

# Ühe pilliloo kolm versiooni

Guldžahon Jussufi

---

**Teesid:** Artikkel vaatab rahva- ja kunstmuusika omavahelisi seoseid ühe pilliloo näitel, jälgides selle arengut kolme kunstniku käsitluses. Rahvapillimehe Kandle-Jussi “Vana polka Saaremaalt” on inspireerinud nii heliloojat Eduard Tubinat virtuoosse klaveripala “Kandle polka” loomisel kui ka klaverimängijat-improvisaatorit Leida Idlat pala “Ringliikumine” komponeerimisel.

**Märksõnad:** kannel, polka, rahvamuusika, rahvapillimees, helilooja

Käesolev artikkel põhineb tantsuviisil “Vana polka Saaremaalt”. Lugu on mänginud kandlevirtuoos Johannes Rosenstrauch, keda rohkem tunti Kandle-Jussina. Eduard Tubinat inspireeris see polka looma klaveripala “Kandle polka”. Sama viisi on töödeldud ka Leida Idla oma võimlemisharjutuste saatemuusikana mõeldud kompositsioonis. Algul keskendun kandleloo kolmele helisalvestusele. Järgmiseks kõrvutan kandleviisi Eduard Tubina teosega, seejärel jälgin, milliseid arenguid on Kandle-Jussi esitatud viis läbi teinud Leida Idla käe all.

Töös on kasutatud järgnevaid materjale: 1) CD-koopia Kandle-Jussi poolt 1956. aastal sisse mängitud helilindist B-duur variandiga<sup>1</sup>; 2) helikassett sama loo C-duur ja F-duur variantidega<sup>2</sup>; 3) viisi Eduard Tubina 17. juulil 1947. aastal tehtud noodistus (Rumessen 2010: 279); 4) Tubina klaveripala “Kandle polka” noot (Tubin 2005: 18–21); 5) CD-koopia Leida Idla klaveriimprovisatsioonidega, mis on tehtud Eesti Spordimuseumis leiduva vinüülplaadi järgi<sup>3</sup>.

Et paremini mõista nende muusikapalade loomise ajendeid ja autorite suhtumist rahvamuusikasse, olen tekstile lisanud mõningaid eluloolisi seiku. Eduard Tubinat ja Kandle-Jussi puudutavad andmed pärinevad valdavalt ajakirjanduses ilmunud artiklitest ja intervjuudest, viimase kohta leiab andmeid August Pulsti meenutuste käsikirjast (Pulst 1961–1967). Kandle-Jussi puhul olen kasutanud veel Sulev Tiitsu (Sulev Tailo)<sup>4</sup> koostatud käsikirja (Tailo: 2009).

Andmed Leida Idla kohta leiduvad tema tütre Daisy Nilsson-Idla ja kaasaegsete (Ingrid Idla jt 1991) mälestustes.

Mõtte võrrelda Kandle-Jussi mängitud viisi erinevaid tõlgendusi, andis mulle Vardo Rumesseni koostatud Eduard Tubina helitööde temaatilis-bibliograafiline kataloog (Rumessen 2003: 168), kus muuhulgas leidub viiteid helilooja inspiratsiooniallikatele.

## Vana polka Saaremaalt

Johannes Rosenstrauch, rohkem tuntud Kandle-Jussina, on sündinud 24. veebruaril 1891. aastal Rakveres. Tema isa pidas linna lähedal Kuivakaevu kõrtsi. Jussi haridustee piirdus kahe klassi külakooliga. Vanemad panid ta kullassepa õpipoisiks. Juss oli üheksa aastat vana, kui isa ostis talle Rakvere turult kuuekümmet viie kopika eest väikese kandle. Pudeli viina eest lubanud müüjad poisile kätte näidata, kuidas mängimine käib. Viin joodud ära, aga õpetamisest ei tulnud midagi välja (Kures 1956). Poiss pidi ise kandlest jagu saama ja see läks tal hästi korda.

Täiskasvanuks saades töötas Juss raudteel konduktori, vanemkonduktori ja magamisvaguni saatjana. Esimese maailmasõja ajal viibis ta Vene vägede autojuhina Kaukaasia rindel. Kannel oli kõikjal tema kaaslaseks. Tagasi kodumaal, teenis ta elatist jällegi raudteel, aga proovis ka ehitustöölise, kinomehhaaniku, klaverihäälestaja ning muid ameteid (Kures 1956).

Pidevamat rakendust kandlemängijana leidis Kandle-Juss Tallinna Võimlemise Instituudi juures, mille oli asutanud Ernst Idla 1931. aastal Ülemaalse Eesti Noorsoo Ühenduse (ÜENÜ) juurde.<sup>5</sup> Instituudi õppeprogrammi kohustuslik osa oli rahvatants, mille saatemuusika eest kandis hoolt Kandle-Juss. Kandlelugudega esines ta ka raadiosaadetes. Ilmselt oli ta üks esimesi eesti rahvapillimehi, kes üritas elukutselisena läbi lüüa.

Vene okupatsiooni eest põgenes Kandle-Juss 1944. aasta septembris Rootsi. Alates 1947. aastast elas ta pidevalt Örebros, aga ülalpidamist teenis kohaliku Scania saapavabriku töölisena. Kandlemäng ei jäänud unarusse, kuid nüüd mängis ta rohkem enda lõbuks ja sõpradele. Esinemisi laiema publiku ees juhtus harva.

Ühes 1955. või 1956. aasta paiku kunstnik Erik Schmidtile<sup>6</sup> saadetud kirjas jutustab Kandle-Juss:

*Mina pakkisin pilli kotti ja tegin otsuse, ja lähen sõidan kõige lähemasse sanatooriumi mängima haigetele. Mitte raha eest. Seal on kaks eestlast, üks on nimega A. Roots, teine on Sammalselg. Aga seal võib veel leida*

*teadmatuid inimesi eest. Nii siis aega on ja saab näha ja kuulda nende meelsust. Hiljem sõidan kaugemad ringreisud haiglatesse ja sanatooriumidesse, peale nimepäeva (Kandle-Juss 1955).*

Kandle-Juss suri 30. augustil 1958. aastal. Nädal enne seda, 24. augustil külastasid Jussi ja salvestasid tema pillilugusid helilindile soome kandlemängija Anne Kääriäinen ning kaasmaalane Sulev Tiits. Need lood jäid võib-olla viimasteks tema elus.

Seda tüüpi kannel, millel mängis Kandle-Juss ja mis tänapäeval kannab viisikandle nimetust, hakkas Eestis levima 19. sajandi lõpul. Pärandkultuuris tuntud arhailisest kandlest (*Baltic psaltery*), (Tõnurist 1996; Peekna 2010 jt) mille modifikatsiooniks on tänapäeva väikekannel, erineb viisikannel tunduvalt suurema arvu keelte ja suuremate mõõtmete poolest. Kuid põhimõtteline lahknevus arhailisest kandlest seisneb viisikandlel bassikeelte olemasolus. Organoloogia liigitab viisikandle lihtsamat tüüpi, sõrmlauata diatooniliste tsitrite hulka. Hea ülevaate iga sorti tsitritest on andnud Vladimir Košelev (Košelev 2002). Kandle-Jussi jutustuse põhjal on raske arvata, milline oli tema esimene, laadalt ostetud pill. Hiljem mängis ta küll kindlasti viisikandlel, seda tunnistavad helisalvestused, aga ka fotod ja Erik Schmidti maalid.

Siin vaatluse alla tulev tantsuviis kannab kõigis ajaleheartikleis ja Kandle-Jussi repertuaari loendeis nimetust “Vana polka Saaremaalt”. Puhtal kujul olmelist tantsulugu mängib Kandle-Juss nagu kuulamiseks määratud kontsertpala. Esile kerkivad kandles peituv emotsionaalne rikkus ja interpreedi enda kõrgetasemeline mäng.

