

EESTI KLAVERI ÕPETAJATE ÜHING

2006 nr 11

vastutav toimetaja **Valdur Roots**
tegevtoimetaja **Ia Rimmel**
iaremme1@yahoo.com



kujundus **Marju Luide**
toimetuse kolleegium
Lilian Semper
Piret Väinmaa
Ingrid Laumets

SI SUKORD

Martti Raide Õpetamise kunst. Intervjuu Lembit Orgsega	3	Pille Taniloo Meenutades Aime Karmi	27
Leelo Kõlar Meil ei ole aega...	16	Heinrich Neuhaus Kõlast. Katkend raamatust "Klaverimängu kunstist". Valikuliselt tõlkinud Maris Valk-Falk	30
Lia Traks Muljeid noorteklaverimängijate konkursilt Käinas	19	Konkursikroonika	50
Ada Kuuseoks Narva Bach'i konkurss noortele pianistidele	21	Katrin Kuldjärv Muusikateraapia imeline võti loovuse avamiseks	53
Ingrid Laumets Muljeid Sigulda konkursist	22	Alo Põldmäe Wilhelm Tilttingist ühhest keerulise saatusega Eesti pianistist	57
Ia Rimmel Pärnu klaverimuusika päevad said 10-aastaseks	24	Uusi raamatuid	64
Ia Rimmel Narva Muusikakooli klaveriõpilased edukad rahvusvahelisel konkursil Portugalis	25	Uusi plaate	64

ÕPETAMISE KUNST

Oli 2006. aasta jaanuari kõige külmem päev, kui kohtusime tuntud pianisti ja klaveriõpetaja Lembit Orgsega, et rääkida pillimängust, selle õpetamisest, muusikast ja elust, taustaks teetasside kõlin ning elutoa sügavuses kodunenud klavessiini ja klavikordi vaikiv dialoog.

Kuidas sai sinust õpetaja?

Arvan, et üks alateadlik püüdlus pärines juba kodust: ema oli klaveri ja isa viiuliõpetaja. Vahetu kokkupuude õpetajaametiga algas konservatooriumi pedagoogilise praktika tundides. Esimene töökoht oli Nõmme Muusikakoolis. Mul oli juba pere ja kui Nõmme Muusikakoolist tuli pakkumine tööle asuda, võtsin selle meelsasti vastu. Pean tunnistama, et õpilased sattusid olema väljapaistvad. Teisel tööaastal astus minu juurde esimesse klassi Marko Martin.



Õpilase Nataly Kaasikuga tunnis Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias.

Nõmme Muusikakool on hiilgav paik ühele noorele (tegelikult igas eas) õpetajale. Seda kooli iseloomustab väga sõbralik õhkkond, mille loovad tore kollektiiv ja väga hea juhtkond nii kunsti, pedagoogika kui majanduse alal. Loen oma tööaastaid selles koolis üheks õnnelikumaks perioodiks üldse. Võimalik, et Nõmme kooli atmosfäär oli põhjuseks, miks ma õpetajatööle jäin.

Olid õpetaja, kontsertmeisteritööd pole sa teinud?

Nõmme kool pakkus väga mitmekesist tegevust. Ühel perioodil olin ma nii õpetaja, kontsertmeister kui ka klaverihäälestaja. Teine põhjus, mis mind õpetamisega sidus, oli see, et pidin õppimise ajal väga palju vaeva nägema. Õpetades tuli oma probleemide lahendusteede tundmine kasuks. Arvan, et sain ja saan aru inimestest, kellel ei tule

kohe välja. Ühest küljest oli mul kooliajal raske, aga teisalt aitas see kogemus hiljem aru saada asjadest, millest võib-olla muidu aru ei saaks.

Võid sa siinkohal paljastada, mis laadi probleemid sulle peavalu valmistasid?

No mis teeb noorele inimesele, kes hakkab hilja harjutama, kõige rohkem muret? Ikka see, et tükid ei tule välja. Eks noor inimene otsib ju tehnilisi

lahendusi. Alles hiljem hakkab ta nägema, et põhjusel on sügavamal. Kõik algab mõtlemisest ja tunnetusest. Võin öelda, et just vaevanägemine oma puuduste ületamisel on mind õpetajatööks aidanud. Mulle on meeldinud otsida lahendusi esmapilgul lahendamatu teele probleemidele.

Kas kõigile probleemidele on olemas lahendused?

Loomulikult ei ole. Õigem oleks öelda, et lahendused on, aga nad pole kunagi lõplikud. See on nagu seitsmepealise lohega. Kui üks küsimus on lahendatud, kerkivad kohe järgmised.

Nõmme koolis sa alustasid pedagoogitööd. Mis edasi sai?

Mõned aastad peale konservatooriumi lõpetamist kutsuti mind Otsa kooli. Seejärel õppisin kaks aastat Peterburi Konservatooriumis assistentuur-stažuuris professor Vladimir Nilseni juures. Peterburi õpingute ajal asusin lisaks Otsa koolile tööle ka Tallinna Muusika-keskkooli. See oli aeg, mil rida väljapaistvaid õpetajaid lahkus tööle Soome. Nende hulgas ka minu endine õpetaja Reet Vanaselja, kelle lõpuklasside õpilased ma pärisin. Alates 1994. aastast töötan Eesti Muusikaakadeemias. Alustasin akadeemias erialaõppejõuna, viimastel aastatel loen ka varajase klahvpillimuusika ajaloo kursust ning hetkel uut J. S. Bachi klahvpillimuusika erikursust.

Pedagoogiliseks tööks pean ka loengutegevust. Esimest korda kutsus Ruth Patune mind Rakvere muusikakooli rääkima Bachi kahehäälseltest inventsioonidest. Aasta võis olla 1992. Sellest alates olen pidanud loenguid ja andnud

kursusi paljudes koolides. Tõsi, teemadering on oluliselt laienenud. **Ütle palun, kas sinu elu õpetajana oleks huvitav ka ilma sellela, et toimub töökohtade vahetus ja edasi liikumine karjääriredelil. Kas pedagoogitöö ise pakub piisavat motivatsiooni?**

Sisemine motivatsioon on muidugi olemas. Välised sündmused ja tööpaiga vahetus pole olnud omaette eesmärk. Töötan ikka sellepärast, et asi mind huvitab. See on tohutu privileeg. Olen õnnelik inime, kuna armastan oma tööd ja kui sellele ka veel (peaaegu) ära elan - mida võiksin veel tahta? Samas, huvide kese liigub. Tunnen, et lai huvidering toidab õpetajategevust ega lase sellest ära väsida.

Räägi mõne sõnaga Bruno Luki pedagoogilistest printsiipidest.

Esimene tund Bruno Luki juures - olin siis IX klassis - seisnes selles, et jõudsimel läbida kaks takti Schuberti Ekspromtist Ges-duur.

Üks tema õpetuse kvintessents oli minu jaoks muusika ja pillimängu võimalikult paljude komponentide (ka emotsionaalse külje) teadvustamine. Ta õpetas süstemaatiliselt kuulama ja kujundama muusika horisontaali ja vertikaali. Väga oluline oli küsimus suhetest. Ta kordas pidevalt, et ainult üks heli iseeneses ei ole veel muusika. Muusika algab kahe heli suhtest. Teame, et tänapäeval on ka teistsuguseid vaateid, kuid klassikalises klaverirepertuaaris see põhimõte kehtib. Ja kehtib igal tasandil: kahe noodi, motiivi, lause, lõigu, osa jne vahel. Suhete tasakaalustamine toimus ka vertikaali hääle ning teiste mängu- ja muusika komponentide vahel.



Oma õpetajale Bruno Lukile mõeldes arvab Lembit Orgse, et kõik seal õpitud elujõuline ja toimib edukalt ka täna.

Väga suur mõju oli tal ka minu muusikalise maitse kujunemisele. Saksa muusika on hingelähedane kindlasti tänu temale. Loomulikult olen õppinud elu jooksul ka teisi muusikastiile ja suundi armastama, aga see, mis konservatooriumiajast pärit, on ikka väga sügaval sees.

Oli tal lisaks mainitud põhimõtetele ka mõni konkreetne pedagoogiline nõks?

Nõkse oli tal küllaga. Paljud neist puudutasid mängutehnilist otstarbekust ja ökonoomsust, nagu materjali jaotamist käte vahel, sõrmestuse printsiipe, pedalisatsiooni, mis oli talle A ja O. Esines ka šokiteraapiat - ta nõudis otsekohe uute ideede teostamist. Kui läksin tundi, olles uue teose oma ettekujutuse kohaselt omandanud (lugu pidi mõistagi peas olema), pakkus Lukk välja oma pedaalid, sõrmestuse, kätejaotused jt mängulahendused. Kõik tuli kohe realiseerida. Algul oli muidugi väga raske. Kuid see andis kiire orienteerumise kooli, millest on hiljem ansambli- ja orkestrimängus väga palju kasu olnud. Šokiteraapiaga provotseeris ta sisemist intensiivsust.

Tal oli väga hea mälu. Mida oli üks

kord räägitud, see pidi järgmiseks tunniks tehtud olema. Sellepärast kardetigi Luki tundi minna. Kui asjad ei olnud tehtud, ta ärritus.

Lisaks suurepärasele mälule oli tal ka fantastiliselt hea kuulmine. Ta tundis nooditeksti pisimate detailini ning kuulis ka kõige keerukamatest kobarakordidest “võõrad” (loe: valed) noodid välja. See oli fenomen, mis põhines väga sügaval ja täpsel teadmisel.

Kas tema pedagoogilisi põhimõtteid saab üle kanda kaasaega?

Usun, et tema pedagoogiline kredo on elujõuline ja toimib edukalt ka täna. Ma rõhutan siin veelkord tema süstemaatilisust ja nõuet oma mängu mõtestada ning põhjendada. Iga inimese juures on teadlikkuse ja spontaansuse määr muidugi erinev. Intuitsioon on pedagoogitöös väga tähtis, kuid põhjuse-tagajärje seose tajumine on talle suureks toeks. Oskus fraasi kujundada ja vertikaali kuulata annab kindlustunde tulemaks toime ka uue ja võõra repertuaariga. Need tööriistad, mis ta andis, on heaks aluseks.

Lukk polnud minu muljete põhjal pedagoog, kes oleks eraldi rõhutanud artistlikkust ja oma

tudengeid emotsionaalselt innustanud.

Need polnud tema jaoks väärtused iseeneses. Kuid tema lähenemine muusika dramaturgiale juhatas iseenesest nimetatud omadusteni. Kui ma järgin muusikalist mõttejoont (“punast niidikest” - Luki väljend) ja käin läbi teose kõrg- ning madal-punktid, ei küsi ma endalt, kui artistlik ma parasjagu olen või ei ole. Artistlikkus ja emotsionaalsus tulevad muusika seest, mitte väljastpoolt. See on Schnabeli ja Brendeli esteetika. Luki ettemängimised olid aga vägagi artistlikud ja mõjusid innustavalt.

Luki mõõdupuuks oli ideaal ja kiitust ta enne ei jaganud, kui sa “latist” üle pääsesid. Positiivset tagasisidet ja eduelamust töö-protssesis naljalt ei saanud. Alles peale esinemist järgnes tunnustav sõna või vähemasti rahulolev pilk. Imselt leidub inimitüüpe ja närvisüsteeme, kellele sedasorti lähenemine ei istu.

Olen nõus. Kui aga meenutame aega, mil Lukk tegutses ja juhtivates Nõukogude Liidu konservatooriumides valitsenud pedagoogilist stiili, siis oli ta veel suhteliselt leebe. Et kellegi noodid uksest välja lendasid (ja õpilane mõistagi takkajärgi), jah, seda juhtus küll. Oma nahal ma seda ei kogenud.

Räägi palun oma õpetamismeetodid. On see pigem analüütiline või intuiitiivne?

Kui rääkida minu lähenemisest - meetodiks ma seda ei nimetaks-, siis varem lähtusin teosest ja iseendast. Teadsin (oma arust), kuidas teos peaks kõlama ja õpetasin tüki õpilasele selgeks. Nüüd proovin kuulata õpilase lähenemisnurka ja

katsun oma õpetust sellest lähtuvalt suunata. Püüan läheneda õpetamisele läbi teadvustamise. Põhjuste mõistmine annab õpilasele oskuse hiljem iseseisvalt edasi töötada. Intellektuaalne lähenemine ei tähenda abstraktset teooriat, millest lähtuvalt ma teost kujundan. Ma selgitan ja põhjendan oma intuitsiooni. Meis elab üks pilt või kujutus muusikast ja me vahendame seda vastavalt oma maailmatunnetusele ja väljendusoskusele. Arvan, et analüüs annab õpilasele võime järgmisel korral sama probleemi iseseisvalt lahendada. See tee on raske ja vaearikas, aga nii valminud vili on püsivam.

See on ilmselt ka Luki pedagoogika kauneim vili, et “dividendid” tulevad kunagi hiljem.

Jah, tema õpetuse põhiprintsiipide tõeline väärtus ning kaal ilmneb tõesti alles aastate pärast.

Kui oluliseks pead sa õpilastele ettemängimist?

Iseseisva kujutluse tekitamine õpilases on olulisem. Alles siis, kui kujutus ei taha tekkida või ei omanda piisavalt selget vormi, näitan ma ette. Ettemänguga ma pigem illustreerin oma juttu, mitte vastupidi. Sõnaline selgitus annab õpilase isikupärale suurema vabaduse, laiema “olemise ruumi”.

Kas selles võib näha metoodika nihkumist universaalsete mõistete suunas? Varasematel aegadel toimus õppimine ju põhiliselt matkimise teel.

Olgem ausad, eks ta tegelikult toimub ka täna. Kõiki põhilisi tegevusi, kõndimist, rääkimist, kirjutamist õpime ju matkides. Aga keskastme muusikakooli õpilastel võiks see etapp juba läbitud olla. Ma küll ei usu, et Liszti sonaati on võimalik ära

õppida matkimise teel. Kuid siin on kindlasti suuri erandeid. Mulle jäi sügavalt meelde Ivari Ilja mõte õpilasest, kes ei oska emotsionaalselt mängida või kellel mõni teose lõik ei õnnestu piisava sisemise jõuga. Siin on õpetaja jäljendamine mõnikord õigustatud. Õpilane saab matkides uue kogemuse ja tunnetuse, mida hiljem iseseisvalt kasutada. Kõik sõltub olukorrast ja õpilasest.

Kas tunnis toimub töö teose või õpilase kallal? Saab neil kahel üldse vahet teha?

Arvan, et õpetame läbi muusikateose uut tunnetust, uusi omadusi ja oskusi. See on põhimõtteline küsimus. Muusika. Milleks ta on olemas, miks me teda naudime, mida ta meile annab? Me kuulame teda ikka seoses endaga. Ta vahendab meile teatud sisemist kogemust, laiendab elu- ja maailmatunnetust. Mulle näib, et kui õpetame Mozarti fantaasiat, siis tegelikult me laiendame õpilase maailmatunnetusvälja, rikastame inimest. See ei vähenda aga sugugi antud teose kui absoluutse väärtuse tähendust minu silmis.

Ja õpilases sünnib teos uuesti. Siin on ka põhjus, miks interpretatsioon muutub. Vaatame esituskunstile

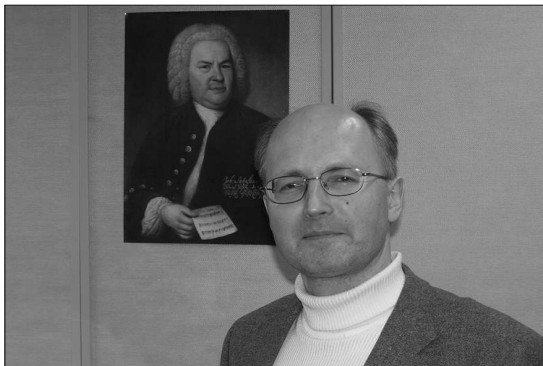
kümme või kakskümmend aastat tagasi. Pidevalt ilmuvad uued rõhuasetused, uued seisukohad, mida hakatakse tähtsaks pidama ja selguvad ka küljed, mida enam nii oluliseks ei peeta. Muusikateosed muudavad oma iljumiskuju vastavalt ajale ja inimesele.

Ilmselt tuntakse ära, et seal on midagi varjul. See on üks maailmatunnetuse viise ja ta on tunduvalt peenekoelisem kui mistahes sõnalised seletused.

Just. See on teine tõde, teine tegelikkus.

Hiljuti oli mul võimalus viibida koolitusel, kus räägiti intelligentsusest. Intellektuaalne (IQ) ja emotsionaalne intelligentsus (EQ) on tuntud mõisted. Viimasel paarikümnel aastal on jõutud vaimse intelligentsuse (SQ) mõisteni, milles sisalduvad inimese ja inimkonna püsiväärtused. See ilmneb piirsituatsioonides, kui elu jooksul õpitu lakkab toimimast. Üheks tähtsamaks SQ kriteeriumiks on tervikutunnetus, millega meie, muusikud, kogu aeg tegeleme ja mida paljudel teiste valdkondade inimestel on raskem mõista. See seletab ka, miks viimasel ajal

Bach, Bachi-aegne ja eelne muusika ning klavessiinimäng on Lembit Orgsele kõrvuti klaverimängu ja klaveri õpetamisega nii kirg kui ka uurimisobjekt.



dirigendid juhtimiskoolitusi läbi viivad. Suure organisatsiooni juhtimisel on musitseerimisega väga palju ühist. See on üks näide, kuidas muusikas sisalduvad üldinimlikud kvaliteedid mõjutavad tänapäeva asist maailma.

Äsja väljatoodu on väga oluline, kuna nii näeme oma tegevuse kaugemaid ja kõrgemaid sihte.

Arvan, et meid motiveerib ja ärgitab edasi tegutsema meie töö seos igapäevase eluga. Kui õpetus on irdunud ja asub ainult klassivaikuses, siis ei suuda ka õpilased seda vastu võtta.

Kas arusaam, et maailm on muutunud ja endised väärtused ei oma meie jaoks enam sellist tähendust, ei pea päriselt paika?

Maailm muutub pidevalt. Ka Bachi eluajal toimus väga suur maailmapildi muutus - üleminek valgustusajastule. Väärtused, mis valitsesid Bachi nooruse ajal, teisenesid. Algas "mõistuseajastu". Elu hakati mõtestama valdavalt põhjus-tagajärg seosest lähtuvalt. Sellest vaatevinklist vaadatuna oli barokkstiilis musitseerimine "selget mõtlemist segav" irratsionaalne tegevus.

17. sajandi luterluse vaimus kasvanud Bachile oli muusika aga usulise kogemuse täiuslikeim vorm. Aga muusika ei kadunud, vaid paigutus ümber kirikust kodudesse ja muutus lihtsakoelisemaks. Bachi keeruline harmoonia ja kontrapunkt asendusid liigutava ooperimeloodiaga, mida saadeti toonika ja dominantakordidel Alberti bassiga. Mõnekümne aasta möödudes kirjutasid Haydn ja Mozart nende uute vahenditega suurematuid teoseid. Mulle tundub, et püsiväärtused jäävad ka siis, kui "pealiskord", vorm muutub.

Mida teha, et säilitada see, mis on meie arust väärtuslik, kuid samas käia ajaga kaasas?

See on juba väga kontseptuaalne küsimus. Minevikust rääkida on suhteliselt lihtne, aga oraakliks olla ja mõtestada hetkel toimuvat on hoopis teine asi.

Pedagoogidena oleme siiski sunnitud vaatama ettepoole.

Üks püsiväärtus kindlasti on. Kui avatakse muusika sisu, jääb see lapses püsima ning saadud sisemine kogemus ja elamus elavad temas elu lõpuni. See on väga oluline fenomen. Ega ilmaasjata ei räägita "muusikapisikust". Seda tuleb vahendada.

Üks asi kipub küll kaduma - soov ja tahtmine pingutada. See on suur probleem, eriti kui noorel inimesel on kogemus, et kõike saab nupule vajutades. On uus olukord, millel puudub ajalooline analoogia. Kuidas innustada tööle? Taas läbi kogemuse, elamuse. Elamus ja tulemus ei ole saavutatavad ilma pingutuseta. Kui õpilane selle ära tunneb, siis on lootust, et areneb soov pillimänguga edasi tegelda. Kui sisemist kogemust ei teki, ei pruugi ka mängul pikka iga olla.

Ümbritsev keskkond pakub hulgaliselt virtuaalseid elamusi ja ühel hetkel ehk tuntakse ära, et tõeline ja vahetu elamus omab hoopis teist kaalu.

Jah, siin on teine kvaliteet.

Naturaalsel ja elektroonilisel helil on vahe. Aga seda peab oskama kuulata. Hea oleks erinevust lastele kõrvuti demonstreerida - elektrooniline pill ja päris klaver. Ka CD ja videoajastul hindame ikka elavat kontserti.

Loodame, et tugevasti materiaalsuse poole kaldunud eluhoiakule

saabub vastureaktsioon ning me jõuame paremini tasakaalustatud olukorda. Mõistetakse, milles peitub väärtuslik. Aga mõned ei mõista ka ja neil puudub igasugune vajadus vaimsete väärtuste järele.

Kahtlemata. See on kodu ja koolihariduse küsimus. Kui neile väärtustele tähelepanu ei juhita, ei osatagi millestki puudust tunda.

Rääkisime enne teadvustamisest ja ratsionaalsusest õpetamisel, aga see, mis püsima jääb ja edasi kannab, on tegelikult tunne, elamus. Luki puhul samamoodi. Vaevalt, et mind köitis ainult Luki tunni erakordne intellektuaalne protsess, pigem elamus tundest, mis saabub siis, kui taipad resultaadini jõudmise teed.

Õpetaja isiksus on ääretult tähtis. Ja ei maksa eitada uut. Arvan, et õpetajal on õpilasele seda suurem mõju, mida rohkem ta käib kaasas maailmaga, milles elab õpilane. Sinu sõnal pole kaalu, kui avaldad arvamusi teemadel, mida sa ei valda. Kui õpetajat ei kuulata, siis pole ta käitunud nii, et teda kuulataks.

Tegelikult me õpetame oma olemusega, mitte jutuga. Noor inimene tunneb ära, kui õpetaja oma õpetusse siiralt ei usu.

Vahetame teemat ja räägime sellest, kuidas sa Bachi ja vanamuusika juurde jõudsid.

Mis puudutab Bachi, siis siin oli Luki roll taas oluline. Ta andis mängida palju Bachi teoseid ja oli suur Busoni ning eriti Glenn Gouldi interpretatsiooni austaja ja järgija. See oli 70ndate aastate Eestis küllaltki uudne. Mind köitsid ka tema mälestused Paul Hindemithist ja vanamuusika viljelemisest Berliini muusikakõrgkoolis 20-30ndatel aastatel.

Tihedam kontakt barokkmuusikaga tekkis seejärel, kui dirigent Paul Mägi kutsus mind Eesti Raadio kammerorkestrisse klavessiini mängima. Mäletan, et pidin kiiresti omandama generaalbassimängu ja käisin XI klassi poisina koos konservatooriumi V kursuse tudengitega Hugo Lepnurme tundides. Sealt sai kõik alguse.

Hiljem lisandusid tihedad kontaktid Hortus Musicuse liikmetega.

Avanesid võimalused mängida väiksemates barokkoosseisudes.

Kammermuusikale lisandus *continuo*-mäng orkestrites, Bachi kantaatide ja passioonide ettekanded. Need kõik on olnud väga tähtsad ja vajalikud kogemused.

Kuidas sa jagad ennast romantilise klaveri ja vanamuusika instrumentide vahel? Kas nad teineteist mõjutama ja segama ei hakka?

Võib-olla kolleegid kuulevad seda paremini.

Vaat ei ole kuulda. Kui sinu õpilased mängivad suuri romantilisi teoseid, siis ei ole kuulda, et nad oleks vanamuusika maitse mõju all, miskitpidi liiga reserveeritud või kammitsetud.

See on muidugi suur kompliment. Kui kuulajale tundub, et ei kammitse, äkki siis tõesti rikastab? Ma pole ju väljaõppinud klavessinist, olen selles vallas autodidakt. Leonhardti, Harnoncourt'i jt plaate oli siinmail 70-80ndatel liikumas. Nende pealt sai mängu ja stiili õpitud.

Raamatukogudes oli saadaval vanamuusika esitust puudutavat kirjandust. Olen end kildhaaval täiendanud. Kõik algas iseuurimisest-mängimisest. Hiljem olen arenenud tänu loengutele. Olen väga tänulik Ruth Patusele ja Virumaa klaveri

suvekoolile ning Elleri kooli kolleegidele eesotsas Kadri Leivategijaga, kes on mind kutsunud erinevatel teemadel rääkima. Mulle on need olnud rasked aga põnevad väljakutsed. Täna seis, et loen Muusikaakadeemias varase klavõpillimuusika kursust, on tilk-tilga haaval praktika käigus kujunenud.

