

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Anneli Tohver

**Pianisti koostöö balletiartistidega: koreograafiat toetava
muusikalise interpretatsiooni otsinguil**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof Kristel Pappel

Tallinn 2021

Abstrakt

Pianisti koostöö balletiartistidega: koreograafiat toetava muusikalise interpretatsiooni otsinguil

The pianist's collaboration with ballet artistes: exploring musical interpretation which supports choreography

Doktoritöös käsitletakse pianisti ja balletiartistide koostööd. Peamine uurimisküsimus on, kuidas luua koreograafiat toetav interpretatsioon ja millised muusikalised väljendusvahendid on seejuures olulised. Samuti uuritakse, kuidas rakendada balletiteatri põhimõtteid väiksemates ansamblites (kammeransambel ja balletiartistid). Kui vokaal- ja instrumentaalmuusikas on pianist ansamblis ühe või mitme soolopartiiga, siis balletipianist toetab koreograafilist liigutust. See eeldab balletimuusika esitustraditsioonide ja tantsuliigutuse eripära tundmist.

Töö on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist, mille eesmärgiks on antud valdkonda teaduslikult ja pedagoogiliselt edasi arendada ning pianisti tööd balletiteatris loomingulisemaks muuta. Uurimuse teises peatükis tuuakse välja balletisaatmise põhitõed, mis on kujunenud balletipianisti töökogemuse põhjal balletiteatris. Saadud teadmisi kasutatakse interaktiivses kunstiloomes, kus koreograafia on ühendatud kammermuusikaga. Loominguliste projektide kirjeldus, analüüs ja järeldused on ära toodud kolmandas peatükis.

Dokoritöö autor on olnud balletipianist Rahvusooperis Estonia aastatel 1997–2014, seega toetub ta põhiliselt isiklikule kogemusele ja kasutab meetodina kirjeldust, osalusvaatlust, analüüsi ja eneserefleksiooni. Laiemaks taustaks on autoetnograafiline lähenemisviis. Allikatena kasutatakse intervjuusid, salvestisi, etenduste ja teiste balletipianistide tööprotsessi kirjeldusi.

Autor tugineb oma doktoritöös Daniel Leech-Wilkinsoni ja Helen M. Priori koostatud artiklite kogumikule „Music and Shape“ (2017), Iowa Ülikoolis 2011. aastal kaitstud Yee Sik Wongi doktoritööle „The art of accompanying classical ballet technique classes“ ning Galina Bezuglaja raamatule „Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром“ (2005; „Balletikontsertmeister: Klassikalise tantsutunni saatmine. Töö repertuaariga“).

Sisukord

1.	Sissejuhatus.....	3
1.1	Uurimisküsimus ja eesmärk	3
1.2	Ülevaade allikatest ja kirjandusest	5
2.	Balletipianisti töö olulisi aspekte	7
2.1	Balletipianisti ülesanded teatris.....	7
2.2	Koreograafia tundmine.....	9
2.3	Töö dirigendiga	10
2.4	Muusikaliste väljendusvahendite tähtsus balleti saatmisel	10
2.5	Tempo.....	11
2.6	Agoogika	13
2.7	Muusika seosed koreograafiaga	14
2.8	Muusikalis-visuaalne kujund.....	16
2.9	Rütm ja meetrum.....	22
2.10	Balleti klassikalise tehnika tund.....	24
3.	Loominguliste projektide vaatlus.....	35
3.1	Erik Satie – Hans van Manen „Trois Gnossiennes“.....	36
3.2	Vsevolod Pozdejev – Sergei Upkin „Seitse kirja kohtumiseks“	49
3.3	Alfred Schnittke – Marina Kesler „Kolm öde“	62
3.4	Tauno Aints – Helen Veidebaum „Väikesed jäljed liival“	67
3.5	Nelja loomeprojekti kokkuvõte.....	78
4.	Kokkuvõte.....	81
	Allikad.....	86
	Kirjandus.....	88
	Doktorikontserdid	91
	Summary	97
	Lisad.....	103
	Lisa 1. Erik Satie „Gnossienne“ nr. 1	103
	Lisa 2. Erik Satie „Gnossienne“ nr. 2	105
	Lisa 3. Erik Satie „Gnossienne“ nr. 3	107
	Lisa 4. Vsevolod Pozdejev „Seitse kirja kohtumiseks“ nr. 11 „Eleegia“ taktid 25–81	109
	Lisa 5. Tauno Aints „Väikesed jäljed liival“ partituur 1. osa	114

1. Sissejuhatus

1.1 Uurimisküsimus ja eesmärk

Dokoritöös „Pianisti koostöö balletiartistidega: koreograafiat toetava interpretatsiooni otsinguil“ käsitlen pianisti koostööd balletiartistidega. Uurin pianisti võimalusi luua koreograafiat toetavat muusikalist interpretatsiooni ning neid muusikalisi väljendusvahendeid, mis enim mõjutavad koreograafilist tegevust. Samuti otsin vastust küsimusele, kuidas balletiteatris omandatud teadmisi ja kogemusi rakendada väiksemates ansamblikoosseisudes, milles osalevad kammermuusikud ja balletitantsijad.

Balletipianistilt eeldatakse balletimuusika esitustraditsioonide (alates 19. sajandist) ning tantsuliigutuse eripära tundmist. On vähe pianiste, kes selles valdkonnas orienteeruvad ja enamus neist on omandanud vastavad spetsiifilised oskused ise praktikas. Kuigi töötasin Eesti Rahvusballetis balletikontsertmeistrina seitseteist aastat, pean siiski tunnistama, et oma teatriaastatel olid minu jaoks esikohal just muusikalised ja pianistlikud probleemid, mille kõrvalt tihti ei märganud balletti puudutavaid olulisi komponente. Siiski on selle valdkonna ilu ja esteetika mind sügavalt puudutanud, seega pärast balletikontsertmeistri tegevuse lõpetamist astusin EMTA doktoriõppesse, soovides ühendada balletikogemus kammermuusikaga. Kuna sõnal „kontsertmeister“ on mitu tähendust, asendan teatris kasutatava „balletikontsertmeistri“ oma töös sõnaga „balletipianist“. See on ka inglise keelest tõlgituna täpsem (ingl. k. *ballet pianist*) ning arusaadavam koostöös kammermuusikutega.

Ansambel kui mõiste ei kuulu balletiteatri igapäevase tööprotsessi juurde, pigem parandavad balletirepetiitorid muusiku ja balletiartisti ebasünkroonsust repliikidega „Tantsi palun muusikasse!“ või „Vaadake ometi, mida nad teevad!“. Esimene on suunatud balletiartistile ja teine teda muusikaga toetavale balletipianistile. Sarnaselt muusikute ansambliga otsin ka balletiartisti ja balletipianisti koostöös ansamblilisi elemente. Kõigi ansambli liikide puhul on soovitatav, et pianist mõistaks oma ansamblipartneri tegevust, olles toetav saatefunktsioonis ning vajadusel väljendusriikas partner klaveripartii soolomaterjalis. Kuigi balletisolistil on publiku silmis kindlasti tähtsam roll kui balletimuusika partituuri esitaval muusikul (pianistil, dirigendil), soovin tuua esile just muusiku töö olulisi jooni. Balletipianist (nagu ka dirigent) loob muusikalise väljendusrikkuse ja tantsu alusstruktuuri, millele tuginedes balletisolist saab oma tantsijameisterlikkust näidata. Balletipianisti valdkonda on Eestis vähe uuritud, samuti

puuduvad eestikeelsed käsiraamatud. Seega on minu uurimuse eesmärk seda ala teaduslikult ja pedagoogiliselt edasi arendada ning balletipianisti tööd loomingulisemaks muuta.

Loovuurimuses osutub sageli vajalikuks kombineerida eri uurimismeetodeid. Töös on küllalt palju kirjeldusi, mis osutavad vajalikuks tegevuste edasiandmisel. Samas on olulisel kohal ka minu kui pianisti ja ansamblisti kogemuste analüüs. Kuna osalesin ise projektide ettevalmistamisel ja esituses, samal ajal aga ka vaatlesin tegevust, rakendasin ühe uurimismeetodina osalusvaatlust. Osalusvaatlusel on eri astmed vastavalt uurija aktiivsusele: täielik osalus, vaatlus osalejana või osalus vaatlejana (Laherand 2008: 229–230). Minu uurimistöö puhul oli tegemist vaatluses osalemisega, kus uurija on rohkem tegutseja kui vaatleja rollis (*the participant-as-observer*). Seda rolli nimetatakse ka aktiivseks osaluseks ja aktiivseks liikmeksolekuks, kusjuures uurija ei varja oma tegevust uurijana. Väidetavalt on „seda rolli peetud kõige turvalisemaks ja teaduslikumaks“ (Laherand 2008: 230). Olulisel kohal minu töös on eneserefleksioon, s.t tegevuste, kogemuste ning elamuste analüüs, nende mõtestamine ja hindamine. Nii näiteks kirjeldan teose omandamisperioodi, selle raskusi, parima lahenduse leidmist, oma järeldusi sellest. Kvalitatiivse andmete kogumise meetodina rakendan uurimuses ka probleemikeskseid intervjuusid. Nende üheks peamiseks põhimõtteks on orienteerumine eesmärgile (Laherand 2008: 196), minu uurimuse puhul pianisti ja balletiartisti koostöö analüüsile. Kõige laiemal raamina oma uurimistöös olen rakendanud autoetnograafiat, mis viimasel ajal on võitnud poolehoidu ka loovuurimuses. Autoetnograafiline uurimus püüab kirjeldada ja süstemaatiliselt analüüsida isiklikku kogemust, et mõista laiemat kultuurilist kogemust, s.t minu töö puhul pianisti koostööd balletitantsijaga. Autoetnograafia on nii tulemus (produkt) kui ka protsess (Adams; Ellis; Holman Jones 2017). Ka siin tuleb eristada kirjeldamist, tõlgendamist ja hindamist. Uurimisel lähtun endast ja oma kogemustest, s.t kogun andmestiku ise ja olen samas ka uurimisobjekt.

Doktoritöös on kaks sisulist peatükki, teises peatükis on esitatud balletipianisti olulised aspektid ja võimalused luua koreograafiat toetav interpretatsioon teatritöö põhjal. Kolmandas peatükis on ära toodud osalusvaatluse kirjeldus ja analüüs, mille eesmärgiks oli rakendada teises peatükis kokku võetud põhimõtteid loomeprojektides, kus osalesid kammermuusikud ja balletiartistid. Balletikunsti austajana võlub mind väga kahe kunstiliigi kokkupuutepunkt, ühes kindlas loomishetkes kohtumine, loomingulises koostöös osalejate otsuste risk ja võlu, mis muudab iga etenduse kordumatuks ja eriliseks.

Olles näinud ja kogenud balletiartisti ja muusiku teineteisest mõjutatud tegevust, on minus suur huvi neid ansamblilisi elemente oma doktoritöös uurida.

1.2 Ülevaade allikatest ja kirjandusest

Töös toetun põhiliselt enda ja väheste sellel alal tegutsevate praktikute kogemusele. Olen olnud Eesti Rahvusooperi balletipianist aastatel 1997–2014 ja osalenud pea kõigi sel perioodil välja toodud ballettide ettevalmistustöös. Paralleelselt balletiga tegin kaasa teatriorkestris klavrpillimängijana (esitades umbes 30 erinevat orkestri- ja lavateost), mul on rikkalik kammeransamblites mängimise kogemus, samuti olen lauljatega välja toonud kammeroopereid ja muusikale (Leonid Desyatnikovi „Vaene Lisa“, Narva Ooperipäevad; Vsevolod Pozdejevi „Seitse kirja kohtumiseks“; Ermanno Wolf-Ferrari „Susanna saladus“, Opera Veto; Raimo Kangro muusikal „Juku“, Narva Ooperipäevad). Pika balletiteatri kogemuse juures olen teinud koostööd paljude dirigentide, koreograafide, nende assistentide ja balletipedagoogidega. Samuti olen osalenud mõningates ballettides etendusepianistina, nagu Mai Murdmaa „Tuleingel“ Skrjabini klaverimuusikale (1998), Hans van Maneni „Trois Gnosiennes“ Satie muusikale (2013) ja Gianluca Schiavoni „Medea“ Stravinski ja Schnittke muusikale (2014), mis annab balletipianisti vastutusele uued mõõtmed. Minu doktoriõpingu loominguliste tööde tulemusena sündisid koostöös koreograafide, balletiartistide, heliloojate ja kammermuusikutega järgmised kontsertetendused: koreograaf Marina Kesleri ballett Alfred Schnittke muusikale „Kolm öde“, koreograaf Sergei Upkini ja helilooja Vsevolod Pozdejevi kammerooper „Seitse kirja kohtumiseks“ („Sieben Briefe zur Begegnung“) ning koreograaf Helen Veidebaumi ja helilooja Tauno Aintsi ballett „Väikesed jäljed liival.“ Doktoritöös vaatlen kõiki kolme loomeprojekti ning kaasan varasemast koostööst Rahvusooperiga Maneni balleti „Trois Gnossiennes“.

Kui Pozdejevi teose žanri määratlus on kammerooper, siis saab kõigi teiste projektide kohta öelda lühiballett või kammerballett. See tuleneb teose pikkusest ja esitajate kammerlikust koosseisust. Need piirid ei ole nii konkreetsed ning selleks, et vältida segadust, kasutan oma kirjalikus doktoritöös termineid projekt ning ballett.

Et kogeda praktikat tantsuharrastaja vaatenurgast ja püüda oma kehaga tunnetada kõige algelisemal tasemel balletiliigutuste tegemist, olen 2020. aasta jaanuarist kuni 2021. aasta

jaanuarini osalenud Tallinnas Tantsupööningu algajate balletitundides, kus juhendajateks on olnud Kaja Kreitzberg (Tallinna Balletikool, Tantsupööning) ning Tuuli Peremees (Tantsupööning). Uurimistöö käigus tegin mitmeid intervjuusid: balletipianist Ülle Rebasega (Rahvusooper Estonia, Tallinna Balletikool, Soome Rahvusooper), Anna-Madleen Polliga (Šoti Kuninglik Konservatoorium), koreograaf Marina Kesleriga (Rahvusooper Estonia), balletipedagoog Kaja Kreitzbergiga (Tallinna Balletikool). Minu uurimust puudutavates teooriaalastes küsimustes on aidanud mind Kaja Kreitzberg. Aastast 2014–2021 olen Rahvusooperis Estonia teinud koos balletiartistide Hedi Pundoneni ja Daniel Kirspuuga balleti tutvustavat haridusprojekti „Balletilugu“ ning lastele suvelaagreid.

Balletialaseid teadmisi olen kogunud sammhaaval. Olen olnud väga järjekindel oma küsimustega nii balletitantsijatele kui dirigentidele, sest olen alati pidanud tähtsaks teadlikku lähenemist loomingle ja stabiilset kvaliteeti nii balleti ettevalmistusperioodil kui selle esitamisel. Kuigi on väiteid, et balletipianisti tööd saab õppida vaid balletiproovis tantsijatega realselt tegeledes, leian oma kogemusest lähtuvalt, et mingi ettevalmistus peaks noorel balletiteatris alustaval pianistil olema siiski enne tööle asumist, see aitaks väga palju pingeid maandada ja probleeme ennetada. Olulisemad raamatud, millele toetun, on Daniel Leech-Wilkinsoni ja Helen M. Priori koostatud artiklite kogumik „Music and Shape“ (2017; „Muusika ja kujund“), mille rikkalik artiklite valik aitas mul vormida oma arusaamist muusikalisest kujundist ja erinevates kunstiliikides avalduvast kujunditepõhisest mõtlemisest; Ye Sik Wongi 2011. aastal Iowa Ülikoolis kaitstud doktoritöö „The art of accompanying classical ballet technique classes“ (2011; „Klassikalise balleti tehnika tunni saatmise kunst“), mis räägib väga üksikasjalikult just balleti klassikalise tunni ülesehitusest, eesmärkidest ja kõige olulisem – kuidas saab balletipianist soodustada balletiliigutuse kvaliteeti; Galina Bezuglaja käsiraamatud „Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром“ (2005; „Balletikontsertmeister. Klassikalise tantsutunni muusikaline saatmine. Töö repertuaariga.“) ja „Анализ танцевальной и балетной музыки“ (2009; „Tantsu ja balletimuusika analüüs“), mis on väga põhjalikud ülevaated muusika ja koreograafiaga seotud küsimustest ükskõik millisest aspektist: tehnilisest, kunstilisest, sisulisest jne. Doktoritöö juurde kuuluvad „Lisad“, mis on ära toodud töö lõpus.

2. Balletipianisti töö olulisi aspekte

Mõned aastad tagasi küsisin Rahvusooper „Estonia“ kauaaegse priimabaleriini Kaie Kõrbi käest, kuidas muusik saaks balletiartisti aidata. Vastus oli järgmine: „Mind ei ole vaja aidata, minu jaoks on tähtis, et muusik mängiks oma teost hästi. Kui „Luikede järve“ teise vaatuse solistide duetis viiul mängib kogu hingest ja väga hästi, siis annan endast kõik, et publiku südant oma kunstiga puudutada!“ (Kõrb 10.10.2018)

Olin nõutu, sest liiga tihti olid interpretatsioonilised arusaamad balletisaalis minus küsimusi tekitanud. Siiski oli mul siis ja on ka praegu sügav sisemine veendumus, et muusikuil on erinevaid variante headeks esitusteks palju, aga balletiartistide jaoks on nendest sobivaid „häid“ oluliselt vähem. Eriti puudutab see tempoküsimust, sest balletiartisti jaoks tähendab hea muusikaline interpretatsioon tihti õiget tempovalikut. Diapasoon üht muusikapala erinevates tempodes pillil mängida on väga lai, kuid tantsida oluliselt väiksem. Igal balletipianistil on välja kujunenud oma isikupärane mängustiil, mis sõltub tema pianistlikest võimetest, musikaalsusest, töökultuurist, töökogemusest ja haridusteest.

2.1 Balletipianisti ülesanded teatris

Balletipianisti ülesanneteks teatris võib olla klassikalise balleti tehnikatunni saatmine, balletirepertuaari mängimine harjutusproovides ja klahvpillipartiide esitamine orkestri koosseisus ooperi- ja balletietendustel. Ülesanded olenevad teatri vajadustest ja antud pianisti oskustest ja ettevalmistusest.

Klassikalise balleti tehnikatunnis on lisaks balletiliigutuste ja tunni ülesehituse tundmisele soovitatav improviseerimisoskus. Tunni eesmärk on tantsuliigutused ja kombinatsioonid läbi töötada ning pianist peab klaverisaatega toetama balletiartistide tegevust. Muusikas võiks balleti klassikalise tehnika tundi võrrelda pianisti tehniliste harjutustega. Pianisti improviseerimisoskus tehnikatunnis annab vabaduse saadetavat liigutust segamatult tajuda ning täpselt liigutusele sobiva muusikalise saate üles ehitada.

Repertuaari mängimisel proovisaalis on oluline heal tasemel pianistlik ettevalmistus, et anda edasi balletiklaviiri kätkevad orkestraalne faktuur. Balletiklaviiride mängimine on samaväärne ooperiklaviiride mängimisega, mõlema puhul oodatakse pianistilt head tehnikat, faktuuriselgust, rütmi-ja vormitunnet. Samuti on oluline kujutlusvõime, leidlikkus ja muusikaline mälu, et kujutada orkestripille klaveril võimalikult tõepäraselt.

Kolmas valdkond, orkestrimäng ja selle kaudu etendustes osalemine, eeldab lavakogemust ja oskust dirigenti jälgida. Orkestrimäng on ühest küljest oluline balletipianisti eneseväärtustamisele ja positiivsele eluhoiakule, sest publiku ja koosmängu energiast osa saamine etendustel annab palju positiivseid emotsioone. Igapäevases etenduste ettevalmistustöös on aga oluline, et orkestrit kuulates ja selle sees mängides saab balletipianist tõese muusikalise ettekujutuse muusika liikumisest ja orkestripillide kõlast. Lisaväärtus on see, et etendustes kaasa tegev balletipianist on teadlik etenduse tempodest ning saab aidata nii dirigenti kui balletiartiste informatsiooni vahetamisel.

Pianisti ja balletiartisti koostöö balletiteatris jääb enamasti proovisaali seinte vahele ning kunstilise koostöö vilju publikule vahendab dirigent. Aeg-ajalt on balletipianistil siiski võimalus mängida üksikuid klaverisaateid mõnel galakontserdil või etendusel. Mida rohkem seda juhtub, seda inspireerivam on balletipianistil oma igapäevatööd teha. Laval esinemisega kaasneb aga ka suur vastutus, sest kuulaja hindab balletipianisti antud olukorras siiski pianistlike kriteeriumite järgi ning ettevalmistustöö peab olema põhjalikum ja süvenenum kui igapäevase suuremahulise klaviiride esitamise puhul balleti harjutusproovis.

Minu esimene kogemus soolopianistina etendustes kaasa teha jääb üsna minu teatritee algusaegadesse. 1998. aastal osalesin Mai Murdmaa lavastuses „Tuleingel“, kus esitasin Estonia balletitrupi ning esisolistide Kaie Kõrbi ja Viesturs Jansonsiga Aleksandr Skrjabini klaveriteoseid (klaverisonaat nr. 3, op. 23, 1. osa; erinevad prelüüdid; „Leegipoeem“ op. 72; „Girlandid“ ja „Tume leek“ op. 73). Kui etendustel jagasime kogu saatematerjali Läti pianisti Aldis Liepinüiga, hiljem Tanel Joametsaga, siis harjutusproovides mängisin kogu etenduse saatematerjali üksinda. See hõlmas lisaks eelpool nimetatud teostele Skrjabini klaverisonaate nr. 8, op. 66, nr. 9, op. 68 ja nr. 10, op. 70 ning oli haruldaselt auditavaks võimaluseks oma igapäevatööd teha. Etenduse libreto põhines Valeri Brjussovi jutustusel „Tuleingel“. Tookord puudusid mul teadmised ja oskused koostööst balletiga, aga mind aitas suur vaimustus Skrjabini muusikast ning noore inimese kindel veendumus Skrjabini muusikast arusaamises. Koreograaf Mai Murdmaa oli väga loomingulise, eelarvamustevaba ja selge kriitilise

mõtlemisega. Arvan, et kui anda inimesele eesmärk, võimalused ja vastutus, siis on see oluline koondav jõud ühe noore isiksuse arenguteel. Seepärast olen väga tänulik just tolelaegsele ballettmeistrile Murdmaale ja ka peadirigent Paul Mägile, kes kutsus mind kohe esimestel aastatel orkestrisse Eduard Tubina balleti „Kratt“ klaveripartiid mängima. Sarnased eredad hetked etendustes osalemistest aitasid mul jääda teatritöö juurde pikkadeks aastateks.

2.2 Koreograafia tundmine

Ansambli puhul on oluline aru saada partneri tegevuse spetsiifikast. Vokaalsolisti, teise instrumentalisti või balletiga koostööd tegevad pianistid peavad suutma haarata koos partneriga loodavat tervikuna. Kui vokaalpianistid on võimelised oma partiid mängides partneri partiid kaasa laulma, tundes seda peensusteni, siis balletipianisti mängus peaks peegelduma koreograafilise liigutuse iseloom ja dünaamika. Balletiteoreetik Galina Bezuglaja väidab, et koreograafia tundmine on dirigendile ja pianistile eeltingimus koostööks balletitantsijatega (Bezuglaja 2009: 142–143).

Moskva Suures Teatris pool sajandit ballette dirigeerinud Juri Fayer kinnitab oma mälestusteraamatus „О себе, о музыке, о балете“¹, et meil on tegemist kahe partituuriga – orkestri- ja koreograafilise partituuriga – ning mõlema tundmine on vajalik (Fayer 1974: 460).

Ka dirigent Mihhail Gerts on rõhutanud oma intervjuus: „Väga spetsiifiline valdkond dirigendile on muidugi ballett, sest nii nagu instrumentaalkontserti või ooperit juhatades tuleb dirigendil peensusteni tunda solisti partiid, peab balletidirigent peensusteni tundma koreograafiat. See on raske ja ma arvan, et mul on ees veel pikk tee käia, kuigi olen tänaseks juhatanud läbi suure osa klassikalisest balletirepertuaarist.“ (Inno 2013: 6.06)

Klaviiri kätkevad muusikaline tekst peab balletipianistil olema nii välja töötatud ja omaseks mängitud, et repertuaari esitades oleks võimalik jälgida balletiartisti. Siit võib leida sarnasusi ka dirigendi käe järgi mängimisega. Enda kogemustest balletiproovides võin öelda, kuidas kõik vastutusrikkad solistide tantsunumbrid oma kujutluses kaasa tantsisin. Koostöö

¹ „Endast, muusikast, balletist“

balletitantsijatega vajab ennekõike kogemust, hoolimata inimeste erinevast võimekusest saab seejuures tähtsaks proovisaalis pianistina veedetud tundide hulk.

2.3 Töö dirigendiga

Hindamatu tugi balletipianistile on koostöö dirigentidega. Balletipianist edastab proovides kogutud informatsiooni värselt lavastatava balleti kohta dirigendile, kellega koos kujundatakse muusikaline lõppvariant. Tihti saab repertuaaris püsiva lavastuse muusikalise kontseptsiooni peamiseks edasikandjaks teatris just balletipianist. Dirigent on väga oluline abi pianistile balleti repeteerimise töös. Ta suunab interpretatsioonilistes küsimustes, aga aitab ka säilitada avaramat muusikalist pilku, mis võib balletipianistil rutiinses igapäevatöös hägustuda. Mõtlen siinkohal lühikeste muusikaliste lõikude kordamist balletiartistile, kes selle abil omandab mõnda raskemat tantsuliigutust. Dirigendi pill on terve orkester ning selle koordineerimine ja balleti liikumisega kooskõlla viimine on oluliselt keerulisem kui klaveriga. Dirigendil on ülevaade igast orkestripillist, nende mänguvõimalustest ja esitusprobleemidest ning tema otsused saavad määravaks kogu balleti muusikalises interpretatsioonis. Olen õppinud paljudelt dirigentidelt nagu Paul Mägi, Jüri Alperen, Arvo Volmer, Vello Pähn, Aivo Välja, Kaisa Roose, kuid samuti saanud inspiratsiooni noortelt minu kõrval tollal alles ametit õppinud dirigentidelt nagu Mihhail Gerts, Risto Joost ja Mikk Murdvee, kellest tänaseks on saanud tunnustatud dirigendid.

2.4 Muusikaliste väljendusvahendite tähtsus balleti saatmisel

Kuna balletiartist on tantsides muusika suhtes väga tundlik, püüan käesolevas doktoritöös teha üldistusi, kuidas balletiartisti kunstilist teostust mõjutavad erinevad muusikalised väljendusvahendid.

Reeglina räägitakse balletimuusika esitamise puhul tempost, kuid olen veendunud, et tempoküsimust peaks uurima komplekssemalt. Kuulaja võtab muusikat vastu ühtse emotsionaalse tervikuna ja oluliste väljendusvahenditena peaks nimetama kõike, mis muusika iseloomu edasi annavad – rütm, fraas, meloodia, intervallide vaheline pinge, tämber,

harmonia, faktuur, registrid, dünaamika jne. Loetletud väljendusvahendite sulam tekitab meie mentaalses ettekujutuses terviklikke muusikalisi kujutluspilte ehk kujundeid, millele me ise anname idee või mõtte. Erinevate kujutluspiltide loomine balletimuusikas on väga loominguline protsess, see on seda inspireerivam, kui looja ise tajub oma tegevuse tulemuse otsest mõju samaaegselt balletiartisti poolt loodavale tegelaskujule või tantsukujundile. Kuna balletimuusik peab samal hetkel muusikalise sisu loomisega tajuma ka koreograafilist partituuri, siis võib öelda, et tema mentaalses ettekujutuses ei teki mitte ainult muusikalised, vaid muusikalis-visuaalsed kujundid. Tempo ja agoogika väljendusvahenditena on küll vaid üks osa eelnevalt mainitud kujundis, siiski kirjutasin neist eraldi alapeatükid, sest balletiliigutuse puhul on need kaks kõige sagedamini muutuvad suurused.

2.5 Tempo

Kõige enam tähelepanu saav muusikaline väljendusvahend balletitantsijatega koostööd tehes on tempo. Tempode pärast tuleb dirigent enne etendust proovisaali, tempode pärast närveerib pianist enne läbimängu. Ebakõlade puhul nihutatakse tempot kas kiiremaks või aeglasemaks. Mõningatel juhtudel võib märkus tempo kohta olla muusikule isegi häiriv ja loomingulisust pärssiv, eriti kui enda hinnangul on muusikalisele liikumisele leitud nii nauditav karakter. Tempovalik on väga suur muusiku vastutus, ilma tempomäluta pole võimalik balletiartistidega koostööd teha. Wong märgib oma doktoritöös: „Liiga aeglane tempo takistab tantsimist, kuid liiga kiire tempo võib tantsija jaoks lõppeda vigastustega.“ (Wong 2011: 26)

Igas balletis leidub solistidel väljendusrikkaid, aga samal ajal ka väga tehnilisi soolonumbreid (variatsioone) ja need tuleb muusikul konkreetselt lõikude kaupa koos koreograafilise liikumisega väga täpselt meelde jätta. Sobivat tempot ei ole aga võimalik kinnistada abstraktselt, see on nagu püüaks suvalises järjekorras suurt hulka numbreid järele öelda. Balletipianist peab muusika karakteri ja intensiivsuse alati motoorse mälu abil oma kehaga läbi tunnetama. Palju kordi muusikat esitades kujuneb selge loogiline tervik. Rakendades oma kujutlusvõimet, teeb balletipianist kõik balletti läbivad sündmused ja liikumised justkui kaasa. Seejuures on tal kui muusikul avarad võimalused inspireerida balletiartiste erinevate tegelaskujude karakterite loomisel ning kogu balleti dramaturgia sisulisel rikastamisel.

Tihti saab tempovaliku üheks mõjuteguriks balletitantsija kasv, sest erineval tantsija kehal on erinev visuaalne iseloom ja sellest tulenev rollikarakter. Pikka kasvu balletitantsijatele sobivad

väljapeetumad tempod, sest visuaalselt on nauditavam liigutuste voolavus ja pikad liinid. Lühemat kasvu tantsijate puhul tuleb muusikul sageli toetada briljantset peentechnikat. Balletti saatva muusiku jaoks on kõige selgemad tempo näitajad tantsija jalad, pea ja käte liikumine on tihtipeale voolujoonelisem, pehmem või isegi aeglasem ning ei pruugi jalgade liikumisega kokku langeda. Oluline on katsetada harjutusproovides läbi kõige kiirem ja kõige aeglasem tempo, milles antud koreograafiat on võimalik tantsida. Kogenud balletidirigent Vello Pähn on öelnud: „Dirigent otsustab, milline on etenduse tempo, tal tuleb aru saada tantsijate vajadustest – leida ei tule mitte kompromiss, vaid ühisosa, mis seob need näiliselt kaks erinevat asja tervikuks.“ (Tuumalu 2012: 5.01)

Balletidirigent peab oma kogemusega aru saama, millises tempos on antud koreograafilist liikumist võimalik teostada, aga samas tajuma tantsulist liikumist muusikas ning looma nii balletitrupi kui publiku jaoks inspireeriva keskkonna.