Esitades oma repertuaari häälestas Kandle-Juss pilli kas C-, B-, F- või A-duuris. Minu käsutuses olevatest selle loo variantidest on üks mängitud F-duuris (noodinäide 1),<sup>7</sup> teine B-duuris (noodinäide 2), kestusega vastavalt 57 ja 59 takti. Kolmas variant C-duuris (noodinäide 3) vältab ainult 18 takti. Ilmselt oli see mõeldud näidisenä, nagu ka sama helilindi ülejäänud lood.<sup>8</sup> Polka kõik kolm varianti kõlavad ilmekalt, fraseerimine on selge, mis laseb lool mõjuda kompaktselt ja terviklikuna. Algul mõõdukas tempo kiireneb järk-järgult, kuid kahes viimases taktis (B-duur ja F-duur variantides) raugub hoog järsult. C-duur variandis tempo on ühtlane, kõikumisi ette ei tule. Kõigi kolme variandi lõpuakord kõlab arpedžona.

“Vana polka Saaremaalt” tugineb klassikalisel funktsionaalharmoonial ning esindab n-õ homofoonilist faktuuritüüpi – melodiat ja saadet. Kõigi kolme variandi puhul põhineb saade Alberti bassi laadsel figureerimisel. Rütm varieerub aktiivselt. Pääaegu iga järgmise takti rütmijoonis sisaldab mõne muutuse. Kõik kadentsid on harmoonilised. Mõnikord rõhutab Kandle-Juss kadentside esiletoomiseks saates akordilist faktuuri, mõnikord aga mitte (noodinäide 4).

### Vana polka Saaremaalt

♩ 92-96

6

10

14

18

22

26

Noodinäide 1.

The image displays a musical score for a single melodic line, presented in three different versions. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked with a 'z' (allegretto) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 30, 34, 38, 42, 46, 50, and 54 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the final system, starting at measure 54. The piece concludes with a double bar line.

### Vana polka Saaremaalt

♩. 94 → 104

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a tempo change from 94 to 104. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The score is divided into seven systems, each with a measure number (6, 10, 14, 18, 22, 26) at the start of the first staff. The piece concludes with a final note in the treble clef.

Noodinäide 2.

The image displays a musical score for a single melodic line, presented in three different versions. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The measures are numbered 30, 34, 38, 42, 46, 50, and 54. The first six systems (measures 30-50) feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the treble staff and a steady bass line in the bass staff. The seventh system (measures 54-56) includes a *poco rit.* marking and concludes with a final chord in the treble staff.

### Vana polka Saaremaalt

Rubato

♩. 116

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a 'Rubato' marking and a tempo indication of '♩. 116'. The piece begins with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. From measure 5 onwards, the right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Noodinäide 3.





Vana polka Saaremaalt variantide kadentsid.

*Noodinäide 4.*

Kõik Kandle-Jussi lood on päritolu ja iseloomu poolest lauluviisid. Otstarbekas on neid vaadata salmide, melostroofide kaupa,<sup>9</sup> mis jagunevad kaheks perioodiks. Tähistame neid tähtedega A ja B, aga melostroofe tähekombinatsiooniga AB. Seega esindab melostroof siin kaheosalist (liht)vormi.

B-duuri ja F-duuri variantides kordub melostroofi (AB) materjal järgmisel kujul: AB A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>A<sup>2</sup>B<sup>2</sup>A<sup>3</sup>. Kuna mõlemad variandid lõpevad A perioodiga, on melostroofi aluseks olev kaheosaline vorm arendatud siin n-ö repriisiliseks vormiks, millel on teatav sugulus nn kolme-viie-osalise vormiga (ABABA). Lisaks eeltoodule sisaldab see lugu ka sissejuhatust, mis väljendub vaid üheainsa akordi ja sellele järgneva pausina. Rahvamuusikutele on üldiselt omane alustada iga järgmist lugu sellise akordiga, mis fikseerib helistiku ja järsult summutatuna koos sellele järgneva pausiga annab kätte tempo. Motiivide algus langeb enamasti rõhutule taktiosale. Saatepartii pilt on vastupidine: taktid algavad rõhulisel taktiosal. Pillimees kasutab teadlikult sellist võtet, kus meloodia tihti ootamatult takti alguses pauseerib. B-duuri variandi rõhuliste ja rõhutute motiivialguste vaheldumise skeem on järgmine: A – 3-1, 1-3; B – 1-3,1-3; A<sup>1</sup> – 1-3, 1-3; B<sup>1</sup> – 1-3, 1-3; A<sup>2</sup> – 1-3, 1-3; B<sup>2</sup> – 1-3, 1-3; A<sup>3</sup> – 1-3, 1-3. F-duuri variandi skeem on samasugune ühe erandiga: A – 2-2, 1-3.

Nii viis (meloodiahääl) kui ka saatepartii põhinevad funktsionaalharmoonial, meloodiahääl n-ö kasutab ära ühe osa hetkel valitseva harmoonia helidest ja saatepartii teise osa; mõnikord esineb ka dubleerimist) (noodinäide 5). Kadentsid on harmoonia arpedžeeritud kadentsi lõputoonikat kaunistava, n-ö selle arpedžeerimisest välja kasvava kvindikäiguga (vt noodinäide 2 taktid 5, 9, 13 jne). Kolm takti enne lõppu tempo aeglustub. Pala lõpeb kahe toonika kolmkõlaga: algul kõlab T-kolmkõla *staccatos*, millele järgneb T-kolmkõla sekstiga arpedžo kujul, mis jääb kõlama kuni hääbub (noodinäide 6).

F-duur variandi kadentsid on esile tõstetud akordilise faktuuri kasutamise kaudu (vt noodinäide 1 taktid 4, 9, 17, 21, 25 jne). Kandleloo lõpetab *fermaadiga* pikendatud T-kolmkõla arpedžo. Seesama akord kõlab loo algul *staccatos*, kuid mittetäielikul kujul (puudu on kolmkõla tertsi).

“Vana polka Saaremaalt” harmooniline ülesehitus vastab funktsionaalharmoonia reeglitele, kus on aluseks toonika püsifunktsioon ja dominant alluv.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Vana polka Saaremaalt'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows four measures with chords labeled V<sub>64</sub>, V<sub>43</sub>, I, and I<sub>6</sub> below the bass staff. The second system shows three measures with chords labeled VII<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, and I below the bass staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Vana polka Saaremaalt - saatepartii kujunemine

*Noodinäide 5.*

The image shows a short musical excerpt from 'Vana polka Saaremaalt' in B-flat major, 2/4 time. It consists of two staves. The melody in the treble clef staff ends with a fermata over a chord. The bass clef staff provides a simple accompaniment. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

Vana polka Saaremaalt (B-duuris) - kaks viimast takti

*Noodinäide 6.*

Nende funktsionaalne suhe avaldub selles, et esimene lause lõpeb enamasti dominant ja teine toonikasse. Loo kõigi kolme versiooni puhul põhineb harmooniline plaan samuti T ja D funktsioonidel, kuid kaheosalisele vormile ebatüüpiliselt algab melostroofi esimene periood dominantilt ja teine periood toonikalt.

C-duur variant kestab kõigest ühe melostroofi (AB) ja põhineb nagu B-duuri ja F-duuri variandidki T ja D funktsioonidel, mis on esitatud juba 4taktilises sissejuhatuses. Kohati jaotub meloodia kahe käe vahel (taktid 7, 8, 10, 11). Kadentsid taktides 8, 12 ja 16 on mängitud samuti nagu B-duur variandis. Silma paistab ühtlane ja enam-vähem pausideta liikumine A- ja B-osadel. Nii motiivide kui ka saatepartii algus langeb rõhulisele taktiosale välja arvatud taktid 14, 15 ja 16 (vt noodinäide 3).

