Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Kristi Kapten

Pianisti tööprotsess Ligeti etüüdide omandamisel

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja prof Kerri Kotta

Tallinn 2017

Abstrakt

Töö "Pianisti tööprotsess Ligeti etüüdide omandamisel" ("A Pianist's Approach to Learning Ligeti's Etudes") on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist. Töö käsitleb György Ligeti (1923–2006) ülinõudlikes klaverietüüdides esinevaid pianistlikke väljakutseid ning interpreetide kogemusi nendega tegelemisel. Eesmärk on analüüsida võimalikke lähenemisviise komplitseeritud muusikalisele materjalile ning selgitada välja, kuidas etüüde võimalikult tulemuslikult omandada.

Ligeti etüüdid kuuluvad kõige keerulisemate klaveriteoste hulka, nõudes pianistilt erakordset virtuoossust ning head keskendumisvõimet. Etüüdide oluliseks strukturaalseks komponendiks on keeruline polürütmika, mis muudab nende õppimise ja esitamise eriti pingeliseks just mentaalselt. Et saavutada täielikku üleolekut materjalist, peab pianist lähenema tööprotsessile loovalt. Käesolevas töös kirjeldatakse erinevaid tehnilise ja mentaalse harjutamise võtteid, mis Ligeti etüüdide õppimisel kasuks tulevad.

Uurimus lähtub autori kogemustest Ligeti etüüdide harjutamisel ja esitamisel, analüüsides ettevalmistusprotsessi käigus tehtud üleskirjutusi. Nooditeksti analüüsimisel lähtutakse kirjastuse Schott väljaannetest. Töö peamine meetod on enesereflekssioon. Lisaks on kogutud teiste pianistide mõtteid vestlustest, meistriklassidest ja ka kirjandusest. Olulisemad teemakohased artiklid, millest töö lähtub, on Jeffrey Burnsi "Neue Klaviermusik auswendig gespielt" (1997) ning Ian Pace'i "Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's Etudes for Piano" (2012). Teoreetilise tausta loomisel toetub töö eelkõige Richard Steinitzi raamatule "György Ligeti. Music of the Imagination" (2003).

Sisukord

1. Sissejuhatus 4
1.1. Uurimismaterjal 6
1.2. Ülevaade Ligeti etüüdidest 8
1.3. Pianistlikud väljakutsed 10
2. Pianisti lähenemine keerulisele muusikalisele materjalile Ligeti etüüdides 16
2.1. Harjutamisprotsessi kirjeldus Ligeti etüüdi nr. 13 "L'escalier du diable" põhjal 16
2.2. Sisemine rütmiline organiseeritus 28
2.3. Tähelepanekud seoses erinevate pianistlike ja esituslike küsimustega 37
3. Tulemuslikud võtted muusikalise materjali omandamiseks 45
3.1. Tehniline harjutamine 47
3.2. Mentaalne harjutamine 50
3.3. Tehnilise ja mentaalse lähenemise kombinatsioon 52
3.4. Päheõppimine 53
3.5. Järeldused 57
4. Kokkuvõte 60
Allikad 64
Kirjandus 64
Summary 66
Lisa 1. Ligeti "Etüüdide" loetelu 73
Lisa 2. Etüüdi nr 13 "L'escalier du diable" noot 74

1. Sissejuhatus

Uurimus "Pianisti tööprotsess Ligeti etüüdide omandamisel" keskendub probleemidele, millega pianist Ligeti etüüde omandades kokku puutub. Töös kirjeldatakse tehnilisi raskusi ja interpretatsioonilisi valikuid ning selgitatakse, kuidas kõige efektiivsemalt harjutada. Töö on osa doktoriõppe loomingulis-uurimuslikust projektist.

György Ligeti (1923–2006) etüüdid kuuluvad 20. sajandi teise poole sooloklaverirepertuaari tippsaavutuste hulka. Pakkudes nii mängijale kui ka publikule rohkelt värvikaid karaktereid ja efektset virtuoossust, kuuleb etüüde järjest sagedamini pianistide kontserdikavades. Žanri ja ülesehituse poolest jätkavad etüüdid Liszti, Chopini ja Debussy kontsertetüüdide traditsiooni, avardades kaasaegse kompositsiooni ja klaverimängutehnika piire. Võrreldes eelkäijatega mängitakse Ligeti etüüde kontserdilavadel ja õpperepertuaaris siiski vähe, peamiselt nende uudsuse (etüüdid on komponeeritud ajavahemikus 1985–2001) ning tehnilise keerukuse tõttu. Etüüdide teostamine nõuab äärmiselt virtuoosset tehnikat ja tugevat keskendumisvõimet.

Pianist Fredrik Ullén, kes salvestas esimesena maailmas terve etüüdide II vihiku, on öelnud: "Võib vist julgelt väita, et György Ligeti (seni) kahes neljateistkümnest klaverietüüdist koosnevas vihikus uuritakse ja laiendatakse instrumendi ja interpreedi võimalusi sel määral nagu vaid vähestes kaasaja teostes. Muusika silmapaistvaks kompositsioonitehniliseks jooneks on komplekssete polürütmiliste ja polümeetriliste struktuuride erakordselt leidlik kasutamine. Etüüdid pole üksnes pianistlikud, vaid ka vaimsed ja intellektuaalsed harjutused." (Pappel; Pajusaar 1997: 18 järgi).

Keeruka muusikalise materjali omandamine nõuab harjutajalt suurt kannatlikkust ning leidlikkust. Tööl etüüdidega on arendav mõju nii pianistlikele võimetele kui ka harjutamis-oskusele. Pianist on sunnitud harjutama eriti teadlikult ning looma originaalseid töövõtteid. Seetõttu on harjutamisest rääkimine Ligeti etüüdide näitel eriti põnev, sest erinevused ja sarnasused pianistide mõtlemises tulevad siin eredalt esile. Lähenemine materjalile sõltub paljudest teguritest, alates pianistide füsioloogilistest erinevustest, eelnevatest kogemustest kaasaegse muusika mängimisel ja lõpetades mentaalsete võimetega nagu nooditeksti omandamise kiirus, mälu jms. Pianistide jagatud kogemused, olgu nad omavahel kattuvad või eristuvad, täiendavad teiste pianistide mõttemaailma.

Töö eesmärk on valgustada pianisti tööprotsessi erinevaid tahke Ligeti etüüdide ettevalmistamisel, analüüsida võimalikke lähenemisviise komplitseeritud muusikalisele materjalile ning süstematiseerida efektiivse harjutamise printsiibid. Peamine meetod on enese-refleksioon, fookuses on minu enda kogemused. Teiste pianistide kogemusi on jagatud sel määral, mil need on inspireerinud minu töövõtteid, nendega kokku langenud või neist just märkimisväärselt erinenud. Teiste mõtted on kogutud intervjuudest, külastatud meistriklassidest ja ka erinevatest kirjalikest allikatest. Töö seisukohast ei ole kõige olulisem analüüsida esituslikke lõpptulemusi, vaid tööprotsessi ennast, keskendudes sellele, kuidas pianist sealjuures mõtleb.

Töö koosneb kolmest suuremast alajaotusest. Esimeses peatükis tutvustan uurimismaterjali, annan ülevaate etüüdidest, mainides neis esinevaid olulisemaid kompositsioonivõtteid, ning selgitan, milliseid pianistlikke väljakutseid need pakuvad. Ligeti "Etüüdide" täielik loetelu on toodud Lisas 1 (lk 73).

Teine peatükk on valdavalt kirjeldav, tuginedes minu kogemustele etüüdide harjutamisel ja esitamisel. Suur osa on alapeatükil 2.1, milles kirjeldan etüüdi nr 13 "L'escalier du diable" ("Kuraditrepp") ettevalmistusprotsessi etappide kaupa, lähtudes harjutuspäevikusse ja nooti tehtud märkmetest. Kuna sellest ulatuslikust etüüdist on minu töös kõige rohkem näiteid, siis on parema tervikpildi saamiseks tööle lisatud mainitud etüüdi noot (Lisa 2, lk 74). Suur osa pianisti tööprotsessist on seotud Ligeti etüüdides esinevate rütmiliste konstruktsioonide omandamisega – seda analüüsin peatükis 2.2 "Sisemine rütmiline organiseeritus". Peatüki kolmandas alajaotuses puudutan erinevaid tehnilisi ja esituslikke aspekte, mis töös etüüdidega ette tulevad.

Kolmas peatükk keskendub pianisti töövõtetele. Räägin tehnilisest ning mentaalsest harjutamisest, tuues mõlema kohta näiteid tööst Ligeti etüüdidega. Selgitan välja, millised põhimõtted harjutamisel on efektiivsed ning soodustavad soovitud interpretatsioonilise tulemuse saavutamist.

1.1. Uurimismaterjal

Käesolev loomepõhine uurimus keskendub minu kogemustele Ligeti etüüdide omandamisel ja esitamisel. Kontsertettekanneteni olen jõudnud etüüdidega "Fanfares" ("Fanfaarid"), "Arc-en-ciel" ("Vikerkaar"), "L'escalier du diable" ("Kuraditrepp"), "Der Zauberlehrling" ("Võluri õpilane"), "Fém" ("Metall") ning "En suspens" ("Selgumata"), seega on suur osa näidetest seotud nimetatud teostega. Olulisteks allikateks uurimuse läbiviimisel on etüüdide noodiväljaanded kirjastuselt Schott ning minu üleskirjutused loomeprotsessi kohta. Teiste pianistide soovitusi olen üles märkinud meistriklassidest, millest kasulikemaks on osutunud Philip Fowke'i, Steven Osborne'i ja Antonio Ambrosini tunnid. Huvitavaid mõtteid on vestlustes jaganud pianistid Lauri Väinmaa ja Anto Pett, kes esimeste seas Eestis esitasid Ligeti etüüde, ning šoti päritolu pianist Simon Smith, kes on salvestanud kõik Ligeti etüüdid. Samuti andis palju mõtteainet kohtumine Fredrik Ulléniga, kes, nagu juba eespool mainitud, salvestas esimesena maailmas etüüdide II vihiku ning oli nende etüüdidega tegelemisel konsulteerinud ka helilooja endaga (Ullén, vestlus 11.02.2017).

Teoreetiliseks taustaks etüüdide analüüsimisel on kaalukamaks kirjanduseks Richard Steinitzi "György Ligeti. Music of the Imagination" (2003) ning Paul Griffithsi "The Contemporary Composers. György Ligeti" (1997). Mõlemad raamatud käsitlevad süvitsi helilooja elu ja loomingut, põimides kaasahaaravaks tervikuks eluloolised sündmused ja teoste analüüsi.

Kui Ligeti etüüdide kompositsioonitehnilistel teemadel on ilmunud palju huvitavat kirjandust, siis pianistlikust vaatepunktist on uut klaverimuusikat analüüsitud vähe. Üheks originaalsemaks artikliks etüüdide esituslike aspektide suhtes on kindlasti Ian Pace'i "Maintaining Disorder. Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's Etudes for Piano" (2012). Autor arutleb teoste sisulise kontseptsiooni üle ning analüüsib interpreedi valikuid, mille abil saab seda edasi anda. Ta kritiseerib kirjanduses valitsevat stiili, sealhulgas ka Richard Steinitzit, kus modernseid ning keerukaid teoseid ja nende esitust kirjeldatakse samasuguste tundeküllaste metafooride abil nagu vanemat, romantilist laadi muusikat, s.t lähtutakse vanadest kuulamisharjumustest ning traditsioonilisest muusikast mõtlemise filosoofiast (Pace 2012: 177). Pace leiab, et taoline vajadus tõlkida kaasaegse muusika sisu tuttavasse, kujutluspilte tekitavasse keelde viitab teatavale ebamugavustundele sellise muusika keerukuse ja mitmeti mõistetavuse suhtes. Ta arutleb, et vanamoodsate kujundite kasutamisega püütakse teoseid laiema publiku jaoks kergemini vastuvõetavateks ja

mõistetavateks muuta, ent ta kahtleb, kas seegi veenab kaasaegset muusikat kuulama neid inimesi, kes üldiselt eelistavad traditsioonilisemat laadi muusikat (Pace 2012: 180–181).

Keskseks sisuliseks teemaks Ligeti etüüdides peab Pace mängu (tajutava) korrastatuse ja korratuse, mustrite ja kaose vahel (Pace 2012: 178) ning ta analüüsib interpreedi võimalusi selle mõjuvaks esiletoomiseks. Kuna artikkel keskendub just sellele osale interpretatsioonist, mis on seotud polürütmide ja polümeetrumi tunnetamisega, viitan sellele peamiselt ala-peatükis 2.2 "Sisemine rütmiline organiseeritus".

Polümeetrumi erinevatest tunnetamisviisidest ja selle seosest kõlalise tulemusega räägib ka Elisa Järvi oma doktoritöös "Kääntyvä kaleidoskooppi. Näkökulmia György Ligetin piano-etydiin nro 8 *Fém* (1989)" (2011). Ta uurib, miks on kõnealuse etüüdi polürütmilist struktuuri võimalik kuulda erinevate esituste puhul täiesti erinevalt (Järvi 2011).

Minu teemakäsitlusega üks sarnasemaid töid on Ohio osariigi ülikooli doktorandi Mihyun Lee "György Ligeti's *Désordre* and *L'escalier du diable*: Compositional Style and Method of Practice" (Lee 2015). Töö keskendub kahe etüüdi analüüsile, seda nii kompositsioonitehnilisest kui ka pianistlikust vaatepunktist. Autor analüüsib pianistlikke raskusi ning annab konkreetseid nõuandeid harjutamiseks. Kattuvad peamiselt need ideed, mis ilmnevad pianistlikult nõudlike aspektide kirjeldamisel ning teatavates nõuannetes materjali omandamiseks. Mihyun Lee lähenemine on pigem analüütiline kui reflektiivne ning suure osa tema tööst moodustab teoreetilise tausta loomine, ülevaade Ligeti eluloost ning helikeelest.

Pianist Jeffrey Burns räägib oma kogemustest modernse klaverimuusika päheõppimisel artiklis "Neue Klaviermusik auswendig gespielt" (1997). Ta rõhutab kaasaegse muusika päheõppimise tähtsust kvaliteetse esituse saavutamisel ning jagab mõtteid ja soovitusi erinevate teoste, sh Ligeti etüüdide, päheõppimiseks. Neid kommenteerin peatükis 3.4 "Päheõppimine". Muusikalisest mälust rääkides lähtun Linda Tambergi ja Leelo Kõlari koostatud käsiraamatust "Klaverimängu õpetamise metoodika" (1977).

Harjutamise teemal on minu arusaamisi ja põhimõtteid mõjutanud erinevad interpretatsioonialased artiklid ja raamatud, sh näiteks "Vestlusi Bruno Lukiga" (Nahkur 1989) ja Charles Roseni "Piano Notes. The World of the Pianist" (2002).

1.2. Ülevaade Ligeti etüüdidest

Ligeti kirjutas 17 aasta vältel 18 klaverietüüdi, mis jagunevad kolme vihikusse. Esimene neist valmis aastal 1985 ning sisaldab kuus etüüdi. Algselt plaaniski helilooja kirjutada kaks kuuest etüüdist koosnevat vihikut (ilmselt Debussy etüüdide eeskujul), kuid teist vihikut luues (1988–1994) oli ta komponeerimisest nii kaasa haaratud, et lisas planeeritule veel kaks etüüdi. Hiljem kirjutas ta veel kolmanda vihiku, mis jäi aga helilooja surma tõttu aastal 2006 pooleli, mistõttu viimane kogumik sisaldab vaid neli etüüdi (Griffiths 1997: 116–126).

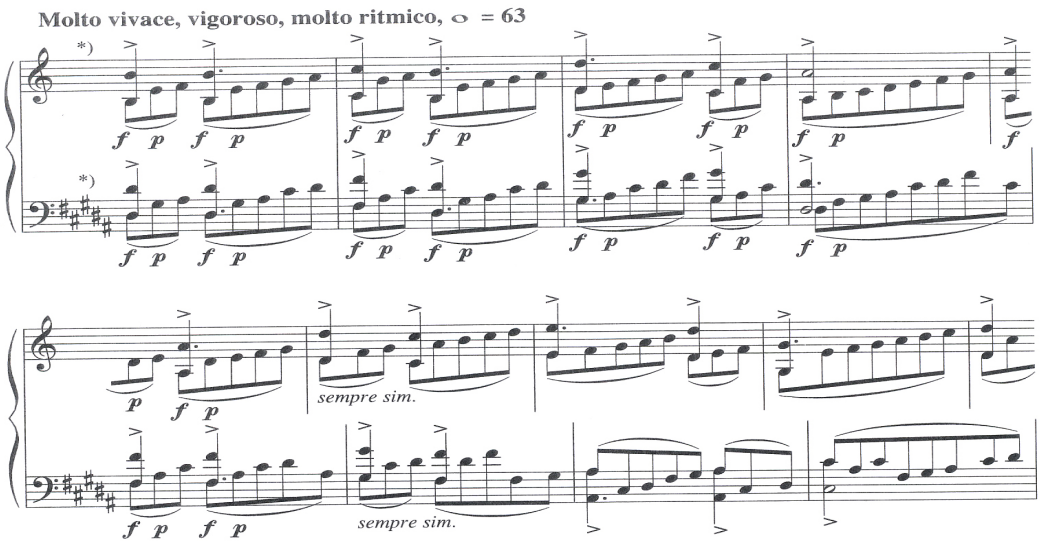
1980ndatel, kui Ligeti alustas etüüdide kirjapanemist, oli ta jõudnud oma komponeerimis-stiilis uue etapini. Ta otsis värskeid inspiratsiooniallikaid, mille mõjud on etüüdides selgelt tunda. Etüüdid tähistavad seega väga olulist momenti Ligeti helikeele muutumises sel ajal. Jonathan Bernard kirjutab: "Paljud teised [Ligeti] põlvkonna heliloojad kaldusid alahindama teistsuguste stiilide ja repertuaari mõjusid oma muusikale, rõhutades seeläbi enda loomingu originaalsust. Ligeti leidis oma tee originaalsuseni vastupidi just mõjutusi aktsepteerides ning oma heliloojakarjääri edenedes huvitus ta neist järjest enam. Muusikamaailma kõige erinevamad mõjud – euroopa rahvamuusika "eksootilistest" heliridadest kesk-aafrika rütmi-käsitluseni, Conlon Nancarrow muusikale omastest nurgelistest rütmidest ameerika minimalismi korduvate mustriteni, džässilikult improvisatoorsest virtuoossusest lisztiliku "transtsendentse" virtuoossuseni – näisid sobivat tema katsetusteks ning (valikuliseks) kasutamiseks. Kõik need mõjud ilmnevad ühel või teisel moel tema etüüdides". (Bernard 2013: [22]).

Etüüdide kirjutamiseks sobiva stiili kujunemisel mängis suurt rolli Ligeti kogemus traditsioonilise klaverirepertuaari mängimisel. Ta ei olnud küll kontsertpianist, kuid umbes kümne aasta jooksul enne etüüdide alustamist puutus ta regulaarselt kokku klaveriga. Ta mängis klassikalist kammermuusikat koos üliõpilastega ning sooloteoseid omaette (Steinitz 2003: 277). Ligeti pidas klaveriteoste kirjutamisel väga oluliseks käepärasust ja uskus, et hästikirjutatud klaveripala peaks olema füüsiliselt hea tunne mängida (Steinitz 2003: 278). Etüüdid nõuavad küll pianistilt suurt pingutust, kuid on sellegipoolest pillipäraselt kirjutatud.

Lisaks eelnimetatud inspiratsiooniallikatele oli Ligeti huvitatud ka paljudest muusikavälistest nähtustest, mida ta meisterlikult oma kompositsioonis rakendas. Teda paelusid igasugused paradoksid, illusioonid, mõistatused ja matemaatilised teooriad. Just 1980ndatel kogus populaarsust kaose teooria, mille põhiidee, et "imeväiksed erinevused algtingimustes viivad

kiiresti keerulise tulemuseni" (Steinitz 2003: 283–286), kajastub Ligeti etüüdides palju. Kõige selgem on see näiteks etüüdis nr. 1 "Désordre".

Näide 1. Etüüd "Désordre", algustaktid



Esimeses kolmes taktis liiguvad rütmimustrid vasaku ja parema käe partiis sünkroonis. Neljandas taktis mängib parem käsi 7-kaheksandikulise grupi, samas kui vasakus on kaheksandikke 8. Vasaku käe aktsendid jäävad seetõttu ühe kaheksandiku võrra parema käe aktsentidest maha. Sama põhimõtte järgi rütmimustrite kordamisel muutub mainitud "viga" kahe käe vahel järjest suuremaks ning peagi kõlab muusika näiliselt täiesti kaootiliselt ja etteaimamatult (Steinitz 2003: 282–283).

Paul Griffiths rõhutab, et kuigi Ligetit tõenäoliselt innustasid 1980ndate teaduslikud liikumised, ei olnud korrapäratuse idee tema muusikas midagi uut. "On hämmastav, et nii paljus tema muusikas, kaasa arvatud kõikides etüüdides, on [tajutav] korrastatus ebapüsiv. Organiseeritus laguneb ja reeglid muutuvad korduste kaudu relvadeks, millega struktuur iseennast ründab." (Griffiths 1997: 119–120).

Keerulised rütmistruktuurid ning mäng meetrumi ja rütmimustrite ümber on etüüdide silmatorkavamateks ja ka innovatiivsemateks võteteks. 1976. aastal ilmunud uut klaverimuusikat käsitlevas raamatus "Teaching and Understanding Contemporary Piano Music" defineeritakse polümeetrumit kui rohkem kui ühe rütmimustri samaaegset kasutamist ning lisatakse, et polümeetrumit kohtab klaverimuusikas tunduvalt harvemini kui orkestripartituurides. Põhjuseks on ilmselged raskused, mida see soolomängija jaoks tähendab, "eriti väga keerulise faktuuri puhul, kus taktijooned ei lange alati kokku ning rütmilised fraasid on

erinevate pikkustega" (Thompson 1976: 64). Raamatus on toodud küll näiteid polümeetrumi kasutamisest, kuid neis piirdub see tunduvalt lühemate lõikudega kui Ligeti etüüdides. 1980ndatel alustatud etüüdid on seega oma intensiivse polümeetrilisuse poolest eriti märkimisväärsed.

Ligeti ise pidas uuendusliku lähenemise impulsiks just ideed kombineerida aafrika ja euroopa rütmitraditsioone: "Aafrika muusikas on olemas alumine kiht, mis põhineb kiirel ühtlasel pulseerimisel, mida ei loeta, vaid pigem tunnetatakse ning ülemine kiht, mis koosneb aeg-ajalt sümmeetrilistest, kuid enamasti pigem ebasümmeetrilistest erinevate pikkustega mustritest. Märkimisväärselt uudne on minu klaverietüüdides see, et üksainus interpreet saab tekitada illusiooni mitmest samaaegselt erinevas tempos liikuvast kihist. See tähendab, et meie taju on võimalik üle kavaldada, kui aktsentueerimata aafrikalikule pulseerimisele on lisatud euroopalikud aktsendimustrid" (Steinitz 2003: 117 järgi).

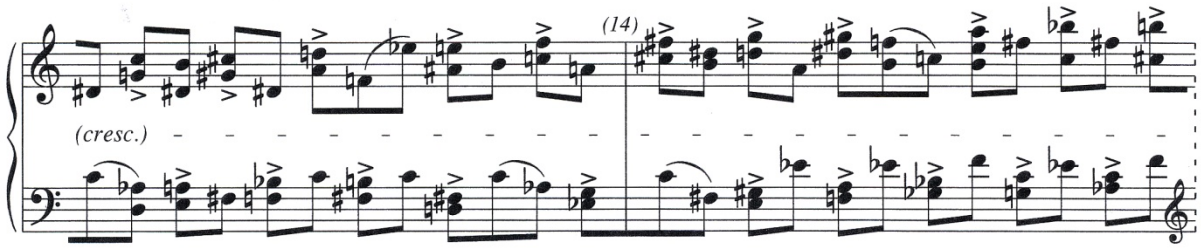
Rütmilise keerukuse saavutabki helilooja aktsentide paigutusega ühtlasele rütmibaasile. Enamasti puudub igasugune traditsiooniline meetrum, ka taktijooned ei tähista aktsente, vaid on lisatud pigem nooditeksti parema haaratavuse huvides.

1.3. Pianistlikud väljakutsed

Ligeti etüüdide mängimine nõuab pianistilt virtuoosset tehnikat ning tugevat kontsentratsiooni. Järgnevalt toon näiteid neist aspektidest, mis interpreetidele etüüde õppides ja harjutades raskusi võivad valmistada. Pianistid hindavad etüüdides esinevaid väljakutseid kindlasti veidi erinevalt, lähtuvalt oma individuaalsusest. Rolli mängivad siin pianisti varasemad kogemused kaasaegse muusika mängimisel, tehnika, noodilugemisoskus (mõjutab nooditeksti omandamise kiirust algetapis), füüsilised omadused (näiteks käe ulatus) jpm. Eelkõige lähtun keeruliste aspektide kirjeldamisel oma praktikast. Konkreetsed raskused, nende pingelisuse astmed ning kooslused sõltuvad konkreetsest etüüdist, kuid üldjoontes on helikeelest, klaverikäsitlusest ja kompositsioonivõtetest tulenevalt võimalik teha üldistusi ning tuua välja jooni, mis erinevates etüüdides avalduvad korduvalt. Konkreetsed näited etüüdidest olen valinud selle põhjal, kus kirjeldatav küsimus on eriti intensiivne või konkreetne juhtum noodinäites selgelt nähtaval.

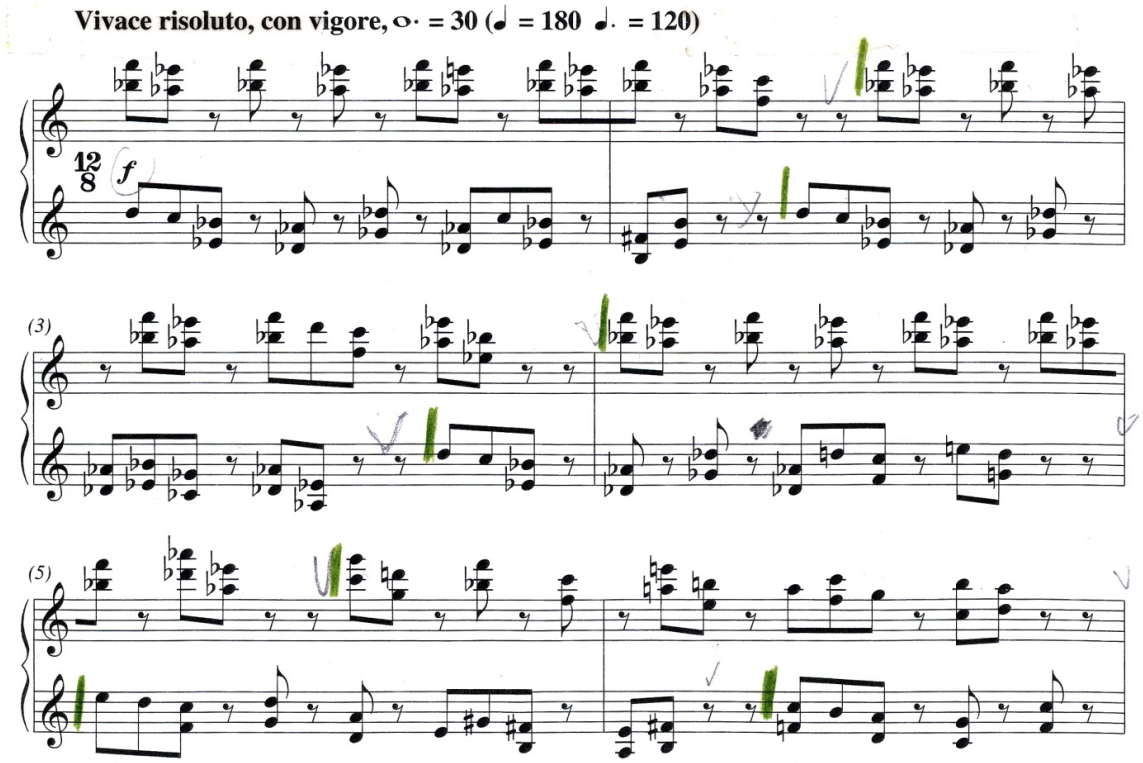
Enamikul Ligeti etüüdidest on nooditekst tihe ja komplitseeritud. Helikeel on valdavalt atonaalne, palju on kromatismi, keerukat polüfooniat, läbipõimitud liine eri häältes. Nooditeksti omandamine nõuab suurt pingutust, sest nii kuuldeliselt kui ka füüsiliselt võtab aega noodikonstruktsioonidega harjumine. Tihe on noot ka detailse artikulatsiooni poolest, mis sageli on vasakus ja paremas käes samaaegselt erinev. Näites etüüdi "L'escalier du diable" taktist 13–14 (näide 2) näeme paremat ja vasakut kätt võrreldes erinevates kohtades algavaid ja lõppevaid *legato*-kaari, ning ka aktsendid käte vahel ei ole enamasti sünkroonis. Liigutuste koordineerimine nõuab palju harjutamist.

Näide 2. "L'escalier du diable", taktid 13–14. *Legato*-kaarte ja aktsentide erinevus parema ja vasaku käe vahel



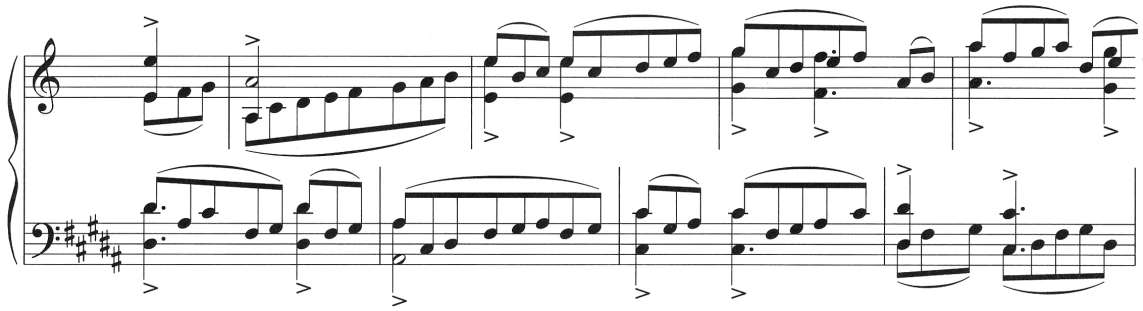
Ebaregulaarsete rütmimustrite kasutamise tulemusena on interpreedi ees mitmekihiline faktuur, kus sageli puuduvad sünkroniseerivad taktijooned ning fraaside algused ja lõpud erinevates partiides ei lange kokku. Näiteks etüüd nr 8 "Fém" põhineb kahel rütmimustril, mis paremas käes koosneb 18st, vasakus käes 16st kaheksandikust. Korrates neid mustreid üksteise järel, satuvad fraaside algused ja lõpud käte vahel iga kord erineval moel nihkesse.