Bezuglaja ütleb huvitava mõtte: „Kogenud pianistid ja dirigendid teavad, et paljud balletiliigutused, olenemata konkreetse balleti sisust, sooritatakse alati ühes kindlas tempos. Kahe õhutuuri jaoks kulub kindel aeg: et tõugata end maast, hüpata üles, kaks korda end õhus pöörata ning lõpuks maanduda. Balletiartistil pole võimalik rippuda õhus natuke kauem või maanduda natuke varem, et olla muusikaga sünkroonis.“ (Bezuglaja 2005: 46)

Kuna tegemist on loomingulise protsessiga, siis erinevatel juhtudel võivad balletiartisti ja balletipianisti ansamblitegevuses ilmnedagi veidi erinevad lahendused. Balletipianist peaks tantsija tegevust jälgima ning vajadusel kasutama tantsijaga ansamblis olemiseks agoogikat või *rubato*-t. Koreograafiast lähtuva agoogika all ei mõtle ma mitte ainult põhitempode muutmist kiiremaks ja aeglasemaks, erinevaid aeglustusi ja kiirendusi. Tantsulise liikumise temporaalseks toetamiseks on võimalusi enam – aktsendid, fermaadid, artikulatsioon, rütmi grupeerimine.

Balletimuusika puhul võib ette tulla olukordi, kus koreograafilise liikumise tempo ei vasta tempomääratlusele noodis. Sel juhul on koreograaf suhtunud muusikalisel partituuri väga vabalt, mis mõningatel juhtudel võib anda ka väga huvitavaid kunstilisi lahendusi. Juhul kui koreograafia on juba loodud, ei leidu muutusteks väga palju ruumi. Parim lahendus on, et muusikaline juht teeb koreograafia kohe lavastusprotsessi alguses koostööd ja püüab ära hoida liiga vaba suhtumise muusikateose partituuri.

2.6 Agoogika

Minu kogemus liigutustest tuleneva rubato ja agoogika osas piirdub peamiselt klassikalise balletiga ning vabaimprovisatsiooniga, mis põhineb kaasaegsel tantsul ja muusikal. Viimasega tutvusin põgusalt Glasgow`s, Šoti Kuninglikus Konservatooriumis meistiklasse jälgides. Kui eelmises alapeatükis kirjeldasin tempo valiku keerulisust, siis veel suuremat professionaalsust nõuab klassikalises balletis nüansseeritud ehk kunstiliselt nauditava balletisaate loomine. Seda kunsti valdavad vähesed, see nõuab liikumise erksat tunnetamist ja suurt kogemust balleti saatmisel. See puudutab nii balletipianiste kui ka dirigente. Toon siinkohal ära Fayeri mõtte: „Dirigendi oskus partituuri lugeda loob etenduse dünaamika. Muusika ja tantsu poesiat võtame vastu ajaliselt ja kui toimub etendus, siis selle organisaator ja kandja on just balletidirigent. Professionaalne meisterlikkus, tantsupoesia peen tunnetus ja professionaalsed teadmised balletist on balletidirigendile hädavajalikud omadused.“ (Fayer 1974: 130)

Kui jälgida üldisi tendentse tänapäeval, arvan, et klassikaliste ballettide taasesitamisel on nõudmised balletitantsijale kõrgemad kui sada aastat tagasi. Kuigi paljudel juhtudel rõhutakse balletirepertuaari esitamise autentsusele, on muutunud paratamatult esteetilised kriteeriumid ja kindlasti kasvanud esitajate tehniline võimekus: tantsijad teevad rohkem piruette, hüppavad kõrgemale. Eelnevat kinnitab oma raamatus ka Bezuglaja näitega, kuidas ballettmeister ja koreograaf Marius Petipa (1818–1910) ajal tegi Aurora oma väljatulekul Tšaikovski balletis „Uinuv kaunitar“ vaid väikese *pas de chat*,² tänapäeval aga teevad tantsijad *grand pas de chat*³ või *jeté en tournant*⁴ (Bezuglaja 2005: 184).

Mõningatel juhtudel näitab balletiliigutus ise väga selgelt ära, palju selle sooritamiseks lisaiega võiks kuluda, tihti annab aga kindlustunde tagasiside küsimine balletiartistilt. Suuremad hüpped ja liigutused ning keerulisemad kombinatsioonid vajavad tihti rohkem aega. Balleti harjutusvormide juures on *rubato* ja agoogilised võtted elementaarsed, sest ülevaade tantsijate tehnilisest suutlikkusest võib olla konkreetses trupis väga eripalgeline. Kombinatsioonide harjutamisprotsess nõuab pianistilt head reaktsiooni ja paindlikkust. Balleti lavavormide juures määravad agoogika kasutuse suures osas ära esitustraditsioonid. Solistide tantsunumbrite erinevad lõigud on tavaliselt rajatud erinevale tehnilisele elemendile ning ka

² „Kassisamm“

³ Hüpe spagaadis

⁴ Tehniliselt keerulisem hüpe spagaadis

täiesti muutuvates tempodes. Neid liites on oluline teha sujuvad üleminekud, tajudes laiemat tervikpilti. Balletisaatmise juures on kõige huvitavam pidev kompromissi otsimine tantsuliigutuste jaoks vajamineva aja, oma akadeemilisest haridusest saadud põhimõtete ning subjektiivse muusikatunnetuse vahel. Balleti muusikalisel juhil on vaja oma muusikalise maitsega tunnetada, millistele balletiartisti soovidele on mõistlik vastu tulla, et ei kannataks üldine muusikaline tervik. Lisan siia Bezuglaja mõtte: „Õige tempo probleem muusikul pole mitte ainult põhitempo teostamine seoses kindla kombinatsiooniga, vaid ka agoogiliste nüansside valdamine ning selle määr kujuneb välja nii tantsijate füüsilisi omadusi silmas pidades kui ka tantsu visuaalset sisu arvestades. Raskeim loominguline ülesanne pianistil on nende temponüansside mõtestamine ehk semantiline tõlgendamine.“ (Bezuglaja 2005: 52,53) Balletipianistilt nõuab agoogika kasutus lisapingutust, sest muutub heli tekitamine, pedalisatsioon, fraseerimine... (Bezuglaja 2005: 185).

2.7 Muusika seosed koreograafiaga

Kui kaks eelmist teemat – tempo ja agoogika – on tähtsad muusika ja koreograafia sidumisel tehniliselt, siis väga oluline on seoste loomine ka vaimsel tasandil. Muusikuna balleti juures töötamise puhul teadvustame seda enda jaoks varem või hiljem. Muusikaline interpretatsioon balletis ei tohiks kindlasti olla koreograafiast eraldiseisev nähtus (kui seepole just taotluslik), vaid alati kooskõlas balleti libreto ja lavalise tegevusega. Koreograafilisest sisust lähtuv muusika nüansseerimine ühelt poolt piirab, samas ka inspireerib.

Vaatlen esmalt muusika ja tantsu seoseid koreograafi vaatenurgast. Koreograafid kas tellivad muusika mõnelt kaasaegselt heliloojalt või siis kasutavad valmisolevaid heliteoseid. Esimesel juhul ma pikemalt ei peatuks, sest olen põgusalt viibinud vaid ühe balletimuusika sünni juures, milleks oli Mai Murdmaa lavastatud „Pulmareis“ (2004) Ungari helilooja Sándor Kallósi muusikale. Ootuspäraselt valivad koreograafid oma loomingule muusika, mis loodavaid koreograafilisi pilte või tegelasi kõige enam toetab või iseloomustab. Näiteks Marina Kesler valis oma balleti „Anna Karenina“⁵ koreograafia aluseks muusika Šostakovitši teostest: teise vaatus alguse hobuste võiduajamise stseen on loodud džässisüüdi nr. 2 esimesele osale – uhketes mündrites enesekindlate noormeeste tants toimub trompetite virtuoossete soolode

⁵ Esietendus 1.09.2020

saatel. Isegi kui balletiartistid ei täidaks stseeni kõikvõimalike tehniliste trikkidega, saab appi tulla orkester, hoides kogu stseeni meeleolu särava ja energaetiliselt laetuna. Muusika annab tegelaskuju koreograafilisele tegevusele väga suure osa selle väljendusjõust. Paljudel kordadel balletti vaadates olen end tabanud mõttelt, et artisti konkreetne liigutus iseseisvalt ei tähendagi midagi, kuid hetkel orkestris kõlav soolopill oma väljendusrikkusega saab justkui antud tegelaskuju sisekõneks, kaks erinevat meediumi paralleelselt loovad konkreetse tegelaskuju, muusika loob koreograafi ideele emotsionaalse välja ja tantsukombinatsioon kehastab seda ideed visuaalis. Paljudele balletiteatris mängivatele orkestrantidele seostub üksik luik järvel oboega. Minu jaoks on ere näide Tšaikovski „Luikede järve“ teise vaatuse *Adagio*, kus Odette'i kurbust ja igatsust annab edasi viiulisoolo.

Kuna koreograafil on enamasti tulevases stseenist kindel nägemus, siis juba valmis heliteoste sobitamine koreograafilise ideega on üsna peen kunst. Valitud heliteos võib olla teistsuguse sisemise dramaturgiaga ning mitmedki koreograafid on oma intervjuudes maininud, et tunnevad end loomisprotsessis ahistatuna. Tihti tehakse sel juhul kupüüre, s.t. „lõigatakse“ muusikapala sobivaks, kuid seda peaks tegema väga oskuslikult, et võimalikult vähe kahjustada muusikateose sisemist arenguloogikat.

Et vältida fikseeritud partituuri piiranguid, eelistab Briti koreograaf Wayne McGregor töötada elavate heliloojatega, kellega on võimalik loovas tööprotsessis suhelda. McGregor ütleb, et kehal on oma muusika ja see peab olema koreograafi kujutluses ja mõtlemises kesksel kohal: „...näiteks rütm, sa võid teha rütmi kehaga, tead küll, rütmimüra, aga kehale on omane rütm teha kujundeid, sellel on omamoodi muusika, millel on oma kood ja oma kontekst ja omadused. See muutub...see tekib ja loob end ja muutub millekski, mida ei saa tegelikult muuta.... Ma arvan ka, et keha, kui see on ta ülesanne, loob midagi kujundlikku, millel on sellele omane musikaalsus.“⁶ (Barnard; Lahunta 2017: 337–338 järgi)

⁶ „...so for example rhythm, obviously there is a way you can do rhythm with a body, you know, making rhythm noises, but there is an inherent rhythm to a body doing shapes, throwing shapes, there is a kind of music to that which has its own coding and its own context and its own thing. It becomes...it emerges and it forms itself and it becomes something that you can't really alter....I also think the body, when it's tasked, will create something shapewise which has an inherent musicality to it.“

Varem kirjutatud muusikateoste puhul on McGregor enne koreograafia loomist töötanud dirigendiga läbi kogu partituuri, et saada ülevaade viisist, kuidas dirigent fraseerib ja loeb meetrumit. Dirigendi nägemus partituuri kujundamisest ja teistest muusikalistest elementidest on osutunud tihti väga erinevaks sellest, mismoodi koreograaf ja tantsijad seda kuulevad (Barnard; Lahunta 2017: 337).

Muusiku jaoks on väga huvitav teada saada piirangutest ja probleemidest, mis võivad koreograafidel tõusta esile loomeprotsessis. Sisuline arusaamine muusika seotusest koreograafiaga on mind alati ärgitanud oma klaviirist kaugemale vaatama. Muusikutel pole mingit raskust muuta teose muusikalist sisu ja tähendust pisemagi tempo, artikulatsiooni või dünaamika muutmisega ning sarnases kultuuriruumis mõistame muusikalisi väljendusvahendeid puudutavaid nüansse küllaltki sarnaselt. Koostöös koreograafide ja balletiartistidega võivad need väikesed muusikalised muudatused aga avaldada mõju kogu etenduse kontseptsioonile, rääkimata tantsu tehnilisele teostusele.

2.8 Muusikalis-visuaalne kujund

Selleks, et balletiartist saaks sooritada mingeid tantsusamme või liigutusi, on tal vaja muusikas sobivat vastet või „peegeldust“, millesse tema liigutus sobib või vähemalt mahub. Mul on endal kogemus algajate balletitundidest, milles olen osalenud tantsuharrastajana pea aasta. Need tunnid on küll asjaarmastajatele, ülesanded väiksemahulised ning muusika äärmiselt lihtsakoeline, aga need tunnid on andnud mulle teatava ettekujutuse. Liigutuse kompaktne mudel ja selleks kuluv ligikaudne ajahulk peab eksisteerima mentaalses ettekujutuses juba enne liigutuse või kombinatsiooni sooritamist. Alati, kui ma pole pedagoogi poolt antud ülesandele keskenduda suutnud ja ülesandest tervikuna aru saanud, on tekkinud mul probleem kombinatsiooni teostusega.

Nagu varem mainisin (2.4), tekitavad muusikalised väljendusvahendid muusikat interpreteerides meie mentaalses ettekujutuses terviklikke muusikalisi kujutluspilte, millele me ise oma tõlgendusega anname idee, väljenduse või mõtte. Nendele kujutluspiltidele me loome vormi, lisades fraseerimisega mõttekaare. „Loodav muusikaline kujund on muusikastruktuuri komponent, mis omab kindlat väljenduslikku tähendust või on mõtteliselt seotud teose sisu ja individuaalsusega.“ (Kotta 27.04.2021)

Muusikute seas on muusikaline kujund laialt levinud mõiste, kuid üsna laialivalguva tähendusega, mistõttu teaduskirjanduses seda sageli välditakse. Kõige veenvamad selgitused muusikalise kujundi kohta leidsin Daniel Leech-Wilkinsoni ja Helen M. Priori koostatud raamatus „Music and Shape“. Selles kogukas väljaandes on kirjeldatud kujundi mõiste erinevaid aspekte ning toodud palju näiteid, kuidas muusikud kasutavad seda mõistet klassikalises, populaarses, džäss- ja maailmamuusikas nii proovi tehes, õpetades kui ka oma professionaalset tegevust selgitades. Ja mitte ainult muusikud, vaid ka teadlased, filmitegijad, tantsijad.

Oslo Ülikooli muusikateooria professor Rolf Inge Godøy avab oma artikli selles raamatus nii: „Tundub, et muusika kontekstis puutume me kujundi mõistega kokku kõikjal. Muusikast rääkides kipuvad nii muusikalise haridusega kui ka ilma selleta inimesed kasutama kujundi metafoore nagu „õhuke“, „lame“, „sile“, „karm“, „köver“ jne., või püüavad muusikat kuulates teha tihti kätega või muu kehaosaga järgi kujusid, mis peegeldavad muusikalise heli iseloomu. Ja ütlema tagi selge, et muusikute ja tantsijate keha liikumist etendusel võib tajuda kujunditena, nagu ka muusika ülesmärkimist ja graafilisi partituure...“⁷ (Godøy 2017: 4)

Kõige enam tuge sain kõnealuse raamatu Helen M. Priori artiklist „Shape as understood by performing musicians“.⁸ See on sobiv lähtepunkt, sest ka minu doktoritöös on balletiga koos töötav pianist oma eesmärkide poolest eelkõige interpreet. Peatükk esitab tulemusi uurimusest, mis on tehtud erinevate muusikutega ning keskendub nende veendumustele ja põhimõtetele seoses muusikalise kujundi mõistega. Teose ettevalmistamine esituseks on struktureeritud tegevus, mille jooksul esitaja keskendub helitööle kolmedimensiooniliselt. Esimene on baasdimensioon, mis puudutab kõiki teksti esitamise aspekte ja tehnilisi otsuseid. Teine on interpreteeriv, mis sisaldab otsuseid fraseerimisest, dünaamikast ja tempost. Kolmas on esitamisdimensioon, mis sisaldab kõiki eelnevaid aspekte, millele pöörata tähelepanu esinemise ajal, samuti liitub siia väljenduslikkus (Prior 2017: 216). Antud uurimuses oli kõigil osalejatel vähemalt muusikaline kõrgharidus, oma teoste ettevalmistamisel ja esitamisel

⁷ It seems that we come across expressions of shape everywhere in music-related contexts. When talking about music, people – with or without musical training – often tend to use shape metaphors such as „thin“, „flat“, „smooth“, „rough“, „curved“, etc., or when listening to music, people often tend to trace shapes with their hands or other body parts, shapes that reflect sonic features of the music. And needless to say, the body motion of musicians and dancers in performance can be perceived as shapes, as can music notation and graphical scores...“

⁸ „Kujund – nagu esinevad muusikud seda mõistavad“

kasutasid nad muusikalise kujundi mõistet erinevate ideede puhul nii muusika ehituse kui väljenduse kohta. Kujundi allikaks või käivitajaks võis olla visuaalne mulje partituurist, muusika struktuur, harmoonia, polüfoonia, meloodiajoonis, rütmikujundid, kompositsiooni mustrid, dünaamika, fraasi tähised, artikulatsioon ja karakterimärked nagu *marcato*, *staccato* jne, aga ka sõnaline tekst vokaalmuusika puhul (Prior 2017: 225).

Muusikalistest väljendusvahenditest, mis balletiartistidega ansamblit tehes kõige hädavajalikumad, on kindlasti rütm. Koos artikulatsiooni, faktuuri ja tempoga loob see konkreetse liikumise ning on tantsu käimalükkav jõud. „Püsiv rütmikujundite vastavus liigutustele on omane kogu 17.–20. sajandi tantsumuusikale. Niisugused vastava intonatsiooniga rütm- ja faktuurikujud mitte ainult ei viita tantsumuusikale, vaid sisaldavad ka informatsiooni tantsuliigutuste kohta.“ (Bezuglaja 2005: 22)

Väga olulised vihjed kujundi leidmiseks muusikalisel partituuris on tugevate ja nõrkade taktiosade vaheldumine, mida käsitlen järgmises peatükis. Sisuloovatest väljendusvahenditest peaks märkima tämbrit, dünaamikat, harmooniat ning meloodiat. Kuna kujundi „vormime“ ikkagi mentaalses sfääris, peab suutma seda tervikuna haarata ning kujundil peab olema sisemine suunav liikumine. Selline suunav liikumine (fraseerimine) muudab kuulajale materjali vastuvõtmise lihtsamaks, seega on ka balletiartistil liikudes kergem tajuda muusika suunda. „Kujund muusikalisel kontekstis tähendab *multimodaalset* fenomeni, sest ta sisaldab heli ja kujutlust ja – mis on meie jaoks tähtis – liikumise tunnet.“⁹ (Godóy 2017: 8)

Kuna kujund on mõiste, mis on ühenduses rohkem ruumigeomeetriaga kui heliga (Barnard; deLahunta 2017: 328), siis visuaalil põhinevast balletikunstist pole raske leida vastet muusikas tunduvalt abstraktsemale kujundi mõistele. Muusikalis-visuaalne kujund on üks võimalus, kuidas liita muusikale koreograafia ja tekitada ansambliline terviklikkus. Kujund on üsna terviklik mõiste ja kui selle sisulised parameetrid – karakter ja muusikalised omadused – on selged ning kooskõlas koreograafilise sisuga, pole seda võimalik igas uues olukorras omatahtsi suunata või lõhkuda. Kujundi sisu võib olla abstraktne või omada äratuntavat karakterit, selle aluseks võib olla hoopis mõni metafoor, aga see kujund peaks inspireerima ja aitama meid muusika iga uue taasesituse puhul, mis on esitaja jaoks iseenesest väga loominguline.

⁹ „Shape in musical context is a *multimodal* phenomenon, because it involves sound and vision and – our main concern here – also the sense of motion“

Balletimuusika juurde kuulub enamasti “programm“, mis sellele muusikale sisu loob. Juurdlesin teatriproovides harva artikulatsiooni, pedaali või muu mänguspetsiifilise elemendi üle, tõlgendus tekkis nagu iseenesest tegelasele või stseeni sisule mõeldes ja orkestri kõlapilti ette kujutades. Kujundit balletimuusikast leida on üsna lihtne – koheselt meenub Carabosse`i stseen Tšaikovski „Uinuvast kaunitarist“, kus pahatahtlikku ähvardavat tegelaskuju muusikas iseloomustab kiire, aktsenteeritud, kromatisme täis harmooniaga ning terava *staccato* võttega esitatud muusika.

Näide 1. Tšaikovski „Uinuv kaunitar“, Proloog.

(Carabosse ricane et s’amuse à lui arracher des meches. Les pages rient d’un air caustique)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is preceded by the French text: "(Carabosse ricane et s’amuse à lui arracher des meches. Les pages rient d’un air caustique)". The notation is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of two measures. The second system, starting at measure 70, also consists of two measures. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong emphasis on the downbeat, creating a staccato effect. The bass line is particularly active, with frequent chord changes and a driving rhythm.

19. sajandi klassikalise balleti tantsutehnilistes osades koosnes muusika (heliloojad Cesare Pugni, Riccardo Drigo, Ludwig Minkus) väga selgetest fraasidest, millele koreograaf sobitas klassikalisele balletile omaseid liigutusi või tüüpkombinatsioone. Liigutuste kombinatsioonid võisid erinevate ballettide puhul olla üsna sarnased, muutusid vaid balleti libreto ja muusika. Balleti libretos väljendatud sisuline tegevus toimus peamiselt misanstseenides. Tantsutehnilistes numbrites moodustus kujund enamasti mõne tehnilise soorituse ümber, näiteks hüppediagonaal, mis tervikuna koosnes hüpet ettevalmistavatest sammudest ja hüppest endast koos maandumisega. Muusika oli liigutusega väga tihedas kontaktis, andes hoogu hüpetele minekul ja aidates tantsijail kauem õhus püsida. Väga tihti sündis muusika hoopis

liigutuste järgi koostöös koreograafiga. Kujundi mõiste on siin abstraktsem ja toetab pigem tehnikat kui lähtub balleti sisust ja rolli psühholoogiast. Meestele mõeldud variatsioonid olid jõulise suursuguse karakteriga, naiste omad rõhutasid haprust ja graatsilisust. Domineerisid 6/8 või $\frac{3}{4}$ taktimõõdus lüürilised duetid, hüpeteks sobivad imposantsed valsid, *pizzicato*-polkad ning kiired galopid ja koodad. Bezuglaja sõnul iseloomustas selle perioodi muusikat funktsionaalne ja meetriline ühekülgsus, kvadraatne ülesehitus, puudusid isikupärased meloodiad ja rütmiväljendused, struktuuri- ja kompositsioonimeetodid (Bezuglaja 2005: 24).

Kuigi selle ajastu balletimuusikast võib-olla leiame vähem sügavalt inspireerivat muusikalist sisu, olid lihtsa harmooniajärgnevuse, selge fraasi ja tehniliste tantsukujunditega balletiosad sageli nauditavalt vaatamängulised.

Videonäide 1. Näide 19. sajandi balletimuusikast, kus kujund on inspireeritud tantsutehnilistest elementidest.

a) Sylvia variatsioon Leo Delibes'i balletist „Sylvia“ (1876). [\(204\) Sylvia – Act III solo \(Darcey Bussell, The Royal Ballet\) - YouTube](#)

b) „Kuldse jumaluse“ variatsioon Ludwig Minkuse balletist „Bajadeer“ (1877). [\(204\) Emmanuel Thibault. Gold Idol from La Bayadere. - YouTube](#)

Järgmise näite toon ühest minu jaoks väga huvipakkuvast balletist – Taani helilooja Knudåge Riisageri¹⁰ „Etüüdid“, mis esietendus 1948. a. Taani Kuninglikus Ooperis. Selle muusika kirjutamiseks sai Riisager inspiratsiooni Carl Czerny klaverietüüdidest.

Czerny klaverietüüdides on edukalt ühendatud erinevad klaveritehnikad lihtsama muusikalise väljendusrikkusega. Riisager on „Etüüdides“ seadnud Czerny rütmilist täpsust ja artikulatsiooni selgust nõudva faktuuri suurele orkestrile. Ilmeka dünaamika ja fraseerimisega on võimalik tekitada huvitavaid ja fantaasierikkaid helipilte. Abstraktsed virtuoossed rütmimustrid inspireerivad siin looma efektseid koreograafilisi kujundeid.

¹⁰ Riisager on sündinud 6.03.1897 Eestis, Kundas, kus tema isa juhtis Kunda tsemenditehast, 1899 kolis pere Taani. Riisager polnud elukutseline helilooja, ta töötas tsiviilametnikuna. Alates 1928. aastast tegi ta koostööd Taani Kuningliku Ooperiga. Ta on kirjutanud muusikat erinevates žanrites, kuid eriti edukas oli ta balletiheliloojana.

Videonäide 2. Knudåge Riisager „Etüüdid“. Kujundi inspiratsiooniks on abstraktsed virtuoossed rütmi- ja faktuurimustrid.

[\(204\) Etudes 3\(3\) - Royal Danish Ballet 2005 - YouTube](#)

Kui balletipianist avab esimest korda Tšaikovski balletiklaviiri, siis peaks tema tähtsaim ülesanne olema, kuidas antud muusikat kõige adekvaatsemalt edasi anda. Selleks kuulatakse reeglina orkestriversiooni. Mõned balletipianistid püüavad tulemuse kiireks saavutamiseks isegi orkestriga kaasa mängida. Selline mäng peaks aitama paremini haarata muusika liikumist ja üldmuljet. Olen töötanud kolme erineva „Luikede järve“ (1877) lavastuse juures ja iga tõlgendus on olnud veidi erinev oma tegelaste kujutamise ja peategelaste saatuse poolest, kuid alati on olnud midagi väga universaalset, mida selles muusikas välja kuulen ja see ei ole mind takistanud sulanduma iga järgneva tõlgendusega. Sügavam idee, mis on lavalise liikumise taga, lõputute kõlaliste võimalustega orkestripilt mälus ja võimalus klaveril pisikesi ehituskive suuremateks süsteemideks kokku panna on aidanud mul esitada seda muusikat aastaid ning isegi täna teose klaviiri avades mõjub see sama inspireerivalt ja värskelt. Juba sissejuhatuse esimesed leheküljed tekitavad minus väga erinevaid muusikalisi kujutluspilte. Kaeblik oboesoolo justkui avab värava teise reaalsusesse, milles järgnevad sündmused hakkavad toimuma. Näen oma kujutluses metsajärvel kuuvalguses stoiliselt ujumas luigeperet (sissejuhatuse 9. takt, triooliline liikumine), tajun ähvardavate jõudude ilmumist (oktaavid *staccato*’s, 21. takt). Vaskpillide *fff*-karje (51. takt) ennustab, et kõik muinasjutud ei lõpe alati õnnelikult. Kui olen need etapid vaimse kohaloluga läbi tunnetanud, siis kõige hämmastavam kujund tekib minu jaoks sissejuhatusest esimesele stseenile üleminekul, kus kolme takti jooksul mängin vaid tremolot kontra- ja suure oktaavi *a*-noodil. See on hetk, mil laval pime mets ja metsajärv peab muutuma suursuguseks lossiks, kus toimub esimese vaatuse ball. Huvitav on tajuda muutust eelkõige enda sees. Oluline on minu jaoks see, et kui olen eelneva sissejuhatuse materjali „õigesti“ läbi tunnetanud, siis sellel kolmetaktilisel tremolol kogen loomingulist energiasööstu, mida jagub kogu esimese vaatuse muusikaliseks läbiviimiseks.

Kokkuvõtteks. Balleti saatmise puhul ei keskendu pianist mitte ainult helilisele ehk muusikalisele kujundile, vaid arvestab ka koreograafilise partituuri ehk liigutuse tehniliste parameetritega, mis muudab kujundi **muusikalis-visuaalseks kujundiks**. Eelpool esitletud balletinäidete puhul toetas koreograafilist liigutust muusikaline kujund, mille sisu peitus

sellistes muusikalistes väljendusvahendites nagu rütm, artikulatsioon, fraas, tempo, meloodia, harmoonia, dünaamika.

Mõjutegurid muusikalis-visuaalsele kujundile ühes balletis on:

1. Koreograafiliste liigutuste tehnilised parameetrid (liigutuse kiirus, kõrgus jne).
2. Tegelase sisuline roll ja karakter etenduse jooksul.
3. Tegelase tegevuse iseloom antud ajahetkel.

Nende teguritega peab arvestama balletimuusik, esitades helilooja poolt loodud muusikalist partituuri. Nende mõjul kujuneb tempo, fraas, artikulatsioon, dünaamika, tämber. Kujundi loomist mõjutavad ka objektiivsed tegurid nagu interpreedi tehnilised oskused, lava suurus ja seisukord, akustika, klaveri seisukord, võimendus, valgus jt.

Muusikalis-visuaalse kujundi loomise vajalikkuse põhjused:

1. Kujundi selge esitamine muusikalises partituuris aitab balletiartistil muusikast aru saada.
2. Õige fraseerimine aitab kaasa balletiartisti füüsilisele sooritusele, annab juurde kergust ja liikuvust.
3. Kujundile keskendumine ja selle taasloomine inspireerib muusika esitajat teost ikka ja jälle uuesti ette kandma.
4. Terviklik kujund aitab meelde jätta temposid, mis on balleti saatmisel üliolulised.
5. Kasutades kujundeid, saab loodav muusikaline pilt alati väljendusrikkam.

