

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

Pärimusmuusika õppekava

Liisa Koemets

**LÄÄNE-NIGULA HIIU KANDLE MÄNGIJA MART KAASENI
LUGUDE VORMILINE ÜLESEHITUS SÄILINUD
HELISALVESTISTE PÕHJAL**

Seminaritöö

Juhendaja: Marko Veisson, MA

Kaitsmisele lubatud:

Viljandi 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. HIIU KANDLE AJALUGU EESTIS.....	5
1.1 Hiiu kandle uurimuslik seis Eestis.....	5
1.2 Hiiu kandle ajaloost ning mängutraditsioonist.....	5
1.3 Hiiu kandle spetsiifika ja mänguvõtted.....	8
1.4 Mart Kaaseni eluloost.....	9
1.4.1 Mart Kaaseni mänguvõtetest.....	10
2. METOODIKA.....	12
2.1 Vormi uurimisest Eesti pärimusmuusikas.....	12
2.2 Käesoleva töö metoodika kirjeldusest.....	13
3. MART KAASENI LUGUDE LIHTVORMILINE ÜLESEHITUS.....	17
3.1 Vormiline ülesehitus polkades.....	17
3.1.1 Loo „Mustlase polka“ vormi analüüs.....	17
3.1.2 Loo „Polka“ vormi analüüs.....	18
3.2 Vormiline ülesehitus labajalgades.....	18
3.2.1 Loo „Lääne valts“ vormi analüüs.....	18
3.2.2 Loo „Iir üppas“ vormi analüüs.....	19
3.2.3 Loo „Voortants“ vormi analüüs.....	19
3.2.4 Loo „Unt soo taga“ vormi analüüs.....	20
3.2.5 Loo „Mardi e’ese lugu“ vormi analüüs.....	20
3.2.6 Loo „Sõeru Mihkli labajalg“ vormi analüüs.....	21
3.3 Labajalgade ja polkade vormide ülesehituste erinevused ja sarnasused....	21
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS.....	25
KOKKUVÕTE.....	23
LISAD.....	27
Lisa 1. Noodistused.....	27
SUMMARY.....	40

SISSEJUHATUS

Hiiu kannel on tänapäeva Eestis üsna uus nähtus. Vaatamata kirjule ajaloole ning vahepeal peaaegu et välja suremisele on see omanäolise kõlaga pill aga kindalt taas Eesti pärimuskultuuri kanda kinnitamas. Seda kasutatakse mitmetes ansamblites (neist tuntumad Lepaseree, Puuluup, Torupilli Jussi Trio, Tintura), mängitakse tantsuklubides ning tutvustatakse koolikontserditel. Aastal 2015 kutsuti esmakordselt kokku ka hiiu kandle orkester.

Minu esimene kokkupuude hiiu kandlega toimus aastal 2013, kui viiuli sugulaspillina tuli seda endalgi õppima hakata. Mind õpetas Janne Suits, kes kogu selle aasta jooksul minusse selle pilli vastu ka sügavama huvi tekitas ning see huvi on püsinud siiani.

Käesoleva töö peakangelase Mart Kaaseni avastasin krõbisevaid hiiu kandle arhiivisalvestisi kuulates. Kuna olen ise Haapsalust pärit ning Mart elas omal ajal Lääne-Nigulas Kirimäel, mis on minu kodulinnast kõigest 15km kaugusel, otsustasingi tema salvestised oma seminaritöö aluseks võtta. Salvestisi esimest korda kuulates tundus nii mõnelgi korral, et pillimees ehitab oma lood üles ilma mingisuguse loogikata ning et selles selgusele jõuda, valisingi oma seminaritöö teemaks just vormilise ülesehituse.

Käesoleva seminaritöö eesmärgiks on saada teadmisi Lääne-Nigula hiiu kandle mängutraditsioonist Mart Kaaseni lugude vormilise ülesehituse põhjal. Selline kaardistamine aitab kaasa hiiu kandle traditsiooni säilimisele.

Et oma eesmärgile lähemale jõuda, püstitasin probleemküsimused:

1. Kuidas kujuneb Mart Kaaseni lugudes muusikaline vorm?
2. Kas vormi tekkimisel võib leida seaduspärasust?

Töö ülesehitus on jagatud kolme ossa. Esimeses osas annan ülevaate hiiu kandle ajaloost Eestis – selle uurimuslikust seisust, mängutraditsioonist ning põhilistest mänguvõtetest,

samuti pühendan ühe peatüki Mart Kaaseni tutvustamiseks. Teises osas kirjeldan oma töö valmimist ning kirjeldan uurimisprotsessi ning uurimismaterjali. Kolmandas osas pühendun Mart Kaaseni lugude vormilisele ülesehitusele nii polkades kui labajalgades ning vaatan, kas neis ka mõningaid ühiseid elemente on. Töö lisas on salvestiste põhjal tehtud käsikirjaliste noodistuste koopiad.

Suur tänu mu juhendajale Marko Veissonile, kes suure kannatlikkusega ning nõuannetega aitas mul selle tööga ühele poole jõuda. Suured tänud ka Kadri Steinbachile, kes oli nõu ja jõuga abiks, ning oma õpetaja Janne Suitsule, kes mind hiiu kandle põneva maailmaga tutvustas.

1. HIIU KANDLE AJALUGU EESTIS

1.1 Hiiu kandle uurimuslik seis Eestis

Kõige parema ülevaate hiiu kandle mängust Eestis annab Janne Suitsu (2010) magistr töö „Talharpa mängutehnika ja traditsiooni taastamine“, kus ta kogus kokku erinevate uurijate materjalid hiiu kandle mängutehnika ning ajaloo kohta, eraldades sellest ainult mängutehnikat puudutava informatsiooni. Enne Janne Suitsu magistr töö oli otseselt hiiu kandle muusikat ning mängutehnikat käsitlenud Rootsist pärit muusik ning uurija Styrbjörn Bergelt ning etnograafilisest seisukohast ka Otto Andersson. Mõlemad uurijad olid Janne Suitsu magistr töö ühtedeks alusteks. Palju informatsiooni leiab ka Soome hiiu kandle mängija Rauno Niemineni raamatust „Jouhikko - The Bowed Lyre“ (2007).

1.2 Hiiu kandle ajaloost ning mängutraditsioonist Eestis

Hiiu kannel on Eesti-Rootsi aladel olnud kasutuses 13.-20. sajandil ning on levinud kogu Skandinaavias. Tänapäevani leiab see kasutust Eestis, Soomes, Rootsis ning Venemaal, kusjuures igas piirkonnas on välja kujunenud oma pillitüüp, mängutehnika ning repertuaar. Nimetusi on ka mitmesuguseid: rootslastel *stråk-harpa*, eestirootslased tundsid seda ka nime *talharpa* või *tagelharpa* all, mis viitab pillikeelte materjalile jõhvile. Karjalas ning Soomes on kasutusel ka nimetused *jouhikko* ning *jouhikannel*. Mandri-Eestis nimetati seda rootsikandleks, hiiu kandleks, hiiurootsi kandleks, mõnel pool samuti vibukandleks. (Suits, 2010) Läänemaal Kirblas on selle hüüdnimi ka toobrikõrv. (Nieminen 2007, lk 31) Raamatus „Eesti rahvapille“ on ka öeldud, et hiiu kannel nimetusena ei ole rahvapärane, vaid hoopis tekkinud 20. sajandil ning kinnistunud kirjanduse vahendusel.

