntud mudeliga Aivar Teppo tõlgendus, kes on lauluviisi kõige vähem muutnud, tema rütmi- ja faktuurivõtted põhinevad meloodiamudelil.

Arnold Pärnametsa tõlgenduses lisandub B osas meloodiale üks takt, mistõttu olen teistel ridadel selle takti tinglikult tühjaks jätnud, et meloodia kohakuti asetseks. Pärnametsa tõlgendus väljub kvadraatses raamist. Näites 5 oli näha, et üldtuntud mudeliga võrreldes võib ka takte nii-öelda puudu olla (August Teppo jr). Et sellised juhud pole erandid, saab käsitleda seda stiilitunnusena, eriti vanema mängustiili tundemärgina – esitaja ei mõtle alati kvadraatselt, mittekvadraatsus ei olnud „probleemiks“, see oli esteetiliselt normaalne. Seda nähtust käsitlen aga pigem vormikujundusvõttena (pt. 3.3.4.1).

Viimaseks näiteks meloodia tõlgendusest toon ka ühe kaheosalise meetrumiga loo „Krakovjak“ (näide 7). See meloodia on valimi kaheosalise meetrumiga lugudest mängijatel ka kõige erinevam. Lisaks kolmele tõlgendusele olen toonud näites võrdluseks ka ühe tuntud meloodiamudeli (ja harmooniamudeli), et paremini „näha“ esitajatele (traditsioonile) iseloomulikke täiendeid meloodiale. Toodud meloodiamudel ei ole ei üldtuntud lauluviis ega tulene ka nende esituste meloodia tõlgenduste analüüsist, vaid on laialt levinud versioon, millega ise olen harjunud – umbes sellel viisil õppisin loo 1990. aastatel.

The image shows a musical score for the piece "Krakovjak". It is written in D major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems, A and B. System A (measures 1-8) features a melody in the EL part with accompaniment in AP, ER, and M. System B (measures 9-16) continues the melody and accompaniment. The score includes various chords and melodic lines for each instrument part.

**Näide 7.** Meloodia tõlgendus. Elmar Lindmets, Arnold Pärnamets, Elmar Ruusamäe, autori noodistatud meloodiamudel. „Krakovjak“.

Kolme mängija algusi võrreldes on näha, et valitud esituste aluseks on mingi ühine, aga mudelist erinev meloodia (meloodia kontuuri poolest on need siiski sarnased). Näeme, et meloodiakäigud ja täiendid jälgivad mudelit vaid kaudselt. Kuigi harmooniat vahetatakse erinevate kohtade peal, justkui nihkes, järgib see üsna kindlalt mudelit. Tegu on ühe parima näitega erinevast meloodia tõlgendusest (variatiivsusest) traditsioonis. Lisaks tuleb meeles pidada, et siin on toodud igalt mängijalt vaid üks läbimäng, tegelikkuses varieerus meloodia ka iga esitaja läbimängude lõikes. Teised valitud polkad (Väike Ants, Võru polka) varieeruvad vähem, nende meloodia on mängijatel sarnasem, jälgib rohkem „ühtset liini“ ehk mudelit. Krakovjaki näide viitab kokkuvõtvalt sellele, et see tinglik mudel või meloodia lihtsustatud kuju, milles lugu mittekirjalikus kultuuris eksisteerib ja mida tõlgendatakse, võib olla konkreetsem, üldisem või üldse puududa (lihtsustamine pole alati otstarbekas).

### **3.3.1.2 Parema käe faktuurivõtted**

Uuritavas muusikas on võimalik eraldada meloodiat ja saadet. Keskendun nüüd ainult parema käe partiis esinevatele kaunistavatele lisaelementidele, mis ei kuulu otseselt meloodialiinile. Need jagunevad põhiliselt kaheks liigiks: 1) meloodia dubleerimine erinevates intervallides ja 2) saatefaktuuri elemendid, mis lisavad meloodiale teise, rütmiliselt erineva faktuurikihi. Meloodia dubleerimist võib vaadelda monorütmilise faktuurina ehk element kuulub pigem meloodia juurde. Kui on täheldatav, et meloodial ja faktuuri lisaelementidel on erinevad vältused ja rütm, on tegu polürütmilise (parema käe) faktuuritehnikaga, sel juhul kuuluvad meloodiale lisatavad kaashääled ja akordid saatefaktuuri ja täiendavad vasaku käe partiid. Praktiliselt väljendatuna – monorütmilise faktuuri puhul käivad mängija parema käe sõrmed topeltnoote mängides koos, meloodia rütmis üles-alla (näide 8), polürütmilises faktuuris aga eraldi nii, et üks sõrm hoiab pikka viisinooti, teistega mängitakse saateks tihedamat rütmi (näide 9).

Jätkan esimesena toodud loo „Ma tahaksin kodus olla“ võrdlust nelja esitaja lõikes. August Teppo jr esitus (näide 8) on kõige lihtsakoelisem ja oletatavasti ka vanapärasem – ta on antud mängijatest ka kõige varem sündinud ja tegu on esimese põlvkonna ning ka vanema stiili ühe silmapaistvaima esindaja, pillimeister August Teppo pojaga.



**Näide 8.** Parema käe faktuurivõtted: monorütmiline faktuur. August Teppo jr. „Ma tahaksin kodus olla“.

August Teppo parema käe tehnika on valdavalt monorütmiline, st. meloodiast rütmipoolest eristuvad faktuurikihti paremas käes peaaegu ei esine. Küll esineb ka vanemas monorütmilises stiilis pidesid akordi või intervalli üksikute nootide vahel. August Teppo kasutab meloodia „paksendamiseks“ (1) üksikuid ja paralleelselt laskuvaid sekste, (2) üksikuid ja paralleelseid oktaveid ja (3) oktavi vahel seksti/tersi lisamist. Mängutehniliselt seletub intervallide valik sellega, et neid on klaviatuuril mugav mängida, nupud asetsevad kõrvuti ühel real või kohakuti ja sõrmi ei pea liigselt laiali painutama. Neid faktuurivõtteid võib nimetada sellele pillile idiomatilisteks.

**Näide 9.** Parema käe faktuurivõtted: polürütmiline faktuur. Kalju Sarnit „Ma tahaksin kodus olla“.

Näites 9 on toodud aga üks traditsioonis harvaesinev näide parema käe polürütmilisest faktuurist, kus lisaks meloodiat dubleerivatele lisaintervallidele ja akordidele esineb ka meloodiast rütmipoolest erinevaid fakturielemente. Kalju Sarnit on kõige omapärasema parema käe saatefaktuuriga mängija 20. sajandi traditsioonis. Kui August Teppo jr esindab vaadeldava perioodi algust, siis Sarnit, eriti oma faktuurivõtetega, perioodi lõppu. Selline individuaalstiil on traditsioonis pigem erandlik, kuid põhineb siiski traditsioonilise stiili põhimõtetel. Mängijate poolt kasutatud lisaintervallide loetelu on põhimõtteliselt sama, mis eelmises näites. Parema käe faktuuris meloodiast rütmiliselt eristuv saatepartii jälgib harmooniat ning teeb vasaku käe veerandlöögipõhise faktuuri rütmiliselt veel poole tihedamaks. Teistel mängijatel esineb

kaheksandiklöögi tasand vaid meloodia rütmistamisel, Sarnitil on see aga pidevalt tajutav, „all“ olemas (tõsi küll, ta ei kasutanud seda võtet pidevalt ega igas loos).

Harmooniliste intervalle ja akorde mängimine on seotud ka erinevate mugavate võtetega sõrmestuses. Võtete ja sõrmestuse loogikast saab kõige paremini aru neid praktikas läbi mängides. Järgnevalt võrdlen mugavast sõrmestusest tulenevaid faktuurivõtteid nelja mängija näitel (näide 10).

17 *põhivõtted toonikas (in G)* *põhivõtted dominantis (in D)*

**Näide 10.** Parema käe faktuurivõtted neljal mängijal. „Meremehe seiklus“, B osa. August Teppo, Richard Reino, Karl Kikas, Kalju Sarnit.

Selles näites on paralleelselt toodud nelja mängija tõlgendused loo „Meremehe seiklus“ B osast. Näeme, et faktuur on kõigil põhimõtteliselt samast loogikast lähtuv, täidetakse sarnaseid kohtasid meloodias. Ka selle väikese löigu põhjal on näha, et igal mängijal on omad eelistatud akordide ja intervallide kujud, mida läbivalt meloodia ilmestamiseks kasutatakse. Olen need põhilised faktuurivõtted toonud välja alumises noodisüsteemis. Nende sõrmestusest tulenevate intervallide ja akordide kujudega mängitakse meloodiat nii, et see jääb tavaliselt ülemisse nooti. Lisaks rütmistatakse nende kooskõladega meloodiat. Seda vaatlen aga lähemalt järgmise tunnuse all (pt. 3.3.1.3).

See näide on vaid ühe loo põhjal tehtud, mistõttu ei tasu suuremaid järeldusi veel teha. August Teppo mängu teisi salvestisi kuulates võiks tema dominandiakordi faktuurikujudeks märkida tegelikult ka kõik ülejäänud mängijatel esinenud võtted. Näiteks on August Teppo stiilile omane dominandis võtta meloodiale lisaks paremas käes alla ka põhiheli, tihti isegi pidena. Karl Kikase faktuurivõtetes Teppole omast dominantseptakordi „käekuju“ (sõrmestust, et hoida dominandis meloodia all põhiheli) ei esine, Kikas dubleerib tavaliselt dominandi septimit (helirea 4. astet) alumises oktavis.

Toon võrdluseks ühe näite ka kaheosalise meetrumiga lugudest (näide 11). Polkade üldisest kiiremast tempost tingituna jõuab faktuurivõtteid võib-olla füüsiliselt vähem rakendada, kuid sisuliselt on võtted samad, mis valssides, need ei olene meetrumist. Samuti kehtib põhimõte, et faktuurilise (ja rütmilise) „täite“ saavad meloodia pikemad noodid, kiired käigud mängitakse üksikute nootidena, neid ei jõua mängutehniliselt faktuuriga täita.

**Näide 11.** Parema käe faktuurivõtted eri mängijatel. „Väike Ants“, A osa ilma korduseta. Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Heino Teppo.

Selles näites tuleb hästi välja, et Kikas kasutab ainsana meloodia dubleerimisel faktuuris oktav+terss (seksst+terss) võtet (taktid 1–4). Teised siin oktavit ei kasuta, vaid kitsamaid kooskõlasid, näiteks seksti või sekstakordi, kõige tihedamini aga lihtsalt tertsi (näiteks takti 1 teine pool). Veel ilmnevad näitest tüüpilised kohad – fraasilõpud, mida faktuuriga täidetakse (eriti taktid 2 ja 8).

Parema käe faktuurivõtted on tihedalt seotud rütmivõtetega, nende lahutamine analüüsis on kunstlik, kuid otstarbekas. Näiteks selgitasin juba mono- ja polürütmilist faktuuri olemuse, aga alles järgmises alapeatükis tuleb juttu meloodia rütmilisest „põrgatamisest“ meloodialiini ja faktuuri vahel. Ka „põrgatamine“ on olemuselt faktuurivõte, kuid enne selle nähtuse seletamist, tuleb tutvuda [?] traditsioonile omaste rütmistamise nüanssidega. Järgnevalt vaatlengi parema käega mängitud nootide ehk meloodia ja faktuuriliste lisaelementide rütmistamist.

### 3.3.1.3 Rütmivõtted

Teadlikult pole ma seni rütmivõtteid helikõrgusliku aspekti juures käsitlenud, kuna neid rakendatakse korraka nii meloodiale kui saatefaktuurile, mille esmalt üksteisest uurimismeetodi põhjal „eraldasin“. Rääkides uuritava muusikastiili rütmilisest küljest (eriti parema käe partiis) peaks eristama kahte aspekti: (1) meloodiamudeli (põhiviisi, lauluviisi) enda suhteliselt lihtsat rütmimudelit ja (2) täiendavaid rütmivõtteid, millega algmeloodiat kaunistatakse ja varieeritakse, tihendades selle rütmi. Neid spetsiifilisi

täiendavaid rütmivõtteid nimetatakse sageli pärimusmuusika praktikas „rütmistamiseks“, mis, kasutades muusikateooria terminoloogiat, on „rütmilise figuratsiooniga“ sarnane ilming. Selline meloodia teatud seaduspära järgiv rütmistamine on teppo-tüüpi löõtspillile väga omane stiilitunne. Järgnev rütmianalüüs käsitleb kõigepealt rütmistamise võtteid, mis on mängustiili osa erinevalt meloodia enda rütmimudelist, mis iseloomustab pigem repertuaari stiili. Samas, analüüses rütmistamise tulemusena tekkinud esituse rütmi, ei ole enam võimalik eraldada põhiviisi rütmimudelit rütmistamise võtetest, sest need sulanduvad kokku. Kuna see, mis jääb kõlama, on peamiselt rütmistamise tasand, siis jätame meloodia enda rütmi vaatlusest välja.


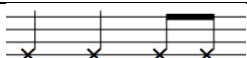

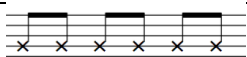
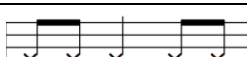
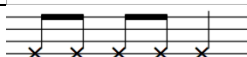

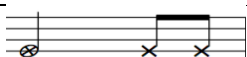
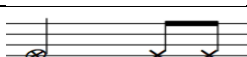
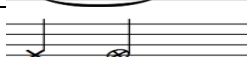
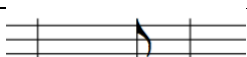
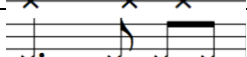
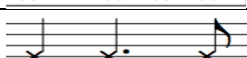
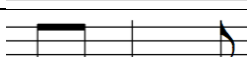
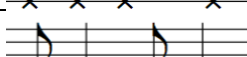
Alustame rütmianalüüsi jälle kolmeosalise meetrumiga paladest. Teoreetiliselt on kolmese takti veerand- ja kaheksandiknootide kombinatsioone loeatud arv. Kõik mängijad ei kasuta kõiki kombinatsioone, igal mängijal on omad (lemmikud) põhilised rütmivõtted. Selle tunnuse analüüsi eesmärgiks on saada erinevate mängijate kasutatavaid põhilisi rütmikombinatsioone kaardistades aru, millised rütmistamise võtted on traditsioonilisele stiilile iseloomulikud (sobivad) ning milliseid võtteid tasuks praktikas stiili jäljendades vältida. Jätkan analüüsiprotsessi tutvustamist ühe võimalikult üldtuntud meloodia näitel.

The musical score is presented in four systems. The first system shows the beginning of the piece with guitar (G) and accordion (Ait) parts. The second system continues the melody with guitar (C, G, D) and accordion (C, G, D, <G) parts. The third system is a rhythmic exercise titled "Kasutatud rütmimustrid:" (Used rhythmic patterns:), showing various rhythmic patterns for guitar (RR) and accordion (Ait).

**Näide 12.** Rütmivõtted. Richard Reino, Aivar Teppo. „Ma tahaksin kodus olla“.

Olen näites 12 toonud alumistel ridadel välja esituses korduvad rütmimustrid. Näeme, milliseid rütme need kaks mängijat selle loo tõlgendusel kasutavad. Aivar Teppo kui hilisem, uuema põlvkonna mängija kasutab (sama muusikalise materjali tõlgendamiseks) rohkem erinevaid rütmikombinatsioone kui Reino. Kokkuvõtte kombinatsioonidest põhineb mõlema mängija tervel esitusel ehk hõlmab ka variatsioone, kuid piirdub siiski vaid ühe looga kogu repertuaarist. Siiski (nagu ka faktuurivõtete puhul) annab see ülevaate põhilistest võtetest, ülejäänud palade analüüsimisel tuleks välja ilmselt vaid üksikuid lisakombinatsioone. Samuti tuleb mees pidada, et tegu on vaid taktipikkuste fragmentidega, ning et üksikutele mängijatele ja ka stiilile tervikuna on võivad olla omased ka teatud pikemad kombinatsioonid, kuid need koosnevad alati samadest (korduvatest) fragmentidest – „rohujuuretasandil“ on kõikide mängijate rütmivõtted sisuliselt üsna sarnased.

Järgnevalt olen äsjast näidet laiendatud – võrdleva tabeli (tabel 2) kujul on esitatud kuue mängija poolt kasutatud kolmeosalise meetrumiga taktide pikkused rütmivõtted (rütmimustrid).

		August Teppo	Richard Reino	Karl Kikas	Arnold Pärnamets	Kalju Sarnit	Aivar Teppo
1.		X	X	X	X	X	X
2.		X	X	X	X	X	X
3.			X	X	X	X	X
4.			X	X	X	X	X
5.			X	X		X	
6.			X	X		X	
7.				X			
8.		X	X	X	X	X	X
9.		X		X		X	
10.					X		
11.		X		X	X	X	X
12.		X		X	X	X	X
13.					X	X	
14.						X	
15.				X			

**Tabel 2.** Kuue mängija kasutatavad rütmivõtted valssides. August Teppo, Richard Reino, Karl Kikas, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Aivar Teppo.

Selles tabelis on toodud kuue erineva esitaja poolt kasutatud rütmimustrid valssides nelja loo kaheteistkümne esituse põhjal. Näitesse olen kaasanud mängijad, kellelt on valimis valsse enam kui üks. Kasutatud rütmimustrite arv erineb eri mängijatel (see on toodud sulgudes): August Teppo (6), Richard Reino (7), Karl Kikas (12), Arnold Pärnamets (9), Kalju Sarnit (12) ja Aivar Teppo (7). Näeme, et enim erinevaid rütmikombinatsioone kasutavad (valitud lugude põhjal) Karl Kikas ja Kalju Sarnit. August Teppo, Richard Reino ja Aivar Teppo esitusstiil on (selles loos) rütmiliselt vähem varieeruv. Rütmimustrid, mis esinevad kõigil või enamusel mängijatest, võib pidada traditsioonile tüüpiliseks (eriti takte 1–4 ja 8, 11, 12), vähemesinevaid kombinatsioone saab seostada kindlate individuaalstiilidega. Tuleb mainida, et kõik





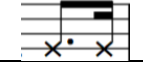

mängijad kasutavad ka kõige lihtsamat, kolmest veerandnoodist koosnevat rütmimustrit. See on samasugune rütmilming nagu ka kõik teised rütmimustrid, kuid käsitlen seda siinkohal tinglikult kui tihedama „rütmistamise“ aluseks olevat algvarianti.

Tabelis 2 on rütmikombinatsioonid süstematiseeritud põhimõttel, et esmalt on toodud veerand- ja kaheksandiklöökide kombinatsioonid (1–7), siis veerandlöögist pikemat vältust sisaldavad variandid (8–10) ning seejärel punkteeritud rütmi ja sünkoopse sisaldavad kombinatsioonid (11–15). Tabel annab piiratud, kuid tegelikult üsna adekvaatse ülevaate enimkasutatud rütmimustritest valssides. Selle alusel ei saa kindlasti väita, et muid võimalikke kombinatsioone samadest vältustest ei kasutata või need ei sobituks traditsioonilisse stiili. Ülejäänud kombinatsioonide esinemise tõenäosus sõltub tõlgendatavast meloodiast. Samas on võimalikud (iseloomulikud) ka pikemad, tavaliselt meloodia fraasidest moodustuvad kahetaktilised rütmikombinatsioonid, kuid neid kõrvõimalikke variante ma siinkohal kaardistama ei hakka (neid oleks lihtsalt liiga palju ning need on jälgitavad igas toodud noodinäites).

Tabelis 2 on näha vaid see, kes milliseid kombinatsioone kasutab, mitte see, kui palju keegi neid kasutab ehk millised variandid on mängija stiilis läbivalt kasutusel, millised vähem. Siiski peegeldab nende rütmimustrite mitmekesisus mängija rütmivõtete kompleksust üsna hästi. Kõnekujuandina võib öelda, et meloodiamudelile „laotakse“ pidevalt lühikesi rütmimotiive; tabelis on seega need kasutada olevad ehk mängija stiilile omased „tükid“, mida laotakse. Selles seisnebki tabeli kui uurimistulemuse peamine kasu. Veel näitab tabel ära, millised kombinatsioonid on üldtraditsioonilised (näiteks 1–4, 8), millised seostuvad kindlate individuaalstiilidega (näiteks 7, 10, 13–15).

Samuti nähtub toodud variantide loetelust, milline on sellele muusikastiilile omane rütmistamise esteetika, sest sugugi kõik võimalikud variandid pole tabelis esindatud. Enimkasutatud, traditsioonile tüüpiliste variantide põhjal ilmneb tendents, et pigem asuvad pikemad vältused takti alguses ja jagatud on pigem takti viimane löök. Rütmilised sünkoobid, kus pikem vältus langeb meetrumi nõrgemale löögile – rütmimustrid 10, 15 ja mingil määral ka 5–7 – on seostatavad pigem individuaalstiilidega. Tabelis toodud variandid ei välista teisi võimalusi, kuid aitavad hinnata nende sobivust stiili.

**Polkades** on bassilöögi põhise meetrumi puhul „taktiks“ (põhiliseks meetrumiüksuseks) poole lühem vahemik, kui 2/4 taktimõõdus noodistatud taktis, st valssidega samaväärseks „taktiks“ on kahe bassilöögi vahemik (pulsist, meetrumist ja kahemeetrumilistest taktidest on põhjalikumalt kirjutatud 3.3.3.3. alapeatükis). Seega oleks kaheosalise meetrumiga lugudes mõistlik vaadelda noodistuste taktist poole lühemaid kombinatsioone, mis faktuuriliselt vastaksid kolmeosalise meetrumiga taktidele (tabel 3).

		AuT	EL	RR	KK	EK	AP	KS	HT	ER	AiT
1.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
3.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
4.		X	X	X	X	X	X		X	X	X
5.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
6.											X

**Tabel 3.** Rütmivõtted kaheosalise meetrumiga lugudes. August Teppo, Elmar Lindmets, Richard Reino, Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Heino Teppo, Elmar Ruusamäe, Aivar Teppo.

Näeme, et erisusi mängijate versioonides on vähem kui valsside puhul, kõik elementaarsed rütmikombinatsioonid on üldlevinud, neid ei tundu otstarbekas individuaalstiilidega siduda (v.a. viimane sünkopeeritud rütm). Samuti kaheosalise meetrumiga reilendrites kehtivad sarnased rütmivõtted, mis polkades. „Terve takti“ pikkused (poole pikemad) fragmendid koosnevad loetletud rütmimustritest (1–5), seda ei ole individuaalselt mõtet hetkel pikemalt käsitleda, sest see on tervet traditsioonist stiili iseloomustavaks meloodia rütmistamise põhimõtteks. Teisisõnu traditsiooniline stiil põhineb kaheosalise meetrumiga repertuaari puhul rütmimustrite 1–5 omavahelisel kombineerimisel.

Nii kahe- kui ka kolmeosalise meetrumi puhul esineb sünkopeerimist ja punkteeritud rütmi (tabelis 2 nr 9–15, tabelis 3 nr 5). Pikendatud on reeglina rütmifiguuri esimene osa (v.a erandlik nr 10 tabelis 2). Võib väita (lisaks kahele eelnevale näitele ka kogu

traditsiooni allikmaterjali kuulamispraktika põhjal), et vastupidine sünkopeerimine ei ole sellele stiilile omane.

Üheks huvitavaks teppo-tüüpi löõtspilli puhul üsna harva esinevaks võtteks on meloodia „põrgatamine“ (või ka „peegeldamine“), kus meloodia noot satub meetrumi rõhulise (3/4 taktimõõdus veerand- või 2/4 taktimõõdus kaheksandik-) löõgi asemel sellele järgnevale vähemrõhulisele löõgile (vastavalt kaheksandikule või kuueteistkümnendikule), nii et tekib sünkopeeritud rütmitunnetus.<sup>11</sup> Tegu on taas mitut eraldatud tunnut hõlmava tehnikaga ja tegelikult rohkem isegi faktuurivõttega. Toon selle näite (näide 13) alles nüüd sisse, sest võtte mõistmiseks peab esmalt mõistma tüüpilisi rütmimustreid, mille variatsioon „põrgatamine“ on. Näide 13 (ja ka näide 14) ei pärine valimist, kuna valitud lugudes kirjeldatud nähtusi ei esinenud.



**Näide 13.** Meloodia rütmiline „põrgatamine“ saatehääle ja põhimeloodia nootide vahel. Karl Kikas „Vahtra polka“ C osa (1. rida), autori tajutav võimalik meloodia mudel (2. rida).

Meloodia „põrgatamine“ on rütmiline faktuurivõte, mille puhul meloodia topelt nootidega mängimise asemel võetakse neid noote kordamööda (kahe sõrme vahel „põrgatades“), tihendades seejuures rütmi.<sup>12</sup> Sisuliselt meloodia ja faktuur sellest võttest ei muutu, ainult meloodiahääle rütm sünkopeerub ja sedagi löõtspilli puhul üsna tinglikult. Oluline on tajuda „põrgatamise“ taga teatud lihtsamat mudelit, mille baasilt

<sup>11</sup> Etteruttavalt on sellele võttele läbivalt üles ehitatud näiteks Aksel Tähnase päkarauakandle mängustiil ja -tehnika, mida samuti valdan. Tänu sellele hakkasin ma „põrgatamist“ kui iseseisvat võtet varasemaga võrreldes paremini teadvustama ja ka oma löõtspilli mängutehnikas rohkem kasutama. Nimetus „põrgatamine“ tekkis mul päkarauakannelt mängides, sest sama, löõtspillilegi tüüpilise rütmimustri loomiseks jaotas Tähnas kiiremate vältuste mängimise, mida pöidlarauaga väga raske teha on, kahe käe vahel ära – üks käsi mängis rõhulisi saateakorde, milles meloodianoot juba kaasa kõlab, nii et seda ei pea teise käega meloodias „dubleerima“ (vaid kahe käe vahel rütmiliselt „põrgatama“). Mõlema pilli saatefaktuur on reeglina pidev ehk samad rõhulised noodid, mis meloodialiinis ära jäävad, kõlavad vasaku käe partiis nagunii. Löõtspilli parema käe partiis esineb päkarauakandlele omast nootide tühjaks jätmist traditsiooniliselt üsna vähe.

<sup>12</sup> Sellist faktuurivõtet nimetatakse muusikateoorias „varjatud polüfooniaks“, mis tähendab seda, et ühehäälselt meloodialiini võib tajuda kui kahehäälsust.

tekib ka meloodia sünkopeerimise tunnetus ehk konflikt meetrumiga, kuna meloodia aksent nihkub rõhuliselt löögilt rõhutule.

Näites 13 võib „põrgatamisvõtte“ ilmnemist näha, kui võrrelda seda (minu poolt) tajutava meloodialiiniga. Seejuures võiks teoreetiliselt (või oma esituspraktikas) sünkopeerida samamoodi ka nende taktide (Kikase esituse) viimased löögid. Ehkki kirjeldatud võtet stiilis palju ei esine, olen seda ise laialt kasutama hakanud. See sobib stiili, langeb „lubatud“ rütmiskeemiga kokku ja kergendab mõnel juhul (kiirete nootide) mängimist. See tehnika kattub põhimõtteliselt ka Kalju Sarniti polürütmilise faktuuriga, sest „varjatud polüfoonia“ alumine hääl kuulub harmoonilisele saatele. Tulen selle võtte omapoolse edasiarenduse juurde tagasi töö loomingulises osas (pt. 4.1), kui olen eelnevalt kirjeldanud sama põhimõtte esinemist ka teiste rahvapillide mängustiilides.

Meloodia põrgatamine on vaadeldav ka faktuurivõtete lihtsustamisena – kiirema vältusega intervallid jagatakse sõrmede vahel ning nii on võimalik kiiremas tempos säästlikumalt mängida. Seejuures on sünkoobi tunnetuse tekkimine loomulik, sest kehalises plaanis on („rohujuure“ tasandil) mugavam mängida rõhulist lööki (faktuurinooti) nimetissõrmega ja rõhutut lööki (meloodianooti) väikse sõrmega, mitte vastupidi. Üldiselt on „põrgatamise“ funktsiooniks stiilile iseloomuliku rütmimustri (tabelid 2 ja 3) taastootmine.

Järgnevakts rütmivõtteks, mida kirjeldan, on rütmifaktuuri kiirete vältuste kokku sidumine ehk rütmi lihtsustamine (või asendamine, tasandamine, sidumine). Kuulamispraktika põhjal tundub mulle, et tihedam rütmifaktuur on omasem rohkem uuemale stiilile, vanema stiili esindajad kasutavad küll samu rütmimustreid, kuid üldmulje pole rütmiliselt nii intensiivne või kontrastne, vaid vastupidi – kuidagi „pehmem“. Pidev tihe rütmistamine nõuab füüsilist pingutust, vanema stiili esindajate esteetikale on omane aga mitte millegagi üle pingutamine. Järelikult sobib ka käsitletav võimalik rütmi lihtsustamine põhimõtteliselt kokku (rohkem) vanema esteetikaga. Näites 14 on taaskord ühe valimivälise pala põhjal toodud lihtsustatud rütmifaktuur kohakuti tihedama rütmiga, mida lihtsustus on mõeldud asendama.

**Näide 14.** Rütmi lihtsustamine. Karl Kikas „Vahtra polka“.

Näite 14 taktide 4 ja 8 põhjal võib näha, et antud juhul on lihtsustatud rütmi fraasilõppudes. Kikase „Vahtra polka“ esitustempo oli väga kiire, mis väljendab tugevat seost selle võtte rakendamise ja esituse kiiruse vahel. Lihtsustamine on otstarbekas kui see omab muusikalist efekti, st asendus on tajutav samamoodi, kui algne rütm vaid piisavalt kiire esitustempo puhul. Antud juhul „paus kannab“, „kinni löödud“ noot „kõlab edasi“ („kinnilöömist“ kui heli rõhulisel löögil lõpetamist käsitlen omaette artikulatsioonivõttena järgmises alapeatükis).<sup>13</sup> Mõnikord ei ole aru saada, kas tegu on tahtlikku rütmifaktuuri lihtsustamisega, mis esineb tavaliselt näites 14 toodud kujul, või tahtmatu rütmilise artikulatsiooni ebatäpsustega näiteks vanadusest pinges oleva käe tõttu. Üsna mitme uuritud esitaja rütmivõtteid iseloomustab heas mõttes „pehmus“, „ümarus“. Samuti pole alati selvestistelt aru saada, kas faktuuri rütmi erinevime meloodia rütmist võis olla tahtlik või kogemata.

Viimase näite traditsioonis levinud rütmivõtetest toon Richard Reino reilendri „Tule aga tule“ põhjal. Selles (2/4 taktimõõdus palas) ilmneb üks omapärane rütmistamise põhimõte, kus kaheksandiklööök (3/4 taktimõõdu puhul oleks see veerandlööök) tehakse tavapärase kahe kuuteistkümnendiku (3/4 taktimõõdus kaheksandiku) asemel hoopis kolmeks – triooliks (näide 15).

<sup>13</sup> See meenutab mõnes mõttes sissehingamist vokaalses rahvamuusikas, mille puhul tekivad meloodias samuti lüngad, mida kuulaja oma kujutluses kergesti täita suudab.



**Näide 15.** Rütmivõtted. Richard Reino „Tule aga tule“.

Üldises plaanis mängitakse sellel tavapärasest rütmist kiiremal meetrumitasandil vaid kaunistusi („trillereid“, mordente). Seega on sellel võttel teatav kaunistav iseloom, kuid siinsel juhul (näide 15, takt 2) on tegu ikkagi rütmivõttega (muusikateoorias nimetatakse seda „repetitsiooniks“) ja sisuliselt on see võtte täiendavaks variatsiooniks eelnevas taktis esinenud üldkasutatavale rütmimustrile. Seega eksisteerib paralleelselt justkui kaks erinevat kiiremat rütmitasandit (duoolid ja trioolid), mille vahel mängides valida. See tähendab, et kirjeldatav võtte on üle kantav kogu repertuaarile, enamasti jaotatakse (meloodiamudelit lõõtspillile omaselt) rütmistades meetrumi keskmine tasand kaheks, kuid vahepeal võib seda ka kolmeks jagada. Selline rütmivõtte on nii kahe- kui ka kolme osalise meetrumiga lugudes iseloomulik vaid üksikutele mängijatele. Lisaks Richard Reinole olen seda märganud veel vaid Aleksander Marmorini (1894–1983) ja Heino Tartese (1952) mängustiilides. Tundub, et olen seda võtet minevikus ka mujalt, eriti vanemate traditsioonikandjate esitustest kuulnud, aga pole osanud seda tol hetkel märgata ega teadvustada. Arvan, et tegu on ühe hääbuva mänguvõttega, mis võis varasemalt nii teppo- kui muud tüüpi lõõtspillidel olla palju laiemalt levinud.

### 3.3.1.4 Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted

Kuna hetkel vaatlen veel vaid parema käe tehnikaga seotud stiilielemente, siis käsitlen artikulatsiooni- ja kaunistusvõtete all vaid strihhe ja melisme (ornamentikat). Sellised rõhutamisega seotud artikulatsioonivõtted nagu agoogika, dünaamiline rõhutamine ja dünaamiline fraseerimine kuuluvad aga lõõtsatehnikaga seotud stiilielementide alla, kuna neid viiakse ellu mõlema käe koostöös ning need rakenduvad sünkroonselt nii meloodiale kui ka saatefaktuurile. Ka melism on üks noodi rõhutamise võtetest. Kuna melisme esineb vaid parema käe partiis, vaatlen stiilitunnusena neid koos strihhidega kui erinevaid meloodia nootide sidumise (artikuleerimise) vahendeid. Valsside puhul on kaheksandikud, kaheosalise meetrumiga lugude puhul kuueteistkümnendikud veel

meloodia tavalisteks vältusteks, sellest lühemad noodid on aga juba kaunistusvõtteks mingile aluseks olevale („kaunistavalt artikuleeritud“) noodile.

Üldistavalt võib öelda, et teppo-tüüpi lõõtspilli muusikas üldiselt ei ole agoogikavõtted, aktsenteerimine ja fraseerimine mitte niivõrd meloodia, kui üldise meetrilise mustri põhised. See tähendab, et meetriline stabiilsus kaalub alati üle meloodiast „tuleneda tahtvad“ artikulatsioonivõtted. Esitusel on alati stabiilne tempo, see ei tohi meloodia fraseerimisest tulenevalt muutuda (see poleks stiilne). Samamoodi on oluline esituse stabiilne dünaamika, nii et meetriline põhiinfo (pulss) oleks alati tugevalt esil, liigne dünaamiline fraseerimine ei ole samuti stiilne. Agoogilised nihked meetrumiga võrreldes ei ole üksikud, suvalised, vaid korduvad kindla meetrilise mustri järgi, neid esineb vaid siis, kui meloodia sobitub agoogilise mustriga. Stiilile on omane meetrumi-, mitte meloodiapõhine artikulatsioon.

Parema käe partii strihhidest on selles stiilis kõige iseloomulikum *non legato*, mis tähendab, et noote ei seota omavahel, nagu oleks *legato* puhul, vaid mängitakse eraldi. Samas ei ole *non legato* noodid ka lühendatud, nagu oleks *staccato* puhul. *Non legato* efekt on eriti iseloomulik veerandnootidele valssides ja kaheksandiknootidele polkades, sest samade žanrite lühemad noodid jätavad oma kiire järgnevuse pärast pigem *legato* mulje. Selle taustal on märgatav mõne noodi tahtlik lühendamine, millega koos käib ka väike rõhutamine – sel juhul kasutan noodistustes *staccato* märke. *Staccato* võtet esineb peamiselt valssides veerandnootide puhul ja polkades kaheksandiknootide puhul. *Staccato* kasutamine loob agoogilisi mustreid, mis võivad korduda erinevates taktides (vt näiteid 13 ja 15).

*Legato* esteetilise nähtusena, mis seostub nootide sidumise, mingi „liini vedamise“ ja dünaamilise fraseerimisega, ei ole sellele stiilile omane. Kui ka järjestikkused veerandlöögid on omavahel justkui katkematult ühendatud, jääb tänu stabiilsele, pidevalt veerandlöögitasandit rõhutavale meetrilisele aktsenteerimisele siiski mulje, et need noodid on kuidagi eraldatud. Seepärast pigem väldin *legato*-kaarte kasutamist noodistustes. Mängutehniliselt toetab seda otsust see, et koos faktuurilise täitega (intervallid, akordid, saatefaktuuri elemendid) mängitakse järjestikuseid meloodianoote samade sõrmedega, neid vahepeal klaviatuuril tõstes, mis muudab *legato* teoreetiliselt võimatuks.

Lõõtspilli heli tekitamise iseloomust lähtudes on seda võimalik peale pehmet või äkilist algust (atakki) ka dünaamiliselt paisutada ja hetkega lõpetada. Dünaamika on seotud lõõtsatehnikaga ja sellel peatun hiljem. Artikulatsiooni silmas pidades on aga lõõtspilli mängustiili puhul üheks ülioluliseks asjaoluks see, et heli lõpetamine on „kosta“, oluline (ja et ka heli lõpetamisega saab muusik „mängida“). Ehkki see mängustiili element, nagu ka artikuleerimine üldiselt on esitaja poolt tavaliselt vähe teadvustatud, siis alateadlikult toatab enamasti ka on heli lõpetamine meetrumit, st lõpud või „nupu tõstmise“ hetked langevad kokku erinevate meetriliste tasandite löökidega.

Pärimusmuusikas kasutatakse (näiteks ka viulimängus) spetsiifilist artikulatsioonivõtet nimega „kinnilöök“, mis tähendab heli rõhulist lõpetamist. Paradoksaalsel moel on sel juhul rõhutavaks faktoriks paus (mõjub aktsendina). Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonis torkab kinnilöögi võtte silma rohkem vanema stiili esindajate puhul. Näites 16 esineb see võtte kaks korda – teise ja kolmanda fraasi lõpus (vt teist ja kolmandat kastikest), kusjuures tegemist on eelmise takti viimase noodi pikendamisega järgmise takti algusesse (pidega), kus nooti lühidalt ja rõhuliselt lõpetatakse. „Ära jäänud“ noot takti alguses mõjub seejuures aktsendina. Esimese fraasi lõpus (vt esimene kastike) leiame samuti pide, kuid kinnilööki siin ei ole, sest puudub noodi järsk lõpp.<sup>14</sup>



**Näide 16.** Kinnilöömine. Elmar Lindmets „Krakovjak“.

Kinnilöök võib esineda ka ilma pideta, nagu näites 14 toodud rütmi lihtsustamise võtte puhul. Sel juhul on probleemiks kinnilöögi tähistamine noodipildis, mille jaoks ei ole ma kahjuks paremat lahendust leidnud.

Pöördume nüüd melismide poole, mis on selles stiilis sagedaseks kaunistamise ja rõhutamise võtteks. Senitoodud näidete põhjal esines melisme August Teppo, Aivar Teppo ja Kalju Sarniti mängus. Need on enamasti laskuvale meloodiakäigule lisatavad trilleri moodi „keerutused“ – enamasti trioolid (n-ö ühekordsed trillerid). Aivar Teppo mängus esineb lisaks ka poole tihedamat „topelt-trillerit“, mis noodis väljendub kvintoolina (näide 17, 2. ja 3. rea 4. takt). Nii ühe kui ka kahekordseid trillereid esineb

<sup>14</sup> Nagu ilmneb näitest 16, on pide kasutamiseiga tihti seotud ka harmoonia vahetumise nihkumine.

ka Karl Kikase mängus. Tavaliselt on kaunistavaks noodiks ülemine abiheli ning sel juhul võib kaunistusi tähistada ka lihtsalt mordendi sümboliga (näide 19), siis on melodiliini, millele kaunistus on lisatud, paremini näha. Näites 17 tasub tähele panna ka strihhe – *staccato*'t ja *non legato*'t. Taktis 6 oktavis dubleeritud käik on hea näide sõrmede tõstmise vajadusest ja *legato* võimatusest.

The image shows a musical score for four staves, numbered 1 to 4. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Staff 1 has a treble clef and contains several chords and melodic lines, with a triplet of eighth notes marked '3'. Above the staff are chord symbols 'D' and 'G'. Staff 2 has a treble clef and contains a triplet of eighth notes marked '5' and a slur over a group of notes marked '=1'. Staff 3 has a treble clef and contains a triplet of eighth notes marked '5' and a slur over a group of notes marked '=2'. Staff 4 has a treble clef and contains a triplet of eighth notes marked '3' and a slur over a group of notes marked '=1'. The score ends with a double bar line.

**Näide 17.** Melismid. Aivar Teppo „Üks vanamees raius“, A osa korduse variatsioonid.

Antud juhul on melismil rõhutav funktsioon, see langeb alati takti esimesele löögile, tugevdades meetrilist rõhku. Valimi teisi esitajaid uurides on näha, et triooli, kui kõige põhilisemat melismi traditsioonis, kasutavad valsside puhul ka August Teppo (näide 18) ja Arnold Pärnamets.

The image shows a musical score for a single staff with a treble clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It starts with a chord marked 'G' and a triplet of eighth notes. This is followed by a slur over a group of notes. Then there is a triplet of eighth notes marked '3' and another triplet of eighth notes marked '3'. The score ends with a double bar line.

**Näide 18.** Melismid. August Teppo „Üks vanamees raius“.

August Teppo esitusest näeme, et trillerit sooritatakse ka kolmandal löögil ning et samamoodi võib kaunistada ka kaht järjestikust nooti – eellööki ja põhilööki (rõhk langeb takti esimesele ja kolmandale löögile, mis viitab kindlale taktipikkusele rõhumustrile, mida vaatlen lähemalt rõhutamisvõtete all). Arnold Pärnamets kaunistab kohati melismiga ka meetrumi teisel löögil asetsevat nooti, kuid see ei ole olemuselt samasugune triller, vaid pigem kahest noodist koosnev eellök takti kolmanda löögi noodile. Näidet eellöögi kasutamisest võib samuti näha August Teppo esituse noodistusest (näide 18, takt 2). Eellöökide kasutamine ei ole üldiselt sellele traditsioonilisele stiilile omane.