Tähelepanu väärrib Kandle-Jussi sünnipärane harmooniatunnetus. Igas loos, hoolimata kandle häälestusest, oskas pillimees alati leida õiged akordid ja harmooniad omavahel suurepäraselt sobitada. Noodikirjast, rääkimata muusikateooriast, puudusid tal vähimadki teadmised, kuid lisaks põhiastmete kolmkõladele opereeris ta suure kergusega kõrvalastmetelt üles ehitatud kolmkõlade ja nende pööretega. Eesti kandlemängijate seas on ta tänini ainuke, kes kasutas dominantseptakordi ja selle pöörded. Saatepartiit on väga peened ja maitsekad sõltumata loo žanrist (polka, valss, polka-masurka). Saateakordid on sageli arpedžeeritud, samal ajal kui enamiku kandlemeeste praktikas leiame valdavalt harmooniaid, mis on esitatud akordilisel kujul. Iga üksik *strijh* ja isegi lühikesed, noodikirjas märkimata jäävad pausid on selgelt kuulda.

## “Kandle polka”

Eduard Tubina loomingu kaalukaima osa moodustavad sümfooniad. Seetõttu on täiesti loomulik, et muusikateadlaste tähelepanu koondub eelkõige Tubina sümfoonilistele teostele. Minu artiklile lähedane teema, rahvaviisid Tubina klaveriloomingus, on käsitlemist leidnud Urve Lippuse (Lippus 1977) ja Vardo Rumesseni töödes (Rumessen 2010: 265–289).

Tervelt kolmandikus Tubina helindeist kõlavad rahvamuusika motiivid. See viitab tõsiasjale, et rahvaviisid on helilooja isikupärase helikeele tähtis osa. Kas on tegemist lapsepõlve helimaailma edasikestmisega täiskasvanus, teadliku arvestusega lihtsaimal teel saada ainet uue helitöö tarvis või aupakliku kummardusega rahvakultuuri poole? Sama mündi teine külg on muidugi juhud, mil helilooja pöördub rahvamuusika poole mitte sisemise vajaduse ja veendumuse ajal, vaid imiteerib rahvamuusikalisust kunstilistel kaalutlustel.

Eduard Tubina sõprus rahvamuusikaga kestis terve elu. Sellest tunnistab juba tema esimene, õpiaastail Tartu Kõrgemas Muusikakoolis (1929) kompo-

neeritud orkestriteos “Eesti rahvatantsud”. Ilmselt pole seegi lihtne juhused, et 1938. aasta kevadel võttis helilooja ette sõidu Budapesti, kus töötasid Béla Bartók ja Zoltán Kodály, rahvamuusika heliloomingusse kaasamise entusiasmiga. Koju tagasi jõudnud, suundus Tubin juba ise rahvaviise koguma. Eesti Rahvaluule Arhiivi registreerimisraamat tunnistab, et ka rahvamuusika arhiivi rikkalikke kogusid hakkas helilooja kasutama Budapesti-sõidu järel (Lock 2002: 63–64).

Astrid Kippasto-Sisask seostab Tubina pühendumuse rahvamuusikale 20. sajandil paljude rahvaste juures ilmneva püüdega luua oma originaalne rahvuslik muusikastiil ja nimetab seda uusromantismiks (Kippasto-Sisask 1962: 265). See väide on võib-olla liialt sirgjooneline, kuid suure plaanis üsna lähedal tõele. Kahtlemata leidub heliloojaid, kellele rahvamuusika on vahend, mille abil nad märgistavad ennast mingi kultuurikogumi liikmena. Eduard Tubina, nagu enamiku tema ja temale eelnenud põlvkonna eesti heliloojate puhul ei ole rahvaviisil siiski märgiline, vaid olemuslik iseloom. Tubin võtab rahvalt viisi ja paneb selle hingama oma individuaalse vaimulaadi järgi. Rahvaviis on Tubinale vajalik, sest see väljendab vaimuvallas sündivat muusikalist reaalsust kõige lähedasemal ja arusaadavamal moel.

Mõistmaks helilooja teadvuse sügavustes peituvat sidet muusikakultuuriga, on vist kõige parem minna tagasi tema lapsepõlve. Oma muusikutee alguse kohta jutustab Eduard Tubin:

*Hakkasin mängima pikoloflööti, kui olin kuus aastat vana. Vend, kes oli kooliõpetaja, suri noorelt tiisikusse. Temast jäid järele viiul ja pikoloflööti, minu kuueaastastele sõrmedele paras instrument. Hakkasin mänguriista uurima ja isa näitas mulle ühe noodid, et vaata siin on g. Noodid olid isal olemas, sest ta ise mängis trombooni. Varsti oli pikoloflöödi tehnika mul nii selge, et võisin koos isaga orkestrisse mängima minna. Võisin siis olla vist kaheksa aastane. Näpud suure flöödi peale veel ei ulatunud. Kodus harjutasin ma niimoodi, et seakarjas käies oli vabas looduses hea pilli puhuda. Nii algas minu karjäär umbes I Maailmasõja paiku.*

*Siis tuli esimene saksa okupatsioon, kui isa müüs Tartus vasika ära ja otis mulle tahvelklaveri. See oli üks vana logu ja ka madalam, kui hariplik klaver. Aga kõik keeled olid peal ja mängida sai. Keegi seda mängida ei osanud, isa ka mitte. Aga mina hakkasin õppima. Meil oli Punscheli koraalide raamat. Esimesel päeval mängisin selle järele viit, teisel päeval mängisin teist häält ka juurde ja siis läks veel üks päev kui ka bassiga hakkama sain ning võisin mängida koraaliviise (Pekomäe 1981).*

Eduard Tubina klaveripalade tsükkel “Neli rahvaviisi minu kodumaalt” on loodud 1947. aastal. Erilist huvi pakub tsükli kolmas pala, “Kandle polka”

(Tubin 2005: 18–21), milles helilooja lähtub Johannes Rosenstrauchi mängitud kandleviisist. Kuivõrd selle loo helisalvestus on säilinud, avaneb ainulaadne võimalus võrrelda originaalesitust rahvapillil Tubina noodistusega (Rumessen 2010: 279) ja selle põhjal loodud teosega. Kerkib küsimus, kas helilooja noodistas kandlepala ettekande ajal, vahetult selle järel või hiljem, mälu järgi. Viimase oletuse poolt räägib asjaolu, et algul on noodistatud loo lõpu- ja alles siis alguseosa. Arvestada tuleb ka võimalusega, et Eduard Tubin ei ajanudki taga täpsust, ei noodistanud Kandle-Jussi lugu, vaid tegi enda tulevase klaveripala visandi (noodinäide 7). Üks oletus on veel. Eelpool sai räägitud, et antud viisi kaheosalisel vormil põhinev melostroof on – n-ö kunstmuusika seisukohast võetuna – ebatavalise harmoonilise plaaniga: esimene osa algab dominandil ja teine osa toonikal. Tubin, kes oli saanud akadeemilise hariduse, võiski teist osa tõlgendada esimese osana (sest harmooniliselt on see mõneti stabiilsem) ja esimest osa teise osana (eriti siis, kui ta pidi selle hiljem mälu järgi üles kirjutama ja materjali esitamise järjekord enam ilmselt paljude korduste tõttu meeles ei olnud).

Käbi Laretei on elavalt kirjeldanud, kuidas nad töötasid Tubinaga “Nelja rahvaviisi minu kodumaalt” kallal enne esiettekannet 18. novembril 1947. aastal:

*Oli muidugi kole huvitav, sest ta seletas mulle ära, kuidas ta nende ideede peale oli tulnud. Näiteks “Kandle polka”. Ma näen nüüd, kui minu õpilased mängivad seda tükki – ma lasen neil mängida –, siis nad mängivad seda polkat korrektselt, nii natuke igavas rütmis. Siis tuletan neile meelde, et Tubin oli kutsunud selle Kandle-Jussi enda juurde ja ütles, et mängi mulle vanu viise. Aga see Kandle-Juss oli niisugune tüüp, et kui teda kutsuti näiteks raadiosse esinema, siis ta hakkas neid moodsaid šlaagreid mängima. Tema oli leidnud, et vanad rahvaviisid ei ole rootsi*



Noodinäide 7.

