

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

Muusikaõpetaja magistriõpe

Kristjan Priks

PÄRIMUSMUUSIKA LÖÖKPILLIDE ÕPETAMISE VÕIMALUSED STOCKHOLMI

KUNINGLIKU MUUSIKAKOLLEDŽI NÄITEL

magistritöö

Juhendaja: Celia Roose, MA

Kaitsmisele lubatud .....

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2012

# SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. UURIMUSE TEOREETILISED LÄHTEALUSED.....	5
1.1. Traditsiooniliste oskuste õpetamine.....	5
1.2. Isikupära arendamise tähtsus.....	6
1.3. Tähelepanu stilistilisel ja väljenduslikul kvaliteedil.....	6
1.4. Sooloimprovisatsioonid arengumeetodina.....	6
1.5. Pärimusmuusik kaasaegsel muusikaturul.....	7
2. METOODIKA.....	9
2.1. Eesmärgid.....	9
2.2. Uuritav.....	10
2.3. Uurimismeetodid.....	11
2.4. Uurimuse käik.....	12
2.5. Andmetöötlus.....	13
2.6. Petter Berndaleni trummikäsitluse väljakujunemine.....	13
2.6.1. Trummikomplektist kuni djembe avastamiseni.....	13
2.6.2. Djembe asendamine tamburiiniga.....	14
2.6.3. Tamburiini asetamine statiivile.....	15
2.6.4. Õpetajaks on trummar André Ferrari.....	15
2.6.5. Õpetajateks on viuldajad Sven Ahlbäck ja Ellika Frisell.....	16
2.6.6. Magistritöö “Rhythm of Sweden”.....	17
3. TULEMUSED JA JÄRELDUSED.....	18
3.1. Mis on pärimusmuusika löökpillide õpetamisel peamise tähelepanu all?.....	18
3.2. Millised on eeldused?.....	19
3.3. Millistest etappidest õpetamine koosneb?.....	20
3.3.1. Instrumendi valik.....	20
3.3.2. Tehnika.....	22
3.3.3. Meloodia.....	24
3.3.4. Eksamid.....	27
3.3.5. Alapeatüki kokkuvõte.....	28
3.4. Milliseid oskusi õpetatakse ansamblis mängimiseks?.....	29
KOKKUVÕTE.....	31
MÕISTED.....	33
KASUTATUD KIRJANDUS:.....	34
LISA 1.....	36
SUMMARY.....	38

## SISSEJUHATUS

Eesti rahvapärimeses on trummidest kirja pandud väga vähe. Enamasti ainult mõni lõik muude teemade hulgas. Igor Tõnuristi andmetel tundis eesti talupoeglik traditsioon 19. saj. lõpus, 20. saj. algupoolel eeskätt väikest ühepoolset madalat puust raamtrummi, mille läbimõõt oli 14-20 tolli. Mõnikord olid raamis asuvates avades helisevad metallkettad – see trumm meenutas väga tänapäeval üldtuntud tamburiini. Vanim selline teadaolev säilinud eesti trumm toodi ühte Peterburi muuseumi 1899. a. Saaremaalt. (Tõnurist 2008, lk 122) Herbert Tampere on kirjutanud: “Pillina on mõnevõrra kasutatud helirauda (tagirauda), mis kujutas endast metallvõru või trianglit, mida löödi metallkepikesega. Tõenäoliselt oli see üsna hiline rütmipill mitmesugustes ansamblites. Setus tehti näiteks lõõtspilli, puubeni [tamburiin] ja tagirauaga tantsumuusikat.” (Tampere 1975, lk 12) Igor Tõnurist vahendab teateid trummide kohta läbi regilaulu: “Mõnedel juhtudel (...) võib regilaulus kajastuda ilmselt isegi keskaegse linnamuusika kirjeldus (...). Näiteks laulutüübis “Lauliku soost” võib traditsiooniline värsipaarik mina lauliku soosta, pillipuhuja peresta täieneda värsiga mina trummali toasta. Miski seejuures ei tõenda trummi erilist populaarsust eesti talurahva seas enne 19. sajandi lõppu, kuid keskaegses linnamuusikas oli trumm koos trompeti ja vilepilliga ju väga tähtsal kohal.” (Tõnurist 2004, lk 14-16)

Trummide vähese populaarsuse tõttu eesti pärimusmuusikas on Eesti muusikakõrgkoolides kuni 2010. aastani õpetatud ainult klassikalisi ja *pop-jazz*-löökpille. 2010. aastal võeti TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia pärimusmuusika õppekava trummide erialale vastu kaks tudengit. Käesoleva töö autorit paluti nimetatud eriala õpetama. Otsus näitab nii tudengite soovi kui ka kõrgkooli valmisolekut vajadusele reageerida. Eesti kultuuris ei saa trummimängust kõrgkoolis õpetamiseks „otse traditsioonist“ midagi kasutusele võtta. Pärimusmuusika trummide õpetamisest ei ole Eestis ega lähiümbruses kirjandust ilmunud, sest neid kõrgkoole, kus “põlismuusika trumme” õpetatakse, ei ole siinses regioonis palju. Trummide eriala avamine pärimusmuusika õppekavas on esmakordne sündmus Eesti ajaloos ning edukaks õpetamiseks ja ainekava täiustamiseks on vajalik analüüsida juba toimivat eeskuju mõnes välisriigi kõrgkoolis.

Teadaolevalt meie kultuurile lähedasim o m a m a a muusikat löökpillidel õpetav kõrgkool asub Rootsis, see on Stockholmi Kuninglik Muusikakolledž – Kungliga Musikhögskolan i Stockholm (**edaspidi KMH**).

Käesoleva empiirilise uurimuse eesmärgiks on välja selgitada, kuidas õpetatakse pärimusmuusika löökpille KMH-s. Uurimisküsimused on järgmised:

1. Mis on pärimusmuusika löökpillide õpetamisel peamise tähelepanu all?
2. Millised on eeldusained?
3. Millistest etappidest õpetamine koosneb?
4. Milliseid oskusi õpetatakse ansamblis mängimiseks?
5. Millised trummikäsitle erinevused on „Rootsi pärimusmuusika interpreedi“ ja „Teiste kultuuride pärimus- ja kunstmuusika interpreedi“ erialade vahel?

KMH-s õpetab rootsi pärimusmuusikat trummidel Petter Berndalen, kes on ainuke selle ala õpetaja Rootsi kõrgkoolides. Juhtum on unikaalne ning uurimismeetoditest saab kasutada vaid juhtumi- ja etnograafilise uuringu kombinatsiooni. Andmed on kogutud mitteesaleva vaatlusena kahe nädala jooksul, 31. oktoobrist 9. novembrini 2011. a. Stockholmis, viibides kolme erineva tasemega õpilase õppetundides ja küsitledes uuritavat eraldi intervjuu käigus.

Andmete analüüsis on omavahel võrreldud uuritava magistritöös kirjeldatud, tunnivaatlustes talletatud ning intervjuus esitatud andmeid. Samuti on andmeid kõrvutatud uurimustöö teoreetilistes lähtealustes tutvustatud andmetega. Analüüsi käigus on tähelepanu pööratud selle, kas kirjeldatud mudelit saab kasutada eesti pärimusmuusika õpetamisel kõrgkoolis. Sellises perspektiivis sisaldub ka uurimuse õpetlikkus ja tähtsus.

# 1. UURIMUSE TEOREETILISED LÄHTEALUSED

Käesolevas peatükis kirjeldatakse pärimusmuusika trummide õpetamise kohta leiduvat teaduslikku materjali. Tähelepanu pööratakse nii trummidele kui pärimusmuusika arengule erinevates kultuurides ja sellele, milliseid muutusi on areng endaga tänapäeval kaasa toonud. Teoreetiliste lähtealuste seosed uurimistulemustega on välja toodud alalõigus 3.3.5.

## *1.1. Traditsiooniliste oskuste õpetamine*

Terves maailmas kasutatakse tänapäevastes pärimusmuusikaansamblites erinevaid aafrika trumme ja rütme. Teemat valgustab O.S. Nzewi magistritöö "*The use of performance composition on African music instruments for effective classroom music education in Africa*". Magistritöö kokkuvõtte kohaselt valitseb maailmas suur Aafrikast teada saamise ihalus, kuid Euroopas ja Ameerikas on väga vähe aafrika muusika praktiseerijaid, kes mõistaksid selle muusikalise kunsti taga olevat filosoofiat. Selle tulemusena praktiseerivad enamus eurooplastest ja ameeriklastest aafrika muusikat ebaõige orientatsiooniga. Nzewi leiab, et suuremat tähelepanu tuleb pöörata vajalike traditsiooniliste oskustega inimeste "produtseerimisele" ja õpilaste enda isikupära avastamisele. (2009, lk 5-1, 5-2) Kuigi siin räägitakse aafrika muusikast ja aafrika trummidest, on järeldus väga tähendusrikas ka käesoleva uurimustöö kontekstis. Aafrikas kasutatakse "läänelikku" muusikapedagoogikat, mida põhjendatakse aafrika muusika õppematerjali puudumisega. Millist pedagoogikat tuleks rakendada aga eesti pärimusmuusika õppekavas trummide õpetamisel? Sellele küsimusele otsibki käesolev uurimustöö vastust.

## **1.2. Isikupära arendamise tähtsus**

Kenneth George Schweitzeri 2003. a. doktoritöö “*Afro-Cuban Batá drum aesthetics: developing individual and group technique, sound and identity*” kirjeldab trummarite õppimist ja õpetamist traditsioonilise rituaali ajal. Käesoleva uurimustöö kontekstis on tähelepanuväärne, et *batá*'s toimuvad esitamine ja õpetamine üheaegselt (2003, lk 95). Seega on kõnealuses kultuuris erinevalt eesti kultuurist olemas nii trummimängu traditsioon kui ka pedagoogiline traditsioon. Meistertrummarid Angel Bolanos, Julito Collazo ja Pancho Quinto rõhutavad isikupära arendamise väärtust (*Ibid*, lk 235). Isiklik pedagoogiline lähenemine on siin nagu ka Nzewi uurimuses kollektiivse õppimise kõrval esile tõstetud. Järeldustes mainib autor, et väljaspool *batá*'t toimub õppimine paljudele kultuuridele sarnaselt meistri ja õpipoisi suhtena.

## **1.3. Tähelepanu stilistilisel ja väljenduslikul kvaliteedil**

Mark Sheridan ja Charles Byrne'i artikkel “*Céilidh culture and higher education*” ajakirjast “*International Journal of Music Education*” peegeldas, kuidas pärimusmuusikud oma oskusi õpivad. Käesoleva uurimustöö kontekstis hindavad selle teadusartikli kohaselt klassikalised ja jazz-muusikud rohkem oma esituse tehnilisi aspekte, pärimusmuusikud aga huvituvad rohkem stilistilisest ja väljenduslikust kvaliteedist (2008, lk 156).

Leidub küll palju trummiõpikuid, mis sisaldavad tehnilisi harjutusi ja erinevate stiilide rütme, kuid pärimusmuusikale vajalikke aspekte sisaldavat avaldatud metoodilist materjali ei ole teada. Käesolev uurimustöö püüab jälile saada, kuidas KMH-s see probleem lahendatud on, mida trummimäng pärimusmuusikas nende jaoks tähendab ja kuidas seda õpetatakse.

