



Juhan Uppin

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



EESTI MUUSIKA-
JA TEATRIAKADEEMIA

LOOVUURIMUSED / 6



EESTI MUUSIKA-
JA TEATRIAKADEEMIA

Juhan Uppin

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

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus

Loovuurimused / 6

Tallinn 2024

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
Loovuurimused 6

Kujundanud ja küljendanud Maite Kotta
Sarja üldtoimetaja Kristel Pappel, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia doktoriõppe keskus

Toimetaja Anu Schaper
Keeletoimetajad Terje Tammearu (eesti keel), Richard Carr (inglise keel)

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus
Tatari 13, Tallinn 10116

Juhendaja vanemteadur Žanna Pärtlas, *dr. phil.*
Retsensent Janika Oras, *dr. phil.*
Oponent Ingrid Rüütel, *dr. habil.*

Väitekirja kaitsmine toimus 14. juunil 2022. aastal.

2022. aasta üliõpilaste riiklikul teadustööde konkursil pälvis Juhan Uppini doktoriväitekirja Eesti Teaduste Akadeemia presidendi ebatraditsioonilise üliõpilastöö eripreemia.

Väitekirja väljaandmist on toetanud Eesti Kultuurkapitali rahvakultuuri sihtkapital.



Esikaane ülemine foto (erakogu): lõõtspillimängijad ja -meistrid August Teppo (paremal) ning tema abilise-õpilane Jaan Kriim 1930. aastatel.
Alumine foto ja foto tagakaanel (Stina Kase): August Teppo poolt 1920. aastal valmistatud lõõtspill.

Autoriõigus: Juhan Uppin, 2024, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2024

ISSN 2613-4926
ISBN 978-9916-9816-4-1
Trükikoda Trükiviis OÜ

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 20th century and creating a traditionally informed performance practice

Abstrakt

Etnomusikoloogiline loovuurimus „Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemine 20. sajandil ja traditsiooniteadliku esituspraktika loomine“ käsitleb eri 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 ja kuidas erinevad stiilitunnused traditsioonis varieeruvad, ning seeläbi ka 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 stiilielementide eraldamine. Autori loomingulise protsessi 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

Sissejuhatus.....	6
1. Teoreetiline raamistik.....	10
1.1. Traditsiooniline muusika ja pärimusmuusika kui kultuurinähtused ja -kontseptsioonid	10
1.2. Loovuurimuslikud küsimused ja eesmärgid.....	16
1.3. Muusikaline stiil, teos ja esitus pärimusmuusikas	20
1.3.1. Stiil pärimusmuusikas.....	20
1.3.2. Esituse objekt pärimusmuusikas.....	22
1.3.3. Esitus, esitusstiil ja mängustiil pärimusmuusikas.....	24
2. Teppo tüüpi löötspilli traditsiooni tutvustus	27
2.1. Löötspillide liigitus ja sellega seotud mõisted.....	29
2.2. Teppo tüüpi löötspilli ehitus ja häälestus.....	31
2.3. Teppo tüüpi löötspilli traditsioonilise mängustiili kujunemisest ja talletamisest.....	40
2.4. Repertuaari stiil ja kihid.....	46
3. Teppo tüüpi löötspilli traditsioonilise mängustiili analüüs.....	49
3.1. Uurimismaterjal ja valim.....	49
3.2. Loovuurimuse etapid ja meetodid.....	51
3.2.1. Transkribeerimine ja kasutatav noodistussüsteem	54
3.2.2. Stiilitunnuste eraldamine kui uurimismeetod.....	55
3.3. Mängustiili analüüs.....	57
3.3.1. Parema käe tehnikaga seotud stiilielemendid	57
3.3.1.1. Meloodia tõlgendus.....	57
3.3.1.2. Parema käe faktuurivõtted.....	65
3.3.1.3. Rütmivõtted.....	69
3.3.1.4. Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted	77
3.3.2. Vasaku käe tehnikaga seotud stiilielemendid	80
3.3.2.1. Vasaku käe faktuurivõtted.....	80
3.3.2.2. Harmoniseerimine	84
3.3.3. Löötsatehnikaga seotud stiilielemendid	88
3.3.3.1. Suunavahetusvõtted ja nende mõju harmoniseerimisele	88
3.3.3.2. Õhukasutusvõtted.....	90
3.3.3.3. Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika	92
3.3.3.4. Dünaamilised võtted	100
3.3.4. Üldised stiilielemendid	102
3.3.4.1. Vormikujundusvõtted.....	102
3.3.4.2. Positsioonivõtted.....	105
3.3.4.3. Tempo.....	107
3.4. Analüüsi kokkuvõte ja traditsiooni jaotumine stiiligruppideks.....	113
3.4.1. Traditsiooniline ühisosa, vanem ja uuem stiil.....	118
3.4.2. Kolme põlvkonna isikustiilid.....	127
3.4.3. Vaadeldav stiil laiemas eesti rahvapillimuusika kontekstis	134

4. Traditsiooniteadliku esituspraktika loomine.....	137
4.1. Loominguline projekt I „Päkarauakannel”	139
4.2. Loominguline projekt II „Allikal”.....	142
4.3. Loominguline projekt III „Meeles”.....	148
4.4. Loominguline projekt IV „Mind”	153
Kokkuvõte.....	159
Allikad	163
Doktorikontsertide kavad.....	169
Summary	175
LISA 1: Noodistused.....	182
LISA 2: Helisalvestised	211

Sissejuhatus

See uurimus 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 minu kui autori pikaajalisel praktilisel kogemusel lõõtspillimängijana ning loob taustsüsteemi neljale doktorikontserdile.

Lõõtspilli mängimist 1999. aastal iseõppijana alustades omandasin alateadlikult toonaste eeskujude ja juhtnööride põhjal esmalt selle pilli traditsioonilise stiili alused. Seega 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 (enne lõõtspilli õppisin mängima eri tüüpi kandleid, suupilli ja karmoškat). Kuigi ma ei ole lõõtspillimängijana end kunagi traditsioonist otseselt piirata lasknud, on traditsioonist teadlik olemine olnud mulle alati musitseerimisel üheks põhiväärtuseks. Selle kultuuripärandi tundma ja hindama õppimine on olnud kestav 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. Tegemist on pärimusmuusiku kontseptuaalse ehk põhiküsimusega – kuidas mängida traditsiooni suhtes stiilselt –, mis ajendas ka mind sel teemal kirjutama.

Et traditsiooni hoida ja taasluua, 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 jälgendamisest. Seega on töö üks eesmärgi saada traditsioonist senisest objektiivsem ülevaade, et oskaksin võimalikke kõrvalikaldumisi traditsioonist paremini teadvustada ja eristada enda mängustiili elemente eelneva traditsiooni võtetest. Pikemas plaanis on doktoritöö ja minu kui muusiku eesmärgiks oma loomingulise helikeele kujundamine.

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

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

Eesti uuemat instrumentaalset pärimusmuusikat, kuhu kuulub ka lõõtspillimuusika, on võrreldes vanemate traditsioonilise muusika kihistuste ja (nii vanema kui ka uuema) rahvalauluga vähem uuritud. Teppo tüüpi lõõtspilli alane akadeemiline uurimisseis 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 kandle, vanem eesti torupilli- ja viiulirepertuaar ning vanemate pillide mängustiil akadeemiliselt paremas seisus. Kuna eesti viiulimuusika on eesti lõõtspillimuusika eelkäija, siis viitaksin eelkõige Krista Sildoja magistritööle „Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi esimesel poolel“ (2004) ja ka Sildoja laiemale tegevusväljale rahvamuusika uurimisel ning vahendamisel, mille pinnalt on hiljem mitmed teised autorid eesti traditsioonilist viiulimuusikat edasi uurinud. Muusikalise stiili analüüsi puhul lähtutakse sageli stiili tunnustest (elementidest), mida võib erineval moel eristada ja süstematiseerida. Eesti traditsioonilise pillimuusika varasemastes uurimustes on olnud tendentsiks see, et on uuritud rohkem repertuaari (lugude) stiilitunnuseid ning vähem keskendutud esitusele ja mänguvõtetele – muusika põhjuslikele tehnilistele tunnustele.

Süsteemaatilise ülevaate Eesti pillimuusikast leiab Herbert Tampere raamatust „Eesti rahvapillid ja rahvatantsud“ (1975), kus räägitakse ka lõõtspillist, lõõtsamuusikast ja koosmängust, ning samuti publikatsioonist „Pillid ja pillimäng eesti külaelus“ Igor Tõnuristilt (1996), kelle tööd moodustavad hindamatu varamu eesti rahvapillide ja pärimuskultuuri uurimiseks. Erinevaid Eestis levinud lõõtspillitüüpe (sh Teppo tüüpi lõõtspilli) tutvustab hästi raamat „Eesti rahvapille“ (Tõnurist jt 2008).

Teppo tüüpi lõõtspilli ajalugu ja traditsiooni kujunemist on esimesena süstemaatiliselt käsitlenud Taavi Teinbas 1994. aasta publikatsioonis „Lõõtspillidest, lõõtspillimängust ja -mängijatest“. Teppo tüüpi lõõtspilli mängijatest ja muusika ajaloolisest kontekstist annavad hea ülevaate Heino Tartese kaks raamatut: „Põlvamaa lõõtspillimängijad 1892–2007“ (Tartes 2007) ja „Võrumaa lõõtspillimängijad 1892–2014“ (Tartes 2014). Üliõpilastöid on kirjutanud Anu Taul Võrumaa lõõtspillimängijast Karl Kikasest (Taul 2002), Tarmo Noormaa August Teppost ja tema lõõtspillist (Noormaa 2005) ning Kristi Kool Teppo tüüpi lõõtspilli mängustiili tunnustest oma suguvõsa eri põlvkondade näitel (Kool 2016). Olen ka ise varem kirjutanud magistritöö teemal „Karl Kikas inspiratsiooniallikana. Mängustiili analüüs“ (Uppin 2015). Käesolev töö on paljuski minu magistritöö järg, milles olen laiendanud uurimisobjekti ühelt mängijalt tervele traditsioonile.

Töö koosneb neljast suuremast alajaotusest. Esimeses peatükis, mis keskendub teoreetilisele raamistikule ja terminoloogiale, avan traditsiooni ja stiiliga seotud mõisteid pärimusmuusika kontekstis. Teises peatükis tutvustan Teppo tüüpi lõõtspilli traditsiooni ja sellega seotud praktilisi mõisteid. Samuti annan ülevaate, kuidas nimetatud 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 traditsioonilise 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 stiili- ja mängutehnalisi tunnuseid tajun, tõlgendan või jäljendan ning kuidas ma oma isikupärase stiilis neist uusi, traditsioonil põhinevaid võimalusi olen tuletanud. Tutvustan

oma nelja loomingulist projekti ning mida ma nende käigus oma esituspraktikasse juurde olen saanud.

Selle uurimuse lähenemine on mitmetasandiline ja kompleksne, sest esinen siin mitmes rollis: kui uurija, traditsioonikandja ja nüüdisaegne muusik. Teadvustan, et pean need erinevad olukorrad enese jaoks läbi mõtestama nii, et oskaksin rolle kas lahus hoida või paremini ühendada. Kuigi käesolevas töös toetub stiilianalüüs etnomusikoloogias tuntud meetoditele, lähtun järeldusi tehes mitte alati üksnes analüüsitulemustest, vaid ka enda pikaajalisest pärimusmuusiku kogemusest ja laval esineva artisti eesmärkidest. Pillimängija kogemus võimaldab seostada mängustiili tunnuseid mängutehnilise aspektiga ning mõjutab ka töös kasutatud terminoloogiat. Akadeemilise sõnavara kõrval toon juurde rahvapäraseid termineid, mis sageli tähistavad rahvamuusika mänguvõtete olemust paremini kui akadeemiline väljendusviis. Tänapäeval käibel olevad rahvapärased terminid võivad abistada töö lugemisel ka neid eesti lõõtspillimängijaid, kes muusikateoreetilist keelt ei valda.

Uurimuse 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. Muusikalise materjali muutumine edasikandumise protsessi käigus on traditsioonilises muusikas küll igati normaalne nähtus, kuid kui tahta, et ka eelnev mängutraditsioon säiliks, siis on tähtis osata tähele panna enam stiilinüansse kui vaid kuuldud loo meloodia ja harmoonia. Mängustiilile keskendumine võib aidata lugu paremini mõista ja omandada ning seeläbi seda ka isikupärasemalt esitada, pidades seejuures silmas nii nüüdse kui ka algse esitaja isikupära.

1. Teoreetiline raamistik

Esimeses peatükis tutvustan nii töö uurimisobjekti kui ka oma loovuurimuslikku lähenemisnurka ehk kuidas ja mis kontekstis ma objekti käsitlen. Samuti avan 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 uurimismaterjalile.

Töö uurimisobjektiks on Teppo tüüpi lõõtspilli mängimise traditsioon, täpsemalt erinevate 20. sajandi esitajate isikupärased mängustiilid, milles on traditsiooniline ühisosa. Kuna „traditsioon“ ja sellest lähtuv „pärimusmuusika“ on käesoleva uurimuse alusmõisteteks, selgitan esmalt, mida traditsioon, traditsiooniline muusika, pärimusmuusika, rahvamuusika ja teised kasutatavad mõisted tähendavad.

1.1. Traditsiooniline muusika ja pärimusmuusika kui kultuurinähtused ja -kontseptsioonid

Kultuuri väärtuseks on erisus ehk moodsa sõnaga identiteet. Eesti kultuuri üheks erisuseks on kirjutatud tekstide vähesus ja suulise traditsiooni rikkus.

Lennart Meri, 1996

Traditsiooni mõistel põhinevatel kontseptsioonidel on etnomusikoloogias (rahvamuusikateaduses) ja folkloristikas (rahvaluuleteaduses) pikk ajalugu. Esimesena leidis traditsioonilisus kui kultuuri uurimiseks kasutatav liigitav määratlus rakendust sotsioloogias vastandamaks traditsioonilist ühiskonda industriaalsele, hiljem modernsele ühiskonnale (Morgenstern 2021: 3–4). 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. Traditsiooni eestikeelseteks vasteteks on „tava, pärimus, põlvest põlve suuliselt edasiantu, samuti pärandatud komme, teade või oskus“ (Eesti keele seletav sõnaraamat 2009). Üks ingliskeel-

seid definitsioone tõlgendab traditsiooni kui uskumusi, põhimõtteid ja käitumisviise, mida ühiskonnagrupis on kestvalt järgitud (Cambridge Dictionary).

Kultuurinähtuse ja ka mõistena on traditsioon olemuselt suuline ehk mittekirjalik informatsiooni ülekande protsess. 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, audiovisuaalseks, digitaalseks jne. Seega tuleb traditsiooni tänapäeval käsitleda mitte ainult suulise, vaid algselt suulise nähtusena, kus ka kirjalikult fikseeritud infol on ülekandeprotsessis oluline roll.

Igapäevases tähenduses seostuvad traditsioonid eelkõige ühiskondlike mittekirjalike normidega, mille järgi inimesed oma elu korraldavad. Seejuures täidavad suulised käitumisnormid tihti sama eesmärgi tõhusamini kui kirjalikud ja kontrollitavad normid. Traditsioon (näiteks tavad ja kombed) 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 (*ibid.*), eriti selles osalejatele ehk traditsioonikandjatele endile, kellele elus korduvad käitumis- ja tegevusmustrid väljendavad eneseteadvust ehk identiteeti ega kuulu seega vaidlustamisele (Kõivupuu 2018).

Sõna „traditsioon“ algupärase tähenduses peitub selle nähtuse olulisim tagamõte. Ladinakeelne *traditio* viitab mingi hüve, näiteks teadmise või oskuse nõuetekohasele üleandmisele (*ibid.*). Teatud väärtuste ajas edasikandumine ehk säilimine on seega traditsiooni kui tegevuse, süsteemi või sotsiokultuurilise protsessi põhieesmärk ning traditsiooni kui nähtuse universaalne omadus on alalhoidlikkus. Traditsioon eeldab, aga samas ka kindlustab millegi kordumist (*ibid.*). 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 „möödupuuks“ võiks seega olla põlisus ehk põlvkondadeülesus.

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 on säilitav hoiak. Traditsioonilise muusika kontseptsiooni lahutamatuks tingimuseks on ka tihe põlvkondade vaheline suhtlus (Morgenstern 2021: 16).

Eeltoodud teoreetilised ideed haakuvad hästi käesoleva töö uurimisobjektiga – eesti lõõtspillimuusika traditsiooniga, mille puhul huvitab mind eriti selle kujunemise dünaamika ja põlvkondade vahelised suhted. Ajalooliselt on Eestis traditsioonilise muusika tähenduses kõige rohkem kasutatud terminit „rahvamuusika“, mis rõhutab muusika kuuluvust teatud sotsiaalkihile – maa-rahvale. 1990. aastatel võeti aga käibele uus mõiste „pärimusmuusika“. Selle mõiste eesmärk oli oletatavasti rõhutada suulise pärimuse olulisust tänapäeval ning seost traditsiooni vanemate ja uuemate avaldumisvormide vahel. Termin „pärimusmuusika“ tähistab ühtviisi nii traditsiooni sisuks olevat muusikat ennast kui ka käitumisviisina käsitletavat väljenduslaadi ehk stiili, samuti rakenduslikku muusikavaldkonda ja ka akadeemilise eriala nimetust. Sisuliselt võib pärimusmuusika mõistet käsitleda traditsioonilise muusika, rahvamuusika ning ka muusikalise folkloori sünonüümina.

Pöördudes viimati nimetatud mõistete poole, toon esmalt välja **folkloori** definitsiooni, mille avaldas Lauri Honko oma artiklis „Folklooriprotsess“ (1998). Honko 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). Mõiste **rahvamuusika** tuli käibele 19. sajandi lõpul üldise nimetajana muusikalise rahvaluule (folkloori) kohta, ühendades varem eraldi seisnud mõisted „rahvalaul“ ja „rahvapillimuusika“. Küsimus oli aga selles, kui vana peab olema traditsioon, et seda saaks nimetada rahvamuusikaks. 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 trükitud ning sageli oli teada ka autor. Samuti hakkas mõiste seostuma teatud muusikastiiliga, tähistades kergesti meeldejäävat, enamasti rõõmsaid tantsurütmis „kolme duuri“ lugusid, mida arvati lihtrahvale meeldivat. „Selle muusikastiili eeskujuks Eestis oli euroopaliku rahvamuusika mõjul tekkinud riimiliste salmilaulude ja uuemate rahvatantsude helikeel, mida iseloomustas selgejooneline, funktsionaalharmonia elementaarseid reegleid järgiv meloodia ja kindel meetrum“ (Särg, Johanson 2011: 117).

Funktsionaalharmoonial põhineva euroopaliku rahvaliku muusika tähistamiseks hakati Eesti rahvamuusikateaduses kasutama mõistet **uue rahvamuusika**. Selles nähti ka teatavat põhjust, miks rahva vanem muusikatraditsioon hääbuma kippus. Kokkuvõttes võib seda uuemat rahvamuusikat käsitleda kui omal ajal lihtsalt populaarset ehk rahvalikku „külamuusikat“ või „maarahva“ (eesti rahva) muusikat, mis hilisemal ajal on kujunenud traditsiooniliseks (põlvkondadeüleseks rahvamuusikaks).

Eelmainitud mõiste „rahvalik muusika“ kõrval on aja jooksul kasutatud traditsioonilise muusika kirjeldamiseks mitmeid teisi termineid, mis võivad sisaldada endas lisaks nähtuse põhituumale (rahva pärimuslik muusikatradsioon) ka lisatasandit – hinnangulist, st stilistilist suhtumist nähtuse taasesitamiselle või selle põhjal muusika loomisse. Mõisteid nagu **rahvakunst**, **isetegevus** ja **autentne rahvamuusika** on ilmselt kõiki kasutatud Eestis ka 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 järele mängima hakkavad, kui lood „kuulmise teel“ levivad. Rahvalik muusika sarnaneb seega rahva traditsioonilise helikeelega, rahvamuusika stiiliga.

Tulles tagasi **pärimusmuusika** mõiste juurde, lisan, et kontseptsiooni käibelevõtmine 1990. aastatel kätkes endas soovi anda kunagi oma loomulikus keskkonnas eksisteerinud (ehk primaarsele) rahvamuusikale „teine elu“ ehk tekitada algsel traditsioonil teadlikult põhinev sekundaarne (nüüdisaegne) traditsioon (Särg, Johanson 2011). Seejuures oli vajadus uue mõiste järele mitte niivõrd sisuline, vaid tingitud soovist vastanduda nõukogude ajal välja kujunenud rahvakunstipõhisele rahvamuusika kontseptsioonile, millest side algse (mittekirjaliku) traditsiooniga oli põhimõtteliselt kadunud. Pärimusmuusika kui uue kontseptsiooni eelkäijaks nii Eestis kui maailmas võib pidada 1970.–1980. aastatel levinud **autentse rahvamuusika** suunda, mis lähtus rohkem traditsioonist kui nõukogude aja „isetegevusest“ ning hakkas toetuma arhiivialikatele ja veel elavale suulisele pärimusele. Kuna autentsuse all peeti silmas eelkõige originaaliläheduse taotlemist, siis uue pärimusmuusika kontseptsiooni puhul seati eesmärgiks muuta rahvamuusika esitamine taas loominguliseks ja tänapäevaseks tegevuseks. (Särg, Johanson 2011: 119–131)

Traditsioon on tuleviku loomine mineviku põhjal (Glassie 1995: 395; Morgenstern 2021: 4). Tänapäeval eksisteerib traditsioon modernses ühiskonnas, nii et piiride tõmbamisele, mis täpselt on ja mis ei ole pärimusmuusika/rahvamuusika, pole mõtet ülearu keskenduda. Eristamaks primaarset traditsiooni sekundaarsest võib kasutada ka mõisteid „nüüdisaegne (tänapäevane, moderne, kaasaegne) pärimusmuusika“. Selle kontseptsiooni kaudu saab kirjeldada traditsioonilise muusika kokku sulamist teiste muusikastiilidega ja populaarse **folkmuusika** žanri teket (etnopopp, folkpopp, folkrokk jne). Nüüdisaegne pärimusmuusika on ammu väljunud vaid ühe rahva või rahvuse keskest käsitlusest, seetõttu on kasutusele võetud ka **maailmamuusika** mõiste, mis seob erinevaid pärimus- ja popmuusika stiile üle maailma (Bohlman 2020: 5). Pärimusmuusika otseseks ingliskeelseks vasteks olevat mõistet *heritage music* ka-

sutatakse samuti eelkõige tänapäevase muusika kohta, mis põhineb mineviku muusikapärandil (*musical heritage*).

Defineerides ja liigitades muusikalisi kultuurinähtusi, tasub meeles pida, et traditsioonikandjad oma loomulikus keskkonnas ise selle üle vaevalt pead mürdsid. Kuidas vaadeldavat muusikat liigitada ja defineerida, on hili-semate 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 need mõisted traditsioonist lähtuva muusiku tegevusruumi ja toetavad identiteeti.

Oma muusikuidentiteeti määratledes pean end nii pärimusmuusikuks kui ka rahvamuusikuks, folkmuusikuks, artistiks, professionaalist asjaarmastajaks, isegi mingis mõttes popmuusikuks ja rahvakunstnikuks, st kasutan neid kontseptsioone oma traditsioonil põhineva loomingu iseloomustamiseks. Ennekõike pean end aga siiski lihtsalt muusikuks, sest täiendid ega valdkonnad ei sea piire loovusele, vaid aitavad loomingu mõtestada ja suunata.

Sõna **pärimus** lai tähendusväli¹ 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 pühendumu võtab pärimusmuusika kontseptsioonis kaasvastutuse traditsiooni peaesmärgi – säilimise ees.

Üheks võimaluseks traditsiooni luua on ise teha muusikat, millel oleks võimalus kunagi saada traditsiooniks. Luua võib nii traditsioonilise stiili rangeid kui ka vabu (loomingulisi) reegleid järgides. Pärimusmuusiku traditsiooni sobituvat loomingu käsitletakse pärimusmuusikana, mida nimetatakse tihti **uusloominguks** (ka uusfolgiks). Pärimusmuusika kontseptsioon ei keela algele 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 niivõrd oluline see, mida mängitakse, vaid kuidas seda tehakse. Seega võib pärimusmuusik teha ja esitada originaalloomingu ning see mahub pärimusmuusika mõiste alla, kui esitusstiil on traditsiooniline. Lugu võib saada populaarseks ja minna kaasaegsesse traditsiooni (levida nii suuliselt kui kirjalikult).

¹ Etümoloogiast: *pärimuse* sõnatüveks on *pära* (tagune, alus, tõepõhi). *Algupära*, *isikupära*. Tulenevad sõnad: *pärandama*, *pärast* (ajamõttes 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 olemas). *Pärg* ja *pärjamine* kui pärisusse pühitsemise sümboolid. Kõige lähem iseseisev sõnatüvi *pära*-le on *pere* (kui seljatagune). (Eesti etümoloogiasõnaraamat)

Pean oma uurimuses vajalikuks eristada kahte erineva rõhuasetusega käsitlust sellest, mis on või ei ole pärimusmuusika: **päritolu- ja stiilipõhist lähenemist**. Esimese ja rangema käsitlusviisi järgi on harjutud pärimusmuusikaks nimetama 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, ei kata see aga kõiki pärimusmuusika uuemaid valdkondi ja ilminguid, näiteks eesti uuemas rahvamuusikas levinud autorilugusid, mis on ka Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilises repertuaaris tähtsal kohal.

Seetõttu pakun välja ka teise, vabama lähenemise: pärimusmuusika stiilipõhise käsitlusviisi, mis seab traditsiooni keskseks väärtuseks repertuaari päritolu asemel selle esitamise stiili. Paljuski identifitseerin just sellisele kaasaegsele loomepõhisele käsitlusviisile tuginedes nii enda kui kõigi käesolevas töös uuritavate traditsioonikandjate muusikat tervikuna ja ka uuemat rahvamuusikat laiemalt pärimusmuusikana. Traditsioonilisele esitajale ei saa ette kirjutada, mida või kuidas ta esitama peab. Esitada võib kõike, mida stiil võimaldab. Stiilipõhine lähenemine vaatlleb traditsiooni kujunemist laiemalt, koostoides 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. Nii nagu on olemas rahvusvaheliselt kasutatavad keeled, näiteks inglise keel, millest on kõnekeelde tulnud hulgaliselt laensõnu, on olemas ka rahvusvahelised muusikastiilid, näiteks ingliskeelne kantri ja iiri muusika, mis on rahvalikus muusikas kohanenud üle läänemaailma. Stiilist kui helikeelest ja traditsioonilisest muusikast kui „rahva muusikalisest emakeelest“² lähtudes viitame sellele, et pärimusmuusika on eelkõige stiil. See tähendab, et pärimusmuusika ei hõlma mitte ainult selles stiilis (repertuaaris)

² Mõiste pakkus välja Ungari helilooja Zoltán Kodály. Talurahvähiskonnas läbi sajandite elus hoitud rahvamuusika esindab kogu rahva muusikalist minevikku, mistõttu võib seda pidada rahva muusikaliseks emakeeleks. (Ney 2014: 159) Eestis on sama mõtet propageerinud näiteks helilooja Veljo Tormis.

juba valmis olevaid palu, vaid ka selles keeles veel loomata tekste, ka sellesse stiili veel „tõlkimata“ palu.

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, sisend ja väljund, teooria ja praktika, objekt ja selle otstarve, vana ja uus, alus ja öeldis, algupära ja isikupära, inspiratsioon ja looming jne. Väljend „stiili kujunemine“ pealkirjas osutab traditsiooni (minu inspiratsiooniallika) arenemisele sellise variatiivsuse, nagu see oli „enne mind“, 20. sajandi lõpus.

1.2. Loovuurimuslikud küsimused ja eesmärgid

Nüüdisaegse pärimusmuusikuna on mu 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 eelmiste põlvkondade ja ajastute pärandist. Autentsuse taotlemise tähendus on muutunud ja tänapäeval üldiselt asendunud aruteludega ajaloolist teavet kasutavate ehk ajalooteadlike (-tundlike) esituste üle (Cyr 2016). Selle kitsama lähenemise eesmärgiks on jääda truuks muusikalise ajastu stiilile, milles esitav pala algselt sündis (Fleming 2020). 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 praktikal võib olla rohkem kui üks tõlgendus (Cyr 2016). Esituspraktika vaatleb esituse tehnilist külge, mis määrab kõlalise esituse stiili (Latham 2011). Järelikult uurib esituspraktika stiili praktilist avaldumist, tõlgendamist, selle „elavat“ esitust. Esituspraktika hõlmab ka kitsamat, tihti ekslikult samatähenduslikuks peetavat, vaid lääne kunstmuusikale omast mõistet: heliteose interpretatsiooni.

Pärimusel (traditsioonil) põhinev muusika kannab küll teatud minevikus välja kujunenud väärtusi, kuid on ikkagi alati tänapäevane ja elav. Vana ja uue kokku sulatamine, vana uueks loomine, täpsemalt pärimusest taas (käesolevas hetkes uue) muusika loomine on 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 ku-

jundanud – näiteks ajastut ja eluolu, kombestikku, piirkondlikke eripärasid ja seoseid, sotsiaalseid suhteid ning seda, mis oli musitseerimise eesmärk ehk funktsioon.

Pilli mängimise algeesmärk 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 **mängustiili** eestikeelne vaste olla „käekiri“. Kõik individuaalsed käekirjad on teatud määral erinevad, aga siiski piisavalt sarnased, et olla loetavad ühises märgisüsteemis. 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, **traditsiooni üldine mängustiil**. Kui „käekiri“ viitab mängustiili tehnilisele aspektile, mis kujundab esituse tulemuse, siis muusikalisele stiilile kui väljendusväljale (keeke võimalustele) viitaks hästi mõiste „helikeel“.

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 mõistetakse erinevalt, olenevalt mängija või kuulaja taustast – kuivõrd on ta kuulnud või kokku puutunud kas elava traditsiooniga või helisalvestistega. Eesti lõõtspillitraditsioon on võrreldes enamiku vanemate rahvapillide mängutraditsioonidega kestnud katkematult siiani ja areneb pidevalt edasi. Edasises kujunemises on ohtudeks algupära unustamine, liigsed teiste (rahvaste) muusikastiilide mõjud ja sellest tulenevalt isikupäraste mängustiilide ühtlustumine, aina rohkem ühesuguseks muutumine. Et pärimust ja selle stiililist mitmekesisust hoida, tuleb aru saada ja fikseerida, mida uuritav traditsioon endast kujutab ning mis on selle erilised jooned võrreldes teiste pillide, stiilide ja geograafiliste piirkondadega.

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), seega erinevused põhinevad sarnasusel. Järelikult on iga traditsiooni sobituv isikupärane stiil tervikuna osa üldisest traditsioonilisest stiilist ehk teisisõnu – traditsiooniline. Siit koorub ka vastus käesoleva lõigu alguses esitatud küsimustele: traditsiooniline on nii iga mängija isikupärase mängustiili üksik element (tunnus, mänguvõte) kui ka nende elementide ühendamine, varieerimine ja muutmine. Traditsiooni sobitub järelikult ka nende isikupäraste stiilide või üksikute stiilitunnustega „mängimine“, samuti nende kokku sulatamine, neist uue muusika tuletamine või loomine.

Kuigi traditsioon ja selle esituspraktika loomine jätkuvad ka 21. sajandil, olen uuritava traditsiooni piiritletud 20. sajandiga. Varaseim töös uuritav salvestis pärineb 1954. aastast ning hiliseim 2009. aastast. Tuleb meeles pidada, et kuigi Teppo tüüpi lõõtspilli traditsiooni juured ulatuvad 19. sajandisse, kestab ja kujuneb see seniajani. 21. sajandisse jääb vahepeal madalseisus olnud lõõtspilli populaarsuse uus tõus, enamik tänapäeva mängijaid on hakanud lõõtspilli mängima alles sel sajandil. Traditsioon on muutumas ning vajab järjepidevuse ja pärandi mitmekesisuse seisukohalt selget vastust küsimustele, mis on traditsiooniline nii ajaloolises 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 eraldi muusikalisteks vahenditeks teisendada ja kasutada neid kui variatsioone, samuti oskus tuletada erinevate mängijate üksikutest stiilitunnustest uusi stiilitervikuid. Seega ei suhtu 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 (milles on loomulikult ka erandeid) on muutunud ähmasemaks, lihtsustunud ja ühtlustunud, arusaam traditsioonilisusest on muutunud ja palju stiilinüansse on käibelt kadunud. Tänapäeva mängija ei ole enamasti hakanud mängima loomulikus („primaarses“) keskkonnas, õppimismeetodid on teistsugused, mängijate muusikaline maailmapilt on erinev ja ilmselt tunduvalt laiem kui eelmise sajandi traditsioonikandjatel. Traditsiooni areng on jõudnud etappi, kus on vaja teha minevikust kokkuvõtte, et hoida tulevikus

õiget suunda. Praegusel hetkel võib olla viimane aeg aru saada ja fikseerida, mis on selle mängustiili mõttes traditsiooniline.

Suhtun lõõtspilli kahte moodi. Ühest küljest on lõõtspill rahvapill ehk traditsioonilise muusika instrument, teisalt nüüdisaegne või nii-öelda lihtsalt muusikavahend. Rahvapille defineeritakse 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). Teppo tüüpi lõõtspill on üks väheseid eesti rahvapille, mis on selliseks kujunenud Eestis. Võrreldes näiteks viiuliga, 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 paljusi, kuidas rahvapille mängitakse. Nii Teppo tüüpi lõõtspill kui ka rahvapillid üldiselt on traditsiooniliselt olnud mõeldud teatud kindla muusikažanri või -stiili jaoks, mida 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.

Oma loometegevuses ei käsitle ma lõõtspilli mitte ainult ajaloolise kontekstiga seotud rahvapillina, vaid ka nüüdisaegse, esialgsest kontekstist sõltumatu muusikainstrumendina. Rahvapilli mõiste ei rahulda mind täielikult, sest see ei vasta mu ambitsioonidele ja piirab mind tänapäevase muusikuna. Kuigi valdan ja naudin tantsuks mängimist kui selle pilli üht algfunktsiooni (see oskus ei ole muide iseenesestmõistetav, 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.