*rahvale küllalt huvitavad. Igatahes siis Tubin meelitas, et mängi neid vanu viise. “Kandle polka” kirjeldabki seda, kuidas Kandle-Juss istub seal oma kandlega ja kuidas ta hakkab natuke improviseerima, katsub kandlekeeli ja võtab aegamööda paar meloodiat välja, ja siis tuleb pikka-misi hoog sisse ja siis äkki on tants käimas. Tubin rääkis: ma mäletan, kuidas me lapsepõlves tantsisime kuskil küünis niisuguse põranda peal, kus talupojad oma saabastega trampisid seda polkat, ja siis lõppes tants ära, kandlemängija tõmbas natuke veel sõrmedega keelte peal ja siis kõik vaibus. Päike tõusis ja kõik oli vaikne, tants oli üleöö lõppenud. – Nii ta umbes seletas mulle seda ja nii ma olen seda siis ka kaunis vabalt mänginud (Laretei 2002: 80).*

Seda, et “Kandle polkas” katsus ta imiteerida kandlemängu, on Tubin rõhutanud hiljemgi (Rumessen 2010: 279). Järgnevaga proovingi leida üles need peensused, mida esile tõstes pianist võib kuulaja taju suunata kandle juurde.

Kandle polka on kirjutatud As-duuris. Ülesehituselt paigutub “Kandle polka”, nagu teisedki tsükli osad, vormitüübi alla, milliseid tunneme nimetuse all “vabad variatsioonid”. Teose tervikliku struktuuri võib tinglikult jaotada teemaks kuue variatsiooniga. Vajab märkimist, et juba variatsiooniteema erineb klassikalise variatsiooni traditsioonist, kus teema esitletakse teose alguses selgelt ja eristatavalt kompaktselt ja lõpetatud vormilise üksusena. Siin, vastupidi, on algus ebamäärasem ja improvisatsioonilisem. Tubin valis variatsiooni teemaks Kandle-Jussi teema kaheosalise lihtvormi (AB) asemel teema B perioodi. Seda teemaosa laiendab Tubin nii, et viimane koosneb tinglikult improvisatsioonilisest sissejuhatusest (vt noodinäide 8 Tubina “Kandle polka” noot t 1), eelmängust (*ibid* t 2–6) ja nn teemast (*ibid* t 6–16). Kõik variatsioonid arendavad Kandle-Jussi polka teema A või B perioodi. Variatsioonide järjestus perioodide esinemise järgi on: B (I variatsioon – t 16–24); A (II variatsioon – t 24–32); B (III variatsioon – t 32–41); B (IV variatsioon – t 41–49); A (V variatsioon – t 49–57); A (VI variatsioon – t 57–70). Võrreldes Kandle-Jussi mänguga kõlab B periood Tubina loos esimesena ja A periood teisena. Seda ilmselt varem mainitud oletuse tõttu, et A periood algab dominandis, aga B periood toonikas. Kõik variatsioonid erinevad vormilises mõttes Kandle-Jussi teemast selle poolest, et mitte ükski neist ei ole kaheosalises lihtvormis.

Tubin ei lase end kammitseda traditsioonist, mis eeldab variatsioonide lõpetamist kadentsiga. “Kandle polkas” voolaks iga järgnev variatsioon justkui välja eelnevast. Näitena võib tuua ülemineku teemalt esimesse variatsiooni (t 16–24) – kahe ülemise hääle viimane, sekstis kõlav intervall jätkub variatsiooni esimesel löögil (t 15–16). Teise variatsiooni algul (t 24–32) on ühenduslülilik vasaaku käe partii sekstakord. Voolavus ei tähenda selge eraldusjoone puudumist variatsioonide vahel, milleks on taktimõõdu muutumine iga variatsiooni lõpus

või uue alguses  $-\frac{2}{4}$  asendab  $\frac{3}{4}$  või  $\frac{5}{8}$ . Erandina tuleb neljandale variatsioonile (t 41–49) üle kolmandat variatsiooni (t 32–41) lõpetanud taktimõõt. Rütm on kogu klaveripala jooksul äärmiselt vahelduv, tempo järjest kiirenev.

Faktuur on valdavalt akordiline. Algul hõre, ühe- või kahehäälnelne, muutub see iga järgmise variatsiooniga aina tihedamaks, kuni jõuab 7–8häälseltele massiivideni. Akordid on tihti kirjutatud arpedžodena.

Klaveripala silmatorkavamaid elemente on kaunistushelid eellöökidena (vt saatepartiis alates t 2–19, 23, 25, 26, 28 jne ning parema käe partiis t 8, 12, 17 jne); ennakhelid<sup>10</sup> eellöökidena t 7, 9, 14 jne); muusikalised kujundid (t 1, 40, 68). Esinevad kahe- (t 28–30) ja kolmehäälsed eellöögid arpedžodena (t 31, 33–35, 49–51). Sagedased on kahe-, kolme- või enamast arvust nootidest koosnevate gruppideni melodilised eellöögid (t 53–55; t 49), on ka üks viie- (vt t 69) ja üks seitsmeastmeline melodiline eellöök (t 70).

Kaunistusvõtetenähtena on “Kandle polkas” olulised arpedžeerimised, mida on selles palas noteeritud erineval viisil – tavapäraselt arpedžo lainelist joont kasutades ja eellöökides kaunistushelid kasutades. Kusjuures kaunistushelide arv võib sellistes eellööki esindavates gruppides oluliselt varieeruda – on ühe-, kahe-, kolme- ja enamast arvust nootidest koosnevaid gruppe, mis imiteerivad nähtavasti kandle kooskõlasid.

Pedaali kasutamine on intensiivne kuni taktini enne teema sisseastumist, mil see lõpeb (t 1–5). Uuesti ilmub pedaal alles lõpu eel teemast pärinevatel *basso ostinato* taktidel (t 61, 65, 67–68).

Klaveripala dünaamika on vahelduv. Sissejuhatus, teema ja esimene variatsioon kulgevad ühtlaselt *pianos*. Teine ja kolmas, tervenisti akordidest koosnev variatsioon, on veelgi vaiksemad. Selline dünaamika toob esile intiimse, õrna ja leebe, kandlele iseloomuliku intonatsiooni. Jõulisemaid lööke kohtab üksikult, näiteks taktides 23, 52, 56, 62. Kuid klaverivariatsioonid pole kandlelugu, mis võib alata ja lõppeda suuremate tõusude ja mõõnadeta. Neljanda variatsiooni esimese löögiga saabub “Kandle polka” kulminatsioon: *pianissimo* pöörab järsult *forteks*, mis jääb kestma viienda variatsiooni lõpuni. Samamoodi järsk ja kontrastne on üleminek viienda variatsiooni *fortelt* kuuenda *pianole*.

Eelnevaga püüdsin anda klaveripala üldise iseloomustuse. Edasi peatun väiksemate detailide juures, mida võis pidada silmas Eduard Tubin, kui rääkis kandlemängu imiteerimisest “Kandle polkas”.

Teost alustav seitsmeastmeline muusikaline kujund As-duuri helidel, mille lõpetab *fermaadiga mf* löök, meenutab kandlemeest, kes libistab enne loo alustamist sõrmedega üle keelte. Klaveril rõhutab sarnasust kandlemänguga ka pedaaliga kasutamine, millega helid pikaldaselt hääbuma võiks jätta (t 1).

Esimeses variatsioonis (t 16–23) kulgeb teema esialgu ühehäälselt, vasaku käe partii on valdavalt ühehäälnelne. Samamoodi mängis lugu Kandle-Juss, kelle

### III KANDLE POLKA Kantele Polka

Allegretto, ma molto rubato e con ispirazione

ETW 42-3

Lea

*mf*

*p pp p pp p*

\* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea

5 *simile*

*p*

9

13 *poco a poco*

*in tempo* ♩ = 56 - 63

*cresc. poco a poco*

Noodinäide 8.