## **1.4. Sooloimprovisatsioonid arengumeetodina**

Juniper Hilli 2005. a. California Ülikoolis kirjutatud doktoritöö “*From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Process and Institutionalization*” viib meid uurimisretkele protsessidesse, läbi mille on loodud kaasaegne pärimusmuusika. Huvi keskpunktis on, kuidas Sibeliuse Akadeemia pärimusmuusika osakonna ideoloogia, pedagoogika, õpetamismeetodid ja

institutsiooniline korraldus on kujundanud kaasaegset pärimusmuusikat ja selle esituse tavaid. Hill jõudis järeldusteni, et Sibeliuse Akadeemia pärimusmuusika osakond on välja arenanud kaasaegse pärimusmuusika, millel on kunstmuusikale sarnanev staatus, professionaalsus, virtuoossus, artistlikkus ja kontekst. (2005, lk 335) Osakond õpetab ja nõuab õpilastelt improviseerimist, kasutades varieeruvaid meetodeid, meloodilist variatsiooni, eelkomponeeritud materjali, spontaanset uusloomingu, minimalistlikku motiividel põhinevat vabaimprovisatsiooni ja eksperimentaalset vabaimprovisatsiooni. Peamiseks isikliku loomingu ja artistliku arengu meetodiks on pikad sooloimprovisatsioonid nagu *jazz*-muusikutele. (*Ibid*, lk 338) Tudengitel on ametlik voli komponeerida, improviseerida ja seada pärimusmuusikat ning omaloomingu nii nagu neile endale meeldib. (*Ibid*, lk 342) Soome kaasaegsetel pärimusmuusikutele on terviklik mitmetasandiline identiteet: folk-subkultuur kirjul muusikamaastikul; soome kultuur; põhjamaade kultuur; soome-ugri kultuur ja lõpuks ka globaalne pärimusmuusikute kommuun. (*Ibid*, lk 345)

Hilli doktoritöö osutab, et muusika peab edasi arenema. Artistliku arengu meetodina on pikka sooloimprovisatsiooni kasutanud ka käesolevas töös uuritav Petter Berndalen. Eesti kontekstis väärrib tähelepanu mõte, et kaasaegsed pärimusmuusikud omavad lisaks muule ka globaalse pärimusmuusikute kommuuni identiteeti, nad õpivad üksteiselt ja mõjutavad seeläbi mitmeid kultuure.

### ***1.5. Pärimusmuusik kaasaegsel muusikaturul***

Traditsioonilise trummimängu kohta napib teaduskirjandust, seepärast tuleks pilk heita pärimusmuusika enda arengu poole meie ümbruses, et mõista pärimusmuusiku rolli tänapäevases ühiskonnas. Hans-Hinrich Thedensi artiklis "*Folk music research and ethnomusicology in Norway today: studying the past and the present*" tutvustatakse Norra pärimusmuusika ajalugu, selle hiljutisi arenguid ning uue generatsiooni ja turu omavahelisi suhteid. Käesoleva uurimustöö kontekstis on kasutatav järgnev tõdemus: "Hästi ülesehitatud taristus leiavad noored pärimusmuusikud ennast vanemate generatsiooniga võrreldes erinevast olukorrast. Nad kasvavad üles ühes maailma rikkaimas riigis ilma eluspüsümise muredeta. Neil on ligipääs viiuldajate klubidesse, muusikakoolidesse, vanade meistrite, arhiivisalvestuste ja kõrgema hariduse juurde. Nad õpivad oma pilli varakult väga hästi mängima ja neil on

juurdepääs mitte ainult pärimusmuusikale, vaid kaasaegse maailma kõikidele aspektidele. Nad saavad valida paljude erinevate muusikastiilide vahel, millega koos nad üles kasvavad - nad ei pea piirduma vaid ühega.” (2004, lk 56) “Noorem generatsioon esindab pärimusmuusikas muutust. Nad tunnevad pärimuslikku repertuaari ning mängustiile läbi ja lõhki ning on oma õpetajate hulgas tunnustatud. Lisaks sellele on nad samuti võimelised kaasaegsel muusikaturul töötama, nagu teistegi muusikastiilide noored esitajad. Nad saavad publikule vastu tulla ja neil on võimalus väljuda pärimusmuusika kitsast maailmast.” (*Ibid*, lk 57)

Sarnane olukord on ka Eestis. Noortel on huvi pärimusmuusika vastu, aga ka trummimängu vastu, sest nad kuulevad trumme kõikjal enda ümber. See on täiesti teistsugune situatsioon kui nt 100 aastat tagasi, kui trummimäng ei olnud Eestis nii populaarne. Uues olukorras tuleb võimalusi leida, kuidas need kaks maailma – trummid ja eesti pärimusmuusika – omavahel sobivalt kokku viia. Sellele küsimusele otsibki käesolev uurimustöö vastuseid.

## 2. METOODIKA

Peatükk annab ülevaate uurimustöö eesmärkidest, uuritava valikust, töös kasutatavatest uurimismeetoditest, uurimuse käigust, andmetöötlusest ning Petter Berndaleni trummikäsitluse väljakujunemisest.

### 2.1. Eesmärgid

Käesoleva töö autorit paluti 2010. a. TÜ Viljandi Kultuuriakadeemias pärimusmuusika õppekavas trummide eriala õpetama. See fakt sai uurimisteema valimise motiiviks. Eesti kultuuris ei ole tänapäevani traditsioonilist trummimängukultuuri säilinud, seetõttu ei saa pärimusmuusikas trummimängu õpetamisel Eestis millelegi toetuda. Maailma kõrgkoolides õpetatakse küll pärimusmuusika löökpille, kuid enamasti sealjuures aafrika või ladina-ameerika muusikat, mis ei ole eesti muusika mängimise jaoks kultuuriliste ja temperamendi erinevuste tõttu sobiv. Autorit huvitab, kuidas õpetada löökpillimängu eesti pärimusmuusikas nii, et rütmid ei muudaks meie traditsioonilist meloodia- ja tantsutunnetust. Eelnevast lähtuvalt on käesoleva magistr töö eesmärgiks välja selgitada, kuidas on samad probleemid lahendatud KMH pärimusmuusika osakonnas trummide õpetamisel ehk:

- 1) mis on selle eriala peamise tähelepanu all,
- 2) millised on eeldused,
- 3) millistest etappidest õpetamine koosneb, milliseid metoodilisi võtteid kasutatakse,
- 4) milliseid oskusi õpetatakse ansambelis mängimiseks,
- 5) mille poolest erineb see samas koolis õpetatavast „Teiste kultuuride pärimus- ja kunstmuusika interpreedi“ erialast?

Uurimisküsimused on koostatud tuginedes TÜ VKA pärimusmuusika õppekava eriala peainete moodulis esmastes eesmärkides tähtsaks peetule. Õppekava kohaselt, eriala peainete I mooduli läbinud üliõpilane: kasutab eesti pärimusmuusika materjali oma põhipillil, sugulas- ja

lisapillidel; tunneb pärimusmuusika spetsiifilisi tunnuseid ning rakendab neid originaalilähedases esituses oma mängustiili välja kujundades. Eriala peaaainete II mooduli eesmärkideks on: võimaldada omandada teadmised ja oskused loovaks ja mitmekülgeks koosmusitseerimiseks. (UT 2012)

## **2.2. Uuritav**

Uurimise käigus tuli ilmsiks, Petter Berndalen (**edaspidi P. B.**) on ainuke diplomeeritud õpetaja, kes rootsi pärimusmuusikat trummidel kõrgkoolis õpetab, kuid KMH ei ole ainuke kõrgkool, kus P. B. õpetab. Järgnevalt on esitatud loetelu koolidest, kus ja mis aastast alates P. B. haridust annab.

Rootsis:

- 1) 2003-2012 Bollnäsi Rahvaülikool;
- 2) 2004-2012 Stockholmi Kuninglik Muusikakolledž;
- 3) 2007-2012 Göteborgi Ülikooli Teatri- ja Muusika Akadeemia;
- 4) 2007-2012 Karlstadi Ülikooli Ingesundi Muusikakolledž;

Soomes:

- 5) 2010-2012 Kesk-Põhjamaa Ametikõrgkool;
- 6) 2011-2012 Sibeliuse Akadeemia;

Norras:

- 7) 2012-2012 Tromsø Ülikool.

Kõik need koolid on erineva struktuuriga ja pärimusmuusikale erineva lähenemisega. Nende kuue kõrgkooli (seitsmes on rahvaülikool) õppekavade omavaheline võrdlemine ei ole käesoleva uurimustöö kontekstis vajalik. Tähtis on fakt, et trumme õpetatakse neis kõrgkoolides pärimusmuusika suunal põhipillina ja et neid õpetab üks ja seesama koolitatud meister. Trummidele lähenemine läbi pärimusmuusika on seetõttu kõikides koolides ühesugune. (Berndalen 2012)

Uurimiseks vajalik välislähetus sai teoks tänu Nordplus'i üliõpilasvahetuse toetusprogrammile „Nordic Network for Music Education“. Seetõttu oli tundide vaatlemiseks võimalik külastada

vaid kooli, milles Petter Berndalenil oli ametlikult taotletaval aastal õpilasi. Selleks osutus KMH, mis on P. B. „baas“ ja kus toimuvad sagedasti tunnid ka teiste koolide õpilastele. P. B. on Rootsis ainus, kes on kõrgkoolis läbinud trummidega rootsi pärimusmuusika õppekava ja kaitsnud magistrikraadi (Berndalen 2011, intervjuu), seetõttu ongi tema käsitus käesolevas töös uurimise all. P. B. veendumuste kujunemisest ja praktikast annab ülevaate alapeatükk 2.6.

### **2.3. Uurimismeetodid**

Vastavalt uuritavaks olevale “unikaalsele juhtumile”, täpsemalt ühele isikule ja teda enim esindavale kõrgkoolile, sai uurimismeetoditest kasutada vaid juhtumiuuringu ja etnograafilise uuringu kombinatsiooni. Ainus teemakohane praktilist õpetamist toetav kirjandus lisaks teoreetiliste lähtealuste peatükis tutvustatud töödele oli Petter Berndaleni rootsikeelne magistr töö, kus ta kirjeldab enese arengut *heavy-metal*-trummarist *jazz*-muusikuks ning trummidega viiuli jäljendajast kuni pärimusmuusikuks saamiseni. P. B. magistr töö asub veebikeskkonnas ja on ülesehitatud selliselt, et sisaldab vähem kirjalikku infot ning rohkem videonäiteid selle kohta, kuidas üks või teine idee kõlab. Taolisel kujul info transkribeerimine muusikast tekstiks oleks olnud täpse info esitamiseks ja viitamiseks käesolevas töös mõeldamatu. Seetõttu osutus vajalikuks uuritava õppetunde vaadelda ning kirjeldada. Triangulatsiooni põhimõtet silmas pidades tuli lisaandmeid koguda intervjuu käigus, et saaks võimalikult paljudele allikatele toetuda. Etnograafilise uuringu kasuks rääkis ka fakt, et puudusid teoreetilised lähteolused ja võistlevaid seletusi ei saanud samuti rakendada. P. B. magistr töö kirjeldas isiklikku arengut ja stiili väljakujunemist, aga ei tutvustanud, kuidas P. B. seda ise õpetab. Kokkuvõtlikult on uurimistöös kasutatud kolme põhilist allikat: uuritava magistr töö, tundide vaatlustulemused ja intervjuu. Uurimustöö adekvaatsusele aitab kaasa uurija varasem haridustee nii levimusika kui pärimusmuusika erialal, pedagoogikogemus ning aastatepikkune praktiseerimine pärimusmuusika ansamblites.