2.9 Rütm ja meetrum

Meetrum kui ajaliselt võrdsete ühikute järgnemine võimaldab koreograafial ja muusikal koos eksisteerida, kuid balletitantsijad ja muusikud loevad neid ühikuid erinevalt. Muusikaline meetrum organiseerib aega, toetudes ühtlasele tugevate ja nõrkade taktiosade vaheldumisele. **Koreograafiline meetrum**, olles täidetud tantsuliigutustega, organiseerib materjali ajaliselt, toetudes just muusikalise meetrumi tugevatele taktiosadele. „**Koreograafiline veerand** ei lange täpselt kokku muusikalise veerandnoodiga. See on tinglik muusikaline ajajaotus, mis on

mugav tantsijale. Praktikas kujuneb selle veerandi kestvus käsikäes tempoga, taktimõõduga ja muusikalise saate fraseerimise karakteriga.“ (Bezuglaja 2005: 31)

Muusikud loevad igat lööki-veerandit taktis, kuid tantsijad loevad tugevaid taktiosasid ehk näiteks $\frac{3}{4}$ võrdub ühe koreograafilise veerandiga. Bezuglaja toob ära stereotüübid, mis kehtivad muusikalise taktimõõdu ja koreograafilise veerandi suhte kohta: „Aeglase tempoga $\frac{2}{4}$ ja $\frac{6}{8}$ taktimõõdu puhul võrdub tinglik koreograafiline veerand terve taktiga. Mõõduka tempoga $\frac{2}{4}$ ja $\frac{6}{8}$ taktimõõdus vastab koreograafilisele veerandile pool takti. Kiire tempoga samades taktimõõtudes kestab koreograafiline veerand jälle terve takti. $\frac{4}{4}$ aeglases ja kiires tempos vastab kõige sagedamini tervele taktile kaks koreograafilist veerandit. Mõõdukas $\frac{4}{4}$ taktimõõdus on aga neli koreograafilist veerandit. $\frac{12}{8}$ aeglases ja kiires tempos vastab kahele koreograafilisele veerandile, mõõdukas tempos neli veerandit.“ (Bezuglaja 2005: 31)

Bezuglaja lisab: „Muusikalise meetrumi valik võib olla liigutuse puhul üsna vaba, kuna rütmilise toe liigutusele loovad mitte pikkuste taktisisesed grupeerimised, vaid tugevate taktiosade pulseerimine. Üht ja sama kombinatsiooni on võimalik teha $\frac{2}{4}$ või $\frac{3}{4}$ taktimõõdus muusikalise saatega.“ (Bezuglaja 2005: 44) Siinkohal täiendaksin, et klassikalise balleti harjutusvormides valib pedagoog alati meetrumi, mis võimaldab paremini tantsuliigutust organiseerida ja liigutuse karakterit edasi anda. Algajale pianistile soovitan erinevate segaduste vältimiseks mõtestada konkreetne liigutus kindla taktimõõduga.

Kui rääkida üldisemalt muusiku ja balletitantsija ansamblist, siis kokkupuutepunkt saab olla kahel tasandil: 1) taktisisesel tasandil ehk löögid, mis annavad muusikale sisemise pulseerimise, ning 2) fraasi tasandil, kus viiakse kokku pikemad mõtted. Fraasi tasand enamasti langebki meie ettekujutuses kokku muusikalise kujundiga.

Pepe Barcellos märgib oma artiklis „An Integrated Composition Process Between Music and Dance based on Improvisation“¹¹, et rütm on võtmetegur muusika ja tantsu koostöös, see pole mitte ainult korduv meetriline sidusus, vaid rütm on tantsu ja muusika ühendav element, mis annab loomingulisele aktile elu. Ta toob ära helilooja Wallingford Rieggeri (1885–1961) mõtte: „Rütmil võib olla kaks erinevat tähendust – väikesed ajaühikud nagu pool- ja

¹¹ „Muusika ja tantsu ühendatud kompositsiooniprotsess põhinedes improvisatsioonil“

veerandnoodid ja suuremad grupeeringud, mis on võrreldavad fraasiga ja seostuvad rohkem vormi, liini või meloodia mõistega...“¹² (Barcellos 2012: 6 järgi)

Kui muusikalisest tekstist pole võimalik leida selgelt eristuvaid elemente, mida saaks mentaalses kujutluses kokku panna kujundiks, siis on lahenduseks jaotada muusikaline kangas meetrumi toel kindla pikkusega fraasideks. Koreograaf Marina Kesler on seletanud antud probleemi järgnevalt: „Vahel kui muusik loeb lööke, siis see pole minu kõrvadele mugav. Ma pean end väga musikaalseks, kuid muusikute kombel takte ja lööke lugeda ma ei saa. Mina loen fraase või kuulan meloodia järgi. Me õpime tantsijatega algul skeemi, näiteks 6+8+3+1. Repeteerides „Medea“ balletti Stravinski muusikale, oli minu jaoks raske kuulata, kuidas Gianluca [koreograaf Gianluca Schiavoni] luges lööke. Ta luges kogu aeg kaheksani, isegi kui uus fraas algas kuue peal. Mina olen Vene kooliga, seal ei loetud, vaid kuulati fraase. Mai Murdmaa ütles alati, et kuulake muusikat. Lääne kooli kombel lugemine tapab tantsija musikaalsuse. Tänapäevase töö puhul kuulan fraasi ja püüan ka lugeda, sest Stravinski „Petruška“ kogemus näitas, et tööprotsess on kiirem ja nii saab ka puhtama tulemuse...“ (Kesler 18.04.2020)

2.10 Balleti klassikalise tehnika tund

Balletiartisti ja balletipianisti ansambel teatris avaldub selgel kujul just klassikalise balleti tehnika tunnis. Siin omandavad balletipianistid oskused, kuidas jälgida ja toetada balletiartiste. „Muusika ja tantsu liikumist ühendab sarnane hingamine ja rütmiline lähedus, muusika ja plastika süntaks avaldub motiivi kontuuride ja tantsuliikumise seosena. Kõige paremini kehastub see ühtsus klassikalises tantsus, kus liigutus (*pas*) kui tantsu mõtteline element samastub muusikalise motiiviga.“ (Bezoglaja 2009: 52) Kuna balletitunnis loodav muusikaline saade on homofooniline, kindlale liigutusele sobiva artikuleeritud meloodiajoonise ning faktuuri ja rütmikujundiga, siis on siin eriti hästi tajutav muusika ja liigutuse koostoimimine.

¹² „Rhythm can have two distinct connotations – small time units, such half, quarter notes and larger groupings comparable to phrases and more bound up with the concept of form, line or melody...“

Klassikalise balleti väga kindlad traditsioonid on välja kujunenud alates 18. sajandist. 18.–19. sajandil mängis balletipedagoog ise viiulil¹³ ka harjutuste saateid. Vaid mõningatel juhtudel palgati pedagoogile appi üks või kaks viiuldajat. Peamine põhjus oli see, et viiuliga on võimalik kõige täpsemalt ja rikkalikumalt erinevaid mänguvõtteid teostada ja klassikalise tantsu elemente toetavat artikulatsiooni esile tuua, „ükski teine pill ei laula nagu viiul“ (Bezuglaja 2005: 15 järgi).

Sarnasused viiuli mänguvõtetes ja tantsuliigutustes:

Staccato – *jeté frappé* (kiire jalalöögiga liigutus)

Spiccato – *petit battement* (kiire pisike jala liikumine)

Legato – aeglane ja voolav

Pizzicato – liigutused varvastel (varvaskingadega)

Tolleaegne klaver ei võimaldanud teostada nii täpset artikulatsiooni, mis toetaks liigutuste karakterit. Klaver kui rikkalike faktuuri, harmoonia ja rütmi edasiandmise võimalustega pill kaasati harjutusproovidesse 20. sajandi algul (Bezuglaja 2005: 16 järgi).

Balleti tehnikatunnis luuakse alus balletiartisti tantsutehnikale ja arendatakse seda edasi iga päev. Mängida klaverisaadet tehnikatunnis võib tunduda esmalt ületamatu ja keeruline, aga vaja on head juhendajat.¹⁴ Oluline on teada teoreetilist osa – balletitunni struktuuri, harjutuste olemust ning selgitust, millist muusikalist peegeldust konkreetne liigutus vajaks. „Pianisti poolt valitud õige mänguvõte aitab balletitantsijatel selgemalt ette kujutada tantsuelemente ja teostada neid õige karakteriga.“ (Bezuglaja 2009: 51)

Balletimuusika partituuride puhul rääkisin muusikalis-visuaalsest kujundist. Tantsu harjutusvormide puhul saame rääkida selle analoogist, kuid treeningu tingimustes on ta lakoonilisem ja tema muusikaliste väljendusvahendite impulsid ei toetu suuremale sisulisele

¹³ *Pochette* – tantsuõpetaja miniatuurne viiul (pikkusega umbes 35cm), mis võeti kasutusele XVI sajandi algul ja sellel mängiti kuni XIX sajandi alguseni (Bezuglaja 2009: 50). „*Pochette*“ pr. k. „väike tasku“.

¹⁴ Balletipianisti praktikat soovitatakse alustada balletikooli nooremate klasside klaverisaatjana, sest kui balletitantsija on oma teekonna alguses, koratakse konkreetseid liigutusi aeglases tempos palju kordi. Võrreldes teatri rohkearvulise osalejaskonnaga (30–40 inimest) on koolitunnis tavaliselt 5–10 inimest, kelle tegevust on hõlpsam silmadega haarata. Samuti on harjutused lühemad ja lihtsamad. Algajal klaverimängijal on sellises stressivabas keskkonnas mugavam aru saada töö kontekstist ja ülesannetest.

Glasgow's asuvas Šoti Kuninglikus Konservatooriumis balletikontsertmeistri eriala õppiv Anna-Madleen Poll kirjeldab sealset õppeprogrammi: „Esimesel aastal oli suur rõhk balletiklasside jälgimisel, et aru saada struktuurist ning muusika iseloomust, mida iga liigutus vajab. Samal aastal hakkasime mängima tunde algajatele balletiõpilastele koos juhendajaga, hiljem juba üksi.“ (Poll 8.04.2020)

ideele. Need analoogid on konkreetse harjutuse saate põhimudelid ning ühendavad balletipianisti teadvuses üheks sünteetiliseks kujundiks info saatemuusikast ja tantsuliigutusest: karakterist, plastilistest ja ruumilistest omadustest, muusikasaate artikulatsioonist, rütmist, faktuurist, tempost, samuti dünaamikast, registrite valikust, mis on analoogi puhul üsna stabiilsed. Vaheldusrikkust lisavad muutuvad elemendid nagu meloodia ja harmoonia. Kogenud balletipianist on kõik need mudelid oma muusikalisel ja lihasmällu talletanud ning vajadusel saab neid lihtsasti kasutada.

Tund koosneb *barre*´st – harjutused tugipuu ääres ning harjutused saali keskel. Tugipuu ääres töötatakse läbi kõik põhielemendid, saali keskel kasutatakse samu elemente juba koos kombinatsioonides. Kuna tantsukeel on rikkalik ning pedagoog kombineerib liigutused kas igas tunnis või mõne tunni tagant uute kombinatsioonidena, siis on pigem hea, et muusikas on fraasiline ülesehitus üsna muutumatu. Kogu muusikaline saade esitatakse kas 8-, 16-, 32- või 64-taktiste lõikudena, millele alati eelneb nelja või kahtaktiline sissejuhatus. „Kuigi jäigad kvadraatsuse normid piiravad muusiku-improvisaatori vabadust balletitunnis, annavad need teisest küljest võimaluse ette näha tulevaste konstruktsioonide esitamise kulgu, mis on väga vajalik tantsu ja muusika koheseks teostamiseks.“ (Bezuglaja 2005: 23)

Väga oluline on muusikaline materjal, millele tehnikatunni muusikavalik toetub. Ühest küljest on tervitatav, kui pianist improviseerib, sel juhul saab ta ehitada muusikalise saate vastavalt liigutusele. Teisest küljest on pianist ka balletiartistide muusikalise maitse kujundaja ning on väga hea, kui balletikontsertmeister valdab repertuaari klaveripaladest ooperi- ja balletimuusikani, sest need pakuvad tantsutrupile palju äratundmisrõõmu. Veel olulisem aga on see, et balletimuusikas on juba tantsulised elemendid sisse kirjutatud ning need haakuvad klassikalise balletitehnikaga orgaanilisemalt. Üldjuhul peab pianist suutma teoseid ise ümber seada, et need oleksid tantsufraasiks sobiva pikkusega muusikalised lõigud.¹⁵ Oluline on, et loodav muusikaline illustratsioon oleks positiivne ja heakõlaline. Marina Kesler märgib: „Minu

¹⁵ Minu teekond teatriaastatel sisaldas väga erinevaid ettevalmistusi tunni edukaks saatmiseks: mitmesuguste tantsuliste palade analüüsimine ja nende järjepidev katsetamine, teiste balletipianistide tundide kuulamine, harmooniakursused. Samuti tegin improvisatsiooniharjutusi, millega õppisin loogiliselt kujundama meloodialiine ja orienteeruma tonaalse harmooniaga järgnevustes, valdama lihtsamaid faktuuri- ja rütmikombinatsioone. Järkjärgult kasvasid oskused, enesekindlus ja loominguiline julgus erinevaid muusikalisi elemente muuta ja isikupärasemaks kujundada. Klassikalise tehnika tunni saatmise puhul ei sea balletipianistile keegi heliloominguga kaasnevaid hindamiskriteeriume, balletipianisti looming sünnib lühikese aja jooksul ja teenib väga praktilist eesmärki, aga ometi peab see olema vastuvõetav oma kuulajaskonnale.

jaoks on oluline, et pianist looks klassika tehnika tunnile positiivse ja innustava meeleolu.“
(Kesler, intervjuu 18.04.2020)

Toon ära veel ühe huvitava võrdluse Bezuglajalt: „Kui Tšaikovski alustas muusika kirjutamist balletile, oli tal ees väga selge plaan tulevatest tantsustseenidest ja eraldi episoodidest, kusjuures ballettmeistri poolt polnud ette antud mitte ainult rütm ja karakter, vaid ka taktide arv. Samasugune kompositsiooniprotsess, kuid palju lihtsam, toimub igapäevaselt klassikalise tehnika tunnis – balletikontsertmeister tõlgib koreograafilise õppematerjali kiirelt muusikalisel saatesse.“ (Bezuglaja 2005: 121)

Mänguvõtted balletisaates saavad olla kas eraldatud või seotud ja gradatsioon äärmuste vahel on väga lai. „Seotus ja eraldatus kui tantsuliigutuste „hääldusprintsiibid“ vastavad muusikalistele mänguvõtetele *legato* ja *non legato*. Ja kui vaadata kõiki klassikalise tantsu liigutusi sellest vaatepunktist, tekib kaks suurt gruppi: 1) sujuvad liigutused, paindlikud üleminekud ühest liigutusest teise ja 2) täpselt, eraldatult, teravalt, aktsenteeritult sooritatud liigutused.“ (Bezuglaja 2005: 79) Nii klassikalise tantsu tunnis kui lavamuusikas langeb aktiivsete, täpsete, eraldatud liigutuste algus kokku eeltakti ehk nõrga taktiosaga. Pehmed voolavad liigutused algavad tugevalt taktiosalt (Bezuglaja 2005: 81). Kantileensete saadete puhul ei määra muusika olemuse niivõrd rütmiline joonis kui fraseerimine, meloodiamotiivid, pianisti puudutus, fantaasiarikkam harmooniakujundus. Aeglased kantileensed palad saavutavad liigutustega sünkroonsuse paremini, kui meloodia ehitatakse pikematest vältustest, mis kooskõlas tingliku koreograafilise veerandiga.

Järgnevalt toon tabelina ja lühikeste selgituste abil ära klassikalise balleti põhilised elemendid. Tabeli mudeli võtsin Bezuglajalt (Bezuglaja 2009: 83), kuid sisu olen teinud väga kokkuvõtvalt oma Rahvusoper Estonia töökogemuse, Tantsupööningult saadud esmase tunnetuse ning teiste kolleegide tähelepanekute põhjal:

Tabel 1. Harjutused tugipuu ääres.

Liigutuse nimi	Karakter	Muusika zanr	Taktimõõt	Rütm	Saatefaktuur	Artikulasioon
<i>Plié</i>	Sujuv, voolav. Algab tugevalt taktiosalt.	Valss, nokturn.	3/4, 6/8	Kui kasutada ainult veerandvältusi, võib muusika tunduda jäik.	Saate võiks kujundada kaheksandikes, loob jätkuva kulgemise tunde.	<i>Legato</i>

Enamasti mängisin saatefaktuuri lühikestes kaheksandik-vältustes ja meloodias kasutasin pikki, esimeses taktis isegi tervetaktilist vältust, mis aitas kohe sünkroniseerida vasaku käe liikumist ja balleti tegevust ning andis aega mõttes ette kujundada sobiv harmooniajärgnevus. Üldjuhul kulub ühele *demi plie* le¹⁶ kaks koreograafilist veerandit, esimesel laskumine kükki ja teisel sirutus. Tantsuteoreetik Harriet Cavalli märgib: „Voolav saade toetab liigutuse sujuvat sooritust.“ (Wong 2011: 36 järgi)

<i>Battement tendu</i>	Stabiilne, nõtkes, toetav. Eeltaktiga.	Marss, gavott.	2/4, 4/4	Täpsed 8-ndik, veerandnoodid või punkteeritud rütm.	Bass+akord	<i>Portato, non legato, marcato</i>
------------------------	--	----------------	----------	---	------------	-------------------------------------

Algab eeltaktiga, mis tungleb tugeva taktiosa suunas, toetades täpselt jalasirutust. Terav rütm meloodias tekitab soovi jalga sirutada. Kiirete *tendu* de puhul peaks mängima nobedat, kerget ja vähe aktsenteeritud muusikat.

<i>Battement tendu jeté</i>	Terav, täpne. Eeltaktiga.	Marss, tarantella.	2/4, 4/4, 6/8	Terav, punkteeritud rütm.	Bass+ akord	<i>Staccato, marcato</i>
-----------------------------	---------------------------	--------------------	---------------	---------------------------	-------------	--------------------------

Analoogselt *tendu* ga algab liigutus eeltaktiga, töötav jalg liigub mööda põrandat ja visatakse 25-kraadise nurga all õhku. Eeltakti punkteeritud rütmi tunglemine järgmise takti tugevale

¹⁶ „Poolkükitus“

taktiosale annab erilise impulsi jala õhku viskamiseks. Vahel kasutatakse kiiruse saavutamiseks ka kiireid trioolides liikumisi, näiteks tarantellat.

<i>Rond de Jambe par Terre</i>	Aeglane, sujuv, energilisem kui <i>plié</i> . Algab eeltaktiga.	Aeglane valss.	3/4	Veerandnoodid vasakus käes annavad selge toe. Parem käsi võiks kasutada lühemaid vältusi, mis elavdavad üldist liikumist.	Bass+akordid	<i>Legato</i>
--	--	-------------------	-----	--	--------------	---------------

Balletiteatris on liidetud antud liigutusele *grand rond jeté*, jalatõste kõrgele pea juurde. Selleks, et jalatõstele kaasa aidata, mängin ettevalmistavad eellöögid, mille suunan *crescendo* tundega tugevale taktiosale, see annab jalatõstele hoogu. Igal juhul on otstarbekas muuta saadet selle liigutuse juures massiivsemaks ja suurekõralisemaks, panna muusikasse rohkelt energiat ja hoogu.

<i>Battement fondu</i>	Väga sujuv. Algas tugeval taktiosal.	Valss, tango.	3/4, 2/4	Ühepikkused vältused rahulikus kulgemises.	Bass+akord	<i>Legato</i>
----------------------------	---	---------------	----------	---	------------	---------------

Tihti seostatakse nime prantsuskeelse sõnaga *fondre*, mis tähendab „sulama“. Tehniliselt on see tugijala¹⁷ *plié*, mille jooksul töötav jalg¹⁸ kõverdub esmalt sirutatud varbaga hüppeliigese juurde (seda asendit nimetatakse *sur le cou-de-pied*). Järgneb mõlema jala sirutus töötava jala avamisega kas ette, küljele või taha 45° või 90° kõrgusele. Kui proovin liigutust ise teha, mõistan, et sujuva iseloomu edasiandmiseks nõuavad erinevad etapid aega. Muusikaliselt langeb liigutuse algus tugevale taktiosale, esimesel koreograafilisel veerandil sooritavat *plié*'d võiks saata pehmelt kulgevate kaheksandikega meloodias, samas teisele koreograafilisele veerandile sattuv töötava jala sirutushetk võiks sobitada pikema vältusega noodiga tugeval taktiosal. *Fondu* liigutusel kasutatakse tihti ka aeglast tangot, sel juhul jaguneb

¹⁷ Balletiartisti tugijalg, millele kogu keha toetub soorituse ajal.

¹⁸ Balletiartisti töötav jalg, mis sooritab liigutuse erinevaid etappe.

tango 2/4 taktimõõdus terve takt kaheks koreograafiliseks veerandiks. Reeglina sobib tango rütmipilt hästi antud liigutuse muusikaliseks peegelduseks.

<i>Battement frappé</i>	Terav, kiire. Eeltaktiga.	Marss, polka.	2/4, 4/4	Punkteeritud rütm.	Bass+akord kaheksandike liikumine	<i>Marcato,</i> <i>staccato</i>
-------------------------	------------------------------	------------------	----------	-----------------------	---	------------------------------------

Terav liigutus, mis prantsuse keeles tähendab „lööma“ (*frapper*) (Wong 2011: 46). Kasutada 2/4 taktimõõtu, sest muusikaline saade peab soodustama täpsust, kiirust, olema sealjuures energiat andvalt särav. Eellöök aktsenteeritud tugevale taktiosale langeb kokku sirutatud jalalöögiga, mille sooritamist soodustab just markeeritud, rõhutatud ja ülitäpne rütm. *Frappé* liigutuse juurde kuuluvad ka *double* ja *triple battement frappé*, sel juhul puudutab tantsija toejalga enne sirutust kaks või kolm korda töötava jalaga. Wong kirjeldab oma töös Cavalli näitel: „Kui tahta väga täpset muusikalist peegeldust, siis võib mängida ühe *frappé* puhul eellöögiks ühe kaheksandiku, kahe puhul kaks kaheksandikku.“ (Wong 2011: 46 järgi)

<i>Petit battement</i>	Väikesed ühtlased liigutused, terav, täpne.	Pizzicato, gavott, polka.	2/4, 4/4	Kaheksandike või kuueteistkümnendike liikumine paremas käes.	Bass+akord, Alberti bass	Kerge <i>staccato</i>
------------------------	--	---------------------------------	----------	---	-----------------------------	--------------------------

Kuna see on kiire ja täpne liigutus, siis on pianistil mõistlik harjutada endale hulgaliselt analoogseid vormeleid käepäraseks, et need kohe filigraanselt õnnestuks. Meloodia tuletasin improviseerides lihtsa harmooniaga saateakordist, sest nii oli kiires tempos kergem meloodiat koos harmooniaga tervikuna haarata. „Soovitavalt toimub meloodiline liikumine klaveri kõrges registris, sest saade peaks soodustama kiirust ja kergust.“ (Bezuglaja 2005: 100)

<i>Adagio</i>	Aeglane, paindlik, voolav. Algas tugeval taktiosal.	Nokturn, elegia, aaria, aeglane valss.	4/4, 3/4, 6/8	Stabiilne kaheksandike liikumine saates.	Arpeedzo, bass+pehmed akordid	<i>Legato</i>
---------------	--	--	----------------------	---	-------------------------------------	---------------

See harjutus hõlmab erinevaid aeglaseid, kontrollitud ja graatsilisi elemente (*grand rond de jambe*, *port de bras*, *arabesque*, *relevé*, *battement développé*, *pas de bourrée*), aeglaseid

pöördeid ja nendevahelisi sujuvaid üleminekuid (Wong 2011: 47). Muusika liikumine toetub voolavatele ja sujuvatele *legato* liinidele, faktuur peab looma illusiooni rütmilisest põhjast, et anda balletiartistile kooskulgemiseks hädavajalik tugi. Aktsente ja konkreetseid liigutusi koreograafias sageli ei ole, seega peab saate ühtlases kulgemises kasutama võimalikult väikeseid pulsiühikuid, et aidata tantsijal koordineerida liikumist ja täpsustada keha asendeid suhtes ajaga (Bezuglaja 2005: 104). Vasakus käes on reeglina kas arpedžod või muud figuratsioonid ja paremas käes pikad vältused, mis siis enamasti kooskõlas koreograafilise veerandiga (Bezuglaja 2005: 105).

<i>Rond de jambe en l'air</i>	Karakteerne, aktiivne. Algab eeltaktiga.	Gavott, marss.	2/4, 4/4	Punkteeritud rütm.	Bass+akord	<i>Portato</i>
<i>Grand battement jeté</i>	Aktiivne, täpne, jõuline. Algab eeltaktiga.	Valss, marss.	3/4, 4/4	Punkteeritud rütm.	Bass+akord	<i>Marcato</i>

Tantsija töötava jala hoogne vise üle 90°. Rütmiline valem on punkteeritud rütm eeltaktil, millel toimub ka vise. Liigutus vajab suurt jõudu. See on tugipuu äärsetest liigutustest kõige suurekõlalisem ja jõulisem ning seda tuleb näidata ka muusikas. Jõudu ja hoogu annavad suurte intervallide kasutamine ja punkteeritud rütm, oktaavides ja laiades akordides liikumised bassis või meloodias. Pianist peab jälgima, et esitus ei muutuks mehaaniliseks „raiumiseks“, vaid saates oleks elav fraseerimine, elastsus ja mingil määral temperament. Wong toob oma töös esile George Balanchine soovitus selle harjutuse puhul: „Kui ma annan tunnis *grand battement* harjutuse, ei luba ma pianistil mängida valju, tugevalt aktsenteeritud marssi, mida nad rutiinselt valiksid. Selles on rohkelt energiat, mida tantsija kuuleb ja tunneb, aga tantsija ei tohi jalaga „välja paiskuda“ viiendast positsioonist ja samuti ei too tantsija selle valiku puhul jalga sujuvalt viiendasse positsiooni tagasi. Sellisel juhul võtab muusika võimust ja tantsijad sooritavad vähem.“¹⁹ (Wong 2011: 51)

¹⁹ „When I give a grand battement exercise, I do not necessarily allow the pianist to play a loud, strongly accented march, which most will routinely choose. There is a lot of energy that dancers hear and therefore feel

Teine osa tunnist koosneb harjutustest saali keskel. Siin kasutatakse eelnevalt tabelis kirjeldatud liigutusi,²⁰ moodustades neist erinevaid tantsulisi kombinatsioone. Järgnevalt toon ära huvitavamad tantsutehnika elemendid, mida ma veel ei käsitlenud, kuid mida võime näha ükskõik millises klassikalises balletietenduses.

Erinevate hüpete jaoks on mõttekas omandada katkendeid ballettidest ning polka- ja valsitaolistest tantsuvormidest, sest nende intonatsioonides on väga tujutõstvad tantsulised elemendid juba olemas. Peamine ülesanne pianistil on valida õige taktimõõt, saavutada sünkroonsus hüppega ja väljendusliku lennuefekti – trampliini tekitamine (Bezuglaja 2005: 143). Kiiretele väikestele hüpetele²¹ valitakse 2/4 taktimõõduga tantsuvormid, mis tekitavad lennuka ja õhulise tunde. Samuti on oluline, kas hüpe toimub eellöögiga või tugevalt taktiosalt ehk kuhu langeb aktsent. Meenutan siinkohal, kuidas õppisin esimesel teatriaastal saatma tantsijate väikeseid hüppeid: arvasin, et küsimus on ainult mänguvõttes ja selle teostuses. Olin juba kuid üritanud, kuid ikka ma ei saanud naisrühma „lendama“, minu polkalik muusika kõlas raskepäraselt ja surus tantsija pigem põranda suunas. Toetudes bassile ja täiteakordile üritasin parema käe meloodiat võimalikult teravas *staccato*’s mängida. Keskendusin niivõrd konkreetse löögi teravusele, et kaotasin liikumise kerguse ning fraasi, mis annaks muusikale pikema suuna koos liikuvuse ja lennukusega. Tegelikult oli probleem valitud rütmikujundis ja aktsendis, mis ei toetanud just seda hüpet.

Hüpete keerukuse ja aeganõudvuse kasvades (keskmised hüpped)²² muutub kiire 2/4 taktimõõt (polka) esialgu veidi aeglasemaks (marss), läheb üle aga üsna varsti 6/8 ja ¾ taktimõõduks. Kõige suuremate ja ruuminõudvate hüppekombinatsioonide²³ saateks mängitakse laia meloodiaga bravuursed valsid. „Suureks hüppeks vajalik energia nõuab äratõukel maksimaalset kontsentratsiooni ning toeks ei ole balletiartistile mitte ainult reaalne saali või lava põrand, vaid omamoodi „trampliin“, mida mängitakse tugeval taktiosal. See peab kõlama kaalukalt ja täpselt tantsija äratõuke hetkel.“ (Bezuglaja 2005: 145) Lisaks tihedale faktuurile ja jõulisele bassiliinile (mängisin tihti murtud oktaavi või deetsimi) on vajalik parema käe meloodias kõrgustesse suunatud „tujutõstev“ rütmimotiiv, mis peaks tantsijais tekitama hüppe soovi. Esimene löök taktis, kus tantsija on reeglina õhus, peaks olema vastavalt

in that kind of strong beat, but they may not be exploding out of fifth, and they probably will not be bringing the foot and leg back down sharply to be placed quietly into fifth. In this case music takes over and dancers do less.“

²⁰ *tendu, jeté, adagio, grand battement*

²¹ *Sauté, changement, échappé, glissade, jeté, assemblé* jne. (Wong 2011: 59)

²² *Sissonnes, pas de chat, ballonné, ballotté* (Wong 2011: 61)

²³ *Sauté in arabesque, temps levés, chassé, grand jeté entrelacé, grand fouetté sauté* (Wong 2011: 62)

tugev, suunatud (*projected*) ja jõuline ning see intensiivne tõuge peaks aitama tantsijal õhus püsida järgmise takti alguseni (Wong 2011:63).

Suur grupp liigutusi on pöörlemised. Neid saab tantsija sooritada kahe või kolme peale taktimõõdus saatega vastavalt pöörlemise karakterile ja liigile. Kahe peale galopid ja koodad mängitakse kiiretele, täpsetele liigutustele nagu *fouetté`d*, *piqué`d*. Mida rohkem liigutusi ühes kombinatsioonis, seda tõenäolisemalt eelistatakse kolme peale taktimõõtu. Piruetid on pöörlemised ühel jalal, neid on võimalik teha paigal või liikudes mööda lava edasi. Piruett algab tugeval taktiosal ehk aktsent, mis tekib muusikas, toetabki liigutust selle pingelisemal momendil, pirueti ette kuulub ettevalmistav liigutus *plié*. Kõik eelmainitud kolm pöörlemiste grupi liigutust on visuaalselt selge tajutava rütmiga ning seepärast pianistil ka üsna lihtsalt jälgitavad. Tihti on piruetid seotud just aktiivsemate kombinatsioonidega, klassikalise tehnika tunnis on soovitatav neid saata kindlas rütmis karakterse valsiga. Samuti sobivad neile erinevad kaheksandike ringlevad või pöörlevad kujundid meloodilises liikumises. Saates suuremaid liigutusi (suured piruetid jne.), mis vajavad rohkem jõudu ja hoogu, tuleks valida tihedam faktuur, jõulisema toetusega bass, punkteeritud kaheksandike liikumine meloodias. Toetust saame anda ka meloodia õige fraseerimisega, dünaamika intensiivsuse lisamisega ning muusikalise saate harmoonia pingestamisega. Rütmiline valss kaheksandikliikumisega meloodias on sobilik ka kiirete pöörete jadale – *chaînés`le*. Kui piruette tehakse ühel jalal, siis *chaînés`id* sooritatakse jalad tihedalt koos, toetades keharaskust kord ühele, kord teisele jalale.