Sa räägid nendel teemadel muidugi kaasaegse klaveri seisukohast?

Jah, üritan neid kahte - varane muusika ja kaasaegne pill - kokku viia. Mulle on väga tähtis, kes on publikuks. Püüan sellega alati arvestada ja valin, millisest vaatevinklist ma teemale liginen, et inimesed jutuga kontakti leiaksid.

Luba mulle nüüd üks lapsemeelne küsimus. Kumb pill on Bachi esitamiseks parem, kumb sobib paremini selle muusika vaimuga, kas ajastu instrument või kaasaegne klaver?

Samahästi võiks arutleda, kas Bachi sobiks rohkem esitada saksofonil või kandel. Bach on lihtsalt Bach. Tema muusika sisu annavad edasi erinevad tämbrid ja seaded (tümpsuga Bachi jätaaksin siiski välja). Olulisem kui instrument on ajastu ja stiil. Kui tunneme Bachi eelset ja aegset muusikalist konteksti, saame paremini aru tema erakordsusest. Sama lugu on Haydni ja Mozartiga. Kui tunneme nende kaasaegseid heliloojaid, näiteks Johann Christian Bachi, kelle muusika on sageli "ootuspärane", siis saame aru, milles seisneb Mozarti geenius. See on üllatuses. Kui tunneme vaid Schubertit ja Liszti, ehk teisisõnu Mozarti järgset muusikat, siis ei ole Mozart nii üllatav. Meil on raskem seda ära tunda. Aga millisel pillil mängida Bachi?

Kas kaasaegsel klaveril mängides jääb millestki puudu, mis peaks selle muusika juurde ilmtingimata kuuluma või täidavad moodsa klaveri võimalused selle oletatava tühiku?

Tegelikult ei saa ühtki pilli mängida, kui kuuled, et pidevalt on millestki puudu. Kui mängid klavessiinil, avanevad muusika need küljed, mis on sellel pillil võimalikud. Klaveril on teised võimalused. Kas klaveriga on võimalik rohkem külgi avada kui klavessiiniga? Üheselt ma ei vastaks. Kuigi mõned üsna hiljuti ilmunud Bachi klavõpillimuusika käsitlused väidavad, et klaveril saab väljendada kõike, mida klavessiinil ja veel rohkemgi. Võib-olla neil on õigus. Aga klavessiinile omast selget, läbikõstvat heli ei ole klaveril võimalik tekitada, ükskõik kui kõlisevate sõrmedega ka ei mängiks. Kaldun siiski arvama, et klaveril on rohkem võimalusi. Kerkib küsimus, kas need võimalused sobivad Bachiga? Ilmselt kõigi klaveri võimaluste ära kasutamine Bachi mängimisel ei ole otstarbekas. Siin hakkab kaasa rääkima esitaja maitse, ajalooline informeeritus, taust. Jõuame küsimuseni: Bach ja esituse isikupära? On jõutud seisukohani, et kuna Bachile on väga palju ja erinevaid lähenemisviise, on siin interpreedi isikupära avamiseks ammendamatud võimalused. Samas võtame tänapäeval iseenesestmõistetavana paljusid asju, mida mõnikümmend aastat tagasi ei võetud. Näiteks artikuleerimine. See vajadus on klaverimängijate poolt praeguseks täiesti omaks võetud, aga kolmkümmend-nelikümmend aastat tagasi polnud sugugi nii. Sageli mängiti üleni *legato*'s või *staccato*'s.

Need seisukohad, mille suhtes me nüüd endale vabadusi lubame, tuleks kõigepealt siiski omaks võtta. See etapp tuleks läbida.

Arvan küll. Uued vabadused saavad tekkida ainult pinnalt, kus reeglid on meie mängu sisse imbunud. Aga reeglid ei ole ju muusika. Ega siis ühegi klaveriõpiku järgi ei ole võimalik korralikult mängima õppida. Kui keegi võtab saja või kahesaja aasta pärast mõne praeguse klaveriõpiku ja tahab selle abil mängu omandada, ei jõua ta arvatavasti kuigi kaugele. Ja nii on ka 18. sajandi traktaatidega. Neis on sageli vaid asjaarmastajatele mõeldud musitseerimise algtõed. Nad ei hõlma kaugeltki kogu teavet, mida on vaja professionaali koolitamiseks. Või võtame Bachi kaunistuste tabeli, mida peetakse tema kõikide ornamentide võtmeks. See on väike fragment d'Anglebert'i kahekümne üheksa kaunistusega tabelist, mis on ümber kirjutatud üheksa-aastasele Wilhelm Friedemannile. Ega siis kogu Bachi loomingut ei pea ornamenteerima selle mustr'i järgi. Need on ainult viited A-le ja B-le. Arvan, et olukorras, kus A ja B on omaks võetud ja selgeks saanud, tekivad suured loomingulised võimalused ja vabadused. Kunst algab ju reeglite "laiendamisest", rikkumisest, aga rikkuda saab ainult reeglit, mis kehtib ja on omaks võetud. Tegutseme alati teatud raamides. Ka improvisatsioonil on omad reeglid ja süsteem. Heal muusikal on alati vorm. Looming algab sageli mängust vormiga. Jõuame tagasi sellesse punkti, et reeglid tuleb omandada, et neid siis rikkuda. Seepärast tundubki mulle Luki õpetus tõhus, et ta vajutas õpilasele sisse teatud reeglid. A ja B meenutamine on alati oluline.

Ka praegu, õpetades kesk- ja kõrgastmes, püüan mitte kaotada kontakti algastme õpetusega. Alustan ikka A-st ja B-st, nagu keelpilli-mängijad, kes harjutavad lahtimänguks pikka nooti. Küsimused, kuidas võtta ühte heli ja kuidas siduda kahte heli jäävad alati alles, mängid sa siis Kabalevski "Siilikest" või Tšaikovski kontserti. Põhiprintsiipide meenutamist pean ma igas valdkonnas väga oluliseks, nii pedagoogikas kui ka vanamuusikas.

Seega võib üldistada, et Tšaikovski kontserdis on ka "Siilike" sees. Kindlasti. Ja "Siilikeses" tulevane kontsert.

Eks pedagoogikas ongi pikema perspektiivi nägemine ja iga sammu kavandamine tuleviku kujutletavast vaatevinklist nähtuna ääretult oluline. See, mida me õpetame esimeses klassis, peaks põhimõtteliselt kehtima ka akadeemia lõpus.

Oluline on näha tervikut. Ka muusikateost tuleb vaadata kui tervikut. Ma ei väida, et näen, aga ma püüdn selle poole. Tervikut lähtudes asetuvad osad ja tükikesed ka sobivamale paigale.

See tähendab, et aeg-ajalt tuleb teha ka ebapopulaarseid otsuseid, vältida kiireid lahendusi ja käia läbi kannatlikkust nõudev tee, et õpitu püsiks.

Klaveriõpetuses ei sünni midagi äkki. Või kui sünnib, siis ei taha pidama jääda. Nagu eespool räägitud, me õpetame uusi omadusi. Ja need kujunevad vaid pika ja järjepideva harjutusprotsessi tulemusel.

Õpetaja peab ilmselt olema valmis papagoi kombel nädalast nädalasse samu asju rääkima.

Lukk rääkis ka. Mitu aastat rääkis. Räägime paari sõnaga õpetajatöö psühholoogilisest poolest. Kuidas läheneda tõrksale, krampis või

madala enesehinnanguga õpilasele?

Teinekord ongi nii, et ainult mängu õpetamine ei aita. Mäng ei taha õnnestuda, kui inimene on endaga (või kellegi teisega) konfliktis. Need asjad tuleb kõigepealt ära lahendada, sest pillimäng saab toimuda ainult teatud tingimustel. Õpilase kõiki probleeme ei õnnestugi õpetajal tunnis lahendada, aga aidata mõnd küsimust mõista või kriisi läbida - see võib õnnestuda. Mul on mõned kogemused, kui õnnestus aidata õpilast eluraskuste ületamisel. Me lihtsalt ajasime juttu. Kui näed, et noorel inimesel on mõni lahendamata asi, mis teda vaevab ja ei lase keskenduda, siis ikka küsid ja kuulad ta ära. Seda, et minust abi oli, sain alles hiljem kuulda.

Kui aga pinge on põhjustatud otseselt klaverimängust, kuidas siis abiks olla?

Ma ei saa küsimusest hästi aru. Inimene tuleb pilli õppima ja tal hakkab sellest paha? Muidugi, kõik ei kujuta kohe ette, kui suurt pühendumist nõuab professionaalne pilliõpe. Otsa kooli kogemusest võin öelda, et reeglina ei valita ebameeldivat eriala. Erialade valik on meil väga suur ja suunda on võimalik muuta. Teinekord aitab, kui astud kõrvale, tegeled millegi muuga ning saad tasakaalu ja normaalse enesetunde tagasi. Naaberalaga tegelemine aitab unustada kompleksid, mis on tekkinud seoses erialaga.

Arvan, et igauks on olnud olukorras, kus harjutad ja harjutad, aga ikka ei tule välja. Enamus saab sellest ühel hetkel üle, aga mõnele mõjub see laastavalt ja ta võib selle paine all murduda.

See võib olla liigse (enese)kriitika küsimus. Olen ka ise komistanud olukorra otsa, kus uuele õpilasele tunduvad nõudmised liiga suured ja ta

hakkab mänguajulgest kaotama. Õpetaja seitsmes meel peab ära tabama hetke, mil nõudlikkus enam ei aita, vaid segab. Siin tekib küsimus, kas kõik peab alati "viimase peal" olema? Vaataksime õppimist pigem kui protsessi, kui teed ideaali poole ning tööd iga teosega kui üht sammu sel teel. Ühe teosega õpime ühe omaduse, järgmisega teise ja midagi jääb kindlasti tulevikuks. Õige sisemise lati kujundamine on ääretult peen ja keeruline tegevus. Kui see läheb liiga kõrgele, on kehvasti, kui liiga madalale, on teistpidi paha. Olukorras, kus resultaat ei vasta pikka aega püstitatud ootustele, tuleb ilmselt "käiku vahetada". See on igavene küsimus nii elus kui pedagoogikas: kuidas leida kesktee, tasakaalu tunnetus, kus on see õige joon, mida mööda juhid õpilast.

Samas peaks nõudlikkus teatud intensiivsusele innustama.

Muidugi. Sellest sai ka Luki pedagoogilise kredo kontekstis räägitud. Minule mõjus see lati asetuse hästi ja minu psüühika pidas sellele vastu. Kuid teistsuguse psüühikaga inimesel võivad tekkida probleemid. Igaüks meist on omaette tervik, omaette nähtus ja kõiki ei saa ühe mõõdupuu alla suruda. Õpilast peab väga hästi tundma, et ohtudest mööda loovida.

Räägi, kuidas sa suhtud nähtusse, nagu "õpilase eksamile välja viimine" ja tema "emotsionaalne innustamine"? Selle teema alla mahub ka lisatundide tegemise problemaatika.

Arvan, et lisatunde reeglina ei pea tegema. Palaga tutvumise ja noodiõppimise faasis on õpetaja roll vajalik, et ei õpitaks sisse valenoote ja ebaotstarbekat sõrmestust, et n-ö elementaarsed asjad saaksid paika pandud. Siis ei pea hiljem ümber

õppima. Sellele võiks järgneda iseõppimise, otsimise, leiutamise etapp. Kui õpilase oma tarkus hakkab lõppema, tuleks lõppviiemistluses aktiivselt osaleda, mille lõpetaks kaks-kolm päeva enne esinemist. Interpreeditegevusel on mõningane sarnasus spordiga. Me peame vormi ajastama. Vajalik on treeningu intensiivsuse varieerimine ja selle kasvatamine tõusujoones enne esinemist. Samas on mul tunne, et viimased hetked enne kontserti tuleks õpilane rahule jätta, et ta mängiks laval ennast. Kui teda viimase minutini drillida, siis ta ei mõtlegi muule kui et kuidas saaks veel selle *staccato* ja selle ?trihhi õigesti ära tehtud. Kui aga jätame ta rahule, vabaneb mõtlemine üksikute detailide küljest ja haarab paremini tervikut. Muidugi, selline on Otsa kooli kogemus, aga ka nooremad lapsed mängivad kõige suurema lõbuga siis, kui neid ei segata. Minu arvates tuleks see “segamine” lõpetada veidi enne esinemist.

Laine Leichter on selline pedagoog, kes esinemise päeval enam ühtegi sõna ei ütle, olgu siis tegemist I või XII klassi õpilasega. Ja on õpetajaid, kes ei saavat õpilast enne “peale lasta”, kui ta pole klassis ette mänginud.

Mina arvan, et peab usaldama. Nii oma tööd kui ka õpilast. Aga võib-olla on õpilasi, kellele tuleb asjad viimasel hetkel üle korrata. See sõltub ka kava valmisoleku astmest. Kui ikka tükid on äsja jõudnud esinemiskõlblikku olukorda, siis tuleb võtta kontserti nagu järjekordset tundi. Kui aga kava on õigeaegselt valmis ja veenvalt sisse mängitud, pole selleks küll vajadust.

Kas nii ei või välja kujuneda emotsionaalne sõltuvus? Lapsel ongi

vaja seda viimast süsti. Alles siis ta läheb, on särtsu täis ja mängib eredalt.

Õpetaja tunneb ju last selle külje pealt kõige paremini ja kui sutsakat vajatakse, siis tuleb ta anda. Iseküsimus, kaua see niimoodi võib kesta? Pedagoog peab ära tundma hetke, millal see muutub mõttetuks. Väikeste lastega on teistmoodi. Neil on lühikesed palad ja nad saavad ettemängimisest kindluse, et kõik on korras. Aga liigne muretsemine pigem segab kui aitab.

Kuivõrd isiklikult võtad sa hindeid, mida sinu õpilastele eksamil pannakse?

Katsun mitte võtta. Olen kohanud õpetajaid, kes mõnikord asja nõnda võtavad ja näinud kui raske neil on. Õpetaja on südamest tööd teinud ja ei suuda rahuliku kuulajana hinnata. Kaasaelamine oma õpilasele võib olla sedavõrd suur, et matab enda alla. Olen hinnete osas oma õpilaste vastu üpris karm. Mulle hinnete põhjuseta “üles kauplemine” ei meeldi ja püüan seda ka ise mitte teha. Isiklikuks probleemiks võib see saada siis, kui kõik kolleegid arvavad ühtmoodi ja mina ei saa sellest aru. Senimaani pole nii juhtunud.

Kui palju sul on kokku õpilasi olnud?

Kuna Otsa kooli tsükkel on lühike ja olen õpetanud ka üldklaverit, siis on neid palju, arvan, et üle neljakümne õpilase.

Kui paljud on nendest, kes tõsiste kavatsustega klaverit õppisid, muusiku teele jäänud?

Küsigem teistpidi: kui paljud ei ole jäänud? Lahkujaid on võib-olla neli-viis. Minu teada pole ma neilt muusikaarmastust ära võtnud ja nad meenutavad õpinguid hea sõnaga. Aga

ilmselt nad hindasid oma võimalusi ja šansse ning leidsid, et teisel erialal on need konkurentsivõimelisemad.

Äkki on nad hinnanud kriitiliselt ka muusiku elukutse šansse ja võimalusi laiemalt?

Võimalik. Aga küsimus on armastuses muusika ja muusiku elukutse vastu. Kui seda ala ikka väga armastad, siis ei loe ka nigelamad teenimisvõimalused.

Tean mitmeid inimesi, kellele pillimäng pole tulnud kergelt, aga kes on ülientusiastlikud õpetajad. Neis on meeletu jõud ja energia. Nad töötavad muusikakoolis lastega väga edukalt.

Kui sa mõtled nende peale, kes on valinud teise tee, kas siis tekib sul selline tunne, et kõik need koos veedetud tunnid ja kulutatud energia on läinud luhta? Võime me endile sellist mõtet üldse lubada?

Selline mõte võib tekkida siis, kui töötaksin ainult endale. Kui õpetaksin selleks, et saada kuulsaks ja rahuldada oma ambitsioone, siis on äraminek tohutu solvang, töö raiskumine. Kui ma nii ei mõtle ja olen õpilasele tõe poolest midagi kaasa andnud, siis on ta ju rikkamana ära läinud. Püüan võtta muusikat kui teatud kvaliteetide ja omaduste õppimist, mis aitavad elu mõista ja sellega hakkama saada.

Võib-olla peaksimegi oma koole ja õpetust tutvustades rääkima rohkem nendest asjadest ja isikuomadustest, mida klaverimäng arendab?

Just. Meie töös on ühendatud kõik inimese osapooled: tunne, tahe, mõistus ja keha. Tegevus, arusaamine ja tunnetus on omavahel harmoonilises seoses. Nii jõuab tänapäeva psühholoogiline uurimus vaimsest intelligentist (SQ) kui inimese kõige väärtuslikumast osast välja omadusteni, mis on muusikutele enesestmõistetavad.

Tulles veelkord SQ juurde tagasi -

lisaks tervikutunnetusele ilmub ta veel nn müstilises kogemuses ja tõe äratundmise elamuses. Kas see pole sarnane sellega, mis toimub meis musitseerimise ajal!

On tõsi, et muusikud suudavad hõlmata mõisteid terviknähtustena. Sinu sees on äratundmine ja sa ei oska talle esimese hooga õiget verbaalset vormi anda. Siinkohal imetlen teadlasi, kes suudavad oma laused loogiliselt üles ehitada ja panevad oma mõtted...

...aatomitest kokku. Eks see on oskus, mis on õpitav. Meie oleme harjunud ennast helides väljendama.

Ühte teemat tahaks kindlasti veel puudutada, see on alternatiivpedagoogika.

Waldorf-pedagoogika on minu jaoks väga oluline. Mulle tunduvad need vaated kuidagi terved ja viljakad. Mõned killud: õpetus põhineb inimildil, mis vaatleb inimest koosnevana füüsilisest ja nn eeter- ehk elukehast, hinge ja vaimsest osast. Pedagoogikas on oluline nende harmooniline arendamine. Ühtegi neist ei arendata teistest kiiremini, kui miski läheb tasakaalust välja, tekivad probleemid. Niipalju kui tean seda tüüpi koolidest maades, kus need on laiemalt levinud ja pikemate traditsioonidega - Soomes, Saksamaal ja Hollandis, on lõpetajad tänu tasakaalustatud arengule iseseisvamad, initsiatiivikamad ja tegutsemisjõulisemad. Õpetus ei toimu tavakooliga samas tempos, mõnda teemat õpitakse varem, mõnda hiljem, aga lõpuks jõutakse sama kaugele. Õpetatakse eale vastavalt. Valitseb huvitav põhimõte, et kui midagi õpetada liiga vara, on see raske, kui liiga hilja, on igav. Veel imponeerib mulle õpetaja isiksuse rolli tähtsustamine. Õpetaja on mõjuv ainult

siis, kui ta õpetab oma olemusega, sellega, mis ja kes ta on. Põhimõte, et õpetaja pidevalt arendab ja täiendab ennast, on meilegi viimastel aastatel iseenesestmõistetavaks saanud. Vabakasvatus, mida selle pedagoogikaga sageli seostatakse, ei tähenda, et lapsi ei kästa ega keelata ja nad võivad käituda kuidas tahavad. Vabadus seisneb selles, et lapsele antakse lai spetsialiseerumiseta haridus ja ta on vaba valima, mida ta tegema hakkab. Eelpoolkirjeldatud vabadust pooldan ma ka muusikahariduses. Leian, et sellest vaatenurgast vaadatuna on Otsa kool rikkam kui Muusikakeskkool. Plats, millel tegeldakse, on laiem. Aineid on rohkem, erialade ja stiilide valik suurem. Kool annab maailmast laiemat pildi ja õpilasel on vabam võimalus valida, mida teha.

Millised on pedagoogitöö kõige suuremad rõõmud?

Tõeline rõõm on ikka andmisrõõm. Eriti veel siis kui see, mida antud, on vastu võetud ja vilja kandnud. Sellist rõõmu on võimalik tunda vaid inimlikest kontaktidest- laste kasvatamisest, omavahelisest suhtlemisest.

Õpetajatöö on mind kokku viinud väga paljude erinevate ja huvitavate inimestega ja kõik nad on mind õpetanud. Klaveriõpetus on ainulaadne, sest iga õpilane on uus ülesanne. Kohtudes uue õpilasega muutume ka ise. Õpetamine on loov tegevus ja pedagoogika on kunst. Igäihe jaoks on oma lahendus ja uus tulemus.

Küsimusi esitas, vahele segas ja üles tähendas

MARTTI RAIDE

fotod Martti Raide

MEIL EI OLE AEGA...

...oli õpetajate levinuim kurtmine sügisestel klaveriõpetajate päevadel nn vaba klaverimängu klassis, kui juttu tuli õpilaste improvisatsioonioskuste arendamisest.

Paljud õpetajad on aru saanud, et õppekavas ettenähtud repertuaari läbi töötamine, lihvimine ja detailide kallal nokitsemine pole ainus tee õpilase muusikaliseks arenguks. Aga tunni jooksul tuleb läbi kuulata kodutöö, anda loendamatud erinevaid juhiseid ja nõuandeid, kuhu kuuluvad nii pianistlikud kui muusikalised üksikasjad. Palju tuleb vestelda, proovida, katsetada ja ongi tund lõppenud. Kust siis võtta veel aega kuulata lapse omaloomingut või anda näpunäiteid, kuidas võiks ilusamini lõpetada mõnd viisijuppi, teha variatsioone või otsida saatevariante mõnele teemale. Ometi on mõned osavad pedagoogid selle aja kuskilt näpistanud, olgu siis eriala, ansambli või saateklassi tunnist. Seni, kuni ametlik õppekava improvisatsiooni jaoks aega ette ei näe, kipub see lapse muusikalist fantaasiat toitev tegevus õpetaja leidlikkusest olenema, kui ta vaid tunneb huvi ja tarvidust. Mõnes muusikakoolis (näiteks Nõmme, Lasnamäe, Keila, Saue ja kindlasti veel on teisigi) on leitud oma lahendused.

Enamus lapsi improviseerib heameelega stiihiliselt, neil on julgust end ootamatute muusikaliste kujunditega väljendada. Niipea kui laps hakkab tegelema noodikirjaga,

kaldub aga tegevus klaveri taga hoopis muudele (sealjuures väga vajalikele) asjadele. Kui nüüd õpetaja ei innusta ega jätka lapse loomingualse alge arendamist, hakkab vaba musitseerimine tasapisi taanduma kuni selleni, et keskastme õpilane ei ole suuteline peast kujundama saadet tuntud laulule, ise tegema kasvõi näiteks lihtsama kadentsi Mozarti klaverikontserdile või koguni improviseerima Bach'i süüdi osade kordustesse stiilikohaseid kaunistusi. Puudub julgus, fantaasia on "kinni jäänud". Teisest küljest näitab ju praktika, et improvisatsiooni vallas end vabalt tundja mistahes teose interpretatsioon on alati isikupärane, loominguiline ja huvitav kuulata. Proovisin klaveriõpetajate päevadel tegelda nn vaba klaverimänguga kümne erinevas vanuses ja tasemel õpilaste grupiga, kus Martinil ja Gertal oli ka juba väike omaloominguiline pala esitada. Gerta pala helikeel oli ebatraditsiooniline, kandis nime "Mõttemosaik" ja koosnes neljast erineva iseloomuga mõttest. Minu eesmärgiks oli kuulama kogunenud õpetajatele anda mõningaid ideid, kuidas võiks õpilastele sihipärasemalt improvisatsioonialast nõu anda. See ei tähenda sugugi, et minu ettepanekud selles vallas oleksid ainuvõimalikud, liiati paljud õpetajad taolist tööd lastega juba teevad ja neil võib olla hoopis isesugune tee. Mida me seal seekord tegime? Andsin lastele algul n-õ

kajaprintsiibil lühimotiive jäljendada alates “ku-ku” motiivist erineva artikulatsiooni, tempo ja dünaamikaga. Kui reaktatsioon oli hea, proovisime poolikuid motiive lõpetada küsimuse ja vastuse stiilis. Lapse tähelepanu teritamiseks soovitasin vastuses korrata küsilause esimest poolt ja sellele siis teha uus lõpuosa. Samuti võis vastuses korrata küsimuse teist poolt, lisades siis omatehtud lõpuosa. Selline teatud piirides tegutsemine aitab arendada vormitunnet, tekitab arusaamist muusikalise lause olemasolust. Et mitte ainult tonaalsuses tegutseda, oli lastega väga lõbus mängida täiesti suvalistest helidest ja vabas liikumises dialooge õpilase ja õpetaja vahel, pidades oluliseks jutu mõtet (unistav, arutlev, küsiv, nõudlik, riikas, pidulik, otsustav vm võimalusi on palju). Seda nn jututuba saaks harrastada ka kaks last omavahel. Oskariga “juttu ajades” jõudsime rahulikust keskustelust “vaidlusse”, läksime riidu ja lõpuks tema ettepanekul ka “leppisime”. Proovisime lastega erinevaid motiive kaanonis mängida ja tegime mitmest erinevast kaanonist kokku kuue osavõtjaga klaveriorkestri. Mängisime ka nimemängu. Õpilane plaksutas oma ees- ja perekonnanime rütmi ja tegi selle rütmi põhjal väikese viisi, millega tutvustas end teistele. Üldse võiks erinevate rütmikombinatsioonide põhjal nuputada viisikesi ja lasta ise mõelda neljataktilisi muusikalisi lauseid, kusjuures erinevalt varieerida rütmi ja seejärel ka viisi. Nii tekivad variatsioonid. Hiljem võib variatsioonidele otsida lihtsama saate: üksik noot, kvint või mõni

sobiv sekundikäik. Ka saadet saab varieerida. Oli võimalus anda kaheksataktiline saatevariant, millele tuli teha meloodia. Pärtel sattus sellega raskustesse, andsin siis talle meloodia jaoks ainult rütmi, mis oli talle abiks. Hea on ette mängida mõni lühipala, millel puudub keskpaik (kaks-kolm takti), mis tuleks õpilasel siis ära täita. See oleks juba kodune ülesanne. Proovida võiks erinevaid variante. Andsin Ellen Niidu luuletusest salmi viisistamiseks ja palusin sellele ka saate teha. Ann-Meetal tuli see päris kenasti välja. Kõiki neid ülesandeid eelistan valdavalt sooritada kuulmise järgi, noodi abita. Õpilane peab suutma muusika liikumist tähele panna ja meeles pidada, mälu järgi oma ülesannet teostada. Noodikirja abi tuleks tarvitada vaid siis, kui teisiti ei saa.