Richard Reino trillereid ei kasuta, kuid huvitaval kombel on sama meetriline tasand, millel ühekordsed trillerid teistel mängijatel avalduvad, tal kaunistava rütmivõttena kasutusel trioolipõhises rütmistamises (vt näide 15; lisaks reilendritele tuleb seda ette ka mõne valsi puhul). Karl Kikas kasutab melisme vähe, valssides praktiliselt üldse mitte. Polkades on Kikasel tüüpiliseks melismi näiteks järgmine fraas (näide 19).



**Näide 19.** Melismide tähistamine triooli või mordendi sümboliga. Karl Kikas.

Sellist kahetaktulist fraasi kasutavad Kikas ja ka paljud teised mängijad lugudes läbivalt, see on üks tüüpilisi meloodia tõlgenduse täiendavaid käike traditsioonis

Viimaseks parema käe tehnikaga seotud võtteks, mis valimi põhjal esineb, on *tremolo*. 20. sajandi mängijate hulgas erandina kasutas seda ainult Kalju Sarnit. Saatefaktuuri intervalli (tavaliselt tertsi) mängitakse vaheldades noote mitmekordselt. Noodinäidet siinkohal ma ei too, vaid juhin tähelepanu asjaolule, et nagu ka Reino trioolipõhise rütmistamise puhul, toimub Sarniti *tremolo* triooli rütmis.




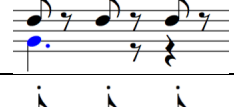
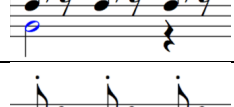


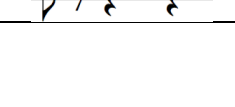
### 3.3.2 Vasaku käe tehnikaga seotud stiilielemendid

Vasaku käe funktsioon on saatefaktuuri ning harmoonia mängimine. Meloodiapõhisele muusikale iseloomulikult erineb mängijate plaanis vasaku käe tehnika võrreldes parema käe omaga väga vähe. Vaatlen esmalt vasaku käe faktuurivõtteid ning seejärel harmoniseerimist eelkõige kui harmoonia tõlgendust (valikut), sest harmoniseerimine (valiku elluviimine) on bisonoorsete pillide puhul lahutamatult seotud ka lõõtsatehnikaga, mistõttu enamik toonika-dominandi vahetusi ei viida ellu mitte vasaku käe positsiooni muutmisega vaid mõlema käega lõõtsa liikumissuunda vahetades.

### 3.3.2.1 Vasaku käe faktuurivõtted

Saatefaktuuri mängitakse lõõtspillil vasaku käe kahe nupuga – igale harmoonia funktsioonile vastab bassi ja akordi nupupaar – ning üldpõhimõte on kõigil mängijatel sama ja ei erine ka lugude lõikes. Erineda võib bassi akordi artikuleerimine (löögipikkused, strihhid), samuti esineb mõnel juhul nii bassi kui akordilöögi venitamist. Oluline tunnus, mis teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiili paljudest teiste lõõtspillide mängustiilist eristab ja iseloomustab on see, et akordilöök on igal veerandlöögil, ka esimesel koos bassiga. Sama põhimõte kehtib ka kahelöögilise meetrumiga lugudes, kuid seal on tegemist kaheksandikkutega.

Järgnevalt on tabelis 4 toodud erinevad võimalikud taktipikkused vasaku käe faktuuri artikuleerimisvariandid (artikulatsioonimustrid) valssides. Erineda saab bassilöögi pikkus (tabelis sinised b1–b6) ja akordilöökkide pikkused (tabelis punased a1–a5; kadentsid k1–k3 on värvimata). Annan tüüpiliste võtete selgitamiseks hinnangu nende esinemissagedusele.

		AuT	ATjr	RR	KK	EK	AP	KS	HT	AiT
b1		x	x	X	X	X			X	X
b2		X	X	X	X		X		X	X
b3		X	X	x	X	X	X	X	X	X
b4								x		X
b5		x			x	x		X		X
b6							x	x		
a1		X	X	X	X	X	X	X	X	X
a2		X	X	x	x	x			X	

a3		X		x	X		X			
a4		x	X							
b2/a5			X		x		X			
b3/a5		x	X				X			
b3/a6									x	
b5/a7		x								
k1					X	X				
k2				x			X	X		
k3/a8		x			x					x

**Tabel 4.** Vasaku käe saatefaktuur valssides. August Teppo, A. Teppo jr, R. Reino, K. Kikas, E. Koovik, A. Pärnamets, K. sarnit, H. Teppo, Aivar Teppo. Sinisega on tähistatud bassilöögi (b) ja punasega akordilöökide (a) pikkuste erinevad variatsioonid. Kadentsid (k) tähistavad vaid esimest lööki sisaldavaid takte, kus pole vaja bassi ja akordi eraldi käsitleda (suur „X“ tähistab esinemissageduse põhjal tüüpilist faktuurivõtet, väike „x“ aga vahel või harva esinenud võtet).

Tabelis on toodud kõigi valimi valsside esituste põhjal üheksa mängija faktuurimudelid. Tabelit ei tasu võtta individuaalstiilide kirjeldusena, vaid „katsena“ enimlevinud mustreid välja selgitada. Ainult esimest lööki sisaldavad taktid esinevad tavaliselt fraasilõppudes (kadentsides), need on alati meloodiat ilmestavad erijuhud. Olen siin tabelis arvestanud ka võtte esinemise osakaalu mängija stiilis (esituses).

Tabelis 4 toodud vasaku käe saatefaktuuri kombinatsioonid on võimalik parema käe rida noodistades hõlpsalt vastavate taktide juurde üles märkida, näiteks b3/a1. Kui see on esituses domineeriv muster, siis võib selle märkida noodi päisesse. Üldkasutatavat mudelit pole mõtet läbivalt nooti märkida, informatiivsem ja praktilisem on tähistada

vaid taktid, kus vasaku käe faktuur erineb üldisest mudelist. Sellisel moel numbri alusel järjestatuna tekib ühtne süsteem, kus variandi number viitab bassi ja akordi pikkusele.

Üldisest mustrist kõrvale kaldumisi, näiteks bassi ja viimase akordilöögi venitamist märgib takti all näiteks b5/a2. Varieeruvuse või otstarbekuse kohaselt võib märkida ka ainult bassi või akordi variandi, näiteks a2 tähistab viimase akordilöögi venitamist (ka kaheosaliste meetrumiga lugude puhul).

Alati prevaleerib mängijal üks kindel mudel või kahe põhilise mudeli vaheldumine. Prevaleerivad mudelid on kogu traditsioonis b1–b3 (bassilöök vältab *staccato* kaheksandiknoodist veerandnoodini) ja a1 (akordid igal veerandlöögil on alati *staccato* kaheksandikud), harva a5 (akordid on kaheksandiknoodid, kuid „pehmemad“, mitte nii lühikesed).

Kahelöögilise meetrumiga lugudes – polkades ja reilendrites – on vasaku käe faktuuri võtted sisuliselt samad, lihtsalt üks löök on vähem. Hea on ette kujutada, et „ära jääb“ kolmelöögilise takti keskmine löök, sest sel juhul jääb tähistus samaks, ei esine vaid variante b6 ja a4 ning k3 on kahelöögilise takti pikkune.

Kokkuvõttes võib järeldada, et osadel mängijatel varieerub vasaku käe saatefaktuur rohkem (näiteks Karl Kikas), teistel jällegi vähem. Vasaku käe faktuurivõtete muutmine fraseerimisel on oluline stiilitunne. Vasaku käe faktuurivõtted tekitavad meetrumi löökidel erineva „kaaluga“ faktuurilist rõhku, näiteks viimase akordilöögi pikendamine või bassi erinevad pikkused. Nii näitab variant a5, et igale löögile langev akord ei pea alati *staccato*'s mängitud olema, on ka „pehmem“ võimalus. Erilist rõhku annab bassi ja/või akordi „venitamine“, mida kasutatakse tihti enne suunavahetust lahti mängides dominandi rõhutamiseks või meloodias rõhku vajavatel kohtadel (näiteks b5, a2, k3).

### **3.3.2.2 Harmoniseerimine**

Teise vasaku käe tehnikaga seotud stiilielemendina analüüsin harmoniseerimist ehk mängijate harmooniamudeli tõlgendusi. Kuna teppo-tüüpi lõõtspillil muutub harmoonia ka lõõtsa liikumissuuna muutmisega, siis tegelikult puudutab harmoniseerimine nii vasaku käe kui ka (mõlema käe) lõõtsatehnikat. Seetõttu vaatlen harmoniseerimist kahes

alapeatükis – käesolevas ning järgnevas, mis käsitleb lõõtsatehnikat. Kuigi harmoniseerimise teema jagamine kahte ossa on mõnevõrra kunstlik, on see analüüsimetodi seisukohalt õigustatud. Siinses peatükis vaatlen harmoniseerimise protsessi tulemusi ning järgmises näitan, kuidas harmoniseerimise otsused sõltuvad mängutehnilisest mugavusest.

Teen seda esmalt taas „Ma tahaksin kodus olla“ näitel. Analüüsitava pala põhineb funktsionaalharmoonial ja selle normatiivne harmoniseerimisviis on selge: esimese lause aluseks on niinimetatud küsimus-vastus struktuur TDDT ja teise lause harmoonia on STDT (iga funktsioon kestab kaks takti). Üldiselt järgivad kõik mängijad seda harmooniaskeemi, kuid esineb huvitavaid kõrvalekaldeid. Näites 20 näeme, et paljud vahetused harmoonias ei lange kokku taktijoontega, vaid on veidi nihkes.

The image displays a musical score for the piece "Ma tahaksin kodus olla". It consists of two systems of five staves each. The staves are labeled M (Melody), RR (Rhythm), AiT (Accompaniment Treble), AuT (Accompaniment Bass), and KS (Keyboard). The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Chord symbols (G, D, C) are placed above the staves to indicate the intended harmonic structure. Vertical lines separate the measures. In the AuT staff of the second system, there are annotations "<G" and "takti pole" pointing to specific notes that deviate from the expected harmonic pattern.

**Näide 20.** Harmoniseerimise kõrvalekalded mudelist. „Ma tahaksin kodus olla“. R. Reino, Aivar Teppo, August Teppo, K. Sarnit. Kastiga on tähistatud nihked võrreldes euroopaliku funktsionaalharmonia normiga, mis on toodud viisimudelis ülemisel real.

Klassikalise harmoonia reeglite järgi peaks selles loos vahetama akorde niisiis takti alguses, kuid traditsioonilises muusikas seda tihti ei tehta. Näiteks on „teistmoodi mõtlemisele“ iseloomulik, kuidas Reino taktis 6 võrreldes teistega harmoonia varem toonikasse vahetab või kuidas August Teppo taktides 2–4 võtab toonikat ja dominanti näiliselt suvalistes, kvadraatse harmooniaskeemi ja meetrumi seisukohalt „valedes“ kohtades.

Analüüsi käigus selgub, et klassikalise harmoonia seisukohalt „vale“ harmoneerimine ei ole juhuslik – selle taga on mängutehniline mugavus ja meloodianootide „sirgjooneline“ harmooniline tõlgendus (rahvapärase harmoneerimise loogikat seletan pisut hiljem). Selle taustaks on asjaolu, et mängijate harmooniataju ei ole treenitud euroopaliku muusikaharidusega. Nii või teisiti kujunes sellest harmoneerimise viisist omapärane esteetiline norm. „Vead“ harmoonias traditsioonilisi mängijaid ei sega, järelikult ei saa traditsioonis rääkida ainuõigest harmooniast. Näites 20 toodud kergete „nihetega“ harmoneerimine iseloomustab eelkõige lõõtspillimuusika vanemat stiili, sest 20. sajandi teisest poolest alates on hakanud mõned mängijad harmooniat ka „taktijoontel“ vahetama (uue stiil). Samas järgivad vanema stiili esindajad rahvapärast harmoneerimise printsiipi ka tänapäeval.

Näite 20 taktide 2–4 põhjal esindavad vanemat harmoneerimise stiili kõik neli mängijat (Richard Reino, Aivar Teppo, August Teppo ja Kalju Sarnit), sest ükski neist ei võta dominanti kolmanda takti esimesel lõõgil. Taktides 6–7 näeme vanemat stiili Richard Reinol ja taktides 12–13 kõikidel mängijatel, välja arvatud Kalju Sarnitil. Uuemat esteetikat esindab selles näites vaid Kalju Sarnit, kuigi ka temal esineb üks funktsiooni nihe taktis 3. Traditsioonist saab tuua hulganisti huvitavaid näiteid sama meloodia erinevast harmoneerimisest. Mõned meloodiast tulenevad sarnased kohad lahendatakse mängijate lõikes erinevalt, harmoneerimine iseloomustab esitaja muusikalist mõtlemise keerukust (või lihtsust).

Milles siis seisneb vanema harmoneerimise stiili loogika? Rahvapärase harmoneerimises langeb „normi“ suhtes hilinev või enneaegne akord kokku meloodianoodiga, mis esindab vastavat harmooniafunktsiooni (on vastava kolmkõla või septakordi noot). „Probleemiks“ on aga see, et rahvaviisides esineb nii akordiheliseid kui ka mitteakordiheliseid (st meloodilist figuratsiooni – pidesid, läbiminevaid ja abiheliseid). Vanema stiili esindajate üheks omapäraseks tunnuseks on see, et nad ei tee vahet

akordi- ja mitteakordihelidel ning harmoniseerivad neid mõlemaid lähtudes mängutehnilisest mugavusest. Parem käsi on harmoniseerimisega alati seotud, sest funktsiooni- ja suunavahetusel muutub parema käe sõrmestus. Kui näiteks G-duuris on meloodias noot *g*, võidakse seda harmoniseerida toonikakolmkõlaga, kuigi meloodilise figuratsiooni loogika seisukohast on see hoopis pide dominantkolmkõla tertsilile (vt näite 20 3. takt). Samamoodi harmoniseerivad Richard Reino ja August Teppo 2. taktis meloodianooti *a* (teist astet) mugavuse mõttes dominandiga, kuigi tegemist on pigem toonikafunktsiooni taustal kõlava läbimineva heliga (nii tõlgendavad seda nooti Aivar Teppo ja Kalju Sarnit). Viies aste (*d*) kuulub nii toonika kui ka dominandi funktsiooni akordi ning vanema stiili mängijad võivad tõlgendada seda „valesti“, kui nii on mugavam mängida (August Teppo ja Aivar Teppo taktis 12). Meloodianooti saateakordi helina arvestav harmooniakäsitlus sobitub kokku faktuuriliste lisanditega paremas käes – kasutatakse täiendina ju ainult põhikolmkõla ja dominant-septakordiga sobituvaid intervale või akorde. Oluline on siinkohal toonitada, et vanemale stiilile omane harmoniseerimine on ka esteetiline tunnus, mitte vaid pilli mängupõhimõttest või mugavusest tulenev eripära (sama harmoniseerimise põhimõtte avaldub näiteks sama perioodi kandlemängu traditsioonis).

Polkadest eraldi näiteid siinkohal tuua pole vaja. Harmooniavahetuste nihkes olemist illustreerib suurepäraselt näiteks Krakovjak (näide 7). Näites 20 nägime, et harmooniaskeem on kõigis esitustes tegelikult sama. Antud valimis ei tekigi palju olukordi, kus meloodia oleks erinevalt (põhimõtteliselt erinevate funktsioonidega) harmoniseeritud, kuigi traditsioonis tuleb tihti ette, et üldtuntud viiside harmooniat tõlgendatakse erinevalt. Kaks järgnevat näidet illustreerivad hästi seda, et harmoniseerimise võtete all tuleb eristada esiteks lihtsalt „nihkeid“ ja teiseks põhimõttelisi erinevusi harmooniaskeemis. Ettekujutuse nendest erinevatest võimalustest annab loo „Vengerka“ B osa August Teppo, Eduard Pärnametsa ja Aivar Teppo esituste võrdluses (näide 21).

The image displays two musical variations, A and B, for the piece 'Vengerka'. Variation A (labeled 'A' in a box) consists of three staves: AuT (top), EP (middle), and AiT (bottom). Variation B (labeled 'B' in a box) also consists of three staves: AuT (top), EP (middle), and AiT (bottom). The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Chord symbols (G, D, C, A) are placed above or below the notes to indicate the harmonic structure. Variation B starts at measure 9.

**Näide 21.** Harmoniseerimise variandid. „Vengerka“. August Teppo, Eduard Pärnamets, Aivar Teppo.

Esmalt on näha, kuidas mängijad vahetavad taktides 4 ja 8 harmooniat hilinemisega meloodilise figuratsiooniga mitte-arvestamisega tõttu. B osas tuleb Eduard Pärnametsa tõlgendus kõrvale jätta, sest see erineb teistest niivõrd, et neid ei saa samaks meloodiaks pidada, tegu on sama loo „Vengerka“ erinevate pärimuslike variantidega. Kui aluseks olev mudel juba ise erineb, ei ole mõtet enam rääkida selle erinevast harmoniseerimisest. Küll on Pärnametsa B osa kahetaktisel esimesel motiivil teatud sarnasusi tavalise B osa meloodiaga (sarnane suund alguses) ning ka August Teppo harmoonilise tõlgendusega (mõlemad alustavad B osa toonikas).

Kui võrrelda August Teppo ja Aivar Teppo B osade esitusi, näeme samuti mõnd põhimõttelist erinevust harmoniseerimises (taktid 9, 12, 15). Takti 9 võib pidada muidugi ka hilinemiseks (nihkeks), kuid see „kestab“ tavapärasest kauem (kahe bassilöögi vahemiku). Seega August Teppo tõlgenduses pole oluline uut osa kohe subdominandis alustada, see on põhimõtteline harmoniseerimise vahe. Esteetiline erinevus vanema ja uuema stiili vahel tulebki välja neis kohtades meloodias, mis sobiks mitmesse harmoonilisse funktsiooni. Näiteks on vanapärasem harmoniseerida helistiku kuuendat astet dominandiga, mitte subdominandiga, nagu uuemal ajal pigem harjunud ollakse.

Veel paremini sobib selliseid põhimõttelisi erinevusi harmoniseerimises näitlikustama „Meremehe seikluse“ C osa, mis on tuntud ka iseseisva lauluviisina „Kitarre käes ja mantel üle õla“ või „Vana sann“ (näide 22). Olen eemaldanud kõigist noodistustest parema käe saatefaktuuri, Sarniti omast lisaks ka melismid, et vaadelda puhtalt harmooniat ja kujutada lauluviisi paremini ette.

The image displays three systems of musical notation for guitar accompaniment, labeled KK, RR, and KS. Each system consists of three staves. The first system (measures 1-6) shows the KK part with a melodic line and the RR and KS parts with rhythmic accompaniment. The second system (measures 7-12) shows the KK part with a melodic line and the RR and KS parts with rhythmic accompaniment. The third system (measures 13-18) shows the KK part with a melodic line and the RR and KS parts with rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated by letters G, D, C, and (G) above the notes.

**Näide 22.** Harmoniseerimise variandid. „Meremehe seiklus“, C osa. Karl Kikas, Richard Reino, Kalju Sarnit.

Selles näites märgitud kohad on esitajate lõikes põhimõtteliselt erinevalt harmoniseeritud. Need lahendused peegeldavad esitajate maitset ja arusaama, kuidas näiteks kasutada subdominanti – kas harmoniseerida helistiku kuues aste subdominandi või dominandiga (nagu taktis 13).

Järgmises alapeatükis ei keskendu ma enam ainult vasaku käe elementidele, vaid mõlema käega korraga teostatavatele lõõtsatehnikaga seotud võtetele. Järgmise stiilitunnusena kirjeldan, kuidas suunavahetusvõtted mõjutavad harmoniseerimist.

### 3.3.3 Lõõtsatehnikaga seotud stiilielemendid

Lõõtsatehnikaga on seotud nii helitekitamine üldiselt kui ka rõhutamise ja dünaamika. Bisonoorsete lõõtspillide puhul, mille nuppude helikõrgused muutuvad vastavalt lõõtsa kaesuunalisele liikumisele, on lõõtsatehnikaga seotud ka harmoonia muutumine ja sellest tulenev vajadus tasakaalustada mängides õhuvaru lõõtsas.

#### 3.3.3.1 Suunavahetusvõtted ja nende mõju harmoneerimisele

Harmoniseerimine on tihedalt seotud lõõtsa liikumissuunaga. Eelnevas alapeatükis toodud „nihete“ põhjus pole niivõrd muusikaline ega tõlgenduslik, vaid tuleneb lõõtspilli mängupõhimõttest. Diatoonilise lõõtspilli tööpõhimõtte seisneb bisonoorsuses ehk iga nupu all on olenevalt lõõtsa liikumissuunast kaks helikõrgust, vasaku käe akordinuppude puhul kaks erinevat akordi. Lõõtsa suund ja vasaku käe nupud valitakse teineteisest sõltuvalt. Ühe vasaku käe nupupaari all asub sisse mängides toonika, välja mängides dominant, seega vahetatakse harmooniat lisaks vasaku käe nupupaari vahetamisele ka lõõtsa suuna vahetusega ehk suunavahetusvõttega. Vanemad lõõtspillilood kasutasidki ainult toonikat ja dominantit ning sel juhul on vasakus käes mängitav nupupaar (positsioon) kogu aeg sama, harmooniat vahetatakse suunavahetusega.

Harmoonia „nihke“ kohtadel saab suunal määravaks aga see, kuidas paremas käes meloodiat mugavam mängida on. Vasaku käe nupupaar ja parema käe nupurida on seotud, paremas käes on samal real sisse mängides toonikakolmkõla noodid, välja mängides ülejäänud noodid. Näites 21 näeme, et harmoonia nihete kohtadel asub meloodia dominantfunktsiooni noodil, mistõttu on mugavam natuke kauem väljasuunas mängida (näiteks Eduard Pärnametsa ja Aivar Teppo puhul takt 8).

Näites 20 illustreerivad Kalju Sarniti taktid 12–13 hästi uuemat stiili, kus teadlikult püütakse harmoonia vahetuse takti algusesse sättida. See tähendab muidugi paremas käes sama noodi mängimist kahe erineva nupu alt. August Teppo ja Richard Reino takt 2 (näites 20) iseloomustab vanemale stiilile omast lõõtsa suuna ja sellest tulenevalt ka harmoonia ühekordset muutust parema käe sõrmestuse mugavusest lähtuvalt. Näite 21 taktide 4 ja 8 ning näite 21 takti 3 põhjal saab üldistada, et normiga võrreldes nihkes

olev akordivahetus on ühetähenduslikult teppo-tüüpi lõõtspilli spetsiifikaga seotud mängustiili tunnus.

Üheks ilmekamaks näiteks, et vanemas stiilis ei ole harmoonia nii „rangelt“ paigas, kui uuemas mänguviisis, on Karl Kikase tõlgendus loost „Sitsikleit“ (näide 23). Tegu on esimese looga, mida Kikas 15-aastaselt mängima õppis. Kikase esimene pill oli kolmerealine, ta mängis seda lugu esimesel (välimisel) nupureal.

**Näide 23.** Karl Kikas. „Sitsikleit“, A osa.

Näeme, et A osas vahetab ta tihti lõõtsa liikumissuunda (harmoonilist funktsiooni) ehkki võiks mängida lihtsa mudeli (normi) järgi TTTD DDTT. Mängutehnilisi põhjuseid on ilmselt teisigi – näiteks Kikase esimese pilli kehv õhupidavus, mistõttu tuligi lõõtsa suunda tihedamalt vahetada ja teha seda „loominguliselt“, et pillil üldse mängida saaks (võimalik põhjus, miks taktis 6 toonikas „käiakse“, kuigi siin on üsna reeglipärane dominandi olukord). Ning samad võtted – nii, nagu lugu kord ära õpitud oli – säilisid loo juures ka hiljem korralikuma pilliga (esitus on salvestatud 1972. aastal; Karl Kikas hakkas lõõtspilli mängima aastal 1925 ning „Sitsikleit“ oli esimeseks palaks, mille ta ära õppis).

### 3.3.3.2 Õhukasutusvõtted

Harmoonia funktsionaalne vaheldumine (I, IV, V) viiakse ellu lõõtsa suuna muutmisega või vasaku käe nupupaari (bass, akord) positsiooni vahetusega. Seega on mängutehniliselt oluline märkida nooti koos harmooniaga ka vastav lõõtsa liikumissuund. „>“ (nool paremale) tähistab kokku (kõnekeeles ka kinni, sisse) suunas mängimist ja „<“ (nool vasakule) lahku (lahti, välja) mängimist. Märgid (vasakule, paremale) vastavad mängija vasaku käe liikumissuunale. Üsna levinud praktika on tähistatada lõõtsa liikumise suunda ühe noolega. See süsteem pärineb akordionilt, kus

lõõtsa liigutabki vaid vasak käsi, sest parema käe korpus on rihmadega mängija küljes kinni. Teppo-tüüpi lõõtspilli mängitakse aga istudes, põlvedel, sest see pole keha külge rihmadega kinnitatud. Mõlema käe randme ümber on rihm ning käed liiguvad võrdselt. Seetõttu olen varem tähistanud suunda ka märkidega „><“ (kokku) ja „<>“ (lahti), noodistades vastavalt koos akordimärkidega >G< ja <D>. Akordioni nootides on kasutatud aga kompaktsemat, ainult mängija vasaku käe suunda peegeldavat >G ja <D. Oma tehtud noodistustes olen töö käigus suunamärkidest aga lõpuks sootuks loobunud, sest helistiku igale funktsioonile vastab tavaliselt kindel suund: toonika kinni, dominant lahti, subdominant kinni. Kui õhuvaru tasakaalustamiseks mängitakse toonikat lahti (või nagu uuemas traditsioonis vahel ette tulla võivalt dominant kokku ja subdominanti lahti), siis märgin selle noodis suunamärgiga. Teisisõnu, suunamärgiga tähistan vaid vastupidisused tavalisele.

Toonika-dominandi vahetus viiakse üldjuhul, lõõtspilli mängupõhimõttest lähtuvalt ellu lõõtsa suunavahetusvõttega (ühe vasaku käe nupupaari all on kokku mängides toonika, lahku mängides dominant). Erineval juhul, kui suund säilib ja nupupaar vahetub, on see enamasti tingitud õhukasutuse vajadustest. Näiteks kui toonikale järgneb subdominant, mängitakse toonikat lahtisuunas ning subdominant saadakse sama nupupaari alt suunavahetusvõttega (toonika on subdominandi suhtes dominandiks).

Õhu koguse reguleerimiseks on ka teine, lihtsam võimalus, mis ei eelda põhihelistiku (toonika) helirea mõlemas suunas mängida oskamist (suunavahetusel muutub alati ka parema käe positsioon ja sõrmestus). Selleks on õhunupp, mis asub vasaku käe klaviatuuril bassi ja akordinuppudest teisel pool (tagumisel küljel, mängija pool) ning seda vajutatakse pöidla või kämbлага. Seda nuppu on lihtne alla vajutada, et õhu kogust vastavalt eesootavale muusikale reguleerida.

Võtame näiteks lihtsa harmooniajärgnevuse: T-T-D-T. Kaks põhimõttelist varianti seda järgnevust nii mängida, et õhk pillist ühel hetkel otsa ei saaks, on järgmised:

		T	T	D	T
1.	Õhuklapiga	>	>	<+õ	>
2.	Õhuklapita	>	>	<	<

Esimesel juhul varutakse lahku mängitava ühe perioodilise osa jooksul õhuklapi (+õ) abil piisavalt õhku, et seda jätkuks taas kolme osa kokku mängimiseks. Teisel juhul võrdsustatakse kokku ja lahku mängitavate taktide arv sellega, et üks takt toonikat, antud juhul neljas takt, mängitakse lahku. Õhuklapita mängimisel mängitakse toonikat mõlemas suunas. Õhuklappi kasutades mängitakse toonikat enamasti kokku-suunas. See on vanem, primitiivsem mängutehnika, mis tuleneb sellest, et esimesed lõõtspillid olid üherealised (ainsa vasaku käe nupupaari all asub kokku mängides toonika, lahti mängides dominant).

Üldistavalt tundub mulle, et õhuklapiga õhuvaru tasakaalustamine mängides on pigem vanema stiili tunnus, see on ka mängutehnika arengu seisukohalt loogiline järeldus. Antud valimi näitel hakkas õhuklapita mängu rohkem kasutama Karl Kikas (ka August Teppo kasutas veidi ettemõtlevat õhuklapita tehnikat). Kikase üldine harmooniatunnetus (subdominant vs dominant) oli aga veel vanapärasem, nii et õhuklapita mängimise tehnika musternäitena saab tuua Aivar Teppo ja ka Kalju Sarniti, kes esimestena hakkasid ka subdominanti ja dominantide mõlemas suunas mängima.

Siiski mängitakse traditsiooniliselt reeglina (milles loomulikult esineb ka erandeid) subdominanti kokku ja dominantide lahti ning toonikat vastavalt vajadusele mõlemas suunas. Pelgalt kuuldelise analüüsi põhjal on pea võimatu määrata, mis suunas toonikat mingil juhul mängitakse. Kuid isikliku mängukogemuse põhjal ei olegi see nii raske. Näiteks mängitakse (nagu eelpool kirjeldatud) subdominantile eelnev toonika tihti juba lahti-suunas „uue“ nupupaari pealt. Intuitiivne kaasamõtlemine õhuvaru tasakaalustamises peab tavaliselt paika. Abiks tuleb ka naturaalhäälestuse nüansside tundmine – lahti-suunas mängitud toonika taustal on mõnel juhul kuulda musti noote, st. helikõrgus vastab küll õigele astmele, kuid ei häälestu funktsiooni põhitooniga, sest noot on mängitud „vale“ nupu abil (näide 24).



**Näide 24.** Karl Kikas. „Meremehe seiklus“, C osa. Ebapuhas häälestus (noodis „↑“ ehk kõrgem 3. aste) viitab toonika lahti-suunas (<G) mängimisele.

Alati ei pruugi olenevalt kasutatavast nupureast, positsioonist või sõrmestusest „puhta“ noodi mängimine üldse võimalik olla. Näites 24 toodud kuuendas taktis oleks see küll võimalik olnud, kuid Kikas mängis võtte kolmanda nupurea asemel esimeselt realt, mis teppo-tüüpi naturaalhäälestuses tähendab, et h-noot on puhtast väärtusest mõnevõrra kõrgem ja c-noot madalam, nii, et kokku kõlab akord üsna mustalt. Sellegi põhjus võis seisneda õhuvaru tasakaalustamises – mustalt kõlavat kohta oleks olnud otstarbetu kokku mängida, sest ees ootas pikem lõik subdominanti (nagunii kokku mängimist).

### **3.3.3.3 Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika**

Eelmises alapeatükis vaatlesin lõõtsa suunavahetamisega teostatavat harmoniseerimist ja sellega seotud õhukasutusvõtteid. Unisonoorsete lõõtspillide puhul, millel iga nupu all olev helikõrgus ei muutu lõõtsa liikumissuunale vastavalt, ei peakski eelnevaid tunnuseid käsitlema lõõtsatehnika all, sest lõõtsatehnika põhiülesandeks on pilli helisema panemine. See nõuab teatud surve avaldamist kätega, lõõtsa kokku surumist ja lahti venitamist. See surve võib olla ühtlane või muutuv, surve peegeldub dünaamikas, tooni valjususes. Järgnevalt vaatlengi erinevat tüüpi rõhutamisvõtteid, mida lõõtspillil kasutatakse.

Rõhuramine on kõige spetsiifilisem lõõtsatehnikaga seotud tunnus. Samas on rõhutamine kompleksne nähtus. Uuritavas stiilis on oluline eristada kolme tüüpi rõhutamist: meetriline, agoogiline ja dünaamiline rõhutamine. Kuigi lõõtsatehnikast sõltub kõige otsesemalt viimane neist, tuleb rõhutamise süsteemi vaadelda tervikuna.

**Meetriline rõhutamine.** Eesti lõõtspillimuusika põhineb regulaarsel taktimeetrumil ja proportsionaalsel rütmil. Tajutavat meetrilist põhivältust ehk kõige olulisemat meetrilist rõhku nimetatakse pulsiks. Uuritava stiili ja repertuaari puhul võib reeglina pulsiks (pulsi põhitasandiks) lugeda meetrumilöögi, millele langeb bassinoot vasakus käes. Kindel pulss, teisisõnu „kindel bass“ on teppo-tüüpi lõõtspilli puhul kogu mängutunnetuse aluseks ja on kõige olulisem „info“ ka kuulajale, eriti tantsijale. Pulss peegeldub näiteks mängija või kuulaja jala kaasa tatsumises või tantsijate õõtsumises.

Lõõtspillimuusikale on omane meetriline pulseerimine põhiliselt kolmel tasandil: (1) takti tasandil, 2) taktisese meetrumiühiku tasandil, milleks võib olla taktimõõdust

sõltuvalt veerand- või kaheksandiknoot, ja (3) viimasest poole lühema rütmiühiku tasandil, mis võib olla vastavalt kaheksandik- või kuueteistkümnendiknoot. Et jalaga „takti kaasa lüües“ dubleeritakse just bassi (pulsi põhitasandit), võiks bassilöökide vahemikke nimetada „taktideks“ (taktimõõtude määramise ja noodistamise probleemidest ja tavadest tuleb juttu hiljem). Teise pulsitasandi meetrumiühikud on ühendatud rühmadesse (taktidesse) kahe või kolme kaupa, seejuures need jagunevad kolmandal pulsitasandil proportsionaalselt lühemateks rütmiühikuteks.

Meetiline hieraaria peegeldub faktuurikihtides. Taktide pulseerimist markeerib vasaku käe bass. Taktiseste meetrumiühikute pulseerimine väljendub kõige selgemini samuti saatefaktuuris – vasaku käe akordides. Kõige kiirema tasandi pulseerimine on tajutav aga põhiliselt tänu meloodia rütmile ning mõnikord ka parema käe saatefaktuuri elementidele.

Kolm meetrilise pulseerimise tasandit väljenduvad niisiis faktuuriliselt bassis, akordides ja meloodia lühemates nootides. Sellele võib lisanduda ka raskete ja kergete taktide tajutav – mõnel üksikul juhul võib uuritavas stiilis tajuda põhipulsist (taktist) poole aeglasemat tasandit, näiteks kui bassilöögid on üle ühe erineva kaaluga või mõni löök jääb vahele, see tasand ei ole aga tavaliselt dünaamiliselt rõhutatud. Kolmetasandiline meetiline süsteem toimib suhteliselt sõltumatult dünaamilisest ja agoogilisest rõhutamisest – meetrilised rõhud on tajutavad sõltumata sellest, kas need on või ei ole toetatud dünaamiliste või agoogiliste aktsentidega (neid ei peagi rohkem rõhutama). See on lõõtspillirepertuaari enda omadus, mis väljendub põhiliselt faktuuri kaudu.

Jõudes lõõtspillipalade noodistamiseni, seisab ees üks põhimõtteline vastuolu. Kolmeosalise meetrumiga lugude (valsside) puhul langevad 3/4 taktimõõdus taktid ja veerand ning kaheksandiklöögid kokku eelnevalt kirjeldatud mudeliga. Kaheosalise meetrumi puhul on aga kombeks noodistada polkasid ja reilendreid 2/4 taktimõõdus, kus bassid ilmuvad igal veerandlöögil ja akordid igal kaheksandiknoodil ning meloodia oluliseks rütmiühikuks on kuueteistkümnendiknoot. Seetõttu lähevad meetrilised väärtused ja muusika ülesehituslik kolmetasandilisus valsside suhtes nihkesse – noodikirjas olev takt on pulsipõhisest, ühe bassilöögiga taktist poole pikem, sisaldades sisuliselt kahte kahelöögilist takti. Erinevus ilmneb kõige teravamalt parema käe rütmivõtete kirjeldamises, kus muusikalises mõttes sama nähtust (tasandit) tähistavad valsside puhul veerand- ja kaheksandiklöögid, polkade ja reilendrite puhul aga

kaheksandik- ja kuueteistkümneklööride kombinatsioonid. Lõõtspilli mängimisest ja pulsitasanditest lähtudes oleks seega loogilisem noodistada kaheosalise meetrumiga lugusid  $2/8$  taktimõõdus (nii vastaksid taktid meetrilisele põhitasandile nagu  $3/4$  taktimõõdus).

Kasutan aga siiski polkade ja reilendrite puhul praktikas normiks kujunenud  $2/4$  taktimõõtu. Sel juhul tuleb meeles pidada, et  $2/4$  taktimõõdus noodistatud palade puhul ei ole taktide algused faktuuriliselt eraldi rõhutatud ehk ei ole eraldi elemente, mis esineksid ainult takti alguses. Siiski on see tasand meetriliselt tajutav ning võib harva olla ka eraldi rõhutatud ( $3/4$  taktimõõdu puhul kahe takti tasand,  $2/4$  puhul ühe takti tasand). Eraldi rõhutamist esineb uuemas stiilis, mis põhineb rohkem kvadraatsel mõtlemisel.

Vanemas stiilis esineb aga teatud meetrilist muutumist kvadraatse normiga võrreldes. Taktide proportsionaalne vormiline jaotus polnud vanema stiili esindajatele nii oluline, tihti esineb puudu või lisaks olevaid takte (bassilööke).  $2/4$  taktimõõdus noodistades tingib see vajaduse muuta küll taktimõõtu, kuid siiski ei käsitleks ma seda muutuva taktimõõduga meetrumina, sest pulsipõhine ( $2/8$ ) takt ongi lühem, takt (pulss) ei muutu (ei saa ju väita, et polkades ja reilendrites esineb muutuvat taktimõõtu ja valssides mitte). Samas on  $2/4$  taktimõõdus sellised mittekvadraatsed kohad võrreldes  $3/4$  taktimõõduga noodis paremini eristuvad, silma torkavad. Seda nähtust käsitlen hiljem vormilise, mitte lõõtsatehnikaga seotud tunnusena, sest kuigi meetrumitunnetus muutub, siis rõhutamisvõtted kolmel põhilisel pulsitasandil ei muutu. Proportsioonist väljas taktide arv vanemas stiilis toetab samuti arusaama, et meetrilist põhitasandit (põhipulssi, takti algust) markeerib antud traditsioonis kindlalt bassilöök (vt näide 5, August Teppo jr).

Nagu mainitud on uuritava stiili üheks iseloomulikuks jooneks meetriliste tasandite hierarhia toetamine faktuuriga. See väljendub mitte ainult pulseerimise toetamises faktuuri eri kihtides, vaid ka n-ö „faktuurilises rõhutamises“. Takti algus ( $2/4$  taktimõõdu puhul pooltakti algus) on faktuuriliselt kõige „raskem“, sest sel hetkel kõlavad korraka nii bass, akord kui enamasti ka meloodianoot.  $3/4$  taktimõõdu veerandnootide ja  $2/4$  taktimõõdu kaheksandiknootide pulseerimine on tagatud vasaku käe akordidega, millele tüüpiliselt lisanduvad noodid meloodias. Lühemate rütmihikute (vastavalt kaheksandiknootide ja kuueteistkümneklööride)

pulseerimine on faktuuriliselt kõige kergem, sest see toimub ainult meloodias ega ole dubleeritud teistes faktuurikihtides. Sellele tasandile võivad lisada kaalu ka parema käe saateelemendid või meloodia sünkopeerimine (näiteks „põrgatamine“, mida kirjeldasin parema käe rütmivõtete all). Kuna faktuuriline kaal või „kõlamass“ on meetrilise pulseerimise eri tasanditel erinev, siis ei ole dünaamiline rõhutamine hädavajalik, meetrilised rõhud on tajutavad niigi.

**Agoogiline rõhutamine** toimub meetrumilöökide väikeste pikendamiste ja lühendamiste kaudu, mis ei muuda struktuurset rütmijoonist – noodis ei näidata seda mitte rütmivältuste muutmisega vaid eriliste pärimusmuusika noodistamises kasutatavate lühendus- ja pikendusmärgidega, mis on olemuselt mikrofermaadid – allapoole avanev „kumer“ kaareke tähistab pikendust (fermaati), ülespoole avanev „nõgus“ kaareke lühendust (antifermaati). Need esinevad alati koos, sest löök pikeneb alati mõne teise löögi arvelt, stabiilne meetrumitunnetus ja üldine tempo ei muutu.

Agoogilised lühendused ja pikendused on uuritavas stiilis iseloomulikud vasaku käe akordide faktuurikihile ehk keskmisele pulsitasandile. Agoogilised nüansid võivad olla meetriliste rõhkudega vastavuses, st meetrumit toetavad, kuid need võivad lisada ka erilisi efekte, mis rikastavad üldist meetrumi mudelit. Meetrumi toetamine tähendab tugevama löögi (põhi- ehk bassilöögi) pikendamist, meetrumi rikastamine tähendab nõrgema ehk takti teise või kolmanda akordilöögi pikendamist. Agoogiline rõhk meetriliselt rõhutul löögil tekitab süngoobi tunnetust – pikem vältus langeb nõrgemale löögile. Agoogilisi rõhke kasutatakse harva ja diskreetselt, pigem on see omane uuemale traditsioonile.



**Näide 25.** Agoogilised rõhud kolme- ja kahelöögilistes palades. Kolmeosalise meetrumi puhul rikastab agoogiline võtte meetrumit ehk rõhk langeb nõrgemale (teisele) löögile. Kaheosalise meetrumi puhul toetatakse meetrumi tugevamat (esimest) lööki.

Agoogika on käsitletav lõõtsatehnika elemendina, sest agoogilised võtted viiakse ellu sünkroonselt käte ja lõõtsaga ning see toimub alati koos teatava „vajutuse“, teisisõnu lõõtsale avaldatava rõhu (surve) muutusega ehk koos dünaamilise rõhutamisega.

Pärimusmuusikud nimetavadki agoogilisi võtteid tihti „vajutusteks“, samuti „lonkamiseks“. Vajutus viitab rohkem üksikule (erandlikule) agoogilisele rõhule, lonkamine aga konstantsele agoogilisele rõhumustrile esituses.