Tihti kuulub tantsijate tehnikatunni juurde ka tund varvaskingadega, sest tavatund toimub pehmetes sussides. Eelnevalt ära toodud hüppeid ja pöörlemisi tehakse nii pehmetes sussides kui varvaskingadega. Liikumist „varvastel“ (varvaskingades) iseloomustab täpsus ja teatav teravus, see asjaolu muudab ka kogenematule kontsertmeistrile balletiartisti tegevuse arusaadavaks (Bezuglaja 2005: 151). Muusikalised katkendid, mida sellise tehnika puhul kasutada, on enamasti kaheosalise taktimõõduga, kolmeosalist taktimõõtu eelistatakse voolavamatele, paindlikumatele liikumistele või pöörlemiselementidele. Ma ei hakka oma töös eraldi välja tooma tantsusamme, mis on mõeldud just varvaskingades liikumisele, aga mainin kahte huvitavat, mis mind alati on paelunud – *pas couru* ja *de bourrée*. Mõlemad on tippivad sammud varvastel (varvaskingadega). Wong märgib, et tantsija peab liigutama oma jalgu nii kiiresti kui võimalik, hoides neid sirutatult, kuid mitte jäigalt. Saatemuusika peaks olema *legato`s* ja kergelt mängitud rohkete nootidega. Kui muusika on liiga raskepärane, siis

tunnevad ka balletiartistid end raskelt ning nad ei suuda liigutada oma jalgu nii kiirelt kui võiks (Wong 2011: 76).

Kokkuvõttes annab minu klassikalise balleti tehnika tunni peatükk esmase ülevaate teemast. Eriti põgus oli tunni teine osa ning „varvastele“ harjutuste grupp. Minu eesmärk selles peatükis oli näidata kui seotud on balletiliigutus ja muusikaline saade balleti klassikalise tehnika tunnis ning kui detailsed ja mitmekülgsed peavad olema balletipianisti teadmised. Lugejale, keda huvitab veel põhjalikum ülevaade klassikalise tehnika tunnist, soovitan sissejuhatuses nimetatud käsiraamatuid.

Lõpetuseks tõstaksin esile eelneva peatüki ja pikaajase koostöö põhjal tuletatud tantsu ja muusikaliste väljendusvahendite koostoimimised. Need ei ole balleti puhul kindlasti reeglilik, kuid võiksid olla tantsijate ja muusikute koostöös inspiratsiooniks:

Tantsu kujundlikkus, ilmekus – väljendusrikas artikulatsioon

Sidusus, voolavus, pehmus – *legato*, seotud mäng, pehme sõrmepuudutus

Sirgjooneline, suunatud liikumine – mitte seotud mäng, *marcato*

Kergus, kiirus – kiired, kerged, pisikeste vältustega noodid

Väikesed liigutused – vilgas liikumine ülemises registris

Jõud – suurtehnika, *forte*

Väljapeetud, suursugune liikumine – pikemad, stabiilsed vältused, suured intervallid ja akordid

Tühjus, seisak – staatilised puhtad kvindid, oktaavid

Täpsus – terav, punkteeritud rütm

Suured liigutused – suured intervallid, laiem registrite kasutus

Hoog pisikestele liigutustele – punkteeritud rütm, õhuke faktuur, süngoobid

Hoog suurtele liigutustele – punkteeritud rütm, lai seade, tihe faktuur, süngoobid

Ülespoole suunduvad liigutused – meloodia tõusev liikumine

Lavategevuse hääbumine – kõrgesse registrisse *diminuendo*ga hääbumine

Õrnus, ebamaisus liikumises – kõrges registris õrn puudutus

Ringjad liigutused – trioolide liikumine meloodias

3. Loominguliste projektide vaatlus

Doktoritöö kolmas peatükk on kammermuusika ja balleti koostöös sündinud projektide kirjeldus ja analüüs. Doktoritöö seisukohalt avanes minul kui pianistil sobiv võimalus balletisaatmise kunstilist poolt avada kammermuusikuna.

Kammermuusika ja balletiartistide projekte on balletiajaloos tehtud palju, kuid olen täiesti kindel, et ansambli mõiste neis projektides on olnud väga erinev. Minu doktoriprojektide eesmärk oli toetus balletiliigutusele ja sellest lähtuvalt sobiva muusikalise interpretatsiooni loomine. Kuigi viis aastat tagasi oli mu vaimusilmas ettekujutus kammermuusikute ja balletitantsijate ansamblist vahest paljulubavam ja suurejoonelisem, pakkus uurimisprotsess siiski palju kasulikku. Kokku õnnestus mul doktoritöös koos balletiartistidega teha kolm projekti ja kuna mul oli varasem väga õnnestunud projekt koos Eesti Rahvusballetiga, siis kaasasin uurimusse ka selle.

Minu lähenemine koreograafia ja muusika sidumisel neljas loomingulises projektis oli kujundipõhine. Kindlasti ei väida ma, et see on just kõige efektiivsem meetod, kuid muusikalise visuaalse kujundi puhul tekkinud sisuline seos oli kõige olulisem ansambliilise koostöö tekkimise võimalus. Toetudes oma teatriaastate kogemusele ja neljale siin doktoritöös kirjeldatud projektile, kirjeldan järgneva peatüki sissejuhatamiseks kahte erinevat meetodit muusikute ja balletiartistide ansambli saavutamiseks, mida olen isiklikult kogenud.

Esimene meetod on muusikalise partituuri esitus, kus muusik jälgib pidevalt tantsija tegevust ning teatud muusikalised elemendid mängitakse täpselt tantsuliigutusele reageerides. Reageerimine tantsuliigutusele aga ei tähenda, et balletimuusik vaid saadab balletti, siia juurde kuulub ka väga delikaatne juhtimine ja muusikalisele partituurile arusaadava vormi andmine. Pianist (dirigent) fraseerib nii oskuslikult, musikaalselt või loogiliselt, et tantsijal on väga hõlbus muusikaga kaasa tulla. Sellisele koostööle eelnevad põhjalikud harjutusproovid, pianist (dirigent) peab teadma koreograafiat ja balletiartist muusikat. Sellist tüüpi tantsuartisti jälgimist valdavad väga professionaalsed balletidirigendid ning samuti balletiga päevast päeva töötavad pianistid ning vastav spetsiifika omandatakse vaid balletiteatris. Eelduseks koreograafiat jälgida on hea liikumistunnetus, kuid oskused saavutatakse pikaaegse koostööga ning klassikalise tantsu proove ja tehnikatunde jälgides. Pianist (dirigent) tunneb

balletitehnikat nii hästi, et suudab ette näha balletiartisti tegevust, luues talle kõige keerulisemateks tehnilisteks sooritusteks vajaliku ruumi, kiirendades või aeglustades temposid, lugedes tantsuliikumisest välja muusikalise saate karakteri ja kiiruse ning oma kogemusele toetudes tantsija vajadused.

Teist meetodit olen ma põhiliselt rakendanud oma loomingulistes projektides balletiartistidega koostööd tehes. Vastutusrikkal esinemisel on keeruline nooditeksti mitte jälgida ja laval silmadega tantsijaid otsida. Sel juhul on mul olnud lavale minnes väga selge kontseptsioon esitatavast, tean täpseid temposid ning muusikalis-visuaalsete kujundite eeldatavaid parameetreid. Kui on koreograafiliselt keerulised kombinatsioonid, siis olen tempo suhtes väga tähelepanelik. Teatud liigutusi, mis on vaja kindlasti koreograafiaga kokku saada, on võimalik üle noodipuldi jälgida. Ka sellelaadsele koostööle balletiga eelnevad põhjalikud harjutusproovid, kus muusik õpib ära teose koreograafia ja balletiartist muusika.

Tegelikkuses ei erine need meetodid väga palju, mõlemal juhul peab muusikalis-visuaalne kontseptsioon enne lavaleminekut selge olema. Võimalus noodist mängimise kõrvalt tantsijaid jälgida lubab muusikul rohkem kaasa aidata tantsuartisti isikupärastele joontele ja väljendusrikkusele, reageerides spontaansemalt tantsija tegevusele konkreetses ajas.

Kõigile minu projektidele on kuulunud vaieldamatult kogu mu tähelepanu, isiklik ja ainukordne lähenemine, mis tekitab kunstilise ansambli kujundamisel rohkelt loomisrõõmu. Oma koostööprojektide uurimiseks kasutan taas osalusvaatlust, analüüsides ettevalmistust ja andes hinnanguid, mis saaks paremat ansamblit kaasa aidata.

3.1 Erik Satie – Hans van Manen „Trois Gnossiennes“²⁴

2013. aastal osalesin Eesti Rahvusballetis töötades tunnustatud Hollandi koreograafi Hans van Maneni balleti „Trois Gnossiennes“ lavale toomises. Ballett on Maneni poolt erinevatele klaveriteostele loodud balletitsükli („Pianovariations III“) kolmas töö, mis esietendus 20.10.1982 Amsterdamis Hollandi Rahvusballeti esituses. Manen kasutab Erik Satie (1866–

²⁴ <https://youtu.be/adOCKyeniGM>

1925) klaveripalu – *gnossienne*´id,²⁵ mille helilooja kirjutas ajavahemikul 1890–1893 ja trükis avaldati need 1893.

Maneni „Trois Gnosssienne`i“ etenduse väljatoomisel Estonias osalesin pianistina nii proovis kui laval. Rahvusooperi galaõhtu „Eesti ballett 95“ raames saime esitada numbrit ka Jõhvi, Pärnu ja Tartu Vanemuise kontserdimajades. Vaadates salvestist (Manen; Satie 2014, RO) tagantjärele, tunnen rahulolu enda kui muusiku ja balletiartistide koostöö tulemusest, mis on harmooniline ja heas ansamblis teostatud. Salvestisel tantsivad Rahvusooper Estonia solistid Luana Georg ja Gabriel Davidsson. Samuti on soojad mälestused esietendusele eelnenud koostööst balletiartistidega ja Maneni assistendi Alexander Zhembrovskyga.

Erik Satie *gnossienne*´id on lühikesed, tantsulised, nüansirohked mõtisklused ning balletiloomeks väga inspireeriv valik. Kõigis kolmes kasutatud *gnossienne*´is annab saatefaktuur korduvate akordidega selge toetava liikumise. Kuulasin eelnevalt nende klaveripalade mõningaid esitusi ja leidsin, et liiga täpses rütmis mäng rõhutaks palade lihtsakoelisust, seevastu mõtestatud agoogika kasutamine aitaks vältida monotoonsust. Koostöö puhul balletiga võimaldas agoogika anda balletiartistidele vajalikku aega ning tulemuseks oli palju kauneid tundlikke hetki, mida balletisolistid muusikaga kaasa tulles väljendusrikkalt lahendasid. Satiel puuduvad nendes palades taktijooned ja see asjaolu tekitas minus soovi palju loovamalt tegeleda tempot, agoogikat ja fraseerimist puudutavate küsimustega. Mõistsin, kui distsiplineerivalt minu tavarepertuaari puhul mõjuvad taktijooned ja kui vabastavalt mõjus nende puudumine. Kuna esitasin neid suhteliselt hapralt mõjuvaid palu Rahvusooper Estonia lavasügavikust, sai oluliseks ka mikrofoni paigutus ning saali akustika.

Kui muusika esitajana püüdsin väga delikaatselt läbi viia oma kunstilisi tõekspidamisi, siis tantsijate ansamblipartnerina kaalusin tõsiselt iga tantsija- ja repetiitoripoolset näpunäidet. Õppimiseks kasutati videolindistust, mille abil Zhembrovsky selgitas tantsuliigutusi ja kombinatsioone. Mulle anti noot, kus olid kirjas tähtsamad tantsuliigutused ja tempomärkused. Proovide käigus paremaid muusikalis-koreograafilisi lahendusi otsides arenes ansambel sujuvama koostöö suunas, lavale minnes oli esitusele tulevast väga selge kontseptsioon.

²⁵ *Gnosssienne* on Erik Satie leiutatud sõna, milles on viited nii gnoseoloogiale ehk tunnetusteooriale (gnôsis kr.k. tunnetus, teadmine) kui ka antiiksele Knossosele Kreeta saarel, kus oli umbes 2. at. e.m.a. õitsev kultuur.

Ühisinterpretatsioonis arvestasin balletiartisti isikupära ja füüsilisi eripärasid. Kuna me töötasime balletisaalis kõik koos mitu nädalat, siis oli piisavalt aega minu muusikalist interpretatsiooni kujundada balletisolistidele sobivaks.

Etenduse ettevalmistusperioodi jaotan kahte etappi:

1. etapp. Balletiartistidega koostööd alustades lõin oma muusikalise interpretatsiooni: teostas in vormianalüüsi, töötasin välja faktuuri koos sobiva artikulatsiooni, sõrmestuse ja pedalisatsiooniga. Teos tuli mõtestada arusaadavate muusikaliste kujunditega, moodustades nendest fraasid. Reeglina peaks pianist suutma oma mängutehnilised probleemid ühisprooviks tantsijatega ära lahendada, sest ühisesituse ajal on vaja ka balletiartiste jälgida või nendega vähemalt arvestada.

Kuna „Trois Gnossiennes“ oli Rahvusooperisse Estonia sisse toodud valmis produktsioon, siis oli minul ja balletiartistidel võimalus näha ja analüüsida varem teistes teatrites valminud sama balleti versioone. Koreograafia jäi üldises plaanis samaks, muutusid vaid pisiasjad, mis seotud tantsijate isikupärast ning füüsilisest eripärast tingitud teostusega.

2. etapp. Oma eelnevalt läbitöötatud muusikalise interpretatsiooniga läksin seadeproovi ja järkjärgult koreograafiat tundma õppides kujundas in koos koreograafi assistendi ja balletiartistidega uue, ühise interpretatsiooni.

Interpretatsiooni analüüs. Balletipianistina on mulle alati meeldinud otsida teose faktuurist tantsulisi elemente. Kõigis kolmes *gnossienne*’is on vasakus käes toetav bass, mille kohal kõlab süngoobina toimiv veidi tugevam akord ja kergem akord, kuhu laheneb süngoobist tekkiv pinge. Selline nõtk e saatekujund on juba iseesnesest väga tantsuline.

Wong on oma doktoritöös märkinud: „Vasak käsi on oluline tantsija jalgade tempo suunaja. Bassinoot näitab kätte pulsi ja viitab takti algusele. Muusikateose meloodia aga mõjutab tantsija käsi ja sisemist väljenduslikkust. Meloodia, kus on palju noote, annab tantsijale edasi energiat ja põnevust, mis on vajalik tantsijale kiireks liikumiseks.“ (Wong 2011: 80–85).

Wongi öelduga võib nõustuda. Ka Maneni balletis tekitas liikumise toe pianisti vasaku käe materjal ning meloodiast sai balleti loojate sisu ja väljendusrikkuse kandja. Loojatena mõtlen siinkohal eelkõige koreograafi, aga ka balletiartiste ja muusikat esitavat pianisti. Minul kui muusikul tekkis silme ette rohkeid pilte, mis püüdsid loodavaga haakuda. Olin nagu kõrvaltvaataja, kes laval kahe inimese vahel toimuvat lahti rääkis. Ühes intervjuus kanalil

„welovedance.ru“ on Manen öelnud: „Mulle ei meeldi jutustada muinasjutte ja anekdoote. Mulle on tähtis tantsija keha ja ballett ise. Igas minu balletis on pinge, naise ja mehe vaheline suhe ja see on minu jaoks kõige tähtsam.“ (Perminova: 8.1.2014)

Tempovalik tulenes meie interpretatsioonis erinevatest asjaoludest. Ühelt poolt tahtsin säilitada tantsu nõtkuse, teiselt poolt aga hoida muusika sisemist rahu ja vääriskust. Kui tantsusolistid palusid aeglasemat või kiiremat tempot, siis kohandasin oma kontseptsiooni selle järgi ja iseenesestmõistetavalt muutus veidi fraseerimine, üldine karakter, isegi mõnel juhul artikulatsioon ja sisulised rõhuasetused. Valmistasime antud balletti ette vähemalt kolme–nelja erineva koosseisuga, seega kujunesid teatud karakteri- ja tempoerinevused. Mäletan etendusi Eve Andre, Luana Georgi ja Galina Laushiga, meestest tantsisid Anatoli Arhangelski, Gabriel ja Jonathan Davidsson ning Sergei Upkin. Kõik nad olid väga erinevad oma kasvu poolest ja ühtlasi huvitavad tantsijaisiksused.

Enesevalitsus vastutusrikastel etendustel ja sealjuures tantsijatele sobiva tempo leidmine on üsna keeruline, samas pianistina jälgin ka muusika kulgemise sisemisi seaduspärasid. Tihti aitab, kui kaardistada enda jaoks balleti keerulisema koreograafiaga taktid ning püüda mälus hoolikalt talletada nendele vastav mängutunnetus ja sisuline-emotsionaalne seisund. Mängu ajal on mõistlik aeg-ajalt silmadega kontrollida, kas balletiartisti liikumine on ikka ootuspärane ja stressivaba.

Muusika kujundlik mõtestamine ja vormiosade kujundamine koostöös koreograafiaga.

Manen koreograafina kombineerib klassikalise balletikeele moderntantsuga, tema tantsukeel on detailiderikas ja muusika karakteriga hästi kooskõlas. Ühes intervjuus on Manen kirjeldanud, et kuulab enne koreograafia loomist muusikat väga palju kordi, eelkõige rütmimustreid, ning liigutused ja teemad kujunevad proovisaalis peaaegu spontaanselt. Seega Maneni koreograafia algallikaks on muusika. Koreograafia ja muusika suhte kohta on ta öelnud: „Need koreograafid, kes astuvad dialoogi muusikaga, loovad muusika taustapildi.“ (Van Leeuwen: 8.2.2021)

Teises intervjuus väljendas ta sarnast mõtet järgmiselt: „Väga tihti võtavad koreograafid muusikat vastu otse ja kui on konkreetne rütm, siis kasutavad ka vastava rütmiga liigutusi. Mina püüan seda vältida. See on primitiivne.“ (Perminova: 8.1.2014)

Seega ei soovi Manen, et tantsukeel oleks vähem iseseisev ja vähem väljendusjõuline kui muusika. Arvestades Maneni kahe iseseisva partituuriga, leidsin jutustusena mõjuva

koreograafia ja muusika kompositsioonis siiski palju kokkusobivat ja teineteist peenelt täiendavat – rahulik ja veidi kõrvaltvaatav meeleolu, muusika- ja tantsukujundite kõnekus ja selgus, detailide ja nüansside rohkus ja täpsus.

Maneni loodud koreograafilised kujundid sobituvad orgaaniliselt muusikafraasidesse, mille selge järgnemine teoses tuletab meelde võrdluse, et muusikaline fraas on nagu lause verbaalsest kõnest, mis kannab mõtet (Wong 2011: 27).

Alates esimesest seadeproovist analüüsisin koreograafi tantsukeelt ning katsetasin sobivat artikulatsiooni. Kuna esimeses ja teises *gnossienne*’is tajusin lüürilist meeleolu ja liigutuste sujuvaid üleminekuid, siis enamjaolt kasutasin *legato*-võtet. Viimase pala mänguline karakter inspireeris artikuleerima lühemalt ja kasutama *portato*-mängu. Esimeses palas oli minu jaoks oluline ka eellöökide tõlgendamine vastavalt koreograafilise liikumise karakterile: kuigi need olid ühtemoodi muusikaliselt partituuri kirja pandud, mängisin neid vahel toetusega põhinoole, vahel jälle rõhutades kaunistusnooti. Igal juhul vältisin ma kogu pala ulatuses üht kindlat kaunistuse tüüpi, sest esimeses *gnossienne*’is on palju korduvaid elemente, mis ühtemoodi esitades kaotavad oma väljendusjõu.

Ühtlustades muusikalisi kujundeid tantsukujunditega nentisin taaskord, kui oluline on, et muusikalist kujundit vormiks selgemaks fraseerimine ning vaevumärgatavad aktsendid – teatud tippe toonitasin väikse pingega või rõhuga. Balletiliigutuste puhul saab samuti rääkida aktsentide või punktide olemasolust, millele tantsimise hetkel balletiartist keskendub.

Fraseerimise teema kohta on Wong ära toonud balletipianist Rebecca Gardneri sõnad: „Tantsuliigutuse hea saade ühendab liigutuse ja hingamise muusikas, motiveerib tantsijat liikuma ja soodustab tema hingamist.“ (Wong 2011: 20 järgi). Ta lisab ka oma mõtte: „Väga vajalik on pianistil anda muusikale suund ja tajuda muusikalist vormi. See on oluline ka soolopianismis ja kammermuusikas, kuid balletipianist peab harjutamisfaasis kordama palju väiksemaid löike ning hiljem tekib oht mängida löögi või takti kaupa. Heli, mis tekitatakse klavhi põhja suunatud sõrmedega, pole väga efektiivne. Oluline on kõlaline ettekujutus suunata väljapoole, kõrgustesse...“ (Wong 2011: 20).

Dünaamika. Satie pole dünaamikamärke väga palju nooti kirjutanud, kuid tal on fraaside algusesse märgitud suunavad sõnakujundid („très luisant“, „du bout de la pensée“, „postulez

en vous-même“, „de manière à obtenir un creux“ jne),²⁶ mille sisu võiks muusika avamisel aidata. Korduva muusikalise materjaliga fraasid püüdsin alati lahendada dünaamiliselt kontrastselt või sisuliselt uue nurga alt. Esitused, kus mängitakse ühesuguseid fraase järjest sama dünaamikaga, jätavad mulle tunde ühe ja sama mõtte korrutamisest. Seega eelistasin vaheldusrikkamat dünaamikat ja antud lavastuse puhul püüdsin inspiratsiooni saada, tajudes intuitiivselt balletiliigutuse intensiivsust ja iseloomu. Teiseks oluliseks dünaamilise plaani kujundamise mõjuteguriks oli harmoonia. Tundlik, puhtaid värve armastav harmoonia on efektiivsemaid sisuloojaid Satie kolme pala puhul.

Agoogika puhul arutasime tantsijate ja koreograafiaga kõik nüansid täpselt läbi, et partnerid saaksid ühtemoodi aru, miks on mingi aeglustus sobilik või vajalik. Enamjaolt andsin aega tähendusrikkamatele ja keerulisematele kombinatsioonidele nagu tõsted, piruetid jne. Fraasi koondamiseks ja voolavamaks muutmiseks kasutasin *accelerando*’t. Reeglina pole kunagi kasulik liiga spontaanselt aeglustama või kiirendama hakata, mõningatel juhtudel võib see väga segav olla. Suurem ja üldisem plaan või idee võiks hea ansambli puhul alati selge olla, selle raames saab teha kas vähem või rohkem.

Järgnevas tabelis näitan oma muusikalise interpretatsiooni sobitumist Maneni koreograafiaga. Fikseerisin selle aastaid hiljem doktoritöö jaoks, aga kuna minu valikud sündisid 2013. aastal üsna pika kaalumise järel, siis olid need mul väga eredalt meeles. Minu muusikaline interpretatsioon kujunes eelkõige minu isikliku arusaamise põhjal Satie muusikast ning vähetähtsad polnud ka erinevate pianistide poolt salvestatud ettekanded. Tantsijatega proovis olles ning koreograafi assistendi reaktsioone jälgides ja ettepanekuid kuulates kohandasin oma muusikalise interpretatsiooni tantsuliigutusele sobivaks. Vastutusrikkamad otsused olid tempo ja agoogika suhted ning neid ei teinud ma kunagi ilma assistendita. Kuna sageli pole liigutuse nimetus täpselt määratletav, püüan liigutusi lihtsalt kirjeldada. Oma muusikalise interpretatsiooni ettevalmistamisel kasutasin kahte noodiväljaannet: Broekmans & van Poppeli kirjastuse oma (Amsterdam 1976) ning doktoritöö lisas ära toodud Edition Salabert’i väljaannet (Paris 1913). Hilisemas väljaandes olid lisatud mõningad dünaamikamärgid.

²⁶ „Väga säravalt“, „idee äärel“, „esitage oma nõudmised“, „kuidas absoluutselt mitte midagi saavutada“

Tabel 2. Satie, „Gnossienne“ nr. 1 AB A₁B AB A₁B vormis (vt lisa nr. 1).

	Muusikaline interpretatsioon	Koreograafia
A osa, esimene fraas	Mängisin avatumalt ja väljapoole suunatud kõlaga, sest soovisin Rahvusooperi lavasügavusest mõjule pääseda.	Paari väljatulek, arabesk, esimene esitlemine.
Fraasi kordus	Mängin kontrastiks <i>piano</i> ´s, mis sobib ka koreograafiale, sest...	...tegevus toimub ühes konkreetses punktis ja liigutused suhteliselt põranda lähedal.
B osa „très luisant“, („väga säravalt“)	Mängin <i>forte</i> ´s ja annan muusika karakterile kõlatugevusega ja ajaga mängides temperamenti juurde.	<i>Rond de jambe</i> , mis on suhteliselt laia amplituudiga karakterne liigutus.
Fraasi kordus	Alustan <i>piano</i> ´s ja teen minimaalse <i>crescendo</i> , et mõjuda kajana.	Piruett – mitte nii laia amplituudiga liigutus.
A ₁ osa, esimene fraas „questionnez“, („küsimus“)	Mängin <i>forte</i> ´s, sest tõste mõjub visuaalselt liigutusena, mis vajab rohkem sisemist pingutust. Eellöögid paremas käes mängin raskepärasemalt, sest meespartneril on madalad hüpped.	Tõste „stiff lift“, mehe hüpped.

Fraasi kordus	Mängin vaiksemalt ja väga <i>legato</i> ´s, sest koreograafias...	...spagaat, piruett, sujuvad laiad liigutused.
B osa, esimene fraas	Kasutan pikemat eelläöki, mis sobib naistantsija sammudega.	Naise sammud „walk around“.
Fraasi kordus	Mängin vaiksemalt, mis sobib tantsuliikumisega.	Tantsupaaril põrandat ligi sujuv liikumine „the drag“.
A osa „du bout de la pensée“, („idee äärel“)	Soovin uue salmiga mõjuda kuulajale värskelt ning mängin esimese fraasi <i>pianissimo</i> ´s ja vasaku pedaaliga.	Väike tõste, sensuaalne liikumine.
Fraasi kordus	Mängin seekord <i>crescendo</i> tundega.	Suur tõste, mille järel naisartisti sammud vasakule eemale.
B osa, esimene fraas	Mängin <i>forte</i> ´s, sest...	<i>Rond de jambe</i> eeslaval.
Fraasi kordus	Mängin vaikselt nagu kaja, sest <i>Rond de jambe</i> tagalaval, kusjuures annan veidi aega, et ettevalmistada suurt tõstet.	<i>Rond de jambe</i> tagalaval, tõste.
A ₁ osa esimene fraas „postulez en vous-même“ („esitage oma nõudmised“)	Mängin väga <i>legato</i> ´s ja minu taotlus on mõjuda ebareaalselt „uduselt“, eelläögid püüan kokku sulatada põhinoodiga.	Keeruline, suurt tasakaalu ja vaimset kontsentratsiooni nõudev tõste.

Fraasi korduse „pas á pas“, („vähehaaval“)	Püüan mängida veel vaiksemalt, sest...	...minu jaoks liikumine visuaalselt seisab, arabesk.
B osa, esimene fraas	Mängin julgemalt <i>mezzoforte`</i> s, et poleks liiga vali, aga et oleks kontrast järgmise fraasiga, millega teostan vaikse lõpetuse <i>pianopianissimo`</i> s.	<i>Rond de jambe</i> , suur tõste.
Fraasi kordus „sur la langue“, („keeles otsas“)	Teise fraasi alguses tuleb võtta aega, jälgides tantsupaariga kokku saamist ja teha üldine <i>allargando</i> ja <i>diminuendo</i> , eellöögid mängin väga vaikselt ja sulatatult.	<i>Rond de jambe</i> , suur tõste.

„Gnossienne“ nr. 2. Selles on otstarbekas interpretatsiooni selgitada fraase järjestikku nummerdades. Kui esimene *gnossienne* võrreldes teisega on liikuvam, rohkem tantsuline, nõtker, ekstravertne, siis teine *gnossienne* on aeglasem, staatilisem, introvertsem, kuid koreograafias edasiantav sisuline vastasseis tantsupaari vahel tundub sügavam. Koreograafias domineerivad suured laiad liigutused, välja sirutatud käed ja pikad sammud.

Tabel 3. Satie, „Gnossienne“ nr. 2 (vt lisa nr. 2).

	Muusikaline interpretatsioon	Koreograafia
Fraas nr. 1 „avec étonnement“ („hämmastusega“) Fraas nr. 2	Kuna balleti keskmine osa on uus olukord, siis selle rõhutamiseks kuulajale mängin alusfraasi taaskord kõlavalt. Nii esimene kui teine fraas püüan mängida kirglikumalt, teatava provokatiivsusega, kuid fraaside lahendused mõjuvad harmoonia tõttu erinevalt: esimene fraas suubub <i>subito piano</i>´s kuuendasse astmesse ja teine fraas „ne sortez pas“ („ära mine“) <i>diminuendo</i>´ga viienda astme bassil, vähendatud septakordi. Ka triool meloodias on minu ettekujutuses pigem nõudlik ja provotseeriv.	Lai sirge liikumine algul meesartistilt, hiljem koos.
Fraas nr. 3	Algab rahutu ja küsiv triooliliikumine paremas käes, mida alustan vaiksemalt ja kergemalt. Toon trioolid esile, sest need toetavad ringjaid liigutusi.	Esmalt meestantsija ringjad liigutused ümber baleriini, siis vastupidi.

Fraas nr. 4 „dans une grande bonté“ („suure lahkusega“)	Järgneva fraasi mängin veidi intensiivsemalt, jõudes välja otsustavasse <i>forte`sse</i> .	Sammud naisel ja mehel vaheldumisi, pinge, puudub üksmeel.
Fraas nr. 5 „plus intimately“ („suurema intiimsusega“)	Õrn, ebamaine meeleolu, mille loovad <i>piano`'s</i> A-duur harmoonia ja laulev triool paremas käes.	Harmooniline liikumine koos, ringjad, avarad, edasiviivad sammud.
Fraas nr. 6	Korduva fraasi lõpp suundub taas ähvardavse <i>forte`sse</i> .	
Fraas nr. 7 „avec une légère intimité“ („kerge intiimsusega“)	Taaskord küsiv rahutu liikumine alumisest registrist, mille mängin seekord vähem tunglevalt, hoopis saladuslikus <i>pianissimo`s</i> .	<i>Fouetté</i> .
Fraas nr. 8 „sans orgueil“, („ilma kõrkuseta“)	Teise fraasi sõlmpunkt jõuab <i>forte`sse</i> ja laheneb <i>subito piano`s</i> , samal ajal annan aega ka koreograafiale.	Arabeskpoo, rahumeelne tagasivaade ja otsuste tegemine.
Fraas nr. 9	See on <i>gnossienne`i</i> alguse provotseeriv fraas (g-moll), mille seekord mängin pehmelt, väljendusrikkalt, unistavalt, probleemid on lahenenud.	Üksmeelne harmooniline liikumine. NB! Teise osa lõpu tõste ja lõpuakord ei ole ettenähtud olema koos!