On ka märgitud, et hetkel üldkasutatav nimetus *hiiu kannel* tekkis hoopis 20. sajandil ning kinnistus toonase kirjanduse vahendusel. Aastal 1913 ilmus kogumikus „Oma maa“, mis oli tollaegne Eesti paikkondi tutvustav kogumik, N. Kõningfesti päevapilt „Hiiumaa

wanamees oma kandlega“. Ilmselt polnud sealt enam vajadusega eristada tavalist kannelt poognaga mängitavast hiiu kandle nimekujuni enam pikalt minna ning rootsipärane *talharpa* polnud ka eesti rahvapilli nimetusena õigustatud ning arusaadav. 20. sajandil läkski Hiiumaale, pilli asukohale, viitav nimetus käibele. (Eesti rahvapille)

Eesti mängutraditsiooni esimene ülestähendus tuli tänu noorele soome-rootsi muusikatudengile Otto Anderssonile, kes aastatel 1903.-1904. toimunud kogumisekspeditsioonil avastas ta Vormsi saarel senitundmatu arhailise pilli, mida seal *talharpaks* kutsuti. Pärast 30 *talharpa* meloodia salvestamist kahe pillimehe poolt jätkus antud teemast talle uurimismaterjali kogu eluks. Aastal 1923 kaitses ta oma doktoriväitekirja „Stråkharpan“, mille põhiliseks huviobjektiks on hiiu kannel ning selle sugulaspillid ning kus samuti on arutluse all kogu Euroopa keelpillide ajalooline teekond. (Suits 2010, lk 9) Anderssoni teos on kättesaadav alates 1930. aastast ka inglise keeles („The bowed-harp“).

Hiiu kannel kuulub lüürade perekonda, mille ajalugu ulatub rohkem kui tuhande aasta taha. Esmastest kujutistest on mitu seisukohta. On öeldud, et kõige vanem kujutis sellest pärineb 11.sajandi Iirimaalt (Haas 2016, lk 115), teine seisukoht väidab, et kõige varasem kujutis Alpide mäestikust põhja poole on ühest lüüramängijast ning pärineb aastatest 800-500 eKr. (Nieminen 2007, lk 15)

Algselt oli lüüra näppepill ning oletatavasti jõudis poogen selleni hoopis Kesk-Aasiast aastal 700 pKr. Poogen jõudis sealt edasi Lõuna-Hispaaniasse läbi Bütsantsi ning mauride liikumisteede. Ka kõige varasem ülestähendus poogna kasutusest on pärit Hispaaniast, 2. sajandi algusest. 12. sajandiks oli lüüra mängimine poognaga Lääne-Euroopas juba tavaline nähtus. (*ibid.* lk 15)

Otto Anderssoni uuringute ning oletuste järgi jõudis hiiu kannel Eestisse kõigepealt läbi Briti saarte, kus seda algselt mängiti, ning levis siis läbi Shetlandi saarte ja Norra Rootsi, kust siis jõudis Soome ning Eestisse. Kauem pidas hiiu kannel vastu Lääne-Karjalas Savos ning Lääne-Eesti saartel ning mandriosas. (*ibid.* lk 17)

Hiiu kandlest Eestis on esimene ülestähendus aastast 1854 H. Schlichting'i litograafial, mis kujutab pulmapidu Vormsi saarel, ning millel kujutatakse hiiu kannelt mängivat meest ning kahte tantsivat rahvarõivastes paari. Üks Vormsi saarelt pärit hiiu kandle meloodia on üles

tähendatud ka Saksamaalt pärit kooliõpetaja ja pastori nimega Carl Russwurm raamatus „Eibofolke oder die Scweden an den Küsten Ehtlands und auf Runö“ aastast 1855 pealkirja all „Tanzmusik auf der Talharpa (Worms)“. (Suits 2010)

Vormsi saarel elavad rootslased pidasid hiiu kannelt oma rahvuspilliks ning kõige rohkem leidiski see kasutust peo- ja pulmapillina. Ka paljudel meloodiatel on sarnasusi rootsi-eesti lauludega. (Nieminen 2007, lk 29)

19. sajandi teisel poolel toimusid saarel suured muutused, kus pastor Österblomi usuliikumine keelas ära kõik avalikud lõbustused. Enne seda oli aga pill nii oluline, et iga endast lugupidav mehine Vormsi mees pidi seda oskama mängida. Pillioskus kuulus Vormsi mehe põhioskuste hulka.

Lindström (197?; Suits 2010, lk 18 järgi) kirjeldab oma Vormsi ajaloo teemalises käsikirjas, kuidas usuliikumise korras pandi Vormsi saare keskuses Hullo külas suures lõkkes põlema kõik hiiu kanded, mis kokku koguda õnnestus. Arvati, et hiiu kannel on kuradi pill ning mängija sõrmed pidavat ka pärast surma edasi liikuma. Seega oli hiiu kannelde hävitamine vormsilaste jaoks justkui suur võit, sest juubeldades ja ümber põleva kandlevirna tantsides usuti, et nüüd on saadud võit kuradite üle, kuigi tegelikku kaotuse suurust tabasid nad alles hiljem. (*ibid.*) Sama saatus tabas ka Noarootsi poolsaarel asuvaid instrumente. (Nieminen 2007, lk 29)

Seda põletamisaktsiooni võibki lugeda hiiu kandle laiema mängutraditsiooni katkemiseks Eestis, kuid õnneks polnud olukord nii lootusetu. Kui Otto Andersson hiljem oma kogumistega Vormsile jõudis, keeldusid mitmed pillimehed vaatamata sellele, et üksikud neist olid pillid säilitanud, kogujale seda mängimast kartuses jumalate viha endale kaela tõmmata. (Lindström 197?, 141; Suits 2010, lk 18 järgi)

II maailmasõja aegu evakueerus valdav enamik rootsi keelt rääkivast Eesti elanikkonnast Rootsi. Kuni tänase päevani on nende inimeste seas säilinud vanem hiiu kandle mängimise traditsioon. Pillimees Johannes Österberg, keda peetakse ka viimaseks traditsioonikandjaks 1970ndatel (Suits 2010) oli 14-aastane, kui kuulis mängimas vormsilast Mats Andersit. See kohtumine mõjutas Österbergi sellisel määral, et too endalegi hiiu kandle meisterdas ning jätkas vana mängutraditsiooni uues riigis. (Nieminen 2007, lk 31)

Traditsioonilisi hiiu kandle mängijaid Vormsi saarelt on nimetatud kokku 9 erinevates väljaannetes erinevatel aegadel. Kahelt neist, Hans Renqvistilt ning Anders Ahlströmilt, kirjutas Otto Andersson üles 30 hiiu kandle meloodiat. Salvestatud on ka Jõelähtmest pärit Peeter Piilpärki, Hiiumaa pillimeest Jurri Bruusi ning käesoleva töö peakangelast Mart Kaasenit.

Peale Mart Kaaseni oli Lääne-Nigulast pärit ka hiiu kandle mängija Aadu Volberg, keda ka Kandli-Aaduks kutsuti. Tema naabriks oli tuntud kunstnik Ants Laikmaa. Aadu mängitud lugudes oli tunda Rootsi mõjutusi, näiteks olid tal lood pealkirjaga „Rootsi lugu“ ning „Priguldi lugu“. Ta alustas hiiu kandle mänguga kuue aastasena ning mängis pulmades juba siis, kui oli kuusteist. (Nieminen 2007, lk 31). Tema lugudest pole aga teadaolevalt ülestähendusi.