Näide 3. "Fém", algustaktid. Rohelisega on tähistatud 18st ja 16st kaheksandikust koosnevate fraaside algused nii paremas kui ka vasakus käes



Taktijooned on selles teoses lisatud pigem visuaalse selguse huvides ning need ei viita meetrumi rõhulistele osadele. Etüüdis nr 1 "Désordre" ei ole vertikaalsed jooned kohakuti, sest need tähistavad liigenduskohti kummagi partii suhtes eraldi.

Näide 4. "Désordre", 6. süsteem



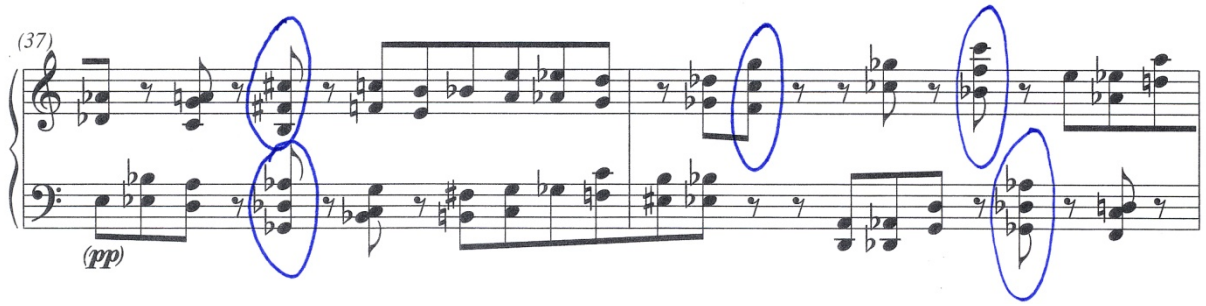
Katkematu, läbipõimitud liikumisega muusikaline materjal, kus puuduvad loomulikud fraasi- või struktuuriosa lõpud ja selged liigenduskohad, muudab harjutamisprotsessi planeerimise ja ülesehitamise etüüdi õppimise algstaadiumis keeruliseks.

Näites 4 ilmneb ka üks spetsiifiline ning füüsiliselt harjumist nõudev võte: parem ja vasak käsi mängivad klaviatuuril eri positsioonides, vasak mustadel klahvidel ning parem valgetel. Taolist positsioonide erinevust tuleb näiteks ette ka etüüdide "En suspens" ja "Der Zauberlehrling" mängimisel.

Etüüdides esineb polüdünaamikat, s.t vasak ja parem käsi mängivad täiesti erinevas dünaamikas või toimub näiteks *crescendo*, kuid see ei arene kahe käe partiide vahel samaaegselt. Dünaamilised gradatsioonid on väga täpsed ja nõudlikud, paljudes etüüdides tuleb ette dünaamikatähiseid *ffffffff* ja *pppppppp*. Kõlatugevuste äärmused ning pikad tõusud ja langused vajavad veenvaks teostamiseks head esitajapoolset planeerimist.

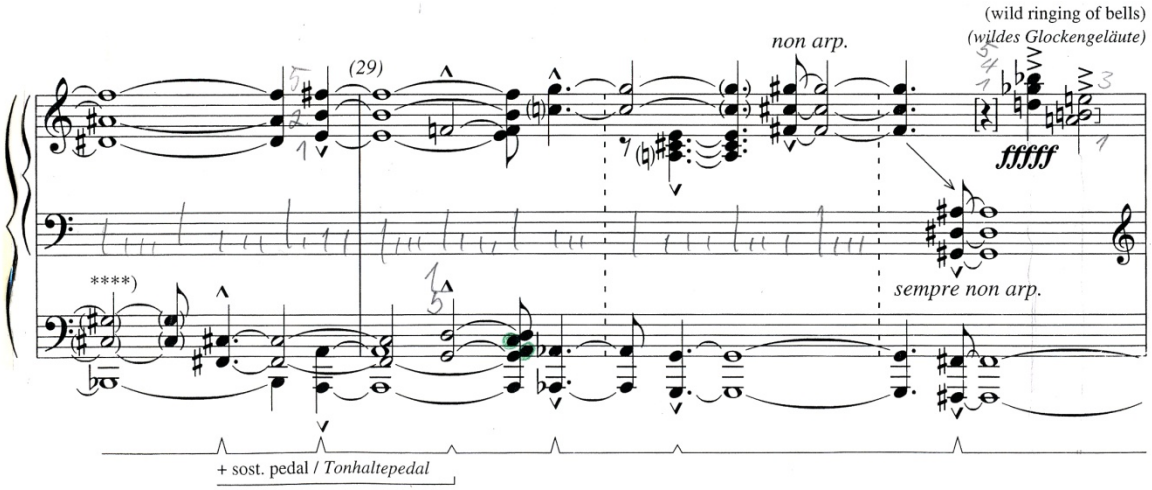
Ebamugavusi tekitavad teatud kohtades nooni- ja deetsimiulatusega akordid. Ligeti kirjutab sealjuures *non arp.* (mitte arpedžeerida), sest see rikuks rütmilist täpsust. Noote välja jättes väheneks aga harmoonia rikkus, kaoks mõni liin. Vahel on võimalik akordinoote kahe käe vahel jagada, kuid enamasti mitte. Häiriv ja sagedane on see näiteks etüüdis "Fém", mille põhiliseks kompositsiooniliseks lähtepunktiks on intervall puhas kvint. Üksteisega liidetud kvindid moodustavad nooni ulatusega akorde, mida esineb etüüdis palju ning mida on sageli vaja mängida tugevas või ülitugevas dünaamikas.

Näide 5. "Fém", taktid 37–38. Nooniulatusega akordid



Nõudlik on ka pedaalikasutus, seda eriti etüüdis nr 13 "L'escalier du diable". Teatud lõikudes on mitmekihilisele faktuurile lisaks täpselt ära märgitud, millal peavad toimuma täis- ja poolpedaali vahetused ning missugused lõigud tuleb mängida keskmise pedaaliga.

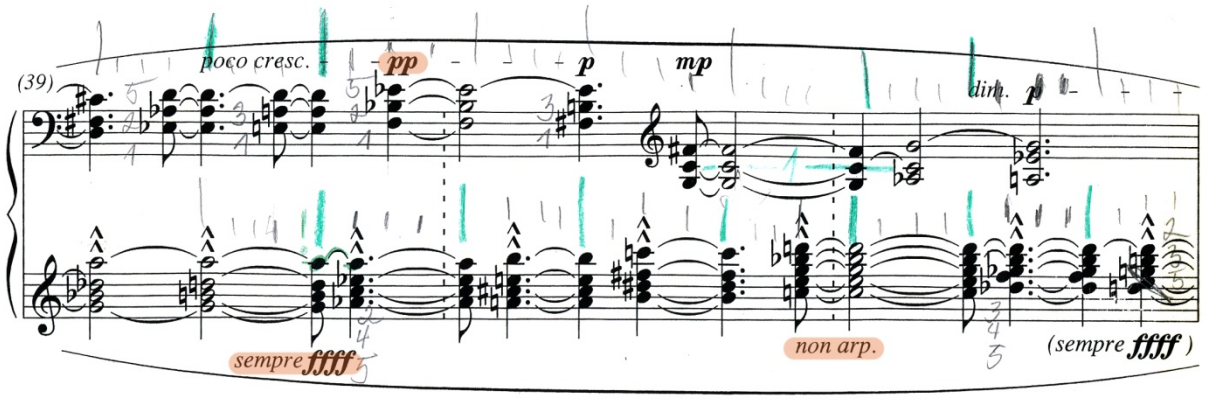
Näide 6. "L'escalier du diable", taktidest 28–29. Helilooja poolt määratud pool- ja täispedaali, samuti keskmise pedaali kasutamine



Eraldivõetuna pole ükski neist raskustest iseenesest midagi nii erakordset, mida üldiselt klaverirepertuaaris ei kohtaks (kui ehk välja arvata polümeetrilisus, mis Ligeti etüüdides on märkimisväärselt keerukas), kuid just nende raskuste koosmõju ja intensiivsus muudavad etüüdid pianisti jaoks pingutustnõudvateks ülesanneteks. Suure ulatusega akordid ei oleks nii suureks takistuseks, kui neid ei peaks mängima väga tugevas dünaamikas ja kiires tempos ning kui neid võiks arpedžeerida. Ülitäpset ja nõudlikku pedaalipartiid ei oleks nii keeruline koordineerida, kui sellega samaaegselt ei peaks mängima mitmekihilist faktuuri.

Järgmises noodinäites on näha mitu aspekti, mida pianist peab korraga valitsema: akordide ebaregulaarsed ajastused kummaski partiis, akordide rütmiline nihe kahe partii vahel, erinev dünaamika partiides, nooniulatusega akordid vasakus käes. Lisaks raskendab mängu käte ristisolek, s.t et parem käsi mängib madalamas registris kui vasak.

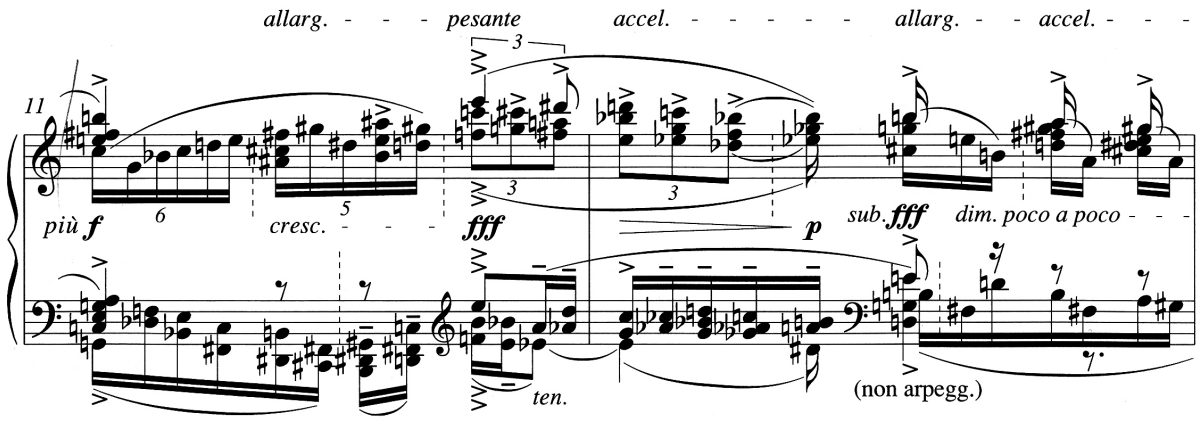
Näide 7. "L'escalier du diable", erinevate pianistlike raskuste üheaegne avaldumine taktis 39



Enamasti nõuavad etüüdid detailide realiseerimist ülikiires tempos. Ekstreemse kiiruse näiteks on etüüd "Der Zauberlehrling", kus eesmärgiks on saavutada [Ligeti tuntud klavessiiniteose] "Continuumi" efekt (Ligeti 1998: 30), noodid peaksid olema mängitud nii kiiresti, et need ei oleks enam üksikutena eristatavad. Sarnast "kokkusulamise" efekti soovis helilooja ka etüüdis nr 9 "Vertige" (Ullén, vestlus 11.02.2017). Enamik pianiste, kellega olen vestelnud, on leidnud, et just "Vertige" on oma kiire tempo ja ülitiheda kromaatilise noodimaterjaliga etüüdidest kõige nõudlikum. Erilist pingutust nõuab selles etüüdis *piano* nüansside valitsemine, sest nii kiires tempos nootide kuhjumisel tekib kergesti tugev kõla (Pett, vestlus 7.12.2015).

Leidub ka aeglaseid ja lüürilise karakteriga etüüde, näiteks ekspressiivne ja kõlavärvirohke nr 5 "Arc-en-ciel". Polümeetrum ja liinid avalduvad siin džässilikus *rubato*s. Mitmekihiline faktuur on vaja elama panna eriti detailse ja läbitunnetatud agoogika kaudu.

Näide 8. "Arc-en-ciel", taktid 11–12. Etüüdi dünaamiline ja tempoline vaheldusrikkus



Järgmises peatükis kirjeldan oma kokkupuuteid erinevate aspektidega Ligeti etüüde õppides ning arutlen võimalike lahenduste üle. Mitmekihilise faktuuri omandamine nõuab suurt tööd kõigi komponentidega, mille keskmes on ebaregulaarsed aktsendimustrid ja polümeetrum. Suur osa praktilistest tähelepanekutest on seotud just nende küsimustega.

2. Pianisti lähenemine keerulisele muusikalisele materjalile Ligeti etüüdides

Käesolevas peatükis selgitan konkreetsete näidete põhjal võimalikke lahenduskäike Ligeti etüüdide tehniliste, väljenduslike ja esituslike küsimustega tegelemisel. Peatüki kolmes alajaotuses kirjeldan oma tööprotsessi kulgemist etüüdi nr 13 "L'escalier du diable" ettevalmistamisel konkreetseks esituseks (2.1. "Harjutamisprotsessi kirjeldus Ligeti etüüdi nr 13 "L'escalier du diable" põhjal"), vaatlen erinevaid lähenemisviise komplitseeritud rütmimustrite omandamisel (2.2. "Sisemine rütmiline organiseeritus") ning käsitlen teemade kaupa erinevaid momente, millega pianistid etüüdidega tegelemisel kokku puutuvad (2.3. "Tähelepanekud seoses erinevate pianistlike ja esituslike küsimustega"). Harjutamisprotsessi kirjeldamise aluseks valisin tööprotsessi etüüdi "L'escalier du diable" ettevalmistamisel peamiselt kahel põhjusel: esiteks on see etüüd kestuselt kogu tsükli pikim ning sisaldab suuremat osa kõikides etüüdides ettetulevast problemaatikast; teiseks oli "L'escalier du diable" esimene etüüd, mille ma omandasin ning paljud töövõtted, mida erinevates peatükkides kirjeldan, kujunesid välja just seda etüüdi õppides.

2.1. Harjutamisprotsessi kirjeldus Ligeti etüüdi nr. 13 "L'escalier du diable" põhjal

Käesolevas alapeatükis kirjeldan oma tööprotsessi etüüdi nr 13 "L'escalier du diable" ("Kuraditrepp") ettevalmistamisel esitamiseks II Tallinna Rahvusvahelisel Pianistide Konkursil aastal 2011. Nõutav oli kogu repertuaari, sh kaasaegse muusika, esitamine peast. Kirjeldatav periood hõlmab 16 nädalat, alates etüüdi õppima hakkamisest 2011. aasta juulis kuni novembri keskpaigani, kui toimus konkurss. Perioodile eelnes umbes kuu aega ülevaatlikku tutvumist etüüdiga, mille vältel kuulasin salvestisi, leidsin üksikuid lahendusi aplikatuuris ning analüüsisin teose ülesehitust laiemalt. Regulaarne ja süstemaatiline harjutamine algas juuli viimasest nädalast.

Arenguetappide järgi saab 16 nädalat kestnud harjutamisperioodi jagada neljaks enam-vähem võrdseks veerandiks, mida iseloomustavad sarnased eesmärgid, harjutamismeetodid ning

saavutatud kvaliteedid. Esimesed neli nädalat kulusid noodimaterjali omandamisele ning sobiva sõrmestuse kujundamisele. Sama palju aega võttis läbitöötatud materjali automatiseerimine ja kinnistamine. Kolmandas järgus oli põhirõhk päheõppimisel ning sujuva terviku saavutamisel. Viimase nelja nädala jooksul mängisin etüüdi ette erinevatel esinemistel ning pöörasin varasemast rohkem rõhku kunstilistele kvaliteetidele. Igale etapile olid omased erinevat laadi töövõtted. Ülevaade tööprotsessi kulgemisest 16 nädala jooksul ning etappideks jaotumisest töömeetodite alusel on antud Tabelis 1. Kõik käesolevas alapeatükis toodud noodinäited on etüüdist "L'escalier du diable".

Tabel 1. Tööprotsessi kulgemine 25. juulist 13. novembrini aastal 2011

Etapid	Konkreetsed sündmused	Harjutamise eesmärgid ja meetodid	Nädalad
I	• Meistriklassitund Philip Fowke'iga Manchesteris 21. augustil	• Nootide õppimine • Aplikatuuri väljatöötamine	25.07–31.07
			1.08–7.08
			8.08–14.08
			15.08–21.08
II	–	• Reaktsioonide automatiseerimine • Mentaalne harjutamine klaverist eemal • Töö pedaaliga	22.08–28.08
			29.08–04.09
			5.09–11.09
			12.09–25.09
III	• Meistriklassitund Steven Osborne'iga 12. oktoobril Glasgow's	• Tempo kiirendamine • Päheõppimine • Dünaamiliste efektide teostamine	19.09–25.09
			26.09–2.10
			3.10–9.10
			10.10–16.10
IV	• Kontsert 28. oktoobril Glasgow's • Kontsert 7. novembril Kohilas • Konkursi I vooru mängimine 12. novembril Tallinnas	• Terviku sissemängimine • Kunstiline viimistlus • Mentaalne harjutamine • Mälu kinnistamine	17.10–23.10
			24.10–30.10
			31.10–06.11
			7.11–13.11

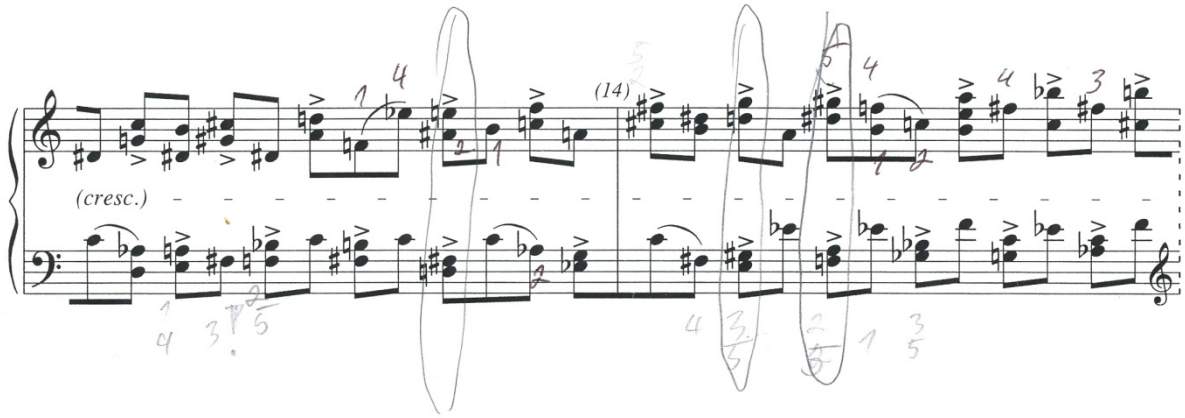
I etapp

Tutvudes etüüdi "L'escalier du diable" noodipildiga oli ilmselge, et selle materjali omandamine nõuab väga suurt pühendumist ning palju klaveri taga veedetud aega. See

teadmine oli esmalt hirmutav ja seetõttu oli alguses keeruline saavutada efektiivset töörežiimi. Teose ülesehitus ei paku eriti palju liigenduskohti, mille abil harjutamist organiseerida. Taktijooned iga 36 kaheksandiku järel ning takti alajaotusi tähistavad punktiirjooned iga 12 kaheksandiku järel on pigem rütmi korrastamiseks ning visuaalse selguse loomiseks ega haaku rütmi tajupõhiste liigendustega. Tavaliselt aitab väga keerulise muusikalise materjaliga tutvumisel selle jaotamine väikesteks üksusteks: fraasideks, kujunditeks ja passaažideks. Antud etüüdi noodipilti vaadates tundus selline lähenemine vähe lootustandev, kuna liinid on äärmiselt pikad ning katkematud. Töötades etüüdiga mitmel korral mitu tundi järjest tõdesin korduvalt, et edasijõudmine oli kulutatud aja kohta liiga väike, kuna keskendumisvõime aja möödudes järjest vähenes. Ebaefektiivsus vähendas omakorda motivatsiooni ning seetõttu oli harjutamine alustamise etapis väga ebajärjekindel. Proovisin teistmoodi lähenemist, võttes eesmärgiks mitte osa muusikalisest materjalist, vaid lähtudes hoopis enda kontsentreerumisvõimest. Võtsin plaani keskenduda igal täistunnil korraga 20 minutit, jättes ülejäänud 40 minutit soovi korral puhkamiseks. Taolisi 20-minutilisi harjutuskordi oli päeva jooksul keskmiselt 7–8. Sellise töörütmi leidmine oli võtmeks tulemusrikka materjali omandamise jaoks õppimise esimeses järgus, eriti esimesel kolmel nädalal. Kirjeldatud režiim muutus harjumuspäraseks umbes 25. juuliks, kui algas süstemaatiline töö etüüdiga.

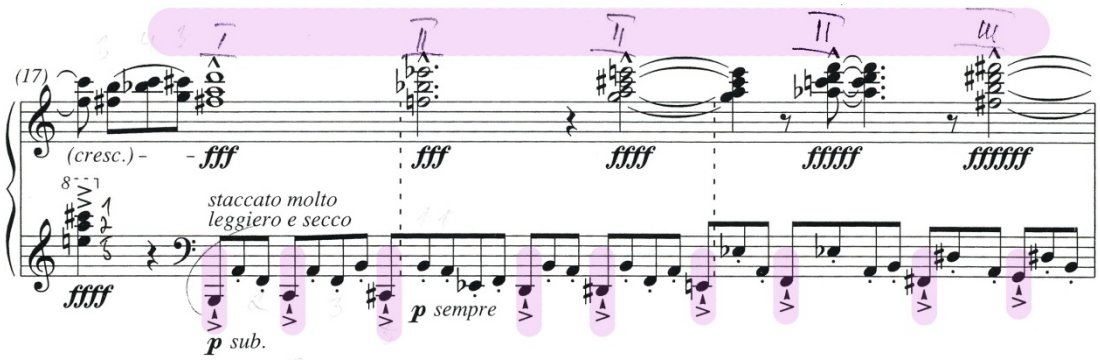
Esimesel nädalal töötasin läbi lõigu algusest kuni taktini 17. Pööramata artikulatsioonile esialgu tähelepanu ning mängides pigem ühtlases *legato*s proovisin leida optimaalseid lahendusi sõrmestuses. Alates taktist 11 tuleb esmakordselt sisse polürütmiline aspekt, s.t rõhud paiknevad parema ja vasaku käe partiides erinevates kohtades. Taktides 13 ja 14 tõmbasin ringid ümber kohtadele, kus aktsendid on mõlemas käes samaaegselt. Alguses mängisin rõhuliselt vaid märgitud kohti, vahepealseid noote aga ühtlase kõlaga.

Näide 9. "L'escalier du diable", taktid 13–14



Taktis 17 märkisin parema käe *forte* akordide kohale rooma numbrid, mis tähistavad akordi rütmilist paiknemist vasaku käe kaheksandikest koosnevate gruppide suhtes, millele selles taktis tuginen. Rooma number näitab, mitmenda kaheksandikuga grupis on akord kohakuti.

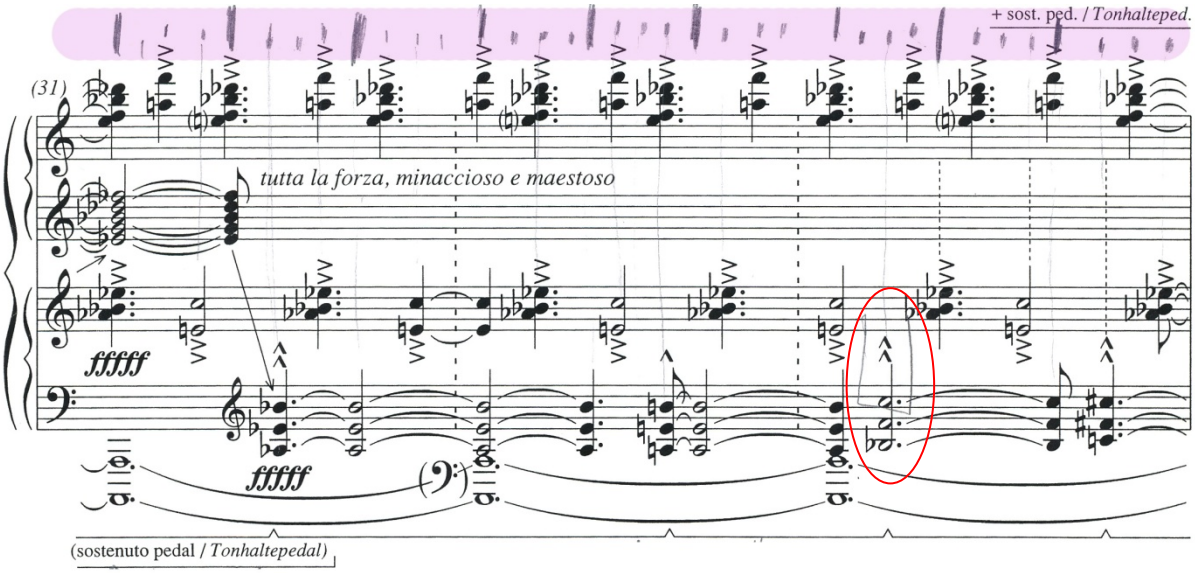
Näide 10. "L'escalier du diable", takt 17



Taktid 18–25 on pianistile üks pingelisemaid lõike, seda nii õppimise, päheõppimise kui ka esitamise etappides. Üle kahe lehekülje kestev tihe kromaatiline tõus klaveri keskmisest registrist kõige kõrgemasse ning dünaamilisel skaalal pianost kuni *ffffff* -ni ei sisalda ühtegi tsesuuri. Erinevalt eelnevatest taktidest tuleb siin mängida *staccato molto*, rütmilised grupid muutuvad pikemaks, koosnedes kuni kuuest kaheksandiknoodist (vt Lisa 2, lk 78–80). Võrreldes varasemate kaheste ja kolmeste gruppidega tekitavad need tunduvalt korrapäratuma tunde. Selles lõigus osutus eriti kasulikuks ringide ümbertõmbamine samaaegsetele aktsentidele.

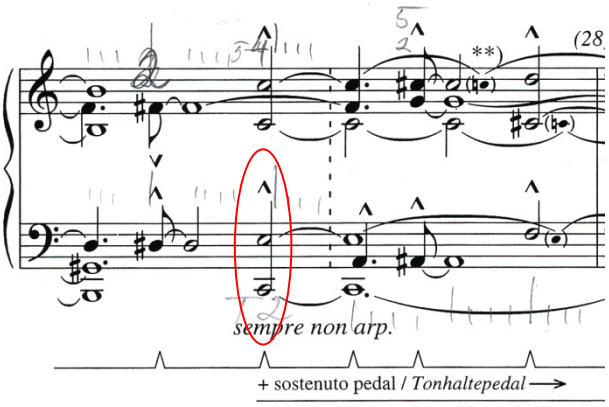
Alates taktist 26 kaovad rütmis pidevad kaheksandikud, kuid rütmilise täpsuse ning ühtlase tempo hoidmise eesmärgil on kasulik säilitada kaheksandik rütmi mõttelise alusüksusena. Selles lõigus (taktid 26–32) on võimalik tunnetada regulaarset meetrumit, milleks on 9/2 ehk 3/2 alatakti peale (s.t punktiirjoonega piiritletud üksuse peale, mis moodustab kolmandiku kogu taktist), kus alatakt jaguneb kolmeks neljast kaheksandikust koosnevaks grupiks. Sellest lähtuvalt märkisin õppimise ajal noodiridade kohale näites 11 ära toodud rütmi alajaotused.

Näide 11. "L'escalier du diable", takt 31



Rütmiliselt nõudlik on selles lõigus ka Ligeti poolt kirjutatud pedaaliosa. Esimese arenguetapi ajal ma siiski veel pedaalile tähelepanu ei pööranud. Kirjeldatud lõigus tekitasid probleeme ka suure ulatusega akordid, mida ei ole lubatud arpedžeerida. Üksikutes akordides on võimalik noodid kahe käe vahel jagada, nt 31. takti 3. alatakti teine akord (näide 11). Mitmel juhul ei ole aga akordihelide jagamine kahe käe vahel võimalik ning sellistel puhkudel tuleb väiksema käeulatuse puhul leida kõige optimaalsem variant, mis ei jätaks kõlaliselt arpedžeerimise muljet (Ligeti kirjutab *sempre non arp.*), ei moonutaks rütmi ning kõlaks ettenähtud harmooniana. Näiteks takti 27 keskmises jaos oleva vasaku käe deetsimi (*c*–*e*) puhul (näide 12) tuleb valida, kumb noot on olulisem. Kuna paremas käes on samal ajal kaks heli *c* oktavis, võiks harmoonia huvides tuua välja pigem heli *e*, kuid antud juhul on oluline, et bassis olev *c* oleks eriti kõlav, sest see peab jääma *sostenuto*-pedaalile.

Näide 12. "L'escalier du diable", takt 27



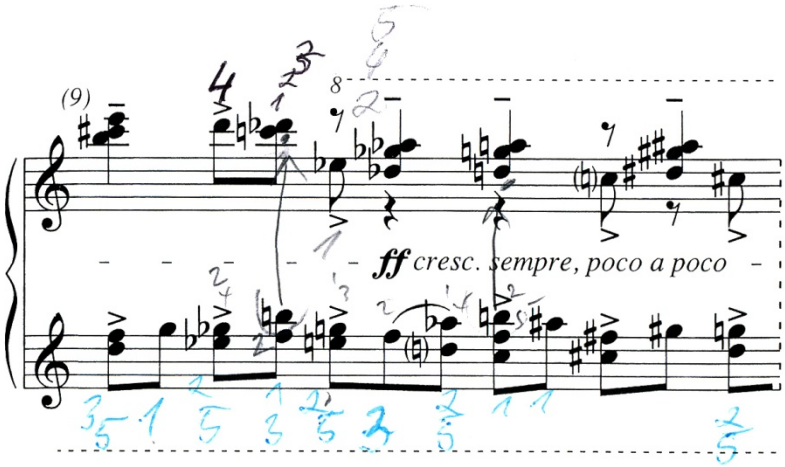
Otsustasin siin mängida heli *c* aktsentueeritult ning lisada *e* peaaegu helitult järgmise mõttelise kaheksandiku ajal – nii on rütmiline moonutamine vaevukuuldav, kuid samas jääb kõlama ettenähtud harmoonia. Sellise toimimise puhul tuleks ohverdada vaid vasaku käe ülemise hääle liin, kus aktsentueeritud helile *dis* ei järgne selgelt aktsentueeritud heli *e*.

Õppimisprotsessi kolmanda ja neljanda nädala jooksul töötasin läbi ülejäänud osa etüüdist, alates taktist 35 kuni lõpuni, samal ajal korrates ka eelnevaid lõike. Töömeetodid olid selles osas valdavalt sarnased. 35. ja 37. takti vahelise materjali liigendasin enda jaoks kahe käe samaaegsete aktsentide märkimise abil. Taktides 38 kuni 42 kirjutasin rütmiliseks korrastamiseks vertikaalsete kriipsudena välja kaheksandikud.