„Gnossienne“ nr. 3. Minu jaoks on kolmanda osa meeleolu kolmest balletiosast kõige mängulisem ja koreograafiline keel kõige kujundlikum.

Tabel 4. Satie, „Gnossienne“ nr. 3 (vt lisa nr. 3).

	Muusikaline interpretatsioon	Koreograafia
Fraas nr. 1 (a-moll)	Ekspositsiooni esitan jälle julgemalt-selgemalt, rõhutan meloodias korduvatest nootidest esimest, teise mängin alati vaiksemalt, sest nii saavutan kerge mängleva karakteri. Mängulisust lisab ka kolmanda <i>gnossienne</i> ’i liikuvam tempo.	Napid mänglevad liigutused, naistantsija on nagu nukk meestantsija käes. Rõhutatud ja aktsenteeritud noodid muusikas aitavad ka tantsukujundit vormida.
Fraasi kordus	Mängin pehmemalt nagu kaja ning toetan piruetti veidi pikema algusnoodiga.	Tantsijal piruett, mis iseenesest tundub pehmem ja ümaram liigutus.
Fraas nr. 3 (d-moll)	Mängin tugevamalt, sest visuaalselt tajun koreograafias pinget.	Meespartner toetab baleriini seljast ja lükkab mööda põrandat edasi.
Fraasi kordus (veidi muudetud)	Üllatan <i>subito pianissimo</i> ’ga, samal ajal naisel piruett, kuid edasi teen <i>crescendo</i> ja väikese <i>accelerando</i> , mis aitavad fraasi „munissez-vous de clairvoyance“ („läbinägelikkusega“)	Piruett, naise intensiivsed sammud käte liikumisega alt-üles.

	tungleva liikumise tekitada ja tantsule sobivalt <i>forte</i> ´sse viia.	
Fraas nr. 5 – <i>gnossienne</i> ´i alguse teema „seul, pendant un instant“ („hetkeks üksi“) dominanthelistikus.	Esimesel korral mängin selle imevaikselt.	Tõste.
Fraasi kordus	Kasvatan <i>piano</i> ´st <i>forte</i> ´sse.	Suur tõste ja sellest keerutusse minek.
Fraas nr. 7 „de manière à obtenir un creux“, („kuidas saavutada absoluutselt mitte midagi“)	Madalast registrist üles kerivad kaheksandiknoodid, millega kasvatan pinget, tehes <i>crescendo</i> ´ga tõusu ja viies fraasi <i>piano</i> ´st <i>forte</i> ´sse.	Koreograafi välja mõeldud liigutus „Bird Bicycle“, mis kerib „arabesktoostesse“. Ringjad liigutused sobivad meloodiajoonisega.
Fraasi kordus „très perdu“ („üsnä kadunud“)	Alustan veel vaiksemalt, aga selle fraasi viin välja <i>forte</i> ´sse, sest tantsus tulevad suured karakterised liigutused – „portez cela plus loin“ („jätkake seda“)	Naise sammud „Eqyptian steps“, uuesti „Bird Bicycle“, <i>grand jeté</i> ´d. Viimasel pikal noodil (f-moll) selles fraasis piruett.
Fraas nr. 9 „ouvrez la tête“, („ava oma pea“)	Lõpuosa ettevalmistava nukra teema mängin vaikselt aeglustades.	Tantsupoos, mis tuleb pika noodiga kokku panna.
Fraasi kordus	Mängin veel jõuetumalt kerge aeglustusega ning fraasi lõpus annan aega arabeskile.	Arabesk.

Fraas nr. 11	Peateema tagasitulek lõpus mõjub väga igatsevalt ja nukralt, kahe viimase fraasiga püüan mõjuda lõpetatult, andes <i>diminuendo</i> ja <i>allargando</i> ´ga tähendusrikkust juurde.	<i>Rond de jambe</i> , tõste.
Korduv fraas „enfouissez le son“ („summuta heli“)	Mängin vaevukuuldavalt, kasutades vasakut pedaali ning teen <i>allargando</i> ´ga vaikse hääbumise.	<i>Rond de jambe</i> , suur tõste.

Minu poolt esitatud tabelid näitavad minu mõtlemise suunda ja eesmärgi Maneni balleti „Trois Gnossiennes“ puhul. Kindlasti ei teostanud ma erinevaid detaile viiel erineval esitusel ühtemoodi, oli õnnestunumaid ja vähem õnnestunud hetki. Tabelites ära toodu on üks võimalus interpretatsiooniks, mis sobis sellel ajahetkel sellele projektile.

3.2 Vsevolod Pozdejev – Sergei Upkin „Seitse kirja kohtumiseks“²⁷

Ühe etenduse loomisel saavad oluliseks paljud erinevad aspektid – muusikalise materjali sobivus, väljendusrikkus, maht, perspektiiv tervikuks kujundada, muusikute koosmängu probleemid. Nii vaagides jõudsin Vsevolod Pozdejevi (sünd. 1979) kammerooperini „Seitse kirja kohtumiseks“. Kuna minu doktoriprojekti peamine eesmärk oli uurida balletiartisti ja pianisti ansamblit, muusika ja koreograafia sidumise loominguulisi võimalusi ja piiranguid, siis kammerooper pakkus ka siin üllatava läheduse – mingi nähtuse eripära on kõige lihtsam selgitada võrdluses teise nähtusega. Kaasates koreograafi ja balletitantsijad, võimaldas plaanitav kammerooper mulle ettevalmistava töö ning vahetu esinemisolukorra kogemist nii

²⁷ <https://youtu.be/nRtyditgTmA>

tantsijate kui lauljatega. Allikana kasutasin Eesti Muusika Infokeskuse välja antud noodipartituuri.

2017. aasta septembris olin Narva Ooperipäevadeks ette valmistanud Vsevolod Pozdejevi kammerooperi „Seitse kirja kohtumiseks“. Ooper on kirjutatud 2014. aastal ja esietendus Šveitsis Luzernis kooliprojektina. Saksakeelse libreto kirjutas pianist ja ooperilavastaja Eva Laas saksa kirjaniku Rainer Maria Rilke ning vene poetessi ja tõlkija Marina Tsvetajeva kirjavahetuse põhjal. Ooper koosneb sissejuhatastest ja 13 kirjastseenist. Kammerooperi esituskoosseisu kuuluvad kaks lauljat (metsosopran ja bariton) ning näitleja, kes loeb vaheteks. Suurem osa instrumentaalsaatest on kirjutatud klaverile, kuid mõningates osades on helilooja kasutanud ka flööti ja klarnetit.

Minu esimene tööperiood antud ooperiga algas 2017. aasta juunis. Esmane eesmärk oli analüüsida ja läbi töötada partituur ning esitada teos Eesti esiettekandena Narva Ooperipäevadel sama aasta 8. septembril. Kuna Narvas oli finantsilistel põhjustel võimalik kasutada ainult lauljaid, näitlejat ja klaverit, siis flöödi ja klarneti partiid kas jätsin ära või esitasin klaveril.

See kolmveerandtunnine ooper on tiheda ja keeruka muusikalise faktuuriga. Juba esmane vertikaali haaramine ja harmoonia analüüsimine oli ajamahukas töö. Tänu kõrgetasemelistele lauljatele Maarja Purgale ja Atlan Karp'ile õnnestus Pozdejevi teos ette valmistada ja Narvas esitada, mis andis enesekindlust teostamiseks uusi plaane. Venekeelseid vaheteks luges Tallinna Vene Teatri näitleja Sergei Furmanjuk.

Teiseks perioodiks töös ooperiga võib nimetada ettevalmistust minu doktorikontserdiks, mis toimus Tallinna Mustpeade Maja Valges saalis 17. juunil 2018.

Oma doktoriprojekti kaasasin partituuris ette nähtud flöödi- ja klarnetimängija. Uues ettekandes minu doktorikontserdil esitasid vastavad partiid Mizuki Shindo (flööti) ja Helena Tuuling (klarnet). Kuna esialgsed partiid olid liiga väiksemahulised, siis soovides kammeransambli osakaalu teoses suurendada, pöördusin helilooja poole palvega flööti ja klarnetit erinevatesse osadesse lisada. Tõin ära isegi soovituslikud kohad mõningates stseenides, millega helilooja oli heameelega nõus (nr. 7 taktid 29–46; nr. 12 taktid 25–32; nr. 14 taktid 1–18; taktid 82–155). Nendes kammerooperi lõikudes muutus valdavalt klaverile loodud kihtiderohke instrumentaalsaade minu jaoks lihtsamaks ja paindlikumaks, üldine kõlapilt värvikamaks ja nüansirohkemaks. Puhkpillide partiid ei olnud küll väga mahukad –

neil olid mõningad olulised soolod ja harmoonia täitefiguratsioonid, kuid Shindo ja Tuuling oskasid kohanduda suurepäraselt erinevate rollidega, täiendades mahedahhülsete meloodiatega laulja ja klaveri materjali. Kuna Narvas olin kogu saatepartii esitanud üksi, siis pidin uues väljatoomisetapis end väga kõrvalt jälgima, et oma juhipositsioonist teatud löikudes loobuda.

Näide 2. Pozdejevi partituuri esmane ja ümbertöötatud variant.

84 14. Neu das Jahr... (Marina)

Marina liest auf Russisch den letzten Brief an Rainer

Molto energico ♩ = 116 Vsevolod Pozdejev (* 1979)

*Marina sitzt auf dem Boden, pendelt.
Manchmal wendet sie sich an Sprecher – sie sieht Rainer überall*

Marina

Klavier

tr

14. Neu das Jahr... (Marina)

Molto energico ♩ = 116 Vsevolod Pozdejev (* 1979)

Flute

Klarinette in B

Marina

Klavier

Marina liest auf Russisch den letzten Brief an Rainer
Marina sitzt auf dem Boden, pendelt.
Manchmal wendet sie sich an Sprecher – sie sieht Rainer überall

Fl.

Cl.

Töö muusikalise materjali ja lauljatega. Kõige suuremaks raskuseks õppimise juures oli äärmiselt tihe faktuur, rohkelt alteratsioone sisaldav harmoonia ja meloodialiin. Helilooja on kasutanud rikkalikult eellööke ja mitmesuguseid kaunistusi. Tihti tuli mõlemas käes korraga ette erinevaid löögijaotusi kvintoolide, sekstoolide, septoolide jne. näol ning tremolot, mis lisas orkestraalsust klaveripartiisse.

Näide 3.

Eellöögid ja kaunistused.

44

18

M - mit?

R Wir rüh - ren uns. Wo -

19

M Mit Flü - gel - schlä - gen...

R - mit? Ma - ri - nal

Tremolo.

10

R Du hast mir die Hän - de, Ma - ri - na, ins

29

13

R Herz ge-hal-ten, wie ins Be-cken ei-nes fließ-en-den Brun-nens.

16

R Was Dir sa-gen? Al - le mei-ne Wor-te

Löögi jaotused.

82 25

84

86

87

88 14

89

Sprecher:
Die Schweiz lässt keine Russen hinein.
Aber die Berge sollen sich rücken, so dass Marina zu Rainer kommen kann!

Teatris ooperite ettevalmistusproovides lauljate kontsertmeister enamasti lihtsustab klaverile seatud ooperipartituuri. Kuna aga antud kammerooper oli mõeldud klaveriga esitamiseks kontserdiolukorras, siis püüdsin omandada teksti võimalikult „ausalt“. Mõningatel juhtudel õhulisuse ja voolavuse saavutamise eesmärgil ma siiski ei mänginud kõike kirja pandut, sest klaveripartii oleks jäänud liiga raskepäraseks.

Pozdejevi loodud muusikalises materjalis tuli põhjalikult analüüsida, millisest taktist muusikaline fraas algab ja kuhu välja jõuab. Tihedast faktuurist tuli leida kõige olulisemad liinid ja need välja tuua, et tulevastele ansamblipartneritele oleks minu muusikalised ideed ja lahendused arusaadavad. Antud kammerooperi puhul, kus töös oli nii läbipõimunud ja suuremahuline helimass, tuli algusest peale tegeleda kujundite loomisega, mille kaudu muusika selgines, saades vormi ja mõtte, jäi meelde ja aitas esitajana orienteeruda. Oluliseks abivahendiks sai laulja tekst ja harmoonia. Pianisti eeltöö, et muusika hakkaks voolama ja fraseerimine toetaks lauljaid, hiljem ka tantsijaid, oli mahukas. Samuti oli helilooja poolt antud

metronoomitähiste järgimine nii minu kui lauljate jaoks väljakutse keeruliste rütmi- ja meloodiakombinatsioonide tõttu. Esmattekandel Narvas tegime tempo suhtes järeleandmisi, tervik kujunes lähtuvalt meie suutlikkusest ooperi tihedat helikudet edasi anda. Teisel ettekandel oli minu suurim hirm mõjuda laialivalguvalt ning püüdsin väga teadlikult järgida helilooja ette antud temposid, mis võis mõningatel juhtudel põhjustada teatava rahutuse ja kiirustamise. Selliste suurvormide puhul on väga oluline pianisti oskus kasutada aega, võtta pause ja muusikas hingata. Reeglina kujuneb tervik aegamisi ning vajab teose sissemängimist erinevatel esinemistel ja ettemängudel.²⁸

Pianisti ülesanded kontsertettekandel lauljatega

Esitusel jälgisin vokaalsolistide fraseerimist ja hingamist – just hingamised võivad pingelisemas olukorras varem kokkulepitust muutuda. Laulja oli esiplaanil, pianisti ülesanne oli luua teose alusstruktuur ning inspireerida lauljat saatefaktuuri dünaamika varjunditega, kõlavärvidega ja sobiva karakteriga. Väga oluline oli jälgida balanssi hääle ja klaverisaate vahel. Pozdejevi kammerooperis tuli lauljatel ette üsna harjumatute intervallijärgnevustega meeloodiakäike. Kui sama muusikaline liin esines ka klaverifaktuuris, tõin klaveril seda rohkem esile, mis lauljate esitust tunduvalt lihtsustas.

Koreograafia lisamine

Tänapäeval võib kaks lauljat klaveri saatel esinemas tunduda liiga staatiline, järjest enam soovitakse näha visuaalseid väljendusvahendeid nagu liikuv pilt, tants, fotokollaaž.

²⁸ Vsevolod Pozdejevi kammerooperi „Seitse kirja kohtumiseks“ ettevalmistusprotsessi ajaskaala:

1. Esimene periood juuni–september 2017: ooperi esmaettekandeks valmistumine koos metsosopran Maarja Purga ja bariton Atlan Karp'iga.
2. 5.09.2017 tutvustasime Pozdejevi kammerooperit Maarja Purgaga telekanalis ETV+.
3. 8.09.2017 toimus ooperi esmaettekand Narva Ooperipäevadel Hermannini kindluse saalis. Vaheteks luges Vene Teatri näitleja Sergei Furmanjuk.
3. Teine periood märts–juuni 2018. Proovid (9.05, 10.05, 11.05, 13.05 koos Atlan Karp'i, Mizuki Shindo ja Helena Tuulinguga).
4. 29.05.2018 kohtusin koreograaf Sergei Upkiniga Rahvusooperis. Upkin oli saanud varem audiolindistuse, mis oli üles võetud Narva Ooperipäevadel ning laulutekstid, mille põhjal lõi ta koreograafia kolmele minu poolt valitud lõigule.
5. 3.06, 5.06, 6.06 harjutasime koos baritoni, flötisti ja klarnetistiga. 10.06 tegime igaks juhuks uue lindistuse tantsijatele (küll ilma Maarja Purgata).
6. 11.06 vaatasin Upkini ja Maruyama proovi, lindistasin ja analüüsisin koreograafiat. Püüdsin muusikat uue pilguga interpreteerida, lähtudes muusikute ja tantsijate koostööst.
7. 13.06 saabus Maarja Purga Saksamaalt. 13.06, 14.06 proovid EMTA-s ja Rahvusooperis.
8. 15.06 toimus kogu meeskonna ühisproov Mustpeade Maja Valges Saalis.
9. 17.06.2018 toimus minu doktoriprojekt Mustpeade Maja Valges Saalis.

Koreograafi ja balletiartistide kasutatakse väga tihti muusika elavdamiseks. Libretoist tulenev idee annab koreograafide võimaluse jutustada lugu ja samas lisada omalt poolt uusi nüansse kunstilise idee ja muusika võimendamiseks ooperi reeglina üsna staatilises tervikus. Paralleelselt Rainer Maria Rilke ja Marina Tsvetajeva rolle esitanud lauljatele kaasasime oma projekti balletiartistid, kes väljendasid samu isikuid koreograafias.

Antud projekti koreograafiks kutsusin Sergei Upkini Rahvusooperist Estonia, samuti nõustus balletitantsijana kaasa tegema Nanae Maruyama. Upkin pidi välja mõtlema umbes kümme minutit koreograafiat kolmveerandtunnisele ooperile. Valisin kolm stseeni, kuhu minu arvates tants kõige paremini sobis ja andsin koreograafide audiolindistuse. Samuti sai koreograaf libreto, mis selgitas konkreetse stseeni olemust. Lõikude valimisel lähtusin nii sisulistest rõhuasetustest kui ka muusikalistest väljenduselementidest. Enamus ooperist koosneb vabalt kulgevatest erineva pikkusega laulufraasidest, mida toetab klaver akordilise liikumisega. Selline muusikaline struktuur pole minu eelduste kohaselt kõige inspireerivam tantsimiseks. Tantsuliikumise jaoks aitaks kaasa stabiilsem muusikaline fraas, korduvad rütmimustrid, lihtsalt äratuntavad muusikalised kujundid jne. Muusikalised fraasid võiksid olla tajutavad ühepikkustena või sarnase struktuuriga.

Kui vaadelda suuremaid vormiühikuid, siis Pozdejevi ooper põhines neljateistkümmel 2–5 minutilisel kirjastseenil, mis igaüks võis olla sobiva pikkusega materjal tantsuetenduse osadeks. Kui analüüsida tuntud ballette, siis numbriline ülesehitus on näiteks Tšaikovski „Pähklipurejal“, „Luikede järvel“, Prokofjevi „Tuhkatriinul“ ja „Romeo ja Julia“. See ei tähenda küll seda, et ühe sümfoonia pikemaid osi ei annaks siduda koreograafiaga, kuid väikseid vormiosi kasutades on muusika vaheldusrikkam, võimaldab rohkeid agoogilisi ja tempolisi vabadusi ning lihtsam on moodustada eriilmelisi koreograafilisi pilte. Analüüsides esimest ja teist koreograafiaga seotud osa, ei teinud ma interpretatsiooni esitlemiseks eraldi tabeleid. Esimese osa puhul on koreograafia loodud inspireerituna muusikalise kujundi väljenduvahenditest nagu rütm, faktuuris esile tulev bassiliin ja harmoonia ning see domineerib kogu osa jooksul. Teises osas mõjub koreograafia vokaalsolistide illustratsioonina.

Esimene koreograafiaga seotud stseen. Esimene lõik, mille koreograafi jaoks valisin, on **stseen nr. 2, pilt nr. 6 „Die Silhouetten“ („Siluetid“)**. Osa sisulist sobivust vaadates lähtusin asjaolust, et antud number on kammerooperis ainus, milles pole kasutatud vokaalsoliste ning ka pealkiri on tantsuloomeks kujutlusi tekitav. Analüüsides muusikalisi väljenduvahendeid

leidsin siin olevat klassikaliselt selge 8-taktilise lausega ülesehituse ja selgelt mõistetavad korduvad rütmikujundid. Libreto järgi loeb Tsvetajeva antud osas Rilke luuletusi.

Tempo on heliloojal täpselt määratletud *Andantino*, veerandvältus võrdub 82-ga, mis on üsna liikuva karakteriga. Meie nägemus oli isegi veidi liikuvam, veerand võrdus 86-ga.

Näide 4. Pozdejev „Seitse kirja kohtumiseks“, „Siluetid“. Näide faktuurist.

II Szene 33

6. Die Silhouetten

Sprecher: Zwei Nächte liest Marina die Gedichte von Rainer. Vsevolod Pozdejev (* 1979)

Andantino ♩ = 82

Flöte

Klarinette in B

Klavier

Kammerooperit ette valmistades kujunes mul ülevaade, kus võiks olla kogu teose kulminatsioon ning püüdsin tempod kujundada tervikust lähtudes. Eelnevad kammerooperi osad (nr. 2–5) tuginesid heliloojal lauljate üsna vabas vormis ülesehitatud fraasidele. Tegelased kirjeldavad neis oma hetkeemotsioone ja esmaohtumise mõtteid-tundeid. Lauljate jutustava karakteriga monoloogid on tihti vahelduva taktimõõduga ning võivad tunduda vormilt laialivalguvad. Terviku seisukohalt on heliloojal veenvalt õnnestunud tuua kuuenda pildiga sisse midagi konkreetset – ühesuguse pikkusega fraasid, korduv rütmimotiiv, rangelt kahe peale tiksuv pulss, mis tekitab kammerooperi eelnevale muusikalisele materjalile kontrasti. Liikuv ja rütmiliselt täpne esitus mõjub värselt ja vaheldusrikkalt.

Kujundid. Kuuenda osa muusikalist materjali kuulates eristub üles-alla liikuv bassiliin, mis tekitab korduva rütmimustri. Tantsumuusika puhul ei tohiks muusika esituse tempo väga kõikuda, ei kiireneda ega aeglustuda, kuid siiski peab muusikalises interpretatsioonis tekkima mulje edasitunglevast liikumisest. Kaasa aitaks, kui üsna staatiliselt mõjuvad vasaku käe veerandnoodid *portato*’s fraseerida alates takti teisest löögist järgmise takti bassi suunas, mis tekitab teatava sisemise tunglemise. Muusikalise kujundi väljendusrikkama osa loob 4-taktiline

meloodia puhkpillidelt, mille kõigepealt esitab flööt (taktides 1–16), klarnet (taktides 17–24) ja siis jälle flööt. Lühikesed noodid puhkpillide meloodias tunglevad pikkadesse vältustesse, mida omakorda toetab klaveripartii parema käe dissonantne harmoonia.

Balletiartistide sammud toetuvad muusikas üles-alla liikuvale bassiliinile, kuid keha ja käteliikumine reageerib sagedamini puhkpillide meloodiajoonisele ja harmoonias toimuvatele muutustele. Selles stseenis on saatvale ansamblile suurim väljakutse hoida tantsijatele sobivat tēpot ning tekitada ergas ja liikuv karakter.

Teine koreograafiaga seotud stseen. Järgmiseks osaks koos balletiartistidega valisin **nr. 7 „Wir rühren uns...“** („Me puudutame teineteist...“) Kogu kammerooperis oli see stseen minu jaoks üks kaunemaid oma hõljuva ebamaise meeleoluga. Paradiislikule ümbrusele viitab ka lauljate tekst: „...reine Engelsrede....Mit Flügel schlägen...“ („...puhas inglite kõne....Tiibadega löödaks...“). Klaveri saatematerjalis laotuvad trioolid tekitavad lummava lõputa kulgemise, mille peale esitavad metsosopran ja bariton helilooja poolt kildudena välja pakutud muusikalise materjali.

Näide 5. Pozdejev „Seitse kirja kohtumiseks“, „Wir rühren uns...“. Näide faktuurist.

7. Wir rühren uns... (Rainer, Marina)

Vsevolod Pozdejev (* 1979)

Con moto tranquillo e sostenuto ♩ = 65

The musical score is presented in a standard format with five staves. The top two staves are for woodwinds (Flöte and Klarinette in Bb), both marked *pp*. The next two staves are for vocalists (Marina and Rainer), which are currently empty. The bottom staff is for the piano (Klavier), featuring a melodic line in the right hand marked *mp* and a bass line marked *p* with sixteenth-note patterns. The tempo is indicated as *Con moto tranquillo e sostenuto* with a quarter note equal to 65 beats per minute.

Koreograafiline liikumine on siin selgelt illustreeriv, naistantsija tegevus toimub metsosoprani materjalile ja meestantsija liikumine baritoni materjalile. Käesolevas osas võtsin pianistina juhirolli – kogu lauljate, puhkpillide ja tantsijate materjal allus klaveri lainetena mõjuvale partiile.

Kolmas koreograafiaga seotud stseen (vt lisa nr. 4).

Kolmas koreograafiaga seotud materjal on **nr. 11 „Eleegia“**, mis algab väikeste sissejuhatavate repliikidega klaverilt ja klarnetilt, millega hiljem liitub bariton. Balletiartistid tulevad juurde taktist nr. 25, mille järel algab taktist nr. 28 romantiline *Andante amoroso*.

Antud osa muusikalises ja koreograafilises interpretatsioonis toimuvat esitlen tabeliga. Juhi roll ansamblis antakse sujuvalt käest-kätte.

Tabel 5. Muusikaline ja koreograafiline interpretatsioon.

	Muusikaline interpretatsioon	Koreograafia
Takt nr. 25	Esitan septoolid <i>crescendo</i> ja <i>accelerando</i> ´ga, et tekitada ootusärev meeleolu.	Balletiartistide väljatulek.
Takt nr. 28, <i>Andante amoroso</i>	Näitan klaveril vasaku käe keskmise häälega ära tulevase tempo ja taandun oma muusikalise materjaliga flöödi väljendusrikka meloodia saateks. Tempo on voolav, liikumine kulgeb mööda kaheksandiknoote ning balletiartistidel peaks olema lihtne muusikasse tantsida.	Takt nr. 39 tõste.
Takt nr. 43	Võtan uuesti ansamblijuhtimise üle, tehes <i>molto rallendando</i> ja ettevalmistades baritonile sujuvat sisseastumist.	

Takt nr. 45	Muusika kulgu näitab bariton, kel on väga dramaatiline materjal vaja läbi viia, korrutades: „Du beherrscht mich!“ („Sina valitsed minu üle!“). Tihedas materjalis toetab klaver solisti vasaku käe bassioktaavite ja akordidega.	Klaveri vasaku käe materjali järgi joonduvad ka balletiartistid, kel on siin kolm korda esimene <i>arabesque</i> .
Takt nr. 48	Jälgin tantsijate liikumist ja sätin oma muusikalise materjali vastavalt tantsija liikumisele. See on ainus koht kogu projekti jooksul, kus tantsija jälgimine on vajalik sünkroonse ansambli saavutamiseks.	Naistantsija teeb <i>jeté an effacée attitude</i> mehe haardesse, millele järgneb samas poosis keerutamine.
Takt nr. 58	Algab <i>subito pianissimo</i> ga naislaulja vaikne ja süngelt kurb monoloog, milles on tunda eelseisva surma hingust. Muusikute ülesanne on luua lauluteksti ja ooperitegevusega kooskõlas inspireeriv maailm. Pinev meeleolu tekib muutumatu dünaamika ja harmoonia dissonantside välja toomisega.	Koreograafia illustreerib muusikat teemakohaselt.

Pianisti ülesanded kontsertettekandel balletiartistidega

Etenduse ajal, olles läbi teinud prooviperioodi katsetused, mõtlesin kui solist või ansambli juht. Oluline oli fraasi ja muusikalise kujundi selgus, õiged nüansid ja tempod. Ühisinterpretatsiooni kontseptsioon kujunes proovisaalis, kus arvestasin koreograafi ja balletiartistide soovitusi ning testisin ära kõik võimalikud ideed ning aeglasemad ja kiiremad tempod.

Sarnasused saates lauljaid ja tantsijaid

1. Pianisti ettevalmistustöö peab olema mõlema esitajategrupi puhul väga põhjalik.
2. Pianist peab mõistma, mida teeb tema partner. Alati on vajalik tunnetada koos loodavat tervikuna. Vokaalsolistidega koostöös peab pianist tundma tervet partituuri, mitte ainult oma klaveri muusikalist materjali. Balletitantsijatega koostöös peab pianist mõistma ja väärtustama koreograafiat.
3. Pianisti (antud projektis kammeransambel koos flöödi ja klarnetiga) fraseerimine ja muusikalised kujundid peavad olema selged, sest see loob vormi erinevatele muusikalistele ideedele. Muusikaline kujund saab aluseks dialoogi tekkimisele koostöös erinevate esitajategruppidega.
4. Peab usaldama oma partnereid ja tundma end oma ansamblis hästi.

Erinevused saates lauljaid ja tantsijaid

1. Lauljaga koostöös toetab pianist vokaalpartiid, balletiga koostöös toetab pianist füüsilist liigutust.
2. Esinedes koos vokaalsolistidega mõtleb pianist suure osa ajast kui kaaslooja, toetaja, täiendaja. Solistlik tegevus on varjatud ja võimalik põhiliselt klaveri sissejuhatavates, vahe- või järellõikudes.

Balletiartistidega esinedes peab pianist (antud projektis koos flöödi ja klarnetiga) mõtlema solistlikult nagu liider, sest ta loob muusikalise sisu ja väljendusrikkuse, mis on esmaseks inspiratsiooniks koreograafilisele kunstile. Pianisti kui „toetaja“ funktsiooni töötasime antud projekti puhul vastavalt vajadusele välja proovisaalis.

Pozdejevi kammerooperis olid stseenid, kus osalesid korraga nii balletiartistid kui vokaalsolistid. Kujundades klaveri faktuuri ja kogu stseeni struktuuri vastavalt helilooja partituurile, olin neil hetkil pianistina valdavalt liider, kuid ansamblipartnerite soololõikude puhul olin valmis oma liidripositsioonist paindlikult loobuma. Arvestasin üldise tempo ja karakteriga, mis sobis nii lauljatele kui tantsijatele.

3.3 Alfred Schnittke – Marina Kesler „Kolm õde“²⁹

Projekt, mis sündis sissejuhatava numbrina Pozdejevi kammerooperile minu teisel doktorikontserdil 17.06.2018, sai teoks pealtnäha juhuslike võimaluste jadana. Doktorikontserdi järel avaldasid rahulolevad kuulajad arvamust, et selleks kontserdiks töötas küll kaasa produtsendi poolt juhitud esmaklassiline tiim. Tuleb tunnistada, et kontserdi planeerimisel tegin õiged valikud ning koostöö toimus tõesti laitmatult, aga tänu suurepärasele meeskonnale, kelleks olid Tallinna Balletikooli balletiartistid, nende juhendajad Kaja Kreitzberg, Marina Volkova, koreograaf Marina Kesler, minu duopartner Liliana Maaten-Tamm jt.