## **2.4. Uurimuse käik**

Septembris 2011 algas uuritavale uurimustöö idee tutvustamine ja sobiva kohtumisaja planeerimine. Kõige sobivam ehk rohkeima tundide arvuga periood kujunes oktoobri lõpus / novembri alguses, kui kahe nädala sisse jäi kolm P. B. tundi õpilastega. Lähetust rahastas Nordplus'i üliõpilasvahetuse toetusprogramm „Nordic Network for Music Education“.

Andmed on kogutud mitteosaleva vaatlusena 31. oktoobrist 9. novembrini Stockholmis, viibides kolme erineva tasemega õpilase õppetundides ja küsitledes uuritavat pärast viimase tunni vaatlemist eraldi intervjuu käigus. Terve studiumi jälgimine ei olnud võimalik ega ka vajalik, sest erineva tasemega õpilaste tundide vaatlemine ja hiljem intervjuu käigus küsimuste esitamine andis piisava pildi kogu süsteemist. Tunnid olid erineva pikkusega, 60, 100 ja 120 minutit. Esimene õpilane oli Bollnäs'i Rahvaülikoolist, teine Sibeliuse Akadeemiast ja kolmas Kesk-Põhjamaa Ametikõrgkoolist. Vaatlusperioodile sattusid õpilased väljastpoolt KMH-d, kuid uurimise seisukohast ei vähenda see andmete objektiivsust, kuna P. B. õpetuses ja käsitluses ei ole koolide vahel erinevusi. Seda kinnitasid nii vaatlused kui intervjuu. Seetõttu saab kirjeldada trummide õpetamist pärimusmuusikas koolide lõikes palju laiemalt kui algul planeeritud. Tõsi, praktikas taandub see siiski vaid ühe inimese, Petter Berndaleni, nägemusele. Kõik vaadeldud tunnid on osalejate nõusolekul videosalvestatud, intervjuu on helisalvestatud.

Intervjuu küsimused on koostatud P. B.-ga varasematel kohtumistel kogetu ja tema magistratöö põhjal. Need toetavad uurimistöö eesmärkideks seatud põhiküsimustele vastuse leidmist ning ettenägematute teemade ilmsikstulekut, kuna juhtumiuuring huvitub igast uut nähtust kirjeldavast detailist (Laherand 2008, lk 75). Pärast tundide vaatlemist tekkis palju uusi küsimusi. Intervjuu on võetud pärast viimase tunni vaatlemist, kestuseks kujunes 100 minutit. Intervjuu on läbiviidud inglise keeles. Ettevalmistatud küsimused on vaadeldavad uurimistöö lisas. Andmetöötluse käigus tekkinud täiendav infovahetus P. B.-ga toimus elektronposti teel aprillis 2012.

## **2.5. Andmetöötlus**

Tunnivaatluste ajal tegi uurija vastavalt nähtule kirjalikke märkmeid, mille kohta soovis intervjuu käigus küsimusi esitada. Järgmine etapp leidis aset pärast teise tunni vaatlemist videosalvestuste läbitöötamise käigus. Märkmed said kirja intervjuu lisaküsimuste hulka. Kolmanda etapi käigus viimase tunni vaatluse ajal said üles märgitud täiendavad küsimused, millele järgnes intervjuu. Küsimused olid ettevalmistatud, kuid küsides ei hoitud järjekorrast rangelt kinni, kuna intervjuueeritav vastas mõnel juhul mitmele kavas olnud küsimusele korraga ja mõnel juhul oli otstarbekam jätkata uue teemaga.

Pärast intervjuu toimumist järgnes audio transkribeerimine tekstiks. Inglisekeelne tekst sai tõlgitud eestikeelseks. Töötuse käigus said küsimused ja vastused parema ülevaatlikkuse huvides eesmärkides püstitatud uurimisküsimuste järgi lahterdatud. Originaaljärjekord jäi samuti alles. Edasine protsess järgnes sellisel moel tekkinud infot töödeldes. Omavahel on võrreldud uuritava magistrیتöö kirjeldatud, tunnivaatlustes talletatud ning intervjuus esitatud andmeid. Samuti on andmeid kõrvutatud uurimustöö teoreetilistes lähtealustes tutvustatud andmetega.

## **2.6. Petter Berndaleni trummikäsitluse väljakujunemine**

Trummide põhipillina KMH pärimusmuusika osakonda arvamise põhjused on sügavalt seotud Petter Berndaleni muusikalise teekonnaga, vastava stiili "leiutamise"ga", õppimisega KMH-s ja enda tõestamisega magistrіkontserdil. Alapeatükk annab kontekstina ülevaate P. B. muusikalisest arenguteest ja teda mõjutanud eeskujudest kahekümne aasta vältel, aastast 1989 kuni magistrіkontserdini aastal 2009. Info pärineb Petter Berndaleni magistrітööst „Rhythm of Sweden“.

### **2.6.1. Trummikomplektist kuni *djembe* avastamiseni**

Inspiratsioon Garmarnalt ja Hedningarnalt

Petter Berndaleni 1989. a. alanud trummarikarjäär *heavy-metal*-bändis Antibiotica asendub 1991. a. musitseerimisega *jazz*-kvartetis Maja Landin Quartet. Kaks aastat hiljem loodud ansambli

Azamazurkk inspiratsiooniallikaks saab 1994. a. ansambli Garmarna album "Vittrad". Garmarna trummari Jens Höglini mäng kõlas suurepäraselt muusikaga kokku ning oli tumeda ja raskepärase karakteriga, kasutades palju *tom-tom*'e (1). P. B. hakkas rootsi pärimusmuusikat mängima samamoodi - trummikomplektil.

1995 - Moodustub ansambel Grannar & Bröder. Esmakordselt külastab P. B. Falun Folk music Festivali (edaspidi FFF) ja avastab *djembe* (2). Samal ajal saab ta inspiratsiooni ansamblist Hedningarna.

### **2.6.2. Djembe asendamine tamburiiniga**

Inspiratsioon Hoven Drovenilt ja Groupalt

1996 - Ansambli Hoven Droveni plaadilt "Hia Hia" kostub P. B. kõrvu teistsugune rootsi pärimusmuusika väljendusviis. Hoven Droveni saategrupp – trumm, bass ja kitarr - oli *rock'i*-põhine, mis vastandus meloodiagrupile - viiulile, saksofonile ja flüügelhornile. Plaadil "Hia Hia" võis mõnda lugu kuulda *djembe*'l mängituna. Kui P. B. alustas ansambelis Grannar & Bröder mängimist, soovis ta instinktiivselt tavalist trummikomplekti mitte kasutada. Tema esimeses rütmikomplektis olid parema käe pool 14" *floor tom* (3), mida ta mängis pulgaga, vasakus käes suur kuivatatud aafrika "hernekaun" ja parema jala all tamburiin. Samuti võttis ta kasutusele *djembe*, mis oli "kõik-ühes-trumm" ja mida oli kerge transportida.

1997 - Hoven Droveni rahvamuusikakursus Birka Folkhögskolas. Trummar Björn Höglund mängis ühes loos tamburiini ning õpetas algtõdesid ka P. B.-le. Trummi hoiti vasakus käes, trumminahk oli suunaga parema käe poole, parema käe põial ja sõrmed mängisid naha peal. See on praegu "klassikaline" rootsi rahvamuusika mängustiil, mis pärineb Björn Tollinilt – trummarilt, kes on põhiliselt tuntud ansamblist Hedningarna. Siiani oli olnud rootsi pärimusmuusika mängimisel *djembe* P. B. põhipilliks, nüüd hakkas tamburiin rolli üle võtma. FFF-l kuuleb P. B. esmakordselt ansamblit Groupa ja nende trummarist Terje Isungsetist saab tema muusikaline eeskuju.

### 2.6.3. Tamburiini asetamine statiivile

#### Inspiratsioon Väsenilt

1998 - Pärast Väseni kontserti FFF-il küsib P. B. trummarilt André Ferrarilt võimalust individuaaltundi saada. Vastusena soovitab André Ferrari tal luua oma isikupärane trummikomplekt ja alles siis, kui sellel mängides saabub punkt, kust enam edasi ei oska minna, küsida uuesti. Komplekti luues on P. B. eeskujuks Terje Isungseti kõla.

1999 - P. B. küsib André Ferrarilt uuesti tundi, kes tutvustab uut tehnikat – tamburiin on statiivil. Vasaku käe all tamburiini naha peal on hari (4), mille peal mängivad sõrmed; paremas käes on *Blastick* (5). Tookordsed harjutused said P. B. tänase tehnika aluseks.

Valmib esimene omanäoline trummikomplekt. 10" tamburiin mis varem oli vasakus käes, leiab koha soolotrummi statiivil. Samuti läheb statiivile 12" Remo nahaga tamburiin.

Terve komplekti nägi välja nii: 12" Remo tamburiin, 10" tamburiin, 12" alumiiniumist soolotrumm, 28" Levin basstrumm või 18" alumiiniumist basstrumm, kobar kuivatatud pähkleid *hi-hat'i* (6) statiivil, „taldrikud“.

2000 - P. B. lõpetab käest tamburiini mängimise ja edaspidi on tamburiinid alati statiivil. P. B. võetakse vastu pärimusmuusika erialale Stockholmi Kuninglikku Muusikakolledžisse.

### 2.6.4. Õpetajaks on trummar André Ferrari

#### *Mridangam*

2001 - Suvel võtab P. B. osa Väseni nädalapikkusest suvelaagrist, kus saab lähedalt jälgida André Ferrari trummimängu. Sügisel algavad koolitunnid André Ferrari juhendamisel. Õppetöö toimub täiesti vastupidiselt sellele, kuidas nägi välja nende esimene tund ja kuidas P. B. oli siiani soovinud end väljendada. Nad õpivad liigutusi ja koordineerimist, kasutades kaht trummipulka. Algul valmistasid André Ferrari tunnid pettumust, kuna ei liikunud selles suunas, mida P. B. soovis arendada ja mida André Ferrari ise mängis. Tagantjärele võib aga öelda, et just see juhtis P. B. tema enda rajale, andis inspiratsiooni ja arenguvõtmeid, mida P. B. kannab tänase päevani.

Väseni suvekursusel tutvub P. B. André Ferrari valmistatud bambuspulgaga (7). Bambuspulk kõlab täiesti teisiti kui pulgad, mida ta senini kasutas - *Blasticks, Hot Rods* (8) ja harjad. Sellest ajast kasutab P. B. bambuspulki. Tunnis teevad nad harjutusi aga tavaliste trummipulkadega.

2002 - Tunnid André Ferrariga jätkuvad. Enam ei ole P. B. eesmärk kindlat viisi kõlada, vaid muusikaga üheks saada. Sügisel saab P. B. nädala jooksu India *mridangam*'i (9) tunde külalisõppejõult V. Shyamsundarilt. See on hea lähivaade India rütmistruktuurile. Samuti õpib ta rütme laulma, kasutades silpe, mis kõlavad nagu *mridangam*'i toonid. P. B. asetab selle oma konteksti ja asendab meloodia rütmi nende silpidega. Ta laulab neid esmalt ja seejärel mängib trummiga, nii nagu Lõuna-India pedagoogika nõuab. Seda peab P. B. suurimaks sammuks, mille ta on praeguste oskusteni arenemisel astunud. See meetod võimaldas viiulil mängitud muusika otse trummidele tõsta. Selle hetkeni oli P. B. end pidanud saatemuusikuks "rütmiseksioonis". Nüüd avastas ta, et saateparti ei lisa muusika kohta sellist informatsiooni, mida meloodia juba ei sisaldaks, ning asus sellesse süvenema.