21

*f* *f* *p*

System 1: Measures 21-24. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signatures: 3/4, 3/4, 2/4, 2/4. Dynamics: *f*, *f*, *p*.

25

*mf* *p*

System 2: Measures 25-28. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signatures: 3/8, 3/8, 3/8, 2/4. Dynamics: *mf*, *p*.

29

*ppp*

System 3: Measures 29-32. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signatures: 3/8, 3/8, 3/8, 2/4. Dynamics: *ppp*.

33

System 4: Measures 33-35. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 2/4.

36

System 5: Measures 36-39. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: 2/4.

Musical score for measures 40-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over measures 40 and 41, marked *rubato*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

Musical score for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over measures 42 and 43, marked *ff*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has three flats and the time signature is 2/4.

Musical score for measures 44-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over measures 44 and 45, marked *mf*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has three flats and the time signature is 2/4.

Musical score for measures 46-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over measures 46 and 47, marked *f*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has three flats and the time signature is 2/4.

Musical score for measures 48-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over measures 48 and 49, marked *f*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has three flats and the time signature is 2/4.

*molto tranquillo*

56 *f* *p*

59 *pp*  
Sea \* Sea

62 *f* *p*

65 *pp*  
Sea \* Sea \* Sea \*

68 *ppp* *mp*  
*Lento* *sostenuto*

esituses “Vana polka Saaremaalt” nii saatepartii kui ka viis olid ühehäälsed. Saatepartii kujundamisel kasutatakse ka viisikeeli, sest valmis akordid viisikandlel puuduvad. Seda tingis viisikandle ehitus, kus ei olnud valmis akorde, vaid ainult bassikeeled, mistõttu saatefaktuuri kujundamisel pidi mängija näppima ka viisikeeli.

Kolmanda variatsiooni (t 32–40) faktuur on akordiline, teema on aimatav äärmistes hääldes, kordamööda vasaku ja parema käe partiis (t 33, 34, 35, 37, 38, 39). Tundub, et sellinegi jaotus toob sisse kandlemängu jooni. Tegu oleks nagu imepeene pitsiga, milles iga uus harmoonia tekitab uue mustrit. Variatsiooni tessituur on väga piiratud ning kasutab vaid osaliselt väikest, esimest ja teist oktavit ( $as - f^2$ ). Selline registrite piiratud kasutus võib viidata viisikandlele, kus viis koos saatepartiiga mahub üht kuni poolteist oktavit hõlmavale helireale (juhul kui pillimees ei kasuta bassikeeli). Kogu variatsioon on kandlelikult vaikne, intiimne ja kammerlik. Heliloojal on veel üks omapärane võte, tekitamaks kandlekõlaga sarnasust – vaheldumisi parema ja vasaku käega tihedalt ja vaikselt esitatud kõrvuti asetsevad akordid klaveril sarnanevad kandleakordidega. Viimaste kõla ei kustu kohe, sest keeled, kui neid mitte kinni katta, võnguvad edasi. Nõnda tekivad kandlelikud segunevad kooskõlad.

Variatsiooni lõpetab kaheteistkümnest triolist koosnev, dünaamiliselt paisuv *rubato* passaaž loo helistiku astmetel (t 40). Siingi võime aimata püüdu tabada kandlemeeste mänguviisi. Pillimees justkui sõrmitseb keeli, mõeldes loo edasisele arengule.

Neljanda variatsiooni arenedes laieneb registrite kasutamine, ulatudes üle suure ja väikese oktavi esimese oktavini esimeses lauses ning teise oktavini teises lauses. Kandlemängule osutavad sisehääli kaunistavad eelläõgid esimeses lauses (t 41, 42, 44) ning eelläõgid rõhutatud sekundaakordidele<sup>11</sup> teises lauses (t 45, 46, 47). Saatepartii mõned akordid ja oktavid on välja kirjutatud arpedžodena (t 42, 43, 44, 46, 47), mis samuti rõhutab kandlemängule omast võtet, kus akord mängitakse tihti arpedžona.

Viimases, kuuendas variatsioonis kandub teema ühest registrist teise. Kuus viimast takti moodustavad omalaadse kooda, kus on kaunistusnoote, arpedžeeritud akorde, ja mille lõpetab katkematu, kaht viimast takti läbiv arpedžode kaskaad.

Kandlemängu meenutavaid nüansse on helilooja peitnud igasse takti. Sageli on need nii õhkõrnat, et nimegi anda on raske. Selle pala vastav mängimine eeldab kandlepetsiifika tundmist. Teose esmaesitaja Käbi Laretei tunnetas seda. Juba varem tsiteeritud Ernst Idla kirjust Kandle-Jussile loeme: “Minister Laretei pöördus just neil päevil minu poole küsimusega kunas Sina Stockholmi tuled. Nimelt tahab tema tütar enne seda kontserti Sinu mängu ja neid samu asju kuulata, et siis kontserdil anda tõetruult seda edasi” (Tailo 2009: 5).

## Ringliikumine

Pianist ja eesti rahvaviiside klaveriseadete autor Leida-Klarissa Idla (1900–1981), neiupõlves Rebane, on sündinud Tartus. Tema tõsisemad muusikaõpingud algasid Tartu Kõrgemas Muusikakoolis 1918. aastal.

1922. aastal ta abiellus Ernst Idlaga. Samal aastal siirdusid abikaasad Berliini, kuhu Ernst Idla oli saanud spordiseltsi Kalev õppelähetuse. “Mõlemad sõitsid Berliini ja said sisse võetud Deutche Hochschule für Leiberübungen<sup>12</sup>. Ema õppis seal ühe aasta. Ema tunnistusel on näha, et ta õppis anatoomiat, ujumist, kergejõustikku, väljendusvõimlemist, tennist ja veel muud. Mina sündisin nende esimese lapsena peale esimest aastat ülikoolis. See oli põhjuseks, et ema pidi katkestama õpingud ja sõitma tagasi kodumaale” (Idla 2008). Õpingute kõrval Kehalise Kasvatuse Kõrgkoolis täiendas Leida Idla oma muusikaharidust Berliini Muusikaakadeemias. Naasnud 1923. aastal kodumaale jätkas Leida Idla klaveriõpinguid ja lõpetas need Tallinna Konservatooriumis Artur Lemba juures.

Ernst Idla sai diplomi 1925. aastal. Uuesti Eestis, pühendus ta võimlemis- ja rahvatantsukultuuri edendamisele. Sellest peale on Ernst ja Leida Idla elukutseline tegevus lahutamatu tervik. Ernst Idla töötas välja originaalse võimlemismeetodi, mida nimetas “rütmiline kehakool”, ja mille tähtis osa on rahvatants. Idla võimlejad olid ühtlasi rahvatantsijad. Ernst Idla tegevus võimlemis- ja rahvatantsujuhina Eestis ja Rootsis kestis ligikaudu pool sajandit. Kõik need aastad hoolitses klaverisaate eest Leida Idla. Olgu suurejoonelised 1934. ja 1939. aastate Eesti mängud, võimlemis- ja rahvatantsurühmade demonstratsiooninemised Saksamaal ja Soomes või tagasihoidlik raadiovõimlemine ennesõjaaegses Eestis. Ütelda lihtsalt, et Leida Idla oli oma abikaasa muusikaline vari, oleks ometi ebaõiglane. Nii nagu rütmiline kehakool andis uue suuna massivõimlemise arengule, tegid Leida Idla väga heal professionaalsel tasemel loodud klaveripalad revolutsiooni võimlemise saatemuusikas (Idla jt 1991: 121).

Selleks, et paremini mõista klaverisaate osa Ernst Idla meetodi juures, võtame appi Elsa Laas-Rikandi meenutused. Aastail 1942–1944 mängis ta saatemuusikat Ernst Idla ja tema assistendi Emmi Tökke tundides.

