

TARTU ÜLIKOOI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

Koolimuusika õppekava

Heli Mõttus-Asson

UNO ARRO: AKORDIONIÕPETAJA JA METOODIK

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Kadri Steinbach, MA

Kaitsmisele lubatud.....

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2015

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. AKORDIONIÕPETUS EESTIS.....	6
1.1. Eesti akordioniõpetuse algusaastad.....	6
1.2. Akordioniõpetus G. Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis.....	7
1.3. Akordioniõpetus H. Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis.....	7
1.4. Akordioniõpetus Tallinna Riiklik Konservatooriumis.....	8
2. AKORDIONIÕPETAJA–METOODIK UNO ARRO.....	10
2.1. Uno Arro elulugu.....	10
2.2. Uno Arro pilliõpetamise meetodiliste tööde tutvustus.....	14
2.3. Uno Arro ja Leopold Vigla meetodikate võrdlus.....	16
3. UURIMISTÖÖ METOODIKA.....	19
3.1. Valimi ja taustainfo kirjeldus.....	19
3.2. Andmekogumismeetodid ja andmeanalüüs.....	20
3.3. Uurimise käik.....	20
4. ANKEETKÜSITLUSE TULEMUSED JA JÄRELDUSED.....	22
4.1. Järeldused.....	29
KOKKUVÕTE.....	32
KASUTATUD KIRJANDUS.....	34
LISAD.....	36
Lisa 1 Uno Arro õpilaste nimekiri	36
Lisa 2 Ankeetküsimustik.....	38
Lisa 3 Uno Arro meetodika.....	40
SUMMARY.....	86
LIHTLITSENTS.....	87

SISSEJUHATUS

Uno Arro on esimene kõrgharidusega akordionipedagoog Eestis. Peale Moskva Gnessinite nim. Muusikapedagoogika Instituudi lõpetamist 1960. aastal töötas ta 52 aastat (1960-2012) H. Elleri nim. Tartu Muusikakoolis akordioni ja bajaani, dirigeerimise ja teiste selle erialaga kaasnevate ainete õpetajana ning alates 1965. aastast kuni pensionile jäämiseni oli ta rahvapillide ainekomisjoni esimees.

Uno Arro tähtsus seisneb eelkõige terve põlvkonna õpetajate-akordionimängijate üleskasvatamises ning oma akordioniõpetuse metoodika väljatöötamises. Esimesena Eestis võttis ta H. Elleri nim. Tartu Muusikakoolis kasutusele valikbassidega akordioni. Erilised teened on Uno Arrol õpilaste huvi äratamisel akadeemilise akordioni vastu. Ta võrdsustas akordionirepertuaari mängu- ja viimistlustaseme teiste akadeemiliste pillidega. Uno Arro poolt juhendatavad õpilased on osalenud edukalt mitmesugustel vabariiklikel ja rahvusvahelistel festivalidel ja konkurssidel.

1987. aastal omistati Uno Arrole õpetaja-metoodiku nimetus. Tema käe all on lõpetanud 62 õpilast (Lisa 1 Uno Arro õpilaste nimekiri), kellest enamik on omandanud erialase kõrghariduse ja töötab tänaseni erinevates muusikakoolides ja muusikakõrgkoolides nii Eestis kui ka mujal. Uno Arro on osalenud arvukate erialaste konkursside ja ülevaatuste žüriide töös ja on üles astunud lektorina lastemuusikakoolide õpetajate vabariiklikel seminaridel. Ta on olnud aastaid H. Elleri nim. Tartu Muusikakooli juures tegutseva vabariigi lastemuusikakoolide õpetajate täienduskursuste juhataja ja on koostanud neli metoodilist uurimustööd, mis on kasutusele võetud õppematerjalina:

1. "Tüüpilistest vigadest akordionisti vasaku käe töös";
2. "Akordioni õpetamise metoodika loengukonspekt";
3. "Polüfoonilisest muusikast ja selle õpetamisest";
4. "Intellektuaalne faktor muusika tajumisel ja hindamisel".

Aastatel 1973-1979 oli Uno Arro Vabariikliku Akordionistide Orkestri dirigent. 1983. aastal moodustas ta aga H. Elleri nim. Tartu Muusikakooli õpilastest ja vilistlastest uue orkestri, mis tegutses kuni 2012. aastani. Suure osa orkestri poolt mängitud repertuaarist on dirigent Uno Arro ise seadnud ja see muusika on salvestatud viiele CD-plaadile. Ta on alates 2004. aastast Eesti Akordioniliidu auliige.

Kuna Uno Arro elutöö on olnud tähelepanuväärne ja see pole senini leidnud küllaldast kajastamist, on minu bakalaureusetöö **uurimisprobleem** sellest tulenevalt järgmine: kuidas on kujunenud Uno Arro akordioniõpetamise meetodika ning milles seisneb selle meetodika olulisus?

Töö **eesmärgiks** on Uno Arro meetodika kirjeldamine, analüüsimine, teiste meetodikatega võrdlemine ning tema kui õpetaja portreeterimine. Sellest lähtudes sean ka **uurimisküsimused**:

- 1) Missugune on akordioniõpetaja Uno Arro pilliõpetamise meetodika?
- 2) Mille poolest erineb tema meetodika eelnevatest?
- 3) Kas tema õpilased kasutavad sama meetodikat?
- 4) Milles seisneb Uno Arro tähtsus akordioniõpetajana?

Varasematest üliõpilastöödest on Eero Paltsepp 2008. aastal põgusalt käsitlenud Uno Arro tegevust akordioniõpetajana ja dirigendina oma Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia pedagoogilises lõputöös "Heino Elleri nimelise Tartu Muusikakooli rahvapilliosakonna akordioni erialaareng". Uuem uurimus (pedagoogiline lõputöö) pärineb aastast 2014 ja kuulub Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia magistrandile Margus Laugesaaarele ning kannab pealkirja "Akordioniõpetuse pedagoogilistest põhimõtetest Uno Arro koolkonnas". Kuid kumbki eelmainitud töödest ei anna ammendavat ülevaadet Uno Arro meetodikast ning ei võrdle seda teiste olemasolevate meetodikatega. Seetõttu arvan, et antud bakalaureusetöö võimaldab tutvustada Uno Arrot nii pedagoogi kui meetodikuna.

Oma bakalaureusetöö esimeses peatükis annan ma ülevaate akordioniõpetuse algusaastatest Eestis tervikuna. Kuna Uno Arro on üks Eesti akordioniõpetuse alusepanija, pean ma vajalikuks tutvustada konteksti, milles ta tegutses. Põgusalt kajastan ma ka akordioniõpetuse ajalugu G. Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis, H. Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis ja Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, mis on olnud Eestis ainsad kohad, kus saab akordionit õppida kõrg- ning keskerihariduse tasandil.

Teises peatükis käsitlen ma Uno Arro elulugu, tutvustan tema poolt koostatud metoodilisi töid ja võrdlen tema koostatud akordioniõpetuse metoodikat Leopold Vigla metoodikaga, mis oli eelmisel sajandil ainus kasutatav akordionalane õppematerjal Eestis.

Töö kolmas peatükk kirjeldab käesoleva bakalaureusetöö metoodikat, valimit, andmekogumis- ja andmeanalüüsimetodit.

Neljandas peatükis analüüsin ja teen kokkuvõtted Uno Arro endiste õpilaste seas läbiviidud ankeetküsitlusest, mis peaks andma täiendavat informatsiooni Uno Arro metoodikast ja temast endast pedagoogina. Tööle on lisatud õpetaja Uno Arro metoodika.

1. AKORDIONIÕPETUS EESTIS

Käesolevas peatükis annan ma ülevaate akordioniõpetusest ning -õpikutest Eestis, selle eesmärgiks on luua Uno Arro ning tema metoodika käsitlusele sobiv kontekst. Peatüki esimene osa keskendubki akordioniõpetuse algusaastatele Eestis, teistes alapeatükkides kirjeldan täpsemalt akordioniõpet andvaid kesk- ja kõrgharidusasutusi ning akordioniõppe ajalugu neis õppeasutustes.

1.1. Eesti akordioniõpetuse algusaastad

Eesti Vabariigis pandi süstemaatilisele muusikaharidusele alus 1919. aastal kui avati Tallinna ja Tartu Kõrgemad Muusikakoolid. Lastemuusikakoolid ja keskeriharidust andvad Tartu ja Tallinna Muusikakoolid avati peale II maailmasõda. (Välja 2008, lk 33)

Kuni 20. sajandi keskpaigani lihvisid eesti akordionistid oma mänguuskust iseõppimise teel. Professionaalne akordioniõpetus sai alguse 1940 aastate teisel poolel, kui Tartu ja Tallinna muusikakoolides loodi rahvapilliosakond koos akordioniõppega. Tallinna Riiklik Konservatoorium hakkas akordionistidele kõrgharidust andma 1962. aastal. (Niiholm 2007) Eesti akordionimängu koolkonna rajajaks sai erialalt viulimängija ja peamiselt puhkpilliorkestri dirigendina tegutsev Leopold Vigla (1900-1974). Koos esimeste õpilastega asus ta välja töötama oma akordioniõpetuse metoodikat. (Akordion nr. 2/99) Vigla polnud akordionit ise kunagi õppinud, küll aga õppis ta mõned aastad Peterburis Leopold Aueri juures viulit ning seetõttu põhines tema metoodika akordioni lõõtsa võrdlemisel viulipoognaga. (Tartu Muusikakool 90)

1960. aastal ilmus Leopold Vigla "Akordionimängu õpik", kus ta tõi laiemalt välja akordionimängu probleemid. Vastava kirjanduse puudumisel tugines autor A. Nikolajevi, G. Prokofjevi, J. Gati, J. Jampolski ja teiste klaveri- ja viulimängu käsitlevate teaduslike teoste põhialustele. Õpiku piiratud maht ei võimaldanud tal aga uurida kõiki akordionimängu probleeme. (Vigla 1960) Selle vea parandas Vigla 1963. aastal ilmunud "Akordionimängu põhialustes", mis oli mõeldud metoodiliseks materjaliks muusikakoolidele ja konservatooriumile. Ka siin toetus Vigla tuntud nõukogude pedagoogidele-metoodikutele: G. Kogan, A. Stojanov jt. eelpool nimetatutele. Erilist tähelepanu pööras ta selles õppematerjalis lõõtsatehnika küsimustele, sest leidis selle olevat vähe valgustatud probleemi. Vigla arvas, et akordionipedagoogide ülesandeks on, kuna pilli populaarsus suurenes, tõsta järjekindlalt akordionimängu taset. (Vigla 1963) Aastatel 1962-1974 valmis Viglal ja tema üliõpilastel ligi 20 akordionialast uurimust, mis täiendasid metoodilisi teadmisi ja uuendasid ka repertuaari (Niholm 2007).

1.2. Akordioniõpetus G. Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis

Tallinna Muusikakoolis (alates 1975 G. Otsa nim. Tallinna Muusikakool) alustas rahvapilliosakond tööd 1949. aastal ning peale akordioni õpetati seal veel kannelt, bajaani, balalaikat ja domrat. Samal aastal avati ka Tallinna Lastemuusikakool. Mõlemas õppeasutuses toimusid ühised vastuvõtukatsed. Sisseastumisavaldusi oli erineva vanuseastme ja tasemega soovijatel 91 ja kandidaadid pidid esitama omal käel kuulmise järgi omandatud nõudlikke klassikalise muusika seadeid: näiteks Oginski "Polonees", Hatšaturjani "Mõõkade tants" ja teised. (Välja 2008, lk 46) Tulemuste põhjal võeti algastmesse 4 ja keskastmesse samuti 4 õpilast. Osakonnas asutati nii eesti kui ka vene rahvapilliorkester. Akordioniõpetajaks valiti Leopold Vigla. (Akordion nr. 2/99)

Kuni iseseisvumiseni toimus õppetöö Tallinna Muusikakoolis üleliiduliste õppekavade järgi. Kuna erialane akordionirepertuaar polnud kättesaadav, tuli kasutada transkriptsioone peamiselt klaveripaladest. Kahjuks ei sisaldanud toleaeagsed õppekavad metoodilisi aineid. (Välja 2008, lk 46) 1950. aastate algus, kui kooli asus õppima Uno Arro jt., tõi Eestisse "sotsialistliku realismi", mis

pidas mõningaid instrumente liiga läänelikeks. Nende pillide hulka kuulus kahjuks ka akordion ning õpilastel, kes akordionit õppisid, soovitati kasutusele võtta bajaan. Koos Stalini surmaga (1953) see periood lõppes. Esimesed akordionistid lõpetasid kooli 1953. aastal (Juta Bock). 1955 lõpetas Uno Arro ja astus samal aastal Moskva Gnëssinite nim. Instituuti, kus tema õpetajaks sai Aleksei Onegin. 1958. aastal sai diplomi Venda Tammann ning hilisematel aastatel Heinrich Annion, Vello Karu, Heldur Jakon jt. Kuna Tallinna Muusikakooli lõpetajate mängutase oli tugev, anti neile 1962. aastal võimalus Tallinna Riiklikus Konservatooriumis Leopold Vigla juhendamisel õppida akordioni eriala. (Akordion nr. 2/99)

1.3. Akordioniõpetus H. Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis

Tartu Muusikakoolis (Heino Elleri nimi omistati koolile 1971) võeti esimesed akordionistid rahvapilliosakonda, kuhu kuulusid veel mandoliin ja kromaatileine kannel, vastu 1945. aastal. Esimeseks akordionipedagoogiks sai Voldemar Koch, kes oli omandanud kutselise hariduse Tartu Kõrgemas Muusikakoolis viiuli-, orel- ja bajaaniklassis. Koch lähtus akordioni õpetamisel eelpoolnimetatud pillide tehnika meetodikast. Akordionirepertuaari rikastas Koch erinevate pillide seadetega. Kuna ta töötas Vanemuise teatri orkestris, oli tal juurdepääs sealsele noodikogule. (Paltsepp 2008) 1950. aastal sai kooli teiseks õpetajaks samal aastal lõpetanud Anatoli Žukov. Akordioni- ja bajaaniklassi töö kohta on andmed aastani 1958 võrdlemisi lünklikud.