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 repertuaari ja ajastuga. Uuritavate lõõtspillimängijate isikupäraste stiilide sarnasust ehk ühisosa saab käsitleda kui laiema traditsioonilise stiili aluseks olevat ühist põhimõtet. Et selle **pillideülese stiili** uurimine või ühise esteetilise tunnetuse olemasolu tõestamine väljub käesoleva töö raamidest ja eesmärkidest, piirdun alapeatükis 3.4.3 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 maailma teiste lõõtspillitüüpide ja neile omaste mängustiilide seas ainulaadsed. Käesolev etnomusikoloogiline kirjeldus võiks aidata traditsiooni väärtustada, säilitada ja „õigel teel“ hoida. Traditsiooniteadliku esituspraktika loomine on seega kõige laiemaks ja ambitsioonikamaks eesmärgiks, mis läh-
tub paljuski kohustusest traditsiooni hoida ja selle „kasu“ (sisu) ka tulevikku kanda.

1.3. Muusikaline stiil, teos ja esitus pärimusmuusikas

1.3.1. Stiil pärimusmuusikas

Leonard Meyer on **stiili** defineerinud kui mustri paljundamist kas inimkäitumises või inimkäitumise tulemustes ning stiil realiseerub teatud piirangute tingimustes tehtud valikute seeria tõttu (Meyer 1989: 3). Stiili mõistega tähistatakse muusikas väljendusviisi, täpsemalt muusikapala või -teose teostamise viisi ehk teguviisi (Pascall 2001). Muusikaline stiil on kui üldine keelesüsteem, mille kaudu üksik muusikaline objekt omandab tähenduse (Siitan 2004: 44). Stiil iseloomustab nii **muusikalisi teoseid** kui ka **teoste esitamist**. Muusikalised tekstid ei pruugi olla seejuures kirjalikult fikseeritud.

Muusikastiili mõiste viitab muusikaliste tunnuste ja kompositsiooni-
vahendite kogumile, mis on iseloomulik kas teatud repertuaarile, ajastule, geograafilisele piirkonnale, traditsioonile, koolkonnale, heliloojale, heliteosele või esituspraktikale (Pascall 2001; Siitan 2004: 44). Algmaterjali või ideed, näiteks lugu või teemat, võib tõlgendada erinevates muusikastiilides, jäljendades kindlale stiilile iseloomulikke tunnuseid. Stiili kujundavad paljus eeskujud. Ettekujutuse stiilist loob selles loodud looming – nii teosed kui ka nende esitused. Ka Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilises stiilis on alati esitatud nii-öelda traditsioonivälist muusikalist materjali. Uurides Teppo tüüpi lõõtspilli mängijate personaalseid esitusstiile, on nende ühisosa käsitletav nii muusika- kui ka ajastustiilina, individuaalstiilide erisused kirjeldavad seejuures stiili kujunemist ja muutumist ajas.

Enne muusikalise stiili erinevatest nähtustest ülevaate andmist vaatlen stiili laiemas **sotsiokultuurilises kontekstis**. Stiil on semiootiline struktuur ehk **märgisüsteem**. Seda, kas tehtu sobitub stiili, määrab nii esitaja kui vastuvõtja semiootiline kompetents. Muusikaliste tunnuste organiseeritus loob vastuvõtjas ekspressiivseid tähendusi. Esitaja ja vastuvõtja ühine arusaam ehk stiilitaju

annab võime märgata erinevusi ja/või mittesobivusi stiili, seega muusika ei ole universaalne keel, nagu tihti räägitakse (Salupere, Kull 2018: 388).³ Igasse teksti on lugeja ehk eeldatav auditoorium sisse kodeeritud. See seletab näiteks, miks traditsiooniline lõõtspillimuusika on tantsuline – see on mõeldud tantsumuusikaks. Stiil on sisuliselt teatud mustri, käitumislaadi või -maneeeri paljundamine ehk (nagu ka traditsioon) oma olemuselt protsess, tegevus.

Tegevuse erinevad elemendid moodustavad süsteemi. Seejuures on stiil alati ka **jagatud väärtussüsteem** ehk eeldab ja peegeldab mingi kultuuritraditsiooni olemasolu. Traditsioonil kui protsessil on omadus kalduda stiili ehk korrapära suunas. Stiilist kui nähtusest rääkimise eelduseks on esiteks pike-ma aja jooksul välja kujunenud tegevusmuster. Teiseks peab sarnane praktika olema laiemalt levinud. Isikupärane stiil saab eksisteerida vaid mingis kollektiivses stiilis, ühises esteetilisest ja semiootilisest väärtusruumis. (Liimets 1999: 40–46) Airi Liimets käsitleb kasvatusteaduses õpitegevuse stiili kui inimese loomuse ja loovuse väljendust (Liimets 1999: 5), ja Liimetsa käsitlus sobib hästi nii uuritava traditsioonilise mängustiili kui ka pärimusmuusika õppimise ja õpetamise üldisemaks kirjeldamiseks.⁴ Musitseerimine, pilli mängimine on tegevus ning järelikult kirjeldab seda mõiste **tegevuse stiil**. Tegevus ise on tegelikult siinkohal väga oluline, selle lõppeesmärk 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.

Stiilist kui nähtusest rääkimise oluliseks eelduseks on veel tegevuse parimal võimalikul moel sooritamine (Liimets 1999: 43). Igasugune looming, ka rahvalooming ja -pillimäng 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.

Stiil baseerub ajalisel praktilisel, on ajalooline nähtus, ning kätkeb seetõttu alati erinevaid tasandeid (kihte). Esiteks saab stiilikihte võrrelda arengulooliselt, ajalisele järjestikkusele toetunult ehk diakrooniliselt. Teiseks tuleb käsitleda stiili sünkroonselt ehk kaasaegseid nähtusi kõrvutavalt, sest stiil on alati kindlas ajas toimiv süsteem. Traditsiooniline muusika on polüstilistiline, st samaaegselt on kasutusel eri stiili(kihi)d ja tehnikad, ning polüstadiaalne, mis tähendab, et rahvamuusika eksisteerib üheaegselt mitmes arengustaadiumis.

³ 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.

⁴ Airi Liimets on varasemalt käsitlenud ka eesti rahvapärast viiulimuusika (repertuaari) stiili uurimistöös „Viulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis“ (1988).

Seejuures toimuvad stiili suuremad muutused tavaliselt kitsamatel ajavahemikel, nii-öelda kriitilistel perioodidel, „murrangulistel aegadel“.

Muusika juures saab eristada **muusikastiili** (ehk repertuaari stiili) ja **esituse** (repertuaari tõlgendamise) **stiili**. Viimase kohta kasutan oma töös terminit „mängustiil“. Repertuaari ja esituse stiilid ei lange alati kokku – nii võib esitada erineva päritoluga repertuaari samas (või sarnases) stiilis ja vastupidi, esitada sama repertuaari erinevalt. Samas ei ole repertuaari ja esituse stiili eristamine alati võimalik ega otstarbekas. Mängustiili ehk instrumentaalmuusika esitusstiili juures määrab muusikastiil (repertuaari stiil) väga palju. Muusikastiilist tulenevad faktorid on käsitletavad mängustiili lahutamatu osana. Mängustiili mõiste võib hõlmata lisaks esitusega seotud aspektidele ka teatud muusikastiili välju. Samuti sisaldab mängustiili mõiste esituse tehnilist külge ehk mängutehnikat.

Kokkuvõtteks võib öelda, et käesolevas uurimuses kirjeldab mängustiil eelkõige **esitust**. Esitus on aga mingi muusikalise objekti, näiteks mõtte, pala või teose realisatsioon. Et saada aru, millised komponendid kuuluvad esitusstiili alla, peab esituse eraldama selle objektist ehk esitatavast teosest. Pärimusmuusikas on nii teose kui ka esituse mõisted teistsuguse tähenduse ja sisuga kui lääne kunstmuusikas, neid tuleb suulise traditsiooni jaoks kohandada. Sellest tuleb juttu järgnevates alapeatükkides.

1.3.2. Esituse objekt pärimusmuusikas

Muusikalisel esitusel on tavaliselt objekt. Traditsioonilise muusika **esitusobjekt** on suuline, variantne ja kujunenud kollektiivse loomingu tulemusel. Kui improvisatsiooniline muusika välja arvata, on traditsioonilises muusikas keskselt eristatavaks ja muusikalisi mõtteid koondavaks 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. Eristuv „lugu“ võib tähendada seega ka sarnaste „viiside perekonda“ ehk ühe loo eri variante, mis on aja jooksul samast algest, originaalist või mudelist tekkinud, näiteks on palale liidetud elemente või osi mõnest teisest loost (mudelist). Loo uute variantide teket võivad mõjutada ka traditsioonivälised muusikastiilid ja keskkonnad. (Nettl 2015: 110–111)

Klassikalises muusikateoorias nimetatakse esituse objekti **teoseks**. Rahvas seas suulisel teel levima hakanud repertuaar on avatud muutustele ja varieerimisele, mis erineb põhimõtteliselt klassikalise muusika nii-öelda suletud või lõpetatud teose kontseptsioonist. 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) peab vastama ka teatud kõrgematele väärtushinnangutele, kandma kunstilist eesmärki (Siitan 2004: 38–39). Kuna pärimusmuusika „lood“ pole üldjuhul lõpetatud (lõplikud, suletud) ega ka kirjalikult fikseeritud, siis ei vasta need täpselt kirjaliku muusikakultuuri „teose“ mõistele.⁵ Pärimusmuusikas võib tinglikult teoseks nimetada (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. Sedalaadi „ettekirjutav notatsioon“ (*prescriptive notation*)⁶ ei ole väga detailne seetõttu, et eeldab potentsiaalselt esitajalt ajastustiili tundmist või kaasautorlust (Nettl 1964: 99–100; Siitan 2004: 38).

Lääne kunstmuusika on paljuski kirjalik ehk noodipõhine, esitaja õpib ja sageli ka esitab lugu noodist. Pärimusmuusika ehk suulise traditsiooni puhul esitatakse muusikaline tekst kuulmise ja mälu järgi peast, ette kantakse mingit mõttelise mudelina eksisteerivat lugu, mitte noodis fikseeritud materjali. See viitab sellele, et lugu eksisteerib mõtteliselt ka mingil algsemal kujul kui konkreetne esitus. Teisisõnu eksisteerib loo esituse (tõlgenduse, variandi) kõrval ka algelisem meloodia, lihtsustatud viis, mudel ehk invariant. Kokkuvõtlikult eksisteerib lugu traditsioonikandja kujutluses nii üldistatud mudelina, mis tagab loo äratuntavuse, kui ka variantide kogumina, mis sõltub esitaja kuuldelisest kogemusest.

Loo mudel on üldistus, sellepärast ei saa seda täpselt nootidega välja kirjutada. Kui selline vajadus uurimuslikul või praktilisel põhjusel siiski tekib, on tulemus paljuski teoreetiline või tunnetuslik. Lihtsam on lauluga pillilugude puhul, kus tekstile vastava rütmiga laulumeloodia 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 ta algmeloodia tuletada, püüdes eemaldada kõik „ülearused“ detailid (spetsiifilised rütmivõtted, kaunistused, kaashääled jms). Selliseid meetodeid on kasutatud ka käesoleva töö analüütilises peatükis.

Lääne muusikakultuuris on oluline mõiste „teos“, mis viitab terviklikule, suletud vormiga muusikapalale. Pärimusmuusikas on seevastu tähtsam loo teema (mudeli) ühekordne esitamine (pillimuusika puhul läbimängimine), mida

⁵ Minu doktoritöö arutelul väljendas professor Toomas Siitan arvamust, et pärimusmuusikaga seoses 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)

⁶ Mõiste võttis kasutusele Charles Seeger.

nimetatakse rahvapäraselt **läbimänguks** (Sildoja 2004: 43–44). Lugu esitatakse teemat korduvalt läbi mängides, seejuures võivad iga kord mõned elemendid varieeruda. Läbimängudena kulgedes võib muutuda ka loo vorm, ülesehitus, osade järjekord, helistik jne. Kuna loo terviklik vorm võib rahvamuusikas varieeruda, võib ka vormi pidada teatud stiili fenomeniks (Siitan 2004: 44). Tuleb eristada teosekeskse lääne kunstmuusika **suletud vormi** ning rahvamuusika **avatud vormi**. See, kuidas pärimusmuusikas esitaja loo vormiga „mängib“, on samuti tema isikupärase stiili tunnuseks.

Lääne kunstmuusika individuaalsel palal on tavaliselt eristav nimi, mida saab seostada ka autorlusega. Rahvamuusikapalade pealkirjastamist võib Eestis pidada kunstmuusika mõjuks ja uuemaks, 19.–20. sajandi nähtuseks. Samas oli rahvamuusikutel ka varem vajadus lugusid kuidagi verbaalselt tähistada, kuid need nimetused varieerusid.⁷ Autorlus muutus rahvamuusikutele oluliseks alles hiljem, alates 20. sajandi teisest poolest. Uuema rahvamuusika lugude puhul on algautorit ja/või originaalesitust võimalik tuvastada. See aitab välja selgitada, kust ja kuidas uus repertuaar traditsioonilisse stiili on jõudnud ja kohandunud ning kuidas on traditsiooni mõjutanud teised muusikastiilid.

1.3.3. 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*). Nagu varem täheldatud, on esitusstiili raske eristada **mängustiilist** (*playing style*), aga viimane hõlmab ka muusiku füüsilist tegevust (tegevuse stiili), samal ajal kui esitusstiil on seotud pigem esituse kõlalise tulemusega. Ehkki nende terminite sisu täielikult ei kattu, võib neid mõnes kontekstis kasutada sünonüümidenä.

Klassikalise muusikaõpetuse kohaselt käsitletakse esitusstiilina kõike, mida kirjalikus nooditektis otseselt ei ole, kuid mida esitajalt eeldatakse – teisisõnu seda, 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, strikhide, 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. Sellepärast, kirjeldades selles uurimuses pillimängijate mängu- või esitusstiili, võtan arvesse suuremat hulka muusikalisi aspekte, kui oleks mõeldav kunstmuusika interpretatsiooni analüüsis.

⁷ Näiteks on lisa 2 toodud lugudel erinevad esitaja poolt antud nimetused, kuid need esindavad samu tüüpemeloodiaid (loo mudeleid), mille nimed olen valinud mina.

Mängustiil, laulmisstiil ja kaudsemalt ka esitusstiil on n-ö 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 põhineb tegevusel (Matyja 2016; Leman, Maes 2014: 237). Muusika kuulamine võib ajus esile kutsuda motoorseid vastuseid (Bangert, Altenmüller 2003), mis väljenduvad näiteks muusikaga samas taktis (meetrumis) õõtsumises või kaasa tatsumises. Kehaline esitus (*embodied performance*) hõlmab lisaks kehalisele, muusika meetrumit toetavale liikumisele ka spontaanselt esitaja poolt lisatavaid viipeid või hõikeid (Gill 2008: 3). See kõik on pärimusmuusika kontseptsioonis isikupärase esitusstiili (mängu- või laulmisstiili) osa.

Kehalisest vaatevinklist määravad mängustiili **mänguvõtted** ehk kasutatakse tehnilised vahendid muusikalise mõtte edastamiseks. Need on kujunenud välja traditsiooni ja traditsiooniväliste mõjutuste põhjal, esitaja stiilitunnetus lähtub tema muusikalisest maailmapildist. Mängustiil iseloomustab pärimusmuusikas kõige üldisemalt seda, kuidas muusik mängib. Järelikult saab ja tuleb põhjuseid, miks kuuldeline esitus just nii kõlab, otsida kõikvõimalikest uuritavat mängijat puudutavatest aspektidest (näiteks mängija lapsepõlv, pilli iseärasused, piirkond, ajastu, suhted, muusikaline haridus, maitseelisted ja lemmikud, lugude allikad, kokkupuude muude muusikastiilidega jne).

Palju määravad mängustiili juures ka pilli ehitusest ja mängupõhimõtetest lähtuvad idiomaaatilised tegurid. Pill määrab, milliselt sellel mängitud muusika kõlab, ja seab kindlad piirid sellele, mis ulatuses saavad esitus ja selle stiil üldse varieeruda. Mängustiil kätkeb ka mängutehnika mõõdet, millel on iga mängija stiili juures märkimisväärne roll. See, kuidas muusik mängib ja kuidas esitus kõlab, on tugevalt seotud pilli mängutehniliste iseärasustega.

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. Rahvapillimuusikas pigem ei öelda „esitatakse“, vaid „mängitakse“ – tantsuks, laulu saateks, kaasa jne. „Mängus“ peitub loovus, mängulisus. Kultuur avaldub ja kestab läbi mängimise ning on päris ainult siis, kui seda läbi mängitakse.

Sellela olen lahti seletanud traditsiooni ja (mängu)stiili kui käesoleva töö kaks põhilist alusmõistet. Kokkuvõttes on mängustiil mitmetahuline mõiste. Esituse stiili mõjutavad nii esitatava repertuaari stiil, mängitava pilli konstruktsioon kui ka esituse kehaline ja tehniline aspekt. Teppo tüüpi lõõtspilli mängustiil on traditsioonilisele muusikainstrumentidele omaselt suurel määral idiomaaatiline, st pilli mängutehnilised võimalused ja ka mängitava repertuaari stiil määravad paljuski esituse stiili ehk selle, kuidas seda pilli peaks mängi-

ma 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 kontekstis.

2. Teppo tüüpi lõõtspilli traditsiooni tutvustus

Traditsioonist lähtuva esituspraktika uurimisel ja loomisel tuleb kultuurikon-tekstist võimalikult teadlik olla. Rahvapillide uurimine ei tohiks käia lahus instrumentaalmuusika uurimisest, sest mitmeid olulisi probleeme saab la-hendada eeskätt pilli ja muusikat võrdleva analüüsiga (Tõnurist 1996: 7). See peatükk käsitleb Teppo tüüpi lõõtspilli traditsiooni laiemal eesti lõõtspillitra-ditsiooni kontekstis. Tutvustan lõõtspillide ajalugu ja liigitamist, universaalset mängupõhimõtet ning lõõtspilliga seotud spetsiifilisi mõisteid. Samuti kirjeldan Teppo tüüpi lõõtspilli ehitust ja häälestust ning annan ajaloolise ülevaate traditsioonilise mängustiili ja repertuaari kujunemisest.

Lõõtspill on muusikas suhteliselt uus nähtus, see kujunes välja 1820. aasta-tel. Esimesed Euroopa päritolu lõõtspillid jõudsid Eestisse ilmselt 19. sajandi keskpaigas. Peagi hakati lõõtspille tooma ka Venemaalt, kus oli Euroopa tüüpi lõõtspilli edasi arendamise tulemusel võetud kasutusele uusi tehnilisi lahendu-si ja pillikujusid. 19. sajandi teine pool oli eesti traditsioonilise muusika suure ümberkujunemise ajastu. Lõõtspill, mis oli 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 külamuusi-kast välja senised peamised tantsupillid: torupilli ja viiuli. Valdavaks kujune-sid uut, „moodsamat“ tüüpi lood ja tantsud – valsid, polkad, reinlendid⁸ –, kuid arendati edasi ka vanemat kohalikku repertuaari, näiteks labajalavalsi-lugusid. (Tõnurist jt 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) kuni 1930. aastateni eriti iseloomulik Lääne- ja Põhja-Eestile, mõnevõrra ka Mulgimaale Lõuna-Eestis, Kagu-Eesti jäi rohkem omaette (Rüütel 1989: 3). Labajalavalsilik muusika, sel-le järgi tantsitud vanem voortants ning labajalavalsiks või -lössiks nimetatud paaristants levisid 19. sajandi algusest pea üle terve Eesti, haaramata tõsiselt

⁸ Kirjakeelde võetud „reinlender“ tuleneb tantsu saksakeelsest nimest *Rheinländer*. Vana-Võrumaal saavutas laiemal leviku nimekuju „reinlender“, mis lähtuvalt käsitletavast kultuurigeograafilisest piirkonnast on kasutusel ka käesolevas uurimistöös. Mujal Eestis on levinud ka nimekujud „rei-lender“ ja „leilender“.

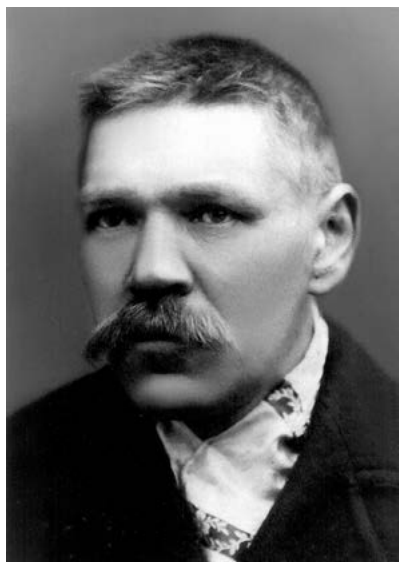


Foto 1. August Teppo 1910. aastatel.
(August Teppo Lõõtsamuuseum)



Foto 2. August Teppo 1950. aastatel.
(August Teppo Lõõtsamuuseum)

vaid kogu Kagu-Eestit ning jäädes tundmatuks setode juures (Tõnurist 2000: 160–161). Kagu-Eestis tekkinud Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonis ei ole labajalavalsse, kuid esineb siiski labajalavalsile iseloomulikku kiiremat valsitempo tunnetust.

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 (vt fotod 1 ja 2). Miskipärast võtsid mitmed teisedki Võrumaa, hiljem terve Eesti lõõtspillimeistrid eeskujuks just August Teppo loodud, mitte mõne mujalt Eesti alale jõudnud lõõtspilli. Nii tekkis 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.

Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioon tekkis Vana-Võrumaa⁹ kultuuriruumis ning oli algselt lokaalse ulatusega. Kuni 1930. aastateni kasutati mujal Eestis valdavalt välismaist päritolu lõõtspile (Teinbas 1994: 19). 20. sajandi lõpuks oli

⁹ Vana-Võrumaa (Vana-Võromaa) ehk ajalooline Võrumaa on geograafiline piirkond Kagu-Eestis, mis hõlmab tänapäeva Võrumaa, Põlvamaa ja Ida-Valgamaa alasid. See on Võru murdekeele leviala ning moodustus Karula, Hargla, Urvaste, Rõuge, Kanepi, Põlva, Räpina ja Vastseliina (ajaloolistest) kihelkondadest.

Teppo tüüpi lõõtspilli mängimine niivõrd üle Eesti levinud, et instrumendi tüübist hakati rääkima kui „eesti lõõtspillist“. Et Teppo tüüpi lõõtspill on üks väheseid eesti rahvapille, mis on selliseks kujunenud Eestis, 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 lõõtspilli-traditsioon“ 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 Aleksander Sünteri ja Tarmo Noormaa kirjutatud artikkel raamatus „Eesti rahvapille“ (Tõnurist jt 2008: 52–69).

Lõõtspill (*diatonic accordion*) on Hornbosteli-Sachsi muusikainstrumentide liigituse järgi vaba aerofon (õhkpill). Aerofoni sünonüümina on eesti keeles kasutusel ka „puhkpill“, sest suurema osa aerofonidest moodustavad just puhkpillid. Lõõtspilli aerofoniks liigitamises on seega teatud vasturääkivusi (Tõnurist jt 2008: 18). Täiendus „vaba“ osutab siinkohal aga kahele väga olulisele lõõtspilli kui aerofoni aspektile: „vabale“ pillikeelele (*free reed*) ja „vabalt“ võnkuvale õhusambale. Vastupidiselt aerofoni üldlevinud definitsioonile¹⁰ (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 vastupidiselt puhkpillidele (sh vaba keelega puhkpillidele) pillikorpus ei piira. Teisisõnu määrab helikõrguse mitte võnkuma õhusamba kuju ja õhusurve intensiivsus,¹¹ 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 kokku surumisel tekitab kanaliseeritud õhusurve pilli metallist keeltele. Mõne pillitüübi puhul

¹⁰ Aerofonid on muusikainstrumendid, kus primaarselt pannakse võnkuma õhk (Tampere 1975: 9).

¹¹ Puhkpillide mänguvõtet, mille korral tugevama puhumise tagajärjel hakkab õhusammas võnkuma kahe, kolme või enama võrdse osana ning tekivad ülemhelid, nimetatakse „ülepuhumiseks“.

toetatakse mängides instrument põlvele, teise puhul võivad olla kasutusel õlarihmad, mis võimaldavad pilli ka seistes mängida. (Tõnurist jt 2008: 52)

Vanim ja 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 asetsevad 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). Unisonoorsed kromaatilised lõõtspillid jagunevad mitmerealisteks nuppakordioniteks (näiteks bajaan) ja klaviatuurakordioniteks (rahvapäraselt lihtsalt akordioniteks). (Tõnurist jt 2008: 53) Lõõtspill (*diatonic accordion*) kitsama terminina tähistab justnimelt bisonoorseid pille. Lõõtspillid on reeglina nüüdisaegsest kromaatilisest akordionist väiksemate mõõtmetega ning vaid mõnede eranditega on kõik (akordionist väiksemad diatoonilised) lõõtspillid bisonoorse mängupõhimõttega (karmoška on sel juhul unisonoorne diatooniline lõõtspill).

Lõõtspilli eellaseks loetakse suupilli, mille leiutas Christian Buschmann (1805–1864) 1821. aastal Berliinis. Järgneval aastal täiustas ta pilli nahast raamatukujulise lõõtsa, kaane, klappide ja nuppudega ning patenteeris leiutise kui *handaeolin'i*. 1829. aastal patenteeris Cyrill Demian (1772–1847) Viinis leiutise nimega *accordion*. Nii Buschmanni kui ka Demiani lõõtspillil oli ainult ühe käe klaviatuur viie nupuga (teine käsi oli vaid lõõtsa liigutamiseks). Kui Buschmanni pilliga sai mängida diatoonilisel helireal meloodiat ning ka 1. ja 2. astme akorde, siis Demiani pill oli mõeldud ühe nupu alla koondatud tervete akordide mängimiseks ja algselt vaid laulu saatmiseks. (Encyclopædia Britannica) Seejuures oli ka Demiani pill bisonoorne (iga nupu all olevad hääled muutuvad vastavalt lõõtsa kokku või lahku liikumisele) ning tema leiutiseks võib pidada lõõtspilli „vasaku poole“, sh toonika-dominandi vahetumise ja akordide kvardises intervallis kõrvuti asetumise põhimõtteid. Ei ole teada, kes konstrueeris esimesena tänapäevase lõõtspilli, milles on ühendatud Buschmanni ja Demiani välja töötatud „pooled“, kuid see kujunes välja üsna ruttu, ilmselt 1830. aastate alguses. Küll on teada, et esimese kahel poolel asuvate nuppudega lõõtspilli – inglise kontsertiina – patenteeris samuti juba 1829. aastal Charles Wheatstone (1802–1875) (Accordions Worldwide). Kontsertiinal on aga mõlema käe nupud mõeldud meloodia mängimiseks, sellel puudub Demiani akordimängimise süsteem.

Nii suupilli kui ka lõõtspilli mängupõhimõte seisneb bisonoorsuses. Seejuures suupilli puhudes ja lõõtspilli kokku surudes tekib võimalikest helikõrgustest mažoorne akord (1–3–5–1) ning teises suunas mängitakse diatoonilise

skaala ülejäänud astmeid (2–4–6–7). Mitmerealiste bisonoorsete lõõtspillide iga parema käe nupurida vastab suupillile, teisisõnu saab kõiki lõõtspile mängida algse, üherealise lõõtspilli tehnikaga. Kuid mitmerealiste pillide mõte seisneb just selles, et õhujoa suunda ei peaks nii tihti vahetama. Nimetagem seda ühe-suunaliseks 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 valmistati 1870. aastatel Peterburis ning *Petrogradskoje* levis 1880. aastatest jõudsalt ka Eestis. Seda hakati rahvas seas nimetama liblikpilliks, pilli nurkades olevate liblikakujuliste kaunistuste tõttu. Pill oli mängijate seas hinnatud ja nõutud, mistõttu hakkasid kohalikud meistrid neid järele tegema. Sestsaadik on liblikpilli Eestis järjepidevalt 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 vastupidiselt ülejäänud Eestile oli suur osa sealsest traditsioonilisest repertuaarist minoorses helilaadis. 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 ette 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 (Tõnurist jt 2008: 53). Teppo tüüpi lõõtspillil on parema käe nupud 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 neljarealiste pillide puhul. Sisemist rida ei kasutata Teppo tüüpi lõõtspillil üldjuhul põhihelistikuna, sest selles helistikus puudub subdominantfunktsiooni mängimise võimalus. Esimese rea mänguvõtted on spetsiifilised ja erinevad veidi teise (ja neljarealise puhul ka kolmanda) rea võtetest. (Uppin 2015: 11) Kasutan välimisest reast algavaid järjekorranumbreid ka käesolevas töös.



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

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. Subdominanti mängitakse kõrvaloleva nupupaariga. 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.

Ehituselt olid Teppo valmistatud pillid tugevad, vastupidavad, kaunistatud rohkete vasest või valgevasest ornamentidega ning väga mugavad käsitseada. Tema pillide uudsus ja 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 kolmerealisel Peterburi tüüpi pillilt üle minoorseid saateakorde, mis kitsendas Teppo tüüpi lõõtspillil män-

gitavat võimalikku repertuaari. Minoorse akordirea keeltest pillis vabanenud ruumi täitis Teppo aga olemasolevate mažoorsete akordide kõlapilti laiendavate keeltega, mis parandas tämbrit ja heli 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 heliseb korraga kolm keelt. Lõõtspilli kõigi keelte häälestamine oli omaette aega- ja oskust nõudev töö.

Häälestus on üldiselt oluline muusikastiili komponent, sest see määrab, kuidas muusika kõlab. Uuritava muusika esituste kuuldelisel analüüsil tuleb häälestuspõhimõtte tundmine kasuks. Seetõttu annan järgnevalt ülevaate Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilistest häälestuspõhimõtetest ning sellest, mida peab mängides arvesse võtma.

„Teppo timm“ („timm“ tähendab Võru murdes nii häält kui ka häälestust; „timmima“ – häälestama) on mitmetähenduslik kõnekeeles ja traditsioonis laialt kasutusel olev kvaliteedimärk, mille ümber on kuhjunud ka omajagu salapära, sest August Teppo ei jaganud oma ametisaladuseks olnud keelte valmistamise võtteid teistega. Küll aga oleme tänapäeval teadlikud keelte häälestamise põhimõttest. 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 kättesaamatuks ideaaliks. Üldisemalt viitab Teppo timm August Teppo pillidega sarnasele, „ideaalilähedasele“ kõlavärvile ja heakõlalisele ehk puhtale häälestusele. Teppo timmi teine oluline osa ongi naturaalhäälestus, kuid see ei iseloomusta ainult August Teppo pille, vaid oli tema ajastul üldine praktika. Võrdtempereeritud häälestus on lõõtspillidel uuem nähtus.

Kui tämber kõrvale jätta, siis August Teppo ja Teppo tüüpi lõõtspillide häälestuse all tuleb samuti eristada kahte aspekti: helistiku kõrgust ja häälestuspõhimõtet. Üldiselt on lõõtspillide levinuimad helistikud aja jooksul kõrgemaks muutunud. August Teppo ei häälestanud oma pille üksteise järgi kindlatesse helistikesse, vaid tunde järgi, eelistades neljarealist pillide puhul helistikke, mis jäävad D-A-E-H lähedusse. Näiteks langeb 18 säilinud ja kaardistatud pilli põhjal tervelt 15 pilli helistik üsna kitsasse, suure sekundi laiusesse vahemikku E = Es-F.¹² Teppo kaasaegsed pillimeistrid eelistasid üld-

¹² Kolm ülejäänud uuritud neljarealist pilli on helistikes E = Des, E = D, E = Ges. Mitme pilli helistik langeb tänapäevase skaala järgi kahe pooltooni vahele. Näiteks on teada kolm pilli, mille helistikuks on veerandtoon Es ja E vahel (fotol 3 kujutatud minu kasutuses olev pill on üks neist). Teppo kolmerealiste pillide puhul ei ole helistik nii kindlas vahemikus – 13 säilinud pilli puhul on kasutusel 9 erinevat helistikku. (MTÜ August Teppo Lõõtsatalu 2012: 19–77)

joontes sama, tänapäeval levinuima helistikuga ($E = G$) võrreldes madalamat helikõrgusvahemikku ($E \approx D\text{--}Ges$). Akordioni, klaveri ja teiste uuemate pillide populaarseks muutumise taustal muutusid ka lõõtspilli helistikud kõrgemaks, fikseerudes 1970. aastatel F-C-G-D juures, et saaks lihtsamates klaverihelistikes (C-G-D) mängivate pillidega kokku mängida. 21. sajandil on enim valmistatud just viimasena nimetatud helistikes pille. Alles viimastel ajal on hakatud taas huvi tundma, tellima ja tootma ka madalama häälestusega D-A-E-H või Des-As-Es-B pille.

Üldiselt on Teppo tüüpi lõõtspillidel kasutusel kaks eri tüüpi häälestusprintsipi: naturaalne ja võrdtempereeritud häälestus. Kuni 20. sajandi keskpaigani häälestati lõõtspille valdavalt kuulmise järgi, naturaalselt, hiljem hakati häälestamisel kasutama ka võrdlusvahendeid ja valmistama üldiselt muusikas normiks kujunenud võrdtempereeritud häälestuses pille.

Puhastel intervallidel põhinev naturaalhäälestus erineb tänapäeval valdavalt kasutusel olevast võrdselt tempereeritud häälestusest. Võrdtempereeritud häälestuses on oktav jaotatud 12 võrdseks osaks (pooltooniks), eesmärgiga, et kõik intervallid kõlaksid erinevatelt astmetelt võetuna võrdselt. Naturaalhäälestuses ei jaotu astmed oktavis mitte võrdselt, vaid vastavalt looduslikult puhastele intervallidele, mis väljenduvad astme ja põhiheli võnkesageduste omavahelistes täisarvkorsetes suhetes. Teisisõnu kõlavad võrdtempereeritud häälestuses intervallid ja akordid põhjusega veidi mustalt ning üksteisega ei kattu mitte ükski naturaalse ja võrdtempereeritud helirea aste või intervall peale põhiheli ja oktavi.

