

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

Pärimusmuusika õppekava

Hans Mihkel Vares

**EESTI RAHVAPÄRASTE VIULILUGUDE INTERPRETEERIMINE  
MANDOLIINIL GUSTAV LINDSTRÖMI HELISALVESTATUD POLKADE JA  
LABAJALGADE NÄITEL**

Seminaritöö

Juhendaja: Kadri Steinbach

Kaitsmisele lubatud.....

Viljandi 2017

## SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1 MANDOLIIN JA VIIUL – AJALUGU, EHITUS, MÄNGUVÕTTED.....	5
1.1 Mandoliini ajalugu Eestis .....	5
1.2 Mandoliini spetsiifika ja mänguvõtted .....	6
1.3 Viuli ajalugu Eestis .....	7
1.4 Viuli spetsiifika ja mänguvõtted .....	8
1.5 Mandoliini ja viuli sarnasused ja erinevused.....	9
1.6 Gustav Lindströmi elulooline taust.....	10
2 UURIMISPROTSESSI KIRJELDUS JA TÖÖS KASUTATUD MATERJAL.....	12
2.1 Uurimismeetod.....	12
2.2 Uurimismaterjal .....	13
3 GUSTAV LINDSTRÖMI MÄNGUSTIILI ANALÜÜS .....	14
3.1 Kaunistused.....	14
3.2 Artikulatsioon.....	15
3.3 Intonatsioon .....	18
4 GUSTAV LINDSTRÖMI MÄNGUVÕTETE JÄLJENDAMINE MANDOLIINIL .....	19
4.1 Täielikult ülekantavad mänguvõtted.....	19
4.2 Osaliselt ülekantavad mänguvõtted .....	20
4.2.1 <i>Legato</i> .....	20
4.2.2 Tagalöök.....	21
4.2.3 Mikroalteratsioonid.....	23
4.2.4 Lindströmile iseloomulik kaunistus.....	24
KOKKUVÕTE .....	25
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS.....	27
LISAD.....	29
Lisa 1. Noodistused Gustav Lindströmi lugudest.....	29
SUMMARY .....	43

## SISSEJUHATUS

Käesolev uurimus käsitleb traditsiooniliste viiulilugude interpreteerimist mandoliinil.

Mandoliin ei ole Eesti rahvapill, vaid suhteliselt uus nähtus eesti pärimusmuusika maastikul ning selle pilli arhiivisalvestisi ei ole. Pärimusmuusika sooloinstrumendina on mandoliini hakatud kasutama 1990. aastatest alates, kuid populaarsemaks on mandoliini kasutamine muutunud viimase 10 aasta jooksul. Mina olen mandoliinil pärimusmuusikat mänginud 6 aastat. Esialgu mängisin ainult lugude meloodiaid, keskendumata sellele, mida täpselt teen. Hiljem, kui tekkisid ülesanded rahvapärasteid pillimängijaid jäljendada, tulid esile küsimused, et kuidas ja mida jäljendada. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia pärimusmuusika õppekava üliõpilastel on II kursusel terve aasta vältel ülesandeks arhiivisalvestiste põhjal ühte rahvapärast pillimängijat jäljendada – õppida ära tema lood ja mängumaneer. Mandoliinimängijatel puudub võimalus kuulata enda erialainstrumenti mänginud rahvapärasteid pillimängijaid, seetõttu tuleb neil valida järgnevate instrumentide hulgast: viiul, torupill, kannel, lõõtspill, parmupill või hiiu kannel, sest nendest pillidest on olemas arhiivisalvestised. See probleem on olnud enamiku mittetraditsioonilisel instrumendil pärimusmuusikat mänginud inimeste jaoks aktuaalne. Varasemalt on sama teemat uurinud Merike Paberits oma magistritööga *Traditsiooniliste Eesti viiulilugude interpreteerimine flöödil 1937. aastal helisalvestatud Jaan Palu lugude näitel* (Tallinn, 2014). Tema käsitles sama teemat lähtudes flöödi spetsiifikast, kuid mina püüan leida lahendusi lähtudes mandoliini spetsiifikast. Oma uurimuses toetun ka varasematele traditsioonilise viiulimängu uurimustele: Eeva Talsi magistritööle *Artikulationitüüpidest Eesti rahvapärases viiulimängus 1912. – 1938. aastal helisalvestatud polkade alusel* (Tallinn, 2013), Krista Sildoja magistritööle *Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel* (2004).

Töö **eesmärk** on kaardistada probleeme, mis esinevad viiulimängumaneeri jäljendamisel mandoliinil ning pakkuda nende lahendamiseks erinevaid mängutehnikaid.

**Uurimisprobleem** on sõnastatud järgneva küsimusena: milliseid rahvapärase viulimängu detaile on võimalik mandoliinimängu üle kanda?

Töö on jaotatud 4 peatükki: Esimeses on lühiülevaade mandoliini ja viiuli ajaloost, nende ehitusest ja mänguvõtetest, samuti viin lugeja kurssi Gustav Lindströmi elulooga. Teises peatükis kirjeldan uurimisprotsessi ja töös rakendatavat metoodikat, samuti materjali, mida uurin. Kolmandas peatükis on analüüsitud G. Lindströmi mängustiili noodistuste põhjal. Neljandas peatükis on toodud välja aspektid, mis kerkivad esile traditsiooniliste viulilugude esitamisel mandoliiniga ning pakutud välja lahendusi. Töö lõpus on lisad, kus on noodistused G. Lindströmi lugudest.

Töö vormistamiseks kasutasin Lembit Õunapuu metoodilist juhendit üliõpilaste kirjalike tööde vormistamiseks (Õunapuu, 2016).

Põhjus, miks olen valinud töö materjaliks Gustav Lindströmi lood, on seotud minu isikliku huviga Kuusalu piirkonna viiuldaja vastu, kelle repertuaariga ma veel kursis ei olnud. Olen oma õpingute vältel Villu Talsi juhendamisel mänginud palju Kuusalu piirkonna viiuldaja Eduard Aamani repertuaari ning sellest tulenevalt on mul tekkinud huvi Kuusalu piirkonna vastu. Samuti on huvi lisanud minu päritolu, sest olen pärit Jõelähtme vallast, mis on Kuusalu naabervald.

Tänan oma seminaritöö juhendajat Kadri Steinbachi.

## 1 MANDOLIIN JA VIIUL – AJALUGU, EHITUS, MÄNGUVÕTTED

Selles peatükis räägin lühidalt mandoliini ja viuli ajaloost, nende pillide ehitusest ja mänguvõtetest ning lõpuks võrdlen neid. Samuti viin lugeja kurssi Kuusalu viuldaja Gustav Lindströmi elulooga.

### 1.1 Mandoliini ajalugu Eestis

Mandoliin on kujunenud lauto tüüpi pillidest 16.-18. sajandil Lõuna-Euroopas, eeskätt Itaalias ja Saksamaal (Encyclopædia Britannica 2017 *sub mandoliin*). Eestisse jõudis see arvatavasti 19. sajandil, kui mandoliin levis moepillina laialt üle Euroopa ja Ameerika. Ei ole täpselt teada, kui palju on mandoliini eesti rahvamuusikas mängitud, sest eriuurimusi sellest pillist Eestis tehtud pole. Tõenäoliselt hakkasid eeskätt linnakodanikud seda rohkem kasutama alles 19.-20. sajandi vahetusel. Mandoliine valmistati sel ajal ka Eestis, näiteks August Kristali Kunstkeelpillide Tööstuses, kus valmistati kõiki mandoliiniorkestrisse kuuluvaid pille: pikolo-mandoliin, mandoliin, alt-mandoliin, mandoola, bass-mandoliin, tšello-mandoliin ja kontrabass-mandoliin (Kont-Rahtola 2008, lk 92).