### **2.6.5. Õpetajateks on viiuldajad Sven Ahlbäck ja Ellika Frisell**

2003 - P. B. võtab lisaks André Ferrarile paralleelselt tunde viiuldajalt Sven Ahlbäckilt. Kasvab lugude detailideni tundmise intensiivsus.

2004 - Õpetajateks on viiuldajad Sven Ahlbäck ja Ellika Frisell, André Ferrariga on tunnid lõpetatud, P. B. arendab trummidel meloodia mängimist. P. B. jõudis järeldusele, et kui teda õpetab trummar, on lihtne langeda trummari rollimudelisse, nagu ta oli varem olnud. Aeg oli edasi minna teises suunas, õppida viiuldajalt kõiki rütme, rõhke, fraase, artikulatsiooni jne. Siiani omandatud tehnika oli selle juures suureks abiks. Enam ei olnud P. B. rollimudeliks trummar, vaid muusika ise.

2005 - Pärast nelja aastat Stockholmi Kuninglikus Muusikakolledžis toimub kevadel lõpukontsert. Põhiosa mängis P. B. ansambliga, lisaks mõned soololood. Sügisel alustab P. B. samas koolis magistriõpinguid, sooviga keskenduda soolo(meloodia)mängule.

### **2.6.6. Magistritöö “Rhythm of Sweden”**

2006 – Hakkas tekkima oskus üksi mängides dünaamikat ja fraseeringut kujundada nii, et lugu tundus üks tervik, mitte rida kontekstivabasid rütme ja fraase. P. B. eesmärgiks oli jõuda tulemusteni mitte ainult 2-3-minutiliste lugudega vaid terve 40-minutilise kontserdiga.

2008 - P. B. põhiõpetajateks olid Sven Ahlbäck, Ellika Frisell ja Anders Loguin. Viimane on KMH klassikaliste löökpillide professor. Üks Loguini ideedest oli mängida erinevates dünaamilistes kihtides. P. B. hakkas katsetama, kui palju suudab ta dünaamikat laiendada skaala vahemikus 0-3, 4-5 või 8-10.

2009 - Õpingud KMH-s on lõppenud, ettekanne toimus 24. märtsil Stalletis, Stockholmis. Selleks hetkeks oli P. B. töötanud soolo kullal 2 aastat. Esimene osa koosnes 40-minutilisest trummisoolost “*Rhythm of Sweden*”, mis põhines rootsi pärimusmuusika rütmidel. Teises osas tulid lavale juurde viiulitega Emma Reid ja Olof Misgeld ning sopran-saksofoniga Daniel Carlsson. See kontsert oli P. B. hinnangul üks tema parimatest resultaatidest.

### 3. TULEMUSED JA JÄRELDUSED

Käesolevas peatükis on alapunktide kaupa vastatud uurimustöö eesmärkides esitatud küsimustele. Vaadeldud tundide etnograafilisele uuringule vastavad kirjeldused on esitatud TÜ VKA-s praktilistes õppetundides kasutamise vajadust silmas pidades. Nähtuse avamiseks on vastavalt Genzuki (2003) soovitudele selles peatükis esitatud hulgaliselt tsitaate ja uuritava kogemusi tema enda sõnade kaudu.

#### ***3.1. Mis on pärimusmuusika löökpillide õpetamisel peamise tähelepanu all?***

“Eesmärk on see, et nad teevad seda, mida nad tahavad, ma arvan nii. Mina saan nende õpetaja olla siis, kui nad tahavad rootsi pärimusmuusikat mängida.” (Berndalen 2011, intervjuu)

Uurimistulemustena selgus, et põhilise tähelepanu all on kaks komponenti – meloodia ja instrument. Meloodia rütm kantakse trummidele üle, järgides helikõrguste liikumise suundi ning mängides välja kõikide meloodiakaunistuste rütmi. Pärimusmuusika trummar ei ole KMH-s saatemuusikuks “rütmisektsioonis” vaid on meloodia eest teiste pillimeestega võrdselt vastutav. “Põhilise tähelepanu all on meloodia ja meloodia tähendab muusikat, sest muusika on alati meloodiapõhine. Teisena tuleb oma pilli tundmine. Mõnikord on oma pilli tundmine tähtsam, teinekord on aga tähtsam see muusika, mida sa mängid. Ma arvan, et need käivad käsi-käes.” (Ibid)

Trummide valikul ei tehta õpilastele ettekirjutusi, nad võivad mängida kõigega, mida nad kasutada saavad – klassikaline trummikomplekt, *djembe*, *cajon* (10) vms, arendades edasi nende mängutehnikaid. „Üldiselt ei ole õpilastel väga palju raha. Nad on väga õnnelikud, kui saavad endale lubada *cajon*'i ja lõpuks ka *hi-hat*'i - 14-tollist väga suurt *hi-hat*'i. Ja kui sa ütled, et su *hi-hat* kõlab halvasti ja see *cajon* – see ei sobi – siis ei ole enam lõbus mängida, sest nad mõtlevad ainult uute asjade ostmise peale. See ei ole hea. Parema on mõnuga mängida nende

asjadega, mis sul on.“ (*Ibid*)

Kultuuris, milles ei ole trummimängu traditsiooni, on õppimisprotsessis loogiline alustada meloodiate tundmaõppimisega. Meloodia sisaldab rütmi, dünaamikat, artikulatsiooni ja palju muid tegureid, mis mõjutavad ka trummimängu esteetilist nauditavust. Selles kontekstis on rootsi pärimusmuusika võrreldav eesti pärimusmuusikaga. Ühegi iseloomuliku trummiheliga ei teki eesti ega rootsi kultuuris sarnast kultuuriparalleeli nagu *djembe* ja Aafrika vahel. *Djembe* puhul ei pea jääma rütmi ära ootama, pilli kõla jutustab juba ise Aafrikast. Eesti või Rootsi peale mõtlema ei pane aga ühegi löökpilli kõla. Seega tuleks rütmilisi väljendusvahendeid meie kultuuris otsida pigem meloodia seest.

### **3.2. Millised on eeldused?**

Kooli sissesaamise määrab ära konkurents – kellel on rohkem oskusi testitavates valdkondades, need pääsevad kooli. Testid on kõikides pillirühmades ühesugused. Vajalikku trummimängu taset ei ole fikseeritud ja teoreetiliselt võiks konkurentsi puudumise korral sisse saada ka ilma trummimänguoskusteta. (Berndalen 2011, intervjuu) Reaalses praktikas on mõned õpilased varem mänginud trummikomplekti, aga mõned ainult *cajon*'i. „Need, kes on varem trummikomplekti mänginud, jõuavad üldiselt pisut kaugemale. Paljud inimesed hakkavad käsitrumme [ilma pulkadeta] mängima siis, kui nad taipavad, et nad tahavad pärimusmuusikat mängida. Trummikomplekti-inimesed on paar aastat näiteks *heavy-metal*-muusikat mänginud, siis paar aastat võib olla *jazz*'i, ja siis huvituvad pärimusmuusikast - ja võtavad käsitrummi, aga neil on nii palju varasemaid kogemusi kaasas! Palju raskem on neil, kes on ainult *cajon*'i mänginud ja ei midagi muud.“ (*Ibid*) Üheks põhjuseks, miks trummikomplekti mänginud õpilastel on kergem edasi jõuda, on trummipulga käsitsemisoskus, mille omandamine võtab kaua aega. Pulgaga mäng lisab rohkem võimalusi ja on seega konkurentsieeliseks. „Trummipulga kontroll on üks kõige raskemaid asju, mis võtab kaua aega. Inimesel, kes oskab pulkadega mängida, on lihtsam hakata kätega mängima, kui vastupidi. Ma ei saa öelda, et see on tõde, aga ma arvan, et olen seda näinud.“ (*Ibid*) Uurimistulemustena võib järeldada, et sisseastujatel on soovitatav olla paljudes testitavates valdkondades (sh muusikateooria) väga hea, kuid see ei ole tingimus. Samuti ei pea olema varem mänginud trumme, kuid loomulik konkurentsieelis on neil, kes on varem mänginud trummikomplekti.

### **3.3. Millistest etappidest õpetamine koosneb?**

„Ma arvan, et esimene samm on: õpi muusika ära! Loomulikult ei suuda sa võib-olla kõiki kaunistusi esimese korraga ära õppida, aga õpi lugu ilma kaunistusteta. Siis püüa mängida. Üks võimalus on, et mängi meloodiat, mida sa laulad; teine võimalus on, et mängi midagi, mis sobib meloodiaga kokku. Võib-olla leiad mustri, mis sobib hästi kokku. Sealt edasi on minu arvates väga individuaalne. Siis muutub see rootsi pärimusmuusikaks trummidel. Sel juhul tekib küsimus, kuidas õpetada trummimängu. Toon, ajastus, tehnika ja lödvestunud keha on pigem seotud instrumendiga, mitte niivõrd pärimusmuusikaga. See on samuti esimene samm, aga sel ei ole mingit seost pärimusmuusikaga, see on instrumendipõhine idiomaatika.“ (Berndalen 2011, intervjuu)

#### **3.3.1. Instrumendi valik**

Õpilasega, kes ei ole varem pulga ja sõrmedega tamburiini mänginud, algab tund tamburiini ja pulga tutvustusest. Vaadeldud tunni alguses tutvus õpetaja õpilase ostetud tamburiiniga ja võrdles seda enda omaga. Tähelepanu all oli tamburiini „litrite“ hulk ja nende „pesa“ ava mõõtmed. Samuti võrreldi tamburiinide nahalöögist tekkinud kõla erinevusi. Õpetaja soovitas tunnis mängimiseks kasutada õpilase enda tamburiini, kuid õpilane eelistas õpetaja poolt valmis pandud pilli. Samuti tutvus õpilane õpetaja valmistatud bambuspulkadega, koos võrreldi nende pikkust, diameetrit, kaalu ning nendest väärtustest tulenevat kasutamismugavust. (Tunnivaatlus 2)

Kui õpilane tuleb esmakordselt tundi, sõltub algus sellest, millist konkreetset instrumenti õpilane mängida soovib. „Kui neil on pill, mida nad on juba mõned aastad mänginud, siis me ei pea alguses väga palju tehnikaga töötama. Siis me võime kohe alustada meloodiate ülekandmisega. Väga sagedasti kujuneb aga nii, et nad tulevad pilliga, mida nad oskavad mängida, kuid valivad hoopis tamburiini. Ja siis ei ole neil ootamatult tehnikat, millega seda pilli mängida. Sel juhul peame me samaaegselt töötama nii tehnikaga kui ... [meloodiaga]. Ühesõnaga, kui neil on oma instrument, milles nad end mugavalt ja kindlalt tunnevad, siis me alustame kohe meloodiaga. (Berndalen 2011, intervjuu)