**Dünaamiline rõhutamine** (helitugevusega rõhutamine) on muusikas laialt levinud võtte. See enamasti toetab meetrumisüsteemi, kuid näiteks sünkoopide rõhutamisel võib minna sellega vastuollu. Eesti lõõtspillimuusikas rõhutatakse dünaamiliselt (vaid) bassi- ja akordilöökidele vastavaid lööke. Kuigi selline käte pulseerimine on tunnetuslikult (vaikimisi) alati olemas (pill vajab neil hetkedel, eriti bassi mängimiseks rohkem õhku), ei pruugi see ülearu välja kosta. Üldiselt on kogu mäng dünaamilises plaanis ühtlaselt rõhutatud, stabiilse valjususega. Sellist ühtlast kõlaideaali nimetatakse pärimusmuusikas „sirgelt“ mängimiseks (artikuleerimiseks), mis võiks tähendada „võimalikult ilma rõhutamata“ (pidades silmas kõiki kolme tüüpi rõhke). Teatud dünaamiline rõhk tekib ka tänu löökide faktuurilisele mitmekordistamisele, kuid seda ei tehta tavaliselt eraldi jõudu rakendades.

Traditsioonilises teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiilis on rõhutamise seisukohalt olulisim takti esimene löök (bassilöök, põhipulss). See ei tähenda ega vaja ka mängimiseks otseselt suuremat dünaamilist rõhku – põhilööki ei rõhutata ülearu, enam kui teisi lööke, sest takti algus on faktuuriliselt niigi enim rõhutatud (kuigi faktuuriliselt tihedaimal bassilöögil vajab lõõts kandva tooni säilitamiseks paratamatult väikest lisaimpulssi). Ka teise tasandi (keskmise tasandi, akorditasandi) meetrumilöögid võivad olla dünaamiliselt rõhutatud, kuid sel juhul on võrdselt rõhuline ka esimene löök – selles avaldubki tunnetuslik käte pulseerimine igal akordi löögil ehk keskmisel pulsitasandil. Seega võib järeldada, et dünaamiline rõhutamine toetab traditsiooniliselt meetrumi esimest ja teist tasandit. Teisi meetrumi lööke ei rõhutata tavaliselt rohkem kui esimest põhilööki ehk „tagalöök“ (meetrumi nõrgem löök) pole ideaalis tugevam kui esimene.

Samas käib koos agoogilise rõhutamisega alati kaasas väike dünaamiline rõhk või „vajutus“, mis meetrumi nõrgema löögi esiplaanile tõstab. Agoogiline ja dünaamiline rõhutamine on omane pigem uuemale stiilile, vanemat traditsiooni iseloomustab ühtlane, „sirge“, liigselt rõhutamata artikulatsioon.

**Rõhumustrid ja groove.** Iga mängija kasutab mingil määral rõhuvõtteid. Iseloomustamiseks nii üksiku esitaja kui ka traditsiooni stiili on vajalik koostada

meetriliste, agoogiliste ja dünaamiliste rõhutamisvõtete skeem ehk rõhumuster. See esitusele omane korduv muster, mida kuulajagi tajub, on käsitletav rütmimuusikale omase nähtusena, mida inglise keeles tähistatakse terminiga *groove*. Selle raskesti defineeritava mõiste eestikeelse vastena on proovitud kasutada sõnu „vunk“ või „tunnetus“, ise olen hakanud kasutama ka sõna „minek“. Oluline märksõna on ka mängu kaasahaaravus, kuna *groove* nähtusena avaldub just kuulaja tajus võimaliku naudingu või reageeringuna – kas esitus paneb piltlikult öeldes kuulajal jala kaasa tatsuma või mitte. Loomulikult elab ka esitaja muusikale kehaliselt kaasa, tunnetab ja püüab rõhuvõtetega väljendada mingit *groove*'i või „mõnu“, mõnusat tunnet, mida ta musitseerides kuulajatega jagada ja ise kogeda soovib. Kuulajad võivad *groove*'i erinevalt tajuda ning ilmselgelt osaleb *groove*'i tekkimises või mängija poolt vaadates tunnetuse realiseerimises ka teisi, mitte rõhutamisega seotud mänguvõtteid. *Groove*'i, täpsemalt rõhutamisega seotud osa sellest, sobib objektiivsemalt väljendama seega rõhumuster või -skeem. Selle mõistmine on üks olulisimaid tegureid „õige“, st konkreetsele esitajale iseloomuliku tunnetuse ja mängustiili tabamisel praktikas. Samas on noodikirjas rõhuvõtteid kõige raskem kuvada.

Nende noodis kuvamine aga polegi kuigi otstarbekas, sest igal mängijal on üks suhteliselt kindlakujuline üldine ehk vaikimisi kasutatav muster, millest võib esineda variatsioone, kõrvalekaldeid „tavalisest“. Selguse huvides tasub noodistusse meloodia juurde sümbolitega märkida vaid kõrvalekaldeid üldmustrist. Noodistades võiksid meetrilised võtted (rõhud) väljendada noodipikkustes, agoogilised rõhud pikendus- ja lühendusmärkides ning dünaamilised rõhud rõhumärkides.

Takti esimese ja veerandlöögi tasandi meetrilised rõhud avalduvad saatefaktuuris, kiireim kaheksandiklöögi tasand meloodia rütmivõtetes. Faktuuriline „paksus“ ehk rõhutatus on seega noodis juba kirjas. Kõige paremini väljendab meetrilist rõhutatust vasaku käe saatefaktuur – kui pikk on bassilöök ehk kui raske on esimene löök, tavapärase *staccato* asemel mõne akordi venitamine tekitab samamoodi (parema käega mängitava meloodia ja faktuuri kõrvale) faktuurilist „paksust“ (kõlab valjemini ilma dünaamiliselt rõhutamata). Vasaku käe saatefaktuuri variandid on kaardistatud peatükis 3.3.2.1. Need saab lisada vajadusel noodile eraldi mudeli numbrina, näiteks b1/a3.

Järgnevalt tuleb kogu rõhumustrist ettekujutuse saamiseks lisada sellele ka agoogiliste ja dünaamiliste rõhkude kihid. Käsitlen agoogilisi ja dünaamilisi rõhke meetrilistest

rõhkudest (kõikidest vasaku käe faktuurivariantidest) lihtsuse huvides esialgu eraldi. Hiljem kui kõik rõhutamisvõtted kokku panna, võib sel viisil välja kirjutada ühe mängija isikupärase rõhumustri (pt 3.4.2). Lisaks sellele on oluline neid kahte rõhugruppi eraldada seetõttu, et „sirge“ ehk võimalikult rõhutamata mäng tähendab agoogiliste ja dünaamiliste rõhkude puudumist (meetrilisi rõhke ei saa ju ära kaotada, küll aga faktuuriliselt muuta). Tabelis 5 on toodud võimalikud taktipikkused variandidid, mis viitavad mängija stiilis esinevatele agoogilistele ja dünaamilistele rõhumustritele valssides.

		AuT	ATjr	RR	KK	EK	AP	KS	HT	AiT
1.		X	X	X	X	X	X	X	X	x
2.		x	x	x	X	x	x	X	x	x
3.		x		x	x					x
4.			x		x		x			
5.				X	x	x				X
6.				X						X
7.				x	x					x
9.				x						x
8.				x						x

**Tabel 5.** Rõhutamisvõtete esinemine valssides. August Teppo, A. Teppo jr, R. Reino, K. Kikas, E. Koovik, A. Pärnamets, K. Sarnit, H. Teppo, Aivar Teppo. Suur „X“ tähistab läbivalt kasutatud rõhutamisvõtet, väike „x“ aga vahel või harva esinenud võtet.

Tabeli 5 põhjal leiab kinnitust arusaam, et enimlevinud rõhumuster on rõhutamata „sirge“ mäng (1) või esimese löögi kerge dünaamiline rõhutamine (2). Tüüpiline agoogiline võtte on takti teise löögi pikendamine esimese arvelt (5). 3-osalise meetrumiga lugudes on kolmas löök omal kohal ehk 1. ja 3. löök on paigal, 2. löök tuleb aga veidi varem. Mõnel mängijal võib selline „lonkamine“ olla pidevalt esituses kosta, kuigi pigem on üldine tendents see, et kõik meetrumilöögid on võrdse pikkuse ja rõhuga. Agoogiline rõhutamine on valssides eriti omane vaid Karl Kikasele ja Aivar Teppole, kusjuures mõlemal oleneb agoogika kasutamine veel omakorda valsiloo karakterist, seda ei rakendata sugugi igas loos (näiteks Kikaselt antud valimis olevates valssides praktiliselt ei ole agoogilisi võtteid). Veidi esineb õrnalt tunnetavat „lonkamist“ Richard Reino ja Elmar Kooviku mängustiilis. Agoogika on stiilis pigem uuem mänguvõtte, see on ka esteetiline tendents. Vanemat tunnetust iseloomustavad mustrid 1. ja 2. Esineb ka viimase löögi dünaamilist rõhutamist (3), aga see pole kunagi läbiv muster esituses. Osadel mängijatel on rohkem tajuda käte pidevat kaasa pulseerimist igal veerandlöögil (4).

Järgnevalt on tabelis 6 toodud erinevate rõhutamisvõtete (rõhumustrite) esinemine kahemeetrumilistes lugudes. Näeme seejuures agoogiliste rõhkude osas sarnast tendentsi.

		AuT	EL	RR	KK	EK	AP	KS	HT	ER	AiT
1.		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2.		x	x		x	x	x	x	x	x	x
3.			x		x						
4.		x	x	x	x	x					x
5.			x	x	x						x
6.											x
7.				x	x						x
8.				x	x						x

**Tabel 6.** Rõhutamisvõtete (rõhumustrite) esinemine polkades. Rõhutu (1), esimese löögi põhine (2), mõlema akordilöögi põhine (3) ja teise löögi põhine dünaamiline rõhutamine (4), agoogiline rõhutamine (5) ja agoogilise ja dünaamilise rõhutamise kombinatsioonid (6–8). August Teppo, E. Lindmets, R. Reino, K. Kikas, E. Koovik, A. Pärnamets, K. Sarnit, H. Teppo, E. Ruusamäe, Aivar Teppo.

Üldiselt näitab tabel sama, mida valsside puhul. Kõige levinumaks rõhumustriks on rõhutu või esimese löögi põhine tunnetus. Nii vanemas kui uuemas stiilis esineb ka takti rõhutu löögi (esimesest löögist) rõhulisemaks seadmine, aga see pole ühegi mängija põhimustriks. Tabelis ei kajastu, et Kalju Sarnitil ja Aivar Teppol esineb ka rõhumustrit, kus üle ühe takti on esimene löök dünaamiliselt rõhuline.

Reilendriile tüüpilistel rõhumustritel peatudes väärib märkimist mõnikord kasutatav pidev agoogiline „lonkamine“. Karl Kikas on nimetanud ühe oma pala näitel sellist rõhutamist „Rootsi temperamendiks“, mis viitab tunnetuse traditsioonivälisele päritolule

(helinäide 1).<sup>15</sup> Olen ise nimetanud seda tunnetust ka „raiumiseks“, mis tuleneb eelkõige selle sõna „rütmist“ – ülipikast vältusest. See väljendab täpselt vaadeldava mänguvõtte „rütmi“. Agoogiline rõhutamine on seejuures nii tugev, et see hakkabki rütmivältuste suhet mõjutama, tekib „svingiva“ meetrumiga (3/8 taktimõõdu) tunnetus, mis on muide iseloomulik Rootsi reilendri vastele – *schottis*'ele. Helinäites 1 on kuulda, et võõrapärane „svingiv groove“ vaheldub pidevalt eesti tavapärase (2/4 taktimõõdus) reilendri tunnetusega. Kindlasti ei soovita ma seda pala hakata noodistama 3/8 või (veelgi hullem) vahelduvas taktimõõdus, sest praktiliselt on tegu siiski vaid reilendri intensiivse agoogilise rõhutamisega.

### 3.3.3.4 Dünaamilised võtted

Traditsioonilist mängustiili iseloomustab üsna vali kõla esteetika, mis on ka selle pilli ja muusika algsest funktsioonist tulenev – see pidi kostuma läbi peomüra. Praktikas ei tähenda see pidevalt fortissimos (üle forsseerides) mängimist, vaid tugevat, kandvat, heakõlalist tooni. Seda dünaamilist taset (helinivood) olen oma õpetamispraktikas nimetanud ka „pilli tooniks“, sest heakõlalisus ehk meeldiv toon sõltub alati konkreetsest pillist. Dünaamika üldine diapason (vahemik) on üsna kitsas (*mf/fff*).

**Dünaamiline fraseerimine.** Eraldiseisvalt meetriliste ja agoogiliste rõhkude dünaamilisest rõhutamisest tuleb vaadelda ka meloodilise fraasi kujundamisel kasutatavat dünaamikat. See ei ole enam aga rõhumustri osa (rõhutamisvõtte), vaid pigem kompositsioonivõtte, vormikujunduselement. Helitugevuse järkjärgulise kasvamise ja kahanemise (*crescendo* ja *diminuendo*) kasutamine meloodilise fraasi kujundamisel ei ole teppo-tüüpi lõõtspillile üldiselt omane, see on pigem üksikmängijat (või eeskujupõhiseid koolkondi) kui tervet traditsiooni iseloomustav tunnus.

Et üldine helitugevuse nivoo on suhteliselt stabiilne, ei märgi ma dünaamilist fraseerimist üldjuhul ka nooti. Erijuhtude (eriti ilmsete või kontrastsete juhtude)

---

<sup>15</sup> **Helinäide 1.** [drive.google.com/file/d/1VEfHv20VVb4FWA9kQhtG68POyqbHS0rp/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1VEfHv20VVb4FWA9kQhtG68POyqbHS0rp/view?usp=sharing). Loo „Juudi reilender“ õppis Karl Kikas oma naabertalu pillimeeste käest, mitte mõne helikandja või estraadiorkestri järgi. Naabertalu mehed õppisid selle omakorda noodiraamatust. Kuigi Kikas vihjas selle loo puhul jäljendatavale „Rootsi temperamendile“, pärineb originaal *Under the Oak Tree* algselt Šotimaalt nagu mingil määral ka Skandinaavia *shottis*'te tunnetus. Inglisekeelne mõiste *scottish* viitab juba väga laiale, rahvusvaheliselt levinud repertuaari žanrile, mitte ainult svingivale tunnetusele või 3/8 taktimõõdus meetrumile.

esiletõstmiseks võib kasutada üldlevinud dünaamikamärke (*cresc.*, *dim.*, *mf*, *f*, *ff*), kuid siin on oht, et loost tekib vale tunnetus, sest rõhutamisvõtted on alati primaarsed ning dünaamiline fraseerimine on reeglina mõõdukas ning seotud ka dünaamiliste ja faktuuriliste rõhkude ning üldise rõhumustriga. Dünaamiline fraseerimine on vanemas stiilis ebaoluline, isegi esteetiliselt sobimatu, kuid kuna see on lõõtspillil nii elementaarne mängutehniline võtte ning võimalus, tuleb seda eraldi tunnusena käsitleda. Vanema traditsioonilise mängustiili tunnuseks ongi seega üldjuhul tunnuse puudumine ehk kitsama dünaamilise diapasooni kasutamine kui pill tehniliselt võimaldab.

Õrn dünaamiline kontrast võib kõige tõenäolisemalt tekkida loo osade (meloodia fraaside, lausete jms) vahele. Sellist astmelist dünaamikat (vormi markeerimist) võib käsitleda isikupärase vormikujunduselemendina (pt 3.3.4.1), tihti käib astmelise dünaamikaga kaasas ka tempo õrn astmeline muutus (pt 3.3.4.3).

Dünaamilisi muutusi ka kandvatel meloodiakäikudel, tihti on *crescendo* enne dominandi toonikaks vahetamist, eriti kui sellega kaasneb õhu „varumine“ ehk pilli võimalikult laiali venitamine lühikese aja jooksul. See on ühelt poolt tehniline vajadus (õhu varumine), teisalt aga ka väljenduslik võtte (pinge kasvatamine).

Märgata on seost dünaamilise fraseerimise ja pala žanri vahel. Kõik näited dünaamilise fraseerimise kasutamisest pärinevad valssidest, polkadele on see vähem iseloomulik. Need valsid omakorda liigituvad uuema repertuaari hulka (estraadimuusikast pärinevad palad). Näitena toodud mängijad kasutavad kõik ka agoogilist ning dünaamilist rõhutamist. Seega julgen dünaamilise fraseerimise puhul samuti väita, et see tunnus on iseloomulik pigem uuemale mängustiilile ja ka uuemale repertuaari stiilile.

Dünaamilist fraseerimist illustreerin helinäidetega. Heino Teppo „Loosu küla polka“ ja Arnold Pärnametsa „Must kleit“ (helinäide 2)<sup>16</sup> demonstreerivad dünaamilise fraseerimise võtte ja rõhutamise puudumist („sirget“ kõlaideaali) vanemas stiilis. Dünaamilist fraseerimist, dünaamilist ja agoogilist rõhutamist uuemas stiilis illustreerivad Karl Kikase „Magus uni“, Aivar Teppo „Ma tahaksin kodus olla“ ja Kalju Sarniti „Meremehe seiklus“ (helinäide 3).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> **Helinäide 2.** [drive.google.com/file/d/14vp1ME-Rgg16RGatEI7WFDcHd-AddTyE/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/14vp1ME-Rgg16RGatEI7WFDcHd-AddTyE/view?usp=sharing)

<sup>17</sup> **Helinäide 3.** [drive.google.com/file/d/1h7\\_VykdIpkYB00ziNUgRO9EhGhO1Irp/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1h7_VykdIpkYB00ziNUgRO9EhGhO1Irp/view?usp=sharing)

Üldistades võib öelda, et vanemas stiilis dünaamiline plaan (kõla valjus) väga ei muutu, uuemas stiilis on dünaamika abil fraseerimine või „volüümiga mängimine“ kui lõõtspillile loomupärane tehniline võimalus saanud rohkem teadvustatuks ja leidnud enam rakendust. Dünaamilise fraseerimisega kipub alati kaasnema ka dünaamiline ja agoogiline rõhutamine.

### **3.3.4 Üldised stiilielemendid**

Üldiste stiilielementidena käsitlen mängija vormikujundusvõtteid, positsioonivõtteid ja esituse tempot. Üldised tunnused on teppo-tüüpi lõõtspilli mängijate lõikes suhteliselt sarnased, selle pilliga vaikimisi kaasas käivad omadused, neis ei näidata erilist loomingulist vabadust. Lugude vormiline ülesehitus ja tempo sõltuvad olulisel määral repertuaarist (muusikastiilist), vähem isikupärasest mängustiilist. Positsioonivõtted (sellest tulenevalt ka meloodia tõlgendus ja faktuurivõtted) sõltuvad pillist ning nende puhul võib selgelt täheldada teatud arenguid 20. sajandi jooksul.

#### **3.3.4.1 Vormikujundusvõtted**

Vorm tähendab uuritava muusika puhul loo ehk pala mitmekordse läbimängimise ülesehitust, loo osade pikkuste, helistike jms suhteid. Vormikujundusvõtete kui ühtse stiilielemendi all võib vaadelda paljusid üldisi tunnuseid, mis väljendavad loo seadmise või esituse ülesehitusega seotud „loomingulisust“, otsuseid ja valikuid: osade järjestust ja helistikke, helistiku vahetamist, osade pikkussuhteid ja kvadraatsust ning lugude alustamist ja lõpetamist.

Üldiselt on valdav lihtsa ülesehitusega vorm – kahe- või kolmeosalist lugu (harvem on osasid ka rohkem) mängitakse korduvalt läbi, korduste arv ja esituse pikkus oleneb olukorrast (näiteks tantsuks mängimine erineb salvestamis- või kontsertolukorrast). Põhilist vormiüksust, mida korratakse ehk „läbi mängitakse“, nimetatakse rahvapäraselt „läbimänguks“ ning see vastab repertuaaris mõistetele lugu või pala. Uuritavas muusikastiilis on vorm enamasti „avatud“ – ei ole klassikalises muusikas sageli esinevaid „reprise“, mis sulgevad vormi.

Kehtib lõppriimilise rahvalaulu stroofiline (salmiline) ülesehitus. Osade järjekord on tavaliselt AB-AB-... või ABC-ABC-... jne. Mõnikord esineb ka vormilist ülesehitust, kus üks loo osa on konstantne või variatsioon samast osast ning teine osa vahetub, varieerub. Näiteks ABAC (Karl Kikas „Väike Ants“, „Võru polka“), ABCB või ABA<sub>1</sub>B (erinevate esitajate „Krakovjak“). Kuigi see on rohkem repertuaari seatud tunnus, saab siingi mängija varieerida, vormi ülesehitusega veidi „mängida“ (osade järjekord, asendusvariantide esinemine jne).

Osadele vastavad harmoonilised vahendid on samuti repertuaari seatud tunnus, kuid siin esineb mängijate lõikes palju erisusi, sest harmoniseerimine on esitajapoolne tõlgendus ja mängutehniline lahendus pillil. Tüüpiliselt on kaheosalise loo esimene osa kahe harmoonilise funktsiooni – toonika ja dominandi põhine. Teises osas lisandub kolmas funktsioon – subdominant. Kuna lõõtspilli nupuread ehk võimalikud helistikud suhestuvad kvindiringi alusel (nt D-G-C-F) ja teisele reale liikudes (positsioonivahetus) jääb sõrmestus üldjoontes samaks (helistiku märkidele ei pea spetsiaalselt mõtlema), siis võib sagedasti esineda põhihelistiku muutumist. Näiteks võib mõni osa olla helistikus, mis esimeses osas oleks olnud subdominandiks. See on selgelt lõõtspillipärane nähtus, diatoonilisel kandelil või suupillil kui sama muusikastiili pillidel ei ole näiteks selline helistikuvahetus loo jooksul võimalik.

Vanema stiili repertuaar on rohkem kahe funktsiooni vahetumise põhine. See on omane ka vanemale Lääne-Eesti lõõtspillimuusikale, mis sarnanes omakorda vanema viiulimuusikaga ehk üldiselt vanemale, funktsionaalharmoonia ja „subdominandi eelsele“ rahvapillimuusikale. Subdominanti loomulikult esineb, aga vähem kui uuemas traditsioonis ja repertuaaris. Vanemale stiilile üsna iseloomulikuks näiteks on, et subdominandi funktsioonis mängides esineb meloodias tihti põhihelistiku suhtes madalat seitsmendat astet, justkui subdominandist saaks hetkeks põhihelistik ehk tajume subdominanti dominandi tulekuni toonikana.

Isikupäraseks, aga üsna levinud vormikujundusvõtteks on näiteks läbimängu helistiku vahetamine, st et läbimängu üks osa ei ole mitte repertuaarist tulenevalt teises helistikus, vaid terve läbimäng esitatakse teises helistikus. Seda võtet kasutavad antud valimist mitmed mängijad, näiteks Richard Reino, Karl Kikas, Arnold Pärnamets ja Aivar Teppo.

**Mittekvadraatne vormikujundus.** Tavaliselt on osad võrdse pikkuse ja kvadraatse struktuuriga (8 või 16 takti), kuid tihti esineb ka lugusid, mille üks osa on teis(t)est poole pikem või lühem. Lauluviisides esineb tavaliselt refräänikordus, st refrään on kokku poole pikem kui salm. Vanemale stiilile on aga iseloomulik, et võib esineda erinevat taktide arvu osades võrreldes kvadraatse standardi või ka üldtuntud meloodiamudeliga – osa võib olla näiteks seitse või üheksa takti pikk. Selle näiteks on August Teppo jr „Ma tahaksin kodus olla“ (näide 5) ja Heino Teppo „Loosu küla polka“ (tüüpmeloodia „Väike Ants“). Tihti esineb ka loo osade üldisest pikkusest poole võrra lühemaid (neljataktilisi) osi, aga mõnikord ka vaid veerandi võrra lühemaid ehk kuuetaktilisi osi (näiteks Elmar Kooviku „Väike Ants“).

Mittekvadraatse mõtlemise tulemusel ei peeta tihti fraasi pikka lõpunooti välja ja minnakse varem edasi. Fraasilõppe tavaliselt ei pikendata, aga meloodias võib olla lisatakte ja -fraase. Leidub näiteid, kus läbimängude või selle osade vahele lisatakse takt ühe akordiga (näiteks Richard Reino „Talguvalss“).

Kaheosalise meetrumiga lugude noodistustes näitab taktimõõdu muutus hästi mittekvadraatse vormiüksuse (põhipulsi mõistes lisatakti) koha kätte. Valsside noodistustes tuleb lugeda ja võrrelda taktide arvu osades. Kuigi mittekvadraatsus on tavaliselt kuuldeliselt lihtsalt tuvastatav (midagi on teistmoodi), ei ole selle järgi mängimine („kvadraatselt“ mõtlema harjunud inimese jaoks) sugugi nii lihtne. Aitab vajadusel salvestise aeglustamine ning meetrumi ja pulsi lugemine.

Sellegi nähtuse juured on vanemas rahvapillimuusikas, millele oli muuhulgas iseloomulik motiiviline mõtlemine (lühema vormi kujundamine motiivide järgnevusena) ja vormi varieeruvus, mitte vormi proportsionaalne ülesehitus. Lisaks neile tunnustele võivad olla mõningal määral varasemas teppo-tüüpi lõõtspilli repertuaari stiilis säilinud ka vanemale rahvamuusikale iseloomulik kitsam meloodia ulatus ning harmoonias kahe erineva harmooniagrupi vaheldumine. (Krista ja Raivo Sildoja 2004, vaadatud 7.11.2021) Kuigi viimane ei tähenda veel kaht harmoonilist funktsiooni funktsionaalharmoonia mõistes (harmooniagruppide funktsionaalne seotus on uuema rahvamuusika vanemast eristamise aluseks), võib kõiki neid vanemale rahvamuusikale omaseid tunnuseid tajuda ka teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni vanemas kihistuses. Uuemale stiilile on seevastu pigem iseloomulikud pikemad vormid, laiem meloodia ulatus, vähem variatsioone. Vanema stiili repertuaar on peamiselt kahe

harmooniafunktsiooni (toonika ja dominandi vahetumise) põhine, subdominanti küll esineb, aga tihti võib see eelpool kirjeldatud moel kõlada (hetkeks) põhihelistikuna, nii et põhimõtteliselt vahetub ikka vaid kaks harmoonilist baasfunktsiooni – toonika ja dominant. Sarnast mõtlemist esineb kogu eesti vanemas lõõtspillimuusikas.

Lugude alustamisele ei pöörata vanemas ega uuemas stiilis erilist tähelepanu, sest lõõtspillimuusika ja üldiselt rahvamuusika funktsioon pole olnud kontsertolukorras esinemine. Tavaliselt alustatakse lugu lihtsalt (läbimängu) algusest, tihti mängitakse alustuseks, nii-öelda tähelepanu tõmbamiseks toonika akord. Uuemas traditsioonis on lõõtspilli mängitud ka kontsert-olukorras, otse-eetris, salvestamiseks. Osad mängijad on sellistest olukordadest õppinud lugusid teatud määral esitamiseks seadma. Näiteks Karl Kikas teeb mõnes üksikus salvestatud loos natuke pikema eelmängu. Ka meetriliselt ajastatud akordid loo alguses (näiteks Karl Kikas, Richard Reino, Aivar Teppo) on käsitletavad sissejuhatusena. Enamasti alustatakse loo esitamist aga meloodia algusest, ilma eelmänguta.

Esitamiseks seadmisena on käsitletav ka lugude aeglustamine enne lõppu. Lõpetatakse läbimängu lõpus. Lugude lõpetamine on alati konkreetne ja välja mängitud – tavaliselt väike aeglustus ja veidi pikem akord viimasel löögil. Oma töös ei pööra ma loovuurimuslikest eesmärkidest lähtuvalt alustamisele erilist tähelepanu, ei noodista alustusi eraldi, praktikas lähtun neist esitustest soovi korral kuuldeliselt. Kõik lõpetused on seevastu noodistatud, nooti märgin vaid suuremad aeglustused, mis annavad praktilikas piisava ülevaate sellest stiilitunnusest.

Erinevused vormikujundusvõtete osas iseloomustavad järelkult pigem ajastu esteetikat – mittekvadraatne vorm oli näiteks vanemas traditsioonikihistus esteetiliselt „täiesti normaalne“, lood olid lühemad ja neil oli vähem osi.

#### **3.3.4.2 Positsioonivõtted**

Olulise mängutehnilise tunnuseks uurin positsioonivõtteid ehk kasutatavaid lõõtspilli parema käe nupuridu ja sõrmestust. Iga nupurida vastab mingile helistikule ning igal real on sõrmestus veidi erinev. Positsioonivõtetest sõltuvana käsitlen ka esituse helikõrguslikku aspekti. Muusika ja mängustiili jälgendamise seisukohast on ülioluline

teada, milliseid positsioone, sõrmestusi ja helikõrgusvahemikke on teppo-tüüpi lõõtspillil aja jooksul kasutatud ja eelistatud. Teisisõnu, milliseid nupuridu (mis määrab helistiku), mis registrit (kõrgemat-madalamat oktavat), millises sõrmestuses traditsiooniesindajad eelistavad ja kasutavad. Sõrmestust ei ole küll helisalvestise kaudu võimalik otseselt näha, aga see mõjutab kuuldavat ning teppo-tüüpi lõõtspilli mängutehnikat ja ka naturaalhäälestuse iseärasusi tundes on võimalik kasutatud positsioonitehnikat tuletada (visualiseerida).

Ehkki positsioonivõtted puudutavad eelkõige parema käe tehnikat, tuleb meeles pidada, et iga parema käe positsioonile mõnel klaviatuuri nupureal vastab kindel vasaku käe positsioon (bassi- ja akordinupu paar). Käed vahetavad positsioone koos, välja arvatud parema käe liikumisel madalamate ja kõrgemate registrite vahel. Seetõttu käsitlen positsioonitehnilisi võtteid üldise, mitte ainult parema käe tehnikaga seotud stiilielemendina.

Nagu varemgi mainitud, tulenevad mitmed meloodilised tõlgendused mugavast sõrmestusest. Erinevatel põhihelistikule vastavatel parema käe nupuridadel ja registritel (reale vastavas madalamas või kõrgemas oktaavis) on erinevad sõrmestused (positsioonid). Seega käib iga parema käega esitatav muusikaline materjal (meloodia ja faktuur) kokku kindla positsiooniga pillil, st meloodia muutub loogiliseks ja tihti ka mugavaks mängida just vastavas positsioonis (samal real, samas registris, sama sõrmestusega, mida kasutas muusika algne esitaja). Paljud esmamuljel keerukad või ka segased meloodianüansid tulenevad sellest, mida konkreetne positsioon võimaldab. Esitaja muusikaline mõtlemine on tugevalt sõrmestusega seotud – meloodia tõlgendamisel lähtutakse sellisest sõrmestusest ja mängutehnikast, mida esitaja valdab ja pill võimaldab.

Ka näiteks salvestistel kuuldavad mängija eksimused (tahtmatud „valed“ noodid) on pilli positsiooni-loogikat teades, samuti läbimänge võrreldes võimalik ära tunda ning transkribeerimisel või loo taasesitamisel „ära parandada“. Siinkohal tuleb otsust aga kaaluda – kas näpuveana tunduv juhtus kogemata või siiski tahtlikult – mängijate kaasaegsed esteetilised normid erinesid ju nüüdisaegsetest.

Positsiooni valik konkreetse pilli helistikku arvestades määrab ära esituse absoluutkõrguse, milles meloodia kõlab. Absoluutkõrgus on stiilis samuti oluline faktor.

Näiteks on neljarealistele August Teppo lõõtspillidele iseloomulikud teisele nupureale vastavad (kõikvõimalikes absoluutkõrgustes) helistikud vahemikus Eb–F, millele 20. sajandi lõpul valmistatud pillidel vastab samal nupureal enamasti helistik G ( $A \approx 440\text{Hz}$ ). Nagu näha, pillide absoluutkõrgus on muutunud aja jooksul kõrgemaks. Praktikas tähendab see, et uuematel pillidel vanema positsioonitehnikaga mängides võivad lood kõlada „liiga kõrgelt“.

Noodistamisel lähtun positsioonist ja reast, mitte helistiku reaalsest kõrgusest. Noodistan pala selles helistikus, mis vastab esitaja pilli vastava nupurea helistikule uuematel pillidel. Välimisele reale vastab alati noodistades ja ka noodist mängides D, teisele reale G, kolmale C-duur. Originaalhelistikku märgib noodi päises kirje: helistik noodis = helistik salvestisel (näiteks G=E). Valimi näitel jäävad pillide helistikud teise rea puhul vahemikku Eb–G.

Vanemale stiilile iseloomulik positsioonitehnika kasutab rohkem esimest või teist (kahte välimist) nupurida. Tulenevalt sellest, et Teppo-eelsed lõõtspillid (v.a *Petrogratskoje* ehk libliklõõts) olid valdavalt kaherealised, on vanema stiili positsioonitehnika välimise rea põhine või n-ö väljastpoolt (sissepoole) lähtuv, st eelistatud on välimised nupuread. Esimesel real mängitakse reeglina ülemises registris, teisel real mõlemas registris, kusjuures kõige alumistesse registritesse kandub meloodia harva, sest mängupõhimõtet ja sõrmestuse sarnasust arvestades vastab lõõtspillil esimesele reale (kus mängitakse vaid kõrgemas registris) teise rea kõrgem register.

Võib väita, et vanemas stiilis on kindlam, stabiilsem positsioon – käsi liigub vähem, sest meloodia ulatus on ka ajalooliselt kitsamast laiemaks muutunud. Faktuur on vanemas stiilis samuti õhem, kui uuemas (lihtsamad intervallid ja akordid vs oktavivõtted). Uuemas stiilis on positsioon liikuvam, sest meloodiate ulatus (samuti pikkus) on suurem ja lisatav faktuur paksem – käsi peab rohkem klaviatuuril liikuma. Mängitavat repertuaari mängustiili osana käsitledes on see igati loogiline.

Mulle tundub, et eelistatud read on ajas muutunud ehk et on mingi eelistatud (esteetiline, paras) helikõrgusvahemik, milles muusikaline materjal kõige paremini kõlab. Uuemale, 1980. aastate lõpust valitsevale positsioonitehnikale on omane pigem sisemise (keskmise) ehk teise või kolmanda rea põhine mõtlemine. Valimis esindab seda uuemat mõtlemist Kalju Sarnit, kes oli ise ka pillimeister ja üks uue, kõrgema ja

üldlevinud helistikega kokkumineva häälestus-standardi juurutajaid. Aivar Teppo mõistis küll mängida kõigis positsioonides, uuemat ja vanemat pidi sõrmestusele läheneda, kuid mängima õppis ta traditsiooni eeskujul ehk välimise rea põhiselt. Siinkohal on oluline mainida lisaks Kalju Sarnitile ka näiteks lõõtspillimängijat Margus Põldseppa ning ansambleid Untsakad ja Väikeste Lõõtspillide Ühing, kes olid suurimad mõjutajad ja uut moodi mõtlejad 1990. aastate lõõtspillimuusikas. Et ma ise olen samuti nende ansamblite järgi mängima (seest poolt väljapoole mõtlema) õppinud, huvitab mind loovuurimuslikult aga justnimelt vanem mõtlemine, mis valdavale osale 20. sajandist ja ka varasemale ajale omane oli.

### 3.3.4.3 Tempo

Viimase üldise stiilitunnusena uurin tempot. Tempo all vaatlen kaht aspekti: tempo valikut ja tempo muutumist esituse jooksul. Nagu meetrumi ja rõhuvõtete juures juba mainitud, on esituse tempo selles stiilis üldiselt ühtlane, muutub vähe, nii et see pigem ei ole tajutav tempo muutusena. Tempo aluseks on stabiilne pulss ning see ei „allu“ meloodia tõlgendusele (fraseerimisele). Esitused ei lähe kunagi ideaalselt metronoomiga kokku, pidevalt esineb väikseid, vaevumärgatavaid kiirenemisi või aeglustumisi. Tempo on antud stiilis seega loomulik, orgaaniline, veidi mingis kitsas vahemikus kõikuv.

Järgnevalt mõõdan tempot ja selle kõikumist töö valimi põhjal (vt Tabel 7). Etteruttavalt tuleb mainida, et antud valimi põhjal ei saa teha liiga üldistavaid järeldusi, mis puudutavad üldist tempo valikut ja väärtust traditsioonis, eriti vanema perioodi kohta. Siiski ilmneb valimist teatud erinevusi ja tendentse. Mõõtmistulemused on tabelis esitatud tempovahemikkudena, milles tempo esituse jooksul kõigub. Vastavalt bassi meetrumitasandile on kolmelöögilistes lugudes tempo mõõtmise ühikuks terve takt (kolm veerandlööki) ja kahelöögilistes lugudes pooltakt (üks veerandlööki).

		August Teppo	Eduard Pärnamets	August Teppo jr	Elmar Lindmets	Richard Reino	Karl Kikas	Elmar Koovik	Arnold Pärnamets	Kallju Sarmit	Heino Teppo	Elmar Ruusamäe	Aivar Teppo
Esitaja:		1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934	1958
Sünniaasta:		1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934	1958
3/4 A: VALSS	Üks vanamees raius	82-83							65-68		72-74		70-71
	Meremehe seiklus	81-82				78-81	77-81			67-70			
	Ma tahaksin kodus olla			73-75		73-77				61-62			70-71
	Sitsikleit						73-77	75-78	73-76				
2/4 B: POLKA	Väike Ants						131-134	140-142	119-122	132-134	125-127		
	Võru polka	128-130				140-144	130-134						140-142/133-135
	Krakovjak				109-114				121-125			120-122	
C: REIL.	Vengerka	112-116	82-85										75-77
	Teised naised						85-88						
	Tule aga tule					76-79							

**Tabel 7.** Esitustempo vahemikud valimis (tempo arvvaartus näitab lööke ühes minutis).

Esmalt tuleb tõdeda, et üksikute salvestiste põhjal ei tasu teha eelistatud tempovahemike kohta liiga kauguleulatuvaid järeldusi – näiteks esitas Aivar Teppo 1994. aasta salvestisel „Võru polkat“ keskmise tempoga 141 lööki minutis, kuid juba järgmise aasta salvestisel tempoga 134 lööki minutis. Valisin noodistamiseks välja hilisema salvestise, kuid tempo analüüsimisel kasutan võrdlevalt ka Aivar Teppo teist „Võru polka“ salvestist.

Kuuldelisel analüüsil esituse metronoomiga sünkroonides tuvastasin, et tempo võib pisut muutuda kolmel põhjusel: (1) astmeline muutus osade vahel, (2) sujuv muutus osa sees (tavaliselt kiirenemine) ja (3) tempo kõikumine seoses agoogiliste võtetega. Kõige enam tajub väikest tempo muutust osade vahel – üks osa kiireneb veidi sujuvalt ja järgmine osa algab taas aeglasemalt. Lugude osadel võib ka olla iseloomu poolest veidi erinev tempo, aga nagu mõõtmistulemustestki näha, on erinevus üsna väike. Sisuliselt püsiv tempo tuleneb eelkõige selle muusika algupärasest funktsioonist – tantsu saateks mängimisest. Üsna levinud on traditsioonis ka see, et esitused algavad veidi rahulikumalt ja lähevad peale mõningast „soojaks mängimist“ veidi kiiremaks, kuni jõuavad nii-öelda õige temponi, mille saavutamiseks võib minna aega (valim tõestab üldist praktilist kogemust). See ei tähenda kindlasti aga üldist tempo kiirenemist esituse jooksul stiilitunnusena.

Agoogilised võtted (nootide väikesed pikendused ja lühendused) võivad samuti üldist tempo „kulgu“ natukene muuta. Kuigi üldiselt agoogilised võtted tempot ei muuda, sest pikendused ja lühendused on enam-vähem tasakaalustatud, ei pruugi need siiski olla alati rangelt võrdsed ja üks löök võib näiteks olla rõhutatult pikem, kui lühendus tasakaalustada suudab.

Esitustempo on üsna individuaalne stiilitunnus. Ühe mängija repertuaaris on igat liiki palad (valsid, polkad, reilendrid) sarnastes tempovahemikkudes. Kuigi tabel 7 seda otseselt ei näita, kinnitab seda siinkohal taas laiem kuuldeline kogemus ja praktika. Kuna ühe mängija samat liiki lood on sarnase tempoga, annab tabel üsna hea pildi keskmistest tempodest, mis traditsioonilisele stiilile aja jooksul iseloomuliks on saanud.

Praktilise kõrvalekaldena mainin siinkohal, et tänapäeval on laialt levinud muusika harjutamisel, salvestamisel ja analüüsimisel metronoomi kasutamine. Metronoomi abil nii-öelda stiilse, näiteks ühele mängijale iseloomuliku esitustempo tuvastamiseks tasub mõõta kogu esituse tempovahemikku ning leida näiteks selle keskmine väärtus. Metronoomiga võib ja peaks harjutama, aga salvestamisel ma seda kasutada ei soovitaks, sest kui teatav stiilile omane tempovabadus esitusest puudub, võib esitus kõlada tehiskult.

Järgnevalt vaatlen tempot loo liikide kaupa alustades valssidest. Mul on juba varasema praktika käigus jäänud mulje, mida võiks kirjeldada kahe hüpoteesina: (1) keskmised valsitempod on aja jooksul aeglasemaks muutunud ning (2) kehtib põhimõte, et aeglasema tempoga saab kaasneda rohkem agoogilisi võtteid. See mulje sai analüüsi käigus kinnitust, hüpoteeside täielikuks tõestamiseks vajaksin aga taas laiemat valimit.