1930. aastate lõpul propageeriti mandoliini koolipillina. Moodustati kooliorkestreid, kus kasutati ka eri suuruses, just orkestrimänguks kujundatud mandoliine, sealhulgas suuri mandoolasid. Sama kordus 1950. – 1960. aastatel. Mõlema perioodi rohke õpetuse tulemusel levis mandoliin tasapisi rahvapärasesse musitseerimisse. Mandoliinimängule omane eriline, tremoleeriv helitekitamisviis (samade helide pidev kiire kordamine) mõjutas Kagu-Eestis isegi kandlemänguvõtteid. Külaansamblites ja mujalgi mängiti mandoliini meelsasti koos kandle, viiuli ja kitarriga, seejuures kasutati ansamblites basspillina mõnikord ka suuri mandoolasid (Kont-Rahtola 2008, lk 92).

Mandoliinimängu allakäik algas 1962. aastal, kui I koolinoorte Laulu- ja Tantsupeoks oli registreeritud 1700 mandoliinimängijat, kuid välja antud repertuaarist hoolimata ei pidanud laulupeo üldkomisjon mandoliiniorkestreid sobilikuks (Põlder 1996, lk 50).

1970. aastatel algas omakorda organiseeritud kampaania Heino Kaljuste ja Heino Jürisalu eestvedamisel, mis propageeris koolides plokkflööti. Sellega jätkus mandoliiniorkestrite vähenemine ning oli ka probleeme uute pillide saamisega. 1980. aastaks olid koolidest mandoliiniorkestrid kadunud (Pölder 1996, lk 50).

Mandoliin kerkis uuesti esile koos folk- ja kantrimuusikaga 1970. aastatel. Rahvamuusika soolopillina on hakatud seda kasutama 1990. aastatel (Kont-Rahtola 2008, lk 92).

## 1.2 Mandoliini spetsiifika ja mänguvõtted

Mandoliin kuulub Hornbosteli ja Sachs'i süsteemi järgi kordofonide ehk keelpillide hulka. Mandoliin on viiuli häälestuses nelja topeltkeelega näppepill, mida mängitakse lipitsaga või sõrmitsedes. Krihvidega sõrmlaud võimaldab esitada üsna lihtsalt akordilist saatefaktuuri, ent meloodia mängimine nõuab pillimängijalt märksa enam tehnilisi oskusi (Kont-Rahtola, lk 92).

Mandoliinil on neli keeltepaari, mis häälestatakse vastavalt  $gg - dd' - aa' - ee''$ , seega keeltepaaride vaheline intervall on kvint (Pölder 1996).

Mandoliini eripära on, et selle pilliga ei saa loomulikult viisil mängida kestva nooti. Iga noot on rõhulise algusega, kuid väikse aja möödudes kaob naturaalselt.

Toon J. Pölder'i Mandoliiniõpiku eeskujul välja põhilised mandoliini mänguvõtted. Need on tremolo, libistamine ehk *slide*, ülespidine legato ehk *hammer-on*, alaspidine legato ehk *pull-off* (Pölder 1996, lk 27-29).

**Tremolo** on ühe ja sama heli pidev kiire kordamine. Arvatakse, et see on pärit Itaalia rahvamuusikast. Mandoliini heli kestab lühikest aega ja tremolot kasutatakse selle pikendamiseks. Tremolot võib olla mitut tüüpi: see võib olla hõre ja ühesuguse rütmiga; üks noot võib olla jagatud kolmeks ehk triooliks; tremolo võib olla pidev ja tihe, ta võib olla ka laulev ja tema tihedus ja dünaamika võivad muutuda.

**Slide** on pärit Ameerika rahvamuusikast ning seisneb selles, et kaks ühel keelel mängitavat heli seostatakse teineteisega ühe lipitsatõmbega. Esimene heli tekitatakse nii kõvasti, et keel

heliseb ka siis, kui sõrm on piki keelt libisenud uude paika. *Slide* võib mängida nii üles kui ka allapoole. *Slide* märgitakse nooti legatona ja SL märgiga.

***Hammer-on*** ehk ülespidine *legato* seisneb selles, et kaks eri kõrgusel olevat heli seotakse omavahel samuti ühe lipitsatõmbega, kuid kasutatakse vähemalt kahte vasaku käe sõrme ning liikumine on ülespoole. Kui esimene heli on tõmmatud, lüüakse sõrmega sama keele teist heli vastavas vahes. Erinevus *slide*'st on, et viimast tehakse ühe vasaku käe sõrmega. *Hammer-on* märgitakse nooti *legatokaare* ja -H märgiga.

***Pull-off*** ehk alaspidine *legato* on *hammer-on*'i vastand, kus keelel olev vasaku käe sõrm tõmmatakse sellest kõrvale nii, et sõrmega tõmmatakse keel helisema. Meloodia liikumine on laskuv. *Pull-off* märgitakse nooti *legatokaare* ja -P märgiga.

### 1.3 Viiuli ajalugu Eestis

Viiul kuulub Hornbosteli ja Sachs'i süsteemi järgi kordofonide ehk keelpillide hulka, mida mängitakse poognaga. Väliselt samasugust pilli kasutatakse laialdaselt paljudes etnilistes muusikakultuurides, sealhulgas eesti omas. Kuigi pill on ehituslikult alati sama, erinevad mänguvõtted ja muusika, mida sellel mängitakse. Naljatlvalt on viiulit kuju järgi Eestis ka lambakintsuks hüütud (Kont-Rahtola 2008, lk 96).

Viiul on välja arenenud rebekkist ja *lira da braccio*'st, mida hakati mängima poognaga. Praeguse kuju ja ehitusega pill pärineb 16. sajandi keskpaiga Itaaliast (Encyclopædia Britannica 2017 *sub viiul*). Uus pillitüüp levis üsna kiiresti ka mujale Euroopasse. Eesti maarahva seas võeti viiul kasutusele ilmselt mõisates ja linnades tegutsenud saksa muusikute eeskujul. Sellele viitavad nii pilli üldtuntud nimetus *viiul* (sks violine) kui ka rahvapärane *kiik*, *kiigapill*, mis pärineb saksakeelsest viiulit tähistavast sõnast *geige*.

Kui Eesti linnades võis viiuleid kohata teadaolevalt juba 17. sajandil, siis esimesed ülestähendused eesti soost mängumeestest pärinevad aastast 1765, mil Tartu raad lubas agulielanikel ehk siis eestlastel mängida „harilikku muusikat kahe viiuliga ja ka torupillil“. Viiul levis kõikjal Eestis ning sai eestlaste seas äärmiselt populaarseks peamiselt 19. sajandi algul, muutudes torupilli asemel tähtsaimaks pilliks (Kont-Rahtola 2008, lk 97).

Põhiliselt kasutati viiulit rahva seas tantsumuusika mängimiseks. Samuti mängiti viiulil vajalikku tavandimuusikat, näiteks pulmades.