*Idla näitas ise võimlemisharjutused ette ja mina pidin neile leidma sobiva saatemuusika. Proua Idla istus kõrval ja ainult kuulas. Idla tahtis, et ma ei mängiks tuttavaid palasid. See oli mulle uudne – varem olin tant-susaatjana ikka noodist mänginud. Kuid Idla nõudis improviseerimist: muusika pidi absoluutselt vastama liigutustele. Leida Idla oli fantastiline sel alal (Idla jt 1991: 88).*

Mõnikord asendas Elsa Laas-Rikand Leida Idlat ka raadiovõimlemisel:

*Idla ei ütelnud kunagi ette, et täna teeme need ja need asjad. Kõik oli täielik improvisatsioon. Ei mäleta, et tal oleks mingi paber klaveril või käes olnud. Ta seletas harjutuse ära, kirjeldas väga piltlikult, ja kui võimlejad pidid sellest kodus aru saama, siis mina samuti (Idla jt 1991: 88).*

Ernst Idla meetodit analüüsivais artiklis ja Ernst Idla võimlemisrühmade esinemiste kirjeldustes jääb Leida Idla varju. Juhtub, et mainitakse tema nime, parimal juhul saatemuusika kõrget klassi, kuid ainult üksikud jõudsid tuumani, et võimlemine konkreetsel kujul püsib just saatemuusika najal. Vaike Kaljuvee-Paduri, Ernst Idla õpilane aastail 1927–1941, võtab oma pikaajalise kogemuse kokku järgnevalt:

*Idla süsteem oli kollektiivne looming. Oluline osa selles oli Leida Idlal. Rahvamuusika seadeid kasutas ta tunnis väga haaravalt ning mõjutas sellega võimlejate esitustlaadi. Sageli lõi Ernst Idla liikumiskombinatsioon kindlale muusikale. Olenevalt võimleja musikaalsusest väljendas igäüks end isemoodi (Idla jt 1991: 89).*

Selle samane järeldus leidub ka Rootsi naisteajakirja *Idun* artiklis “Me imetleme neid...”:

*Muusika tähendab Idla võimlemises kuulmatult palju. See stimuleerib rohkem kui komandosõnad, seetõttu muutuvad liigutused pehmemaiks ja püsivad kergemini meeles ning neid on meeldiv sooritada (Idla jt 1991: 108, 105).*

Pärast sõda, nüüd juba põgenikuna Rootsis, jätkus Ernst Idla sihipärane töö oma võimlemissüsteemi propageerimise ja täiustamise kallal. Tema rütmilist kehakooli on nimetatud mitmeti: Idla liikumissüsteem, Idla meetod, isegi modernitants. Ernst Idla rõhutas, et võimlemisharjutused ei tohi saada eesmärgiks omaette. Iga liigutus peab ilmsiks tooma indiviidi sisemise tunnetuse ja vaimuse, aga liikumine tema meetodi järgi on abivahend sellel teel. Harjutused lähtuvad inimeste loomulikest liigutustest, kusjuures alati on imetlust äratanud Idla võimlejate nõtke kõnnak ja jook.

1949. aastal, kui Stockholmi oli võimlemispidustuste puhul oodata inimesi kogu maailmast, koostas Ernst Idla oma võimlejatele käitumisjuhised, kus muuhulgas leidub järgmine punkt:

*Seletage, et meie võimlemise siht ei ole saavutada füüsilisi presentatsioone (tekstis prestatsioone), vaid kasvatada vaimselt ja füüsiliselt terviklikku inimest, anda inimestele liikumise kaudu elujõudu ja elurõõmu, mis meile*

– pagulastele – eriti vajalik on. Meie jätkame paguluses eesti võimlemise traditsioone (Idla jt 1991: 112).

Arusaadav, et selline sulam, kus massivõimlemise sportliku tulemuse kõrval on tähtis esituse individuaalselt kunstipärane viimistlus, esitab saatemuusikale erakordseid nõudeid. Rütmi ja tempo hoidmisest on vähe, muusikas peab leiduma sisu, mis toetaks võimlejat tema isikupära avamisel. Leida Idla leidis abimehe eesti rahvamuusikas: võimlemisharjutuste saated improviseeris ta rahvaviiside teemadel. Ei olegi tähtis, kas see oli spontaanne suundumus või hästi läbi mõeldud pragmaatiline tegevuskava.

Teemasid oma kompositsioonidele oleks Leida Idla kahtlemata suutnud leida mujaltki, kuid pikka aega jäi eesti rahvamuusika tema ainsaks varamuks. Isegi 1948. aasta Londoni olümpiamängudel, kus Leida Idla mängis saatemuusikat kuldmedalid võitnud Rootsi võimlemisrühmale, kõlasid improvisatsioonid eesti rahvaviiside ainetel. Hilisemast ajast on teada, et Leida Idla töötles rootsi ja ungari rahvaviise. Ilmselt nõudis liikumissüsteemi arenev karakter ka saatemuusikalt mitmekesisemat kõlapilti.

Kunas on salvestatud heliplaat Leida Idla klaveripaladega tema enda esituses, selle kohta andmed puuduvad. Daisy Idla kinnituse kohaselt on Rootsis nende palade noodid, arvatavasti siis käsikirjana. Enne sõda kirjastati 1934. aasta I Eesti mängude (Idla 1934) ja 1939. aasta II Eesti mängude võimlemisharjutuste klaverisaate noodid (Idla 1939a; Idla 1939b), 1936. aasta II Võrumaa mängude noortepüha võimlemisharjutuste ja rahvatantsude saatemuusika (Idla 1936) ja 1937. aasta Eesti võimlemise esivõistluste naiste A (Idla 1937a) ja B klassi (Idla 1937b) harjutuste saatemuusika.

Vaatluse alla võetud “Ringliikumine” (rootsikeelne nimetus *Cirkeltema*), nagu teisedki Leida Idla kompositsioonid, on mulle kättesaadavad ainult helisalvestustena. Seetõttu tuli klaveripala kõigepealt noodistada (noodinäide 9 “Ringliikumine”).

Kolmeosaline, ABA<sub>1</sub> vormis “Ringliikumine” on ringmängulaulu “Vares vaga linnukene” seade (A ja A<sub>1</sub> osad), mille vahele on sobitatud Kandle-Jussi loo “Vana polka Saaremaalt” C-duuri variant (B osa). Leida Idla seades on polkaviis omandanud tantsiskleva iseloomu, puudub Kandle-Jussi esituse motoorsus. See kõlab sujuvamalt ja laulvamalt ning mõjub äärmiste osade kõrval meeldivalt kontrastsena. Leida Idla säilitab oma kompositsioonis hõreda ja läbipaistva, Kandle-Jussi esitusele iseloomuliku faktuuri.

Pala on D-duuris,  $\frac{4}{4}$  taktimõõdukas, ringmängudele iseloomulikke järske tempovahetusi ei esine. Arendus on minimaalne, motiivid on säilitanud algse kuju. Tempo on ühtlaselt mõõdukas, kuid muusikalõigud vahelduva karakteriga. Üleminek ühelt viisilt teisele (A osalt B osale) toimub sujuvalt ja loomulikult. A ja A<sub>1</sub> osad on akordilise faktuuriga. Akordid kõlavad igal löögil, muutes viisi

# Ringlikumine

Marsilikult

♩ 126

6

Süjuvalt

♩ 132

*mf*

*p*

8<sup>va</sup>

14

8<sup>va</sup>

*cresc.*

♩ 126 → 138

18

*mf*

♩ 138

Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*

Noodinäide 9.



The image displays a musical score for a single melodic line, presented in three different versions. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 22-25) features a melody starting with a piano (*p*) dynamic, which then increases to forte (*f*) by measure 25. A first ending bracket labeled "8va" spans measures 24 and 25. The second system (measures 26-29) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 30-33) features a melody that returns to a forte (*f*) dynamic, with a first ending bracket labeled "8va" over measures 32 and 33. The fourth system (measures 34-37) is titled "Marsilikult" and includes a tempo marking of quarter note = 120. The fifth system (measures 38-41) concludes with a first ending bracket labeled "rit." and a dynamic marking of forte (*f*), with the instruction "marcato" written below the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

marsilikuks. B-osa on jällegi õhulisem, ühtlane ja pausideta liikumine meenutab sujuvat ja aeglast tantsu.