Nagu olete märganud, ei ole ma andnud lastele muusikaväliseid impulsse st palunud klaveril imiteerida vihmasadu, autosõitu, linnulaulu, äikeseilma või muud taolist. Eelkooliealised ehk vajavad rohkem sellist pildilist eeskujut, aga ma toetuksin vastupidi rohkem meeleolude - rõõm, pidulikkus, igatsus, mõtisklus, kurbus, ärevus jm tabamisele. Kui palakeses on meeleolu juba leitud, siis võiks ju ka pealkirja otsimisele mõelda. Muusika on tõlgendamise mõttes liiga võimalusterohke, et seda konkreetsete sündmuste või tegevuste kirjeldamisega vaesestada. Teame, et seda siiski ju tehakse - mõtleme Kuupaistesonaadile ja Revolutsioonilisele etüüdile, kus muusika autoril ei ole selle mõttega midagi pistmist. Ja lõppude lõpuks

eksisteerib ju programmiline muusika. Ometi on püüdnud muusikat sõnadega ära seletada siiski tänamatu ülesanne. Iseasi on laulud, mis tuginevad kindlatele sõnadele.

Kõige keerulisem on õpilasi panna vormi tunnetama. Sageli on kuulda häid ideid ja huvitavat fantaasialendu, aga lugu venib nagu lõputu soust ja ei ole tunda, et see tugineks kindlale tahtele ehitada tervikut. Selleks ongi vajalikud need lausete kordused, lõpetamised ja keskpaikade täiendamised. Täielik vabadus sünnib alles siis, kui teatud põhialused (jah, ka siin!) on omandatud. Kõige lihtsam vorm on kaheosaline AB, mida tuleks õpilastele teadvustada. Sellele järgneks juba ABA. Meie lastegrupist realiseerisid oma katsetustes head vormitunnet vaid Keit ja Gerta, kusjuures Gertal lisandus ABA-le ka *coda*, millest tal aimugi polnud. Ongi ju nii, et andekal improviseerijal sünnib kõik nagu iseenesest ja teda pole tarvis palju "segada" ega abistada. Abi vajavad aga need, kes ilma abita toime ei tule.

Küllalt arusaadav on variatsioonivorm, mis lubab suuri kõrvalekaldu mis põhiteemast ja annab fantaasiale palju lennuvõimalusi.

Lapse loomingut tuleb heatahtlikult kritiseerida, näidata, mis oli hästi, mis

mitte just hästi välja tulnud, teha ettepanekuid, näidata variante ja kui vaja, siis vaielda, on sedagi ette tulnud. Ei tarvitse olla häiritud, kui laps ei ole kindlas helistikus. Lapsed improviseerivad väljaspool helistikku (atonaalselt) väga vaimukalt ja seda oli nendes tundides ka kuulda (Gerta "Mõttemosaiik"). Iseasi kui laps soovib helistikus olla, aga ei oska leida toonikat või dominant. Siis tuleb nende funktsioone selgitada, tuues näiteid mõnest heliteosest (kasvõi Mozarti sonaadi lõpukadentsist).

Seekord oli töö lastele küllalt koormav, kuna see oli adresseeritud peamiselt õpetajatele ja kulges väga kiiresti ühelt elemendilt teisele. Nagu märgata võis, ei suutnud kõik lapsed tempoga sammu pidada ja osa jäi lihtsamaid ülesandeid tegema. Selleks tegevuseks peab olema rahulikke süvenemisaega ja pole tarvis kohe kuskile jõuda ega midagi kiiresti saavutada. Kõik tuleb omal ajal, kui vaid oleme sõbralikuks ja kannatlikuks nõuandjaks. Siin käsitletu ei ole paljudele mingiks uudiseks, aga see võiks anda ainet edasi mõtlemiseks uute variantide kasutamisel. Õpetaja töö on ju ka looming.

JA VAJAME SELLEKS AEGA!

LEELO KÕLAR

Muljeid

NOORTE KLAVERIMÄNGIJATE KONKURSILT

Käinas

Hiidlased on väga uhked oma saarelt pärit kuulsa helilooja Rudolf Tobiase üle. 1973. aastal, kui möödus sada aastat tema sünnist Hiiu maal Käinas, said teoks esimesed Tobiase päevad, kus muide esinejate hulgas oli ka praeguse lastekonkursi üks korraldajatest Ene Eimre. Möödunud aastal said teoks juba kolmeteistkümnendad Rudolf Tobiase päevad ning seitsmendat korda toimus nende päevade raames ka klaveriõpilaste konkurs. Selle tore ja väga vajaliku konkursi sünni juures seisis Kärdla Ühisgümnaasiumi kauaaegne ajaloo- ja muusikaõpetaja Evald Teras ning toonane Käina valla kultuurinõunik Anneli Klaus. Konkursi korraldaja Ene Eimre sõnul on konkursi eesmärgid jäänud muutumatuks, nimelt jätkuvalt propageerida Tobiase, aga ka teiste eesti heliloojate klaveriloomingut, samuti anda konkursikogemusi väikeste koolide klaveriõpilastele ning süvendada muusikaõpilaste ja õpetajate ühtekuuluvustunnet. Tobiase konkursi kava raskuspunkt on eesti muusikal. Igaks konkursiks tellitakse üks pala eesti heliloojalt. Sel korral oli selleks Alo Põldmäe "Tahkuna tuletorn". Eesti muusika kõrval on konkursil oluline koht J. S. Bachi muusikal, mis on ju mitmes mõttes huvikooli tasemel klaveriõpilase mängumeisterlikkuse mõõdupuu. Kuna konkurs on mõeldud väikekoolidele, siis puudub klassikalise

suurvormi, etüüdi või virtuoosse pala nõue. Neljas teos on esitaja otsustada või siis valik kindlaksmääratud heliloojate ringist, sel korral olid nendeks heliloojateks Schumann, Tšaikovski ja Beethoven. Kõige vanemas vanuseklassis on viies pala alati vabal valikul. Nüüd siis tänavusest konkursist. Osavõtjaid oli 34, kaugemateks geograafilisteks kohtadeks Rügeni ja Ålandi saared. žüriisse kuulusid Lilian Semper (EMTA), Iive Joamets (Tartu H. Elleri nimeline muusikakool), Lembit Orgse (EMTA, Tallinna G. Otsa nimeline muusikakool), Evald Teras (Kärdla Ühisgümnaasiumi õpetaja) ja helilooja Alo Põldmäe. Viimatinimetatu ei saanud kahjuks asjatoimetuste tõttu kohal viibida. Kõigepealt esinesid 13-14-aastased. Seda gruppi oli põnev kuulata - esitasid ju kõik üheksa osavõtjat Alo Põldmäe selleks puhuks kirjutatud pala "Tahkuna tuletorn". Enim jäi meelde Janeli Adermanni ja Ivi Savisaare tõlgendus. Selles vanuserühmas jäi aga I koht välja andmata, sest päris laimatult ei õnnestunud ühelgi esinejal oma kava esitada. Pärast väikest vaheaega asusid võistlustulle kõige vanem grupp, 15-aastased ja vanemad. Neid oli vaid viis. Siin oli teistest kindlalt üle Talvi Hunt Keila muusikakoolist, kes oma kindla ja veenva esituse eest pälvis esikoha. Huvitav oli jälgida kohaliku noormehe Priidu Niidu (õp. Ene Eimre)

esinemist, kes esines omanäoliselt, mediteerivalt ja väga veenvalt. Tragilt esines ka Reeli R Emmelgas Koeru Muusikakoolist, mis muide on vabariigi üks nooremaid koole. Selles grupis oli ka üks välisesineja Ida Andersson Ålandi Muusikainstituudist. Selle 20-aastase neu üsnagi küsitav kava pälvis diplomi.

Päeva teises pooles esines kaksikümmend kõige nooremat kuni 12-aastast pianisti. Selles grupis oli palju tugevaid mängijaid. Välja anti koguni kolm esimest kohta. Need pälvisid juba kogenud konkurssidel osalejad Joosep Teppo ja Anneli Lebert (mõlemad Keila muusikakoolist) ning sakslanna Susanna Jahnke Rügeni Muusikakoolist. Kõik kolm esikoha pälvinut paistsid silma küllalt küpse ning virtuoosse esituse poolest. Ka selles grupis esines üks Hiiumaa poiss, Mihkel Nõmmik (õp. Ene Eimre), kes oma huvitava kava esituse eest pälvis Kärddla linnapealt autasu. Veel pakkusid selles grupis meeldivaid kuulamiselamusi Johanna Jahnke, Marilyn Veliste, Aleksandra Ignatjeva, Anete Hiie, Jesper Eldemeel, Liis Mägi ja Valeria Tjukavkina.

Nagu ütles professor Semper žürii tööd kokkuvõtvas lõppsõnas, oli raske, aga ilus päev, milles oli harmooniat kauni kevade ja noorte inimeste poolt esitatud muusika vahel. Semper tõdes, et mängutase on tõusnud ka väikestes koolides. Samuti märkis ta kiitvalt ära head pulspidamist esitatavates palades, ka on paranenud pedaali kasutamise oskus.

Osavõtjate autasustamisele järgnenud minikontserdil saime veel kord nautida noorte pianistide Joosep Teppo, Anneli Leberti, Susanna Jahnke ja Talvi Hundi mängu.

Päev lõppes ühise piknikuga Tobiase majamuuseumi õuel. Palju põnevust pakkus helilooja majaga tutvumine, võis ka mängida tema klaveril. Järgmisel päeval oli lastele ja õpetajatele organiseeritud põgus ekskursioon Käina lähedal asuvasse vanasse Vaemla villavabrikusse. Usun, et need kaunid 2005. aasta maipäevad jäävad kõigile osavõtjatele kauaks-kauaks meelde. Suur tänu selle ürituse korraldajale MTÜ Rudolf Tobiase seltsile ja kohtumiseni järgmistel, kaheksandal Tobiase päeval.

Tänulik kuulaja LIA TRAKS

Konkursi tulemused:

Kuni 12-aastased

I koht: Anneli Lebert, Joosep Teppo (õp. E. Teppo, Keila), Susanna Jahnke (õp. M. Lebedeva, Rügen)

II koht: Marilyn Veliste (õp. K. Levit, Orissaare)

III koht: Johanna Jahnke (õp. M. Lebedeva, Rügen)

Diplomid: Aleksandra Ignatjeva (õp. O. Smoljakova, Paldiski), Anete Hiie (õp. K. Liivango, Tabasalu), Jesper Eldemeel (õp. K. Levit, Orissaare), Liis Mägi (õp. I. Biltse, Vanalinna), Valeria Tjukavkina (õp. T. Vurma, Lasnamäe)

13-14-aastased:

II koht: Janeli Adermann (õp. V. Nõps, Paldiski)

III koht: Peep Rinne (õp. I. Biltse, Vanalinna)

Diplomid: Darja Saksejeva (õp. A. Djatko, Paldiski), Ivi Savisaar (õp. E. Teppo, Keila), Kristina Korogodina (õp. I. Boltenko, Loksa)

15-aastased ja vanemad:

I koht: Talvi Hunt (õp. A. Kiisk, Keila)

II koht: Mariliis Kreintaal (õp. K. Suss, Vanalinna)

Diplomid: Ida Andersson (õp. A. G. Sundström, Åland), Priidu Niit (õp. E. Eimre, Käina), Reeli R Emmelgas (õp. I. Meier, Koeru)

NARVA BACHI KONKURSS

noortele pianistidele

ADA KUUSEOKS

Osavõtt 2005. aasta aprilli algul toimunud rahvusvahelisest J. S. Bachi loomingule pühendatud noorte pianistide konkursist Narvas oli sama aktiivne kui kahe aasta eest esimesel üleriigilisel konkursil. Võistlus näitas veelkord, et lapsed tahavad Bachi mängida, tahavad selle ajastu stiili tabada. Vastutus oli kahtlemata suur, sest žürii esimeheks nõustus tulema väljapaistev barokkstiili spetsialist professor Walter Blankenheim Saksamaalt.

Muidugi eheda Bachini on paljudel ees veel pikk tee, ent siiski leidis mõni mängija, kellele professor Blankenheim tegi ettepaneku 2007. aastal osaleda Bachi konkursil Saarbrückenis.

Igati vastuvõetava ja paindliku kavaga Narva konkurss toimus kolmes vanusegrupis (7-15-aastased). Kui I voor nägi ette nooremas grupis (7-9-aastased) kaks pala "Anna Magdalena Bachi noodivihikust", keskmises vanusegrupis (10-12-aastased) kaks väikest prelüüdi ning vanemas grupis (13-15-aastased) kahe- või kolmehäälset inventsiooni ja väikest prelüüdi, siis II voor (7-10 minutit) oli kõigile ühine. Mängida tuli J. S. Bachi teos vabal valikul ning osavõtja päritoluma helilooja teos. Siin oli lubatud korrata üht I vooru pala, kuid üsna mitmed ei kasutanud seda võimalust ja mängisid hoopis uue pala. Muidugi, mida rohkem on teoseid omandatud, seda kasulikum õpilase

arengule.

Tänavune Narva Bachi konkurss rahvusvahelisena oli esimene kogemus, mistõttu tema geograafiline haare ei olnud veel kuigi lai. Haigestumiste ja muude põhjuste tõttu osalesid vaid järgmised linnad: Narva (11 õpetajat 20 õpilasega), Tallinn (vastavalt kolm neljaga), Tartu (üks neljaga), Riia (kolm neljaga) ja Petrozavodsk (üks ühega).

Kohad jagunesid järgnevalt:

Noorem vanusegrupp:

I koht: Annika Vorobjova (Narva, õp. O. Sergejeva)

II koht: Matvei Kinko (Narva, õp. J. Gruljova)

III koht: Romet Raag (Tallinn, õp. D. Roditšenko)

Keskmise vanusegrupp:

I koht: Anastassia Boiko (Petrozavodsk, õp. N. Kaiske)

II koht: Aleksandr Skrjabin (Narva, õp. L. Ivleva)

III koht: Marina Miljutinova (Narva, õp. R. Vohta), Diana Smotritskaja (Riia, õp. O. Pitik)

Vanem vanusegrupp

I koht: Eva Vorobjova (Tallinn, õp. A. Kuuseoks)

II koht: Kristjan Veermäe (Tallinn, õp. A. Kuuseoks)

III koht: Evgeny Gussin (Tallinn, õp. N. Maasin)

Bachi konkurss helilooja 320. sünniaastapäeval sai teoks tänu selle initsiaatorile, Narva muusikakooli kauaaegsele õpetajale Olga Müllerile, Saksamaa Suursaatkonna Kultuuriseltsile ja mitmete teiste abile.

SIGULDA KONKURSS

Sigulda konkursi noortele muusikutele korraldatakse juba 1991. aastast.

2005. aastal toimus juba viieteistkümmes rahvusvaheline noorte muusikute võistumängimine. Selle konkursi omapäraks on, et võisteldakse paljudel erinevatel erialadel, esindatud on klaveri, akordioni, kitarri, keelpilli, löökpilli ja rahvapillide kategooriad. 2005. aastal 24.-26. maini toimunud konkursist võttis osa ka Tallinna Muusikakeskkooli VIII klassi õpilane Johan Randvere, kes võitis II preemia. Tema õpetaja Marja Jürissoniga konkursi teemal vestlemegi.

Konkursiks oli registreerinud 74 osavõtjat, sealhulgas oli mängijaid Leedust, Eestist ja Lätist. Osavõtjaid oli seekord küll vähem kui 2002. aastal, mil konkursi võit tuli Mairo Marjamaale Tallinna Muusikakeskkoolist. Kui populaarne on Sigulda konkurs Lätis?

Väga täpset ülevaadet mul sellest ei ole. Kui vaadata aga osalenud koolide arvu, tundub, et see on võrdlemisi tuntud osalevate koolide hulk Lätist ainult klaveri erialal oli üle viieteistkümmne. Konkurs toimus kaunis Sigulda Muusikakoolis, see on uus ja ilus kool, meeleolukas ümbruses Koiva jõe läheduses. Saali kohta peab ütleva, et ega seal väga kerge mängida polnud - klaver oli tuhmi kõlaga ja akustika väga kuiv. Mängija peab olema äärmiselt intensiivse kõlatahtega ja täpse, tugeva sõrmega.

Konkurs toimub ühes voores. Millised olid kavanõuded?

Kavanõuded sõltusid pillist ja vanusest. Klaveri erialal tuli mängida kaks teost: üks Viini klassikute sonaadi osa sonaat-allegro vormis ja teine teos vabal valikul. Kava kestus pidi olema kuni kaksteist minutit.

Kavad on küllalt erineva raskusastmega. Tavapäraselt on konkursil ka vanusekategooriad, kas Siguldas need puudusid?

Kava kestus oli vastavalt vanusele erinev, kuid žürii oli kogu konkursile üks ning hindamine toimus ühes kategoorias.

Milline oli üldine mängutase? Kahjuks kuulsin ainult pianistide ja akordionistide esinemist. Viiuldajate tase oli kuuldavasti väga kõrge, ka esimese koha saavutasid viiuldajad. Pianistide tase oli küllalt kirju. Päris palju oli korraliku mängutasemega, osavaid ja erksaid mängijaid, samas aga ka tagasihoidlikke esinemisi. Päris mitme osaleja puhul oli üle pingutatud liiga raske kavaga, kus õpilane end kammitsetult tundis.

Kes olid žüriis?

Läti Muusikaakadeemia professorid ja Läti Rahvusliku Sümfooniaorkestri liikmed.

Kuidas jaotusid kohad?

Auhinnalisi kohti ja diplome anti välja üsna rohkesti. Minu andmetel kaks esikohta ja kolm teist kohta. Vaadates konkursi bukletti, tundus, et küllalt helde auhinnaliste kohtade välja andmine on sellel konkursil tavaks. See on ka mõistetav, sest osalejate arv on suur ning väga üksikuid esile tuua oleks raske.

Mõlemad esikohad läksid Leetu - üks viiuldajale, teine pianistile

iurlionise koolist. Konkurssse toimub palju, kuid väiksemate muusikakoolide mängijatel pole paljudele asja, sest kavanõuded on üle jõu. Millisesse kategooriasse võib liigitada Sigulda konkursi?

Ma arvan, et kava ulatuse ja mahu poolest on see konkurss paljudele jõukohane. Kuna kava valik on suhteliselt vaba, võib kavva võtta meelepäraseid ja õpilase tüübile sobivaid teoseid. Sellelt seisukohalt on tegemist väga meeldiva konkursiga. Väljapaistva tulemuse jaoks peab aga olema väga veendunud, energiat sisaldav ere esinemine. Samuti peab olema ere ja meelde jääv repertuaar, on ju vaja silma paista.

See on tegelikult tänuväärne ja vajalik konkurss. Oluline on ju, et oleks erinevaid võimalusi ja väljundeid ennast proovile panna. See inspireerib noori rohkem

harjutama ja ennast näitama. Eestissegi kuluks ära seda tüüpi konkurss, kus kava oleks küllalt vaba ja lühike, et palju osalejaid end näidata saaks. Meil korraldatakse mitmeid rahvusvahelisi väga nõudliku kavaga tegelikult elitaarseid konkurssse. Kuid puudu on laiapõhjaline, suuremale hulgale osavõtjatele jõukohane konkurss.

Meeldiv juhus oli, et konkursi kuulas üks läti daam Riias klassikalise muusika seltsist. Ta tegi Johanile pakkumise esineda Riias seltsi poolt korraldataval kontserdil. Üritus saigi teoks ning rahvusvahelise muusikapäeva puhul õnnestus Johanil ja veel kahel konkursi laureaadil esineda Riia Mustpeade maja luksuslikus ja väga hea akustikaga saalis rohkearvulise publiku ees.

Marja Jürissoniga vestles
INGRID LAUMETS

PÄRNU KLAVERIMUUSIKA PÄEVAD

said 10-aastaseks

IA REMMEL

Erialakonkursside kõrval toimub eesti muusikakoolide elus ka teiselaadilisi sündmusi. Üks selliseid on Pärnu klaverimuusika päevad. Tänavu tähistati suurejoonelise kontserdiga Pärnu kontserdimajas juba ürituse 10. juubelit.

Päevad algasid 1995. aastal, eestvedajaks Pärnu muusikakooli õpetaja Anne Rajaste. Nüüd on klaverimuusika päevad juba mitu aastat toimunud Eesti ühes esinduslikumas kontserdikohas, Pärnu kontserdimajas ning päevade aktiivseteks korraldajateks ka Pärnu õpetajad Eve Endoja ja Toivo Traks.

Tänavune juubelikontsert oli üles ehitatud n-ö plokkidena, kus lavale tuli erinevate muusikakoolide terve esinejate seltskond. Esinesid Häädemeeste, Vändra, Kilingi-Nõmme, Märjamaa, Türi, Sindi, Pärnu-Jaagupi, Pärnu, Lihula, Tarvastu, Viljandi, Pärnu Kunstide Maja ja Tallinna Nõmme muusikakooli õpilased. Õpilaste kavad olid ette valmistanud õpetajad Vaike Killing, Lelde Jalakas, Tiit Vaino, Tiia Hermann, Piia Kajando, Helina Tamm, Sirkka Godovanets, Talvi Lukas, Jekaterina Rostovtseva, Maria Ššur, Anne Laimets, Miina Jõgisalu, Katrin

Aesma, Tiina Vihul, Jelena Potštar, Valeri Trahhatsjov, Eva Taul, Marika Kapp, Imbi Haugas, Maimu Parts, Anne Rajaste, Renata Marksalu, Liis Potter, Eve Endoja, Toivo Traks, Anu Kurm, Lia Traks, Irja Hark, Piret Villem, Katri Jänes, Heili Kirsimäe, Anu Röömel, Helve Kuuskmann, Natalja Kornfeld ja Natalja Maasin. Kuulda sai meeolukaid soololugusid, palu nii klaveri kui muudele ansamblitele. Väikesed ja suured nautisid oma esinemist.

Klaverimuusika päevade juubelile oli kohale tulnud ka külalisi. Väga kaunit mõjus Soome Hyvinkää ja Vaasa muusikakooli õpilaste esinemine. Mõlema kooli õpilased mängisid valdavalt kammermuusikat, sealhulgas vägagi nõudlikke teoseid puhtalt, ilmekalt ja elavalt. Soome õppesüsteem erineb mõnevõrra Eesti omast, kokkupuude selle süsteemi tulemusega tekitas kõige meeldivama mulje. Teiseks klaverimuusika päevade külaliseks oli Rein Rannap, kes pani saalitäie rahvast oma improvisatsioonide ja vaimukate kommentaaridega tuliselt kaasa elama.

NARVA MUUSIKAKOOLI KLAVERIÕPILASED

edukad

rahvusvahelisel konkursil Portugalis

IA REMMEL

Narva Muusikakooli õpilased osalesid selle aasta suvel väga edukalt Portugalis Fund?o rahvusvahelisel noorte muusikute konkursil. Keskmises vanusegrupis sai esikoha Daniil Gret?nev õpetaja Ljudmila Homjakova klassist ning diplomi Leo Kaldas õpetaja Tatjana Gontšarova klassist. Vanemas vanusegrupis pälvis II koha Aleksandra Olenina õpetaja Lina Jarovaja klaveriklassist.