**Valsid.** August Teppo kui varaseima mängija suhteliselt kiiret valsitempot (81-83 lööki minutis) saab hästi seostada suhteliselt rõhutamata ja kiire labajalavalsi tunnetusega, mis on omane eesti vanemale rahvamuusikale. Tuleb meeles pidada, et 20. sajandi alguses esines ka rohkem kolmeosalise meetrumiga lugude versioone, näiteks valsit aeglasem polka-masurka ja mitmed kindlate tantsude saateks mängitavad viisid. Seega oleks õige öelda, et vanemas stiilis oli tempovahemik valssides laiem, valik mitmekesisem. Hiljem, uuemas stiilis toimus teatud ühtlustumine, valsi esitustempo (ja ka tantsutempo) vahemik on väiksem. Sellist kiiret valsitempot, nagu varaseimal mängijal August Teppol, ei kohta aga hilisemas traditsioonis. Esimene hüpotees tundub

seega olevat õige, eriti arvestades üldist eesti instrumentaalse pärimusmuusika kujunemist (labajalavalsist valsiks). Siinkohal on ka oluline märkida, et Kagu-Eestis, Vana-Võrumaal ei olnud labajalavalsi žanr 19. sajandil väga levinud erinevalt ülejäänud Eestist. Järelikult on valss nendes lokaalsetes traditsioonides rohkem uuema rahvamuusika nähtus, kuna tal puudus žanriline eelkäija.

Vastupidi August Teppole esindab Kalju Sarnit tempovaliku teist äärmust – aeglast (61–70), seejuures agoogikavaba valsitunnetust. Lisades Sarnitile teise 20. sajandi uusimat stiili näitava Aivar Teppo agoogikarikka tunnetuse (kahe esituse põhjal tempo valssides 70–71, enama materjali puhul tunduvalt mitmekesisem) tundub, et agoogika ei tulene niivõrd tempovalikust, kui ajastu esteetikast ja mängija stiilitunnetusest. Teine hüpotees on seega vaid osaliselt õige. Kiiremate tempode suhtes õige, sest kiiremas tempos on loomupoolest agoogilisi võtteid vähem ja neid on ka tehniliselt raskem rakendada. Keskmiste ja aeglasemate tempode puhul oleneb agoogika kasutamine eelkõige mängija stilistilisest valikust.

**Reilendrid.** Samasugust tendentsi, et tempo on üldiselt ajas aeglasemaks muutunud, olen ammu tajunud ka reilendrite puhul. Nagu ka tabelist näha, on reilendrid tantsuliigina polkadest aeglasemad. August Teppo esitab aga „Vengerkat“ (mis kuulub reilendrite hulka) peaaegu polkatempos, samasugust hägusat piiri polkade ja reilendrite tempode vahel olen varem täheldanud ka Karl Kikase repertuaaris. Aivar Teppo mängib „Vengerkat“ aga keskmisest reilendritempost veidi aeglasemalt, kergelt „svingiva“ tunnetusega, nagu seda tantsulugu 20. sajandi lõpus mängima on hakatud. Seetõttu pole Vengerka Aivar Teppo esituses ja tänapäeval enam tavaline reilender, kuid valisin selle, et näitlikustada ühe pala kujunemist ajas. Aivar Teppo ja Karl Kikas esitasid reilendrid erineva tempotunnetusega, aga Teppol on reilendrid selgemalt polkadest aeglasemad. Valimi põhjal esindab Richard Reino reilender veidi aeglasemat (76–79) ja Karl Kikase reilender (85–88) veidi kiiremat tempotunnetust, üldiselt vastab vahemik 76–88 üsna hästi reilendri traditsioonilisele tempole.

Vahemärkusena olgu siinkohal mainitud, et olen seni käsitletud „Vengerkat“ reilendrina ja „Krakovjakkil“ polkana, sest need palad tunduvad erinevate esituste ja tunnuste plaanis kuuluvat neisse žanritesse. Antud juhul on näha, et „Krakovjakil“ on üldiselt olnud madalam tempo (109–125) kui „tavalistel“ polkadel (125–144). See on tingitud sellest, et „Krakovjaki“ traditsiooniline tempo tuleneb tantsu iseloomust, mis on

veidi polkast aeglasem. Samamoodi on ka „Vengerka“ tants, mille esitustempo sõltub tantsusammude tempost. August Teppo „Vengerka“ suhteliselt kiiretempoline esitus paneb mind imestama, kuidas sellises tempos seda üsna keerulist tantsu üldse tantsida saab. Ka tantsutempod pidavat üldiselt olema aja jooksul aeglasemaks muutunud, mida löötspillipärane „Vengerka“ suurepäraselt näitlikustab.

**Polkad.** Tabeli 7 põhjal võib polkades näha kahte keskmist tempo taset või nivood. Kiiremat tunnetust, u 130–140 lööki minutis, esindavad Richard Reino, Karl Kikas, Elmar Koovik, Aivar Teppo ja Kalju Sarnit. Neid viit mängijat ühendavad siinkohal pigem uuema stiili tunnused. Samas ka vanema stiili üks verstaposte August Teppo kuulub siinkohal oma pigem kiire tempovalikuga sellesse rühma, nii et üldistada ei saa. Teiseks on märgata märksa rahulikumat tunnetust, umbes 115–125 lööki minutis, Elmar Lindmetsal, Arnold Pärnametsal, Heino Teppol ja Elmar Ruusamäel, kes esindavad minu arvates kõik pigem vanemat stiili (piir vanema ja uuema stiili vahel on alati kokkuleppeline, tinglik, traditsiooni kujunemine toimub sujuvalt). Võiks väita, et vanemale stiilile on tõenäolisemalt omane aeglasem tempotunnetus polkades, võrreldes uuema stiili esindajatega. Ka valimis polkaga esindamata Eduard Pärnametsa polkatempo on aeglasem, August Teppo pojalt aga jällegi isa eeskujul kiirem. August Teppo ise näitab, et vanemas stiilis on polkades võimalik nii aeglasem kui ka kiirem tempo, seevastu uuemas stiilis aga pigem vaid kiirem tempo.

Järgnevalt jõuan taas ühe hüpoteesini, millele August Teppo kiire valsitempo mind mõtlema pani – see on justkui lähemal polkatempole, kui teistel mängijatel. Eri liiki lugude tempo võrdluseks tuleb kõik tempod viia võrreldavale tasandile – keskmisele pulsitasandile ehk vasaku käe akordilöögi tasandile. Selguse huvides taandan eelnevalt mõõdetud tempovahemikud keskmisteks ning korrutan siis põhipulsi tempo kolmeosalise meetrumi puhul kolmega ja kaheosalise meetrumi puhul kahega. Saadud tabel (tabel 8) on üldistuste tegemiseks isegi parem kui eelnev, sest näitab kõikide lugude faktuurilist esituskiirust. Ka teise pulsitasandi järgi võib praktikas tempot tajuda ning see tasand võib pealegi olla ka dünaamiliselt rõhutatud.

		August Teppo	Eduard Pärnamets	August Teppo Jr	Elmar Lindmets	Richard Reino	Karl Kikas	Elmar Koovik	Arnold Pärnamets	Kalju Sarrit	Heino Teppo	Elmar Ruusmäe	Alvar Teppo
Esitaja:													
Sünniaasta:		1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934	1958
3/4 A: VALSS	Üks vanamees raius	247							200		219		212
	Meremehe seiklus	244				238	237			205			
	Ma tahaksin kodus olla			222		225				185			211
	Sitsikleit						225	229	223				
2/4 B: POLKA	Väike Ants						265	282	241	266	252		
	Võru polka	252				284	264						282/268
	Krakovjak				223				246			242	
C: REIL.	Vengerka	228	167										152
	Teised naised						173						
	Tule aga tule					155							

**Tabel 8.** Tempo akordilöögi tasandil (tempo arvvärtus näitab lööke ühes minutis).

„Faktuurilise tempo“ (e. faktuuri järgi määratud tempo) põhjal saab öelda, et üldises plaanis on kõige kiiremad lood polkad, seejärel on valsid ning reilendrid on kõige aeglasemat tüüpi lood. Sellisel kujul temposid uurides hakkab varasemast rohkem silma see, et August Teppo mängib valssi, polkat ja ka reilendrit üsna lähedastes tempodes, kuigi tempo gradatsioon on ka temal. Richard Reinost alates (sest vahepeal puudub tabelis võrdlusmoment) on aga neil kolmel žanril selgelt erinev kiirus. August Teppo näitel oli varasemal ajal mängustiil faktuurilise tempo poolest ühtlasem, nii valsse kui polkasid (kõiki lugusid) mängiti enam-vähem sama kiirelt. Taas hüpoteetiliselt mõeldes võiks arvata, et lõõtspillimuusika võis kehalisest seisukohast põhineda näppude mingis teatud füüsiliselt mugavas tempos liigutamisel (pulseerimisel). Seda mõtet võib isegi laiendada, sest ka eesti vanemas instrumentaalses pärimusmuusikas (nt viiulitraditsioonis) on polkade ja (labajala)valsside faktuurilised tempod üksteisele lähemal. Järelikult on rahvapärases repertuaaris justkui toimunud valsi ja reilendri eraldumine polkast tempo poolest. Reilendri ja polka jagunemist kaheks (tinglikuks) tempotunnetuseks ma eelnevalt juba kirjeldasin, aga järgnevalt pöördun tagasi valssitempode juurde, mille keskmisi temposid (kiirem, keskmine, aeglasem) ma eelpool konkreetselt ei määranud.

Nii valimi kui ka isikliku kogemuse põhjal tundub, et valsse võiks jagada isegi kolmeks tüübiks: kiirem u 240 (näiteks August Teppo ja Richard Reino „Meremehe seiklus“), keskmine u 225 (Karl Kikase „Sitsikleit“ ja Richard Reino „Ma tahaksin kodus olla“) ning aeglasem umbes 210 (näiteks Aivar Teppo „Ma tahaksin kodus olla“ ja Kalju Sarniti „Meremehe seiklus“). Taktipõhise tempona tähendab kiirem u 80, keskmine u 75 ja aeglasem u 80 lööki minutis.

Tulles tagasi esimese hüpoteesi ja traditsioonilise esitustempo muutumise juurde 20. sajandil, tundub, et Tabeli 8 järgi saab juba väita, et valss on tõepoolest aja jooksul aeglasemaks muutunud. Valsi kui žanri puhul on aga aeglustumine aja jooksul ka üldine (mitte ainult selle traditsiooni) esteetiline tendents. Seega võib kinnitada esimest hüpoteesi, et keskmised tempod valssides on aja jooksul aeglasemaks muutunud. Üldises plaanis peab arvestama veel ka esitajate vanust, sest tihti võib vanemas eas mängija esitustempo puhtalt füüsilise tõttu olla aeglasem.

Üldine hinnang selle traditsiooni tempodele teiste pillide ja stiilidega võrreldes on, et kõigi kolme žanri kiiremad tempod on teiste pillidega võrreldes kiiremad ja tehnilise sobivuse pärast rohkem omased vaid löötspillile. Näiteks on kandlel keeruline nii kiiresti mängida (kui Erni Kasesalu ehk välja arvata). Sama kehtib ka akordioni puhul, kuid rahvapärases akordionimängus on ka palju teisi erinevusi võrreldes teppo-tüüpi löötspilli stiiliga (näiteks ei rütmistata ega artikuleerita samamoodi). See on aga juba laiem teema, milleni jõuan peale mängustiili analüüsi kokkuvõtmist.

### **3.4 Analüüsi kokkuvõte ja traditsiooni jaotumine stiiligruppideks**

Siin kolmandat peatükki kokkuvõtvast alapeatükis kordan ja süstematiseerin eelneva analüüsi tulemusi. Seda on mõistlik teha üldiselt-üksikule põhimõttel: esmalt vaatlen ühiseid tunnuseid kui traditsiooni ühisosa, seejärel uurin tunnuste kujunemise tendentse. Kui laiem kontekst – antud juhul traditsiooniline ühisosa – on selge, saab selle taustal vaadelda ka üksikute mängijate isikustiile. Võrreldes vanemaid ja uuemaid näiteid on ilmne, et traditsioonis on aja jooksul toimunud stiilimuutus. See on olnud aga järkjärguline protsess, milles leidub ka vahepealseid astmeid. Pakun järgnevalt välja kaks käsitusviisi, kuidas stiilimuutusi eristada.

Võrreldes traditsiooni kujunemise alg- ja lõpp-punkti (käesoleva töö kontekstis 20. sajandi algust ja lõppu), võib rääkida vanemast ja uuemast stiilist (alapeatükk 3.4.1). Kui aga jälgida kujunemise protsessi, siis tekib hoopis põlvkondadel põhinev kolmeosaline mudel (vanem-keskmise-uuem), kus vahepealses arenguetapis segunevad vanemad ja uuemad stiilijooned. Seejuures ei sõltu põlvkondade määramine otseselt mängijate sünniaastast, vaid millisele traditsiooni arenguetapile nende stiil omane on. Neid põlvkondi võib tinglikult nimetada ka koolkondadeks, sest need on seotud väljapaistvate mängijatega, kelle stiilil on olnud märgatav mõju teistele kaasaegsetele muusikutele. Nii et antud juhul põhineb kolme põlvkonna (koolkonna) eristamine stiililistel uuendustel, mis läksid individuaalsest stiilist püsivalt üle üldisesse kasutusse. Põlvkondi esindavate mängijate isikustiilid esindavad seega üsna kokkuvõtlikult ka traditsioonilise mängustiili kujunemist 20. sajandil (alapeatükk 3.4.2).

Lõpuks vaatlen uuritavat stiili ka eesti rahvapillimuusika üldisemas kontekstis. Alapeatüki 3.4.3 eesmärgiks on näidata, et mitmed teppo-tüüpi löõtspillile omased vanapärased mängutehnilised võtted on olnud ka laiemalt levinud esteetilisteks normideks. Toon selleks mõned näited sarnaste tunnuste esinemisest ka teiste eesti rahvapillide mängustraditsioonides.

Teppo-tüüpi löõtspilli 20. sajandi traditsioonilise stiili jagunemisel vanemaks ja uuemaks ning kolme põlvkonna stiilideks olen mängijaid stiili alusel grupeerinud mõlemal eelpool kirjeldatud põhimõttel ka varem (eelkõige pedagoogilises praktikas). Selline lahterdamine on muidugi tinglik ja isegi kunstlik, sest traditsioonilise pillimehe jaoks pole oluline jälgida, kumba stiili ta esindab. Enamasti esineb ühel mängijal nii vanema kui ka uuema stiili tunnuseid. Kunstlikke piire tuleb individuaalstiilide põhjal järelduste tegemisel aga tõmmata veelgi – eristamiseks näiteks traditsioonilist ühisosa ja isikupäraseid tunnuseid. On loomulik, et üldlevinud tunnuseid kasutatakse erineval määral. Kui individuaalseid tunnuseid matkima hakatakse, liiguvad ka need nii-öelda traditsioonilisse ühisossa.

Järgnevalt on tabelis 9 jaotatud mängijad vanema ja uuema stiili ning põlvkondade vahel nii, nagu mulle on seni tundunud ja nagu ka käesolev uurimistöö kinnitas.

Nimi	Sünd	VANEM	UUEM	Vanem	Keskmine	Uuem
		STIIL	STIIL	põlvkond	põlvkond	põlvkond
August Teppo	1875	X		X		
Eduard Pärnamets	1889	X		X		
August Teppo jr	1899	X		X		
Elmar Lindmets	1908	X		X		
Richard Reino	1914		X		X	
Karl Kikas	1914		X		X	
Elmar Koovik	1918		X		X	
Arnold Pärnamets	1922	X		X		
Kalju Sarnit	1928		X			X
Heino Teppo	1930	X		X		
Elmar Ruusamäe	1934	X		X		
Aivar Teppo	1958		X			X

**Tabel 9.** Traditsiooni jaotumine stiiligruppideks.

Tabel esindab minu isiklikku nägemust ja kaalutletud otsuseid, mis stiilitunnuste alusel mõni esitaja pigem ühte või teise gruppi kuulub. Põlvkondade vaates on näiteks Kikase ja Reino stiil (keskmine põlvkond) uuem kui varasemate esitajate ühisosa (vanem põlvkond) ning Aivar Teppo ja Kalju Sarniti stiilid (uue põlvkond) omakorda uuemad kui keskmisel stiilipõlvkonnal. Üldises vaates tuleb uuema stiili alguseks lugeda juba teist, Kikase põlvkonda, sest Aivar Teppo mängis oma pillimeheks kasvamise alguses palju Kikase järgi. Samuti „sobib“ lugeda Kikast pigem uuema stiili esindajaks seetõttu, et traditsiooni puhul on vaja eraldi käsitleda just Kikase stiilist vanapärasemat esteetikat. Järelikult tuleb Kikas ja tema „stiilikaaslased“ lugeda pigem uuema stiili esindajaks. Samas sarnaneb osade tunnuste plaanis Kikase, Reino ja Kooviku mäng ka vanema stiiliga, selles suhtes on põlvkondadepõhine jaotus täpsem.

Stiili vanemaks ja uuemaks jagamise näol on tegemist pigem esteetilise, mitte ajalise piiritlemisega. Vanem stiil on küll varasem, aga ka hiljem palju viljeletud ja tänapäevani säilinud. Vanem stiil on üldisem, sarnasem, traditsioonilisem (pärilikum) ja mängutehniliselt lihtsam, pillile idiomaatilisem. Uuem stiil on individuaalsem, erinevam, mängutehniliselt keerulisem.

Vanem stiil on ka rohkem piirkondliku iseloomuga, Vana-Võrumaa pärane traditsioon. Kõik valimis märgitud vanema stiili kandjad on Võrumaalt pärit. Teppo-tüüpi lõõtspilli

vanemat traditsioonilist mängustiili August Teppo ja teiste Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate näitel uurisin lähemalt oma teise loomingulise projektiga „Allikal“ (pt 4.2).

Samas on ka keskmine põlvkond kasvanud Vana-Võrumaa kultuuriruumis. Seega võib jaotada stiiligruppide vanemaks ja uuemaks stiiliks ka teist moodi. Kui nimelt eelnevalt paigutasin keskmise põlvkonna pigem uuema stiili alla, siis samamoodi võib vaadelda koos (vanema stiiligrupina) ka esimest ja teist põlvkonda, kuna need kuuluvad sisuliselt samasse geograafilisse piirkonda (Vana-Võrumaale, mis hõlmab osa tänapäeva Põlvamaast ja Valgamaast). Lõõtspillimängijate ringkonnas räägitakse palju vanast „külapillimehe“ stiilist ja selle suupärase vastena ka „Võru“ stiilist (nagu ka teppo- ehk võru-tüüpi lõõtspillist). Ants Taul on seda mängumaneeri nimetanud ka Põlva-Võru stiiliks (Taul, Anu 2002: 5). Kuna keskmise põlvkonna silmapaistvaimat mängijat Karl Kikast peetakse üheselt Põlva-Võru ja ka „külapillimehe“ stiili esindajaks, isegi selle etaloniks, siis toetab see igati ka esimese ja teise põlvkonna käsitlemist ühise stiiligrupina (Põlva-Võru ehk „külapillimehe“ stiilina). Olen varem mõelnud, et kultuurigeograafiliselt vastaks Põlva-Võru stiilile paremini mõiste Vana-Võrumaa stiil, kuid see võib tekitada segadust. Pigem nimetaksin Vana-Võru(maa) stiiliks siiski vaid algupärast (esimese põlvkonna) Võrumaal levinud mängustiili ehk vanemat stiili tervikuna (vt ka pt 4.2). Teist põlvkonda võiks seejuures eraldiseisvalt üsna õigustatult nimetada ka „uus-võru“ stiiliks või ka „kõrg-võru“ stiiliks (stiili üldine kõrgaeg ja „kuldne“ keskmine põlvkond), et eristada seda algupärasemast Vana-Võru stiilist. Seega Põlva-Võru stiil viitab küll Vana-Võrumaa kultuuriruumile, aga seda ei peaks kasutama Vana-Võru stiili sünonüümina.

Kui siduda stiilipõlvkondi lihtsa „külapillimehe“ ideaalist lähtudes, siis kolmandat mängijate põlvkonda tulekski käsitleda eraldi – nii Aivar Teppo kui ka Kalju Sarnit valdasid küll ka eelneva põlvkonna stiili, kuid tervikuna on nende väljendusviis ja mängutehnika võrreldes üldise „külapillimehe“ stiiliga kõvasti mitmekesisem ja arenenum. Selle võimaliku jaotuse (lugeda vanemaks stiiliks esimene ja teine põlvkond ning uuemaks stiiliks vaid kolmas põlvkond) jätan aga lihtsuse huvides edaspidi kõrvale. Küll võib esimest ja teist põlvkonda koos nimetada Põlva-Võru stiiliks ehk lihtsalt Võru stiiliks pidades tegelikult silmas Vana-Võrumaad (kui tänapäeva Võrumaast laiemat geograafilist ala).

Kuna vanema stiili ning vanema põlvkonna mängijad (August Teppo kaasaegsed ja hilisemad Vana-Võru stiili esindajad) kattuvad, tähistavad need mõisted sama esteetikat. Uuema stiili esindajad jagunevad aga kaheks stiilirühmaks – keskmiseks ja uuemaks põlvkonnaks. Keskmise põlvkonna all pean silmas eelkõige Karl Kikase kaasaegseid mängijaid, kelle stiil erines uudsuse mõttes vanema põlvkonna (Vana-Võru) stiilist, kuid kandis võrreldes hilisemate mängijatega endiselt osasid vanemale esteetikale (põlvkonnale) omaseid tunnuseid. Järgmise, kolmanda põlvkonna uudsus seisneb jällegi selles, et need mängijad (Aivar Teppo ja Kalju Sarnit) kasvasid ja õppisid juba teise põlvkonna stiiliruumis ning olid hiljem ka ise selle stiili uuendajad. Järelikult on õige lugeda „piiripealne“ keskmine üleminekupõlvkond pigem uuemaks stiiliks. Kuna Kalju Sarniti mängustiil on traditsioonilise ühisosa mõttes erandlik, siis saab kolmandat, 20. sajandi nooremat lõõtspillimängijate põlvkonda nimetada selle silmapaistvaima mängija Aivar Teppo järgi. Eelnevalt kirjeldatud jaotuspõhimõtteid illustreerib tabel 10.

<p>VANEM STIIL</p> <p>(kitsam) paikkondlik stiil</p> <p>Vana-Võru stiil</p>	<p>UUEM STIIL</p> <p>paikkonnaülene stiil</p> <p>Eesti stiil</p> <p>traditsiooniline ühisosa</p>	
<p>ESIMENE PÕLVKOND</p> <p>vanem stiil</p> <p>August Teppo koolkond</p> <p>Vana-Võru stiil</p>	<p>TEINE PÕLVKOND</p> <p>keskmine/üleminekustiil</p> <p>Karl Kikase koolkond</p> <p>uuem Võru stiil</p>	<p>KOLMAS PÕLVKOND</p> <p>uuem stiil</p> <p>Aivar Teppo koolkond</p> <p>uuem Eesti stiil</p>
<p>VANEM STIIL</p> <p>(laiem) paikkondlik stiil</p> <p>Võru stiil (Põlva-Võru/külapillimehe stiil)</p> <p>rahvapärane/ajalooline stiil, traditsiooniline ühisosa</p>		<p>UUEM STIIL</p> <p>paikkonnaülene stiil</p> <p>Eesti stiil</p> <p>isikupärased stiilid</p>

**Tabel 10.** Traditsiooni jaotamine kolmeks põlvkonnastiiliks ning nende stiiligruppide erinev teoreetiline liigitamine, piiritlemine ja nimetamine vanemaks ja uuemaks stiiliks.

Tabeli ülemises reas on käesolevas töös eelistatud traditsiooni teoreetiline jaotus – kuna teise põlvkonna mängijate stiilis domineerivad pigem uuemale stiilile iseloomulikud tunnused, käsitlen teise põlvkonna stiili pigem uuema stiilina. Mainides järgnevas analüüsi kokkuvõttes (alapeatükis 3.4.1) vanemat või uuemat stiili, pean silmas just seda jaotust. Tabeli alumisel real on toodud ka alternatiivne jaotus, mis käsitleb vanema stiilina koos esimest ja teist põlvkonda ning uuema stiilina hilisemaid, „keskmisest“ stiilist silmatorkavalt eristuvaid isikustiile. Selline (alternatiivne) jaotus seletab varem teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kohta kasutatud rahvapäraseid nimetusi nagu „Põlva-Võru stiil“, „külapillimehe stiil“, „vanaaegne stiil“ jms. Viidates Vana-Võrumaa põlisele (põlvkondadeülesele), paikkondlikkule ja ajaloolisele stiilile, pakun välja kasutada edaspidi (esimese ja teise stiilipõlvkonna kohta) üldistavalt ka nimetust „Võru stiil“. See paikkondlik stiiligrupp hõlmab niisiis Võrumaalt pärit mängijaid, kes on seal sündinud, kasvanud, elanud või teisiti kohaliku kultuuriruumiga tihedalt kokku puutunud.

Tulles tagasi järelduste algusesse, huvitab mind esmalt aga üldine traditsioon ning selle jaotumine vanemaks ja uuemaks stiiliks, seejärel alles konkreetsete isikute ja põlvkondade küsimus. Läbi terve analüüsi tegin tähelepanekuid ja järeldusi, mis viitavad stiilitunnuste kujunemisele ajas (vanem-uuem). See pani mind mõtlema, et tähtsam ja otstarbekam, kui erinevate esitajate eri kategooriatesse paigutamine, võib olla käsitleda vanemat ja uuemat stiili erinevate stiilitunnuste lõikes umbisikuliselt. Sel moel saab nii stiilist tervikuna kui ka tunnustest erald põneva pildi ja uurimistulemusi on nii ka kõige mugavam esitada. Järgnevas alapeatükis vaatlen niisiis traditsioonilist ühisosa umbisikuliselt ja põlvkondadeülesele kaheks pooluseks jagatuna (vanem-uuem) ning ülejäärgmises alapeatükis mõjukate isikustiilide järgi kolmeks põlvkonnaks jagatuna (August Teppo, Karl Kikase, Aiar Teppo koolkonnad).

### **3.4.1 Traditsiooniline ühisosa, vanem ja uuem stiil**

Järgnevalt vaatlen stiilielemente (mänguvõtteid) üldiselt, sõltumata esitajatest. Iga stiilielemendi puhul toon esile tunnuseid, mis iseloomustavad esmalt kogu traditsioonilist (muutumatu) ühisosa ning seejärel eraldi vanemat ja uuemat stiili.

Kõigepealt toon iga tunnuse all välja kõige olulisema, seejärel esitan tulemused ja kujunemistendentsid kokkuvõtliku tabelina (tabel 11).

**Parema käega seotud stiilielemendid** erinesid mängijate plaanis neljast eraldatud stiilitunnuste rühmast kõige enam. Parema käe üldine funktsioon on lihtsa põhimeloodia keerulisemaks tegemine või „tihendamine“ – kaunistamine nii meloodiliste, faktuuriliste kui ka rütmiliste võtetega.

**Meloodia tõlgenduse** all vaadeldud variatiivsus on stiili üldine ja oluline, pärimusmuusikas idiomaatiline tunnus. Variatiivsust esineb tegelikult kõikide muutuvate tunnuste puhul. Kõikides uuritud esitustes esineb meloodia (ja parema käe faktuuri) varieerimist läbimängude plaanis. Traditsioonile on iseloomulik meloodia tihendamine lühema vältusega nootidega, meloodianootide asendamine samasse harmooniasse kuuluvate nootidega ning meloodilise figuratsiooni kasutamine, samuti ohtrate lisameloodiakäikude kasutamine fraaside sidumiseks.

Üldine tendents on, et vanema stiili esindajate tõlgendused võivad erineda tänapäevastest normidest. Uuem stiil ja esteetika on ühtlasem, tänapäeva mõttes normatiivsem ja arusaadavam. Stiili uuenedes muutus järjest olulisemaks originaalmeloodia täpsem jäljendamine, mis lõi traditsioonisse stiili ka hulga uusi mänguvõimalusi. Järelikult võib väita, et vanemas stiilis varieerub meloodia tõlgendus rohkem kui uuemas stiilis. Transkribeerimine näitas, et vanemas stiilis on rohkem ka varieerimist läbimängude lõikes. Need variatsioonid erinevad meloodiamudelitest rohkem kui uuemas stiilis, muudatused meloodias on suuremad ja põhimõttelisemad. Kui uuemale stiilile on iseloomulik meloodia „täiendamine“, siis vanemale pigem „muutmine“ (tõsi küll, mõlemas esineb mõlemat). Lisaks tuleb meloodia tõlgenduse muutumist aja jooksul käsitleda üldise repertuaari stiili muutuvuse taustal (meloodiad muutusid aja jooksul pikemaks, heliulatus laiemaks, osade arv suurenes jne).

**Parema käe faktuurivõtted.** Teatud lihtsad faktuurivõtted on lõõtsipilli idiomaatilised tunnused. Meloodia täiendamine faktuuriga parema käe partiis on üldine ja oluline põhimõte nii vanemas kui ka uuemas stiilis. Meloodia dubleerimine erinevate intervallide ja akordidega tekitab monorütmilist faktuuri. Kui parema käe partiis lisandub meloodiale teine, rütmiliselt erinev saatefaktuuri kiht, on tegemist

polürütmilise faktuuriga. Rütmiseeritud faktuuriga täidetakse eriti pikemaid meloodianoote ja fraasilõppe.

Vanemas stiilis pole parema käe faktuurivõtted nii olulised kui uuemas, faktuur on kitsama ulatusega (terts, sekst või sekstakord) ja õhem. Parema käe tehnika on valdavalt monorütmiline, st. meloodiast rütmi poolest eristuvat faktuurikihti peaaegu ei esine. Küll esineb rohkem kui uuemas stiilis pidesid akordi või intervalli üksikute nootide vahel. Vanemas stiilis kasutatakse meloodia ja faktuuri mängimiseks rohkem mugavast sõrmestusest tulenevaid täiendeid. Lahti suunas mängides võib kadentsides harva esineda paralleelselt laskuvaid sekste. Meloodiat dubleeritakse oktavis harva ja oktaivi vahele lisatakse intervalle (seksti/tertsi) ainult kokku suunas mängides (kasutatakse kitsamaid „käekujusid“). Uuema stiili oluliseks tunnuseks saab eelkõige lugeda meloodia oktavis dubleerimist mõlemas lõõtsa liikumissuunas. Seejuures esineb vahel ka polürütmilist faktuuri – meloodialiin võib olla pikemate vältustega kui tihedama rütmiga saatefaktuur.

**Rütmivõtted.** Teatud seaduspära järgiv meloodia ja faktuuri rütmiline tihendamine on stiili üldine ja oluline põhimõte. Üldine tendents rütmistamisel on, et pigem on rõhulistel löökidel pikemad vältused ja rõhutatud löögid on jagatud. Jagunemine vanemaks ja uuemaks stiiliks rütmivõtete puhul tinglik, see näitab vaid esteetilist tendentsi – uuem stiil on rütmiliselt mitmekesisem. Tunnus on üsna individuaalne ja rütmilisi erinevusi saab täheldada vaid valsside puhul. Kaheosalise meetrumiga lugudes on individuaalne faktor väiksem ja erinevus vanema ja uuema stiili vahel väike, ebaoluline või isegi olematu, sest võimalike rütmimustrite arv on valssidest (veel) väiksem. Süngoobid seostuvad analüüsitud repertuaari põhjal rohkem uuema stiiliga. Vanemale stiilile ja mänguestetikale on iseloomulik aga rütmifaktuuri lihtsustamine – tavapärane tihedam rütmimuster asendatakse aeg-ajalt pidede ja kinnilöökidega (noodi asendamine pausiga).

**Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted.** Artikulatsioon on suhteliselt muutumatu ühine stiilitunnus. Üldised strihhid ei muutu: traditsiooniline ühisosa piirdub *non legato* ja *staccato* artikulatsiooniga, *legato* pole stiilile omane ega ka pillile idiomaatiline tunnus. Üldiselt pole erinevusi vanema ja uuema stiili vahel ka kaunistusvõtete osas. Melism kasutatakse vähe, see on pigem individuaalne tunnus. Levinuim melism on triller triooli kujul.

**Vasaku käega seotud stiilelemendid** on funktsionaalselt seotud saatefaktuuri ning harmoonia mängimisega. Vasaku käe partii on alati olemas, st eraldi kätega selles traditsioonis ei mängita.

**Vasaku käe faktuurivõtete** üldpõhimõtte (muster) on kõigil mängijatel sama, see on teppo-tüüpi löõtspilli traditsiooni muutumatu ja oluline tunnus. Eriti iseloomulik ja eristav tunnus on *staccato* akordilöök igal löögil, ka takti esimesel löögil koos bassiga. Vasaku käe faktuurivõtete harv muutmine fraseerimisel on mänguvõimalusena samuti oluline ja üldine stiilitunnus. Varieeruda võivad nii bassi- kui ka akordilöögi pikkused ja strihhid, samuti esineb nii bassi- kui ka akordilöögi venitamist. Kuna võtete varieerumist esineb nii vanema kui ka uuema stiili esindajate hulgas ning see on pigem individuaalne tunnus, ei ole põhjust eristada vanemat ja uuemat lähenemist faktuurivõtete varieerimisel esituse jooksul. Küll võivad vanemas stiilis olla vasaku käe faktuurivõtted artikuleeritud „ümaramalt, pehmemalt“ ehk vähem kontrastselt, mitte nii äärmusliku artikulatsiooniga. Vanema stiiliga sobib rohkem ka akordilöögi venitamine, uuema stiili täpsema artikulatsiooni taustal võivad need venitused aga rohkem välja kosta ja tunduda liigse mürana, venitused on rohkem läbimõeldud. Uuema esteetikaga ei sobi pidev akordi venitamine, esineb rohkem päris lühikest või löögist löögini bassi.

**Harmoniseerimine.** Meloodiad põhinevad funktsionaalharmoonial, reeglina on löõtspillimuusika harmoniseeritud (ei esine näiteks burdooni). See on repertuaarile omane ja pilli konstruktsioonist tulenev idiomaatiline tunnus. Stiilile on omane teatud varieeruvus ka harmoniseerimise osas ehk traditsioonis ei saa rääkida ainuõigest harmooniast. Harmoniseerimine iseloomustab esitaja mõtlemise keerukust/lihtsust, see viitab omakorda taas mingile tendentsile või vanemale ja uuemale käsitlusele.

Tänapäeval ollakse harjunud normatiivse harmooniseerimisega – harmooniat vahetatakse taktijoonel ja harmoonia skeem vastab vormi kvadraatsele struktuurile. Vanemale stiilile on omane, et harmoonia vahetumise hetked on tihti nihkes võrreldes taktijoonega. „Normi“ suhtes nihkes oleva harmoniseerimisviisi põhimõtteks on, et harmooniafunktsioon langeks kokku akordisse sobiva meloodianoodiga, kusjuures akordi- ja mitteakordihelid ei eristata. Kandvatest meloodianootidest mõeldakse kui akordihelidest ja harmoniseeritakse need vastavalt. See harmoniseerimise põhimõtte avaldub ka teiste rahvapillide traditsioonides ja on löõtspillipärane idiomaatiline võtte. Seda bisonoorsusest tingitud mängutehnilist kohandust harmoniseerimises ei tajutud

stiiliveana. Meloodia akordihelidega harmoneerimine oli laiemaks esteetiliseks normiks ja stilistiliseks põhimõtteks.

Kuna uuemas stiilis vahetatakse akorde ka teadlikult takti alguses, siis võib selliseid nihkeid käsitleda kui vanemale stiilile iseloomulikku tunnust. Teisalt iseloomustab see ka tervet traditsiooni, sest mingil määral kasutavad seda ka uuema stiili esindajaid, järgides niimoodi vana stiili esteetilist printsiipi. Kuna harmoonia nihked on tihedalt lõõtspilli mängutehnikaga seotud, võib ka seda tunnust nimetada ka idiomaatiliseks. Uuemat põhimõtet – harmoonia teadlikult taktijoonel vahetamist – esindavad valimi põhjal ainult Kalju Sarnit ja Aivar Teppo, kuid ka nemad kasutasid paralleelselt vanapärast tehnikat.

Harmooniafunktsioonide erinevat kasutust vanemas ja uuemas stiilis võiks taandada nii-öelda subdominandi küsimusele. Erinevusi võib märgata, kui meloodianootide harmoneerimisel valitakse 4. või 6. astme puhul dominant (vanem esteetika) või subdominant (uue esteetika). Tundub üldise esteetilise tendentsina, et uuemas repertuaaris kasutatakse ja võimalusel eelistatakse rohkem subdominanti. Vanem repertuaar on rohkem toonika ja dominantide vahetumise põhine, vasaku käe positsioon jääb sel juhul kogu aeg samaks, harmooniat vahetatakse suunavahetusega. Samas säilis keskmise põlvkonna näitel vanapärane harmoneerimisviis paljuski ka siis, kui mitmed teised stiilielemendid olid juba uuenenud.

**Lõõtsatehnikaga seotud stiilielementide** all käsitlesin esmalt suunavahetusvõtteid seoses harmoonia muutumisega, sellest tulenevat vajadust tasakaalustada mängides õhuvaru lõõtsas ning seejärel rõhutamisvõtteid.

**Suunavahetusvõtted.** Harmoneerimine on uuritava lõõtspillil tihedalt seotud lõõtsa liikumissuunaga ning harmoonia nihestamine on just suunavahetusvõtetest lähtuvalt traditsioonile iseloomulikuks idiomaatiliseks tunnuseks. Teppo-tüüpi lõõtspilli üldine stiilipõhimõte on ka harmoonia pidevusest lähtuv suunataju, st üht harmoonilist funktsiooni mängitakse reeglina ühes suunas, mitte suunda meloodia noodi järgi pidevalt vahetades, nagu on kombeks paljudes teistes, eriti vähemarealistes lõõtspillide traditsioonides. Meloodiat harmooniafunktsiooni järgivas suunas mängimine selleks erinevaid parema käe nupuridu kasutades on teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiili ülioluline eristav tunnus ja üldiselt kolme- või neljarealistes lõõtspillide võimaluseks, sest ühe- ja

kaherealistel pillidel ei pruugi saada ilma üksikute, harmoonia vahetumist põhjustavate suunavahetusteta meloodiat pikalt ühes suunas mängida. Siiski esineb teppo-tüüpi lõõtspilli vanemas stiilis tihti ka ühelöögilisi lõõtsa suuna ja sellest tulenevalt ka harmoonia muutusi parema käe sõrmestuse mugavusest lähtuvatel kohtadel. Seejuures kehtib sama põhimõte – need on üksikud kandvad noodid meloodias, mis ei ole nii-öelda pideva harmoonia suhtes akordihelid. Mängutehniliselt on see taaskord vanema stiili tunnus, kuid vastupidi harmoonia vahetuse nihestamisele pole ühekordsed suunavahetusvõtted jäänud stiili uuenedes enam nii laialt kasutusele, need on lahendatud mängutehniliselt keerulisemate võtetega.

**Õhukasutusvõtted.** Bisonoorsete pillide idiomaatiline tunnus on, et õhuvaru lõõtsas tuleb mängides tasakaalustada. Üldistavalt tundub õhuklapiga õhuvaru tasakaalustamine mängutehnika arengu seisukohalt algupärasem (lihtsam) variant ja on seega rohkem vanema stiili tunnuseks. Uuem lahendus on õhuklapita õhuvaru ette planeerimine, mis nõuab keerukamat parema käe sõrmestust. Tüüpiline (nii vanemale kui ka uuemale stiilile) õhuvaru tasakaalustamise võte on subdominandile eelneva toonika lahti-suunas mängimine. Mõned vanapärasemad, dominandi „kasuks“ otsustatud harmoonialahendused aitavad iseenesest kaasa õhuvaru tasakaalustumisele ning normiga vastuolus olev harmoonia võib mõnel juhul olla tingitud justnimelt ebapiisavast õhuvarust. Uuemas mängustiilis mängitakse toonikat läbivalt mõlemas suunas ning esineb ka subdominandi ja/või dominandi mõlemapidist kasutust.

**Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika.** Rõhutamine on kompleksne nähtus, mis on seotud meetrumi, faktuuri, agoogika ja dünaamikaga. Inglisekeelne termin *groove* viitab eri tüüpi rõhutamisvõtete kombineerimisel tekkivale rõhumustrile. Vaatlen seda lõõtsatehnika seoses seetõttu, et lõõtsa saab kasutada dünaamiliste rõhkude tekitamiseks. Kindel pulss on uuritava stiili püsiväärtuseks ja kogu mängutunnetuse aluseks. Pulsi põhitasandiks võib lugeda meetrumilöögi, millele langeb bassinoot vasakus käes, teist pulsitasandit markeerib vasaku käe akordilöök. Ebareeglipärane vorm või taktide arv ei muuda kulgu (pulssi) ega ka faktuuripõhist meetrumit ja taktimõõtu. Meetrilised ja faktuurilised (koos mängitud nootide arvust lähtuvad) rõhud langevad kokku, tavaliselt on faktuuriliselt kõige „raskem“ takti algus (bassilöök). See on repertuaari üldine tunnus ning seetõttu puudub stiilis otsene vajadus eraldi dünaamiliselt rõhutada. Uurimistulemuste põhjal leidis kinnitust arusaam, et kõige

üldisemalt levinud rõhumustriks on rõhutamata „sirge“ mäng või esimese löögi kerge dünaamiline rõhutamine. Esineb ka takti rõhutu löögi (esimesest rõhulisest löögist) rõhulisemaks seadmist, aga see pole kunagi ühegi mängija põhivõtteks (põhimustriks).

Rõhutamine on valikute (esteetika) küsimus, dünaamiline ja agoogiline rõhutamine on pigem uuemad nähtused. Kuna rõhutamata esteetika on ka uuemal ajal säilinud ja laialt levinud, võib „sirgelt“ mängimist käsitleda tervele traditsioonile iseloomuliku tunnuseks. Agoogilised rõhud (löökide väikesed venitused ja lühendused) on selgelt vaid uuema mängustiili tunnuseks. Agoogikaga koos on dünaamiline rõhutamine uuemas stiilis ka rohkem levinud kui varasemalt. Agoogilised lühendused ja pikendused on uuritavas stiilis iseloomulikud vasaku käe akordide faktuurikihile vastavale keskmisele pulsitasandile nii, et kolmeosalise meetrumi puhul on pikendatud teine löök esimese arvelt ning kaheosalise meetrumiga lugudes esimene löök teise arvelt.