Varasem eesti viiulimuusika oli tugevasti mõjutatud torupillil mängitud vanematest lugudest, eriti tantsuviisidest ning torupillimängu stiilist. 19. sajandi algupoolel tulid koos uuemate tantsude (valss, hiljem polka, reinlender, galopp, polkamasurka) ning marssidega kasutusele teistsugused meloodiad, mille mängimiseks oli viiul torupillist ehitustehniliselt palju sobivam. Viiulil mängiti muudki, näiteks jutustavaid programmilisi lugusid („Kellamehe pulma polka“, „Kuidas Prantsus Moskvas käis“) ning vanade sarvelugude jäljendusi, kuid esitati ka omaloomingut. Samuti kanti viiulil ette uuemaid tantsuviise ja lauldi pillimängule kaasa, mis oli võimalik, kuna pill toetati rinnale (Kont-Rahtola 2008, lk 97).

#### **1.4 Viiuli spetsiifika ja mänguvõtted**

Rahvapillimehe viiulihoid ja -kasutus ei sarnane detailides kuigivõrd koolitatud mängija omaga. Viiul tõstetakse mängides ilma õlatoeta õlale või rinnale, lõuahoidjat kasutatakse vähe. Vasakus käes toetub pill randmele või pihku. Poognat hoitakse enamasti kinni poognapuust ega kasutata selleks kõiki parema käe sõrmi. Ometi ei sega see viiuldajat mängimast kohati tehniliselt üsna keerulise koega muusikat vägagi kiires tempos.

Pillimehe eesmärk – mängida kaasakiskuvalt ja rütmiselgelt tantsuks – nõuab erilisi mängutehnilisi võtteid, nagu näiteks tugevaid aktsente ja kaunistusi rõhulistel taktiosadel. Meloodiahelile kõlab valdavalt burdoonina kaasa naaberkeel, mis mitte ainult ei võimenda heli tugevust, vaid võib aidata jäljendada torupillimängu harjumuspärast kõlapilti. Kahe viiuli koosmängul võib üks pillimees lahtistel kehtel burdooni kaasa mängida. Tarvitatud on ka naljatlevaid mängumooduseid, näiteks on mängitud viiulit labakinnastes.

Viiul tuli kasutusele ajal, mil valitses ühehäälnene, ilma funktsionaalharmoonilise saateta mänguviis. Umbes 19.-20. sajandi vahetusel lisandus uuendusena pillimeeste oskustesse teise pilli meloodiale saatehääle mängimine. Nii ükski kui ka mitmekesi musitseerides hakati kasutama akordilisi saatevõtteid, mis lähtusid rahvapillimehe teadvusse juurdunud funktsionaalharmoonilisest mõtteviisist (Kont-Rahtola 2008, lk 98).

Sarnaselt mandoliiniga on viiulil neli keelt, mis häälestatakse kvintidesse, vastavalt g-d'-a'-e'' (Encyclopædia Britannica 2017 *sub mandoliin*).

Rahvapärase viiulimängu eripära tuleb suuresti sellest, millist mängutehnikat viiuldaja rakendab. Külaviiuldajate pillimängutehnika erineb klassikalisest viiulimängutehnikast. Külaviiuldaja võib esitada erinevat repertuaari, aga alati iseloomustab tema pillimängu isikupärane mängumaneer. See väljendub kõige selgemini temale ainuomases mängutehnikas ja muusikalistes eelistustes (Sildoja 2004).

Eesti rahvapärased viiulimängijad kasutavad oma mängus sageli järgnevaid mänguvõtteid: aktsenteerimine/katkestatud strihh (*staccato*), *legato* (rohkem kui ühe noodi mängimine ühe poognatõmbega), kaunistused (*mordent* ja kiire eellöök), lahtiste naaberkeelte mängimine. Vasaku käe tehnikatest on kasutatud topeltnoote, mis on kas tertsid, kvindid või sekstid, harva oktavid (Sildoja 2004).

Kaunistustest räägin lähemalt peatükis 3.

## 1.5 Mandoliini ja viiuli sarnasused ja erinevused

Toon esmalt välja nende kahe instrumendi sarnasused. Mõlemal instrumendil on sama arv keeli<sup>1</sup> ja sama häälestus ning sellest lähtuvalt ka sama vasaku käe tehnika. Topeltnootide ja akordide võtted on samade sõrmestustega.

Erinevaks teeb need kaks instrumenti esiteks asjaolu, et mandoliinil on krihvidega sõrmlaud, aga viiulil on sõrmlaud krihvideta. Viiuldaja peab teadma täpselt, kuhu vasaku käe sõrm asetada, kui mängitakse muud nooti kui lahtine keel. Sellest tulenevalt on rahvapäraste pillimängijate intonatsioon sageli erinev klassikaliselt koolitatud viiuldajatest, sest enamasti õpiti mängima kuulmise ja kõla järgi. Paljud pillimängijad olid autodidaktid, sest puudus kindel õpetamismetoodika. See tekitas intuitiivselt mängu mikroalteratsioone, mis tähendab, et noot erineb tempereeritud skaalaga võrreldes vähem kui pool tooni (Paberits, 2014).

---

<sup>1</sup> Mandoliinil on 8 keelt, aga need on grupeeritud neljaks topeltkeeleks.

Mandoliinil on krihvidega sõrmlaua tõttu võimalik mängida tempereeritult, mikroalteratsioonid on võimalik mängida tehnikaga, mida nimetatakse inglise keeles *bend*, ehk keelt venitatakse samal krihvil astmetraadi suunas üles- või allapoole. See on tegelikult kitarrimängu tehnika, mandoliinil selle tehnika kasutamine levinud ei ole (Edwards 2009, lk 126).

Samuti teeb instrumendid erinevaks helitekitamise viis. Mandoliinil on selleks lipits, millega tekitatakse heli sellel samal hetkel, kui keelt lüüakse. Kestvat heli loomulikult viisil tekitada ei saa, vaid heli kestab lühikest aega, kuni see naturaalselt kaob. Mandoliini seisukohast on mugavam mängida lugusid, kus on palju lühikesi noote.

Viiulil saab poognaga tekitada erineva pikkusega helisid, nii lühikesi aktsenteeritud noote kui ka pikki noote. Samuti saab mängida pikki *legatosid*, ka *legatosid* rohkem kui ühel kee­lel. Viiulit mitte mänginud inimene ei oska üldiselt esialgu viiuli *legatodele* tähelepanu pöörata. *Legatosid* on mandoliinil kõige keerukam jäljendada, sest nende kahe instrumendi *legato* mängimise tehnikad on erinevad.

Põhjus, miks mängida mandoliinil just viiulilugusid, on seotud nende instrumentide ehituslike sarnasustega. Sama keelte arv, sama häälestus, sama vasaku käe tehnika – need on väga olulised põhjused, miks mandoliinimängijad peavad viiulilugude jäljendamist loogiliseks valikuks. Võimalused mängida samu lahtisi keeli või samu topeltnoote tekitavad mängu sarnase kõlapildi.

Viiulilugude jäljendamisel on tähtis analüüsida jäljendatava pillimängija tehnikat, pelgalt meloodia mängimisest ei piisa, et kõlada viiuli sarnaselt. Analüüs aitab jõuda aspektideni, mis on pillimehe mängus olulised ja mida jäljendamisel tuleb arvesse võtta (Paberits 2014).

## **1.6 Gustav Lindströmi elulooline taust**

Kuna käesoleva seminaritöö uurimismaterjaliks on Kuusalu viiuldaja Gustav Lindströmi arhiivisalvestised, siis järgnevalt annangi lühiülevaate Lindströmi elukäigust.

Gustav Lindström sündis Kuusalu kihelkonnas Kolga vallas Hara külas Haagi talus 1859. a. Ta elas Hara saarel ja pidas seal tuletorni ülevaataja ametit.