Selle koostöö idee alged pärinevad 2018. aasta algusest, kui otsisime koreograaf Marina Kesleriga YouTube´st huvitavat muusikat ning meid mõlemaid paelus Alfred Schnittke „Süit vanas stiilis“. Otsisin välja noodid ja hakkasime Liliana Maaten-Tammega proove tegema, osaledes tundides ja isegi pianisti-kammermuusiku Katharina Sellheimi meistrikursustel EMTA-s 27.03.2018. Marina Kesler aga seadis Schnittke süidi muusikale oma Tallinna Balletikooli galakontserdiks planeeritava uudisballeti „Kolm õde“. Samuti kasutas ta oma balletis Sergei Rahmaninovi klaverikontserti nr. 2, Dmitri Šostakovitši „Valssi“ „Dzäsisüidist“ nr. 2, Schnittke teost „Missa Invisibilia“ jne. Teoste vahele paigutas Kesler tekste Anton Tšehhovi näidendist „Kolm õde“. Esietendus toimus Rahvusooper Estonia laval 28.05.2018.

Kuna koreograaf oli huvitatud elavast muusikast, tegi ta meie duole ettepaneku tulla balletikooli ja proovida mängida süiti koos tantsivate lastega, kes olid helisalvestise abil juba koreograafia omandanud (kohtumine balletikoolis 14.05.2018). Kuna esitused, mille järgi Kesleriga oma interpretatsioonid kujundasime, olid üsna sarnased, siis tehti meile ettepanek ka Tallinna Balletikooli galakontserdi etenduses osaleda.

Proovid Rahvusooperi laval toimusid 21.05, 22.05, 23.05, 24.05, 25.05, 27.05, 28.05 ning etendus 28. mai õhtul. Selle etenduse puhul puudus meil harjutusperiood proovisaalis koos tantsijatega. Interpretatsioonid sündisid eraldi, läbimängudes ühtlustasime tempod ja täpsustasime muusika karakterid.

²⁹ <https://youtu.be/DIZMHewGKSs>

Alfred Schnittke „Süit vanas stiilis“ on kirjutatud viiulile ja klaverile või klavessiinile 1972. aastal. Barokksüüdi eeskujul loodud teos koosneb osadest: „Pastoraal“, „Ballett“, „Menuett“, „Fuuga“ ja „Pantomiiim“. Allikana kasutasin noodi väljaannet Альфред Шнитке 2009. *Сюита в старинном стиле*. Санкт-Петербург: Композитор.

Koreograafid muudavad tihti etenduse aluseks olevat muusikateose ülesehitust, et muusika iseloom teeniks mingit kindlat ideed, jutustaks teatud lugu või näitaks tegelaste olemust. Nii ka seekord: kui Rahvusooperi laval galakontserdil esietendunud variandis kasutas koreograaf süüdi originaaljärjestust, siis minu doktorikontserdil 17.06.2018 paigutas Kesler süüdi osad ümber – „Pastoraal“, „Pantomiiim“, „Fuuga“, „Menuett“ ja „Ballett“. Koreograafi taotlus oli „Kolme õe“ süžee kokkuvõetult, kuid tajutava terviklikkusega oluliselt lühemas kammersüüdis vaatajani tuua. Kuna Kesler soovis balletietendust doktorikontserdil lõpetada teatava pidulikkusega, siis paigutas ta originaalis oleva teise osa „Ballett“ kõige viimaseks.

Interpretatsioon

Pastoraal – sissejuhatava karakteriga osa, helge ja positiivne, võib paralleele tõmmata barokksüüdi esimese tantsu *allemande*’iga. Kesler kirjeldas balletis ühe perekonna idüllil: lavale ilmuvad kolm õde-kaunitari, tegevus toimub ümber õdusa teelaua.

Näide 6. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Pastoraal. Näide faktuurist.

СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ SUITE IN THE OLD STYLE
для скрипки и фортепиано (клавесина) for violin and piano (or harpsichord)
(1972) Альфред ШНИТКЕ
Alfred SCHNITTKE
(1934–1998)

ПАСТОРАЛЬ PASTORALE
Moderato

Piano
(Cembalo)

Violino

Pastoraali koreograafia oli pigem kirjeldav, seega ei otsinud ma muusikalises interpretatsioonis koreograafia kujundlikke peegeldusi. Tegelasid, kes järjest lavategevusse kaasati, oli palju (kolm õde ja hiljem kolm kavaleri) ja igaühel ka rääkida oma konkreetne lugu. Muusikaliselt andis palju juurde varjundirohke dünaamika ja kogu polüfoonilise rikkuse esile toomine. Sissejuhatavas lõigus näiteks mängisin parema käe meloodia kõrval oluliseks ka vasaku käe sisehääled ja hiljem tõin esile dialoogi viiuliga.

Koreograaf kasutas helilooja kontrastse dünaamikaga löike erinevate tegelaste iseloomustamiseks. Taotlesin oma interpretatsioonis üldise liikumise kergust ja edasipürgimist, et tekiks illusioon õnnelikest õhkõrnadest aegadest, aga kindlasti mitte kiirustavalt, et jõuaks edasi anda nüansirohkust ja tundelisust.

Pantomiim

Näide 7. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Pantomiim. Näide faktuurist.

ПАНТОМИМА PANTOMIME

The image shows a musical score for a section titled 'ПАНТОМИМА' (Pantomime) by Schnittke. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'Andantino' and 'pp'. The second system is marked 'simile'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a more melodic line with some grace notes.

Selles osas taotlesin muusikalises interpretatsioonis mõõdukust ja õhulist liikuvust. Et närvilisemas doktorieksami olukorras lennukust mitte liigselt võimendada, rahustasin oma interpretatsiooni mõlema käe pikema ja seotuma artikulatsiooniga ning kerge *espressivo`ga*.

Näide 8. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Pastoraal, taktid 26–34.



Samuti tõin alates taktist nr. 26 parema käe ülemist häält meloodilisemalt välja, mis tekitas viiuli soolopartiile sekundeeriva hääle ning aitas mul taasleida mugavat rahulikku üldtempot. Ka balletiartistide laiematele liigutustele ja aeganõudvamatele

tõstetele sobis meloodia kerge venitamine. Rahutuse vältimiseks mängisin ka bassihäält alates taktist nr. 32 pigem kui meloodiat, mitte kui saate *pizzicato*’t. Minu eksamikontserdil Mustpeade Majas oli väga libe põrand, seega võttis tantsijatel kogu koreograafia esitamine natuke rohkem aega. Kuna mina oma eksamil keskendusin peamiselt muusika liikumisele, siis seekord lõpptempo saigi veidi kiire.

Fuuga

Näide 9. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Fuuga. Näide faktuurist.

ΦΥΓΑ FUGA

Allegro

See oli süüdi üks tehniliselt kõige nõudlikumaid osi, mida võis esitada kiiresti või väga kiiresti. Kuna Mustpeade Maja akustika ei soosinud väga kiireid temposid, siis püüdsime leida mõõdukama tempo. Fuuga osa kirjeldas ühe õe õpetajaametit ning siin olid kaasatud ka nooremate klasside baleriinid. Lisaks probleemsele akustikale

ja libedale põrandale vedasid pisikesed tüdrukud endaga lavale kaasa toole. Seega oli mõõdukas tempo igati õigustatud.

Selleks et tekitada kujund kiirest liikumisest, püüdsin suunata kõik fraasid loogiliselt kadentsidesse, toetudes harmoonia muutustele ja vasaku käe bassiliinile. Balletiartistide jaoks olid olulised selged teemaalgused ja muusikalise faktuuri erinevate häälte diferentseeritud liikumine, et oleks võimalik lihtsalt ja takistusteta aru saada, millal uus koreograafiline element algab.

Menuett

Tegemist oli aeglase ja väga tundelise süüdiosaga. Oma olemuselt meenutas see samuti barokksüüdi menuetti. Igal noodil meloodias ja igal värvil harmoonias oli sisuloov tähendus.

Näide 10. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Menuett. Näide faktuurist.



joonistuda.

Näide 11. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Menuett, taktid 48–57.

Taktides nr. 48–78 mängisin vahel veerandnoote vaheldusrikkuse saavutamiseks *staccato* võttes või lühema artikulatsiooniga, sest ka koreograaf oli sel lõigul kasutanud lakoonilisemaid liigutusi ja žeste.



Viimase nelja takti jooksul tegime viiuldajaga *allargando*, mis tekitas järelemõtliku meeleolu enne säravat lõpuosa.

Ballett

Näide 12. Schnittke „Süit vanas stiilis“, Ballett. Näide faktuurist.



Selle osa aktiivne karakter nõudis väga täpset rütmi ja erksat artikulatsiooni. Väljendusrikka esituse saavutasime just erinevaid registreid näidates, varjundirohket dünaamikat kasutades ja erinevaid kihte faktuuris välja tuues. Tihtipeale loob helilooja kontrasti,

vastandades just üksikut solistihäält laia ulatusega orkestraalsele faktuurile.

Viimases osas oli oluline muusikute poolt mitte kiirustama hakata, vaid teadlikult balleti liikumist arvestada. Eriti tähtsaks sai stabiilne tempo alates taktist 101 kuni lõpuni, sest kolme tantsupaari koreograafia sisaldas mitmesugused hüppeid ning piruette. Aja kokkusurumine oleks siin koreograafiale suure karuteene teinud.

3.4 Tauno Aints – Helen Veidebaum „Väikesed jäljed liival“^{30 31}

Viimane koostööprojekt balletitantsijatega sündis minu neljandaks doktorikontserdiks, mis toimus 20.05.2021. Idee uudisteose tellimiseks tekkis juba 2019. aastal. Päris ettevalmistus algas aprillis 2020. See oli koroonaviirusest tingitud isolatsiooniaeg ja koos heliloojaga oli võimalik rahulikult ettevalmistusi teha. Uue kammerteose loomine sai väga suureks inspiratsiooniks. Kujutasin ette abstraktse sisuga teost, milles balletiartistidel ja muusikutel on

³⁰ Kui ma esimesest korda Tallinna Balletikoolis tantsijate harjutusproovi külastasin ja tüdrukute liikumist Veidebaumi kujundlikus tantsukeeles nägin, jäi mu meeltesse kummitama fraas „Väikesed jäljed liival...“, millest sai helilooja ja koreograafi nõusolekul meie etenduse pealkiri!

³¹ <https://youtu.be/yFdCMjhTqvY>

võrdne roll ja võimalikult hea ansambel. Ma ei mõelnud ansambli all dubleerimist või illustreerimist, pigem ootasin intrigeerivaid muusikalise ja koreograafilise teksti kihte, mis looksid kontraste, vastanduks, täiendaks, provotseeriks. Aga loomulikult pidi muusika ja tantsuliinidel olema teatav kokkukuuluvus.

Louisiana pianist ja helilooja Kenneth B. Klaus, kes põhiliselt komponeeris muusikat tantsuetendustele ning improviseeris balletitehnika tundides, kirjeldab kolme enam levinud viisi, kuidas muusika saab olla seotud tantsuliigutusega:

1. Muusika tõstab tantsuliigutuse esile – muusika rõhutab ja imiteerib tantsuliigutust üsna täpselt.
2. Muusika lisab detaile tantsuliikumisele.
3. Muusika vastandub tantsulisele liikumisele.

Klaus märgib, et kõik kolm viisi võivad toimida ka üheaegselt, see ongi kogu maagia. Lisaks rütmi ja faktuuri esitamisele peab muusik olema balletiartisti suhtes empaatiline. (Teck 2011: 174 järgi)

Tööd alustades tundsin, et selle projekti puhul ei tahaks ma olla liiga analüütiline või ratsionaalne, pigem said inspiratsiooniks Ameerika tantsija ja koreograafi Doris Humphrey mõtted: „Teater äratab või võiks üritada äratada tundeid. Läbi tantsu on võimalik neid tundeid teatri jaoks sobiva muusika abil jagada. Flaubert pani selle mõtte lühidalt sõnadesse... „Pane mind naerma, pane mind nutma, hämmasta mind, paku naudingut, rõõmusta, ülenda, pane mind armastama ja vihkama, ja mõtlema“. Märka, et mõtlemine on Flaubert'il kõige viimane. See ei ole kõige tähtsam selles nimekirjas. Kunst, mis paneb ainult mõtlema, teeb nigelalt seda, mida teadus saab teha väga hästi.“ (Teck 2011: 72 järgi)

Oma balletiprojektide puhul olen aru saanud, et olenemata minu individuaalsetest plaanidest on see, mis lõpuks kontserdil sünnib, ikkagi kollektiivne looming, tõhusa ettevalmistustöö ja juhuste kokkusulamine. Professionaalse muusikuna tean, millist eeltööd vajab muusikute ansambel: mida põhjalikumalt partneritega detailidesse süveneme, neid läbi arutame, erinevaid variante proovime, seda rohkem on usaldust lavaolukorras. Ka balletiartistidega võiks pikaaegne ettevalmistus ja koostöö olla julgustuseks.

Koreograafiaga sidumiseks sobiva muusika leidmine mulle raskusi ei valmista. Endise balletipianistina jookseb mul sageli uue teose muusikalisi kujundeid analüüsides silme ees selle konkreetse muusika koreograafilised võimalused ja füüsiline kehastus. Arusaadavalt otsisin

oma doktoriprojektiks muusikat, mis väljendaks just minu hetkemeeleolusid ja vajadusi, seega tegin heliloojale mitmeid sisulisi ettepanekuid, milline võiks loodav teos olla.

Selleks, et teos mõjuks energeetiliselt laetult, kontsentreeritult ja kompaktselt, soovisin loodavasse muusikasse keerulisi rütmikujundeid, kõlavärvirohkust, aga ka väljendusrikkaid meloodiaid. Kuigi on kirjutatud palju väga head muusikat, tundus mulle, et varem loodud muusika mõjub piiravalt juba paljude väga heade interpretatsioonide tõttu ning materjaliga saaksin paindlikult töötada ikkagi spetsiaalselt mulle kirjutatud muusika puhul.

Valisin koostööks helilooja Tauno Aintsi (s. 1975). Tauno Aintsil on aukartustäratav kogemus töötamisel erinevate koreograafide ja balletitruppidega. Ta on kirjutanud kaks balletti Rahvusoperile Estonia – „Modigliani – neetud kunstnik“ (2012), „Katariina I“ (2018) – , Vanemuisele balleti „Mowgli“ (2011) ja Nargenfestivalile balleti „Helde puu“ (2010). Olen ise mänginud pikaajaliselt balleti „Modigliani“ klahvpillipartiid Rahvusoperi orkestris, samuti selle DVD plaadistamisel. Tundsin selle muusikaga suurt sidet ning iga etenduses osalemine oli minu jaoks mõjuv elamus.

Et luua uuele kammerteosele veel suuremat sidet eesti balletikunstiga, leppisime helilooja Aintsiga kokku, et valin kogu muusikalise algmaterjali tema juba varem lavalaudadele jõudnud ballettidest. Esialgu soovisin loodava balleti materjali leida 2018 Rahvusoperis „Estonia“ esietendunud balletist „Katariina I“, kuid tutvudes Nargenfestivalil ettekantud balletiga „Helde puu“, nägin selles uue kammerteose loomiseks kõige suuremat potentsiaali. „Helde puu“ muusika tundus neljast balletist kõige kammerlikum ning väikesele koosseisule oli võimalik muusika algmaterjali paremini ümber seada. Hindasin „Helde puu“ värvirikast harmooniakäsitlust, rütmikujundite keerukust, kammermuusikale omast intiimsust ja sisukust.

Arvestades, et helilooja loob uue kammerteose mitmeosalise tsüklina, valisin kokkuvõttes kaks kiiret ning ühe lüürilisema osa balletist „Helde puu“ ning ühe kiire ja aeglase osa balletist „Katariina I“. Helilooja Aints seadis antud muusikalise materjali valikuliselt kokkulepitud instrumentidele ning järjestas osad viieosaliseks tsüklikuks.

Järgnevalt näitan täpsemalt, millised Aintsi balletimuusika osad valisin ja põhjendan oma valikut.

1. osa – muusikaline materjal pärineb „Helde puu“ Sissejuhatusest. Mulle meeldis selle muusika liikuvus ja voolavus, mis sobis sissejuhatuseks, käivitades loo kohe algusest peale. Märksõnad: uue sünd, uudishimu, ootus, loov energia.

2. osa – muusikalise materjali aluseks sai balleti „Katariina I“ esimese vaatuse kolmanda pildi „Narritantsu“ teema. Takti nõrkadel osadel sisselõikavate rütmiliste rõhkudega muusikaline materjal köitis mind juba esmakuulamisel. Märksõnad: tantsulisus, nurgelisus, vaimukus.

3. osa – muusikaline materjal pärineb „Helde puu“ neljandast osast „Ja nad mängisid koos peitust“. Helilooja kujutab siin lüürilist mõtisklust, mis põhineb kahel teemal. Märksõnad: sissepoole vaatamine, meenutus, palve.

4. osa – algallikaks on „Helde puu“ viies osa „Kuid aeg läks“, milles köitis mind taaskord keerulisem rütmipilt. Märksõnad: põnevus, mängulisus, uudishimu, uue ootus.

5. osa – kammerteose kulminatsiooniks sai 2. vaatuse 2. pilt „Molto lirico“ balletist „Katarina I“. See on kantileenne kõikehaarav muusikaline materjal, mis jättis mulle väga ereda mulje esietendusel ning mille esitamissoovist hakkas ka hargnema kõnealuse uue kammerteose idee. Esmaversioonis teatris esitasid seda muusikat ettesalvestatud klaver ja koor ning reaalajas mängisid vaid üksikud pillirühmad. Uues kammerteoses domineerib klaver ning teised pillid esitavad toetavaid saateliine. Märksõnad: tänulikkus, kõikehaaravus, südamlikkus, meenutus, lõpetatus.

Heliloojaga koos otsustasime pillide valiku – klaver, klarnet (in C, in B, bassklarnet), viiul, tšello ja erinevad löökpillid. Nii esimese kui neljanda osa partituuris oli kirjas ka ettesalvestatud trianglipartii, millele hakkasin otsima erinevaid tehnilisi lahendusi. Löökpillimängijad aga soovitasid sellest variandist pigem loobuda, vihjates võimalikele ansambliprobleemidele. Kaasasin ansamblisse kolmanda löökpillimängija, seega sekstetist sai septett.

Esialgne tööplaan:

1. Helilooja kirjutab muusika – kevad, suvi 2020
2. Interpreetid harjutavad kokku ja salvestavad muusika (esimene proov – 19.10.2020 EMTA kammersaalis, mille jooksul mängisime kogu teose algusest lõpuni läbi, et kaardistada keerulisemad kohad, teine proov – 11.11.2020 EMTA löökpilliklassis, mille jooksul salvestasime esmavariandi). Esmasalvestus kahe prooviga oli väga intensiivne ja suur kokkuvõtmine ansambli poolt. Esimene salvestus on väga vastutusrikas, sest muusika esitamise tulemus peab olema üldjoontes samasugune kui tulevasel etendusel. Kõik loodavad kujundid, osasisesed üleminekud, tempovalik – see kõik on aluseks koreograafi tegevusele ja loomingulistele ideedele. Esmavariandis kindlasti ei ole fraseerimine nii teadlikult välja kujundatud ega tempoüleminekud

sujuvad. Esimese koosmängu aeglasem tempo on ka balletiartistile esialgu harjutamiseks parem.

3. Koreograaf asub tööle ja loob koreograafilised kihid ehk koreograafilise partituuri. Uus etapp ansambli tegevuses oli valmistumine „Doktorantide galakontserdiks“, kus esinesime teise ja viienda osaga (proovid: 15.01.2021 EMTA löökpilliklass; 22.01.2021 EMTA löökpilliklass; 16.02.2021 EMTA Suur saal, lindistamine; 17.02.2021 esinesime EMTA doktorantide galal teise ja viienda osaga).

Samal ajal jätkasime ka ülejäänud kolme osa välja töötamist, sest just esimeses ja neljandas osas oli rütmiliselt keeruline löökpilli materjal, mis vajas kokku harjutamist ülejäänud pillidega. Keskmiselt kestis proov kaks tundi. Koreograaf sai uue lindistatud materjali.

4. Ühisproovid

Meie projekti ansamblitunnetuse aluseks oli üksteise tajumine ja ühisosa otsimine. Muret tekitas aga situatsioon, kus proovid suuremate gruppide vahel olid alates märtsikuust keelatud. Isolatsiooni alguses õnnestus meil teha vaid üks kokkusaamine EMTA kammersaalis (27.02.2021). Koreograaf Helen Veidebaum tegi meie lindistuse järgi väga suure töö tantsijatega balletikoolis, luues ja õpetades tantsijatele selgeks koreograafia ja muusika. Muusikute koosmängu probleemid püüdsime lahendada juba enne ühisproove tantsijatega.

Koostöö areng toimus just ühisproovides. Maikuus õnnestus mul broneerida vaid kolm EMTA Suure saali prooviaega, aga mujal enam harjutada poleks olnud mõtet. Löökpillid kõlasid EMTA suurepärase akustikaga saalis täiesti teistmoodi kui summutatud akustikaga löökpilliklassis. Samuti pidin ma arvestama, et balletiartistid on suhteliselt väikese lavakogemusega (Tallinna Balletikooli kaasaegse tantsu esimene kursus) ning meie uue lavaga harjumine võtab ka aega. Kombineerides õnnestus mul saada kontserdi eelsel päeval viietunnine proov, milleks pandi maha professionaalne balletipõrand, ja lisaks kaks saaliproovi enne (8.05 kaks tundi ja 15.05 1,5 tundi). Püüdsin planeerida targalt, salvestasin kogu proovi, mida analüüsisin proovijärgselt, andes tagasisidet ansamblile ja seades uusi eesmärgi meili teel. Selle perioodi jooksul täpsustasime pillide vahekordi ja dünaamikat, tuues paljusid kujundeid ilmekamalt esile ning kujundades fraaside ja osade üleminekuid loomulikumaks ja sujuvamaks.

Ühisproovides hakkas tekkima „meie“ tunne. Muusikud, kes polnud enne balletiga koostööd teinud, jälgisid huviga koreograafiat ja juba teisel läbimängul suhtusid

tantsijatesse oluliselt empaatilisemalt. Mina ise tegin aktiivselt tööd selles suunas, et leida rohkem kooskõla artikulatsiooni, tempode, tämbrite ja tantsuliigutuste vahel. Samas tõesid ka balletiartistid, et väga inspireeriv on heade interpretide esitust lähedalt kuulata ja näha. Olen kindel, et noorte tantsijate kuulamisoskus arenes ühisproovides tohutult, sest kuulsid nad ju muusikute ansambli nii õnnestunumaid kui vähemõnnestunumaid katseid.

Minu eelteadmine enne projekti oli, et etendus areneb vaid läbimängudes, mitte üksikuid detaile eraldi harjutades. Kuna saaliaega oli väga vähe, surusin igasse proovi kaks etenduse terviklikku läbimängu. Oma teatrikogemusele toetudes tundus see õige, sest end läbimänguks kokku võttes jälgivad kõik osapooled oma „teksti“ algusest lõpuni, tunnetades läbi solistlikumad ja rohkem ansambli jälgimist nõudvad lõigud, mõtestades ja läbi tunnetades kõiki üleminekuid, kõlalisi eripärasid, koosmängu üksikasju. Iga läbimänguga arenes etendus tohutult. Seitse muusikut mängisid ilma dirigendita, kusjuures mängu alustamise initsiatiiv liikus mängijalt mängijale, mille üksikasjad töötasime välja juba esimestes proovides ning täpsustasime kuni etenduse toimumiseni. Kokkuvõttes võin öelda suure rõõmuga, et need esmalt tühjalt tundunud sõnad, mida kasutasin oma etenduse tutvustuses – „minu eesmärgiks on luua ühtne kooshingav organism“ –, sai tõesti teoks. Ja eriti nauditav oli see etendusel, kus iga osapool jälgis keskendunult ja väga üksteist arvestades oma liini ja samal ajal kõlas ansambel väga hästi koos.

„Väikesed jäljed liival“ interpretatsioon

Muusikalise interpretatsiooni ettevalmistusprotsess toimus nagu kammermuusika puhul ja tähtsamad probleemid on järgmised:

1. Individuaalne partiide ettevalmistamine.
2. Seitsme muusiku koosmäng.
3. Tempode kujundamine ja korrigeerimine.
4. Karakterite, kujundite ja artikulatsiooni täpsustamine.
5. Dünaamika korrigeerimine. Balanss häälte vahel.
6. Terviku kujundamine.

Kasutasin selle kammerballeti puhul kolmanda peatüki algul kirjeldatud teist meetodit, kus ma etenduse ajal tantsijate liikumist ei jälginud, vaid toetusin varem välja töötatud muusikalis-visuaalsele kontseptsioonile. Ei saa öelda, et meil olid sellepoolet kergemad ülesanded. Ka teise meetodi puhul balletiga „lugu kokku pannes“ üritasin end pidevalt balletiartisti rolli paigutada, püüdes võimalikult selgelt ja isikupäraselt anda edasi muusikalisi kujundeid, näidata balletiartistidele arusaadavalt osade vahelisi üleminekuid ning mängida sobivas tempos. Allikatenä kasutasin „Väikesed jäljed liival“ partituuri ja partiisid, mis kuuluvad helilooja Aintsi erakogusse.

Esimene osa (vt lisa 5). Voolavuse ja liikuvuse tekitavad ebasümmeetriliselt pulseerivad rütmimustrid ja erineva pikkusega fraasid samaaegselt nii klaveripartii mõlemas käes kui ka erinevatel pillidel. Seetõttu peab kogu materjali ühise nimetaja alla korrastama. Peale 7-taktilist triangu sissejuhatust astub sisse klaver ja koos moodustatakse aluspõhi, esimesel kahel fraasil on pikkuseks seitse lööki, teisel kuus ja kolmandal kaheksa lööki. Väga oluline on, et klaveri materjal ei takistaks kogu ansambli muusikalist liikumist. Mul kulus palju aega selle lõigu harjutamiseks, sest oli väga ebamugav mängida kiiret rütmipildis muutuvat swingilikku materjali. Alates taktist 30 teeb esituse raskemaks klaveripartii vasak käsi, mängides parema käe seitsmelöögilise tsükliga samaaegselt neljalöögilist motiivi. Samast taktist algab aga viiuli ja klarneti meloodialiin ning tšello 2-taktiline motiiv, mis langevad kokku klaveripartii vasaku käe kujundiga ning kokkuvõttes toetab tugev taktiosa 2/2 taktimõõdus kogu liikumist väga selgelt.

Kui ma algselt olin mures, kas on võimalik esimese osa muusikale selge koreograafiline liikumine luua, siis tulemus näitas koreograaf Veidebaumi leidlikkust ja suurt kogemust, sest balletiartistid teostasid oma liigutused väga täpselt koos muusikaga. Meie kui muusikute pingutus oli muusika võimalikult isikupäraselt kõlama panna ning see, et tantsijad orienteerusid muusikalises materjalis, oli positiivne märk.

Selge rütmistruktuur peab säilima ka klaveri ja klarneti dialoogis taktides 64–87 ning ülejäänud pillid mängivad oma materjali sellele toetudes. Tahaksin kommenteerida ka taktist 88 olevat fermaati: kui etendus toimub hea akustikaga suures saalis, annavad fermaadid üldisesse tervikusse aega, ruumi ning võimalust hingamiseks.

Alates taktist 89 algab 7/4 taktimõõdus lõik, kus viiul ja klaver mängivad saatefaktuuri ja tšello on laia meloodiaga esiplaanil. Kui ma balletiproovi läksin, valmistasin end ette, kuidas rääkida sellest ebamugavast taktimõõdust. Saali jõudes kuulsin aga, kuidas koreograaf lahendas antud

lõigu rütmimustreid kaheksa peale lugedes. Mõistsin, et pole oluline, kuidas helilooja oma loomingu nooti üles kirjutab – kui seal puudub arusaadav tugev taktiosa ja on muud muusikalised elemendid, millele toetuda, siis saab oluliseks vaid see, kuidas antud lõiku kuuleb koreograaf ja selle koreograafiliselt lahendab. Tantsijad loovad oma süsteemi, kuidas lugeda fraase ja oma liigutused muusikalise materjaliga kokku panna ning see süsteem toimis hästi.

Rikkalikud löökpillisoolod oli helilooja kujundanud nii, et järgmine sisseastuv löökpill lõhkus eelmise liini struktuuri ja asetas mustrid uue nurga alla. Tõsiseks koosmängu ülesandeks kujunes lõik taktides 102–137, kus domineerisid löökpillid ja taktis 134 pidid sisse astuma ülejäänud pillid täpselt ja korraga. Lisaks lugemisele tekitasime turvatundeks märkide süsteemi, kus teatud perioodi järel kehaga märku andes veendusime, et kogu ansambel on ühes ja samas partituuripunktis.

Kuna mängisime dirigendita, siis oli meil täpselt välja töötatud, kes millal ansambli sisse näitab. Taktides 30 ja 89 oli selleks viiul, taktis 137 aga näitas klaver, sest klarnetil ja klaveril on seal kandev materjal, viiulil ja tšellol vaid saatev *pizzicato*.

Sissejuhatuse üheks raskuseks olidki tempode üleminekud ja muutused. Kui muusik balletiga töötades võtab tempo, siis peab see olema kohe alguses võimalikult hästi tabatud ja karakteri poolest mõtestatud. Siin on vajalik balletimuusikule omane hea tempomälu, sest tempokõikumine kutsub balletiartistides esile ebakindluse. Aeglased tempod taktides 137 ja 176 tuli väga täpselt soovitud kujundile keskenduda, et saavutada kohe vastav lummuslik meeleolu. Järgnevas tabelis näitan, kuidas esimese osa puhul kõikus tempo erinevatel proovisalvestustel ning etendusel:

Tabel 6. Aints, „Väikesed jäljed liival ...“. Esimese osa tempo.

	Helilooja	11.11.2020	16.02.2021	27.02.2021	20.05.2021
Algus	104`	90`	100`	104`	104`
Takt 89	100`	100`	108`	108`	104`
Takt 102	88`	88`	88`	88`	92`
Takt 137	52`	58-60`	58`	56`	56`
Takt 146	69`	69`	66`	59`	63`
Takt 176	52`	52`	54`	56`	52`

Mõõtmiseks kasutasin salvestisi, mida olin teinud oma mobiiltelefoniga, osa ka videokaameraga, hiljem mõõtsin metronoomiga. Tahtsin tajuda erinevate tempode kujunemist ja üleminekuid terviku suhtes.

Alguse õige tempo kujunemise kohta märgin, et 104' oli väga kiire tempo (*alla breve*) ja muutus toimus minu suutlikkusest oma materjal kiiremini voolama panna. Siiski on ka tantsijatel proovi algusperioodil parem omandada liikumist aeglasemas tempos. 27.02 mängisime helilooja antud tempos esimest korda koos balletitantsijatega EMTA kammersaalis, kus oli väga libe põrand. Originaaltempo mõjus väga kiirelt, seega mõjutas tempo tantsusoorituse kvaliteeti. Kuigi tahaks alati järgida helilooja ettekirjutatud temposid, ei ole see balletis siiski võimalik, pigem on olulisem anda edasi muusika karakter. Vahel võib lava osutada ka suuremaks kui prooviruum ning lava täitmiseks tuleb joosta pikem maa. Etendusel (20.05) ületasime kõik eelnevad muusikateostuse probleemid ning ka lava tingimused võimaldasid õiges tempos esitamist.