Naturaalhäälestus viitab järjekindlale harmooniliste intervallide kasutamisele, mis on häälestatud nii puhtaks, et need ei tuikle.¹³ (Lindley 2001) Eristatakse Pythagorase häälestust, mis liigub astmelt astmele ainult puhast kvinti ja selle pöördintervalli puhast kvarti kasutades, ning loomulikku ehk puhast häälestust, mis kasutab lisaks kvindile-kvardile ka suurt tertsi. Tertsi abil häälestatakse 3., 6. ja 7. aste ja moodustub tuttav loomulik mažoorne helirida. (Sundberg 1995: 76–79)

Inimesel on võime tajuda kuulmise abil puhtaid intervale (st tuiklemise puudumist, helilainete võimalikult sujuvat ühinemist). Seda põhimõtet on kasutatud ajalooliselt ka rahvapillide häälestamisel. Nii häälestati lõõtspille kuulmise järgi põhiintervallide põhjal (puhas kvint, puhas kvart, suur terts). Tehniliselt võrreldakse lõõtspillil omavahel ainult kaht keelt, ülejäänud keeled tuleb mitmekooriliste pillide puhul häälestamise ajal kinni panna, eraldi häälestada. Metallist keeli häälestatakse füüsilise viilimise või lihvimisega, mis

¹³ Tuiklemine tekib, kui kaks tooni sageduselt teineteisest pisut erinevad. Tuikleavad omavahel ka mittepuhtalt häälestatud intervallide osahelid. (Sundberg 1995: 33–34)

võimaldab üpris suurt täpsust ehk võimalust väga väikse sammu kaupa helikõrgust muuta.

Lõõtspilli keele hääl on iseloomult sirge ja kitsas, vankumatu helikõrgusega, mistõttu kostavad kõrvalekalded looduslikest intervallidest võrdtempereeritud häälestuses üsna hästi välja. Akordionidel ja paljudel teist tüüpi võrdtempereeritud häälestuses lõõtspillidel tasandatakse tuikeid, viies registrid (koorid) helikõrguslikult veidi nihkesse. Teppo tüüpi lõõtspillil seda siiani kasutatud ei ole ja seda ei peeta Teppo tüüpi pillile sobilikuks ega iseloomulikuks. Kõik samaaegselt kõlavad keeled (registrid) häälestatakse alati samale helikõrgusele.

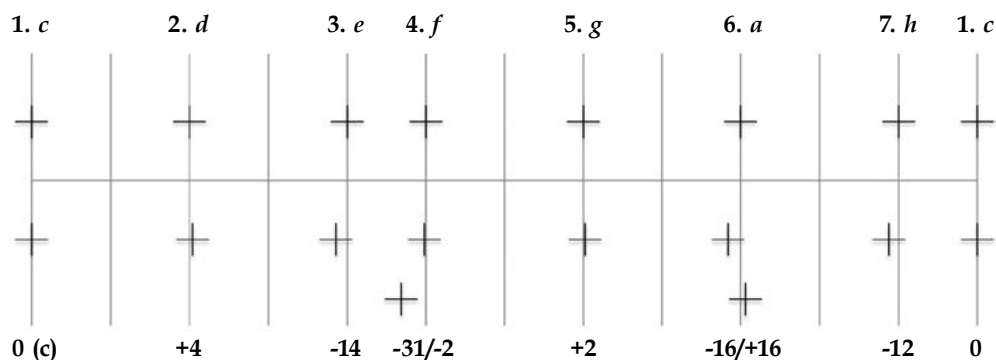
Põhjus, miks naturaalsed, akustiliselt puhtad intervallid on väljendatavad lihtsate aritmeetiliste suhetena, peitub nende kuuluvuses ülemhelide rea koosseisu, nende pärinemises põhiheli harmoonilistest ülemhelidest. See tähendab, et ülemhelirea astmed on justkui transponeeritud ülemistest oktavitest alumisse. (Sundberg 1995: 76) Kuuldelisel praktikal põhinev traditsiooniline muusika ei ole enamasti kindla helistikuga seotud, skaala on helistiku kõrgusest sõltumatu. Olulisem absoluutkõrgusest või kammertoonist on alati suhteline, astmeid järjekorranumbritega nimetav skaala. Helilainete võnkesagedused harmoniseeruvad omavahel alati samal põhimõttel. Järgnevas tabelis on murdarvudena toodud iga helirea astme suhestumine põhiheliga C-duuri näitel.

Tabel 1. Teppo tüüpi lõõtspilli diatoonilise skaala häälestus helikõrguste suhtarvudena. Üleval loomuliku mažoori toonika üldine reegel, all dominant, kus kaht astet võib häälestada erineval alusel.

Toonika (c)	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

Dominant (g)	1. g	2. a	3. h	4. c	5. d	6. e	7. f	1. g
(A. Teppo)	1/1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	7/4	2/1
(alternatiiv)		10/9					9/5	

Suhtarvud viitavad seejuures põhitooni ülemhelide järjekorranumbritele, millest antud intervall moodustub. Näiteks kvint c-g tekib põhitooni 2. ja 3. ülemheli vahel, suur sekund c-d 8. ja 9. ülemheli vahel (sest 2., 4., 8., 16. jne ülemheli on põhitooni suhtes oktavi ehk täisarvu kordne). Suur sekund c-d või f-g vahel ei ole sama „suur“ kui suur sekund d-e või g-a vahel. Kvint d-a kõlab



Joonis 1. Võrdsest (ülemisel real) ja naturaalselt (alumisel real) tempereeritud diatoonilise skaala helikõrguste erinevused (põhiheli *c*). Kõige all on üksikult toodud toonika 4. ja 6. astme alternatiivsed helikõrgused dominandi (põhiheli *g*) suhtes häälestatuna.

üsna mustalt, pole sama „puhas“ kui puhas kvint *c-g* või *e-h*, *f-c*. Teisisõnu, naturaalhäälestuses pole intervallid võrdse suurusega (võrdseks tempereeritud).¹⁴

Kui paljudel pillidel on üks muutumatu helirida, st intervallide suhted on kindlalt paigas, siis bisonoorse lõõtspilli puhul võib ka heliridu olla mitu. Olenevalt lõõtsa liikumise suunast kokku või lahti on helikõrgused häälestatud kas vastavalt toonika- või dominantfunktsiooni põhiselt 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 neid astmeid ei kasutata koos mitte toonika-, vaid dominandipõhiselt. Tabeli 1 teisel real on astmetele kehtivate helikõrguste aluseks olevad suhtarvud C-duuri dominantfunktsioonis, kus referentsheliks on *g*. Dominandi teise ja seitsmenda (vastavalt toonika kuuenda ja neljanda) astme erinevad häälestamisvõimalused, arvestades Teppo tüüpi lõõtspillidel levinud erinevaid variante, on kõige all eraldi välja toodud.

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

¹⁴ Olen end viinud kurssi ülemhelirea astmete seostega naturaalse helirea astmete ja intervallidega ning samuti Teppo tüüpi lõõtspilli häälestamise tehniliste ja teoreetiliste aspektidega. Selle tulemusel töötasin nii enda kui ka teiste mängijate ja pillimeistrite töö hõlbustamiseks välja praktilise häälestustabeli, mille lahtrid on omavahel seotud eespool toodud suhtarvudel põhinevate matemaatiliste tehete (Exceli funktsioonidega) viisil, et sisestades ühte lahtrisse pilli põhitooni helikõrguse, annab tabel vastuseks pilli kõikide toonide helikõrgused (Hz). Ise ma lõõtspille ei häälesta, kuid kasutan seda tehnilist vahendit näiteks diatoonilise kandle häälestamisel. Osad nutitelefonide tuunerid näitavad ka helikõrgust hertsides ning paljudes rakendustes saab valida mitmete erinevate häälestusprintsipide vahel, sealhulgas looduslikult puhast häälestust.

astmetele vastavad. Numbrid joonise all näitavad naturaalse helirea astmete kõrvalekaldeid võrdtempereeritud skaalast sentides (c).¹⁵

Jooniselt näeme, mil määral naturaalse ja võrdtempereeritud helirea astmete helikõrgused omavahel erinevad. Kui kvint (ja selle pöördintervall kvart) erinevad vaevutajutavalt ≈ 2 senti (1,96c), siis suur terts (väike sekst) juba tuntavalt rohkem (≈ 14 c). Sekund asub sama kõrgel kui kvindile ehitatud kvint ehk noon ($1,96c \times 2 \approx 4$ c). Kuues aste on suur terts neljandale astmele, seega on see aste võrreldes tempereeritud helireaga veel madalam kui kolmas aste ($13,69c + 1,96c \approx 16$ c). Seitsmes aste suhestub vastavalt viienda astmega, terts on „ainult“ ≈ 12 c madalam. Kuuenda astme alternatiivset helikõrgust arvestades võib vale nupu alt mängitud noot erineda subdominantfunktsioonis aga juba ≈ 22 c võrra ning neljanda astme alternatiivne helikõrgus (harmooniline septim dominantide põhihelist) võib erineda toonika suhtes puhtast kvardist tervelt ≈ 29 c (võrdtempereeritud kvardist ≈ 31 c). See on juba lähemal veerandtoonile (50c) kui algele (toonika) helikõrgusele. Joonis 1 visualiseerib ka erineva suurusega samanimelisi intervale: nt suured sekundid on *c-d*, *f-g* ja *a-h* vahel ≈ 204 c, *d-e* ja *g-a* vahel aga ≈ 182 c.

Vastavalt nupuridade arvule on Teppo tüüpi lõõtspillidel kõrvuti kolm või neli sellist vahelduvhäälsset (bisonoorset) skaalat. Ridadele vastavad helistikud on seotud samuti puhaste intervallide alusel ning seetõttu on naturaalse puhta kvardi võrra kõrgem helistik 2c madalam kui sama helistik võrdseks tempereeritud pillidel. Kuna ridu on mitu, siis kattuvad ridadel ka mitmed astmed, tihti aga mitte astmete vastavad helikõrgused. Sellest võib, aga ei pea sõrmestuses lähtuma, sest tihti ei ole teisiti võimalik mängida või on teise nupu abil noodi mängimine nii mugav, et kaalub üles väikese ebakõla. Kuna on nii mängijaid, kes hoiduvad teatud ebakõladest, kui ka neid, kes ei ole nendest häiritud, siis on tegu valikute küsimusega, mida võib käsitleda ka osana isikupärasest mängustiilist.

Järgnevalt kirjeldan erinevaid naturaalhäälestuse tüüpe Teppo tüüpi lõõtspillil. Kui muidu kehtivad dominantide helirea puhul toonikaga samad intervallide suhted (põhinemised), siis dominantseptakordipõhise väikse septimi *g-f* puhul võib *f* olla häälestatud erinevalt, lähtudes kahest eri suurusega ja erineval tasemel (lihtsusastmel) konsoneerivast intervallist. Toonikapõhiselt häälestub neljas aste esimesega loomulikult puhta kvardina. Kui aga lähtuda ülemhelireast, siis dominantfunktsioonis „tekib“ sellele skaala astmele esimesena hoopis põhiheli 7. ülemheli – „eriti madal“ 7. aste. Bluusi ja *barbershop*-muusika eeskujul võib dominantfunktsioonis nimetada seda kitsamat väikest septimit ka „harmooniliseks septimiks“, sest see sobib kõige paremini dominantsept-

¹⁵ Võrdtempereeritud pooltoonis on 100 senti.

akordi nootide harmoonilisse spektrisse (toonika suhtes puhta f puhul oleks ühiseid osahelisid vähem). Suhtarv $7/4$ näitab, et sama intervall moodustub ka põhitooni 4. ja 7. ülemheli vahel. 4., 5., 6. ja 7. ülemheli kõlavad koos aga samamoodi nagu äsja mainitud kõige enam harmoniseeruv dominantseptakord.

Madalamat dominandi septimit kasutas häälestamisel ka August Teppo ja võib arvata, et see põhimõte oli kasutusel paljudel talle eeskujuks olnud vanematel pillitüüpidel. Mängutehniliselt seab see teadlikule või kriitilisema kõrvaga mängijale teatud piirangud – lõõtsa lahti tõmmates ei häälestu 4. aste toonikaga. Mitmed hilisemad pillimeistrid (näiteks Johannes Keder) kaotasid selle eripära, häälestades dominandi 7. astme samaks toonika 4. astmega, ning võib arvata, et mitte septimi alusel, sest siis kalduks see vastavalt loodusseadustele madalamaks ($7/4$), vaid kvardina toonikast. Toonika 4. astme ja dominandi põhiheli suhtarvust $9/5$ võib lugeda, et ülemhelireas tekib sellise suurusega intervall esimesena alles 5. ja 9. ülemheli vahel, millele vastavad G-duuris astmed h ja a . Mängutehniliselt oleneb sellise septimi puhul viisinootide häälestumine lõõtsa liikumise suunast palju vähem kui harmoonilise septimi puhul, sest 4. astme kõrgus ei muutu. Samas ei kõla dominantseptakordi harmooniline funktsioon enam nii „lahendust otsivalt“.

Järgmise muutuse traditsioonilisse häälestussüsteemi tegi pillimeister Kalju Sarnit. Ta häälestas dominandi väikse septimi, nagu Kedergi, neutraalseks (kõrgemaks, samale helikõrgusele mõlemas suunas), kuid korrigeeris ka üht kahest võimalikust dominandi teise astme mängimiseks mõeldud nupu all olevast helikõrgusest (häälestas selle madalamaks, toonika 6. astmeks, mistõttu pole tegelikult mängutehniliselt tegu dominandi skaala elemendiga). Need kaks muudetud astet (f ja a) konsoneeruvad omavahel subdominandi (mitte dominandi) funktsiooni põhiselt. 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 – Sarnit kaotas ära „dubleeritud“ nupud klaviatuuril, et laiendada mänguvõimalusi. See eeldab tehniliselt aga sõrmestuse kohandamist, mis näiteks paljudele, sh minule, ei ole mugav, ei tundu otstarbekas.

Järgnevas tabelis on toodud kokkuvõtvalt kolm erinevat naturaalhäälestuse põhimõtet, mida Teppo tüüpi lõõtspillidel kasutatakse (tabel 2). Isiklikult arvan, et kõige neutraalsem, praktilisem (käepärasem) ja vähem dissoneerumise võimalusi pakkuv variant on Teppo ja Sarniti vahepealne kompromiss, mida kasutas teiste seas ka Johannes Keder.

Tabel 2. Kolm eri varianti Teppo tüüpi lõõtspilli naturaalhäälestusest.

Lahti tõmmates toonika suhtes	4. aste	6. aste
Teppo timm (August Teppo jt)	madal	kõrge
Keskmine, neutraalne häälestus (nt Johannes Keder)	kõrge	kõrge
Sarniti häälestus (ainult Kalju Sarnit)	kõrge	madal

Olen uurinud Teppo tüüpi pillide häälestust ka akustiliselt, küll mitte otse- se mõõtmise, vaid võrdluse, puhaste kooskõlade kuulamise meetodil.¹⁶ Selleks et tuvastada häälestuse tüüp, piisab pilli erinevate helistike 4. ja 6. astmete võrdlemisest eri alustega – kas 4. aste on 1. suhtes puhas või madal (viimasel juhul puhas dominantseptakordis), kas 6. aste on puhas kvint 2. astmest või hoopis puhas suure tertsinä 4. astmest.

Tänapäeval on mõned pillimeistrid kasutanud ka nii-öelda poolnaturaalset häälestust, kus ühel nupureal asetsevad helid on häälestatud naturaalselt puh- tak, nupuridadele vastavad helistikud aga omavahel võrdselt tempereeritud (et saaks igas helistikus kõikide võrdtempereeritud pillidega koos mängida). Selle põhimõtte puuduseks on, et üle mitme nupurea ulatuvad intervallid ja akordid ei kõla perfektselt puhtalt, kuigi 2c suurust vahet loetakse tihti taju- matuks.

Kuna tegu on fikseeritud helireaga, siis pole mõtet noodistamisel kõrgen- dus- või madaldusmärkide üle pead murda. Piisab teadmisest, et tegu on natu- raalhäälestusega, ja oskusest seda kuulmise järgi eristada võrdtempereeritud häälestusest. Üldjuhul pole lõõtspillid ka ideaalselt hääles, kõrva järgi hääles- tamisel ja keelte loomulikul kulumisel tekivad ikka pisikesed kõrvalekalded. Need võivad omakorda seda ideaalset puhtust, liiga sügavat konsoneerumist isegi kõlaliselt rikastada.

Alapeatükki kokku võttes on oluline sõnastada, milles seisneb uuritava kul- tuurinähtuse – Teppo tüüpi lõõtspilli ja uuritava mängustiili – erilisus Eesti ja maailma mastaabis. Meenub, et tõin juba oma 2009. aasta sooloalbumi „Veidi enam kui rahvalik“ kaastekstis selle küsimuse vastusena välja kolm aspekti.

¹⁶ August Teppo madala 4. astme avastasime koos pillimeister Tarmo Tartuga, kui ta häälestas Tep- po 1913. aasta pilli minu naturaalhäälestuse arvutuste põhjal üle. Kui valdavas osas arvutused klappisid pilli häälestuse üldise seisukorraga (keeled olid hästi säilinud, neid oli aja jooksul üsna vähe häälestatud), siis lahtisuunas mängides hakkas kõnealune 4. aste korduvalt tuntavalt madalamaks jääma (ühtlaselt kõik koorid, helistikud ja registrid). Arvutades 4. astme ümber suhtarvuga 7/4 (harmonilise septimina), hakkas ka see aste klappima pilli seisukorraga. Kui selle erilise intervalli kõla tuttavaks sai, olen kuuldusel teel sama tuvastanud paljudel Teppo ja mõnedel üksikutel teiste meistrite pillidel. Paljudel August Teppo pillidel on aja jooksul madal 4. aste ka kõrgeks häälestatud.

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 -tehnikapoolsest.

Igas mainitud aspektis võib küll leiduda Teppo tüüpi lõõtspillile sarnaseid nähtusi, kuid just neid kolme asjaolu koos käsitledes võib väita, et Teppo tüüpi lõõtspill, täpsemalt selle pilli valmistamise ja mängimise traditsioon (ja see-ka ka traditsiooniline mängustiil)¹⁷ on maailmas ainulaadne kultuurinähtus. Sama kehtib ka ainult mängustiili kohta pillist sõltumata – eraldi võttes võivad paljud stiililemendid 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 Teppo pilli jälgendanud meistrid ei valmistanud käsitööna ühtegi täpselt samasugust uut pilli, nagu olid eelmised – jälgendati vaid teatud pillikuju ehk -tüüpi –, nii erinevad veidi üksteisest ka kõik selle traditsiooni ehk sama stiili isikupärased mängustiilid.

Kui eelnevalt kirjeldasin selle lõõtspillitüübi mängimise põhialuseid ja -mõisteid, siis enne mängustiili muusikalist analüüsimist peatun järgmises alapeatükis lühidalt Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise ajaloolisel taustal.

2.3. Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemisest ja talletamisest

Et mõista Teppo tüüpi lõõtspilli mängustiili tekkimist ja eripära ning suhetada seda ülejäänud eesti lõõtspillitraditsiooniga, uurisin võrdlevalt ka seda, milline oli lõõtspilli mängustiil mujal Eestis 20. sajandi esimesel poolel enne Teppo tüüpi pilliga kaasas käiva mängustiili ulatuslikumat levikut. Vanimad säilinud helisalvestised annavad tunnistust piirkondlikest erisustest erinevate lõõtspillitüüpide mängustiilides ja -tehnikates. Osad tunnused on seejuures iseloomulikud kogu Eestile, mõned stiililemendid 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

¹⁷ Rahvapille ja -muusikat ei tohiks lahus käsitleda (Tõnurist 1996: 7).

käesoleva töö üheks kaalukamaks allikmaterjaliks. August Teppo mängust kuuldub, 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 omavalmistatud (tüüpi) pillil mängijale.

Kuna August Teppo on teadaolevalt kõige varem sündinud Teppo tüüpi pilli mängija, keda on salvestatud, on töö teemast lähtudes selline üldistus üsna asjakohane. Tuleb siiski arvestada, et Võrumaal mängiti eri tüüpi ja päritolu lõõtspille juba varem, nii et Teppol olid oma pilli kujundamisel eeskujudeks sarnased, juba olemasolevad pillikujud ja tema mängustiili mõjutasid eelkäijatest pillimehed. Vana-Võrumaa kultuuriruumis pidi seega 19. sajandi teisel poolel 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 pilli-ehituses.

August Teppo kujunes 20. sajandi esimesel poolel 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. Ja tasub aupaklikult meeles pidada, et pillimees ning 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, omandasid oma oskused just August Teppolt mängu õppides või teda kuulates. August Teppo oli üks nendest noortest, keda 1880. aastatel võlus lõõtspill kui uudne ja populaarne muusikainstrument. 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.¹⁸ 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 tähis 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 Aivar Teppo (1958–2017), keda saab piltlikult öeldes August Teppo järel nii traditsioonis kui ka minu töös maa-märkideks 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. Nimeetatud 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 olid 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 kujunemise ja selle põhisuuna võtab kõige paremini (lühemini) kokku kolmik, keda võin õigusega nimetada „kuningaliiniks“. Tavaliselt kiitusega pigem kitsidel eestlastel on harva kombeks kutsuda mõne eluala parimaid tegijaid „kuningateks“. Esimesena hakati rahvasuus lõõtspillikuningaks kui oma ajastu parimaks eesti ehk Teppo tüüpi lõõtspilli mängijaks nimetama ilmselt Karl Kikast, hiljem tema mantlipärijat Aivar Teppot. Kuid juba enne töö analüütilist osa ja pikemat põhjendust pakuksin siinkohal välja nimetada tagasivaatavalt esimeseks lõõtspillikuningaks Kikase eelkäija August Teppo, kelle virtuoosne mäng sisaldas juba paljusid põhilisi, hiljem

¹⁸ Minu uurimistöö esialgne ideekavand kandis EMTA doktoriõppesse kandideerides pealkirja „Eesti stiil“. Nüüd oskan paremini sõnastada, mida silmas pidasin. Soovisin võrdlevalt uurida kahe populaarseima eesti rahvapilli, 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 Eestiga piirdumine uurimistööd liigselt kitsendanud ... 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“.

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 traditsioonikandjalt. Uurin seega ka ilmselt veidi vähemtuntud lõõtspillimängijate esitusstiili eesmärgiga leida kinnitust oma oletustele üldise stiili kohta 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 grappe, mille kaudu on stiili areng 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, eeskujupõhisena ja mängija isikupärase stiili kesksena. Laiendan üldistusi küll tervele traditsioonile, aga lähtun konkreetsetest mängijatest, silmapaistvatest muusikutest, kes oma eeskujuga traditsiooni kujundasid.

Eeskujupõhise traditsiooni all pärimusmuusika kontekstis pean oluliseks rõhutada kahte järgnevat aspekti. Mängija eeskujudeks (inspiratsiooniallikeks) on esiteks teised mängijad samas traditsioonis – valdkonna autoriteedid, eelnevad mängijad, keda ta tunneb, ning kaasaegsed mängijad, kellega ta mingil moel suhtleb. Teine oluline allikas, 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 lähtuvad ühelt poolt pärimusest (lõõtspill kui rahvapill), teisalt iseendast ja käesolevast hetkest (siin mängivad rolli 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. aastate heliplaatidelt tuttav estraadiorkestri muusika on mõjutanud nii konkreetse

loo esituse stiili kui ka isikupärast mängustiili laiemalt. Tuntuimaks näiteks on siinkohal Artur Rinne (1910–1984), kelle mitmeid menukaid palu Karl Kikas stiilselt ehk nii-öelda märkamatuks 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 sellesse on suhtunud peamiselt kui peo-, kõrtsi- ja naljapilli. Suhtumine hakkas tasapisi muutuma, kui 1930. aastate teisel poolel jõudis lõõtspillimuusika raadioetrisse (Riigi Ringhäälingusse). Teppo tüüpi lõõtspill kõlas tihti raadios ka 1950.–1980. aastatel, aidates nii kaasa Teppo ehk Võru tüüpi lõõtspilli kujunemisele üle Eesti teatud ja eelistatud lõõtspillitüübiks. Teisisõnu, avalik kajastamine ja meisterlikud mängijad aitasid kaasa pilli populaarsuse tõusule ja saamisele justnimelt „eesti lõõtspilliks“. Võib öelda, et inimesed õppisid lõõtspillimuusikat kuulama ja kunstiliselt hindama just 20. sajandi teises kolmandikus, paljusi tänu eelmainitud 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 idiomaatiline komponent kõigil Teppo tüüpi lõõtspilli mängijatel, keegi ei väljunud raamidest nii, et traditsiooniline või idiomaatiline mõõde oleks nende mängust kadunud (see polnud ilmselt ka kellegi eesmärgiks).

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 tähtsaks 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 „Eesti rahvapillilood I“ (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) eestvedamisel ja erinevate institutsioonide poolt ellu viidud suurprojekti raames Riigi Ringhäälingus heliplaadistatud rahvalaulud ja pillilood (senini oli neid Eestis salvestatud vaid tunduvalt kehve- ma 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 2014: 25–29)

Eesti Rahvaluule Arhiivi on jõudnud üle kolmekümne lõõtspilliloo salvestise, mis pärinevad aastatest 1913–1938. Nende esitajate 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 suurkogumisega sooviti talletada. Täpselt samal ajal (1936–1938) esinesid Karl Kikas ja Richard Reino kui väljapaistvad rahvalikku (populaarset) muusikat esitavad noored pillimehed Feliks Moori ja Fred Olbrei kaasabil Riigi Ringhäälingu otse-eeetris, 1938. aastal nende esitatud palu ka salvestati. Salvestamine toimus Estonia teatrimajas asunud Riigi Ringhäälingu stuudios, kus leidis aset ka suur rahvamuusika heliplaadistamine, sama „viimase peal“ tehnikaga. Kui Tampere, Pulsti ja paljude teiste suurprojekt oli teaduslik (kogutu viidi edasiseks uurimiseks hoiule Eesti Teatri- ja Muusikamuseumisse ning Eesti Rahvaluule Arhiivi (Sildoja 2014: 29), siis kõik Estonias hoitud Riigi Ringhäälingu igapäevaseks kasutamiseks mõeldud šellakplaadid, sh varasimate teadaolevate Teppo tüüpi lõõtspilli mängu salvestiste ainueksemplarid, hävisid 1944. aastal Tallinna märtsipommitamises koos Estonia majaga.

Kuna sõjajärgsetel aastatel ei olnud korralikku salvestustehnikat, läks tehnilistel põhjustel sisuliselt terve kümnend, enne kui rahvapillimuusika salvestamisega Eestis taas jätkata sai. Hiljem, 1950.–1980. aastatel täitis Herbert Tampere, Ingrid Rüütli ja paljude teiste kõrval Eestis rahvapillimuusika kogumisel, helisalvestamisel ja populariseerimisel ülitähtsat rolli Eesti Raadio rahvamuusika- ja taidlussaadete¹⁹ toimetaja Aino Strutzkin (1925–2002). Ta oli konservatooriumis Tampere käe all õppinud rahvamuusikale teaduslikult lähenema ning tegi Tampere ja Eesti Rahvaluule Arhiiviga hiljemgi koostööd. Strutzkin 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

¹⁹ Taidlus – asjaarmastajate loominguline tegevus mõnel kunstialal, amatöörkunst, isetegevus (Eesti keele seletav sõnaraamat). Strutzkini legendaarne saatesari kandis pealkirja „Kunstiline isetegevus“ (tänapäeva vastes „rahvakultuur“).

hoidva arhiivi (nüüdse nimega Eesti Rahvusringhäälingu Arhiiv; kaks esimest peamist arhiivi on Eesti Rahvaluule Arhiiv ning Eesti Ajaloomuuseum, kus asub Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi kogu).

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

Olen alati lähtunud põhimõttest, et kuna vaadeldavad esitajad alustasid kõik lõõtspilli mängimist juba varases nooruses ning nende isikupärane stiil ja repertuaar kujunesid juba siis välja, võib mängijate sünniaastaid silmas pidades hilisemaid helisalvestisi ka nii-öelda varasemale ajale üle kanda. Et saada mõningast ettekujutust, kuidas ja mida Kagu-Eestis mängiti, tuleb seega otse-roma allika puudumisel uurida ülejäänud Eesti (lõõts)pillimuusika vanemaid salvestisi ning „lahutada“ neist mõtteliselt näiteks üks märgiline erinevus – labajalavalsilikkus. Samuti tasub uurida 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 funktsionaalharmoonilisele muusikale ülemineku esimeses etapis 19. sajandi lõpus ning võtnud osaliselt üle vanemast traditsioonist, eriti viiulimuusikast tuntud tunnetuslikke elemente, näiteks rõhutamisvõtteid, tempo, aga ka repertuaari stiili elemente, millele keskendub järgnev alapeatükk. Uurin edaspidises töös stiili kujunemise kirjeldamiseks silmapaistvamaid ja mõjukamaid mängijaid, kes on oma eeskujuga olnud põhilised traditsiooni kujundajad. Kuuldelise materjali (helisalvestiste) põhjal stiilile seletuste otsimisel võtan arvesse nii selle muusika algset funktsiooni (eelkõige tantsuks ja laulu saateks mängimist), sellest pillist tulenevaid idiomatilisi väärtusi kui ka kaasaegseid mõjutusi koos mängijate muusikalise maailmapildi ja muusikaliste ambitsioonide avardamisega.

2.4. Repertuaari stiil ja kihid

Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioon, sh mängustiil, kujunes välja 19. sajandi lõpus ning esindab seega uuema rahvamuusika varasemat perioodi, mida iseloomustab lihtne, mažoorne, (enamasti) vaid kolmel põhilisel harmoonilisel funktsio-

sioonil põhinev helikeel. Repertuaar liigitub žanriliselt üldiselt valssideks, polkadeks ja reinlendriteks. Veel üldisemalt jaotub repertuaar kahe- (polkad, reinlendid) ja kolmeosalise (valsid) meetrumiga lugudeks. Reinlender, mida võiks käsitleda kaheosalise meetrumi (aeglasema) variandina, on kolmest tüübist kõige uuem ning võrreldes valsside ja polkadega on neid repertuaaris vähem. Töös keskendungi nende kolme žanri lugudele. 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, marsurka, tango). Varasem repertuaar 19. sajandist ongi olemuselt tantsumuusika, st lõõtspillil hakati mängima kindlate tantsude meloodiaid (näiteks muusikaliselt polkade rühma liigituv krakovjakk ja valsside alla kuuluv padespaan). Esitus pidi vastama tantsu koreograafiale. Teise osa repertuaarist moodustasid lauluviisid (lõppriimiline uuem rahvalaul). Palju lugusid (näiteks polkasid) võeti üle ka viiulirepertuaarist. Vanem Lääne-Eesti lõõtspillimuusika oli näiteks Kagu-Eesti (Teppo tüüpi lõõtspilli) muusikast selgelt arhailisem, viiuli- ja torupillipärasem, labajalavalsilikum. Lääne-Eesti rahvapillimuusikat põhjalikult uurinud Ingrid Rüütli 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 rikkalik oma repertuaar – instrumentaalmeloodiad, mis on omased just sellele pillile ning on tihedas kooskõlas selle mängutehniliste nüanssidega. Hilisem lõõtspillimuusika pärineb suures osas juba uuemast ajast, paljud lood on siiani üldrahvalikult tuntud ja hinnatud. Paljude palade puhul on tuvastatav ka originaalesitus, näiteks minevikus levinud helikandjate põhjal. Estradipalad on tihti põhjustanud rahvalike variantide tekke. Hoolimata originaalstiilist muudeti Teppo tüüpi lõõtspilli puhul 20. sajandil üldjuhul kõik sellesse traditsiooni (stiili) üle toodud lood või esitused kas valsiks, polkaks või reinlendriks ehk stiili põhižanritele vastavaks.

Kõige üldisemas eesti uuema rahvamuusika kontekstis on uuritavale instrumentaalmuusika (repertuaari) stiilile iseloomulik ka „laulusisus“, 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 äratuntavaks. 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 uuritavaid stiilitunnuseid. 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 kohta ning võrdlen Teppo pilli mängimise stiili vanemat ja uuemat allstiili. Võrdlen Teppo pilli mängimise stiili ka teiste pillide mängutraditsioonidega. See võimaldab asetada uuritava stiili laiemasse kultuurikonteksti ja näidata, et selline väljenduslaad ei ole 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 kuulanud läbi paarikümne aasta jooksul erinevaid teid pidi minuni jõudnud salvestised, tutvunud uurimistöö tarbeks Eesti Rahvaluule Arhiivi ja Eesti Rahvusringhäälingu Arhiivi kogudes oleva materjaliga, kogunud selle kokku, katalogiseerinud mängijate kaupa, kuulanud ja lugusid ka järele mänginud. Sisseelamise faasis oli uurimismaterjaliks 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:

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

- 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.
- Valitud mängija on olnud traditsioonis tuntud ja teistele eeskujuks.
- 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 esitatud samas mängustiilis. 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).

Eri esitajate isikupäraseid stiile võrreldes saab aru, millised stiielelemendid on mängus sarnased või kuidas samad elemendid mängijate lõikes erinevad. Valimit koostades on kõrvale jäetud iga mängija nii-öelda parimad või omapärasemad lood, sest mängustiili kui muusika üldist tunnetust on parem kirjeldada sarnastel alustel ehk võimalikult „tavaliste“ lugude kaudu, mida kõik teadsid ja igaüks veidi omamoodi 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 oleksid oma stiililt neile tüüpilised 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 3. Kuigi lõõtspillil oli ja on siiani nii-öelda üldtuntud repertuaar, mida „kõik“ valdavad, siis salvestatud kujul ei ole vaadeldavast perioodist säilinud sugugi nii palju erinevaid esitusi (salvestamiseks eelistati valida ilmselt teisi, mitte üldtuntud lugusid). Seepärast ei ole võtta üht lugu, mida kõik uuritavad esitaks. Valisin välja neli valssi ja kolm polkat, millest on salvestatud kolm kuni viis erinevat esitust, ning reinlendri puhul ühe loo, mis on esitatud kolm korda, ja kaks lugu, millest on üks esitus.