**Dünaamilised võtted.** Dünaamiline fraseerimine pole stiilile omane ega oluline tunnus. Vali kõlaesteetika on stiili muutumatu tunnus. Kõlajõu muutmine esituse käigus on pigem üksikmängijat (või eeskujupõhiseid koolkondi) kui tervet traditsiooni iseloomustav tunnus, vanemasse stiili on see esteetiliselt sobimatu. Dünaamiline fraseerimine on omasem valssidele kui polkadele. Valssidest on see rohkem loomulik jällegi uuemale repertuaarile. Väikesi dünaamilisi kontraste võib siiski esineda loo suuremate osade vahel, meloodia fraaside ja lausete vahel aga pigem mitte. Dünaamilisi muutusi (*crescendo*) esineb tihti ka enne dominandi toonikaks vahetamist õhuvaru tasakaalustamisest tulenevalt.

**Üldised stiilielemendid.** Vorm on pigem repertuaari kui mängustiili tunnus. Uuritavale stiilile pole omane vormi ettekavatsetud „seadmine“. Samas lisanduvad esituses viisi enda vormile ka mõned tõlgenduslikud võimalused ja neid vähesel määral siiski kasutatakse.

**Vormikujundusvõtted.** Vorm on pigem repertuaari kui mängustiili tunnus. Uuritavale stiilile pole omane vormi ettekavatsetud seadmine ehk vormikujundusvõtted on passiivsed, mängija seisukohalt pigem ebaolulised stiilitunnused. Viisivorm on üldiselt püsiv. Lugusid alustatakse ilma eelmänguta ja lõpetatakse läbimängu lõpus ilma järelmänguta. Läbimängu korduste arv on vaba ja sõltub esitussituatsioonist. Mängija saab veidi varieerida vormi ülesehitust. Selliste vormikujundusvõtete hulgas on osade

järjekord, asendusvariantide esinemine, helistiku muutmine, alustamine ja lõpetamine, kvadraatne ülesehitus jne. Üsna levinud vormikujundusvõtteks on näiteks läbimängu helistiku vahetamine. 20. sajandi mängijate ühisosa põhjal vahetatakse üldjuhul mitte rohkem kui kahte helistikku. Vanemale stiilile on iseloomulikum helistiku vahetamine loo osade vahel ning uuemale mängustiilile ka läbimängude vahel. Vanemat stiili iseloomustab veel see, et subdominandi funktsioonis mängides esineb meloodias vahel põhihelistiku madalat seitsmendat astet (e. toimub väike kaldumine subdominandi helistikku). Erinevused vanema ja uuema stiili vormikujundusvõtete osas iseloomustavad ajastu esteetikat – mittekvadraatne vorm oli näiteks vanemas traditsioonis esteetiliselt „täiesti normaalne“. Uuemale stiilile on seevastu pigem iseloomulikud pikemad läbimängude vormid, laiem meloodiate ulatus, vähem variatsioone ja kvadraatne vorm.

**Positsioonivõtted** on olulised, sest parema käega mängitav materjal on seotud konkreetse positsiooni võimalustega ja esteetiliselt paraja helikõrgusvahemikuga. Absoluutkõrgus on stiilis oluline faktor, see on muutunud traditsioonis aja jooksul kõrgemaks. Pillide absoluutne helikõrgus jääb valimi näitel suure tertsi piiresse – kõik pillid on häälestatud nii, et välimisele nupureale vastavad helistikud jäävad vahemikku Bb–D, teisele reale vastavad helistikud vahemikku Eb–G ning kolmandale nupureale vastavad helistikud vahemikku Ab–C. Vanema stiili positsioonitehnika on rohkem välimise rea põhine, st eelistatud on välimised nupuread. Vanemas stiilis on positsioon kindlam, stabiilsem – käsi liigub vähem, kuna ka meloodia ulatus on kitsam ja faktuur õhem. Uuemas stiilis on positsioon liikuvam, sest meloodiate ulatus (samuti pikkus) on suurem ja lisatav faktuur paksem. Uuemale positsioonitehnikale on omane seestpoolt-väljapoole lähenemine ehk mõne keskmise rea (teise või kolmanda) eelistamine esimesele. Seda ka põhjusel, et pillide helistikud on aja jooksul kõrgemaks muutunud ning paras helikõrgusvahemik on nihkunud sisemiste ridade positsioonidele.

**Tempo** esituse käigus praktiliselt ei muutu, stabiilne tempo on põhimõtteline ja ülioluline stiilitunnus. Tempo aluseks on ühtlane pulss ning see ei „allu“ meloodia tõlgendusele (fraseerimisele). Tempo võib pisut aeglustuda uue osa alguses, kiirenda pisut osa käigus või kõikuda ka seoses agoogiliste võtetega. Ühe mängija repertuaaris on igat liiki palad (valsid, polkad, reilendrid) sarnastes tempovahemikes. Tempo valik on küll individuaalne tunnus, kuid tempo valiku vabadus seega üldine ja oluline tunnus.

Kuigi valimi põhjal ei saa teha tempo osas liiga üldistavaid järeldusi, ilmnes siiski teatud arengutendentse. Vanemas stiilis on valsitempode vahemik laiem (leidub väga kiiret ja väga aeglast valsitempot). Uemas stiilis on toimunud teatud valsi ühtlustumine, esitustempode vahemik on väiksem. Üldine valsitempo on ajas aeglasemaks muutunud. Samasugune tendents on ka reilendrite hulgas. Vanemas stiilis on polkatempode vahemik laiem, uuemale stiilile on aga omased pigem kiired tempod, mis ei ole siiski kiiremad kui mõned vana stiili esindajate omad. Seega ei saa otseselt öelda, et polkatempod oleksid ajas kiiremaks muutunud, kuid selline esteetiline suundumus on olemas. Akordilöökide tempo tasandil olid vanemas stiilis eri tantsuliikide tempod ühtlasemad. Keskmisest põlvkonnast alates on neil kolmel žanril aga selgelt erinevad tempod.

Et järeldusi veelgi paremini süstematiseerida koondasin Tabelis 11 kõik ajas muutuvad stiilitunnused vanema ja uuema stiili arenguteljele. See tabel kirjeldab uuritava stiili traditsioonilist ühisosa, mitte isikustiile, millest tuleb juttu hiljem. Käesoleva töö tähtsaks järelduseks on samuti see, et vanema ja uuema stiili puhul on tegemist pigem tendentsidega, sest praktikas esinevad mõlema stiili elemendid segamini.

STIILITUNNUS	VANEM STIIL	UUEM STIIL
<b>1. Meloodia tõlgendus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Varieerub rohkem. Meloodia mudel rohkem variantne ja individuaalsem, raskemini äratuntav.</li> <li>• Meloodia põhimõttelisem muutmine</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Varieerub vähem. Meloodia mudel vähem variantne ja rohkem üldlevinud, lihtsamini äratuntav.</li> <li>• Meloodia täiendamine, mitte muutmine</li> </ul>
<b>2. Parema käe faktuurivõtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Õhem faktuur, mugavamad idiomatilised võtted</li> <li>• Kitsama ulatusega intervallid ja akordikujud (tersid ja sekstid)</li> <li>• Meloodia täiendamine intervallidega, üksikud paralleelsed laskumised, kolme sõrme põhine mängutehnika</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paksem faktuur, tehniliselt keerukamad võtted</li> <li>• Laiema ulatusega intervallid ja akordikujud (oktav koos tertsi või sekstiga)</li> <li>• Meloodia dubleerimine oktavi ja teiste intervallide või akordidega, nelja sõrme põhine mängutehnika</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Monorütmiline faktuur</li> <li>• Idiomaatilisemad võtted</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Polürütmiline faktuur</li> <li>• Üldisemad võtted</li> </ul>
<b>3. Rütmivõtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rütmiliselt homogensem, vähem erinevaid rütmikombinatsioone, rütmilist varieerimist ja sünkopeerimist</li> <li>• Ühised võtted</li> <li>• Pigem hõredam rütm, vähem rütmistamist</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rütmiliselt mitmekesisem, rohkem erinevaid rütmikombinatsioone, rütmilist varieerimist ja sünkopeerimist</li> <li>• Individuaalsemad võtted</li> <li>• Pigem tihedam rütm, rohkem rütmistamist</li> </ul>
<b>4. Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melismidest sobivad kiired abihelid (trioolid)</li> <li>• Esineb palju rütmifaktuuri lihtsustamist (pided ja kinnilöögid kui artikulatsioonivõtted)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melismidest sobivad ka trillerid (kvintoolid)</li> <li>• Esineb veidi vähem rütmifaktuuri lihtsustamist</li> </ul>
<b>5. Vasaku käe faktuurivõtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• pehmem ja ühtlasem tunnetus, vähem äärmuslikku artikulatsiooni</li> <li>• vähem <i>staccato</i> ja järgmise akordilöögini kestvat bassi</li> <li>• akordilöögid ei pruugi olla vaid <i>staccato</i>'s</li> <li>• rohkem akordilöökide venitamist</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• teravam ja mitmekesisem tunnetus, rohkem äärmuslikku artikulatsiooni</li> <li>• rohkem <i>staccato</i> või järgmise akordilöögini kestvat bassi</li> <li>• akordilöögid on pigem vaid <i>staccato</i>'s</li> <li>• vähem akordilöökide venitamist</li> </ul>
<b>6. Harmoniseerimine</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• võrreldes mudeliga varieeruvam, rohkem põhimõttelisi erinevusi, lihtsustatud ja normist erinev mõtlemine</li> <li>• rohkem kahe harmooniafunktsiooni (toonika ja dominandi) vahetumise põhine</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• rohkem mudelit järgiv, ühtlasem, normatiivsem mõtlemine</li> <li>• kolme harmooniafunktsiooni (toonika, dominandi ja subdominandi) vahetumise</li> </ul>

	<p>esteetika, vähem subdominandi kasutamist</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• toonika 4. ja 6. aste eelistatult dominantfunktsioonis</li> <li>• meloodianoodi arvestamisest akordihelina tulenevad nihked harmoonia vahetamises on läbiv idiomaatiline tunnus</li> <li>• rohkem üksikuid suunavahetusi meloodia mängimiseks ja sellest tingitud harmoonia „kaasa tulemine“</li> </ul>	<p>põhine esteetika, rohkem subdominandi kasutamist</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• toonika 4. ja 6. aste eelistatult subdominantfunktsioonis</li> <li>• esineb ka harmoonia teadlikult taktijoonel vahetamist, nii et noot ei lange akordiga kokku</li> <li>• vähem üksikuid suuna- ja harmooniavahetusi</li> </ul>
<b>7. Suunavahe- tusvõtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rohkem üksikuid suunavahetusi meloodia mängimiseks</li> <li>• Nihkes vastavalt meloodiale</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vähem üksikuid suunavahetusi meloodia mängimiseks</li> <li>• Ka taktijoonel olenemata meloodias</li> </ul>
<b>8. Õhukasutus- võtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rohkem õhuklapi kasutamist ja ühesuunalist mängutehnikat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rohkem õhuklapita ja mõlemasuunalist mängutehnikat</li> </ul>
<b>9. Rõhutamis- võtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vähem meetrilisi rõhke kiireimal pulsitasandil (hõredam rütmistamine)</li> <li>• Agoogilist rõhutamist ei esine</li> <li>• Vähem dünaamilisi rõhke (vaid faktuurilise takti alguses)</li> <li>• Sirge, võimalikult rõhutamata kõlaideaal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rohkem meetrilisi rõhke kiireimal pulsitasandil (tihedam rütmistamine)</li> <li>• Esineb agoogilist rõhutamist</li> <li>• Rohkem dünaamilisi rõhke (eriti koos agoogilise rõhutamisega)</li> <li>• Nii sirge kui ka agoogiliselt ja dünaamiliselt rõhutatud esteetika</li> </ul>
<b>10. Dünaami- lised võtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dünaamiline fraseerimine on stiili sobimatu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Valssides esineb õrna dünaamilist fraseerimist</li> </ul>

<b>11. Vormi- kujundusvõtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lühem vorm: lühemad osad, vähem osi</li> <li>• Helistikuvahetus pigem vaid osade vahel (repertuaarist tulenev)</li> <li>• Alustamine ja lõpetamine ebaoluline</li> <li>• Esineb madalat 7. astet subdominandi funktsiooni taustal</li> <li>• Esineb mittekvadraatset vormikujundust</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pikem vorm: pikemad osad, rohkem osi</li> <li>• Helistikuvahetus ka läbimängude vahel (esitajast tulenev)</li> <li>• Alustamine ja lõpetamine veidi olulisemad, võimalik sissejuhatus</li> <li>• Madalat 7. astet ei esine</li> <li>• Kvadraatne, normatiivne vormikujundus</li> </ul>
<b>12. Positsiooni- võtted</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Madalam absoluutkõrgus</li> <li>• pigem välimise rea põhine</li> <li>• stabiilsem positsioon</li> <li>• kitsamad võtted</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kõrgem absoluutkõrgus</li> <li>• ka sisemise rea põhine</li> <li>• liikuvam positsioon</li> <li>• laiemad võtted</li> </ul>
<b>13. Tempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tempo praktiliselt ei muutu</li> <li>• Tempo valik mitmekesisem</li> <li>• Eri žanri lugude tempod lähedasemad</li> <li>• valss ja reilender kiiremad, polka aeglasem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tempo võib tõlgenduslikust aspektist esituse jooksul veidi muutuda</li> <li>• Tempo valik ühtlasem</li> <li>• Žanritel erinevad tempod</li> <li>• valss ja reilender aeglasemad, polka kiirem</li> </ul>

**Tabel 11.** Traditsiooni muutuv ühisosa. Vanema ja uuema stiili mänguvõtete erinevus ja kujunemistendentsid.

Veel väärrib mainimist, et geograafilisest aspektist lähtudes on uuritava stiili leviala samuti muutunud. Vanem stiil on selgelt piirkondliku levikuga – teppo-tüüpi lõõtspilli mängimine on Kagu-Eesti, Vana-Võrumaa traditsioon. Uuem stiil on üldisema levikuga, pille ja mängijaid leidis ka mujal Eestis. Tänu pidevale kõlamisele ringhäälingus 1930. aastatest alates sai Teppo lõõts tuntuks „eesti lõõtspillina“ ning

selle uuem mängustiil oli ilmselt tuttav kogu Eestis. Teppo-tüüpi lõõtspilli kõla ja mängustiili teati ja/või osati eristada võrreldes teiste lõõtspillitüüpidega (eelkõige Eestis enimlevinud tüübi – akordioniga).

Tunnuste olulisuse ja üldistamise seisukohast tuleks eristada erineva kaaluga tunnuseid. Tunnuste kaalukust võiks illustreerida siinkohal järgneva praktilise ülevaatega: (1) loost arusaamisel (nii õppimisel kui ka näiteks noodistamisel) on esmalt oluline meloodia paika saada ja alles siis parema käe faktuur; (2) vasaku käe faktuur on pigem tagaplaanil olev vaikimisi väärtus, aga tähelepanu peab kindlasti pöörama harmoneerimisele ja suunavahetusvõtetele; (3) seejärel saab keskenduda rohkem tunnetuslikele elementidele nagu rõhutamisvõtted (rõhumustrid) ja tempo. Need on kõige olulisemad tunnused, millele stiili jäljendamisel ja seega ka stiili arusaadaval kirjeldamisel keskenduda.

Mängija paigutamisel vanema või uuema stiili gruppi tuleks lähtuda eelpool loetletud olulisematest tunnustest. Üleminekupõlvkonna mängijad on pigem uuema mängustiili esindajad eelkõige parema käe faktuurivõtete (näiteks meloodia dubleerimise oktavis) ning tiheda ja täpselt artikuleeritud rütmivõtete poolest. Need on võrreldes vanema põlvkonnaga kaalukad eristuvad tunnused, kaalukamad kui näiteks nihkega harmoneerimine, mis jäi nende mängu vanemast stiilist. Samuti on oluliseks asjaoluks see, et keskmise põlvkonna vormitunnetus on võrreldes vanema põlvkonna „rohketega ebareeglipärasustega“ selgelt „uuem“, kvadraatsem, normatiivsem.

### **3.4.2 Kolme põlvkonna isikustiilid**

Individuaalstiil (ehk personaalstiil ehk isikustiil ehk isikupärane mängustiil) tähendab päriselt eksisteerivat mängustiili, milles erinevad stiilielemendid omavad erinevat kaalu ja iseloomu. Isikustiile jagan kolmeks põlvkonnaks, mis on seotud kolme väljapaistva mängijaga – August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppoga (seetõttu võiks neid põlvkondi nimetada ka koolkondadeks). Kõik taolised traditsiooni jagamised on loomulikult tinglikud, kuid vajalikud ajaloolise protsessi kohta narratiivi loomiseks, ilma milleta ei saa mängustiili arengut kirjeldada.

Tegelikult keskendun selles alapeetükis peamiselt keskmisel (Karl Kikase) põlvkonnal ja seda kahel põhjusel. Esiteks ei ole vaja siinkohal vanema põlvkonna kohta rohkem

üldistusi teha, sest August Teppo ja tema järgijate, keda leidub ka tänapäeval, stiil on juba piisavalt käsitletud eelpool. Teiseks on uuem põlvkond esindatud selles töös vaid kahe üsna erineva mängijaga – Kalju Sarniti ja Aivar Teppoga. Üldistuste tegemine nende kohta ei oleks otstarbekas, sest tegemist on pigem isikustiilidega.

Eelöeldu tõttu jääb selle alapeatüki fookuseks keskmine põlvkond, millel on traditsiooni kujunemisprotsessis väga oluline (keskne) roll. Vaatluse eesmärgiks on näidata üleminekuprotsesse vanema ja keskmise ning keskmise ja uuema stiili vahel. Seejuures saab „keskmest“ lähtuvat käsitlust nimetada ka „etalonipõhiseks“. Selline lähenemine peegeldab ka paljude rahvamuusikute seas levinud arusaama – traditsioonist räägitakse kui „enne ja pärast Karl Kikast“ ning teda peetakse traditsioonilise mängustiili „etaloniks“. On igati loogiline ka see, et „etaloniks“ sobib kõige paremini just üleminekustiil, mis sisaldades elemente nii vanemast kui ka uuemast stiilist sarnaneb enim kogu traditsioonise ühisosaga. Keskmise põlvkonna suurkuju Karl Kikas, keda on mõjutatud vanema põlvkonna (sh eriliselt ka August Teppo) stiil, on oma eeskujuga mõjutanud uuema põlvkonna mängustiili (Aivar Teppet ja Kalju Sarnitit).

Isikustiilide põhise lähenemise eeliseks on võimalus rohkem detailidesse laskuda, kui ühisosa kirjeldamise puhul. Järgnev võrdlustabel (tabel 12) sisaldab ka mõõdikuid, kujutamaks tunnuste muutumist ajas „dünaamilisemalt“ kui vaid kahe punkti vahelise „sirgjoonena“. Näiteks võivad tekkida erineva kujuga „arengukaared“: 1–3–2, 3–3–2, 2–1–2 jne. Mõõdikud on seatud põhimõttel, et numbrid näitavad kuivõrd iseloomulik on tunnus: 0 – välistatud, 1 – pigem mitte, 2 – keskmiselt, 3 – väga iseloomulik. Selliselt seatud mõõdikud väljendavad stiilitunnustega seotud variatiivsuse ehk erinevate mänguvõimaluste kasvu või kahanemist traditsioonis. Idee mõõta võrdlevalt erinevates stiiligruppides tunnuste intensiivsust pärineb Ameerika etnomusikoloogi Alan Lomaxi raamatust *Folk Song Style and Culture* (Lomax 1968: 80–109). Järgnevas tabelis 12 võrdlen August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppo mängustiile eraldi tunnuste kaupa.

<b>August</b>	<b>Karl</b>	<b>Aivar</b>
<b>Teppo</b>	<b>Kikas</b>	<b>Teppo</b>

### PAREMA KÄEGA SEOTUD TUNNUSED

#### **1. Meloodia tõlgendus**

Meloodiline figuratsioon	1	2	3
Pikad noodid meloodias rütmiseerimise asemel	2	1	2
Sarnasus mudeliga	1	2	3

#### **2. Parema käe faktuurivõtted**

Kooskõlade ulatus (kitsamast laiema poole)	2	3	3
Oktavivõtte sagedus	1	3	3
Meloodia dubleerimine	0/1	3	3
Polürütmilisus	1	3	2

#### **3. Rütmivõtted**

Rütmivõtete varieeruvus (sh sünkopeerimine)	1	2	3
Erinevate rütmikombinatsioonide hulk	1	3	2

#### **4. Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted**

<i>Staccato</i>	1	2	2
Pided	3	2	1
Kaunistused	3	1	2

### VASAKU KÄEGA SEOTUD TUNNUSED

#### **5. Vasaku käe faktuurivõtted**

<i>Staccato</i> kasutamine bassis	1	2	3
Löögist löögini bass	2	1	2/3
Bassilöögi pikkuse varieeruvus	1	2	3
Akordi venitamine	3	2	1
<i>Non legato</i> („pehme“) akordi kasutamine	3	2	1

### LÕÕTSATEHNIKAGA SEOTUD TUNNUSED

#### **6. Harmoniseerimine, suunavahetus- ja õhutkasutusvõtted**

Harmoonia- ja suunavahetuse „normatiivsus“	1	2	3
Nihketehnika ja meloodiat järgiv harmoniseerimine	3	3	2
Dominandi eelistamine subdominandile	2	2	1

Ühekordsete vahetuste sagedus	3	2	1
Õhuklapi kasutamine	3	2	1
Mõlemasuunalisus (tasakaalustatud õhukasutus)	1	2	3

#### **7. Rõhutamisvõtted**

„Sirge“ kõlaideaali osakaal	3	2	1
Dünaamiline rõhutamine	2	2	3
Agoogiline rõhutamine	0	2	3

#### **8. Dünaamilised võtted**

Dünaamiline fraseerimine	1	2	3
--------------------------	---	---	---

### ÜLDISED TUNNUSED

#### **9. Vormikujundus- ja positsioonivõtted**

Mittekvadraatse vormi esinemine	3	1	0
Osade järjekorra ja kordustega „mängimine“	2	2	1
Helistiku vahetamine	0	2	3
Registri (oktavi) vahetamine	1	2	2
Välimate nupuridade ja kõrgema registri eelistamine	3	2	1

#### **10. Tempo** (aeglasemast kiirema poole)

Valsi tempo	3	2	1/2
Polka tempo	1	2	2/3
Reilendri tempo	3	2	1
Akordilöögi tempo erinevus žanrite vahel	1	2	3

**Tabel 12.** August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppo mängustiilide võrdlus (paksus kirjas hinnetega on esile tõstetud tunnused, mis ei muutu ühesuunaliselt. Hinded on 0 – välistatud, 1 – pigem mitte, 2 – keskmiselt, 3 – väga iseloomulik.

Nende kolme mängustiili võrdlus näitab, et tegu on selgelt sama stiili sujuva, järkjärgulise, kuid mitte alati ühesuunalise arenemisega. Seejuures olid paljud põhilised traditsioonilist stiili defineerivad elemendid juba August Teppo mängus olemas, toimunud on vaid nende elementide kaasajastumine ja võimendamine. Traditsioon arenes stiililise mitmekesisuse poole, kusjuures vanem stiil osaliselt jäi ja on siiani alles.

August Teppo aegse esteetika kujundas tänapäevasemaks Karl Kikas. Üleminekuprotsess esimese ja teise põlvkonna stiili vahel seisneb paljude vanapäraste

võtete „täpsustumises“ ehk täpsemas, kontrastsemas ja filigraansemas tõlgendamises (eelkõige artikulatsiooni- ja rütmivõtted). Üleminekuprotsess teise ja kolmanda põlvkonna vahel seisneb eelkõige mänguvõtete mitmekesisistumises, uute variantide tekkes (nii-öelda traditsiooniliste võimaluste ärakasutamises). Kusjuures eriti varieeruvad rõhutamisvõtted, sest uuemale esteetikale omane agoogika „tekitab“ kordades rohkem erinevaid võimalikke rõhumustreid („groove’ed“).

Traditsioon on pidevas muutuses ja kõik stiilid on mingis mõttes üleminekustiilid. Muutused pole aga alati sama intensiivsed ja on olemas ka stabiilsemaid perioode. Aivar Teppo mängis paljuski nagu Kikas, sest Teppo õppis noorena Kikase järgi mängima. Aivar Teppo stiili uudsus avaldub rohkem tema „enda“ lugudes (näiteks Ma tahaksin kodus olla), mitte Kikaselt päritud repertuaaris (näiteks Võru polka). Teppo uus esteetika ja isikupära väljendub eelkõige erinevates rõhumustrites, meloodiatäiendites jne. Heaks näiteks Aivar Teppo uudsusest on näiteks laulusõnade põhine rütmitõlgendus – rütm varieerub läbimängudes erinevate salvide põhjal (Ma tahaksin kodus olla).

Kui nüüd Kikase näitel keskenduda üleminekustiilile, siis näeme Tabelist 12, et see kuulub faktuurivõtete poolest uuema stiili alla, kuid on harmoniseerimise, tempo ja mitme teise tunnuse osas endiselt vanamoelisem. Kui tavaliselt on keskmise põlvkonna uuritava tunnuse „hindeks“ 2 (keskmine), siis mõnede elementide puhul on näha üldisest tendentsist kõrvale kaldumist. Näiteks on keskmisele põlvkonnale iseloomulik suurim variatiivsus rütmikombinatsioone osas, aga kõige vähem kaunistusvõtteid. See viitab sellele, et Kikase stiil esindab täielikult traditsioonile omaseid rütmimustreid. Samuti esindab see põhimõtet, et ülemäärane kaunistamine pole selles stiilis vajalik.

Üldiselt tuleb aga hinnangute andmisel meeles pidada, et paljude tunnuste juures säilivad lisaks uuematele võimalustele ka vanemad võtted. Näiteks kasutas uuema stiili esindaja Aivar Teppo paljusid vanu võtteid. Kui tunnuse hinne püsib põlvkondade võrdluses sama, väljendab see seda, et selles üleminekuetapis pole antud tunnus muutunud või on võrdselt käibel nii vanemad kui ka uuemad võtted.

Keskmise põlvkonna stiil sobib „etalonina“ tunnuste olulisuse hindamiseks nii tänapäeva mängijate kui ka selle uurimuse jaoks. Iga tunnuse väärtus keskmises põlvkonnas sobib selle stiilielemendi üldtraditsiooniliseks karakteristikuks. See

tähendab, et kui näiteks üleminekupõlvkond mängis mõnda elementi veel vanamoodi, siis iseloomustab see vanema stiili tunnus suure tõenäosusega ka traditsioonilist mängustiili tervikuna. Teisisõnu, keskmine põlvkond võtab traditsioonilise mängustiili üldiselt kõige paremini kokku.

Põlvkondi või koolkondi võib käsitleda ka kui erinevaid esteetilisi ja mängutehnilise arengu etappe. Esimese põlvkonna mängustiil on tehniliselt kõige lihtsam, seal valdab rõhutamata „sirge“ mäng. Teise põlvkonna mängustiil on küll esimese põhine, aga tehniliselt juba keerulisem, rohkem rõhutatud (sh veidi ka agoogiliselt), kontrastsema artikulatsiooniga. Mängu filigraansus (tehniline keerukus ja täpsus) on juba selge ja tähtis faktor. Kolmanda põlvkonna stiil on omakorda teise põlvkonna põhine, aga esimese põlvkonna esteetika on kolmanda põlvkonna mängijatele juba võõras ja „soovimatu“. Kolmandat põlvkonda iseloomustab ka pilli seniste traditsiooniliste kasutuspiiride avardamine. Näiteks väljendub see haarmoonias, mis järgib, nii palju kui pill tehniliselt võimaldab, mingit üldtuntud originaalharmooniat, sh minoorseid akorde. Filigraansus on kolmandale põlvkonnale eriliselt tähtis faktor, see on isegi mängu üheks olulisemaks eesmärgiks.

Tuleb märkida, et kolmanda, Aivar Teppo põlvkonna sees võib veelgi silmapaistvaid individuaalseid mängustiile eristada – Kalju Sarniti kõrval kindlasti näiteks ka Margus Põldsepa (1969) stiili. Kalju Sarniti stiil on küll vaieldamatult omaette „tase“, kuid kuna see ei leidnud eriti järgijaid, ei saa seda (vastupidiselt Aivar Teppole) omaette koolkonnaks pidada. Järgmiseks ehk neljandaks eelmistega samaväärseks põlvkonnaks võiks pigem lugeda Margus Põldsepa ja ansambli Untsakad<sup>18</sup> koolkonda, mis tekkis 20. sajandi lõpul. Ilmselt seisneb selle põlvkonna uuenduslikkus eelkõige lõõtspilli kui senise sooloinstrumendi toomises ansamblimängu, samuti repertuaari žanrilises avardumises ning uuematest muusikastiilidest ja teiste maade rahvamuusikast pärit mõjutuste kohandumises.

---

<sup>18</sup> Ansambel Untsakad loodi 1992. aastal Viljandi Kultuurikolledži tudengite poolt. Selles mängivad Margus Põldsepp (lõõtspillid), Jaanus Jantson (kitarr), Marek Rätsep (basskitarr), Jaanus Põlder (mandoliin) ja Ilmar Kald (viul). Tänapäevaks on välja antud kümme albumit ning kümmed nende lood on saanud 21. sajandi lõõtspillimängijate seas üldlevinud repertuaariks.

Olles kaardistanud teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise 20. sajandil, vaatlen enne töö loomingu osa juurde asumist seda stiili korraks veel teisest perspektiivist, millest ma seni hoidunud olen – mis on uuritavas stiilis erilist või ainukordset võrreldes teiste eesti rahvapillide traditsioonidega ning milline on pillide ülene traditsiooniline ühisosa (ühised stiilitunnused, jagatud esteetika) võrreldes teiste eesti rahvapillide traditsioonidega.

### **3.4.3 Vaadeldav stiil laiemas eesti rahvapillimuusika kontekstis**

Selles alapeatükis toon mõned näited samade tunnuste esinemisest ka teiste eesti rahvapillide mängustiilides. Selle eesmärgiks on näidata, et teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooniline mängustiil ei ole eraldiseisev, vaid on osa laiemast, eesti uuema rahvapillimuusika stiilist, mis oli 20. sajandi populaarseim stiil erinevatel pillidel, eriti lõõtspillidel ja kannedel. Siinkohal pole eesmärgiks seda temaatikat süvitsi käsitleda, vaid pöörata sellele tähelepanu, kui võimalikule edasisele suunale stiiliuuringutes. Lisaks ühisele repertuaari stiilile, on sarnase repertuaari esitamiseks kasutatavatel pillidel ka ühiseid või kõlatulemuse poolest sarnaseid mänguvõtteid tänu traditsioonide omavahelistele mõjutustele. Huvitav oleks võrrelda teppo-tüüpi lõõtspilli stiili näiteks Lääne-Eesti lõõtspillitraditsiooniga ning uurida ka idapoolseid seoseid: seto liblikpilli traditsioon, karmoška ja bajaani mängustiil jne. Ka suupilli helikeelel on sugulaspilli lõõtspilliga palju ühiseid jooni.

Eestis on suupillil (rahvapillina) levinud ka polürütmilise saatefaktuuri mängimine, mis viiakse ellu keele lühikeste „tõstetega“ suus oleva pilli augustiku madalamalt registrit. Samuti järgib selline saateharmoonia mängimine (paratamatult) pidevalt meloodianoodi harmoonilist kuuluvust, kusjuures kasutada saab vaid kahte funktsiooni: toonikat (puhudes) ja dominantit (õhku suhu tõmmates). Suupilli saatefaktuur esindab seega otseselt vanapärase, kahefunktsioonilist, toonika ja dominantide vaheldumise põhise harmoniseerimist.

Lõõtspillil idiomaatiline meloodiat järgiv vanapärase harmoniseerimine oli samuti esteetilise printsiibi laiem nähtus (see pole teppo-tüüpi lõõtspilli eritunnus). See avaldub näiteks sama perioodi kandlemängu traditsioonis (näiteks Aksel Tähnas jpt), aga ka eesti pärimuslikule viulitraditsioonile omastes saatefaktuuri võtetes (näiteks

Otto Hiiop, Kristjan Joakit, Jaan Palu jpt) ning ka suupilli faktuurivõtetes. Nihketehnika on järelikult mitme eesti rahvapilli traditsioonilise mängustiili oluline stiilielement ja vanem esteetiline põhimõte.

Eesti rahvapärases akordioni mängustiilis on samuti faktuuri lisamine oluline, aga strihhid, rütmimustrid, artikulatsioon ja harmoniseerimine erinevad (teppo-tüüpi) lõõtspillist tuntavalt, paljuski mängutehnilise võimalikkuse ja mugavuse põhjusel (akordionil on füüsiliselt raskem kiireid meloodiakäike ja rütme mängida).

Erni Kasesalu kandlemängu tehnikas markeerib vasaku käe tehnika näiteks samuti igat, ka esimest akordilööki. Lisaks matkib ta vasaku käe saatepartii keeli kattes lõõtspillipärast lühikest (*staccato*) artikulatsiooni. Kasesalu kasutab paremas käes kiirete rütmide mängimiseks mõlemasuunalist keele helisemapanemist (näpud vaheldumisi üles-alla). See ei sarnane küll otseselt lõõtspilli mängutehnikaga, aga antud juhul pole oluline niivõrd mängu tehniline, vaid stilistiline aspekt, sarnane helikeel, muusikaline tulemus. Tähnase kandlel on juba pilliehituslikult bassikeeltega koos ka kõrgemad noodid, st bassilöök on kõrgemate oktavite, võimalik et ka kvindiga dubleeritud, mis kõlaliselt põhjustab lõõtspillipärase akordilöögi „tunde“ (tunnetuse) ka bassilöögil.

Viiuli rahvapärane saatefaktuur (kaashääled, lahtised keeled jne) järgib samuti, et meloodia langeks saatehäältega kokku. Veel parema näite kui Kihnu viiuldaja Jaan Palu soolomängust saab siinkohal tuua koosmängust (Otto Hiiop ja Kristjan Joakit, „Tati-Antsu polka“, salvestatud 1937), kus ka ainult saatepartii mängija järgib harmooniavahetustel meloodiat ja tekivad eelpool kirjeldatud nihked. Helinäites 4 võib selle esituse järel kuulda sama tõlgenduspõhimõtet ka Aksel Tähnase päkarauakandle mängustiilis („Vengerka“, salvestatud 1995) ja suupillil Paul Kalda mängituna („Kaugel, kaugel, kus on minu kodu“, 1997).<sup>19</sup>

Eesti rahvapärane viiulimuusika lõõtspillimuusika eeskujuna (päritolustiilina) väärib esile tõstmist ka mängustiili uurimise seisukohast. Krista Sildoja uuris oma magistritöös Põhja-Pärnumaa viiuldajate mängustiili 20. sajandi esimesel poolel ning laiemalt viiuli traditsioonilise mängustiili kujunemist eestis. Ta käsitles esmalt repertuaari

---

<sup>19</sup> **Helinäide 4.** [drive.google.com/file/d/1on7Fv17OfLJzuIo3AZITAnMpuoeoAvAr/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1on7Fv17OfLJzuIo3AZITAnMpuoeoAvAr/view?usp=sharing)

vormikujundust, kuna vanem rahvamuusika on mittennormatiivsem, motiivilisem ja tänapäeva vaates arusaamatum. Seejärel analüüsis Sildoja erinevaid mängutehnilisi tunnusi: erineva tihedusega faktuuri tekitamise võtetena eristas ta lahtiste keelte lisamist meloodiahäälele ja topeltvõtteid ehk kahe sõrmega mängitavaid viiuli idiomaatilisi intervale (enamasti tertsi-, seksti- või oktavivõtte). Esineb meloodia vähest dubleerimist. Muuhulgas eelpool kuulnud duomängu põhjal toob Sildoja välja, et uuemale, funktsionaalharmooniat järgivale viulitraditsioonile on iseloomulik muusika jagunemine meloodiahääleks ja seda järgivaks saatefaktuuriks. Vanemas torupillipäras (burdoonipõhises) viulitraditsioonis ei lähtu faktuur (ega muusika) harmooniast. Samuti kirjeldab Sildoja vanapärasest funktsionaalharmooniast (nihketehnikat) – saatefaktuur järgib rohkem meloodiahääle liikumist, st meloodia harmoonilist kuuluvust. Sildojale tuginedes järgib viulipärane saatefaktuur rohkem meloodia rütmi kui hilisem, ainult meetrilisi põhitasandeid (pulssi) rõhutatav (löötspilli- ja kandlemuusika pärane) saatekäe tehnika. Samuti väärrib märkimist, et seotus funktsionaalharmooniaga kujunes eesti rahvapillimuusikas välja järk-järgult. Nii esines viiuli koosmängus ka meloodia dubleerimist pidevalt sama intervalliga (näiteks tertsi-), st saatefaktuuriks ei pruukinud alati olla kolmkõlaheli. Seda uuema harmooniatunnetusega vastuolus olevat vanemat, nii-õelda (harmooniast) häirimatut tertsi- võtet on esinenud ka uuema kandle mängijate seas, nt Heino Sõna stiilis, ka 21. sajandil.<sup>20</sup> (Sildoja 2004, vaadatud 13.05.2022)

Võib võrrelda ka eesti löötspilli mängustiili sarnasusi ja erinevusi teiste rahvaste pärimusmuusika ja löötspillitraditsioonidega, aga see väljub antud töö teemast. Mainin ainult, et kuigi teiste maade mõjutusi on alati, erinevad rahvapärased stiilid lisaks meloodiatele endile ka tunnetuslikult (tõlgenduslikult), eriti tüüpilisi rütmi- ja rõhumustreid silmas pidades. Teppo pillile omane tihe faktuur ja vasaku käe akordi faktuur on erilised omadused võrreldes teiste maade löötspillitraditsioonidega. Samuti ka stabiilse löötsasuuna ja saatefaktuuri põhine, mitte meloodia noodi harmoonilisest kuuluvusest või nupuridade vähesusest tulenev suunatehnika. Need tunnused ei pruugi olla teppo-tüüpi löötspillile ainuomased, kuid on üliolulised selle stiili defineerimiseks ja eristamiseks.

---

<sup>20</sup> Selles lõigus retsenseerisin käesoleva töö terminoloogias Sildoja töö kokkuvõtlikku ülevaadet, mis on leitav internetis [rahvamuusika.ee/vana/sildoja\\_uurimus/index.htm](http://rahvamuusika.ee/vana/sildoja_uurimus/index.htm)

Repertuaari ülekandmisel ühelt pillilt (traditsioonilt) teisele kanduvad osaliselt üle ka teise pilli mängutehnikast lähtuvad stiilitunnused, sest kuulates palju mingit repertuaari tekib inimestel sellest „kõlaideaal“, mida soovitakse järgida ka teistel pillidel. Samuti esineb olukordi, kus sama pillimängija mängib erinevaid pille ja realiseerib seejuures pala harjumuspärasest kõlapilti. Seejuures ei pöörata mängutehnikale seejuures erilist tähelepanu, see on automaatselt nii-öelda mängustiili teenistuses, nagu ma enda näitel julgen kinnitada. Selle üldistava ja mitmeid edasisi uurimissuundi ja –probleeme tõstatava alapeatükiga lõpetan töö traditsioonilist stiili analüüsiva osa, et järgnevalt keskenduda traditsiooni taasloomisele ehk uuritud stiili ellurakendamisele parimal võimalikul moel enda esituspraktikas.

#### 4. Traditsiooniteadliku esituspraktika loomine

Loovuurimuse rakenduslikuks eesmärgiks on stiili laiapõhjaline omandamine ja individualiseerimine. Eelneva analüüsi käigus sain traditsioonist võrreldes varasemaga enam teadlikuks ja vastasin uurimisküsimustele, kuidas mängida teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonile stiilile omaselt. Järgnev peatükk kirjeldab, kuidas ma traditsioonilist stiili oma esituspraktikas kasutanud olen ning kuidas eelnev analüüs on aidanud kaasa eesmärgi saavutamisele.

Mina kasvasin lõõtspillimängijana üles eelkõige traditsiooni neljandas, ansambli Untsakad esteetilisest põlvkonnast. Kuna selle stiiligrupi või arengusuunaga on mul isiklik side, vältisin objektiivsuse huvides teadlikult selle käsitlemist eelnevas analüüsis. Puutusin oma lõõtspillimängija algusaastatel lisaks oma „põhisuunale“ (neljas põlvkond) palju isiklikult kokku ka Aivar Teppo (kolmanda põlvkonna) stiiliga. See tundus mulle juba siis mingil moel esteetiliselt vanemana kui mulle põhiliselt eeskujuks olnud Untsakate viljeletud stiil. Aivar Teppoga oli mul õnn ka koostööd teha, eriti aktiivselt aastatel 2002–2004. Tema kaudu puutusin esimest korda kokku paljude traditsioonilise stiili põhivõtete ja -mõtetega. Sel hetkel ei saanud ma loomulikult kõigest veel täiesti aru ega tegelikult soovinudki „vanemat moodi“ mängida. Õppisin traditsioonilise repertuaari lugusid omamoodi mängima, muutes vaikimisi paljusid vanemaid stiilinüansse, näiteks harmooniavahetuse nihete kõrvaldamine, vanapärase harmoonia asendamine uuema, tänapäeva normatiivsel mõtlemisel põhineva harmooniaga. Otsisin repertuaari ka ise juurde ning õppisin kasutama rohkemaid harmoonilisi funktsioone, kui traditsioonis seni tavaks oli. Tõin pillile palju lugusid, mille kohta oli seni arvatud, et neid ei saa teppo-tüüpi lõõtspillil mängida. Lisaks eesti rahvaliku estraadimuusika paladele laiendasin oma repertuaari ka teiste maade rahvamuusikaga, eriti iiri, skandinaavia ja soome lugudega.