Augustikuus osalesin Manchesteris toimunud Chethams'i pianistide suvekursustel (18.–24.08.11), mille raames mängisin kolmes meistriklassitunnis Philip Fowke'ile. Ma ei olnud planeerinud etüüdi "L'escalier du diable" selles staadiumis veel kellelegi esitleda, sest olin vaevalt lõpetanud esmatutvumise materjaliga ning olin ka paremini omandatud lõike võimeline mängima vaid äärmiselt aeglases tempos. Esimene tund, kus mängisin juba esitusvalmis Beethoveni sonaati, oli väga kasulik ja inspireeriv. Professor Fowke küsis, kas mul on kavas ka midagi, kus oleks vaja lahendada näiteks tehnilisi küsimusi. Ta ütles, et talle meeldib anda nõu just õppimisjärgus olevate teoste juures ning palus mul järgmiseks tunniks lisaks viimistletud teostele tuua näidata ka midagi täiesti uut. Valmistasin ette mõne lõigu siin käsitletavast Ligeti etüüdist: taktid 1–20; 26–34; 43–52. Fowke kiitis mu töötamismeetodid heaks ning pakkus ka enda poolt välja mitu kasulikku lahendust ning nõuannet harjutamiseks. Üldiselt soovitas ta harjutada alguses kõike pigem *legato*s, sest nii õpivad käe- ja sõrmelihased kõige efektiivsemalt positsioonide järgnevusi tunnetama. Samal eesmärgil soovitas ta mängida väga aeglaselt nii, et üht akordi (või ühes positsioonis) mängides kujuteldaks ette ning tunnetataks käes järgmist akordi (või positsiooni). Kromaatilise atonaalse helikeelega virtuoossete teoste puhul, kus kõrva järgi juhindumine on raske ning tugeva motoorika väljaarendamine on vältimatu, on selline harjutamisviis äärmiselt tulemuslik. Samuti andis Fowke praktilise juhtnööri nende lõikude harjutamiseks, kus aktsentide asetus on keeruline: harjutada nii, et kõlavalt on mängitud vaid aktsentueeritud noodid, vahepealsed tuleks mängida aga "tummalt", s.t puudutades klahve ilma neid alla vajutamata, sealjuures aktiivsete sõrmelihastega. Nii arenevad üheaegselt nii motoorsed reaktsioonid kui ka selge kuuldeline ettekujutus erinevatest kõlatasanditest ja aktsentidest moodustuvatest muusikalistest liinidest. Eriti kasulikuks osutus n-ö tummalt harjutamine *staccato molto* lõigus taktides 17–25.

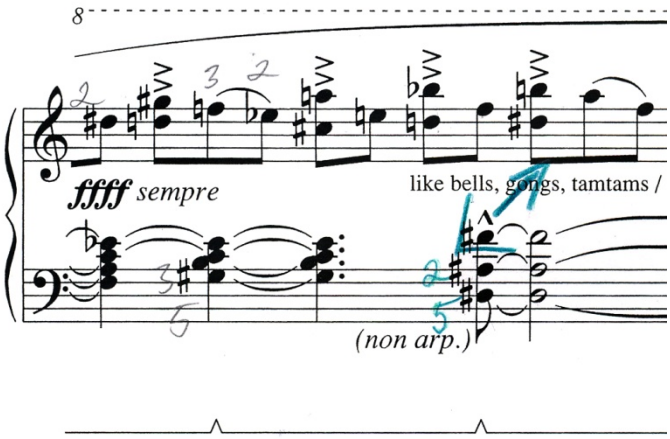
Alternatiivse lahenduse sõrmestuses pakkus professor välja taktis 9. Takti 4. ja 8. kahek-sandiku ajal mängitavatele akordidele märkis ta nooltega, et vasaku käe akordide ülemised noodid võiks võtta paremasse kätte.

Näide 13. "L'escalier du diable", takt 9, professor Fowke'i soovitused akordide ümberjagamiseks kahe käe vahel



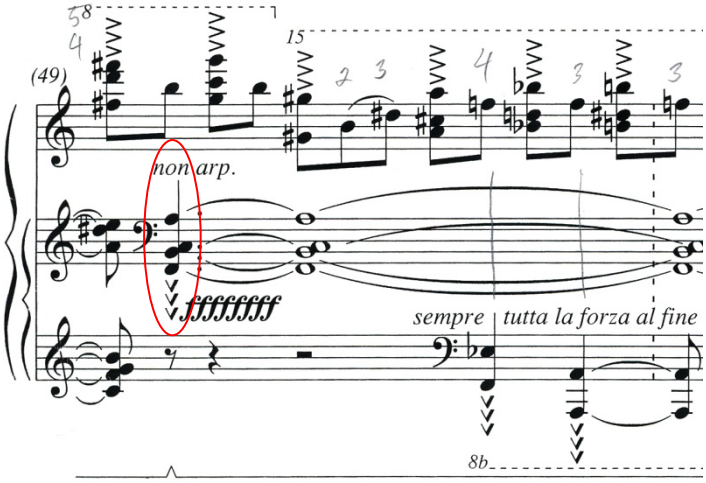
Küsisin nõu suure ulatusega akordide murdmise osas. Professor Fowke oli seisukohal, et arpedžeerimise vältimiseks tuleks akordi hiljem võetud noodid mängida samaaegselt järgneva noodiga teise käe partiis nagu taktis 46 näites 14. Nool vasaku käe *fis*-il näitab, et see tuleks mängida samaaegselt järgmiste helidega paremas käes. Tema nõuanne haakus seega ka minu lahendusega taktis 27 (näide 12).

Näide 14. "L'escalier du diable", takt 46



Teistel juhtudel on sobivam üks noot akordist välja jätta, nt ülemine *a* vasaku käe *ffffffff* märgitud akordis taktis 49.

Näide 15. "L'escalier du diable", takt 49



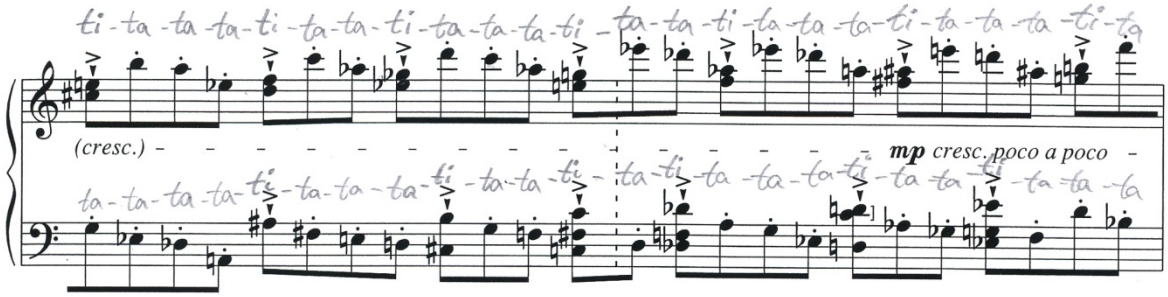
II etapp

Etüüdi õppimise teises arenguetapis oli eesmärgiks nelja esimese nädala jooksul läbitöötatud materjali kinnistamine, reaktsioonide kiirendamine ning lihasmälu arendamine. Suureks abiks olid siin nii Philip Fowke'i tunnist saadud nõuanded harjutamiseks kui ka mitmed mentaalse harjutamise võtted. Suur osa tööst toimus selles faasis klaverist eemal, treenides sõrmelihaste reaktsioone hoopis laua peal mängides ning rütmiliste mustrite kinnistamist verbaalselt artikuleerides.

Viiendal nädalal harjutasin takte 26–34 eesmärgiga koordineerida ning automatiseerida materjali rütmilist valdamist, sealhulgas pedaalide täpset ajastamist. Katsetasin selles lõigus erinevate meetrumitunnetustega (vt alapeatükk 2.2, lk 35–36).

Kuuendal nädalal keskendusin taktidele 17–25. Harjutasin neid vastavalt meistriklassist saadud nõuannetele, mängides kõlavalt vaid aktsentueeritud noote ja vahepealseid vaid klahve puudutades. Lihasmälu treenimiseks mängisin seda lõiku ka laua peal, et rõhuda vaid sõrmelihaste reaktsioonide arendamisele ilma kõlalise või klaviatuuri visuaalse kujundi toeta. Tugevat kontsentratsiooni ning palju aega nõudev, ent efektiivne harjutamismeetod rütmi-mustri omandamiseks oli ühe käe partii mängimine klaveril ning samal ajal teise käe partii rütmi artikuleerimine suuliselt. Artikuleerimisel kasutasin erinevaid silpe, nt rõhuliste nootide puhul "ti" ning rõhutute puhul "ta", nagu on ära toodud näites 16.

Näide 16. "L'escalier du diable", rõhulisi ja rõhutuid noote tähistavad silbid "ti" ja "ta"



Huvitav oli täheldada, et parema käe partiid mängides ning samal ajal vasaku käe rütmi suuliselt artikuleerides oli harjutust teostada tunduvalt keerulisem kui vastupidi. Et partiisid võrdselt hästi vallata, harjutasin rohkem just eelmainitud keerulisemal viisil.

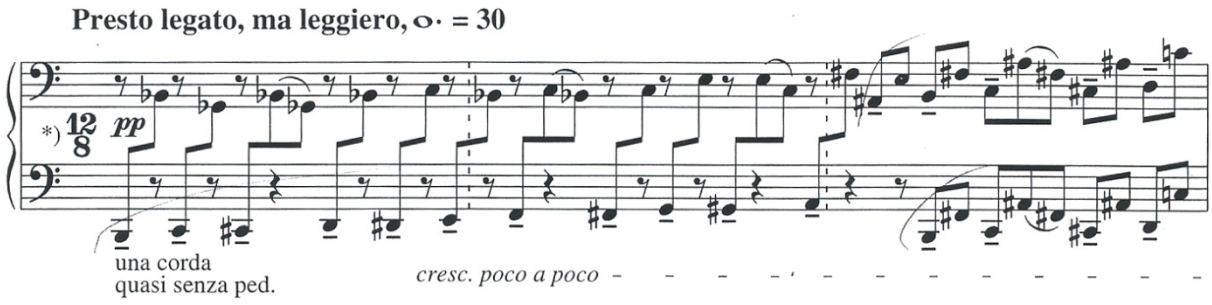
III etapp

Selles etapis toimus etüüdi teadlik päheõppimine. Samuti oli eesmärgiks üldise tempo kiirendamine ning ühtlustamine. Sel perioodil hakkasin mängima etüüdi pikemate lõikude kaupa ja lõpuks ka tervikuna. Varasemast rohkem tähelepanu pöörasin dünaamika ettekirjutustele ja nende täpsele teostamisele.

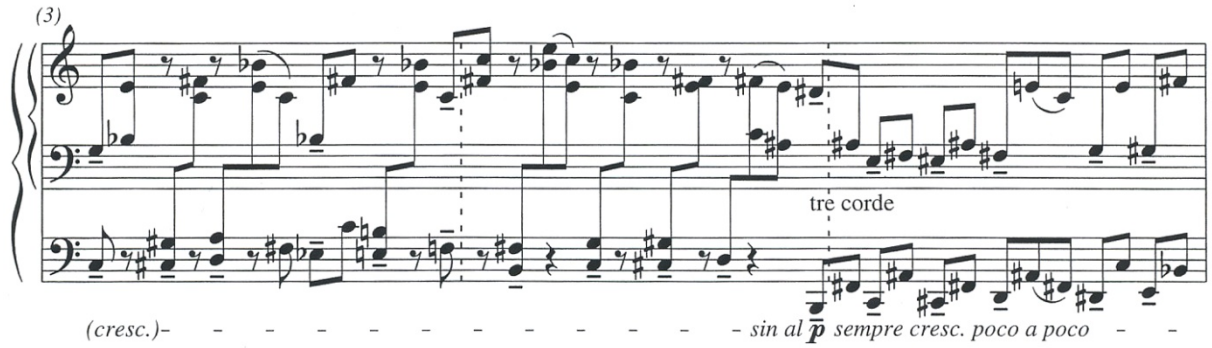
5. oktoobril mängisin etüüdi "L'escalier du diable" erialatunnis professor Fali Pavrile. See oli üks esimestest katsetest kogu teost peast tervikuna ette mängida ning seda tehes tulid ilmsiks veel mäluliselt ebakindlad ja kordamist vajavad kohad. Tunnis oli peamiseks teemaks dünaamiliste gradatsioonide täpne järgimine ning seeläbi selgemate karakterite kujundamine, mis omakorda aitaks luua pingestatumat tervikut.

Etüüdi esimene suurem mõtteline lõik moodustub taktidest 1–6, mille vältel toimub dünaamika pidev ja sujuv tõus *pp*-st *fff*-ni (*sempre cresc. poco a poco*). Professor juhtis tähelepanu kahele momendile, kus kõlatugevusega tuleb olla ettevaatlik, et ei tekiks järsku ja liiga märgatavat kasvu dünaamikas. Esimese takti kolmandas alajaotuses tuleb unisoonis juurde teine hääl, mis iseenesest kasvatab dünaamikat (näide 17). Seega tuleb teise hääle sisseastumisel teadlikult vähendada kõlatugevust. Alguses märgib helilooja, et mängida tuleb vasaku pedaaliga (*una corda*) ning soovitab selle ära jätta kolmanda takti lõpus (*tre corde*) (näide 18). Sel hetkel lisandub uuesti ka alumine hääl. Seal tuleb jällegi teadlikult dünaamikat tagasi hoida. Neid aspekte arvestades on võimalik antud lõigus saavutada pingestatud ja sujuva arenguga dünaamiline tõus.

Näide 17. "L'escalier du diable", takt 1



Näide 18. "L'escalier du diable", takt 3



Äärmuslikult tugeva dünaamika ja teravate aktsentidega märgitud akordide mängimiseks soovitas õpetaja kasutada võtet, kus akord oleks võetud nagu kahekordselt, s.t sõrmed lasevad allavajutatud klahvid kohe lahti ning vajutavad siis kõlatult uuesti alla. Need liigutused peavad toimuma väga kiiresti ning klahve ei tohiks üles lasta täielikult, vaid poolenisti. Pedaaliga mängides annab see jõuliselt kõlava tulemuse, kuna klaveri haamreid vabastades tekib lenduvam kõla kui neid kinni hoides ning akordi teistkordselt (tummalt) mängimisel tekib tänu pedaalile rohkem resonantsi kui akorde ühekordselt võttes. Taolist võtet ei saa rakendada kiirelt vahelduvate noodivältuste puhul, kuid see töötab tulemuslikult näiteks "kellade" lõigus (alates taktist 26) ning sarnase faktuuriga kohtades, kus akordide esinemine on harvem ning karakteriga sobib lahtine ja lenduv kõla.

IV etapp

Ettevalmistuse viimases faasis esitasin etüüdi avalikel kontsertidel erinevates saalides, millest esimene toimus Šoti Kuningliku Konservatooriumi kontserdisaalis 28. oktoobril. Kontserdile eelneval õhtul harjutasin mentaalselt, s.t mängisin etüüdi paar korda mõttes läbi, ühe korra nooti jälgides ning seejärel peast. Sellist meetodit olin varem kasutanud erinevate teoste õppimisel, kuid eriti tulemusrikkalt just keerulise polüfoonilise muusika (nt fuugad) puhul.

Nii visuaalse kui ka kuuldelise kujutluse loomine ilma lihasmälu rakendamata ning kõlalist vastet kuulmata arendab keskendumisvõimet ning tugevdab muusikalist mälu.

Paar tundi enne kontserdi algust oli võimalik teha saaliproovi, et kohaneda klaveri ja akustikaga. Suures saalis mängides tajusin kõla teistmoodi ning see oli esialgu harjumatu ja häiriv. Kõla lendus suures ruumis kaugele ning see ei kostunud mulle mu mänguga päris sünkroonselt, samuti oli raske hinnata heli tugevust, kuna see saali jõudes võimendus. Kui romantilises stiilis teoste esitamisel on saalist tagasikostuv kõla sageli inspiratsiooniks ja omamoodi lavapartneriks, siis antud juhul oli see pigem esitust raskendav asjaolu. Võimalik, et muljet võimendas kontserdieelne närv, sest hiljem esituse ajal omasin palju kindlamat kontrolli kui proovis ning esinemine õnnestus oodatust paremini.

Etüüdi "L'escalier du diable" mängimine erineva akustikaga saalides tekitas palju mõtteid kõla ruumis tajumise suhtes. Kuna muusika visualiseerimisel on etüüdi esitamisel suur roll, siis on palju võimalusi, kuidas selle kulgemist ruumis "näha". Näiteks mõni *ppp*-st *fff*-ni arenev lõik võib kujuteldavalt liikuda silmapiiril vasakult paremale või hoopis tulla kaugelt lähemale. Uute kõlatasapindade lisandumisel aitab nende visualiseerimine ruumi teises osas neid ka kuuldelises kujutluses selgemalt eristada.

Veenva karakteri loomisel on väga oluline õige tunnetuse tabamine etüüdi mängima hakkamisel. Daniel Barenboim võrdleb oma raamatus "Everything is Connected" erinevat tüüpi muusikalisi algusi ning arutleb helide ja vaikuse omavahelise seose üle (Barenboim 2009: 7–11). Nii nagu iga maapinnast kõrgemale tõstetud objekt vajab teatud lisaenergiat, et mitte tagasi alla kukkuda, on ka heli füüsilises maailmas "elus" nii kaua, kui energia ei lase tal vaikusesse hajuda. Teatud pillidel on võimalik tooni pikkust mõjutada, kuid löökpillide ning klaveri puhul hakkavad need kaduma kohe peale tekitamist. Seega on igal helil eriline seos talle eelneva ja järgneva vaikusega. Muusikateose algus võib suhestuda talle eelneva vaikusega kahel viisil: esimesed helid võivad vaikuse jõuliselt katkestada või siis hoopis temast välja areneda. Esimesel juhul tähendab teose algus seni kestnud olukorra järsku muutmist, teisel juhul juba eksisteeriva olukorra järkjärgulist teisenemist. Barenboim seostab neid juhtumeid olemise ja saamise mõistetega filosoofia vallas. Esimese nähtuse kohta toob ta näiteks Beethoveni "Pateetilise" sonaadi op 13 alguse, mis otsustuskindlalt ja järsult katkestab vaikuse. Teist varianti illustreerib ideaalselt sonaat op 109, mille esimesed helid võiksid luua mulje, nagu muusika oleks juba enne peale hakanud ning interpreet lihtsalt ühines sellega.

"Äärmiselt oluline on vältida aktsenti esimesel noodil, sest aktsent mõjuks vaikust katkestavalt." (Barenboim 2009: 9).

Etüüdi "L'escalier du diable" karakteriga arvestades polnud mul alguse suhtes kahtlust, et tegemist on vaikusest tuleneva liikumisega. Sarnaselt eelmainitud Beethoveni sonaadile on ka siin tähtis, et esimene *tenuto* kaheksandik ei oleks kõlaliselt rõhutatum talle järgnevatest. Täielik rütmiline ja kõlaline ühtlus etüüdi alguses loob erilise pingestatuse ning aitab luua kujundlikku kõlalist illusiooni igavesti tõusvast trepist, millele viitab loo pealkiri.

Kuna etüüdi algus on lähtepunktiks väga pikale ja katkematule arengule, püüdsin viimistlemise käigus saavutada võimalikult kauget ja salapärast kõla, luues samal ajal selge karakteri. Katsetasin erinevate kõlaliste ettekujutustega, millele enne alustamist keskenduda. Hea tulemuse andis võte, kus keskendusin vaikusele (või ümbritsevate vaiksete helide kogumile) ning kujutasin ette, et sellest tekib veel *diminuendo*, ning seejärel alustasin. Selline keskendumine aitas saavutada eriliselt rahuliku ning samas sihikindla seisundi ning luua äärmiselt vaikse, ent selgelt projekteeritud kõla.

Viimastel nädalatel enne konkurssi keskendusingi peamiselt kõla- ja akustikaküsimustele, samal ajal korrates aeg-ajalt üle tehnilisi võtteid ning kindlustades mälu. Töö planeerimine ning eesmärkide ajastamine osutusid tulemuslikuks, sest etüüdi sooritus konkursi 1. voorus 12. novembril õnnestus võrreldes kõigi eelnevate ettemängimiste ja esitustega kõige paremini. Saavutasin konkursil esikoha ning palju positiivset vastukaja kuulsin muuhulgas just 1. voorus esitatud Ligeti etüüdi kohta. Leelo Kõlar kirjutas konkurssi kajastavas artiklis: "Eriti suurt elevust tekitab kuulajais alati see, kui mängitakse riski piiril. Siin tuleb esmajoones rääkida Kristi Kapteni esitatud Ligeti etüüdist "Kuraditrepp" ("L'escalier du diable", II vihik, nr 13). Väga nõudlik ülesanne õnnestus hiilgavalt ning andis kõneainet veel mitmeks päevaks." (Kõlar 2012: 75). Riskantne ning suurt pühendumist nõudev etüüd osutus seega edutoovaks.

2.2. Sisemine rütmiline organiseeritus

Rütmilise organiseerituse hea tabamine muusikateoses on üheks olulisemaks aluseks selle veenval esitamisel. See soodustab tehnilist sujuvust, selgeid karaktereid ja seeläbi loogilisust teose dramaturgilisel ülesehitamisel. Rütmiline tunnetus on seotud ka hingamisega ning mõjutab otseselt fraseerimist.

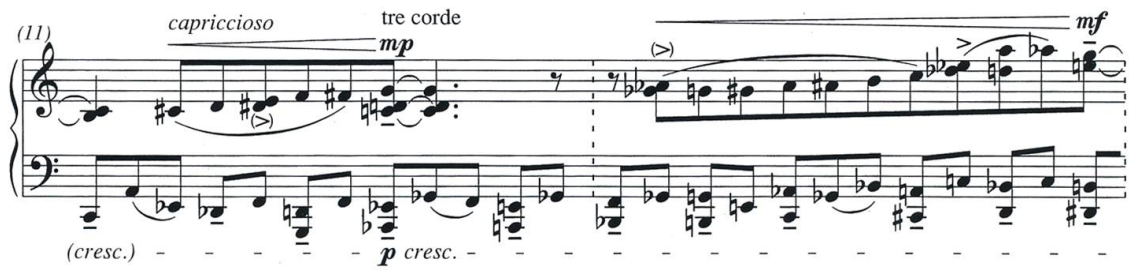
Sisemise rütmilise organiseerituse all pean ma silmas sellist rütmilist mõtlemist, mis on pianisti kujutluses, kõrvalt kuulaja jaoks varjatud. See võib olla näiteks rütmigruppide mõtteline liigendamine, mis ei kajastu kõlalistes aktsentides. Samuti jääb varjatuks muusika tunnetamine "nähtamatutes" vältustes, mida kirjas ei ole. Näiteks kui nooditekstis on kirjas poolnootides kulgev lõik, millelt toimub üleminek kuueteistkümnendikes liikumisele, siis viimased poolnoodid enne uusi vältusi võib pianist sujuvama ülemineku soodustamiseks jagada mõttes kuueteistkümnendikeks. Selline jaotamine on eriti kasulik näiteks tempo aeglustumise (*ritenuto*) korral. Sobiva rütmilise mõtlemise leidmine sõltub alati konkreetsest muusikalisest olukorrast. Usun, et tihti mõtlevad pianistid nooditekstist erinevates rütmi-vältustes seda isegi teadvustamata ning instinktiivselt, kuid tuleb ette olukordi, kus selliseid valikuid tasuks teha teadlikult.

Näide pikemate nootide mõttelisest jagamisest lühikesteks vältusteks toodi eelmises alapeatükis, rääkides etüüdi "L'escalier du diable'i" keskmisest osast (taktid 26–34). Selle etüüdi harjutamist põhjalikult käsitlenud Mihyun Lee kirjutab kõnealuse lõigu kohta: "Esitaja peaks hoolikalt harjutama rütmilist täpsust. Pianistil tuleks seda lõiku harjutada väikseimate rütmiliste alajaotustega. Kuna väikseim noodivältus on kaheksandik, siis pianist peaks lugema iga takti 12 peale. Esitaja peaks võtma baaspulsiks kaheksandiku, et hoida ühtlast tempot." (Lee 2015: 68–69). ("Takti" all mõistab Lee punktiirjoonega piiritletud kolmandikosa taktist. Terve takt hõlmab seal teatavasti 36 kaheksandikku.) Lisaks ühtlase tempo säilitamisele aitab kaheksandikes mõtlemine hoida üleval ka rütmilist erksust ning vajalikku energiat.

Ligeti etüüdides, kus pianist peab valdama pikki ja intensiivseid polürütmilisi lõike, on sisemise rütmilise organiseerituse küsimus eriti tähtis. Kõlaliselt peab tekitama mulje mitmest võrdsest ja sõltumatust rütmimustrist, aga kuna seda kõike esitab üks mängija, siis peab tal materjali esituslikuks organiseerimiseks olema mingisugune sisemine meetrum, millele tugineda. Polümeetrilistes lõikudes, kus kaks kätt mängivad täiesti erinevaid rütmimustreid, ei

saa pianist võrdse tähelepanuga mõlemat juhtida ning peab tegema valikuid, milline partii mingil konkreetsel hetkel juhib. Selliseid valikuid tuleb etüüdides teha rohkelt.

Näide 19. "L'escalier du diable", takt 11



Taktis 11 tuleb etüüdis "L'escalier du diable" esmakordselt sisse polümeetriline element. Antud näites võib pianist lähtuda kas vasaku või parema käe rütmist. Meetrumit valides tuleks arvestada kahe peamise küsimusega: 1) tehniline kindlus ja üleolek materjalist; 2) muusikaline idee, mida soovitakse kõlas luua ja kuulajale edasi anda.

Traditsioonilisemat laadi muusikas on see küsimus üldiselt lihtsam, sest enamasti teenivad mõlemad valikud sama eesmärki – mis tekitab kindlama tunde mängimisel, sobib paremini ka loo karakteriga ning kõlab veenvamalt. Ligeti etüüdide puhul on see aga keerulisem, sest materjali teostamine nõuab tugevat kindlust ja kontrolli, kuid efekt, mida helilooja taotleb, on sageli korrapäratus või kaos. Valikutes tuleb seega leida mingi tasakaal.

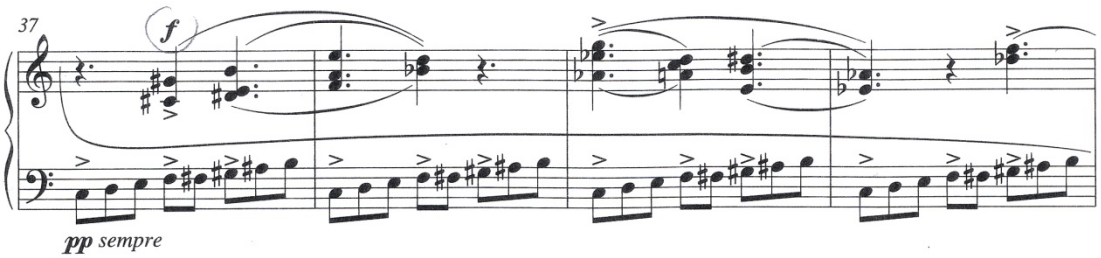
Pianisti valikutest rütmilise baasi tunnetamisel Ligeti etüüdides on haaravalt kirjutanud pianist Ian Pace (Pace 2012). "Üks keskne sisuline teema Ligeti etüüdides, milles enamik kirjutajaid on ühel nõul, on mäng [tajutava] korrastatuse ning korratuse, mustrite ning kaose vahel. Kompositsiooniliselt tuleneb see liinidest, harmooniast, rütmist ja tekstuurist" (Pace 2012: 180). Pace omistab korrapäratuse ja kaose efektile etüüdides olulisima sisulise rolli ning väljendab kriitilist hoiakut selle suhtes, kui keeruka kaasaegse muusika, sh Ligeti etüüdide, puhul rõhutakse selle kirjeldamisel vanamoodsatele, romantilist laadi kujunditele. Autor vaatleb artiklis, kuidas interpreet oma esituslaadiga saab tundelise kujundliku kontseptsiooni tekitamisele kaasa aidata või selle vastu võidelda. Kui pianist jätab tagaplaanile etüüdi korrapära lõhestavad, segadusse ajavad elemendid ning rõhub üldise emotsiooni või kujundliku mulje tekitamisele, siis taanduvad etüüdid eraldiseisvateks üksusteks, mille efektid ei erine traditsioonilise muusika esitamisel saavutatavatest (Pace 2012: 181). Seega sõltub pianisti valikutest palju. "Interpreedi otsustada jääb, mil määral ta soovib edasi anda stabiilsuse või ebastabiilsuse tunnet. Esimesel puhul tuleks mängida ebakorrapärasemaid

rütmigruppe kui ajutisi kõrvalekaldeid põhimeetrumist, mis lõpuks lahenevad; teisel juhul kui elemente, mis järjepidevalt häirivad ja rikuvad meetrumit." (Pace 2012: 186).

Eespool toodud noodinäite puhul (etüüdi "L'escalier du diable" takt 11) oleks stabiilsem valik võtta aluseks vasaku käe partii, sest see jätkub tuttavates kahest ja kolmest kaheksandikust koosnevates gruppides, mis on lühikesed ja mida on lihtsam jälgida. Parema käe viiest ja seitsmest noodist koosnevad repliigid on need, mis stabiilsust häirivad. Parema käe partiile on juhiseks kirjutatud *capriccioso*, samuti on see dünaamiliselt vasakust tugevam – seega on parema käe partii ilmselgelt karakterilt atraktiivsem ning tema esiletoomine muusikaliselt põhjendatud.

Pace on toonud näiteid mitmest etüüdist, kus interpreedi jaoks on ruumi valikutele. Refereerin tema mõtteid etüüdide "Désordre", "Fanfares" ja "Fém" kohta. Etüüdis nr 1 "Désordre" on algusest peale pianisti otsustada, kas juhib vasak või parem käsi, kumma käe meetrum on baasiks, mille ümber teine varieerub. Pianistlikust vaatepunktist oleks kõige loomulikum toetuda vasakule, sest bassiregister on kõlavam ja tagab kindlama baasi. Vasak püsib ka kauem stabiilses 4/4 taktimõõdus, samas kui parema käe rütmigrupid hakkavad järkjärgult kaheksandike võrra lühenema. Selline lähenemisviis tekitaks aga tunde, et etüüd on 4/4 taktimõõdus, kus parema käe aktsentidel on lihtsalt sünkopeerimise roll. Juhindudes parema käe partiist tekiks ebastabiilsuse mulje juba 4. taktist alates. Sellisel juhul ei ole kumbki liin teisega võrreldes esiplaanil (Pace 2012: 186). Autor kirjeldab riskantset olukorda ka etüüdis nr 4 "Fanfares", kus on läbivalt olemas *ostinato*-motiiv ning kergesti võib tekkida mulje, nagu oleks tegemist 4/4 taktimõõdus sünkopeeritud rütmidega etüüdiga (Pace 2012: 188).