Gustav Lindströmi puhul polnud tegemist mitte ainult vana, vilunud viiuldajaga, kes pärit „rahvalaulu varasalvest“ Kuusalust, vaid ka peen-töömeistriga – paatide ehitaja ja pillide valmistajaga. Ta oli valmistanud 23 kitarrid, 4 viiulit ja mitu kannelt. Kandleid valmistas ta kuusest vahtra külgedega. Kitarrid ja viiulid valmistas kuusest, küljed jalakast. Selleks omas ka vastavaid tööriistu.

Koolis käis viiuldaja Tallinnas, kus 8-aastaselt algkooli astus. Koolis õppis saksa keelt. 16-aastaselt läks tiserimeistri juurde 3-ks aastaks õpilaseks, kuid lahkus sealt enne õppeaja lõppu. Siis 5 aastat laeval Tallinn-Helsingi vahel. Selle järel oli 14 aastat Koiga krahv Stenbockil jäägeriks. Siis asus Hara saarele tuletorni ülevaatajaks, kus oli töötanud juba 27 aastat (s.o. 1937. aastal).

Lood oli ta õpitud ristiisalt Jakob Kvellsteinilt ja arvult oli neid 25 – valtsid, polkad, polkamasurkad, reinlendrid, soome ja inglise kadrillid jne. Vanemateks tantsudeks arvas ta olevat labajalavaltsi, siis polkat ja polkamasurkat ning uuemateks rannatantse. Polkat hakati tantsima viiuldaja noorpõlves s.o. 1885. aastal. Lindströmi lood kirjutas 1936. aastal üles H. Tampere (Sildoja 2014, lk 245-246).

Gustav Lindströmi puhul on teada ka, et ta õpetas koolilastele tantse koos õpetaja Liina Steiniga (Kont-Rahtola 2011, lk 100).

Üldiselt oli ta vaikne ja tagasihoidlik, mängu puhul aga ilmus näole heatujuline naeruilm. Viiuldaja käsi oli veidi tagasihoidlik, kuid toon oli puhas. Kõik palad, eritantsude viisid kandis ta heliplaadistamisel meisterlikult ette (Sildoja 2014, lk 245-246).

## 2 UURIMISPROTSESSI KIRJELDUS JA TÖÖS KASUTATUD MATERJAL

### 2.1 Uurimismeetod

Oma õppetöös olen tegelenud palju traditsiooniliste viiulilugude interpreteerimisega mandoliinil. Interpreteerimisprotsess koondab enda alla lugude noodistamise, analüüsimise, mängimise ja tekkinud probleemidele lahenduste otsimise. Meetod, mida selles töös rakendan, on muusikaline analüüs. Analüüsin Gustav Lindströmi mängustiili, täpsemalt selliseid parameetreid nagu artikulatsioon, kaunistused ja intonatsioon. Toon välja olulisemad probleemid, mis tekivad G. Lindströmi lugude interpreteerimisel mandoliiniga, pakkudes välja mängutehnilisi võtteid, milleni olen jõudnud ise või oma õpetaja abil.

Oluline roll mängustiili analüüsimisel on noodistamisel. Noodistamiseks kasutasin arvutiprogrammi *Audacity*, millega sain lugusid aeglustada ning noodistused tegin käsikirjalisena. Töös olevate noodinäidete toomiseks kasutasin programmi *Sibelius 7*.

Noodistustes olen taktimõõdud tähistanud polkade puhul 2/4 taktimõõtu ning labajalgade puhul 3/8 taktimõõtu. Eelistan 3/8 taktimõõtu 3/4 taktimõõdule sellepärast, et 3/8 taktimõõduga saab paremini edasi anda labajala tunnetust.

Lisaks taktimõõdule olen noodistustes kasutanud ka järgmisi tähistusi:

#### 1. Artikulatsioonivõtted:

< - pikk rõhk

· - terav rõhk (lühike)

Legatod on märgitud kaartena eri kõrgustel asuvate nootide vahel.

#### 2. Mikroalteratsiooni märkimiseks olen kasutanud noolekesi:

↓ - vähem kui pooletoonine madaldus

↑ - vähem kui pooletoonine kõrgendus

3. Noodistustes olen kasutanud nootide kohale kirjutatud kaarekesi: kaareke ülespoole, mida nimetan „pikenduseks“ ja kaareke allapoole, mida nimetan „lühenduseks“. Pikendatud noot on pikem kui noodikirjas paistab ning lühendatud noot lühem kui noodikirjas paistab (Talsi 2013, lk 10).
4. Topeltnootide noodistamisel olen märkinud sulgudesse noodid, mida on ebaselgelt kuulda.

## 2.2 Uurimismaterjal

Uurimismaterjaliks on 1937. aastal helisalvestatud viiulilood, mida on kokku 16, aga töö väikse mahu tõttu otsustasin valida ainult polkad ja labajalad, seega on analüüsitavaid lugusid 7. Lood on salvestatud reportaažplaatidele ja seda aktsiooni vedasid eesti rahvamuusika uurijad ja kogujad August Pulst ja Herbert Tampere. Tänapäeval on need lood digitaliseeritud.

Uurimise alla võtan järgnevad lood, nendest 4 on polkad ja 3 on labajalad (lugude viited on kasutatud allikate peatükis).

1. Kuradipolka (polka)
2. Viru mage (labajalg)
3. Aaviku (polka)
4. Ranna rädi (labajalg)
5. Vingerpolka (polka)
6. Hara valts (labajalg/valss)
7. Hüppajapolka (polka)

### 3 GUSTAV LINDSTRÖMI MÄNGUSTIILI ANALÜÜS

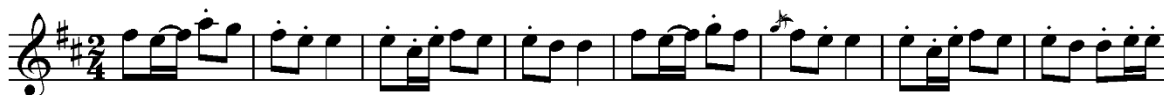
Viulilugude interpreteerimisel on oluline teadvustada, milliseid mängustiili aspekte jäljendatakse. Selles peatükis analüüsin kirjalikult Gustav Lindströmi mängustiili nende 7 loo põhjal, mida uurisin, tuues välja olulisemaid aspekte tema pillimängus. Peatükk on jagatud osadeks parameetrite (kaunistused, artikulatsioon, intonatsioon) järgi, milles kirjeldatakse parameetreid põhjalikumalt ja tuuakse näiteid nende esinemiste kohta lugudes.

#### 3.1 Kaunistused

Gustav Lindström kasutab oma mängus kolme erinevat kaunistust:

- 1) Kiire eelläögiga kaunistus – ühenoodiline abiheli, mis esitatakse kiiresti enne meloodiaheli (näide 1).

Näide 1. „Hüppajapolka” B osa, kiire eelläök on 6. taktis.



Joonis 1. „Hüppajapolka“ B osa

- 2) Kiire ülemine abiheli ehk mordent – kahenoodiline kaunistus, milles esimene heli on meloodianoodiga samal kõrgusel olev heli ja sellele järgneb kiire ülemine abiheli (näide 2).

Näide 2. „Hara valts” A osa, mordent on 7. taktis. Noodinäide on järgmisel leheküljel.



Joonis 2. „Hara valts“ A osa: mordent

- 3) Kahest kolmekümnekahendiknoodist ja ühest kuuteistkümnendiknoodist koosnev kaunistus – pillimehele iseloomulik kaunistus, mille mängimisel seotakse ühe *legatokaare* alla kõik noodid alates takti esimese löögi teisest kaheksandiknoodist kuni takti teisel löögil oleva neljandiknoodini (Talsi 2013, lk 14).