Tundi tulles on õpilastel võimalik kasutada nii oma pille kui ka õpetaja poolt ülesseatud komplekti. Ettevalmistatud komplektis olid vaadeldud tundides 10“ tamburiin, 8“ soolotrumm, 14“ *tom-tom*, 18“ basstrumm, 7“ *hi-hat* ning kaks „taldrikut“. Õpilane ja õpetaja istusid näoga vastamisi, kumbki oma komplekti taga. Istuti nii lähestikku, et „taldrikud“ olid mõlema komplekti peale ühised. (Tunnivaatlus 2) „Mul on alati midagi üleval, sest nad [õpilased teistest koolidest] ei kanna palju asju endaga kaasas. Kui neil on oma pillid, siis ma eelistan, et nad mängivad neid, aga nagu tänane õpilane – tal oli tamburiin ja ka minu oma oli siin: oo, ma ei taha enda oma kasutada! Aga parem on kasutada tema oma, sest siis ma kuulen, kuidas see kõlab, kui tema harjutab.“ (Berndalen 2011, intervjuu)

Kui õpilane on pilliks valinud tamburiini, alustatakse õppimist ühest tamburiinist ning liigutakse edasi mitme erineva trummi kasutamisele sama loo sees. Paremas käes (**edaspidi p.k.**) kasutatakse bambuspulka, vasak käsi (**edaspidi v.k.**) mängib sõrmede ja käelabaga. „Ma arvan, et bambuspulk sobib ideaalselt nii „taldrikute“ kui trummidega, see teeb vaikset häält, aga saab olla ka tugev – sel on rohkem dünaamikat. See kõlab hästi nii tamburiinidel, *tom-tom*'il, soolotrummil kui „taldrikutel“.“ (*Ibid*)

Mitte-põhjamaiseid pille nagu *djembe* või *darbuka* P. B. ise ei kasuta, aga õpilastele ei keela. „Mul oli *djembe* - ma müüsin selle maha, ja *cajon* - müüsin selle ka maha. Seda sellepärast, et ma tahtsin mängida rootsi pärimusmuusikat, olla *spelman*. Kui inimesed kuulsid *djembe* häält, siis nad mõtlesid: oo, see oli *djembe*! Ja siis nad mõtlevad *djembe*-muusikast, nad mõtlevad Senegalist ja paljudest muudest asjadest. Ja kui ma püüdsin pärimusmuusikat mängida *cajon*'iga, siis see hääl mis jõudis inimeste kõrva, oli rohkem *cajon* kui pärimusmuusika. Heli võidutseb muusika üle! Niisiis, ma pidin kasutama helisid, mida keegi ei olnud varem kuulnud. Nii oli lihtsam. Muidugi, kui sa oled võimeline mängima nii eriliselt, et kuulaja isegi ei mõtle selle peale, et see oli *cajon*, sest see inimene mängib nii eriliselt, et sa kuuled seda rohkem kui *cajon*'i – ma arvan, et see on võimalik. Aga see nõuab väga suurt pingutust. Suur saavutus on tulla *heavy-metal*-trummidega ja mängida nii, et inimesed ei kuule *heavy-metal*-trumme vaid muusikat. Sel juhul sa pead oma pilli väga-väga hästi tundma ja see on küllaltki keeruline. Minu jaoks oli see [tamburiinid]... minu rada... *shortcut*.“ (*Ibid*)

### 3.3.2. Tehnika

Õpilane, kelle jaoks vaadeldav tund oli õpetajaga alles teine kohtumine, soovis esmalt omandada baastehnikat. Iseseisvalt oli ta pulga ja sõrmedega harjutanud *paradiddle'* i (11) motiivi. Nüüd võeti vaatluse alla vasaku käe randme peopesapoolses alumises osas (väikese sõrme tipust mööda liigeseid otse alla vaadates) asuv „kont“. Selle käe välisküljel asuva ja peopesa lihaste sisse peituva luuga tuleb erinevate helikõrguste tekitamiseks tamburiini nahka surudes servast järjest keskpunkti poole liikuda, samal paremas käes oleva pulgaga vastu nahka lüües. Esmalt püütakse tekitada kolm erineva helikõrgusega t o o n i . Alustatakse naha enda, ilma pingutamata ehk „lahtisest“ toonist. Seejärel surutakse v.k. „kondiga“ õrnalt nahka, mis kergitab helikõrgust pisut ning kolmanda tooni saavutamiseks vajutatakse naha peale tugevamini - käsi lükatakse kaugemale tamburiini keskpunkti suunas. Nimetame neid toone edasises kirjelduses astmeteks 1, 2 ja 3. Toonide fikseerimiseks rakendatakse meetodilist harjutust, milles õpitakse astmeid sammukaupa eristama – vaheldumisi ja palju kordi mängitakse 1. ja 2. astet, seejärel 2. ja 3. astet. Arendatud hajutusena mängitakse astmemudelit 1111/2222/3333/2222/1111. Edasi püütakse tamburiini nahka pressides leida nii palju erinevaid toone kui võimalik. (Tunnivaatlus 2)

Tooni kvaliteet sõltub ka p.k. pulgalöögi tugevusest, langemisnurgast ja maandumiskohast. Vaadeldakse erinevaid võimalusi ja leitakse, et *rim'*ile (12) lähemal on toon soojem ning rikkalikum. Mõlema käe tehnikaid ühendades püütakse pill „laulma“ saada. Kombineerides õpilase varasemaid oskusi ja uusi teadmisi, saab ta koduseks praktiseerimiseks ülesande ühendada *paradiddle'*i harjutus uue tehnikaga ehk esmalt kogu harjutust mängida 1. astme (lahtise tooni) peal, mõne aja pärast 2. astme peal (surudes luuga nahka ja lüües p.k. pulga ja v.k. keskmise ning nimetissõrmega), seejärel 3. astme peal. See proovitakse tunnis läbi ning selgub, et kuna kõnealune luu asub käe välisküljel, mitte peopesa keskel, siis on nimetissõrmel tamburiini nahani jõudmiseks läbida pikem maa kui keskmisel sõrmel. Sellest tuleneva rütmi ebatäpsuse vältimiseks tuleb nimetissõrme stardipunkti nihutada keskmise sõrmega samale kõrgusele ehk madalamale. (*Ibid*)

Eelnevast harjutusest samm edasi on ühe *paradiddle'*i perioodi sees toonide vahetamine – alustada madalaimast helikõrgusest ja jõuda perioodi lõpuks maksimumkõrgusele või saavutada maksimum juba perioodi keskel ja lõpuks jõuda tagasi alguspunkti. Viimane harjutus jäaks tavaolukorras järgmisesse tundi, kuid hetkel on P. B. sunnitud seda õpilasele tutvustama, kuna

pika distantsi tõttu (tudeng käib Sibeliuse Akadeemiast) peab ta õpilast „laadima“ mitme tunni materjaliga ette. Õpilane videosalvestab kõik senised harjutused, sellega seoses korratakse kõik üle. (*Ibid*)

Uurimustöö seisukohalt on õpetajapoolne materjali kuhjamine positiivne, sest võimaldab vaatelejal näha laiemat ja ülevaatlikumat programmi sisu. Uuriija „laadimine“ ei olnud uuriija palve, eesmärk oli vaadelda tundi nii nagu see vaatelejast sõltumatult alati toimub. Juhuse tahtel oli võimalik ülevaadet saada palju rohkemast. Õppetunni esimeses kolmandikus vaadati üle instrumendid, õpiti erinevaid toone tekitama ja rakendati see õpilasele tuttava harjutuse külge.

Edasi tutvuti toonist sõltumatu baastehnikaga – *topeltlöökidega*. Mängitakse summutatud tooniga, mille puhul v.k. lebab trumminaha peal ja sõrmed on sirged, kuid lõdvestunud. Harjutus koosneb neljast löögist, esmalt kaks lööki p.k.-s oleva pulgaga ja seejärel kaks lööki v.k.-ga – esimene neist keskmise sõrmega ja teine nimetissõrmega – pulk/pulk/keskmise sõrm/nimetissõrm. Ülesandeks on mängida ühepikkusi noote, mis on v.k. jaoks harjumatult keeruline kombinatsioon. Õpetaja soovib soorituse ajal jalaga *hi-hat*'i kuuldavalt kaasa lüüa, et samal ajal käte ja jalgade vahelist koordineerimist treenida. Raskuste ületamiseks võetakse kasutusele temposüsteem „*Indian ladder*“ - nn „*India redel*“. See on süsteem, kus harjutuse sooritamiseks valitakse tagasihoidlik kiirus, mida nimetatakse „tempoks“ - see on põhitempo, mille noodivälisteks on õhtumaade mõistes nn neljandiknoodid. Edasi hakatakse põhiväärtust korrutama järjest suurenevate numbritega – algsest 2 korda kiirem (kaheksandiknoodid), 3, 4, 5 korda jne, kuni 8 korda kiirem tempo. Õpetaja juhib tähelepanu, et esimeses tempos käitub õpilane instinktiivselt väga otstarbekalt - lõdvestab sõrmi pärast iga lööki. Kiiremates tempodes (alates 5.) läks õpilase käsi aga pingesse. Tempode harjutamise soovitus: 1/2, 1/2/3/2, 1/2/3/4/3/2/1 jne. (*Ibid*) P. B. rakendab seda meetodit mitmel otstarbel: “Ma kasutan seda vasaku käe kiiruse treenimiseks ja lõdvestumiseks. Inimesed, kes ei ole varem kunagi sõrmedega mänginud, lähevad pingesse – see [“redel”] on algul nii aeglane, et iga löögi vahel on aega lõdvestuda. Kui ma näitan lihtsalt: siin on 10 harjutust, mängi neid nii aeglaselt kui sa saad - siis nad ei tee seda. Ma arvan nii. Kui sa tahad olla võimeline kiiresti mängima, siis sa pead sama harjutust ka aeglaselt mängida oskama. See sunnib inimesi aeglaselt mängima.” (Berndalen 2011, intervjuu) Samal ajal aitab see harjutus koordineerimist tugevdada, kuna paaritu arvuga tempos mängides langevad rõhud erinevatele sõrmedele või pulgalöökidele. „Näiteks viiekordses tempos – rõhk liigub edasi. Siis sa sünkroniseerid pulga ja jala, selle sõrme ja jala – see käib ringi. Neljakordses tempos on rõhk alati siin, aga kolme, viie ja seitsme puhul

liigub see ringiratast. Siis sa pead sünkroniseerima. On väga hea oma keha saada koostööd tege ma. Jalg, sõrmed ja pulk koos. Kolmekordses tempos õpid sa küllaltki kiiresti ära, seega peab sul olema järgmisi väljakutseid, mida sünkroniseerida.“ (*Ibid*)

Tehnika osa lõpetuseks vaadeldakse tunnis vasaku käe tehnikat, kus peopesa lebab trumminahal ja lüüakse kõikide sõrmedega korraga – tekib summutatud toon. Selle baasil arendatakse *tabla*-stiilis (13) nn „poolitatud käe“ tehnikat, kus esimese löögi teevad keskmisest väikese sõrmeni kolm sõrme koos ja teise löögi nimetissõrm üks. Selline tehnika toodab teistsugust, summutatud tooni, kuid selle eraldi harjutamist ei pea P. B. vajalikuks. Ta soovitab harjutada nii nagu on kirjeldatud topeltlöökid ja „India redeli“ löigus - keskmise ja nimetissõrmega, kuni on saavutatud vali, kuid lödvestunud mäng. Pärast seda tuleb „poolitatud käe“ tehnika iseenesest välja. Õpetaja võtab teema kokku tõdemusega, et selle baastehnikaga võib aastaid tööd teha ja need on samad harjutused, millega õpetaja ise on pärimusmuusikas trummimängu arendades tegelenud. (Tunnivaatlus 2)