B-osa seadele on üle kandunud Kandle-Jussi viisi C-duur variandi ühtlane ja pausideta liikumine, samuti vorm  $aa_1 bb_1 aa_2$ . Parema- ja vasema käe partiid kulgevad väga selgelt, isegi rõhutatult lahus: parema käe partii ülemine hää *legatos*, ja vasaku käe alumine hää *staccatos*. Märgatav on tendents registreite vastandamisele. Varieerimine parema käe partii väljendub selles, et kordused toimuvad kõrgemas registris. Seda arenguliini kriipsutab alla dünaamiline kontrast: madalam ja kõrgem register kõlavad vastavalt *fortes* ja *pianos*.

B-osa saatepartii varieerumine tugineb T ja D funktsioonidel, kus vahelduvad kolmkõlad ning (vähemal määral) dominantseptakord ja selle pöörded:  $D^6_4$ , T ning  $T^6_6$ ,  $DVII_7$  või  $D^4_3$ . Siin on jälle tegemist n-õ sekundafaktuuriga,<sup>13</sup> kus enne kõlab bass ja alles siis ülejäänud akordihelid korraga. Täpselt samad akordid leiame Kandle-Jussil, kuid arpedžeerituna.

Võiks küsida, miks ühendas Leida Idla just need kaks rahvaviisi, kuigi oleks võinud "Vana polka Saaremaalt" asemel valida mistahes polka. Tundub, et määravaks on siin mõlema viisi ühine korduv element: tertsiline liikumine nii tõusval kui ka laskuval suunal. Näitena toome A osa esimesed taktid, kus toonikakolmkõla (T) terts liigub kvinti (vt näide 9 "Ringliikumine" t 2) ja dominantseptakordi (V7) kvint septimisse (vt näide 9 "Ringliikumine" t 3). "Vares väga linnukene" (A ja  $A_1$  osade) juures on see üks viisi struktuurielemente, "Vana polka Saaremaalt" (B osa) on aga tervenisti üles ehitatud sellel põhimõttel (vt näide 1, 2 ja 3). Viisiliikumine algab laadi viiendal astmel ja haarab üksteise järel kõiki astmeid: V-VII, IV-VI, III-V, II-IV ja III-I. Vastus küsimusele, miks ühendas Leida Idla just need rahvaviisid, peitub nende ehituse sobivuses väljendada ringikujulist võimlemisliikumist helides.

Võrrelnud "Ringliikumise" B-osa Kandle-Jussi polkaga, leiame, et Leida Idla kasutab samu harmooniaid, aga Kandle-Jussi tihedate rütmimuutuste asemel vastandab registrid. Nagu Kandle-Juss, toob Leida Idlagi oma improvisatsioonides esile kadentse, kus ta proovib taas järele aimata kandlemängule omast helide pealejäämist (vt näide 9 "Ringliikumine" t 13, 21, 29).

## Lõpetuseks

Kandle-Juss, lihtne, vähese kirjaoskusega rahvapillimees, oli tähtis oma põlvkonnale. Selle kadudes vajub unustusse ka Juss koos oma lugudega. Eduard Tubin on maailmas laialt tuntud helilooja. "Kandle polka" seisab väärikalt ühes rivis tema kaalukamate klaveriteostega. Leida Idla pole ennast ise ega ole ka keegi teine teda heliloojaks pidanud. Tema lühipaladel on kindel rakenduslik

iseloom ja neid tunneb ainult kitsas ring Ernst Idla meetodi entusiaste. Kui me aga võrdleme polkaviisi kolme versiooni, leiame, et kõik kolm – Eduard Tubina “Kandlepolka”, Leida Idla “Ringliikumine”, Kandle-Jussi “Vana polka Saaremaalt” – säravad omas žanris ühevõrra eredalt.

Küsitavana võib tunduda rahvapillimängija kõrvutamine võimeka improvisaatori, seda enam maailmakuulsa heliloojaga. Kandle-Juss ei osanud ju enam, kui luua melodiale harmooniline akordisaade. Teisalt aga peame tunnistama, et Leida Idla ja Eduard Tubin tegid, vähemalt selle looga, täpselt sedasama. Kõik nad katsid konkreetse vajaduse: üks kasutas kandle, teised klaveri võrratult suuremaid võimalusi meloodia rikastamiseks kõlaliste nüanssidega. Kandle-Jussi loomulik anne ei jää teiste professionaalsusele põrmugi alla.

Juba romantismiga 19. sajandi alguses on aktuaalne olnud rahvusliku muusika idee. Seal näeme kahte voolu: neid, kes loominguks kasutavad rahvaviise ja neid, kes taotledes rahvuslikkust, ei tsiteeri rahvaviise, vaid koovad samaväärse helikanga folkloorile omaste laadide, harmooniate ja tempode abil. Eesti rahvuslik muusika on liikunud esimesena mainitud teel. Põhjaliku ülevaate sel teemal leiame Urve Lippuselt (Lippus 2002). Muusikateadlane Leonhard Neuman arutles selle üle hulga aastakümneid varem, 1931. aastal:

*[---] kus sa iga kord saadki ära määrata, kui suurel määral eesti rahvaviis on teatavale heliloojale oma isikliku noodi ja näo andnud, ilma et ta alati rahvaviisi puhtal kujul edasi annaks. Elavate heliloojate hulgas nii mõnigi elav näide. Veel enamgi: mõni neist on vaatamata oma tugevale talendile isikliku noodiga ometi pea kogu oma loomingut hakanud rajama eesti rahvaviisile, pannes seega aluse heliloomingule, mis ainult eesti helilooming võib olla ja rahvusvahelise kultuuri üldfoonil eesti kultuuri loob (Neuman 2005: 235).*

Jätkates sama mõttejärge, võime lisada, et eesti rahvuslik muusika toetub siiani rahvaviisile ja rahvamuusikutele, kelle mängus sisalduvad need erilised nüansid, mis võivad iga viisi muuta rahvapäraseks. Üks ja sama meloodia võib olla rahvaviis mitmel pool, kuid rahvaste iseloom on erinev ja muusika teeb selle kuuldavaks. Eduard Tubina, nagu ka Leida Idla rahvuslik stiil on iga rahvamuusiku mängus juba olemas.

## Kommentaariid

<sup>1</sup> EFA. H. HK. 3033 (Vana polka Saaremaalt).

<sup>2</sup> Kasseti sain kasutada Veljo Tormise vahendusel.