1.3 Hiiu kandle spetsiifika ning mänguvõtted

Hiiu kannel on 2-4 keelne poogenpill. Nelinurkne, mõnikord ka viiulit meenutav kõlakast, ning selle ülemises otsas asuv nelinurkne raam moodustavad pilli korpuse. Keeled, tänapäeval 3-4, on kinnitatud raami ning kõlakasti külge. Raami kõige ülemisse puussee on kinnitatud keelte pingutamiseks puitvirblid. Roop, keeltehoidja ning kõlapulk asuvad kõlakasti alumises osas. Keeli tehakse loomasooltest või hobusesabajõhvidest, kasutatud on ka traatkeeli. Poognaks on puitvibu, mille külge on kinnitatud hobusesabajõhvid. (Eesti rahvapärimus) Tänapäeval on keeltematerjalina populaarsust kogumas ka tamiil.

Pilli kaks ülemist keelt, mida ka kõige rohkem meloodia mängimiseks kasutatakse, on häälestatud kvinti. See võimaldab ilma positsiooni vahetamata mänguulatuseks suure nooni (oktaav ning suur sekund). Kasutatakse ka kvarthäälestust.

Mart Kaasen on kirjeldanud, kuidas ise kandlekeeli teha. Ise valmistas ta neid lambasooltest, kuna need olla kõige sitkemat. Kõigepealt võetakse sooltelt ära kile või parts maha pöidla küünega. Nuga ei tohtinud kasutada, kuna see tegevat keele katki. Niimoodi tehti tasapisi terve soolikas puhtaks. Seejärel lõigatakse sool parajalt pikaks ning vastavalt keele paksusele keriti kokku mitu soolt, nt. kõige kõrgemalt häälestatud keelt kahekordne, sellest järgmine

kolme-, seejärel nelja- ning kõige viimane, bassikeel, viiekordne. Puhastatud sooled keriti toorelt sõrmede vahel kokku, kusjuures üks ots oli puupulga või lõksu külge seotud ning jala all ning teine samuti lõksuga kinni pandud, kuid keerutati sõrmede vahel niikaua, kuni võimalikult keerduks oli. Seejärel seoti mõlemad otsad toore puust kepi külge nii, et keel ise pingule jäi ning kepp vibuna kaardu tõmbas. Seejärel pandi see sooja tupp umbes kümneks päevaks kuivama ning siis sai selle pilli peale tõmmata. Enne mängu pidi keele aga kampoiga üle tõmbama. Poogen oli tal vibu, mille külge seoti hobusesabajõhvid, kusjuures sobisid valge hobuse omad – mustad hobuse omad olevat liiga kõvad ning teravad ning lõikavat soolkeeled pooleks. (Sildoja 2014, lk 183-184)

Hiiu kannelt mängitakse pilli põlvede vahel hoides, ise samal ajal istudes. Vasaku käe põial toetub vastu raami ning erineva helikõrguse saamiseks tuleb sõrmedega vastu keeli suruda. Paremas käes on poogen, millega heli tekitatakse. Lisaks viisikeelele kõlavad ka ülejäänud keeled burdoonina, selline on hiiu kandle eripära.

1.4 Mart Kaaseni eluloost

Mart Kaasen, teatud ka kui Arutõnu Mart või Mäearu Mart, elas aastatel 1869-1955 ning oli pärit Lääne-Nigula kihelkonnast Läänemaalt, Taebla vallast, Kirimäe külast ja Arutõnu talust. Elukutselt oli Mart Kaasen põllumees. Sündinud oli suitsutares. Iseloomult oli ta vaike, mõtlik tagasihoidlik, kasvult lühem, kõhn, kitsa, terava näoga ning tumedate juustega. Kaaseni naabrid teadsid rääkida, et pillimees olla kogu ümbruskonna kõige jõukam ning hoolikam talunik. Ka koolis oli ta kolme talve jagu Kirikmäe vallakoolis käinud ning tegutsenud nii vallatalitajana ning vallavolimehena kummaski ametis kolm aastat.

Aastal 1933 rääkis Kaasen tollasele kultuuritegelasele August Pulstile, et oma hiiu kandle olla ta seitse aastat tagasi ise valmistanud. Oma kahest hiiu kandlest vanem oli tema isa tehtud ning 70 aastat vana. Kõige esimese hiiu kandle valmistas Mart siis, kui oli kümne aastane. (Sildoja, 2014) Oli teada ka, et lisaks hiiu kandlele mängis Kaasen ka kannelt. (Nieminen, lk 112)

1.4.1 Mart Kaaseni mänguvõtetest

Mart Kaaseni on säilinud mitmeid pilte ning isegi üks videolõik. Selline visuaalne materjal annab juba mõningase ülevaate tema mänguvõtetest lisaks helisalvestisel kuuldule.

Säilinud piltidelt võib näha, et Mart Kaaseni pillihoid on iseäranis erinev sellest, kuidas mind on õpetatud hiiu kannelt käsitlema ning kuidas on vormsilaste pillihoidu kirjeldanud oma magistritöös Janne Suits.

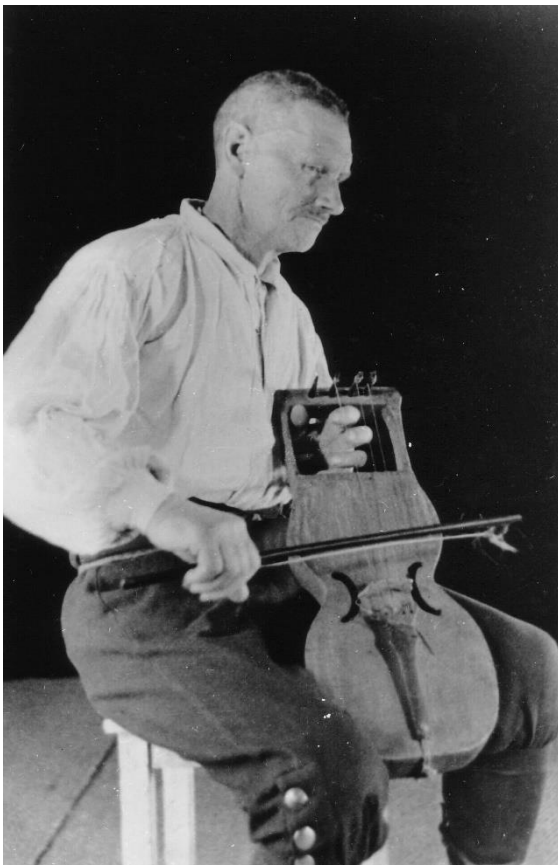


Foto 1. Mart Kaasen hiiu kandlega heliplaadistamisel Tallinnas 1936.–1938. a. Foto: P. Parikas. ERA, Foto 8086.

Antud pildilt võib näha, et Mart pingutab poogna jõhve hoopiski pöidlaga, hoides poognapuust kinni terve rusikaga. Samuti toetub pilli ülemine raami parem nurk vastu mängijat. Vasaku käe põial asub raami sees üleval vasakus nurgas (võrdluseks: Vormsi-stiilis on põial raamist väljaspool, toetudes vastu raami ning aidates kätt paigal hoida) ning ülejäänud sõrmed on vastu keeli kronksus (vormsilastel on sirged).