Näide 3. „Kuradipolka” A osa, pillimehele iseloomulik kaunistus on 2., 4. ja 6. taktis.



Joonis 3. „Kuradipolka“ A osa

Seda kaunistust teeb Lindström analüüsitavatest lugudest ainult selles konkreetses loos.

### 3.2 Artikulatsioon

Lindströmi viiulimängule on iseloomulik rütmiliselt üsna mitmekesine nootide aktsenteerimine. Esineb nii *legatot* kui ka katkestatud striihi (*staccato*). Pillimees mängib enamasti ühel keelel, teisi keeli mängib harva kaasa. Enamasti kasutab Lindström rohkem kui ühel keelel mängides lahtisi naaberkeeli, aga esineb ka topeltnootide mängimist, mis on spetsiaalne vasaku käe mängutehnika. Topeltnoote mängides kasutab Lindström tertsi-, seksti- ja kvindivõtet. Vaata näiteid 4 ja 5.

Näide 4. „Vingerpolka” B osa, tertsi- ja kvindivõte on 8. taktis ja kvindivõte 3. ja 4. taktis. Kvindivõtte ülemised noodid on sulgudes, sest ülemised noodid kõlasid vaiksemalt kui alumised. Noodinäide on järgmisel leheküljel.



Joonis 4. „Vingerpolka“ B osa: kvindivõte

Näide 5. „Aaviku“ B osa, 1. taktis kasutab Lindström sekstivõtet, 1. takti esimesel löögil mängib akordi. Sekstivõte läheb 2. taktis sujuvalt üle kvindivõtteks (1. sõrmega vajutab e- ja a-keele alla). Pillimees mängib lahtist d-keelt taktides 5., 6. ja 7. taktis, viimastes kahes mängib ta lahtist d-keelt, kui meloodia liigub a-keelele. 8. taktis mängib lahtist g-keelt.



Joonis 5. „Aaviku“ B osa: sekstivõte, kvindivõte, lahtised keeled

Punkteeritud rütme mängib Lindström kohati täpselt, aga kohati on need märgitud punkteerimise asemel kaheksandiknootide kohale kirjutatud kaarekestega, mis tähendab, et pikendatud noot on pikem kui noodikirjas paistab ning lühendatud noot lühem kui noodikirjas paistab. Vaata näiteid 4, 5 ja 10.

Lindströmi mängus esineb ka takti rõhutule osale rõhu langemist, mis tekitab rütmitunnetusse sünkoobi, mida nimetatakse ka tagalöögiks (ingl *backbeat*). Seda teeb ta juhtudel, kui ta mängib ühe poognatõmbega kaks kaheksandiknooti, aga rõhutab teist kaheksandiknooti. Tagalööki on kasutanud ka teised Kuusalu piirkonna viiuldajad (Eduard Aaman, Jakob Mikiver) (Talsi 2013, lk 13). Vaatate näiteid 6, 7 ja 8.

Näide 6. „Aaviku“ A osa, tagalööki on 4. taktis märgitud rõhuna teisel kaheksandiknoodil.



Joonis 6. „Aaviku“ A osa: tagalööki

Näide 7. „Hüppajapolka“ A osa, tagalööki on 2. taktis märgitud rõhuna neljandal kaheksandiknoodil. Noodinäide on järgmisel leheküljel.



Joonis 7. „Hüppajapolka“ A osa: tagalöök

Näide 8. „Hara valts“ A osa, tagalöök on 4. ja 8 taktis märgitud rõhuna keskmisel kaheksandiknoodil.



Joonis 8. „Hara valts“ A osa: tagalöök

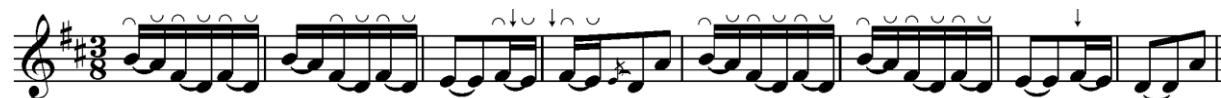
*Legato* kasutamine on Lindströmil ebaregulaarne. Mõnel helisalvestisel ei kasuta Lindström peaaegu üldse *legatot*, mõnes loos aga kasutab Lindström *legatot* palju, kohati isegi taktijoont ületavat *legatot*, tekitades loo meloodia rütmi ja poognarütmi vahele sünkoobi.

Näide 9. „Vingerpolka“ A osa, *legatot* on üsna vähe, aga esineb sünkoope.



Joonis 9. „Vingerpolka“ A osa: *legatode* vähesus, sünkoop 8. ja 9. ning 13. ja 14. takti vahel

Näide 10. „Ranna rädi“ A osa, *legato* on pea igal pulsilöögil.



Joonis 10. „Ranna rädi“ A osa: *legato*

Jooniselt on näha, et iga takti rõhuta osal olev kuuteistkümnendik on mängitud *legatos*.

### 3.3 Intonatsioon

Lindström kasutab vähe mikroalteratsioone. Analüüsitavas materjalis kasutas ta mikroalteratsioone kahel helisalvestisel: „Ranna rädi“ ja „Kuradipolka“.

Mikroalteratsioonid on märgitud nootide kohale noolekestega.

„Ranna rädi” salvestisel jääb tal vasaku käe teise sõrmega mängitud fis-noot madalaks. Vaata näide 10.

„Kuradipolka” salvestisel jääb tal madalaks kaunistuses olev neljanda sõrmega mängitud e-noot, see võib olla tingitud sellest, et pillimängija sõrm ei ulatunud e-noodini. Teine võimalus on, et kaunistus on taotluslikult nii mängitud. Vaata näide 3.

Nende kahe näite põhjal ei saa teha järeldusi mikroalteratsioonide kasutamise süsteemsusest, neid võib käsitleda eranditena Lindströmi pillimängus.

## 4 GUSTAV LINDSTRÖMI MÄNGUVÕTETE JÄLJENDAMINE MANDOLIINIL

Selles peatükis toon välja erinevad aspektid Gustav Lindströmi mängutehnikast, mis on viiulilugude interpreteerimise juures olulised ning grupeerin neid mandoliinile kohandatavuse alusel.

### 4.1 Täielikult ülekantavad mänguvõtted

Mandoliini ja viiuli pilliehituslike sarnasuste tõttu on mõned viiulimängu tehnikad väga naturaalselt mandoliinimängu ülekantavad, sest mõlemal instrumendil on sama arv keeli ja sama häälestus. Lindströmi mänguvõtetest hästi kohandatavad tehnikad on **lahtiste naaberkeelte** kasutamine, **topeltnootide** mängimine ja kaunistuste – **kiire eellöögi** ja **mordendi** mängimine.

Lindström kasutab lahtisti naaberkeeli ja topeltnoote oma mängus vähe ning need ei ole oluliseks osaks tema lugude rütmikas, sest ta mängib neid ebaregulaarselt. Seega, kui mängida mandoliinil lahtisi keeli kaasa takti alguses, lisab see mängu värvi ning jäljendatavat mängustiili otseselt ei mõjuta.

Lindströmi kasutatud kaunistustest on kiire eellöök ja mordent samuti mandoliinil mängitav nii nagu viiulil, sest need tehnikad on korruga ühel keelel. Viiulil mängitakse neid kaunistusi ühe poognatõmbega *legatos*, mandoliinil lüüakse lipitsaga esimest nooti ning olenevalt meloodia liikumise suunast kasutatakse tehnikat *hammer-on* või *pull-off*.