Umbes 2010. aastaks tundsin, et soovin lisaks repertuaari žanrilisele avardamisele avardada enese teadmisi ka selle pilli pärimusliku repertuaari osas. Minu „armumine“ traditsioonilise stiili sai alguse Karl Kikase muusikapärandi omandamisega. Aastast 2012 asusin seda ka akadeemiliselt uurima ning 2015. aastal kaitsesin magistritöö „Karl Kikas inspiratsiooniallikana. Mängustiili analüüs“. Peale magistriõpinguid jätkus

traditsioonilise stiili laiem tundmaõppimine eelkõige pedagoogilise töö käigus – koos õpilastega tegelesin nii Kikase kui teiste allikatega aktiivselt edasi ning avastasin veel palju uusi nüansse. Suuremat pilti aitas luua ka õppematerjalide koostamine, mille käigus alustasin traditsiooniliste lugude noodistamist. Olen püüdnud kuulata ja kokku koguda võimalikult palju arhiivisalvestisi teppo-tüüpi lõõtspilli mängijatest ning jõudumööda kogutust oma repertuaari ka lugusid üle võtta. 2018. aastast alates muutus see traditsioonilise stiili ja repertuaari õppimise huvi doktoriõpinguteks, mis kindlasti kiirendas ja korraldas paremini kogu traditsiooni omandamise protsessi.

Lisaks sellele, et tunnen traditsioonilise stiili ja repertuaari vastu suurt huvi ja mängin seda palju, olen algusest peale teadlikult ka vältinud ja proovinud lõhkuda traditsiooni seatud piire, lähtunud eelkõige oma maitsest ja eelistustest. Samuti hakkasin suhteliselt algusest teadvustama oma esituspraktikas teatud erinevaid suundi. Seega on minu kui lõõtspillimängija puhul huvitav seik see, et lisaks algselt õpitud stiili ja esteetika edasiarendamisele uutes suundades (uuele tasemele) olen omandanud kogu vanema traditsiooni nii-öelda tagurpidises järjekorras. Piltlikult öeldes on minu mängustiil arenenud nii ajas edasi kui ka tagasi, võttestik on pidevalt laienenud nii varem traditsioonis kasutusel olnud kui ka ise kujundatud uute võtete võrra.

Traditsioonist teadlikuks saamine on minu puhul seega olnud pikem protsess kui vaid käesoleva uurimistöö tegemine. Seetõttu ei hakka ma siinkohal põhjalikult kirjeldama oma kõiki kogemusi iga stiilielemendi tõlgendamisel ja rakendamisel reaalses mängupraktikas, vaid teen elementide kasutamisest näitliku valiku. Eelnev analüüs on kindlasti aidanud saada mul traditsioonist parema ülevaate, oskan seda süsteemsemalt iseloomustada ja valida oma esituspraktikasse elemente mingile stiili arenguetapile vastavalt, samuti kohendada oma stiili esituskontekstist lähtuvalt. Traditsioonist teadlik olemine tähendab palju laiemat välja, kui ühte esitusse mahub. Traditsiooniteadlik esituspraktika tähendab seega teadlikkust võimalikest variantidest ja tehnikatest, stilistilist mitmekesisust ja kohanemisvõimet.

Käesoleva uurimistöö osaks on neli loomingulist projekti (doktorikontserti), mille näitel traditsiooniteadliku esituspraktika loomist järgnevalt ka kirjeldan. Selline käsitus seab esiplaanile pärimusmuusiku kui looja – ka vana allikmaterjali taasesitamine on käsitletav uue loominguna. Iga projekt on uurimus omaette eesmärkidega.

Esimene loominguline projekt „Päkarauakannel“ seostub käesoleva tööga kõige viimati puudutatud teema kaudu – uuritav stiil laiemas eesti rahvapillimuusika kontekstis (pt 3.4.3). Nii lõõtspilli kui ka kandle valdajana näen nende traditsioonilistes mängustiilides palju sarnasusi. Kirjeldan, kuidas lõõtspilli stiili tundmine on aidanud päkarauakandle tehnikat arendada ja ka vastupidi ehk kuidas mänguvõtteid „tuletada“, pillilt pillile üle kanda. Teisel doktorikontserdil „Allikal“ keskendusin juba lõõtspilli traditsioonilisele mängustiilile, alustades vanemast, August Teppo ja teiste Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate stiilist. Kolmanda loomingulise projekti „Meeles“ eesmärgiks oli uurida ja mõtestada uuemat stiili (Richard Reino, Aivar Teppo, Kalju Sarnit). Neljas projekt „Mind“ keskendub aga minu enda loomingule, kus traditsiooniteadlikkus (traditsioonilisus) ei ole enam eesmärgiks omaette. Kirjeldan neljanda projekti juures, kuidas ma osasid traditsioonilise stiili elemente ja võtteid oma loomingus „uuskasutanud“ või edasi arendanud olen, samuti erinevaid uusi tehnikaid.

#### **4.1 Loominguline projekt I „Päkarauakannel“**

Minu esimeseks loominguliseks projektiks oli sooloalbum „Päkarauakannel“ (2019) ja selle esitluskontserdid. Kuigi tegemist pole lõõtspilli vaid kandlega, on päkarauakandle mängimisel teppo-tüüpi lõõtspilliga stilistiliselt ja repertuaari silmas pidades palju ühist. Geograafiliselt on tegu samuti Kagu-Eesti traditsiooniga. Olen erinevaid kandleid mänginud juba aastast 1992, lõõtspilli aastast 1999. Päkarauakannelt mängin alates 2013. aastast. Tagasivaatavalt saan tõdeda, et varasem rahvakandle valdamine aitas palju kaasa lõõtspilli kiirele õppimisele ja stiili tabamisele. Varasem lõõtspilli ja ka väikekandle valdamine aga mitte ainult ei aidanud kaasa, vaid tegid üldse võimalikuks päkarauakandle mängustiili ja -tehnikaga kiire omandamise ning viimise uuele tasemele.

Olles sama-aegselt eesti uuema rahvamuusika kahe kõige iseloomulikuma pilli – lõõtspilli ja kandle mängija, võrsus sellelt pinnalt ka käesoleva doktoritöö esialgne kavand. Soovisin nimelt uurida eesti uuema kandle ja teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiilide sarnasust ja kattuvat esteetikat. Kuna kandle ja lõõtsatraditsiooni vahel on olemas teatud ühisosa, võib neid järelkult seostada ja käsitleda ühe suurema traditsiooni osana (ehk repertuaari stiilina, muusikastiilina). Leian, et lõõtspilli ja päkarauakandle ning laiemalt kogu uuema kandle üldine mängustiil, muusikaline

mõtlemine ja esteetiline tunnetus põhineb samadel alustel. Headeks näideteks on siinkohal nende pillide kattuv repertuaar, sarnane meloodia rütmistamine ja kindla, tantsumuusikale omase pulsi järgimine.

Esimese projekti uurimisküsimus oli sisuliselt sama, mis käesolevas uurimuses – kuidas mängida traditsiooni suhtes stiilselt ning kuidas laiendada traditsioonilist mängutehnikat ja individualiseerida stiili. Eesmärgiks oli aru saada, millel uuritav stiil põhineb ning laiendada päkarauakandel mängitava muusika stilistilist amplituudi.

Sooloalbum „Päkarauakannel“ oli minupoolne kummardus Eesti ühele silmapaistvamale kandlemeistrile ja -mängijale Aksel Tähnasele (1911–1997), kelle loodud pill ja muusika on olnud mulle suureks inspiratsiooniallikaks nii kandle kui ka löötspillimängijana. Albumil esitan Aksel Tähnase poolt valmistatud kandelil nii traditsioonilises kui ka uuemas võtmes lugusid, mis loovad hea kujutluse, kuidas ma olen avardanud nii löötspilli, teiste kandletüüpide kui ka kitarri ja mandoliini mängukogemusele tuginedes Tähnase omapärast mängustiili ja päkarauakandle võimalusi.

Poole albumi materjalist moodustasid Tähnase järgi õpitud lood. Lisaks esitasin ka löötspillirepertuaarist pärit palu (näiteks Karl Kikase mängitud „Seal, kus Emajõgi voolab“), lugusid teistelt kandletüüpidelt (näiteks „Teoposi künnilaul“ Johannes Rosenstrauchi järgi ja Tuule Kanni järgi kromaatilisel kandelil õpitud „Pulmamars“ ja nii-öelda Tähnase stiilis omaloomingut („Vabakäigu reilender“).

Projekti kirjalikuks osaks oli artikkel „Päkarauakandlest“, mille eesmärgiks oli tutvustada kuulajale selle pilli ja päkarauatehnika erilisust erinevate kandletüüpide kujunemislool taustal, Tähnase kandle mängutraditsiooni ning autori kokkupuudet ja kohandumist selle traditsiooniga. See artikkel täitis albumi kaasteksti rolli ning ilmus teadusartiklina ka inglise keeles.<sup>21</sup>

Järgnevalt tutvustan selle artikli põhjal lühidalt päkarauakandle mängupõhimõtet. Päkarauakannel erineb teistest üldlevinud kandletüüpidest nii kuju, kõla kui ka mängutehnika poolest. Päkarauatehnika kätkeb endas elemente vanemast (väikekandle)

---

<sup>21</sup> Artikkel pealkirjaga *An Overview of Traditional Techniques Used in Estonian Thumbpick Kannel Playing* ilmus publikatsioonis *Music – the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References* (Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, 2021), lk 145–152.

traditsioonist. Päkarauakannel on uuema kandle erivorm ja oma funktsioonilt uuema rahvamuusika pill, kuid selle mängutehnika põhineb väikekandlelt pärineval keelte katmisel ja „löömisel“. Kui väikekandlel kasutatakse keelte katmiseks kõiki vasaku käe sõrmi (väikest sõrme harvem, olenevalt keelte arvust), siis päkarauakandlel vaid teist kuni viiendat sõrme, sest vasaku käe pöial on katmisvõttest „vabastatud“ meloodia mängimiseks. Nimetus „päkarauakannel“ tuleneb sellest, et viisi mängiva vasaku käe pöidla otsa asetatakse metallist mängurõngas ehk pöidlaraud. Lõuna-Eesti murretes öeldakse pöidla kohta aga päkk. Kui enamasti on eesti kandletüübid ühekordsete keeltega, siis päkarauakandlel on topeltkeeled. Osad keeled võivad olla paigutatud ka oktavitesse, andes pillile erilise, teravama värvingu. (Tõnurist 2007: 10)

Mängutehnika arengu seisukohast on päkarauakannel üleminekuvorm, hübriid, hea näide väikekandle muutumisest nii-öelda külakandleks. Kui uuem kannel ja mängutehnika veel arenes, oli päkarauakannel juba lõplikult välja kujunenud (Tõnurist 2007: 7–8). Kui mujal veel otsiti harmoonia mängimiseks sobilikku tehnikat ja keelestust, siis päkarauakandlel kasutati selleks oskuslikult ära vana, käepärane katmistehnika.

Päkarauakannel ja -tehnika kui eripärane nähtus kujunes välja Lõuna-Eestis – Võrumaal ja Tartumaal – ning levis sealt 19. sajandi lõpul ka mujale Eestisse (Tõnurist 2007: 7) ning Põhja-Lätti. Seto- ja Petserimaalt ümberasujad viisid pilli omakorda Peipsi järve taha ning Pihkvamaale, kus päkarauakandlest arenes välja kohalike venelaste kandle ehk gusli erivorm, mille tehnikat nimetatakse sarnaselt „mänguks rõngaga“. (Tõnurist 2007: 7) Läti kandle ehk kokle traditsioonis kutsutakse päkarauda „sõrmuseks“ ning vastavat tehnikat nii „pöidlaga mänguks“ kui ka katmistehnikale viitavalt „läbimängimiseks“.

Olen päkarauakannelt õppinud omal käel, saades inspiratsiooni Aksel Tähnase heli- ja videosalvestistelt. Minu suurimad mõjutajad on Aksel Tähnas, lõõtspillimuusika ning soov avardada päkarauakandle traditsiooniliselt üsna kitsaid mänguvõimalusi. Pean samuti oluliseks märkida, et vanasti häälestati kandleid nagu teisigi rahvapille (näiteks teppo-tüüpi lõõtspille) kõrva järgi ehk naturaalseid intervale kasutades. Kasutan seetõttu ka ise päkarauakandlel naturaalhäälestust.

Üheks silmatorkavamaks võtteks, mis tänu päkarauakandle mängimisele ka minu lõõtspilli mängustiili sulandus, on „põrgatamine“ – meloodianoodi asendamine saateakordiga (milles kõlab ärajäänud noot), nii et meloodias tekib sünkopeeritud rütm. See on minu suurima eeskuju, Aksel Tähnase mängustiili läbiv element ja tuleneb päkarauakandle puhul mängumugavusest. Lõõtspillile üle kandes liigitub see aga faktuuriliselt kaunistavaks võtteks (mitte „mugavusvõtteks“). Järgnevas näites (Näide 28) on meloodia „põrgatamine vasaku ja parema käe vahel“ päkarauakandel ning erinevad variatsioonid meloodia faktuurilisest „põrgatamisest“ lõõtspilli parema käe partiis.

The musical score is written in 3/4 time and G major. It consists of two systems of three staves each. The first system shows a melody on the top staff (1), a rhythmic accompaniment on the middle staff (2), and a chordal accompaniment on the bottom staff (3). The second system continues the piece, with a key signature change to D major indicated by a 'D' above the first staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

**Näide 26.** „Põrgatamine“. 1) Meloodia päkarauakandel Aksel Tähnase mängustiilis, 2) meloodia rütmiline mudel, mida Tähnas jäljendab, ning 3) kuidas see jäljendamine päkarauakandel koos akordilise saatefaktuuriga (teoreetiliselt) teostub ning kuidas samas see päkarauakandle tehnikast tuletatud võtte lõõtspillil teostub.

Nagu arvata, võib lõõtspilli puhul „põrgatamist“ ka laiemalt kasutada, muutes näiteks alumist nooti, millelt (ülemine sünkopeeritud) meloodia „põrkub“. Huvitava kõla ja veel enam päkarauakandlepärase faktuuri saavutamiseks võib lõõtspillil ära jätta ka näiteks vasaku käe akordilöögid, sest parema käe faktuur dubleerib neid niigi (jäljendab

päkarauakandle saateakordi). Selline päkarauakandle mänguvõtete lõõtspillil kasutamine on stiilne ka lõõtspilli traditsioonilise mängustiili suhtes. Päkarauakandle mänguvõtteid lõõtspillile üle kandes tunduvad need nagu traditsioonilised teppo-tüüpi lõõtspilli mängustiili elemendid. Sarnaseid võtteid on ka varem lõõtspillil kasutanud näiteks (Aivar Teppo isa) Martin Teppo ja ka Richard Reino ning Karl Kikas, aga mitte nii suures ulatuses ja süsteemselt.

Päkarauakandle projekti sidumiseks käesoleva uurimistööga esitasin näiteks oma kolmandal doktorikontserdil lõõtspillil ka päkarauakandle lugusid päkarauatehnikat jäljendavat põrgatamisvõtet kasutades („Võru polka“, „Pühajärve valss“). Neljandal doktorikontserdil esitasin lõõtspillil algselt päkarauakandlel mängitud omaloomingulise loo („Vabakäigu reilender“).

Kokkuvõtlikult võib öelda, et sisuliselt (faktuuriliselt) on päkarauakandle puhul tegemist sama mängustiiliga, mis teppo-tüüpi lõõtspillil. Tähnas lahendas lõõtspillipärase rütmistamise kavalalt, jagades kiire rütmi erinevate käte vahel. Mina aga muutsin Tähnasele (ilmselt) eeskujuks olnud lõõtspilli mängustiili sama rütmi „jagamise“ põhimõtet kasutades. Kui olin seda uut võtet praktiseerinud, oskasin märgata sarnaseid kiire rütmi faktuurilise jagamise (põrgatamise) juhtumeid ka vanemate lõõtspillimängijate esitustes (näiteks Richard Reino, Martin Teppo jne). Seega võib väita, et tegu on täiesti lõõtspillipärase võttega ning päkarauakandle mängimine (esimene loominguine projekt) aitas märgatavalt kaasa selle võtte omandamisele ja arendamisele.

#### **4.2 Loominguine projekt II „Allikal“**

Minu teine loominguine projekt „Allikal“ käsitles teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise esimest etappi ehk vanemat stiili August Teppo ja teiste Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate näitel. Kontserdiprojekti eesmärgiks oli vanema stiili tundmaõppimine. Olin enne projektiga alustamist lõõtspillimängijana traditsioonilisest materjalist enim uurinud ja mänginud Karl Kikase, aga ka Richard Reino ja Aivar Teppo stiili ja lugusid. Nende mängijate eelne periood oli mulle aga suhteliselt vähem tuttav. Kontserti ettevalmistav loomeprotsess kujunes August Teppo isikupärase mängustiili ja repertuaari tundmaõppimise keskseks, sest tema mäng kõnetas mind enim

ja tundus uuritud mängijatest kõige tehnilisem ja nüansirikkam. Samas sobitus see stiililiselt enamiku teiste uuritud mängijatega ehk oli minu arvates parimaks näiteks nii uuritavast perioodist kui ka teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili edasist kujunemist arvesse võttes. August Teppet tuntakse tänu tema loodud pillidele ja pillitüübile eelkõige pillimeistrina. Vähem on teada aga tema väärtus pillimehena ja muusikuna. On oluline rõhutada, et August Teppo oli tegevmuusik, kes lähtus pillide valmistamisel oma muusikalistest eelistustest ja vajadustest.

„Allikaks“ ehk allikmaterjaliks olid helisalvestised August Teppo mängust (ERR Arhiiv; 1956). Salvestati üle 20 pala, mis andis mulle hea võimaluse tema stiili laiemapõhjaliseks tunnetamiseks ja õppimiseks ning tema isikupärasuste võrdlemiseks teiste mängijatega. Teppo mängu salvestati, kui vanameister oli juba 80-aastane. Oma 1915. aastal valmistatud pillil esitas ta elu jooksul põhiliseks kujunenud lugusid, suur hulk neist ilmselt juba nooruses õpitud, paljud enda loodud. Olles ka ise August Teppo valmistatud pilli mängija, tunnen, et tegu on suurepärase muusika ja muusikuga, varjundirikka ja köitva mängustiiliga, äärmiselt filigraanse mängutehnikaga. Üks erilisemaid omadusi, mis August Teppo mängustiili iseloomustab ja teistest eristab, on puhaste kooskõlade ja pilli tämbri nii-öelda nautimine ehk teisisõnu parajalt pehme ja tundlik mängutehnika, mis toetub (naturaalselt) puhtaks häälestatud kooskõlade ja tegelikult kogu pilli kõla esile toomisele või „mõnuga kõlada laskmisele“. Teppo lood on omanäolised ja põnevad, repertuaar varieerub stiili kindlates, suhteliselt kitsastes piirides rikkalikult.

Kui käsitleda mängustiili osana ka lõõtspilli ehitusest lähtuvaid idiomaatilisi iseärasusi, võib öelda, et kogu Teppo repertuaar on stiililiselt homogeenne (ühtlane), ta mängis kõike ühes stiilis. Ka tema omalooming tulenes sellest stiilist. Selline põhimõte on rahvapillimuusikas muidugi üldine – vanasti oligi traditsioon stiililiselt homogensem, kuna ka repertuaar oli stiililiselt ühtlasem ning traditsioon oli lokaalsem ja väliste mõjutustele suletum.

Et sellest ajastust (vanemast stiilist) teadlikumaks saada, esitasin kontserdil lisaks August Teppole ka teiste tema kaasaegsete Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate repertuaari nende isikupäraseid stiile jäljendades. Valisin kavassee järgnevad Põlva, Rõuge ja Hargla kihelkondade mängijad: August Teppo jr, Heino Teppo, Vladimir Sikk, Elmar Lindmets, Eduard Pärnamets, Arnold Pärnamets. Kontserdil esitasin igalt

valitud mängijalt ühe ilmeka pala.

Kuna August Teppo ise esindab Põlva kihelkonda (Loosu küla, kus Teppo elas, asub Võru linnast u 5 km põhjas), ongi vaadeldavat traditsiooni nimetatud ka Põlva-Võru mängustiilik. Ise eelistan kasutada ajastut ja kultuuriruumi paremini hõlmavat „Vana-Võrumaa mängustiili“ mõistet või pillile viitavat „teppo-tüüpi lõõtspilli (vanem) traditsiooniline mängustiil“. Käsiteldav geograafiline kaar Loosult lõunasse (Võru-Rõuge-Hargla) on stiililiselt eripärane, siin joonistuvad selgelt välja vanema stiili põhimõtted nii mängutehnikas kui repertuaaris. Võru-Rõuge-Hargla stiil esindab kõige ilmekamalt seda vanapärasemat esteetikat (näiteks vanapärase harmoonia, ebavõrdne taktide arv osades jne), mis oli omane teppo-tüüpi lõõtspilli mängijate esimesele (Kikase eelsele) põlvkonnale.

Kogu allikmaterjali ehk vanimaid teppo-tüüpi lõõtspilli helisalvestisi uurides näis mulle, et vaadeldava vanema perioodi mängustiil oli Võrust (August Teppo kodukülalt Loosult) lõunasse ja põhjapoolse jäävatel aladel mõnevõrra erinev. Võru-Rõuge-Hargla piirkond (lõunasuund) on jäänud ajas stiililiselt püsivamaks ja säilitanud tänaseni tunnetatava eripära. Mängijana tundub mulle, et see stiil „ei vajagi rohkemat“ (ei kalluta mind uusi lahendusi otsima), see on justkui suletud ja lõplikult välja kujunenud ning jäänud hästi iseloomustama kogu vanemat teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilist mängustiili.

Tundub, et järgmised (uuemad) stiilipõlvkonnad kujunesid välja pigem Võrust põhja poole jäävate alade mängulaadi põhjal, mis hõlmab mõnevõrra erinevaid tunnuseid ja oli stiili edasisele arengule rohkem avatud, teisisõnu lõplikult välja kujunemata, ning pakkus rohkem tõlgendusvabadust ja arenguvõimalusi. Nimetagemgi seda „põhjasuunaks“, geograafiliselt väljub uuema stiili leviala Vana-Võrumaa piiridest. Oma loomingulises projektis keskendusin seega August Teppole ja Võrust lõunasse jäävate alade mängijatele.

Põhjapoolne arengukaar jäi järgmise, kolmanda kontserdiprojekti teemaks. Sellesse Võru-Põlva-Tartumaa-Virumaa (põhja)suunda jäävad muuhulgas sellised olulised teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni kujundanud mängijaid nagu Richard Reino (snd Narvas, kasvanud Kanepi khk) ja Aivar Teppo (snd Elvas, kasvanud Äksi khk) ja ka Kalju Sarnit (Kanepi/Tartu). Vanem stiil järelikult levis ja on siiani rohkem levinud Lõuna-Võrumaal, traditsiooni soosival ääremaal. Põhja-Võrumaa seevastu on olnud rohkem uuendusmeelne

ja ülejäänud Eestiga seotud, käesolev stiil on arenenud (uuenenud) ja leviala suurendanud Võrust kui traditsiooni keskmeest „põhjasuunas”.

Teist doktorikontserti ette valmistades tegin enda jaoks olulise avastuse, et vanema stiili esindaja Aleksander Marmor (snd Rõuge, hiljem Laiuse khk) oli ka viiulimängija, temalt on lisaks lõõtspillilugudele salvestatud ka üks viiulipala. See on heaks näiteks (ka teppo-tüüpi) lõõtspilli vanema stiili pärinemisest vanema rahvamuusika viiulipõhisest ajastust. Kuigi helisalvestised nii August Teppo kui teiste vaadeldavate mängijate esitustest pärinevad 1950. aastatest ja hilisemast ajast, siis käsitlen nende põhjal varasemat perioodi, mil uuritavad mängijad olid nooremad ja nende stiil oli peamiseks ja kaasaegseimaks väljenduslaadiks lõõtspillil.

Teppo-tüüpi lõõtspilli vanem mängustiil kujunes Vana-Võrumaal valdavaks aastatel 1890–1930. Sellise ajalise piiri võib seada August Teppo muusiku- ja pillimeistrite algusest kuni ajani, mil teppo-tüüpi lõõtspill jõudis teise mängijate põlvkonnani. Kuni selle ajani oli teppo-tüüpi lõõtspill valdavalt Kagu-Eesti kohalik nähtus. 1930. aastatest hakkasid uue põlvkonna lõõtspillimängijad oma repertuaari ja stiili laiendama samaaegselt küldes jõudsalt levima hakanud grammofonide ja raadiote kaudu, aga ka „noodimuusikat“ mängivate kohalike estraadiorkestrite ja ansamblite eeskujul. Teisisõnu võib vanemat, esimese põlvkonna mängustiili pidada moodsa populaarmuusika taasesituste eelseks väljenduslaadiks ning Vana-Võrumaa kohalikuks nähtuseks.

Esimese põlvkonna mängijate esteetika ja muusikaline maailmapilt pärines vanemast ajast, 19. sajandi teisest poolest, mil funktsionaalharmoonial põhinev mõtlemine oli külamuusikas alles uus nähtus, st eksisteeris veel ka vanem esteetika. Seega pöörasin teise loomingulise projektiga palju tähelepanu vanema harmoneerimisesteeetika uurimisele ja harjutamisele.

Teine loominguline projekt täitis üldiselt eesmärgi – sain vanemast traditsioonist ja stiilist palju teadlikumaks ning laiendasin oma repertuaari ja individuaalstiili. Sain aru, kuidas erineb vanem stiil ja esteetika minu mängus seni domineerinud uuemast stiilist ning oskan nende stiilikihistuste vahel varasemast paremini orienteeruda. Kuna „avastasin“ enda jaoks vanema stiili hiljem kui uuema (teise ja kolmanda põlvkonna) stiili, siis tähendas see piltlikult öeldes paljude mängutehniliste võtete „tagasi arendamist“, mingil moel

„koomale tõmbamist“. Aga mitte ainult, vanem stiil pakub tervikliku ja põneva paketi võtetest, millega mängides jääb piisavalt varieerimisruumi. Kirjeldan järgnevalt oma kogemusi vanema stiili tundma õppimisel.

Nagu töö analüüsisosas mainitud, on vanemale stiilile iseloomulik meloodia ulatuslikum varieerimine läbimängudes. Kõigi valitud eeskujude stiili läbiv joon oli samuti meloodia variatiivsus. Pidasin seda aspekti loomeprotsessis eriti silmas – püüdsin jäljendada nii salvestistel kõlavaid variatsioone kui ka ise variatsioone luua ja neid omavahel segada. Tuleb mainida, et stiil saab areneda justnimelt tänu variatiivsusele kui stiili põhiomadusele. Tänu sellele saan minagi olla oma esituspraktikas loov – traditsiooni variatiivsus innustas mind oma mänguvõtteid täiustama, mitte „koomale tõmbama“.

Mainisin, et vanem stiil, eriti „lõunasuund“ on stiililiselt suletud, küllastunud. See tähendab seda, et olen aru saanud, et vanema stiili teeb eriliseks just hoidumine teatud võtetest. See tähendab, et stiili arengu tundmine on eelduseks vanema stiili valdamisele (minu kui uuemast stiilist pärit mängija jaoks). Näiteks ei pea ma enam (mitte nagu 20 aastat tagasi) „normist“ erinevat harmooniatõlgendust kuidagi „naljakaks“ või isegi „vigaseks“ vaid kasutan seda isegi, sest olen aja jooksul õppinud hindama vanapärasest esteetikat ja ennastki läbi selle väljendama. Lühidalt öeldes – olen hakanud ka ise nii mõtlema ja mängima ehk seda „nalja mõistma“.

August Teppo stiiliga seoses pöörasin tähelepanu järgmistele asjaoludele. Teppo mängustiilile on omane üsna sage kaunistamine (melismaatiline ornamenteerimine), eriti trillerid 7. ja 1. astme vahel dominandi harmoonilises funktsioonis. Et see kaunistusvõte oli mulle juba varem tuttav Aivar Teppo ja Karl Kikase stiilist, siis ei olnud selle mängimine tehniliselt keeruline. August Teppo stiilist noppisin oma stiilipagasisse aga nii-öelda topelt-kaunistamise ehk kahe järjestikkuse veerandnoodi kaunistamise, mis kiiremas tempos väljendub pikema trillerina.

Teise tähelepanuväärse aspektina toon välja töö vasaku käe akordi artikulatsiooniga. August Teppo stiil „õpetas“ mind olema julgem akordi venitamise osas. Kui siiani mängisin vasaku käe akordi pigem vaid lühidalt, siis Teppo eeskujul harjutasin ka teadlikult akordi (ja vahel koos sellega ka bassi) fraasilõppudel venitama. Veel pöörasin tähelepanu üldisele akordilöögi „teravusele“ – August Teppo akordilöögid on vahel

veidi pikemad kui *staccato*, see tähendab eelpoolgi kirjeldatud „pehmemat“ tunnetust, mida olen õppinud hindama. Kui vahepealsetel aastatel olin traditsioonilist repertuaari hakanud mängima pigem lühikese bassilöögiga, siis August Teppo bassifaktuuri jäljendamine tõi selle kõrvale tagasi ka pikema bassi, mida kasutasin rohkem enne teadlikult traditsioonilist stiili jäljendama asumist.

Kolmandaks tooksin välja rütmivõtete eripära – August Teppo esitustes jääb tihti kahetine mulje, kas rütm on tihe või pikemalt kokku seotud. Arvan, et see kohatine ebaselgus on seotud ka Teppo kõrge vanusega salvestamise hetkel. Igaljuhul sain Teppo stiilist tähtsa tarkusetera – alati pole vaja tüüpilise mustri järgi rütmistada. Selle asemel võib mängida ka pikemaid vältusi, kasutada pidesid, kinnilööke jne.

Teised mängijad, kelle lugusid kontserdil esitasin, olid kokkuvõttes stiililiselt suhteliselt sarnased. Eelkõige lisas suurem mängijate arv põneva variatiivse tasandi repertuaari või lugude vahele. Mängitakse sarnaseid lugusid, tihti on sarnased osad (näiteks A osa on sama, B osa erinev). Kindlasti saab väita, et vanemas stiilis on lood sarnasemad kui uuemas stiilis, repertuaar on homogeensem. Praktiliselt „tõestab“ seda näiteks see, et erinevate esitajate ja lugude sarnased osad kipuvad mul kergesti nii-öelda sassi või vahetusse minema. See on võib-olla mänginud rolli ka ühe minu põhilise vormikujundusvõtte kinnistumisel. Nimelt meeldib mulle esituse jooksul ühe loo pealt teisele üle minna, lugusid omavahel kokku panna – vanema repertuaari lood on tihti lühemad ja tänapäevases lavaesinemise situatsioonis tüütav lühem lugu, kui seda lihtsalt rohkem arv kordusi mängida, kiiresti ära (tegelikult vajan ka ise esitajana laval kuulajatele mängides rohkem vaheldust). Lugude omavahel liitmine ei ole ilmselt olnud traditsioonis eriti levinud võte, kuigi reaalse esituskonteksti kohta me üksikult salvestatud palade põhjal kaugeleulatuvaid järeldusi teha ei saa.

Üks vanema repertuaari ühine tunnus, mis mulle erinevate esitajate lugudes (olenemata loo liigist või taktimõõdust) silma hakkas oli ühe tüüpilise B-osa levik. See järgib harmooniaskeemi subdominant-toonika-dominant-toonika, seejuures subdominandis liigub meloodia ülespoole mugavast sõrmestusest tulenevaid noote pidi ning seetõttu esineb fraasis vanemale stiilile iseloomulik toonika suhtes madal seitsmes aste.

Samuti õpetas vanemasse stiili süvenemine üldises plaanis vältima parema käe faktuuri liigset täitmist, teisisõnu seda, et lihtsas faktuuris peitub vanema stiili võlu. Lihtsama

faktuuri järgimine muudab lugude esitamise ka tehniliselt lihtsamaks ja loogilisemaks.

Erilist tähelepanu pöörasin ka vormikujundusvõtete arendamisele. Üheks loominguliseks eesmärgiks oli omandada mittekvadraatsuse ilmingud, mis olid mulle seniajani tundunud võõrad ja segadusse ajavad. Mind aitas see, kui meloodiat enda jaoks lühemateks, mõnel puhul erineva pikkusega motiivideks jagasin. Mittekvadraatse „järjepidamise“ põhimõttest saab aru esmalt salvestisi kuulates ja veelkord kuulates – püüdes leida pidepunktid, „järjehoidjad“ ehk eristada motiivid või fraasid. Pidepunktide seadmine on loomulikult subjektiivne tegevus, meloodia jaotumist fraasideks võib mittekvadraatsuse korral erinevalt tajuda.

Vanema stiili tundma õppimine arendas edasi ka minu välimise rea põhist tehnikat, mis on, nagu eelpool mitmel korral mainitud, minu jaoks hiljem õpitud oskus. Palju lugusid, mida esitasin, mängiti esimesel nupureal, palju kasutati ka selle ülemist registrit. See on lõõtspillil tehniliselt kõige keerulisem „piirkond“, antud stiili repertuaaris on kõiki meloodiaid aga üsna mugav mängida. See näitab seda, et meloodiad tulenevad paljuski pilli tehnilistest omadustest.

Erinevates stiilides mängimise väärtus seisneb ühelt poolt selles, et algupärase stiilis esitamine annab konkreetsele palale mingi eriliselt omase, „õige“ tunnetuse. Teisalt loob ja kinnistab eri stiilide läbi mängimine erinevaid variatsioone, mida oma esituspraktikas (individuaalstiilis) kasutada. Erinevaid stiilivõtteid vallates tekivad seosed ja uued variandid. Nii ei hakka ka mängides kunagi igav, esitus sünnib alati hetkes ja on millegi poolest ainukordne. Pidev lugude edasi arendamine või „mõtlemine“, täiustamine, käepärastamine on loomulik nii traditsioonis kui ka minu esituspraktikas. Ja lõpuks, erinevates stiilides mängimine kujundab oma isikupärast stiili olema kõige üldisemas ja paremas mõttes rohkem traditsiooniline.

Kontserdi lõpetasin ühe traditsioonilise mängustiili kujunemise teist põlvkonda esindava Karl Kikase järgi õpitud tuntud palaga, ilmestamaks selle silmapaistva stiiliuendaja muusika põhinemist vanemal traditsioonil ehk Vana-Võrumaa mängustiilil. Eriti väärib seejuures märkimist Karl Kikase stiili põhimõtteline sarnanemine August Teppo omale, kuna paljud stiililised ja tehnilised tunnused, mille „leiutajaks“ olen pidanud Kikast, esinevad (kohati küll algsemal kujul) ka August Teppo mängustiilis. 1957. aastal, kaks aastat enne oma surma müüs August Teppo Karl

Kikasele oma 1915. aastal valmistatud pilli, mida pillimeister oli 42 aastat isikliku pillina hoidnud ja mänginud. Kikas mängis Teppo pilli kuulsaks juba üle Eesti ning kandis oma loomingus edasi ka vanameistri muusikapärandid. Nii sümboliseeris kontserdi lõpuluugu „silda“ järgmise loomingulise projektini, mis käsitles uuemat stiili.

### **4.3 Loominguline projekt III „Meeles“**

Minu kolmas loominguline projekt „Meeles“ käsitles teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise järgmisi etappe ehk uuemat stiili. Pealkirjas „Meeles“ on palju tähendusvarjundeid, millest võiks esile tuua kolme. Esiteks viitab „meeles“ mälule ja sellele osale traditsioonist, millega mul on ka isiklik side. Ma mäletan paljusid selle ajastu mängijaid, keda enam pole. Nad on mul ja meil meeles ning elavad edasi muusikas. See muusika (uuem rahvamuusika, sh. uuema stiili teppo lõõtsa muusika) on inimestel laiemalt meeles. See on muusikastiil ja repertuaar, mida mäletavad vanemate-vanavanemate, sõja-eelne ja järgsed põlvkonnad. Žanri kõrgajaks võiks pidada 1930.–1980. aastaid. Kui vanema stiili puhul näitasin, et teppo lõõtsa muusika kuulub uuema rahvamuusika vanemasse kihistusse, siis sellel kontserdil vaatlesin, kuidas olemuselt sama stiil kohandub aja jooksul erinevate moodsamate maitsetega. Traditsiooniline helikeel on alati kaasajast mõjutatud olnud, see järgib ajastu üldist moodi ja esteetikat, aga jääb põhimõtteliselt ikka samaks, traditsiooniliseks.

Siit koorub teine oluline „meeles“ tähendusväli – meeldimine, millele sobiks lisada ka moes olemise, kui ajastu kollektiivse meeldimise mõõte. Meeldida võib või mitte, mõlemal juhul on tegu „meelel“ olemisega, nii-öelda käivitava sümpaatia või antipaatiaga. Kõik esitajad mängivad omas ajas nii, nagu neile meeldib ja seda, mis neile meeldib, see seletab kõik „kaasaja mõjutused“. Vaadeldaval perioodil hakkas külapillimeeste ja -ühiskonna senine muusikaline maailmapilt alates 1920.–30. aastatest grammofonide ja raadiote tulekuga märkimisväärselt laienema. Pillimehed mängisid seda, mis moes oli. Nii imbusid traditsiooni (rahvamuusikasse) mitmed estraadimuusikast ja välismaalt pärit palad. Kontserdil oli võimalik jälgida, kuidas mood, mängijate maitse-eelistused või „meelus“ on 20. sajandil traditsioonilist stiili ja repertuaari avardanud.

Kolmandaks viitab pealkiri meelele (meeltele) kui võimele tajuda, eristada, reageerida, kohaneda ja luua. Meel sümboliseerib mind, minu tunnetust, tõlgendust ja loomingut,

meelega tehtud. „Mis meelel, see keelel“ – kontserdile valisin lood ja teemad, mis on olnud mulle muusikuna viimasel ajal olulised ja aktuaalsed. Selle „Meeles“ eri tähendusväljadele toetuva kontseptsiooni üheks eesmärgiks oli ka oma loomingulise keele otsimine ja näo kujundamine. Et eristada seda loomingulist suunda aga uuema traditsioonilise mängustiili käsitlemisest, kirjeldan omaloominguga seonduvat kokku koondatuna viimase loomingulise projekti all. Kolmas ning neljas projekt on omavahel seotud, viimase „omaloomingu“ projektiga tegelemine algas juba kolmandal õppeaastal.

Kontserdiprojektiga käsitlesin järgnevaid mängijaid ja teemasid: Richard Reino, Aksel Tähnas, Kalju Sarnit, Aivar Teppo, Lääne-Eesti lõõtspillimuusika, omalooming ja seadmine. Teppo-tüüpi lõõtspilli uuemat traditsioonilist mängustiili illustreerisin kontserdil paladega kolmelt silmapaistvalt ja traditsioonis olulise mõjuga mängijalt. Richard Reinoga olen korra ka isiklikult kohtunud, kui tema oli pimedana hooldekodus ja mina alles paar aastat lõõtspilli mänginud. Aivar Teppoga olin pea kaksikümne aastat hea sõber ja kolleeg ning meievaheline side oli eriline (lõpuni mõistsime seda ilmselt vaid me ise, nüüd paraku vaid mina ise). Kalju Sarniti pillidel olen mänginud üle kümne aasta ning meid seob Elleri kool, kus tema mitukümne aastat õpetas ning mina hetkel kuus aastat õpetanud olen.<sup>22</sup>

Richard Reino (1914–2004) esindab teppo-tüüpi lõõtspilli mängutraditsiooni teist põlvkonda. Ta omandas esimese repertuaari noorena Võrumaal ning vahetas elus mitmel korral elukohta. Hilisemas elus tegutses ta rohkem Põhja-Eestis ja aitas nii kindlasti kaasa traditsiooni „üld-eestistumisele“. Reino oli esimene teppo pilli mängija, keda Eestis salvestati (1936).

Richard Reinolt valisin aga kaks pala, mis on tema enda tehtud. Need näitavad ühelt poolt, kuidas traditsioonilisse stiili uut muusikat luua (omaloomingu üks meetod, mida järgmises projektis kasutasin), teisalt aga ilmestavad need lood seda, kui hästi Reino traditsioonilist stiili (nii mängustiili kui repertuaari stiili silmas pidades) valdas. Loomingulise „õppetunnina“ märkas, et Reino näitel ei pea uus omaloominguline lugu või meloodia olema sootuks midagi enneolematut, vaid vabalt võib kasutada ja kombineerida teistest lugudest tuttavaid motiive.

---

<sup>22</sup> Minu kolmas doktorikontsert toimus Tartus Heino Elleri Muusikakooli Tubina saalis.

Kuigi uuemast stiilist või üldse teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilisest mängustiilist rääkides ei saa mööda vaadata Karl Kikasest (1914–1992), ei esitanud ma sellel kontserdil ühtegi Kikase stiilis lugu. Kikase stiilist läksin kontserdil mööda kahel põhjusel: esiteks olen seda materjali varem palju uurinud ja mänginud nii oma magistritööga seoses kui ka aastaid igapäevases esituspraktikas. Teisisõnu, Kikase muusika poleks olnud minu jaoks uus materjal, mille omandamine on põhieesmärgiks. Teine põhjus, miks valisin uuemat stiili iseloomustama just teiste silmapaistvamate esitajate palad, oli teadlik soov näidata just stiili mitmekesisust ümber „keskse“ Kikase, Kikase põlvkonda esindas antud kontserdil tema eakaaslane ja igati võrdväärselt hea mängija Richard Reino. Küll esitasin ühest Kikase palast inspiratsiooni saanud oma loodud loo „Papiljon“.

Järgmiseks traditsioonis sama silmapaistvaks ja mõjukaks mängijaks, kui olid Kikas ja Reino, võib pidada Aivar Teppet (1958–2017). Tema pärandiks on lisaks oma eelkäija Kikase stiili ja repertuaari edasikandmisele see, et Teppo tõi traditsiooni palju uut nii repertuaari kui ka mängutenika osas. „Galopp“ näitlikustas kontserdil Teppo sümpaatiat välismaiste lugude vastu, eriti meeldis talle näiteks Austria-Saksa ja Rootsi sarnases stiilis repertuaar. Teise looga võtsin luubi alla Aivar Teppo pärimise: tema isa Martin Teppo (1935–2019) oli samuti tuntud teppo-tüüpi lõõtspilli mängija (ta oli võru juurtega „Teppo“), emapoolne vanaisa Oskar Lindemann oli aga bajaanimängija (Peipsi-Vene päritolu). On teada, et Aivar õppis noorena ka vanaisa käest mitmeid lugusid ning „Karmoška lugu“ ja „Polka“ tunduvad helikeelelt olevat justnimelt (enam ei saa kahjuks küsida) vanaisa järgi õpitud. Nendes on tunda slaavi- või „idapoolseid“ mõjutusi („Polka“ oli algselt Ukraina päritolu lugu „Hopakk“).