Mart Kaasenit näeb musitseerimas ka 1938 aasta filmiklipis „Tantsulugusid vanadelt pillimeestelt“, kus mängib labajala nimega „Unt soo taga“. Antud videolõigus näeme, et Kaaseni mäng nii hiiu kandle- kui poognakäel on küllaltki vilgas, kuid pillimees ise püsib mängu ajal väga rahulikuna, paistab isegi, et pillimäng on tema jaoks meditatiivne tegevus.

Kaaseni vasakus käes, mille sõrmedega ta meloodiat mängib, on nii mõndagi märgata. Esiteks on tähelepanuväärne, et ta mängib sõrmeselgadega, vahetades vilkalt mänguvaheid vastavalt meloodia liikumisele. Vastu keelt läheb pigem sõrme alumine osa ning kohati tundub, et ta mängib juba käeselja juures.

Teine tähelepanu vääriv asjaolu on tertsiivõte. Kui muidu on kvinthäälestuses pillil tertsis d-fis a-keelel 3. sõrm d noodil ning e-keelel 1. sõrm fis noodil, siis Kaasen mängib a-keelel d-noodi hoopis 2. sõrmega. Selle põhjuseks võib olla kas pilli teistsugune häälestus, nt. a-keel tooni võrra kõrgem, või siis on silmnähtavalt üsna suurte sõrmedega pillimehele niiviisi lihtsam.

Ka a-keelel d noodile eelnev c noot võetud hoopis 1. sõrmega, andes mulle ka vastuse küsimusele, miks noodistamise protsessis osadel salvestistel kostus alumine f-noot, mille puhul ma ei saanudki aru, kas tegu oli salvestise viperuse või teadliku pillimänguna. Videost on näha, kuidas Kaasen hoiab 1. sõrme a-keelel c-noodi koha peal ning rändab 2. sõrmega allapoole d-keelele, et f-nooti mängida.

Võimalik on ka asjaolu, et pillimees kohandab sõrmestust vastavalt loole, kuid seda teooriat ma ei tahaks väga uskuda, kuna vaatamata esiti võõrapärasele sõrmekasutusele paistab pillimees pärast kõikide salvestiste ja videoklipi uurimist teadvat, kuidas miski noot vastava sõrme all siiski kõlab ning ma ei usu, et ta endal elu raskemaks teeks iga loo uue sõrmestusega mängimisel. Samas on külapillimeeste puhul kõik võimalik ning lõplikku tõde siin leida ei ole võimalik.

2. METOODIKA

2.1 Vormi uurimisest Eesti pärimusmuusikas

Uurisin enne käesoleva töö kallale asumist, et kui palju on Eestis pillilugude vormidega tööd tehtud selleks, et näha, milliseid metoodikaid on kasutatud ning kas midagi neist võiks mind ka minu töös aidata. Tuli välja, et uuritud on üksjagu. See teeb rõõmsaks, kuna näitab, et vormi uurimine on vajalik ja aitab paremini mõista ka vanade külapillimeeste pillilugude ülesehitust.

Mulle tundub, et tänapäeval on pärimusmuusikud kohati kahes leeris. Ühed on tuihingelised detailselt läbimängude kaupa üles noodistamise pooldajad, teised aga seisukohal, et miks on vaja vanu salvestisi noot-noodi haaval transkribeerida, kui ilmselt mängisid külapillimehed niikuinii kuidas parasjagu tuju oli. Oli ju tollel ajal salvestamise hetk suur ja tähtis ettevõtmine inimese jaoks, kelle jaoks suures osas igapäevatööks oli näiteks hoopiski põlluharimine. Kõik sellised nüansid võisid suure tõenäosusega pilliloo esitust veelgi muuta ning see, mis jäi tol ajal salvestisele, ei pruukinud muus situatsioonis sellisena kõlada.

Vormi uurimisega on tegelenud näiteks Karin Valk töös „Labaga kannel Setumaal: mängutraditsiooni muusikaline analüüs“ (2006), kes oma töös analüüsib labakandle vormi lähtudes kandle akordivahetustest, laadidest ning rütmidest, mille põhjal on üles ehitatud loo laadilis-funktsionaalsele arengule viitavad skeemid. Nendele skeemidele põhinedes joonistusid süvatasandil välja korduvad tsüklid, mida autor kasutaski hiljem lugude vormi kirjeldamiseks.

Muusikalise vormi erinevaid tasandeid on uurinud ka Krista Sildoja oma uurimuses „Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi esimesel poolel“ (2005), Cätlin Mägi (end. Jaago) oma diplomitöös „Eesti torupillilugude vormianalüüs“ (2002) ning Airi Liimets uurimuses „Viiulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis“ (1988).

2.2 Käesoleva töö metoodika kirjeldusest

Käesolevas uurimuses võtan oma töö aluseks Mart Kaasenilt salvestatud kaheksa arhiivisalvestist, mille põhjal tegin noodistused. Siinkohal võib väita, et lihtvormi saab ka ainult kuuldelistel teel kirja panna, kuid salvestisi kuulates tundus mulle, et mitte kõik osad lugedes ei ole erinevates läbimängudes ühepikkused. Mulle tunduski, et ainult vormiosade järjekorda kirja pannes võib päris palju taolist informatsiooni kaotsi minna ning sellepärast otsustasin, et noodistan kõik lood igaks juhuks ka üles – nii on mul endal kindlam tunne. Otsustasin ka, et kui ma juba niikuinii noodistamise protsessi ette võtan, panen tuleviku tarbeks juurde nii palju detaile kui oma kõrvaga välja kuulen, seega selgitan ka siin töös, mida ma noodistamise protsessis veel tegin.

Krista Sildoja on oma uurimustöös „Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel“ puudutanud ka viiulilugude vormi. Nimelt oli viiuldajatel lubatud eesmärgiga hoida kokku plaadimaterjali oma lugusid vaid paar korda sisse mängida (Sildoja 2005). Tihti juhtuski, et pillimees oli juba sõrmed soojaks saanud, kui tuli mäng lõpetada ning ka see mõjutas ilmselgelt tulemust, mis lõpuks heliplaadile läks.

Mart Kaaseni puhul on asi huvitav, kuna temal on õnnestunud märgatavalt pikemalt oma lugusid salvestada, kuigi salvestajateks olid ka tema puhul August Pulst ja Herbert Tampere. Sellegipoolest ei saa võtta neid salvestisi puhta kullana, kuna n.ö. igapäevasemas situatsioonis on võimalik, et salvestamisega kaasnenud närv ei ole nii suur ning lugu oleks hoopis teistsugune, ning seda tuleb arvesse võtta. Küll aga oleme tänulikud, et meil on siiski selline võimalus neid salvestisi kuulata ning saada pillimängust ja -mehest aimu ning arutleda, kuidas asjad võisid olla.

Peamiseks uurimismeetodiks minu töös on muusikaline analüüs, mille käigus noodistan kirjalikult kõik salvestatud lood. Kirjeldan noodistustes viiel noodijoonel helikõrguslikku struktuuri ja rütmikat, kusjuures lisaks lääne muusikas tavapärasele pooletoonilisele astmikule märgistan eraldi üles ka pooltoonide vahelised kõikumised (veerandtoonid), mille tähistan üles- või allapidi noolekesega. Traditsioonilises keelpillimängus on sellised

kõrgendused/madaldused tavapäraseid ning vanadel viiuli-, kandle- ja hiiu kandle arhiivisalvestistel tuleb seda ette.