### 3.3.3. Meloodia

#### Tund algtaseme õpilasega

Uue loo õppimine algab salvestuse kuulamisest. Kuulates püüavad nii õpetaja kui õpilane meloodiat järgi laulda. Esimese fraasiga tegeledes püütakse mõista, milline on meloodia ja millised on kaunistused – kas kaunistused on kõikides läbimängudes selles meloodia osas ühesugused. Õpilane saab koos laulmisega ülesande p.k. pulgaga meloodia rütmi ilma kaunistusteta mängida. Õpetaja räägib, et löökpillidega meloodiate mängimisel kasutab ta alati löögimudelit, kus parem käsi juhib. Võrdleb tavapärase trummikomplekti p.k.-ga, mis mängib *hi-hat*'il ja mis on “mootor”. Pärimusmuusikaväliselt püütakse trummikomplekti harjutades tavaliselt mõlemad käed võrdseteks treenida, et ka v.k. võiks juhtida - ideaal on osata mängida ka “vasakukäelise komplektiga”. P. B. mõtles aga oma tehnikat välja arendades end viiulimängijaks, kuna ta on õppinud viiulimängijatelt. Neil on mõlemas käes erinevad liigutused. (Tunnivaatlus 2) Ilmneb, et pärimusmuusikas ei pea trummar käsi võrdseteks treenima: „Vastupidi! Sest kui sa mängid klassikalist viiulit, siis kõlavad poogna alla ja üles suunad [eristamatult] ühtmoodi. Aga pärimusmuusikas on poogna alla- ja ülesuundadel erinev kvaliteet – sa püüad allasuunast maksimumi kätte saada ja ülesuunast selle maksimumi kätte saada ning need on täiesti

erinevad! Kui sa tahad seda trummidel teha, siis peavad su käed olema erinevad. Sa ei mängi pärimusmuusikas kunagi: ... [laulab ühesuguseid, ühe tugevuse ja pikkusega noote] – võibolla ainult 1% - see tuleb pop-muusikast ja sünkroniseeritud elektroonilisest muusikast, sel ei ole midagi ühist pärimusmuusikaga. Samas on see ka idiomaatiline - kui sa mängid käe ja pulgaga, siis on väga loomulik, et see kõlab erinevalt, sest need on käsi ja pulk!“. (Berndalen 2011, intervjuu)

Looga edasi tegeledes paigutavad nad “mootorkäe” konkreetse käsiloleva meloodia konteksti ja p.k. mängib tamburiinil samuti kui mänginuks *hi-hat*'il kaheksandiknoote – esimene löök rõhuga ja teine vaiksemalt. Kõik noodid, mis jäävad nendest p.k. kaheksandiknootidest välja pole, mängitakse v.k. sõrmedega. Algul keskendutakse sellele, kas mängida tuleb pulgaga või sõrmedega, detailsemaks ei minda ja tooni ei otsita. Hiljem, kui sarnaselt on läbi käidud pikem loo üksus, lisatakse ka toonid, vastavalt meloodia liikumise suunale. Toone otsides peatutakse *tap-up-full-down* (14) löökide tehnikal. (Tunnivaatlus 2) „Kui ma mängin bändiga kontserdil lugu, siis iga löök võib olla üks neist kirjeldatud neljast [*tap-up-full-down*]. Muidugi võibolla mitte kõigist neist, aga enamusest. Ma arvan, et ma olen selle saavutanud. See on mulle kasulik löögi täpse ajastamise ja kõla pärast. Ma tahan, et mu õpilased ka selle ära õpiks kuna see on nii võimas ja hädavajalik.“ (Berndalen 2011, intervjuu)

Tunni lõpetuseks filmib õpetaja, kuidas õpilane ise kaasa lauldes lugu trummidega mängib. See on lihtsam ja kiirem viis muusikalise info talletamiseks kui vastava tehnika noodistamine.

## Tund teise taseme õpilasega

Õpilane, kes on eelneva kahe aasta jooksul saanud P. B.-lt ca 10 tundi, tuleb ettevalmistatud looga. Lugu õpitakse tunnis ümber, sest õpilane oli takti esimeseks löögiks pidanud tegelikku teist lööki. See on „lühikese esimese“ löögiga *polska*-meloodia, mille ühes taktis oleva kolme löögi vältuste jaotus näeb kuueteistkümnendiknootides kirja panduna välja nii: 2+4+3. Rütmi õpetades lööb õpetaja esimese ja kolmanda löögi ajal basstrummi, teise löögi ajal *hi-hat*'i ning laulab loo meloodia rütmi (ilma helikõrgusteta) kaasa. (Tunnivaatlus 3) Seda meetodit kasutab P. B. siis, kui õpilasel on raskusi meloodia rütmi tabamisega. P. B. isiklikul arenguteel eelnes sellele etapile india rütmisilpide kasutamine, kuid õpilastele ei pea ta nende õpetamist vajalikuks: „Mõnikord ma püüan rütmi lihtsalt laulda. See oli minu jaoks oluline siis, kui ma avastasin, et meloodiat saab [löökpillidega] mängida. Ma pidin neid silpe kasutama, et aru

saada, et meloodiat on võimalik mängida. Kui keegi oleks mulle näidanud seda, mida mina oma videotes näitan, siis ma usun, et mul ei oleks neid silpe vaja läinud. Samas näitavad need silbid väga selgelt, kuidas asi toimib. Alati, kui ma teen töötuba paljudele osavõtjatele korraga, tutvustan ma seda silpide tehnikat. Iga kord. Oma õpilastega ma seda väga tihti ei tee. Ma võin seda tutvustada, aga me ei tee selle kallal tööd, sest ma arvan, et nad mõistavad asja ka ilma selleta. Kui aga kellelgi on suuri raskusi arusaamisega, siis ma võin seda kasutada.“ (Berndalen 2011, intervjuu)

Selline detailne kuulamine sunnib trummarit meloodiat täpselt sama teraselt kuulama nagu meloodiapillide mängijad. See meetod õpetab kuulama. Õpetaja soovib eelpool tutvustatud mudelile mõeldes loo üles kirjutada ning näitab B-osa alguse ette. Täpsema kuulamise ja kontrollimise huvides aeglustatakse salvestuse tempot. Õpetaja juhib tähelepanu, et õpilane kasutab ühes kindlas takti osas alati tugevat käelabalööki, kuid see ei lange ei takti esimese, teise ega kolmanda rõhulise osa peale. Tugevaim löök peaks aga olema üks neist kolmest, mitte nende vahel. Soovitus on kõnealust lööki vaiksemalt ning sellele järgnevat pulgalööki tugevamini ja rohkem tamburiini serva poole lüüa. Õpilane saab ülesande mängida eelnevalt õpetaja poolt kirja pandud rütmi. Pärast paari korda rütmi mängimist palutakse õpilasel selle peale loo teise osa lõpu meloodiat laulda. Rütmi mudeli ebatavalisuse tõttu osutub meloodia sinna sisse paigutamine väga raskeks. Tempot aeglustades muutub see arusaadavamaks. Õpetaja kopeerib aeglustatud loo õpilase andmekandjale, et selle järgi saaks kodus harjutada. Samal ajal paneb ta ka probleemse takti rütmi kirja. (Tunnivaatlus 3)

Tunni algul lepitati kokku ka teine teema, millele õpilane soovis keskenduda. Kuidas mängida taolisel komplektil *pop*-rütme? Parem jalg mängib igal neljandiknoodil basstrummi, vasak jalg bassilöökide vahel *hi-hat*'i, mõlemad käed tegutsevad tamburiinil – p.k. bambuspulgaga ja v.k. sõrmedega. P. B. peab kõige olulisemaks, et p.k. pulk mängiks tamburiinil kaheksandiknoote nii (nagu tavaliselt *hi-hat*'il), et esimene neist oleks rõhutatud ja teine vaiksem. Vasaku käega lisatakse p.k. löökide vahele meelepäraseid toone. Õpetaja näitab mitmeid variante ja mängivad koos õpilasega neid läbi. (*Ibid*)

Tund kolmanda taseme õpilasega

Õpilane on eelmisel aastal saanud P. B.-lt ca 10 tundi. Jätkatakse poolelioleva looga. Esmalt mängib õpetaja loo kaks korda erinevalt varieerides ette, kasutades selleks kogu komplekti.

Õpilane mängib loo ühe korra läbi, kasutades selleks ainult statiivile kinnitatud tamburiini. Õpetaja juhib tähelepanu, et esimese vormiosa lõpp pidi korduses olema teistsugune. Koos mängitakse õigesti läbi. Õpetaja tutvustab, et loo teatud osas ei ole originaalis kaheksandiknootide grupi “ti-ti” puhul mõlemad löögid ühepikkused vaid esimene peab olema pisut lühem ja teine sellevõrra pikem. Harjutatakse koos. Sama rütmi mängitakse konkreetse meloodialõigu sees (4 takti) korrates. Probleemi kõrvaldamiseks kitsendatakse fookust ühe takti sisse, kuni tegeletakse päris üksikute nootidega. Töötatakse löögi ajastamise „voolavuse“ olulisusega, et kõik ei tiksuks “kella järgi”. See on rootsi pärimusmuusikas koosmängul väga tähtis moment. Õpetaja näitlikustab löögi ajastamist tüüpilise *ride*'il (15) mängitava *swingi* rütmiga, mida saab mängida väga erinevalt tunnetades – erinevate löökidevaheliste pikkustega. Loo esitamisel soovib õpetaja lisada voolavust – kord tempot paisutades, kord tagasi tõmmates. (Tunnivaatlus 1)

Võetakse aega tehnikaga tegelemiseks. Esimene pulgalöök olgu tugevam, teine vaiksem. Vasaku käega otsitakse kolme erinevat helikõrgust, igat tooni mängitakse 4 lööki, korrates. Seejärel igat tooni kaks lööki. Sama mudelit kasutades otsitakse toone ka kõrgemas registris. V.k. võtted on seejuures teistsugused – nahka tuleb suruda põidlagi tamburiini keskelt ja teiste sõrmedega rütmi mängida. Kogu see tehnika paigutatakse nüüd loo konteksti. Järgnevalt pakub õpilane oma variandi, kuidas seda lugu terve komplektiga mängida. Õpetaja tutvustab oma mõtet mängida pulgaga esimene löök soolotrummile ja teine *floor tom*'ile ning muid alternatiive, rõhutades dünaamika osatähtsust, et nt soolotrummi löök ei oleks võrreldes teistega liiga vali. Viimasest kasvavad välja kodused ülesanded. (*Ibid*)

### 3.3.4. Eksamid

Mänguoskust kontrollitakse iga semestri lõpus. “Kaks korda aastas pead mängima midagi ise, mille kallal sa oled viimasel aastal töötanud.” (Berndalen 2011, intervjuu). Õpilane peab esitama kolm lugu. „Kuna õpetaja teab, et õpilane suudab mängida 10-15 lugu hästi, siis sellest piisab.“ (*Ibid*). Viimasel semestril ei ole enam eksamit, siis on lõpukontsert. “Ainuke reegel on, et sa pead mängima midagi, millega sa oled eelmised kolm aastat tegelenud. Aga põhimõtteliselt, kui sa õppisid pärimusmuusikat - võiks ka mängida pool kontserti midagi muud ja lõpuks mõned pärimusmuusika lood.” (*Ibid*) Kontserdi pikkus ja ülesehitus võib olla erinev. “Enamus mängib kahes pooles, kaks neljakümne minutilist “setti”. Kõige tavapärasem on, et esimese mängivad

nad üksi ja teise koos ansambliga. Mõni mängib terve kontserdi üksi. Mõni mängib terve kontserdi koos ansambliga ja teeb ainult ühe või kaks soolot üksi.” (*Ibid*)