Konkursi tutvustab ja muljeid jagab õpetaja Tatjana Gontšarova: "Fund?o rahvusvaheline konkurss noortele muusikutele toimus selle aasta 2.8. juulini. Meie sattusime konkursile huvitavat teed pidi. Konkursi korraldajad sattusid Noore Muusiku kodulehele ja nägid, et 2004. aastal said seal kolm meie õpilast laureaateks: Olga Rassadkina ja Daniil Gretšnev said II koha ning Leo Kaldas III koha. Ja nii nad saatsid meile spetsiaalse kutse. Fund?o on väike keskaegne linn mägedes, elanikke on seal ca 30 000. Oma kitsaste tänavate, kohvikute, poekestega meenutas ta väga Tallinna. Konkursi

ajal oli seal väga palav, päikese käes lausa 55 kraadi. Osalejatel oli selle võrra muidugi raskem. Saalis oli Yamaha klaver ja prooviaega anti ainult kümme minutit. Meie oleme harjunud pikema prooviajaga ja neil konkurssidel, mida ise korraldame, anname osalejatele küllaldaselt prooviaega ja ka harjutamisaegu klassides. Seal oli see kõik väga rangelt normeeritud, kõik plaani järgi: kui ei jõudnud end klassi kirja panna, jäid ilma klassita. Aga konkursi atmosfäär oli väga sõbralik ja ?üri liikmed heatahtlikud. Pärast konkursi sai nendega vabas õhkkonnas vestleda, vastati õpetajate küsimustele. Konkursil osales 30 pianisti Portugalist, Hispaaniast, Poolast, Lätist, Venemaalt,



Brasiiliast, Lõuna-Aafrikast ja Eestist. 25
Vanusegrupe oli neli kuni 10-

aastased, kuni 12-aastased, kuni 15-aastased, kuni 18-aastased ja lisaks veel eelgrupp, kus osalesid kuni 8-aastased lapsed. Korraldajad tahavad näha oma konkurssi ja oma õpilasi arengus. Eelgrupis mängisid ainult portugali lapsed. Mulle meeldis eelgrupi mõte väga: nii harjutatakse lapsi konkursiolukorraga. Žürii liikmeteks olid Bruno Belthoise Prantsusmaalt, Olga Silva Portugalist ning Christina Margotto ja Graça Neves Brasiiliast. Meil oli sellel konkursil väga huvitav tutvuda lõunapoolsete maade kultuuritraditsioonidega, sealse interpretatsioonistiili ja arusaamadega. Oleme siin oma mõtlemisega harjunud, meil osaletakse konkursil ikka põhjamaadest, Kesk-Euroopast, aga seda, kuidas mängitakse näiteks Brasiilias, pole olnud juhust kuulda. Vanema vanusegrupi võitis poiss Lõuna-Aafrikast, kes mängis Beethoveni “Aurora” sonaati. Meie ettekujutuse kohaselt on Beethoveni muusika nagu dialoog, võitlus vastandlike jõudude vahel. Tema mängis seda aga läbini lüüriliselt. Konkursi tase oli küllaltki kõrge, aga ka meie lastel õnnestus esinemine väga hästi ja kõik jõudsid auhindadele. Nendes vanusegruppides kus meie lapsed osalesid tuli kuni 12-aastastel mängida I voorus portugali helilooja kohustuslik pala, Bachi kahehäälnel inventsioon ja etüüd ning II voorus romantiline pala, klassikalise suurvormi kiires tempos osa ning kaasaja muusika pala. Kuni 15-aastastel tuli I voorus esitada portugali

helilooja kohustuslik pala, Bachi kolmehäälnel inventsioon või prelüüd ja fuuga ning etüüd. II voorus olid samad nõuded, mis eelmises vanusegrupis. Võrreldes teiste osavõtjatega pean ütleva, et meie õpilased mängisid küllalt rasket kava. Etüüdidest mängis Daniil Gretšnev Liszti Etüüdi op 1 nr 1 ja Leo Kaldas Chopini Etüüdi op 10 nr 5 Ges-duur. Aleksandra Olenina mängis Czerny Etüüdi op 740 nr 24 As-duur. Suurvormiks mängis Gretšnev Beethoveni Sonaadist op 2 nr 1 f-moll I osa ja Kaldas Beethoveni Sonaadist op 10 nr 1 c-moll I osa. Olenina mängis Mozarti Sonaadist KV 283 G-duur I osa. Romantiline pala oli Gretšnevil Chopini Nokturn op 32 nr 1, Kaldasel Chopini Nokturn op 15 nr 2 ja Olenina Chopini Polonees op 71 nr1. Kaasaja muusika teoseks oli Gretšnevil Sisaski “Maokandja. Häving” ning Kaldasel Katri Hallik-Rebase “Lugu romantilisest Rott Robist, kes loometuhinas sahtlisse luuletab”. Olenina mängis Kabalevski kolme prelüüdi. Peale konkurssi toimus žürii liikme Bruno Belthoise'i meistriclass. Ta viis selle väga huvitavalt läbi, alustas mõningate Alexanderi tehnika elementidega: kuidas õigesti istuda, õigesti hingata, keskenduda. Fundäo muusikakooli direktor kutsus meid ka osalema Euroopa Liidu ühisprojekti “Let's play together”, mis ühendab Hispaaniat, Portugali, Poolat, Eestit ja tähendab osalemist festivalidel, meistriclassidel, konkurssidel. Nii loodame, et see koostöö jätkub ja laieneb.”

MEENUTADES AIME KARM

PILLE TANILOO

Aime Karm (13. jaanuar 1923 - 22. veebruar 2006) oli kauaaegne Tartu Muusikakooli klaveripedagoog. Ta alustas klaveriõpinguid seitsmeaastaselt Rosalie Dietrichi juures ning läks edasi õppima Tartu Kõrgemasse Muusikakooli Adele Brosse klassi. Tallinna Riikliku Konservatooriumi lõpetas Aime Karm 1951. aastal Anna Klasi õpilasena. Aastatel 1961-1978 oli Aime Karm Tartu Muusikakooli klaveriosakonna juhataja. 1993.-2000. aastani töötas Aime Karm H. Elleri nimelise Tartu Muusikakooli Tabivere filiaalis. Ta on põhjalikult uurinud Tartu Muusikakooli ajalugu, kirjutanud artikleid ja pidanud ettekandeid Tartu Muusikakooli ja Tartu linna muusikaeluga seotud inimestest Aleksandra Sarvest, Adele Brossest, Harald Laksbergist, Ernst von Knorrest ning Clara ja Robert Schumanni viibimisest Tartus.

Meenutusi Aime Karmist jagavad kolleegid Ene Arro ja Volita Paklar Elleri nimelisest Tartu muusikakoolist ja õpilane Eha Mälksoo.

Ene Arro, Aime Karmi õpilane Tartu muusikakooli teisest lennust ja kolleeg Elleri nimelisest muusikakoolis: Mina sain Aime Karmi õpilaseks 1952. aastal. Ta oli siis juba ühe aasta olnud klaveriosakonna õpetaja. Esialgu oli koolis kõik natuke võõras ja harjumatu, ka Aime Karm oli palju nõudlikum, kui minu

lastemuusikakooli aegne õpetaja Vilma Ers. Käisin I ja II kursuse ajal paralleelselt veel keskkoolis ja ega mul ausalt öeldes nii palju aega harjutada polnud, kui õpetaja seda minult lootis. Õpingutest on meeles toredaid asju - näiteks üks etüüdid konkurs. Me olime kuulnud, et konkursse

korraldatakse ka eesriide taga. Olime siis nii ettevõtlikud, et tõime kusagilt kultuurimajast ühe eesriide kohale ja vedasime ette. Me arvasime, et nii on õiglasem - tavaliselt teavad õpetajad juba ette, kuidas keegi mängib.

Mäletan, et üks tüdruk meie kursusel ei saanud kuidagi oma lugusid pähe,



Aime Karm Anna Klasiga

ütlesime talle, et mis nüüd viga - võta noot ette! Kursusel oli üksainuke poiss, Enn Seep. Meie muidugi arvasime, et tema nad tunnevad juba sammude järgi ära. Leppisime siis kokku, et Enn läheb hästi tippivate sammudega ja Eva Tammemägi jällegi suure müdinaga. Tulemusi ei mäleta enam, aga nalja sai hirmus palju ja õpetajatele oli ikka väga oluline mängu järgi ära aimata, kes on kes.

Pärast muusikakooli lõpetamist oli Aimel hea meel, et ma Anna Klasi juurde sain, Anna Klasil jälle omakorda heameel selle üle, et olin tema õpilase õpilane. Aime palus ikka, et kirjutaksin talle oma õpingutest. Mina siis vapralt kirjutasin, mis mulle üles anti ja kuidas tunnis läks. Kõik mured ja probleemid panin kirja, tema vastas. Mäletan üht seika - heliloojate nimed olid tookord nootide peal vene keeles ja kui ma olin mõne eesti keeles talle valesti kirjutanud (omateada olin ikka juba kirjaoskaja inimene), siis Aime parandas kõik ilusti ära ja saatis mulle tagasi. See oli tore kontakt. Hiljem, kui ma juba Tartusse tööle tulin, oli kohe niisugune tunne, et olen siia oodatud, sõbrad on ümber. Aime oli üldiselt küllalt range kolleeg ja pööras alati vigadele tähelepanu. Heliredeleid ei ole siin ka kunagi nii palju mängitud, kui sel ajal, mil Aime oli osakonnajuhataja. Heliredeleid isegi lindistati! Pärast pidid õpilased neid linte kuulama. Meie ka kuulasime - see oli ikka kohutav! Koperdamised, tempomuutu-sed, loginad. Õpilased ise leidsid ka, et väga hull oli. Repertuaarinõuded olid suured ja semestrihinde panekul arvestati seda. Kui ei olnud kava läbitud, võeti kohe hinne alla. Õpetajate kontserdid olid väga toredad.

Aime lõi alati vapralt kaasa, kuigi ise leidis, et pole suur mängija. Esinemiskindlust oli vähe, tükki ikka eksima, ta oli ka närveerija tüüp. Ta armastas mängida klassikalist repertuaari - Bachi süüte, Mozarti sonaate. Ma leian, et Aime töötas väga innukalt nii osakonnas kui kogu koolis. Tema päevad kestsid ikka hommikust hilisööni. Aime oskas saavutada väga hea kontakti oma õpilastega ja seda hoida. Ta oli väga nõudlik ja samas hooliv. Kõike tegi ta suure põhjalikkusega. Need uurimused, mis ta veel pensionil olles tegi, olid väga ulatuslikud ja hästi viimistletud. Ta oleks veel palju jõudnud!

Eha Mälksoo, Aime Karmi lõpetaja Tartu muusikakooli teisest lennust ja kolleeg muusikakoolis: Mäletan, et ta oli väga sõbralik ja hoidis oma õpilasi. Tunnis ta laulis ja ?estikuleeris elavalt, kõik käis emotsioonide peal. Tol ajal oligi niisugune suund, et peaasi kui muusikal on sisu. Kui midagi läks mööda ah, las ta läks! Õpilaste esinemised olid õhtuti ja kõik arutelud toimusid koos õpilastega. Mõnikord läks see poole ööni, igauks pidi oma arvamust avaldama. Aime pidas muusikast väga lugu, oli tõeline muusikainimene. Meenub üks tore seik meie viimaselt pensionäride kokkutulekult. Kõik rääkisid aina Veerpalu kuldmedalitest. Elleri-koolis toimus samaaegselt aga Mozartile pühendatud nädal. Aime siis ütles, et nojah, Veerpalu ... Mozart on ikka palju tähtsam! Meie ei osanud seepeale enam midagi öelda.

Volita Paklar, kolleeg Elleri nimelises muusikakoolis:

Tulime Tartu muusikakooli enam-vähem üheaegselt, tema 1951. aastal, mina 1953. aastal. Mäletan, et õpilased kiitsid teda väga. Mina olin Aleksandra Sarve õpilane. Tean, et nad olid omavahel suured sõbrannad, usaldasid ja austasid üksteist. Hiljem, kui juba töötasin Võru lastemuusikakoolis, saatsin talle oma lõpetajaid (Ene Koppel, Sirje Lääne, Maia Lilje jt.). Kokku sain Aimega uuesti 1966. aastal, siis olime kolleegid Tartus. Aime oli väga toimekas, organiseeris igasugu üritusi. Näiteks said tol ajal populaarseks õpetajate kontserdid. Käisime peale Tartu esinemas veel Tallinnas, Viljandis, Jõgeval. Need kavad pakkusid meile suurt rõõmu. Aime mängis alati väga sisukalt, kuigi paistis, et ta ei tundnud end esinemistel väga mugavalt. Ta oli ka väga erudeeritud kuulaja, alati sai tema nõuandeid ja maitset arvestatud. Mäletan hästi veel üht Aime ülesastumist saatjana koos Vaike Vaineriga esitasid nad Tartus esmakordselt Ester Mägi romansse.

Neid laule hakati saatepraktikas edaspidi palju kasutama. Aime armastas organiseerida igasuguseid kohtumisi muusikutega. Seadis selleks sisse külaliste raamatu (kahju, et seda nüüd enam ei tehta). Kõige rohkem hindasime tema osavõtlikkust ja halastust. Tema ainukesena mäletas kõiki kolleege, kes olid haiged ja üksi jäänud, külastas neid.

Ükskord tuli Aimele idee korraldada Aleksandra Sarvele pühendatud meetodikapäevad. Tema initsiatiivil kutsusime kokku kõik Aleksandra Sarve õpilased, toimusid Aleksandra Sarvele pühendatud ettekanded. Hiljem, kui hakkasime tegema Aleksandra Sarvest raamatut, siis sain põhilise materjali just Aime käest (näiteks ta oli säilitanud õpilasõhtute kavad, väga huvitavad olid Paul Sarve mälestused). Meie ei olnud Aimega suured sõbrannad, aga meil olid ühised sõpruskonnad, ma austasin väga tema arvamust ja meil oli ühtemoodi maitse.

*Õpilastega
Tartu Elleri kooli
lõpetamisel.
Keskel Aime Karm,
paremal Kadri
Leivategija (Russak)*

folod erakogust.



KÕLAST

HEINRICH NEUHAUS

Muusika - see on helikunst. Ta ei anna silmanähtavaid kujundeid ega räägi sõnade ja mõistete abil. Ta räägib ainult helidega. Kuid räägib sama selgelt ja arusaadavalt nagu sõnad, mõisted või visuaalsed kujundid. Tema struktuur on sama korrastatud kui sõnakunstil, maali kompositsioonil ja arhitektuurilisel konstruktsioonil. Muusikateooria, harmoonia- ning kontrapunktiõpetus ja vormianalüüs uurivad seaduspärasusi, mis on kujunenud suurte heliloojate loomingus läbi ajaloo ja inimkonna arengu.

Muusika analüüs ega lahkamine ei kuulu aga esituskunsti valda, esituskunstnikud peaksid taastama muusika orgaanilise ühtsuse, selle akustilise tervikkuse ja konkreetse. Neist lihtsatest, kõigile tuntud tõsiasjadest kasvavad välja kõik pianistile vajalikud, iseenesestmõistetavad järeldused, kuid väga sageli ta neid ei tee.

Tundub olevat päevselge, et kui

muusika väljendub kõlas¹, on iga interpreedi esmane ja tähtsaim kohustus hoolitseda kõla eest. Kuid sellele vaatamata muretsetakse tehnika pärast kitsamas mõttes, s.t väleduse ja bravuuri pärast, ja see tõrjub - eriti õpilastel - väga tihti tagaplaanile tähtsaima - tegelemise kõlaga.

Pedagoogide ja pianistide vead klaveri kõlasse suhtumises ja ka kõla tekitamises jagunevad laias plaanis kaheks vastandlikuks hoiakuks: kõla alahindamine ja ülehindamine, millest levinum on esimene. Mängija ei mõtle alati sügavamalt klaveri eripärasele dünaamilisele rikkusele ja kõlavarjundite vaheldusele. Ta tähelepanu keskendub peaaesjalikult "tehnikale" ülalmainitud kitsas mõttes (väledus, ühtlus, "bravuur", sära ja hiilgus), ta kuulmine pole piisavalt arenenud, ei jätku kujutusvõimete ega oskust kuulata ennast ega ka muusikat. Ühesõnaga, mängija on pigem *homo faber*, kui *homo sapiens*² (ent kunstnik peaks olema mõlemad, vaid vähese eelistusega viimasel). Lõppkokkuvõttes

¹340-ZÓSDja< à`†ieÜüÜ?è...?;|DD•yyicIIIÜÜqBv,NNN§§§§4áap~rÉÖä:©€Ài,z_Q
ly*è*jä•UÚ7é†n—N3†BR<<}&`i..;økkÖÖ¼Qce7™ª<<ÁBTtoeeeYÝ,SÁ`OY%iliÁBà`b†ÆF†Ôyc±ñ©€À.†
Óª[Ôq"ÔpªG,é©Fç;Äy`™üNzY|Y†EE'g_E Ø(hxuê<ÉÉ-...,Kehª4>Üê°wZ°SîQYÉY`ÓÁhª)öEÜ
+Üy@Ô•Fç;|øqFª"OR`†gíeÜ.,Yvöi`\$\$wwéÖ_Q9Rê^^-êê"@—ÖMê°0†••ÜyuÉ}SÚE")°T"Ó7¾
+è %v¹¾~ÜwÖªkα\$ª rÖ7)ceÁ7aa33ð,ªQcē™Íäl§22™&a&}*ØØi²2%—4`Á`à}ái/EMx,\$†CGª1
+Üy9j*Ç@YŽ+èÄqÜxâ~š(ÆªKª¾411£-øβü2³Íê\Qmü††Á-DÄb,8ÖªGzzøØ-úªªªªª

mille vaste on "kõla") (vt soome- ja saksakeelseid väljaandeid viide 29). (Tlk)
² ½Y „, õmuJ-Z. ^†»W×W× x`rã©©üO†`´™3|I}Ut:• BÜ%Q< žÜ•øph· K<
lyÖr Á >M:Tini %c ü5ømüe*ššc-sžä` **::á«Á 44 žE cq V| o X
w S A,) §)* U H-f0> k; < I+?] e `Ckd & : F b n àc>Y@
T ` W H ~6 > %§` Y† Y(a! >u @UJ & "Á`"?K)

tekib muusikaline kude, mis meenutab halli sõdurisinelit. Sellistele õpilastele ei väsi ma kordamast Anton Rubinsteini sõnu klaveri kohta: “Kas mõtlete, et see on üks pill? See on ju sada pilli!” Ka Carl Czerny, see “kuiv metoodikageenius”, kes on piinanud paljusid pianistide põlvkondi lakkamatu etüüdide ja harjutuste vooluga, on leidnud, et klaveril on võimalik tekitada sada dünaamilist varjundit, paigutades need skaalale, mida ma nimetan “veel pole kõla - juba pole kõla”. Hämmastaval kombel jäid kaks nii vastandlikku individuaalsust nagu Rubinstein ja Czerny, mõlemad pidama arvule sada! *Cela donne ? penser*³. Niipalju siis lühidalt esimese eksitus - kõla alahindamise kohta.

Teine eksitus on kõla ülehindamine. Seda tuleb ette neil, kes nautlevad kõlaga, maiustades sellega, kuulevad muusikas ennekõike tundelist kõlailu, õigemini “ilutsust”, ega haara muusikat seetõttu tervikuna, lühidalt öeldes - ei märka puude taga metsa. Nende hulgas on nii õpetajaid, õpilasi kui “päris” pianiste, kellele tuleb seletada, et “kõlailu” ei ole tundelis-staatiline mõiste, vaid muutub vastavalt sisulistele seostele, järelikult on parim kõla (“kõige ilusam”) see, mis väljendab võimalikult hästi muusika sisu. Näiteks võib mõni heli või helide

kogum teises kontekstis, n-ö sisust irdudes tunduda kellelegi kõla poolest “inetu” või “ebameeldiv” (meenutagem sordiiniga trompetit, kontrafagoti madala registri popsumist⁴, Es-klarneti järsku tooni, vana katkise klaveri klirinat jpm). Ent kui neid helisid, vana klaver muidugi välja arvatud, kasutab kindla eesmärgiga hea helilooja, osav orkestreerija, on nad kontekstis otse tarvilikud, väljendusrikkad ja vajalikud. Mitte ilmaaegu ei rääkinud Rimski-Korsakov, et kõik orkestrihelid on head ja ilusad, neid ja nende kooskõla tuleb vaid osata kasutada. Kui ilusa kõla adeptidel⁵ oleks õigus, jääks arusaamatuks, miks kaldume eelistama füüsiliselt “kuivetu” häälega lauljat “parema” häälega lauljale, kui esimene on kunstnik, teine aga mitte. Kuidas saab hea pianist mängida halval klaveril nii hästi, aga halb pianist heal klaveril nii halvasti või kuidas hea dirigent võib halva orkestri ees jätta määratult parema mulje kui halb dirigent hea orkestri ees, oleks meie jaoks üsna hämmastav. Soovitan lugejal näiteid mõttes juurde otsida.

Kõla rolliga klaveriteoses seostub ka üks juhtum Franz Liszti elust. Kui Liszt kuulis esmakordselt Henselti⁶ mängu, kes valdas ebatavaliselt “sametpehmet” kõla, olevat ta öelnud: “*Ah, j'aurais pu aussi me donner ces pattes de velours!*”⁷ Ent kui Henseltile oli see

³ "See paneb mõtlema" (pr keelest).

⁴ Prokofjevi teose "Skertso neljale fagotile" op 12 moto "See popsuja, podiseja fagott" (v. k " ? ??? ?????, ?????????, ? ???") pärineb Aleksandr Gribojedovilt.

⁵ Neuhaus kasutab mõistet adept isikute kohta, kes tõlgendavad ilusa kõla tähendust ühtmoodi, aga ilmselt ka ühekülgselt. (*Tlk*)

⁶ Adolf von Henselt (1814-1889), saksa pianist ja helilooja, Hummeli õpilane Weimaris, hiljem töötas St Peterburgis õukonna pianisti ja klaveriõpetajana, hinnatud Chopini interpreet. (*Tlk*)

⁷ “Ma võiksin ka endale lubada selliseid sametkäppi!” (pr keelest)

peamine eesmärk, siis gigantse loomingulis-esitusliku silmaringiga Liszti jaoks oli “sametine” sõrmepuudutus üksnes detail tema tehniliste vahendite hulgas. Kirjeldan seda kõike, et veel ja veel kord rõhutada, et kõigi teiste väljendusvahendite seas, mida pianist peab valitsema, on kõla (rütmi kõrval) esmane ja tähtsaim, ent see on vahend, aga mitte eesmärk.

Kui sageli olen klaveriõpetajatelt pidanud kuulma, et head kõla õpetada on kõige raskem: peaaegu kõik oleneb õpilase eeldustest. Mind ei ole kunagi huvitanud ülesande raskus, vaid tähtsus, vajadus seda võimalikult hästi lahendada. Loomulikult on kõla õpetamine üks raskemaid ülesandeid, pealegi on see tihedalt seotud õpilase kuulmise ning ausalt öeldes, meeleliste omadustega. Mida “robustsem” on kuulmine, seda tuimem on kõla. Kuulmist arendades (aga nagu teada, on selleks olemas palju vahendeid) avaldame vahetut mõju ka kõlale; tehes pilli mängides kõlalist tööd ja kõla lakkamatult parandades aga mõjutame ja täiustame ka kuulmist.

Lühidalt ja selgelt - oskus kõlama panna on tähtsaim eesmärk teiste klaveritehniliste eesmärkide kõrval, mida peab esmajärjekorras silmas pidama pianist, sest kõla on muusika materiaalne; teda väärustades ja täiustades tõstame muusika fenomeni kõrgeimale tasemele.

Ütlen liialdamata, et õpetades kulub kõlaga tegelemiseks kolmveerand kogu

tegevuse mahust. Võib öelda, et õpitava järjestus kujuneb hierarhilise ülesehituse ja sisulise (põhjuslike) seoste tõttu iseenesest järgmiseks: esiteks “kunstiline kujund” (s.t põhiidee, sisu, väljendus, kõik “millest jutt käib”); teiseks kõla kulgemine ajas⁸ - “kujundi” kehastamine, materialiseerimine; kolmandaks, ja lõpuks, kogu mängutehnika, kui kunstilise ülesande lahendamiseks vajalike vahendite kooslus, klaverimäng “kui niisugune”, s.t oma lihaselis-liigutusliku aparadi ning instrumendi mehhanismi valdamine. Selline on mu õpetuse üldskeem. Ma kordan ennast, ent see on teadlik. *Repetitio est mater persuadendi!*⁹ Tegelikult on mu skeem loomulikult kõigub pidevalt, nihkub hetkeolukorra ja -nõuete ning konkreetse nähtuse mõjul, kuid loimetisena, mõnikord maskeeritult, on see skeem alati kasutusel kui hierarhiline korraldav alge.