Näide 20. "Fanfares", taktid 37–40. Vasakus käes on vaikses dünaamikas *ostinato*



Peaaegu terve etüüdi "Fanfares" vältel tuleb *ostinato*'t mängida tunduvalt vaiksemas dünaamikas kui teise partii ebaregulaarseid rütmigruppe. Selles etüüdis on eriti oluline säilitada õige kõlavahekord, kus parema käe meloodia on alati esiplaanil ning aktsendid on vaja eriti selgelt välja tuua. Ainult sellisel juhul saavad ülemise partii 11-st kaheksandikust

konstrueeritud rütmigrupid omandada juhtpositsiooni ning aidata vältida regulaarse meetrumi tunnetuse tekkimist (Pace 2012: 188).

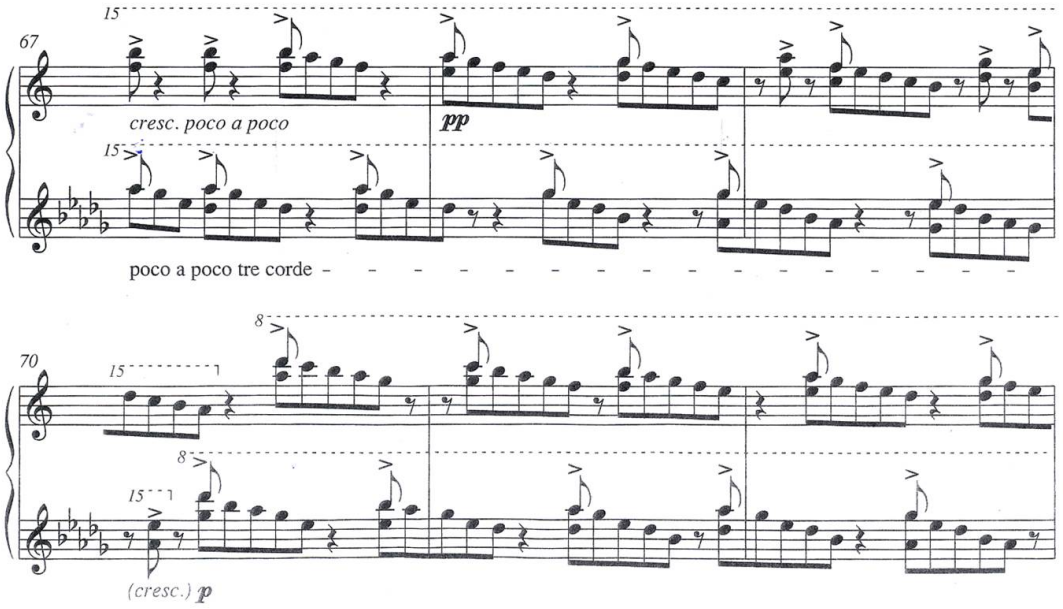
Nagu etüüdi "Fanfares" puhul, on ka etüüdil "Fém" oht kõlada korrapärase meetrumiga sünkopeeritud palana. (Pace 2012: 187). Pace arutleb, et selline lähenemine muusikalisele materjalile jätaks kuulajale mulje pianisti rütmilisest kindlusest ja stabiilsusest, kuid varju jääks polürütmiline rikkus. Ligeti kirjutab juhises, et mängida tuleb "väga rütmiliselt ja vetruvalt (*swing*'i tunnetusega), nii et polürütmiline mitmekülgsus tuleks esile" (Pace 2012: 187 järgi). Selles juhtnööris on omajagu vastuolulisust: *swing*imine eeldaks kindla meetrumi olemasolu, mis töötaks aga vastu polürütmilistele elementidele. Autor leiab, et siinkohal tähendab nõue mängida rütmiliselt seda, et iga rütmigrupi algus tuleks aktsentueerida, hoolimata sellest, kas see ühtib taktijoontest tuleneva pulsiga. Ligeti kirjutab, et tegelikku meetrumit siin ei ole ja taktijooned aitavad vaid materjali sünkroniseerida. Algses käsikirjas ei olegi helilooja kasutanud taktijooni, vaid on visuaalse selguse huvides kirjutanud eraldi rütmigruppide ümber hoopis sulud. Pace soovitab, et nende (varasemalt sulgudega ümbritsetud) gruppide alguste kerge rõhutamine aitab vältida regulaarse meetrumi muljet (Pace 2012: 187–188).

Ilmselgelt pooldab artikli autor rütmilist orienteerumist nende elementide järgi, mis loovad kuulaja jaoks ebaregulaarse, ebakorrapärase kõlapildi. Leian, et tehniliselt ja mentaalselt nõudlike polümeetriliste lõikude esitamiseks peaks pianist enamasti siiski lähtuma valikutest, mis tagavad võimaliku kindlustunde, seda ka juhul, kui tema kunstiline taotlus on luua muljet korrapäratusest. Kui kaob kontroll materjali üle, siis ei pääse mõjule ka kaootilisuse efekt. Kõlaline mulje ei pruugi ka tingimata peegeldada valikut, mille pianist on esitamise hetkel teinud. Olles teadlik eelpool kirjeldatud riskimomentidest, saab pianist hääled eraldi välja töötada nii, et kumbki pääseks mõjule nii, nagu esitaja kõlaliselt soovib. Mõeldes uuesti valikule näiteks etüüdi "L'escalier du diable" 11. taktis (näide 19, lk 29), ei tohiks kuulaja tuvastada, kummale partiile pianist esituse ajal toetub. Eesmärk on saavutada kõlaline pilt teineteisest sõltumatult kulgevatest liinidest, olgu nad intensiivsuselt esi- või tagaplaanil. Selle saavutamiseks tuleb tööprotsessi vältel mõttes pidevalt ümber lülituda, harjutada aeg-ajalt ühest ning siis jälle teisest mustrist juhindudes, olema suuteline juhinduma ükskõik kummast. Kui aga üks loob esituse kontrolli all hoidmiseks kindlama toe kui teine, tasuks esitamisel toetuda sellele, eespool toodud noodinäites 19 siis pigem vasakule käele.

On ka lõike, kus mingi korrapärase meetrumi olemasolu tunnet ei saagi tekkida, näiteks etüüdi "L'escalier du diable" *staccato*-lõigus taktides 18–25 (vt Lisa 2, lk 78–80). Mõlema käe rütmimustrid on ettearvamatute pikkustega, mõlemas tuleb saavutada maksimaalne täpsus ja iseseisvus. Otseselt ei ole siin kindlustunde mõttes vahet, kummast partiist juhinduda. Erandina olen tunnetanud selle valiku tähtsust peast mängimisel lõigu viimases osas. Taktides 22–25 mängib parem käsi pikalt klaveri kõrgeimas registris, varieerudes ümber samade nootide. Nii kõrges registris kiires tempos mängides on raske toimuvat kõrvaga registreerida, seega keskendusin teadlikult parema käe rütmimustrile, et seda kontrolli all hoida. Noodist esitades, kui materjal on silme ees, keskendun seal vasakule ja paremale käele vaheldumisi.

Eespool toodud näidetes sõltus sisemise rütmi leidmine valikust kahe rütmimustri vahel. Etüüdides esineb ka situatsioone, kus tundub sobivam juhinduda mitme hääle koondrütmist või võtta aluseks hoopis kvadraatne või muu regulaarne meetrum. Selliste lahendustega puutusin kokku näiteks etüüdis nr 10 "Der Zauberlehrling". Polümeetrum tuleb selles etüüdis sisse taktis 67.

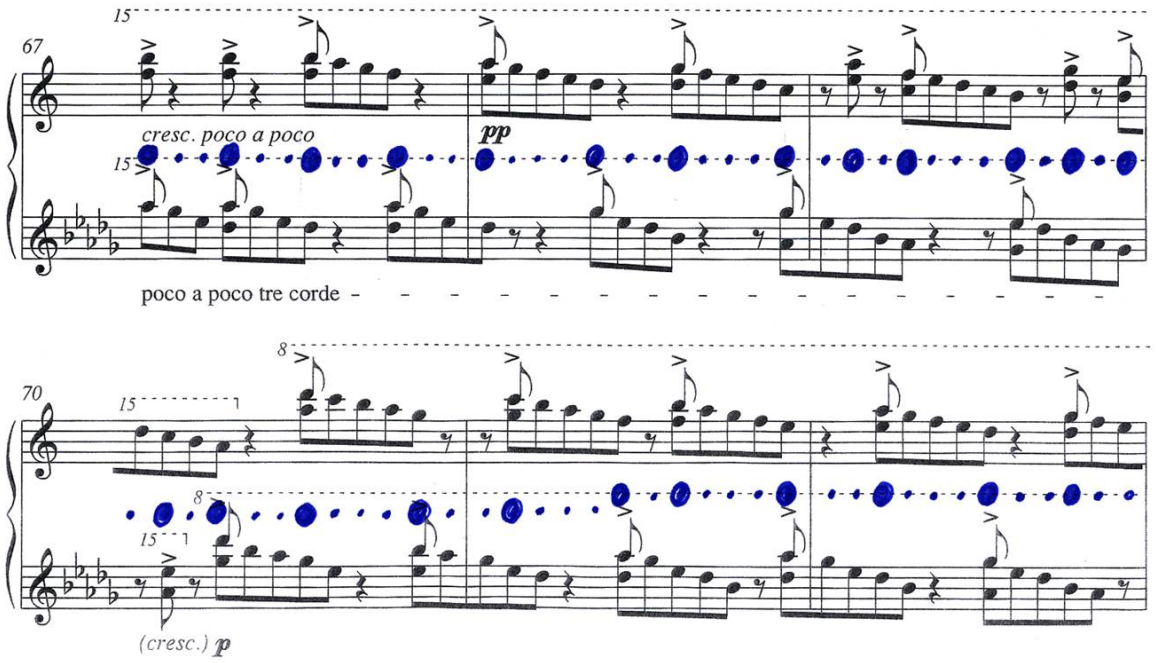
Näide 21. "Der Zauberlehrling", taktid 67–72



Esialgu tundus rütmimustrite omandamise küsimus siin lihtsam kui näiteks etüüdis "L'escalier du diable". Aktsendid on mõlemas käes paigutatud alati rütmigruppide algustesse, grupid iseenesest on tehniliselt üsna käepärased ja mugavad mängida. Õppisin esialgu kahe käe rütmimustreid n-ö kokku liidetutena. Näitele 22 märgitud sinised täpid tähistavad sisemist

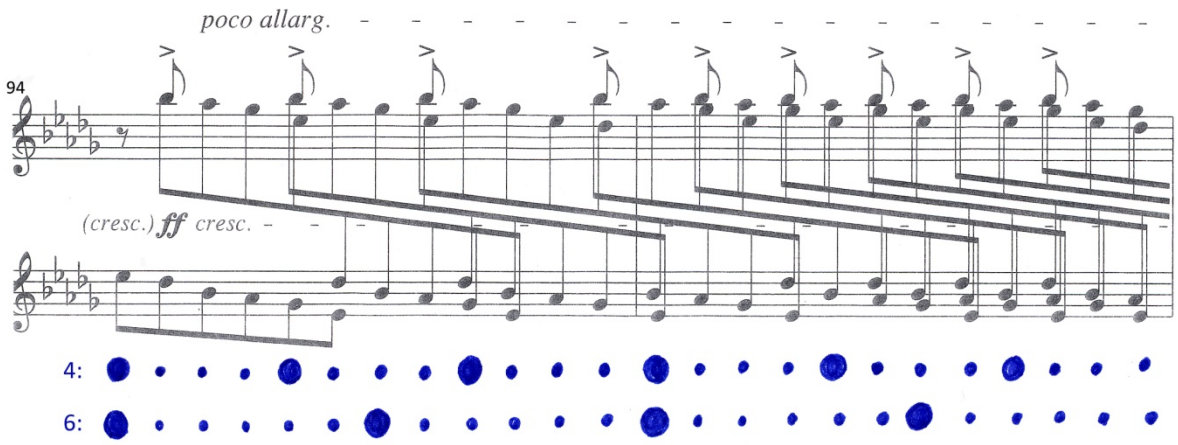
(antud juhul kahe meetrumi liitmisel saadud n-ö summaarset) meetrumit: suuremad täpid tähistavad rõhulisi ja väiksed rõhutuid lööke.

Näide 22. "Der Zauberlehrling", taktid 67–72. Sinisega on märgitud sisemise meetrumi rõhulised ja rõhutud löögid



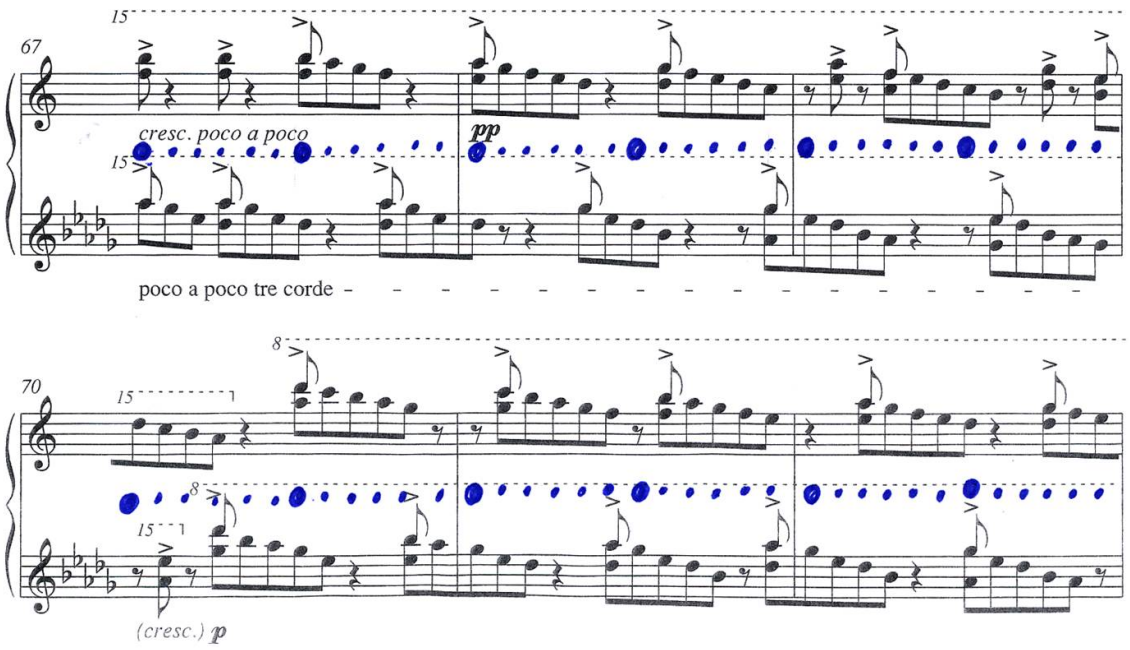
Rütmigruppide pikkused on ebaregulaarsed ning sellist mustrit omandada oli esialgu üsna vaevarikas, kuid see tundus olevat ainuke võimalik lahendus. Taktini 94 jõudes osutus aktsentidest lähtuva sisemise meetrumi järgi tunnetamine pigem takistavaks asjaoluks. Aktsendid on seal ainult paremas käes (korduva üheksast noodist koosneva laskuva käigu tipus), samas materjal vasakus on tehniliselt väga ebamugav ning ilma tasakaalustavate meetriliste tugipunktideta tundus seda kiires tempos ja tugevas dünaamikas mängida ebaloomulik. Parema tasakaalutunde saavutamiseks kahe käe vahel proovisin läheneda hoopis teistsuguste meetrumitunnetustega. Kõigepealt proovisin mõelda nelja peale, misläbi saavutasin tehniliselt märgatavalt kindlama tunde kui enne. Tempot lisades hakkas neljane meetrum muutuma veidi kohmakaks ning siis proovisin mõelda kuue peale, mis muutis liikumise hoogsamaks.

Näide 23. "Der Zauberlehrling", taktid 94–95. Sinised täpid tähistavad sisemisi meetrumeid nelja ja kuue peale



Enamik kõlalisi rõhke sattusid nüüd olema tunnetusliku meetrumi suhtes vastulöögid, kuid regulaarne sisemine meetrum pani käed võrdsemasse positsiooni ning andis materjali üle parema kontrolli. Seepeale katsetasin ka eelnevat lõiku (taktid 67–93) tunnetada kuue peale.

Näide 24. "Der Zauberlehrling", taktid 67–72 tunnetades kuue peale

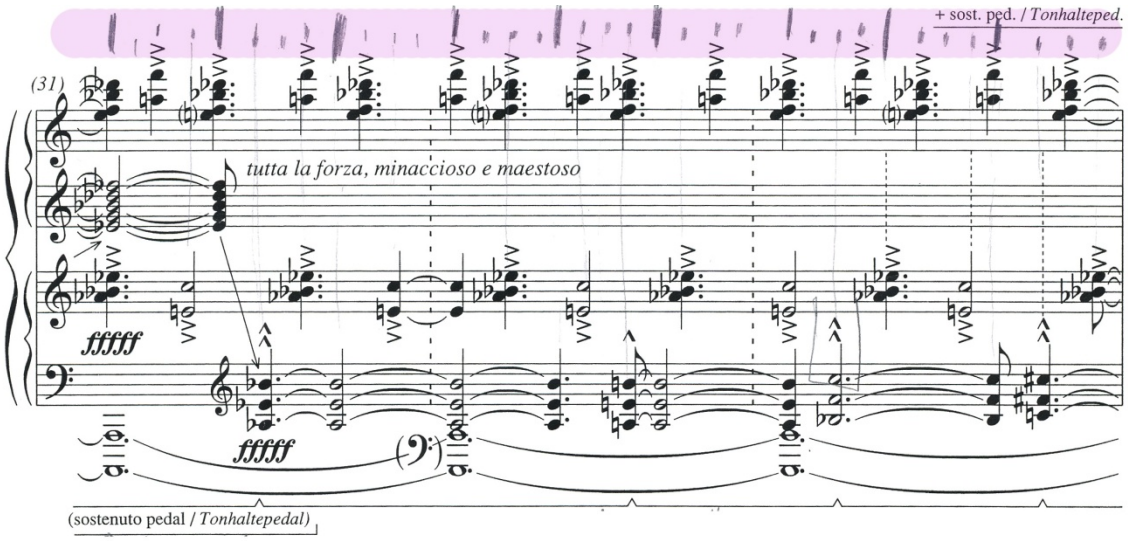


Regulaarne mõtteline meetrum aitas nooditeksti kergemini õppida. Selle asemel et õppida ebaregulaarsete pikkustega rütmigruppe (3+3+3+3+4+3+3+2+2+4 kaheksandikku jne), olid nüüd minu jaoks kõik grupid võrdsed, kus igas grupis peab teadma grupisisest rütmi. Lisades tempot hakkas aga tunduma, et kuue peale tunnetamine muutub kohmakaks, sest väga palju aktsente funktsioneerivad vasturütmina (eriti tihedalt nt taktides 69 ja 70), seega pöördusin

tagasi algselt omandatud tunnetuse juurde (lähtudes kahe meetrumi liitmisel saadud summaarsest meetrumist). Nüüd oli nooditekst aga juba palju tuttavam, sest olin seda ka teistes tunnetuslikes kontekstides harjutanud. Taktides 94–96 eelistasin aga jääda regulaarse meetrumi tunnetuse (kuue peale) juurde. Seal toimub terve pika lõigu kulminatsioon (*ff–crescendo–ffff*), Ligeti on kirjutanud *poco allargando* (veidi laiendades), pärast seda tuleb *subito pp*-s tagasi etüüdi alguse materjal (takt 97). Regulaarse meetrumi puhul moodustavad küll enamik aktsente sisemisele meetrumile vasturütmi, kuid arvan, et nendes taktides on väike "takerdumine" muusikaliselt õigustatud.

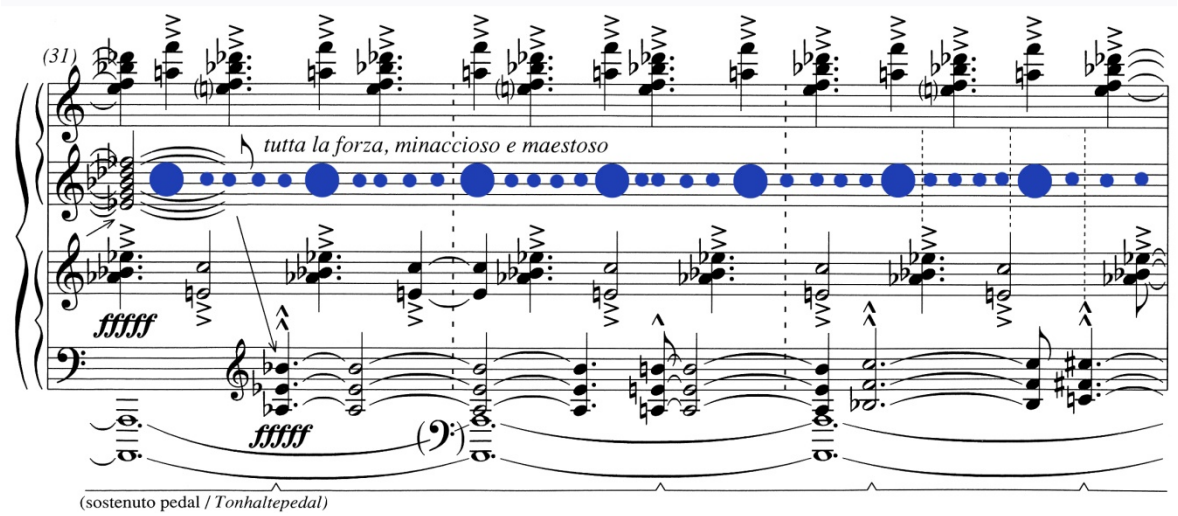
Regulaarse sisemise meetrumiga olen lähenenud ka etüüdi "L'escalier du diable" keskmisele osale. Nagu eespool sai juba arutletud, on seal mõistlik jagada üks takti alaosa mõttelisteks kaheksandikeks. 12 kaheksandikku jagasin omakorda neljasteks gruppideks.

Näide 25. "L'escalier du diable", takt 31



Üheks variandiks nimetatud etüüdi puhul oleks lähtuda ka näiteks ülemisest partiist. Mingis mõttes oleks nii ehk lihtsamgi materjali õppida, sest siis on baasiks regulaarselt korduv motiiv (2+3 kaheksandikku).

Näide 26. "L'escalier du diable", takt 31, ülemisest partiist tuletatud rütmiline baas



Püüdsin vaheduseks ja enda proovile panekuks mõnda aega sellega katsetada. Arvan siiski, et esimene variant (regulaarne sisemine meetrum nelja peale) toimib paremini, sest hääled on selle suhtes võrdsemas positsioonis kui ülemise hääle järgi orienteerudes ning kõlaline tulemus on mitmekihilisem, st hääled saavad võrdset tähelepanu.

Taoline katsetamine ning edasi-tagasi liikumine erinevate meetriliste tunnetuste otsimisel on aeganõudev, kuid leian, et see on vajalik osa Ligeti etüüdi õppimise protsessist. Mitmed pianistid on nõustunud, et uue meetrilise nurga alt harjutamine tekitab tunde nagu õpiks hoopis teist teost, kuid et see on parim tee mitmekihilise rütmika selgeks väljatöötamiseks (Smith, vestlus 26.10.2016; Ullén, vestlus 11.02.2017). Rääkides oma doktoritöös etüüdi "Fém" polürütmiliste tahkude erinevatest tunnetamisviisidest, kasutab Elisa Järvi töö pealkirjas tabavalt sõna "kaleidoskoop" (Järvi 2011). Sama materjali tunnetamisel veidi erineva rütmilise lähenemisnurga alt on kõlapilt täiesti erinev. Sarnane tunne tekib polümeetrilist materjali harjutades ning see teeb harjutamisprotsessi raskeks, kuid sealjuures väga huvitavaks.

Meetrumi valik ei ole seega miski, mis peaks olema lõplik, vaid neid valikuid peaks tegema etüüdiga töötamise protsessi vältel jätkuvalt, lähtudes tehnilise kindluse ning soovitava kõlalise efekti põhimõtetest. Neid valikuid tasuks aeg-ajalt ka muuta, lähtudes harjutamisel teistsugustest meetrumi tunnetamise viisidest. Kui tundub, et ühele rütmimustrile tuginemine on muutunud iseenesestmõistetavaks ja ohtlikult harjumuspäraseks, tuleks mõnda aega harjutada lõiku teise nurga alt (seda peamiselt juhtudel, kus valik on kahe käe rütmimustrite vahel). Nii säilib mitmekihilise faktuuri valdamisel erksus. Et saavutada tasakaalu stabiilsuse

ning korrapäratuse vahel, tuleb säilitada vabadus valida. Harjutamismeetodid peaksid olema sellised, mis ei fikseeri üht tunnetamisviisi, vaid soodustavad paindlikkust.

2.3. Tähelepanekud seoses erinevate pianistlike ja esituslike küsimustega

Tööprotsessi jooksul olen lisaks eelnevates alapeatükkides kirjeldatule kokku puutunud veel mitmete oluliste ning huvitavate teemadega, millest toon valikuliselt näiteid käesolevas alapeatükis, tehes üldistusi nii tehniliste kui ka interpretatsiooniliste tähelepanekute osas. Oma kogemuste ja lahenduskäikude kõrval jagan ka teistelt pianistidelt kuuldut, mis on minu mõtlemist ühel või teisel moel mõjutanud. Huvitav oli tutvuda nootidega, kuhu etüüdide kogenud esitajad olid oma märkusi teinud ning mida nad mul vestluste käigus lahkesti pildistada lubasid.

Harjutamisprotsessi planeerimine

Keerulise helikeelega Ligeti etüüdi noodimaterjali õppimine nõuab pianistilt tugevat distsipliini ja tahtejõudu. Etteaimamatute mustrite ja katkematu nootidetulva organiseerimiseks on vajalik hea harjutamisplaan. Nagu kirjeldasin alapeatükis 2.1, saavutasin positiivse meelestatuse ja hea töörütmi siis, kui proovisin liigendada harjutamisprotsessi ajaliselt, mitte õpitava materjali järgi (vt lk 18). Süvenemine nooditeksti korraga umbes 20 minutit on minu kogemuses osutunud efektiivseks võtteks mitme etüüdi õppimise algetapis. Sealjuures on oluline mitte oodata koheseid tulemusi, sest maksimaalselt kontsentreerunult läbitöötatud materjal vajab sageli alateadvuses settimiseks aega.

Simon Smith meenutas, et etüüdide õppimise algusfaasis organiseeris ta oma harjutamisprotsessi metronoomi abil. Üks mängitav noot vastas ühele löögile metronoomil, mille ta esialgu seadis võrdlemisi aeglasele kiirusele (näiteks kaheksandik – 60) ning siis lisas järkjärgult tempot. Püüdlus materjali aina kiiremas tempos realiseerida oli tema jaoks motiveeriv (Smith, vestlus 26.10.2016).

Olles juba noodimaterjaliga tuttavam, tasub liigendada materjal väga väikesteks üksusteks, mida kinnistada ning siis ükshaaval kokku liita. Selliselt lähenevad õppimisprotsessile ka pianistid Jeffrey Burns (Burns 1997: 181) ja Fredrik Ullén (Ullén, vestlus 11.02.2017).

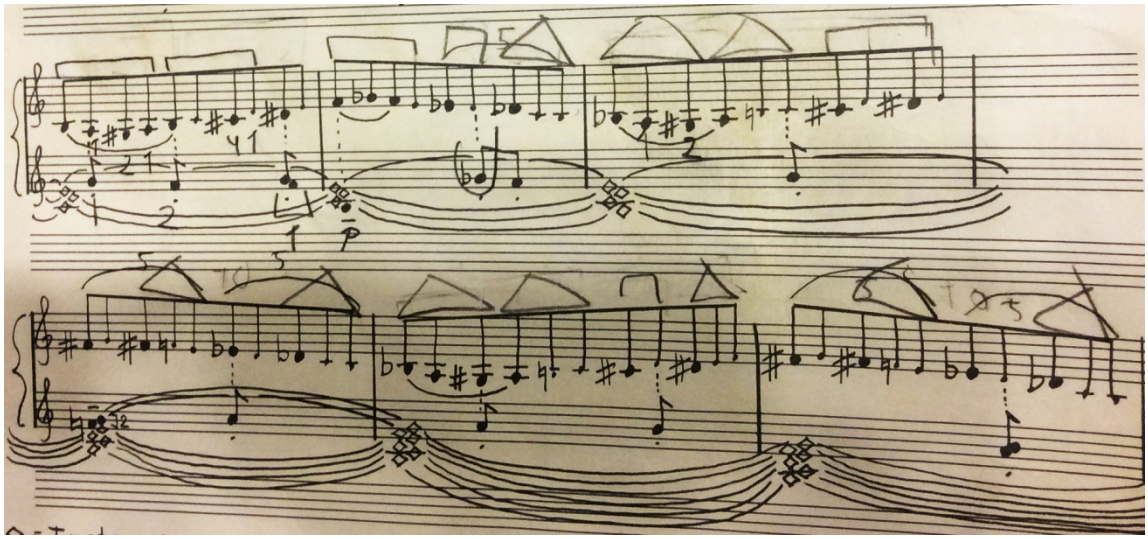
Etüüde käsitleva kirjandusega tutvumine

Etüüdide kohta lugemine on kasulik peamiselt kahel eesmärgil: vormi ja kompositsiooni parem mõistmine (materjalis orienteerumine) ning inspiratsiooni ammutamine. Komposit-sioonitehnilistes aspektides on etüüde palju analüüsitud. Kirjutiste uurimine paralleelselt nooditekstiga loob põhjalikuma arusaama teoste struktuurist. Palju on kirjanduses käsitletud ka Ligeti helikeele kujunemislugu ning teda inspireerinud valdkondi. Tema puhul on inspiratsiooniallikate valik eriti mitmekülgne ja värvikas ning konkreetsed mõjutajad võivad anda suuna inspiratsiooni leidmisel ka interpreedile. Teadlikult võib kuulata neid muusikastiile, mis etüüdide helikeelt mõjutanud on. Näiteks džässiliku etüüdi "Arc-en-ciel" puhul olevat Ligeti eeskujuks olnud nii Bill Evansi elegantne stiil kui ka Thelonius Monki looming (Steinitz 2003: 292) – legendaarsete džässpianistide kuulamine annab kindlasti selles etüüdis impulsse sobiliku *rubato*-tunnetuse ning elegantse ekspressiivsuse tabamiseks.