Noodistamise helistikuks valisin d-duuri, kuna selles häälestuses on uuemaid hiiu kandleid ehitatud ning seega on see ka kõige levinum helistik hiiukanneldajate seas. Saadud noodistuste põhjal võtan uurimise alla polkad ja labajalad eraldi, et näha, milliseid ornamente Kaasen oma mängus kasutab, neid kaardistada ning seejärel analüüsida, kas nende kasutamisel esineb mingeid seaduspärasusi.

Seejärel võtan luubi alla lugude vormi ning töötan läbi polkad ning labajalad eraldi. Selleks kasutan tähestiku tähti, mis on muusikalises mõttes üldtuntud viis lihtvormi ülestähendamiseks. Näiteks oleks kahest muusikalisest motiivist koosnev lugu vormiliselt tähistatud AB, kus A tähistab esimest ning B teist motiivi. Üks täht tähistab ühte kordust, seega kui loos mõlemad osad korduksid, näeks tähtedega ülesmääritud vorm välja selline: AABB. Selguse mõttes lisan neile juurde ka järjekorranumbri vastavalt sellele, kuidas need salvestisel kõlasid. Numbri määrgin allindeksina, nt. $A_1A_2B_1B_2$. Kui noodistusprotsessis selgub, et osasid on rohkem, võtan kasutusele ka vastava arvu tähti (C, D jne.). Hiljem juba saan saadud informatsioonile toetudes jagada lood regulaarse ja ebaregulaarse vormida lugudeks. Kui kõikide lugude vorm on niimoodi üles määratud, uurin, kas nii polkades kui ka labajalgades on sarnaseid vormilisi ülesehitusi. Läbimängud tähistan rooma numbritega.

Töö käigus selgus, et noodistused toovad välja ka Kaaseni suurepärase oskuse peaaegu igas läbimängus varieerida. Arhiivisalvestiste kiire tempo tõttu aga ei tule kõik toredad nüansid originaaltempo välja. Kaaseni varieerimisvõimalustest saaks terve uue seminaritöö jagu mahtu, seega ma siinkohal sellel pikemalt ei peatu. Küll aga noodistasin kordused üksteise alla, et oleks parem visuaalselt näha, kuidas ta eri läbimängudes varieerib – niiviisi on ka tulevikutöökse tee ette sillutatud.

Katsetasin erinevate noodistusvõimalustega just vormi osas, näiteks pealtnäha üsna kaootilise vormiga loos „Mustlase polka“ tegin igale osale (A, B ja C) eraldi tulba. Seda noodistust saabki reakaupa lugeda ja jälgida, kuidas Kaaseni vormiosadega mängis.

Ebaregulaarse vormiga lood noodistasin eraldades üksteisest A ja B osa ning kirjutades korduvad fraasid üksteise alla. Samuti märkisin iga fraasi algusesse tema järjekorranumbri ning nõnda kujunesidki loo vormid välja.

Väga tihti lähtusin ka loost endast. Loos „Unt soo taga“ on vorm regulaarne ja seetõttu võisin ka loo niimoodi kirja panna, et on kergem jälgida ning kõik osad on kenasti üksteise all. Loos „Loos "Mardi e'ese lugu" on ainult üks fraas, mida pillimees kordab 15 korda. Selle loo noodistasin noodipaberit säästes, pannes esimesed 7 fraasi üksteise alla ning seejärel ülejäänud tulbas kõrvale samamoodi, et hiljem ei tekiks pikka „torni“.

Salvestiste originaaltempo on kiire, kuid aeglustades saab paremini kuulda, mida pillimees tegelikult mängib. Mina aeglustasin 60 korda aeglasemaks, kasutades muusikatöötlusprogrammis Audacity efekti nimega *Change Tempo*.

Noodistuses märkisin lahtised keeled allapoole noodivartega, tertsid ülespoole noodivarrega. Ülemisel viisireal jookseb viis, all noodile vastav lahtine keel, kui on. Leian, et niiviisi on visuaalselt selgem.

Osades noodistustes olen pannud juurde küsimärgi kohtades, kus minu arvates on tegu salvestise enda kulumisest tingitud viperusega ning neid kohti ma nooti kirja ei pannud või siis panin kirja selle, mis mulle tundus, et kuulda on, isegi kui see tundus ülejäänud lugu vaadates üsna võõras. Ka nendel kohtadel ilutseb küsimärk.

Samuti on osades kohtades salvestuse kvaliteedi osas arusaadavaid vajakajäämisi, näiteks loos „Voortants“ panin 1. takti sulgudesse need noodid, mida edasise mängu põhjal võib arvata, et sealgi peaks olema, kuid kuulda neid ei ole. Vaid aeglases tempos ja väga tähelepanelikult kuulates võib alguses väga nõrgalt kõlavate alumiste keelte järgi loo ära tunda, muidu võiks arvata, et lugu algab teisest taktist.

Staccato punktid - katsetasin eri variantidega, kuhu see noodistuses panna, sest kartsin, et kuna noodikirja on palju, läheb üldpilt liiga kirjuks ning seetõttu oleks parem märgata, kui punt asub noodi kohal. Nt. „Mustlase polka“ noodistasin kõige esimesena ning seal panin punktid nootide kohale. Idee sain selleks Eeva Talsi magistritööst "Artikulationitüüpidest Eesti rahvapärases viiulimängus 1912.-1938. aastal helisalvestatud polkade alusel." Teisena

sai nooti üles märgitud „Lääne valts“, kus panin katsetusena *staccato* punktid noodipea juurde, kuhu nad traditsiooniliselt käivad. Minule isiklikult aga tundub, et visuaalset informatsiooni on noodireal juba piisavalt ning seetõttu otsustasin ülejäänud lugude noodistamisel panna punktikesed siiski noodi kohale, mitte noodipea juurde.

Ma ei hakanud panema alumisi bassinoote/bassipartiid n.ö. korrektselt nooti (nt. $\frac{3}{4}$ taktimõõdus loos mängitakse bassikeelt ainult 1. löögil ja ülejäänud kahele löögile panen pausid), soovides sellega noodipilti mitte liigselt kirjuks ajada. Bassinootide eesmärk on siiski näidata, kuidas neid kasutati ja leian, et sellisena üles märgituna täidavad nad oma eesmärgi.

Viimases peatükis võtan kokku nii labajalad kui polkad ning võrdlen, kas on võimalik luua paralleele ornamentika ning vormilise ülesehituse osas.

Mardi enese tehtud olid lood Mustlase tants ja Mardi e'ese lugu. Ülejäänud lood koos pillimänguga õppis oma isalt, kui oli 25-aastane. Plaadistatud said need lood mais aastal 1936. (Sildoja 2014, lk 185). Lisaks oli ta õppinud lugusid, mis heliplaadistamisele ei jõudnud, ka teistelt külapillimeestelt. Plaadistamisel mängis ta pillil, mille oli ise valmistanud (Nieminen 2007, lk 122).

3. MART KAASENI LUGUDE LIHTVORMILINE ÜLESEHITUS

3.1 Vormiline ülesehitus polkades

Mart Kaaseni poolt salvestatud polkad on „Mustlase polka“ ja „Polka“.

3.1.1 Loo „Mustlase polka“ vormi analüüs

„Mustlase polka“ koosneb neljast erinevast motiivist. Tähistasin esimese tähega A, teise tähega B, kolmanda tähega C ja neljanda tähega F.