Nii-öelda hea või suurepärase kõla saavutamiseks (püüan seda küllaltki pealiskaudset määratlust allpool põhjalikumalt avada) on vaja hoolsalt tähele panna detaile, harjutades pikka aega iga päev, püsivalt ja visalt. Vladimir Majakovski räägib oma teoses “Kõnelus maksuinspektoriga luulekunstist”, et poeesiaga tegeldes tuleb “ära süüa terve puud soola”, et saada poeediks (luuletajaks). Mulle tundub, et klaverimängus tuleb ära süüa terve tonn. On ilmne, millest see tuleb: kui kõndida linnast välja või logistada kuhugi bussiga, võib luuletust kanda peas¹⁰, kuid klaverimänguga (see ei

⁸ Õigem oleks öelda, töö "aeg-kõlaga", sest rütmi ja kõla ei saa teineteisest lahutada.

⁹ “Kordamine on tarkuse ema!” (ld keelest)

¹⁰ Richard Strauss tegi vahel oma ooperid valmis skatti mängides.

kehti küll muusika kohta üldiselt) saab tegelda ainult klaveri taga. Peale selle on klaver ka mehhaaniline mängutoos, ehkki geniaalne, hämmastav mängutoos, millega võib väljendada kõike mida soovite. Mängutoos nõuab inimeselt täieliku üleoleku omandamiseks aga märksa suuremaid jõupingutusi, kui kõige imelisem inimlooming kaunis, elav, paindlik, kõigeeks võimeline, piiritlet väljendusrikas sõna.

Et siin peatükis pole juttu kõlast “üldiselt”, vaid klaveri kõlast, mida tekitab pianisti käsi, ei saa ma jätta puutumata kõige lihtsamaid soovitusi, mida peaks teadma iga pianist nii, nagu teab iga haritud inimene korrutustabelit või süntaksit.

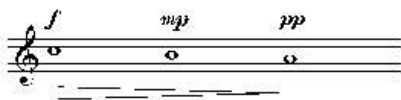
Nagu iga nähtusel siinilmas on oma algus ja lõpp, nii on ka klaveri kõlal. Tavalised kõlatugevuse tähistused alates väga vaiksest kõlast *pp*, harva *ppp* või *pppp* kuni tähiseni *f*, *ff*, harva *fff*, veelgi harvemini *ffff* (seda peaaesjalikult Tšaikovskil) ei vasta kunagi tegelikule kõlatugevuse skaalale, mida võib tekitada klaveril. Selle tegeliku, reaalse dünaamilise skaala uurimiseks soovitatakse õpilasel üritada täpselt kuulata klaveritooti puhkemise hetke (*ppppp...*), kõige vaiksemat kõla, mis järgneb vahetult hetkele, mil veel pole kõla (eriline nullpunkt, mis saadakse klahvi eriti aeglase vajutamise, nii et haamer

kerkib, kuid ei ulatu keeleni). Järkjärgult suurendades löögi jõudu *F* ja käe tõstmise kõrgust *h* jõuame kõlatugevuse viimase piirini (*ffff...*), mille järel kõla lõpeb ja algab lõök, sest klaveri mehhaaniline kangisüsteem ei võimalda piiramatu kiirust *v*, piiramatu massi *m* puhul, eriti aga mõlema komponendi üheaegset “piiramatu” suurust.¹¹ Sellist “kõlauringut” saab teha nii üheainsa heli (aine “aatomi”) kui ka paari-kolme kuni neljahääle akordiga (aine “molekuliga”). See ülilihtne, kuid tähtis kogemus annab täpse tunnetuse klaveri kõla piiridest. Vabastades klahvi liiga aeglaselt või vajutades liiga õrnalt, ongi tulemuseks null, mis juba pole kõla või veel pole kõla; kui aga langetada käsi klahvile liiga kiiresti ja tugevalt (“lubamatult” suured *m* ja *h*), saame tulemuseks löögi, mis juba pole kõla. Nende piiride vahele mahuvad kõikvõimalikud kõlaastmed. See, kes tegeleb klaverimänguga, peaks uurima ja katsetama, mis on see, mis veel pole kõla või juba pole kõla. Nagu iga töömees teab oma tööpingi tootlikkust ja võimsust, nii peab iga pianist, kes “töötab” klaveril, teadma oma instrumenti, oma tööpink. Mulle võidakse öelda: “Mis kuivad ja igavad arutlused! Mis sest, et üldjoontes õiged, kuid kuidas puutuvad need suurte klaverivirtuooside mängu, kes pakuvad alati vahetut naudingut?” Olen nõus, et vaevalt väga andekad inimesed enda loodud seaduste uurimisele mõtleavad, nad lihtsalt ajavad oma asja. Teisalt, ka väheandekad või täiesti andetud

¹¹ Tähistused *F* (jõud), *h* (kõrgus), *v* (kiirus) ja *m* (mass) ammutasin ma füüsikast ja mehhaanikast, et klaveri mehhanismi ja klaverimängu kasutatavate füüsiliste võtete kirjeldamist oleks kergem mõista. Siinkohal ei laiendaks ma arutlust kirjeldatud nähtuse põhjustele. Iga klaverimeister ja häälestaja võib seda minust pigem paremini kui halvemini teha.

muusikud ei süvene kunagi analüüsi, kuid see andekatega sarnane joon (muide täiesti näiline sarnasus) ei räägi nende kasuks ega too kellelegi kasu. “Pea selge ja süda kuum” on mu pedagoogiline deviis, sest selge pea ei põlga ära vähimaidki teadmisi, mis on leitud ja kontrollitud kogemuse kaudu.

Olen peaaegu kõik oma tehnilised kaalutlused, nõuanded ja harjutused tuletanud deduktsiooni abil. Näiteks kirjeldatud “heli puhkemise” protseduuri panin tähele, kui mängisin Skrjabinini või Debussy lugusid, mis nõuavad kohati heli täielikku hääbumist peaaegu kõla (siiski kõla) kustumiseni. Soovitan nii kuulmisele kui kompimismeelele kasulikku harjutust, mille mõte on selles, et iga järgmine toon võetakse eelmise tooni vaibumisel alles jäänud kõlajõuga, mitte löögi (kui vastik sõna!) puhkemise hetke tugevusega.



Järgneva harjutuse avastasin protestiks klaveri kui “löökpilli” vastu, kui püüdsin võimalikult täpselt imiteerida (fileerida) inimhäält Beethoveni geniaalses retsitatiivis [Sonaat d-moll op 31, nr 2] (klaverit peab oskama mängida laulvalt, kuid mitte “lüües”):



Ilusaid meloodilisi käike, nagu näiteks Chopinil, soovitan mängida märksa

aeglasemas tempos; tinglikult nimetan seda aeglustatud filmivõtteks. See mõte tekkis käigu ilu ja meloodilisuse seega väljendusrikkuse nautimise protsessis, sooviga “silmitseda” seda lähedalt, nagu võib uurida kaunist maali, vaadates seda vahetust lähedusest või koguni läbi suurendusklaasi, et pisutki süveneda salapärasesse kooskõlasse ja harmooniasse, nagu ka suure kunstniku üksikute pintsli tõmmete täpsusesse. Objekti suurendamisele ruumis vastab täpselt protsessi aeglustamine ajas. Peaaegu kõik detailid mu “metoodikas” on ammutatud üldisest üksikut tuletades.

Nelikümmend neli aastat kestnud pedagoogilise tegevuse jooksul (mitteametlikult veelgi kauem) olen õpetanud sadu ja sadu õpilasi, kelle muusikalise andekuse astmed kõikusid geniaalsusest eelduste täieliku puudumiseni (mingil ajal ei põlanud ma kedagi ära, sest igasuguseid kogemusi on vaja). Elukogemused, rikkalik ja mitmekülgne kokkupuude reaalsusega ning loodus ise viisid mind metoodiliste järeldesteni, mis mõnevõrra erinevad tavalisest “õpikumetoodikast”.

Ühest küljest peab täielikult mõistma, et muusikal on üldhariduslik tähtsus ja muusikaharidus peaks olema kultuuriinimesele samavõrd kohustuslik, nagu keeleõpe, ühiskonnateadused, matemaatika, ajalugu, loodusteadused jne, kusjuures selleks on klaver parim, asendamatu, kui mitte ainuke vahend (kui see minust sõltuks, siis teeksin keskkooli muusikaõpetuse õppekavas klaveriõpetuse kohustuslikuks). Isegi need inimesed, kellel täiesti puudub

muusikaline kuulmine kuigi neid ei ole just palju (meie planeedi elanikud on enamikus “musikaalsed”), võivad omandada mingi teoreetilise arusaamise muusikast, mis tuleb vaimses elus tingimata kasuks.

Muusika on samasugune mõttevili, nagu kõik, mida inimene loonud, sealgi valitsevad needsamad seadused. Nagu kogu vaimuelu, nii allub ka kunst, sh muusika, maailma universaalsetele seostele ja seadustele.

Teisest küljest hõlmab muusikaline kasvatus silmapaistvalt andekaid, kutsumusega inimesi, kellele on määratud saada loovmuusikuks, heliloojaks või interpreediks. Selge on see, et üldise muusikahariduse andmisel ning nende silmapaistvalt andekate muusikute õpetamisel on vahe niisama suur, nagu klaveri “ühiskondlikel rollidel”. Ühelt poolt on klaver massiliselt levinud üldrahvalik pill, mida mängivad miljonid. (Klaver on muusikule ja muusikahuvilistelegi sama asendamatu nagu meie kõikide jaoks on asendamatud keel, sõnad ja kõne.) Teisalt on klaver kõige komplitseeritum ja isikupärasem pill suurte pianistide kätes, keda leidub vaid üksikuid, võrreldes nende miljonitega, kes mängivad oma lõbuks.

Kes on üldse pianist, suur pianist? Tahaksin siinkohal meenutada Aleksandr Bloki¹² lihtsaid ja väga ilusaid sõnu: “Kes on poeet? Kas inimene, kes kirjutab luuletusi? Ei, muidugi mitte, ta kirjutab luuletusi seepärast, et on poeet, kes viib sõnad ja helid kooskõlla...”. Seda mõtet parafraseerides võiks küsida: Kes on

pianist? Kas pianist on inimene, kes valdab tehnikat? Ei, muidugi mitte, ta valdab tehnikat seepärast, et on pianist, kes tajub helide mõtet, muusika poeetilist sisu, seaduspära ja korda.

Ta vajab tehnikat, mis vastaks oma jõu, ülevuse ja selguse poolest ta kujutluses olevale vaimsele kujundile. Seepärast töötavadki suured pianistid tehnika kallal elupäevade lõpuni ja püstitavad endale uusi eesmärgi ning lahendavad uusi ülesandeid. Sel põhjusel ongi suured vaimuinimesed tihti töökad, seepärast on paljud neist arvanud, et geniaalsus see on ühtlasi tööarmastus. Puškin on väitnud, et kirjanduse loomiseks on eelkõige vaja mõtteid. Klaverimängijale, kes esitab muusikat kuulajatele, on ennekõike tähtis sisu. Selle väljendamiseks peabki tal olema üha parem tehnika.

See tõsiasi on sama vana kui kunst. Noored aga ei tea seda ja eksivad, püüdes kunsti pihku haarata n-ö valest otsast. Oraator, kellele ilukõne on tähtsam kui sügavus, siirus ja mõtteselgus, on vaevalt kuigi hea kuulutaja.

Seda peaks meeles pidama ka kontsertpianist kui kuulutaja ja innustaja. Pianistidele, kes harrastavad kirglikult “virtuoossust iga hinna eest”, pole midagi kasulikumat, kui vahetevahel kuulata, kuidas mängivad oma teoseid suured heliloojad ise, kes “klaveritehnikat” kuigivõrd ei harjuta, kuid annavad suurepäraselt edasi oma muusikat. Põhjused on niivõrd selged, et neil pole mõtet peatuda.

¹² Aleksandr Blok (1880-1921), vene sümbolistlik luuletaja. (*Tlk*)

Niisiis, on ka minul õpetamise metoodika, kui võib nimetada metoodikaks midagi, mis areneb ja muutub vahetpidamata nii seesmistest kui väliste eluseaduste järgi, olemuselt enesele truuks jäädes. Metoodika see on deduktiivselt, kuid samas katseliselt omandatud oskus, selle allikas on eriline tahe, kunstniku loomusest ja ideelisest maailmavaatest lähtuv teelt kõrvalekaldumatu eesmärgi poole liikumine. “Õpikumetoodika”, mis annab peamiselt eeskirju, nii-öelda kindlaid reegleid, olgugi need õiged ja kontrollitud, on alati üksnes primitiivne, esialgne, lihtsustatud metoodika ja seda peab reaalse eluga kokku puutudes otsekohe täiendama, ümber mõtestama, täpsustama, elustama, teiste sõnadega dialektiliselt ümber kujundama.

Pedagoogiline praktika, kus osatakse õpilast pidevalt mitmekesiste vahenditega mõjutada, samal ajal eesmärki silmist laskmata, kinnitab eeldat täielikult (kui silmas pidada head pedagoogi, kes ühtaegu on interpret).

Pärast põiget üldmetoodika alale, tulen kõla ja selle klaveril tekitamise eripärade juurde tagasi.

Meie, klaveriõpetajad, kasutame tahtmatult mitmesuguseid metafoore klaverikõla tekitamise eri viiside tähistamiseks, ega paista neist kuidagi mööda saavat. Räägitakse sõrmede “kokkukasvamisest” klaviatuuriga, sõrmede “ülekasvamisest” klaviatuuriks

(kasutades Rahmaninovi väljendit), nagu oleks klaviatuur vetruv mateeria, millesse võib suvaliselt tungida. Kõik need, iseenesest täiesti umbmäärased mõisted rikastavad koos praktilise ettenäitamisega õpilase kujutlust ja avaldavad mõju ta kuulmisele ning liigutus- ja kompamismehhanismidele, n-ö sõrme puudutusele (pr k *toucher*).

Üks mu armastatumaid soovitusi on järgmine: vajuta klavh või mitu klavhi üheaegselt paraja tugevusega alla ja hoia kinni senikaua, kuni keel võngub, s.t kui veel midagi on väheselgi määral kuulda ja kui kõrv püüab kinni selle keele vaevalt kuuldava võnkumise enne kui kõla lõplikult kustub. Ainult see, kes kuuleb selgelt klaveriheli kandvust (s.t keele võnkumist) ja selle muutuvat jõudu, oskab esmalt hinnata klaveri kõla kogu ilu ja suursugusust (sest kõla “kandvus” on tõepoolest õilsam kui esmane “löökk”¹³), teisalt ainult tema suudab ka tekitada piisavalt varjundirikast kõla, mis on vajalik mitte ainult polüfoonilise muusika, vaid ka harmoonia, meloodia ja saate vahekorra selgelt väljatoomiseks jne, ning kõige tähtsam kõlalise perspektiivi loomiseks, mis on muusikas kõrvale sama reaalne, kui maalikunstis silmale. Pole uudis, et nii nägemis- kui ka kuulmisperspektiiv on samaväärsed, erinevus seisab vaid selles, et need luuakse ja võetakse vastu erineva meelega, nägemis- ja kuulmismeelega. Väga tihti meenutab suure muusiku mäng mitmeplaanilist sügavale taanduva perspektiiviga maali: esiplaanil olevad figuurid kipuvad “raamist välja astuma”, tagaplaanil aga aimuvad sinavad mäed

¹³ Teadagi, et klaver sobib ühtaegu nii "trummeldamiseks", isegi "ksülofoonimiseks", kui ka hingestatuima laulvuse väljendamiseks.

ja pilved! Tuletagem meelde Peruginot, Raffaeli, Claude Lorraini, Leonardo da Vincit, meie suuri kunstnikke ja laskem neil mõjuda meie mängule, meie kõlale.¹⁴

Häda sunnil tuletan vähemalt kaks korda nädalas õpilastele meelde eespooltoodud Anton Rubinsteini mõtetera klaveri kohta: “Kas mõtlete, et see on üks pill? See on ju sada pilli!” Vaevalt küll leidub hulljulget, kes üritaks hiilgava Rubinsteinigaga “rinda pista”, kuid tema poolt öeldut arvestada tuleb.

Ferruccio Busoni raamatus “Muusika ühtsusest” (“Von der Einheit der Musik”) on poolteist lehekülge pühendatud klaverile, pealkirjaga “Pidagem klaverist lugu” (“Man achte das Pianoforte”). Äärmiselt lakooniliselt ja täiuslikus stiilis on seal antud nii selge ja täpne klaveri iseloomustus, et suudan vaevu talitseda soovi seda siin tervena ära trükkida. Piirdun siiski mõne mõttega. Näidates klaveri ilmseid puudusi, nagu kõla lühidus, helikõrguste range ja jäik pooltoonideks jaotamine, kirjeldab Busoni seejärel klaveri vourusi helitugevuse ebatavaliselt laia skaalat *ppp fff*, helikõrgusdiapasooni suurt ulatust madalatest kõrgete nootideni, ühtlast tämbrit kõigis registrites, klaveri võimet jäljendada teisi pille (kui nt trompetil võib puhuda üksnes trompeti kõla, flöödil flöödi kõla, viiulil mängida viiuli kõla jne, saab oskuslikult mängides klaveril kujutada

peaaegu kõiki pille). Lõpuks tuletab ta meelde klaverile ainuomast pedaali kui täiesti imepärasat väljendusvahendit.

Nimetatud käsitlusele lisaks räägin ma üliõpilastele omalt poolt sageli, et pillide hulgas on klaver suurepärane “näitleja”, sest ta võib etendada kõige erinevamaid rolle. Klaverikõla teatud abstraktsus, “mitmetimõistetavus”, kui soovite, on samas klaveri ainulaadne ja väärtuslik omadus, tema vääramatu eripära võrreldes teiste, meeleliselt palju “konkreetsimate” ja väljendusrikkamate instrumentidega, nagu kõigepealt inimehäd, siis metsasarv, tromboon, viiul, tšello. Klaver on kõigist pillidest kõige intellektuaalsem ja seepärast hõlmab kõige laiemaid horisonte, hoomamatuid muusikalisi avarusi. Klaveril võib lisaks spetsiaalselt tema jaoks kirjutatud kirjeldamatult ilusale muusikale, mida on määratu hulk mängida kõike, mida nimetatakse muusikaks, vilepillimeloodiast hiigelmõõmetega sümfooniade ja ooperiteni.

Klaveri iseloomustus (milleks kasutasin Busoni suurepäraseid lehekülgi) oli vajalik, et teha mõningaid järeldusi klaveri kõla kohta. Lähtudes ülalöeldust, et klaver on parim “näitleja” instrumentide hulgas¹⁵, olen sunnitud tunnis pidevalt meelde tuletama orkestrit ja äratama õpilastes orkestraalse kõla ettekujutamise võime! Ehkki olen pianist, pean orkestrit esimeseks

¹⁴ Üks väga asjatundlik inimene nimetas kord mu mängu "stereoskoopiliseks" ja valmistas mulle selle hinnanguga siirast rahuldust - tähendab, mu vaev oli läinud asja ette!

¹⁵ Nimetaksin klaverit "interinstrumentaalseks" pilliks (ühtlasi vabandades kohmakavõitu väljenduse pärast!).

sooloinstrumentidiks¹⁶ ning klaverit tähtsusest ja tähenduselt alles teiseks. Arvan et eelõeldu ei tohiks klaverit ega pianiste halvustavalt puudutada.

Mulle näib, et just nimelt seetõttu, et klaver on kõige intellektuaalsem pill ja tal pole teiste instrumentide kõla meelelist "ihu", on kõigi tema rikaste võimaluste täielikuks avamiseks tervitatud ja vajalik, et mängija ettekujutuses elaksid kõrvuti meelelisemad ja konkreetseid kõlakujundid, inimhääles ning kõigis pillides kehastunud kõlapilt tervikuna. Kuid peamine põhjus, miks peab pianist kõike seda tingimata teadma ja läbi tunnetama ja miks pianist, kes seda ei mõista, on ühekülgne, et mitte öelda halvemini, on lihtsalt selles, et jäädes ihuüksi ühe pilliga, ilma mingi kõrvalise abita, tuleb pianistil toime tulla absoluutselt täieliku kujundi edasiandmisega, taasluua midagi täiuslikku, täisväärtuslikku klaveriteost, et kogu muusika on nüüd tema, ja üksnes tema kättes, tema kes on ühtaegu nii käskija kui teener, "nii valitseja kui ori, nii jumal kui vääritu ussike".

Õpetades kasutan ma sageli lihtsat metafoori, mis on täiesti arusaadav juba lasteaialapsele, kuid kasulik nii aspirandile¹⁷ kui isegi elukutselisele pianistile: pianist ja klaver on ühtaegu nii dirigent (pea, süda, "kõrvad"), orkestrandid (kahe käe kümme sõrme ja kaks jalga pedaalide jaoks) kui ka

instrumentaarium (üksainus klaver ehk rubinsteinlikult väljendades sada pilli, s.t niisama palju kui on instrumente sümfoniaorkestris).

Kõik see on äärmiselt lihtne ja üldteada, ja vannun, et ma ei räägiks nendest aabitsatõdedest, kui iga päev... just iga päev ei tuleks veenduda, et mitte üksnes paljud õpilased, vaid ka paljud elukutselised pianistid neid ei tea.

Kardan, et mu rohkeid võrdlusi orkestri, dirigendi jm-ga võidakse valesti mõista, seepärast püüan selgitada. Ma ei mõtle seda, et klaveriõpilane peaks oma pillil alati orkestrit jälgima, pidades klaverit mingi teise, parema kõla kahvatuks varjuks. Kõigepealt, klaveril on oma individuaalne kõlailu, omaenda ego, mida ei vaheta ära millegagi kogu maailmas. Teiseks, et lõplikult omaks võtta seda individuaalset, ainulaadset klaveri ego, peab teda teadma ja tundma. Kes on kunagi kuulnud, kuidas mõned dirigendid või lauljad mängivad klaverit (tema kõla tundmata), see teab igavesest ajast igavesti, kuidas ei tuleks klaverit mängida.

Loodan, et mu jutu näivat vasturääkivust tõlgendatakse õigesti ja et kõik saavad aru, milles seisneb selle nähtuse dialektika ja miks ma räägin peaaegu "ühe hingetõmbega" nii klaveri ja orkestri samasusest kui klaveri individuaalsusest.

¹⁶ Muidugi ainult suurest muusikust dirigendi käe all. Näiteks Persimfans ei olnud kunagi "sooloinstrumenti" tasemel [? ???? ? ??? ? ????????? ???? ? ? ???? ? 1922-1932, esimene ilma dirigendita sümfoniaorkester Venemaal, kellega on esinenud solistina ka Heinrich Neuhaus]. (*Tlk*)

¹⁷ Aspirantuur oli sel ajal pärast konservatooriumi muusika alal teadustööks ette valmistav aste, mille lõpetamise järel omistati kunstiteaduste kandidaadi kraad. (*Tlk*)

Ainult võimatut otsides saab klaveril saavutada kõike võimalikku. Psühholoogi seisukohast tähendab see seisundit, kus kujutelm, kujutlusvõime, soov ületavad reaalsed võimalused. Ka kurdistanud Beethoven löi ennekuulmatuid klaverikõlasid, ennetades nõnda mitmekümne aasta võrra klaveri arengut. Klaveri jaoks määrab helilooja loominguline vaist seadused, millele see ka järkjärgult alistub. Selliselt (selles järjekorras) kulgeb pilli arengulugu. Ma ei tea vastupidiseid juhtumeid.

Ei tahaks korrata asju, mida ammust ajast hästi teatakse. Nimelt, et polüfooniline muusika on parim vahend mitmekesise kõla saavutamiseks, et laulvad, meloodilised palad on selleks, et õpetada klaveril laulvalt mängima¹⁸, ja edasi samas vaimus, et vaja on arendada “sõrmetugevust”, fikseeritud “sõrmelööki”, et vajaliku selguse ja puhtusega toime tulla kiirete käikude ja tokaataliku klaveriliteratuuriga.

Mis liigutustesse puutub, siis hea kõla puhul on oluline järgmine: paindlikkus (kindlasti mitte lõdvestumine!)¹⁹; vaba raskus, s.t käsi on n-ö õlast ja seljast vabastatud kuni klahve puutuvate sõrmeosteni (milles samal ajal on fikseeritud kogu täpsus!); käe vaba raskust reguleeritakse kõhklematult ja sihipäraselt vaevumärgatavast kergest puudutusest lühikeste õhkõrnade kõlade puhul²⁰ kuni võimsa surveni kogu keha osavõtul, kui on vaja

saavutada piiramatu kõlavõimsus. Kogu see mehhaanika ei ole keeruline selle meelest, kes hästi kuulab, omab selgeid kavatsusi, on võimeline tundma looduse poolt antud keha paindlikkust ja vabadust ning oskab palju ja visalt klaverit harjutada. Vahel räägin oma õpilastele naljaga pooleks, et hoopis keerulisem liigutuslik probleem kui klaverit mängida, on pressida end sõitjatest pungil trollibussi. Muide, ei maksa imestada, et hüppan vahetevahel teise valdkonda, antud juhul tehnika valdkonda, see on normaalne: kõik nähtused, mida ühendab mõiste “klaveriesitus”, on lahutamatu seotud, seepärast on kõlast rääkides võimatu jätta puudutamata kõla tekitamist, seega “tehnikat”, rääkides tehnikast, tuleb rääkida kõlast, nii nagu pedaalist ei saa rääkida kõlast rääkimata, ega kõiki neid klaverimängu komponente lahutada organiseerivast algest muusikalisest kavatsusest.