KMH õpilased saavad keskenduda ühele instrumendile, neil ei ole kohustust mängida läbi aastate lisapille või sugulaspille. Ainus kohustus lisaks põhipillile on õppida esimesel aastal klaverit. (KMH 2012) Sisuliselt tähendab see seda, et kes on valinud põhipilliks nt *djembe*, võib sellega ka kooli lõpetada, kui suudab vajalikud ülesanded ainult selle väljendusvahendiga teostada. Siiani on P. B. aga ainuke, kes on kooli lõpetanud. Mitmed on võtnud kursust ainult aasta või paar. (Berndalen 2011, intervjuu)

### 3.3.5 Alapeatüki kokkuvõte

Alapeatükis 3.3. kirjeldatakse õpetamise etappidena instrumendi valikut, tehnika ning meloodiaga tegelemist. Eesti pärimusmuusika konteksti paigutatuna tuleb tegeleda samade probleemidega. Tuleb olla teadlik sellest, et *djembe*'le iseloomulik kõla viib ka eestlaste mõtted aafrika kultuuri juurde; et trummikomplekti kõla võib kuulajale meenutada pigem *jazz*- või *rock*-muusikat. Seega tuleb olla väga tähelepanelik, millist infot soovitakse kuulajale edasi anda. P. B. märgib, et pärimusmuusikat saab mängida igasuguste trummidega, kuid tihti nõuab suurt pingutust, et murda harjumuspärast kujuteldavat paralleeli heli, kultuuri ja instrumendi vahel (Berndalen 2011, intervjuu). Pärimusmuusika tundmine, nagu rõhutas ka Nzewi (2009), on siinjuures olulisem kui instrumendi valik. Repertuaari ja stiili väljendusvahendeid tundes on end sinna sisse sobitada võimalik mistahes instrumendiga (Sheridan & Byrne 2008). Vastupidises olukorras aga, mängides trummikomplektiga nt tavalist *pop-rock*-rütmi, annab see meile üsna vähe informatsiooni selle kohta, milline pärimuslik meloodia või tants võiks koosmängimiseks sobida. Õppeprotsessis on vajalik veenduda, et õpilane tunneb meloodia nüansse ja oskab neid isikupäraselt väljendada (Schweitzer 2003). Detaile tundev muusik saab valida, kas ta tahab olla sooloartist ja mängida trummidega eesti pärimusmuusikat üksi või kellegagi koos. Mõlemal juhul on vajalik arendada soloimprovisatsioonioskust (Hill 2005). Koos mängides saab valida, kas ollakse võrdsed partnerid või on üks solist ja teine saatefunktsioonis. Trummarit võib õpetada ka mõne teise pilli mängija, nagu P. B. õpetajateks olid viiuldajad (Berndalen 2009). Meloodia tundmine annab võimaluse seda ka edasi õpetada – trummarilt nt viiulimängijale. Seega on nii rootsi kui eesti tänapäevane pärimusmuusika trummar pärimuse kandja, kes on suuteline pärimust edasi andma. Ta on võimeline klassikalistele ja *jazz*-muusikutele sarnaselt hakkama saama ka kaasaegsel muusikaturul (Thedens 2004).

### 3.4. Milliseid oskusi õpetatakse ansamblis mängimiseks?

“Selleks, et olla hea ansambli liige, pead sa olema hea sooloartist”, toob P. B. esimesena välja. (Berndalen 2011, intervjuu) Teiseks rõhutab ta muude meloodiapillidega samaväärset vastutust, mistõttu peaks trummar oma esitusse suhtuma samuti kui meloodiasse. Trummaril on P. B. hinnangul pärimusmuusikaansamblis teistsugune funktsioon kui kaasaegses tantsumuusikaansamblis, kus trumm ja bass „hoiavad lugu koos“. „Rütmisektsiooni“ ei ole ajalooliselt rootsi pärimusmuusikas olnud. “Jah, mina näen seda nii, et trummaril on rootsi pärimusmuusika ansamblis sama funktsioon nagu kõigil teistel [ansambli liikmetel]. See mulle pärimusmuusika juures meeldibki, et kõigil on kõiges ühesugune vastutus. Muidugi, kui sa teed seade, kus viiul mängib alati kindlat mustrit, siis on viiulil teistsugune funktsioon. Bassimängija võib mängida meloodiat - siis on tal teistsugune funktsioon kui viiulimängijal, aga üldiselt võivad kõik mängida kõike, sest ansambli vorm on väga vaba. *Jazz*-muusikas „kõnnib“ bass alati mööda noote, klaverimängija lisab aktsente. Loomulikult saab olla vaba ka *jazz*-muusikas – trompetimängija võib *walking bass*’i mängida läbi terve loo, kui ta tahab, aga nad ei tee nii.” (*Ibid*) Samas võib trummar olla ansamblimängus meloodiate jälgendamisel v a b a m ja mitte nii nüanssidesse laskuv kui üksi mängides. “Ansambli olukorras on teised asjad tähtsamad kui kaunistuse täpselt õigesti mängimine. Ei ole oluline, et mõni tamburiini toon, ei olnud täiuslik – see ei ole nii tähtis.” (*Ibid*) Tekib küsimus, kui keerulist seadet võib veel traditsiooniliseks muusikaks nimetada, kui ansamblis on ebatraditsioonilised pillid nagu bass ja trumm ning kasutatakse viiuli või saksofoniga mängitavaid korduvaid meloodiaväliseid mustreid? P. B. vastab sellele nii: “Sa pead endalt küsima, mis on traditsioon. Kui sa mängid [pärimus-]traditsiooniliselt sümfooniaorkestris ja inimesed tantsivad traditsioonilisi tantse, siis on see traditsiooniline muusika, aga ansambli vorm on uus. Kui sümfooniaorkester mängib ... [meloodiat kunstiliselt paisutades] ... siis sa võid endalt küsida, et äkki nad ei mänginud [meloodia] rütmi traditsiooniliselt, mängisid teist rütmi – siis me võime mõelda, et äkki see oli pärimusmuusikast inspireeritud [muusika], aga see on õrn teema, mis on pärimusmuusika ja mis mitte.” (*Ibid*) Eelnevast lähtunud küsimusele, kas pärimusmuusika peab olema tantsimiseks või võib see olla ka lihtsalt kuulamiseks, vastas P. B. aga nii: “See on muusika, mille järgi on võimalik tantsida - selle siht ei ole tants, aga tantsida on võimalik. Mul on bändid, mille järgi võib tantsida, aga see on peamiselt kontsertmuusika.” (*Ibid*)

Ansamblimäng on ka eesti pärimusmuusikas uus nähtus, mille ajalugu ei ulatu üle 100 aasta tagasi. Trummari roll ei ole pärimusmuusika ansamblis välja kujunenud. Üheks trummide

sobivuse indikaatoriks on esituse tantsulisus, kuna eesti traditsioonilise instrumentaalmuusika peamine funktsioon on olnud tantsuks mängimine. On üllatav, et et rootsi pärimusmuusika mängimisel ei pea P. B. tantsufunktsiooni esmatähtsaks. Vastavalt meloodiatele ja eesti hõimude temperamendile on meie kultuuris kinnistunud sobivad tantsusammud. On ilmne, et meloodia, rütmika ja tantsu vahel on seos. Eesti pärimusmuusikale on omased aktsendid takti rõhulistel osadel. Aafrika muusikas sisaldub tihti polürütmi, mis muudab meloodia tunnetatavaks mitmes erinevas taktimõõdus üheaegselt. Tänu sellele võivad rõhulisteks muutuda ka takti rõhutud osad. Eesti tantsijale mõjuvad need aga segadust tekitavalt ja keha liikumist ootamatus suunas mõjutavalt. Seetõttu tuleb võõramaiseid rütme tantsuks mängides väga delikaatselt kasutada. Tähtsaimal kohal on teadlikkus sellest, millist signaali esitaja soovib publikule anda. Kunstilistel eesmärkidel või kontserdil pärimusmuusika esitamisel on trummaril rohkem publikust sõltumatust kui traditsioonilisel külapeol või tantsuklubis.

## KOKKUVÕTE

Uurimistulemustena selgus, et Stockholmi Kuningliku Muusikakolledži rootsi pärimusmuusika trummide erialal on põhilise tähelepanu all kaks komponenti – **meloodia ja instrument**. Uuritav ise on nimetatud seisukohale jõudnud viiuldajatelt meloodia rütme, rõhke, fraase ja artikulatsiooni õppides. Hea ansambliiige on esmalt hea **sooloartist**. Trummar peab oma esitusse suhtuma samuti kui meloodiapillimees meloodiasse, olles väljaspool trummari tavapärasest saatepillimehe rollimudelit, kuid **võib** mängida ka viisiga kokku sobivat mustrit. Tehnika võimaldab püstitatud eesmäärke saavutada.

KMH rootsi pärimusmuusika trummide erialale sisseastujatel on **soovitatav** olla paljudes testitavates valdkondades (sh muusikateooria) väga hea, kuid see ei ole tingimus – sissesaamise määrab ära konkurents. Samuti ei pea varem olema trumme mänginud, kuid konkurentsieelis on neil, kes on varem mänginud **trummikomplekti**. Eelis tekib trummipulkade käsitlemise kogemusest ning laiemast praktiseeritud muusikastiilide taustast.

Trummide õpetamine rootsi pärimusmuusikas koosneb kolmest põhilisest etapist: **instrumendi** valikust, **tehnikast** ning **meloodia** üleandmisest trummidele. Tavaliselt kujuneb instrumendiks statiivile asetatud häälestatava nahaga **tamburiin**, kuid võib valida ka teistest kultuuridest pärinevaid pille. Tamburiini mängitakse paremas käes oleva peenikese bambuspulgaga ja vasaku käe sõrmede ning käelabaga. Pulgast ja sõrmedest tulenev tehnika- ning kõlaerinevus on taotluslik, võrreldav pärimusmuusika viiulimängus käte erineva rolli ning poogna suundade kõlaerinevustega. Meloodia mängimine algab detailsest **kuulamisest**. Tähtis koht on meloodia **järgilaulmisel**, mis aitab viisi rütmi fikseerida ning vastavalt liikumise suundadele trummidele kanda. Trummar peab olema samaväärne **pärimusmuusikatundja** nagu teiste pillide mängijad. Samuti peab ta välja arendama **isikupära** ning võime esineda soloartistina.