Selle loo vormi osas oli mul kõige rohkem mõtteainet, kuna pealtnäha vaadates tunduvad motiivid üsna kindlates kordustes ja üsna kindlas järjekorras olema, siis tegelikult on asi natuke segasem. Samuti mõtlesin tükk aega, kas panna neljas motiiv, mille tähistasin tähega D, hoopis B-ks, sest kõlaline sarnasus on olemas. Samas D on kahetaktiline, B aga kolme, seega jäi peale otsus teha eraldi motiiv.

Leian, et keeruline on selle loo puhul öelda, mitme läbimänguga on selle loo puhul tegemist, kuna tegelikult mängitakse motiive üsna kaootiliste kordustega. Võtan siinkohal ühe läbimängu lõpuks D motiivi, mis teeb loo pikkuseks peaaegu kolm läbimängu. Peaaegu, sest seesama pisike D on kõige viimase läbimängu lõpus puudu.

Kõike eelnevat arvesse võttes saan üles märkida kogu „Mustlase polka“ lihtvormi:

I	A ₁ A ₂	B ₁	A ₃	C ₁	D ₁
II	A ₄	B ₂	A ₅	C ₂	D ₂
III	A ₆	B ₃	A ₇		
		B ₄	A ₈	C ₃	

On näha, et kuigi pealtnäha võib leida osade esinemises korrapärasustki, on igas läbimängus siiski vorm erinevalt üles ehitatud.

3.1.2 Loo „Polka“ vormi analüüs

Loos „Polka“ on kaks motiivi. Esimese tähistan tähega A, teise tähega B. Mõlemas osas on kaheksa takti.

„Polka“ lihtvormi saab kirja panna nii:

I	A ₁	B ₁
II	A ₂	B ₂
III	A ₃	B ₃

Nagu näha, on selle loo puhul tegu igati korrapärase vormiga palaga.

3.2 Vormiline ülesehitus labajalgades

Mart Kaaseni poolt salvestatud labajalad on „Lääne valts“, „Iir hüppas“, „Voortants“, „Unt soo taga“, „Mardi e’ese lugu“ ja „Sõeru Mihkli labajalg“.

3.2.1 Loo „Lääne valts“ vormi analüüs

Labajalg „Lääne valts“ koosneb kahest motiivist, mille tähistasin tähtedega A ja B. Mõlemad osad koosnevad kaheksast taktist, kuid osad ei vahetu mingi kindla süsteemiga. Kui võtta läbimängu lõppu tähistavaks osaks B oma kordustega, saame lõplikuks loo pikkuseks kaks läbimängu.

„Lääne valtsi“ lihtvorm kujunes välja selliseks:

I	A ₁ A ₂ A ₃ A ₄ A ₅	B ₁ B ₂ B ₃
II	A ₆ A ₇ A ₈	B ₄ B ₅

Esimeses läbimängus mängitakse A osa viis korda ning B osa 3, teises läbimängus vastavalt kolm ning kaks korda. Selle loo puhul on selgelt näha, et vormi ülesehitusel pole taas mingit erilist loogikat ning tundub, et lugu ehitub üles just nii nagu tol hetkel pähe tuli.

3.2.2 Loo „Iir hüppas“ vormi analüüs

Loos „Iir hüppas“ on taas kaks motiivi, mille tähistan tähtedega A ja B ning läbimänge tuleb tal kaks täispikka ning lõpus veel A osa kordustega.

Loo lihtvorm on selline:

I	A ₁ A ₂ A ₃	B ₁ B ₂
II	A ₅ A ₆ A ₇	B ₃ B ₄
III	A ₈ A ₉ A ₁₀ A ₁₁ A ₁₂	

Esimeses läbimängus on A osa mängitud kolm korda ning B kaks, teises vastavalt neli ja kaks ning kolmandas A osa viis korda. Oleks põnev teada, kas siinkohal on tegu toreda kokkusattumusega, et igas läbimängus on A osa ühe korra võrra rohkem, aga ilmselt ei saa me seda kunagi teada ning peame taaskord nentima, et ilmselt mängis pillimees ka siinkohal nii nagu hetkel välja tuli ning asjaolu, et B osa mõlemas läbimängus kaks korda sattus, võib olla samamoodi juhuslik.

3.2.3 Loo „Voortants“ vormi analüüs

Loos „Voortants“ olin esiti kahevahel, kuna salvestist kuulates tundub, et pärast mõningaid läbimänge läheb vist pillimehel loo jälgimine segamini ning üks jupp, mis tundub isegi et variatsioonina, lisandub juurde. Seejärel on natuke pausi ning kõlab „Lääne valtsi“ esimene takt, misjärel pillimees taas „Voortantsu“ looga hoogsalt jätkab. See pisike „variatsioonimotiiv“ aga oli minu arvates väga ootamatu ja tore, seega võtsin selle siiski loo osana arvesse.

Kõike eelnevat arvesse võttes saamegi teada, et lugu koosneb kolmest motiivist, mille tähistan tähtedega A, B ja C, viimane neist on eelnevalt lahatud variatsiooniline motiiv.

I	A ₁ A ₂ A ₃	B ₁	C
II	A ₄ A ₅	B ₂	

Esimese läbimängus mängib Kaasen A osa kolm korda, B osa ühe ning seejärel tuleb C, teises läbimängus on A osa mängitud kaks ning B ühe korra. Siinkohal on taas üheks kindlaid kordi korduv osa B, A osa puhul seaduspärasus taaskord puudub.

3.2.4 Loo „Unt soo taga“ vormi analüüs

Loo „Unt soo taga“ puhul on juba salvestiselt kuulda, et tegu on igati regulaarse vormiga looga ning juba esmane kerge noodistuse vaatus kinnitab seda samuti. Loos on kaks igas läbimängus kaks korda korduvat motiivi, mille tähistan tähtedega A ja B.

Kokku koosneb lugu neljast läbimängust:

I	A ₁ A ₂	B ₁ B ₂
II	A ₃ A ₄	B ₃ B ₄
III	A ₅ A ₆	B ₅ B ₆
IV	A ₇ A ₈	B ₇ B ₈

3.2.5 Loo „Mardi e’ese lugu“ vormi analüüs

„Mardi e’ese lugu“ koosneb ühest lühikesest neljataktilisest motiivist, mis kordub kogu loo vältel kokku viisteist korda. Siinkohal võib loo vormi tõlgendada mitut moodi, vastavalt siis oma isiklikule subjektiivsele muusikatajule. Esiteks võtta iga motiivi kui ühte läbimängu või teiseks võtta iga motiivi kui ühte suure läbimänguna, mis minu arvates arvestades loo kogupikkust ning asjaolu, et see on vaid neli takti, oleks kõige mõistlikum lähenemine.

Kõike eelnevat arvesse võttes saab seega vormi kirja panna nii:

I	A ₁ A ₂ A ₃ A ₄ A ₅ A ₆ A ₇ A ₈ A ₉ A ₁₀ A ₁₁ A ₁₂ A ₁₃ A ₁₄ A ₁₅
---	--

3.2.6 Loo „Sõeru Mihkli labajalg“ vormi analüüs

Sarnaselt loole „Mardi e’ese lugu“ on ka siinkohal tegu ühest sedakorda kaheksataktilisest fraasist koosneva looga, mis kordub viis korda. Selle loo puhul vastupidiselt loole „Mardi e’ese lugu“, mille ülesehitus on sarnane, lähenen vormi üles märkimisele teistmoodi, võttes iga kaheksataktilist fraasi eraldi läbimänguna.