Kuna kontserdi maht oli piiratud ja käsitletavaid teemasid palju, siis otsustasin Aivar Teppo muusikapärandit tutvustada seekord veidi erineva nurga alt. „Galopp“ õpetas kasutama näiteks dominandi septimit täiendava intervallina meloodiale. See sümboliseerib tegelikult kolmanda põlvkonna stiili ja esteetika uudsust võrreldes varasematega. Samuti panin tähele bassilöögi vahele jätmist ja toonika suhtes madalat 7. astet meloodias nii palades „Hopakk“ kui „Karmoška lugu“ (mida Teppo esitas karmoškal, lõõtspillile kandsin selle üle mina).

Kalju Sarnitit (1928–1998) võiks sünniaasta järgi pidada pigem Kikase ja Reino põlvkonna esindajaks, kuid tegelikult on ta traditsioonis erandliku stiiliga mängija. Esteetiliselt esindab Sarnit nii-öelda akadeemilist stiili, ta oli klassikalise

muusikaharidusega akordionist. See väljendub näiteks teiste mängijatega võrreldes rohkem meloodiast tulenevas fraseerimises, artikulatsioonis, dünaamikas. Siiski on Sarniti mängustiili põhiolemus traditsiooniline, ta pärineb traditsioonist, on selle esindaja. Teisalt kasutas ta uuenduslikke võtteid ning tegi seda teadlikult – ta võis tõlgendada sama materjali erinevalt ehk Sarniti stiil ei olnud homogeenne nagu enamiku teiste traditsiooni esindajatel.

Nagu eelmises projektis oli August Teppoga, võib Kalju Sarnitit kindlasti esile tõsta kui mu viimase aja üht inspireerivaimat loovuurimuslikku leidu või avastust. Minu arvamus Sarniti kui mängija kohta on muutunud – kui varem tundus ta stiil mulle liialt „omapärane“ ja akadeemilises mõttes klassikaline, akordionipärane, siis nüüd on temast saanud üks mu lemmikmängijaid, kelle mitmekesist ja tehniliselt keerukat stiili ma olen viimasel ajal palju jäljendanud, analüüsinud ja ka lihtsalt kuulates esteetiliselt nautinud. Võib öelda, et leidsin traditsioonist järjekordse mängija, kellega samastuda – ka Kalju Sarnit oli stiili ja mängutehnika uuendaja, traditsiooni raamidest välja mõtleja, pioneer. „Uuenduste“ taga on tema akadeemiline taust ning tal on teistega võrreldes originaalsed ideed. Kuna ta kasvas aga traditsioonilises keskkonnas, tundis traditsiooni, siis sulandusid uuenduslikud võtted hästi traditsioonilisse stiili.

Tema uuenduslikes võtetes, näiteks polürütmilises faktuuris ja minoorsete saateakordide kasutamises, olen leidnud nii-öelda tagantjärele kinnitust, et paljud mängutehnilised võtted, milleni ma ka ise varem erinevaid teid pidi jõudnud olen, sobivad traditsiooni, sest need on mingil kujul juba ka varem Sarniti mängus esinenud. Eriti väärtuslik ja minu mängustiili ja -võtteid avardav on olnud Sarniti parema käe „tiheda“ faktuuritehnika matkimine. Sellel on otsene seos ja sarnasus ka päkarauakandlepärase faktuurivõttega – Sarniti faktuur on poole tihedam, markeerides lisaks akordilöögi tasandile ka kolmandat, kiireimat pulsitasandit.

Kalju Sarniti stiili kohta õppisin esiteks seda üldistama. Võib eristada kolme põhilist tunnetust: traditsiooniline, tiheda parema käe saatefaktuuriga või *tremolo* mängustiil. Kontserdil demonstreerisin neid kõiki. Lisaks arendas Sarniti stiiliga tegelemine mu mänguvõtteid, eriti Sarniti valmistatud pillide naturaalhäälestuse eripäraga seoses. Sarnit häälestas oma pillidel mõned noodid võrreldes Teppoga erinevatel alusel, mistõttu tuleb Sarniti pillil mänguvõtteid veidi muuta, et kooskõlad oleksid puhtad.

Kontserdiga soovisin heita valgust ka sellele, kuidas uuritav stiil ja traditsioon suhestub laiemalt eesti rahvapillimuusikaga. Näitamaks, et see stiil on osa üldisemast esteetilisest mõttelaadist, jäljendan lõõtspillil päkarauakandle mängustiili ja -võtteid. Eriti väljendub see erilises, igat vasaku käe saateakordi dubleerivas parema käe faktuuris, mis on meloodia „põrgatamise“ aluseks (ära jäetava noodi asenduseks, nii et meloodialiinis tekib sünkopeeritud rütm). Aksel Tähnase ja päkarauakandle mängustiili jäljendamisest ja ülekandmisest lõõtspillile kirjutasin juba esimese loomingulise projekti juures (pt 4.1).

Kui eelpool toodud näide idapoolsetest mõjutustest Aivar Teppo mängus seadis Võru stiili kõrvuti näiteks Seto, Peipsi äärsete alade või Vene lugude ja esituslaadiga, siis Lääne-Eesti vanem traditsiooniline lõõtspillimuusika oli samuti Kagu-Eesti muusikast erinev. See erinevus on hästi kirjeldatav labajalavalssi geograafilise levikuga 19. sajandil. Labajalavalss on eelkõige viiuli- ja torupillipärane nähtus, Lääne-Eesti lõõtspillimuusika sarnaneski palju viiulimuusikale, vanimad lõõtspillilood pärinesid viiulirepertuaarist. Esitasin kontserdil kolm labajalavalssi kahelt Lääne-Eesti pillimehelt (Jaan Rand, Hans Dreiman). Lisaks esitasin ühe viiulipala Jaan Karjuse järgi ning ühe hiiu kandle pala Peeter Piilpärki järgi, kes olid mõlemad ka lõõtspillimängijad. Olulise „avastusena“ ja uuritavat traditsiooni tugevalt mõjutanud faktorina tuleb märkida, et labajalavalss kui repertuaari stilistiline žanr ei olnud Kagu-Eestis nii levinud kui mujal (Tõnurist 2000: 161). See seletab paljuski miks ja kuidas uuritav stiil ülejäänud Eesti lõõtspillimuusikast erineb.

Ka uuema stiiliga töötades sain sama „õppetunni“, mis ka vanema stiili puhul – eeskujuks oleva stiili jäljendamisel ja tabamisel aitab põhimõte, et võti peitub lihtsuses. Teisisõnu, et muusikaline eesmärk saaks täidetud, st esitus kõlaks stiilselt, ei ole algmaterjali vaja ülearu täiendada. Mina olen aga harjunud „kõike“ täiendama ja individualiseerima. Lihtsalt arhiivimaterjali kuulates (kuulamine kui esimene loovuurimuslik õppemeetod) tekib mul tavaliselt ettekujutus, mis kipub olema faktuuriliselt tihedam kui salvestisega kaasa mängides või noodistades selgub. Järelikult taandub „võti“ psühholoogilisele tasandile – selles pidevas sisemises heitluses tuleb õppida ennast tahaplaanile seadma ning et alati ei pea end mängides „tõestama“, oma isikupära või tehnilisi oskusi näitama.

Lihtsus kui põhimõte välistab ka teise esituspraktilise äärmuse – algmaterjali täpse jäljendamise ja ka püüdluse nii-öelda autentsuse poole. Täpne jäljendamine pole mu

esituspraktikas kunagi olnud eesmärgiks omaette, see lähenemine tähendaks tegelikkuses vaid takerdumist detailidesse. Igasugune taasesitus väljendab alati ka uut individuaalstiili. Helisalvestiste täpsem kuulamine ja transkribeerimine on mulle näidanud, et paljud võtted pole sugugi ülearu keerulised ega nii palju kaunistatud kui tundus algsel kuulamisel ja mälu järgi mängimisel. See õppetund on niisiis üldiseks vastuseks käesoleva töö ühele uurimisprobleemile – tuvastada oma mängustiilis võimalikud liialdused ja osata ennast tagasi hoida. Traditsioonikandjate stiili jäljendades olen näiteks märganud, et minu tempotunnetus kipub jääma aeglasemaks kui algsed tempod (see langeb kokku üldise esteetilise tendentsiga, mida analüüsis kirjeldasin – keskmised tempod on aja jooksul aeglasemaks muutunud). Õige tunnetuse tabamiseks on parimaks meetodiks salvestisega kaasa mängimine. See võimaldab eeskujuks oleva mängustiili konkreetseid tunnuseid kõige paremini mõista.

Kolmandal doktorikontserdil kõlas ka minu omalooming ja seaded. Uue seadega Eeva Talsi ja Aapo Ilvese loost „Üle ilma“ näitasin kontserdil, kuidas ma ka traditsioonilisest stiilist väljaspool luua suudan ning kuidas mina lõõtspilli mängutehnikat ja -stiili olen (originaalselt) edasi arendanud. Omaloomingut ma teadlikult kirjalikus töös kolmanda loomingulise projekti all ei käsitle, see jääb viimase projekti teemaks, mille ettevalmistusprotsessiga alustasin juba kolmandal õppeaastal.

#### **4.4 Loominguline projekt IV „Mind“**

Traditsioonilises stiilis mängimine pole kunagi olnud minu esituspraktikas ainsaks suunaks või huvialaks. Mu stiil ja mängutehnika on mitmekesine, mitte homogeenne nagu traditsiooniliste mängijate puhul tavaks. Minu neljas loominguline projekt kandis pealkija „Mind“ ning see sümboliseeris just seda osa minu muusikast ja mängustiilist, mis on mulle ainuomane. Kaudselt iseloomustab minu panust traditsiooni kogu repertuaar, mille aja jooksul lõõtspillile toonud ja seadnud olen. Selline lõõtspilli repertuaari laiendav tegevus on olnud omane ka näiteks Karl Kikasele ja Aivar Teppole. Otseselt pean neljanda loomingulise projekti kontekstis oma panuse all traditsiooni silmas aga vaid enda loodud palasid.

Projekti eesmärgiks oli anda täispikk autorikontsert, milleni ma oma esituspraktika jooksul varem jõudnud ei olnud. Seejuures ei olnud traditsiooniline mängustiil enam

kitsendavaks teemaks. Vältisin meelega „teiste“ loodud lugude esitamist, kuid ei välistanud traditsioonilist stiili omaloomingus. Kaugemaks eesmärgiks on anda selle projekti põhjal välja autorialbum. Uurimisprobleemiks oli see, kuidas luua teppo-tüüpi lõõtspillil uut muusikat, mis võiks olla minu panuseks traditsiooni, selle kujunemisse ja muusikaellu laiemalt, lisaks sellele, et olen traditsioonilise stiili ja repertuaari viljeleja ja edasikandja.

Omaloomingust ja seadmisest (arranžeerimisest) rääkides väljun analüüsija, uurija ja jäljendaja rollidest, jääb vaid looja, muusiku roll. Traditsioonikandjaks olemist (meelest) „välja lülitada“ ei saa, see jääb alati mu loomingus kumama. Kuid kuna enam ei ole oluline, kas muusika sobitub uuritava (või mistahes muu) stiili alla, võin musitseerides teadlikult erinevaid „piiranguid“ tühistada. Mind huvitab, kuidas teppo-tüüpi lõõtspill kõlab ka traditsioonilise stiili raamidest väljaspool, vabana. Soovin keskenduda kõlale ja muusikale, mitte tavapärasele muusika funktsioonile või publiku ootustele seoses selle pilliga kui rahvapilliga. Olen oma esituspraktikas aja jooksul palju erinevaid tehnilisi võtteid, meloodiajuppe (*riffe*) ja *groove* leiutanud, arendanud ennast erinevates suundades ja žanrites. Nüüd soovisin võtta eesmärgiks need katsetused ka lõpule viia ehk vormida mõtted teosteks. Olen aru saanud, et teosteks fikseerimata (eelkõige helikandjal ilmumata) on mu muusikal tunduvalt väiksem lootus levida.

Eelnevate projektide juures kirjeldatud enese (faktuuriline) tagasi hoidmine ei ole näiteks loomingulises mõttes aga kuigi edasiviiv ega ka alalhoidlik tegevus. Tänu läbi viidud analüüsile tean, et kui tahan kõlada traditsiooniliselt, piisab ka lihtsamatest mänguvõtetest kui ise tihtipeale aja jooksul kasutama olen hakanud. See ei tähenda aga sugugi, et ma harjumuspäraselt edasi ei võiks mängida, kõik oleneb siiski esituse eesmärgist ja kontekstist. Mänguvõtete faktuuriline laiendamine on minu mängustiili alati iseloomustanud. Olen hakanud kasutama näiteks ka oktavist laiemaid intervale ja akorde, seda ka meloodia dubleerimisel.

Ehkki ka isikupärane mängustiil ja -tehnika on teatud mõttes looming (interpretatsioon), käsitlen seda siinkohal siiski vaid traditsiooniliste võtete edasiarendamisena ning omaloominguna rangelt enda loodud muusikalist materjali. Piltlikult öeldes tõuseb viimase projektiga traditsiooni taustal esiplaanile „minu meel“, kõik, mis mind puudutab. Siinkohal on tegu ka teadliku sõnamängu ja turundusvõttega – inglise keeles tähendab *mind* meelt ning kasutan inglise keeles samuti projekti pealkirjana sõna *Mind*. Ehkki

omalooming kõlas ja oli uurimise all juba minu kolmandal doktorikontserdil „Meeles“, käsitlen oma enda loomingut puudutavat kirjaliku töö kontekstis sellesse alapeatükki koondatuna.

Siinkohal on oluline defineerida uusloomingu (omaloomingu) mõiste pärimusmuusika kontekstis. Minu esituspraktika põhjal võib uusloominguks olla (1) uus pala traditsioonilises stiilis, (2) traditsioonilise pala uus seade uuendatud stiilis või (3) vaba looming. Traditsioonilisele palale uue seade loomisel võib uuendustel olla seejuures erinev tase, ulatus ja intensiivsus. Seadmise all võib eristada traditsioonilise materjali taasloomist (*recreation*), ümberkujundamist (*reshaping/transformation*) ja uuendamist (*renewal/innovation*). Taasloomise kui täpse jäljendamise puhul võib seadmisena käsitleda vaid neid vormikujundusvõtteid, mida mängija muuta saab, näiteks osade järjekord või helistiku vahetamine. Ümberkujundamine tähendab näiteks vormi ja muude stiilielementide teadlikku muutmist. Ümberkujundamine kätkeb endas ka eelpool kirjeldatud variatsioonide pagasi kasutamist, aga ka väiksemaid stiili piiride ületusi vastavalt enda mõjutustele ja kogemusele. Ümberkujundamine hõlmab ka uute traditsioonilisse stiili sobituvate mänguvõtete tuletamist või loomist. Uuendamine tähendab traditsiooniteadlikkuse põhjal näiteks uute traditsioonilises stiilis lugude tegemist, ka viisidele uute sõnade tegemist või viiside kombineerimist. Samuti traditsioonilistele viisidele uusloominguliste osade lisamine (eelmängud, vahemängud, soolod jne). Uuendamine tähendab ka teiste muusikastiilide (näiteks jazz'i või iiri rahvamuusika) võtete kasutamist traditsioonilise materjali seadmisel. (Akesson 2006: 8–9)

Mind huvitab eelnevast Akessoni poolt pakutud taasloomise (seadmise) vormidest vaid viimane, uuendamine. Seejuures on antud projekti kontekstis oluline, et uut seadet saaks käsitleda uue loona, st originaalse meloodiana vms. Kuigi eetiline piir on segane, kust maalt võiks seatud pala enda loominguks pidada, ei soovi ma siingi loomingulisele protsessile asjatuid piire või pingeid seada. Jätan seega siinkohal sel teemal pikemalt arutlemata ja otsustusõiguse, kas nimetada uut pala seadeks või omaloominguks, autorile, antud juhul iseendale (autoriõigus). Määrav on see, kas tegu on pigem originaalse uue tervikuga (uue looga) või ümber kujundatud vana tervikuga (vana looga). Näiteks julgen ma oma Karl Kikase loost „Papiljoni polka“ inspiratsiooni saanud lugu „Papiljon“ nimetada oma tehtud looks.

**Traditsioonilises stiilis omalooming** tähendab sisuliselt kolmes tüüpilistes žanris lugude loomist – valsid, polkad ja reilendrid. Salvestatud materjali laiapõhjaline tundmine on andnud mulle üsna hea pildi sellele stiilile iseloomulikest ja mitteiseloomulikest meloodiatest, fraasidest, harmooniaskeemidest jne. Samuti jõudsin juba eelneva analüüsi tulemusel järeldusele, et vanem repertuaar on ühtlasem (sarnasema meloodikaga) kui hilisem mitmekesisem repertuaar. Näiteks teadvustan enese puhul „probleemi“, et tänu minu taustale, mõjutajatele ja muusikalisele maailmapildile kipun ma (eesmärgiga uusi traditsioonilises stiilis) viise luues kasutama fraase ja harmooniajärgnevusi, mis on iseloomulikud rohkem iiri või skandinaavia rahvamuusikale kui Lõuna-Eesti esteetikale. Seetõttu olen oma viimastes lugudes püüdnud piirduda vaid teppo-tüüpi lõõtspilli vanemale traditsioonilisele repertuaarile iseloomulike käikude ja vormidega. Võtsin aga ka teadlikult vastu otsuse loomeprotsessi jooksul mitte heituda tundeist, et mingi fraas või sarnane lugu on juba varem olemas, kellegi poolt juba loodud, sest olen aru saanud, et see on tugevalt eesmärgi poole liikumist takistav psühholoogiline tegur. Lähtumine traditsioonis esinevatest motiividest, käikudest, kasutatavatest võtetest jne, on igati loomulik ja „lubatud“ lähenemine. Lõppkokkuvõttes koosnevad kõik lood üsna üldlevinud motiividest ja fraasidest, uued meloodiad sünnivadki uutest kombinatsioonidest. Traditsioonilises stiilis omaloomingulise pala tegemise eeskujud on palju: August Teppo, Richard Reino, Karl Kikas, Aivar Teppo. Nende näitel tulenevad kõik meloodiad pilli mugavast mängutehnikast, sõrmestusest. Sisuliselt koosnebki traditsiooniline repertuaar sarnastest motiividest.

**Seadmine** on pärimusmuusiku põhiline töömeetod. Traditsioonilise materjali esitamine on alati mingil määral seadmine, see võib lähtuda traditsioonilisest stiilist või mitte. Minu loodud uus lugu „Papiljon“ on näiteks esimene katsetus meetodil, et „lammutada“ traditsiooniline materjal esmalt väiksemateks elementideks ning panna need siis uut moodi tervikuks kokku (ikka „hoolikalt segades ja maitse järgi erinevaid vürtse lisades“). Arranžeerimise näitena, mille tulemuseks on isikupärane looming, saab tuua Eeva Talsi ja Aapo Ilvese pala „Üle ilma“, mille puhul on tegu samas nii uue loominguga pärimusmuusikas kui ka lihtsalt „moodsa estraadipalaga“, millest mina omakorda uue, muusikalises mõttes mõnevõrra teistsuguse seade teinud olen. „Üle ilma“ näitena arranžeerimisest kui loomisest tuli ettekandele kolmandal doktorikontserdil (meloodia kui tervik esines seades muutmata kujul).

Järgnevalt jõuan **stiililiselt vaba loomingu** juurde. Kuna see väli on „vaba“ on seda raske defineerida, saan kirjeldada vaid erinevaid juhtumeid või lähenemismeetodeid. Vabadus on siinkohal loomulikult tinglik, sest olen ikkagi üsna tugeva traditsioonilise taustaga. Traditsiooni tundmine võib seega olla ka segavaks faktoriks täiesti „vaba“ loominguni jõudmisel. Õigem oleks öelda, et teadlikkus traditsioonist soodustab vaba loomingut, kuid inerts, mida traditsiooniline stiil ja repertuaar loomingule avaldab, segab seda. Igaljuhul on see taaskord üheks kasulikuks psühholoogiliseks harjutuseks.

Võib niisiis eristada traditsioonilist ja vabamat, post-traditsioonilist tõlgendamist, kus traditsioon on teadlikult „seljataha“ jäänud. Traditsioonilises stiilis mängimine võib tähendada täpset või osalist jäljendamist, aga ka väljastpoolt stiili pärineva pala seadmist traditsioonilise stiili raamidesse. Vaba või post-traditsiooniline lähenemine tähendab aga muuhulgas ka traditsioonilise materjali seadmist algmaterjali ja -stiili muutes või „vabas stiilis“ omaloomingut.

Vabalt võib kasutada kõiki elemente, mis teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilist kasutusala iseloomustavad. Nagu ka töö sissejuhatuses mainisin, käsitlen teppo-tüüpi lõõtspilli siinkohal enam mitte (eelkõige) rahvapillina, vaid kaasaegse muusikainstrumendina, st „lihtsalt“ pillina nüüdisaegse muusiku käes. Milline on August Teppo lõõtspilli potentsiaal 21. sajandi muusikas? Siinkohal ei pea ma silmas traditsioonilisse stiili loodud uut muusikat (samas stiilis uusi lugusid), vaid lasen „meelega“ stiili raamidest ja piirangutest lahti, kasutan teppo-tüüpi lõõtspilli mitte kui traditsioonilist, vaid kaasaegset või ajatut muusikainstrumenti, millel ennast ja oma meelt väljendada.

Näiteks kasutan loos „Postid“ ebatraditsioonilist taktimõõtu 5/4. Lisaks olen selle pala ühe osa üles ehitanud ebakõlale, mis tuleneb teppo-tüüpi lõõtspilli naturaalhäälestusest ja sellest, et samadel helistikku nootidel võib olenevalt positsioonist (nupureast) olla veidi erinev helikõrgus.

Loos „Nihked“ olen aga kasutanud improviseerimispõhiselt traditsioonist tuttavaid mittetaktijoonepõhiseid suunavahetusvõtteid. See on siiani kõige enam „kastist välja“ mõtlev lahendus ning sel meetodil on potentsiaali täiesti uue stiili näol. Loos „Tiivad“ (2018) olen aga kokku võtnud aastatepikkused otsingud ja katsetused, kuidas kasutada minoorseid helistikke, kõiki võimalikke saateakorde, luua riffe, bassiliine (saada bass partiina liikuma) jne. Palas „Pikem tee“ kaasan eraldi partiina ka vokaali „liini“. Kui

seni olen „vokaalina“ esitanud vaid laulusõnu, st laulnud, siis soovin ka selle traditsioonist tuleneva tava nii-öelda vabaks lasta („laululine stiil“ ja „meloodiliapõhine mõtlemine“ on traditsioonilise stiili tunnused). Hääle kasutamine on samuti pillimängija üks muusikalistest vahenditest. Teppo-tüüpi lõõtspill on küll põneva ja inspireeriva traditsiooniga rahvapill, kuid eelkõige lihtsalt muusikainstrument, miski ei piira nende vahendite vaba kasutamist. Konservatiivsele traditsioonikäsitlusele vastandudes – ega pill pole traditsioonis „süüdi“, ikka pilli mänginud inimesed on (kaasa arvatud mina ise). Pill on vaid „sõnumitooja“, muusikalise mõtte edastamise vahend. Võib ka öelda, nagu mu III ja IV loomingulise projekti juhendaja Antti Paalanen (veidi ümber sõnastatult) mind julgustas traditsiooni seatud raame teadvustama: „Lõõtspill ise veel ei tea, et ta 21. sajandisse jõudnud on.“

Viimasel doktorikontserdil esitlen ka uut, eritellimusel vastvalminud uue põlvkonna (ehk nii-öelda 21. sajandi) teppo-tüüpi lõõtspilli, millel on lisaks mažoorsetele saateakordidele ka teine nupurida minoorsete saateakordidega. See pill võimaldab ületada veel rohkem piiranguid, mida traditsiooniline teppo-tüüpi lõõtspill seab. Et pill valmis eritellimusel ja põneva arendustöö tulemusel alles vahetult enne kontserti, ei mahu see loominguline suund käesolevasse töösse, piirdun 20. sajandi pilliga.

Kasutan oma esituspraktikas erineva häälestusega pille. Traditsiooniliselt on teppo-tüüpi lõõtspill naturaalses häälestuses. 20. sajandi viimasel kolmandikul hakati aga neid häälestama ka võrdtempereeritud põhimõttel. Mina alustasin mängimist võrdtempereeritud häälestuses pillil, mistõttu ei seadnud naturaalhäälestus mulle kui arenevale muusikule teatavaid piiranguid (naturaalhäälestuses kõlavad puhtalt vaid teatud, eelkõige kolmele harmoonilisele põhifunktsioonile vastavad kooskõlad). Oma magistriõpingute alguses tegin naturaalhäälestuse põhimõtte ja erinevad teppo-tüüpi pillidel kasutatavad naturaalhäälestuse süsteemid omale selgeks ning kohendasin uute teadmiste valguses oma harjumuspäraseid mänguvõtteid. Naturaalhäälestuse avastamine andis minu muusikalisele maailmapildile täiesti uue mõõtme. Sain aru, et traditsioonilises stiilis lõõtsapalasisid, või lihtsalt öeldes „kolmeduurilugusid“, on mõtet mängida pigem naturaalhäälestuses pillil, sest see kõlab palju „mahlasemalt“ (konsoneeruvamalt), puhtamalt ja ka stiilsemalt. Sellest tähtsast avastusest alates vajan ma lõõtspillimängijana piisavaks eneseväljendamiseks kahte erinevas häälestuses pilli. Lihtsustatult öeldes kasutan võrdtempereeritud häälestuses pilli juhul, kui soovin eirata

või laiendada traditsioonilise stiili raame, eelkõige „kolme duuri“ põhist harmoniseerimist silmas pidades.

Viimasel doktorikontserdil kandsin ette omaloomingut kõigist eelpool mainitud suundadest. Seos traditsioonilise stiiliga säilis läbi traditsioonilises stiilis omaloominguliste lugude esitamise. Traditsioonilises stiilis loomine polnudki aga nii kerge ülesanne, arvestades kõiki mulle aja jooksul osaks saanud mõjutusi. Kokkuvõtlikult aitas viimane omaloominguline projekt kaasa minu kompositsioonilise helikeele kujundamisele. Erinevate ideede ja meetodite taga, millest selleks kontserdiks lood sündisid, on veel palju potentsiaali. Projekt aitas seega leiutada uusi mänguvõtteid, avardada teppo-tüüpi löõtspilli repertuaari stilistilist amplituudi ja kasutusvõimalusi kaasaegse muusikainstrumendina.

## Kokkuvõte

Nagu nähtub töö pealkirjast oli käesoleval uurimisel kaks põhilist eesmärki. Töö käsitles teppo-tüüpi lõõtspilli mängimise traditsioonilist stiili kui eripärast muusikalist väljenduslaadi ja teatud mängutehniliste võtete kogumit. Teaduslikuks eesmärgiks oli seda stiili ja selle kujunemist mõista ja kirjeldada. Loovuurimuslikuks eesmärgiks oli saada stiilist rohkem teadlikuks, et seda paremini omandada ja individualiseerida, luua seeläbi traditsiooni seisukohalt stiilset ja mitmekesisist esituspraktikat ning kujundada oma isikupärast helikeelt. Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise all pidasin silmas selle stiili arenemist sellisesse variatiivsusesse, milliseks see kultuurinähtus „enne mind“ ehk 20. sajandi lõpuks välja kujunes. Traditsioonikandjana ja pärimusmuusikuna soovin sellest variatiivsusest võimalikult teadlik olla.

Uurimuses tuginen helisalvestistele, mis pärinevad aastatest 1954–1995 ja 2009. Olulisimad esitajad olid sel perioodil stiili mitmekesisuse seisukohast August Teppo, Elmar Lindmets, Richard Reino, Karl Kikas, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit ja Aivar Teppo. Töö peamisteks uurimismeetoditeks on helisalvestiste noodistamine, stiilelementide eraldamine ja nende kasutuse võrdlev analüüs ning eneserefleksioon. Lisaks kirjeldan põgusalt ka teisi oma praktilises töös rakendatavaid (pärimusmuusiku) loovuurimuslikke meetodeid nagu kuulates õppimine, kuulmise järgi mängimine, koos salvestisega mängimine, salvestise aeglustamine ja koos noodistusega mängimine. Töös toodud noodinäidete aluseks on helisalvestiste täispikad transkriptsioonid, mis on töö olulisteks lisadeks (vt lisa 1). Noodistatud salvestisi saab soovi korral kuulata lisa 2.

Esimeses peatükis kirjeldan töö teoreetilist raamistikku. Traditsiooni käsitlen kui teadmiste ja oskuste edasikandumise protsessi. Traditsiooniline muusika ehk pärimusmuusika tähistab ühtviisi nii traditsiooni sisuks olevat muusikalist materjali (repertuaaripõhine traditsioonikäsitus) kui ka käitumisviisina käsitletavat väljenduslaadi (stiilipõhine traditsioonikäsitus). Mängustiili mõistet käsitlen esitusstiili sünonüümina. Eelistan mängustiili mõistet, sest see rõhutab paremini mänguprotsessi kui kehalist (*embodiment*) ja pillikonstruktsiooniga seotud tegevust. Mängija isikupärane esitusstiil (ehk mängustiil) koosneb mänguvõtetest ehk tehnilistest vahenditest muusikalise mõtte edastamiseks ja muusikalistest mõjutustest

(maailmapildist), millest lähtub kogu mängija stiilitunnetus ja loominguline panus. Töö metodoloogia seisukohalt on oluline eristada ka repertuaari stiili ja mängustiili. Mängustiil on muusiku „vabaduse ala“ repertuaari tõlgendamisel. Suulise traditsiooni muusikas, erinevalt euroopalikust kunstmuusikast, kuuluvad mängustiili alla peale artikulatsiooni, agoogika, tempo ja dünaamika ka meloodia varieerimine, faktuuri kujundamine ja isegi harmoniseerimine.

Teises peatükis kirjeldasin, kuidas ma teppo-tüüpi lõõtspilli mängimise traditsiooni käsitlen, samuti lõõtspillide liigitust ja põhimõisteid. Vaadeldav traditsioon kuulub uuema rahvamuusika vanemasse kihistusse, sest see on välja kujunenud uuemale funktsionaalharmoonilisele muusikale ülemineku esimeses etapis 19. sajandi lõpus ning on osaliselt üle võtnud ka vanemast traditsioonist pärit elemente. Repertuaar liigitub žanriliselt üldiselt valssideks, polkadeks ja reilendriteks. Käsitlen traditsiooni eeskujupõhisena ehk kirjeldan seda läbi silmapaistvate ja mõjukate mängijate, kes on oma eeskujuga olnud traditsiooni kujundajateks. Lihtsustatult seadsin teppo-tüüpi lõõtspilli mängutraditsiooni „algpunktiks“ August Teppo kui esimese mängija omavalmistatud (tüüpi) pillil.

Kolmandas, kõige mahukamas peatükis iseloomustasin esmalt pärimusmuusiku loovuurimuslikku tööprotsessi ja uurimismeetodeid, uurimismaterjali ja valimit. Seejärel ning eraldasin stiilitunnuseid, mida võib käsitleda ka mänguvõtetenä. Seejärel analüüsisin nende abil põhjalikult teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilist mängustiili. Stiilitunnuste eraldamisel ja süstematiseerimisel eristasin esmalt parema, siis vasaku käega seotud stiilielemente, seejärel lõõtsatõega seonduvat ning lõpuks üldiseid elemente. Kõige enam erinevad mängijate plaanis meloodia tõlgendus ja parema käe faktuurivõtted. Meloodia tõlgenduse aluseks on mingi lihtsustatud mudel või ettekujutus meloodiast (näiteks tuntud lauluviis), mida mängides realiseeritakse, täiendades mudelit erinevate meloodiliste variantide ning faktuuri-, rütmi-, artikulatsiooni- ja kaunistusvõtetega. Vasaku käe võtted on üsna piiratud, vähem variatiivsed ja need on aja jooksul vähem muutunud. Mõlema käe koostöös elluviidavatest tunnustest vääriavad märkimist meloodiat akordihelina käsitlevad harmoniseerimis- ja suunavahetusvõtted (st et mängutehnilisest mugavusest lähtudes võivad akordihelidena olla tõlgendatud ka pided, abihelid ja teised meloodilise figuratsiooni elemendid). Üldistest stiilielementidest tooksin esile tendentsi, et eelistatud esitustempod on aja jooksul

valsside puhul aeglasemaks ja polkade puhul kiiremaks muutunud. Huvitavaks leiuks on ka see, et akordilöökide tempo tasandil olid vanemas stiilis eri tantsuliikide tempod ühtlasemad, mis viitab mängija liigutuste mugavusele ja inertsile.

Analüüsi tulemused võtsin pikemalt kokku alapeatükis 3.4, mis käsitleb teppo-tüüpi löötspilli mängustiili kujunemise protsessi uuritava ajaperioodi jooksul. Selles protsessis võib tinglikult eraldada vanemat ja uuemat stiili lähtudes kitsamast või laiemast paikkondlikust vanemast stiilist (vastavalt Vana-Võru stiil ja Põlva-Võru/külapillimehe stiil) ja paikkonnaülesest uuemast stiilist. Samuti eristan kolme stiililist polvkonda, mida võiks pidada ka kolme väljapaitva muusiku koolkondadeks – August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppo koolkonnad. August Teppo esindab vanemat stiili, Aivar Teppo uuemat stiili ja Karl Kikase stiil on üleminekustiil, kus kattuvad vanema ja uuema stiili elemendid (stiili kujunemise protsess on kujutatud tabelis 10, vt lk 129). Kõige kokkuvõtlikuma ülevaate stiili kujunemisest ja analüüsitulemustest stiilielementide kaupa annavad tabelid 11 (vt lk 138–141) ja 12 (vt lk 144–145). Esimene neist näitab vanema ja uuema stiili traditsioonilist ühisosa, teine analüüsib stiili muutusi kolme põlvkonna isikustiilides. Samas alapeatükis näitan samuti, et sarnane mängustiil ja väljenduslaad pole omane mitte ainult teppo-tüüpi löötspillile, vaid iseloomustab teatud ajastu repertuaari mängimist eri rahvapillidel ehk muusikastiili laiemalt.

Neljandas peatükis kirjeldan nelja loomingulise projekti põhjal, kuidas ma olen kasutanud traditsioonilist stiili oma esituspraktikas ning kuidas läbi viidud analüüs on aidanud kaasa töö eesmärkide saavutamisele. Esimese loomingulise projekti „Päkarauakannel“ põhjal selgitan, kuidas löötspilli mängustiili tundmine on aidanud mul päkarauakandle mängustiili ja -tehnikat arendada ning ka vastupidi ehk kuidas mänguvõtteid ühelt pillilt teisele kohandada. Teisel doktorikontserdil „Allikal“ keskendusin teppo-tüüpi löötspilli vanemale traditsioonilisele mängustiilile August Teppo ja teiste Vana-Võrumaa löötspillimängijate näitel. Kolmanda loomingulise projektiga „Meeles“ uurisin ja mõtestasin laiemalt uuemat stiili. Neljas projekt „Mind“ keskendus minu enda loomingule ja isikupärase helikeele otsimisele, kus traditsiooniteadlikkus ja traditsioonilisus ei ole enam eesmärgiks omaette. Kirjeldan, kuidas ma osasid traditsioonilise stiili elemente ja võtteid oma loomingu „uuskasutanud“ või edasi arendanud olen. Omaloomingu all eristasin traditsioonilises

stiilis uusloomingut, traditsioonilise loomingu uuendamist (innovaatilist seadmist) ja stilistiliselt vaba loomingut.

Traditsioon ei saa kunagi valmis saada, see on protsess, mis on pidevalt mingis kujunemisjärgus. Üldine järeldus traditsiooni kujunemisprotsessi seaduspärasuste kohta on see, et traditsioonis on uuemate arengute kõrval säilitanud ka vanemate kihistute stiil. Kolme põlvkonna stiilid on kõik esindatud tänaseni ning tundub, et see perspektiiv on püsiv – traditsioon suudab ennast taasluua. Siin mängib rolli see, et uuritav stiil on avatud muutustele – sellesse stiili on mugav ka traditsioonivälist päritolu repertuaari üle kanda või uut repertuaari luua. Minu kui tänapäevase mängija näitel pakub traditsioon selle kandjale nii minevikku kui ka tulevikku suunatud nüansirikkaid avastusi ja loomingulisi perspektiive. Mind inspireerib ühtmoodi nii traditsioonilise stiili geniaalsus oma lihtsuses, sellesse stiili sobivate uute võtete või lugude loomine, kui ka lõõtspillil uute kaasaegsete stiilide ja võtete sünteesimine.

Käesoleva uurimuse tulemusi ja oma praktilisi kogemusi kokku võttes saan tõdeda, et traditsiooniteadliku esituspraktika loomise üheks vältimatuks aluseks on traditsioonilise muusika jäädvustuste loovuurimuslik analüüs ning oma senise loomingulise praktika teadvustamine. Michael Tenzer on sissejuhatuses raamtule *Analytical Studies in World Music* (2006) tõstnud esile muusikalise analüüsi „kogemuslikku väärtust“ – analüüsimine õpetab mõtlema ja kuulama (Tenzer 2006: 7). Tema sõnul on analüütiline töö muusikaliste tekstidega, sh traditsioonilise muusika noodistamine, kasulik „harjutus, kuna viib meid heli eripäradega intensiivsematesse suhetesse“ (Tenzer 2006: 7–8). Uurimuse läbiviimise ajal veendusin selles ka ise. Muusikaliste tekstide detailidesse süvenemine aitas mul mitte ainult paremini mõista muusika struktuuri ja sisemist loogikat (saada aru, kuidas uuritud mängijad mõtlesid), vaid ka teadvustada ja täpsustada paljusid intuiitviseid tunnetuslikke tähelepanekuid, mis mul oma pikaajalise mängupraktika jooksul on tekkinud. Teadlikum lähenemine oma stiili kujundamisele on neid ettekujutusi rikastanud ja on väärtuslik oskus ka pillimängu õpetamise juures.

Olen varem kirjutanud magistritöö Karl Kikase mängustiilist, nüüd käsitlesin aga tervet teppo-tüüpi lõõtspilli traditsiooni. Pärimusmuusika uurijana jääb stiil ilmselt ka tulevikus mu peamiseks huvialaks. Selle taustal oleks loogiline jätkata uurimist, laiendades teemat uuema instrumentaalse pärimusmuusika ühise ajastustiilini, kuhu ka teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioon kuulub.

Lõppkokkuvõttes on minu väitekiri doktorikraadi taotlemiseks (ühe sõnaga) stiilikäsitlus. Pärimusmuusika stiilipõhine käsitlus. Võib öelda, et traditsioon on stiil ja pärimusmuusika on stiil. Uurimisprotsessis täitusid üldiselt kõik püstitatud eesmärgid. Sain traditsiooni kujunemisest ja helikeelest objektiivse ülevaate. Oskan selgemini eristada enda mänguvõtteid ja tõlgendusvariante traditsioonis varem esinenud variantidest ja võtetest. Minu loominguline pagas on avardunud. Teppo-tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili jagamine teoreetiliseks vanemaks ja uuemaks stiiliks ning kolmeks põlvkonnastiiliks on aidanud mul traditsiooni süvitsi tundma õppida. Teppo-tüüpi lõõtspillile kohandatud mängustiili elementide eraldamise süsteemi saab rakendada ka teiste pillide mängimisel, uurimisel ja õpetamisel. Lisaks kujunes teppo-tüüpi lõõtspillile uurimisprotsessi käigus välja eestikeelne akadeemiline sõnavara ja otstarbekas noodistussüsteem. Üldiselt peaks pärimusmuusikas rohkem keskenduma stiilile. Selles valguses seab töö suunda nii teppo-tüüpi lõõtspilli kui ka eesti rahvapillimuusika uurimise valdkonnas laiemalt.