Iga meisterpianist valdab individuaalset kõlavärvipaletti. Olen selles suhtes nii tundlik, et minu arvates meie konservatooriumi suur saal näib mõnikord olevat isegi teisiti valgustatud või muudab oma arhitektuurilist ilmet eri pianistide kontserdi ajal (näiteks Svjatoslav Richter, Vladimir Sofronitski või Emil Gilels). Tean, et see seos on kujutletud, kuid üllataval kombel tundub realne.

Ei eksisteeri ühtki asja “üldiselt” ei kõla, ei tõlgitsust, ei väljendusvahendeid. Viitan siinkohal

¹⁸ Ehkki märksa õigem oleks öelda vastupidist: lüüriilise pala mängimiseks tuleb osata " laulvalt" klaverit mängida, mis kehtib ka polüfoonia kohta.

¹⁹ *La souplesse avant tout* (pr k), eelkõige nõtkus, nagu ütlesid Chopin ja Liszt ning ütlevad tänini kõik suured teadjad.

²⁰ Selle kohta on hea prantsuskeelne väljend *jeu perlé*, pärlimäng.

Stanislavski toredatele lehekülgedele, kus ta räägib “üldjoontes” väljendamisest kui suurimast puudusest.

Anton Rubinsteinilt on kunagi küsitud, millega võib seletada erakordset muljet, mida ta mäng kuulajatele jätab. Ta vastas umbes nii, et arvatavasti tuleneb see kohati väga suurest kõlajõust (võimsusest), kuid peamiselt asjaolust, et ta on näinud palju vaeva, et klaver laulaks. Kuldsed sõnad! Need tuleks graveerida marmorisse ja panna üles meie muusikakoolide ja konservatooriumite igasse klaveriklassi.

Tuleksin siin tagasi varemõeldu juurde: kuna kogu kõlava muusika lähtealus on laul ja klaveriliteratuuris domineerib laulvus, on iga pianisti raskeim ja esmane hool sügava, täiskõlalise, varjundirohke ja arvutute nüansside poolest “rikkaliku” kõla väljatöötamine nii vertikaalis kui horisontaalis.

Kogenud pianistil on lihtne üheaegselt mängida kolme-nelja erinevat dünaamilist varjundit, näiteks

f

mp

pp

p

või kasutada horisontaalis kõiki klaverikõla võimalusi. Saatuslikuks saanud suuna, “kaasaegse asjalikkuse” (sks k *moderne Sachlichkeit*) paljud pooldajad on kujundanud mitte vähem saatusliku ettekujutuse klaverist kui eranditult löökpillist, mille lükkab küll ümber kogu klaveriliteratuuri ajalugu, kus selle mõistega tähistatakse üksnes nende “asiste”, “asjalike” heliloojate väheseid teoseid.

“Töö kõlaga” on tegelikult samavõrra

40

ebamäärane väljend nagu “töö kunstilise kujundiga”. Oleme oma ebatäpsete mõistete ja formuleeringute vangid, kuna usume neisse liiga palju. Iga väga hea pianisti kohta kuuleme alati öeldavat “kui ilus kõla tal on! kui hästi tal kõlab!” jne. See, mis avaldab meile mõju kui ilus kõla, on tegelikult midagi palju enamat see on esituse väljendusrikkus, mis tähendab tooni märkamist teose esitusprotsessis. Olen kindel, et ebumusikaalse inimese kohta ei saa kunagi öelda, et tal kõlab hästi, isegi kui ta teab sadu helitekitamise võtteid ja on omandanud kogu teaduse “kõlalises tööst”. Parimal juhul kõlab tal klaver kohati hästi, kuid mitte kogu aeg. Pianisti kui kunstniku “heakõla” sünnib tervikuna eri kõlajõuga, eri kestusega jne toonide ühildumise ja vastastikuste seoste keerulises protsessis. Kõik see toetab veelkord minu poolt äsja öeldut kõla on pianisti üks väljendusvahendeid (nagu värv, värvus ja hele-tumedus kunstis), kõige tähtsam vahend, kuid üksnes vahend, ja ei midagi enam. On selge, et hea pianist halva kõlaga on mõttetult nähtus (ld k *contradictio in adjecto*). Ehkki kõlalise tööga tuleb tegelda ainult reaalse teose muusikaelementide kaudu on see samas lahutamatu üldisest tehnikast.

Suurte esituskunstnike kõlapildi omavaheline erinevus ja selle individuaalsus oleneb nende üldisest eripärast, samuti nagu erinevad värvid, värvus ja hele-tumedus suurtel kunstnikel Tizianil, Van Dyckil, Velázquezil, El Grecol, Vrubelil, Serovil jt. Võrdluseks tuletagem meelde Busoni ja Hoffmanni, Petri ja Cortot', Richteri ja Gilelsi, Sofronitski ja Oborini ning paljude teiste kõlapilti. Mida madalam on esineja kunstiline

tase, seda vähem individuaalset isikupära on interpreedi mängus, seda ühetoonilisem ja teiste omataoliste esitustega sarnasem on ka tema tekitatud kõla. Õpetlik näide on ka keskmisest kõrgema tasemega õpilaste kontsert, kus väga raske on vahet teha mängijate vahel, kes kõik ju mängivad “väga hästi”.

Lihntne loogika nõuab tunnistamist, et mis tahes klaverimängu eesmärgiks on kõla tekitamine, “kõla tootmine”, vältimatu töö kõla kallal, õigemini kõlaline töö, olenemata sellest, kas mängitakse tehnilisi harjutusi või muusikateost. Heliredelite mängimine “halva” kõlaga on sama lubamatu, kui Chopini nokturni mängiminegi. Kui keegi suurtest pianistidest tegeleb harjutades tehniliste probleemidega, siis rabab meid eelkõige tema kõla kvaliteet, mitte ainult ta mängu kiirus, täpsus ja jõud.

Oletan, et iga pianisti kõlaline töö, juhul kui see on peaeesmärk, kulgeb eri viisil ja on tema individuaalsetest omadustest. Näiteks on raske uskuda, et Chopin, kelle künnis kaasaegsete arvamuste põhjal oli ligikaudu *mezzo forte*, töötas samuti nagu Rahmaninov, kelle kõlaline “lagi” oli võrreldamatult kõrgem (ffffff). Ärgem unustagem siiski, et kaasaegsete arvamuste põhjal valdas Chopin kõla varjundeid vaikseima *pianissimo* ja ülalmainitud *mezzo forte* vahel mitmekülgset, kasutades sedavõrd varjundirikast paletti, mis ei tule paljudele valdavalt suurema absoluutse kõlajõuga mängivatele pianistidele

pähegi. Seda peab eriti rõhutama, sest nimelt see on tähtsam kui miski muu.

Siinkohal võikski peatüki kõlast ja kõlalises tööst lõpetada. Toon ära veel mõned nõuanded, mida vajavad need õpilased, kellel pole kõlaga asjad korras.

1. Nagu juba jutuks oli, on hea kõla vajalikem eeldus küünarvarre, labakäe ja käsivarre täielik vabadus ja sundimatu asend õlast kuni sõrmeotsteni, mis omakorda peaksid olema valvsad nagu soldatid rindel (kõla jaoks on otsustava tähtsusega klahvi puudutamine sõrmeotsaga, kõik ülejäänud käsi, kaelalaba, käsivars, õlavöö, selg moodustab tagala, mis peab aga olema hästi kindlustatud; kui on lubatud jätkata sõjaväelise metafooriga, siis nii-öelda “kõik rinde heaks”!).

2. Pianistliku arengu algstaadiumis soovitan järgmisi lihtsaid harjutusi vahelduva kõla omandamiseks, mida läheb vaja mistahes muusikat, kuid eriti polüfoonilist muusikat mängides. Seda sama peaks läbi tegema nelja- ja viiehelilistes akordides; piisab kui neid



läbi mängida kolmes-neljas helistikus: Kasulikud on ka järgmised algharjutused. Neid peab läbi mängima paaris helistikus aeglases, mõõdukas ja kiires tempos, mängides vaheldumisi ühte häält *staccato*, teist *legato*:



3. Kui polüfoonilises muusikas ei õnnestu õpilasel mitmehäälsed kudet piisavalt reljeefselt (plastiliselt) mängida, on kasulik pöörduda n-ö liialdusmeetodi poole. Näiteks järgnevat rasket kohta J. S. Bach'i fuugas es-moll HTK I võiks mängida alljärgneva dünaamikaga (kaks ülemist häält on näites välja kirjutatud kumbki eraldi noodireale, kusjuures vähese kogemusega mängijale võib raskeks osutuda häälte ristumine):



4. Üks väga levinud viga, millele sagedasti tuleb isegi edasijõudnud õpilaste tähelepanu pöörata, on meloodia ja saate helitugevuse üksteisele lähenemine, õieti see, kui erinevate plaanide vahel pole piisavalt “hingamisruumi”, mis on muusikas kõrvale sama ebameeldiv kui maalikunstis silmale. Ka sel juhul võib meloodia ja saate helitugevuse astmete liialdatud muutmine õpilasele paljugi selgitada ja täpsustada. Muide, sellest patust pole puhtad ka dirigendid, lubades puhkpille mängida liiga valjult, eriti vaskpille, kui nende roll on ainult harmooniat ülal hoida.

5. Väga tihti peab kordama tuntud tõde, et kui noodis on kirjas *crescendo*, tuleb sellel kohal mängida alles vaikselt ja kui on kirjas *diminuendo*, mängida alles valjult. Õige kõlakujundi loomisel on kõige olulisemaks tingimuseks dünaamiliste varjundite järkjärgulisus, perspektiivsusest aru saamine ja selle teostamine. Muuseas, paljud pianistid ja dirigendid lähevad pika tõusu asemel kiiresti üle lahtise valju kõla peale, sellega vähendades helilooja kavatsatud kulminatsiooni mõju. Kõrge mäetipp muutub sellisel juhul lameda kiltmaa taoliseks. Enamasti tuletan meelde aritmeetilise ja geomeetrilise progressiooni erinevust, nagu teen ka *ritenuto* ja *accelerando* puhul.

6. Kuulsast pianistist Tausigist²¹ on teada, et ta armastas pärast kontserti koju jõudes vastesitatud kava läbi mängida, tehes seda väga vaikselt ja aeglaselt. Eeskuju, mis väärrib järgimist! Vaikselt see tähendab äärmist kontsentratsiooni, tähelepanu, kohusetruult asja juures olemist, täpset, hoolikat, ilusat, õrna kõla. See tähendab suurepärasest dieeti sõrmedele ja kuulmisele, mis ühteaegu parandab temperamentsest kontsertesitusest pärit ebatäpsused ja juhuslikud eksimused!

7. Sageli tuleb korrata tõsiasja, et kuna klaveril pole nii kauakestvat kõla nagu on teistel pillidel, siis peab mitte üksnes meloodilise liini, vaid ka passaažide varjundamine reeglina olema rikkalikum ja paindlikum (teiste pillidega võrreldes liialdatud), et kõlatugevuse abil selgesti edasi anda

²¹ Carl Tausig (1841-1871), pianist ja pedagoog Saksamaal, Liszti õpilane.

(nt tõusvat ja alanevat) intonatsiooni.²² Muidugi on erandjuhte, mis nõuavad täiesti ühtlast, kõlavarjunditest vaba tooni, näiteks tardunud, ühtlane kõla J. S. Bachi orelifugaas e-moll Busoni redaktsioonis²³, või siis kestvalt, tugevalt ja ühetaoliselt *forte* mängides jne.

8. Sellega, mis väga andekatel õpilastel tuleb intuiitiivselt välja (kuid muidugi suure tööga) sõrmede ja käte, üldiselt kogu liigutusaparaadi sünkroonne tegutsemine kooskõlas kuulmise ja kõlalise kavatsusega kohanevad päris hästi ka märksa vähem andekad pianistid ja arendavad seda. Toogem kaks näidet sünkroonsusest: iga kogenud pianist teab, et “õrna”, “sooja”, “südamliku” klaverikõla saavutamiseks tuleb vajutada klahve väga intensiivselt, “sügavalt”, kuid seejuures hoida sõrmi nii ligidal klahvidele kui võimalik, säilitada minimaalne *h* (vt joonealune märkus 11), mis tähendab klahvi vajutamiseelset kõrgust. Vastupidi, et saavutada “suurt”, “lahtist”, “laialt voolavat” kõla (mis meenutaks itaalia tenoreid Enrico Carusot või Beniamino Giglit), peab kasutama nii sõrme kui käe kogu haardeamplituudi (seejuures täiesti paindliku *legato*’na). Need on üksnes kaks väikest näidet, milliseid võiks lõputult lisada; on tähtis teada, et inimkäe anatoomiline ehitus on ka pianisti seisukohast ideaalselt sobiv, mugav, otstarbekas, ja pakub rikkalikke võimalusi klaveril kõige

mitmekesisema kõla tekitamiseks. Käe ehitusele vastab loomulikult ka klaveri mehhanismi ehitus. Headel pianistidel on käe ja klaviatuuri sümbioos täiuslik! Kuid teame samas suurepäraselt, et mitte ainult õpilastel, vaid ka väljakujunenud pianistidel ei õnnestu see alati. Vahel pikemalt *f* või *ff* mängides näeb mõni keevalisem pianist suurt vaeva, ning ta ei märka, et kõla valjenemise asemel juhtub vastupidi kõla vaibub ja tuhmub. See meenutab inimest, kes püüab rääkida valjemini, kui hääli nõrgeneb, kuid hakkab kähistama. Klaverimängijal toimub selline protsess vastuolust kõlaliste kavatsuste ja liigutuste vahel, kui liigutusprotsess pole vaba, vaid on pingutatud ja pidurdatud. Muide, ei maksa unustada, et füüsiline (liigutuslik) vabades klaveril on mõeldamatu muusikalise, s.t vaimse vabaduseta. Pianistil, kelle muusikalises väljenduses on hüsteeriat ja kramplikkust, on paratamatult kramplik ning korrast ära ka tehniline mänguaparaat, ja muusika peamised komponendid aeg (rütm) ja kõla on moonutatud ja rikutud. Vana kõnekäänd *mens sana in corpore sano*²⁴ kehtib ka pianistile. Kuna nendest lihtsatest tõdedest tuleb koolis sageli rääkida, tasub neid ka siin meenutada.

9. Kõlaküsimusi neis teostes, mis nõuavad pedaali kasutamist (aga pedaali kasutatakse klaveril peaaegu alati), ei saa vaadelda lahus pedaliseerimise üldistest

²² Võrrelge Hans von Bülowi toredaid näpunäiteid Beethoveni sonaadi nr 29 op 106 Adagio puhul (kolmekümnekahendiknootidega koht paremas käes) või sonaadi nr 32 op 111 II osa puhul (neljas variatsioon kolmekümnekahendiknootidega).

²³ Autori märkus "leidub HTK I osa lisas" puudutab tema käsituses olnud konkreetset redaktsiooni. (*Tlk*)

²⁴ “Terves kehas terve vaim” (ld keelest).

probleemidest, nii nagu ei saa praktilist pedaliseerimist lahutada kõlast ega selle kvaliteedist, nagu olen neist juba rääkinud. Kasulik on lugusid mõnikord mängida ilma pedaali (et oleks kergem jälgida iga tooni täpsust, konkretsust ja selgust), kuid veelgi “kasulikum” on teost õppida õige pedaaliga, sest ainult pedaali abil saab kätte vajaliku kõlalise tulemuse. Sellest küsimusest on üksikasjalikult juttu pedaali käsitlevas peatükis.²⁵

10. Üks tänuväärsemaid, samas ka raskemaid ülesandeid pianistile on “kõlaperspektiivi” tekitamine. Rääkisin sellest küsimusest eespool, võrreldes muusikateost maaliga. Mis tahes polüfoonias peitub “kõlaperspektiiv”. Tuleb osata mängida väljendusrikkalt ja sõltumatult teemat ja teisi, saatvaid häáli. Polüfoonilise muusika põhitendents (*Urform*) on häälte liikumine eri suunas. Kõige puhtakujulisem näide sellest on J. S. Bachi prelüüd Fis-duur, HTK II, taktid 5355, mis on realiseeritud algusest lõpuni kahehäälsena, ja fuuga As-duur, HTK II, taktid enne lõppu. Viitan ka helide ja sõrmede liikumisele “peegelkujus” prelüüdis d-moll, HTK II, taktid 9 12 või teise osa teisele teemale Prokofjevi Neljandas sonaadis (II osa teine teema, kust on välja jäetud saatehääle kuueteistkümnendiknoodid):



Sama asi on Prokofjevi Kolmanda

sonaadi lõpupartii. See tendents vastandamine, “peegeldumine” on teostatav polüfoonilises klaverimuusikas, mis liialdab kahehäälsusega peaaesjalikult mitmekesise varjundamise, s.t dünaamilise mitmetasapinnalisuse vahenditega, mis täpselt vastab polüfoonilise faktuuri põhimõttele.

Veelgi vajalikum on “kõlaperspektiiv” orkestriteoste transkriptsioonides (nt Wagneri “Tristani” kuulsas lõpustseenis “Isolde surm” Liszti transkriptsioonis), aga ka teistes klaveriteostes, olgu siis Chopini Fantaasia f-moll op 49, mõni Beethoveni sonaatidest, Schumanni Fantaasia C-duur op 17 jne (panen lugejatele ette soovi korral ise üles otsida kõige eredamad näited).

“Kõlaperspektiivi” näiteid leiame ennekõike mis tahes polüfoonilises teoses alates J. S. Bachi ja Händeli inventsioonidest ja fuugadest, lõpetades Glazunovi, Tanejevi, Regeri, Szymanovski ja Šostakovitši fuugadega. Ent “kõlaperspektiivi” näiteid leidub küllaldaselt ka väga vastandlikkudes stiilides, millest toon mõned tüüpilised juhud:

(a) Chopini etüüd es-moll op 10 nr 6. Esimene tasapind meloodia; teine tasapind bass, terve takti või pool takti kestvates pikkades, madalates nootides; kolmas tasapind kuueteistkümnendiknootides liikumine keskmises hääles. Kui ei järgita seda loomulikku kolmetasapinnalisust, mis peagi läheb üle neljahäälsuseks, nõudes juba nelja tasapinna järgimist, siis

²⁵ Vt IV peatüki Lisa 2 H. Neuhausi raamatust “Klaverimängu kunstist”, nt 1961. (*Tlk*)

muutub kogu teose mõte ähmaseks ja ebaselgeks²⁶, kui väga ka ei püütaks mängida “väljendusrikkalt”. Mul on tulnud seda palju kordi klassis selgitada; väga tihti on keskmise hääle kuueteistkümnendiknoote mängitud bassiga võrreldes liiga valjult (vt ka alljärgnev lõik 11), mille tõttu muusika kaotab toetuspunkti, jäädes “jalutuks”. Siin on paras meenutada Anton Rubinsteini, kes nimetas mõlemat viiendat sõrme muusika juhtivateks “tarindajateks”. Kõla (alumise ja ülemine) piirjoon on muusika suhtes sama, mis raamistik pildile. Pisimgi ebaselgus (enamikul juhtudest bassiliinis alumisel piirjoonel) viib laialivalgavuse ja vormituseni; muusikateos muutub “peata ratsanikuks” (nagu õpilastele tihti seletan), kui harmoonia ja bass õgivad meloodia, või “jalutuks sandiks”, kui bass on liiga nõrk, või “kõhukaks koletiseks”, kui harmoonia õgib nii bassi kui ka meloodiat (kahjuks kuuleb seda tihti just orkestrisitustes). Kui primitiivne ja üldtuntud see kõik poleks, mida ma siin kirjeldan, tuleb seda õpilaste ees ometi sageli teha. Ilmselgelt on teadmise ja eesmärgi teostamise vahel päris pikk vahemaa (teooria ja praktika, kavatsus ja teostus, tunnetus ja tegelikkus).

(b) Chopini nokturn c-moll, esimese teema repriis (*agitato*). Seda kohta on selgelt ja plastiliselt esitada üsna raske tema tihedalt täidetud harmoonilise saate (“keskpunkt”), bassioktavite ja

üle kõige domineeriva meloodia tõttu, mida tuleb mängida üksnes viienda sõrmega. Kui siin tuleb ilmsiks “peata ratsaniku” ilmumise oht, soovitan kasutada liialdamisvõtet püüda mängida meloodiat väga valjult, saadet vaikselt ja bassi ligilähedaselt *mezzo piano*.

Analoogilist raskust kujutab Chopini Polonees-fantaasia op 61 kogu lõpuosa pärast parema ja vasaku käe unisooni kuni lõpuni.²⁷

(c) Skrjabini Neljanda sonaadi lõpuosas (*ff*) on samasugune raskus. Hoolimata saatefunktsioonis olevast, kuid valjusti kõlavast seitsme- ja kaheksahäälest akordilisest harmooniast ja tihedatest oktavitest bassis, peab meloodia, mida mängitakse ainult viienda sõrmega, olema kuulda:



Vaeselt väikesõrmelt nõutakse õige palju! Sellest järeldus tugevda viiendat sõrme igal võimalikul viisil, tee temast oma käevõlvi kõige vastupidavam sammas! (Sõrmedest räägime aga tehnikat käsitlevas peatükis).

(d) Chopini Skertso nr 3 cis-moll, teine teema Des-duur. Siin on mitmetasapinnalisust näiteks palju kergem esitada, tänu nii registrilisele

²⁶ Tüüpiline näide kolmetasandilisusest on J. S. Bachi oreliprelüüdid Es-duur ja C-duur Ferruccio Busoni transkriptsioonis.

²⁷ Äärmiselt selgelt ja väljendusrikkalt esitab seda kohta Svjatoslav Richter tänu oma suurele muusikaandele, ent ka ebatavaliselt suurtele ja jõulistele kätele. Väikeste kätega pianist peab sellistes kohtades püüdma kavaldada.

vastandamisele kui ka seepärast, et erinevad kõlakvaliteedid järgnevad üksteisele kordamööda, ega kõla ühel ajal (mis tähendab horisontaali vertikaali asemel).

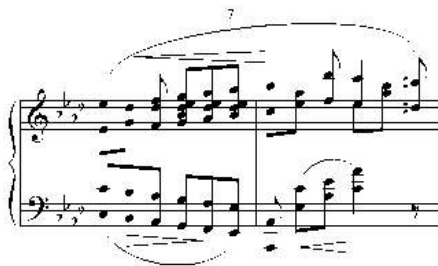
Analoogiline näide on Debussy etüüd “Vahelduvad kõlad” (teine vihik nr 10). Kuid ka siin, vaatamata lihtsamale tekstile, tuleb ülitäpse kuulmisega tabada ja sõrmedega teostada kõla erinevat kvaliteeti, mis aga nõuab juba nii kuulmise kui sõrmepuudutuse suuri oskusi.

(e) Skrjabin, Rahmaninovi, Debussy, Raveli, Prokofjevi, Regeri, Szymanovski ja teiste puhul võib kaasaegses muusikas leida hulga eriti eredaid kõla mitmetasapinnalisuse näiteid. Soovitan kõigil huvilistel otsida selliseid kohti ja lugusid ning neid õppida oma kõlatehnika täiustamise eesmärgil. Tegevusväli on siin hoomamatult avar! On selge, et kui mängija muusikaliselt mõistab, s.t kuulleb sellist mitmetasapinnalisust, leiab ta ka tingimata selle teostamise vahendid, kui ta aga veel liialt sageli takerdub oma tehnilistesse puudustesse ja ei oska muusikat mõtteliselt ette kujutada, peab õpetaja teda aitama.

11. Vägagi tihti tuleb õpilastele meelde tuletada, et pikad noodid (täisnoodid, poolnoodid, mitu takti kestvad noodid) peavad reeglina olema võetud tugevamalt, kui nendega üheaegselt kõlavad lühema kestusega noodid (kaheksandiknoodid, kuueteistkümnendiknoodid, kolmekümnekahendiknoodid jne). See on taas tähtis klaveri põhilise “puude” tõttu, milleks on heli kustumine (nt orelimängus selline küsimus taandub iseendast). Kohati on pannud mind

imestama, et isegi väga andekad õpilased ei ilmuta ennast kuulates piisavat nõudlikkust, ega anna seetõttu muusikalist kudet küllalt plastiliselt edasi. Bassikõlade ülekoormamine, n-ö müristamine (*f*) osutab sageli kultiveerimata kuulmisele. Eriti hull on müristamine Chopini muusikas, mis üldiselt ei võimalda kasutada jämedakoelisi basse (nagu Liszt'il, vastupidi, võib sageli kujutleda timpaneid ja taldrikuid bassiregistris, mis siiski ka ei tähenda seda, et klaverit peaks mängima lüües ja koputades).