Seda kõike arvesse võttes saab loo „Sõeru Mihkli labajalg“ vormi üles märkida nii:

- I A₁
- II A₂
- III A₃
- IV A₄
- V A₅

3.3 Labajalgade ja polkade vormide ülesehituste erinevused ja sarnasused

Kõigele eelnevale tuginedes võib jagada Mart Kaaseni lood kolme gruppi: regulaarse lihtvormiga lood, ebaregulaarse lihtvormiga lood ning üheainsa korduva motiiviga lood. Viimane grupp räägib enda eest – üheainsa korduva motiiviga loos ei olegi võimalik erilisest vormi ülesehitusest rääkida, kuna motiiv kordab iseennast. Selle grupi lood võiks panna ka regulaarse lihtvormiga lugude juurde, kuid kuna teistel selle grupi lugudel on kaks eri motiivi, tundus õige need siiski eraldada.

Ebaregulaarse lihtvormiga lood on „Mustlase polka“, „Lääne valts“, „Iir hüppas“ ja „Voortants“.

Regulaarse lihtvormiga lood on „Polka“ ning „Unt soo taga“.

Ühe korduva motiiviga lood on „Mardi e’ese lugu“ ja „Sõeru Mihkli labajalg“.

Sarnasust polkade ja labajalgade vormi üles ehitusel võib täheldada ainult regulaarse vormiga lugude „Polka“ ja „Unt soo taga“ puhul, kus lugude motiivid ja nende esinemine

selgelt välja kujuneb. Ülejäänud lugude puhul aga tuleb ilmselt jääda teooria juurde, et vorm kujunes välja mängimise käigus ning oli mõjutatud käimasolevast heliplaadistamise situatsioonist.

Kuna mitte kõik Kaaseni lood ei olnud tema enda omad, vaid osad olid ka teistelt õpitud, leian, et just nende kahe loo puhul on suur tõenäosus, et ta need kellegi järgi on just sellisena meelde jätnud.

KOKKUVÕTE

Antud töö eesmärk oli saada teadmisi Lääne-Nigula hiiu kandle mängutraditsioonist lugude vormi ülesehituse põhjal. Idee uurida lähemalt just vormi tekkis pärast esmakordset arhiivisalvestiste kuulamist, kus mulle tundus, et pillimees kujundab lugude ülesehituse sageli täiesti oma äranägemise järgi ning mind hakkaski huvitama, kas tõepoolest ongi see nii.

Eesmärgini jõudmiseks noodistasin ainukesena selles piirkonnas heliplaadistatud hiiu kandle mängija Mart Kaaseni säilinud salvestisi, mida on kokku kaheksa. Hiljem panin noodistuste põhjal paika lugude lihtvormi, tähistades esinevaid erinevaid muusikalisi fraase tähestiku tähtedega ning jagades lood lõpuks kolme gruppi: ühe korduva motiiviga ning regulaarse ja ebaregulaarse vormiga lugudeks.

Sain vastused ka töö alguses püstitatud probleemküsimustele:

1. Kuidas kujuneb Mart Kaaseni lugudes muusikaline vorm?
2. Kas vormi tekkimisel võib leida seaduspärasust?

Esimese küsimuse puhul soovisingi teada, kas Mart Kaaseni lugude vormid kujunevad kindla loogika järgi või on kujunemisel mingisugune improvisatoorne element, mis võib näiteks olla seotud heliplaadistamisega seotud võimaliku närveerimisega ning mille tõttu vorm kujuneski välja kohapeal.

Noodistuste põhjal sain teada iga loo lihtvormi ning pärast kõikide salvestiste ning noodistuste läbi töötamist tuli välja, et on ainult kaks lugu (labajalg „Unt soo taga“ ja „Polka“), mille ülesehitusel on näha sarnasusi, ainuke erinevus on see, et labajalas osad kordavad ning „Polkas“ mitte. Mõlemad on regulaarse vormiga lood.

Kuna Kaaseni repertuaaris on ka lugusid, mis on teistelt õpitud, on võimalik, et nende kahe loo puhul võibki olla juba kindla vormiga omandatud looga. See oleks ainuke asi, mis neid kahte eriliselt nähest suudaks selgitada, sest ülejäänud lugude puhul ei esinenud märkimisväärset korrapärasust.

Teine küsimus kujunes välja just esimesest ning siit võibki järeldada, et tegelikult mingisugust seaduspärasust ei ole, välja arvatud kaks eelnevalt mainitud lugu.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

Eesti Kulturfilm. 1938. *Tantsulugusid vanadelt pillimeestelt.* Eesti Kulturfilmi Ringvaade nr 41, 4/4. Eesti Filmi Andmebaas.

<http://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/1201/videoklipid>. (vaadatud 13.05.2018, alguse aeg 00:42)

ERA helisalvestised

Lääne valts. ERA, Pl. 9 A1 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Voortants. ERA, Pl. 9 A2 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Unt soo taga. ERA, Pl. 9 A3 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Iir üppas. ERA, Pl. 9 B1 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Polka. ERA, Pl. 9 B2 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Mardi e'ese lugu. ERA, Pl. 9 B3 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Mustlase polka. ERA, Pl. 9 B4 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Sõeru Mihkli labajalg. ERA, Pl. 9 A4 < Lääne-Nigula khk, Taebla v, Kirimäe k – H. Tampere, A. Pulst < Mart Kaasen (1936)

Andersson, O. 1923 *Stråkharpn. En studi i nordisk instrumenthistoria*. Stockholm: Föreningen för Svenska kulturhistoria (Suits 2010 järgi)

Andersson, O. 1930 *The bowed-harp: a study in the history of early musical instruments*. London: Reeves

Haas, A. 2016. *Rahvapillipärandi säilitamine Eestis ja välismaal*. Mäetagused 63. Toimetajad Mare Kõiva, Andres Kuperjanov, Iivi Zajedova. EKM rahvausundi ja meedia töörühm, Tartu.

Hainsoo, M., Jaago, C., Kivisilla, T., Kont-Rahtola, A., Noormaa, T., Sünter, A., Tõnurist, I. 2008. *Eesti rahvapäille*. Tallinn: Ajakirjade Kirjastus

Jaago, Cätlin. 2002. *Eesti torupillilugude vormianalüüs*. Diplomitöö. Viljandi 2002. Käsikiri Viljandi Kultuuriakadeemia raamatukogus

Liimets, Airi. *Viulist ja viulimuusikast rahvatraditsioonis*. Rmt: Viulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis. Eesti Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut. Tallinn 1988

Nieminen, R. 2007. *Jouhikko – The Bowed Lyre*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja. Juminkeon julkaisuja.

Sildoja, K. 2014. *Äratismäng uinuvale rahvamuusikale. August Pulsti mälestusi*. Tallinn: Kirjastus Sejs.

Sildoja, K. 2005. *Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel*. http://www.rahvamuusika.ee/vana/sildoja_uurimus/2.2.1..htm. (vaadatud 13.05.2017)

(Muusikalise vormi erinevad tasandid)

Suits, J. 2010. *Talharpa mängutehnika ja traditsiooni taastamine*. [Magistritöö]. Telemarki Ülikool. Raulandi rahvakultuuri instituut. Rauland.