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.

Olulisemate mängijatena tooksin 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

Tabel 3. 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 reinlendrist 5 ning see vastab üldiselt nende lugude osakaalule kogu repertuaaris.

			Esitaja: (12)	Lühend:											
				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
				AuT	EP	ATjr	EL	RR	KK	EK	AP	KS	HT	ER	AiT
				Sünniaasta:	1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934
			Esitusi: (32)	4	1	1	1	4	5	2	4	3	2	1	4
3/4 A: VALSS	1.	4	Üks vana-mehe 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	Krakovjakk				X				X			X	
C: REINLENDER	8.	3	Vengerka	X	X										X
	9.	1	Teised naised						X						
	10.	1	Tule aga tule					X							

mängijad on Eduard Pärnamets (1 esitus), August Teppo jr (1), Elmar Lindmets (1), Elmar Koovik (2), Arnold Pärnamets (4), Heino Teppo (2) ja Elmar Ruusamäe (1), kelle kõigi isiklik stiil on selgelt traditsiooniliste tunnusjoontega, kuid samas millegi poolest eriline.

3.2. Loovuurimuse etapid ja meetodid

Pärimusmuusikas kanduvad repertuaar ja stiil edasi enamasti kuuldelisel teel ega eksisteeri kirjalikult. Tänapäeval on pärimusmuusikana käsitletav muusika lisaks suulisele levikule paljuski ka kirjalikult (nooditekstina) fikseeritud. Igasugune üleskirjutamine, muusika „tõlkimine“ nooditekstiks, tähendab aga alati millegi „tõlkes“ kaduma minemist. Euroopalikust noodikirjast ja selle ka-

sutada 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 alati lähtuda kuuldelisest allikast, olgu selleks siis helisalvestis või elav traditsioonikandja.

Helisalvestised on aga selgelt alles 20. sajandi nähtus, nagu ka pärimusmuusika kontseptsioon, mille väärtuslikuks 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 teataval määral isegi „süüdi“ vanemate rahvapillide mängutraditsiooni hääbumises (19. sajandi lõpus ja 20. sajandi esimesel poolel), on see katkematu ja siiani elujõuline ning end taasloov. Elava ja tugeva traditsiooni puhul valitsevad aga omad ohud, eelkõige loomulik tendents sulanduda kaas-aegsetesse moevooludesse, 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. Kõigepealt, materjali omandamiseks on kaks põhimõttelist lähenemisviisi: puhtalt loominguuline, nii-öelda katse-eksitusmeetod ja loovuurimuslik, analüütiline meetod, mis tähendab (põhjalikumalt) lähtumist originaalesitusest. Loovuurimuse etapid salvestatud materjali täielikul läbitöötamisel ja omandamisel võiksid olla järgnevad:

1. Sisse-elav faas ehk korduv kuulamine, kaasamõtlemine ja meeldejätmine.
2. Proovimine pillil ehk loo õppimine kuulmise ja mälu järgi.
3. Salvestisega kuulmise 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 kostma 40–50% aeglustustaseme juures. Noodistamine võimaldab viia oma subjektiivse mälu rolli materjali fikseerimisel miinimumini. Ehk teisisõnu, noodistamisest algab protsessi teaduslik faas (punktid 4–6) ning noodistamisele eelnevaid punkte saab käsitleda ka kui tea-

dusliku meetodi ettevalmistavat faasi. Analüüsimetodina (6. punkt) kasutan mängutehnikast lähtuvat stiielelementide eraldamist (seda meetodit kirjeldan põhjalikult peatükis 3.2.2). Hilisem transkriptsioonide põhjal musitseerimine (7. punkt) ei ole kindlasti eesmärk omaette ega 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 õppimiseks ja paljude stiilinüansside tabamiseks. 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 see on üks lihtsamaid viise, kuidas oma tõlgendus originaaliga kooskõlla viia. 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 kõlada liiga tehnilikult, kvaliteet on tunnetusele kaasa mängimiseks piisav. Pala kaasa mängides saab aru paljudest stiilinüanssidest, nii originaalesitaja mõtlemisest laiemalt kui ka kitsamalt, näiteks sõrmestusest. Eriti puudutab see tunnuseid nagu tempo, agogika, 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 analüüsimetodit olen praktikas rakendanud pigem harva, kui selleks on vajadus – kui lugu pole eelnevalt mainitud vahendite toel selgeks saanud või näiteks repertuaarist õppematerjali avaldades. Kaasamängimise meetod pole kirjalikus uurimistöös esimene ega peamine kasutatav meetod, küll aga on see oluline õppepraktikas ja seega eraldi välja toodud. Kindlasti eelneb ja järgneb kaasamängimine noodistamisele ning toimub ka noodistamise ajal, see on noodistamist toetav ja ühtlasi kontrolliv praktika. Pealegi tundub see meetod parim alternatiiv nüüdseks meie seast lahkunud mängijate käest „otse“ õppimisele, sest kuulmise-matkimise teel õppimine on pärimusmuusikale loomumomaseim. Traditsioonilise õppimismetodi 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 aeglustami-

ne, kaasamängimine jm. Mõne esitaja kohta on säilinud ka videosalvestisi, mis 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) tagaplaanile 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 lõõtspilli jaoks kohandatud noodistussüsteemi 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 „lābimāngud“), seejuures on igal järgneval noodireal üles kirjutatud vaid need taktid, mis võrreldes esimese stroofiga varieeruvad. Kui variatsioon on korduv, märgin edaspidi üles üksnes lābimāngu numbri, 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 lābimāngus kõik taktid (variatsioonid 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 lābivalt 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, see on lābinisti sarnane lābi loo ja kogu repertuaari, traditsiooni. Seega saab bassi löögi 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 toodud noodinäited on vaid valitud fragmendid

variantsetest tervikutest, mis pärinevad esituse täispikkadest transkriptsioonidest. Seega tasub iga näite juures pöörata tähelepanu ka esituse täispikale transkriptsioonile (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 juba eostinglik, 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) ilmetamiseks. Lõõtsa liikumine mitte ainult ei pane pilli helisema, vaid osaleb ka harmoneerimises. Olen jõudnud järeldusele, et lõõtspilli puhul on kõige otstarbekam süstematiseerimisel eristada esmalt parema, siis vasaku käega seotud stiilielemente, seejärel lõõtsatööga seonduvat ning lõpuks üldiseid elemente. Järgnevalt on esitatud meetodi aluseks olev stiilielementide süsteem:

- 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. Harmoneerimine.
- C. Lõõtsatehnikaga seotud stiilielemendid.
 - 7. Suunavahetusvõtted ja nende mõju harmoneerimisele.
 - 8. Õhukasutusvõtted.
 - 9. Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika.
 - 10. Dünaamilised võtted.
- D. Üldised stiilielemendid.
 - 11. Vormikujunduse võtted.

12. Positsioonivõtted.

13. Tempo.

See mudel sobib ühtviisi hästi nii traditsioonilise (terve traditsiooni) kui ka individuaalse (ühe esitaja) mängustiili uurimiseks. Tunnuste loetelus on mängutehnilised nüansid jagatud küll 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 piirimal. 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 tulenevad rohkem pillist ja repertuaarist ning erinevad mängijate lõikes vähem, neid võib käsitleda traditsiooni muutumatute tunnustena. Mõned elemendid on seevastu 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 siin võrreldes traditsioonilise (üldise) mudeliga rohkem erinevustes – tunnustes, mis on omased kindlale isikule, mitte tervele traditsioonile. Enim individuaalseid erinevusi esineb mängijate lõikes 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 ja saade), ongi mängija isikupära ja esitusstiil.

Kirjeldan niisiis traditsioonilist mängustiili loetletud elementide põhjal, iga elemendi analüüsimiseks toon 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 kõnealune stiilielement traditsioonis erinevate esitajate näitel väljendub.

Et vältida tunnuste olemuse mitmekordset kirjeldamist, teen seda iga tunnuse kohta käivas alapeatükis. Kokkuvõtvalt tuleb töö analüüsimetodi kohta märkida, et noodistus ja analüüs valmivad käsikäes. Fikseeritakse meloodia koos parema käe faktuurivõtete ning harmoonia- ja suunamärkidega. See ühe-realine noodistus ongi põhiline kirjalik ülestähendus uuritavast. Edasiste (vasaku käe, lõõtsatöö 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. Töös kasutatud näited põhinevad esituste täielikel transkriptsioonidel, kuid on esitatud lõiguna, lihtsustatult, üldistatult või võrdlevalt.

Iga tunnuse all analüüsin mängustiili esmalt kolmeosalise meetrumiga palades (valssides), seejärel kaheosalise meetrumiga lugudes (polkades ja reinlendrites). Fookuses pole mitte üksik pala või esitus, vaid kõik sarnased lood, kogu traditsiooniline repertuaar. Kuna keskendun üldisele mängustiilile elementide kaupa, toon tunnuste juures näiteid nii erinevatest lugudest kui esitustest. Vaatluse all on eelkõige mängustiili elemendid ja nende erinev tõlgendus, konkreetsed palad ja esitajad on „ainult“ näited traditsioonist.

3.3.1. Parema käe tehnikaga seotud stiilielemendid

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 kõigepealt meloodia variatiivsust üldiselt, seejärel kirjeldan meloodialiinile lisanduvat faktuuri ning meloodia ja faktuuri rütmistamist. Viimasena käsitlen artikuleerimist ja kaunistamist.

3.3.1.1. Meloodia tõlgendus

Meloodia tõlgendus hõlmab pärimusmuusika üldist põhimõtet – variatiivsust või laiemalt loominguilisust. 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 tuleks eristada rahvamuusika põhimõttelist variatiivsust (meloodilise invariandi puudumist) ja meloodia teadlikku varieerimist selle mitmekesistamise või pillile kohandamise eesmärgiga. Viimane on eriti iseloomulik rahvapillimuusikale, kus mängija soovib alati teatud mõttes demonstreerida kuulajatele

oma muusikalist ja mängutehnilist osavust. Ka töös kasutatava noodistussüsteemi põhimõte seisneb variatsioonide väljatoomises – 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 esitav meloodia eksisteerib mängija jaoks mingi mõttelise „algviisi“ või „teemana“ lihtsustatud (kaunistamata) mudeli kujul. See idee või mudel on isikupärase esituse sisendiks – lugu nii-öelda siseneb vaadeldavasse stiili või traditsiooni. Lõõtspillil ei mängita kunagi meloodiat kõige lihtsamal kujul, vaid täiendatakse seda teadlikult rütmiliselt ja kaashäälega. Eriti puudutab see lauluviise, mis on vokaalmuusika spetsiifikast lähtuvalt küllaltki lihtsad. Lisaks sellele tuleb „sissetoodud“ materjali 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 meelespidamisel. 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 tähtis.

Meloodiamudeli tuvastamine ei ole eesmärk omaette, vaid abivahend, ning tuleb töös kõne alla peamiselt üldtuntud lauluviiside puhul, kus saab meloodiamudeliks lugeda lihtsa, ühehääelse, sõnade silpidele vastava rütmiga viisi. Selliste lugude puhul saab eristada meloodia põhiliini ning selle teadmisega saab osasid meloodialõike käsitleda täienditena 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 paljuki aluseks kogu järgnevale analüüsile. Meloodia ja selle isikupärane tõlgendus (viisivariant) on alati esimesed asjad, 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.

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

The image displays a musical score for the song "Ma tahaksin kodus olla" by Richard Reino. It consists of three staves: "Mel.+ fakt." (Melody + chords), "Mel. põhiliin" (Basic line), and "Mel. mudel" (Model). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures 1-7, and the second system contains measures 8-14. Chord symbols G, D, and C are placed above the notes. The "Mel.+ fakt." staff shows the melody with chords. The "Mel. põhiliin" staff shows the basic line with some notes highlighted in red and blue. The "Mel. mudel" staff shows a simplified model of the melody.

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 töö lugeja oleks uuritava meloodiaga juba tuttav ning saaks isikliku kogemuse põhjal kohe aru stiili iseloomust ja meloodia mudeli ideest.

Analüüsi esimene etapp on meloodialiini eraldamine parema käe faktuurist, sellele järgnevad pala põhiviisi (mudeli) tuvastamine meloodialiinis ning meloodialiini ja põhiviisi võrdlusel leitud lisaelementide analüüs, mis iseloomustab meloodia variatsioonilist tõlgendamist. Näitena on toodud katkend Richard Reino esituse transkriptsioonist (näide 1). Siin on üksteise all välja kirjutatud (1) parema käe partii täisnoodistus, (2) faktuurist eraldatud meloodialiin ja (3) viisimudel ehk tinglik, lihtsustatud meloodia, praegusel 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 lõõtspillil vaid algset meloodiat. Esituse üldine põhimõte on lihtsa põ-

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

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

himeloodia 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 samasse harmooniasse 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).

Aivar Teppo käekirja iseloomustavad sama tüüpi täiendid põhiviisile mis Reinol. Eriline võte on aga lisameloodiakäigud fraaside sidumiseks (näiteks taktides 4, 8 ja 16). Need käigud ei kõla mitte niivõrd põhimeloodia elementi-

dena, kuivõrd saatefunktsiooni kandva kõrvalhäälena. Individuaalse varieerimise heaks näiteks on ka ülespoole liikuval kolmkõlal tehtud rütmiline „keerutus“ taktis 13. Igal mängijal on omad iseloomulikud käigud ja täiendused algmeloodiale, need korduvad ja varieeruvad lugudes, st tulevad samast mõtlemise loogikast ja mängutehnikast. Taolisel moel nende käikude märgistamine annab lõpuks, kui lugusid mängija kohta rohkem koguneb, kokku paketi sellele mängijale iseloomulikest käikudest ehk meloodia tõlgendamise (heli-kõrgusliku 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: eespool toodud näited on vaid ühed esinenud variantidest. Praktikas mängitakse lugu reeglina mitmeid kordi järjest läbi. Konkreetsetes esitustes tehti seda vaid 3–5 korda, erinevates praktilistes olukordades, nagu näiteks laulu ja tantsu saatmine, on läbimänge kindlasti rohkem. Läbimängude lõikes ei esine muusikaline materjal samamoodi, vaid variatsioonidena.

Aivar Teppo on tüüpiline mängija ka esituse varieeruvuse poolest (näide 3). Punasega on tähistatud eristuvad meloodiakäigud, sinisega rütmivõtted. Teppol on meloodia põhiliin üsna kindlalt välja kujunenud, muutuvad vaid fraase sisse juhatavad käigud või rütm. Kui tuua võrdluseks teised valimisse kuuluvad esitajad, siis teistest vähem varieerib loo „Ma tahaksin kodus olla“ esituse põhjal Kalju Sarnit. Näeme Aivar Teppo näitel, et ta varieerib 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 Richard Reino esituse 1. ja 4. läbimängu (näide 4).

Richard Reino mäng varieerub samal põhimõttel kui Aivar Teppol. Taktides 3, 4, 8, 11 ja 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 teisteski Reino lugudes. Üldine pilt näitab, et varieerimine on ka Richard Reino üks läbivaid stiiliomadusi.

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

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,

Näide 4. Varieerimine. „Ma tahaksin kodus olla” Richard Reino esituses, 1. ja 4. läbimäng. Kastiga on ääristatud Reino lugudes esinev tüüpiline meloodia variatsioon.

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

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

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

The musical score for 'Üks vanamees raius' consists of five staves: AuT (Alto), HT (Horn), AP (Alto), AiT (Alto), and M (Melody). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with various chords (G, D) and triplets. A box labeled 'A' highlights a specific section of the melody.

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

The musical score for 'Üks vanamees raius' consists of five staves: AuT (Alto), HT (Horn), AP (Alto), AiT (Alto), and M (Melody). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with various chords (G, D, C) and triplets. A box labeled 'B' highlights a specific section of the melody.

konkreetsest loost traditsiooniteadliku ja mitmekesise esituse kujundamisel (vastab küsimusele, kuidas on meloodiat traditsioonis tõlgendatud).

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

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). Selles 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 mu-

Näide 7. Meloodia tõlgendus „Krakovjaki“ kolme esituse põhjal (Elmar Lindmets, Arnold Pärnamets ja Elmar Ruusamäe).

The musical score for 'Krakovjaki' is presented in two systems, A and B. System A (measures 1-8) features a melodic line in the EL staff with chords D, A, D, A, D, A, D, A. The AP, ER, and M staves provide harmonic support with various chords and melodic fragments. System B (measures 9-16) introduces a new melodic line in the EL staff with chords G, D, A, D, G, D, A, D. The AP, ER, and M staves continue the harmonic support with corresponding chords and melodic lines.

deliga 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 takte ka nii-öelda puudu olla (August Teppo jr). Et sellised juhud pole erandid, saab käsitleda seda stiilitun- nusena, eriti vanema mängustiili tundemärgina – esitaja ei mõtle alati kvad- raatselt, mittekvadraatsus ei olnud probleemiks, see oli esteetiliselt normaalne. Seda nähtust käsitlen aga pigem vormikujundusvõttena (ptk 3.3.4.1).

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

Kolme mängija viisialgusi 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 järgivad 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 meelde 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, järgib rohkem ühtset liini ehk mudelit. „Krašovjaki“ näide viitab kokkuvõtvalt, et see tinglik mudel või meloodia lihtsustatud kuju, milles lugu suulisel 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 meloodia ja saade. Keskendun nüüd ainult parema käe partiis esinevatele kaunistavatele lisaelementidele, mis ei kuulu otseselt meloodialiini. 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 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“ nelja esitaja võrdlemist. August Teppo jr esitus (näide 8) on kõige lihtsakoelisem ja oletatavasti ka vanapärasem – ta on käsitletud mängijatest kõige varem sündinud ning tegu on esimese põlvkonna ja ka vanema stiili ühe silmapaistvaima esindaja, pillimeister August Teppo pojaga.

August Teppo jr parema käe tehnika on valdavalt monorütmiline, st meloodiast rütmi poolest eristuvat faktuurikihti paremas käes peaaegu ei esine. Küll esineb ka vanemas monorütmilises stiilis pidesid akordi või intervalli üksikute nootide vahel. August Teppo jr kasutab meloodia „paksendamiseks“ (1) üksikuid ja paralleelselt laskuvaid sekste, (2) üksikuid ja paralleelseid oktaveid ja (3) oktavi vahele seksti/tersi lisamist. Mängutehniliselt seletub intervallide

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



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



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 idiomaatilisteks.

Näites 9 on toodud üks traditsioonis harvaesinev näide parema käe polürütmilisest faktuurist, kus lisaks meloodiat dubleerivatele lisaintervallidele ja akordidele esineb ka meloodiast rütmi poolest erinevaid faktuurielemente. 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 järgib 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 kogu aeg ega igas loos).

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

Näide 10. Parema käe faktuurivõtted neljal mängijal valsi „Meremehe seiklus“ B-osa näitel (August Teppo, Richard Reino, Karl Kikas ja Kalju Sarnit).

The musical score is written for four players: AuT (Alto Trompet), RR (Ritmik), KK (Klaviin), and KS (Klaviin). It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-7) shows complex right-hand patterns with fingerings 1, 2, 3 and accents. The second system (measures 8-16) continues with similar patterns, including triplets and accents. The third system (measures 17-18) is labeled 'põhivõtted toonikas (in G)' and 'põhivõtted dominandis (in D)', showing simpler chordal patterns.

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

Näide 11. Parema käe faktuurivõtted eri mängijatel pala „Väike Ants“ A-osa (ilma korduseta) näitel (Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit ja Heino Teppo).

See näide põhineb vaid ühel lool, mistõttu on vara teha laiemaid järeldusi. 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 faktuurivõttes Teppole omast dominantseptakordi „käekuju“ (sõrmestust, et hoida dominandis meloodia all põhiheli) ei esine, Kikas dubleerib tavaliselt dominandi septimit (helirea 4. astet) alumises oktaavis.

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.

Selles näites tuleb hästi välja, et Kikas kasutab ainsana meloodia dubleerimisel faktuuris oktav + terts (seks + terts) võtet (taktid 1–4). Teised ei kasuta siin mitte oktaavit, 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 monojaga polürütmilise faktuuri olemust, aga alles järgmises alapeatükis tuleb juttu meloodia rütmilisest „põrgatamisest“ meloodialiini ja faktuuri vahel. Ka „põrgatamine“ on olemuselt faktuurivõte, kuid enne selle nähtuse lahti sele-

tamist tuleb peatuda traditsioonile omase rütmistamise nüanssidel. Järgnevalt vaatlengi kõigi parema käega mängitud nootide ehk meloodia ja faktuuriliste lisaelementide rütmistamist.

3.3.1.3. Rütmi võtmed

Rütmi võtteid ei ole ma helikõrgusliku aspekti juures teadlikult seni käsitlenud, kuna neid rakendatakse korraga nii meloodiale kui saatefaktuurile, mille uurimismeetodist lähtuvalt esmalt üksteisest 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 rütmi võtteid, millega algmeloodiat kaunistatakse ja varieeritakse, tihendades selle rütmi. Neid spetsiifilisi täiendavaid rütmi võtteid nimetatakse pärimusmuusika praktikas sageli „rütmistamiseks“, mis, kasutades muusikateooria terminoloogiat, on „rütmilise figuratsiooniga“ sarnane ilming. Selline meloodia teatud seaduspära järgiv rütmistamine on Teppo tüüpi löötspillile väga omane stiilitunnus. Järgnev rütmianalüüs käsitleb kõigepealt rütmistamise võtteid, mis on mängustiili osa – erinevalt meloodia enda rütmimudelist, mis iseloomustab pigem repertuaari stiili. Samas, analüüsides 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 loetud arv. Kõik mängijad ei kasuta kõiki kombinatsioone, igal mängijal on omad põhilised (lemmik)rütmi võtmed. Selle tunnuse analüüsi eesmärk on saada erinevate mängijate kasutatavaid põhilisi rütmikombinatsioone kaardistades aru, millised rütmistamise võtmed on traditsioonilisele stiilile iseloomulikud (sobivad) ning milliseid võtteid tasuks praktikas stiili jälgendades vältida. Jätkan analüüsiprotsessi tutvustamist ühe võimalikult üldtuntud meloodia näitel.

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 meele pidada, et tegu on vaid taktipikkuste

Näide 12. Rütmivõtted palas „Ma tahaksin kodus olla“ Richard Reino ja Aivar Teppo esituses.

The musical score is written for two voices, Richard Reino (RR) and Aivar Teppo (AiT), in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system shows the initial rhythmic patterns with chords G, D, G, D, G, and <G. The second system shows the continuation with chords C, G, D, G, and C. The third system is labeled 'Kasutatud rütmimustrid:' and shows the specific rhythmic patterns used throughout the piece.

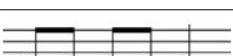
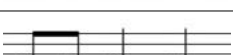
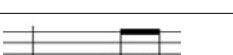
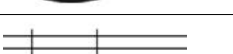
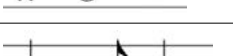
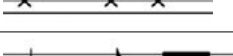
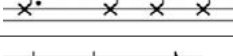
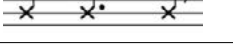
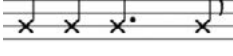
fragmentidega. Üksikutele mängijatele ja stiilile tervikuna võivad olla oma-
sed ka teatud pikemad kombinatsioonid, kuid need koosnevad alati samadest
(korduvatest) fragmentidest – „rohujuuretasandil“ on kõikide mängijate rütmivõtted sisuliselt üsna sarnased.

Järgnevalt olen äsjust näidet laiendanud: võrdleva tabeli (tabel 4) kujul on esitatud kuue mängija poolt kasutatud kolmeosalise meetrumiga taktide pik-
kused rütmivõtted (rütmimustrid).

Selles tabelis on toodud kuue erineva esitaja poolt kasutatud rütmimust-
rid valssides nelja loo kaheteistkümne esituse põhjal. Näitesse olen kaasanud
mängijad, kellelt on valimis valsse enam kui üks. Kasutatud rütmimustrite arv
on eri mängijatel erinev (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 Ai-
var Teppo esitusstiil on (selles loos) rütmiliselt vähem varieeruv. Rütmimust-
reid, mis esinevad kõigil või enamikul mängijatest, võib pidada traditsioonile
tüüpiliseks (eriti takte 1-4 ja 8, 11, 12), vähemesinevaid kombinatsioone saab
seostada kindlate individuaalstiilidega. Tuleb mainida, et kõik mängijad ka-
sutavad ka kõige lihtsamat, kolmest veerandnoodist koosnevat rütmimustrit.
See on samasugune rütmilming nagu kõik teised rütmimustrid, kuid käsitlen
seda siinkohal tinglikult kui tihedama rütmistamise aluseks olevat algvarianti.

Tabelis 4 on rütmikombinatsioonid süstematiseeritud põhimõttel, et esmalt
on toodud veerand- ja kaheksandiklööride kombinatsioonid (1-7), siis vee-

Tabel 4. Kuue mängija kasutatavad rütmivõtted valssides (August Teppo, Richard Reino, Karl Kikas, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit ja Aivar Teppo).

		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	
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			

randlöögist pikemat vältust sisaldavad variandid (8–10) ning seejärel punkteeritud rütmi ja sünnkoopi 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 nende kõikvõimalikke variante ma siinkohal kaardistama ei hakka (neid oleks lihtsalt liiga palju ning need on jälgitavad igas toodud noodinäites).

Tabelis 4 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. Kõnekujundina 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) ja millised seostuvad kindlate individuaalstiilidega (näiteks 7, 10, 13–15).

Samuti nähtub toodud variantide loetelust, milline on sellele muusikastiilile omane rütmistamise esteetika, sest sugugi mitte 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 sünnkoobid, kus pikem vältus langeb meetrumi nõrgemale löögile – rütmimustrid 10 ja 15 ning 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 ja meetrumist on põhjalikumalt kirjutatud alapeatükis 3.3.3.3). Seega oleks kaheosalise meetrumiga lugudes mõistlik vaadelda noodistuste taktist poole lühemaid kombinatsioone, mis faktuuriliselt vastaksid kolmeosalise meetrumiga taktidele (tabel 5).

Näeme, et erisusi mängijate versioonides on vähem kui valsside puhul, kõik elementaarsed rütmikombinatsioonid on üldlevinud, neid ei tundu otstarbekas individuaalstiilidega siduda (v.a viimane sünnkooperitud rütm). Kaheosalise meetrumiga reinlendrites kehtivad sarnased rütmivõtted. „Terve takti“ pikkused (poole pikemad) fragmendid koosnevad loetletud rütmimustritest (1–5), seda ei ole individuaalselt mõtet hetkel pikemalt käsitleda, sest see me-

Tabel 5. Rütmivõtted kaheosalise meetrumiga lugudes (August Teppo, Elmar Lindmets, Richard Reino, Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Heino Teppo, Elmar Ruusamäe ja Aivar Teppo).

		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

loodia rütmistamise põhimõtte iseloomustab tervet traditsioonilist stiili. Teisisõnu põhineb traditsiooniline stiil kaheosalise meetrumiga repertuaari puhul rütmimustrite 1–5 omavahelisel kombineerimisel.

Nii kahe- kui ka kolmeosalise meetrumi puhul esineb sünkopeerimist ja punkteeritud rütmi (tabelis 4 nr 9–15, tabelis 5 nr 5). Pikendatud on reeglina rütmifiguuri esimene osa (v.a erandlik nr 10 tabelis 4). Võib väita (lisaks kahele eelnevale näitele ka kogu traditsiooni allikmaterjali kuulamispraktika põhjal), et vastupidine sünkopeerimine ei ole sellele stiilile omane.

Üheks huvitavaks, kuid Teppo tüüpi löötspilli 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-) löögi asemel sellele järgnevale vähemrõhulisele löögile (vastavalt kaheksandikule või kuueteistkümnendikule), nii et tekib sünkopeeritud

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



rütmitunnetus.²⁰ Tegu on taas mitut eraldatud tunnust 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.

Meloodia „põrgatamine“ on rütmiline faktuurivõte, mille puhul meloodia topeelnootidega mängimise asemel võetakse neid noote kordamööda (kahe sõrme vahel „põrgatades“), tihendades seejuures rütmi.²¹ Sisuliselt meloodia ja faktuur sellest võttest ei muutu, ainult meloodiahääle rütm sünkopeerub ja sedagi lõõtspilli puhul üsna tinglikult. Oluline on tajuda „põrgatamise“ taga teatud lihtsamat mudelit, mille baasilt tekib ka meloodia sünkopeerimise tunnetus ehk konflikt meetrumiga, kuna meloodia aktsent nihkub rõhuliselt lõõgilt 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 lõõgid. 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

²⁰ Etteruttavalt öeldes 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 lõõtspilli mängutehnikas rohkem kasutama. Nimetus „põrgatamine“ torkas mulle pähe päkarauakannelt mängides, sest sama, lõõtspillilegi tüüpilise rütmimustri loomiseks jaotas Tähnas kiiremate vältuste mängimise, mida pöidlarauaga on väga raske teha, 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. Lõõtspilli parema käe partiis esineb päkarauakandlele omast nootide tühjaks jätmist traditsiooniliselt üsna vähe.

²¹ Sellist faktuurivõtet nimetatakse muusikateoorias varjatud polüfooniaks, mis tähendab seda, et ühehäälsel meloodialiini võib tajuda kui kahehäälsust.

Näide 14. Rütmi lihtsustamine. „Vahtra polka“ Karl Kikase esituses.



alumine hää! kuulub harmoonilise saate juurde. Tulen selle võtte omapoolse edasiarenduse juurde tagasi töö loomingulises osas (ptk 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 süngoobi tunnetuse tekkimine loomulik, sest kehalises plaanis on („rohujuuretasandil“) mugavam mängida rõhulist lööki (faktuurinooti) nimetissõrmega ja rõhutut lööki (meloodianooti) väikse sõrmega, mitte vastupidi. Üldiselt on „põrgatamise“ funktsiooniks stiilile iseloomuliku rütmimustri (tabelid 4 ja 5) taastootmine.

Järgnev rütmivõtte, mida kirjeldan, on rütmifaktuuri kiirete vältuste kokku sidumine ehk rütmi lihtsustamine (või asendamine, tasandamine, sidumine). Kuulamispraktika põhjal tundub mulle, et tihedam rütmifaktuur on omasem 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 pingutada. Järelikult sobib ka käsitletav võimalik rütmi lihtsustamine põhimõtteliselt kokku (pigem) vanema esteetikaga. Näites 14 on taas ühe valimivälise pala põhjal toodud lihtsustatud rütmifaktuur kohakuti tihedama rütmiga, mida lihtsustus on mõeldud asendama.

Näite 14 taktide 4 ja 8 põhjal võib näha, et rütmi on lihtsustatud fraasilõpudes. Kikase „Vahtra polka“ esitustempo oli väga kiire, mis osutab tugevale seosele selle võtte rakendamise ja esituse kiiruse vahel. Lihtsustamine on otsustav, kui sel on muusikaline efekt, st asendus on tajutav samamoodi nagu algne rütm vaid piisavalt kiire esitustempo puhul. Antud juhul „paus kannab“,

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



„kinni löödud“ noot „kõlab edasi“ („kinnilöömist“ kui heli rõhulisel löögil lõpetamist käsitlen omaette artikulatsioonivõttena järgmises alapeatükis).²² Mõnikord ei ole aru saada, kas tegu on rütmifaktuuri tahtliku lihtsustamisega, mis esineb tavaliselt näites 14 toodud kujul, või rütmilise artikulatsiooni tahtmatute ebatäpsustega näiteks vanadusest pinges oleva käe tõttu. Üsna mitme uuritud esitaja rütmivõtteid iseloomustab heas mõttes „pehmus“, „ümarus“. Samuti pole alati salvestistelt aru saada, kas faktuuri rütmi erinevus meloodia rütmist võis olla tahtlik või juhtuda 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 kuueteistkümnendiku (3/4 taktimõõdus kaheksandiku) asemel hoopis kolmeks – triooliks (näide 15).

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 võte täiendav variatsioon eelnevas taktis esinenud üldkasutatavast rütmimustrist. Seega eksisteerib paralleelselt justkui kaks erinevat kiiremat rütmitasandit (duoolid ja trioolid), mille vahel mängides valida. See tähendab, et kirjeldatav võte on üle kantav kogu repertuaarile, enamasti jaotatakse (meloodiamudelit lõõtspillile omaselt) rütmistades meetrumi keskmine tasand kaheks, kuid vahepeal võib seda ka kolmeks jagada. Selline rütmivõte on nii kahe- kui ka kolmeosalise 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 hääbuva mänguvõttega, mis võis varem nii Teppo kui muud tüüpi lõõtspillidel olla palju laiemalt levinud.

²² See meenutab mõnes mõttes sissehingamist vokaalses rahvamuusikas, mille puhul tekivad meloodias samuti lüngad, mida kuulaja oma kujutluses kergesti täita suudab.

3.3.1.4. Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted

Kuna hetkel on vaatluse all parema käe tehnikaga seotud stiilielemendid, siis käsitlen siin artikulatsiooni- ja kaunistusvõtete all vaid striihe ja melisme (ornamentikat). Sellised rõhutamisega seotud artikulatsioonivõtted nagu agoogika, dünaamiline rõhutamine ja dünaamiline fraseerimine kuuluvad juba 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 striihidega kui erinevaid meloodianootide 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 löötpilli muusikas ei ole agoogikavõtted, rõhutamine ja fraseerimine enamasti 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 striihidest 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 jäta- vad 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 järjestikused veerandlöögid on omavahel justkui katkematult ühendatud, jääb

tänu stabiilsele, pidevalt veerandlöögitasandit rõhutavale meetrilisele aktsentueerimisele 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 ülitähtsaks 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, toetab alateadlikult enamasti ka heli lõpetamine meetrumit, st lõpud või „nupu tõstmise“ hetked langevad kokku erinevate meetriliste tasandite löökidega.