- <sup>3</sup> ESM. 1718: 239 (Idla-musik. Leida Idla. Dansanta etyder).
- <sup>4</sup> Sulev Tiits, kunstnikunimega Sulev Tailo, kunstnik ja luuletaja, sündis 1920. aastal Valgas. 1943. aastal läks Soome, sõdis vabatahtlikuna Jätkusõjas punaarmee vastu. Pärast sõda elas Rootsis, kus Jaan Lattiku õhutusel aitas kaasa Eesti Kultuuriarhiivi loomisele. 1950. aastate algupoole asus tagasi Soome. Õppis Turu ja Jyväskylä ülikoolis humanitaarteadusi. Töötas joonistamise ja kunstiajaloo õpetajana. Korraldas Kandle-Jussi mängu salvestamist helilintidele.
- <sup>5</sup> Maailmakuulus eesti võimlemispedagoog (8. IV 1901 Järvamaa – 5. XII 1980 Stockholm). Aastail 1922–1925 õppis spordiseltsi Kalev stipendiaadina Berliini Kehalise Kasvatuse Ülikoolis. Töötas välja originaalse võimlemissüsteemi, mida tuntakse Idla liikumise nime all.
- <sup>6</sup> Eesti maalikunstnik, sündinud 1925. aastal Naissaarel. Aastast 1943 pagulasena Rootsis, 1957. aastal asus Mallorcale. Maalimist õppis New Yorgis ja Pariisis. Valdava osa loomingust moodustavad portreed. Kandle-Jussi maalid 1956. aastal. Tsiteeritud kiri on artikli autori valduses.
- <sup>7</sup> Siin ja edaspidi autori noodistused (v.a nr 7 ja 8). Noodigraafika – Edna Tuvi.
- <sup>8</sup> Jutt on Anne Kääriäineni ja Sulev Tiitsu salvestusest 24. augustil 1958. aastal.
- <sup>9</sup> Selle suurima vormiüksuse jaoks on rahvapillimeeste seas kasutusel nimetus läbi-mäng, mis kujutab endast kogu muusikalise materjali ühekordset esitust. Üks läbi-mäng lõpeb siis, kui kõlanud muusikaline materjal hakkab korduma (Sildoja 2004: 44).
- <sup>10</sup> Ennakheli – ennetab saabuvat akordiheli.
- <sup>11</sup> Siin on selline faktuuritüüp, mida võib nimetada sekundafaktuuriks. S.o faktuuritüüp, kus kõigepealt kõlab bassiheli, millele – tavaliselt meetrumi rõhutumal osal – järgnevad (sageli ühel ja samal ajal) ülejäänud akordihelid korraga. Sekundafaktuur ongi teatavas mõttes segu arpedžost (või akordi meloodilisest esitamiskujust) ja akordilisest (kõik akordi helid kõlavad üheaegselt) faktuurist.
- <sup>12</sup> Saksa Kehalise Kasvatuse Kõrgkool.
- <sup>13</sup> Sekundafaktuurist oli eelpool juttu (vt märkus 11).

## **Arhiiviallikad**

EFA – Eesti Filmiarhiiv H. HK. 3033 (Vana polka Saaremaalt) (selle loo saab kätte Ilmar Toigre salvestatud failis teise raadiosaade viienda numbrilt või kümnenda numbrilt esitamise järjekorras)

ESM – Eesti Spordimuuseum, 1718:239 IDLA-MUSIK. Leida Idla. Dansanta etyder Idla, Daisy 2008. Erakiri artikli autorile 11. augustil 2008 – artikli autori valduses  
Pulst, August 1961–1967. Mälestusi muusika alalt. Käsikiri, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, fond M 234: 1

Tailo, Sulev 2009. Eesti rahvamuusikast: Kandle-Jussi pärandus jutustab. Käsikiri asub Teaduste Akadeemia, nüüdse Tallinna Ülikooli Akadeemilises Raamatukogus  
Kandle-Juss 1955. Kandle-Jussi kiri Erik Schmidtile artikli autori valduses

## Kirjandus

- Idla, Ingrid & Normet, Dagmar & Tiik, Aksel (koost) 1991. *Ernst Idla – võlur Tallinnast*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Idla, Leida 1934. *Tütarlaste võimlemise harjutuste saatemuusika*. Tallinn: Eesti Võimlemise Õpetajate Selts.
- Idla, Leida (koost) 1936. *Võrumaa II Noortepüha võimlemisharjutuste ja rahvatantsude saatemuusika*. Võru: Võrumaa Õpetajate Liit.
- Idla, Leida 1937a. *Eesti võimlemise esivõistluste naiste A klassi harjutuste saatemuusika*. Tallinn: Eesti Võimlejate Liidu väljaanne.
- Idla, Leida 1937b. *Eesti võimlemise esivõistluste naiste B klassi harjutuste saatemuusika*. Tallinn: Eesti Võimlejate Liidu väljaanne.
- Idla, Leida (koost) 1939a. *Naisvõimlejate esinemiskava saatemuusika*. Tallinn: Eesti Spordi Keskliit.
- Idla, Leida (koost) 1939b. *Meesvõimlejate esinemiskava saatemuusika*. Tallinn: Eesti Spordi Keskliit.
- Kippasto-Sisask, Astrid 1962. Tubin tänapäeval. *Tulimuld* 4, lk 265–269.
- Košelev, V. V. 2002 = *Tsitra*. Illustrirovannyi katalog tsitr i tsitrovkyh aksessuarov iz kollektcii V. A. Bruntseva. Sankt-Peterburg: Graficheskii dizain i IKS, lk 33. Numbri 792-III all.
- Kures, Voldemar 1956. Kandle-Juss ja tema pill. *Stockholms-Tidningen eestlastele*, 22. veebruar, lk 2.
- Laretei, Käbi 2002. Tubinat meenutades. Rumessen, Vardo (koost). *Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu aastaraamat II*. Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing, lk 79–83.
- Lippus, Urve 1977. Rahvaviisidest Eduard Tubina klaveritsükliis “Süit eesti karjaseviisidest”. Rüütel, Ingrid (koost). *Soome-ugri rahvaste muusikapärandist*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 39–58.
- Lippus, Urve 2002. Omakultuur ja muusika: muusika rahvuslikkuse idee Eestis I. Lippus, Urve (koost). *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Eesti muusikaloo toimetised 6, Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, lk 7–78.
- Lock, Hans-Gunter 2002. Eduard Tubina suhtumine rahvuslikku muusikasse ja eesti rahvamuusikasse. Rumessen, Vardo (koost). *Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu aastaraamat II*. Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing, lk 58–76.
- Neuman, Leonhard 2005. Riho Päts – klaveripalad lastele I–II. Eesti rahvaviisidel. Kirme, Maris (koost). *Kõrge vaim on meie vari*. Tartu: Ilmamaa, lk 234–237.
- Peekna, Andres & Rossing, Thomas 2010. *Psalteries and Zithers. The Science of String Instruments*, lk 99–123 (doi: 10.1007/978-1-4419-7110-4\_7).
- Pekomäe, Vello 1981. Eduard Tubin jutustab oma helilooja-teenekonnast. Reekviem vabaduse eest langenuile. *Välis-Eesti*, 18. mai, lk 1–3.

Rumessen, Vardo 2003. *Eduard Tubin: helitööde temaatilis-bibliograafiline kataloog ETW*. Tallinn & Stockholm: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing, Gehrmans Musikförlag.

Rumessen, Vardo 2010. Eduard Tubina klaveriloomingust. Rumessen, Vardo (koost & toim). *Lisandusi eesti muusikaloole*. Fakte ja avastusi, meenutusi ja mõtisklusi. Artikleid, ettekandeid ja intervjuusid aastaist 1972–2009. Tallinn: Estonian Classics & Olion, lk 265–287.

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

Tubin, Eduard 2005. *Kogutud teosed. Klaveriteosed*. Separaatväljaanne III. Tallinn: Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing & Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

Tõnurist, Igor 1996. Uuem kannel Eestis ja naabermaades. Tõnurist, Igor. *Pillid ja pillimäng eesti külaelus*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, lk 20–31.

## Summary

### Three versions of one folk tune

Guldžahon Jussufi

**Keywords:** psalter, polka, folk music, folk musician, composer

Kandle-Juss, a simple, almost illiterate folk musician, was important for his own generation. With the disappearance of these people, Juss with his music also disappeared from the scene. Eduard Tubin is a worldwide known composer. His Kandle polka (zither polka) stands on its own when compared to his widely acknowledged piano works. Leida Idla has not considered herself as a composer, nor has anyone else. Her short pieces have purposeful characteristics and are only known by a small circle of enthusiasts of Ernst Idla's methods. When comparing the three versions of polka tune, it can be seen that all of them – Eduard Tubin's Kandle polka, Leida Idla's Ringliikumine (circle move), and Kandle-Juss's Vana polka Saaremaalt (old polka from Saaremaa) – are each a shining example of their genre.

It might be questionable if we should compare a folk musician with a skilful improviser, and even more so with a famous composer. Kandle-Juss was not skilled enough to do much else than create a harmonic accompaniment to a melody. On the other hand, we have to admit that both Leida Idla and Eduard Tubin did exactly the same with that very same piece. They all had a specific purpose: one used the kannel (zither), the others – the piano, to enrich the melody. Kandle-Juss's natural talent is in no way inferior as compared to that of professionals.