12. Veel üks levinud puudus, mis hävitavalt peegeldub kõla kvaliteedis enamikul keskmiste või väikeste kätega õpilastel (eriti naisterahvastel), on poidla ülekaal viienda sõrme üle parema käega mängitud oktavites ja akordides. Eriti halb on asi siis, kui tegu on kahendatud meloodiaga, nagu näiteks Chopini Kolmanda ballaadi As-duur op 47 lõpus (näide 8); ja tuhandetes teistes samataolistes kohtades):



Neis kohtades soovitan hoolikalt õppida iga häält eraldi, selle kõrval aga mängida häid topeltnootide harjutusi alates kromaatilistest sekunditest (mida kohtab klaveriliteratuuris näiteks Raveli ja Szymanovski teostes), lõpetades oktavitega. Sellised on ka

Godovski loodud harjutused Chopini “tertside etüüdi” (gis-moll op 25) vasaku käe jaoks tehtud töötluse juurde. Siin toodud harjutuste põhiidee seisneb kahehäälses polüfoonias, mis tähendab kahe eraldi hääle mängimist eri varjundiga, ega tähenda lihtsalt topeltnootte tehnilises mõttes. Toon harjutused siinkohal ära, sest Chopini etüüdide nooti Godovski töötluses on üsna raske kätte saada. Võtan eeskujuks kromaatilised väikesed tertsid, kusjuures täpselt samasuguseid harjutusi soovitatakse teha oktavites, sekstides ja teistes topeltnootides:



- a) kaks oktavit üles ja alla
- b) Sama võib mängida *legatissimo*'s; ühesuguse sõrmestusega.
- c)
- d)
- e)
- f)
- g)

Glissando ülevalt alla.



a



h



b



i



c

Selle harjutuse eesmärk on korrata tertsi ühel ja samal kohal, pannes hääled korraga kõlama.

Ja lõpuks, kromaatiline heliredel tertsis (kahe või kolme oktavi ulatuses üles ja alla, alguses aeglaselt, pärast *presto possibile*.



d



e



j



f

Kui mängida alljärgneva skeemi kohaselt oktaviharjutust, siis harjutused (e) ja (f) näeksid välja selliselt (vt näited k ja l).



Mängida ka kromaatilisel, kolmkõlades, septakordides (vt Liszti “Etüüd 12 harjutusest”²⁸). Peatuse mõte esimesel oktavil on selles, et käsi, mis mängib ainult ühte häält oktavist, jätkaks “mällu” oktavi ulatuse, ega suruks end tahtmatult rusikasse.



Osutaksin sellele, et nende harjutuste toomiseks tehnika peatükis oleks ehk olnud palju rohkem põhjust, kuid toon nad teadlikult siinkohal ära. Tahaksin sellega veel kord rõhutada, et tehnilised harjutused on tegelikult ühtaegu harjutused kõla jaoks, ja igasugune kõlaline töö on samas ka tehniline töö ning vastupidi.

13. Ülalöelduga on tihedalt seotud väikeste kätega õpilaste seas väga levinud tähelepanematus, mille kestel nad lasevad oktavite ja akordide mängimise ajal parajasti tegevusest vabad sõrmed vajuda alla klahvidele, mille kohal sõrmed asuvad (oktavite puhul on need isegi kõik kolm keskmist sõrme, teine, kolmas ja neljas). Kui õpilane selle “võttega”

hakkab nüüd mängima valjult või väga valjult, siis sõrmed, mis kergelt puudutavad klahve, hakkavad kaasa vajutama, “tekitades kõla”. Neid armsaid sõrmekehi nimetame klassis “kaastundlikeks”.

On arusaadav, et sellest puudusest vabanemiseks tuleb aidata õpilasel selgelt kuulata tekkinud kakofooniat, peale seda saab soovitada antud kooskõlas mitteosalevaid sõrmi hoida kõrgemal ja hoolitseda, et nad üleaarustena ei puudutaks klahve. Käelaba tuleks siiski hoida madalamal (mis väikesele käele valmistab raskust, kuid on seda enam vajalik), selleks et sõrmed “vaataksid üles, mitte alla”.

Huvitav on märkida, et tõelistel virtuosidel, näiteks Gilelsil, säilitavad mängust vabad sõrmed alati vajaliku kauguse klahvidest (kunagi neid puudutamata). Sellega saavutatakse kõla täpsus ja puhtus, mis mõjub kuulajaile vastupandamatult. Seegi asjaolu osutab tähelepanu tehnilise ja kõlalise probleemi ühtsusele.

14. Rääkisin juba sellest, et pianist ei saa omandada ilusat laulvat kõla, kui ta “kõrv” ei püüa klaverile omase kõla kogu kestvust selle lõpliku vaibumiseni (*ffff...*). Seejuures ei maksa ka unustada, millist hämmastavat erksust, missugust sära suudavad esile manada pianistid näiteks Horowitz, kes väga kokkuhoidlikult kasutavad pedaali, mängivad tihti *non legato* võttega ja üldiselt oskavad “haamerklaveri” löökpilliomadusi parimas valguses paista lasta (millel muidugi pole

²⁸ Franz Liszt (1811-1886). Etude on twelve exercises (1826).

midagi ühist kuiva või koputava kõlaga).

On selge, et tuleb arendada oma mänguaparaadi kõiki eeldusi, seda enam, et klaveriliteratuur seda järeleandmatult nõuab. Kordan, et nii keskpärane kui ka suur pianist, kui nad on töökad, saavad selgeks oma psüühilisele, tehnilisele ja füüsilisele laadile vastava individuaalse kõla ning ei muutu kunagi “universaalseks” kõlamahutiks, kõikvõimaliku kõrgtehnika hoidlaks. Õnneks selliseid nähtusi ei leidu. Esituse universaalsusest saab rääkida ainult kogu muusikaajaloo kontekstis. Peab nõustuma teadmise, et esituskunsti suurimad saavutused sünnivad sel hetkel ja sinna ka jäävad (nagu Mozarti või Bachi, Anton Rubinsteini või Rahmaninovi, Paganini või Liszti mäng). Kurvastada siiski ei maksa; nende asemel sünnivad uued. Kunst on selles mõttes sama kestav kui loodus ise.

Räägin üldtuntud tõesid, kuid teen seda nimme. Kui lihtsad tõed unustada, võib jõuda väärade arvamuste ja pretensioonideni, millega tuleb niigi igal sammul kokku puutuda.

Võiksin kõlaga töötamise kohta tuua veel hulga näiteid, mis päevast päeva ilmnevad vahetult õpilastega tegeldes. Olen peaaegu kindel, et jätsin rääkimata midagi väga olulist ja samal ajal võib-olla peatusin teisejärgulistel küsimustel. Kartes ise tüdineda ja ära tüüdata lugejat, mõtlen siinkohal punkti panna. Pealegi ei kavatsenud ma neid märkmeid muuta klaverimängu õpikuks.

Märkmeid kõlast tahaksin aga lõpetada sõnadega, mida vahel ütlen oma õpilastele: kõla peab olema mähkunud vaikusesse, kõla peab puhkama vaikusel nagu vääriskivi sametises karbis.

Tõlkinud **Maris Valk-Falk**,
keeleliselt toimetanud Leelo Laurits

KONKURSIKROONIKA

Viies eesti noorte pianistide konkurss Tartus

22.-26. aprillini 2005 toimus Tartus viies Eesti noorte pianistide konkurss. Osavõtjaid oli 79, esineti kolmes vanuseastmes. Pianiste hindas väga kogenud žürii - esimees Hui-Ying Liu-Tawaststjerna (Helsingi Sibeliuse Akadeemia); liikmed: Lilian Semper (EMTA), Lembit Orgse (EMTA, G. Otsa nimeline Tallinna MK), Ülle Sisa (G. Otsa nimeline Tallinna MK) ja Ruth Ernstson (H. Elleri nimeline Tartu

Tulemused

Noorem vanuserühm

I koht: Daniil Gretšnev (Narva MK,

õp L. Homjakova),

Joosep Teppo (Keila MK,

õp E. Teppo)

II koht: Damaris Ilves (TMKK,

õp M. Roots)

III koht: Algis Pauljukaitis

(Elleri kool, õp K. Leivategija)

Diplomid: Johan-Erik Kõlar

(Vanalinna MK, õp K. Suss),

Joonas Mattias Sarapuu

(Vanalinna MK, õp K. Suss),

Teele Maria Tuvi (Elleri kool,

õp K. Leivategija),

Anna-Madleen Poll (TMKK,

õp M. Pakri),

Madli Marje Sink (TMKK,

õp M. Pakri),

Leo Kaldas (Narva MK,

õp T. Gontšarova),

Hindrek Pärg (Nõmme MK,

õp T. Kurik),

Rasmus Raide (TMKK,

õp E. Saviauk),

Liina Luht (Elleri kool, õp T. Konks)

Keskmine vanuserühm

I koht: Ruslan Stroggi (Narva MK, õp I. Jakovleva)

II koht: Holger Marjamaa (TMKK,

õp A. Sarrap),

Sigrid Tõldsepp (Nõmme MK,

õp T. Kurik)

III koht: Joonatan Jürgenson

(Elleri kool, õp K. Leivategija),

Maria Zezulina (Jõhvi MK,

õp J. Anufrikova),

Julia Gromova (Jõhvi MK,

õp N. Kirilova)

Diplomid: Elsa Ridal (Sillamäe MK,

õp E. Kondratenko),

Grete Jädal (Elleri kool,

õp I. Joamets),

Georg-Mirek King (TMKK,

õp M. Roots),

Elle-Riin Volmer (TMKK,

õp M. Roots),

Andrei Vorobjov (Ahtme MK,

õp A. Kill)

Vanem vanuserühm

II koht: Eva Vorobjova (TMKK,

õp A. Kuuseoks),

Jaanus Vogelberg (Elleri kool,

õp P. Taniloo)

III koht: Olga Rassadkina (TMKK,

õp M. Pakri),

Kirke Karja (Elleri kool,

õp T. Joamets),

Liidia Ilves (TMKK, õp V. Roots)

Diplomid: Johan Randvere (TMKK,

õp M. Jürisson), Jakob Teppo

(TMKK, õp E. Saviauk), Aleksandra

Kamenskaja (TMKK, õp K.

Sumera), Aleksandra Olenina (Narva

MK, õp L. Jarovaja), Leila Röömel

(Viljandi MK, õp M. Loik)

Kuues rahvusvaheline Chopini loomingule pühendatud Läänemere maade noorte pianistide konkurss

28. jaanuar - 5. veebruar 2006

Tulemused:

Grand-Prix

Sergei Redkin

(Venemaa, Sankt-Peterburg)

Noorem vanusegrupp

(kuni 12-aastased)

I koht: Mihhail Iljassov (Venemaa, Moskva)

II koht: Nodira Dadamuhamedova (Usbekistan, Täökent)

III koht: Leo Kaldas (Eesti, Narva)

Keskmine vanusegrupp

(13-15-aastased)

I koht: Ruslan Strogi (Eesti, Narva)

II koht: jäi välja andmata

III koht: Hristina Sapeljak (Ukraina, Harkov)

Vanem vanusegrupp

(16-18-aastased)

I koht: Michal Kozlowski (Poola)

II koht: André Hære (Norra)

III koht: Jekaterina Gumenjuk (Venemaa, Sankt-Peterburg)

Diplomi pälvis Eesti osalejaist Daniil Gretšnev Narva Muusikakoolist

Kolme kooli konkurss

Tallinna Muusikakeskkooli, Tallinna G. Otsa nimelise muusikakooli ja Tartu H. Elleri nimelise muusikakooli klaveriõpilaste konkurss toimus 18.-19. novembril 2005 Otsa-koolis.

~ ürii: Lilian Semper, Jana Peäske, Siim Poll, Andres Mutso premeeris järgmisi õpilasi:

I kursus, IX klass

I koht: Jelena Matvejevskaia (TMKK, õp. M.Pakri)

II-III koht: Johan Randvere (TMKK, õp.M. Jürisson), Jakob Teppo (TMKK, õp. E.Saviauk, M.Martin)

Diplomid: Anna Ehrenberg (TMKK, õp.K.Sumera), Kirke Karja (Elleri-kool, õp.T. Joamets), Mathei Florea (TMKK, õp.M. Mikalai), Kairi Kaldoja (Elleri-kool, õp.T. Joamets), Kristiina Rokaševitš (TMKK, õp.E. Saviauk, M. Martin), Darja Sedler (Otsa-kool, õp.Ü. Sisa), Mari Visnapuu (Elleri-kool, õp. P.Taniloo)

II kursus, X klass

I koht: Liidia Ilves (TMKK, õp. V. Roots)

III koht: Valeria Sorokovskaja (Otsa-kool, õp.Ü. Sisa)

Diplomid: Sandra Meindok (õp.A. Nahkur, T. Nahkur), Anni Poska (TMKK, õp. R. Ruubel), Aleksandra Kamenskaja (TMKK, õp.K. Sumera), Maila Laidna (Elleri-kool, õp. E.Hansberg), Jevgenija Motšalova (Otsa-kool, õp.L.Orgse),

Pille Piir (Otsa-kool, õp.R.Taal), Olesja Voronjuk (Otsa-kool, õp. I. Rimmel)

III kursus, XI klass

III koht: Märten Karm (Elleri-kool, õp.P.Taniloo), Inessa Volkova (TMKK, õp.M.Mikalai)

IV kursus, XII klass

I koht: Rain Rämmal (Otsa-kool, õp.L.Orgse), Valeria Stojakova (Otsa-kool, õp. L.Orgse)

II koht: Kersti Matkur (Otsa-kool, õp.Ü.Sisa), Laura Vaikma (TMKK, õp.A.Nahkur, T.Nahkur)

III koht: Maarja Kindel (TMKK, õp.M.Mikalai), Maria Komarova (Otsa-kool, õp.I.Rimmel)

Diplomid - Anna Igoševa (TMKK, õp.M.Mikalai), Olga Kulikova (Otsa-kool, õp.I.Rimmel), Jelena Bessonova (Elleri-kool, õp.R.Ernstson), Kristi Kapten (TMKK, õp.A.Nahkur, T.Nahkur), Sille Voznesenski (Elleri-kool, õp.E.Hansberg)

MUUSIKATERAAPIA - imeline võti loovuse avamiseks

KATRIN KULDJÄRV

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia täiendkoolituse raames toimusid novembris 2005 ja jaanuaris 2006 kursused muusikateraapia alal. Kursusi viis läbi Rootsisis väljaõppe saanud muusikaterapeut Dali Kask.

Läksin kuulama huvi ja ootusega leida midagi põnevat ja ergastavat. See, mida ma nelja päeva jooksul kogesin, püstitas mitmeid küsimusi. Kui palju märkame helisid, vaikust või inimesi enda ümber? Kas oleme teadlikud oma loovuse tegelikust potentsiaalist? Kas klaveriõpetajana saaksime kasutada muusikateraapiat oma õpilaste suhtes, et aidata neil jõuda iseendani ja äratada neis tugev soov end muusika kaudu väljendada? Viimasel ajal räägitakse väga palju sellest, et lastes on vaja arendada oskust improviseerida. Kus on peidus need impulsid, mis vallandavad loomingu protsessi? Kas muusikateraapia ekspressiivne suund võib siin abistavalt kaasa rääkida?

Kui küsida, mis on muusikateraapia, siis paljude jaoks seostub see sõna tunniajase muusikakuulamisega horisontaalasendis, kõrvaklapid peas. Norra muusikaterapeut Even Ruud selgitab: “Muusikateraapia on muusika kasutamine uute tegutsemisvõimaluste loomiseks.” Kanadalanna Leslie Bunt defineerib muusikateraapia mõistet järgnevalt: “Muusikateraapia on helide ja muusika kasutamine kliendi ja

terapeudi vahelises arendavas suhtes, et toetada ja soodustada füüsilist, vaimset, sotsiaalset ja emotsionaalset heaolu.”

Muusika, klient ja terapeut otsivad koos lahendusi elamiseks.

Tänapäeva kiirel, info üleülduse all kannataval ajastul on ajamure meie lahutamatu kaaslane. Ei jätku aega oma perele, lastele, rääkimata iseendast. Ka klaveriõpetajana töötades on vaja 45 minuti jooksul olla pedagoog, psühholoog, sõber, lapsevanem, mängukaaslane, elutark nõuandja jne. Ometi oleks kasulik ka klaveriõpingute kestel tegelda muusikateraapia selle poolega, mis avab loovuse ja viib rännakule hingemaailma. Pole välistatud, et keegi õpilastest vajab muusikateraapia meditsiinilis-füsioloogilist tervendavat toimet. Tahaksingi lahti rääkida need kaks aspekti.

Muusika avaldab mõju nii vaimsel, füüsilisel kui ka sotsiaalsel tasandil. Me kõik kogeme oma elus kriisimomente. Sellistel hetkedel on muusika väljund meie emotsioonidele ja võib pakkuda lahendusi olukordadele, mis tunduvad ummikseisudena.

Füüsilisel tasandil on helisid vastuvõtva organiks kõrv. Kõrv areneb 1822 loote elunädala jooksul. Loode kuuleb ema südametukseid sellest kujuneb alus elurütmile. Looteas kuuldu talletub mällu.

Tooksin näiteks eksperimendi, kus last ootav ema luges ette luuletust. Kui laps oli sündinud, luges ta ette kahte erinevat luuletust, millest üks oli see, mida ta oli lugenud last oodates. Looteeas kuulnud luuletusele reageeris laps kiiremate imemisliigutustega ta mäletas seda!

Muusikalised mälestused on ka viimased mälestused, mis inimesest lahkuvad.

Kõik see näitab, et helid ja muusika jäädvustavad meisse emotsionaalseid hetki, mida me oma igapäevases elus teadlikult ei mäleta, kuid mida alateadvus ära tunneb ja teatud tingimustes loovalt interpreteerib. Paljud heliloojad on oma muusika kaudu iseendale artiks. Läbi teosesse organiseeritud muusika elatakse välja talletatud kogemused, hingelised ja vaimsed tõed. Tuntud on tõsiasi, et ka interpretide puhul võib kõnelda sobivusest teatud helilooja või muusikastiiliga. Intuiitiivselt valime esitamiseks seda muusikat, milles näeme võimalust välja öelda endale vastuvõetav elufilosoofia.

Ka õpilastele repertuaari valides tuleb kaua mõtiskleda, mis oleks temale tuttav ja omane. Loomulikult ei taha ma väita, et kõik vähem sobilik peab saama kõrvale tõrjutud. Muusik, kes on tuttav ajalookäigu läbinud heliloojate loominguga, arendab oma stiilitunnetust, kuid omad lemmikud jäävad ikka.

Läbi hingelise vajaduse mõjutame ka oma füüsilist seisundit. Muusika erinev füüsiline mõju avaldub erinevate võnkesageduste kaudu. Inimese kuulmislävi on 16-20000 Hz (klaver 27,5 Hz 4186 Hz). Heli tugevuse mõõtmised detsibellides annavad valuläveks 125 detsibelli. Heli

vibratsiooniline ravimeetod oli tuntud juba muistsetel aegadel. Idamaade meditsiin tunneb tõde, et igal organil on hing, millel on talle ainuomane helivibratsioon. See kahjustab vastava organi haigestumisel. Selgitava näitena võib tuua olukorra, mil kogeme hääle muutust nohu või haigestunud kurgu puhul.

Organismi akustilised tsoonid moodustavad väljade dünaamilise süsteemi, mida genereerivad kõik organismi füsioloogilised süsteemid ja organid oma funktsioneerimise protsessis. Oluline on ka vastastikune toime väliskeskkonna füüsilise-keemiliste faktoritega. See akustiline väli on kujunenud evolutsiooni arengu käigus, alates ?estidest ja urinatest ning lõpetades kaasaegse helikeelega. Helisid võtavad vastu mitte ainult kuulmisretseptorid, vaid ka organite, kudede ja raku teadvus. Kui minna uuringutes veelgi kaugemale, siis lingvistilise geneetika meetodid ja matemaatiline lingvistika on kindlaks teinud, et DNA kromosoomide (DNA struktuuri kinnitunud kemikaalide kogum) järgnevus on kõnetaoline struktuur, mis suhtleb inimese teadvuse ja kõnega. Teatavasti on DNA molekul kujult kaksikspiraal, mille osad on omavahel ühendatud nn alustega. Alused kujutavad endast keemilisi ühendeid, mida on nelja sorti. Neid ühendeid tähistatakse tähtedega. Moodustuvad kolmest tähest koosnevad "sõnad", kus iga "sõna" vastab ühele kahekümnest aminohappe tüübist. Aminohapped haakuvad omavahel erinevates kombinatsioonides suvalises järjekorras, et toota erinevaid valke. Ometi valitseb selles järjestuses rütmiline kord. DNA kromosoomide

keel ja inimese kõnel on ühised juured ja universaalne grammatika. Oletatakse, et DNA kromosoomide solitoni väli võib olla vahendajaks inimkõne väliste koodide ja kromosoomide sisemiste koodide vahel.

Teadlased ei välista, et on võimalik genoomi töömehhanism talle omase kvaasiteadvusega. Sellisel biokompuutril võib olla holograafiline mälu ning võime genereerida ja ära tunda kujundeid, mis ilmnevad mõtte ja sõna tulemusel. Heli on realiseenud mõtte, millel on oma salakeel. Huvitav on vaadelda geneetiliste koodide rütmilisi mustreid. Meenuvad vaidlused selle üle, mis oli enne kas rütm või heli? Inimene projekteerib oma sisemist koodi läbi kunsti, olgu selleks siis kujutav kunst või helide maailm. Iga looja on kordumatu oma rütmilises ja akustilises keeles, nii nagu on kordumatu iga hetk, mille läbime. Sotsiaalsel tasandil võib muusika nii ühendada kui ka eristada. Eristamine toimub vastavalt inimese arengutasemele ja vaimsele vastuvõtuvõimele. Ühendamisel osaleb täpselt sama kriteerium, kuid siin tuleb arvesse uus moment, mis võib ühendada täiesti erineva tasandiga inimesi ja tekitada ühtekuuluvuse ning mõistmise. Selliseks momendiks on kokkupuuted loovuse tasandil. Siinkohal tahaksin kirjeldada neid muusikateraapia võtteid, millega kursusel olles kokku puutusin ja mille puhul kogesin erilist loomingulist avatust ning universaalset kokkukuuluvustunnet. Just see tasand oleks lähtepunkt ka laste julgustamisele ise teha, kuulata ja kuuldule omamoodi vastata. Kuidas panna inimene leiutama ja fantaseerima? Üks äärmiselt meeldiv

võimalus oleks muusika “joonistamine”, ütleksin isegi muusika “värvimine”, sest igauks ei ole osav kujutava selgekontuurilist pilti. Võib eelnevalt kokku leppida, et kõik panevad oma joonistusele hiljem pealkirja. Samas võivad ka kaaslased välja pakkuda oma pealkirjad. On huvitav jälgida, kas tekib kujundlikku sarnasust ning kuivõrd erinevad on muusika tõlgenduse variandid värvis ja pildis.

Teine võimalus eeldab pillide olemasolu. On vajalik osalejate väiksem või suurem rühm. Igaüks saab omale hetkel meelepärase pilli, millel mängida. Pillidena sobivad ksülofonid, trianglid, tamburiinid, kuljused, trummid, kellad, väikeste oskuste eeldusel ka klaver, viul jne.

Esiteks katsetatakse koosmängu nii, et igauks otsib ja tunnetab oma rütmi. Taotluseks ei ole kunstiline tulemus, vaid eneseväljendus oma sisemise pulsi kaudu. Võimalusel sulab ansambli mäng kokku üheks rütmipulsiks. Selline koosmusitseerimine annab ühtekuuluvustunde ja võimaluse teisi haavamata “oma arvamus” välja öelda. Teiseks variandiks on ühe instrumendi soolo, mille kestel teised instrumendid mängivad tasem.

Kolmanda võimalusena võib katsetada tõelist soolomängu, mille kestel teised mängijad kuulavad ja soolo lõppedes vastavad kuuldule omal moel. See võib jätta enneolematu kogemuse oma isiku tunnetusest. Jäädvustub positiivne teadmine, et sind kuulatakse mistahes situatsioonis ja sulle vastatakse. Neljanda variandina võivad kaks mängijat pidada dialoogi. Mänguvõimalusi võib ise juurde fantaseerida.