Näide 11. Kiire eellöögi mängimine.



Joonis 11. Kiire eellöök noodipildis

Vasaku käe teise sõrmega vajutatakse alla c-noot, esimese sõrmega b-noot. Lipitsaga mängitakse c-nooti, seejärel tehakse vasaku käega *pull-off* b-noodile.

Näide 12. Mordendi mängimine.



Joonis 12. Mordent noodipildis

Vasaku käe esimese sõrmega vajutatakse alla b-noot. Lipitsaga mängitakse b-nooti ning seejärel tehakse vasaku käe teise sõrmega c-nooti *hammer-on* ja seejärel vasaku käe teise sõrmega *pull-off* tagasi b-nooti.

## 4.2 Osaliselt ülekantavad mänguvõtted

Lindströmi mängustiilis on ka olulisi aspekte, mida peab mandoliinile ülekandmiseks natuke kohandama. Need tehnikad on **legato**, **tagalööök** ja **mikroalteratsioonid**. Samuti vajab kohandamist Lindströmile iseloomulik **kaunistus** (vt peatükk 3.1). Jagan peatüki erinevate aspektide järgi alapeatükkideks.

### 4.2.1 Legato

*Legato* keerulisus tuleb sellest, et viiulil on võimalik ühe poognatõmbega mängida palju noote sama tooniga, kuid mandoliinil ei ole võimalik produtseerida kestva heli. Iga järgmine *legato*-noot on mandoliinil vaiksem eelnevast. Sarnast kujundit on võimalik mängida, kui *legatosid* lühendada ehk pikk *legato* teha lühemateks *legatodeks*.

Näide 13. „Ranna rädi“ B osa. Selles näites olen kirja pannud variandi, kuidas mandoliinil artikuleerida. Noodinäide on järgmisel leheküljel.



Joonis 13. „Ranna rädi“ B osa artikulatsioon mandoliinil

Erinevused Lindströmi mängitust on taktides 2, 3, 4 ja 6. Nendes taktides olen *legato* asetanud algusega rõhuta taktiosalt rõhulisele, tekitades süngoobi, aga andes edasi sarnast kujundit. *Legato* algab lipitsa üles-löögiga ja sellele järgneb alaspidine *legato* vasaku käe 4. sõrmelt 3. sõrmele. Algse variandiga on võimalik tutvuda lisade hulgas.

Näide 14. „Hara valts“ C osa. Selles näites olen kirja pannud variandi, kuidas mandoliinil artikuleerida.



Joonis 14. „Hara valts“ C osa mandoliinil mängituna

Erinevused Lindströmi mängitust on taktides 4, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14. Taktis 4 ja 12 on *legato* lühendatud g-noodini, takti 5 ja 6 vahelt on *legato* ära võetud, sama kehtib taktidele 8 ja 9 ning 13 ja 14. Algse variandiga on võimalik tutvuda lisade hulgas.

#### 4.2.2 Tagalöök

Tagalööki ei mandoliinil naturaalne esitada samuti põhjusel, et puudub võimalus produtseerida kestvat heli. Viulil saab tagalööki mängida ühe poognatõmbega, pannes rõhu takti rõhutule osale. Mandoliinil seda mängida nii, nagu viulil, ei saa, aga sarnast kujundit saab edasi anda. Pakun välja omapoolse lahenduse.

Lindström mängib tagalöögiga kolmel analüüsitava salvestisel. Need on „Aaviku”, „Hüppajapolka” ja „Hara valts”. Vaatlen lugusid „Aaviku” ja „Hara valts”.

Näide 15. Lindströmi versioon „Aaviku” loost. Noodinäide on järgmisel leheküljel.



Joonis 15. „Aaviku“ Lindströmi versioon

Lindström mängib tagalööki 4. taktis ning teeb seda nii, et mängib e-nooti ühe poognatõmbega, aga selle rõhutule osale teeb rõhu, muutes järsult poogna liikumise kiirust ning seejärel vaigistab heli.

Variant, kuidas mandoliinil sama takti esitada, oleks minu poolt selline:



Joonis 16. Tagalöögi esitamine mandoliinil

Esimest kaheksandikku mängin lipitsa allalöögiga, seejärel teen tugeva rõhuga allalöögi, tõmmates ka lahtist naaberkeelt kaasa ning summutan selle kohe pärast mängimist. Sellele järgneva d-noodi mängin samuti allalöögiga. Naaberkeele kaasa mängimine annab vajalikku dünaamilist kasvu ning kohene summutamine annab tugeva rõhu efekti.

Näide 16. Lindströmi versioon „Hara valts” loost.



Joonis 17. Lindströmi versioon „Hara valts“ loost

Lindström mängib tagalööki 4. ja 8. taktis, sama tehnikaga nagu „Aaviku” loos. Erinevus on 4. taktis, kus ta ka lahtist keelt mängib.

Minu variandid, kuidas esitada tagalööki mandoliiniga, on sarnased „Aaviku” loole (noodinäide järgmisel leheküljel):



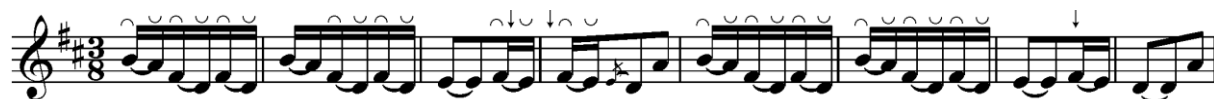
Joonis 18. Tagalöögi mängimine mandoliinil „Hara valts“ 4. ja 8. takti näitel

Esimest kaheksandikku mängin lipitsa allalöögiga, seejärel mängin allalöögiga ka lahtist keelt, et dünaamikat tõsta ning seejärel summutan heli. Sellele järgneva noodi mängin samuti allalöögiga.

Tagalööki on võimalik mängida ka lipitsa üleslöögiga, aga kui tahetakse seda eriti rõhutada, siis annab allalöögi kasutamine suurema efekti.

#### 4.2.3 Mikroalteratsioonid

Mikroalteratsioonide mängimiseks toon näite loost „Ranna rädi“.



Joonis 19. „Ranna rädi“ A osa: noolekesed tähistavad mikroalteratsioone

Selles näites mängib Lindström 3. ja 4. taktis ning 7. taktis f ja fis-i vahelist nooti (noot märgitud noolekesega).

Mikroalteratsioone mängida mandoliinil nii nagu viiulil, võimalik ei ole, sest krihvidega sõrmlaud võimaldab mängida tempereeritud astmeid. Kuid kasutades ära seda, et altereeritud noot on lühikese vältusega, saab sarnast kujundit mandoliinil edasi anda. Mina mängin seda nooti mandoliinil f-noodina (d-keele 3. krihvil), kuid kui sõrm asetada sama krihvi astmetraadi peale, kõlab noot natuke kõrgemalt. See on variant, kuidas mikroalteratsiooni üle kanda. Teine variant on kasutada keele venitamise tehnikat, kuid arvan, et nii lühikese vältuse puhul ei ole selle kasutamine otstarbekas.

#### 4.2.4 Lindströmile iseloomulik kaunistus

Lindström kasutab endale iseloomulikku kaunistust loos “Kuradipolka”. Viis, kuidas tema seda artikuleerib, näeb välja selline:



Joonis 20. Lindströmi iseloomulik kaunistus, tema enda artikulatsioon

Lindström ühendab ühe *legatokaare* alla kõik noodid takti esimese löögi teisest kaheksandiknoodist takti teisel löögil asuva neljandiknoodini. Oluline on ka välja tuua, et kaunistuses olev e-noot on madalam, st noot on e ja es-i vahel.