Meloodiaid õpetatakse trummidega mängima KMH-s ainult rootsi pärimusmuusika erialal. Teiste kultuuride muusikas õpetatakse nendele kultuuridele omast traditsioonilist ja elujõulist

trummi mängu. Õpetajaks võib olla löökpillimängija või mõne teise instrumendi õpetaja, kes on traditsioonilises kultuuris löökpillimängijatega palju koos mänginud. (Berndalen 2011, intervjuu)

Uurimistulemustele ja uurija isiklikele pedagoogilistele kogemustele toetudes võib kinnitada, et kirjeldatud mudelit saab kõrgkoolis eesti pärimusmuusika õpetamisel suurepäraselt kasutada. Tulemuste ja järelduste peatükis avaldatud meetodite ja ideede taustsüsteemi paigutatud kirjeldusi ning uurija interpretatsiooni **saab kasutada õppematerjalina**, mis on käesoleva uurimustöö praktiliseks väärtuseks ning uurijapoolseks panuseks. Tulemused vastavad TÜ VKA pärimusmuusika õppekavas nõutud tingimustele. Uurija isiklik seisukoht on, et trummidega eesti pärimusmuusika mängimisel tuleb väga suurt tähelepanu pöörata rütmi ja traditsiooniliste tantsusammude ning hoiakute omavahelistele seostele ja sobivusele. KMH näitel ei tulnud tantsule orienteeritus üllatuslikult esile. Petter Berndalen selgitas, et tema nägemuses ei ole pärimusmuusika sihiks tants, kuid selle järgi saab tantsida (Berndalen 2011, intervjuu). Sellest tulenevalt võiks erinevate rütmide mõju keha liikumisele ja tantsu esteetikale saada edaspidiste uurimustööde teemaks.

## MÕISTED

- (1) *tom-tom*´id - trummid, mis kinnitatakse tavaliselt trummikomplektis basstrummi külge.
- (2) *djembe* - ühepoolse nahaga, puust õõnestatud aafrika trumm, mida mängitakse kätega.
- (3) *floor tom* - suurim *tom-tom*, mis seisab maas kolme jala peal või eraldi statiivi küljes.
- (4) hari - käepidemest ja metall-harjastest koosnev „trummipulk“, mida kasutatakse enamasti jazz-muusikas.
- (5) *Blastick* - plastik-kiududest kokku seotud trummipulk.
- (6) *hi-hat* – statiiv pedaaliga, mida jalaga vajutades või lahti lastes saab „taldrikuid“ üksteise vastu suruda või lahti lasta.
- (7) *bambuspulk* – ca 35-40 cm pikkune ja 10 mm jämedune bambusest pulk.
- (8) *Hot Rods* – kümnekonnast peenest puidupulgakesest kokku seotud trummipulgad.
- (9) *mridangam* – piklik silindrikujuline india trumm, mida mängitakse kätega mõlemalt poolt.
- (10) *cajon* – afro-peruu algupäraga vineerist kast, mida mängitakse kätega, kasti peal istudes.
- (11) *paradiddle* - sõna kõlapildi jäljendamine erinevate kätega: parem-vasak-parem-parem, vasak-parem-vasak-vasak.
- (12) *rim* – trummi nahka pingutav metallvõru.
- (13) *tabla* – india trummide paar, mis koosneb suuremast ja väiksemast trummist, mida mängitakse kätega, maas istudes.
- (14) *tap-up-full-down* – madallöök-üleslöök-täislöök-allalööök, idee seisneb mitme löögi ühe liigutusega sooritamises, võimaldades väiksema energiakuluga palju korda saata.
- (15) *ride* – suur trummitaldrik.

## KASUTATUD KIRJANDUS:

**Berndalen, P.** 03.04.2012. Intervjuu. K. Priks. [Elektronkiri]. Mikitamäe.

**Berndalen, P.** 07.11.2011. Intervjuu. K. Priks. [Helisalvestis]. Stockholm.

**Berndalen, P.** 07.10.2011. Tunnivaatlus 3. K. Priks. [Videosalvestis]. Stockholm.

**Berndalen, P.** 02.11.2011. Tunnivaatlus 2. K. Priks. [Videosalvestis]. Stockholm.

**Berndalen, P.** 31.10.2011. Tunnivaatlus 1. K. Priks. [Videosalvestis]. Stockholm.

**Berndalen, P.** 2009. *Rhythm of Sweden*. <http://www.rhythmofsweden.com/site/> Historia, [Magistritöö] (10.05.2011).

**Genzuk, M.** 2003. *A synthesis of ethnographic research*. Los Angeles: University of Southern California, Center for Multilingual, Multicultural Research. [http://www-bcf.usc.edu/~genzuk/Ethnographic\\_Research.pdf](http://www-bcf.usc.edu/~genzuk/Ethnographic_Research.pdf) (08.05.2012).

**Hill, J.** 2005. *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Process and Institutionalization*. California Ülikool. [Dokoritöö]. California.

**Laherand, M.-L.** 2008. *Kvalitatiivne uurimisviis*. Tallinn: Sulesepp.

**Nzewi, O. E. S.** 2009. *The use of performance composition on African music instruments for effective classroom music education in Africa*. Pretoria Ülikool. [Magistritöö] Pretoria.

**Schweitzer, K.G.** 2003. *Afro-Cuban Batá drum aesthetics: developing individual and group technique, sound and identity*. Marylandi Ülikool. [Dokoritöö]. Maryland.

**Sheridan, M. & Byrne, C.** 2008. *Céilidh culture and higher education*. International Journal of Music Education, No 26(2), p 147-159.

**Tampere, H.** 1975. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. Tallinn: Eesti Raamat.

**Thedens, H.-H.** 2004. *Folk music research and ethnomusicology in Norway today: studying the past and the present*. - Nar. Umjet, No 41/1, p 53-67.

*Eesti Rahvapille*. 2008. Toim Tõnurist, I. Tallinn-Viljandi: Ajakirjade Kirjastus.

**Tõnurist, I.** 2004. *Mida leiab regilaulus rahvapilliurija?* – Konverents Ilumäel 26.–27.11.2004. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiiv & Tartu Ülikooli Eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool. <http://www.folklore.ee/regilaul/konverents2004/igor.htm> lk 14–16, (26.05.2011).

KMH. 2012. Stockholmi Kuninglik Muusikakolledž. [http://www.kmh.se/kmh-10000\\_en](http://www.kmh.se/kmh-10000_en) (12.04.2012).

UT. 2012. Tartu Ülikooli Õppeinfosüsteem. [https://www.is.ut.ee/pls/ois\\_sso!/tere.tulemast](https://www.is.ut.ee/pls/ois_sso!/tere.tulemast) TÜ VKA pärimusmuusika õppekava eriala peaainete moodul, (02.04.12).

## LISA 1

Ettevalmistatud küsimused Petter Berndalenile:

- 1) Millistest etappidest õpetamine koosneb?
- 2) Millised on eeldused?
- 3) Millel on põhitähelepanu?
- 4) Milliseid oskusi õpetatakse ansambelis mängimiseks?
- 5) Milles seisneb trummiõppe erinevus teiste kultuuride pärimusmuusika suunal?
- 6) Viulil on neli keelt, Sinul neli trummi - kas Sa õpetad trumme vahetama nii nagu viuldaja vahetab loo kestel keeli, vastavalt meloodia liikumisele – kui peensusteni peab viulit jäljendama?
- 7) Kuidas on jagatud tunnis tähelepanu tehnika, meloodia ja kaunistuste vahel?
- 8) Kuidas Sa õpetad meloodiakunistuste väljamängimist?
- 9) Kuidas Sa jäljendad mikrotoone?
- 10) Milline on tasakaal viuldaja jäljendamise ja trummiesteetika väljenduse vahel?
- 11) Miks rootsi pärimusmuusikas mitte kasutada *djembet* või *darbukat*?
- 12) Milliseid trumme on Rootsis traditsiooniliselt mängitud?
- 13) Kuidas Sa suhtud õpilastele kohe „kogu tõe“ kätte andmisse või oma tee avastamise võimaldamisse?

Täiendavad küsimused Petter Berndalenile:

- 14) Kui tihti õpilased oma trummidega tundi tulevad ja kuidas Sa oled tunniks ette valmistunud?
- 15) Kui mitut tamburiini te uue loo õppimisel kasutate?
- 16) Miks Sa kasutate bambuspulka?
- 17) Mida eksamil nõutakse?
- 18) Mille järgi te meloodiat õpite – kas käib viuldaja tunnis, salvstuse järgi vms?
- 19) Milline on pulga ja poogna omavaheline seos?

- 20) Kui palju tunde on Sul nende õpilastega olnud?
- 21) Millest Sa oma magistritöös kirjutasid?
- 22) Mille jaoks kasutad Sa „India redelit“?
- 23) Miks Sa ei treeni käsi võrdseteks?
- 24) Miks te loo meloodia enne mängima hakkamist läbi laulate?
- 25) Kellelt Sina oled õppinud?
- 26) Kuidas Sa torupilli või vilepillilugu trummidele ümber tõstaksid? Läbi viiuli?
- 27) Milliseid lisamaterjale oled Sa tundides kasutanud – trummiõpikuid, videosid?
- 28) Mille jaoks pead Sa vajalikuks *tap-up-full-down* tehnikat?
- 29) Kui mitmeid trumme peavad Sinu õpilased aatsate jooksul õppima?
- 30) Kuidas Sa oma tehnikat noodistad?
- 31) Kuidas kõlab selle tehnikaga teiste maade muusika?

## **SUMMARY**

The University of Tartu Viljandi Culture Academy educates drummers in Estonian Traditional Music curriculum since 2010. The author of the present MA thesis was asked to be the teacher of that specialty. There is no living tradition of drumming in Estonia. For better teaching and improvement of the curriculum was necessary to analyze the functional model of similar speciality in some appropriate university. Both culturally and by the distance, the closest choice was the Stockholm Royal College of Music. The aim of the thesis was to find out how the drums are taught in Swedish Folk Music programme at the Stockholm Royal College of Music. The main questions were as follows: what is the main focus of the training, what are the general steps of individual teaching and what skills are taught for playing together in ensemble? The one and only folk music teacher on drums at the universities in Sweden is Petter Berndalen. The case study and ethnographic study was used for the qualitative methods of the analysis. Data was collected by non-participating observations during two weeks, from October 31<sup>st</sup> to November 9<sup>th</sup> in 2011 in Stockholm and by interviewing the subject after the lessons. The MA thesis of Petter Berndalen, the results of the observations and the data of the interview was compared by the data analysis. The analysis pays attention whether the model can be used in teaching of Estonian Traditional music on drums at the University of Tartu Viljandi Culture Academy.

The research shows that the main focus of Swedish Folk Music drummers at the Stockholm Royal College of Music consist of two components - the melody and the instrument. To be good at playing in ensemble, the drummer needs to be good at playing as solo artist at first. The drummer has to have as much responsibility for the melody as all the other melody players, but can also play patterns that fit in the music, as well. Teaching drums in Swedish Folk Music programme consists of three main phases: selection of the instrument, technique and melody playing on drums. Usually, students choose tunable tambourine on a stand, but they could also choose an instrument from other cultures. The tambourine is played with the bamboo stick in the right hand and with the fingers of the left hand. Singing the melody and the rhythm of the melody is the first step of playing the rhythm of the melody on drums. The drummer must be as

much the expert of folk music as the performers of other instruments. He also needs to develop a personality and the ability to be a solo artist.

The conclusion is that by the results of the research and personal pedagogical experience of the researcher, the model can be perfectly used in teaching drums in Estonian Traditional Music curriculum. Described methods, ideas and interpretation of the researcher can be used as the material for studies. According to researcher's personal view, drummers must pay very close attention to the relationship of the rhythm and traditional dance steps. Surprisingly, the orientation to the dance did not come out from the results of teaching folk music drums at the Stockholm Royal Collage of Music. Consequently, how would different rhythms impact the traditional dance culture could be the subject of the future research works.