Kuni 1959. aastani kuulus rahvapilliosakond Tartus klaveriosakonna juurde ja sellest ajast on protokollides kirja pandud peamiselt eksamikavad ja õpilaskontsertide arutelud, milledest võis lugeda, et akordioni-bajaaniklassi õpilaste mängutase on madal ja lõõtsatehnika pole rahuldav (Arro 1994, lk 55). Riigieksamite tulemuste kokkuvõttes märgib professor Vladimir Alumäe, et rahvapillide eriala lõpetajail on muusika ja stiili tunnetamine nõrgem kui teiste erialade lõpetajail. Alates 1958. aastast hakkavad akordioni-ja bajaaniklassil toimuma iseseisvad koosolekud ja kontserdid, algavad loengud õpilastele rahvapillide meetodikast eesmärgiga ühtlustada meetodikat ja nõudeid. (ibid, lk 55) 1960. aastal tuli Tartu H. Elleri nim. Muusikakooli akordioni ja dirigeerimise õpetajaks tööle äsja kõrgkooli lõpetanud Uno Arro. Samal aastal loodi eelpool

nimetatud koolis rahvapillide osakond ja ainekomisjon (esimees A. Žukov ja aastast 1965 Uno Arro) ning toimus kaadrivahetus, mille käigus tuli Kochi asemel tööle Leedu Riiklikus Konservatooriumis kõrgharidust omandav akordioniõpetaja Elle Käppa. (Välja 2008, lk 53)

1.4. Akordioniõpetus Tallinna Riiklikus Konservatooriumis

Peale II maailmasõda arenes akordioniõpetus jõudsalt ja tekkis vajadus sellealase kõrghariduse järele. Toonane Tallinna Riikliku Konservatooriumi rektor Eugen Kapp taotles küll luba avada 1962/1963 õppeaastast dirigeerimise ja rahvapillide kateeder puhkpillide ja rahvapillide erialale, kuid tema palvet ei rahuldatud. (Välja 2008, lk 57) Siiski võeti kaugeõppeosakonda vastu Venda Tammann, Heinrich Annion, Vello Karu, Heldur Jakon ja statsionaari Endel Jukk. Kuna akordion polnud konservatooriumi juhtkonna poolt eriti soovitud, muutus pilli erialaaine peatselt fakultatiivseks (ibid, lk 58).

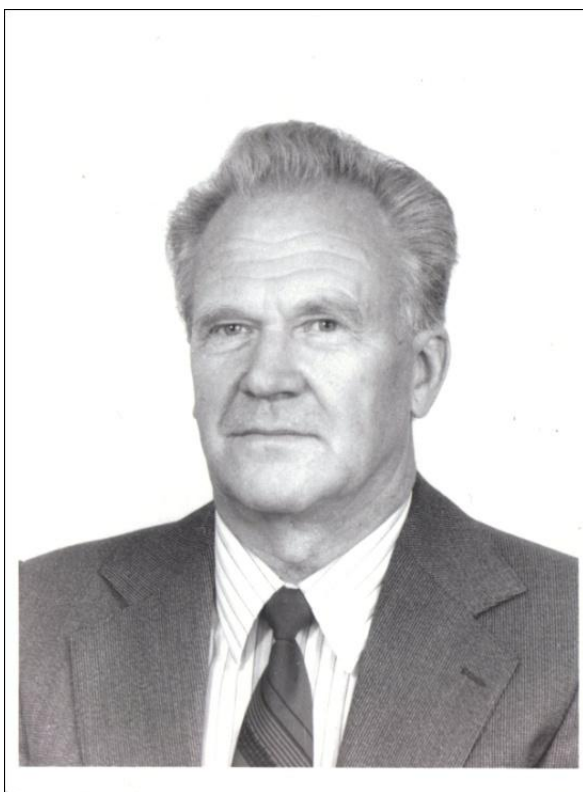
Tallinna Riikliku Konservatooriumi puhkpilliorkestri dirigeerimise ja akordioni eriala lõpetajaid jagus aastatesse 1968-1973. Seoses Leopold Vigla surmaga katkes õppeasutuses ka akordionalane tegevus praktiliselt peaaegu 30 aastaks. Akordionit sai nüüd õppida lisapillina koorijuhtide ja muusikapedagoogika eriala juures. Õpetajaks oli Vigla õpilane Igor Nikitin ning üheks edukamaks lõpetajaks oli tollal Henn Rebane. Edaspidi oli akordioni eriala jätkamine kõrgkoolis võimalik kuni 1990. aastate alguseni peamiselt Vene NFSV-s ja Leedus. (Välja 2008)

Eesti taasiseseisvumine 1991. aastal võimaldas aga juba õpinguid Soome ja Taani akadeemiates. 2002. aastal mõjutatuna kõrgkooli õppekavade uutest arengusuundadest avati Muusikaakadeemia Tartu filiaalis uuesti akordioniõpe, kus akordioniõpetajaks sai Uno Arro õpilane Külli Möls, kes oli 2000. aastal lõpetanud Soomes Sibeliuse Akadeemia. (Välja 2008)

2. AKORDIONIÕPETAJA-METOODIK UNO ARRO

Teises peatükis tutvustan ma kõigepealt Uno Arro elulugu ja annan ülevaate tema kujunemisteest akordionipedagoogiks. Seejärel tutvustan ma põgusalt Uno Arro metoodilisi uurimistöid ning lõpuks võrdlen Uno Arro ja Leopold Vigla metoodikaid.

2.1. Uno Arro elulugu



Pilt 1. Uno Arro (1994), pilt pärineb tema erakogust

Uno Arro eluloolised andmed pärinevad 2007. aastal Kadri Semilariski intervjuust Uno Arroga, mis on üles kirjutatud aastaraamatusse "Heino Elleri nimeline Tartu Muusikakool 90" ja 2009.aastal Tartu Laulupeomuuseumis Valli Ilviku poolt läbiviidud intervjuust Uno Arroga pealkirja all "Kes sa oled...?", mille videolindistus asub Tartu Linnamuuseumi arhiivis (TM 3280:3/1,2) ning käesoleva bakalaureusetöö autori intervjuust Uno Arroga (22.12.2014).

Uno Arro sündis 5. novembril 1934. aastal Jõhvi vallas Puru külas. Armastuse muusika ja akordioni vastu sai Uno oma isalt, kes oskas mängida lõõtsa ja tuubat, mida ta praktiseeris kohalikus puhkpilliorkestris ja emalt, kes oskas mängida kitarri. Uno esimesed kokkupuuted akordioniga toimusid erinevatel koosviibimistel ja pidudel, kus oli tavaks musitseerida ning kuhu isa poja tihtipeale kaasa võttis. Muusikat õppima hakkas ta kuulmise järgi omal käel ning oma esimesed teadmised noodiõpetusest sai ta ühelt klaveriõpetajalt. Esimese akordioni aga kinkis 9-aastasele poisile tema isa. (Semilariski 2007, lk 80) Uno Arro haridustee sai alguse Puru 6-klassilises koolis, toona kohustusliku seitsmenda klassi lõpetas ta Jõhvi 7-klassilises koolis, millele järgnes Tallinna Töölisnoorte Keskkool kaheksanda klassiga. Paralleelselt põhikooliga õppis ta ühe aasta Tallinna Lastemuusikakoolis, sooviga oma teadmisi noodiõpetuses täiendada. Uno Arro akordioniõpetajaks oli dirigent, pedagoog ja viulimängija Leopold Vigla, kes oli sel ajal ainus tunnustatud akordioniõpetaja Eestis. (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

1951. aastal astus Uno Arro Tallinna Muusikakooli (praegune G. Otsa nim. Tallinna Muusikakool), kuhu polnud küll suur konkurss, kuid eelisjärjekorras võeti vastu sõjaväest tulnud noori. Nii soovis id lisaks 16-aastasele Uno Arrole akordionit õppima tulla kolmekümnele lähenevad huvilised. Temaga samal aastal lõpetasid Tallinna Muusikakooli palju nimekaid muusikuid: Heli Lääts, Els Roode, Neeme Järvi jne. Tõllal ei leidnud akordion, mida peeti läänelikuks pilliks, erilist poolehoidu ning õppida oli seda instrumenti võimalik ainult muusikakoolide rahvapillide osakonnas. Algusaastatel puudusid akordioni õpetamisel ühtsed nõuded ja õppekavad, mängukavva kuulusid heliredelid, etüüdid ja palad. Üleliidulised täpsustatud programmid tulid hiljem. Rahvapilliosakonnast eraldati akordion 1992/93. õppeaastast, kuna leiti, et akordion on küll rahvalik pill, kuid mitte rahvapill. (Semilariski 2007, lk 81)

Muusikakooli õpingute ajal mängis Arro džässansambli "Metronoom" koosseisus, mis alustas oma tegevust 1952. aastal. Mängiti põhiliselt svingmuusikat, mida juhendaja ja klarnetist Aleksander Rjabov raadiost kassetile lindistas ja millest ta hiljem oma ansamblile seade tegi. Huvist uuema

muusika vastu käisid ansambli liikmed kinos mitmeid kordi samu filme vaatamas, et kuulnud muusikat meelde jätta. Sellist tohutut tööd tehti suurest entusiasmist. Ansambli koosseisu kuulusid veel Teas Kipsoo (flööt), Hillar Kareva (kontrabass), Kalju Terasmaa (löökriistad ja kitarr), Aino Lõhmus (solist) ning hiljem Heli Lääts. Kuna jazzmuusikat sellel ajal ei tunnistanud ega lubatud mängida, toimusid ansambli proovid kinniste uste taga. Esinemisi praktiliselt ei toimunud ning koos muusitseeriti teiste sarnast muusikat viljelevate ansamblitega vaid kinnistes klubides. Uno Arro lahkus ansamblist peale Tallinna Muusikakooli lõpetamist, sest ta suundus edasi õppima Moskvasse. (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

Kuna Uno Arro teavitas oma erialaõpetajat Leopold Viglat, et jätkab akordioniõpinguid kõrgkoolis, soovitas pedagoog seniselt klahvidega pillilt tal üle minna nuppakordionile. Isa materiaalsel toetusel ostis Arro endale heakõlalise 6-realise *Dallape* ning koos erialaõpetajaga "leiutasid" nad sobiva metoodika puudusel ise sõrmestuse. Uno Arro hindas Vigla metoodikat, kuna pedagoog pööras suurt tähelepanu õigele fraseerimisele, mis suuresti sõltus nii lõõtsa- kui ka poognavahetusest. Leopold Vigla akordioniõpetuse metoodika lähtus peamiselt viuli eripärast. Ainus etteheide Arrol oma õpetajale oli see, et pedagoog ei märganud, kui õpilane oma käe Rahmaninovi cis-moll prelüüdiga "üle mängis". Õpetaja lubas harjutamist jätkata seni, kuni käsi polnud enam võimeline paistetuse ja valu tõttu mängima. Pedagoogi väheste metoodiliste teadmiste tõttu tekkinud põhjustel polnud Arrol võimalik pühenduda solistikarjäärile. (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

1955. aastal, peale Tallinna muusikakooli lõpetamist, astus Uno Arro üldkonkursi alusel Moskva Gnossinite nim. Instituuti, kus tema õpetajaks sai bajanist, pedagoog ja dirigent Aleksei Onegin. Õpingute ajal osales ta mitmetel konkurssidel ja rahateenimise eesmärgil töötas kuni kooli lõpetamiseni hotell "Leningradskaja" (mis oli mõeldud ainult välismaalastele) estraadiansambelis. Ansambel mängis nädalas kuuel päeval ja neli tundi järjest, esinejad kandsid ülikondi, valget särki ja kikilipse. Palk oli tolle aja kohta normaalne – 90 rubla kuus. Esitati peamiselt kergemuusikat. (Ilvik 2009)

Ka Moskva instituudis puudus tollal akordioniõpetuses arvestatav metoodika. Räägiti küll muusikast, kuid tehnilised probleemid jäid paraku tudengi enda kanda (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014). Kolmandal kursusel sai Uno Arro võimaluse spetsialiseeruda dirigeerimise suunale, sest haige käsi ei võimaldanud tal enam keskenduda kontserttegevusele solistina. Püstitatud eesmärgid varisesid küll kokku, kuid Uno Arro tugev iseloom aitas sellest raskest olukorrast välja.