Mandoliinil mängin ma sama kaunistust järgnevalt:



Joonis 21. Lindströmi kaunistus mandoliinil mängituna

Kuna taaskord on tegemist mikroalteratsiooniga, siis olen e ja es-i vahelise noodi asendanud es-noodiga, sest see on nii lühikese vältusega, et keele venitamine ei ole otstarbekas.

Kaunistuse mängimist alustan lipitsa allalöögiga, es-nooti võtan vasaku käe neljanda sõrmega ning vasaku käega teen *pull-off legato* d-nooti, mida võtan kolmanda sõrmega. Seejärel mängin lipitsa üleslöögiga b noodi, mida võtan esimese sõrmega ning siis mängin lipitsa allalöögiga d-nooti, mida võtan kolmanda sõrmega.

## KOKKUVÕTE

Antud töö eesmärk oli kaardistada probleeme, mis esinevad viiulilugude jäljendamisel mandoliinil ning pakkuda nende lahendamiseks erinevaid mängutehnikaid.

Töö uurimismaterjaliks võtsin Kuusalu viiuldaja Gustav Lindströmi polkade ja labajalgade helisalvestised, mida ma noodistasin ja analüüsisin, keskendudes kolmele parameetrile: kaunistused, artikulatsioon ja intonatsioon.

Uurimisprobleemi sõnastasin küsimusena: milliseid rahvapärase viiulimängu detaile on võimalik mandoliinimängu üle kanda?

Küsimuse vastuseks selgus, et on viiulimängutehnikaid, mida saab täielikult üle kanda mandoliinimängu ning tehnikaid, mida tuleb ülekandmiseks mandoliinipärasemaks kohandada. Täielikult saab üle kanda tehnikaid, mis on seotud pillide ehitusega: kuna pillidel on sama arv keeli ja sama häälestus, siis on hästi ülekantavad lahtiste naaberkeelte mängimine, topeltnootide mängimine ja kaunistuste (kiire eellöögi ja mordendi) mängimine. Mandoliinipärasemaks tuleb kohandada järgmisi tehnikaid: *legatode*, tagalöögi, mikroalteratsioonide mängimine ja analüüsitavale pillimehele iseloomulik kaunistus. Need tehnikad on viiulil naturaalsed, sest mängitakse poognaga, mis võimaldab mängida kestva heli ning sõrmlaud on krihvideta, mis pakub erinevaid intoneerimisvõimalusi.

*Legatode* mängimiseks mandoliinil pakkusin välja võimaluse, et saab *legatosid* lühendada. Mandoliinil tekitatakse *legatotehnikas* heli vasaku käega (sõrmega lüüakse keel helisema), seega *legatosid* on kasulik mandoliinil lühendada kahe-kolmenoodiliseks kaareks, sest sellest enamad noodid lihtsalt ei kõla enam välja. *Legatokaar* lõpeb selle noodiga, mida mängitakse taas lipitsaga. Tagalöögi mängimiseks kasutan takti rõhuta osal lipitsa allalööki ja tõmban noodile lahtise naaberkeele kaasa, kohe pärast mängimist summutan mõlemad keeled, et aktsenteerida. Mikroalteratsioonide mängimiseks kõrgendasin või madaldasin nooti tempereeritud astmele, sest analüüsitavates lugudes olid mikroalteratsioonidega

noodid lühikeste vältustega. Pillimehele iseloomulikus kaunistuses muutsin mikroaltereeritud astet ning *legato* tegin lühemaks.

Uurimustöö võib olla kasulik lisaks mandoliinimängijatele ka kitarristidele. Olen käesolevat tööd tehes saanud enda jaoks palju uut informatsiooni, mis on aidanud pillimängus kasutatavaid tehnikaid teadvustada, kuid olen arvamusel, et töös kasutatud 7 salvestisest on tegelikult vähe, et teha kõikehõlmavaid järeldusi mandoliinil viiulimuusika jäljendamisest, seega teema vajaks rohkem uurimist suurema repertuaari põhjal.

Töö täitis oma eesmärgi.

## KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

### ERA salvestised:

- Ranna rädi, ERA, Pl. 64 B1 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares
- Hüppajapolka, ERA Pl. 65 A4 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares
- Aaviku, ERA Pl. 64 A1 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares
- Vingerpolka, ERA Pl. 64 B2 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares
- Kuradipolka, ERA Pl. 62 A2 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares
- Viru mage, ERA Pl. 62 B2 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares
- Hara valts, ERA Pl. 65 A1 < Kuusalu khk, Kolga v, Hara s – H. Tampere, A. Pulst < Gustav Lindström, 78 a. (1937). Noodist. Hans Mihkel Vares

### Kasutatud kirjandus:

- **Edwards, O.** 2009. *From Zero to Rock Hero – A Crash Course in Playing Rock Guitar*. London: Apple Press.
- **Encyclopædia Britannica.** 2017. <https://www.britannica.com/art/mandolin> (10.01.2017).
- **Encyclopædia Britannica.** 2017. <https://www.britannica.com/art/violin> (10.01.2017).
- **Kont-Rahtola, A.** 2011. *Tantsumuusika ja tantsud Kuusalu rannas*. Mäetagused nr 49. Lk 93 – 114. DOI:10.7592/MT2011.49.kont-rahtola.
- **Paberits, M.** 2014. *Traditsiooniliste Eesti viulilugude interpreteerimine flöödil 1937. aastal helisalvestatud Jaan Palu lugude näitel*. [Magistritöö]. Tallinn: Eesti

Muusika- ja Teatriakadeemia ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia ühisõppekava.

- **Põlder, J.** 1996. *Mandoliiniõpik*. [Diplomitöö]. Viljandi: Viljandi Kultuurikolledž.
- **Sildoja, K.** 2004. *Põhja-Pärnumaa viiuldajad ja nende mängumaneer 20. sajandi I poolel*. [Magistritöö]. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia muusikateaduse osakond.
- **Sildoja, K.** 2014. *Äratusmäng uinuvale rahvamuusikale. August Pulsti mälestusi*. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.
- **Talsi, E.** 2013. *Artikulationitüüpidest Eesti rahvapärases viiulimängus 1912. – 1938. aastal helisalvestatud polkade alusel*. [Magistritöö]. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia ühisõppekava.
- **Tõnurist, I; Sünter, A; Kivisilla, T; Kont-Rahtola, A; Hainsoo, M; Jaago, C & Noormaa, T.** 2008. *Eesti Rahvapille*. Tallinn-Viljandi: Ajakirjade Kirjastus.
- **Õunapuu, L.** 2016. *Üliõpilaste kirjalikud tööd. Metoodiline juhend*. Viljandi: Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia.

# LISAD

## Lisa 1. Noodistused Gustav Lindströmi lugudest

### Ranna Rädi, A osa

#### RANNA RÄDI

VORM: A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub>

A<sub>1</sub>

A<sub>2</sub>

ERA, PL. 64 B1 < Kolga nr, Hava s — H. Tanguene, A. Püelst 1937 < Gustav Lindström, 78 a. Noodistatud H.M. Vares (2016)

Ranna rädi, B osa

Handwritten musical score for 'Ranna rädi, B osa'. The score is written on four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first two staves are labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub> at their respective starting points. The score is organized into four vertical columns, with each column containing a single staff. The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first two staves are labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub> at their respective starting points. The score is organized into four vertical columns, with each column containing a single staff. The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first two staves are labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub> at their respective starting points.