Taktist 89 alanud osa oli lihtsam mängida ja see kippus kiiremaks minema. Viimastes proovides pidasin vajalikuks seda siiski aeglasemaks kavandada, sest antud osa pidi tervikus mõjuma aeglasemalt kui esimese osa algus.

Taktis 102 võttis tempo löökpillimängija, kes tabas hästi helilooja mõeldud rütmikujundit. Natuke kiirema tempo valis ta küll esinemispäeval, mis on täiesti arusaadav vastutusriikka olukorra puhul. Taktis 137 muutus järsult meeleolu ning aeglase tardunud karakteri tabamine ja mõtestamine tervikus vajas rohkem aega ja proove. Kokkuvõttes püsis tempo üsna stabiilne, pigem keskendusime siin ansambli koosmängule.

Takti 146 suure tempolise kõikumise põhjus vastaval kuupäeval 27.02 oli täiesti proosaline: vibrafonimängija, kes peab selle tempo oma soologa aitama sisse viia, puudus proovist ning saatehääli mängivatel muusikutel oli raske seda spontaanselt teostada. Veidi mõõdukam oli see löik ka kontserdipäeval, mis näitab muusikute pingelist keskendumist oma ansamblipartneritele ja täpset koosmängusoovi. Taktis 176 tekkis kontserdipäeval ideaalilähedane lummuslik meeleolu, milles joonistusid välja üsna *rubato* tempos terviklikud kujundigrupid.

Muusikalis-visuaalse kujundi teemat käsitledes seletasin (2.8), miks on oluline täpselt mõtestada muusikalist teksti, teadvustades enda jaoks muusikaliste mõtete ulatust, karakterit ja

tempot: vajalikul mänguhetkel ei ole aega kahtlemiseks, sest balletiartist, kes peab sel hetkel sooritama konkreetset ülesannet, ei saa samuti kahelda.

Fraseerimine loob muusikalisele kujundile arusaadava vormi. Väga oluline on suuna andmine aeglaste tempode puhul – balleti esimeses osas olid sellisteks löikudeks taktid 137–146 ja 176–187. Ansambliga kokku saada on taktides 178–179 ja 183–184 üsna komplitseeritud, seega peaks klaver taktides 177–179 ning 182–184 ühe tervikliku mõtte moodustama. Kui pianist fraseerib loogiliselt, siis on ka teistel pillidel kergem juurde sulanduda.

Teine osa. Helilooja poolt ümberseatud „Narritantsu teema“ variant kammerkoosseisule oli tehniliselt nõudlik ja ansambliliselt väljakutseterohke. Nurgelist prokofjevlikku teemat esitavad solistidena vaheldumisi nii klaver, viiulil kui ka klarnet. Kiiret kaheosalises taktimõõdus tantsumuusikat (polka, galopp) esineb balletimuusikas ohtralt. Meloodiad on enamasti üsna lihtsakoelised ja meeldejäädavad, esile peab tooma nende lennuka liikuvuse, toetudes taktialguse tugevale osale. Tauno Aints oli aga lisanud aktsente ka takti mitterõhulistele osadele, mis muudab kuulajale ja esitajale selle muusika märksa põnevamaks kui tavaline polka. Kõlaline vaheldusrikkus tekkis erinevate pillisoolode väljatoomisega, pea kõikidel pillidel oli oma soololõik, kus särada.

Püüdsime oma interpretatsioonis kõike, mis on „eripärane“ faktuurist välja tuua (viiuli, tšello ja klarneti repliigid; kellamängu motiivid jne) ja ülejäänud materjali samal ajal mängida vaiksemalt. Et vältida lihtsakoelist taktialguse rõhutamist, joonistasime sissejuhatuses välja lühikesed fraasid, alustades vähem intensiivselt ja viies need välja lähimatesse tippudesse. Fraas muutus oluliselt voolavamaks ja muusika lennukamaks.

Helilooja poolt teises osas antud tempo (144`) oli EMTA Suure saali akustika jaoks liiga kiire. See ei sobinud ka tantsijatele, kuna harjutamiseks mõeldud salvestisele olime teose sisse mänginud aeglasemas tempos, seega keskendusime rohkem muusika karakterile.

Kolmas osa. Helilooja kujutab siin lüürilist mõtisklust, mis põhineb kahel teemal. Esimene koosneb aeglastest täis- ja poolnootidest, millele aitab suunda luua veerandvältustest koosnev noodikett saatehääldes. Teine teema on veidi tantsulisem, selle iseloomu määrab rütm, mille tuumaks on üks pikk ja teine lühem noot. Teemad on kohati tihedalt läbipõimunud, vaheldumisi esitavad neid nii viiul, tšello, klarnet, klaver kui ka vibrafon. Lauseehitus on väga selge, kuid taktide arv fraasis on erinev.

Kolmas osa on müstilise kõlamaailmaga ja koreograafias domineerivad voolavad liigutused. Madala ja maheda kõlaga alustab oma soolot bassklarnet, millele lisavad salapära vibrafoni

poolnoodid. Samas peab tulemus mõjuma hõrgult, aeglane muusika ei tohiks olla raskepärane ja rõhuv, seepärast kasutasime klaveril ning ka teistel instrumentidel *staccato*’t vastavalt partituuri märgetele. Pikad noodid meloodias on kaunid, eriti kui neid mängitakse kandva ja laulva kõlaga, tantsulist liikumist aga toetab just lühikeste vältuste liikumine pikkade vältuste sees. Balleti kolmanda osa muusikas oli tantsuliikumise toetuseks vajalik anda veerandnootide liikumisele suund, mis ühtlase ja kerge paelana põimus ümber pikkade helide, samas andis järjekindlalt arusaadava kulgemise tunde tantsijale. Edasiliikumise tunde loomine on aeglates muusikas oluliselt keerulisem kui kiires, kus juba aktiivse sooritusega tekib liikumise efekt. Nagu Pozdejevi „Siluettide“ muusikas, on ka siin väga oluline tekitada nootide tunglevus korduvates saatekujundites, aga üldine tempo ei tohi sellest kiiremaks muutuda.

Kokkuvõtvalt oli kolmandas osas oluline, et pillidele iseloomulik värv tuleks esile kõikides faktuurikihtides. Meie alustasime oma interpretatsiooni vaikselt ja pehmes iseloomus ning teose viimasel viiendikul toimus kõlaline avanemine. Selline lahendus tundus terviku suhtes huvitav.

Neljas osa mõjus nagu sissejuhatuse viiendale osale. Rohket polürütmiaat tekitav löökpilligrupp suutis kogumulje niivõrd kirevaks ajada, et esimestes proovides oli meloodiapillidel suur probleem sisseastumisega. Neljanda osa ootusärevas helipildis esines selge meloodia vaid bassklarnetil ja kuna see oli ümber seatud „Helde puu“ timpanipartiist, siis oma intervallilise ülesehituse poolest oli see üsna lihtne. Väljendusrikkust lisas aga tantsuline ja küllalt keeruline rütmipilt.

Koreograafias lahendas Veidebaum neljanda osa väga humoorikalt – tantsijad muutusid ulakateks kiusupunnideks, segades muusikuid mängu ajal ning reageerides kõigile häälele, mida pillid tekitasid.

Viies osa „Molto lirico“ toetub peamiselt klaverisoolole. Oluline oli dünaamiline ülesehitus, klaveripartii hääle diferentseerimine soolo-, täite- ja saatehääleteks ning teiste pillide temaatiline materjal ja koloriit üldises ansamblis. Salvestasin kõik proovid, et hiljem hääle vahetada kuulata. Samuti käis helilooja proovides, kuid kogu ettevalmistustöös andis ta mulle kujundamise seisukohalt täiesti vabad käed.

Kuigi fraasi arendus on heliloojal täiesti eripärane, sisaldades erinevaid taktimõõte, erinevaid temposid ja rohkelt agoogikat, orienteerusid balletikooli tüdrukud suurepäraselt muusikas nii selles viimases osas kui kogu balleti jooksul. Koreograaf on võtnud muusikalisest tekstist üle väga toredaid kujundeid ja väljendanud neid fantaasierikkalt tantsus: muusikute jaoks tekitas

tõlgendamiskursi viienda osa keskel olev viiulisoolo, mille kordumismuster meenutas pigem saatefaktuuri. Muige toob näole, kuidas selle lahendas koreograaf: üks tantsijatest ajab keskendunult sõrmega järke ning kogu taustagrupp vaatleb silmi pungitades õhus ringe tegevat putukat.

3.5 Nelja loomeprojekti kokkuvõte

Järgnevas tabelis on ära toodud minu neli loomingulist projekti, kus osalesid balletiartistid. Olen esile tõstnud teemad, mis minu enda jaoks olid olulised ja milles oli ka mingil määral erinevusi.

Tabel 7. Nelja loomeprojekti kokkuvõte tabelina.

	Satie – Manen 2013	Pozdejev – Upkin 2018	Schnittke – Kesler 2018	Aints – Veidebaum 2021
Tegelased	klaver kaks balletiartisti	klaver flööt klarnet metsosopran bariton kaks balletiartisti	klaver viul kaksteist balletiartisti	klaver klarnet viul tšello kolm löökpilli viis tantsijat
Harjutusproovid	rohkest harjutusproove, teatris valmistas etendust ette vähemalt neli tantsijate koosseisu	üks harjutusproov, kus osalesid vaid flööt, klaver ja tantsijad	üks harjutusproov balletikoolis	üks harjutusproov EMTA kammersaalis
Läbimängud	läbimängud, 5 etendust.	üks läbimäng, üks etendus Mustpeade Maja Valges saalis.	7 läbimängu, üks etendus RO laval, läbimäng ja etendus Mustpeade Maja Valges saalis.	5 läbimängu, üks etendus EMTA Suures saalis.

Ansambel	Mida vähem liikmeid, seda vähem tähelepanu hajutatud. Tantsijatega koos õppimine võimaldas reageerida täpselt liigutusele ning leida sobivaim muusikaline interpretatsioon.	Vähe proove ja läbimänge. Interpretatsioonis arvestasime tantsijate vajadusi.	Muusikaline tõlgendus sündis balletist eraldi, läbimängudes selgitati välja tantsijate vajadused.	Muusikaline tõlgendus sündis balletist eraldi. Ettevalmistuse perioodil ja läbimängudes selgitati välja tantsijate vajadused.
Muusikalise interpretatsiooni paindlikkus	Muusikale väga sobis paindlikum käsitus – avarad võimalused tempo, agoogika, kõlaliste ja dünaamiliste nüansside kujundamiseks.	Muusika oli üsna vaheldusrikas ja võimaldas paindlikku käsitlust. Piiranguteks olid suurem ansamblikoosseis, keeruline partituur.	Teose barokist mõjutatud helikeel tingis teatud esitusstiili, väga suured vabadused meie tõlgendusse ei sobinud.	Muusika võimaldas üsna paindlikku käsitlust. Piiranguteks olid suur ansamblikoosseis, mis mängis dirigendita ning keeruline partituur.
Muusikalis-visuaalse kujundi mõjutegurid: (välja on toodud vaid näited kogu materjalist ning lisatud sulgudesse osa number)	•Satie nooditekst •Maneni koreograafia alltekst •Tantsuliigutuse parameetrid: visuaal nõtked, müstilised (1) laiad, suured, ringjad (2) mängulised, kandilised (3) tempo nõtked, tantsuline (1) aeglane, laulev (2)	•Pozdejevi nooditekst •Ooperi süžee ja lauljate tekst •Tantsuliigutuse parameetrid: visuaal nurgelised, täpne sammukujund (1) sujuvad, pehmed (3) tempo tõtlik (1) mõõdukas, armastusväärne (3)	•Schnittke nooditekst •Tšehhovi „Kolme õe“ süžee •Tantsuliigutuse parameetrid: visuaal südamlilik, väljapeetud (1) sujuvad, pehmed (4) tihe, kiire (5) tempo jutustav, laulev (1) mõõdukas,	•Aintsi partituur •Veidebaumi koreograafia alltekst •Tantsuliigutuse parameetrid: visuaal tantsuline (2) pehme, ümar (3) põnev, ootusärev (4) tempo vilgas, kiire (1), elav (2),

	dünaamika lähtuvalt liigutuse intensiivsusest, helilooja etteantud agoogika tõsted, <i>rond de jambe</i> (1), tõsted (3)	dünaamika helilooja etteantud, tantsuliigutuse intensiivsusest (3) agoogika sammud, tõste (1), arabeskid, tõsted, keerutus (3)	õhuline (2) kiire, elav (3) dünaamika helilooja etteantud, mõjutatud liigutuse, tegelase iseloomust (1, 2, 3, 4, 5) agoogika toetus kolme paari jalgade tööle (5)	väljapeetud, nõtkes (3) agoogika tüdrukutegrupi tantsusammud (2)
--	--	---	--	---

Otsides koreograafiat toetavat muusikalist interpretatsiooni, selginesid teatavad seaduspärasused. Koostöö õnnestus mõningatel tingimustel paremini, teistel jälle pigem vähem. Järeldused toon ära doktoritöö kokkuvõttes.

4. Kokkuvõte

Doktoritöös „Pianisti koostöö balletiartistidega: koreograafiat toetava muusikalise interpretatsiooni otsingul“ käsitlesin pianisti koostööd balletiartistidega ja minu peamiseks uurimisküsimusteks olid: kuidas luua koreograafiat toetav interpretatsioon ning millised muusikalised väljendusvahendid on seejuures olulised. Kolmas uurimisküsimus, mis sai minu kirjaliku töö ja loomeprojektide põhiliseks ja kõige olulisemaks sisuks, oli: kuidas rakendada balletiteatris omandatud kogemusi väiksemates ansamblites nagu kammeransambel koos balletiartistidega.

Kui vokaal- ja instrumentaalmuusikas on pianist ansamblis ühe või mitme soolopartiiga, siis balletipianist toetab koreograafilist liigutust. See eeldab balletimuusika esitustraditsioonide ja tantsuliigutuse eripära tundmist. Sarnaselt muusikute ansambliga otsisin ka balletiartisti ja balletipianisti koostöös ansamblilisi elemente. Kõigi ansambliliikide puhul on soovitatav, et pianist mõistaks oma ansamblipartneri tegevust, olles toetav saatefunktsioonis ning vajadusel väljendusrikas partner klaveripartii soolomaterjalis.

Töös toetusin põhiliselt enda ja väheste sellel alal tegutsevate praktikute kogemusele. Olen olnud Eesti Rahvusooperi balletipianist aastatel 1997–2014 ja osalenud pea kõigi sel perioodil välja toodud ballettide ettevalmistustöös. Paralleelselt balletiga tegin kaasa teatriorkestris klavypillimängijana (umbes 30 erinevat orkestri- ja lavateost), mul on rikkalik kogemus osalemisest kammeransamblites, samuti olen lauljatega välja toonud kammerooreid ja muusikale. Pika balletiteatri kogemuse juures olen teinud koostööd paljude dirigentide, koreograafide, nende assistentide ja balletipedagoogidega. Samuti olen osalenud mõningates ballettides etendusepianistina, nagu Mai Murdmaa „Tuleingel“ Skrjabini klaverimuusikale (1998), Hans van Maneni „Trois Gnosiennes“ Satie muusikale (2013) ja Gianluca Schiavoni „Medea“ Stravinski ja Schnittke muusikale (2014), mis annab balletipianisti vastutusele uued mõõtmed. Et kogeda praktikat tantsuharrastaja vaatenurgast ja püüda oma kehaga tunnetada kõige algelisemal tasemel balletiliigutuste tegemist, olen 2020. aasta jaanuarist kuni 2021. aasta jaanuarini osalenud Tallinnas Tantsupööningu algajate balletitundides.

Olulisemad raamatud, millele uurimust kirjutades toetusin, olid: Daniel Leech-Wilkinsoni ja Helen M. Priori koostatud artiklite kogumik „Music and Shape“ (2017), mille rikkalik teadusartiklite valik aitas mul vormida oma arusaamist muusikalisest kujundist ja erinevates kunstiiliikides avalduvast kujunditepõhisest mõtlemisest; Ye Sik Wongi 2011. aastal Iowa

Ülikoolis kaitstud doktoritöö „The art of accompanying classical ballet technique classes“ (2011), mis räägib väga üksikasjalikult just balleti klassikalise tunni ülesehitusest, eesmärkidest ja kõige olulisem – kuidas saab balletipianist soodustada balletiliigutuse kvaliteeti; Galina Bezuglaja käsiraamatud „Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром“ (2005) ja „Анализ танцевальной и балетной музыки“ (2009), mis on põhjalikud ülevaated muusika ja koreograafiaga seotud küsimustest ükskõik, millisest aspektist: tehnilisest, kunstilisest, sisulisest jne.

Doktoritööl on sissejuhatuse ehk esimene peatükk ja kaks sisulist peatükki. Teises peatükis „Balletipianisti töö olulisi aspekte“ püüdsin enda teatritöö kogemuse põhjal mõtestada, milles seisneb balletipianisti töö eripära ning millised on ülesanded ja teatritöös ette tulevad probleemid. Arutlesin muusikaliste väljendusvahendite üle, mis peamiselt mõjutavad balletiartisti ja pianisti koostööd, ning tegin ülevaate, kuidas toimub balletiartisti ja balletipianisti ansambel klassikalise balleti tehnika tunnis. Oma Rahvusooper Estonia kogemust käsitlesin osalusvaatlusena, kasutades allikateks tööprotsessi kirjeldusi, analüüsi, eneserefleksiooni, antud valdkonnaga seotud professionaalide intervjuusid.

Kolmandas peatükis analüüsisin koreograafiat toetava muusikalise interpretatsiooni loomist minu doktoriõppe loominguliste projektide põhjal, mis said ka kolmanda peatüki teema peamiseks allikateks. Loominguliste tööde tulemusena sündisid koostöös koreograafide, balletiartistide, heliloojate ja kammermuusikutega järgmised kontsertetendused: Vsevolod Pozdejevi kammerooper „Seitse kirja kohtumiseks“ koreograaf Sergei Upkini tantsukujundusega, koreograaf Marina Kesleri ballett „Kolm öde“ Alfred Schnittke muusikale ning koreograaf Helen Veidebaumi ja helilooja Tauno Aintsi ballett „Väikesed jäljed liival.“ Loominguliste tööde vaatlusse kaasasin ka 2013. aastal Rahvusooperis Estonia välja toodud Hans van Maneni balleti Erik Satie klaverimuusikale „Trois Gnossiennes“.

Loominguliste projektide eesmärgiks oli ühelt poolt nauditavate ansamblite loomine ning teiselt poolt teatris omandatud põhimõtete rakendamine, mis said vormistatud doktoritöö teises peatükis. Meetodina kasutasin osalusvaatlust, kirjeldust, analüüsi ja eneserefleksiooni. Laiema taustana rakendasin ka autoetnograafilist lähenemisviisi.

Doktoritööd kirjutades ja kogemusi analüüsisides leidsin, et on keeruline rääkida balletimuusika interpreteerimise teemast, eraldades muusikalise teostuse koreograafilisest tegevusest ja sisust.

Peatusin küll pikemalt sellistel muusikalistel väljendusvahenditel nagu tempo, agoogika, rütm, fraas, artikulatsioon, sest nende oskuslik kasutamine on tantsukunsti puhul väga vajalik, kuid liiga süvitsi muusikalise interpretatsiooni üksikasjadesse laskumine tundus kõrvalekaldumisena pealkirjas esitatud teemast. Keskendudes probleemi südamikku ehk kahe kunstiliigi sümbioosile, püüdsin luua ansamblilise ühenduse tekkimiseks selgemini haaratavat ja kompaktsemat mõistet.

Ühe selgelt hoomatava võimalusena, kuidas liita muusikale koreograafia ja tekitada ansambliline terviklikkus, nägin muusikalis-visuaalset kujundit. Kujund muusikas saab tekkida kõigi muusikaliste väljendusvahendite summana, mis moodustavad konkreetset ajavahemikus ühe terviku. Meie ise interpreetidena määrame selle ajaühiku ulatuse ning anname kujundile sisu ning tähenduse. Kujund on üsna terviklik mõiste ja kui selle sisulised parameetrid – karakter ja muusikalised omadused – on selged ning kooskõlas koreograafilise sisuga, pole seda võimalik igas uues olukorras omatahtsi suunata või lõhkuda. Kujundi sisu võib olla abstraktne või omada äratuntavat karakterit, selle aluseks võib olla hoopis mõni metafoor – sõltub tegurist, mis meid kujundeid looma inspireerib. Balletimuusika interpreteerimisel liitsin muusikalise kujundi mõistele balletiliigutuse visuaalsed parameetrid ja balleti sisulised mõjutegurid, saades muusikalis-visuaalse kujundi mõiste. Seega, et luua koreograafiat toetav muusikaline interpretatsioon, püüdsin iga projekti puhul muusikalise sisu viia kujundipõhiselt kooskõlla koreograafilise sisuga.

Muusikalis-visuaalsel kujundil on ka mitmeid vajalikke omadusi. Kujundite loomine muusikas eraldi või koos tantsuga muudab teoste esitamise oluliselt loomingulisemaks ja väljendusrikkamaks, sest kujundile keskendumine ja taasloomise kohalolu tunnetamine inspireerib muusika esitajat loomisolukorda ikka ja jälle uuesti kogema. Pianistil aitab kujundi emotsionaalne tunnetamine paremini meelde jätta temposid, mis on balletis väga olulised. Kujundi selge esitamine pianistilt aga aitab balletiartistil selgemini aru saada muusikast ning õige fraseerimine soodustab füüsilist sooritust, andes muusikale suunava liikumise.

Jõudes viimase töös esitatud küsimuse juurde, kuidas teises peatükis vormistatud põhimõtteid kasutada ära väiksemates ansamblites, osutus ka siin mõiste „muusikalis-visuaalne kujund“ tõhusaks lahenduseks koreograafiliste liigutuste sidumisel kammermuusikaga. Muusikateosed, mida kasutasin oma kammerprojektides, nõudsid kogu tähelepanu ja keskendumist, andmaks edasi teose kõlalisi rikkusi ja täpset nooditeksti. Seega ei õnnestunud mul oma loominguliste projektide puhul eriti samaaegselt teostada nii muusikateoste esitamist kui liigutuste jälgimist.

Et balletiartistide samaaegne jälgimine polnud enamjaolt võimalik, tuli muusikalised ja koreograafilised kujundid välja töötada proovisaalis ja esinemisolukorras lähtuda koreograafia eeldatavatest parameetritest, mille täpsustasime eelnevalt harjutusproovides. Aga ma ei välista tantsijate jälgimist ja liigutusest tuleneva agoogika kasutamist ka keerulisemate muusikateoste ja koosseisude puhul, selleks tuleb siis aga luua vastavad tingimused.

Otsides koreograafiat toetavat muusikalist interpretatsiooni minu doktoriõppe loomingulistes projektides, mõjutas tulemust kõige enam muusikalise interpretatsiooni keerukus, osavõtjate arv ja just koos balletitantsijatega harjutamisvõimalus. Minu jaoks muutus balletiliigutusele reageerimine alati keerulisemaks, kui esitasin muusikat suurema ansambliga: Satie puhul oli mul lisaks palade mängimisele vaja keskenduda vaid kahele balletitantsijale. Pozdejevi ooperit ja Schnittke süiti interpreteerides suutsin ka keerulisemates muusikalõikudes koreograafiat jälgida, kuid Aintsi seitsmeliikmelise ansambli puhul jätkus minu tähelepanu vaid muusikute ansambli kooshoidmisele ja oma partii esitamisele ning kõik tantsijaid puudutav informatsioon oli eelnevalt muusikaliselt interpretatsiooni sisse viidud. Usun, et erinevatele tantsuliigutustele paindlikku saate mängimist koos balletiartisti jälgimisega saab klaveriga paremini teostada kui orkestriga. Klaver on väga paindlik ja võimaluste rohke instrument tantsijate saatmiseks. Ka duos või trios koos teiste muusikutega oli üsna paindlik lähenemine võimalik, kui teised muusikud minu juhtimisega kaasa tulid. Septeti puhul me spontaansuse katsetusi läbi ei viinud ja taoline ansamblilisus oli eelnevalt sisse töötatud.

Väga oluline oli harjutusproovide kaasa tegemine balletiartistidega. Koos õppides sai katsetada väga erinevaid temposi, agoogikat, dünaamikat jne. ning alati oli võimalik tagasisidet küsida. Pikema ajaga sündis kvaliteet, mis andis hea vastastikuse tunnetuse. Projektides, kus liitusin kohe läbimänguga, saades juhtnöörid, milline peaks olema muusikaline interpretatsioon, tegelesin järgnevatel läbimängudel kindla muusikalise interpretatsiooni sisse harjutamisega ning minu poolt läbitunnetatud nüansse suhtes koreograafiaga tekkis vähem.

Tempo määr muusikute ja tantsijate ansambelis tuli nagu iga teise kammeransambli puhul kas jätta meelde või aru saada esinemise ajal partnerite kuulamise või vaatamise põhjal. Muusikalise interpretatsiooni põhitempo kulgemine sõltus enamasti muusikateose arenguloogikast ja Schnittke, Aintsi ja Pozdejevi muusika puhul suhtusime tempokõikumistesse üsna rangelt, mis tuli kasuks mitmeosaliste tsüklite tervikule. Heliloojate poolt nooti kirjutatud konkreetsete numbrite suhtes olime aga paindlikumad ja arvestasime ikkagi balleti koreograafiast tulenevate piirangutega. Satie muusikasse aga sobisid agoogilised

kõrvalekaldumised põhitempost, mis muutsid üldmulje paindlikumaks ja nõtkemaks. Liiga range põhitempost kinni hoidmine oleks minu arusaamise kohaselt muutnud *gnossienne*’d pisut lihtsakoelisteks ning vähendanud Satie harmooniasse ja väikevormide faktuuri kätketud poeesiat.

Kõige paljulubavam koostöö võimalus oli liigutuste visuaali toetamine artikulatsiooniga. Selle näiteks toon Maneni balleti esimeses osas erinevate tantsuelementide toetamise meloodia eellöökide varieerimisega. Samuti mainiksin siin ära Maneni kolmanda osa alguse, kus mängulise koreograafia peegeldamiseks valisin mitteseotud artikulatsiooni ja kerged aktsendid meloodias. Sujuvate liigutuste puhul valisin kõikides projektides enamasti väga seotud *legato*.

Hea võimalus ansamblikoostöö suurendamiseks oli ka liigutuste intensiivsuse toetamine muusikalise interpretatsiooni dünaamikaga. Parima näite selleks toon taas Maneni balleti esimesest osast, kus *rond de jambe*’le lisasin karakterit ja jõudu *forte*’ga. Sobiv näide leidub ka Maneni balleti kolmandas osas, kus koreograafia ringjad liigutused kerisid koos liikumisega lahenduse suunas – reeglina oli pianisti paremas käes samal ajal trioolidest koosnev meloodia, mida kasvasin *accelerando* ja *crescendo* abil.

Balletimuusikas on vajalik tempode stabiilsus. Tihti kui meloodias kõlasid staatilised pikad noodivältused, püüdsin muusikale „edasiliikuva“ tunde andmiseks fraseerida faktuuri sise- või saatehääle kaheksandik- ja veerandliikumisi. See hoidis ära asjatu närvilisuse ja kiirustamise, aga andis tantsijatele järjepidava toe muusikalises faktuuris. Sellekohaseid näiteid minu loomingulistest projektidest on mitmeid: veerandnootide liikumine Pozdejevi ooperi „Siluetid“ saatefaktuuris; veerand- ja kaheksandiknootide liikumine Schnittke süüdi Fuuga klaveripartiis; Aintsi balleti kolmanda osa sisemise hääle veerandnootide liikumine. Seda meetodit kasutasin palju ka teatriaastatel, kui mu eesmärgiks oli vaja saavutada ühtlaselt stabiilne, aga edasiviiv liikumise kulg.

Balletipianisti valdkonda on Eestis vähe uuritud, samuti puuduvad eestikeelsed käsiraamatud. Kui tantsijate vaatenurgast areneb valdkond pidevalt, siis pianisti vaatenurgast pole pinnas kõige viljakam. Minu töö on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist, mille eesmärgiks oli antud valdkonda teaduslikult ja pedagoogiliselt edasi arendada. Minu isiklik suur soov oli oma kogemusest lähtuvat vaatenurka põhjalikult edasi anda ning balletipianisti sisukat, kuid rasket tööd balletiteatris loomingulisemaks muuta.

Allikad

Noodiväljaanded

Aints, Tauno 2018. *Katariina I*. Partituur. Tallinn. Tauno Aintsi erakogu.

Aints, Tauno 2020. *Väikesed jäljed liival*. Partituur. Tallinn. Tauno Aintsi erakogu.

Pozdejev, Vsevolod. *Sieben Briefe zur Begegnung*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.

Satie, Erik 1913. *Six Gnossiennes*. Paris: Éditions Salabert.

Satie, Erik 1976. *Gnossienne*. Amsterdam: Broekmans & Poppel.

Schnittke, Alfred = Альфред Шнитке 2009. *Сюита в старинном стиле*. Санкт-Петербург: Композитор.

Tšaikovski, Pjotr = Чайковский, П 1958. *Лебединое озеро*. Соч. 20, Балет в четырех действиях. Переложение для фортепиано Н. Кашкина. Москва: Музыка.

Tšaikovski, Pjotr = Чайковский, П 1967. *Спящая красавица*. Соч. 66, Балет в трех действиях с прологом. Переложение для фортепиано А. Зилоти. Москва: Музыка.

Salvestised

Aints, Tauno 2011. *Helde puu*. Dir. Tõnu Kaljuste, Nargen Opera orkester. Tauno Aintsi erakogu.

Aints, Tauno 2018. *Katariina 1*. Dir. Jüri Alperden, Rahvusooper Estonia orkester 28.09.2018. Tauno Aintsi erakogu.

Edur, Toomas; Aints, Tauno 2014. *Modigliani – neetud kunstnik*. ERP 7814.

Kesler, Marina; Schnittke, Alfred 2018. *Kolm ôde*. EMTA video.

<https://youtu.be/DIZMHewGKSs>

Manen, Hans; Satie, Erik 2014. *Trois Gnossiennes*. Luana Georg/Gabriel Davidsson/Anneli Tohver. Rahvusooper Estonia arhiiv.

<https://youtu.be/adOCKyeniGM>

Upkin, Sergei; Pozdejev, Vsevolod. *Seitse kirja kohtumiseks*. 2018. EMTA video.

<https://youtu.be/nRtyditgTmA>

Veidebaum, Helen; Aints, Tauno 2021. *Väikesed jäljed liival*. EMTA video.