(Semilarski 2007, lk 82) Dirigeerimise riigieksami sooritas Uno Arro 1960. aastal Üleliidulise Raadio rahvapilliorkestriga, lisaks tegi ta ka akordionieksami ning lõpetas Moskva Gnessinite nim. Muusikapedagoogika Instituudi dirigendi, akordioni ja selle eriala tsükli ainete õpetaja kvalifikatsiooniga. Seega sai temast esimene kõrgharidusega akordioniõpetaja Eestis. (Välja 2008, lk 92)

Peale instituudi lõpetamist suunati Arro Tallinnasse rahvapilliorkestri juhiks. Sellega polnud aga rahul toonane Tartu Muusikakooli direktor Aleksandra Sarv, kelle arvates vajas tema juhitud kool head ja kõrgharidusega pedagoogi. Suunamine tehti ümber ja Uno Arro sai Elleri-kooli kauaaegne õppejõud. Uno Arro sooviks oli tuua Eestisse valikbassidega pille ja tema initsiatiivil tellis H. Elleri nim. Tartu Muusikakool 1983. aastal Leningradi tehase "Krasnõi Partisan" 2 konvertertüüpi (bassipoleel on ümberlülitamisel 2 erinevat süsteemi: standardbassisüsteem ja meloodiabassisüsteem) kontsertakordionit "Leningrad", tänu millele avardus repertuaarivalik ja polüfooniliste palade esitamine täpsus. (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

Uno Arro eduka pedagoogitöö tõestuseks on tema õpilased Külli Kudu ja Signe Vainu lõpetanud Soome Sibelius Akadeemia ja Sirje Mõttus ning Reet Laube Taani Kuningliku Muusikaakadeemia (Välja 2008, lk 93). Uno Arro on osalenud arvukate erialaste konkursside ja ülevaatuste žüriide töös (rahvusvaheline akordionistide konkurss Limbažis 1993, vabariikliku akordionistide konkursi žürii esimees Tallinnas 1994 jne.). Ta on üles astunud lektorina lastemuusikakoolide õpetajate vabariiklikel seminaridel (meistrikursused Alatskivil 1995, meistrikursused Luunjas 1996 jne.).(suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

1983. aastal moodustas Uno Arro H. Elleri nim. Tartu Muusikakooli õpilastest ja vilistlastest orkestri, mis on esinenud nii Eestis kui ka väljaspool (1991 kontsertreis Rootsis, 1995 Taanis). 1996 saavutas orkester Kopenhaagenis toimunud rahvusvahelisel orkestrite konkursil Artistic klassis 4. koha (osalenud orkestreid oli 18) ja firmalt "Hohner" eripreemia, kui Ida-Euroopa parim orkester. 1998 pälvis orkester diplomi Innsbruckis rahvusvahelisel akordionifestivalil. (Välja 2008, lk 93) Orkester tegutses kuni 2012. aastani ja tema poolt mängitud muusika on salvestatud viiele CD-plaadile aastatel 1999, 2000, 2002, 2004 ja 2009. Paljud orkestri repertuaaris olevad palad on dirigent ise seadnud ja nendega rahvusvahelist tunnustust leidnud. (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

Uno Arro põhimõtteks on olnud: *"Ükskõik, mis eriala inimesega on tegu, kõige tähtsam on, et ta teeks oma tööd innu ja armastusega ning võimalikult hästi. Põhiline on leida oma tugevam kül, arendada seda, areneda ise ning armastada tööd, mida teed."* (Semilarski 2007, lk 80)

2.2. Uno Arro pilliõpetamise metoodiliste tööde tutvustus

Õpetaja isik on õpetamisel väga oluline, sest õpilased hindavad kõrgelt õpetajat, kes annab huvitavalt oma ainet, respektseb õpilase ideid, on abivalmis ja julgustab raskusi ületama. Hoolimata ümbritsevast keskkonnast võib õpilane taolistele pedagoogidele alati kindel olla. Õpetaja ja õpilase tegevus realiseerub erinevates õppemeetodites, mis kujutab endast võtete süsteemi organiseerimaks õppetegevust, et saavutada püstitatud eesmärgid ja lahendada kindlaid ülesandeid. (Valgmaa&Nõmm 2008)

Uno Arro on kirjutanud kolm uurimistööd ja koostanud akordioniõpetuse metoodika loengukonspekti, millest võib teha järeldusi tema metoodiliste tõekspidamiste kohta. Kõikide uurimistööde ja metoodika loengukonspekti käsikirjaline materjal on Uno Arro valduses. Oma bakalaureusetöö lisas esitan ma Uno Arro nõusolekul tema akordioniõpetuse metoodika (Lisa 3), mis seni oli vaid käsikirjaline. Järgnevalt annangi ülevaate Arro uurimustöödest ning metoodika põhialustest.

Oma uurimistöös "Tüüpilistest vigadest akordionisti vasaku käe töös" arutleb autor, miks jääb akordionisti vasaku käe töö paremast käe omast tagasihooldlikumaks. Põhjuseks toob ta esile:

1. algne noodiõpetus on parema käe keskne;
2. heliredeleid mängitakse bassides kindla skeemi alusel, seega mehhaaniliselt, mis takistab kogu klaviatuuri korralikku tundmist;
3. tihti on vasaku ja parema käe koostöö puudulik, sest alahinnatakse vasaku käe partii (kuigi tema kanda jääb nii rütm, harmoonia kui ka mõnikord meloodia) tähtsust; nootides pole sageli märgitud bassi štrihhe ja see nõuab õpetajalt puuduva lünga täitmist; saade peab aitama välja tuua meloodia karakterit ja ei tohi pidurdada pala üldist liikumist; meloodia esitamisele peab kaasama ka sobiva löötsatöö;

4. ülitähtis on harjutamine õige suurusega pilliga, mis vastaks õpilase füüsilistele eeldustele, liiga suur pill takistab normaalset vasaku käe tööd; mängu mugavus oleneb klaviatuuri kaldest; töö autor on arvamusel, et ainuõiget vasaku käe heliredeli sõrmestust pole olemas, vastavalt oma sõrmede pikkusele peaks leidma sobivama variandi. (Arro 1982)

Väga südamelähedane teema Uno Arro jaoks on alati olnud polüfooniliste palade õige esitus, millest räägib ka tema uurimistöo "Polüfoonilisest muusikast ja selle õpetamisest". Töö autor manitseb pedagooge ettevaatusele kasutamaks 18. sajandi polüfooniliste palade seadeid akordionile või bajaanile, kuna teoste originaale on redigeeritud kahekordselt. Näiteks lisatakse heale klaveriredaktsioonile, mida iseloomustab dünaamika, tempo jne. märkide vähene kasutus (omane tolleaegsele muusikale), ohtralt omapoolseid täiendusi, mis ei vasta 18. sajandi muusika karakterile. Uno Arro arvab: "*Iga mängija tunnetab muusikat väikeste erinevustega ja nooditeksti tuleks märkida ainult põhiline dünaamiline plaan*" (Arro 1981).

Alati peaks akordioni-bajaani seadeid võrdlema klaveriredaktsioonidega. Bachi orelimuusika põhineb kõlade kontrastsel vastandamisel, see aga ei tähenda, et Bachi muusikas puuduvad järkjärgulised üleminekud pianost fortresse. Samuti ei maksa liialdada registrite vahetustega ning diapasoni pikendamise eesmärgil tuleks kasutada ainult sarnase tämbriga registreid. "*Tuleb säilitada vanale muusikale stiilsed jooned ja ühtlasi suure taktitundega kasutada ka kaasaegsete muusikainstrumentide võimalusi*" (Arro 1981)). Suurim viga vanade polüfoonia palade interpreteerimisel on veendumus, et mängitav teos peab olema akadeemiline ja kiretu. Vaidlused on käinud ka Bachi teoste esitamise tempode üle, kas peaks interpreteerimisel olema metro noomiliselt täpne või tunnetama tempot vabalt. Uno Arro peab õigeks Albert Schweitzeri seisukohta: esimestes taktides võetud tempo võiks püsida muutumatuna suuremas osas teoses, küll aga on võimalikud väikesed rubatod. Arvestama peab, et enamus pala tempo terminitest tähendasid tollal pala karakterit, mitte tempot (näiteks allegro all mõisteti toona aktiivset ja elurõõmust, mitte kiiret tempot). Alati peaks lähtuma muusikast, mis ise dikteerib meile pala esitamise kiiruse. Uno Arro annab ka laialdase ülevaate Bachi aegses muusikas kasutatavatest melismidest, millest järeldub, et kõik melismid v.a. mordendid algavad ülemise abinoodiga ja neid tuleb mängida antud episoodi tonaalsuse diatoonilistel astmetel. Kohati on Bach rikkunud ka tolleaegset traditsiooni ja kaunistused märkide asemel nooditeksti väljakirjutanud.

Oma kolmandas uurimistöös "Intellektuaalne faktor muusika tajumisel ja hindamisel" keskendub Arro muusikale kui väljenduslikule kunstile, mis mõjub inimestele erinevalt ja sõltub inimese naturist ning tema intellektuaalsetest ja emotsionaalsetest omadustest. Töö autor väidab, et mõistuslik kuulamine süvendab muusikast arusaamist, kuid liigne muusika mõtestamine kahjustab muusika tajumist. Ta leiab ka, et muusikast saavad aru palju rohkem need, kes suudavad muusikalisi muljeid mõtestada ning kõige täiuslikumalt saab muusikat tajuda see inimene, kellel valitseb emotsionaalne ja intellektuaalne tasakaal. "*Mõistus ei tohi surmata emotsioone ja emotsioonid mõistust*". (Arro 1983)

2.3. Uno Arro ja Leopold Vigla metoodikate võrdlus

Käesolevas alapeatükis otsin ma erinevusi ja sarnasusi kahe akordioniõpetaja Leopold Vigla ja Uno Arro metoodikates. Uno Arro metoodika lisan ma ka autori nõusolekul oma uurimustöö lisasse 3. Samuti toetun ma selles alapeatükis Uno Arro poolt antud intervjuule (07.04.2015).

1963.aastal ilmus Leopold Vigla "Akordionimängu põhialused", kus autor tunnistab, et akordionimängu probleeme on senini uuritud võrdlemisi vähe ja oma raamatuga loodab ta seda viga parandada. Noor pedagoog Uno Arro tutvus raamatu ilmudes oma endise õpetaja poolt kirjapandud metoodikaga ja leidis, et olemasolevas töös on veel vajakajäämisi. Kasutades Moskvast saadud teadmisi ja tõdedes, et akordion ise on teinud kaasajal läbi suure arengu, hakkas ta kirja panema enda kogemustele toetudes oma akordionimängu metoodikat.

Peamise erinevuse kahe metoodika vahel on dikteerinud aeg. Uno Arro, kes oli Moskvast tutvunud ja ka ise mänginud kaasaegsete valikbassidega pillidel, soovis uusi instrumente tutvustada ka Eestis. Tema metoodika üks osa peatubki kaasaegsete kontsertpillide ja valikbassidega (baritonbassid, meloodiabassid) pillide ehitusel ja eelistel. Eraldi teemana käsitleb ta, kuidas hakkama saada valikbassisüsteemiga pillide õpetamise iseärasustega. Teooriat praktiseerima asus Uno Arro 1981. aastal, kui ta palus pillimeister Kalju Saarniidul ehitada ümber 80-bassiline "Weltmeister". Sellel pillil tutvusid õpilased esimest korda uue süsteemiga ning lõpukavadesse ilmus nõue esitada 2 pala

valikbassidega pillil. Kahe aasta pärast kuulusid kooli inventari hulka juba 2 uut "Leningradi", mis olid ümberlülitatavad pillid. Veel selgitab Uno Arro nii nelja kui ka viie kooriga pillide parema käe klaviatuuri registrite levinumaid märgistusi ja registrite kõla ulatust ning nii standardbassi-süsteemiga kui ka valikbassidega pillide vasaku käe registrite märgistust ja neile vastavaid kõlasid.

Erinevalt Viglast tutvustab Uno Arro põhjalikult akordioni arengu ajalugu. Ta kirjeldab lõõts-pillidele eelnenud sama helitekitamise printsiibiga erinevaid pille ja samuti lõõtspilli enda arengut. Uno Arro tutvustab oma metoodikas ka Jaapanist pärinevat Suzuki instrumendiõpetuse meetodit, mille puhul õppimise aluseks on muusika kuulamine ja kus lapsed alustavad pillimänguga ilma noote tundmata juba 3-aastaselt matkides ja korrates õpetaja poolt esitatut. Uudse meetodi ja selle kasutamise võimalustega akordioniõpetuses tutvus ta 1988. aastal Kerava linnas, Soomes, kus toimus rahvusvaheline akordioniõpetajate seminar.

Eraldi peatüki pühendab ta akordioniseadete tegemisele. Ta õpetab, kuidas kohandada štrihhe ja milliseid registreid valida, et saada originaalile lähedane tämber ning millised võimalused on akordionil harmoonia ja meloodia seadmisel. Erinevalt Viglast tuleb Uno Arro metoodikas juttu ka õpetaja autoriteedist, mille määravad ära armastus oma töö ja õpilaste vastu, erialane ja pedagoogiline kõrge kvalifikatsioon, printsiipiaalsus ja ühiskondlik reputatsioon ning mida Uno Arro ise peab pedagoogitöös väga oluliseks.

Kui Vigla metoodika annab ülevaate akordionisti psüühilistest ja füüsilistest eeldustest, kuhu kuuluvad õpilase sisemine kuulmine, mälu, kontsentratsioon, mõtlemine, emotsionaalsus, tahe, rütmitunne jne., siis Uno Arro selgitab, mille poolest erinevad erineva temperamentitüübiga õpilased üksteisest ja kuidas õpilaste temperamentitüüpi määrata. Samuti võrdleb ta andekust meisterlikkusega ja uurib, kuidas pedagoog peaks individuaalselt õpilasele lähenema.

Vigla pöörab oma metoodikas tähelepanu erinevate stiilide (klassitsism, romantism, modernism jne.) mõistetele ja nende stiilide omapärale, Uno Arro aga õpetab, kuidas lapsed hakkaksid mõistma instrumentaalmuusikat. Ta peab kõige tähtsamaks asjaolu, et lapsed õpiksid muusikat kuulama ja seda läbi elama, ainult nii on võimalik tabada muusikas peituvat karakterit ja meeoleolu. Uno Arro nendib, et mida rohkem on laps muusikaliselt arenenud, seda vähem kasutab ta nägemismeele osa muusika tunnetamisel. Uudsenä oma metoodikas õpetab Uno Arro, kuidas hakkama saada

probleemse teemaga: käte rütmiline iseseisvus ehk oskus ühendada erinevaid rütmifiguratsioone (duool ja triool, kvintool ja duool jne.).