# Hüppajapolka, A osa

## HÜPPAJAPOLKA

VORM A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub>

A<sub>1</sub>

A<sub>2</sub>

ERA, PC65 A4 < Kolga v, Hana v - H. Tompasa, A. Puht 1937 < Gustav Lindström, 78a. Modistinaid H.M. Karas (2016)

# Hüppajapolka, B osa

The image shows a handwritten musical score for the piece "Hüppajapolka, B osa". The score is written on a page with six staves. The first two staves are labeled B1 and B2, and the remaining four staves are empty. The notation is a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down, typical of a polka. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation is written in a simple, hand-drawn style.

Aaviku, A osa

AAVIKU

VORM: A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub>

A<sub>1</sub>

B<sub>1</sub>

A<sub>2</sub>

B<sub>2</sub>

ERA, PL 64 A1 < Kolga v, Hara 2. — H. Tampere, A. Puust 1937 < Gustav Lindström, 78 a. Muudistatud H. M. Vares, (2016)

Aaviku, B osa

Handwritten musical score for 'Aaviku, B osa'. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first two staves are labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub> at the bottom. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation. The score is followed by three empty staves.

# Vingerpolka, A osa

## VINGERPOLKA

VORM: A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub>

A<sub>1</sub>

A<sub>2</sub>

B<sub>1</sub>

B<sub>2</sub>

ERA, Pl. 64 B2 < Kolgo v, Harva 3 - H. Toimere, A. Puust 1937 < Gustaf Lindström, 78 a. Nordström H. M. Vares (2016)

# Vingerpolka, B osa

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Vingerpolka, B osa". The score is written on a system of five staves. The first two staves are filled with musical notation, while the last three are empty. The notation is written in a style that appears to be a simplified or shorthand notation, possibly for a specific instrument or as a teaching tool. It features various note values, rests, and dynamic markings. The first staff is labeled "B<sub>1</sub>" and the second staff is labeled "B<sub>2</sub>". The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others containing rests. The notation is written in black ink on a white background.

# Kuradipolka, A osa

## KURADIPOLKA

VORM A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub>

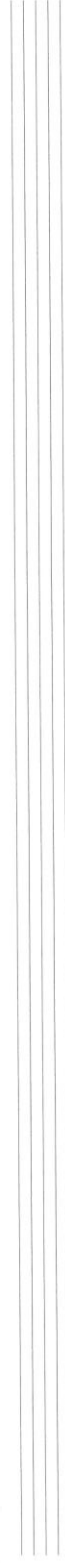
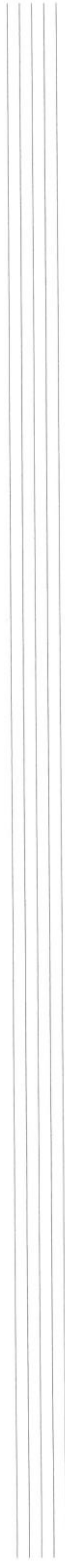
ERA, PL. 62 A2 < Kolga v, Harjo - H. Tampere, A. Palst 1937 < Gustav Lindström, 1800. Noodistandard H. M. Varto (2016)

# Kuradipolka, B osa



**B<sub>1</sub>** **B<sub>2</sub>**

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff, labeled B<sub>1</sub>, contains a sequence of notes: a quarter note with a sharp sign (F#), followed by a series of eighth notes, and then a series of quarter notes. The second staff, labeled B<sub>2</sub>, contains a similar sequence of notes, including a quarter note with a sharp sign (F#) and various eighth and quarter notes. The notation is written in a clear, hand-drawn style.



Viru mage, A osa

VIRU MAGE

VORM A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub>

Handwritten musical notation for 'Viru mage, A osa'. The notation is written on four staves. The first two staves are labeled A<sub>1</sub> and A<sub>2</sub>. The first staff (A<sub>1</sub>) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The second staff (A<sub>2</sub>) has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with stems pointing up and down. There are also some rests and beams connecting notes. The notation is written in a clear, legible hand.

ERA, Pl. 62 B.2 < Kelgo 10, Hara 9 - H. Toompere, A. Puht 1937 < Gerstas Lindström, 78a., Noodistand H.M. Vees (2016)

Viru mage, B osa

Handwritten musical score for 'Viru mage, B osa'. The score is written on a system of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first two staves are labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub> at their beginning. The score is divided into four measures, each containing a single staff of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first two staves are labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub> at their beginning. The score is divided into four measures, each containing a single staff of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Hara valts, A osa, C osa I pool

HARA VALTS

VORM : A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>C<sub>1</sub>A<sub>2</sub>B<sub>2</sub>C<sub>2</sub>

Handwritten musical notation for the first system, consisting of four staves:

- Staff 1: A<sub>1</sub>, treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Contains a sequence of eighth notes with accents.
- Staff 2: A<sub>1</sub>, treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a sequence of eighth notes with accents.
- Staff 3: A<sub>2</sub>, treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a sequence of eighth notes with accents.
- Staff 4: A<sub>2</sub>, treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a sequence of eighth notes with accents.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves:

- Staff 5: C<sub>1</sub>, treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a sequence of eighth notes with accents.
- Staff 6: C<sub>2</sub>, treble clef, key signature of one sharp (F#). Contains a sequence of eighth notes with accents.

ERA, PL. 65 A1 < Kolga v., Hara v. - H. Toomere, A. Puulst 1937 < Gustav Lindström, 73a. Nooltõnund H.M. Kares

Hara valts, B osa, C osa II pool

Handwritten musical score for 'Hara valts, B osa, C osa II pool'. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system contains four staves labeled B<sub>1</sub> and B<sub>2</sub>, and the second system contains two staves labeled C<sub>1</sub> and C<sub>2</sub>. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. The first system consists of four staves, with the first two labeled B<sub>1</sub> and the last two labeled B<sub>2</sub>. The second system consists of two staves labeled C<sub>1</sub> and C<sub>2</sub>. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

## **SUMMARY**

The topic of this research was chosen primarily because of my specialization – the mandolin. Mandolin is not a traditional Estonian instrument, it has been used in the Estonian folk music scene since the 1990s. Mandolin players often play traditional Estonian fiddle tunes during their folk music studies. The aim of this research was mapping the problems that occur on playing traditional Estonian fiddle tunes on the mandolin and offer solutions to these problems. The main research problem was to find out which important aspects and techniques of traditional Estonian fiddle music can be transferred to the mandolin.

The work is based on seven audio recordings of an Estonian traditional fiddle player Gustav Lindström. I transcribed the tunes and analyzed the following aspects: ornaments, articulation and intonation.

I found out that there are a lot of techniques that can be transferred to the mandolin and I divided them into two groups. The first group was techniques that can be transferred completely because of the similarity of the instruments (playing open strings, playing double stops and ornaments). The second group was techniques that had to be modified to make them possible to play on the mandolin. These techniques are legato, backbeat, microtonal alterations and one specific ornament that the fiddler was playing. All these techniques have suggestions how to play them on the mandolin.

Mapping these problems was important for me to become conscious about how I am interpreting fiddle tunes on the mandolin. This research could be a good source of information not only for the other mandolin players but also guitar players.

The work achieved its aim, but the topic would require further research which is based on additional repertoire.