Analüüsimine

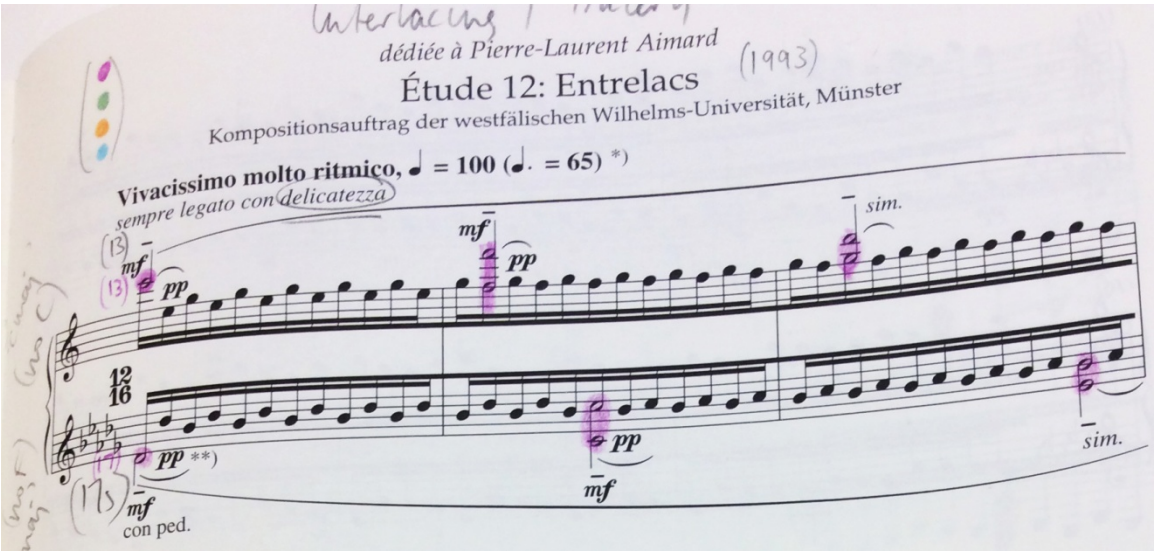
Lisaks olemasoleva teoreetilise kirjandusega tutvumisele võib pianist etüüde ka ise põhjalikult analüüsida. Simon Smith leiab, et see on äärmiselt kasulik abinõu etüüdi süvitsi mõistmiseks ning õppimiseks. Vestluse käigus tutvustas ta mulle oma käsikirja, milles analüüsib süvitsi etüüdi "L'escalier du diable" struktuuri (Smith, vestlus 26.10.2016) ning mis tundus olevat äärmiselt põhjalik ning huvitav. Ise ei ole ma ühegi etüüdi puhul sellist analüüsi teinud, kuid teatud laadi analüüs kuulub kahtlemata iga pianisti tööprotsessi juurde. See ei pruugi olla formuleeritud tekstina ja nii põhjalik nagu Smithi oma, kuid endale arusaadavate märkide abil materjali organiseerimine on samuti teatud mõttes analüüsimine. Enamasti on selle tulemused näha pianisti töös olevas noodis. Ligeti etüüdides märgivad enamik pianiste mingil moel ära fraaside algused ja teised materjali liigendavad aspektid, ühte gruppi kuuluvate nootide arvu, aktsentide kokkulangemised eri häältes, olulised dünaamilised gradatsioonid jpm. Siin on näide Fredrik Ulléni märkmetest etüüdis "Touches bloquées" ("Blokeeritud puudutused") tema kasutatud noodis (Ullén, vestlus 11.02.2017). Ta on märkinud mõtteliste kolmeste gruppide kohale kolmnurgad ning kaheste ja neljaste kohale klambrid.

Näide 27. "Touches bloquées", katkend Fredrik Ulléni noodist

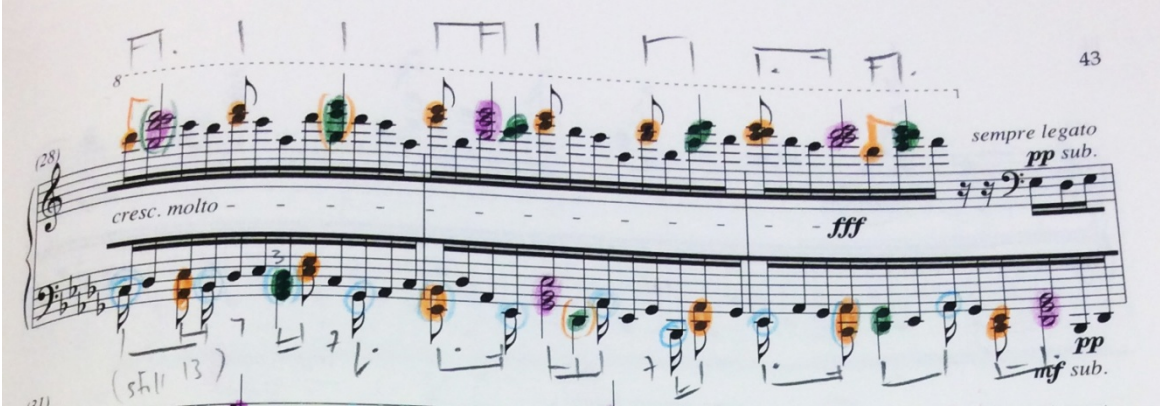


Leian, et organiseerivate ja materjali liigendavate märkide kirjutamine nooti muudab omandamisprotsessi eesmärgipärasemaks ja kiiremaks. Ka mängutehnilised soovitused, nt sõrmestus, pedaal ja dünaamikatähised, jõuavad kindlamini teadvusse, kui nad on silme ees. Keerulises mitmekihilises faktuuris paremini orienteerumiseks kasutavad paljud pianistid isegi eri värve. Heaks näiteks on siin Simon Smithi noot etüüdist "Entrelacs" ("Läbipõimumine") (Smith, vestlus 26.10.2016). Selles etüüdis on häälte diferentseerimine pingutustnõudev, sest sama käe partiis põimub korraga mitu liini.

Näide 28. "Entrelacs", Simon Smithi noodist

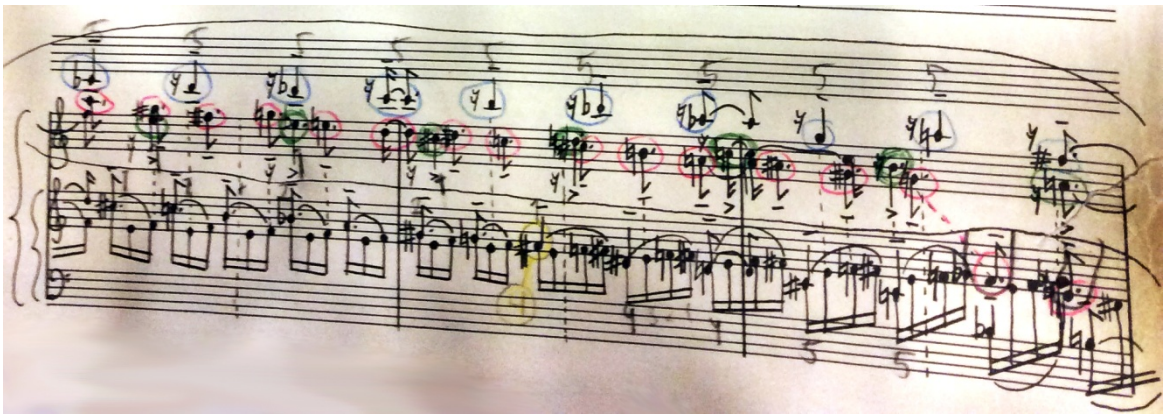


Näide 29. "Entrelacs", taktid 28–30, Simon Smithi noodist



Smith on valinud erineva värvi vastavalt häälele. (Näites näeme ka tema poolt pliiatsiga märgitud rütme süsteemi kohal ja all – need on "värvilistest" häältest moodustuvad koondrütmid.) Sarnast mitmevärvilist lahendust kasutas sama etüüdi puhul ka Fredrik Ullén, pilt õnnestus mul teha tema märgetest etüüdis "Automne a Varsovie" ("Varssavi sügis") (Ullén, vestlus 11.02.2017), mis on samuti polüfooniliselt väga tihe.

Näide 30. "Automne a Varsovie", katkend Fredrik Ulléni noodist



Etüüdi "L'escalier du diable" keskmises lõigus olin nooti märkinud vertikaalsed jooned (vt näide 11, lk 20). Sama taktikat soovitab selle lõigu õppimisel ka Mihyun Lee: "Interpreedil on kasu, kui ta analüüsib häälte täpset ajastust ning märgib enne harjutama hakkamist nooti vertikaalsed jooned, sest neli eri kihti ei ühildu omavahel erinevate rütmide ja pidede tõttu." (Lee 2015: 69). Samuti soovitab ta tähistada kahes hääles kokkulangevad aktsendid etüüdi taktides 17–25 (Lee 2015: 87). Märkasin nendes kohtades sünkroniseerivaid püstjooni ka Smithi noodis (Smith 2016, vestlus 26.10.2016).

Inspiratsioon ja kujundlikud ideed

Inspiratsiooni tekkimine on teose omandamise protsessis väga väärtuslik. Huvitav kõlaline või kujundlik assotsiatsioon võib anda võtme veenva karakteri tabamiseks ning sellest tulenevad reaktsioonid võivad parandada ka tehnilist teostust. Kujundlikke ideid pakkus välja näiteks pianist Antonio Ambrosini, kes andis meistriklassitunde EMTAs 11. detsembril 2013. Mul õnnestus näha tema tööd etüüdiga "Fém" kahe erineva õpilase tunnis, kus Ambrosini juhtis tähelepanu nii mitmetele kõlalistele ja väljenduslikele kui ka tehnilistele küsimustele.

Tundub, et selles etüüdis võib veidi segadust tekitada Ligeti instruktsioon "mängida *legato leggiero*, alati metalselt" (Ligeti 1998: 12). Mõlemal pianistil soovitas professor mängida pigem lühikese puudutusega, hüplevamalt ja närvilisemalt, mitte *legato*s, sest vastasel juhul mõjub kõla liiga laisalt. Ka ise seda etüüdi mängides leidsin, et seotult mängides on praktiliselt võimatu saavutada "metalset" kõla, mis on aga eriti oluline (etüüdi pealkiri tähendab ungari keeles metalli). Ambrosini pakkus tabava kujundina välja, et seda etüüdi mängides võiks ette kujutada kirjutusmasinat. Minu arvates sobib see teose karakteriga väga hästi, sest etüüdi "Fém" rütmika on tihe aktiivsetest impulssidest.

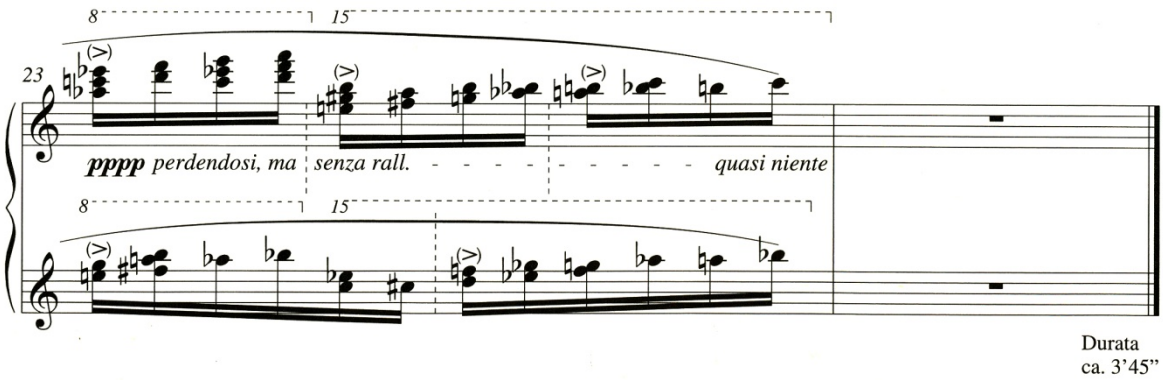
Interpreteerimisruumi pakub etüüdi kontrastse iseloomuga lõpuosa, vaikse dünaamikaga (*una corda*), rahuliku karakteriga lõik, juhiseks *semplice, da lontano* (lihtsalt, kaugusest). Mõlemad meistriklassis osalenud pianistid olid valinud selle materjali esitamiseks üsna külma, neutraalse väljenduslaadi, kasutades väga vähe pedaali ja mitte muutes dünaamikat. Ligeti ei märgi erinevat dünaamikat, v.a *diminuendo* mõnes taktis enne lõppu. Ka oma interpretatsioonis olin selle lõigu puhul valinud sedalaadi lähenemise, taotledes ühtlust ning lihtsust. Ambrosini soovitas aga kasutada rohkem pedaali, mikrodünaamikat ning kujundada akordide gruppe kui vestlust, seega tunduvalt soojemalt ja väljendusrikkamalt. Leian, et sellise lähenemisega tasub kindlasti eksperimenteerida, sest siinkohal ei ole vaja muusikas juba olemasoleva selge karakteriga liialdada. Ambrosini juhtis tähelepanu, et pala lõpus kaks ja pool takti kestev paus kuulub muusikalise materjali juurde ning pianistil oleks soovitav peale viimast mängitud akordi käsi klaverilt mitte kohe ära võtta.

Lõppude mõtestamine

Pikki pause teose lõpus, nagu äsjakirjeldatud teoses "Fém", esineb paljudes Ligeti etüüdides. Nende mõtestamisel on oluline leida mingi kujutluspilt, millele keskenduda, et püsida

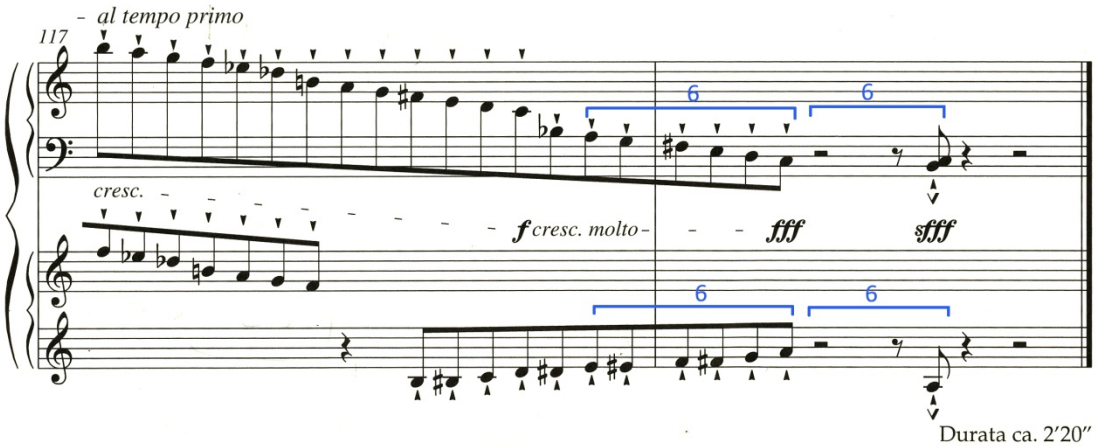
karakteris. Fantaasiat võib sel puhul rakendada piiramatult. Etüüdis "Arc-en-ciel" näiteks jõuavad mõlemad käed *pppp*-s klaviatuuri ülemisse otsa, järgneb takt pausi.

Näide 31. "Arc-en-ciel", taktid 23–24



Kuna siin on tähtis mitte teha aeglustust (*senza rall.*), siis olen püüdnud ette kujutada, et sarnane muusikaline materjal jätkub veel ühe takti jagu, klahvid lihtsalt saavad otsa. Paljude etüüdide lõpus toimub sedalaadi hääbumine täielikku vaikusesse. Kuid on ka väga äkilisi lõppusid. Ian Pace kirjutab: "Mitmete etüüdide lõpud ei mõju mitte kokkuvõtlike lahendustena, vaid on pigem järsult ära lõigatud, mis tekitab selge tunde trajektoorist, mis liigub suhtelisest korrapärast täieliku kaoseni." (Pace 2012: 180). Ka selle efekti kujundamisel on esitajal suur roll. Etüüdis "Der Zauberlehrling" saab mängida viimast *staccato* akordi ümara, lõpetusliku iseloomuga või eriti napi, katkestatud kõlaga (Pace 2012: 180). Leian, et siin mängib efekti saavutamisel rolli jällegi vastav rütmiline organiseeritus. Äkilise läbilõigatud efekti saab paremini kätte, kui mõtteliselt jääb viimane *sfff* aktsent grupi viimaseks ning sellele järgneb väga täpne ja pingestatud paus – siis tekib tunne, nagu muusika jääks ootamatult pooleli.

Näide 32. "Der Zauberlehrling", viimased kaks takti tunnetatuna kuueste gruppidena



Suure ulatusega akordid

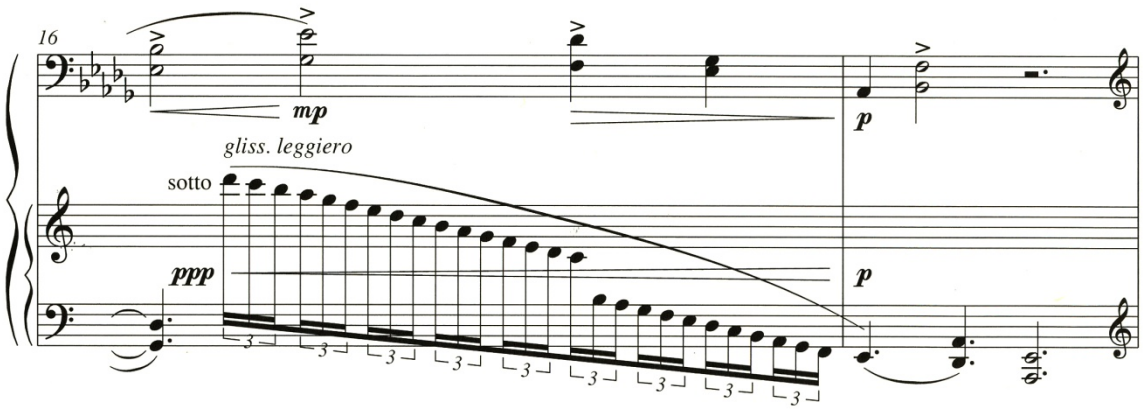
Etüüdis "Fém", nagu ka paljudes teistes etüüdides, võivad probleeme tekitada suure ulatusega akordid, mida sõltuvalt käe suurusest ei ole alati võimalik täielikult või soovitud kõlatugevusega haarata. Sellisel juhul oli professor Ambrosinil kindel seisukoht, et pigem tuleb ära jätta mõni noot kui murda või mängida nõrgema dünaamikaga, kui on ette nähtud. Seda eriti väga kiire tempo juures, kus üksikute nootide väljajäämist on vaevalt võimalik kõrvaga tuvastada ning esmatähtis on rütmiline täpsus.

Dünaamika

Ekstreemsed dünaamilised äärmused (*pppppppppp-ffffffffffff*) ja detailsus nõuavad pianistilt palju tahet ja tarka planeerimist jõuvarude jagamisel ning pikkade dünaamiliste tõusude ja languste ülesehitamisel. Pianistid, kellega olen vestelnud, on ühel nõul, et ettenähtud dünaamika realiseerimisel tuleb anda endast parim, kuid dünaamikatähiseid ei tasu liiga sõnasõnalt võtta. Dünaamilised tähised on pigem retoorilised kui otsesed (Pett, vestlus 7.12.2015). Ullén soovitab äärmusliku forte saavutamiseks kasutada julgelt pedaali, seda eriti kõrgemas registris mängimise puhul (Ullén, vestlus 11.02.2017). Lee kirjutab etüüdi "L'escalier du diable" lõpuosa kulminatsiooni (*fffffff sempre tutta la forza al fine*) kohta: "Pianisti käed peavad ulatuma kõrgeima ning madalaima noodini klaviatuuril. Kuna bassiregister on loomupoolest kõlavam kui kõrge register, siis peaks pianist esile tooma rohkem meloodilise liini ülemist häält." (Lee 2015: 80).

Piano piiresse jäämiseks tuleb samuti arvestada klaveri eripäradega. Näiteks etüüdis "En suspens" toimub taktis 16 *glissando* peal väike *crescendo,* kuid kuna nii paljude nootide koosmõjul tekib niigi kõla juurde, tuleks *crescendo*'t võimalikult tagasi hoida.

Näide 33. "En suspens", taktid 16–17



Olen selles peatükis kirjeldanud lahendusi ja mõtteid, mis on etüüdide omandamisel tundunud mulle vajalikud ja olulised. Teose igakülgne tundmaõppimine, millega kaasneb interpretatsiooniliste valikute tegemine ning lahenduste otsimine, on veenva esituseni jõudmiseks peamine eeldus ning see on interpreedi töös muusikaga pidev protsess. Oluline on muusikalise materjali analüüsimine, mille kaudu selginevad interpretatsioonilised eesmärgid. Samuti õpib palju teiste pianistide jagatud kogemustest ja nõuannetest. Nii nagu erinevad pianistid lähenevad teose harjutamisele omalaadselt, sõltuvalt oma eelnevast kogemusest, muutuvad kogemuste ning mõjutuste kaudu ka sama pianisti tõekspidamised ja isegi pianistlikud omadused. Eriti selgelt ilmneb see sama teose mitmekordsel ettevalmistamisel erinevatel perioodidel. Varemesitatud teose meelde tuletamisel on mõnikord oht püüda taastada endist tunnetust ning taaselustada ideid, mis varasemat esitust inspireerisid. Enamasti see lähenemine aga ei õnnestu, sest pianisti tunnetus teose suhtes on vahepeal muutunud ning mälestus varasemast on tõenäoliselt moondunud. Et luua juba n-ö sissemängitud looga uus ja värske kontakt, on oluline interpretatsioonilisi valikuid ja lahendusi pidevalt uuesti hinnata, uskudes, et varem tulemuseni viinud ideed on oma mõju alateadvusesse juba talletanud. Ligeti etüüdides, mille esitamine nõuab väga aktiivset kontsentratsiooni ning erksust, on värskendav aeg-ajalt katsetada just teistsuguste meetriliste tunnetustega ning olla avatud järjest uuenevatele esituslikele ideedele.

3. Tulemuslikud võtted muusikalise materjali omandamiseks

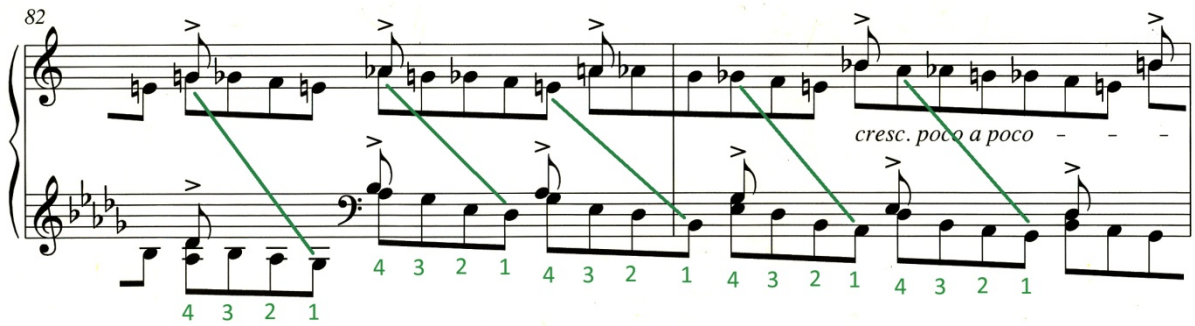
Käesolevas peatükis teen järeldused oma tööprotsessi käigus läbiproovitud harjutamisvõtete kohta, tuues välja tulemusliku harjutamise põhimõtted ning demonstreerides konkreetseid harjutamisviise, mis on minu kogemuses osutunud kõige efektiivsemateks. Toon paralleele ning võrdlusi ka teiste pianistide mõtteavaldustega.

Harjutamise peamine eesmärk on õppida täielikult valdama muusikalist materjali – haarata tervikut koos kõigi selle detailidega ning suuta seda mängus realiseerida. Kui eelmises peatükis oli kirjeldatud erinevaid interpretatsioonilisi valikuid, mis on teose tundmaõppimise protsessis alati muutumises, siis nüüd toon välja selliseid lähenemisi harjutamisele, mis ühest küljest kindlustavad tehnilise osavuse ja detailide valdamise, samas soodustavad paindlikkust ja vabadust interpretatsiooniliste valikute tegemises.

Arvan, et harjutamise üks olulisemaid külgi on muusikalise materjali põhjalik tundma-õppimine. Teose analüüsimise rollist ja võimalustest oli juttu eelmises peatükis. Analüüsimise käigus nooti tehtud märkmed ja sellest tulenevad pidepunktid on harjutamisel suureks abiks.

Leian, et tulemusliku harjutamise juurde kuulub loomingulisus. Sageli käivad pianistid harjutamisprotsessi vältel nooditekstiga ümber üsna leidlikult. Näiteks polüfoonilises struktuuris võetakse välja paar häält ja kombineeritakse neid erinevalt, või harjutatakse akordilises järgnevuses ainult ühte häält (nt ülemist) – seeläbi õpitakse eri hääli teadvustama ja kõrvaga eristama. Tehniliselt nõudlike võtete kindlustamiseks võivad pianistid end proovile panna sellega, et katsetavad veel raskema versiooniga – nt harjutades riskantset hüpet, võib mõnikord harjutades vahemaad veelgi suurendada oktavi või kahe võrra. Olles suuteline tabama õigeid klahve ka sel moel, ei tundu originaalversioon enam kaugeltki nii riskantne. Sedalaadi võtted ja katsetused kujunevad harjutamisprotsessi käigus spontaanselt. Meenub näiteks töö ühe lõigu õppimisel etüüdis "Der Zauberlehrling", kus harjutasin käike gruppide kaupa võimalusel akordidena (et haarata tervet gruppi korraga) ning püüdsin ühe käe partiid mängida gruppide kaupa vastupidises suunas.

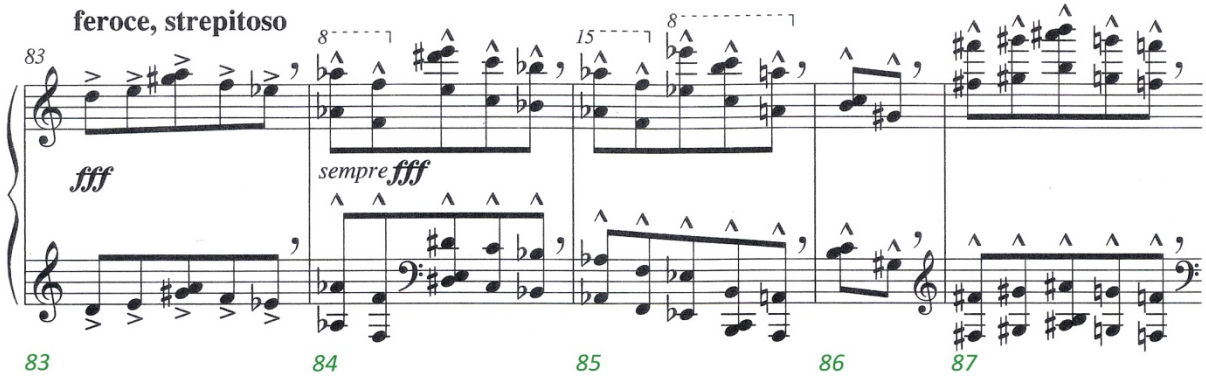
Näide 34. "Der Zauberlehrling", takt 82. Numbrid tähistavad vasaku käe nootide mängimise järjekorda, diagonaalsed jooned ühendavad noote, mida mängisin korraga



Mängisin paremat kätt nii nagu on kirjas, samal ajal vasaku gruppe viimasest noodist esimeseni. (Näidatud taktist edasi muutuvad grupid veelgi pikemaks kui 4 nooti). Sel viisil harjutades õppisin ette mõtlema mängitud gruppide pikkust – teadvustama, kuhu need välja jõuavad.

Ullén peab materjali valdama õppimises kasulikuks mingi komponendi (nt ühe hääle) eemaldamist, etüüdides "Désordre" ja "Fanfares" harjutas ta ainult aktsente, et harjuda meloodiliste liinidega (Ullén, vestlus 11.02.2017). Etüüdis "Touches bloquées" pidas ta kõige nõudlikumaks takte 76–88, kus tuleb väga kiires tempos mängida oktaveid. Ta lähenes materjalile ühe takti kaupa, lisades takte üksteise järele alles siis, kui üksikud taktid tundusid täiesti kindlad. Taktide kokkuliitmisel meeldis talle töötada tagant ettepoole, vastavalt järgmisele noodinäitele oli ta süsteem järgmine: olles omandanud eraldiseisvalt viie takti sisu, mängis ta kõigepealt takti 87, siis järjest 86–87, seejärel püüdis mängida 85–86–87 ja nii edasi, kuni suutis katkestamatult mängida kogu lõigu. Põhjusena, miks ta lõiku just tagant ettepoole harjutas, tõi Ullén esile, et nii oli pingutustnõudev harjutamisprotsess lihtsalt huvitavam ning see hoidis mõtte erksana.

Näide 35. "Touches Bloquées", taktid 83–87



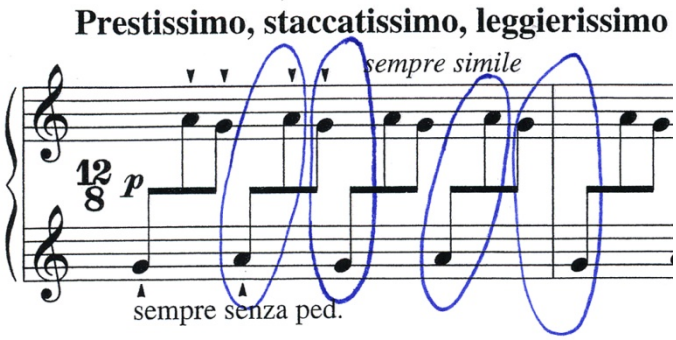
Loomingulise (isegi mängulise) lähenemisega muusikalisele materjalile õpime seda tundma võimalikult paljude nurkade alt ja mitmetahuliselt. Samuti on selline lähenemine efektiivset õppimist soodustav, sest see hoiab tähelepanu erksa. Nagu tõdes ka Ullén, on mõistus kõige õppimisvõimelisem siis, kui ta on motiveeritud (Ullén, vestlus 11.02.2017). Kuna Ligeti ülinõudliku teksti omandamiseks on motiveeritus ja erksus esmatähtsad, siis võivad pianistide harjutusvõtted nende omandamisel olla üsna originaalsed.

Järgnevates alapeatükkides toon näiteid eraldi tehnilistest ning mentaalsetest harjutamisvõtetest ning nende kombineerimisvõimalustest. Tehnilist laadi harjutamise all mõtlen kõike, mis toimub otseselt klaviatuuril, füüsiliselt mängides, mentaalne harjutamine toimub ilma pillita. Kuna muusikalise materjali tundmise meisterlikum aste on selle valdamine mälus, siis neljandas alapeatükis käsitlen ka Ligeti etüüdide päheõppimise otstarbekust ning meetodeid. Peatüki lõpus on kokkuvõttev tabel, mis annab ülevaate, millised harjutamisvõtted on eriti kasulikud just teatavate konkreetsete kvaliteetide arendamiseks.