Akordionimängus kasutatavaid põhilisi mänguvõtteid ehk štrihhe käsitlevad pedagoogid võrdlemisi sarnaselt. Uno Arro lisab juurde veel vaid prof. Braudo poolt koostatud selgitava tabeli, mis aitab štrihhide pikkustest paremini aru saada, samuti paneb ta kirja kaasaegses akordionimuusikas kasutatavate lõõtsaštrihhide märgistamise süsteemi.

Paljudes teemades on mõlemad autorid ühisel arvamusel. Nii Vigla kui ka Arro metoodikatest leiame teemad: kuidas õpetada algajaid ja edasijõudnuid ning milline peaks olema tunni ülesehitus. Uno Arro lisab sellele teemade ringile veel õpilase iseseisva harjutamise metoodika ja annab nõu pedagoogile tööplaani koostamisel ja repertuaari valimisel. Leopold Vigla aga jagab teadmisi, kuidas laiendada õpilase silmaringi, kuidas kasvatada tema töövõimet ja professionaalseid omadusi ning kuidas organiseerida tema kodust tööd.

3. UURIMISTÖÖ METOODIKA

Käesolevas peatükis annan ma ülevaate oma uurimistöõ valimist, töös kasutatavast uurimis-meetodist ja andmeanalüüsimetoditest.

3.1. Valimi ja taustainfo kirjeldus

Minu kvalitatiivse uurimistöõ populatsiooniks (koguarv 62) olid kõik Tartu H. Elleri nimelise Muusikakooli lõpetajad, kes õppisid nimetatud koolis Uno Arro juures aastatel 1960-2012. Valimi koostamise meetodiks sai mugavusvalim, kus ma lähtusin lihtsa kättesaadavuse ja uuritavate koostöövalmiduse põhimõttest (Õunapuu 2014). Valimi mahuks kujunes 36 ning see arv selgus eelküsitluse käigus.

36-st küsitlervast vastas elektronposti teel 21 ja kirja teel 6 inimest (75%). 27-st vastajast oli 24 naist ja 3 meest, kelle vanused jäid vahemikku 28-84 aastat. Neist 4-1 oli omandatud kesk-eri haridus, 2-1 kesk-eri ja kutseharidus ning 21-1 kõrgharidus.

Muusikaõpetajana ja muusikaga tegelesid õppeaastal 2014/2015 22 vastanut ja muu tegevusala kasuks olid otsustanud 5 inimest. Akordioniõpetajana polnud kunagi töötanud ainult 2 vastanut, teiste ankeetküsitlusele vastajate tööstaaž oli järgmine:

üle 20 aasta	üle 15 aasta	üle 10 aasta	üle 5 aasta	kuni 5 aastat
10	4	2	5	4

Tabel 1. Ankeetküsitluses osalenute tööstaaž

Kõige pikem akordionipedagoogi tööstaaž (49) kuulus ühele vastajale. 10 küsitletavat oli akordionioõpetajana töötanud üle 20 aasta, 4 üle 15 aasta, 2 üle 10 aasta, 3 üle 5 aasta ja 4 vastanut oli lastele akordionit õpetanud alla 5 aasta.

Ankeetküsitluses osalejad (27) olid H. Elleri nimelise Muusikakooli lõpetanud vastavalt:

Lõpetamise aasta	1960-1965	1966-1970	1971-1975	1976-1980	1981-1985	1986-1990	1991-1995	1996-2000	2001-2005	2006-2010
Lõpetajaid	1	4	2	3	3	4	4	3	2	1

Tabel 2. Ankeetküsitluses osalejate koolilõpetamise aastad

Tabel näitab, et antud ankeetküsitlusele vastanud inimesed on lõpetanud akordionioõpingud Uno Arro juures erinevatel aastatel läbi tema pedagoogiks oldud aja.

3.2. Andmekogumismeetodid ja andmeanalüüs

Kuna minu uurimistöö eesmärgiks on Uno Arro meetodika kirjeldamine ja analüüsimine, teiste meetodikatega võrdlemine ning tema kui õpetaja portreeterimine, siis valisin esimeseks andmekogumismeetodiks poolstruktureeritud ja struktureerimata intervjuu, mis aitab mul uurida küsimustikuga kättesaamatuid valdkondi. Teiseks töö andmekogumismeetodiks on minu poolt koostatud ankeetküsitlus (Lisa 2), milles on nii suletud, valikvastustega standarditud küsimused, kui ka avatud lõpuga standardimata küsimused. Suletud küsimustega soovin ma teada saada vastajate taustandmeid. Valikvastustega küsimused ja avatud lõpuga küsimuste kirjeldavad vastused annavad mulle aga teavet Uno Arro töömeetoditest, tema repertuaari valikutest ja erialatunni ülesehitusest, tema isikuomadustest ning fenomenist. Kolmanda andmekogumismeetodina kasutan ma teksti-analüüsi meetodit, mille abil ma võrdlen Uno Arro ja Leopold Vigla koostatud meetodikaid.

Suletud ja valikvastustega standarditud küsimuste vastused uurin ja analüüsin ma statistika-meetoditega. Avatud lõpuga standardimata küsimuste vastuste puhul rakendan ma sisuanalüüsi, et kirjeldada uuritavat nähtust. (Õunapuu 2014) Tulemuste saamisel teostan kirjeldava ja järeldava andmeanalüüsi ja selgitan välja, milles seisnes Uno Arro õpetamismeetodika erilisus ja headus.

Selleks võrdlen ankeetküsitluse vastuseid, analüüsin intervjuud Uno Arroga lähtuvalt töös esitatud probleemile ja seostan küsitluse vastustega.

3.3.Uurimise käik

Kõigepealt viisin läbi eelküsitluse ja saatsin Uno Arro endistele õpilastele elektronposti teel kirja, kus ma tutvustasin oma uurimustöö teemat sooviga välja selgitada inimesed, kes on vabatahtlikult nõus minu ankeetküsitluses osalema. Eelküsitlusele vastas positiivselt 36 inimest, kellest moodustus ka minu uurimistöö valim. Järgnevalt saatsin Uno Arro õpetamismeetodite uurimiseks elektronposti ja tavaposti teel ankeetküsitluse 36-le pedagoogile. Ankeetküsitlus oli anonüümne ja selle viisin ma läbi märtsis 2015. Küsitlus on ära toodud käesoleva töö lisa 2. Intervjuu jaoks Uno Arroga valmistasin ette eraldi küsimused, mis olid mulle suunavaks abiks intervjuu tegemisel. Samal ajal toimetasin Arro metoodika käsikirja trükivalmidusse (Lisa 3) ning võrdlesin seda Vigla metoodikaga.

4. ANKEETKÜSITLUSE TULEMUSED JA JÄRELDUSED

Käesolevas peatükis annan ülevaate ankeetküsitluse tulemustest, mis on läbi viidud Uno Arro endiste õpilastega ja mis kajastavad küsitletavate arvamusi tema õpetamismetoodikast ning tema pedagoogilistest tõekspidamistest. Esitan tulemused ankeetküsitluse küsimuste struktuurile toetudes, jättes välja valimit puudutavad küsimused, millest tegin juba ülevaate alapeatükis 3.1. Tuginedes uurimistulemustele teen ma ka kokkuvõtavad järeldused.

Miks valisite akordionimängu õppimiseks H. Elleri nimelise Tartu Muusikakooli?

Vastustest selgub, et enim küsimustikule vastajatest (12) valis õpingute jätkamiseks H. Elleri nim. Tartu Muusikakooli tänu teadmisele, et selles koolis on tugev erialaõpetaja (Uno Arro) ja kõrge pillimängu tase. Armastus akordionimängu ja üldse huvi muusika vastu sundis Tartu Muusikakooli valima 10 vastajat. Lastemuusikakooli akordioniõpetaja soovitusel lähtudes suundus Tartusse 9 vastanut. Kodule lähedasemat õppimisvõimalust hindas 8 küsitatavat. Üks vastaja põhjendas oma soovi tulla Tartusse kui ülikoolilinna ja kasutada seal pakutavaid erinevaid võimalusi ning üks küsitletav valis Tartu kooli, kuna sugulased võimaldasid talle tasuta elamispinna.

Mille poolest oli teie hinnangul Uno Arro metoodika eriline ning kas see erines teistest metoodikatest, millega olete kokku puutunud?

Sellele küsimusele oli paljudel vastajatel väga raske hinnangut anda, sest puudusid kogemused teist metoodikat omavate õpetajatega. Sageli oli neil küll olnud mitu akordioniõpetajat, kuid need olid Uno Arro kunagised õpilased, kellesse õpetaja metoodika oli kinnistunud. Vastustest selgub, et Uno Arro metoodika erines teistest metoodikatest selle poolest, et ta oli mõjutatud Vene rangest koolkonnast ja sobis keskastme muusikakooli väga hästi, kuna kinnistas pillimängu tehnikat ja andis teadmisi nii akordioni ajaloo, elementaarsest pilli parandusest, kui ka akordionimängu muusika-

listest vahenditest ja akordionile transkriptsioonide tegemisest. Osa vastanuist pidas Uno Arro metoodikat eriliseks just muusikakesksuse tõttu, sest pedagoog lähtus oma õpetamises alati muusikast ja tegi seda väga süvitsi. Tema metoodika, kus põhirõhk oli musitseerimisel ja pala sisu lahti mõtestamisel, toetas igati õpilaste nii tehnilist kui ka muusikalist arengut. Uno Arro seostas õpitavat pala alati ajastuga, kust oli pärit teose autor ja arvestas pilliga, millele teos oli algselt kirjutatud. Palade viimistlus oli läbi mõeldud viimsegi detailini ning parema tulemuse saamiseks kuulati ja analüüsiti tunnis tihti teiste interpretide helisalvestusi.

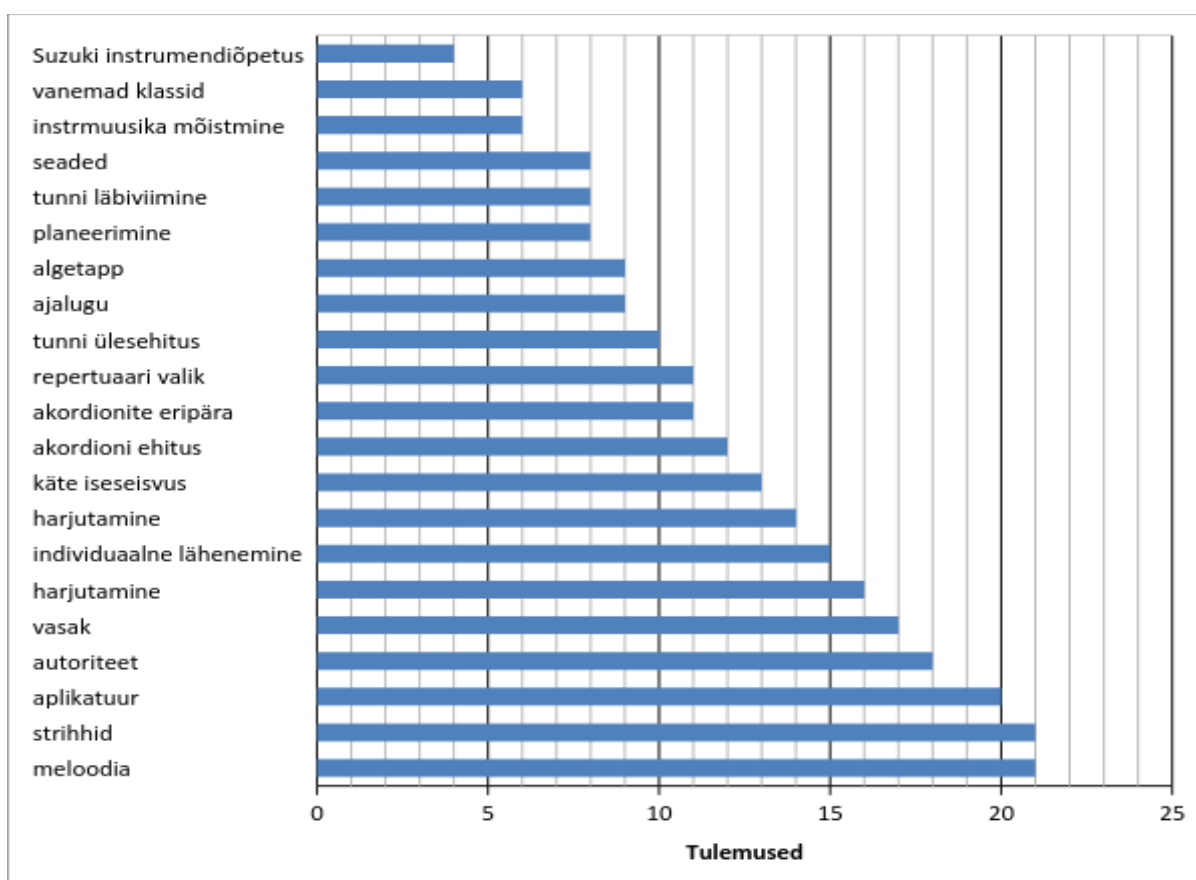
Uno Arro tajus hästi õpilase võimeid ja arvestas neid oma nõudmistes. Üks vastaja teeb kokkuvõtte Tartu päevist järgmiselt: *"Elleri-kooli metoodika on jätnud ülitugeva jälje ning aine on sügavasse arusaamisse ja mõtlemismustritesse jõudnud. See „meie metoodika“ on andnud: võimekuse lahendada pilliõpetamisega seonduvaid probleeme, andnud taiplikkuse märgata õppeprotsessi kulgu, andnud samm sammult liikumise kindla eesmärgini. Kindlasti on olnud hea selle metoodika pealt ennast edasi arendada, arvestades kaasaegseid pilliõpetamise suundi."* Teine vastaja mainib, et: *"Tema metoodikas oli ikka piits ja präänik käsikäes"*. Kolmas vastanutest ei pea Uno Arro metoodikat otseselt eriliseks: *"See, mis Uno Arro õpetuses kaasa tõmbas, oli tema fanaatiline armastus muusika vastu."* Uno Arro õpetamist on peetud konkreetseks, parasjagu karmiks ja põhjalikuks ning paljud küsitletavatest täheldasid pedagoogipoolset vähest kiitust.