Selliste tundide läbiviimine koolides eeldab vastava väljaoppega inimeste olemasolu ja töö väarikat tasustamist. Siia tekibki järjekordne pundar takistus. Puudub vastav põhjaliku koolituse saanud pedagoogide kaader, napib töövahendeid (pillid, pliiatsid, värvid, paber jne). Ja mis koige olulisem kas aktsepteeritakse sellise oppe-teraapia vajalikkust piisaval määral, et tekiks võimalused selle teostamiseks koolides ja mujalgi. Meie ajastu on orienteeritud lineaarsele motlemisele, intellekti ja loogilise motteahelaga protsessidele, intuiitiivne, loominguline protsess on maha surutud. On küsitav, kas see viib isiksuse arengus positiivse tulemuseni? Isiklikult pean kunsti, sealhulgas muusika loovat jõudu elu arengut edasiviivaks energiaks. Muusika sünnib inimese kehas ja leidnud vastukaja, vabaneb sealt ümbritsevasse atmosfääri. Muusika on kohtumine oma siseruumiga, liikumine sellises sügavikus ja korguses, mida inimesena ärkvel olles vahel pelgame omaks votta. Muusika on voimeline muutma materiat. Kui vaadata Masaru Emoto raamatut “Vee sonumid” (välja antud OÜ “Tuul ja Nool” poolt aastal 2005),

siis näeme, mis juhtub veekristallidega muusika mõjul. Inimene koosneb 70 protsenti veest. Mis võib toimuda meis muusika mõjul?

USA muusikaterapeutid on teinud katseid ja todenud, et Dvo áki tšellokontsert aitab ravida polveliigeseid, Bachi kontsert kahele viiulile ravib südant, Austraalia aborigeenide muusika mõjub hästi jalgadele, vene õigeusu kirikumuusika mõjub positiivselt päikesepoimikule (energeetiline keskus), Mozarti muusika soodustab ajutegevust, aafrika trummid ja basskitarri helid mõjutavad seksuaaltundeid, rockmuusika mõju pea- ja seljaaju struktuurile on aga analoogiline koige toksilisemate narkootikumide mõjuga.

Lopetaksin lootusega, et üha rohkem huvitutaks muusika sügavast mõjust ja opitaks rakendama muusika teraapilist olemust igapäevases elus. Usun, et ka Eestis luuakse peagi rohkem võimalusi muusikateraapia kui eriala põhjalikuks oppimiseks.

Suur tänu Dali Kasele, kelle tasakaalukas ja harmooniline olemus ning väga heal tasemel teadmised äratasid koigi kursusel osalenute seas soovi taas kohtuda.

WILHELM TILTINGIST -

ühest keerulise saatusega Eesti pianistist

ALO PÕLDMÄE

Kuuskümmend seitse aastat tagasi, 1939. aasta suure *Umsiedlung*'i ja veel mitu aastat kestnud minekute järellaine tagajärjel lahkus Eestist Saksamaale erinevatel andmetel kuni 13 000 baltisakslast, kelle hulgas oli pereliikmetena loomulikult ka eestlasi (see arv erinevates allikates oluliselt kõigub).

Lahkumiste tagajärjel jäi tuntav tühik ka muusikute ridadesse. Küllaltki

paljud baltisaksa päritolu muusikud jäid pidama Lübeckisse, osa neist lausa pikaks ajaks. Väljapaistvamatest muusikutest sidusid end vana hansalinna Lübeckiga Tallinna konservatooriumi õppejõud viuldajad professor Johannes Paulsen (tema surigi Lübeckis juba 1945. aastal) ja Alfred Pappmehl. Pianistidest olid nendeks esimene eesti naisprofessor, pianist Sigrid Antropoff-

Hoerschelmann (oli 1947-1958 Lübeckis rahvaulikooli lektor-pianist, andis kontserte 1961. aastani, esines pianistina veel oma sajandal sünnipäeval) ja Tartu Kõrgemast Muusikakoolist Wilhelm Tilting. Kõik eelnimetatud valisid kes pikemaks, kes lühemaks ajaks oma elukohaks Lübecki. Võib oletada, et üheks põhjuseks, miks paljud Eestist tulnud inimesed just sellesse linna tõttasid, on see, et sõja lõpul oli Lübeck Punase Risti kaitse all (kuigi liitlased sellest vähe hoolisid). Põhilised siintoodud andmed Wilhelm Tiltingist olen saanud Saksamaalt Lübeckist Wilhelm Tiltingi abikaasalt Ljuba Tiltingilt.

Isiklikult sain esimesi pidepunkte Wilhelm Tiltingi kohta 1997. aastal Tartu Elleri nimelise muusikakooli



Wilhelm Tilting

klaveriõpetajalt Aime Karmilt, kes uuris järjekindlalt Tartu Kõrgema Muusikakooli ajalugu. Aime Karmi initsiatiivi tulemusel selgus ka Tiltingi õpetaja Adele Brosse edasine saatus Saksamaal ja tema surmadaatum. Kui sattusin 1997. aastal Lübeckisse, asusin otsima Tiltingi kunagist elukohta, kus pidi elama tema lesk Ljuba Tilting. Lübecki raamatukogu direktor professor Schweitzer lõi lahti linna telefoniraamatu ja luges sealt ette: “Klavierspieler und Dozent Wilhelm Tilting Lübeck, Hohelandstrasse 22”, mis tähendas, et Tiltingi surma järel 1979. aastal pole telefoniraamatusse parandust sisse viidud. Nii leidsin hõlpsasti üles proua Ljuba Tiltingi, kellelt oli võimalus saada ülevaade Tiltingi kogu tegevusest Saksamaal. Mõningaid materjale andis Ljuba Tilting ka muuseumile. Tegin siis temaga ka intervjuu. Kontakt proua Tiltingiga on mul tänini säilinud.

Viimati külastasin teda 2004. aasta novembris. Ljuba peab Eestit tänaseni oma kodumaaks ja endale kõige armsamaks, nagu enamik baltisakslasi.

Wilhelm Tiltingi tegevusest väljarändamise eelsel ajal enne 1939. aastat

Wilhelm Tilting sündis Valgas 28. juulil 1911. aastal. Klaveriõpinguid alustas ta kuueaastaselt oma tädi Adele Kippeli juures. Tal oli eriline anne mängida kuulmise järgi. Seitsmeaastase poisina esines ta perekonnapidudel ja mängis kõiki tolle aja tähtsamaid ?laagreid ja moetantse.

1928. aastal lõpetas Tilting Tartu Saksa gümnaasiumi. 1926-1931 õppis ta Tartu Kõrgemas Muusikakoolis Adele Brosse klaveriklassis. Brosse oli range õpetaja ja seda sai Wilhelm ka oma nahal tunda (Ljuba Tiltingi mälestuste järgi). Kui sõjaeelses Tartus tegutsenud muusikapedagoogidest on kõige tuntum



Adele Brosse klaveriklass 1931(?) aastal. Keskel W. Tilting ja Adele Brosse.

Heino Eller ja tema nn Tartu heliloojate koolkond, siis mõneski teises valdkonnas oli tase samuti kõrge. Sisuliselt oli tase lähedane Tallinna konservatooriumile. Mõnes osas oldi Tartus isegi edumeisem, näiteks oli seal esimesena Eesti muusikakoolidest õppeainena kavas klaveriõpetuse meetodika ja pedagoogika. Klaveriklassi edukusele aitas kindlasti kaasa Adele Brosse. Brosse töövõime oli väga suur. Tema klassis oli igal aastal kuni kolmkümmend õpilast ja nad said reeglina eksameil kõrgeid hindeid. Adele Brosse tuntumaid õpilasi on Laine Mets, Erna Saar, Eugen Kelder, Hilja Olm, Selma Kaudre, Aleksandra Sarv, Mall Sarv, Aime Karm. Mitmed neist mängisid aastakümnete jooksul eesti muusikaelus olulist rolli. Tänapäevani on neist aktiivselt tegutsemas Erna Saar. Sõja ajal läksid mitmed Brosse õpilased välismaale, lisaks Tiltingile Lea Lesta Saksamaale ja Hilja Saarne Rootsi. Brosse ise läks *Umsiedlung*'i käigus Ida-Preisi aladele ja sattus Ida-Saksamaale, elas elu lõpuni Rostockis, kus suri 5. mail 1956. aastal. Ljuba Tiltingilt sain muuseumi kogusse kaheksa Brosse kirja Wilhelm Tiltingile aastaist 1950-1959. Kirjadest peegeldub Adele Brosse jätkuv liigutav hoolitsus ja mure oma lemmikõpilase käekäigu pärast. Eriti muljetavaldav on suur veenmisjõud, millega ta püüab Tiltingile sisendada tema erilisi võimeid pianistina ja tema võimet ka rasketest olukordadest välja tulla. Võib ju ette kujutada, milline depressioon võis Tiltingil olla, kui ta pidi aastaid aktiivsest pianistitegevusest eemal olema. Wilhelm Tiltingi teadaolev esimene esinemine muusikakooli kontserdil oli 1927. aastal, kui Tartus algas taas äge

võitlus kahe muusikaõppeasutuse vahel, seekord siis Tartu konservatooriumi ja Tartu Kõrgema Muusikakooli vahel. Aastaid kestnud võitlus nõudis muusikajuhtidelt tohutut energiat ja tulemuseks oli see, et peale jäi Tartu Kõrgem Muusikakool. Oma esimesel kontserdil mängis Tilting Beethoveni Variatsioonid F-duur ja Chopini etüüdi Ges-duur op 10. Veel teoseid järgmistelt esinemistelt: Chopini Ballaad As-duur, Saint-Säensi "Beethoveni teema variatsioonidega" kahele klaverile (koos Arvid Redlichiga), Liszti Ungari rapsoodia nr. 11, Vanemuise kontserdil 1929. aastal Beethoveni sonaati op 53, siis veel Schumanni "Davidsbündlerite tantsud", läti helilooja J?zeps V?tolsi "Variatsioonid läti teemale" jm. Vahetult enne lõpetamist 1931. aastal oli Vanemuises suur kontsert, kus Tilting mängis Mihkel Lüdigi Andantet ja skertsot kahele klaverile (koos Hilja Neumaniga), Skrjabini Neljandat sonaati ja Liszti "Campanellat". Lõpuaktuse kontserdil esitas Tilting I osa Chopini f-moll kontserdist. 1932. aastal sooritas Tilting lõpueksamid nagu tol ajal kombeks eksternina Tallinna konservatooriumi juures. Pärast kooli lõpetamist jäi ta veel mõneks aastaks muusikakooli nn täienduskursusele. 1935. aastast alustas ta aga Tartu Kõrgemas Muusikakoolis juba tööd täieõigusliku klaveripedagoogina Olav Rootsi asemel, kes võttis sel ajal juba suuna Tallinna poole. 1935. aasta 7. oktoobri Postimehes ilmus artikkel "Ed. Oja ja W. Tilting TKMi uued õppejõud". Tiltingi kohta on öeldud: "[...] *Vimastel aastatel on Tilting tegutsenud eraklaveriõpetuse alal Tartus, esinedes ühtlasi pianisti-saatjana kui ka solistina ja kaastegelasena paljudel*

kontsertidel ja pidustustel.”

Paralleelselt õppejõutööga algas ka väga aktiivne loominguuline periood soolopianistina, pianistina kammeransambleis ja klaverisaatjana. Tartu Kõrgemas Muusikakoolis oli reeglina neli põhiklaveriõpetajat. 1939. aasta seisuga olid nendeks Wilhelm Tilting, Adele Brosse, Leonid Milk ja Irmgard Kaudre. Klaveritunde andsid aga lisaks veel Adele Hippus, Olav Roots ja ka selline suurus nagu Artur Lemba. Huvitav on jälgida muusikakooli kontsertide kavu, kus õpilased esinevad üsna tihti koos oma õpetajatega. Tiltingi õpilastest figureerivad kontsertidel Maie Mikk, abikaasa Ljuba Tilting, Aino Nahkur, Eva Luck, Alli Tauts, Hilja Kangro, Silvia Haugas, Ilmari Saava, Endahele Vilper...

Kuidas aga käis Ljuba Tiltingi kui Wilhelmi õpilase käsi, seda jutustas ta ise: *“Olin 16-aastane kui lõpetasin Tartus saksa gümnaasiumi ja kavatsesin astuda Tartu Kõrgema Muusikakooli klaveriklassi. Valmistusin eksamiteks Wilhelmi juhendamisel, ta oli väga range õpetaja, kuid õpilased armastasid teda väga. Mina armastasin nii, et meist sai paar. Olin Wilhelmi õpilane muusikakoolis, kuid ei lõpetanud kursust, sest tuli ärasõit Saksamaale.”*

Tiltingist sai koos Evald Turganiga 1930. aastate teise poole Tartus üks aktiivsemaid kontsertesinejaid. Neil aastail kontserdiarvustajana tegutsenud helilooja Eduard Oja märkis alati Tiltingi esinemiste “väarikust, tasakaalukust, oskust leida sobivat kontakti solistiga.” Kui kontrabassivirtuoos Ludvig Juht oli 1935. aastal Eestis külaskäigul, siis klaveripartneriks valis Juht just Tiltingi.

Esinemisi oli Tiltingil ka mitmetel suurüritustel nagu Tartu Helikunsti Seltsi 10. aastapäeval klaverikvinteti koosseisus, H. Elleri 50. juubelil 1937. aastal Elleri Viulisonaadiga nr 1 koos Turganiga, muusikakooli direktori Harald Laksbergi 50. juubelil (Chopini Polonees As-duur), kooli 10. aastapäeval (Bleive Klaverisonaat), 5. märtsil 1939 on esinemine Chopini Fantaasiaga f-moll õpetaja Adele Brosse 70. juubeliaktusel. Üks Tiltingi viimaseid esinemisi oli 12. mail 1939 õpilasõhtul, kus ta mängis Leo Virkhausi Klaverisonaati. Veel oli Tilting nõutud klaverisaatja mitme koori, teiste hulgas Tartu Akadeemilise Meeskoori juures. Kooriga tegi ta kaasa ka Euroopa turnee.

Saksamaal

Saksamaal jäädigi algul pidama Posenisse (tänapäev Poznan). See oli just Poolalt äravõetud linn ja poola elanikkond asendati sakslastega, kellest said okupeeritud territooriumi uued elanikud. Tolleaegne saksa propaganda ütles nii: *“Olete Saksamaa iidse territooriumi uusasukad.”* Siinkohal tsitaat 1940. aasta 2. märtsi postkaardilt, mille Tilting saatis Tartusse endisele õpilasele Endahele Vilperile: *“[...] Nagu näete, olen nüüd Posenis. Siin on juba hoopis teine asi, minu kutselal on palju avaramaid väljavaateid. Otsin endale korterit, aga see asi ei taha ikka veel areneda. Korteriüksimus on siin väga raske lahendada, niisama ka klaveri üksimus, olgu et mitmed baltisakslased tõesti häid said. Niipea kui endale ka ühe saan, paberid selleks on kõik juba olemas, hakkam tublisti harjutama. Kuidas Teil käsi käib? Palun harjutage korralikult ja ärge tehke minule häbi.*

Teile kõige paremat soovides W. Tilting.”

Esimene Tiltingi avalik soolokontsert Saksamaal oli 17. juulil 1940 Poseni Ülikooli saalis. Kavatas Beethoveni “Waldsteini sonaati”, Skrjabini Neljas sonaati ja Brahmsi neli klaveripala op 119. Kaastegevad olid sopran Marta Stern ja klarnetist Erwin Busch. Algas väga aktiivne soolo esinemiste periood. Järgneva kahe aasta jooksul toimus kaheksakümmend osalemist kontsertidel. Neist kaalukaim oli 1941. aasta 21. veebruari kontsert Berliini Meistersaalis kontserdisarja “Noored kunstnikud” raames. Veel esinesid sel kontserdil viiuldaja Ludwig Bies Saarbrückenist ja pianist Hartmut Wegener Berliinist. Tilting mängis Skrjabini Neljandat sonaati, Brahmsi klaveripalu op 119 ja Mozarti Sonaati D-duur.

1941. aasta oli väga paljulubav 1. jaanuaril avati Posenis muusikakool, kus Tiltingile anti juhtida oma klaveriklass. Ja veel, samal aastal õnnestus tal õppida lühikest aega Berliini Kõrgemas Muusikakoolis professor Martinsseni juures. Kõike

seda õnne jätkus kahjuks vaid 1942. aasta veebruarini, siis võeti ta teenima sõjaväkke, Wehrmacht. Kolm aastat möödus sõjas. Kus Tilting täpselt need aastad viibis, ei ole õnnestunud teada saada.

Ljuba Tilting kirjutab oma mehe eluloolises ülevaates, et ta vabastati vangistusest 23. juunil 1945 ameerika sõjaväe poolt, mis tähendab, et lahingute käigus oli Tilting sattunud ameeriklaste kätte vangi.

Tilting asus elama Lübeckisse ja sukeldus sedamaid linna muusikaellu. Ta liitus ka Lübeckis sõja lõpus moodustatud eestlastest muusikute trupiga, mille nimeks sai “Eesti kunstnikud Lübeckis”. Selle ideeeline ja vaimne juht oli dirigent ja vioolasolist Endel Kalam. Tiltingil oli selles trupis ka mitmeid tuttavaid muusikuid. Truppi kuulusid lauljad Naan Põld, Andrei Christiansen, Lydia Aadre, viiuldaja Carmen Prii, pianistid Karin Prii-Raudsepp, Erika Kalam ja Lea Lesta, helilooja Paul Tammeveski, meeskvartett “Heli 4” ja naisvokaalansambel.

Esineti arvukatel kontsertidel ameerika



*Lübecki Klaveritrio
koosseisus
Hildegard von Krafft,
Wilhelm Tilting
ja Otto Kober*

ja inglise okupatsioonitsoonis. Kaalukad esinemised olid Tiltingile 29. ja 30 detsembril 1945 Lübecki Aegidieni saalis, kus ta esitas Liszti Ungari rapsoodia nr 12, Sibeliuse “Romansi” ja Selim Palmgreni pala “Maiöö”. 24. veebruaril 1946, Eesti Vabariigi aastapäeva kontserdil Colosseumi saalis esines ta koos eesti lauljate Lydia Aadre, Liidia Vohu ja Lübecki eesti laagrite ühendatud segakooriga August Ruuti juhatusel. Vaatamata sõjavintsutustele oli Tilting pianistina arvestatava vormi säilitanud, selle tunnistuseks oli fakt, et teda kutsuti andma kontserti koos laulja Andrei Christianseniga Lübecki kõige autoriteetsema kontserdiorganisatsiooni “Ernst Roberti” poolt. Selle firma kontsert toimus 13. oktoobril 1945 Aegidieni saalis. Solistina esitas Tilting sellel kontserdil Schumanni “Davidsbündlerite tantsud”, Chopini Fantaasia f-moll, Nokturni cis-moll ja Poloneesi As-duur. Ja veelgi toimus sama firma raames kontserte 8. aprillil 1946 Aegidieni saalis ja 9. mail samas koos saksa viiuldaja Ina Stolterfahrtiga. Kahjuks lõppes nii hästi alanud karjäär 1946. aasta lõpul, kui selgus, et Tiltingil on raske haigus tuberkuloos. Kuni 1952. aastani pidi ta viibima ravil Lübeckist kaksikümmend kilomeetrit lõuna pool asuvas Möllni linnakese tuberkuloosihaiglas. Haiglas sai Tilting ka klaverit harjutada ja vormi hoidmiseks esines ta haigetele nii sageli, kui võimalust anti. Kohalikest ajalehtedest saab ülevaate tema haiglaperioodi esinemistest ja neid teateid on kümneid. 1952 on Tilting lõpuks tagasi Lübeckis. Ta saab 1954. aastal klaveriõpetaja koha kohalikus maakonna

muusikakoolis, mis aga aastaks 1956 formeeritakse ümber Lübecki Muusikakõrgkooliks (Muusikaakadeemiaks). Selles õppeasutuses moodusidki Tiltingi aktiivse loomingulise elu kümme viimast aastat, mil ta 1976 dotsendina pensionile saadeti. Rasked sõja- ja haiguseaastad olid oma rängad jäljed jätnud ja nii pidi soolopianistiks loodud mees kõrgkoolis spetsialiseeruma kammeransambliklassile. Siit vallast tulid Tiltingile kui tegevmuusikule Lübecki perioodi suurimad tunnustused. Tilting saavutas väljapaistva taseme nii Lübecki klaveritrio (koos viiuldaja Hildegard von Krafft ja tšellisti Otto Koberiga) kui ka klaveriduo Wilhelm Tilting-Wolfgang Hattenbach koosseisus. Triole kujunes edukaimaks Õstakovitši Trio ettekanne, klaveriduole aga oli vaieldamatuks suurõnnestumiseks 1968. aastal Lübecki Muusikaakadeemia õhtul “Musica viva” ettekantud Bartóki Sonaat kahele klaverile ja löökpillidele. Ajakirjanduses nimetati seda isegi sensatsiooniks. Selle esitusega aidati kaasa müüdi lõhkumisele, mille kohaselt löökpillid saavat vaid müra tekitada. Mõnda aega oli Bartóki teose see esitus Lübecki muusikaelule kaasaegse heliteose nüansside ja mõttetäpsuse esiletoomise etaloniks. Klaveriduoga esitati kontsertidel klassikalise duomuusika paremikku ja kaasaegsetki loomingut, repertuaaris olid Mozarti, Busoni, Debussy, Poulenci teosed. 1962. aastal toimusid Lübeckis Balti Kultuuripäevad, mille raames oli 18. mail huvitava kavaga kontsert, kus Tilting esitas seekord läti ja leedu

muusikat juba varem esitatud V?tolsi Variatsioonid läti rahvaviisi ainetel ja leedu helilooja ? iurlionise Väikeseid prelüüde.

Suurstündmuseks saksa muusikaelus kujunes läti muusika klassiku J?zeps V?tolsi 100. sünniaastapäeva tähistamine 1963. aasta septembris Hamburgi Muusikahallis ja Lübecki Loo?isaalis. V?tols oli põgenenud 1944. aastal Saksamaale ja elas kuni surmani 1948. aastal Lübeckis. Lübecklased pidasid suureks auks, et nii väljapaistev muusik valis nende linna omale varjupaigaks. Oli ju V?tols 19. sajandi lõpukümnendil Petereburi konservatooriumi väljapaistev pedagoog ja helilooja kõrvuti Rimski-Korsakovi, Glazunovi, Ljadovi ja mitmete teistega. Temast sai konservatooriumis Rimski-Korsakovi järglane ja see oli väga suur tunnustus. Kõik see tiivustas lüübeklasi V tolsi juubelit väärikalt tähistama. Kohale kutsuti isegi V tolsi lauljannast abikaasa Anni V tols New Yorgist. Tema esines juubelikontsertidel V tolsi lauludega ja klaveripartneriks oli Wilhelm Tilting.

Tilting oli tegev Lübecki Muusikaakadeemias 1976. aastani, siis läks ta pensionile. Kontserditegevus kestis aga edasi. Üheks lemmikesinemispaigaks jäi talle Lübecki külje all asuv merekuurort Travemünde. Ühelt sealselt alleelt ta 24. septembril 1979 kokkukukkununa leitigi.

Järelokajadest Wilhelm Tiltingi surmale Lübecki ajakirjandusest loeb üheselt välja tema tähenduse Lübecki muusikaelule Tilting oli peen muusik, väga armastatud pedagoog ja inimesena äärmiselt seltsiv, armastusväärne ja väga abivalmis inimene.

Eesti muusikaelus on ta aga jätnud arvestatava jälje 1930. aastate Tartu muusikaellu nii tegev pianisti kui klaveriõppejõuna.

P.S. Huvitava geograafilise kokkusattumisenähtena oli mul võimalus 2. detsembril 2005 teha ettekanne Wilhelm Tiltingist temale armsaks saanud paigas Travemündes, kui seal toimus baltisaksa muusikale pühendatud seminar.

Uusi raamatuid

Toivo Nahkur
MUUSIKA LÄBI VAIMU
Toivo Nahkur 2006

Esimene raamat
INTERPRETATSIOONIST

- I - Interpretatsioonist tänapäeval
- II - Interpretatsioonist ja selle lähiminevikust
- III - Vabadusest interpretatsioonist, loomingulisusest ning täpsest autoritekstist.
Ideaaalsest interpreedist
- IV - Traditsioonidest interpretatsioonis

Teine raamat
INTERPRETATSIOONI EILSEST PÄEVAST

- I - Czerny kuuest stiilist. 20. sajandi I poole kompositsioonilistest stiilidest
- II - Saksa-austria kool
- III - Vene kool
- IV - Prantsuse kool
- V - Kesk-Euroopa, Poola, Jugoslaavia, Kreeka
- VI - Itaalia, hispaania, inglise kool
- VII - Ladina- ja Lõuna-Ameerika, Kanada
- VIII- Ameerika Ühendriikide pianism

Uusi plaate

OLGA TAMBRE (klaver)

Johannes Brahms
Kolm intermetsot op 117
Kuus klaveripala op 118
Neli klaveripala op 119
Kaks rapsoodiat op 79