3.1. Tehniline harjutamine

Oluline on pidevalt jälgida, et tehnika oleks võimalikult ökonoomne ja et liigutustes ei oleks vähematki üleliigset. Kiiruse saavutamiseks on vaja välja töötada reaktsioonid, kus käsi liigub kõige otsemat teed järgmise klahvini. Kasulik on harjutada väga aeglases tempos, jälgides, et kui üks sõrm mängib ühte klahvi, siis järgmine sõrm on samal ajal tundlikus kontaktis järgmise mängitava klahviga. Sõrmelihastes sellise reaktsiooni välja treenimine, kus kaks järjestikust sõrme on korraga mänguvalmis, on eelduseks ülikiire tempo saavutamisel. Samuti on kasulik harjutada positsioonide kaupa (akordina korraga mitu nooti, mis jäävad sama positsiooni ulatusse), tunnetades ühe mängimise ajal käes suunda järgmisele. Kiire tempo saavutamiseks etüüdis "Der Zauberlehrling" harjutasin aeglaselt võimalikult ökonoomsete liigutustega. Algusosas, kus erinevate käte sõrmed peavad järjest ülikiiresti mängima sama klahvi, jälgisin, et järjekorras teine käsi vajutaks klahvi alla juba siis, kui see ei ole eelmisest klahvivajutusest veel päris üles jõudnud.

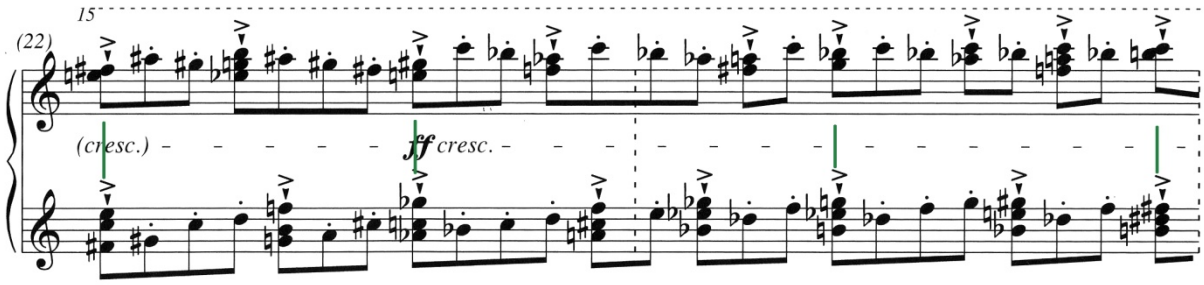
Näide 36. "Der Zauberlehrling", algus. Tähistatud on kahe käe vahel repeteeritud noodid



Alati on väga kasulik mängida eraldi kätega (ka hilisemas etapis, mitte ainult nooditeksti õppimisel), et õppida tundma liine. Teatud olukordades võib harjutada ühe käe osa kahe käe vahel, näiteks etüüdis "Entrelacs", kus ühe käe partiis on mitu häält.

Harjutamisvõtete kirjelduste ladusamaks jälgimiseks seostan selles peatükis edaspidi kõik konkreetsed näited sama katkendiga: taktiga 22 etüüdist "L'escalier du diable". Samadel põhimõtetel on võimalik läheneda paljudele Ligeti etüüdides esinevatele lõikudele, kus saab materjali mingitest pidepunktidest lähtuvalt liigendada. Antud näite puhul on nendeks kohad, kus kahe rütmimustri aktsendid asetsevad vertikaalis kohakuti.

Näide 37. "L'escalier du diable", takt 22. Rohelised püstkriipsud tähistavad aktsentide kokkulangemist parema ja vasaku käe partiis

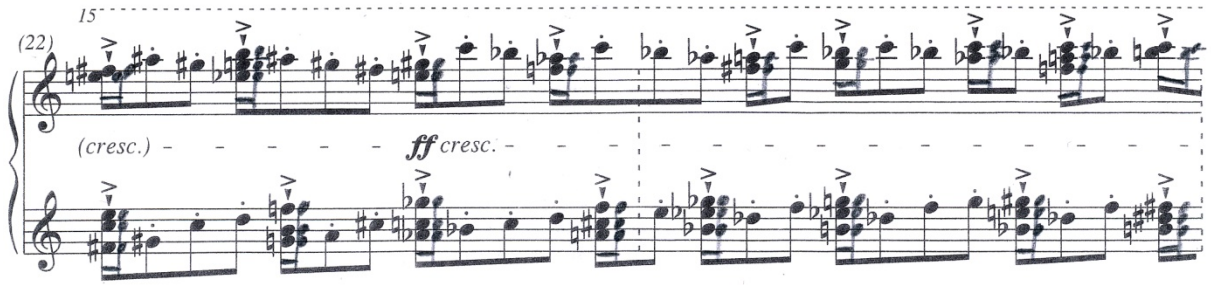


Aktsentide paigutuse õppimisel on kasu, kui mängida ühe käe partiid täielikult, teises käes aga ainult aktsentueeritud noote. Võib mängida ka mõlemas käes ainult aktsentueeritud noote. Nii õpib tundma ja kuuldeliselt jälgima aktsentidest moodustuvaid liine. Kasulik võte on mängida aktsentueeritud noodid kõlaga, kõik vahepealsed aga helitult (klahvi alla vajutamata). Oluline on siinpuhul tunnetada kõikides sõrmelihastes kontakti klahvidega, mitte ainult nendes, millega mängimisel tekitatakse heli. Selle eesmärk on tugevdada lihasreaktsioone, kontrollida aktsentueeritud ja aktsentueerimata nootide kõlavahekordi. Sõrmelihaste töö tähelepanelikuks tunnetamiseks tuleb seda teha üliaeglases tempos. Taoline harjutamine on

väga pingutustnõudev, sest esialgu kipub see sõrm, mis peaks küll mängima tundlikult, kuid helitult, mängima heli siis, kui vastaspartiis on parajasti aktsent.

Sõrmelihaste tundlikkust aktsentueeritud ja aktsentueerimata nootide diferentseerimisel aitab treenida ka võte, kus aktsentueeritud noodid on dubleeritud, kõik ülejäänud ühekordsed. Kui noodid on kaheksandikvältustes, siis rõhulised kõlaksid nagu kaks 16ndikku.

Näide 38. Käsitsi on muudetud 16ndikeks need kohad, kus originaalnoodis aktsentueeritud noote mängitakse topelt

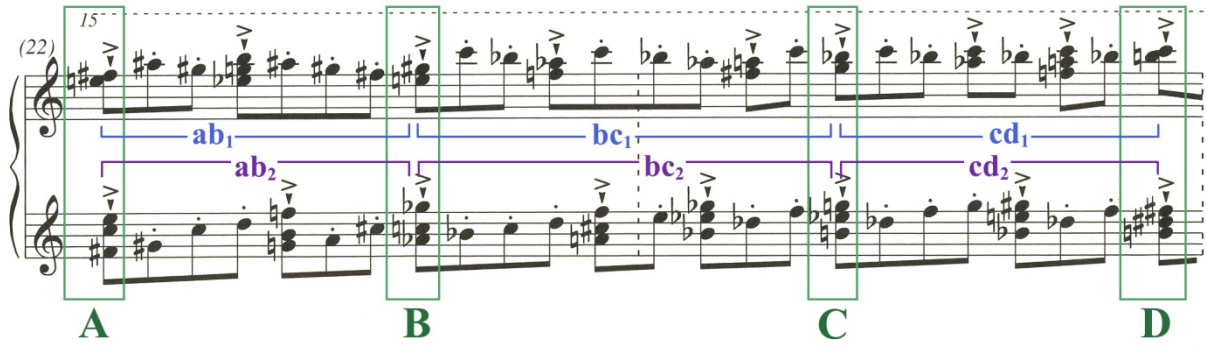


Ka siin nõuab pingutust, et käsi, mis parajasti mängib rõhutuid (ühekordseid) noote, ei peegeldaks teise käe aktsentueeritud noodi kordust. Niikaua kui aktsentueeritud noodiga samaaegselt aktsentueerimata nooti mängival sõrmel/käel on refleks peegeldada teise reaktsiooni, on tõenäoline, et originaalversioonis mängides tekitab ta veidi tugevama kõla kui peaks. Need kaks harjutusvõtet on seega eriti kasulikud maksimaalselt selge kõlalise diferentseerituse saavutamiseks rütmimustrites.

Aktsentide ning polümeetrumi tunnetuse lihvimise kõrval tasub aeg-ajalt mängida materjali ka ühtlases *legato*'s, ilma aktsentueerimata.

Rütmimustrite iseseisvuse saavutamiseks tasub harjutades vahetada n-ö juhtivat kätt. Kuna juhtiva käe väljavahetamine toimub eelkõige pianisti mõtlemises ja ei väljendu otseselt kõlalises tulemuses, on võtte raskus pigem mentaalset laadi, kuid samas on see ka tehniline, sest pianist teostab materjali klaviatuuril. Näites 39 on kohakuti asetsevatest aktsentidest tulenevad pidepunktid märgitud suurte tähtedega A, B, C ja D, neid ühendavaid lõike tähistavad ab_1 (parem), ab_2 (vasak), bc_1, bc_2 jne. Vastavalt sellele keskendub pianist näiteks mustritele ab_1–bc_2–cd_1, samas mängides kogu materjali originaalkujul koos kätega.

Näide 39. Eraldi tähistatud on pidepunktid ning nende vahele jäävad lõigud paremas ja vasakus käes



Mihyun Lee toob oma doktoritöös välja konkreetseid harjutamisviise, mida on kasulik rakendada etüüdide "Désordre" ning "L'escalier du diable" keerulise materjali omandamisel (Lee 2015: 47, 87). Siiani kirjeldatutega on sarnased tema soovitused harjutada eraldi kätega, mängida nii eraldi kui ka koos kätega ainult aktsentueeritud noote, mängida ühe käe partiid täielikult ning teises käes ainult aktsente. Samuti peab ta oluliseks harjutada kiireid ja rütmiliselt ebakorrapäraseid lõike aeg-ajalt aeglaselt ning ühtlases *legato*'s. Lisaks soovitab Lee kasutada metronoomi ning selle saatel mängida ainult aktsentueeritud noote. Ise ei ole ma Ligeti etüüdide õppimisprotsessis metronoomi eriti kasutanud. Eelistan pulseerivaid vältusi pigem verbaalselt artikuleerida (lähemalt järgmises alapeatükis), kuid sellega katsetamine võib olla tunnetuse mõttes vaheldusrikas.

Tehniliselt harjutades on tähtis jälgida, et liigutused oleksid võimalikult kiired ja ökonoomsed. Sõrmede kiireid ühendusi klahvidel orienteerumisel on kõige efektiivsem välja töötada üliaeglases tempos.

3.2. Mentaalne harjutamine

Mentaalse harjutamise all mõtlen ma selliseid harjutamisviise, mis toimuvad n-ö klaverist eemal, sh teose või selle lõikude ettekujutamist, läbimängimist kujutluses, seda nii nooti vaadates kui ka mälus. Sellise harjutamise juurde sobivad teose endamisi dirigeerimine, ümisemine, rütmide artikuleerimine kui ka trummeldamine laual või muul pinnal.

Mentaalne harjutamine nõuab eriti tugevat keskendumist ja on seetõttu väga efektiivne. Etüüdi või ühe lõigu kujutluses läbimängimine näitab kõige kiiremini kätte, kus on teose valdamise nõrgad küljed. Klaveril mängides aitab kaasa kõlaline vastukaja, sageli maskeerib mentaalseid ebakindlusi automaatika, lihasmälu. Mõttes mängides on kogu vastutus vaimsel kontsentratsioonil. Kui mingi koht mängides välja ei tule, siis mentaalselt harjutades saab probleemile kõige kiiremini jälile. Kui kujutluses mängides kõik laabub ja tundub loomulik, on küsimus ilmselt tehnilist laadi – vaja on muuta sõrmestust, jälgida, et liigutused oleksid võimalikult ökonoomsed, harjutada reaktsioonikiirust vm. Kui aga muusikat ette kujutades mõte takerdub või tundub teose ülesehitus ebaloogiline, siis ei ole kasu tehnilisest harjutamisest, vaid tuleb muuta midagi mõtlemises (materjali liigendamises, sisemises rütmilises organiseerituses vm).

Sisemise meetrumi valimisel on see väga kasulik meetod. Näiteks alapeatükis 2.2 kirjeldatud meetrumiotsingu puhul etüüdis "Der Zauberlehrling" (vt lk 32–35) leidsin sobivaima tunnetuse just sellise lähenemise kaudu. Olles harjutanud polümeetrilist lõiku regulaarse sisemise meetrumiga (kuue peale), omandasin küll nooditeksti kiiremini kui "kombineeritud" meetrumiga harjutades, kuid tehniliselt jäi see kohmakaks. Püüdes lõiku mõttes harjutada – alguses aeglasemalt, siis tempot lisades – tõdesin, et kuue peale mõeldes ei saavutaks ma kiires tempos ilmselt ka kõige ökonoomsemate liigutuste juures piisavat ladusust ning otsustasin seega pöörduda tagasi varasema tunnetuse juurde, sest see toimis ka mentaalselt.

Muusikalise materjali omaksvõtmisel on äärmiselt kasulik seda verbaalselt artikuleerida. Rütme võib artikuleerida ükskõik milliste silpidega, mis loomulikud tunduvad. Alapeatükis 2.1 tõin näiteks "ti" rõhuliste ja "ta" rõhutute nootide puhul (vt näide 16 lk 24).

Kasulik on harjutada ka laua või muu sarnase pinna peal, sõrmedega trummeldades, nii saab kokku viia sõrmelihaste tunnetuse ja mentaalse ettekujutuse. Avastasin, et see oli hea meetod etüüdi "L'escalier du diable" keerulise pedaalipartii harjutamisel. Ilma kõlata sai töötada aeglaselt ja ratsionaalselt, täpsustades koordinatsiooni käte rütmide ja pedaalide vahel.

Mihyun Lee soovitab samuti mentaalse harjutusvõttena trummeldada laua või muu lameda pinna peal. Ta peab vajalikuks sellist lähenemist etüüdi "L'escalier du diable" õppimise algetapis: "Enne kui harjutada klaviatuuril, peaks pianist trummeldama rütme lamedal pinnal, et mõista neid nii füüsiliselt kui mentaalselt. Selline mentaalne harjutamine on uut teost õppima hakates sama tähtis nagu füüsiline, eriti keerulise kaasaegse teose puhul. Alles pärast rütmide trummeldamist peaks pianist neid harjutama klaveril." (Lee 2015: 66–67). Ligeti

etüüdi õppimisel pole ma kunagi proovinud esmajoones mentaalset lähenemist, kuid kujutan ette, et see võib tõepoolest algetapis materjali omandamise protsessi kiirendada.

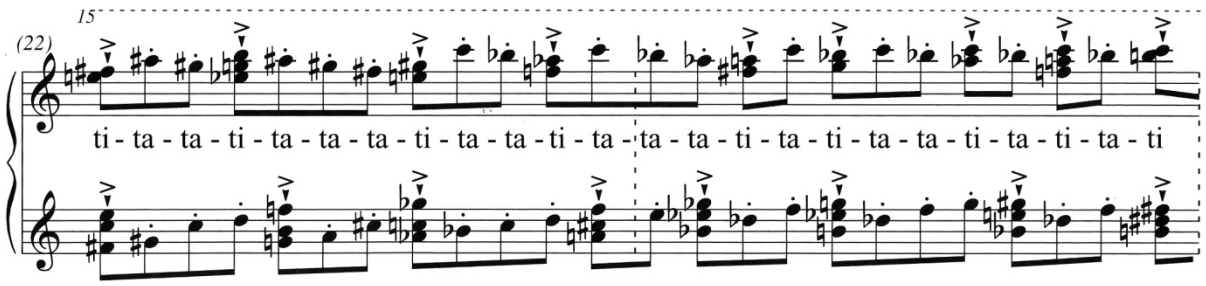
3.3. Tehnilise ja mentaalse lähenemise kombinatsioon

Loomulikult saab n-ö klaverist eemal harjutada ka klaveri taga istudes ning see annab palju võimalusi mentaalse ja klaviatuuril mängimise ühendamiseks.

Rütmiliselt nõudliku faktuuri õppimisel on kasu, kui ühe käega mängida ühte partiid ning samal ajal trummeldada näiteks klaveri puldil teist või lüüa kaasa pulseerivat baasrütmi. Simon Smith harjutas nii just neid kohti, kus noodis on kirjas pikemad vältused, kuid tunnetuses tuleks lähtuda pulseerivatest kaheksandikest (Smith, vestlus 26.10.2016). Smith meenutas ka, et mitme etüüdi õppimise algetapis harjutas ta meelsasti digitaalsel klaveril, sest selle kõla oli tunduvalt kuivem ja ühtlasem kui akustilisel pillil (soovi korral sai instrumendi üldse hääletuks muuta) ning see võimaldas keskenduda sõrmelihaste tööle ning eriti täpsele rütmilisele ajastusele (Smith, vestlus 26.10.2016). Omamoodi on ka see kombineeritud võte, sest kuigi mängimine toimub klaviatuuril, on eelis sarnane nagu mentaalse harjutamise puhul – tähelepanu ei lähe kõlale.

Harjutusvõte, mis nõuab väga suurt pingutust ning millest on minu arvates palju kasu just rütmimustrite iseseisvuse saavutamisel, on mängida ainult ühe käe partiid ning samal ajal artikuleerida teise käe oma. Toodud näites on silbid kirjutatud parema käe partii juurde, seega selle artikuleerimisega samal ajal peaks mängima vasakut.

Näide 40. "L'escalier du diable", parema käe partii artikuleerimine



Raske on siin mentaalset ja füüsilist omavahel lahutada. Artikuleerides muusikalist materjali meetriliselt rõhulisel osal, kipub ka käsi mängima tugevamini (kuigi mängitavas partiis parajasti aktsenti ei peaks olema) ning vastupidi – kui käes ei ole parajasti aktsenti, siis on raske ka rõhkusid veendunult artikuleerida. Kahe funktsiooni eraldamine ja iseseisvumine nõuab eriti pingsat keskendumist ning on üsna vaevarikas. Kuid olles sellesse eraldi panustanud, on hiljem mõlemat partiid klaveril mängides üleolek keerulisest materjalist olnud nauditavalt loomulik. Nii olen teatud mõttes kõige lähemale jõudnud tunnetusele, kus minu tähelepanu on täpselt pooleks jagatud ning mõlemad rütmimustrid on juhitud täiesti võrdselt.

Etüüde peast mängides olen palju rakendanud sellist võtet, kus klaveri taga istudes mängin etüüdi läbi mentaalselt, kuid mingitel hetkedel otsustan "mängida kaasa" klaviatuuril. Mõttelise mänguga ühineda on hea mingites liigendus- või pidepunktides. Vastavalt näite nr 39 (lk 50) tähistusele võiks see välja näha nii: ab mentaalselt, bc klaveril, cd jälle mentaalselt (tähistused ab, bc, cd viitavad siin antud lõikudele mõlemas käes korraga, s.t ab = ab_1+ab_2). Varieerimisvõimalusi on seal palju ning vaheldumise momendid tuleks teha enda jaoks alati uudseteks ja võimalikult ootamatuteks. Seda harjutust kommenteerin veel järgmises alapeatükis, kus on juttu päheõppimise protsessist.

3.4. Päheõppimine

Ligeti etüüdide esitamisest rääkides tekib küsimus, kas neid üldse tuleks mängida peast. Tiheda noodimaterjali ja keerulise helikeelega etüüdid nõuavad päheõppimisel pianistilt väga suurt pühendumist ning keskendumisvõimet. Valmistumine etüüdide peast esitamiseks nõuab äärmiselt põhjalikku süvenemist ja lisatööd. Üksikuid etüüde mängitakse sageli kontsertidel peast, kuid neid suuremal hulgal esitades kasutavad pianistid enamasti nooti.

Vesteldes mitmete pianistidega, küsisin nende eelistuste kohta. Smith ütles, et ei ole neid peast esitanud, sest ei näe sellel otsest mõtet ega vajadust (Smith, vestlus 26.10.2016). Ullén mängib samuti noodist. Ta olevat kunagi esitanud mõnd etüüdi ka peast, kuid tõdes, et see ei olnud hea mõte (Ullén, vestlus 11.02.2017). Mõlemad nimetatud pianistid eelistavad aga üleüldse mängida noodist, ka traditsioonilisemat repertuaari. Vestlesin sellest ka Lauri Väinmaaga, kes üldiselt eelistab tugevama inspiratsiooni ning tehnilise ja väljendusliku

vabaduse nimel sooloteoseid esitada peast. Ligeti etüüdide puhul leiab ta aga, et pigem on siin olukord vastupidine. Tingituna tihedast informatsioonist noodis ning väga täpsetest juhistest nt dünaamika ja pedaliseerimise osas nõuab materjali reprodutseerimine mälus väga palju pingutust ning jätab vähem energiat selle realiseerimiseks. Seetõttu on esituse jaoks kasulikum hoida nooti silme ees (Väinmaa, vestlus 11.03.2016).

Paljud pianistid kirjutavad endale nooti esituse jaoks vajalikke juhiseid, kasutades erinevate muusikaliste parameetrite eristamiseks näiteks eri värve või muid individuaalselt välja-kujunenud märke. Nii mitmekihilise faktuuri ning täpsete nüanssidega materjali puhul nagu Ligeti etüüdid, võib selge esitusplaani väljajoonistamisest olla palju kasu. Polürütmiliste kihtide puhul saab pianist märkida ära, millisele liinile ta tugineb, lähtudes oma inter-pretatsioonilistest valikutest.

Uue muusika mängimisele pühendunud pianist Jeffrey Burns on artiklis "Neue Klaviermusik auswendig gespielt" seisukohal, et just uute teoste väärtustamise tagamiseks on eriti oluline neid esitada mälust. Traditsioonilise muusika puhul on normaalne, et mängitakse peast, sest see võimaldab interpreedil teose omaks võtta. "Teos saab osaks interpreedist, kes pidevalt mõtleb teose peale ning saab aina uusi ideid esitamiseks. Sama peaks olema kaasaegse muusikaga – sel puhul on kõrgekvaliteetne esitus teosele veelgi elutähtsam, sest sellest sõltub tema vastuvõtt ja kriitika" (Burns 1997: 179).

Burnsi kirjutises väljendub hoiak, et laval noodist mängimine viitab mingil määral puudulikule ettevalmistusele. Olgugi, et see võib sageli ka nii olla, ei seostaks ma peast või noodist esitamise küsimust otseselt esituse kvaliteeditaotlusega. Need seosed on kindlasti erinevad nii interpreete kui ka teoseid silmas pidades. Näiteks nii Smith, Ullén kui ka Ligeti klaverimuusika üks kuulsamaid esitajaid Pierre-Laurent Aimard (kelle muljetavaldavat kontsertesitust Ligeti "Etüüdidest" kuulsin 23. augustil 2013 Edinburghis) mängivad kõik noodist, kuid kindlasti ei saa nende puhul kahelda süvitsimineku ja kõrgekvaliteedilise mängu osas.

Isiklikult tunnetan sarnaselt Burnsiga, et sügavama kontakti leidmiseks esitatavaga pean selle siiski pähe õppima. Ka Ligeti etüüde ette valmistades olen tõdenud, et alles pärast seda, kui olen teost mõnda aega mälus kandnud, omandab see minu esituses veenvuse ning detailid ja väljatöötatud kvaliteedid pääsevad mõjule. Kui etüüdid on ka pähe õpitud, siis eraldi küsimus on, kas neid esitada noodiga või ilma. Kontserdil esitamise puhul sõltub see valik paljudest

teguritest: kui palju etüüde on kavas, kui pingeline on ülejäänud kava, kas enne konkreetset esinemist on võimalik süveneda nii intensiivselt, nagu nende peast esitamine nõuab jne.

Kuna päheõppimine on minu kogemuses aga etüüdide põhjalikuks omandamiseks oluline etapp, siis alljärgnevalt arutlen nende päheõppimise protsessi üle.

Päheõppimise protsess

Pianist toetub teose peast esitamisel erinevatele mälu liikidele. Aktiivsed on lihasmälu, silma- ehk nägemismälu, kõrva- ehk kuulmismälu ning analüütiline ehk intellektuaalne mälu (McBride Smith 2016: 19). Linda Tambergi ja Leelo Kõlari koostatud "Klaverimängu õpetamise metoodikas" räägitakse muusikalise mälu puhul seitsmest mäluliigist (Tamberg; Kõlar 1977: 78–80). Eelnevatele lisaks on ära toodud veel emotsionaalne ja kujundiline mälu. Eraldi liikidena käsitletakse seal taktiilset (puudutusmälu) ning motoorset ehk musklilist mälu. "Puudutusmälu seisneb sõrmede tundlikkuses ja nende tähelepanus." (Tamberg; Kõlar 1977: 79) "Motoorse mälu suur voorus on liigutuste kindlus, automaatsus, reageerimiskiirus [...]. Liigutuste automaatsus tähendab nende allutamist alateadvusele [...]. Motoorse mälu all ei mõisteta ainult liigutuste kiirust, sujuvust, voolavust, vaid ka intervallide ulatust, hüpete kaugust jne." (Tamberg; Kõlar 1977: 79). Taktiilse ja motoorse mälu ühendaksin ma siiski "lihasmälu" mõiste alla, sest ka sõrmede tundlikkus on seotud (väikeste) lihastega.

Kõnealuses käsiraamatus peetakse väga oluliseks nägemismälu ning oskust "silmadega kuulata" ja selle kaudu muusikat mällu talletada ilma instrumendita töötades (Tamberg; Kõlar 1977: 179). See tähendab – mentaalne harjutamine on tänu nägemismälule väga efektiivne vahend päheõppimisel. Mõeldes visuaalsele mälule, mängivad pianisti jaoks rolli kaks mälupilti: klaviatuur ning noot.

"Intellektuaalne mälu, mõistus, valitseb üle kõige nagu dirigent orkestri üle [...]. Selle mäluliigi kaudu teeme kõige kiiremini kõige rohkem – analüüsime ja jätame meelde vormi, tonaalsuse, rütmi, tehnika, meloodilise joone, programmi jne." (Tamberg; Kõlar 1977: 80).

Autorid nendivad, et pianistid kasutavad vastavalt individuaalsusele ilmselt üht või teist mäluliiki rohkem või vähem (Tamberg; Kõlar 1977: 80). Arvan, erinevate mäluliikide kasutamise proportsioonid varieeruvad ka sõltuvalt repertuaarist, konkreetse teose iseloomust. Ligetit peast mängides tunnetan, et kindlamat tuge saan seal lihas- ja nägemismälust. Kuna keerukad tehnilised võtted ja kombinatsioonid nõuavad suurt intensiivsust sõrmelihaste reaktsioonide sisseharjutamisel, on lihasmälu osakaal protsessis väga suur. Visuaalses

mälupildis tunnetan Ligeti etüüdide puhul rohkem nooditeksti kui klahve. Liikumine klaviatuuril on enamasti sujuv, seega ei pea kätele palju vaatama. Kuulmismälu ei ole siin nii täpne, sest kõlaline maastik on väga tihe, paljusid registreid haldav ning atonaalne. Sageli tekib illusioon katkematust helide voost ning kiires tempos on see kuuldeliselt raskesti jälgitav. Aeglasemates ja lüürilisemates etüüdides (nt "Arc-en-ciel") on kuulmismälu aktiivsemalt kaasatud.

Võrreldes traditsioonilisemat laadi repertuaariga on Ligeti etüüde peast mängides kitsamalt kaasatud ka analüütiline mälu. Analüüsimise kaudu teadvustatud struktuurid ja muud detailid on ääretult vajalikud, kuid need peaksid olema võimalikult automatiseeritud. Struktuuride ja kompositsiooniliste võtete peale mõtlemine esitamisel ei ole kiiretempoliste Ligeti etüüdide puhul võimalik, sest etüüdide kompositsiooniliseks aluseks võetud struktuurid on selleks liiga keerukad.

"Klaverimängu õpetamise metoodikas" viidatakse pianisti suhtumisele kui ühele olulisemale eeldusele edukal päheõppimisel: "Huvi on ääretult tähtis moment, huvi ja tahe." (Tamberg; Kõlar 1977: 80). Sama rõhutab ka Jeffrey Burns. Kaasaegse muusika päheõppimisest kirjutab ta, et sageli tullakse peale kontserti tema juurde ning väljendatakse imestust, kuidas taolist ilma meloodiata muusikat on võimalik meelde jätta ning uuritakse, mis on tema meetod. Burns kinnitab, et mingit meetodit ei ole, on vaid kõva tahe (Burns 1997: 178). Otsest meetodit küll pole, kuid kasu on kindlasti enda jaoks mingi süsteemi loomisest, selle aluseks on jällegi materjali organiseerimine, liigendamine. Burns kirjeldab oma lähenemist etüüdi "Désordre" päheõppimisel: "Jagasin etüüdi väga väikesteks osadeks, harjutasin nii kaua, kui neid kindlalt oskasin. Siis lisasin osi kokku nõnda, et moodustusid suuremad plokid. Nii nagu püramiidi puhul, sõltub tipp sellest, kui kindlalt asetsevad tema kivid." (Burns 1997: 181).

Usun, et aitab ka, kui olla teadlik erinevatest mäluliikidest ning osata neile etüüde harjutades eraldi tähelepanu osutada. Lihasmälu, mis on Ligeti etüüdide puhul suureks toeks, saab tugevdada paljude alapeatükis 3.1 toodud tehniliste harjutustega, eriti näiteks üliaeglaselt harjutades, tunnetades nootidevahelisi ühendusi. Aeglaselt mängimine tugevdab ka kuulmismälu, sest kõrv jõuab järgnevusi paremini registreerida. Olen tähele pannud, et kuulmine on eriti aktiivselt kaasatud kinnisilmi mängides, samuti muutuvad seeläbi tundlikumaks lihaste reaktsioonid. Ka Tamberg ja Kõlar soovitavad puudutusmälu arendamiseks just kinnisilmi ja pimedas harjutamist (Tamberg; Kõlar 1977: 79). Visuaalset mälu kinnistab mentaalne harjutamine, samuti on klaverist eemal töötades noodipilti süvenedes kasu intellektuaalsele

mälule. Eelpool mainitud emotsionaalne ning kujundiline mälu mängivad kahtlemata rolli teose kui terviku jäädvustamisel mällu, kuid leian, et nende tekkimine päheõppimise protsessis on spontaansemat laadi ning ma ei seostaks neid konkreetsete harjutamisviisidega.

Mõeldes harjutamisvõtetele, millest on olnud kasu etüüdide päheõppimise juures, on need seotud just pidepunktide kindlustamisega. Näiteks võib mängida järjest ainult pidepunkte, vastavalt näite 39 (lk 50) tähistusele: A–B–C–D. Samuti rakendasin peast harjutades sellist kombinatsiooni: A–B–ab–C–bc–D–cd, mängides ühe pidepunkti järel kohe järgmise ning alles siis neid ühendava lõigu. Jõudes lõigu lõppu (punkti B), "hüppasin" otse punkti C jne. Nagu kombineeritud harjutusvõtete juures kirjeldasin, on kasulik lõike mängida peast vaheldumisi kujutluses ning klaviatuuril – see on hea viis kindlustada, et mentaalne kujutlus ja füüsiline mäng omavahel haakuvad. Sarnasel põhimõttel võib mängida klaveril punkte A, B, C ja D ning kujutluses nende vahele jäävaid käike ab, bc ning cd.

3.5. Järeldused

Tabelis 2 võtan kokku olulisemad selles peatükis kirjeldatud harjutamisviisid ning märgin, milliste kvaliteetide ning oskuste omandamisel nendest Ligeti etüüdidega töötamisel kõige rohkem kasu on.