Palun kirjeldage Uno Arro tavalise erialatunni ülesehitust?

Suurem osa vastanuist mainib, et Uno Arro akordionitunni alguses mängiti tavaliselt heliredelitega ja etüüdidega käed lahti ning seejärel kontrolliti kodust tööd. Palade ettemängimisele järgnes õpetajapoolne vigade analüüs, detailne töö ebaõnnestunud kohtadega, palas vajamineva tehnika harjutamine ning teose sisulise töö selgitus. Osa vastanuist oli arvamusel, et tunni ülesehitus sõltus mitmest faktorist: õpilase kodusest panusest, pedagoogi meeleolust, õpilase võimetest ning kursusest, kus õpilane parasjagu õppis. Kolmel esimesel aastal püüdis õpetaja arendada õpilase tehnilist taset, pöörates vähem tähelepanu tema initsiatiivile või loovuse arendamisele, arvas üks vastanuist. Teisele meenus, et tavaliselt oli heliredel jaotatud kahte ossa, s.t. üheks erialatunniks nädalas tuli õppida heliredelid, teiseks arpedžod ja akordid või jagas Uno Arro nädalatunnid ära hoopis nii, et üks oli heliredelite ja etüüdi tund ning teine tund kuulus paladele. Üks vastaja tõdes, et alates II kursusest lubas õpetaja juhendataval ise valida, millises järjekorras ta soovib õpitavat demonstreerida.

Paljud vastajad ühinesid arvamusega, et erialatunnid olid alati pingelised ja intensiivsed ning seal nõuti äärmiselt täpse nooditeksti esitust, paigas pidid olema nii õige lõõtsavahetus, loomulik fraseerimine, ülitäpsed štrihhid kui ka peensusteni läbimõeldud dünaamika. Sageli laulis Uno Arro ette õpitava pala fraase, mängis neid klaveril või kuulati koos helisalvestisi, et õpilane omandaks paremat tunnetust fraseerimisel. Erialatundide pikkus sõltus tihtipeale õpilase kodusest ettevalmistusest, kui see polnud piisav, oli suur tõenäosus, et õpilane sai ülejäänud tunniosa iseseisva harjutamisega täita. Kui aga kodune töö oli osutunud tõhusaks, järgnes sisutihe töö uute ülesannete selgitamisel. *"Mida parem mängija minust kujunes, seda lõbusamaks muutusid tunnid"* oli ühe vastaja tähelepanek.

Millised olid õpetaja Uno Arro õpetamis metoodika olulisemad põhipunktid?

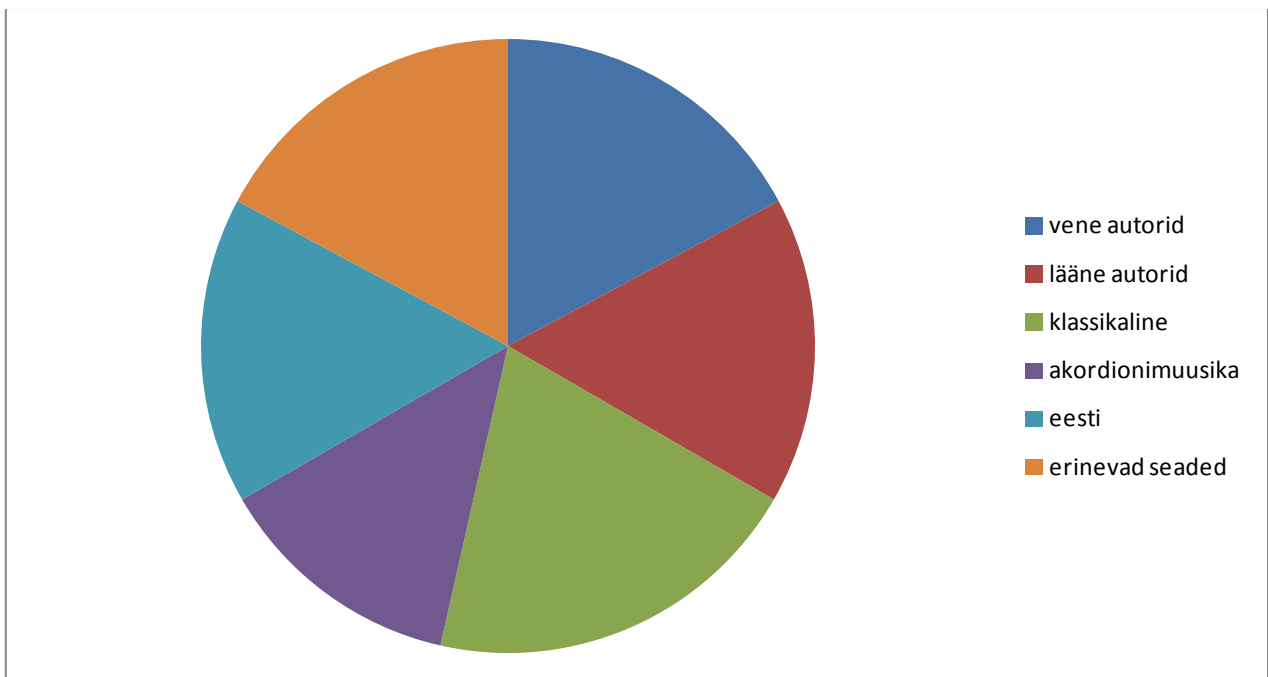


Joonis 1. Uno Arro õpetamismetoodika põhipunktid

Nagu ülalpool olevalt jooniselt näha, on Uno Arro läbi aastakümnete olulisemaks pidanud tööd meloodiaga ja hinnanud täpsete štrihhide kasutust, neid on mainitud 21-1 korral. Mitte vähem oluline on tema jaoks olnud õige aplikatuuri kasutamine, seda on märgitud 20-s ankeedis. Järgnevad õpetaja

autoriteedi tunnustamine (18), vasaku käe efektiivsus (17) ja aeglasem tempos harjutamine koos liigutuste automatiseerimisega (16). Uno Arro peab vajalikuks ka õpetaja individuaalset lähenemist õpilasele, seda on täheldatud 15-1 korral. Võrdsele 14 inimese arvamusel oli pedagoogi jaoks oluline õpilase iseseisev harjutamine ja teadlik palade päheõppimine ning õige treening enne esinemist. Nooremad lõpetajatest märkisid, et Uno Arro pööras suurt tähelepanu käte rütmilisele iseseisvusele (13), akordioni ehituse tutvustamisele (12) ning 11 vastajat rõhutasid, et pedagoog pidas oluliseks valikbassidega akordionite eripära selgitamist ning tööplaani koostamist ja repertuaari valikut. Vähem on mainitud tunni ülesehitust ja üldist iseloomu (10), akordioni arengu ajalugu ning õpetamise ettevalmistavat ja algetappi (9), tunni läbiviimist ja seda, mida palade seadete tegemisel silmas pidada (8). Vähimat tähelepanu on aga saanud teema: "Kuidas õpetada lapsi mõistma instrumentaalmuusikat" ja töö vanema klassi õpilasega, neid nimetati 6-1 korral ning Suzuki instrumendiõpetus, mida võis lugeda neljalt ankeedilt.

Millist tüüpi repertuaari mängisite?



Joonis 2. Uno Arro poolt õpetatav repertuaar

Kõik vastanud märkisid sellele küsimusele vastates esimesena klassikalise muusika (20%). Järgnesid vene autorite poolt kirjutatud teosed ja erinevad seaded, mida mainiti 23-1 korral (17%). Veidi vähem, 22 vastanut (16%) meenutas lääne autorite poolt loodud palu ja eesti muusikat (E.

Arro). Kõige vähem mängisid vastajad aga akordionile kirjutatud originaalloomingut –17 (13%), mida tollel ajal leidis veel vähe ja mille näidetena võib nimetada N. Tšaikini, V. Zolotarjovi, V. Semjonovi jt. loomingut. Vastajad lisasid töö autori poolt pakutud repertuaari loetelule veel vene kaasaegse muusika (küll aga mitte lääneliku modernse muusika), erinevad karakterpalad ning valikbassidega jazziseaded. Ühele vastajale meenusid ka suurvormid, mida ta kammeransambelis klaveriga või lauljaga oli esitanud. Paaril korral tõdeti, et mängitav repertuaar laienes seoses üleminekuga valikbassidega pillile.

Intervjuust, mille tegin Uno Arroga selgub, et tema üheks lemmikheliloojaks oli kahtlemata J.S. Bach, veel hindas ta emotsionaalse inimesena kõrgelt romantikuid (F. Mendelssohn, F. Liszt, J. Brahms, F. Chopin jt.). Tema peamiseks eesmärgiks õpetamisel oli õpetavate palade emotsionaalne esitus õpilaste poolt ning head pillimängimise tehnikat pidas ta musitseerimisel ainult abivahendiks. Repertuaari valikul kaldus Uno Arro võimalusel jazz'i või klassikalise muusika poole. Kõige vähem pidas ta lugu levimuusikast (valsid, operetimuusika jne.). Kaasaegne muusika, mis on spetsiaalselt kirjutatud akordionile, oli Uno Arro arvates liiga ühetaoline, kus on kasutatud väga palju korduvaid ning sarnaseid võtteid (vastu lõõtsa tagumine, glissandod jne.). (suuline intervjuu Uno Arroga 22.12.2014)

Kas kasutate või olete kasutanud sama repertuaari ka oma õpilastega töötades? jah, ei

Sellele küsimusele vastanutest vähem kui pooled on tollaegseid õpitud palu ka hiljem oma pedagoogitöös kasutanud, pooled vastanuist pole seda teinud ja mõned lõpetajad on mänginud oma õpilastega neid teoseid ainult osaliselt. Põhjuseks, miks Uno Arro õpetatud repertuaari on vähe mängitud, on toodud väide, et suurem osa vastanuist töötab õpetajana lastemuusikakoolis ja nii nõudlikku repertuaari on suutelised omandama vaid vähesed lapsed.

Palun kirjeldage, kuidas motiveeris Uno Arro õpetajana teie õppimist ning toetas õpirotsessi?

Sellele küsimusele leidis hulk erinevaid vastuseid: ta tekitas õpilaste omavahelist konkurentsi, ta motiveeris enda autoriteetsuse ja täpsusega kõiges, oma eeskujuga ning oma suure armastusega muusika vastu. Õpilastele oli motivatsiooniks õpetaja heakskiidu saavutamine. "Raskema" pala andmisega innustas Uno Arro juhendatavat ennast ületama. Õpilast motiveeris enda mängu, mis oli lindistatud magnetofonile, kuulamine. Motivatsiooniks harjutamisel olid pedagoogi enda entusiasm,

kindlad nõudmised ja tema fanatism. Samuti motiveeris õpilasi hirm alandava kriitika ees, soov osaleda konkursil ning aukartus pedagoogi vastu. Innustas teadmine, et ilma harjutamata ei tasu tundi minna, motiveeris ka teiste kaaskannatajate suhtumine, püüdlused ja meelsus. Innustavalt mõjusid head sõnad, kuigi neid väga ohtralt pedagoogi poolt ei jagatud: "*Kui midagi head pudenes, siis olid need sõnad tohutult väärtuslikud ning motivatsiooni jagus pikaks ajaks*". Suurimaks motivatsiooniks pidas üks vastaja võimalust leida endale ise sobiv repertuaar. Uno Arro tundis ära õpilased, kellel oli endal olemas motivatsioon ja tahe pilli mängida ning ta tegi kõik endast oleneva, et neid innustada edasi arenema. Hoolimata "piitsa ja prääniku meetodist" oskas ta õpilasi julgustada, sisendada neile enesekindlust ja usku oma võimetesse. Ta püüdis leida õpilastele sobivaid teoseid, mis lähtusid nende arengust ja tehnilisest baasist, et nad veel paremateks mängijateks saaksid.

Oma ütlemites oli Uno Arro äärmiselt otsekohene ja tema igakülgse toetuse said õpilased, kes suhtusid oma erialasse samasuguse kire ja austusega nagu ta ise. Uno Arro kuulas ära õpilase arvamuse, ta ei kammitsenud õpilase loomupärasest loovust (juhul kui see tema meelest sobilik oli), vaid arendas seda ja pigem suunas õpilast. Õpilase loovust tiivustas kindlasti see, kui õpetaja esinemise apsakatest mööda vaadates, hindas enam teose terviklikkust ning õpilase musikaalsust. Ta andis õpilastele nii hirmu kui ka armu.

Palun iseloomustage Uno Arrot kui inimest ja pedagoogi.

Uno Arrot kui pedagoogi iseloomustades kasutasid vastajad enim sõnu: autoriteetne, nõudlik, järjekindel ja professionaalne. Teda on läbi aegade peetud oma erialale pühendunud rangeks ja konkreetse ütlemisega õpetajaks, kes tundis oma õpilaste võimete piire ja suutis neilt kätte saada parima. Kahele vastanuist on ta meelde jäänud kui noriv (heas mõttes) ja tujukas pedagoog, kes oli jäik oma nõudmistes, karm enese ja teiste suhtes ning kes jagas juhendatavatele vähe kiitust. Üldiselt imponeerisid aga paljudele Uno Arro põhjalikkus, emotsionaalsus, sihikindlus ja entusiastlikkus. Üks vastanuist kirjeldas teda järgnevalt: "*Autoriteet, keda ümbritses teatud salapära, tõsiduse ja aukartuse oreool*". Teise sõnade järgi: "*Uno Arro uskus oma õpilastesse niivõrd, et pani ka neid enda võimetesse uskuma*". Enamus jäi arvamusele, et Arro kui laia silmaringiga inimene oli väga hea pedagoog ja peen muusik. Peale selle hinnati väga tema kohusetundlikkust ja õiglustunnet. Ta ei sallinud laiskust ega lodevat suhtumist muusikasse ning tuim, ilma musikaalsuseta pillimäng ärritas teda alati.