<https://youtu.be/yFdCMjhTqvY>

Intervjuud

Kesler, Marina aprill.2020

Kreizberg, Kaja 10.11.2021

Kõrb, Kaie 2.10.2018

Poll, Anna Madleen 8.04.2020

Rebane, Ülle 24.11.2017, 29.10.2021

Smith, Alison 19.01.2017

Meistriklässid

Pett, Anto; Poll, Ann-Liis. Meistrikläss vabaimprovisatsioonis, 14–16.03.2019, Glasgow, Šoti Kuninglik Konservatoorium.

Sellheim, Katharina. Meistrikläss kammermuusikas, 26–27.03.2018, EMTA.

Smith, Alison (Royal Danish Ballett). Meistrikläss balletikontsertmeistritele, 19–20.01.2017, 18-19.03.2018, EMTA.

Kirjandus

Abdokov = Абдоков, Юрий 2009. *Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора*. Москва: ГИТИС. <https://www.digar.ee/arhiiv/nlib-digar:635058>

Adams, Tony E., Ellis, Carolyn, & Holman Jones, Satcy 2017. Autoethnography. – *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. Eds. Jörg Matthes, Christine S. Davies, & Robert F. Potter. U.S.A.: John Wiley & Sons Inc.

Barcellos, Pepe 2012. *An Integrated Composition Process Between Music and Dance Based on Improvisation*. Georgia State University. <https://www.academia.edu/10017347>

Barnard, Philip; deLahunta, Scott 2017. Intersecting shapes in music and in dance. – *Music and Shape*. Ed. Daniel Leech-Wilkinson; Helen M. Prior. Oxford: Oxford University Press, lk. 328–350.

Bezuglaja Безуглая, Галина 2005. *Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром*. Учеб. пособие. Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А.Я.Вагановой.

Bezuglaja = Безуглая, Галина 2009. *Анализ танцевальной и балетной музыки*. Учеб. пособие. Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А.Я.Вагановой.

Corbett, John 2016 *A Listener's Guide to Free Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

De Keersmaeker, Anne Teresa; Cvejić, Bojana 2019. *A Choreographer's Score*. Brussel: Rosas, A Mercatorfonds publication.

Duncan, Isadora 2000. *Minu elu*. Tallinn: Eesti Raamat.

Einasto, Heili 2000. *100 aastat moderntantsu*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

Einasto, Heili 2016. *Eesti balleti rajaja Rahel Olbrei: loometegevus, retseptsioon, pärand*. Tallinn: Tallinna Ülikool.

Fayer = Файер, Юрий 1974. *О себе, о музыке, о балете*. Москва: Советский композитор.

<http://www.digar.ee/id/nlib-digar:635058>

Galian, Laurence 1989. *The Ballet Accompanist's Handbook*. New York: L. Galian.

Godøy, Rolf Inge 2017. Key-postures, trajectors and sonic shapes. – *Music and Shape*. Ed. Daniel Leech-Wilkinson; Helen M. Prior. Oxford: Oxford University Press, lk. 4–29.

Harley, James 2015. *Iannis Xenakis: Kraanerg*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Jaresand, Susanne; Calissendorff, Maria 2013. A Physical Interpretation of a Score in a Listening Attitude. – *Sound & Score*. Ghent: Leuven University Press, lk. 184–194.

Jordan, Stephanie 2001. *Moving music: Dialogues with music in twentieth-century ballet*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Keller, Hermann 1965. *Phrasing and Articulation*. New York: W. W. Norton & Company, INC.

Krjutškov = Крючков, Николай 2018. *Искусство аккомпанемента как предмет обучения*. Санкт-Петербург: Планета музыки.

Laherand, Meri-Liis 2008. *Kvalitatiivne uurimisviis*. Tallinn: Infotrükk

Leech-Wilkinson, Daniel; M. Prior, Helen (eds.) 2017. *Music and Shape*. Oxford: Oxford University Press.

Loft, Abram 2003. *How to succeed in an Ensemble*. Cambridge: Amadeus Press.

Masing, Elo. *Movement in Sound/Sound in Movement*. Royal Academy of Music. Käsikiri.

Naughtin, Matthew 2014. *Ballet Music: a handbook*. Maryland: Rowman & Littlefield.

Neuhaus = Нейгауз, Генрих 1987. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Москва Музыка.

Perminova = Перминова Екатерина, 8.1.2014 *Hans van Manen: «Я не люблю застывших копий»*. <https://welovedance.ru/posts/view/hans-van-manen...> Vaadatud 4.08.2021

Prior, Helen M. 2017. Shape as understood by performing musicians.– *Music and Shape*. Ed. Daniel Leech-Wilkinson; Helen M. Prior. Oxford: Oxford University Press, lk. 218–241.

Sawyer, Elizabeth 1985. *Dance with the Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Soutar, Carolyn 2006. *Tõeline Nurejev*. Sinisukk.

Teck, Katherine 1990. *Movement to Music*. New-York: Greenwood Press.

Teck, Katherine 2011. *Making Music for Modern Dance*. Oxford: Oxford University Press.

Tormis, Lea 1967. *Eesti balletist*. Tallinn: Eesti Raamat.

Van Leeuwen, Astrid 2021. *It needs to be said*. <https://www.ndt.nl/en/story/> Vaadatud 4.08.2021

Wong, Yee Sik 2011. *The art of accompanying classical ballet technique classes*. Doctor of Musical Arts thesis, University of Iowa.

Doktorikontserdid

Doktorikontsert nr. 1

Teisipäeval 15. novembril 2016 kell 19.00

Estonia kontserdisaal, kontserdisari „Eliitkontserdid. Mozart“

KAVA

1. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Adagio ja Allegro puhkpillikvintetile / Adagio and Allegro for wind quintet KV 594 (1790)

2. Ludwig Thuille (1861–1907)

Sekstett klaverile ja puhkpillidele B-duur / Sextet for winds and piano B flat Major op. 6
(1885–1887)

1. *Allegro*
2. *Larghetto*
3. *Gavotte. Andante, quasi Allegretto*
4. *Finale. Vivace*

3. Brett Dean (1961)

„Polüsomnograafia“ klaverile ja puhkpillikvintetile / „Polysomnography“ music for piano
and windquintet 2007 (rev. 02.2009)

1. „Theta Waves“
2. „Myoclonus“
3. „Sleep Spindles“
4. „Delta Waves“
5. „Dream Sequence“

4. Francis Poulenc (1899–1963)

Sekstett klaverile ja puhkpillidele / Sextour pour piano, flute, hautbois, clarinette, basson et
cor op. 100 (1932–1939)

1. *Allegro vivace*
2. *Divertiment*
3. *Finale*

Doktorikontsert nr. 2

Pühapäeval 17. juunil 2018 kell 19.00

Mustpeade Maja Valge Saal

KAVA

Alfred Schnittke (1934–1998)

„Süit vanas stiilis“ viiulile ja klaverile / „Suite in the old style“ for violin and piano (1972)

„Pastoraal“ / „Pastorale“

„Pantomiiim“ / „Pantomime“

„Fuuga“ / „Fuga“

„Menuett“ / „Minuet“

„Ballett“ / „Ballet“

Koreograaf – Marina Kesler

Liliana Tamm-Maaten (viiul)

Anneli Tohver (klaver)

Tallinna Balletikooli õpilased, juhendajad Kaja Kreitzberg, Marina Volkova

Vsevolod Pozdejev (1979)

„Seitse kirja kohtumiseks“ / „Sieben Briefe zur Begegnung“

Kammerooper metsosopranile, baritonile, näitlejale, klaverile, flöödile ja klarnetile

Libreto – Eva Laas

1. Sissejuhatus / Introduction

Stseen 1

2. „Armas luuletaja...“ / „Liebe Dichterin...“

3. „Kas võin Teid niimoodi kutsuda...“ / „Darf ich Sie so anrufen...“

4. „Sina, pimedus...“ / „Du Dunkelheit...“

5. „Mida Sulle öelda...“ / „Was Dir sagen...“

Stseen 2

6. „Siluetid“ / „Die Silhouetten“

7. „Me paneme heldima teineteist...“ / „Wir rühren uns...“

8. „Laste-Valhalla“ / „Kinder-Walhalla“

9. „Üksildus“ / „Die Einsamkeit“

10. „Sa palud rahu?“ / „Du bittest um Ruhe?“

11. „Eleegia“ / „Elegie“

12. „...vaid üks päev“ / „...mais un jour“

Stseen 3

13. „Aasta möödub Sinu surmaga...“ / „Das Jahr geht mit Deinem Tod...“

14. „Uus aasta...“ / „Neu das Jahr...“

Marina Tsvetajeva – Maarja Purga (metsosopran)

Rainer Maia Rilke – Atlan Karp (bariton)

Koreograaf, balletiartist –Sergei Upkin

Balletiartist – Nanae Maruyama

Flööt – Mizuki Shindo

Klarnet – Helena Tuuling

Klaver – Anneli Tohver

Doktorikontsert nr. 3

Reedel 14. juunil 2019 kell 14.00

Mustpeade Maja Valge saal

KAVA

Sergei Prokofjev (1891–1953)

Sonaat flöödile ja klaverile D-duur, op. 94 / Sonata for Flute and Piano in D Major, Op. 94 (1943)

1. *Moderato*

2. *Scherzo. Presto*

3. *Andante*

4. *Allegro con brio*

Mizuki Shindo (flööt)

Anneli Tohver (klaver)

Kuldar Sink (1942–1995)

„Monotemaatilised etüüdid” / “Monothematic Etudes” klaverikvintetile (1964)

Louis Vierne (1870–1937)

Klaverikvintett c-moll, op. 42 / Piano Quintet in C Minor, Op. 42 (1918)

1. *Poco lento. Moderato. Meno mosso*

2. *Larghetto sostenuto. Poco piu mosso*

3. *Maestoso. Agitato. Allegro molto risoluto*

Nina Kawaguchi (viiul)

Egert Leinsaar (viiul)

Karin Sarv (vioola)

Jarkko Launonen (tšello)

Anneli Tohver (klaver)

Doktorikontsert nr. 4

Neljapäeval 20. mail 2021 kell 19.00

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Suur saal

KAVA

Johannes Brahms (1833–1897)

Sonaat klarnetile ja klaverile Es-duur op. 120 nr. 2 / Sonata for clarinet and piano E flat major
Op. 120 No. 2 (1894)

1. *Allegro amabile*
2. *Allegro appassionato. Sostenuto*
3. *Andante con moto. Allegro*

Soo-Young Lee (klarnet)

Anneli Tohver (klaver)

Lauri Jõeleht (s. 1974)

„Tristezza“ / „Kurbus“ viiulile, tšellole ja klaverile (versiooni esmaettekanne)

Yana Mägila (viiul)

Levi-Danel Mägila (tšello)

Anneli Tohver (klaver)

Gabriel Fauré (1845–1924)

Trio klarnetile, tšellole ja klaverile op. 120 / Trio for clarinet, cello and piano Op. 120 (1922)

1. *Allegro, ma non troppo*
2. *Andantino*
3. *Allegro vivo*

Soo-Young Lee (klarnet)

Levi-Danel Mägila (tšello)

Anneli Tohver (klaver)

Tauno Aints (1975) / Helen Veidebaum (1978)

Kammerballett „Väikesed jäljed liival“ (maailmaesiettekanne) / Chamber Ballet „Small Traces on the Sand“ (world premiere)

Tallinna Balletikooli kaasaegse tantsu haru õpilased / Students of Tallinn Ballet School

Darja Borisenko

Margarita Mihhailova

Aleksandra Sakri Helena Kantola

Sofia Kirs

Arina Kotova

Anneli Tohver (klaver)

Soo-Young Lee (klarnet)

Yana Mägila (viul)

Levi-Danel Mägila (tšello)

Csaba Zoltán Marján (löökpillid)

Ivo Lain (löökpillid)

Teodor Hirvoja (löökpillid)

Summary

In my doctoral thesis “The pianist’s collaboration with ballet artistes: exploring musical interpretation which supports choreography”, I looked at how pianists and ballet artistes work together, and my main research questions were: how to create an interpretation which supports choreography and what kind of musical means of expression are significant in this process. The third research topic – which became the central focus and the most substantial part of my written work and creative projects – was: how to put the experiences gained in the ballet theatre into practice in smaller ensembles like a chamber ensemble with ballet artistes. In vocal and instrumental music, the pianist playing in the ensemble has one or several solo parts, the ballet pianist, on the other hand, supports choreographic movement. This requires expertise in the performance traditions of ballet music as well as the specificity of dance movements. I looked for ensemble elements – akin to those existing in musical ensembles – in the collaboration of the ballet artiste and the ballet pianist. With every kind of ensemble, it is desirable that the pianist understands the activity of his/her ensemble partner, being supportive in an accompanying function and, if necessary, an expressive partner in the solo material of a piano part.

There is not much research in Estonia on the subject of the ballet pianist, nor are there any handbooks available in the Estonian language. Whereas from the dancer’s point of view the field is continuously developing, the same cannot be said from the perspective of the pianist. This work is part of the doctoral creative-research project, which aimed to develop this field academically and pedagogically.

In my research, I have primarily relied on my own experience as well as that of the few practitioners in this field. I was the ballet pianist of the Estonian National Opera from 1997–2014 and participated in the preparatory work of most of the ballets staged during this period. In parallel to ballet, I played the keyboard instruments in the theatre orchestra (approx. 30 different orchestral and stage productions), I have substantial experience playing in chamber ensembles and orchestras and, in addition, I have prepared chamber orchestras and musicals together with vocalists. During my long ballet theatre career, I have collaborated with many conductors, choreographers, their assistants, and ballet pedagogues. I have also participated in some ballet productions as the stage pianist, for example in Mai Murdmaa’s “Angel of

Fire” to piano music by Skrjabin (1998), Hans van Manen’s “Trois Gnosiennes” to the music of Satie (2013) and Gianluca Schiavoni’s “Medea” to the music of Stravinsky and Schnittke (2014), all of which set a new standard for the responsibility of a ballet pianist. In order to experience practice from the dancer’s point of view and to strive to feel with my own body the most basic ballet moves, I took ballet classes for beginners in Tallinn Dance Attic from January 2020 to January 2021.

Among the most important books I consulted was Daniel Leech-Wilkinson’s and Helen M. Priori’s collection of articles titled “Music and Shape” (2017) – the rich selection of research articles in that book helped to develop my own understanding of musical shapes and shape-based thinking in various forms of art; Ye Sik Wong’s doctoral thesis “The art of accompanying classical ballet technique classes”, defended in 2011 at the University of Iowa, which gives a detailed description of the set-up and aims of a classical ballet lesson and, most importantly, about how the ballet pianist can support the quality of the ballet movement. Equally important were Galina Bezuglaja’s handbooks “Ballet Concert Master. The Musical Accompanying of a Classical Dance Lesson. Work with Repertoire.” (2005) and “The Analysis of Dance and Ballet Music” (2009), which are both thorough overviews of issues related to music and choreography from all aspects: technical, artistic, content, etc.

The doctoral thesis includes an introduction or the first chapter and two substantial chapters. In the second chapter, titled “Important aspects of the ballet pianist’s work” I analyse, on the basis of my own theatre work experience, the specific nature of the ballet pianist’s work and the tasks and problems which can occur when working in theatre. I discuss musical means of expression, which mainly impact on the collaboration between the ballet artiste and the pianist and offer an overview of how the ensemble of ballet artiste and ballet pianist functions in a classical ballet technique lesson. I considered my experience at the National Opera Theatre Estonia as participant observation, using descriptions of work process, analysis, self-reflexion, and interviews with professionals in the field as my source material.

In the third chapter, I analyse the creation of musical interpretation that supports choreography on the basis of my own doctoral creative projects, which became the main source material in that chapter. The following concert performances were born as part of the creative projects in collaboration with choreographers, ballet artistes, composers, and chamber musicians: choreographer Sergei Upkin’s and composer Vsevolod Pozdejev’s

chamber opera “Seven Letters for the Meeting” (“Sieben Briefe zur Begegnung”), Marina Kesler’s ballet to Alfred Schnittke’s music “Three Sisters” and choreographer Helen Veidebaum’s and composer Tauno Aints’ ballet “Small Traces on Sand”. I also included Hans van Manen’s ballet “Trois Gnossiennes” to Erik Satie’s piano music, staged in the Estonia National Opera in 2013, as part of my analysis.

On one hand the goal was to compile great ensembles and, on the other hand, to implement the principles acquired in theatre, which I describe in the second chapter. I considered the chamber projects as case studies where the methods used were participant observation, description, analysis, and self-reflexion. As the largest frame in my research, I have used auto-ethnography which has recently won support in creative research. Auto-ethnographic research attempts to describe and systematically analyse personal experience, in order to understand a wider cultural experience, i.e., in the case of my work the ballet pianist’s supporting collaboration with the ballet dancer.

Whilst writing the doctoral thesis and analysing my experiences, I realised how complex it is to discuss the topic of interpreting ballet music whilst separating musical implementation from choreographic activity and content. I did give more attention to such musical means of expression as tempo, agogics, rhythm, phrasing and articulation, because proficiency in those is essential to dance arts. However, going in depth into the details of musical interpretation would have meant diverting from my main focus. Concentrating on the heart of the problem – the symbiosis of two kinds of art – I attempted to create a more coherent and compact definition of creating an ensemble.

I consider the musical-visual shape (or image, gesture) as one clear opportunity to add choreography to music and to create a unified ensemble. The shape in music can only be born as a sum of all musical means of expression, which form a whole in a specific moment in time. We as interpreters determine the length of this time unit and give content and meaning to the musical image. An image is a definition in itself and when the content parameters – the character and musical characteristics – are clear and in harmony with the choreographic content, it is impossible to take it in a random direction or to break it up in every new situation. The content of the shape may be abstract or have a distinguishable character, it can also be based on a metaphor – it depends on what inspires us to create the images. In interpreting ballet music, I added the visual ballet movement parameters and the impact that the content of the ballet has to the definition of musical image, thereby coming up with the

term musical-visual image. Therefore, in order to create a musical interpretation that supports choreography, in the case of each project I attempted to harmonise the musical content with the choreographic content on the basis of the images.

The musical-visual shape also has many useful characteristics. Creating images in music alone or together with dance adds creativity and expressiveness to performing a work, because focusing on an image and being present in re-creating it inspires the performer to re-experience the act of creation over and over again. When the pianist senses the images emotionally, it helps him or her to remember tempos, which are very important in ballet. In turn when the pianist plays the image clearly, it helps the ballet artiste to understand the music better and the right phrasing assists the physical act, giving directional movement to the music.

In answering the last question of the thesis – how to use the principles formulated in the second chapter in smaller ensembles – the musical-visual shape offered a helpful solution in linking choreographic movements with chamber music. The works of music which I used in my chamber projects required my sole attention and concentration in order to relay the richness of the sound and accurate notation of the piece. Hence in my creative projects I could not simultaneously perform the piece of music and observe dance movements. As it was mostly impossible to simultaneously watch the ballet artistes, we needed to work out the musical and choreographic shapes in the rehearsal room and to rely on those parameters in performance situations. However, I do not exclude the observation of dancers and using the agogics derived from movement in complex musical works and groups, but in those cases the necessary conditions must be created.

As I looked for musical interpretation which supports choreography in the creative projects of my doctoral studies, the results were mostly influenced by the complexity of musical interpretation, number of participants and having the opportunity to rehearse together with ballet dancers. Reacting to ballet movements always became more complicated for me when the ensemble was larger: in the case of Satie, I needed to only concentrate on two ballet dancers in addition to performing my pieces. In the opera by Pozdejev and whilst performing Schnittke's suite, I was able to peek at choreography even during complicated moments, but in the case of Aints' seven-member ensemble, I only had time to concentrate of holding the

ensemble of musicians together and performing my own part, and all information regarding dancers was already previously included in the musical interpretation. I believe that accompanying various dance movements in a flexible way whilst observing the ballet artiste is more easily implemented on the piano than with an orchestra. As an instrument the piano allows for flexibility and a lot of options to accompany the dancers. Also, whilst playing in a duo or a trio with other musicians, it was possible to remain quite flexible when the other musicians followed my lead. With the septet we did not carry out any spontaneous experiments and functioning as an ensemble was practiced beforehand.

It was essential to join the rehearsal process with the ballet artistes. By learning together, we were able to test very different tempos, agogics, dynamics and so on, and it was always possible to ask for feedback. In time, a quality was born which resulted in a great sense of each other. In the case of projects where I directly joined the play-through rehearsals, receiving directions as to what the musical interpretation should be like, I focused on rehearsing an already set musical interpretation and it led to fewer felt nuances in my relationship with the choreography on my part.

Just like in the case of every other chamber ensemble, the rate of the tempo in an ensemble with musicians and dancers needs to be memorised or understood by listening to and watching the other ensemble members during a performance. The main tempo of our performance usually depended on the development logic of the piece of music in question, and in the case of Schnittke, Aints and Pozdejev we were quite strict about variations in tempo, which helped to unify the cycle consisting of many parts. But when it came to specific figures written by composers on the music sheets, we were more flexible and took choreographic limits of the ballet into account. Agogic fluctuations from the main tempo suited the music of Satie and made the general impression more flexible and agile. If we had strictly held onto the main tempo, the *gnossiennes* would have been more simplistic and limited the poetics hidden in Satie's harmony and in the texture of the miniatures.

The most promising opportunity of collaboration was supporting the visual of movements with articulation. For example, supporting various dance elements with varying the *Vorschläge* of the melody in the first part of Manen's ballet. I would also like to mention the beginning of Manen's third part, where I chose non-linked articulation and light accents in melody to reflect the playful choreography. In the case of all projects, I chose a very connected *legato* for smooth movements.

Another way to create an ensemble was to support movement intensity with the dynamics of musical interpretation. The best example is again the first part of Manen's ballet, where I added character and strength with *forte* to the *rond de jambe*. Another appropriate example is in the third part of Manen's ballet where the choreographic round movements which rolled with the towards a solution – as a rule in my right hand I had a melody of triplets, which I increased with the help of *accelerando* and *crescendo*.

In ballet music a stability of tempo is required. Often when there were static long note values in the melody, I tried to facilitate a sense of “moving forward” by phrasing eight- and quarter note movements of the internal- or accompanying voices in the texture. This avoided unnecessary nervousness and rushing and offered dancers continuous support in musical texture. There are various similar examples from my creative projects: the movement of quarter notes in the accompanying texture of the part “Silhouettes” of Pozdejev's opera; the movement of eight- and quarter notes in the Fugue piano part of Schnittke's suite; the quarter note movements of the inner voice of the third part of Aints' ballet. I also used this method during my years in theatre whenever my goal was to achieve a unified, not hasty, but forward flowing movement.

I hope I have succeeded in portraying the point of view of the ballet pianist based on my own experiences and helped to make the interesting but difficult job of a ballet pianist in theatre more creative.

Lisad

Lisa 1. Erik Satie „Gnossienne“ nr. 1

2

GNOSSIENNE

(1890)

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
(Loi du 11 mars 1857)
constituerait CONTREFAÇON
(Code Pénal Art. 425)

à Roland MANUEL

ERIK SATIE

№ 1

PIANO

Leut

arab muting

falls

Big r.d.j
Tres luisant (Shining)

pir.

Questionnez (Questionning)

stiff lift.

boy tombe

Copyright 1913 by Kunst Lerolle et C^{ie}

EDITIONS SALABERT, 22, Rue Chauchat, PARIS

R. L. 9884 & C^{ie}

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

walk around the drag 3

turning lift
Du bout de la pensée (From the tip of the thought) big lift

She walk away to lift v.d.j. v.d.j.

lift Postulez en vous-même (Wonder about yourself)

Pas à Pas (Step by Step)

vaake rit. Koos! Sur la langue (On the tip of the tongue) 5-6
Vaata! samau

Lisa 2. Erik Satie „Gnossienne“ nr. 2

4

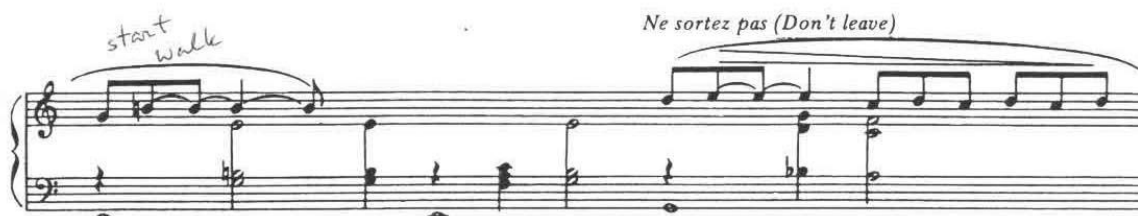
GNOSSIANNE

(1890)

ERIK SATIE

№ 2

Avec étonnement (With amazement)



Dans une grande bonté (With great kindness)



Copyright 1913 by Rouart Lerolle et C^{ie}

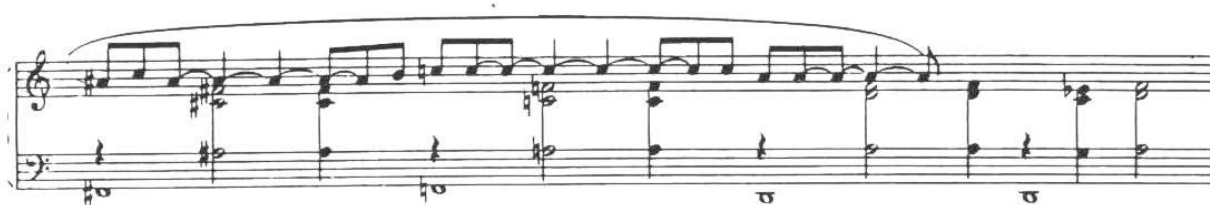
EDITIONS SALABERT, S.A. 22, Rue Chauchat, PARIS

R. L. WYNN & C^{ie}

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

Walk together
Plus intimement (More intimately)

5



fouetté arab
Avec une légère intimité (Lightly, with intimacy)

diag. back
Sans orgueil (Don't be proud)



R. L. 9885 & C^{te}

Lisa 3. Erik Satie „Gnossienne“ nr. 3

6

GNOSSIENNE

(1890)

ERIK SATIE

№ 3

PIANO

Lent

1st pinett

Conseillez-vous soigneusement (Counsel yourself cautiously) *slide point* *2 pinett*

Munissez-vous de clairvoyance (Be clairvoyant) *hands out* *split*

Seul, pendant un instant (Alone, for a second)

lift *swing stift girl* *De manière à obtenir un creux (So as to be a hole)* *down* *"bird bicycle"*

Copyright 1913 by Rouart Lervolle et Cie
EDITIONS SALABERT, S.A. 22, Rue Chauchat, PARIS

R.L. 9886 & Cie

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

1. arab lift

Egyptian steps
Très perdu (Very lost)

2. arab lift

2. d.j. go away
Portez cela plus loin (Carry this further)

pinett
fall down

hands
Ouvrez la tête (Think right)

slow

Vaata! stand (pose)

swing down

more slow

Vaata! ARABESK

2. d.j.

lift

tendu back

Enfouissez le son (Muffle the sound)

lift

non rit. rit.

Lisa 4. Vsevolod Pozdejev „Seitse kirja kohtumiseks“ nr. 11 „Eleegia“ taktid 25–81

POZDEJEV

68 *TANTS*

25 accel.

27

Andante amoroso ♩ = 114

mp

3

pp

30

6

34

Fl.

Cl.

Marina

f

Oo,

mf

p

Rai - ner,

38

Fl.

Cl.

M

ich will Dich *teste* für mich al-

molto rall.

42

M

lein ha-ben!

Rainer

p Du

MOLTO RALL.

45

R

wun-der-ba-re Ma - ri - na! Du be herrschst mich! Du be -

ARABESKID

mf

sempre cresc.

48 *fff* 71

R herrschst mich! Du beherrschst mich! Be - herrschst

KEERUTAMINE

51

R mich!

fff

54

poco meno forte 13

6 6

56 *♩ = 59*

più forte 13

6 6 *a ffff* *sub. pp*

60 Marina *p*

Rai - ner, ich will zu Dir, und dann, Rai - ner, mit Dir

65 *a tempo*

M ein - zu - schla - fen und hö - ren, wie Dein Herz klingt und Dein

70 *poco rit.* nimmt das Herz von Rainer

Herz küs - sen.

75 *ppp* *mf* *ppp*

1. osa

Tauno Aints

© T. Aints 2011 / 2020

21 25

B♭ Cl. *mf*

Vib. *motor on, fast, medium mallets*
f

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 *Ride with brush*
Snare rim
mp

T. *simile*

C.
T.
Wb. h.
Wb. l. *Cowbell*
mf

Toms *Wooden mallets*
mf

Vln. *f*

Vlc. *f*

Pno. *f*

30 34 37

B♭ Cl. *f*

Vib.

Perc. 1

Perc. 2 *Snare with brushes*
mf

T.

C.
T.
Wb. h.
Wb. l. *W. block high*
mf

Vln. *f*

Vlc. *sfz*

Pno. *sfz*

simile
mp
f

40 43 47

B♭ Cl.

Perc. 2

T.

C.
T.
Wb. h
Wb. l

Vln.

Vlc.

Pno.

f

mf *Cymbell*

51 55

B♭ Cl.

Perc. 2

T.

C.
T.
Wb. h
Wb. l

Vln.

Vlc.

Pno.

f

mf *W. block low*

58 61 64

B♭ Cl. *sfz*

Perc. 1 *Piatto sosp.*

Perc. 2 *pp Ride with brush*

T. *sfz*

C. *sfz*

T. *sfz*

Wb. h *sfz*

Wb. l *sfz*

Vln. *sfz*

Vlc. *sfz*

Pno. *sfz* *mp*

67 71 74

B♭ Cl. *ten.* *p*

Perc. 1 *Small Triangel Live* *pp*

T. *mp*

C. *Suspended Tambourine with sticks* *f*

T. *f*

Wb. h *f*

Wb. l *f*

Toms *mp*

Vln. *arco* *Behind the bridge, sul G* *f*

Vlc. *f* *Behind the bridge, sul C* *f*

Pno. *f*

99 102 $\text{♩} = 88$ 107 112

Small Triangel
Fono look igot alajawusel

T. p mf

Toms

Vln. pp

Vlc. pp

Pno. pp

117 122

T. p

C. T. p

Wb. h p

Wb. l p

Toms

127 132

T. pp

C. T. pp

Wb. h pp

Wb. l pp

Toms

Vln. pp

Vlc. pp

Pno. pp

pizz.

137 $\text{♩} = 52$ 141

B. Cl. *Bass Clarinet*
pp

T. *Live*
mf

C. T. *ad lib*
mf

Wb. h
 Wb. l

Toms *ad lib*
mf

Vln. *pizz*
pp

Vlc. *pizz*
pp

Pno. *8va*
pp

146 $\text{♩} = 69$ 151

B. Cl. *motor on fast, medium mallets*
pp *p*

Vib. *pp* *p*

T. *mf*

C. T. *mf*

Wb. h
 Wb. l

Toms *mf*

Vln. *mf*

Vlc. *mf*

Pno. *8va*
mf

121