Lindström, A. 197? *Ormsö, Vormsist ja vormslastest*. Käsikiri.

Talsi, Eeva. 2013. *Artikulationitiüpidest eesti rahvapärases viiulimängus 1912.– 1938. aastal helisalvestatud polkade alusel*. Loomingulise magistrieksami kirjalik osa. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ja Tartu Ülikooli Viljandi kultuuriakadeemia pärimusmuusika ühisõppekava. Tallinn.

Valk, K. 2006. *Labaga kannel Setumaal: mängutraditsiooni muusikaline analüüs*. Pro folkloristica XIII. Linna-alused. toim. Mall Hiemäe ja Kanni Labi. Tartu.

LISAD

Lisa 1 Noodistused

ERK, Pl. 9 B3 < Liiane-Nigula lülk, Toolela v, Kuurvaie k - lit lappos

H. Tampere, A. Rist & Mart Kaason (1936)
Moodustanud Lisa Koumets (2015)

vooru: A1, A2, A3, B1, B2, B3, A4, A5, A6, A7, B8, B9, A10

A1
A2
A3
A4
A5
A6
A7
A8
A9
A10

A9 A11b
 A9 A7
 A9 A7
 A9 A7
 A9 A7
 A9 A7
 A9 A7
 A9 A7
 A9 A7

ERA PL. 9 B1 < Lääne-Nigula kulu, Taula v, Kirumäe k
 H. Touppinen, A. Püsti < Mart Kaasen (1936)
 Noohtstamud Lisa Kaarits (2018)

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is written in a clear, legible style, typical of a student or composer's draft. The staves are numbered 1 through 10 at the top left of each line. The piece concludes with the handwritten text "Lairn waltz" written across the bottom of the final staff.

10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

Lairn waltz

VOKM (A₁A₂ A₃A₄ A₅A₆ B₁B₂ B₃ A₇A₈A₉B₁₀)

x = 1000m us'suga kallite

B1
B2
B3
B4
B5

ERA, P. S. A. < Ibova-Nigula luku, Toadla U, Kiviväe k - H Tampere, A. P. Iist < Mart Krasson (1936) Noodi-kaard lisa
Kruusid (2019)

Mandi esse lugu

A handwritten musical score for the piece 'Mandi esse lugu'. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is a form of rhythmic shorthand, consisting of vertical stems, horizontal lines, and various symbols such as dots, arrows, and curved lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. Circled numbers 1 through 15 are placed at the beginning of each staff to indicate measure numbers. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or tablature, possibly for a specific instrument or voice.

Musiklose alle

Vorn

(H1) (H2) (H3) (H4) (H5) (H6) (H7) (H8) (H9) (H10) (H11) (H12) (H13) (H14) (H15) (H16) (H17) (H18) (H19) (H20) (H21) (H22) (H23) (H24) (H25) (H26) (H27) (H28) (H29) (H30) (H31) (H32) (H33) (H34) (H35) (H36) (H37) (H38) (H39) (H40) (H41) (H42) (H43) (H44) (H45) (H46) (H47) (H48) (H49) (H50) (H51) (H52) (H53) (H54) (H55) (H56) (H57) (H58) (H59) (H60) (H61) (H62) (H63) (H64) (H65) (H66) (H67) (H68) (H69) (H70) (H71) (H72) (H73) (H74) (H75) (H76) (H77) (H78) (H79) (H80) (H81) (H82) (H83) (H84) (H85) (H86) (H87) (H88) (H89) (H90) (H91) (H92) (H93) (H94) (H95) (H96) (H97) (H98) (H99) (H100)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Eine der 9 der Klänge-Musik alle, Taktala in, Kinnvort & H-Tonwert, A Fusst < Nord Vossens (1986)

Sõnu Hülmi laulajale NORM: (A) (B) (C) (D) (E)

Sõnas kõigil juurilõigete kaalutal näga hääle hääletootmisega, sõnastusest peal, sõnu ühe märkumisel neli, nädal
 üheksa kuud sõnadest ning üheksa talle ei peetud.

ERA, Pl. 9 A 4 < Laine-Nigula, Tall, Toobla D, Kinnise K - H. Tampar, A. Püst < N. Kaasaru (1936)
 nooditaval jäsa Koveris (2018)

Just soe bage

norm A_1 A_2 B_1 B_2 F_5 A_4 B_3 B_2 A_3 A_2 B_1 B_2 B_3 B_4 B_5 B_6 A_7 A_8 B_9

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in a system of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lower four staves are arranged in two pairs, each pair representing a different instrument or voice part. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. There are several circled annotations: A_1 and A_2 are circled at the beginning of the first and second staves of the first pair; B_1 and B_2 are circled at the beginning of the first and second staves of the second pair. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

ERA, Pt. 9 A3 < Löänin-pigula lehki, Tuubla se, Kirimäe K. - H. Tampere, A. Puist & Mart Kaasan (1936)

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on five staves. The first staff is labeled **A4**. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a vocal line with various ornaments and a piano accompaniment with triplets and slurs. The word **Vortaus** is written below the first staff. The score includes several circled annotations: **A4**, **A4**, **A4**, and **A5**. There are also question marks and arrows indicating specific musical details.

Wortaus: A4 Lösung in prunzi 8ige die

45 46

hän on viihtynyt järkeä.

ERA P. S. A. 3 < Länsi-Nigula M. K., Toadla 19. Kinnuäe k. - H. Tampere, A. P. 19 < M. V. 1936

Noodi-stuudi Lina Kaurits (2018)

SUMMARY

The topic of this research is to explore the musical form of the tunes played by a bowed lyre player called Mart Kaasen, who lived in the Lääne-Nigula parish in Lääne county, Estonia. There are eight archive recordings from the year 1936, including six flatfoot dances and two polkas. I got the idea for the topic while listening to these creaky-sounding records and discovered by listening, that it seems that the musician is constructing the musical form in the same moment and I got interested and wanted to know if that is indeed like that.

During those times the musicians played their instruments mainly as a hobby and in the meantime had to maintain their farms. That way it's understandable that the recording session was something that new that the musician got most likely nervous and that possibly changed the way how he played as well. In Mart Kaasen's case it probably affected the way he constructed the musical form of his tunes.

In order to reach my goal I made transcriptions of all the tunes. By these transcriptions I constructed the simplified musical form and marked every motive with a different letter in the alphabet. Finally I divided the tunes into three groups based on their musical form: first group for the tunes with one repetitive motive, second one for the tunes with regular forms and third one for the irregular ones.

My study clarifies the following questions:

1. How is the musical form developed in the tunes of Mart Kaasen?
2. Are there any patterns to be discovered in the development of the musical form?

For the first question I wanted to know if there is any logical sequence for constructing the musical form or can there be found some improvisatory elements that could be connected with the situation of recording, that could lead to developing the musical form in that very moment.

With the help of my transcriptions I could note down the simplified musical form of every tune. It turned out that only two tunes (a flatfoot dance called „Unt soo taga“ and „Polka“) had similar constructions. The only diggerenfe is that in the flatfoot the parts are repeated two times, whereas in the Polka they are played once. Both of the tunes have a regular musical form.

As some of the tunes in the repertoire of Mart Kaasen have been learned from somebody else, it's possible that these two tunes have been learned that way and because of that they are regular. Theref we have discovered that there are no considerable patterns in the construction of the musical form to be found, except for those two previously mentioned tunes.