Uno Arro isikuomadustest täheldati enim tema intelligentsust, head huumorisoont, ausust, sõbralikkust, töökust ja seltskondlikkust. Paar vastajat mainisid aga ka tema kärsitust, iroonilisust, sarkastilisust ja kinnist olekut. Valdav osa mäletab Uno Arrot siiski kui isalikult hoolivat, hea-südamlikku, mõistvat ja abivalmis inimest.

Mis on teie arvates kõige olulisem, mida tänu Uno Arro õpetusele olete õppinud?

Kümnel korral võis ankeetidel lugeda, et Uno Arro on õpetanud armastama ja mõistma klassikalist muusikat ja hindama akordionit kui klassikalise muusika esitamise väärtuslikku instrumenti. Ühe vastaja arvamus oli järgmine: "*Õppisin mõistma muusikat ning seda, et „mängi või ninaga“, peaasi, et oleks olemas SISU.*" Vastustest sai lugeda, et tänu Uno Arrole õpiti mõistma muusika väärtust erinevatel perioodidel, palade korralikku viimistlemist ja armastama J. S. Bachi polüfoonilist muusikat. "*Tänu Uno Arrole olen õppinud muusikat tegema ja mõistma nii, nagu ma seda tegin ja teen.*" Kuuel korral rõhutati teadasaamist õpetajaks olemisest ja sellest, milline on hea õpetaja: "*pole oluline, mida õpetada, vaid kuidas õpetada*". Mainiti pedagoogile vajaminevat põhjalikkust (kuid mitte nii äärmuslikku), nõudlikkust, harjutamise metoodikat, suhtumist õpilastesse ja töösse üldse: "*Armastama pedagoogi tööd, tegema seda võimalikult hästi ja end pidevalt täiendama.*" Ühelt ankeedilt võis lugeda, kui oluline on pedagoogi hea metoodika: "*ka tehniliselt kõige raskemad kohad õnnestuvad, kui õpetaja oskab õiget metoodilist nõu anda*". Teiselt ankeedilt sai välja lugeda pedagoogi vähese kiitumise põhjuse: "*vähem kiitust paneb õpilased tööle, et heakskiitu õpetajalt saada.*" Veel tõdeti, et oluliseks sai teadmine: "*tuleb palju nõuda esmalt endalt kui pedagoogilt ja siis alles oma õpilastelt*". Viielt ankeedilt võis lugeda, et Uno Arrolt õpiti enim töökust ja distsipliini: "*tööd tuleb teha niipalju, et tulemus oleks maksimaalne*", "*teadmist, et mistahes tulemuse nimel tuleb kõvasti pingutada.*" Lisaks eelnevatele on mainitud ka, et saadi teadmisi heast dirigeerimisest ja tööst orkestriga, lisandus lavaloleku julgus ning õpetajalt saadud väärtushinnangud on aidanud elus paremini edasi liikuda.

Kuidas suhtus Uno Arro oma õpilastesse ja kuidas ta nendega suhtles?

Vastustest saab välja lugeda, et suhtlemine Uno Arroga oli väga erinev ja sõltus õpilasest endast, tema tunniks ettevalmistusest ja pedagoogi meeleolust. Vastavalt nendele kriteeriumidele oli läbisaamine sõbralik või vastupidiselt pisaraid silmi toov. Tagant järele ei osata aga öelda, kas solvumised olid seotud õpetaja ranguse või hoopis teismelise õrnuse ja hella hingega. Nõudliku

õpetajana ta ei semutsenud õpilastega, vaid hindas nende püüdlusi ja vihkas laiskust. Üks vastaja väitis, et Uno Arro oli äärmiselt karm, kes noomis oma õpilasi vähesse harjutamise ja napi andekuse pärast. Teine aga väidab, et õpilased olid Uno Arrole nagu oma lapsed, kuigi ta seda kunagi välja ei näidanud. Vastuolulised on ka järgnevad arvamused: *"Kui ta nägi õpilases potentsiaali, töötas temaga õhinal ja põhjalikult, kui õpilane ei olnud nii andekas, kaotas huvi üsna kiiresti ja oli sarkastiline."* *"Tema suhtumine õpilastesse oli sõbralik ja mõistev, mitte kunagi üleolev. Ta oskas arvestada iga õpilasega individuaalselt, silmas pidades tema taset, andekust ja võimekust."*

Suurem osa vastajaist jäid aga arusaamisele, et ta oli karm, kuid õiglane ja omas õpilastega suheldes professionaalset distantsi. Osad vastanuist olid juba kooli ajal uhked, et õppisid Uno Arro käe all ja tundsid end selles osas privileeerituna. Oma suhteid õpetajaga kirjeldab üks vastanutest nii: *"Ühel hetkel hakkasin tundma, et Arro ei ole mulle ainult õpetaja, vaid ka peaaegu nagu isa, eluõpetaja, mentor, sõber, kellele nutta oma muresid ja kelle muresid ise kuulan."* Kuigi tema maksimaalse tulemuse nõudmine oli vahel emotsionaalselt raske, omas ta õpilaste hulgas suurt autoriteeti, sest ta seisis oma juhendatavate eest nagu lõvi. Üks vastaja jõudis arusaamisele, et mida vanemaks õpilane sai ja mida professionaalsemaks ta muutus, seda rohkem suhtus Uno Arro temasse kui võrdsesse.

Milles seisneb teie meelest Uno Arro olulisus?

Uno Arrot on peetud tõeliseks õpetajaks, kelle headus selgub ja süveneb aastatega. Vastajad on välja toonud tema kui oma aja kvalifitseerituima akordionispetsialisti poolt antud laiapõhjalise õpetuse (erinevate stiilide valdamine, akordionalased teadmised jne.), karismaatilise juhtimisstiili, tema fanaatilise pühendumise oma tööle, tema professionaalsuse ja autoriteetsuse. Kiitva hinnangu on saanud tema peen töö orkestriga ja tema suurepärased arranžeringud akordioniorkestrile. Uno Arrot on peetud korüfeeks meie akordionimaastikul, kes lõi korraliku akordionistide koolkonna, populariseeris visalt klassikalist muusikat ja aitas kaasa arusaama tekkimisele, et akordion on kõrgel professionaalsel tasemel mängitav pill. Teda on tunnustatud kui peene muusikalise maitsega autoriteetset, hinnatud ja erilist pedagoogi, kes soovis teha oma tööd parimal võimalikul moel ja oskas leida tasakaalu "piitsa ja prääniku" vahel. *"Tal oli suur armastus oma töö ja akordionimuusika vastu ning kui teha tööd, mida armastad ja teha seda hingega, oledki eriline!"*

4.1. Järeldused

Küsitluses osalejate valikul pidasin silmas, et oluline on katta kogu pedagoog Uno Arro tegevusperiood, sest sellisel moel saab kõige paremini hinnata nii õpetaja ja õpetamise kui ka tema metoodika järjepidevust.

Ankeetküsitluse vastustest selgub, et paljud vastajad valisid H. Elleri nimelise Muusikakooli edasiõppimiseks just silmas pidades Uno Arro õpilaste kõrget pillimängu taset ning pedagoogi head pedagoogilist võimekust. Hinnati tema mitmekülgsel akordioniõpetuse metoodikat, milles olulisemaks vastajate sõnul pidas pedagoog tööd meloodiaga, õige aplikaatori kasutust, täpseid štrihhe ja õpetaja autoriteeti. Mängitud repertuaari hulgast tõsteti enim esile klassikalist muusikat ja vene autorite teoseid. Kõige vähem panustas Uno Arro estraadimuusikale. Põhjuseks, miks tema antud repertuaari vilistlased on vähe oma õpilastele mängida andnud, toodi välja palade nõudlikkus. Uno Arro poolt läbiviidud erialatunde peeti pingelisteks ja intensiivseteks juhul, kui nendele eelnes õpilaste suur harjutamine. Vastupidisel juhul ei varjanud pedagoog oma pettumust ja tema otsekohene karm sõnavõtt sundis neid edaspidi rohkem pingutama. Vastajate sõnutsi motiveeris Uno Arro õpilasi piisavalt: olgu see tema enda entusiasm, õpilaste omavahelise konkurentsi tekitamine, „raskema“ pala andmine või „piitsa ja prääniku meetod“.

Uno Arrot kui pedagoogi hinnati tema sihikindluse, nõudlikkuse ja professionaalsuse tõttu, isikuomadustest toodi enim välja intelligentsust, head huumorisoont ja õiglustunnet. Tänu Uno Arrole on vastajad hakanud armastama klassikalist muusikat, on saanud teada, missugune on hea pedagoog, on õppinud tegema mistahes tööd maksimaalselt hästi, on saanud suurepäraseid teadmised dirigeerimisest ja orkestritööst. Õpetajana ei semutsenud Uno Arro oma õpilastega, vaid tunnustas nende töökust ja vihkas laiskust. Olulisemaks on vastajad pidanud Uno Arro pedagoogitöös tema poolt antud laiapõhjalist akordionalast õpetust, tema peent muusikalist maitset ja tema poolt valitud repertuaari. Kuigi koolis õppimise ajal kardeti tema nõudlikkust ja otsekohest ütlemist, on hiljem just need kriteeriumid saanud positiivse varjundi.

Vastajad tõdesid ühel meelel, et Uno Arro ei talunud dilentatismi ja nõudis õpilastelt maitsekat interpreteerimist. Ta oli vaieldamatult autoriteet, kelle arvamust peeti oluliseks ning kes muutis oma õpilased konkurensivõimelisteks mängijateks ja headeks õpetajateks. Uno Arro õpilased on üle

võtnud tema metoodika ja isegi kui mitte teadlikult, siis see on kuidagi külge jäänud (kasutatakse samu lauseid, lauldakse õpilastele ette fraase jne.). Paljud vastajad on arvamusel, et Uno Arro on nende kõige värvikam õppejõud, kellelt nad on saanud oma pedagoogitöösse kõige enam oskusi kaasa. Teda on peetud oma aja kvalifitseeritumaks akordioni-spetsialistiks. Ta oli väga hea õpetaja, kuid unustada ei tohi ka tema teeneid dirigendi ja arranžeerijana. Paljud Uno Arro lõpetajad väidavad, et nad on järginud oma õpetaja eeskujut ja püüdnud oma tööd teha sama kohusetundlikult, suure innu ja armastusega.

Kokkuvõtvalt saab nentida, et pedagoog Uno Arro on oma metoodika koostanud praktilise tegevuse käigus ning tuginedes oma pikaajalisele kogemusele. Tänu sellele on tema metoodika eriliselt väärtustatud ning ka kõik küsitlusele vastajad on kinnitanud selle metoodika tõhusust ning aastatepikkust kasutust.

KOKKUVÕTE

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks on Eesti esimese kõrgharidusega akordionipedagoogi Uno Arro akordioniõpetuse meetodika kirjeldamine, analüüsimine ja teiste olemasolevate meetodikatega võrdlemine ning tema kui õpetaja portreeterimine. Samuti pean ma oma töö eesmärgiks Uno Arro elutöö väärtustamist.

Sellest eesmärgist lähtuvalt tutvusin ma Uno Arro elulooga ja uurisin, kuidas kujunes välja tema akordioniõpetuse meetodika. Uurimistulemustest selgus, et eelmise sajandi ainus arvestatav akordioniõpetuse meetodika, mis on välja antud 1963. aastal, pärineb eesti akordionimängu koolkonna rajajalt Leopold Viglalt, kes aga ise oli algselt viuldaja. Leopold Vigla meetodika keskendus standardbassidega akordioni õpetamisele. Uno Arro, kes õppides Moskva Gnessinite nim. Instituudis oli tutvunud valikbassisüsteemiga varustatud akordionitega, soovis uut tüüpi pilli tutvustada ja kasutusele võtta ka Eestis. Selleks asus ta välja töötama oma meetodikat, kus ta käsitleb kaasajale vastavaid teemasid:

- kaasaegsete kontsertpillide ja valikbassidega (baritonbassid, meloodiabassid) pillide ehitus ja nende eelised võrreldes standardbassisüsteemi pillidega;
- nelja ja viie kooriga pillide parema käe klaviatuuri registrite levinumad märgistused ning registrite kõla ulatus;
- standardbassisüsteemiga ja valikbassidega pillide vasaku käe registrite märgistused ja neile vastavad kõlad;
- põhjalik akordioni arengu ajalugu;
- Suzuki instrumendiõpetuse meetodika;
- kuidas seada palu akordionile;
- õpetaja autoriteet;
- õpilaste erinevate temperamenditüüpidega arvestamine;

- kuidas õpetada lapsi mõistma instrumentaalmuusikat;
- käte rütmiline iseseisvus ehk oskus ühendada erinevaid rütmifiguratsioone;
- kaasaegses akordionimuusikas kasutatav lõõtsaštrihhide märgistamise süsteem.

Selleks, et uurida Uno Arro tähtsust akordioniõpetajana ja selgitada välja, kas ka tema õpilased kasutavad õpetaja poolt koostatud metoodikat, koostas inimesed ma ankeetküsitluse, mille viisin läbi märtsis 2015. Küsimustiku saatsin 36-le Uno Arro endisele õpilasele ja vastuseid kogunes 27.

Uurimuses osalenud inimesed tunnustasid pedagoogi Uno Arro:

- fanaatilist pühendumist oma valitud tööle;
- professionaalsust;
- autoriteetsust;
- klassikalise muusika populariseerimist;
- tema suurepäraseid tööd orkestriga;
- tema häid orkestriseadeid;
- tema sihikindlust ja nõudlikkust.