Pärimusmuusikas kasutatakse (näiteks ka viiulimängus) 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 võte silma rohkem vanema stiili esindajate juures. Näites 16 esineb see võte kaks korda – teise ja kolmanda fraasi lõpus (vt teist ja kolmandat kastikest), kusjuures tegemist on eelmise takti viimase noodi pikendamise järgmise takti algusesse (pidega), kus noot lühidalt ja rõhuliselt lõpetatakse. „Ära jäänud“ noot takti alguses mõjub seejuures aktsendina. Esimese fraasi lõpust (vt esimene kastike) leiame samuti pide, kuid kinnilööki siin ei ole, sest puudub noodi järsk lõpp.²³

Kinnilöök võib esineda ka ilma pideta, nagu näites 14 toodud rütmi lihtsusutamise võtte puhul. Sel juhul on probleemiks kinnilöögi tähistamine noodipildis, mille jaoks ei ole ma kahjuks head 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 laskuval meloodiakäigule lisatavad trilleri moodi „keerutused“ – enamasti trioolid (n-ö ühekorset trillereid). Aivar Teppo mängus esineb lisaks ka poole tihedamat „topelttrillerit“, mis noodis väljendub kvintoolina (näide 17, 2. ja 3. rea 4. takt). Nii ühe- kui kahekorset trillereid esineb ka Karl Kikase mängus. Tavaliselt on kaunistavaks noodiks ülemine abiheli ning sel juhul võib kaunistusi tähistada ka lihtsalt mordendi sümboliga (näide 19), siis on meloodialiini, millele kaunistus on lisatud, paremini näha. Näites 17 tasub tähele panna ka strihhe:

²³ Nagu ilmneb näitest 16, on pide kasutamisega tihti seotud ka harmoonia vahetumise nihkumine.

Näide 16. Kinnilöömine. „Krakovjakk“ Elmar Lindmetsa esituses.



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

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

staccato't ja *non legato*'t. Taktis 14 oktavis dubleeritud käik on hea näide sõrmede tõstmise vajadusest ja *legato* võimatusest.

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

August Teppo esitusest näeme, et trillerit sooritatakse ka kolmandal löögil ning et samamoodi võib kaunistada ka kaht järjestikust nooti: eelläöki 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 eelläök takti kolmanda löögi noodile. Näidet eelläögi kasutamisest võib samuti näha August Teppo esituse noodistusest (näide 18, takt 2). Eelläökide kasutamine ei ole üldiselt sellele traditsioonilisele stiilile omane.

Näide 19. Melismide tähistamine triooli või mordendi sümboliga. Polka Karl Kikase esituses.



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 reinlendritele tuleb seda ette ka mõne valsi puhul). Karl Kikas kasutab melisme vähe, valssides praktiliselt üldse mitte. Polkadest on Kikasel tüüpiliseks melismi näiteks järgmine fraas (näide 19).

Sellist kahetaktilist 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 mängijatest kasutas seda ainult Kalju Sarnit. Saatefaktuuri intervalli (tavaliselt tertsi) mängitakse vaheldades noote mitmekordselt. Noodinäidet ma siinkohal ei too, vaid juhin tähelepanu asjaolule, et sarnaselt Reino trioolipõhisele rütmistamisele toimub ka Sarniti tremolo triooli rütmis.

3.3.2. Vasaku käe tehnikaga seotud stiilielemendid

Vasaku käe funktsioon on saatefaktuuri ja harmoonia mängimine. Meloodiapõhisele muusikale iseloomulikult on vasaku käe tehnikas – võrreldes parema käe omaga – mängijate vahel väga vähe erinevusi. 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

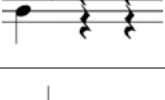
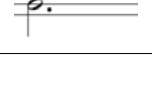
Saatefaktuuri mängitakse lõõtspillil vasaku käega kahe nupuga – igale harmoonia funktsioonile vastab bassi ja akordi nupupaar – ning üldpõhimõte on

kõigil mängijatel sama ega 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 paljude teiste lõõtspillide mängustiilist eristab ja iseloomustab, on see, et akordilöök on igal veerandlöögil, ka esimesel koos bassiga. Sama põhimõte kehtib kahelöögilise meetrumiga lugudes, kuid seal on tegemist kaheksandikega.

Järgnevalt on tabelis 6 toodud erinevad võimalikud taktipikkused vasaku käe faktuuri artikuleerimisvariandid (artikulatsioonimustrid) valssides. Erineda saab bassilöögi pikkus (tabelis sinised b1–b6) ja akordilöökidest pikkused (tabelis punased a1–a5; kadentsid k1–k3 ei ole eraldi värviga tähistatud). Annan tüüpiliste võtete selgitamiseks hinnangu nende esinemissagedusele.

Tabel 6. Vasaku käe saatefaktuur valssides (August Teppo, August Teppo jr, Richard Reino, Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Heino Teppo ja Aivar Teppo). Sinisega on tähistatud bassilöögi (b) ja punasega akordilöökidest (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.

		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		

		AuT	ATjr	RR	KK	EK	AP	KS	HT	AiT
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

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

Tabelis 6 toodud vasaku käe saatefaktuuri kombinatsioon 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 kaheosalise meetrumiga lugude puhul).

Alati prevaleerib mängijal üks kindel mudel või kahe põhilise mudeli vaheldumine. Traditsioonis tervikuna prevaleerivad mudelid 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 reinlendrites – 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 stiilitunnus. 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 puudutab harmoniseerimine tegelikult nii vasaku käe tehnikat 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 analüüsimeetodi seisukohalt õigustatud. Siinses peatükis vaatlen harmoniseerimise protsessi tulemusi ning järgmises näitan, kuidas harmoniseerimise otsused sõltuvad mängutehnilisest mugavusest.

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

Klassikalise harmoonia reeglite järgi peaks selles loos vahetama akorde 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 dominantit näiliselt suvalistes, kvadraatse harmooniaskeemi ja meetrumi seisukohalt „valedes“ kohtades.

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

Näite 20 taktide 2–4 põhjal esindavad vanemat harmoniseerimise stiili kõik neli mängijat (Richard Reino, Aivar Teppo, August Teppo ja Kalju Sarnit), sest ükski neist ei võta dominantit kolmanda takti esimesel löögil. Taktides 6–7 näe-

Näide 20. Harmoniseerimise kõrvalekalded mudelist. „Ma tahaksin kodus olla“ Richard Reino, Aivar Teppo, August Teppo ja Kalju Sarniti esituses. Kastiga on tähistatud nihked võrreldes euroopaliku funktsionaalharmonia normiga, mis on toodud viisimudelis ülemisel real.

The musical score is for the piece "Takti pole" by V. Gerasimov. It is written for five parts: M (Melody), RR (Rhythm), AiT (Accompaniment), AuT (Accompaniment), and KS (Keyboard). The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-8 and the second system containing measures 9-16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-8 and the second system containing measures 9-16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

me 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 funktsiooninihe taktis 3. Traditsioonist saab tuua hulganisti huvitavaid näiteid sama meloodia erinevast harmoneerimisest. Mõned meloodiast tulenevad sarnased kohad lahendatakse mängijate lõikes erinevalt, harmoneerimine iseloomustab esitaja muusikalise mõtlemise keerukust (või lihtsust).

Milles siis seisneb vanema harmoneerimise stiili loogika? Rahvapärases 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 üks omapärane

tunnus on see, et nad ei tee vahet akordi- ja mitteakordihelidel ning harmooniseerivad neid mõlemaid lähtudes mängutehnilisest mugavusest. Parem käsi on harmooniseerimisega alati seotud, sest funktsiooni- ja suunavahetusel muutub parema käe sõrmestus. Kui näiteks G-duuris on meloodias noot *g*, võidakse seda harmooniseerida toonikakolmkõlaga, kuigi meloodilise figuratsiooni loogika seisukohast on see hoopis pide dominantkolmkõla tertsil (vt näite 20 takt 3). Samamoodi harmooniseerivad 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 intervalle või akorde. Oluline on siinkohal toonitada, et vanemale stiilile omane harmooniseerimine on ka esteetiline tunnus, mitte vaid pilli mängupõhimõttest või mugavusest tulenev eripära (sama harmooniseerimise põhimõtte avaldub näiteks sama perioodi kandlemängu traditsioonis).

Polkadest siinkohal eraldi näiteid tuua pole vaja. Harmooniavahetuste nihkes olemist illustreerib suurepäraselt näiteks „Krakovjakk“ (näide 7). Näites 20 nägime, et harmooniaskeem on kõigis esitustes tegelikult sama. Kasutatud valimis ei tekigi palju olukordi, kus meloodia oleks erinevalt (põhimõtteliselt erinevate funktsioonidega) harmooniseeritud, kuigi traditsioonis tuleb tihti ette, et üldtuntud viiside harmooniat tõlgendatakse erinevalt. Kaks järgnevat näidet illustreerivad hästi seda, et harmooniseerimise 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).

Esmalt on näha, kuidas mängijad vahetavad taktides 4 ja 8 harmooniat hiline misega meloodilise figuratsiooniga mitteamestamise 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 harmooniseerimisest. 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 harmooniseerimises (taktid 9, 12, 15). Takti 9 võib

Näide 21. Harmoniseerimise variandid. „Vengerka“ August Teppo, Eduard Pärnametsa ja Aivar Teppo esituses.

A

B

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 meeloodia kohtades, mis sobiksid 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.

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.

Näide 22. Harmoniseerimise variandid. „Meremehe seiklus“, C-osa Karl Kikase, Richard Reino ja Kalju Sarniti esituses.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, labeled KK, RR, and KS. The first system shows the initial measures with chords G, D, G, D, and D. The second system, marked with a double bar line and a repeat sign, shows a continuation of the melody with chords (D), G, C, G, D, G, D, G, C, and (C). The third system, also marked with a double bar line and a repeat sign, shows further development with chords (C), G, D, D, G, D, G, C, G, and (D). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all set against a background of a light blue grid.

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 liikumissuunale, on lõõtsatehnikaga seotud ka harmoonia muutumine ja sellest tulenev vajadus tasakaalustada mängides õhuvaru lõõtsas.

3.3.3.1. Suunavahetusvõtted ja nende mõju harmoniseerimisele

Harmoniseerimine on tihedalt seotud lõõtsa liikumissuunaga. Eelnevas alapeatükis toodud „nihete“ põhjus pole niivõrd muusikaline ega tõlgenduslik, vaid tuleneb lõõtspilli mängupõhimõttest. Diatoonilise lõõtspilli tööpõhimõte

Näide 23. „Sitsikleit“, A-osa Karl Kikase esituses.



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 vasaku käe 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 kokkusuunas mängides toonikakolmkõla noodid, lahtisuunas mängides ülejäänud noodid. Näites 21 näeme, et harmoonia nihete kohtadel asub meloodia dominantfunktsiooni noodil, mistõttu on mugavam natuke kauem lahtisuunas 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 vahetus 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 10 takti 3 põhjal saab üldistada, et normiga võrreldes nihkes olev akordivahetus on ühetähenduslikult Teppo tüüpi lõõtspilli spetsiifikaga seotud mängustiili tunnus.

Üks ilmekamaid näiteid, 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.

Näeme, et A-osas vahetab ta tihti lõõtsa liikumissuunda (harmoonilist funktsiooni), ehkki võiks mängida lihtsa mudeli (normi) järgi TTDD 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). Ja samad võtted – nii, nagu lugu kord ära õpitud oli – säilisid loo juures ka hiljem korralikuma pilliga mängides (esitus on salvestatud 1972. aastal, Karl Kikas hakkas lõõtspilli mängima aastal 1925 ning „Sitsikleit“ oli esimene pala, mille ta ära õppis).

3.3.3.2. Õhukasutusvõtted

Harmonia funktsionaalne vaheldumine (I, IV, V) viiakse ellu lõõtsa suunda muutes või vasaku käe nupupaari (bass, akord) positsiooni vahetades. Seega on mängutehniliselt oluline märkida nooti koos harmooniaga ka vastav lõõtsa liikumissuund. Tähistus > (nool paremale) tähistab kokku (kõnekeeles ka „kinni“, „sisse“) suunas mängimist ja tähistus < (nool vasakule) lahku (lahti, välja) mängimist. Märgid (vasakule, paremale) vastavad mängija vasaku käe liikumissuunale. Üsna levinud praktika on tähistada 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, kuna rihmad pole mitte keha, vaid mõlema käe randme ümber kinnitatud; käed liiguvad võrdselt. Seetõttu olen varem tähistanud suunda ka märkidega >< (kokku) ja <> (lahti), noodistades vastavalt koos akordimärkidega >G< ja <D>. Akordioninootides on kasutatud aga kompaktsemat, ainult mängija vasaku käe suunda peegeldavat >G ja <D. Enda tehtud noodistustes olen töö käigus suunamärkidest 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 subdominant lahti), siis märgin selle noodis suunamärgiga. Teisisõnu, suunamärgiga tähistan vaid kõrvalekalded tavalisest.

Toonika-dominandi vahetus viiakse üldjuhul, lõõtspilli mängupõhimõttest lähtuvalt ellu lõõtsa suunavahetusvõttega (ühe vasaku käe nupupaari all on kokku mängides toonika, lahku mängides dominant). Sellest 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 oskust mängida põhihelistiku (toonika) helirida mõlemas suunas (suunava-hetusel muutub alati ka parema käe positsioon ja sõrmestus). Selleks on õhu-nupp, 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 muu-sikale reguleerida.

Võtame näiteks lihtsa harmooniajärgnevuse TTDT. Kaks põhimõttelist va-rianti 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 män-gimiseks. 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 ka-sutades mängitakse toonikat enamasti kokkusuunas. See on vanem, primi-tiivsem mängutehnika, mis tuleneb sellest, et esimesed lõõtspillid olid ühe-realised (ainsa vasaku käe nupupaari all asub kokku mängides toonika, lahti mängides dominant).

Üldistavalt tundub mulle, et õhuklapiga õhuvaru tasakaalustamine män-gides on pigem vanema stiili tunnus, see on ka mängutehnika arengu seisu-kohalt loogiline järeldus. Kasutatud valimi näitel hakkas õhuklapita mängu rohkem kasutama Karl Kikas (ka August Teppo kasutas veidi ettemõtlevat õhuklapita tehnikat). Kikase üldine harmooniatunnetus (subdominant *vs.* do-minant) oli aga veel vanapärasem, nii et õhuklapita mängimise tehnika mus-ternäitena saab tuua Aivar Teppo ja 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 va-jadusele mõlemas suunas. Pelgalt kuuldelise analüüsi põhjal on pea võimatu määrata, mis suunas toonikat mingil juhul mängitakse. Kuid isikliku mängu-kogemuse põhjal ei olegi see nii raske. Näiteks mängitakse (nagu eespool kirjel-datud) subdominantidele eelnev toonika tihti juba lahtisuunas „uue“ nupupaari

Näide 24. „Meremehe seiklus“, C-osa Karl Kikase esituses. Ebapuhas häälestus (kõrgem 3. aste on noodis tähistatud noolega) viitab toonika lahtisuunas (<G) mängimisele.



pealt. Intuiitiivne kaasamõtlemine õhuvaru tasakaalustamisel peab tavaliselt paika. Abiks tuleb ka naturaalhäälestuse nüansside tundmine – lahtisuunas 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).

Alati ei pruugi olenevalt kasutatavast nupureast, positsioonist või sõrmestusest „puhta“ noodi mängimine üldse võimalik olla. Näites 24 toodud kuendas taktis oleks see küll võimalik olnud, kuid Kikas mängis võtte kolmanda nupurea asemel esimeselt realt, mis Teppo tüüpi naturaalhäälestuses tähendab, et noot *h* on puhtast väärtusest mõnevõrra kõrgem ja noot *c* 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 löik subdominanti (nagunii kokku mängimist).

3.3.3.3. Rõhutamisvõtted: meetrum, agoogika, dünaamika

Eelmises alapeatükis vaatlisin lõõtsa suuna vahetamisega teostatavat harmooniseerimist ja sellega seotud õhukasutusvõtteid. Unisonoorsete lõõtspillide puhul, millel iga nupu all olev helikõrgus ei sõltu lõõtsa liikumissuunast, ei peakski eelnevaid tunnuseid käsitlema lõõtsatehnika all, sest lõõtsatehnika põhiülesanne 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 valjuses. Järgnevalt vaatlengi erinevat tüüpi rõhutamisvõtteid, mida lõõtspillil kasutatakse.

Rõhutamine 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“ (taktimõõdude määramise ja noodistamise probleemidest ja tavadest tuleb juttu hiljem). Teise pulsitasandi meetrumiühikud on ühendatud rühmadesse (taktidesse) kahe või kolme kaupa, seejuures jagunevad need kolmandal pulsitasandil proportsionaalselt lühemateks rütmiühikuteks.

Meetriline hierarhia peegeldub faktuurikihtides. Taktide pulseerimist markerib vasaku käe bass. Taktisese 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 basis, akordides ja meloodia lühemates nootides. Sellele võib lisanduda ka raskete ja kergete taktide taju – 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 meetriline 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 vastus. Kolmeosalise meetrumiga lugude (valsside) puhul langevad 3/4 taktimõõdus taktid ning veerand- ja kaheksandiklöögid kokku eelnevalt kirjeldatud mudeliga. Kaheosalise meetrumiga polkasid ja reinlendreid on aga kombeks noodistada 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 reinlendrite puhul

aga kaheksandik- ja kuueteistkümnendiklöökide 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 siiski polkade ja reinlendrite 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.

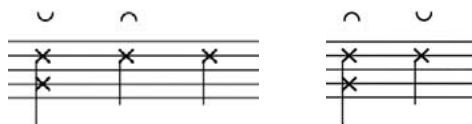
Vanemas stiilis esineb aga teatud meetrilist muutumist „kvadraatse“ normiga võrreldes. Taktide proportsionaalne vormiline jaotus polnud vanema stiili esindajatele nii oluline, tihti esineb puudu või lisaks olevaid takte (bassilööke). 2/4 taktimõõdus noodistades tingib see vajaduse muuta küll taktimõõtu,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

Nagu mainitud, on uuritava stiili üks iseloomulikke jooni 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 korraga 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 rütmiühikute (vastavalt kaheksandiknootide ja kuueteistkümnendiknootide) 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 rütmi-võtete 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 pikendusmärkidega, 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 uemale traditsioonile.

Näide 25. Agoogilised rõhud. Kolmeosalise meetrumi puhul rikastab agoogiline võte meetrumit ehk rõhk langeb nõrgemale (teisele) löögile. Kaheosalise meetrumi puhul toetatakse meetrumi tugevamat (esimest) lööki.



Agoogika on käsitletav löötsatehnika elemendina, sest agoogilised võtted viiakse ellu sünkroonselt käte ja löötsaga ning see toimub alati koos teatava „vajutuse“, teisisõnu löötsale avaldatava rõhu (surve) muutusega ehk koos dünaamilise rõhutamisega. Pärimusmuusikud nimetavadki agoogilisi võtteid tihti „vajutusteks“ või „lonkamiseks“. Vajutus viitab rohkem üksikule (erandlikule) agoogilisele rõhule, lonkamine aga konstantsele agoogilisele rõhumust-rile esituses.

Dünaamiline rõhutamine (helitugevusega rõhutamine) on muusikas laialt levinud võte. See enamasti toetab meetrumisüsteemi, kuid näiteks süngoopide rõhutamisel võib minna sellega vastuollu. Eesti löötspillimuusikas rõhutatakse dünaamiliselt (vaid) bassi- ja akordilöökidest 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 valjusega. 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 löötspilli mängustiilis on rõhutamise seisukohalt tähtsaim 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 lööts 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 agoogilise rõhutamisega alati kaasas väike dünaamiline rõhk või „vajutus“, mis meetrumi nõrgema löögi esiplaanile tõstab. Agoogiline ja dünaamiline rõhutamine on omased pigem uuemale stiilile, vanemat traditsiooni iseloomustab ühtlane, „sirge“, liigselt rõhutamata artikulatsioon.

Rõhumustrid ja groove. Iga mängija kasutab mingil määral rõhuvõtteid. Iseloomustamaks 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 vahel kasutama 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 seega objektiivsemalt väljendama rõhumuster või -skeem. Selle mõistmine on üks tähtsamaid

tegureid „õige“, st konkreetsele esitajale iseloomuliku tunnetuse ja mängustiili tabamisel praktikas. Samas on noodikirjas rõhuvõtteid kõige raskem kuvada.

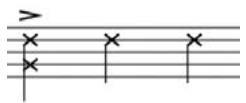
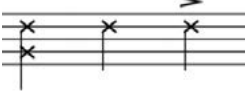
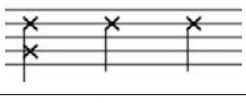
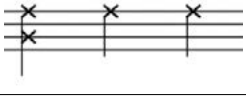
Nende noodis kuvamine polegi alati kuigi otstarbekas, sest igal mängijal on üks suhteliselt kindlakujuline üldine ehk vaikimisi kasutatav muster, millest võib esineda variatsioone, kõrvalekaldeid tavalisest. Selguse huvides tasub noodistusse meloodia juurde sümbolitega märkida vaid kõrvalekalded üldmustrist. Noodistades võiksid meetrilised võtted (rõhud) väljenduda 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 ja need saab lisada vajadusel noodile eraldi mudeli numbrina, näiteks b1/a3.

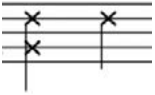
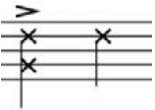
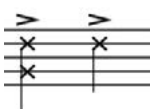
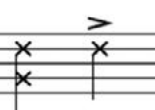
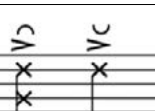
Järgnevalt tuleb kogu rõhumustrist ettekujutuse saamiseks lisada sellele ka agoogiliste ja dünaamiliste rõhkude kihid. Käsitlen agoogilisi ja dünaamilisi rõhke meetrilistest rõhkudest (kõikidest vasaku käe faktuurivariantidest) lihtsuse huvides esialgu eraldi. Hiljem, kui kõik rõhutamisvõtted kokku panna, võib sel viisil välja kirjutada ühe mängija isikupärase rõhumustri (ptk 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 7 on toodud võimalikud taktipikkused variandid, mis viitavad mängija stiilis esinevatele agoogilistele ja dünaamilistele rõhumustritele vallsides.

Tabeli 7 põhjal leiab kinnitust arusaam, et enimlevinud rõhumuster on rõhutamata „sirge“ mäng (1) või esimese löögi kerge dünaamiline rõhutamine (2). Tüüpiline agoogiline võte on takti teise löögi pikendamine esimese arvelt (5). Kolmeosalise 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 esituses pidevalt kosta, kuigi pigem on üldine tendents see, et kõik meetrumilöögid on võrdse pikkuse ja rõhuga. Agoogiline rõhutamine on valssides rohkem omane Karl Kikasele ja Aivar Teppole, kusjuures mõlemal oleneb agoogika kasutamine veel omakorda vallsiloo karakterist, seda ei rakendata sugugi igas loos (näiteks Kikaselt valimisse koondatud valssides praktiliselt ei ole agoogilisi võtteid). Veidi esineb õrnalt tunnetatavat „lonkamist“

Tabel 7. Rõhutamisvõtete esinemine valssides (August Teppo, August Teppo jr, Richard Reino, Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Heino Teppo ja Aivar Teppo). Suur X tähistab läbivalt kasutatud rõhutamisvõtet, väike x aga vahel või harva esinenud võtet.

		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
8.				x						x
9.				x						x

Tabel 8. Rõhutamisvõtete (rõhumustrite) esinemine polkades (August Teppo, Elmar Lindmets, Richard Reino, Karl Kikas, Elmar Koovik, Arnold Pärnamets, Kalju Sarnit, Heino Teppo, Elmar Ruusamäe ja Aivar Teppo). Rõhutu (1), esimese löögi põhine (2), mõlema akordilöögi põhine (3) ja teise löögi põhine dünaamiline rõhutamine (4), agoogiline rõhutamine (5) ning agoogilise ja dünaamilise rõhutamise kombinatsioonid (6–8).

		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

Richard Reino ja Elmar Kooviku mängustiilis. Agoogika on stiilis pigem uuem mänguvõte, see on ka esteetiline tendents. Vanemat tunnetust iseloomustavad mustrid 1 ja 2. Esineb ka viimase löögi dünaamilist rõhutamist (3), aga see pole esituses kunagi läbiv muster. Osade mängijate puhul on rohkem tajuda käte pidevat kaasa pulseerimist igal veerandlöögil (4).

Tabelis 8 on toodud erinevate rõhutamismõtete (rõhumustrite) esinemine kahemeetrumilistes lugudes. Agoogiliste rõhkude osas näeme siin sarnast tendentsi nagu kolme meetrumilistes lugudes.

Üldiselt näitab tabel sama, mida valsside puhul. Kõige levinum rõhumuster on rõhutu või esimese löögi põhine tunnetus. Nii vanemas kui uuemas stiilis esineb ka takti rõhutu löögi (esimesest löögist) rõhulisemaks seadmist, 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.

Reinlendri 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).²⁴ Olen ise nimetanud seda tunnetust ka „raiumiseks“, mis tuleneb eelkõige selle sõna „rütmit“ – ülipikast väl-tusest. See väljendab täpselt vaadeldava mänguvõtte „rütmi“. Agoogiline rõhu-tamine on seejuures nii tugev, et see hakkabki rütmivältuste suhet mõjutama, tekib „svingiva“ meetrumiga (3/8 taktimõõdu) tunnetus, mis on muide iseloo-mulik Rootsi reinlendri vastele – *schottis'*ele. Helinäites 1 on kuulda, et võõra-pärane „svingiv groove“ vaheldub pidevalt eesti tavapärase (2/4 taktimõõdus) reinlendri tunnetusega. Kindlasti ei soovita ma seda pala hakata noodistama 3/8 või (veelgi hullem) vahelduvas taktimõõdus, sest praktiliselt on tegu siiski vaid reinlendri intensiivse agoogilise rõhutamisega.

3.3.3.4. Dünaamilised võtted

Traditsioonilist mängustiili iseloomustab üsna vali kõlaesteetika, mis tuleneb ka selle pilli ja muusika algsest funktsioonist – see pidi kostma läbi peomüra. Praktikas ei tähenda see pidevalt *fortissimo*'s (üle forsseerides) mängimist, vaid tugevat, kandvat, heakõlalist tooni. Seda dünaamilist taset (helinivood) olen oma õpetamispraktikas nimetanud ka „pilli tooniks“, sest heakõlalisus ehk

²⁴ Helinäide 1. <https://doi.org/10.58162/wcj1-2m26>; QR-koodi vt lk 211. Loo „Juudi reinlender“ õp-pis 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 *schottis'*te tunnetus. Ingliskeelne mõiste *scottish* viitab juba väga laiale, rahvusvaheliselt levinud repertuaari žanrile, mitte ainult svingivale tunnetusele või 3/8 taktimõõdus meetrumile.

meeldiv toon sõltub alati konkreetsest pillist. Dünaamika üldine diapaseon (vahemik) on üsna kitsas (*mf* – *f* – *ff*).

Dünaamiline fraseerimine. Eraldi meetriliste ja agoogiliste rõhkude dünaamilisest rõhutamisest tuleb vaadelda ka meloodilise fraasi kujundamisel kasutatavat dünaamikat. See ei ole aga enam rõhumustri osa (rõhutamisvõte), vaid pigem kompositsioonivõte, 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) esiletõstmiseks võib kasutada üldlevinud dünaamikamärke (*cresc.*, *dim.*, *mf*, *f*, *ff*), kuid siin on oht, et loost tekib vale tunnetus, sest rõhutamisvõtted on alati primaarsed ja 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 võte ja võimalus, tuleb seda eraldi tunnuseks käsitleda. Vanema traditsioonilise mängustiili tunnuseks ongi seega üldjuhul dünaamilise fraseerimise puudumine ehk kitsama dünaamilise diapaseoni kasutamine, kui pill tehniliselt võimaldab.

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

Dünaamilisi muutusi tuleb ette 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 väljenduslik võte (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 ja dünaamilist rõhutamist. Seega julgen väita, et dünaamiline fraseerimine on iseloomulik pigem uuemale mängustiilile ja uuemale repertuaarile.

Dünaamilist fraseerimist illustreerin helinäidetega. Heino Teppo „Loosu küla polka“ ja Arnold Pärnametsa „Must kleit“ (helinäide 2)²⁵ 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).²⁶

Üldistades võib öelda, et vanemas stiilis dünaamiline plaan (kõla valjus) väga ei muutu, uuemas stiilis on dünaamika abil fraseerimist või „volüümiga mängimist“ kui lõõtspillile loomupärast tehnilist võimalust hakatud rohkem teadvustama ja rakendama. Dünaamilise fraseerimisega kipub alati kaasnema ka dünaamiline ja agoogiline rõhutamine.

3.3.4. Üldised stiilielemendid

Üldiste stiilielementidena käsitlen mängija vormikujundusvõtteid, positsiooni- võtteid ja esituse tempot. Üldised tunnused on Teppo tüüpi lõõtspilli mängijate lõikes suhteliselt sarnased, selle pilliga vaikimisi kaasas käivad omadused, neis ei näidata erist 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.

Lõõtspillimuusikas 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

²⁵ Helinäide 2. <https://doi.org/10.58162/wcj1-2m26>; QR-koodi vt lk 211.

²⁶ Helinäide 3. <https://doi.org/10.58162/wcj1-2m26>; QR-koodi vt lk 211.

enamasti avatud – puuduvad klassikalises muusikas sageli esinevad repriisid, 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 („Väike Ants“ ja „Võru polka“ Karl Kikase esituses), ABCB või ABA₁B (erinevate esitajate „Krakovjakk“). 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 domnandi – põhine. Teises osas lisandub kolmas funktsioon – subdominant. Kuna lõõtsipilli 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 lõõtsipillipärane nähtus, näiteks diatoonilisel kandlel või suupillil kui sama muusikastiili pillidel ei ole selline helistikuvahetus loo jooksul võimalik.

Vanema stiili repertuaar on rohkem kahe funktsiooni vahetumise põhine. See on omane ka vanemale Lääne-Eesti lõõtsipillimuusikale, mis sarnanes omakorda vanema viulimuusikaga, ehk üldiselt vanemale, funktsionaalharmonia ja n-õ 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 mitte läbimängu üks osa ei ole repertuaarist tulenevalt teises helistikus, vaid terve läbimäng esitatakse teises helistikus. Seda võtet kasutavad uurimistöö 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 taktide arv osades võib erineda kvadraatse standardi või ka üldtuntud meloodiamudeli omast – 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 tavalisest pikkusest poole võrra lühemaid (neljataktilisi) osi ning 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 mittekvadraatse vormiüksuse (põhipulsi mõistes lisatakti) koha hästi kätte. Valsside noodistustes tuleb lugeda ja võrrelda taktide arvu osades. Kuigi mittekvadraatsus on tavaliselt kuuldeliselt lihtsalt tuvastatav (midagi on teistmoodi), ei ole selle järele 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 olid muu hulgas iseloomulikud 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 eespool 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 ei 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, 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 märkin vaid suuremad aeglustused, mis annavad piisava ülevaate sellest stiilitun-nusest.

Erinevad vormikujundusvõtted iseloomustavad järelkult pigem ajastu es-teetikat – mittekvadraatne vorm oli näiteks vanemas traditsioonikihistus es-teetiliselt 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 he-listikule ning igal real on sõrmestus veidi erinev. Positsioonivõtetest sõltuvana käsitlen ka esituse helikõrguslikku aspekti. Muusika ja mängustiili jälgendami-se seisukohast on ülioluline teada, milliseid positsioone, sõrmestusi ja helikõr-gusvahemikke on Teppo tüüpi lõõtspillil aja jooksul kasutatud ja eelistatud. Teisisõnu, milliseid nupuridu (mis määrab helistiku), mis registrit (kõrgemat-madalamat oktavit), 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 na-turaalhäälestuse iseärasusi tundes on võimalik kasutatud positsioonitehnikat tuletada (visualiseerida).

Ehkki positsioonivõtted puudutavad eelkõige parema käe tehnikat, tuleb meeles pidada, et igale parema käe positsioonile mõnel klaviatuuri nupureal vastab kindel vasaku käe positsioon (bassi- ja akordinupu paar). Käed vahe-tavad 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 oktavis) 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 positsiooniloogikat 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. Nagu peatükis 2.2 täpsemalt kirjeldasin, on neljarealistele August Teppo lõõtspillidele iseloomulikud teisele nupureale vastavad (kõikvõimalikes absoluutkõrgustes) helistikud vahemikus Es–F, millele 20. sajandi lõpul valmistatud pillidel vastab samal nupureal enamasti helistik G ($A \approx 440$ Hz). Pillide absoluutkõrgus on muutunud aja jooksul kõrgemaks, mis tähendab praktikas, 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-duur, teisele reale G-duur, kolmandale C-duur. Originaalhelistikku märgib noodi päises kirje: helistik noodis = helistik salvestisel (näiteks G = E). Valimi näitel jäävad pillide helistikud teise rea puhul vahemikku Es–G.

Vanemale stiilile iseloomulik positsioonitehnika kasutab rohkem esimest või teist (kahte välimist) nupurida. Tulenevalt sellest, et Teppo-eelsed lõõtspillid (v.a *Petrogradskoje* 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 ühtlasi ka pillimeister ja üks uue, kõrgema ja üldlevinud helistikega kokkumineva häälestusstandardi 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 (seestpoolt väljapoole mõtlema) õppinud, huvitab mind loovuurimuslikult 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 ning muutub vähe, nii et see pigem ei olegi tajutav tempo muutusena. Tempo aluseks on stabiilne pulss ning see ei „allu“ meloodia tõlgendusele (fraseerimisele). Esitused ei lähe kunagi ideaalselt metronoomiga kokku, pidevalt esineb väikesi, vaevumärgatavaid kiirenemisi või aeglustumisi. Tempo on nii vanemas kui ka uuemas stiilis seega loomulik, orgaaniline, veidi mingis kitsas vahemikus kõikuv.