Tabel 2. Harjutamisvõtete kasulikkus taotletavate kvaliteetide saavutamisel

Harjutamis-võtete tüübid	Harjutamisvõtted	Saavutatavad kvaliteedid ja oskused									
		nooditeksti omandamine	ökonoomsus	kiirus	eri häälte valdamine	rütmimustrite ja polü-meetrumi valdamine	päheõppimine	lihasmälu	kuulmismälu	nägemismälu	intellektuaalne mälu
Tehnilised	eraldi kätega	✓			✓	✓	✓				
	positsioonide kaupa	✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓
	tunnetades sõrme all järgmist klahvi		✓	✓				✓			
	kinnisilmi		✓					✓	✓		
	ainult aktsentueeritud noodid	✓			✓	✓			✓		
	aktsentueeritud noodid dubleeritult				✓	✓					
	üks partii täielikult, teises ainult aktsendid	✓			✓	✓					
	aktsent. noodid kõlaga, vahepealsed helitult				✓	✓		✓	✓		
	mõttes "juhtiva" rütmi-mustri vaheldamine				✓	✓					
Mentaalsed	kujutluses noodiga	✓				✓	✓			✓	✓
	kujutluses peast					✓	✓				✓
	artikuleerimine					✓	✓				
	trummeldamine	✓				✓		✓			
Kombineeritud	üks partii mängitud, teine artikuleeritud				✓	✓					
	üks partii mängitud, teine trummeldatud	✓			✓	✓					
	vaheldumisi lõigud klaveril ja kujutluses	✓					✓		✓	✓	✓

Esitatud tabelist on näha, et tehnilistest võtetest aitab noodimaterjali tulemuslikule omandamisele enim kaasa harjutamine eraldi kätega ja positsioonide kaupa. Mitmed kasulikud harjutamisvõtted on seotud aktsentueeritud ja aktsentueerimata nootide vastandamisega. Mentaalsetest võtetest võib esile tõsta kujutluses harjutamist nii noodiga kui ka peast. Kombineeritud harjutamisvõte, mille puhul mängitakse teose lõike vaheldumisi klaveril ja kujutluses, on märkimisväärselt kasulik päheõppimise protsessis.

Nagu eespool öeldud, on tulemusliku harjutamise puhul oluline loominguline lähenemine. See soodustab materjali mitmekülgset ning võimalikult kiiret omandamist. Võimalusi leidlikuks ümberkäimiseks muusikalise materjaliga selle omandamiseks on piiramatult. Oluline on sealjuures, et võtted teeniksid mingit konkreetset eesmärki. Loomulikult ei saa kogu harjutamisprotsess kulgeda nii pingsa kontsentratsiooni all nagu paljud siin demonstreeritud võtted nõuavad. Palju harjutamist toimub instinktiivselt, protsessi nautides ja harjutamise hetkel otsest tulemust taotlemata. See on samuti väga väärtuslik osa tööst, sageli tekivad just siis inspireerivad ideed ning huvitavad harjutamisviisid. Aga ka sel juhul peab harjutamine olema kooskõlas üldiste tehniliste ja muusikaliste eesmärkidega. Mõnikord võib aga harjutamisprotsessis tekkida seisakuid, kus ei osata probleemi üles leida või lahendada. Siis on palju kasu, kui teadlikult rakendada näiteks mentaalset harjutamist või muid varasemas kogemuses tulemuslikeks osutunud harjutamisviise.

Vastavalt käesolevas ja eelmises peatükis kirjeldatud harjutamismeetoditele järeldan, et Ligeti etüüdide tulemuslikuks omandamiseks on pianistil tööprotsessis väga oluline

- leida sobiv harjutamisrežiim, mis soodustab maksimaalset kontsentratsiooni ja motivatsiooni;
- analüüsida etüüde kompositsioonilisest aspektist;
- kirjutada nooti muusikalist materjali organiseerivad ja liigendavad märgid;
- läheneda muusikalisele materjalile harjutamisprotsessis leidlikult;
- säilitada polümeetriliste lõikude mängimisel paindlikkus, juhindudes harjutamisel vaheldumisi erinevatest rütmimustritest;
- jälgida tehnilise harjutamise puhul liigutuste ökonoomsust ja täpsust;
- rakendada mentaalseid harjutamisvõtteid nagu rütmide verbaalne artikuleerimine ja teose mängimine kujutluses;
- kombineerida omavahel tehnilisi ja mentaalseid harjutamisvõtteid;
- päheõppimise protsessis pöörata eraldi tähelepanu erinevatele mäluliikidele.

4. Kokkuvõte

Töös "Pianisti tööprotsess Ligeti etüüdide omandamisel" käsitlesin pianistide kogemusi Ligeti etüüdide harjutamisel ja esitamisel. Eesmärgiks oli analüüsida pianisti lähenemisviise keerulisele muusikalisele materjalile ning tuua välja kogemustes tulemuslikeks osutunud omandamisvõtted. Valdavalt tuginesin oma kogemusele, olulisim meetod oli enese-refleksioon. Oma harjutamisvõtete ja erinevate interpretatsiooniliste lahenduste analüüsimisel lähtusin üleskirjutustest, mida olin märkmikesse ja nootidesse teinud harjutamisprotsessi käigus ning meistriklassitundides. Paljude teemade puhul tõin paralleelselt oma mõtetega näiteid ka teiste pianistide kogemustest. Huvitavaid mõttevahetusi Ligeti etüüdide mängimise teemal toimus vestlustes, mille käigus pianistid selgitasid ka enda poolt nooti lisatud märkusi ning meenutasid kasulikke harjutamisviise. Informatsioonitihedaimad olid kohtumised Simon Smithi ning Fredrik Ulléniga.

Teiste pianistide arvamusi, mida erinevate teemade juures võrdluseks tõin, leidsin ka kirjandusest. Pianistlikust vaatepunktist on etüüde huvitavalt analüüsinud Ian Pace artiklis "Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's Etudes for Piano" (2012), Mihyun Lee doktoritöös "György Ligeti´s *Désordre* and *L'escalier du diable*: Compositional Style and Method of Practice" (2015) ning Jeffrey Burns artiklis "Neue Klaviermusik auswendig gespielt" (1997).

Etüüdide ülevaatlikul iseloomustamisel toetusin eelkõige kahele raamatule: Richard Steinitzi "György Ligeti. Music of the Imagination" (2003) ja Paul Griffithsi "The Contemporary Composers. György Ligeti" (1997).

Töö koosneb kolmest peatükist. Esimeses tutvustasin teemat ja meetodeid, andsin ülevaate uurimismaterjalist, iseloomustasin lühidalt etüüdide silmapaistvamaid kompositsioonilisi tunnuseid ning kirjeldasin konkreetsete näidete abil aspekte, mis pianistile etüüde õppides raskusi võivad valmistada.

Ligeti kirjutas 18 etüüdi ajavahemikus 1985–2001. 1980ndatel oli ta heliloojana jõudnud etappi, kus ühendas oma loomingus ideed ja tehnikad, mis pärinesid eriilmelistest inspiratsiooniallikatest. Teda mõjutasid korraga väga paljud erinevad muusikastiilid ning etüüdides väljendub ka helilooja huvi mitmesuguste paradokside, mõistatuste ning matemaatiliste

teooriate vastu. Ligeti etüüdides tekib sageli illusioon mitmest iseseisvast ja erineval kiirusel liikuvast kihist, mis on saavutatud (tihti eberegulaarsete) aktsendimustrite lisamisega ühtlasele pulseerivale rütmibaasile. Sellise tehnika juures oli Ligetile suureks eeskujuks aafrika muusika, mis on rikas just polürütmika poolest.

Polürütmid ning polümeetrilisus, mis on kõigis etüüdides kesksel kohal, muudavad teosed pianisti jaoks eriti nõudlikeks. Lisaks rütmidele on etüüdid polüfoonilised ka teistes aspektides: liinid on omavahel läbipõimunud ning esineb palju polüdünaamikat. Mitme-kihilise faktuuri valdamine nõuab pianistilt väga tugevat kontsentratsiooni. Samal ajal on etüüdid tehniliselt märkimisväärselt nõudlikud ning nende nooditeksti õppimisel peab pianistil olema kannatlikkust. Eriti raskeks teeb etüüdid just kõikide kirjeldatavate välja-kutsete intensiivsus ja koosmõju.

Teine peatükk on käesoleva töö kõige mahukam. Selles kirjeldasin tööprotsessis ettetulnud tehnilisi, väljenduslikke ja esituslikke küsimusi. Suur osa näidetest on seotud etüüdiga nr 13 "L'escalier du diable", seda peamiselt kahel põhjusel: selles etüüdis esineb rohkelt erinevaid tehnikaid ning enamik Ligeti etüüdidele iseloomulikest probleemidest; etüüd nr 13 oli ühtlasi esimene etüüd, millega oma praktikas süvitsi tegelesin ning mille omandamisel kujunesid välja paljud tulemuslikuks osutunud töövõtted. Andsin ülevaate etüüdi "L'escalier du diable" ettevalmistusprotsessi kulgemisest alates teose õppima hakkamisest kuni olulise esinemiseni. Töövõtete iseloomust lähtuvalt jagasin perioodi neljaks võrdseks etapiks, mille vältel mõjutasid harjutamisvõtete ning interpretatsiooniliste lahenduste kujunemist muu hulgas erinevate professorite nõuanded. Esimeses kahes etapis tegelesin noodimaterjali omandamise ja kinnistamisega, keskendudes harjutamisel liigutuste ökonoomsusele. Kolmandas etapis oli peamine eesmärk päheõppimine ning terviku tunnetuse saavutamine. Palju kasu oli selles etapis mentaalsest harjutamisest. Viimastel nädalatel enne olulist ettekannet mängisin teost palju tervikuna läbi, kinnistasin jätkuvalt mälu ning viimistlesin kunstilisi kvaliteete.

Rääkisin sisemise rütmilise organiseerituse tähtsusest Ligeti etüüdide mängimisel. Kuna pianist ei saa võrdse tähelepanuga juhtida mitut rütmimustrit korraga, on rütmiliselt mitmetahulises faktuuris pianisti ees pidevalt valikud, millistest rütmimustritest juhinduda ning kuidas tunnetada meetrumit. Tunnetuslikult võib vastavalt materjalile juhinduda ühe liini rütmimustrist, mitme liini koondrütmist või hoopis regulaarsest meetrumist. Valikute tegemisel peaks arvestama, milline toimimine tekitab mängides (tehniliselt) kõige kindlama tunde ja milline soodustab soovitud kõlalise ja sisulise mulje tekkimist. Ühest küljest vajab

pianist rütmiliselt ebastabiilsete lõikude teostamisel kindlat kontrolli, teisest küljest on ebastabiilsed elemendid etüüdides just sisuliseks väärtuseks. Valikute tegemisel tuleb seega leida tasakaal. Kirjeldasin erinevaid juhtumeid mitmes etüüdis ning analüüsisin lähemalt oma otsinguid meetrumi leidmisel etüüdis nr 10 "Der Zauberlehrling". Järeldasin, et tasakaalu säilitamiseks stabiilsuse ja korrapäratuse vahel on oluline olla harjutamisprotsessis paindlik. Pidevalt tuleb katsetada erinevate rütmiliste tunnetustega ning olla võimeline meetrumite vahel ümber lülituma.

Teises peatükis tõin näiteid veel mitmest erinevast teemast, mis pianisti tööprotsessi juures olulised on. Arutlesin, kui vajalik on keerukale nooditekstile lähenedes omada harjutusplaani, etüüdide kohta lugeda ning neid analüüsida. Teoste struktuuri selgeks mõistmiseks tasub interpreedil nooti märkida materjali organiseerivaid tähistusi. Näiteid tõin sealjuures Smithi ja Ulléni nootidest. Mõtisklesin ka erinevate kujundlike ideede üle, mis ettevalmistusprotsessis tekivad ning sisulisi ja tehnilisi momente lahendada aitavad. Mängutehnilistest aspektidest puudutasin põgusalt suure ulatusega akordide ning dünaamiliste gradatsioonide teostamise juurde käivaid põhimõtteid.

Kolmandas peatükis tegin järeldusi konkreetsete harjutamisvõtete kohta, mis minu (ning ka teiste pianistide) kogemustes on osutunud Ligeti etüüdide omandamisel efektiivseteks. Oluliseks märksõnaks tulemuslikust harjutamisest rääkides oli loomingulisus – leidlik ümberkäimine noodimaterjaliga hoiab tähelepanu erksa ning soodustab teose igakülgset tundmaõppimist. Eraldi kirjeldasin tehnilisi ja mentaalseid harjutamisvõtteid ning võimalusi nende kahe lähenemise kombineerimiseks. Tehnilise harjutamise juures on kõige olulisem jälgida liigutuste ökonoomsust ja reaktsioonide täpsust. Mentaalne harjutamine on teose omandamisel eriliselt efektiivne, sest see nõuab väga intensiivset keskendumist ja interpretatsiooniliste eesmärkide selgust. Kombineeritud harjutamisvõtetest üheks tulemuslikumaks oli mängida ühte partiid ning samal ajal verbaalselt artikuleerida teist – erinevate rütmimustrite samaaegse tunnetamise saavutamiseks on see olnud äärmiselt arendav.

Arutlesin erinevate pianistide tõekspidamiste üle etüüdide peast mängimise otstarbekuse suhtes. Isiklikult enda puhul leidsin, et pähe õppides saavutan enamasti sügavama kontakti teosega ning minu esituslikud kvaliteedid on sel juhul paremad. Päheõppimise protsessi analüüsides kirjeldasin erinevaid mäluliike, mis muusikateose peast esitamisel on olulised, ning arutlesin, millistest neist just Ligeti etüüdide puhul rohkem abi on. Leidsin, et olles

teadlik erinevatest mäluliikidest ning osates neile etüüde harjutades eraldi tähelepanu osutada, on päheõppimise protsess tulemuslikum.

Peatüki lõpus märkisin tabelis ära, millistest konkreetsetest harjutamisvõtetest on eriliselt kasu teatavate konkreetsete kvaliteetide ja oskuste saavutamisel. Valdav osa peatükis kirjeldatud võtetest näisid parendavat rütmimustrite ja polümeetrumi valdamist. Kuna etüüdid on eriliselt nõudlikud just rütmilisest küljest, on ka loomulik, et enamik spetsiifilisi harjutamisvõtteid on just nende kvaliteetide teenistuses.

Järeldasin, et Ligeti etüüdide omandamise protsessi tulemuslikkust soodustab

- hea harjutamisplaani koostamine,
- etüüdide analüüsimine,
- muusikalist materjali liigendavate ja selgitavate märkide kirjutamine nooti,
- leidlik (loominguline) lähenemine harjutamisprotsessile,
- paindlikkus polümeetrumi harjutamisel,
- mängutehniline ökonoomsus,
- mentaalsete harjutamisvõtete kasutamine (nii eraldi kui ka samaaegselt tehniliste võtetega),
- eraldi mäluliikide teadvustamine.

Ligeti etüüdides on klaverikäsitlus iseenesest üsna traditsiooniline. Enamikke neis esinevaid pianistlikke väljakutseid kohtab paljudes klaveriteostes, kuid harvem avalduvad need raskused nii suurel määral ja tihedas koosluses. Seetõttu on Ligeti nõudliku materjaliga toimetulekuks mitmesugused leidlikud harjutamisvõtted eriti olulised. Tööprotsessi aitavad paremini teadvustada ka mõttevahetused teiste pianistidega. Käesolev töö koondab kokku erinevaid kogemusi ning annab pianistidele loodetavasti mõtteainet ning võrdlusmomente oma töömeetodite mõistmisel.

Allikad

Noodid

Ligeti, György. *Etudes pour Piano, premier livre.* Schott Music GmbH & Co 1986.

Ligeti, György. *Etudes pour Piano, deuxième livre.* Schott Music GmbH & Co 1998.

Ligeti, György. *Etudes pour Piano, troisième livre.* Schott Music International GmbH & Co 2005.

Vestlused

Pett, Anto 7.12.2015, Tallinn

Smith, Simon 26.10.2016, Glasgow

Ullén, Fredrik 11.02.2017, Helsingi

Väinmaa, Lauri 11.03.2016, Tallinn

Fotod Ligeti "Etüüdide" noodiväljaannetest järgmiste pianistide märkustega:

Smith, Simon 26.10.2016

Ullén, Fredrik 11.02.2017

Meistriklassid

Ambrosini, Antonio 11.12.2013, Tallinn

Fowke, Philip 18.08.2011, Manchester

Osborne, Steven 10.10.2011, Glasgow

Kirjandus

Barenboim, Daniel 2009. *Everything is Connected. The Power of Music.* London: Orion Books Ltd.

Bernard, Jonathan 2013. György Ligeti (1985–2001). Etudes. – *Edinburgh International Festival. Pierre-Laurent Aimard.* Programme, 23.08.2013, [pp. 22–23].

Burns, Jeffrey 1997. Neue Klaviermusik auswendig gespielt. – *Jeder nach seiner Fasson*. Toim. Ulrike Liedtke. Saarbrücken: Pfau, S. 178–186.

Cooke, James Francis 1999 (1917). *Great Pianists on Piano Playing.* New York: Dover.

Gerig, Reginald 1990 (1974). *Famous Pianists and Their Technique.* Washington, New York: Luce.

Griffiths, Paul 1997. *The Contemporary Composers. György Ligeti*. London: Robson Books Ltd..

Järvi, Elisa 2011. *Kääntyvä kaleidoskooppi. Näkökulmia György Ligetin pianoetydiin nro 8* Fém *(1989)*, http://ethesis.siba.fi/files/nbnfife201102171250.pdf

Kõlar, Leelo 2012. Iga tõde läbib kolm staadiumi... II Tallinna rahvusvaheline pianistide konkurss 9.–18. novembrini 2011. – *Teater. Muusika. Kino*. Nr. 2, lk. 71–79.

Lee, Mihyun 2015. *György Ligeti's* Désordre *and* L'escalier du diable*: Compositional Style and Method of Practice.* https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1420475886&disposition=inline

McBride Smith, Scott 2016. The Teaching Legacy of Rosina Lhévinne. – *Clavier Companion*. Vol. 8, No. 1, pp. 18–22.

Nahkur, Toivo 1989. *Vestlusi Bruno Lukiga*. Tallinn: Eesti Raamat.

Pace, Ian 2012. Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's Etudes for Piano. – *Contemporary Music Review.* Taylor & Francis, pp. 177–201.

Pappel, Kristel; Pajusaar, Tarmo (koost.) 1997. *Tartu Uue Muusika Pidustused. 20.–23. veebruar 1997. Pühendatud György Ligetile.* Teatmik. Tallinn; Tartu: Eesti Arnold Schönbergi Ühing.

Rosen, Charles 2002. *Piano Notes. The World of the Pianist*. New York: Free Press.

Steinitz, Richard 2003. *György Ligeti. Music of the Imagination*. London: Faber and Faber Ltd.; USA: Northeastern University Press.

Tamberg, Linda; Kõlar, Leelo (koost.) 1977. *Klaverimängu õpetamise metoodika.* Tallinn: Eesti Kõrgema ja Kesk-eriharidus Ministeerium.

Thompson, Ellen 1976. *Teaching and Understanding Contemporary Piano Music*. San Diego, California: Kjos West.

Summary

The thesis *A Pianist's Approach to Learning Ligeti's Etudes* has been submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of doctor of philosophy (music) at the Estonian Academy of Music and Theatre. The research gives an insight into the experiences of pianists throughout the process of learning, practising and preparing Ligeti's etudes for performance. This summary outlines the topics discussed in the three main chapters and several subchapters of the thesis.

1. Introduction

György Ligeti's (1923–2006) *Etudes for Piano* are some of the most outstanding achievements in solo piano repertoire from the last part of the 20th century. Offering performers a wide range of colours and characters to explore and dazzling audiences with their virtuosity, they make for exciting concert pieces. The etudes are also notable for their high level of difficulty – performing them requires remarkable technical skills and strong concentration. The purpose of the thesis is to analyse various approaches to learning the complex musical material and to identify efficient practising methods. The focus is on how the performer thinks, which interpretative choices there are to make and what to consider when making them. As practising the etudes requires a lot of patience and attention to detail, pianists often come up with creative and unusual working methods which make for an interesting subject to explore. The main method for the research is self-reflection. Parallels and comparisons are drawn between my personal observations and those shared by other pianists.

1.1. Sources

Reflections on my own experiences are derived from notes and score markings taken in practice sessions and master classes. The *Schott* edition of the three books of etudes are a key source. Ideas and opinions of other pianists have been gathered from conversations and literary sources. Many fascinating insights about playing Ligeti's etudes were shared by Simon Smith and Fredrik Ullén (both pianists have performed and recorded all 18 etudes) in private conversations. References are made to thought-provoking articles by Ian Pace (*Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of*

Ligeti's Etudes for Piano, 2012) and Jeffrey Burns (*Neue Klaviermusik auswendig gespielt,* 1997). It was interesting to compare some of my practice ideas with those suggested in Mihyun Lee's doctoral thesis titled *György Ligeti's* Désordre *and* L'escalier du diable*: Compositional Style and Method of Practice* (Lee 2015). Inspiring performance ideas were gathered from masterclasses with Prof. Philip Fowke and Prof. Antonio Ambrosini. For descriptions of the composer's style and general background information about the etudes I relied mostly on Richard Steinitz's *György Ligeti. Music of the Imagination* (2003) and Paul Griffiths's *The Contemporary Composers. György Ligeti* (1997).

1.2. Overview of Ligeti's Etudes

Composed between 1985 and 2001, the etudes mark an interesting phase in Ligeti's journey as a composer. By the mid-eighties he had found an approach to creating an original style by combining numerous influences in his music. "From the "exotic" scales of central European folk music to the rhythmic practices of central Africa; from the angular rhythms of Conlon Nancarrow's compositions for player piano to the repetitive patterns of American minimalism; from the improvisational virtuosity of jazz to the "transcendent" virtuosity of Liszt: almost anything in the wide world of music, it seemed, was fair game for his enthusiastic exploration and (quite selective) appropriation." (Bernard 2013: [22]). In addition to various musical practices, Ligeti found inspiration in multifaceted extra-musical sources. He was fascinated by puzzles, paradoxes and illusions (Steinitz 2003: 278), all of which established themselves in some way in the intricate and complex compositions.

Auditory illusions are created using dynamic effects and interlacing accent patterns. Ligeti explained, "That which is eminently new in my piano Etudes is the possibility of a single interpreter being able to produce the illusion of several simultaneous layers of different tempi. That is to say, our perception can be outwitted by imposing a "European" accent pattern on to the non-accentuated "African" pulsation." (Steinitz 2003: 117). As a result the performer is faced with complex multi-layered musical material.

1.3. Pianistic Challenges

When starting to learn a new etude, it takes a lot of effort and time for a pianist to familiarise themselves with the atonal and densely detailed musical language. The virtuosic etudes require great agility of a pianist's fingers, usually having to execute a stream of notes and chords moving at a very high speed. As well as being technically demanding, the etudes are

often described by pianists as "exercises for the mind". The main feature that makes them so demanding mentally is the intense use of polyrhythms and polymetres. Phrases and motives often begin and end at different times in different parts and barlines do not normally indicate accents. In addition to polyrhythms, the pieces are rich in polydynamics. Dynamic extremes (*ppppppp-fffffff*) and precisely structured gradations require well-judged planning from the performer.

Performers with slightly smaller hands may find difficulty in playing large chords which are not meant to be arpeggiated (*non arp.*). Above all, it is the intensity and combination of simultaneous challenges that make the etudes so demanding.

2. A Pianist's Approach to the Complex Musical Material in Ligeti's Etudes

In the second chapter I give a closer look at my working process on some of the etudes, analysing working methods, technical and interpretative solutions, rhythmical explorations, and several other important aspects of a performer's working process.

2.1. An Account of Practising Etude No 13 *L'escalier du diable*

The description covers a period of 16 weeks, divided into four equal stages, following the process from starting to learn the etude until the first significant performance. Each stage was characterised by particular goals and practising methods.

The first four weeks were spent on familiarising myself with the musical material, writing down fingerings and highlighting important features in the score. Despite being at an early phase in the learning process, I had the opportunity to play sections of the piece to Prof. Philip Fowke in a masterclass, where he gave valuable advice on fingering and practising, emphasising the importance of economy in physical movements.

The second stage was mostly spent on repeating and securing what I had learned previously. I was paying more attention to precise articulation and dynamic indications. At this stage I started practising sections of the etude mentally (away from the keyboard) and concentrated on mastering the complicated pedal-part in the middle section of the etude.

In the third stage most attention went to maximising dynamic effects and creating a convincing build-up of dynamic gradations. Meanwhile I kept working on achieving a faster tempo and started putting conscious effort into memorisation.

During the last four weeks leading up to the significant performance I played the whole etude through to listeners privately many times and had performances in various halls. Playing in different acoustics opened my imagination up to inspiring ideas concerning musical timing and sound qualities. Mental practice was an important tool for securing memory at this stage.

2.2. Inner Rhythmic Organisation

In the multi-layered texture where polymetric sections create the illusion of independent layers moving at different speeds, it is crucial for the single player to establish an inner metre which they can rely on, to execute the material successfully and convincingly. As Ian Pace writes on the example of *Désordre*, "From the beginning one question the pianist must ask is which hand is to "lead" – which hand they will perceive as constituting the basic beat, around which the other develops" (Pace 2012: 186).

Depending on the specific nature of a section, the pianist has different options to choose between when feeling an inner metre. The pianist could rely on one of the (two) rhythmic patterns, on the composite rhythmic pattern of several layers or choose a new regular metre. In the thesis I analyse my thought-processes in choosing a metre between the left-hand and right-hand parts through examples from *L'escalier du diable*. There are two main aspects to consider when making the choice: maintaining technical security and conveying the desired musical idea. In case of Ligeti's etudes, a conflict between the two choices may arise, as the musical illusion of disorder and chaos would require the pianist to focus on the elements that do not support technical stability. Therefore, a balance should be found. Pace writes, "Much depends on the degree of stability or instability [the performers] wish to project; this is made apparent via the extent to which the more adventurous rhythmic elements are played either as localised deviations ultimately leading to resolution (which would produce a greater sense of stability), or elements which continually threaten to upset precarious elements of regularity and regular metre" (Pace 2012: 186).

I personally find that in order to give a convincing performance, it is wiser for the pianist to lead with the pattern which enables better security. However, the listener should not be able to detect that choice in sound, as the patterns should be refined to create whatever effect the

performer wishes to project. In the practice session, it is important for the pianist to keep practising from both possible angles and to be able to switch back and forth at all points, thereby achieving as much independence in the layers as possible.

I also describe metrical exploration in *Der Zauberlehrling*, where I first approached the polymetric section (mm. 67–96) with an inner metre derived from the composite rhythm of the two patterns, and then experimented with playing the accents against an imagined regular metre in 6/8. In the end I decided on using a combination of the two approaches, mostly following the composite rhythm but keeping some sections in 6/8. Practising the material with different metrical perspectives allowed me to get more familiar with it.

In conclusion, to maintain the effect of disorder as well as the feeling of being in control, it is important to maintain flexibility in the practice sessions.

2.3. Observations About Various Pianistic and Performance Issues

At the beginning stage of learning a Ligeti etude, the pianist must be patient as the musical material may need a lot of time before it starts to feel familiar to the hands and ears. Therefore, it is useful to have a kind of plan that provides motivation and a structure to the practice session. I found that setting a time limit on my practice (spending 20 minutes at a time fully concentrating on the material and then allowing myself some rest) proved to be helpful. Other pianists have suggested setting a metronome to a very slow tempo at first and then gradually trying to add speed (Smith, conversation 26.10.2016), or dividing the material into tiny fragments which they would practice separately before starting to add them together (Ullén, conversation 11.02.2017).

To understand the compositions better, it is strongly advisable to read about the etudes. Literary sources can provide thorough "analyses" of the works' structure and even lead to inspiration. It is vital for the pianist to also analyse the etudes by themselves. The results of a performer's analysis are most often visible in their score. In the case of Ligeti's etudes most pianists highlight moments where beats coincide between two hands in polymetric sections, write out numbers of notes in a group and use different colours for different voices. Highlighting dynamic markings and writing in fingerings and all kinds of performance cues in the score is very helpful for acquiring the music more efficiently.

3. Efficient Ways of Mastering Musical Material

For a practice session to be truly efficient, some element of creativity should be involved. Pianists often practise demanding sections in ways that do not exactly resemble what is written in the score – they may take out individual voices in a polyphonic texture, practise a difficult passage in an opposite direction or play groups of consecutive notes together as chords – to get to know the material from many different angles and more thoroughly.

Fredrik Ullén remembered approaching a difficult section in *Touches bloquées* bar by bar, starting with the last and then adding the preceding one. Working his way backwards made it more interesting and engaging for him to focus on the task. As he concluded, "The mind works best when it is motivated" (Ullén, conversation 11.02.2017).

In the third chapter of my thesis I demonstrate several practising methods that I have found to be most efficient in the process of learning Ligeti's etudes.

3.1. Technical Practising

When practising on the keyboard, it is necessary to achieve maximal economy in the movements of the fingers. A good way to practise is to observe, at a very slow pace, that while one finger presses down a key, the next finger is already in active contact with the next key. Working out reactions where each finger is ready to play as soon as the previous one, enables to achieve a high speed. For training finger muscles to have precision in tone qualities, it helps to practise in a way where all accented notes are played with sound and all other notes in-between are played silently, while acknowledging the sensation of each finger being in contact with the key. For a similar purpose the pianist can practise by doubling all accented notes (playing an accented eighth-note as if there were two 16th-notes).

It is always advisable to practise the etudes with separate hands, in every stage of the learning process, to secure familiarity with each part individually.

3.2. Mental Practising

Mental practising refers to practice that is generally done away from the keyboard. Playing a piece through in the imagination is incredibly demanding for the concentration and for that reason it is highly useful. When there is no feedback in sound and the pianist is not supported by muscular memory, it immediately reveals the weak moments in knowing the music. Mental practising can involve conducting or singing (humming) the piece, verbally

articulating or tapping rhythms. I have found that using simple syllables to articulate the rhythms in Ligeti's etudes has been very helpful for internalising the often-irregular rhythmic patterns. Mental practising is also a good tool for securing musical memory.

3.3. Combining Technical and Mental Practice

Since it is possible to practise "away from the piano" while sitting at the piano, there are many ways to combine technical and mental practice methods. For example, playing a section on the piano, then lifting hands off the keyboard and continuing to imagine the music and then, again, "joining" the imagination on the piano is an efficient way to secure memory of the piece. To achieve independence of individual accent patterns in polyrhythmic sections, it helps to play one of the patterns while verbally articulating the rhythm of the other.

3.4. Memorising

Although there is no specific method for memorising the complex Etudes, certain approaches to practising can facilitate the process. When a musician plays by heart, they mostly rely on four types of memory: visual, auditory, sensory (muscular) and analytical. I believe that by paying attention to securing the different functions is beneficial to the memorisation process. Mental practising improves visual as well as analytical memory; auditory and muscular memory are strengthened by practising with eyes closed. In playing Ligeti's Etudes, I have experienced that visual and muscular memory are by far the most reliable, therefore, it is recommendable to pay extra attention to these functions.