Uno Arro metoodika, mis vastajate arvates oli mõjutatud Nõukogude-Vene rangest koolkonnast ja sobis keskastme muusikakooli hästi, andis õpilastele järnevat:

- kinnistas pillimängu tehnikat;
- andis teadmisi akordioni ajaloo kohta;
- õpetas elementaarseid pilliparandamisoskusi;
- andis ülevaate akordionimängu muusikalistest vahenditest ja võimalustest;
- lisas üldisi teadmisi akordioniseadete tegemisel.

Vastajate hinnangul Uno Arro metoodika, kus põhirõhk oli muusitseerimisel ja pala sisu lahtimõtestamisel, toetas õpilaste nii tehnilist kui ka muusikalist arengut ning küsitluse tulemusena võib tõdeda, et Uno Arro metoodika on kinnistunud ka tema õpilastes ja leiab järgimist nende igapäevases õpetajatöös.

Käesolev uurimustöö keskendub Uno Arro õpetamise metoodikale ning pedagoogilisele tööle. Töö autori arvates vajab aga täiendavat uurimist Uno Arro pikaajaline ja tulemusrikas töö dirigendina ja tema orkestriseadete tegemise oskus.

KASUTATUD KIRJANDUS JA ALLIKAD

- Arro, U.** 1983. *Intellektuaalne faktor muusika tajumisel ja hindamisel*. E. Vilde nim. Tallinna Pedagoogiline Instituut. [Kursusetöö]. Tallinn.
- Arro, U.** 1981. *Polüfoonilisest muusikast ja selle õppimisest*. H. Elleri nim. Tartu Muusikakool. Tartu.
- Arro, U.** 1982. *Tüüpilistest vigadest akordionisti vasaku käe töös*. H. Elleri nim. Tartu Muusikakool. Tartu.
- Arro, U.** *Akordioni õpetamise metoodika loengukonspekt*. H. Elleri nimeline Tartu Muusikakool. Tartu.
- Arro, U.** 1994. *Ülevaade rahvapillide osakonna tööst ajavahemikul 1945-1994*. - Rmt: Heino Elleri nimeline Tartu Muusikakool 75. Tartu: OÜ "Greif", lk 54- 60.
- Arro, U.** 21.11.2009. *Intervjuu: Kes sa oled...?* V. Ilvik. [Videolindistus, TM 3280:3/1,2]. Tartu Laulupeomuuseum.
- Arro, U.** 22.12.2014. *Intervjuu: Uno Arro elulugu*. H. Mõttus-Asson. [Käsikiri]. Tartu.
- Arro, U.** 07.04.2015. *Intervjuu: Uno Arro metoodika*. H. Mõttus-Asson. [Käsikiri]. Tartu.
- Laugesaar, M.** 2014. *Akordioniõpetuse pedagoogilistest põhimõtetest Uno Arro koolkonnas*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. [Pedagoogiline lõputöö]. Tallinn.
- Niiholm, H.** 2007. *Akordioniõpetus Eestis 20. sajandi teisel poolel*. [Loengukonspekt].
- Paltsepp, Eero.** 2008. *Heino Elleri nimelise Tartu Muusikakooli rahvapilliosakonna akordioni erialaareng*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. [Pedagoogiline lõputöö]. Tallinn.
- Semilarski, K.** 2009. *See vaikus mis siin oli...* - Rmt: Heino Elleri nimeline Tartu Muusikakool 90. Tartu: Folger Art, lk 80- 91.
- Valgmaa, R. & Nõmm, E.** 2008. *Õpetamisest:eesmärgist teostuseni*. Võru: AS Võru Täht.
- Vigla, L.** 1960. *Akordionimängu õpik*. Tallinn: Eesti Raamat.

Vigla, L. 1963. *Akordionimängu põhialused. Metoodiline materjal muusikakoolidele ja konservatooriumile.* Tallinn: Eesti NSV Ministrite Nõukogu Riiklik kõrgema ja kesk-erihariduse komitee teaduslik metoodiline kabinet.

Välja, T. 2008. *Akordionimäng Eestis.* Tallinn: Eesti Akordioniliit.

Välja, T. 1999. *50 aastat akordioniõpetust G. Otsa nim. Tallinna Muusikakoolis.* -Akordion, 2/99.

Õunapuu, L. 2014. *Kvalitatiivne ja kvantitatiivne uurimisviis sotsiaalteadustes.* Tartu Ülikool [E-õpik]. [http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/36419,\(27.04.2014\)](http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/36419,(27.04.2014)).

LISAD:

LISA 1 U. Arro õpilaste nimekiri (U. Arro erakogu)

Alates 1960. aastast on õpetaja U. Arro õpilastest muusikakooli lõpetanud 62 õpilast:

1. Aleksejev, Gennadi
2. Borissenko, Eduard
3. Botšarnikov, Gennadi
4. Dammann, Tiina
5. Erm, Tiit
6. Ilvik, Valentine
7. Jukk, Endel
8. Karjalainen, Vladimir
9. Kleius, Ahto
10. Koidu, Ahk
11. Korsten, Anne
12. Kostjukovitš, Olga
13. Kravtšenko, Larissa
14. Kullasepp, Liana
15. Kurnossov, Oleg
16. Kuusk, Astrid
17. Laube, Reet
18. Lille, Kerli
19. Lillepea, Anneli
20. Litovko, Galina
21. Loodus, Liidia
22. Mihhailova, Inna
23. Mihklep, Anne
24. Mõls, Külli
25. Mõttus, Heli
26. Mõttus, Sirje
27. Mätlik, Marina
28. Noormets, Helgi
29. Nõmmik, Merike

30. Ojamaa, Jürgen.
31. Pavlenkov, Viktor
32. Pihu, Alo
33. Piir, Maris
34. Potter, Lia
35. Pupp, Viive
36. Püvi, Juta
37. Raidmaa, Lehti
38. Rebane, Riina
39. Rebane, Valdek
40. Robonen, Tatjana
41. Rüdiger, Merike
42. Saar, Priit
43. Sorokin, Jüri
44. Suhhareva, Jelena
45. Sule, Raili
46. Suokas, Aili
47. Suvorova, Natalia
48. Sänn, Önnela
49. Šilova, Tatjana
50. Tamm, Tiina
51. Tammo, Mare
52. Tšakuhhina, Lilia
53. Töll, Anneli
54. Türlik, Larissa
55. Vaarmets, Helle
56. Vainu, Signe
57. Vare, Sale
58. Viljaste, Anneli
59. Vänter, Ave
60. Värte, Anne
61. Öun, Aime
62. Öunapuu, Marje

LISA 2 Ankeetküsimustik

1. Palun valige oma sugu? naine mees

2. Teie vanus?

3. Milline on teie haridus? kesk-eri, kõrgharidus, kutseharidus

4. Milline on teie praegu tegevusala? muusika, midagi muud

5. Mis aastal lõpetasite H. Elleri nimelise Tartu Muusikakooli?

1960-1965, 1966-1970, 1971-1975, 1976-1980, 1981-1985, 1986-1990, 1991-1995
1996-2000, 2001-2005, 2006-2010

6. Miks valisite akordionimängu õppimiseks H. Elleri nimelise Tartu Muusikakooli?

hea õpetaja, pillimängu kõrge tase

mingi muu põhjus.....

7. Kas töötate praegu või olete töötanud akordioniõpetajana? jah, ei

8. Mitu aastat olete töötanud akordioniõpetajana?

- 0-5
- 6-10
- 11-15
- 16-20
- 21 ja enam

9. Mille poolest oli teie hinnangul Uno Arro meetoodika eriline ning kas see erines teistest meetoodikatest, millega olete kokku puutunud?

.....

10. Millised olid õpetaja Arro õpetamismetoodika olulisemad põhipunktid?

- akordioni arengu ajalugu
- akordioni ehitus
- valikbassidega akordionite eripära
- õpetaja individuaalne lähenemine õpilasele
- õpetaja autoriteet
- õpetamise ettevalmistav ja algetapp
- vasaku käe töö
- töö meloodiaga

- kuidas õpetada lapsi mõistma instrumentaalmuusikat
- põhilised štrihhid akordionimängus (ka kaasaeagsed lõõtsaštrihhid)
- Suzuki instrumendiõpetus
- eriaine tund ja selle planeerimine
- tunni ülesehitus ja üldine iseloom
- tunni läbiviimine ja õpilase instrueerimine
- käte rütmiline iseseisvus
tööplaani koostamine ja repertuaari valik
- õpilase iseseisev harjutamine
- töö vanema klassi õpilasega
- harjutamine aeglases tempos ja liigutuste automatiseerumine
- palade päheõppimine ja kontserdieelne harjutamine
- aplikatuuri tähtsus ja õige kasutamine
- millest lähtuda seadete tegemisel

11. Millist tüüpi repertuaari mängisite?

seaded, klassika, originaalrepertuaar, eesti/vene/lääne autorid jne.
midagi muud.....

12. Kas kasutate või olete kasutanud sama repertuaari ka oma õpilastega töötades?

jah, ei

13. Palun kirjeldage Uno Arro tavalise erialatunni ülesehitust?

.....

14. Palun kirjeldage, kuidas motiveeris Uno Arro õpetajana teie õppimist ning toetas õpirotsessi?

.....

15. Palun iseloomustage Uno Arrot kui inimest ja pedagoogi.

.....

16. Mis on teie arvates kõige olulisem, mida tänu Uno Arro õpetusele olete õppinud?

.....

17. Kuidas suhtus Uno Arro oma õpilastesse ja kuidas ta nendega suhtles?

.....

18. Milles seisneb teie meelest Uno Arro erilisus?

.....

Soovi korral võite lisada informatsiooni, mida peate oluliseks. Tänan!

Lisa 3 U. Arro metoodika:

UNO ARRO METOODIKA

SISUKORD

1. Õpetaja individuaalne lähenemine õpilasele.
2. Õpetaja autoriteedist.
3. Õpetamise ettevalmistav ja algetapp.
4. Noodivältustest ja rütmist.
5. Vasaku käe tööst.
6. Tööst meloodiaga.
7. Kuidas õpetada lapsi mõistma instrumentaalmuusikat?
8. Põhilised štrihhid akordionimängu juures.
9. Õpetaja ettevalmistus eriaine tunniks.
10. Tunni planeerimine.
11. Tunni ülesehitus ja üldine iseloom
12. Tunni läbiviimine.
13. Instrueerimine.
14. Õppematerjali läbitöötamine tunnis võib olla kahesugune.
15. Õpilase iseseisva harjutamise metoodika.
16. Tööst vanema klassi õpilasega.
17. Aplikaatori (sõrmestuse) tähtsus, kindlaks määramine ja õige kasutamine.
18. Põhilised tingimused ja võtted palade seadmisel standardbassisüsteemiga akordionile.
19. Käte rütmilisest iseseisvusest.
20. Tööplaani koostamine ja repertuaari valik.
21. Lühike ülevaade akordioni arengu ajaloost.
22. Valikbassidega (baritonbassid, meloodiabassid) pillid, nende ehitus ja eelised.
23. Suzuki instrumendiõpetuse meetodist.

1. Õpetaja individuaalne lähenemine õpilasele.

Õpetaja individuaalne lähenemine õpilasele seisneb oskuses arvestada kõiki faktoreid, mis võivad pidurdada või soodustada tema arengut. Inimese individuaalsuses (karakter, huvid) peegeldub mingil määral tema poolt läbikäidud elutee. Individuaalsuse kujunemisel on suur osa keskkonnal, kus ta elab ja inimestel, kellega ta suhtleb. Heade omaduste formeerumine sõltub küll suurel määral inimesest endast, kuid ka õpetaja saab oma õppekasvatustöös sihikindlalt välja kujundada õpilase paremaid omadusi. Selleks peab õpetaja õppima eraldi tundma iga õpilast ja eelkõige tema psüühilisi omadusi. Isegi tähelepanelikul vaatlemisel on raske leida kahte ühesuguste psüühiliste eeldustega õpilast. Esimene erinevus peitub õpilase huvides. Üks neist tahab saada interpreediks, teine pedagoogiks, kolmas hoopis kollektiivi juhiks. Kõige tähtsam on aga see, et õpilase huvi peamise s.o. muusika vastu oleks kindel ja püsiv. Teiseks erinevuseks on õpilaste võimed (anne, eeldused). Psühholoogias loetakse võimeid psüühilisteks omadusteks, mis on vajalikud teatud töö või tegevuse edukaks kordasaatmiseks. Kõiki neid võimeid kokku nimetatakse andekuseks. Et saada heaks muusikuks on vajalik mitte ainult hea muusikaline kuulmine, vaid veel rida teisi olulisi võimeid: mälu, rütm, emotsionaalsus jne. Andekuse kõrgemaks arenguvormiks on talent. Andekust, mis pole sünnist kaasa saadud muutumatu omadus, ei tohi segi ajada meisterlikkusega. Andekus on kõigi võimete komplekt, mis tagab teatud tegevuse või töö hea tulemuse. Meisterlikkus on nende teadmiste, oskuste ja kogemuste summa, mis on saavutatud teatud professionaalse töö tulemusena ja on vajalik valitud erialal. Vaadates erinevusi andekuse ja meisterlikkuse vahel, tuleb alla kriipsutada ka nendevahelist seost. Andekusest sõltub meisterlikkuse kiire saavutamine. Meisterlikkuse tase omakorda mõjutab inimese võimete ja andekuse edaspidist arengut. Andekuse tähtsaks osaks on võime ja tahe töötada. Ilma tööta ei arene ükski andekas õpilane. Mida andekam on õpilane, seda rohkem peab ta tööd tegema. Peale huviala, võimete ja andekuse erinevad õpilased veel temperamendi poolest, mis oma iseloomult jagatakse nelja põhiliiki: sangviinik, koleerik, melanhoolik ja flegmaatik. Neid temperamendi liike on põhjalikult uurinud Ivan Pavlov oma töödes „Kõrgema närvisüsteemi tegevusest“. Missugused iseloomujooned on erinevatel temperamendi-tüüpidel?