## Allikad

### Valimi helisalvestised:

#### **1) Tüüpmeloodia: Üks vanamees raius**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1228.10 < Perekonna valss < Põlva khk., Loosu k. - Aino Strutzkin < August Teppo (1956)

EKM ERA: RKM, Mgn. II 77 b < Üks vanamees raius < Hargla, Mõniste k. - Herbert Tampere < Arnold Pärnamets (1957)

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1228 < Valss < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin < Heino Teppo (1970)

Helikassett „Lõõtspillilood“ (23) < Perekonnavalss < Tartumaa, Vedu k. < Aivar Teppo (1995)

#### **2) Tüüpmeloodia: Meremehe seiklus**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1228.13 < Valss < Põlva khk., Loosu k. - Aino Strutzkin < August Teppo (1956)

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1095.25 < Meremeeste seiklus < Kanepi khk., Vana-Prangli k. - Aino Strutzkin < Richard Reino (1961)

ERR Audioarhiiv, CDR-640.9 < Meremehe seiklus < Kanepi khk., Hauka k. – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1954)

ERR Videoarhiiv, 1987-083926-0001 < Mängi, mängi, lõõtsapill (10:02) < Meremehe seiklus < Kanepi khk, Sõreste k - Lembit Heinmaa (režissöör) < Kalju Sarnit (1987)

#### **3) Tüüpmeloodia: Ma tahaksin kodus olla**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1228.26 < Ma tahaksin kodus olla < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin < August Teppo jr (1970)

ERR Audioarhiiv, ACDRF-2306.26 < Ma tahaksin kodus olla < Kanepi khk, Vana-Prangli k - Aino Strutzkin < Richard Reino (1977)

ERR Audioarhiiv, RMARH-32509 < Vello Mikkser. Õpetaja ja pillimeister Kalju Sarnit (04:25) < Ma tahaksin kodus olla < Kanepi khk, Sõreste k - Vello Mikk, Henn Rebane < Kalju Sarnit (1998)

Helikassett „Lõõtspillilood“ (7) < Ma tahaksin kodus olla < Tartumaa, Vedu k. < Aivar Teppo (1995)

#### **4) Tüüpmeloodia: Sitsikleit**

ERR Audioarhiiv, CDR-640.17 < Sitsikleit < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1972)

EKM ERA: RKM, Mgn. ER 63 (26) < Ma ei lähegi täna koju < Võru linn - Aino Strutzkin < Elmar Koovik (1983)

EKM ERA: RKM, Mgn. II 76 b < Valss: Must kleit < Hargla, Mõniste k. - Herbert Tampere < Arnold Pärnamets (1957)

#### **5) Tüüpmeloodia: Väike Ants**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-179.2 < Väike Ants < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1968)

EKM ERA: RKM, Mgn. ER 63 (25) < Pulmapolka < Võru linn - Aino Strutzkin < Elmar Koovik (1983)

EKM ERA: RKM, Mgn. II 77 d < Eesti polka < Hargla, Mõniste k. - Herbert Tampere < Arnold Pärnamets (1957)

ERR Videoarhiiv, 1987-080344-0001 < Lõõtspill hõiskab (05:13) < Väike Ants < Kanepi khk, Sõreste k - Lembit Heinmaa (režissöör) < Kalju Sarnit (1987)

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1228.30 < Loosu küla polka < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin < Heino Teppo (1970)

### **6) Tüüpmeloodia: Võru polka**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1228.12 < Polka < Põlva khk., Loosu k. - Aino Strutzkin < August Teppo (1956)

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1477.4 < Polka < Kanepi khk, Vana-Prangli k. - Aino Strutzkin < Richard Reino (1971)

ERR Audioarhiiv, ACDRF-179.8 < Pruudi polka < Kanepi khk., Hauka k. – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1968)

EKM ERA: ERA, DAT 38 (8) < Polka < Tartu-Maarja khk., Äksi a. - Jaan Tamm; Urmas Oras < Aivar Teppo (1994)

Helikassett „Lõõtspillilood“ (15) < Polka < Tartumaa, Vedu k. < Aivar Teppo (1995)

### **7) Tüüpmeloodia: Krakovjak**

EKM ERA: RKM, Mgn. II 81 c < Krakujak < Rõuge, Vana-Roosa k. - Herbert Tampere < Elmar Lindmets (1957)

RKM, Mgn. II 77 a < Krakujak < Hargla, Mõniste k. - Herbert Tampere < Arnold Pärnamets (1957)

CD Elmar Ruusamäe 75. Lõõtsaga läbi elu (6) < Krakovjak < Võru, Kose k. - salvestatud Tartus (2009)

### **8) Tüüpmeloodia: Vengerka**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1082.6 < Vana vengerka < Põlva khk., Loosu k. - Aino Strutzkin < August Teppo (1956)

EKM ERA: RKM, Mgn. II 94 b < Vinjerka < Hargla, Parmupalu k. - Herbert Tampere < Eduard Pärnamets (1957)

Helikassett „Lõõtspillilood“ (26) < Vengerka < Tartumaa, Vedu k. < Aivar Teppo (1995)

### **9. Tüüpmeloodia: Teised naised**

ERR Audioarhiiv, CDR-640.2 < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1954)

### **10) Tüüpmeloodia: Tule aga tule**

ERR Audioarhiiv, ACDRF-1095.28 < Reinlender < Kanepi khk, Vana-Prangli k. - Aino Strutzkin < Richard Reino (1961)

### **Valimivälised noodi- ja helinäited:**

ERR Audioarhiiv, CDR-640.10 < Vahtra polka < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1954)

ERR Audioarhiiv, CDR-640.8 < Juudi reilender < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1954)

ERR Audioarhiiv, CDR-640.11 < Magus uni < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin < Karl Kikas (1968)

EKM ERA: ERA, FAM 198 < Vengerka < Võnnu khk, Ahunapalu k - Ene Lukka; Tuule Kann; Pille Karras < Aksel Tähnas (1995)

CD Lindpriid „Kaugel, kaugel, kus on minu kodu“ (1) < Kaugel, kaugel, kus on minu kodu < Paul Kalda (1997)

EKM ERA: ERA, Pl. 35 A1 < Tati-Antsu polka < Urvaste; Vaabina v. - Herbert Tampere; August Pulst < Kristjan Joakit; Otto Hiiop (1937)

Toomas Siitan 28.04.2020. Konsultatsioon doktoritöö seminaril.

## Kirjandus

- Åkesson, Ingrid 2006. Recreation, reshaping, and renewal among contemporary Swedish folk singers: Attitudes toward tradition in vocal folk music revitalization. – *STM Online*, Volume 9, (5) (PDF) Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers. Attitudes Toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization (researchgate.net), vaadatud 11.05.2022.
- Bangert, Mark, Eckart O. Altenmüller 2003. Mapping perception to action in piano practice: a longitudinal DC-EEG study. – *BMC Neuroscience* 4, bmcneurosci.biomedcentral.com/articles/10.1186/1471-2202-4-26, vaadatud 11.05.2022.
- Bohlman, Philip V. 2020. *World Music: A Very Short Introduction*. Second Edition. Oxford University Press.
- Cyr, Mary 2016. *Performance Practice in Western Art Music*. Oxford Bibliographies.
- Dahlig-Turek, Ewa 2012. New Tradition. Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation and Application. – *XXVI European Seminar in Ethnomusicology, Budapest*. Budapest: HAS Research Centre for the Humanities, pp. 311–321
- Fleming, Esther 2020. What is a historically informed music performance? – *SidmartinBio*, 2. detsember, sidmartinbio.org/what-is-a-historically-informed-music-performance/, vaadatud 14.05.2022.
- Gill, Satinder P. 2008. *Cognition, Communication and Interaction: Transdisciplinary Perspectives on Interactive Technology*. London: Human-Computer Interaction Series.
- Glassie, Henry 1989 (1995). *The Spirit of Folk Art*. New York: Abrams in association with the Museum of New Mexico, Santa Fe.
- Honko, Lauri 1998. Folklooriprotsess. – *Mäetagused*. Nr. 6, haldjas.folklore.ee/Tagused/nr6/honko.htm, vaadatud 17.02.2021.
- Kiviberg, Ando 2013. Meie muusikaline emakeel. – *Postimees*. 19.05.
- Kõivupuu, Marju 2018. Pärandkirju II – Traditsioon. – *Sirp*. 23.02.
- Latham, Alison 2011. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press (Performance Practice. – *Oxford Reference*, oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5090, vaadatud 15.04.2022.)
- Leman, Marc, Pieter-Jan Maes 2014. The role of embodiment in the perception of music. – *Empirical Musicology Review* 9, pp. 236–246.

- Liimets, Airi 1999. *Refleksioon õpitegevuse stiilist kasvatusteadusliku kategooriana*. Tallinna Pedagoogikaülikool.
- Lomax, Alan 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books.
- Lotman, Mihhail jt 2018. *Semiootika*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Matyja, Jakub R. 2016. Embodied Music Cognition: Trouble Ahead, Trouble Behind. – *Frontiers in Psychology. Cognition*. 12.12.2016. [Frontiers | Embodied Music Cognition: Trouble Ahead, Trouble Behind | Psychology \(frontiersin.org\)](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.00121/full), vaadatud 15.04.2022.
- Meri, Lennart 1996. Vabariigi Presidendi kõne Tartu Ülikooli aulas 14.05.1996. – *Vabariigi Presidendi Kantselei, Vabariigi President Tartu Ülikooli aulas 14. mail 1996*, vaadatud 14.04.2022.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morgenstern, Ulrich 2021. In Defence of the Term and Concept of Traditional Music. – *Musicologist*, Volume 5 Issue 1.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. London: The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited.
- Nettl, Bruno 2015. *The Study of ethnomusicology. Thirty-three Discussions. Third edition*. University of Illinois Press.
- Noormaa, Tarmo 2005. *August Teppo ja tema lõõtspill*. Diplomitöö. Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Pascall, Robert 2001. Style. – *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
- Rüütel, Ingrid 1989. *Meie repertuaar IV. Eesti rahvapillilood I*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rüütel, Ingrid 2012. *Eesti uuema rahvalaulu kujunemine*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Sarapuu, Peeter 2009. *Tõe ja tõekspidamise vastuolu: heakõlalisuse teoreetilistest alustest*. Doktoritöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Siitan, Toomas 2004. *Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – Mõeldes muusikast*. Tallinn: Varrak, lk. 35–53.
- Sildoja, Krista 2004. *Põhja-Pärnumaa viuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel*. Magistritöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. ([rahvamuusika.ee/vana/sildoja\\_uurimus/index.htm](http://rahvamuusika.ee/vana/sildoja_uurimus/index.htm), vaadatud 14.05.2022)
- Sildoja, Krista, Raivo Sildoja 2004. *Rahvamuusika*, [rahvamuusika.ee/index.php?s=213](http://rahvamuusika.ee/index.php?s=213), vaadatud 10.04.2021.

- Sildoja, Krista 2014. *Äratusmäng uinuvale rahvamuusikale. August Pulsti mälestusi*. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuseum.
- Särg, Taive 2012. Eesti regilauluviisid ja rahvamuusika 20. sajandi alguse haritlaste vaates. – *Eesti Rahvaluule Arhiivi toimetused*, 29, lk. 71–142.
- Särg, Taive, Ants Johanson 2011. Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis. – *Mäetagused*, 49, [tagus49vrv.PMD \(folklore.ee\)](http://tagus49vrv.PMD(folklore.ee)), vaadatud 12.05.2020.
- Tampere, Herbert 1975. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Taul, Anu 2002. *Võrumaa lõõtspillimängija Karl Kikas*. Diplomitöö. Viljandi Kultuurikolledž.
- Teinbas, Taavi 1994. *Lõõtspillidest, lõõtspillimängust ja -mängijatest*. Tallinn: Eesti Rahvakultuuri Arenduskeskus.
- Tenzer, Michael 2006. *Analytical Studies in World Music*. Oxford University Press.
- Tõnurist, Igor 1996. *Pillid ja pillimäng eesti külaelus*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
- Tõnurist, Igor 2000. „Eesti valss“ kodumaa tunnusenä? – *Eestlane ja tema maa*, toim. Aivar Jürgenson. Tallinn: Ajaloo Instituut, lk. 159–167.
- Tõnurist, Igor 2007. Põkarauakandle ajaloo. – *Põkarauakandle mänguõpetus*. Toim. Toivo Luhats, Igor Tõnurist. Tallinn: Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, lk. 7–13.
- Tõnurist, Igor, Aleksander Sünter, Tarmo Noormaa jt 2008. *Eesti rahvapille*. Tallinn-Viljandi: Ajakirjade Kirjastus.
- Uppin, Juhan 2015. *Karl Kikas inspiratsiooniallikana. Mängustiili analüüs*. Magistritöö. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia; Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Veidemann, Rein 2018. Hinge puudutus. Ukuaru valss. – *Edasi* 22.12.
- Vooglaid, Ülo 2019. *Elanikust kodanikuks: käsiraamat isemõttelejale*. Tallinn: Ülo Vooglaiu Kirjastus.

## Doktorikontsertide kavad

### I doktorikontsert „Päkarauakannel“

Toimumisaeg: 27.05.2019, 19:00

Toimumiskoht: Theatrumi saal, Vene 14, Tallinn

Esineja: Juhan Uppin (päkarauakannel)

Juhendaja: Tuule Kann

Kava:

#### **1. Uus valss**

ERR, ACDRF-1449.1-38 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Aino Strutzkin 1972. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

#### **2. Aarna ja Looga reilender**

< Võnnu khk, Ahunapalu k – Tuule Kann 1995. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

#### **3. Kui aasal hõljumas udu**

ERR < Võnnu khk, Ahunapalu k – Aino Strutzkin 1977. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

#### **4. Junne Jaani polka**

ERR, 1989-081271-0006 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Georg Jegorov 1989. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

#### **5. Seal, kus Emajõgi voolab**

ERR, CDR-640.16 < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin 1968. a < Karl Kikas, 1914–1992

sõnad: Kustas Kikerpuu

#### **6. Teopoisi künnilaul**

Rahvusarhiivi filmiarhiiv, EFA.595.H.HK.3033 (2) < mänginud Johannes Rosenstrauch (Kandle-Juss)

#### **7. Pulmamarss**

pärimuslik (Soome) / õpitud Tuule Kanni järgi

#### **8. Vana madrus**

Shane MacGowan/sõnad: Jaan Tätte

#### **9. Ainult sulle**

Jaan Metsamärt / pärimuslik versioon õpitud lõõtspillimängija Ants Tauli järgi

#### **10. Kõrtsi polka**

ERR, 1988-084490-0001 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Georg Jegorov 1989. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

#### **11. Ahunapalu valss**

ERA, FAM 198 < Võnnu khk, Ahunapalu k - Ene Lukka; Tuule Kann; Pille Karras (1995) < Aksel Tähnas (1911–1997)

#### **12. Vabakäigu reilender**

Juhan Uppin (2019)

### **13. Tassike teed**

Joel Steinfeld

### **14. Rändaja unistus**

pärimuslik (Soome)/sõnad: Margus Põldsepp

### **15. Võru polka**

ERR, 1988-084490-0001 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Georg Jegorov 1989. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

## **II doktorikontsert „Allikal“**

Kontsertsalvestuse toimumise aeg: 22.05.2020, 18:00

Koht: Vanalinna Muusikamaja (Uus 16c, Tallinn)

Esineja: Juhan Uppin (teppo-tüüpi löõtspill)

Juhendaja: Janika Oras (PhD)

Kava:

#### **1. Polka**

ERR, ACDRF-1228.7 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **2. Aleksandri valss**

ERR, ACDRF-1082.5 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **3. Vana Loosu küla polka / Noore-ea polka**

ERR, ACDRF-1082.715 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

ERR, ACDRF-1228.1 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **4. Reinlender**

ERR, ACDRF-1228.111 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **5. Minu armas Klaara / Poissmehe polka**

ERR, ACDRF-1082.4 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

ERR, ACDRF-1228.6 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **6. Poiss, ära ulla sa mu pruudiga**

ERR, ACDRF-1228.12 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **7. Üks vanamees raius**

ERR, ACDRF-1228.10 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **8. Augusti polkad**

ERR, ASCDR-10730.7(1) < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

ERR, ASCDR-10730.7(2) < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **9. Loosu valss**

ERR, ACDRF-1228.15 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

#### **10. Vana polka**

ERR, ACDRF-1228.3 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

## **11. Vana lāngus rehetare**

ERR, ACDRF-1228.24 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1970 < August Teppo jr 1899–1974

## **12. Polka**

ERR, ACDRF-1228.30 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1970 < Heino Teppo 1930–1977

## **13. Vanaaoline valts**

RKM, Mgn. II 82 c < Rõuge khk, Vana-Roosa k – Herbert Tampere 1957 < Vladimir Sikk 1900–1969

## **14. Krakujak / Äiapapa polka**

RKM, Mgn. II 81 c < Rõuge khk, Vana-Roosa k – Herbert Tampere 1957 < Elmar Lindmets 1908–1998

RKM, Mgn. II 81 d < Rõuge khk, Vana-Roosa k – Herbert Tampere 1957 < Elmar Lindmets 1908–1998

## **15. Polkamasurka**

RKM, Mgn. II 95 c < Hargla khk, Parmupalu k – Herbert Tampere 1957 < Eduard Pärnamets 1890–1967

## **16. Lõõtsale / Naha pool**

ERR, ASCDR-10730.7 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959

RKM, Mgn. II 76 a < Hargla khk, Mõniste k – Herbert Tampere 1957 < Arnold Pärnamets 1922–1975

## **17. Külapulmas**

ERR, ACDRF-179.1 < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin 1968. a < Karl Kikas 1914–1992

## **III doktorikontsert „Meeles“**

Kontserdi aeg: 5.06.2021, 17:00

Koht: Tubina saal, Heino Elleri Muusikakool, Tartu

Esineja: Juhan Uppin (teppo-tüüpi lõõtspill)

Juhendaja: Antti Paalanen (PhD)

Kava:

### **1. Naturaalmaastikud**

Juhan Uppin (2021)

### **2. Vana-Prangli valss**

Autor: Richard Reino (1930. aastad)

ERR, ACDRF-2306\_18 < Kanepi khk, Vana-Prangli k – Aino Strutzkin 1984 < Richard Reino 1914–2004

### **3. Veski polka**

Autor: Richard Reino (1930. aastad)

ERR, ACDRF-2306.16 < Kanepi khk, Vana-Prangli k – Aino Strutzkin 1984 < Richard Reino 1914–2004

### **4. Võru polka**

ERA, PI 53 < Võnnu khk, Ahunapalu k - Eesti Raadio 1977 < Aksel Tähnas 1911–1997

### **5. Vana-Võrumaa polkad**

ERR, 1992-084199-0001 < Kanepi khk, Sõreste k - Eesti Televisioon 1992 < Kalju Sarnit 1928–1998

ERR, RMARH-98819 < Võrumaa polka < Kanepi khk, Sõreste k - Aino Strutzkin 1986 < Kalju Sarnit 1928–1998

## **6. Purjesid paisutab tuul**

Harri Kõrvits „Purjesportlaste laul“

ERR, RMARH-98819 < Kanepi khk, Sõreste k - Aino Strutzkin 1986 < Kalju Sarnit 1928–1998

## **7. Galopp**

ERR, D-17470\_06 < Tartumaa, Vedu k – Aino Strutzkin 1987 < Aivar Teppo 1958–2017

## **8. Karmoška lugu + Polka**

ERR, D-14558\_18 < Tartumaa, Vedu k – 2008 < Aivar Teppo 1958–2017

ERR, RMARH-83598 < Tartumaa, Vedu k – Aino Strutzkin 1987 < Aivar Teppo 1958–2017

## **9. Läänepoole valss**

ERA, PI 54-B1--Vurr-sahkadi < Kirbla khk, Kirbla k - Pulst, Tampere 1937 < Jaan Rand 1878–1944

ERA, PI 54-B1--Labajalg < Vändra khk, Eidapere k - Pulst, Tampere 1938 < Hans Dreiman 1872–?

## **10. Filmimuusika**

ERA, PI 15-B2--Polka < Järva-Madise khk - Pulst, Tampere 1936 < Jaan Karjus 1864–?

ERA, PI 16 A2--Lubja talu omaniku noorema tütre kosjalugu < Jõelähtme, Muuga k - Pulst, Tampere 1936 < Peeter Piilpärk 1872–1948

## **11. Pikem tee**

Juhan Uppin (2021)

## **12. Postid**

Juhan Uppin (2021)

## **13. Papiljon**

Juhan Uppin (2021)

ERR, ACDRF-179.11 < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin 1968 < Karl Kikas 1914–1992

## **14. Üle ilma**

Eeva Talsi/Aapo Ilves/seadnud Juhan Uppin (2020)

## **15. Tiivad**

Juhan Uppin (2018)

## **Doktorikontsert IV „Mind“ / Mind**

Toimumisaeg: 24.05.2022, 18:00

Toimumiskoht: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia suur saal, Tatari 13, Tallinn

Esineja: Juhan Uppin (teppo-tüüpi lõõtspill)

Juhendaja: Antti Paalanen (PhD)

Kavas omalooming / *self-creation*:

- 1. Kui mina hakkan / When I begin** (2022)
- 2. Kui Reino Kikkal käis / Reino visits Kikas** (2015)
- 3. Polka Aivari mälestuseks / Polka in memory of Aivar Teppo** (2017)
- 4. Papiljon / Papiljon** (2021)
- 5. Vabakäigu reilender / Free gear reilender** (2019)
- 6. Põrgatamisvalss / Bouncing waltz** (2022)
- 7. Pikem tee / Longer road** (2021)
- 8. Nihked / Switches** (2022)
- 9. Tiivad / Wings** (2018)
- 10. Jõulurutt / Christmas Rush** (2015)
- 11. Kergelt vürtsikas / Slightly Spicy** (2018)
- 12. Madalik / Shallow** (2022)
- 13. Mõnikord veab / Sometimes lucky** (2015)
- 14. Postid / Posts** (2021)

## Summary

This thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Music) “**The formation of the traditional playing style of the Teppo type diatonic accordion in the 20<sup>th</sup> century and creating a traditionally informed performance practice**” is an ethnomusicological artistic research, which deals with the traditional playing style of Estonian Teppo-type accordion as an unique manner of expression and a certain set of playing techniques. This thesis is a written part of a doctoral artistic research project, which is based on the author's current practical experience as a stage performer of traditional music and creates a background for four doctoral concerts.

The Teppo-style accordion is a special type of the diatonic accordion which was designed by August Teppo in Võrumaa, South-Eastern Estonia in the 1890s. As other local instrument makers also started using Teppo's accordion as an example, this instrument became the most played type of diatonic accordion in Estonia in the 20th century – being now called also the Estonian diatonic accordion. The roots of playing the Teppo accordion are in the last quarter of the 19th century – the era when the newer type of traditional music that was based on functional harmony took over older traditional musical and aesthetic manners. It represents an older layer and esthetics of this newer or functional-harmony-based type of traditional music which is common till today.

Although I have never allowed myself to be limited by tradition as a musician, being aware of tradition has always been one of my core values in making music. Hence the research question is how to create a traditionally informed performance practice, i.e. how to play the Teppo-type accordion in a style characteristic to both the whole tradition or a particular performer, and how to make the best use of the features of the traditional style in individual performance practice. It is also a conceptual question of a traditional musician – how to perform in style (in tradition). This research aims to profoundly describe the traditional style under investigation and to apply the new knowledge in my performance practice as a Teppo-type accordion player.

The ethnomusicological goal of this thesis is to understand and describe the musical and technical features of the playing style of the Teppo-type accordion and how these different stylistic elements have varied and developed over time. The artistic aim of the research is to acquire and individualize this style on a broad basis. My performance style and musical taste that shapes it have changed a lot over time, and I have always based my interpretation of traditional material on cognitive imitation. Thus, the aims of this research are to get a more objective overview of the tradition, to be more aware of possible personal deviations from the tradition, and to distinguish the elements of my playing style from the techniques of the previous tradition. My general goal as a musician is to form my own creative style.

The main research methods are music analysis based on music practice and my self-reflection as a musician. To analyze the performance style of other players, I use the methods of (1) transcribing the audio recordings and (2) separation of stylistic elements. I also use the method of (3) self-reflection to analyze my creative process and performance practice. In addition, the methods used to create a traditionally informed performance practice are (4) learning by listening the recordings (5) playing while listening to recordings, (6) slowing down the recording and (7) playing by the transcription. In order to preserve the previous playing tradition, it is important to also notice many subtler nuances of the style than just the melody of the tune we hear. Focusing on style can help to understand and acquire the tune better and thus perform it more personally, taking into account the personality of both the current and the original player.

As musical material of research I have used sound recordings from the Estonian National Broadcasting Archive and the Estonian Folklore Archive of the Estonian Literary Museum, as well as sound recordings from private collections from 1954–1995. In the study, influential players are preferred, as well as tunes from which different variants from different performers have been recorded. The style analysis is based on a sample of 10 different tune types played by 12 different musicians, 32 sound recordings performed by a total of 12 players. There are full transcriptions of the recordings (Appendix 1) as well as respective sound recordings (Appendix 2).

Compared to the older layers of Estonian traditional music and (both older and newer) folk songs, newer Estonian instrumental folk music has been less studied. According to

a relatively young and vibrant tradition, the academic research in the field of Teppo-type accordion (in the context of traditional music) is still rather modest, and there is little literature directly related to music analysis. Outstanding authors who have published systematic researches about Estonian folk instruments and instrumental traditional music are Herbert Tampere (1975) and Igor Tõnurist (1996, 2000, 2007, 2008).

The work consists of four major chapters. In the first chapter “Theoretical framework” I describe the terms tradition and playing style I consider tradition as a process of transferring knowledge and skills. Traditional music refers to the musical material that is the content of tradition (repertoire-based approach to tradition) as well as the mode of expression (style-based approach to tradition). I consider the concept of playing style to be synonymous with performance style, which emphasizes the playing process – embodied instrumental techniques.

Playing style consists of playing techniques, i.e. technical means for conveying musical thought, that reflects musical influences. The whole player's sense of style and creative contribution is based on musical influences??. From the methodological point of view it is also important to distinguish between the style of the repertoire (music) and the style of its performance. Performance style refers to interpretational area of freedom (“playing room”) while performing repertoire. In music of oral tradition, unlike European art music, the playing style includes not only articulation, agogy, tempo and dynamics, but also variation of melody, shaping of texture and even harmonization.

In the second chapter “Introduction to Teppo-type diatonic accordion”, I give an overview about how this tradition and repertoire relates to the rest of Estonian traditional music. The Teppo type accordion tradition belongs to the older formation of newer folk music, as it developed in the first stage of the transition to newer music based on functional harmony in the late 19th century and has partly taken over elements from the older tradition. The repertoire is generally classified into waltzes, polkas and reilenders. I describe the tradition through outstanding and influential players who have shaped it with their example. As the "starting point" for the Teppo type accordion playing tradition I set August Teppo (1875–1959), since he was the first player on the self-made musical instrument of a new type. Perhaps the most influential and famous

player in the tradition was Karl Kikas (1914–1992). After Kikas, the next just as prominent player was Aivar Teppo (1958–2017).

The third, most voluminous chapter “Analysis of the traditional playing style of the Teppo-type accordion” presents the analysis of musical and performance style characteristic of the Teppo type accordion tradition. Based on my own practice I first describe the methods which a musician-researcher could apply to traditional music. I also characterize the musical material under analysis. The analytical method used in this research is based on separation of the stylistic elements in correspondence to playing techniques. When separating and systematizing stylistic elements, I distinguish first the elements related to the playing techniques of the right and left hand separately, then the bellows technique, and finally the general elements.

The analysis revealed that the interpretation of the melody and the texture techniques of the right hand differ the most in the players' view. The melody interpretation is based on a simplified imaginary model of a melody (such as a well-known song tune), which is realized in performance, supplementing the model with different melodic variants and textures, rhythmic patterns, articulations and ornamentation techniques. Techniques related to the left hand are quite limited, less variational and have changed less over time. Among the elements played with both hands, the slightly “shifted” harmonization (in comparison with the norms of the European functional harmony) is worth mentioning. This kind of “folk harmonization” being connected with the convenience of the playing technique and the lack of differentiation between chordal and figurative melody notes became the stylistic and aesthetical norm. With relation to the general stylistic elements, it was found that the preferred tempo of performance has become slower over time for waltzes and faster for polkas. One more interesting finding is that at the level of the tempo of the accompaniment chords, the tempos of the different tune genres were more even in the older style, which may indicate to the comfortability and inertia of the player's (and dancers') movements.

The results of the analysis are summarized in more detail in chapter 3.4, which discuss the process of developing of the Teppo type accordion playing style during the research period. In this process, it is possible to conditionally separate the older and the newer style based on the narrower or wider defined local older style (Old Võru style and Põlva-Võru style, respectively) and the newer cross-local (general) style. I also

distinguish three generational styles, which could also be considered as the schools of three outstanding musicians – the schools of August Teppo, Karl Kikas and Aivar Teppo. August Teppo represents the older style, Aivar Teppo the newer style and Karl Kikas' style is a transitional style, where the elements of the older and newer styles overlap (the process of style development is shown in Table 10). Tables 11 and 12 provide the most concise overview of the development of the style and the analysis results by stylistic elements. Table 11 shows the traditional commonality of the older and newer styles, Table 12 analyzes the changes in style with the example of three personal styles representing three generations. In the same subchapter, I also show that similar playing style and manner of expression is not only characteristic of the Teppo type accordion, but also characterizes the playing of certain repertoire on different folk instruments in a certain time periods, i.e. a wider style of music.

In the fourth chapter “Creating a traditionally informed performance practice”, based on four creative projects, I describe how I have used the traditional style in my performance practice and how the analysis has contributed to achieving the artistic research goals and aims. I give examples of how I perceive, interpret or imitate different stylistic and technical features, and how I have derived new possibilities from them in my personal style, based on tradition. Speaking about my first creative project “Thumbpick kannel”, I explain how knowing the playing style of the diatonic accordion has helped me to develop the playing style and technique of the kannel, and vice versa, i.e. how to adapt playing techniques from one instrument to another. In the second doctoral concert "Source", I focused on the older traditional playing style of Teppo type accordion on the example of August Teppo and other players from Old-Võru county. In the third creative project “In mind”, I researched and broadened the newer style. The fourth project “Mind” focused on my own compositions and the search for a personal sound language, where awareness and tradition are no longer an end in themselves. I describe how I have “re-used” or further developed some elements and techniques of the traditional style. With respect of my own compositions, I distinguished between new creation in the traditional style, renewal of traditional pieces (innovative arranging) and stylistically free compositions.

Tradition can never be completed, it is a process that is constantly evolving. The general conclusion about the regularities in the process of formation of this tradition is that in

addition to newer developments, the older style has also been preserved in tradition. The styles of the three generations are all represented to this day, and this perspective seems to be permanent – the tradition is able to recreate itself. The matter that this style is open to change has played a role here. It is also convenient to transfer repertoire of non-traditional origin or to create new repertoire. For me as a modern traditional player, tradition offers rich nuances and creative perspectives from both the past and the future point of view. I am equally inspired by the genius of the traditional style in its simplicity, as by an urge to create new techniques or tunes that fit into that style, also by the synthesis of new contemporary styles and techniques on the Teppo type accordion.

Summarizing the results of this thesis and my practical experience, I can state that one of the inevitable bases for creating a traditionally informed performance practice is the creative (artistic) analysis of traditional music recordings and the awareness of my previous creative practice. According to Michael Tenzer, analytical work with musical texts, including transcribing traditional music, “is a worthy exercise because it brings us to a more intensive relationship with the particularities of sound (Tenzer 2006: 7–8). I was convinced of this by myself during the research. Going into the details of the musical texts helped me not only to better understand the structure and internal logic of the music (how the players thought), but also to realize and refine many intuitive cognitive prejudices I have had during my long playing practice. A more conscious approach to the formation of the traditional style has enriched this imaginary space and is also a valuable skill in teaching this instrument.

# LISA 1: Noodistused

Noodistanud Juhan Uppin aastatel 2018–2022

## 1) Tüüpmeloodia: Üks vanamees raius

### 01 Perekonna valss – August Teppo (1956)

1.  $\text{D}$   $\text{G}$  **A**  $\text{D}$   $\text{G}$

2.  $\text{D}$   $\text{G}$

10  $\text{D}$   $\text{G}$

1.  $\text{D}$   $\text{G}$

2.  $\text{D}$   $\text{G}$

18 **B**  $\text{D}$   $\text{G}$

1.  $\text{D}$   $\text{G}$

2.  $\text{D}$   $\text{G}$

26  $\text{D}$   $\text{G}$

1.  $\text{D}$   $\text{G}$

2.  $\text{D}$   $\text{G}$

aegustus

### 02 Üks vanamees raius – Arnold Pärnamets (1957)

1.  $\text{D}$  **A**  $\text{D}$   $\text{A}$   $\text{D}$   $\text{A}$

2.  $\text{D}$   $\text{A}$

3.  $\text{D}$   $\text{A}$  =2 =1

9  $\text{D}$   $\text{A}$   $\text{D}$   $\text{A}$

1.  $\text{D}$   $\text{A}$   $\text{D}$   $\text{A}$

2.  $\text{D}$   $\text{A}$

3.  $\text{D}$   $\text{A}$  =2 =2

2

17 **B** <D> >G <D> <A> >D

1. =1 =1 =1

2.

3. =2 =2

26 <D> >G <D> <A> >D <A>

1. =1 =1 =1

2. =1

3. =1

kerge harpedžo

### 03 Vals – Heino Teppo (1970)

1. >G **A** <D> >G <G>

2. <D> =1 =1 <D> >G <D> >G

3. =1

10 >G <D> >G **B** >C

1. <D> >G =1 =1 =1 =1

2. =2 =2 =1 =2

3. =2 =2 =1 =2

20 <D> >G <D> >G

1. =1 =1 =1 =1

2. =2 =2

3. =2 =2

27 >C <D> >G <D>

1. =1 =1 =1 =1

2. =1 >G

3. =1 =1 =1 =1

## 04 Perekonnaalss – Aivar Teppo (1995)

**A**

1.  $\text{>G}$   $\text{A}$   $\text{<D}$   $\text{>G}$   $\text{<D}$

9

**B**

17  $\text{G}$   $\text{C}$   $\text{D}$   $\text{G}$

25  $\text{G}$   $\text{C}$   $\text{D}$   $\text{G}$

paus  
aeglustus



4

25

1.  $\text{=}2$

2.

3.  $\text{=}2$   $\text{=}3$   $\text{=}2$

4.  $\text{=}2$   $\text{=}3$   $\text{=}1$   $\text{=}1$

5.  $\text{=}3$   $\text{=}1$   $\text{=}1$

6.

### 06 Meremeeste seiklus – Richard Reino (1961)

Vorm: A1 A2 B1 B2 A3 A4 C1 A5 A6 B3 B4 A7 A8 C2

**A**

1.

2.

3.  $\text{=}1$   $\text{=}2$   $\text{=}2$   $\text{=}2$

4.  $\text{=}1$   $\text{=}2$   $\text{=}2$   $\text{=}2$

5. *oktav kõrgemalt*

6.  $\text{=}5$  *oktav kõrgemalt*  $\text{=}1$   $\text{=}1$   $\text{=}1$

7.  $\text{=}2$

8.

9

1.  $\text{=}1$   $\text{=}2$   $\text{=}3$

2.  $\text{=}1$

3.  $\text{=}2$   $\text{=}2$   $\text{=}3$

4.  $\text{=}1$   $\text{=}2$   $\text{=}2$   $\text{=}3$

5.  $\text{=}2$   $\text{=}2$   $\text{=}3$

6.  $\text{=}6$   $\text{=}1$   $\text{=}1$   $\text{=}3$

7.  $\text{=}4$   $\text{=}2$   $\text{=}2$   $\text{=}4$

8.

2

17 **B**

25

2

33 **C**

lõpp

## 07 Meremehe seiklus – Karl Kikas (1954)

**A**

9

18 **B**

27

Meremehe seiklus (osa C)  
eraldi lehel, saab ka eraldi loona mängida

10

21

29

## 08 Meremehe seiklus – Kalju Sarnit (1987)

**A**

1.

2.

3.

9

17



### 3) Tüüpmeloodia: Ma tahaksin kodus olla

#### 09 Ma tahaksin kodus olla – August Teppo jr (1970)

1. <A> <D> <G> <D> <G> <D> <G> <C> <B> <G>

2. =1 =1 =1 =2 =2 =1 =1

3. =3 =1 =1 =1 =2 <2> =1 =2 =1 =2

4. =3 =3 =1 =1 =2 =2 =1 =1

5. =3 =3 =1 =1 =2 =2 =1 =1

2

11 <D> <G> <C>

1. =1 =1 =1 =1 =1

2. =2 =1 =1 =2 =1

3. =2 =1 =1 =2 =1

4. =2 =1 =1 =4 =1

5. =1 =1 =1 =1 =1

3

17 <G> <D> <G> <D> <G> <G>

1. =1 =1 =1 =1 =1

2. =1 =1 =1 =1 =1

3. =1 =3 =1 =2 =2

4. =1 =1 =1 =1 =1

5. =1 =1 =1 =1 =1

#### 10 Ma tahaksin kodus olla – Richard Reino (1977)

1. <A> <D> <G> <D> <G> <D> <G> <C> <B>

2. =1 =1 =1 =1 =1 =1 =1

3. =2 =2 =1 =1 =1 =1 =1

4. =2 =4 =2 =1 =1 =1 =1

5. =2 =4 =2 =1 =1 =1 =1

2

11 <sup>G</sup> <D> >G< C

18 <sup>G</sup> <D> >G<

**11 Ma tahaksin kodus olla – Kalju Sarnit (1998)**

>G< **A** <D> >G<

9 <sup>C</sup> **B** <G> <D> >G<

17 >C< <G> <D> >G<

## 12 Ma tahaksin kodus olla – Aivar Teppo (1995)

1. **A** >G< <D> <G>

2. >C< >G< <D> <G>

3. >C< >G< <D> >G<

10 **B** >C< >G< <D> <G>

18 >C< >G< <D> >G<

### 4) Tüüpmeloodia: Sitsikleit

#### 13 Sitsikleit – Karl Kikas (1972)

**A** D A D A D A D

10 **B** G D A D A

18 G D A D

## 14 Ma ei lähegi täna koju – Elmar Koovik (1983)

**A**

9

**B**

27

37

43

## 15 Must kleit – Arnold Pärnamets (1957)

**A**

1.

2.

3.

4.

5.

2 8 A <D >D A D A <D

17 **B** G D A D A 3

25 G <D A D

## 5) Tüüpmeloodia: Väike Ants

### 16 Väike Ants – Karl Kikas (1968)

vorm: ABAC...  
 10 **A** G D 3 1.G 2.G  
 10 **B** C G D 1.G 2.G  
 19 **C** C G D 1.G 2.G

### 17 Pulmapolka – Elmar Koovik (1983)

1. **A** D G

2. N.C. =1

3.

9 D G

2. **B** G D G

1. C

2.

3.

25 G D G

1.

2.

3.

### 18 Eesti polka – Arnold Pärnamets (1957)

**A** A

5 D

9 A D

17 D A D

1. D D

2. D D

24

D A D

C

### 19 Väike Ants – Kalju Sarnit (1987)

1. C A

G

1. C 2. C

2. 1. 2.

10 F B

C G

1. C 2. C

1. 2.

### 20 Loosu küla polka – Heino Teppo (1970)

D A

(A) D A

1. D (A) 2. D (A)

3

(A)

1. 2. (A)

10 B

G A D A

A D A

A D A

A D A

16 1. D 2. D

1. 2.

Lõpp



2  
9

17 **B**

25

**23 Pruudi polka – Karl Kikas (1968)**

**A**



# 25 Polka – Aivar Teppo (1995)

**A**

1.  $G$

2.

3. =2

4. =2 =1 =3 =1

8

**B**

1.  $D$

2. =2

3. =2

4. =2 =2 =1

16

**B**

1.  $D$

2.  $G$

24

**C**

1.  $F$   $C$   $F$   $C$   $C$

2.  $C$

32

**C**

1.  $F$   $C$   $F$   $C$   $C$

2.  $C$

40

7) Tüüpmeloodia: Krakovjak

26 Krakujak – Elmar Lindmets (1957)

27 Krakujak – Arnold Pärnamets (1957)

2

### 28 Krakovjak – Elmar Ruusamäe (2009)

## 8) Tüüpmeloodia: Vengerka

### 29 Vana vengerka – August Teppo (1956)



## 9. Tüüpmeloodia: Teised naised

### 32 Teised naised – Karl Kikas (1954)

**A**

Musical notation for section A, measures 1-9. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef. Chords G, D, C, and G are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

10 **B**

Musical notation for section B, measures 10-18. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef. Chords D, G, C, G, D, G, D, and G are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## 10) Tüüpmeloodia: Tule aga tule

### 33 Reinlender – Richard Reino (1961)

**A**

Musical notation for section A, measures 1-8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef. Chords G, D, and G are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

9 **B**

Musical notation for section B, measures 9-16. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef. Chords C, G, D, G, D, and G are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

17 **C**

Musical notation for section C, measures 17-24. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef. Chords C, G, D, C, G, D, G, D, and G are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## **LISA 2: Helisalvestised**

### **1) Tüüpmeloodia: Üks vanamees raius**

- 01 Perekonna valss – August Teppo (1956)
- 02 Üks vanamees raius – Arnold Pärnamets (1957)
- 03 Valss – Heino Teppo (1970)
- 04 Perekonnavalss – Aivar Teppo (1995)

### **2) Tüüpmeloodia: Meremehe seiklus**

- 05 Valss – August Teppo (1956)
- 06 Meremeeste seiklus – Richard Reino (1961)
- 07 Meremehe seiklus – Karl Kikas (1954)
- 08 Meremehe seiklus – Kalju Sarnit (1987)

### **3) Tüüpmeloodia: Ma tahaksin kodus olla**

- 09 Ma tahaksin kodus olla – August Teppo jr (1970)
- 10 Ma tahaksin kodus olla – Richard Reino (1977)
- 11 Ma tahaksin kodus olla – Kalju Sarnit (1998)
- 12 Ma tahaksin kodus olla – Aivar Teppo (1995)

### **4) Tüüpmeloodia: Sitsikleit**

- 13 Sitsikleit – Karl Kikas (1972)
- 14 Ma ei lähegi täna koju – Elmar Koovik (1983)
- 15 Must kleit – Arnold Pärnamets (1957)

### **5) Tüüpmeloodia: Väike Ants**

- 16 Väike Ants – Karl Kikas (1968)
- 17 Pulmapolka – Elmar Koovik (1983)
- 18 Eesti polka – Arnold Pärnamets (1957)
- 19 Väike Ants – Kalju Sarnit (1987)
- 20 Loosu küla polka – Heino Teppo (1970)

### **6) Tüüpmeloodia: Võru polka**

- 21 Polka – August Teppo (1956)
- 22 Polka – Richard Reino (1971)
- 23 Pruudi polka – Karl Kikas (1968)
- 24 Polka – Aivar Teppo (1994) – ei ole noodistatud
- 25 Polka – Aivar Teppo (1995)

**7) Tüüpmeloodia: Krakovjak**

26 Krakujak – Elmar Lindmets (1957)

27 Krakujak – Arnold Pärnamets (1957)

28 Krakovjak – Elmar Ruusamäe (2009)

**8) Tüüpmeloodia: Vengerka**

29 Vana vengerka – August Teppo (1956)

30 Vinjerka – Eduard Pärnamets (1957)

31 Vengerka – Aivar Teppo (1995)

**9. Tüüpmeloodia: Teised naised**

32 Teised naised – Karl Kikas (1954)

**10) Tüüpmeloodia: Tule aga tule**

33 Reinlender – Richard Reino (1961)

**Helisalvestised asuvad digitaalsel kujul allolevas kaustas:**

[drive.google.com/drive/folders/17d0Ac-H01YSFxttGJNyF5LTXoIS98xkM?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/17d0Ac-H01YSFxttGJNyF5LTXoIS98xkM?usp=sharing)