Järgnevalt mõõdan töö valimisse kuuluvate lugude tempot ja selle kõikumist (vt tabel 9). Etteruttavalt tuleb mainida, et valimi põhjal ei saa teha liiga üldistavaid järeldusi, mis puudutavad üldist tempo valikut ja väärtust traditsioonis, eriti vanema perioodi kohta. Siiski ilmnevad siin teatud tendentsid.

Tabel 9. Esitustempo vahemikud valimis (tempo arvvaartus näitab lööke ühes minutis).

Esitaja:		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
Sünniaasta:		1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934	1958
3/4 A: VALSS	Üks vana-mehe raius	82–83							65–68		72–74		70–71
	Meremehe seiklus	81–82				78–81	77–81			67–70			
	Ma tahak-sin 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
	Krakovjakk				109–114				121–125			120–122	
C: REIN-LENDER	Vengerka	112–116	82–85										75–77
	Teised naised						85–88						
	Tule aga tule					76–79							

Mõõtmistulemused on tabelis esitatud tempovahemikena, milles tempo esituse jooksul kõigub. Vastavalt bassi meetrumitasandile on kolmelöögilistes lugudes tempo mõõtmise ühikuks terve takt (kolm veerandlööki) ja kahelöögilistes lugudes pooltakt (üks veerandlööki).

Tuleb tõdeda, et üksikute salvestiste põhjal ei tasu teha eelistatud tempovahemike kohta liiga kaugeleulatuvaid 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 vanemat „Võru polka“ salvestist.

Kuuldelisel analüüsil esitusi 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 osade erinev tempo võib olla tingitud ka nende iseloomust, 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 aga, et üldist tempo kiirenemist esituse jooksul tuleks määratleda 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 sama liiki palad (valsid, polkad, reinlendrid) sarnastes tempovahemikes. Kuigi tabel 9 seda otseselt ei näita, kinnitab seda siinkohal taas laiem kuulde-line kogemus ja praktika. Kuna ühe mängija sama liiki lood on sarnase tempoga, annab tabel üsna hea pildi keskmistest tempodest, mis traditsioonilisele stiilile aja jooksul iseloomulikuks on saanud.

Praktilise kõrvalekaldena mainin siinkohal, et tänapäeval on laialt levinud, et muusika harjutamisel, salvestamisel ja analüüsimisel kasutatakse metronoomi. 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 soovita, sest kui teatav stiilile omane tempovabadus esitusest puudub, võib esitus kõlada tehislikult.

Järgnevalt vaatlen tempot loo liikide kaupa, alustades valssidest. Juba varasemast praktikast on mulle 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. Need tähelepanekud said analüüsi käigus kinnitust, hüpoteeside täielikuks tõestamiseks vajaksin aga taas laiemat valimit.

Valsid. August Teppo kui varaseima mängija üsna kiiret valsitempot (81–83 lööki minutis) saab hästi seostada suhteliselt rõhutamata ja kiire labajalavalssi tunnetusega, mis on omane eesti vanemale rahvamuusikale. Tuleb meele pidada, et 20. sajandi alguses oli kolmeosalise meetrumiga lugude versioone käibel rohkem, näiteks valsist 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 hilisemas traditsioonis enam ei kohta. 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 erinevalt ülejäänud Eestist 19. sajandil väga levinud. 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. Tuues Sarniti kõrvale 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 on see õige, sest kiiremas tempos on loomu poolest agoogilisi võtteid vähem ja neid on ka tehniliselt raskem rakendada. Keskmiste ja aeglasemate tempode puhul oleneb agoogika kasutamine eelkõige mängija stiililisest valikust.

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

Vahemärkusena olgu siinkohal mainitud, et olen seni käsitlenud „Vengerkat“ reinlendrina ja „Krakovjakki“ polkana, sest need palad tunduvad erinevate esituste ja tunnuste plaanis kuuluvat neisse žanritesse. Tabelist 9 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 imes-

tama, kuidas sellises tempos seda üsna keerulist tantsu üldse tantsida saab. Ka tantsutempod pidavat üldiselt olema aja jooksul aeglasemaks muutunud, mida lõõtspillipärane „Vengerka“ suurepäraselt näitlikustab.

Polkad. Tabeli 9 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 kuulub oma pigem kiire tempovalikuga sellesse rühma ka vanema stiili üks versteposte August Teppo, nii et üldistada ei saa. Märksa rahulikuma tunnetusega, u 115–125 lööki minutis, mängivad Elmar Lindmets, Arnold Pärnamets, Heino Teppo ja Elmar Ruusamäe, 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 pojal aga isa eeskujul jällegi kiirem. August Teppo ise näitab, et vanemas stiilis on polkades võimalik nii aeglasem kui ka kiirem tempo, uuemas stiilis seevastu pigem kiirem tempo.

Järgnevalt jõuan taas ühe hüpoteesini, mille püstitamiseks andis alust August Teppo kiire valsitempo – 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 10) 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.

„Faktuurilise tempo“ (ehk faktuuri järgi määratud tempo) põhjal saab öelda, et üldises plaanis on kõige kiiremad lood polkad, neile järgnevad valsid ning reinlendrid on kõige aeglasemat tüüpi lood. Sellisel kujul temposid uurides hakkab varasemast rohkem silma, et August Teppo mängib valssi, polkat ja ka reinlendrit üsna lähedastes tempodes, kuigi tempo gradatsioon on ka temal. Richard Reinost alates (sest vahepeal puudub tabelis võrdlusmoment) on aga nende kolme žanri lugudel 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 inst-

Tabel 10. Tempo akordilöögi tasandil (tempo arvvärtus näitab lööke ühes minutis).

Esitaja:		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
		Sünniaasta:	1875	1889	1899	1908	1914	1914	1918	1922	1928	1930	1934
3/4 A: VALSS	Üks vana-mehe 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
	Krakovjakk				223				246			242	
C: REIN-LENDER	Vengerka	228	167										152
	Teised naised						173						
	Tule aga tule					155							

rumentaalses pärimusmuusikas (nt viiulitraditsioonis) on polkade ja (labajala) valsside faktuurilised tempod üksteisele lähemal. Järelikult on rahvapärasest repertuaaris justkui toimunud tempo mõttes valsi ja reinlendri eraldumine polkast. Reinlendri ja polka jagunemist tempotunnetuslikult (tinglikuks) kaheks sai eelnevalt juba kirjeldatud, järgnevalt pöördun tagasi valsitempode juurde, mille keskmisi temposid (kiirem, keskmine, aeglasem) ma eespool konkreetselt ei määranud.

Nii valimi kui ka isikliku kogemuse põhjal tundub, et valsse võiks jagada isegi kolmeks tüübiks: kiirem (keskmine tempo 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 (u 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 70 lööki minutis.

Tulles tagasi esimese hüpoteesi ja traditsioonilise esitustempo muutumise juurde 20. sajandil, võib tabelis 10 toodud andmeid vaadates väita, et valsid on tõepoolest aja jooksul aeglasemaks muutunud. Valsi kui žanri puhul on 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 kandel 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 kokkuvõtvas alapeatükis kordan ja süstematiseerin eelneva analüüsi tulemusi. Seda on mõistlik teha üldiselt üksikule põhimõttele: esmalt vaatlen ühiseid tunnuseid kui traditsiooni ühisosa, seejärel uurin tunnuste kujunemise tendentse. Kui laiem kontekst – praegusel 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 (ptk 3.4.1). Kui aga jälgida kujunemise protsessi, siis tekib hoopis põlvkondadel põhinev kolmeosaline mudel (vanem-keskmine-uuem), kus vahepealses arenguetapis segunevad vanemad ja uuemad stiilijooned. Seejuures ei saa mängijaid põlvkondadeks jagada mitte sünniaasta põhjal, vaid lähtuvalt sellest, 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 (ptk 3.4.2).

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

Teppo tüüpi lõõtspilli 20. sajandi traditsioonilise stiili jagunemisel vanemaks ja uuemaks ning kolme põlvkonna stiilideks olen Teppo tüüpi lõõtspilli mängijaid stiili alusel grupeerinud mõlemal espool 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 – eristamaks 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.

Tabelis 11 on mängijad jaotatud vanema ja uuema stiili ning põlvkondade vahel nii, nagu mulle on seni tundunud ja nagu ka käesolev uurimistöö kinnitas.

Tabel esindab minu isiklikku nägemust ja kaalutletud otsuseid, mis stiili-tunnuste 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 (uuem 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 Kikas 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 esindajateks. Samas paigutub Kikase, Reino ja Kooviku mäng osade tunnuste plaanis siiski vanema stiili alla, selles suhtes on põlvkondadel põhinev 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, tradit-

Tabel II. Traditsiooni jaotumine stiiligruppideks.

Nimi	Sünni-aasta	VANEM STIIL	UUEM STIIL	Vanem põlvkond	Keskmine põlvkond	Uuem 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

sioonilisem (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 valimisse kuuluvad vanema stiili kandjad on Võrumaalt pärit. Teppo tüüpi lõõtspilli vanemat traditsioonilist mängustiili August Teppo ja teiste Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate näitel uurisin lähemalt oma teises loomingulises projektis „Allikal“ (ptk 4.2).

Samas on ka keskmine põlvkond kasvanud üles Vana-Võrumaa kultuuri-ruumis, mis annab põhjust jaotada eri põlvkondade esindajad vanema ja uuema stiili vahel mõneti teistmoodi. Nii võib vaadelda koos (vanema stiiligrupina) ka vanemat ja keskmist põlvkonda, kuna need kuuluvad sisuliselt samasse geograafilisse piirkonda (Vana-Võrumaale, mis hõlmab lisaks praegusele Võru maakonnale osa tänapäeva Põlvamaast ja Valgamaast). Lõõtspillimängijate

ringkonnas räägitakse palju vanast „külapillimehe“ stiilist ja selle suupärase vastena „Võru“ stiilist (samamoodi räägitakse Teppo ehk Võru tüüpi lõõtspillist). Ants Taul on seda mängumaneeri nimetanud ka Põlva-Võru stiiliks (Taul 2002: 5). Kuna keskmise põlvkonna silmapaistvaimat mängijat Karl Kikast peetakse üksmeelselt Põlva-Võru ja „külapillimehe“ stiili esindajaks, isegi selle etaloniks, siis toetab see igati esimese ja teise põlvkonna käsitlemist ühise stiiligrupina (Põlva-Võru ehk „külapillimehe“ stiilina). Olen varem kaalunud, kas kultuurigeograafiliselt võiks Põlva-Võru stiili paremini iseloomustada mõiste „Vana-Võrumaa stiil“, kuid jõudnud seisukohale, et see võib tekitada segadust. Pigem nimetaksin Vana-Võru(maa) stiiliks siiski vaid algupärasest Võrumaal levinud (esimese põlvkonna) mängustiili ehk vanemat stiili tervikuna (vt ka ptk 4.2). Teise põlvkonna mängustiili võiks seejuures eraldiseisvalt üsna õigustatult nimetada „Uus-Võru“ stiiliks või ka „Kõrg-Võru“ stiiliks (stiili üldine kõrgaeg ja „kuldne“ keskmine põlvkond), et eristada seda algupärasemast Vana-Võru stiilist. Seega viitab Põlva-Võru stiil 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 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 vane maks 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 kaas aegsed 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 mitmeid vanemale esteetikale (põlvkonnale) oma seid 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 selle stiili uuendajad. Järelikult on õige lugeda „piiripealne“ keskmine üleminekupõlvkond pigem uuema stiili esindajateks. Kuna Kalju Sarniti mängustiil on traditsioonilise ühisosa mõttes erandlik, siis saab kolmandat, 20. sajandi nooremast lõõtspillimängijate põlv-

Tabel 12. Traditsiooni jaotamine kolmeks põlvkonnastiiliks ning nende stiiligruppide erinev teoreetiline liigitamine, piiritlemine ja nimetamine vanemaks ja uuemaks stiiliks.

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

konda nimetada selle silmapaistvaima mängija Aivar Teppo järgi. Eelnevalt kirjeldatud jaotuspõhimõtteid illustreerib tabel 12.

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 (ptk 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), paikkondlikule 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.

Kui tulla tagasi järelduste algusesse, siis huvitab mind eelkõige 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 eraldi põneva pildi ja uurimistulemusi on nii kõige mugavam esitada. Järgnevas alapeatükis vaatlengi traditsioonilist ühisosa umbisikuliselt ja põlvkondadeüleselt kaheks pooluseks jagatuna (vanem-uuem) ning ülejäärmises alapeatükis mõjukate isikustiilide järgi kolmeks põlvkonnaks jagatuna (August Teppo, Karl Kikase ja Aivar 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 (muutumatut) ühisosa ning seejärel eraldi vanemat ja uuemat stiili. Kõigepealt toon iga tunnuse all välja kõige olulisema, seejärel esitan tulemused ja kujunemistendentsid kokkuvõtliku tabelina (tabel 13).

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 traditsioonilisse 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 meloodiamudelist rohkem kui uuemas stiilis, muudatused meloodias on suuremad ja põhimõttelisemad. Kui uuemale stiilile on iseloomulikum 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 löötpilli idiomaatilised tunnused. Meloodia täiendamine faktuuriga parema käe par-

tiis on üldine ja oluline põhimõte nii vanemas kui ka uuemas stiilis. Meloodia dubleerimine erinevate intervallide ja akordidega tekitab monorütmilist faktuuri. Kui parema käe partiiis 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 (ters, 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 pide-sid akordi või intervalli üksikute nootide vahel. Vanemas stiilis kasutatakse meloodia ja faktuuri mängimiseks rohkem mugavast sõrmestusest tulenevaid täiendeid. Lahtisuunas mängides võib kadentsides harva esineda paralleelselt laskuvaid sekste. Meloodiat dubleeritakse oktavis harva ja oktavi vahele lisatakse intervalle (seksti/tersi) ainult kokkusuunas 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 vältus-tega kui tihedama rütmiga saatefaktuur.

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

Artikulatsiooni- ja kaunistusvõtted. Artikulatsioon on suhteliselt muutu-matu 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. Melisme kasutatakse vähe, see on pigem indi-viduaalne tunnus. Levinuim melism on triller triooli kujul.

Vasaku käega seotud stiilielemendid on funktsionaalselt seotud saatefak-tuuri ja harmoonia mängimisega. Vasaku käe partii on alati olemas, st eraldi kätega selles traditsioonis ei mängita.

Vasaku käe faktuurivõtete üldpõhimõte (muster) on kõigil mängijatel sama, see on Teppo tüüpi lõõtspilli 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 fra-seerimisel on mänguvõimalusena samuti oluline ja üldine stiilitunus. 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, siis 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 siin läbimõeldumad. Uuema esteetikaga pidev akordi venitamine kokku ei sobi, rohkem esineb päris lühikest või löögist löögini bassi.

Harmoniseerimine. Meloodiad põhinevad funktsionaalharmoonial, reeglina on lõõtspillimuusika harmoniseeritud (ei esine näiteks burdooni). See on repertuaarile omane ja pilli konstruktsioonist tulenev idiomaatiline tunnus. Stiilile on iseloomulik 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 harmoniseerimisega – harmooniat vahetatakse taktijoonel ja harmoonia skeem vastab vormi kvadraatsele struktuurile. Vanemale stiilile on omane, et harmoonia vahetumise hetked on võrreldes taktijoonega tihti nihkes. „Normi“ suhtes nihkes oleva harmoniseerimisviisi põhimõtteks on, et harmooniafunktsioon langeks kokku akordi sobiva meloodianoodiga, kusjuures akordi- ja mitteakordihelid ei eristata. Kandvatest meloodianootidest mõeldakse kui akordihelidest ja harmoniseeritakse need vastavalt. See harmoniseerimise põhimõte avaldub ka teiste rahvapilli-de traditsioonis ja on lõõtspillipärane idiomaatiline võte. Seda bisonoorsusest tingitud mängutehnilist kohandust harmoniseerimises ei tajutud stiiliveana. Meloodia akordihelidega harmoniseerimine oli laiemaks esteetiliseks normiks ja stilistiliseks põhimõtteks.

Kuna uuemas stiilis vahetatakse akorde teadlikult takti alguses, siis võib selliseid nihkeid käsitleda kui vanemale stiilile iseloomulikku tunnust. Teisalt iseloomustab see tervet traditsiooni, sest mingil määral kasutavad seda võtet ka uuema stiili esindajad, järgides niimoodi vana stiili esteetilist printsiipi. Kuna harmoonia nihked on tihedalt seotud lõõtspilli mängutehnikaga, võib

ka seda tunnust nimetada idiomaatiliseks. Uuemat põhimõtet – harmoonia teadlikult taktijoonel vahetamist – esindavad valimis ainult Kalju Sarnit ja Aivar Teppo, kuid nemadki kasutasid paralleelselt ka vanapärast tehnikat.

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

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

Suunavahetusvõtted. Harmoniseerimine on uuritaval lõõtspillil tihedalt seotud lõõtsa liikumissuunaga ja harmoonia nihestamine on just suunavahetusvõtetest lähtuvalt traditsioonile iseloomulik idiomaatiline tunnus. 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 vähemarealiste lõõtspillide traditsioonides. Meloodia mängimine harmooniafunktsiooni järgivas suunas, kasutades selleks erinevaid parema käe nupuridu, on Teppo tüüpi lõõtspilli mängustiili ülioluline eristav tunnus ja üldiselt kolme- või neljarealiste lõõtspillide võimaluseks, sest ühe- ja kahe-realistel 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 lähtuvaltel 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 vastupidiselt harmoonia vahetuse nihestamisele pole ühekordsed suunavahetusvõtted jäänud stiili uuenedes enam nii laialt kasutusele, need on asendunud 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 planeerimine, mis nõuab keerukamat parema käe sõrmestust. Tüüpiline (nii vanemale kui ka uuemale stiilile) õhuvaru tasakaalustamise võte on subdominandile eelneva toonika lahtisuunas 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. Ingliskeelne termin *groove* viitab eri tüüpi rõhutamisvõtete kombineerimisel tekkivale rõhumustrile. Vaatlen seda lõõtsatehnikaga 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 laiemalt levinud rõhumuster 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 artikulatsioon on ka uuemal ajal säilinud ja laialt levinud, võib „sirgelt“ mängimist käsitleda tervele traditsioonile iseloomuliku tunnusena. 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 pigem valssidele kui

polkadele. Valssidest on see rohkem iseloomulik jällegi uuemale repertuaarile. Väikesi dünaamilisi kontraste võib siiski esineda loo suuremate osade vahel, meloodia fraaside ja lausete vahel pigem mitte. Dünaamilisi muutusi (*crescendo*) esineb tihti ka enne dominandi toonikaks vahetamist õhuvaru tasakaalustamisest tulenevalt.

Üldised stiilielendid. 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. Samas lisanduvad esituses viisi enda vormile ka mõned tõlgenduslikud võimalused, mida vähesel määral ka kasutatakse. 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, uuemas mängustiilis võib see toimuda ka läbimängude vahel. Vanemat stiili iseloomustab veel see, et subdominandi funktsioonis mängides esineb meloodias vahel põhihelistiku madalat seitsmendat astet (ehk toimub väike kaldumine subdominandi helistikku). Vanema ja uuema stiili erinevad vormikujundusvõtted 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 tähtis 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 B-D, teisele reale vastavad helistikud vahemikku Es-G ning kolmandale nupureale vastavad helistikud vahemikku As-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 põhimõtte-line ja ülioluline stiilitunnus. Tempo aluseks on ühtlane pulss ning see ei allu meloodia tõlgendusele (fraseerimisele). Tempo võib pisut aeglustuda uue osa alguses, kiirenedada pisut osa käigus või kõikuda seoses agoogiliste võtetega. Ühe mängija repertuaaris on eri liiki palad (valsid, polkad, reinlendrid) 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 arengutendents. Vanemas stiilis on valsitempode vahemik laiem (leidub väga kiiret ja väga aeglast valsitempot). Uuemas stiilis on toimunud teatud ühtlustumine, valsi esitustempode vahemik on väiksem. Üldine valsitempo on ajas aeglasemaks muutunud. Samasugune tendents ilmneb ka reinlendrite puhul. Polkatempode vahemik on vanemas stiilis laiem, uuemale stiilile on omane pigem kiire tempo, mis ei ole siiski kiirem kui mõned vana stiili esindajate omad. Seega ei saa otseselt öelda, et polka üldine tempo oleks ajas kiiremaks muutunud, kuid selline esteetiline suundumus on olemas. Akordilöökidega tempo tasandil olid vanemas stiilis eri tantsuliikide tempod ühtlasemad. Keskmisest põlvkonnast alates on eeltoodud kolmel žanril aga selgelt erinevad tempod.

Et järeldusi veelgi paremini süstematiseerida, koondasin tabelis 13 kõik ajas muutunud stiilitunnused vanema ja uuema stiili arengutele. See tabel kirjeldab uuritava stiili traditsioonilist ühisosa, mitte isikustiile, millest tuleb juttu hiljem. Käesoleva töö tähtsaks järelduseks on ka see, et vanema ja uuema stiili puhul on tegemist pigem tendentsidega, sest praktikas esinevad mõlema stiili elemendid segamini.

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 teiste lõõtspillitüüpide (eelkõige Eestis enimlevinud tüübi – akordioni) omadest eristada.

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 paika saada meloodia ja alles siis parema käe faktuur; (2) vasaku käe faktuur on pigem tagaplaanil olev vaikimisi väärtus, aga tähelepanu peab kindlasti pöörama harmoniseerimisele ja suunavahetusvõtetele;

Tabel 13. Traditsiooni muutuv ühisosa. Vanema ja uuema stiili mänguvõtete erinevus ja kujunemistendentsid.

STIILI-TUNNUS	VANEM STIIL	UUEM STIIL
1. Meloodia tõlgendus	• Varieerub rohkem, meloodia mudel rohkem variantne ja individuaalsem, raskemini äratuntav • Meloodia põhimõttelisem muutmine	• Varieerub vähem, meloodia mudel vähem variantne ja rohkem üldlevinud, lihtsamini äratuntav • Meloodia täiendamine, mitte muutmine
2. Parema käe faktuuri-võtted	• Õhem faktuur, mugavamad idiomaaatilised võtted • Kitsama ulatusega intervallid ja akordikujud (tersid ja sekstid) • Meloodia täiendamine intervallidega, üksikud paralleelsed laskumised, kolme sõrme põhine mängutehnika • Monorütmiline faktuur • Idiomaaatilised võtted	• Paksem faktuur, tehniliselt keerukamad võtted • Laiema ulatusega intervallid ja akordikujud (oktav koos tertsi või sekstiga) • Meloodia dubleerimine oktavi ja teiste intervallide või akordidega, nelja sõrme põhine mängutehnika • Polürütmiline faktuur • Üldisemad võtted
3. Rütmi-võtted	• Rütmiliselt homogeensem, vähem erinevaid rütmikombinatsioone, rütmilist varieerimist ja sünkopeerimist • Ühised võtted • Pigem hõredam rütm, vähem rütmistamist	• Rütmiliselt mitmekesisem, rohkem erinevaid rütmikombinatsioone, rütmilist varieerimist ja sünkopeerimist • Individuaalsemad võtted • Pigem tihedam rütm, rohkem rütmistamist
4. Artikulatsiooni- ja kaunistus-võtted	• Melismidest sobivad kiired abihood (trioolid) • Esineb palju rütmifaktuuri lihtsustamist (pided ja kinnilöögid kui artikulatsioonivõtted)	• Melismidest sobivad ka trillerid (kvintoolid) • Esineb veidi vähem rütmifaktuuri lihtsustamist
5. Vasaku käe faktuuri-võtted	• Pehmem ja ühtlasem tunnetus, vähem äärmuslikku artikulatsiooni • Vähem <i>staccato</i> ja järgmise akordilöögi kestvat bassi • Akordilöögid ei pruugi olla vaid <i>staccato</i>'s • Rohkem akordilöökkide venitamist	• Teravam ja mitmekesisem tunnetus, rohkem äärmuslikku artikulatsiooni • Rohkem <i>staccato</i> või akordilöögi kestvat bassi • Akordilöögid on pigem vaid <i>staccato</i>'s • Vähem akordilöökkide venitamist

STIILI-TUNNUS	VANEM STIIL	UUEM STIIL
6. Harmoniseerimine	- Võrreldes mudeliga varieeruvam, rohkem põhimõttelisi erinevusi, lihtsustatud ja normist erinev mõtlemine - Rohkem kahe harmooniafunktsiooni (toonika ja dominandi) vahetumise põhine esteetika, vähem subdominandi kasutamist - Põhihelistiku 4. ja 6. aste eelistatult dominantfunktsioonis - Meloodianoodi arvestamisest akordihelina tulenevad nihked harmoonia vahetamises on läbiviidud idiomaahtiline tunnus - Rohkem üksikuid suunavahetusi meloodia mängimiseks ja selgest tingitud harmoonia „kaasa tulemine“	- Rohkem mudelit järgiv, ühtlasem, normatiivsem mõtlemine - Kolme harmooniafunktsiooni (toonika, dominandi ja subdominandi) vahetumise põhine esteetika, rohkem subdominandi kasutamist - Põhihelistiku 4. ja 6. aste pigem subdominantfunktsioonis - Esineb ka harmoonia teadlikult taktijoonel vahetamist, nii et noot ei lange akordiga kokku - Vähem üksikuid suuna- ja harmooniavahetusi
7. Suunavahetused	- Rohkem üksikuid suunavahetusi meloodia mängimiseks - Nihkes vastavalt meloodiale	- Vähem üksikuid suunavahetusi meloodia mängimiseks - Ka taktijoonel, olenemata meloodiast
8. Õhukasukused	Rohkem õhuklapi kasutamist ja ühesuunalist mängutehnikat	Rohkem õhuklapita ja mõlemasuunalist mängutehnikat
9. Rõhutamisvõtted	- Vähem meetrilisi rõhke kiireimal pulsitasandil (hõredam rütmistamine) - Agoogilist rõhutamist ei esine - Vähem dünaamilisi rõhke (vaid faktuurilise takti alguses) „Sirge“, võimalikult rõhutamata kõlaideaal	- Rohkem meetrilisi rõhke kiireimal pulsitasandil (tihedam rütmistamine) - Esineb agoogilist rõhutamist - Rohkem dünaamilisi rõhke (eriti koos agoogilise rõhutamisega) - Nii „sirge“ kui ka agoogiliselt ja dünaamiliselt rõhutatud esteetika
10. Dünaamilised võtted	Dünaamiline fraseerimine on stiili sobimatu	Valssides esineb õrna dünaamilist fraseerimist

STIILI-TUNNUS	VANEM STIIL	UUEM STIIL
11. Vormi-kujundus-võtted	• Lühem vorm: lühemad osad, vähem osi • Helistikuvahetus pigem vaid osade vahel (repertuaarist tulenev) • Alustamine ja lõpetamine ebaolulised • Esineb madalat 7. astet subdominandi funktsiooni taustal • Esineb mittekvadraatset vormikujundust	• Pikem vorm: pikemad osad, rohkem osi • Helistikuvahetus ka läbimängude vahel (esitajast tulenev) • Alustamine ja lõpetamine veidi olulisemad, võimalik sissejuhatus • Madalat 7. astet ei esine • Kvadraatne, normatiivne vormikujundus
12. Positsioonivõtted	• Madalam absoluutkõrgus • Pigem välimise rea põhine • Stabiilsem positsioon • Kitsamad võtted	• Kõrgem absoluutkõrgus • Ka sisemise rea põhine • Liikuvam positsioon • Laiemad võtted
13. Tempo	• Tempo praktiliselt ei muutu • Tempo valik mitmekesisem • Eri žanri lugude tempod lähedased • Valss ja reinlender kiiremad, polka aeglasem	• Tempo võib tõlgenduslikust aspektist esituse jooksul veidi muutuda • Tempo valik ühtlasem • Eri žanri lugudel erinevad tempod • Valss ja reinlender aeglasemad, polka kiirem

(3) seejärel saab suunata fookuse tunnetuslikele elementidele nagu rõhutamisvõtted (rõhumustrid) ja tempo. Need on kõige olulisemad tunnused, millele stiili jälgendamisel ja seega ka stiili arusaadaval kirjeldamisel keskenduda.

Mängija paigutamisel vanema või uuema stiili gruppi tuleks lähtuda eespool loetletud olulisematest tunnustest. Üleminekupõlvkonna mängijad on pigem uuema mängustiili esindajad, eelkõige parema käe faktuurivõtete (näiteks meloodia dubleerimine oktavis) ning tiheda rütmi ja täpselt artikuleeritud rütmivõtete poolest. Need on võrreldes vanema põlvkonnaga kaalukad eristuvad tunnused, kaalukamad kui näiteks nihkega harmoniseerimine, mis jäi nende mängu vanemast stiilist. Samuti on oluliseks asjaoluks see, et keskmise põlvkonna vormitunnetus on võrreldes vanema põlvkonna „rohke 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 stiilelemendid omavad erinevat kaalu ja iseloomu. Isikustiilid 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 alapeatükis peamiselt keskmisele (Karl Kikase) põlvkonnale 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 eespool juba piisavalt lahti kirjutatud. Teiseks on uuem põlvkond selles töös esindatud vaid kahe üsna erineva mängijaga – Kalju Sarniti ja Aivar Teppoga. Üldistuste tegemine nende põhjal ei oleks otstarbekas, sest tegemist on pigem isikustiilidega.

Eelöeldu tõttu võtan selles alapeatükis fookusesse keskmise põlvkonna, kellel on traditsiooni kujunemisprotsessis väga oluline (keskne) roll. Vaatluse eesmärk 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, et etaloniks sobib kõige paremini just üleminekustiil, mis, sisaldades elemente nii vanemast kui ka uuemast stiilist, sarnaneb enim kogu traditsiooni ühisosaga. Keskmise põlvkonna suurkuju Karl Kikas, keda on mõjutanud 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 14) 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 seotud põhimõtetel, et numbrid näitavad, kuivõrd iseloomulik on tunnus: 0 – välistatud, 1 – pigem mitte, 2 – keskmiselt, 3 – väga iseloomulik. Selliselt seotud 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). Tabelis 14 võrdlen August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppo mängustiile eraldi tunnuste kaupa.

Tabel 14. August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppo mängustiilide võrdlus (paksus kirjas hinnetega on esile tõstetud tunnused, mis ei muutu ühesuunaliselt). Hinded: 0 – välistatud, 1 – pigem mitte, 2 – keskmiselt, 3 – väga iseloomulik.

	August Teppo	Karl Kikas	Aivar Teppo
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 õhukasutusvõtted			
Harmoonia- ja suunavahetuse „normatiivsus“	1	2	3

	August Teppo	Karl Kikas	Aivar Teppo
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
Välimiste 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
Reinlendri tempo	3	2	1
Akordilöögi tempo erinevus žanrite vahel	1	2	3

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 (esimese põlvkonna) 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 vana-

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

Kuna traditsioon on pidevas muutuses, on kõik stiilid mingis mõttes üleminekustiilid. Muutused ei toimu aga kogu aeg ühesuguse intensiivsusega, vahepeal on ka stabiilsemaid perioode. Kolmanda põlvkonna peaesindaja Aivar Teppo mängis algul paljusi 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 väljenduvad 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 teise põlvkonna ehk üleminekustiilile, siis näeme tabelist 14, et see kuulub faktuurivõtete poolest uuema stiili alla, kuid on harmoniseerimise, tempo ja mitme teise tunnuse osas endiselt vanamoelise. Kui tavaliselt on keskmise põlvkonna uuritava tunnuse „hindeks“ 2 (keskmine), siis mõnede elementide puhul on näha üldisest tendentsist kõrvale kaldumist. Näiteks on teisele põlvkonnale iseloomulik suurim variatiivsus rütmikombinatsioonide 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 uuemate võimaluste kõrval 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 nimetatud tunnus muutunud või on võrdselt käibel nii vanemad kui ka uuemad võtted.

Teise põlvkonna stiil sobib „etalonina“ tunnuste olulisuse hindamiseks nii tänapäeva mängijate kui ka selle uurimuse jaoks. Iga tunnuse väärtus keskmises põlvkonnas sobib ka selle stiilieleменти 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.

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 harmoonias, 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.

Kolmandas põlvkonnas eristub lisaks Aivar Teppole veelgi silmapaistvaid individuaalseid mängustiile – Kalju Sarniti kõrval kindlasti ka Kikase õpilase Ants Tauli (1950) eeskujulik stiil. Kalju Sarniti stiil on küll vaieldamatult omaette tase, kuid kuna see ei leidnud tema kaasajal eriti järgijaid, ei saa seda lugeda omaette koolkonnaks (vastupidiselt Aivar Teppole, kelle stiil oli traditsioonilisem).

Järgmiseks ehk neljandaks, eelmistega samaväärseks põlvkonnaks võiks lugeda Margus Põldsepa ja ansambli Untsakad²⁷ koolkonda, mis tekkis 1990. aastatel. Selle põlvkonna uuenduslikkus seisneb eelkõige lõõtspilli kui senise sooloinstrumendi toomises ansamblimängu, repertuaari žanrilises avardamises ning uuematest muusikastiilidest ja teiste maade rahvamuusikast pärit mõjutuste kohandamises Teppo tüüpi lõõtspillile. Põldsepa stiil on eelnevatega võrreldes erinev näiteks mõningate uute rütmi-, kaunistus-, harmoniseerimis- ja rõhutamisevõtete poolest. Samuti hakati Põldsepa eeskujul lõõtspilli mängides rohkem laulma.

Lõõtspilli 1999. aastal mängima hakates kõnetas mind kõige enam just Untsakate stiil, sestap võib mind lugeda teatud määral selle põlvkonna kasvandikuks. 2002. aastal sai alguse minu koostöö Aivar Teppoga. Salvestasime heliplaadi „Lõõtsakuningad“ (2002) ning esinesime koos palju aastaid. Aivar õpetas mulle pigem oma leitud, mitte Kikaselt kuulnud repertuaari ja mängustiili. Arvan, et ta ei võtnud algul kasutusele kogu oma kogemustepagasit, vaid kohendas enda mängu minu kui noorema ja vähemkogenuma, aga võrdse partneri järgi. Püüdmata mind nii-öelda üle trumbata, jättis ta targu mõned kaardid varuks. Mina aga mängisin siis stiililiselt peamiselt ikka oma äranägemise ning pigem neljanda kui kolmanda põlvkonna järgi. Otse Aivar

²⁷ 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). Tänapäeval on välja antud kümme albumit ning kümned nende lood on saanud 21. sajandi lõõtspillimängijate seas üldlevinud repertuaariks.