4. Conclusion

At the end of Chapter Three of my original thesis I presented a summarising table, indicating which practising tools are most efficient for achieving certain qualities and skills.

Practising Ligeti's etudes requires a lot of creativity. The etudes help players to develop a wide range of new skills, pushing the pianist not only to enhance their technique and mental stamina but also to find creative new approaches and individual working methods. The thesis gathers together practice suggestions and performance-related observations from several pianists and outlines some of the principles of acquiring Ligeti's etudes efficiently.

Lisa 1. Ligeti "Etüüdide" loetelu

I vihik

Nr 1 "Désordre" (1985)

Nr 2 "Cordes à vide" (1985)

Nr 3 "Touches bloquées" (1985)

Nr 4 "Fanfares" (1985)

Nr 5 "Arc-en-ciel" (1985)

Nr 6 "Automne à Varsovie" (1985)

II vihik

Nr 7 "Galamb Borong" (1988–89)

Nr 8 "Fém" (1989)

Nr 9 "Vertige" (1990)

Nr 10 "Der Zauberlehrling" (1994)

Nr 11 "En suspens" (1994)

Nr 12 "Entrelacs" (1993)

Nr 13 "L'escalier du diable" (1993)

Nr 14 "Coloana infinită" (1993)

III vihik

Nr 15 "White on White" (1995)

Nr 16 "Pour Irina" (1996–1997)

Nr 17 "À bout de souffle" (1998)

Nr 18 "Canon" (2001)

Lisa 2. Etüüdi nr 13 "L'escalier du diable" noot

48

dédiée à Volker Banfield

Étude 13: L'escalier du diable

Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart für die Schwetzinger Konzerte

Presto legato, ma leggiero, ♪. = 30

*) 12/8 *pp*

una corda
quasi senza ped.

cresc. poco a poco

(2)

sempre cresc. poco a poco

(3)

tre corde

(cresc.)

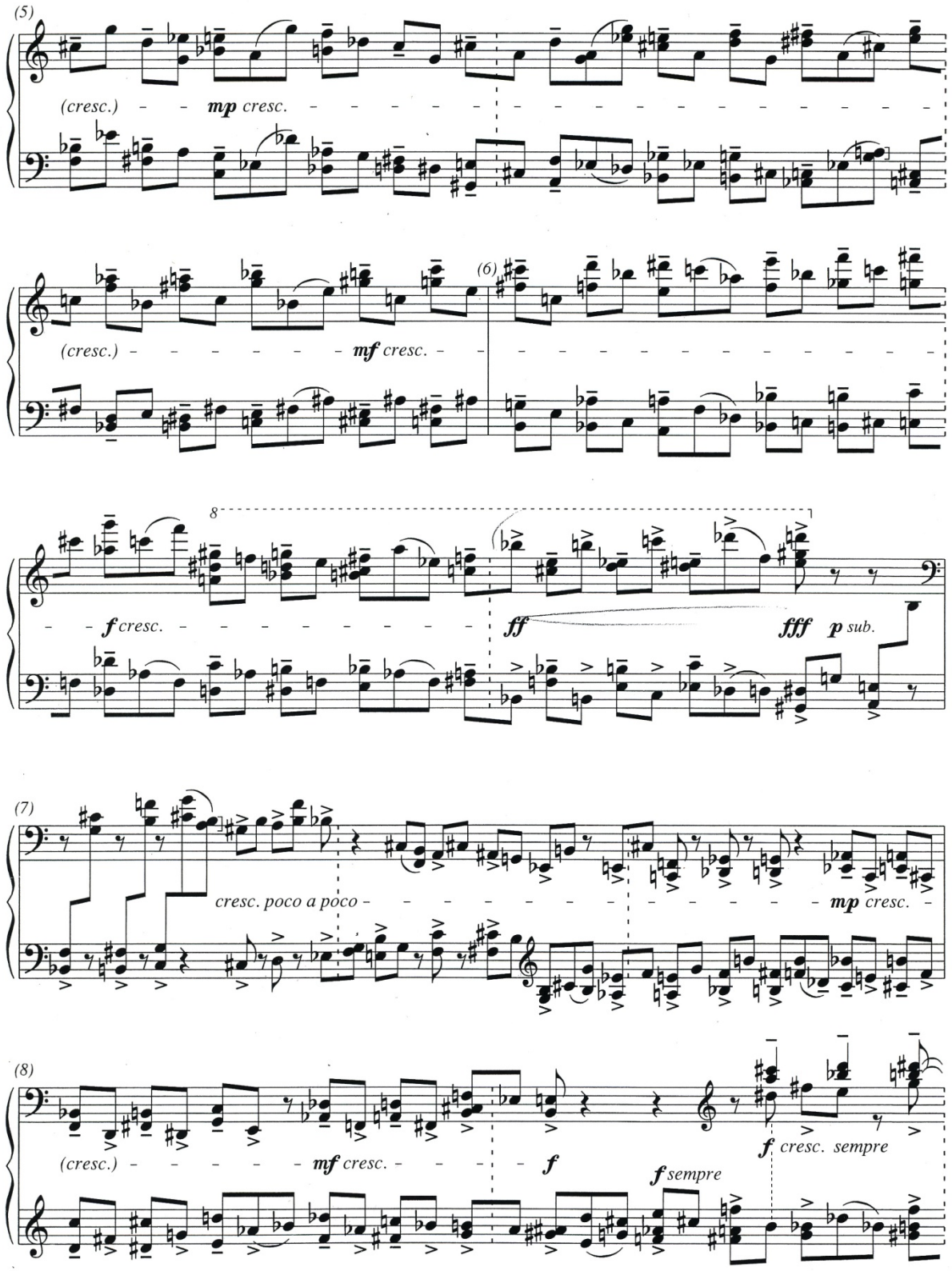
sin al p sempre cresc. poco a poco

(4)

(cresc.)

*) 12/8 only serves as a guideline, the actual metre consists of 36 quavers (three "bars"), divided asymetrically.

*) 12/8 *ist nur ein Orientierungshinweis, die tatsächliche Metrik besteht aus 36 Achteln (drei „Takten"), asymetrisch gegliedert.*


(5)
(cresc.)
mp cresc.
(6)
(cresc.)
mf cresc.
8
f cresc.
ff
fff
p sub.
(7)
cresc. poco a poco
mp cresc.
(8)
(cresc.)
mf cresc.
f
f sempre
f cresc. sempre

(9)

(cresc.)

ff cresc. sempre, poco a poco

(cresc.)

(10)

fff

ffff

p

una corda

ppp sub.

cresc. poco a poco

pp cresc.

(11)

capriccioso

tre corde

mp

mf

(cresc.)

p cresc.

f

(12)

(cresc.)

mp cresc.

mf cresc.

più *f*

cresc. - - - - - - - - - - *ff*

(*cresc.*) - - *f cresc.* - - - - - - - - - - - - - più *f cresc.* - - - -

(13)

fff

p sub. *cresc. poco a poco* - - - - - -

ff cresc. - - - - *fff*

(14)

(*cresc.*) -

fff

8

(*cresc.*) - - *mf cresc.* - - - - - - - - - *f cresc.* - - - - - *ff*

(*ff*)

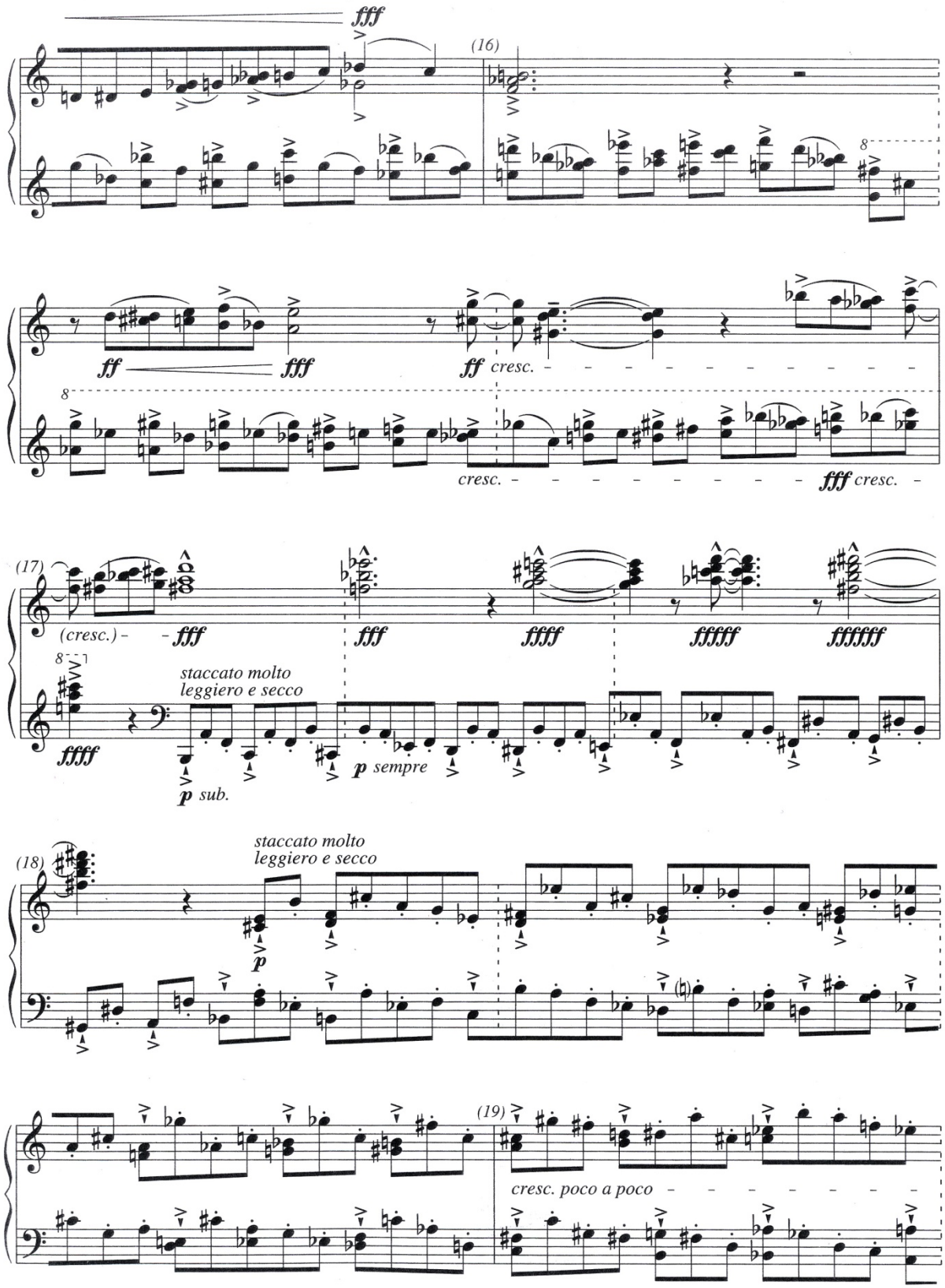
(15)

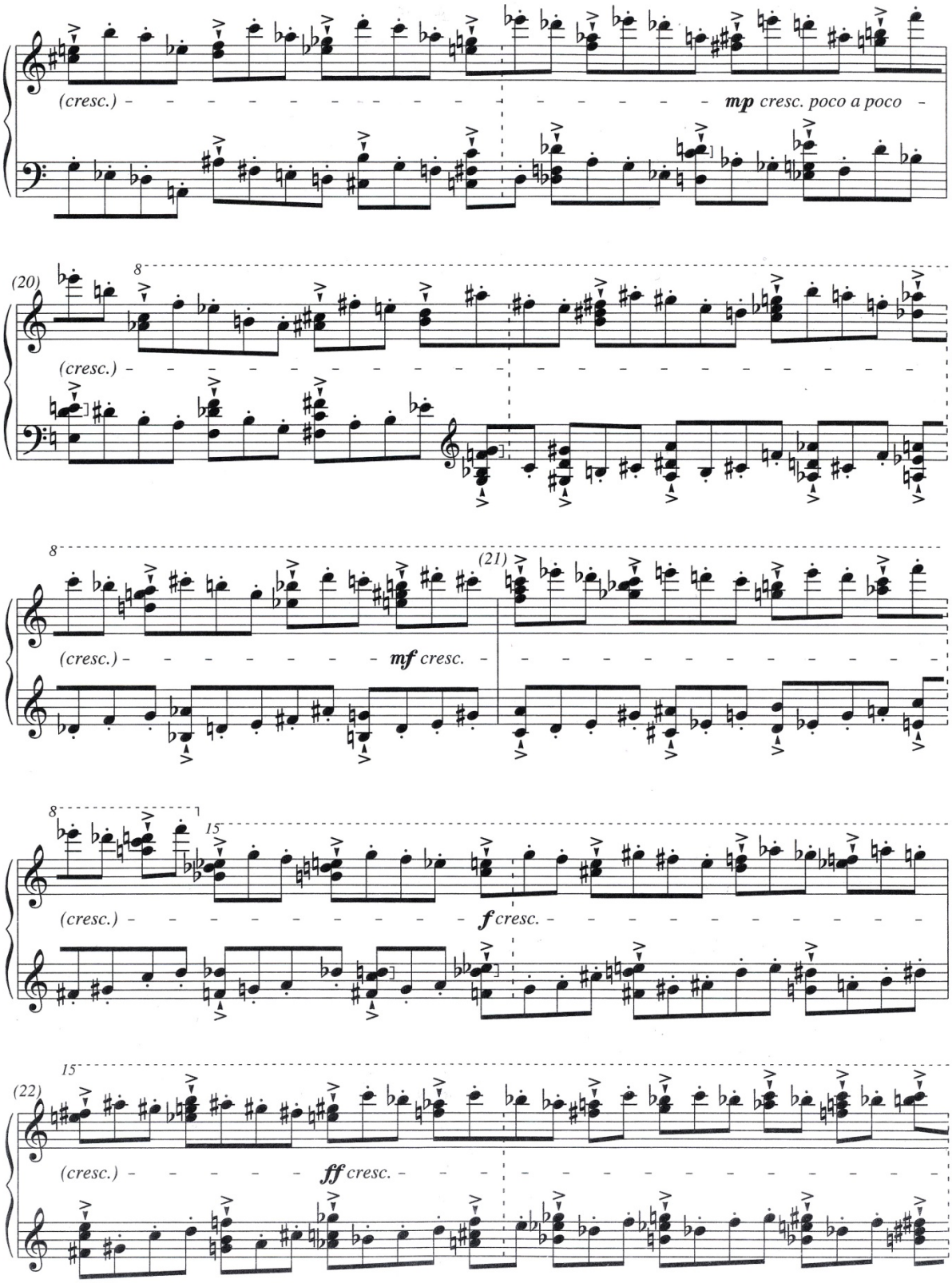
ff

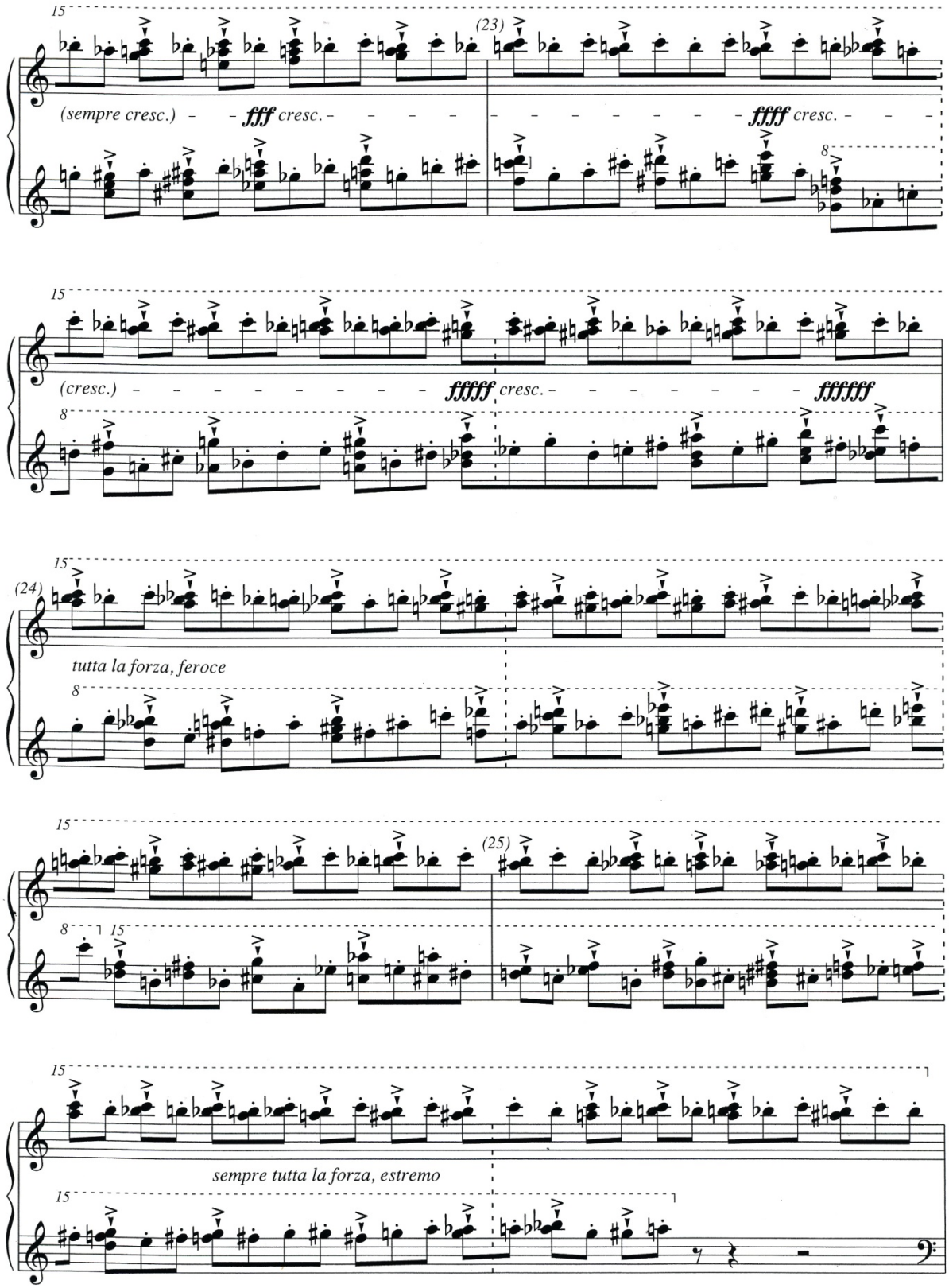
fff

ff

ff sempre


fff
(16)
ff
fff
ff cresc.
cresc.
fff cresc.
(17)
(cresc.)
fff
fff
ffff
fffff
ffffff
ffff
staccato molto
leggiero e secco
p sub.
p sempre
(18)
staccato molto
leggiero e secco
p
(19)
cresc. poco a poco


(cresc.)
mp cresc. poco a poco
(20)
8
(cresc.)
8
(21)
(cresc.)
mf cresc.
8
15
(cresc.)
f cresc.
15
(22)
(cresc.)
ff cresc.


(23)
(sempre cresc.)
fff cresc.
ffff cresc.
(cresc.)
fffff cresc.
ffffff
(24)
tutta la forza, feroce
(25)
sempre tutta la forza, estremo

continue without caesura
ohne Zäsur anschließen

(26)

sim. *sim.*

sempre ***fff*** *ruvido, con tutta la forza*

non arp. *sim.* *non arp.*

subito: Ped.

*)

**) (28)

sempre non arp.

***)

+ sostenuto pedal / *Tonhaltepedal* ⟶

(wild ringing of bells)
(wildes Glockengeläute)

non arp.

(29)

fffff

****)

sempre non arp.

+ sost. pedal / *Tonhaltepedal*

*) Whole pedalling, 1/2 pedalling
**) The small notes e, c′, c″ continue to sound – with C – held by the sostenuto pedal.
***) No pedal change here.
****) The notes in brackets barely continue to sound (half-pedalling).

*) *Ganzer Pedalwechsel, 1/2 Pedalwechsel*
**) *Die kleinen Noten e, c′, c″ klingen weiter – samt C – mit dem Tonhaltepedal.*
***) *Hier kein Pedalwechsel.*
****) *Die mit Klammern versehenen Noten klingen nur angedeutet weiter (Halb-Pedalwechsel).*

(30)

sim.

sempre non arp. (fff)

fff sempre

fffff

ffffff

+ sost. ped. / *Tonhalteped.*

(31)

tutta la forza, minaccioso e maestoso

fffff

fffff

(sostenuto pedal / *Tonhaltepedal*)

(32)

sub. ppp *)

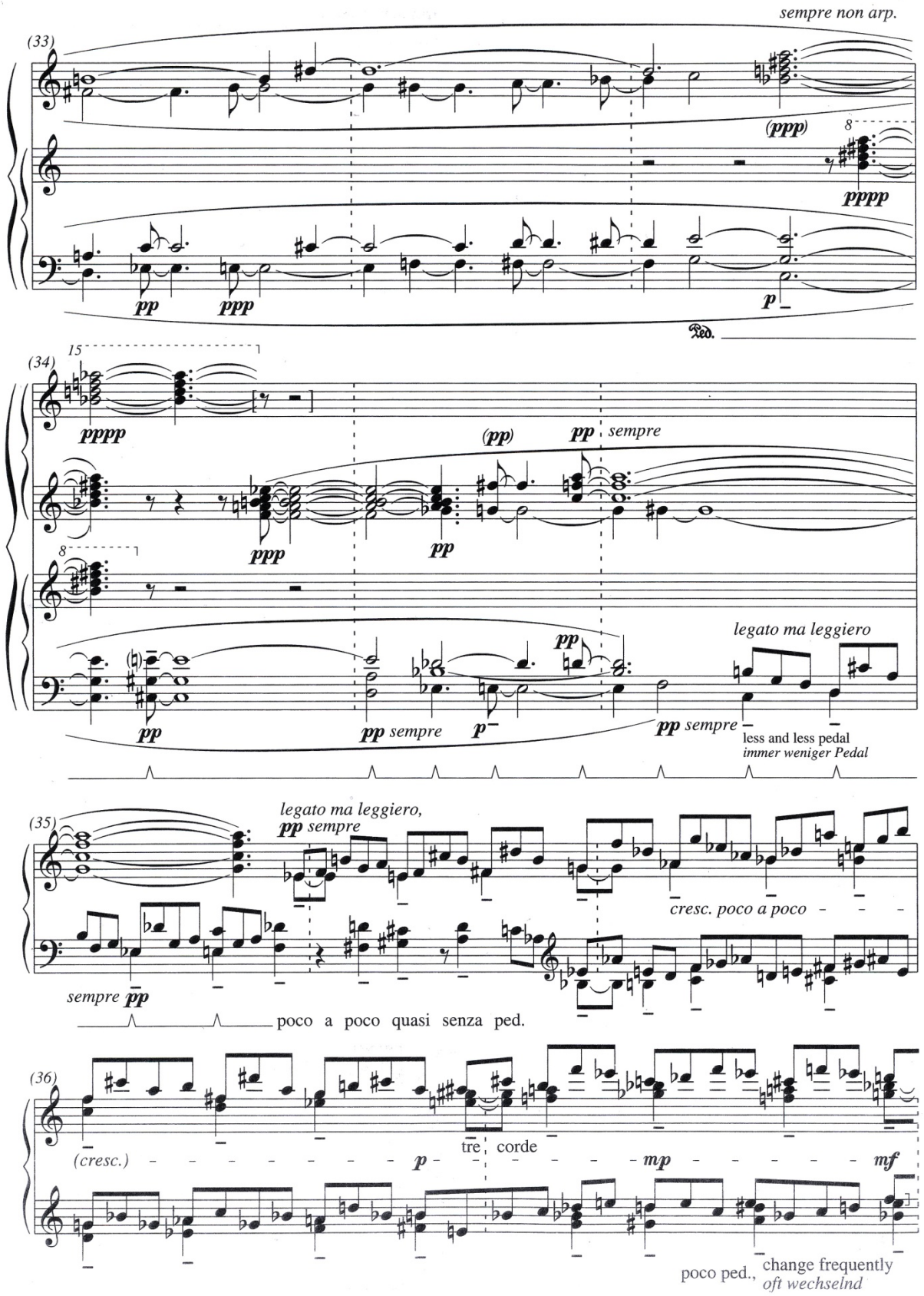
ffffff

sub. ppp *)

senza ped.
una corda

*) molto legato with change of fingering on the same key

*) *molto legato mit wechselnden Fingern auf derselben Taste*


sempre non arp.
(33)
(ppp)
pppp
pp
ppp
p
Ped.
(34)
pppp
(pp)
pp sempre
ppp
pp
pp
pp sempre
p
pp sempre
legato ma leggiero
less and less pedal
immer weniger Pedal
(35)
legato ma leggiero,
pp sempre
cresc. poco a poco
sempre pp
poco a poco quasi senza ped.
(36)
(cresc.)
p
tre corde
mp
mf
poco ped.,
change frequently
oft wechselnd

8

(37)

cresc. molto - - - - - - ff cresc. - - - - - - fff cresc. - - - - - -

8

15

(cresc.) - - ffff

sempre ffff tutta la forza

ffff minaccioso ruvido

Ped.

Ped.: change with each chord

Ped.: bei jedem Akkord wechseln

15

(38)

like a shadow

wie ein Schatten

ppp sub.

sempre non arp.

legato sempre

(39)

poco cresc. - - pp - - - p

mp

dim. p - - - -

sempre ffff

non arp.

(sempre ffff)

(40) pp dim. - - ppp mp ppp

una corda non arp.

sub. ppp pp ppp

(Ped. continue to change with each chord)
(Ped. weiterhin bei jedem Akkord wechseln)

(41) mp ppp pp p mp mf f

cresc. poco a poco - - - - - - - cresc. molto -

tre corde *)

(ppp) pp p mp mf f

(42) (cresc. molto) - - - ff più cresc. - - - - - ffff cresc. estremo - - ffffff

(43) fffffffff

p legato ma leggiero

quasi senza ped.

(44) pochiss. cresc. - - - mp cresc. poco a poco - - - mf -

*) While playing non legato slur the chords with the pedal, however without overlapping.

*) *Zwar non legato spielen, die Akkorde jedoch mit dem Pedal binden, aber ohne jede Überlappung.*

(45)

(cresc.) *f* cresc. molto

poco a poco ped.

(change frequently)
(stets wechselnd)

(46)

ff cresc. *fff* cresc. *ffff*

(poco a poco ped.)

legato sin al fine

ffff sempre

like bells, gongs, tamtams / *wie Glocken, Gongs, Tamtams*

sempre non arp.

(non arp.)

fffff

fffff

+ sostenuto pedal / + *Tonhaltepedal*

sempre ffff tutta la forza al fine

(47)

minaccioso maestoso

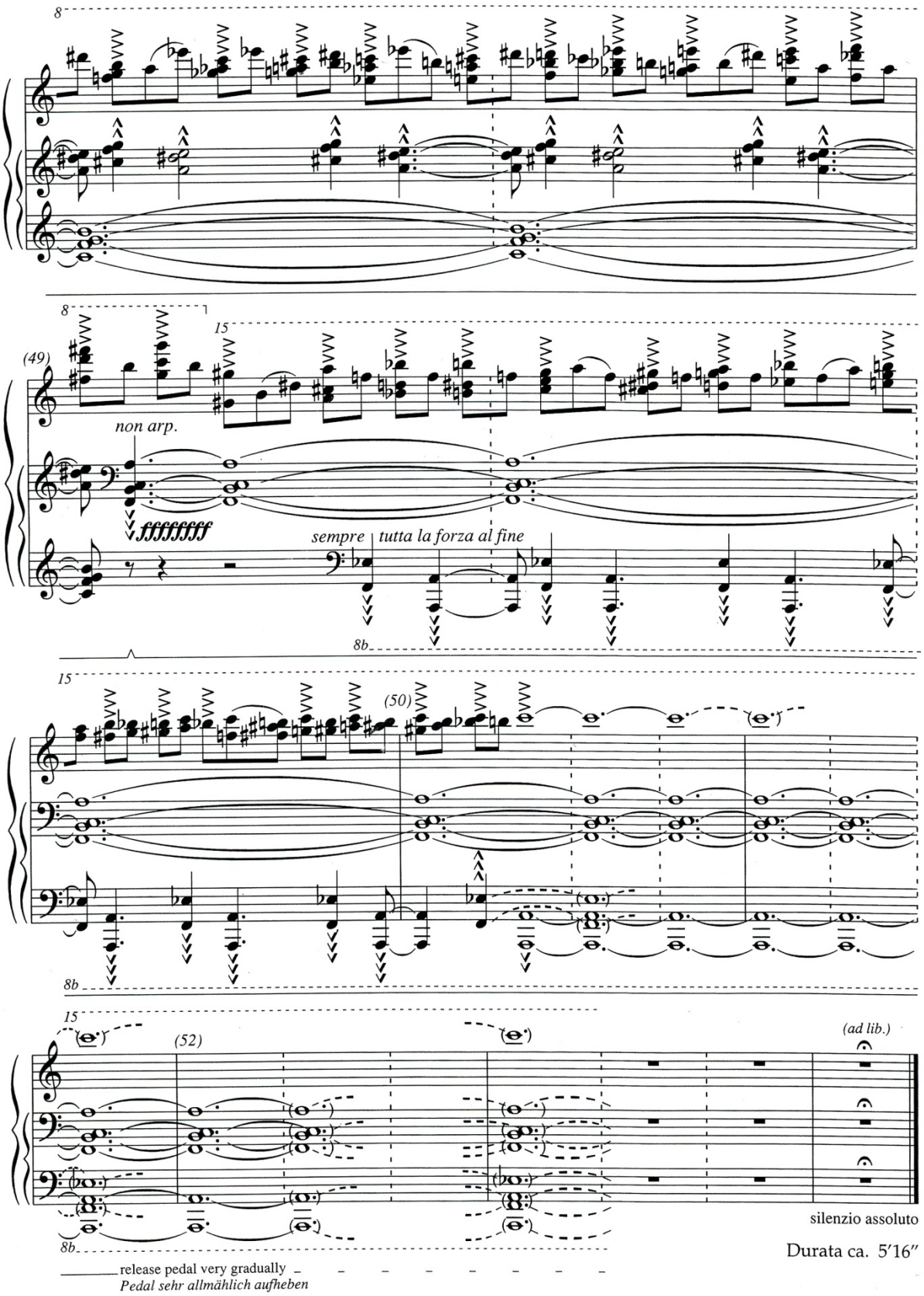
sempre fffff tutta la forza

(48)

cresc. al *ffffff tutta la forza, estremo*

ffffff

ffffff


8
(49)
non arp.
ffffffff
sempre tutta la forza al fine
8b
15
(50)
(52)
(ad lib.)
silenzio assoluto
Durata ca. 5′16″
release pedal very gradually
Pedal sehr allmählich aufheben