Teppolt õppimine andis mulle hindamatu kogemuse ja repertuaari, lisaks sain temalt palju väärt näpunäiteid. Mõnda tema stiilinüanssi olen aga alles hiljem tundma ja hindama õppinud.

21. sajandi esimest kümnendit näen tagasi vaadates eneseotsingute ajana, mis viis minu lõõtspillimuusika ühelt poolt stiililiselt ja mängutehniliselt uue suunani, teisalt aga vanema, uuritava traditsioonilise stiilini. Mõlemat suunda hakkasin varasemast teadlikumalt ja põhjalikumalt viljelema ja arendama 2012. aastast. Esmalt õppisin helisalvestisi jälgendades mängima traditsiooni keskse kuju Karl Kikase järgi, jättes Aivar Teppo ja uuemad põlvkonnad meelega kõrvale. Teise põlvkonna stiili omandamisel toetusin lisaks Kikasele väga palju ka Richard Reinole mängule. Reinoga olen isegi korra 2002. aastal kohtunud, tema jagatud sümboolsed õpetussõnad on minu hilisemas mängupraktikas osutunud väga väärtuslikuks. Edasi tekkis mul umbes 2015. aastast uus teadlik huvi nii-öelda veel vanema mängustiili ja repertuaari vastu. Just sel perioodil hakkasin uuritavaid mängijaid põlvkondadeks jagama enam mitte niivõrd nende eluaja kui mängu esteetilise sarnasuse (stiili) põhjal. Peagi leidsin endale kahe suure pillimeistri – August Teppo ja Kalju Sarniti – näol järgmised põhieeskujud ja nii-öelda hingesugulased lõõtspillimängijatena.

Kokkuvõtlikult pean end Teppo tüüpi lõõtspilli mängijana viienda põlvkonna stiili rajajaks. Minu stiili võiks muu hulgas iseloomustada sügavus ja varieerumine. Tunnen ja valdan kõigi eelnevalt kirjeldatud põlvkonnastiilide iseärasusi ning eristan ja vahetan neid stiile tihti ka oma esituspraktikas. Olen laiendanud Teppo tüüpi lõõtspilli repertuaari teiste eesti rahvapillide (eriti viiuli ja kandle) lugudega, hakates jälgendama ja lõõtspillile sobitama mõningaid teiste pillide mängutehnikast tulenevaid repertuaaripäraseid stiilinüansse. Uuema Eesti ja välismaa rahvaliku muusika ning (eriti iiri ja Põhjamaade) pärimusmuusika palasid tõlgendades olen järk-järgult avardanud Teppo tüüpi lõõtspillil kasutatavaid mängutehnilisi võimalusi. Minu stiili ja põlvkonna uudsus väljendub ilmselt kõige selgemini nendest katsetustest kujunenud uues helikeeles, milles looming väljub oma põhiliste inspiratsiooniallikate – eelmiste põlvkondade traditsioonilise stiili ja pärimusmuusika – raamidest, kuid on nendest tugevalt mõjutatud. Teisisõnu kasutan muusikas kõiki võimalusi, mida ma lõõtspillil oma tegevusajal leidnud olen. Minu esimesed omaloomingulised palad sündisid aastal 2014. Kesk- ja kõrgkooli tasemel olen lõõtspilli ja pärimusmuusikat õpetanud aastast 2015.

Olles kaardistanud Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise 20. sajandil – enne mind –, vaatlen enne töö loominguilise 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 Teppo tüüpi lõõtspilli ja teiste rahvapillide traditsiooniline ühisosa (ühised stiilitunnused, jagatud esteetika).

3.4.3. Vaadeldav stiil laiemas eesti rahvapillimuusika kontekstis

Selles alapeatükis toon mõned näited eelnevalt analüüsitud 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 tänu traditsioonide omavahelistele kokkupuudetele ka ühiseid või kõlatulemuse poolest sarnaseid mänguvõtteid. Huvitav on võrrelda Teppo tüüpi lõõtspilli stiili näiteks Lääne-Eesti lõõtspillitraditsiooniga või uurida idapoolseid seoseid: seto lõõtspillitraditsioon, Peterburi tüüpi lõõtspilli, karmoška ja bajaani mängustiil mujal Eestis 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 registrilt. Samuti järgib selline saateharmonia mängimine (paratamatult) pidevalt meloodianoodi harmoonilist kuuluvust, kusjuures kasutada saab vaid kahte funktsiooni: toonikat (puhudes) ja dominant (õhku suhu tõmmates). Suupilli saatefaktuur esindab seega otseselt vanapärast, kahefunktsioonilist, toonika ja dominant vaheldumise põhist harmoneerimist.

Lõõtspillil idiomaatiline meloodiat järgiv vanapärane harmoneerimine oli samuti esteetilise printsiibina 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 suupilli faktuurivõtetes. Nihketehnika on järelikult mitme eesti rahvapilli traditsioonilise mängustiili oluline stiiliement ja vanem esteetiline põhimõte.

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

Erni Kasesalu kandlemängu tehnikas markerib 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 helisema-panemist (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 kandel 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 põhimõtet, 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 ainult saatepartii mängija järgib harmooniavahetustel meloodiat ja tekivad eespool 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).²⁸

Eesti rahvapärane viiulimuusika lõõtspillimuusika eeskujuna (päritolustii-lina) 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. Sildoja käsitles käesolevast tööst põhjalikumalt repertuaari vormikujundust, kuna vanem rahvamuusika on mittenormatiivsem, „motiivilisem“ ja tänapäeva vaates arusaamatuma vormiga (Sildoja 2004: 43–52). Sildoja analüüsis ka erinevaid viiuli mängustiili tunnuseid: erineva tihedusega faktuuri tekitamise võtetena eristas ta lahtiste keelte lisamist meloodiahäälele ja topeltvõtteid ehk kahe sõrmega mängitavaid viiuli idiomaatilisi intervale (enamasti tertsi-, seksti- või oktavivõte). Esineb meloodia vähest dubleerimist. Sildoja toob kaasa arvatud eelmainitud duomängu põhjal välja, et uuemale, funktsionaal-harmoniat järgivale viiulitraditsioonile on iseloomulik muusika jagunemine meloodiahääleks ja seda järgivaks saatefaktuuriks. Vanemas torupillipärases (burdoonipõhises) viiulitraditsioonis ei lähtu faktuur (ega muusika) harmooniast. (Sildoja 2004: 33–43)

Samuti kirjeldab Sildoja vanapärast funktsionaalharmoniat (nihketehnikat): saatefaktuur järgib rohkem meloodiahääle liikumist, st meloodia harmoonilist kuuluvust. Sildojale tuginedes järgib viiulipärane saatefaktuur rohkem meloodia rütmi kui hilisem, ainult meetrilisi põhitasandeid (pulssi) rõhutav (lõõtspilli- ja kandlemuusika pärane) saatekäte tehnika. Lisaks väärib märki-

²⁸ Helinäide 4. <https://doi.org/10.58162/wcj1-2m26>; QR-koodi vt lk 211.

mist, et seotus funktsionaalharmooniaga kujunes eesti rahvapillimuusikas välja järk-järgult. Nii esines viiuli koosmängus ka meloodia dubleerimist pidevalt sama intervalliga (näiteks tertsigas), st saatefaktuuriks ei pruukinud alati olla kolmkõlaheli. (Sildoja 2004: 38–39) Seda uuema harmooniatunnetusega vastuolus olevat vanemat, „jonnakat“ tertsi võtet on esinenud ka uuema kandle mängijate seas, nt Heino Sõna stiilis, ka 21. sajandil.

Võib võrrelda ka eesti lõõtspilli mängustiili sarnasusi ja erinevusi teiste rahvaste pärimusmuusika ja lõõtspillitraditsioonidega, aga see väljub käesoleva 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 tüüpi pillile omane tihe faktuur ja vasaku käe akordi faktuur on erilised omadused võrreldes teiste maade lõõtspillitraditsioonidega. Samuti on Teppo tüüpi pillile omane stabiilse lõõtsasuuna ja saatefaktuuri põhine, mitte meloodia noodi harmoonilisest kuuluvusest või nupuridade vähesusest tulenev suunatehnika. Need tunnused ei pruugi olla Teppo tüüpi lõõtspillile ainuomased, kuid on üliolulised selle stiili defineerimiseks ja eristamiseks.

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 harjumuspäraselt kõlapilti. Seejuures ei pöörata mängutehnikale 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 traditsioonilisele stiilile omaselt. Järgnev peatükk kirjeldab, kuidas ma traditsioonilist stiili oma esituspraktikas kasutanud olen ning kuidas eelnev analüüs on aidanud kaasa eesmärgi saavutamisele.

Nagu peatüki 3.4.2 lõpus (lk 132–133) juba sissejuhatavalt enda suhestumisest uuritud põlvkonnastiilidega kirjutasin, tõlgendasin 1999. aastast lõõtspilli mängides traditsioonilist repertuaari eelkõige oma stiilitunnetusest lähtuvalt, muutes vaikimisi paljusid vanemaid stiilinüansse. Vabamõtleja ja iseõppijana lõõtspilli repertuaari ja mängutehnikat täiustades olen pannud aluse ühele oma tänaselegi põhisuunale – oma, traditsiooni kontekstis uue helikeele kujundamisele. Umbes 2010. aastaks tundsin, et soovin lisaks repertuaari žanrilisele avardamisele avardada ka oma teadmisi selle pilli pärimusliku repertuaari osas. Minu „armumine“ traditsioonilisse stiili sai alguse süvenemisest Karl Kikase muusikapärandisse. 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, avastades palju uusi nüansse ja seoseid. Suuremat pilti aitas luua ka mitmete õppematerjalide koostamine, mille käigus alustasin traditsiooniliste lugude noodistamist laiemalt. Olen püüdnud kuulata ja kokku koguda võimalikult palju arhiivisalvestisi Teppo tüüpi lõõtspilli mängijatelt ning jõudumööda kogutust oma repertuaari ka lugusid üle võtta. 2018. aastast alates muutus see traditsioonilise stiili ja repertuaari õppimise ja uurimise 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 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 käsitlus 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 (ptk 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“ keskendus aga minu enda loomingule, kus traditsiooniteadlikkus (traditsioonilisus) ei ole enam eesmärk omaette. Kirjeldan neljanda projekti juures, kuidas ma traditsioonilise stiili elemente ja võtteid oma loomingus „uuskasutanud“ või edasi arendanud olen, samuti erinevaid uusi tehnikaid.

4.1. Loominguline projekt I „Päkarauakannel“

Minu esimeseks loominguks projektiks oli sooloalbum „Päkarauakannel“ (2019) ja selle esitluskontserdid. Kuigi tegemist pole lõõtspilli, vaid kandlega, on päkarauakandle ja Teppo tüüpi lõõtspilli mängimisel 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 -tehnikat kiire omandamise ning viimise uuele tasemele.

Olles samaaegselt 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 põhinevad 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 päkarauakandlel mängitava muusika stilistilist amplituudi.

Soloalbum „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 lõõtspillimängijana. Albumil esitan Aksel Tähnase poolt valmistatud kandlel nii traditsioonilises kui ka uuemas võtmes lugusid, mis loovad hea kujutluse, kuidas ma olen avardanud nii lõõtspilli, teiste kandletüüpide kui ka kitarr ja mandoliini mängukogemusele tuginedes Tähnase omapärast mängustiili ja päkarauakandle võimalusi.

Poole albumi materjalist moodustasid Tähnase järgi õpitud lood. Lisaks esitasin ka lõõtspillirepertuaarist pärit palu (näiteks Karl Kikase mängitud „Seal, kus Emajõgi voolab“), lugusid teistelt kandletüüpidelt (näiteks „Teopoi si künnilaul“ Johannes Rosenstrauchi järgi ja Tuule Kanni järgi kromaatilisel kandlel

õpitud „Pulmamarss“) ja nii-öelda Tähnase stiilis omaloomingut („Vabakäigu reilender“).

Projekti kirjalikuks osaks oli artikkel „Päkarauakandlest“, mille eesmärk oli tutvustada kuulajale selle pilli ja päkarauatehnika erilisust erinevate kandletüüpide kujunemisloo taustal, Tähnase kandle mängutraditsiooni ning autori kokkupuudet ja kohandumist selle traditsiooniga. See artikkel täitis albumi kaasteksti rolli ning ilmus teadusartiklina ka inglise keeles.²⁹

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) 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 arenesid, 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 selle tehnika kui eripärane nähtus kujunes välja Lõuna-Eestis – Võrumaal ja Tartumaal – ning levis sealt 19. sajandi lõpul ka mujale Eestisse (Tõnurist 2007: 7) ja 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 „lähimängimiseks“.

²⁹ Artikkel pealkirjaga „An Overview of Traditional Techniques Used in Estonian Thumpick Kannel Playing“ ilmus publikatsioonis „Music – the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References“ (Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, 2021), lk 145–152.

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

The musical score is written for three staves in 3/4 time, key of G major. The first system is marked with a 'G' above the first staff. The second system is marked with '5' above the first staff, 'D' above the second staff, and 'G' above the third staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chordal structures.

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 päkarauakandlil 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 eeskju, Aksel Tähnase mängustiili läbiv element ja tuleneb päkarauakandle puhul mängumugavusest. Lõõtspillile üle kandes liigitub see aga faktuuriliselt kaunistavaks võtteks (mitte „mugavusvõtteks“). Järgnevas näites (näide 26) on toodud meloodia „põrgatamine vasaku ja parema käe vahel“ päkarauakandlil ning erinevad variatsioonid meloodia faktuurilisest „põrgatamisest“ lõõtspilli parema käe partiis.

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 varem lõõtspillil kasutanud näiteks (Aivar Teppo isa) Martin Teppo, samuti Richard Reino ja 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 lahen-das lõõtspillipärase rütmistamise kavalalt, jagades kiire rütmi eri 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 suhteliselt vähem tuttav. Kontserti ettevalmistav loomeprotsess kujunes August Teppo isikupärase mängustiili ja repertuaari tundmaõppimise keskseks, sest tema mäng kõnetas mind enim ning tundus uuritud mängijate võrdluses 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 Teppot tuntakse tänu tema loodud pillidele ja pillitüübile eelkõige pillimeistrina. Vähem on teada tema väärtus pillimehe 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 isikupärase võrdlemiseks teiste mängijatega. Teppo mängu salvestati, kui vanameister oli juba 80-aastane. Oma 1915. aastal valmistatud pillil esitas ta lugusid, mis kuulusid tema repertuaari raudvarasse – 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 idiomaaatilisi iseärasusi, siis 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 homogeensem, kuna ka repertuaar oli stiililiselt ühtlasem ning traditsioon oli lokaalsem ja väliste mõjutustele suletum.

Et sellest ajastust (vanemast stiilist) teadlikumaks saada, esitasin kontserdil lugusid ka August Teppo kaasaegsete Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate repertuaarist nende isikupäraseid stiile jälgendades. Valisin kavasse 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), on vaadeldavat traditsiooni nimetatud ka Põlva-Võru mängustiiliks. Ise eelistan kasutada ajastut ja kultuuriruumi paremini hõlmavat mõistet „Vana-Võrumaa mängustiil“ 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 vana-pärasemat esteetikat (näiteks vanapärane harmoonia, ebavõrdne taktide arv osades jne), mis oli omane Teppo tüüpi lõõtspilli mängijate esimesele (Kikaseelsele) põlvkonnale.

Kogu allikmaterjali ehk vanimaid Teppo tüüpi lõõtspilli helisalvestisi uuri-des näis mulle, et vaadeldava vanema perioodi mängustiil oli Võrust (August Teppo kodukülast Loosult) lõunasse ja põhjapoolle 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“, sest 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 suunda jäävad muu hulgas sellised olulised Teppo tüüpi lõõtspilli traditsiooni kujundanud mängijad nagu Richard Reino (snd Narvas, kasvanud Kanepi kihelkonnas) ja Aivar Teppo (snd Elvas, kasvanud Äksi khk), aga 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, nii on ka uuem stiil arenenud (uuenenud) ja leviala suurendanud Võrust kui traditsiooni keskmest „põhjasuunas“.

Teist doktorikontserti ette valmistades tegin enda jaoks olulise avastuse, et vanema stiili esindaja Aleksander Marmor (snd Rõuge, hiljem Laiuse khk) oli ühtlasi 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, 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

pillimeistritee 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 samal ajal külades jõudsalt levima hakanud grammofonide ja raadiote toel, 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 pärinesid 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 harmoniseerimisesteeetika 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 erinevad vanem stiil ja esteetika minu mängus seni domineerinud uuemast stiilist ning oskan nende stiilikihistuste vahel varasemast paremini orienteeruda. Kuna avastas in 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 tundmaõppimisel.

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. 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 olen aja jooksul õppinud hindama vanapärast 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 topeltkaunistamise 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 akordi (ja vahel koos sellega ka bassi) fraasilõppudel teadlikult venitama. Veel pöörasin tähelepanu üldisele akordilöögi „teravusele“ – August Teppo akordilöögid on vahel veidi pikemad kui *staccato*, see tähendab eespoolgi 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 traditsioonilise stiili teadlikult jäljendama asumist.

Kolmandaks tooksin välja rütmivõtete eripära – August Teppo esitustest jääb tihti kahetine mulje sellest, kas rütm on tihe või pikemalt kokku seotud. Arvan, et see kohatine ebaselgus võib osaliselt olla tingitud Teppo kõrgest vanusest salvestamise hetkel. Igal juhul 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 – mängitakse samalaadseid lugusid, tihti on sarnased osad (näiteks A-osa on sama, B-osa erinev). Siiski sisaldasid need palad põnevaid variatiivseid elemente. Kindlasti saab väita, et vanemas stiilis on lood sarnasemad kui uuemas stiilis, repertuaar on homogensem. Praktiliselt tõestab seda näiteks see, et erinevate esitajate lugude sarnased osad kipuvad mul kergeti 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 eri 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.

Suurt tähelepanu pöörasin vormikujundusvõtete arendamisele. Üheks loominguuliseks eesmärgiks oli omandada mittekvadraatne mõtteviis, mis oli mulle seniajani tundunud võõras ja segadusse ajav. Mind aitas see, kui meloodia enda jaoks lühemateks, mõnel puhul erineva pikkusega motiivideks jagasin. Mittekvadraatse „järjepidamise“ põhimõttest saab aru salvestisi kuulates ja siis 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 tundmaõppimine arendas edasi ka minu välimise rea põhiste tehnikat, mis on, nagu eespool 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“, käsitletava stiili repertuaaris on kõiki meloodiaid aga üsna mugav mängida. See näitab seda, et meloodiad tulenevad paljuski pilli tehnilistest omadustest.

Eri 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 edasiarendamine või „mõtlemine“, täiustamine, käepärastamine on loomulik nii traditsioonis kui ka minu esituspraktikas. Ja lõpuks, eri stiilides mängimine kujundab mängija 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 stiiliuuendaja 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) juba 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 üle Eesti ning kandis oma loomingus edasi vanameistri muusikapärandit. Nii sümboliseeris kontserdi lõpulugu „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 kihistus, siis sellel kontserdil vaatesin, 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 mõõtme. Meeldida võib või mitte, mõlemal juhul on tegu „meelel“ olemisega, nii-öelda käivitava sümpaatiaga või antipaatiaga. Kõik esitajad mängivad omas ajas nii, nagu neile meeldib, ja seda, mis neile meeldib, see seletab kõik „kaasaja mõjutused“. Grammofonide ja raadiote tulekuga hakkas külapillimeeste ja -ühiskonna senine muusikaline maailmapilt alates 1920.–30. aastatest 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 „meelsus“ on 20. sajandil traditsioonilist stiili ja repertuaari avardanud.

Kolmandaks viitab pealkiri meelele (meelte) kui võimele tajuda, eristada, reageerida, kohaneda ja luua. Meel sümboliseerib mind, minu tunnetust, tõl-

gendust ja loomingut, meelega tehtut. „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 ja neljas projekt on omavahel seotud, viimase, „omaloomingu“ projektiga tegelemine algas juba kolmandal õppeaastal.

Kontserdiprojektis 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 kakskümmend 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 mitukümmend aastat õpetas ning mina hetkel kuus aastat õpetanud olen.³⁰

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 „üldeestistumisele“. Reino oli esimene Teppo pilli mängija, keda Eestis salvestati (1936).

Richard Reinolt valisin 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.

Kuigi uuemast stiilist või üldse Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilisest mängustiilist rääkides ei saa mööda vaadata Karl Kikase (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,

³⁰ Minu kolmas doktorikontsert toimus Tartus Heino Elleri Muusikakooli Tubina saalis.

mille omandamine on põhieesmärgiks. Teine põhjus, miks valisin uuemat stiili iseloomustama teiste silmapaistvamate esitajate palad, oli teadlik soov näidata just stiili mitmekesisust ümber „keskse“ Kikase – Kikase põlvkonda esindas kolmandal 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 Teppot (1958–2017). Tema pärandiks on lisaks oma eelkäija Kikase stiili ja repertuaari edasikandmisele see, et Teppo tõi traditsiooni palju uut nii repertuaari kui ka mängutehnika 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 vanaisa käest mitmeid lugusid ning „Karmoška lugu“ ja „Polka“ tunduvad helikeelelt olevat justnimelt (enam ei saa kahjuks küsida) vanaisalt 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 enamikul teistel traditsiooni esindajatel.

Nagu eelmises projektis oli August Teppoga, võib Kalju Sarnitit kindlasti esile tõsta kui mu viimase aja üht inspireerivamat 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 tema 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 aja jooksul erinevaid teid pidi jõudnud olen, sobivad traditsiooni, sest need on mingil kujul juba varem Sarniti mängus esinenud. Eriti väärtuslik ning minu mängustiili ja -võtteid avardav on olnud Sarniti parema käe „tiheda“ faktuuritehnika matkimine. Sellel on otsene seos ja sarnasus 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 ning 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 alustel, mistõttu tuleb Sarniti pillil mänguvõtteid veidi muuta, et kooskõlad oleksid puhtad.

Kontserdiga soovisin heita valgust ka sellele, kuidas uuritav stiil ja traditsioon suhestuvad 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 ülekanndmisest lõõtspillile kirjutasin pikemalt esimese loomingulise projekti juures (vt ptk 4.1).

Kui eeltoodud näide idapoolsetest mõjutustest Aivar Teppo mängus seadis Võru stiili kõrvuti näiteks seto, Peipsi-äärsete alade või vene lugude ja esitulaadiga, siis Lääne-Eesti vanem traditsiooniline lõõtspillimuusika oli samuti Kagu-Eesti muusikast erinev. See erinevus on seletatav labajalavalssi geograafilise levikuga 19. sajandil. Labajalavalss on eelkõige viiuli- ja torupillipärane nähtus, Lääne-Eesti lõõtspillimuusika sarnaneski palju viulimuusikale, vanimad lõõtspillilood pärinesid viulirepertuaarist. Esitasin kontserdil kolm la-

bajalavalssi 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 paljusk, miks ja kuidas uuritav stiil ülejäänud Eesti lõõtspillimuusikast erineb.

Ka uuema stiiliga töötades sain sama õppetunni mis vanema stiili puhul: eeskujuks oleva stiili jälgendamisel 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. Arhiivimaterjali lihtsalt kuulates (kuulamine kui esimene loovuurimuslik õppemeetod) kipub mul tavaliselt tekkima ettekujutus, et lugu on faktuuriliselt tihedam, kui salvestisega kaasa mängides või noodistades selgub. Järelikult taandub „võti“ psühholoogilisele tasandile – selles pidevas sisemises heitluses tuleb õppida ennast tagaplaanile seadma ning alati ei pea end mängides tõestama, oma isikupära või tehnilisi oskusi näitama.

Lihtsus kui põhimõte välistab ka teise esituspraktilise äärmuse: algmaterjali täpse jälgendamise ja püüdluse nii-öelda autentsuse poole. Täpne jälgendamine pole mu esituspraktikas kunagi olnud eesmärk 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 jälgendades 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 parim meetod salvestisega kaasa mängimine. See võimaldab eeskujuks oleva mängustiili konkreetseid tunnuseid kõige paremini mõista.

Kolmandal doktorikontserdil kõlasid 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. Kirjalikus töös ei käsitle ma omaloomingut kolmanda loomingulise projekti all teadlikult, see jääb viimase projekti teemaks.

4.4. Loominguline projekt IV „Mind“

Traditsioonilises stiilis mängimine pole kunagi olnud minu esituspraktikas ainsaks suunaks või huvialaks. Minu stiil ja mängutehnika on mitmekesised, mitte homogeensed nagu traditsiooniliste mängijate puhul tavaks. Neljanda loominguilise projekti pealkiri „Mind“ 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 loominguilise projekti kontekstis oma panuse all traditsiooni silmas aga vaid enda loodud palasid.

Projekti eesmärk 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. Kaugem eesmärk on anda selle projekti põhjal välja autorialbum. Uurimisprobleemiks oli, 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 jälgendaja rollidest, jääb vaid looja, muusiku roll. Traditsioonikandjaks olemist (meelest) „välja lülitada“ ei saa, see jääb alati mu loominguks 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 kõlab Teppo tüüpi lõõtspill 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*'e leiutanud, arendanud ennast eri suundades ja žanrites. Nüüd võtsin 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) tagasihoidmine ei ole näiteks loominguilises mõttes 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 fak-

tuuriline laiendamine on minu mängustiili alati iseloomustanud. Olen hakanud kasutama näiteks 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 ja nii kasutan projekti ingliskeelse pealkirjana samuti sõna „mind“. Kuigi omalooming kõlas ja oli uurimise all juba minu kolmandal doktorikontserdil „Meeles“, käsitlen omaenda 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*) (Åkesson 2006: 8–9). Taasloomise kui täpse jälgendamise 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 eespool kirjeldatud variatsioonide pagasi kasutamist ning väiksemaid stiilipiiride ületusi vastavalt enda kogemusele ja mõjutustele. Samuti hõlmab ümberkujundamine uute traditsioonilisse stiili sobituvate mänguvõtete tuletamist või loomist. Uuendamine tähendab traditsiooniteadlikkuse põhjal näiteks uute traditsioonilises stiilis lugude tegemist, samuti viisidele uute sõnade tegemist või viiside kombineerimist, aga ka traditsioonilistele viisidele uusloominguliste osade lisamist (eelmängud, vahemängud, soolod jne). Uuendamine tähendab ka teiste muusikastiilide (näiteks *jazz*'i või iiri rahvamuusika) võtete kasutamist traditsioonilise materjali seadmisel. (*Ibid.*)

Mind huvitab eelnevatest Åkessoni poolt pakutud taasloomise (seadmise) vormidest vaid viimane, uuendamine. Seejuures on kõnealuse 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 ümberkujundatud vana tervikuga (vana looga). Näiteks julgen ma oma Karl Kikase loost „Papiljoni polka“ inspiratsiooni saanud lugu „Papiljon“ nimetada enda tehtud looks.

Traditsioonilises stiilis omalooming tähendab sisuliselt lugude loomist kolmes tüüpilises žanris: valsid, polkad ja reinlendrid. 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 luua) 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. Samas võtsin teadlikult vastu otsuse loomeprotsessi jooksul mitte heituda tundest, et mingi fraas või sarnane lugu on juba olemas, kellegi poolt varem 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 tegemisel on eeskujud 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 pala „Papiljon“ on näiteks esimene katsetus 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 üheaegselt tegu 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 vahel segavaks faktoriks täiesti „vaba“ loominguni jõudmisel. Õigem oleks öelda, et teadlikkus traditsioonist soodustab vaba loomingut, kuid inerts, mida traditsiooniline stiil ja repertuaar loomingule avaldavad, segab seda. Igal juhul 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 jälgendamist, aga ka väljastpoolt stiili pärineva pala seadmist traditsioonilise stiili raamidesse. Vaba või post-traditsiooniline lähenemine tähendab muu hulgas 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 juba sissejuhatuses mainisin, käsitlen Teppo tüüpi lõõtspilli oma töös enam mitte (eelkõige) rahvapillina, vaid kaas-aegse muusikainstrumentina, 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 kui tänapäevast 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 helistiku nootidel võib olenevalt positsioonist (nupureast) olla veidi erinev helikõrgus.

Loos „Nihked“ olen 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 saatekorde, luua riffe, bassiliine (saada bass partiina liikuma) jne. Palas „Pikem tee“ kaasan eraldi partiina vokaali liini. Kui seni olen vokaalina esitanud vaid laulusõnu, st laulnud, siis nüüd soovin ka selle traditsioonist tuleneva tava nii-öelda vabaks lasta („laululine stiil“ ja „meloodiapõhine 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 traditsioonikäsit-

lusele vastandudes võib öelda: 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 esitlesin ka uut, eritellimusel valminud 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 seni seadnud on. 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 neid aga häälestama ka võrdtempereeritud häälestuse põhimõtetel. Mina alustasin mängimist võrdtempereeritud häälestuses pillil, mistõttu ei seadnud naturaalhäälestus mulle kui arenevale muusikule teatavaid piiranguid (naturaalhäälestuses kõlavad puhtalt vaid kindlad, eelkõige kolmele harmoonilisele põhifunktsioonile vastavad kooskõlad). Oma magistriõpingute alguses tegin naturaalhäälestuse põhimõtte ja erinevad Teppo tüüpi pillidel kasutatavad naturaalhäälestuse süsteemid endale 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 „kolme duuri lugusid“, on mõtet mängida pigem naturaalhäälestuses pillil, sest see kõlab palju „mahlasemalt“ (konsoneerivamalt), 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 eelmainitud suundadest. Seos traditsioonilise stiiliga säilis läbi traditsioonilises stiilis omaloominguliste lugude esitamise. Traditsioonilises stiilis loomine polnudki nii kerge ülesanne, arvestades mõjutusi, mida olen aja jooksul saanud. Kokkuvõtteks aitas viimane omaloominguline projekt kaasa minu kompositsioonilise helikeele kujundamisele. Erinevad ideed ja meetodid, tänu millele sündisid lood selleks kontserdiks, peidavad endas aga veel palju potentsiaali. Projekt aitas seega leiutada uusi mänguvõtteid, laiendada repertuaari stilistilist amp-

luaad ning avardada Teppo tüüpi lõõtspilli kasutusvõimalusi kaasaegse muusikainstrumendina.

Kokkuvõte

Nagu nähtub töö pealkirjast, on käesoleval uurimusel kaks põhilist eesmärki. Töö käsitleb Teppo tüüpi lõõtspilli mängimise traditsioonilist stiili kui eripärast muusikalist väljenduslaadi ja teatud mängutehniliste võtete kogumit. Teaduslikuks eesmärgiks on seda stiili ja selle kujunemist mõista ja kirjeldada. Loovuurimuslikuks eesmärgiks on saada stiilist rohkem teadlikuks, et seda paremini omandada ja individualiseerida, luua seeläbi traditsiooni seisukohast stiilset ja mitmekesist esituspraktikat ning kujundada oma isikupärast helikeelt. Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilise mängustiili kujunemise all pean silmas selle stiili arenemist sellisesse variatiivsusesse, milliseks see kultuuri nähtus „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 peamiseks uurimismeetoditeks on helisalvestiste noodistamine, stiilielementide eraldamine ja nende kasutuse võrdlev analüüs ning eneserefleksioon. Lisaks kirjeldan põgusalt ka teisi oma praktiilises 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 (vt 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 lähtuvad 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 harmoneerimine.

Teises peatükis kirjeldan, kuidas ma Teppo tüüpi lõõtspilli mängimise traditsiooni käsitlen, ning tutvustan 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 reinlendriteks. 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 iseloomustan esmalt pärimusmuusiku loovuurimuslikku tööprotsessi ja uurimismeetodeid, uurimismaterjali ja valimit. Järgnevalt eraldan ja süstematiseerin stiilitunnused, mida võib käsitleda ka mänguvõtetena. Seejärel analüüsin nende abil põhjalikult Teppo tüüpi lõõtspilli traditsioonilist mängustiili: kõigepealt uurin parema, siis vasaku käega seotud stiilielemente, seejärel lõõtsatööga 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 väärivad märkimist meloodiat akordihelina käsitlevad harmoneerimis- ja suunavahetusvõtted (st et mängutehnilisest mugavusest lähtudes võivad akordihelidena olla tõlgendatud ka pided, abihelid ja teised meloodilise figuratsiooni elemendid). Üldiste stiilielementide juures 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 võtan kokku alapeatükis 3.4, mis käsitleb Teppo tüüpi lõõtspilli mängustiili kujunemise protsessi uuritava ajaperioodi jooksul. Selles protsessis võib tinglikult eraldada vanemat ja uuemat stiili, lähtudes kitsa-

mast või laiemast paikkondlikust vanemast stiilist (vastavalt Vana-Võru stiil ja Põlva-Võru/külapillimehe stiil) ja paikkonnaülesest uuemast stiilist. Samuti eristan kolme stiililist põlvkonda, mida võiks pidada ka kolme väljapaistva muusiku koolkondadeks – August Teppo, Karl Kikase ja Aivar Teppo koolkonnad. August Teppo esindab vanemat stiili, Aivar Teppo uuemat stiili ning Karl Kikase stiil on üleminekustiil, kus kattuvad vanema ja uuema stiili elemendid (stiili kujunemise protsess on kujutatud tabelis 12). Kõige kokkuvõtlikuma ülevaate stiili kujunemisest ja analüüsitulemustest stiilielementide kaupa annavad tabelid 13 ja 14. Esimene neist näitab vanema ja uuema stiili traditsioonilist ühisosa, teine analüüsib muutusi kolme põlvkonna isikustiilides. Samas alapeatükis näitan samuti, et sarnane mängustiil ja väljenduslaad pole omased mitte ainult Teppo tüüpi lõõtspillile, vaid iseloomustavad 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 lõõtspilli mängustiili tundmine on aidanud mul päkarauakandle mängustiili ja -tehnikat arendada ning ka vastupidi, ehk kuidas on see aidanud mänguvõtteid ühelt pillilt teisele kohandada. Teisel doktorikontserdil „Allikal“ keskendusin Teppo tüüpi lõõtspilli vanemale traditsioonilisele mängustiilile August Teppo ja teiste Vana-Võrumaa lõõtspillimängijate 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 traditsioonilise stiili elemente ja võtteid oma loomingus „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 säilinud ka vanemate kihistuste 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 inspireerivad ühtmoodi nii traditsioonilise

stiili geniaalsus oma lihtsuses, sellesse stiili sobivate uute võtete või lugude loomine kui ka lõõtspillil uute, tänapäevaste 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 raamatule „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 intuitiivseid 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 doktoriväitekirjaga pärimusmuusika stiilipõhine käsitus. Teisisõnu väidan selles läbivald, et pärimusmuusika on käsitletav stiilina. Uurimisprotsessis täitisid 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 arenesid uurimisprotsessi käigus edasi Teppo tüüpi lõõtspilli kohta käiv traditsioonilise muusikaga seotud 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

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

Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiiv (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) < Perekonna valss < 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)

EKM ERA: 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 reinlender < 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.

Pildiallikad:

August Teppo Lõõtsamuuseum: foto August Teppost 1910. aastatel.

August Teppo Lõõtsamuuseum: foto August Teppost 1950. aastatel.

Erakogu: August Teppo 1920. aastal valmistatud neljarealise lõõtspilli foto. Foto autor: Peeter Nahko.

Kirjandus

Accordions Worldwide, https://www.accordions.com/index/his/his_acc_his.shtml (vaadatud 31.12.2023).

Åkesson, Ingrid 2006. Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers: Attitudes toward Tradition in Vocal Folk Music Revitalization. – *STM Online*, Vol. 9, http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_9/akesson/index.html (vaadatud 11.05.2022).

Bangert, Mark; Eckart O. Altenmüller 2003. Mapping perception to action in piano practice: a longitudinal DC-EEG study. – *BMC Neuroscience*, Vol. 4, bmcneurosci.biomedcentral.com/articles/10.1186/1471-2202-4-26 (vaadatud 11.05.2022).

Bohman, Philip V. 2020. *World Music: A Very Short Introduction*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press.

Cyr, Mary 2016. Performance Practice in Western Art Music. – *Oxford Bibliographies*. Online Datasets, DOI: 10.1093/obo/9780199757824-0189.

Dahlig-Turek, Ewa 2012. New Tradition. – *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application*. XXVI. European Seminar in Ethnomusicology, Institute of Musicology, Budapest. Ed. Pál Richter. Budapest: HAS Research Centre for the Humanities, pp. 311–321.

Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/accordion#ref266061> (vaadatud 31.12.2023).

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. (ed.) 2008. *Cognition, Communication and Interaction: Transdisciplinary Perspectives on Interactive Technology*. Human-Computer Interaction Series. London: Springer.

Glassie, Henry 1995 (1989). *The Spirit of Folk Art*. New York: Abrams in association with the Museum of International Folk Art, New Mexico, Santa Fe.

Honko, Lauri 1998. Folklooriprotsess. – *Mäetagused*, nr 6, lk 56–84, [doi:10.7592/MT1998.06.honko](https://doi.org/10.7592/MT1998.06.honko).

Kool, Kristi 2016. Eesti lõõtspillimängijate mänguvõtete ja muusikaliste parameetrite võrdlus läbi kolme põlvkonna Laanesaare suguvõsa näitel. Seminaritöö. Käsikiri. Tartu Ülikool, Viljandi Kultuuriakadeemia.

Kull, Kalevi jt 2018. *Semiootika*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Kõivupuu, Marju 2018. Pärandkirju II – Traditsioon. – *Sirp*, 23.02.2018.

Latham, Alison (ed.) 2011. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press (Performance Practice. – *Oxford Reference*, oxfordreference.com/view/10.1093/ac-ref/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*, Vol. 9, No. 3–4, pp. 236–246.

Liimets, Airi 1988. *Viulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis*. Tallinn: Valgus.

Liimets, Airi 1999. *Refleksioon õpitegevuse stiilist kasvatusteadusliku kategooriana*. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool.

Lindley, Mark 2001. Just intonation. – *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14564>.

Lomax, Alan 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.

Matyja, Jakub R. 2016. Embodied Music Cognition: Trouble Ahead, Trouble Behind. – *Frontiers in Psychology. Cognition*, Vol. 7, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01891>.

Meri, Lennart 1996. Vabariigi Presidendi kõne Tartu Ülikooli aulas 14. mail 1996. Vabariigi Presidendi Kantselei, <https://vp1992-2001.president.ee/est/k6ned/K6ne.asp?ID=4161> (vaadatud 14.04.2022).

Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Morgenstern, Ulrich 2021. In Defence of the Term and Concept of Traditional Music. – *Musicologist*, Vol. 5, Issue 1, pp. 1–30, DOI: 10.33906/musicologist.913512.

MTÜ August Teppo Lõõtsatalu 2012. Pillimeister August Teppo lõõtsapärand. Uurimistöö. Käsikiri.

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. Urbana: University of Illinois Press.

Ney, Mall 2014. Zoltán Kodály muusikahariduskontseptsioonist. – *Muusikaõpetuse didaktika. Valik artikleid*. Koost. Kristi Kiilu, Anu Sepp. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk 156–185.

Noormaa, Tarmo 2005. *August Teppo ja tema lõõtspill*. Diplomitöö. Käsikiri. Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.

Pascall, Robert J. 2001. Style. – *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041>.

Rüütel, Ingrid (koost.) 1989. *Eesti rahvapillilood I. Meie repertuaar IV*. Tallinn: Eesti Raamat.

Rüütel, Ingrid 2012. *Eesti uuema rahvalaulu kujunemine*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets. Tallinn: Varrak, lk. 35–53.

Sildoja, Krista 2004. *Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel*. Magistritöö. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Sildoja, Krista, Raivo Sildoja 2004. *Rahvamuusika*, <https://rahvamuusika.ee/index.php?s=2013> (vaadatud 10.04.2021).

Sildoja, Krista 2014. *Äratusmäng uinuvale rahvamuusikale. August Pulsti mälestusi*. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.

Sundberg, Johan 1995. *Õpetus muusikahelidest*. Tallinn: Scripta Musicalia.

Särg, Taive; Ants Johanson 2011. Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis. – *Mäetagused*, 49, lk 115–138, DOI:10.7592/MT2011.49.parimusmuusika.

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

Tartes, Heino 2007. *Põlvamaa lõõtspillimängijad 1892–2007*. [Saverna: H. Tartes.]

Tartes, Heino 2014. *Võrumaa lõõtspillimängijad 1892–2014*. [Saverna: H. Tartes.]

Taul, Anu 2002. *Võrumaa lõõtspillimängija Karl Kikas*. Diplomitöö. Käsikiri. Viljandi: Viljandi Kultuurikolledž.

Teinbas, Taavi 1994. *Lõõtspillidest, lõõtspillimängust ja -mängijatest*. Tallinn: Eesti Rahvakultuuri Arenduskeskus.

Tenzer, Michael (ed.) 2006. *Analytical Studies in World Music*. Oxford: Oxford University Press.

Tõnurist, Igor 1996. *Pillid ja pillimäng eesti külaelus*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.

Tõnurist, Igor 2000. „Eesti valss“ kodumaa tunnusena? – *Eestlane ja tema maa*. Koost. Aivar Jürgenson. Tallinn: Ajaloo Instituut, lk. 159–167.

Tõnurist, Igor 2007. Päkaraauakandle ajaloost. – *Päkaraauakandle mänguõpetus*. Toim. Toivo Luhats, Igor Tõnurist. Tallinn: Eesti Folkloori Selts, lk. 7–13.

Tõnurist, Igor jt 2008. *Eesti rahvapäille*. Tallinn, Viljandi: Ajakirjade Kirjastus.

Uppin, Juhan 2015. *Karl Kikas inspiratsiooniallikana. Mängustiili analüüs*. Magistritöö. Käsikiri. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia; Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Uppin, Juhan 2021. An Overview of Traditional Techniques Used in Estonian Thumpick Kannel Playing. – *Music – the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References*. Ed. Aleksandra Pijarowska. Wrocław: Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, pp. 145–152.

Vooglaid, Ülo 2019. *Elanikust kodanikuks: käsiraamat isemõtlejale*. Tallinn: Ülo Vooglaiu Kirjastus.

Doktorikontsertide kavad

Doktorikontsert I „Päkarauakannel“ / *Doctoral concert I "Thumbpick-kannel"*

27.05.2019, 19:00

Theatrumi saal (Vene 14, Tallinn)

Juhan Uppin (päkarauakannel/*thumbpick-kannel*)

Juhendaja/*Supervisor*: Tuule Kann, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Video: youtu.be/TSft4qlsNTM (1. osa)

youtu.be/BIfVnjRuYjU (2. osa)



Kava/*Programme*:

1. **Uus valss** / *New waltz*

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

2. **Aarna ja Looga reinlender** / *Aarna and Looga reinlender*

ERA, FAM 719 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Tuule Kann 1995. a < Aksel Tähnas, 1911–1997

3. **Kui aasal hõljumas udu** / *Mist Floating on Meadow*

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

4. **Junne Jaani polka** / *Junne Jaan's polka*

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

5. **Seal, kus Emajõgi voolab** / *Where the River Emajõgi Flows*

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

sõnad: Kustas Kikerpuu

6. **Teopoiisi künnilaul** / *Plowing Song*

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

7. **Pulmamarss** / *Wedding March*

trad. (Soome) / õpitud Tuule Kanni järgi

8. **Vana madrus** / *Navigator*

Shane MacGowan / sõnad: Jaan Tätt

9. **Ainult sulle** / *Just For You*

Jaan Metsamärt / pärimuslik versioon õpitud lõõtspillimängija Ants Tauli järgi

10. Kõrtsi polka / Pub Polka

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

11. Ahunapalu valss / Old Waltz from Ahunapalu

ERA, FAM 198 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Ene Lukka; Tuule Kann; Pille Karras (1995) < Aksel Tähnas (1911-1997)

12. Vabakäigu reinlender / Free Gear Reinlender

Juhan Uppin (2019)

13. Tassike teed / Cup of Tea

Joel Steinfeld

14. Rändaja unistus / Traveler's Dream

trad. (Soome) / sõnad: Margus Pöldsepp

15. Võru polka / Võru polka

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

Doktorikontsert II „Allikal“ / Doctoral concert II “The Source”

22.05.2020, 18:00

Vanalinna Muusikamaja (Uus 16c, Tallinn)

Juhan Uppin (teppo-tüüpi lõõtspill / *Teppo-type diatonic accordion*)

Juhendaja/*Supervisor*: Janika Oras, PhD, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Video: youtu.be/I9mYR4RMvvQ



Kava/*Programme*:

1. Polka/Polka

ERR, ACDRF-1228.7 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875-1959

2. Aleksandri valss / Aleksander's Waltz

ERR, ACDRF-1082.5 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875-1959

3. Vana Loosu küla polka / Noore-ea polka / Loosu Village Polka / Young Age 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** / *Reinlender*
ERR, ACDRF-1228.111 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959
5. **Minu armas Klaara / Poissmehe polka** / *My Sweet Klaara / Bachelor's 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** / *Boy, Don't Mess with My Girl*
ERR, ACDRF-1228.12 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959
7. **Üks vanamees raius** / *Family Waltz*
ERR, ACDRF-1228.10 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959
8. **Augusti polkad** / *August's Polkas*
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** / *Loosu Waltz*
ERR, ACDRF-1228.15 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959
10. **Vana polka** / *Old Polka*
ERR, ACDRF-1228.3 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1956 < August Teppo 1875–1959
11. **Vana längus rehetare** / *Old Sloping Cottage*
ERR, ACDRF-1228.24 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1970 < August Teppo jr 1899–1974
12. **Polka** / *Polka*
ERR, ACDRF-1228.30 < Põlva khk, Loosu k – Aino Strutzkin 1970 < Heino Teppo 1930–1977
13. **Vanaaoline valts** / *Vintage waltz*
RKM, Mgn. II 82 c < Rõuge khk, Vana-Roosa k – Herbert Tampere 1957 < Vladimir Sikk 1900–1969
14. **Krakujak / Äiapapa polka** / *Krakowiak / Father-in-Law's 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** / *Polkamasurka*
RKM, Mgn. II 95 c < Hargla khk, Parmupalu k – Herbert Tampere 1957 < Eduard Pärnamets 1890–1967
16. **Lõõtsale / Naha pool oli turupäiv** / *For Accordion / Market Day at Naha*
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 / Village Wedding

ERR, ACDRF-179.1 < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin 1968. a < Karl Kikas 1914–1992

Doktorikontsert III „Meeles“ / Doctoral concert III “In Mind”

5.06.2021, 17:00

Tubina saal, Heino Elleri Muusikakool (Lossi 15, Tartu)

Juhan Uppin (teppo-tüüpi lõõtspill / *Teppo-type diatonic accordion*)

Juhendaja/Supervisor: Antti Paalanen, PhD, *Sibelius Academy, University of Arts Helsinki*

Video: youtu.be/Wlu7UeTYXMI



Kava/Programme:

1. Naturaalmaastikud / Natural Scapes

Juhan Uppin (2021)

2. Vana-Prangli valss / Old-Prangli Waltz

Autor: Richard Reino (1930. aastad)

ERR, ACDRF-2306_18 < Kanepi khk, Vana-Prangli k – Aino Strutzkin 1984 < Richard Reino 1914–2004

3. Veski polka / Mill 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 / Võru Polka

ERA, PI 53 < Võnnu khk, Ahunapalu k – Eesti Raadio 1977 < Aksel Tähnas 1911–1997

5. Vana-Võrumaa polkad / Old-Võru Polkas

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 / Wind in the Sail

Harri Kõrvits „Purjesportlaste laul“

ERR, RMARH-98819 < Kanepi khk, Sõreste k – Aino Strutzkin 1986 < Kalju Sarnit 1928–1998

7. **Galopp** / *Galop*
ERR, D-17470_06 < Tartumaa, Vedu k – Aino Strutzkin 1987 < Aivar Teppo 1958–2017
8. **Karmoška lugu + Polka** / *Garmoschka Tune + 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** / *West Side Waltz*
ERA, Pl 54-B1--Vurr-sahkadi < Kirbla khk, Kirbla k – Pulst, Tampere 1937 < Jaan Rand 1878–1944
ERA, Pl 54-B1--Labajalg < Vändra khk, Eidapere k – Pulst, Tampere 1938 < Hans Dreiman 1872–?
10. **Filmimuusika** / *Soundtrack*
ERA, Pl 15-B2--Polka < Järva-Madise khk – Pulst, Tampere 1936 < Jaan Karjus 1864–?
ERA, Pl 16 A2--Lubja talu omaniku noorema tütre kosjalugu < Jõelähtme, Muuga k – Pulst, Tampere 1936 < Peeter Piilpärk 1872–1948
11. **Pikem tee** / *Longer Road*
Juhan Uppin (2021)
12. **Postid** / *Posts*
Juhan Uppin (2021)
13. **Papiljon** / *Papillion*
Juhan Uppin (2021)
ERR, ACDRF-179.11 < Kanepi khk, Hauka k – Aino Strutzkin 1968 < Karl Kikas 1914–1992
14. **Üle ilma** / *Over the World*
Eeva Talsi / Aapo Ilves / seadnud Juhan Uppin (2020)
15. **Tiivad** / *Wings*
Juhan Uppin (2018)

Doktorikontsert IV „Mind“ / *Doctoral concert IV "Mind"*

24.05.2022, 18:00

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia suur saal, Tatari 13, Tallinn

Juhan Uppin (teppo-tüüpi lõõtspill / *Teppo-type diatonic accordion*)

Juhendaja/Supervisor: Antti Paalanen, PhD, *Sibelius Academy, University of Arts Helsinki*

Video: youtu.be/rcA0r54CPMo



Kavas omalooming / *Self-creation*:

1. **Kui mina hakkas** / *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. **Vabakäigu variatsioonid** / *Free Gear Variations* (2019)
5. **Valss 3. Pörgatades kolmel duuril** / *Waltz No. 3. Bouncing on Three Chords* (2022)
6. **Papiljon** / *Papillion* (2021)
7. **Pikem tee** / *Longer Road* (2021)
8. **Kergelt vürtsikas** / *Slightly Spicy* (2018)
9. **Tantsupõrandal on mängus jig** / *Jig on the Dance Floor* (2020)
10. **Tiivad** / *Wings* (2018)
11. **Jõulurutt** / *Christmas Rush* (2015)
12. **Nihked** / *Switches* (2022)
13. **Postid** / *Posts* (2021)

Summary

This thesis, **“The formation of the traditional playing style of the Teppo-type diatonic accordion in the 20thth century and creating a traditionally informed performance practice”**, submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Music), is an ethnomusiological artistic research paper which examines the traditional playing style of the Estonian Teppo-type accordion as a unique form of expression involving a certain set of playing techniques. The thesis forms the written part of a doctoral artistic research project based on the author’s current practical experience as a stage performer of traditional music and provides the background for four doctoral concerts.

The Teppo-style accordion is a special type of diatonic accordion which was designed by August Teppo (1875–1959) 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 frequently played type of diatonic accordion in Estonia in the 20th century, and is now also known as the Estonian diatonic accordion. The roots of playing the Teppo accordion date from the last quarter of the 19th century, the era when the newer type of traditional music based on functional harmony superseded the older traditional musical and aesthetic styles. As such it represents an older layer and aesthetics of this newer, functional-harmony-based type of traditional music which is common till today.

Although as a musician I have never allowed myself to be limited by tradition, an awareness 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 of the whole tradition and/or of a particular performer, and how to make the best use of the features of the traditional style in individual performance practice. For a traditional musician the question of how to perform in the right style (in the tradition) is also a conceptual one. My research aims to describe in depth the traditional style here considered 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 individualise this style on a broad basis. My performance style and the 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 obtain 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 used are music analysis based on music practice and my self-reflection as a musician. To analyse the performance style of other players I use the methods of (1) transcribing the audio recordings and (2) separating out the individual stylistic elements. I also use the method of (3) self-reflection to analyse my creative process and performance practice. In addition, the methods used to create a traditionally informed performance practice are (4) learning by listening to the recordings, (5) playing while listening to recordings, (6) slowing down the recording and (7) playing according to the transcriptions. In order to preserve the previous playing tradition it is important to notice many subtle nuances of style that go far beyond 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 for my 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 for which different variants by different performers have been recorded. The style analysis is based on a sample of 10 different tune types represented by 32 sound recordings performed by a total of 12 players. There are full transcriptions of the recordings (Appendix 1) as well as the respective sound recordings (Appendix 2).

In comparison with the older layers of Estonian traditional music and (both older and newer) folk songs, newer Estonian instrumental folk music has been less studied. As might be expected in a relatively young and vibrant tradition, the amount of academic research in the field of the 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 studies about Estonian folk instruments and instrumen-

tal traditional music are Herbert Tampere (1975) and Igor Tõnurist (1996, 2000, 2007, 2008).

My thesis consists of four main chapters. In the first chapter “Theoretical framework” I discuss 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, thus emphasising the playing process (embodied instrumental techniques).

Playing style consists of playing techniques, i.e. technical means for conveying musical thought. 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, agogics, tempo and dynamics, but also variation of the melody, shaping of the texture, and even harmonisation.

In the second chapter “Introduction to the Teppo-type diatonic accordion”, I give an overview of 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 Rheinländer. 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, 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, equally prominent player was Aivar Teppo (1958–2017).

The third and longest 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 might apply to traditional music. I also characterise the musical material under analysis. The analytical method used in this research is based on separation of the stylistic elements in correspondence with 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 reveals that it is the interpretation of the melody and the texture techniques of the right hand that differ the most among the different players. Melodic variation is based on a simplified imaginary model of a melody (such as a well-known song tune) which is realised 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” harmonisation (in comparison with the norms of European functional harmony) is worth mentioning. This kind of “folk harmonisation”, conditioned by the convenience of the playing technique and the lack of differentiation between chordal and figurative melody notes, became the stylistic and aesthetic norm. With regard to the general stylistic elements, the preferred performance tempo 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 similar in the older style, which may point to the comfort and inertia of the player’s (and dancers’) movements.

The results of the analysis are summarised in section 3.4, which discusses the development of the Teppo-type accordion playing style during the period under research. In this development process it is possible to separate the older and newer styles on the basis of the more narrowly or widely 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 and Aivar Teppo the newer style, while Karl Kikas’ style is a transitional one, 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 a more concise overview of the development of the style and the results of the analysis of stylistic elements. Table 11 shows the traditional commonality of the older and newer styles, Table 12 analyses the changes in style with the example of three personal styles representing three generations. In the same subchapter, I also show how a similar playing style and manner of expression is not only characteristic of the Teppo-type accordion, but also characterises the playing of certain repertoire on different folk instruments in a certain time period, i.e. it is applicable to a wider range of music.

In the fourth chapter “Creating a traditionally informed performance practice”, which is 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 my artistic research goals. 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 focus 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 research and broaden the newer style. The fourth project “Mind” focuses on my own compositions and my search for a personal sound language, where awareness of tradition is not an end in itself. I describe how I have “re-used” or further developed some elements and techniques of the traditional style. With respect to my own compositions, I distinguish between new creation in the traditional style, renewal of traditional pieces (innovative arranging), and stylistically free compositions.

Tradition is a process that is constantly evolving. The overall conclusion with regard to the steady development of this tradition is that alongside newer developments the older style has also been preserved in the 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 fact 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 and by the urge to create new techniques or tunes that fit into that style, also through a synthesis of the traditional style with new, contemporary styles and techniques on the Teppo-type accordion.

In conclusion, summarising the results of this thesis and of 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 became convinced of this myself during my own research. Exploring the details of the musical texts in depth helped me not only to better understand the structure and internal logic of the music (i.e. how the players thought), but

also to realise 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. D G **A** D G

2. D G

10. D G

18. **B** C D G

26. C D G

aegustus

02 Üks vanamees raius – Arnold Pärnamets (1957)

1. ^D **A** ^A ^D ^A

2. ^A

3. ^A =2 =1

9 ^D ^A ^D ^A

17 ^{<D} **B** ^G ^{<D} ^A ^D

26 ^{<D} ^G ^{<D} ^A ^D ^A

kerge harpedžo

03 Valss – Heino Teppo (1970)

1.  **A**

2. 

3. 

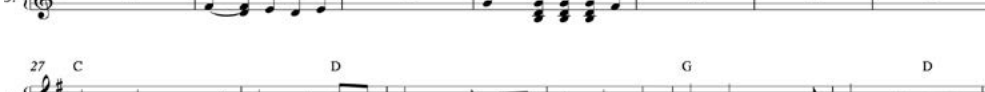
10.  **B**

2. 

3. 

20. 

2. 

3. 

27. 

2. 

3. 

04 Perekonnaavalss – Aivar Teppo (1995)

2

17 G C D G

1. Soprano

2. Alto

3. Tenor

4. Bass

25 G C D G

1. Soprano

2. Alto

3. Tenor

4. Bass

paus agglustus

2) Tüüpmeloodia: Meremehe seiklus

05 Valss – August Teppo (1956)

August Teppo

Vorm: A1/A2/B1/B2/A3/A4/B3/B4/A5/A6/B5/B6

A

1. 2. 3. 4. 5. 6.

9

1. 2. 3. 4. 5. 6.

B

17 2. 3. 4. 5. 6.

3

4

25 C G D G

1. =2 =3 =1 =1

2. =2 =3 =1 =1

3. =2 =3 =1 =1

4. =2 =3 =1 =1

5. =2 =3 =1 =1

6. =2 =3 =1 =1 Løpp

06 Meremeeste seiklus – Richard Reino (1961)

Vorm: A1 A2 B1 B2 (A3 A4) C1 (A5 A6 B3 B4 A7 A8) C2

1. ^G **A** ^D

2.

9

1. ^G

2. ^G

17 **B** ^D ^{<G}

1.

2.

25 ^C ^G ^D ^G ^D ^G

1.

2.

33 ^D ^G ^D ^A

1.

2.

41 ^G ^{<D}

1.

2.

50 ^G ^D ^A ^G ^D ^{1.} ^A ^G

1.

2.

60 ^D ^{2.} ^A

1.

2.

67 ^D ^A ^D ^G

1.

2.

lõpp

07 Meremehe seiklus – Karl Kikas (1954)

A

9

18 **B**

27

osa C

10

21

29

variatsioon kordusel

1. 2. G

1. G 2. G D G

1. G 2. G D G

08 Meremehe seiklus – Kalju Sarnit (1987)

1.

2.

3.

17.

25.

33.

41.

48.

lõpp

51

1. G D $\text{1.} <\text{G}$ $\text{2.} <\text{G}$ $>\text{G}$ 3

2.

3. C 1. 2.

59

1. C tr 3 3 3 3 3 G tr 3 3 tr

2.

3.

70

1. tr^* C 3 3 3 3 F 3 3 3 G F 3

2.

3.

79

1. tr^* C 3 3 3 3 G tr 3 3 3 tr 3 3 C tr 3

2. tr

3.

3) Tüüpmeloodia: Ma tahaksin kodus olla

09 Ma tahaksin kodus olla – August Teppo jr (1970)

1. **A** G D G D **B** G

2. =1 =1 =1 =2 =2 =1 =2 =1 =2

3. =3 =3 =1 =1 =1 =2 =2 =1 =2 =1 =2

4. =3 =3 =1 =1 =2 =2 =1 =2 =1 =1

5. =3 =3 =1 =1 =2 =2 =1 =1 =1 =1

11 D G C

1. =1 =1 =1

2. =2 =1 =1 =2 =1

3. =2 =1 =1 =2 =1

4. =2 =1 =1 =4 =1

5. =2 =1 =1 =4 =1

17 <G >G D <G >G

1. =1 =1 =1 =1

2. =1 =1 =1 =1

3. =1 =1 =1 =1

4. =1 =3 =1 =2

5. =1 =1 =1 =1

3

10 Ma tahaksin kodus olla – Richard Reino (1977)

1. **A** **B**

1. G D G D G C

2. $G=C$ $=1$ $=1$ $=1$ $=1$ $=1$

3. $G=C$ $=1$ $=1$ $=1$ $=1$ $=1$

4. $=2$ $=2$ $=1$ $=1$ $=1$ $=1$

5. $=2$ $=4$ $=2$ $=1$ $=1$ $=1$

2. G D G C

1. G D G C

2. $=1$ $=1$ $=1$ $=1$

3. $=1$ $=1$ $=1$ $=1$

4. $=2$ $=1$ G $=1$

5. $=1$ $=1$ $=1$ $=2$

18. G D G

1. G D G

2. $=1$ $=1$ $=2$ G

3. $=1$ $=1$ $=1$ G

4. $=1$ $=1$ $=1$ G

5. $=1$ $=1$ $=1$ G

11 Ma tahaksin kodus olla – Kalju Sarnit (1998)

The musical score is for the song "11 Ma tahaksin kodus olla" by Kalju Sarnit (1998). It is written for three voices (1, 2, 3) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a box labeled A, B, and C.

System 1 (Measures 1-8): The key signature is one sharp (F#). The first voice (1) has a melodic line starting on G4, with chords G and D. The second voice (2) has a melodic line starting on G4, with chords G and D. The third voice (3) has a melodic line starting on G4, with chords G and D. The piano accompaniment has a bass line starting on G2, with chords G and D.

System 2 (Measures 9-16): The key signature changes to one sharp (F#). The first voice (1) has a melodic line starting on G4, with chords C, B, and D. The second voice (2) has a melodic line starting on G4, with chords C, B, and D. The third voice (3) has a melodic line starting on G4, with chords C, B, and D. The piano accompaniment has a bass line starting on G2, with chords C, B, and D.

System 3 (Measures 17-24): The key signature changes to one sharp (F#). The first voice (1) has a melodic line starting on G4, with chords C, B, and D. The second voice (2) has a melodic line starting on G4, with chords C, B, and D. The third voice (3) has a melodic line starting on G4, with chords C, B, and D. The piano accompaniment has a bass line starting on G2, with chords C, B, and D.

12 Ma tahaksin kodus olla – Aivar Teppo (1995)

1. **G** **A** **D** **<G**

2. **V** **V** **=1** **=1** **=1** **=2**

3. **=1** **=3** **=3** **=3** **=1** **=2**

4. **=3** **=1** **=3** **=3** **=1** **=2**

5. **=3** **=3** **=2** **=2** **=1**

2. **B** **C** **G** **D** **<G**

1. **=1** **=1** **=1** **=2** **=3**

2. **=1** **=3** **=1** **=2** **=3**

3. **=2** **=1** **=3** **=2** **=3**

4. **=2** **=3** **=2** **=3**

5. **=2** **=1** **=3** **=2** **=3**

18. **C** **G** **D** **G**

1. **=1** **=2** **=2** **=3**

2. **=3** **=2** **=2** **=3**

3. **=4** **=3** **=4**

4. **=3** **=4**

5. **=3** **=4**

4) Tüüpmeloodia: Sitsikleit

13 Sitsikleit – Karl Kikas (1972)

13 Sitsikleit – Karl Kikas (1972)

14 Ma ei lähegi täna koju – Elmar Koovik (1983)

Ma ei lähegi täna koju – Elmar Koovik (1983)

15 Must kleit – Arnold Pärnamets (1957)

1. 

2.

3.

4.

5.

8

1.

2.

3.

4.

5.

17 **B**

1.

2.

3.

4.

5.

4

25

1.

2.

3.

4.

5.

5) Tüüpmeloodia: Väike Ants

16 Väike Ants – Karl Kikas (1968)

17 Pulmapolka – Elmar Koovik (1983)

18 Eesti polka – Arnold Pärnamets (1957)

18 Eesti polka – Arnold Pärnamets (1957)

19 Väike Ants – Kalju Sarnit (1987)

19 Väike Ants – Kalju Sarnit (1987)

20 Loosu küla polka – Heino Teppo (1970)

Musical score for "20 Loosu küla polka" by Heino Teppo (1970). The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of three systems of three staves each.

System 1 (Measures 1-8): Marked **A**. Includes first and second endings. Chords D, A, and (A) are indicated.

System 2 (Measures 10-15): Marked **B**. Includes a repeat sign. Chords D, A, and (A) are indicated.

System 3 (Measures 16-20): Includes first and second endings. Ends with **Lõpp** (End). Chords D, A, and (A) are indicated.

6) Tüüpmeloodia: Võru polka

21 Polka – August Teppo (1956)

1. **A** G D G

2. **A** G D G

9. **A** G D G

17. **B** D G D

28. **C** D G D

38. **C** D G D

22 Polka – Richard Reino (1971)

A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

B

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

23 Pruudi polka – Karl Kikas (1968)

A

1. C G C

2. =1

3. =2 =2

4. =2 =2 =2 =3 =3 =1

B

2

9 G C F C F C G

1. =1

2. =1 =2 =1 =2 =2 =2 =2

3. =1 =2 =2 =2

4. =1 =2 =2 =2

20 C F C G C G

1. =1 =2 G G G

2. =1 =2

3. =1 =2

4. =1 =2

31 C C F C G C 3

1. 

2. 

3.  Lõpp

4. 

40 G C

1. 

2. 

3. 

4. 

7) Tüüpmeloodia: Krakovjak

26 Krakujak – Elmar Lindmets (1957)

26 Krakujak – Elmar Lindmets (1957)

Section A: D A D A D

Section B: G D A D

27 Krakujak – Arnold Pärnamets (1957)

27 Krakujak – Arnold Pärnamets (1957)

Section A: D A D A D A D A

Section B: G D A D

28 Krakovjak – Elmar Ruusamäe (2009)

13

5

9

A D A D A D

B G D A D

G D A D

8) Tüüpmeloodia: Vengerka

29 Vana vengerka – August Teppo (1956)

A

B

30 Vinjerka – Eduard Pärnamets (1957)

A

B

31 Vengerka – Aivar Teppo (1995)

Musical score for "31 Vengerka" by Aivar Teppo (1995). The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of three systems of two staves each.

System 1 (Measures 1-8): Marked **A**. Chord symbols: G, D, G, D. Includes a first ending (1. G).

System 2 (Measures 9-13): Marked **B**. Chord symbols: G, C, D. Includes a rehearsal mark and a text box: "Esimesel libimängul B osa ei korda". Includes a second ending (2. G).

System 3 (Measures 14-18): Chord symbols: G, D, G. Includes a first ending (1.) and a second ending (2. G).

9) Tüüpmeloodia: Teised naised

32 Teised naised – Karl Kikas (1954)

A

10 **B**

10) Tüüpmeloodia: Tule aga tule

33 Reinlender – Richard Reino (1961)

A

9 **B**

17 **C**

LISA 2: Helisalvestised

Helisalvestised asuvad digitaalsel kujul alloleval aadressil:
<https://doi.org/10.58162/wcj1-2m26>.



1) Tüüpmeloodia: Üks vanamees raius

- 01 Perekonna valss – August Teppo (1956)
- 02 Üks vanamees raius – Arnold Pärnamets (1957)
- 03 Valss – Heino Teppo (1970)
- 04 Perekonna valss – 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)

Previous Publications / Sarjas varem ilmunud

- **Marion Jõepera.** Ruumitaju loomine ja suunamine kui postdramaatilise dramaturgi peamine töövahend. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loomeuurimused 1, Tallinn 2018.
- **Jonathan James Beresford Henderson.** Rehearsal Strategies Towards Ensemble Cohesion: Performing the Sonatine for Flute and Piano by Pierre Boulez. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loomeuurimused 2, Tallinn 2019.
- **Мария Корепанова.** Импровизация и варьирование в исполнении бесермянских крезей в традиции и на сцене: исследование первоисточников и творческая реконструкция. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loomeuurimused 3, Tallinn 2021.
- **Saale Fischer.** Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loovuurimused 4, Tallinn 2022.
- **Piret Jaaks.** Kirjutada inimesi: kogukondade uurimine ja dokumentaalteatri loomise vahendid dramaturgi töös. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Loovuurimused 5, Tallinn 2023.