Sangviinik - elurõõmus, energiline ja asjalik; reageerib kergesti kõigele ümbritsevatele; suudab uut informatsiooni kiiresti haarata, kuid kaldub end ülehindama; meeldiva palaga tutvumisel vaimustub ja asub õhinaga tööle, kuid peale esimesi ebaõnnestumisi (kui kõik kohe välja ei tule) jätab töö pooleli, sest tal ei jätku püsivust.

Koleerik - reageerib samuti kergesti ümbritsevale; tema tunded süttivad kiiresti, kuid ta on sangviinikust püsivam; sellise temperamendiga õpilane on energiline, asjalik; asub julgelt ükskõik millise pala õppimisele ja vaatamata raskustele viib töö lõpuni; tavaliselt on niisugune õpilane kangekaelne.

Melanhoolik - tavaliselt mõtisklev; enne, kui midagi teeb, analüüsib kõik põhjalikult läbi; kui aga lõpuks millessegi kiindub, siis püsivalt; on nõudlik enda ja teiste suhtes; melanhoolikusse tuleb suhtuda tähelepanelikult, kuna temaga on raske kontakteeruda, sest ta võib olla häbelik, kinnine ja kergesti solvuv.

Flegmaatik - oma tegemistes rahulik, järjekindel ja põhjalik, oma suhetes ja huvides püsiv; vähem emotsionaalsem; ümbritsevasse reageerib passiivselt; õppetöösse suhtub kohusetundlikult; teeb kõik mida nõutakse, kui ilma erilise innuta.

Kuidas oma temperamenditüüpi määrata?

Koleerik - püsimatu, kärsitu; enesevalitsuseta, äkiline, kannatamatu; suhetes inimestega järsk ja otsekohene; algatusvõimeline; kangekaelne; töötab hooti; kaldub riskima; ei pea pikka viha; räägib kiiresti, kirglikult ning ilmekalt; tasakaalutu, kaldub ägedusele; kohati agressiivne; leppimatu teiste inimeste puuduste suhtes; võimeline kiiresti tegutsema (viivitamatult otsustama); tema liigutused on järsud ja hoogsad; oma eesmärgi saavutamisel ebajärjekindel; tema meeleolud kipuvad järsult vahelduma.

Sangviinik - lõbus ja elurõõmus; energiline ja asjalik; sageli ei vii alustatud tööd lõpuni; kaldub end ülehindama; oma huvides püsimatu; elab kergesti üle ebaõnnestumised ja ebaõnnestumised; kohaneb kiiresti uute olukordadega; haarab uuest ettevõtmisest innuga kinni; jahtub kiiresti ka maha, kui ettevõtmine lakkab huvi pakkumast; lülitub kiiresti töösse ja ühelt töölt teisele; peab ühekülgselt ja igapäevast tööd koormavaks; hea suhtleja; abivalmis; alati reibas; vastupidav ja töövõimeline; tema kõne on vali, kiire ja täpne; säilitab ootamatus ning keerulises olukorras enesevalitsuse; uinub ja ärkab kiiresti; võib esineda keskendumisraskusi; ilmutab oma otsustes rutakust; mõnikord kipub asjast kõrvale kalduma.

Flegmaatik - rahulik ja külmavereline; oma tegemistes järjekindel ja põhjalik; ettevaatlik ja kaalutlev; oskab oodata; vaikne; ei armasta lobiseda; kõneleb rahulikult ja žestikuleerimata;

väljapeetud ja kannatlik; viib alustatu lõpule; ei kuluta asjatult jõudu; järgib rangelt väljakujunenud elukorraldust ja töösüsteemi; saab kergesti jagu tundepuhangutest; on vähe aldis kiitusele ja laitusele; ei pea viha; suhtub heatahtlikult tema kohta öeldud teravustesse; oma suhetes ja huvides on püsiv; töösse lülitub aeglaselt; raskusi on ühelt töölt teisele lülitumisel; suhetes inimestega on tasakaalukas; armastab kõiges korda; uute olukordadega kohaneb raskesti; evib enesevalitsust.

Melanhoolik - häbelik ja uje; uues olukorras satub segadusse; raskusi kontaktide loomisel võõraste inimestega; ei usu oma jõusse, talub kergesti üksindust; ebaõnnestumise korral nõutu; sulgub tihti endasse; väsib kiiresti; räägib vaikselt, mõnikord koguni sosinal, tahtmatult võib sobituda vestluskaaslase iseloomuga; pisarateni tundlik; erakordselt aldis kiitusele ja laitusele; esitab kõrgeid nõudmisi endale ja teistele; kaldub kahtlustama ja umbusaldama; haiglaslikult tundlik ja kergesti haavuv; erakordselt solvuv; kinnine ja seltsimatu; ei jaga kellegagi oma mõtteid; passiivne ja arglik; taotleb teiste osavõtlikkust.

Kui soovite teada oma temperamenditüüpi, märkige plussiga need omadused, mis teie iseloomus on olemas. Kui mõne temperamenditüübi karakteristikus saite te 16-20 plussi, siis tähendab see, et teil väljendub see temperament eredamalt. Kui te saite ühes temperamenditüübis 10-15 plussi, siis tähendab see, et vaadeldav temperament on teile küllaltki omane. Kui te aga saite ühes temperamenditüübis vähem kui 10 plussi, siis avalduvad selle temperamenditüübi jooned teil vähesel määral.

Igaühel meist on üheaegselt kõikide temperamenditüüpide jooni, kuid ühe tüübi ülekaaluga. Igal temperamenditüübil on oma positiivsed ja negatiivsed küljed. Näiteks: tark koleerik on ühiskonna progressi jõud, ideede generaator. See-eest toob aga rumal koleerik teistele vaid häda ja viletsust. Väga harva võib kohata temperamenditüüpe puhtal kujul. Eksivad need õpetajad, kes arvavad, et flegmaatikutelt ja melanhoolikutelt pole mõtet nõuda kiiret reageerimist ja koleerikutelt väljapeetust. Õpetaja ülesanne seisneb oskuses juhtida õpilase tööd nii, et õpilane oskaks valitseda oma temperamenditüüpi ja võidelda temperamenditüübis olevate puudustega. Et koleerikutel ja sangviinikutel puuduolevat tasakaalukust arendada, võib võtta nende repertuaari rohkem aeglase ja laulva iseloomuga palu. Kui õpetaja soovib läheneda õpilasele objektiivselt, peab ta tundma õppima mitte ainult õpilase psüühilisi ja füüsilisi erinevusi, vaid ka seda, missuguses seltskonnas ta viibib ja kellega ta igapäevaselt suhtleb. Peaks jälgima õpilase käitumist väljaspool tundi, kuidas ta veedab

oma vaba aega ja kuidas tal edeneb õppimine teistes õppeainetes. Ainult hea õpilase tundmine koos õige pedagoogilise lähenemisega annab õppe- ja kasvatustöös häid tulemusi.

2. Õpetaja autoriteedist.

See, millist mõju õpetaja õpilasele avaldab ja kuidas õpilane temasse suhtub, sõltub suurel määral õpetaja autoriteedist. Autoriteedi loomisel omavad määravat tähtsust järgmised õpetajat iseloomustavad jooned: ühiskondlik reputatsioon, printsiipiaalsus, armastus oma töö ja õpilaste vastu ning kõrge erialane kvalifikatsioon. Eriaine õpetaja peab tundma hästi teisi muusikateoreetilisi aineid: muusikateooria, muusika ajalugu, harmoonia jne., sest sageli tuleb tal vastata õpilaste poolt esitatud erinevatele küsimustele, mis ei ole otseselt seotud eriainega. Eriaine õpetaja peab omama suurt tahejõudu ja ta peab suutma lõpuni viia kõik enda poolt esitatud nõudmised. Esimestel tundidel nõutut peab kordama seni, kuni õpilane on nõutava täitnud. Õpetaja tahejõud väljendub ka tema vastupidavuses, kannatlikkuses ja enesevalitsemisoskuses. Pedagoog peab pidevalt kontrollima oma käitumist ja igapäevast tegevust. Tuleb hoiduda igasugustest välistest efektidest, jämedatest väljendustest ja iseenda kiitmisest. Tuleb osata valitseda oma meeolelu, eriti, kui oled ärritatud. Pedagoogid-klassikud räägivad, et õpetaja autoriteedi loomine sõltub suurel määral esimesest kohtumisest õpilasega s.t. esimesest muljest, mille ta õpilasele jätab. Kuna esimesel tunnil on õpilase huvi ja tähelepanu eriti suur, tuleb selleks tunniks eriti hoolikalt valmistuda. Õpetaja peab tööprotsessis olles pidevalt arendama oma pedagoogilisi võimeid, et osata lihtsalt, selgelt, lühidalt ja arusaadavalt oma nõudmisi edastada ja oskust leida igas olukorras õige lahendus. Tuleb hoiduda autoriteedi loomise valedest vormidest. Näiteks võivad olla kahjulikud nii õpilase arengule kui ka õpetaja autoriteedile õpilastega liiga lähedased, „semulikud“ suhted, eriti siis, kui need suhted tekivad andekate, kuid mitte eriti hoolsate õpilastega. Niisugused sõbrasuhted võivad kujuneda noorte õpetajate ja vanemate klasside õpilaste vahel. Taolistel juhtudel ei ole õpilane enam sõltuv õpetajast vaid vastupidi. Mõnikord on sellest tingitud õpetaja mitteobjektiivne hinnang õpilase töösse, kuna tal on ühed „pailapsed“ ja teised, kellega ta ei viitsi, ega taha üldse töötada. Oma lemmikutele andestatakse kergelt halb käitumine, tundidest puudumine ja õppeülesannete mittetäitmine. Sellised õpetajad unustavad, et mida andekam on õpilane, seda suuremaid nõudmisi peab talle esitama. Sageli on olnud juhuseid, kus andekate õpilaste areng on jäänud vale pedagoogilise kasvatuse tõttu seisma. Õpetaja peab rangelt nõudma õppeprogrammi täitmist. Tihti viiakse keskpäraste eeldustega õpilaste tunnid läbi formaalselt, ilma loomingulise innuta. Töötada

andekate õpilastega on muidugi meeldivam, kuid sümpaatia võimekate õpilaste vastu ei tohi mõjuda kahjustavalt tööle vähemandekate õpilastega. Õpilane tajub kiiresti õpetaja ükskõiksust ja see teeb halba nii õpetaja autoriteedile kui ka õpilase arengule. Peagi kaotab õpilane austuse oma õpetaja vastu ja tahte töötada eriaine tundides, sest need on muutunud talle vastumeelseteks. Õpetaja peab teadma, et vähemandekale õpilasele on vaja uusi ülesandeid selgitada palju kannatlikumalt ja püüdlikumalt, tuleb leida arusaadavamaid väljendusvahendeid oma teadmiste ja nõudmiste edasiandmiseks. Peamine, mis tagab õpetaja autoriteedi, on siiski tema pedagoogiline ja erialane kvalifikatsioon. Õpilased suhtuvad austuse ja sümpaatiaiga õpetajasse, kes ise hästi pilli mängib, sest nad loodavad oma õpetajalt palju õppida. Õpetaja poolt esitatud rasked palad, mida õpilased ise veel pole võimelised mängima, saavad uueks eesmärgiks ja annavad indu harjutamiseks.

3. Õpetamise ettevalmistav ja algetapp.

Et akordioni õpetamine kulgeks algusest peale õigetest alustel, peab täitma kaks väga olulist nõuet:

1. Pill peab vastama õpilase kasvule, ta ei tohi olla liiga suur.
2. Iste (tool) mängimiseks peab olema normaalse kõrgusega s.o. õpilase jalad peavad ulatuma täistallaga maha.

Kuna õpilased on erineva kasvuga, siis peaks eriaine klassis olema 2-3 erineva kõrgusega tooli. Üks neist võib olla normaalse kõrgusega, teisi tuleks jalgade lühendamise teel madalamaks teha. Tooli kõrguse muutmiseks võib kasutada ka penoplastist plaate, mis pannakse õpilase jalgade alla. Et õpilane saaks vajaduse korral jalgade asendit muuta, peaksid plaadi mõõtmed olema 40x50 cm. Väikeste pingikeste kasutamise jalgade toetuseks on akordionimängu juures ebapraktiline. Ettevalmistav etapp peab looma head tingimused praktiliseks mänguks. Kõigepealt tuleb õpilasele tutvustada pilli, selle ehitust ja helitekitamise printsiipi, millele järgneb istumise, kehahoiu, pilli, käte ja sõrmede õige asendi selgitamine. Õigeid töövõtteid tuleb nõuda pidevalt koos praktiliste mänguliigutuste omandamisega kogu õppeaja vältel. Peamiseks raskuseks pillimängu õpetamise algetapil on see, et juba esimesed sammud mängimisel nõuavad õpilaselt üheaegselt suurt tähelepanu paljudele asjaoludele: peab õigesti lugema nooditeksti, vajutama õigeid klahve õigete sõrmedega, jälgima käeasendit ja štrihhe, mängima rütmiliselt õigesti, kuulama ja kontrollima enda mängu ning vahetama õigesti lõõtsa. Korraga ei suudaks algaja õpilane seda kõike teha. Õnneks kergendab kaasaegne meetodika õppimise algetappi. Esimestes tundides ei hakata kohe noodist mängima, vaid pühendatakse õpilase muusikaliste eelduste väljaselgitamisele ja arendamisele

(kuulmine, mälu ja rütmiline); noodinimetuste ja klaviatuuri tundmaõppimisele; kuulmise ja ettenäitamise järgi mängimisele. Kuulmise ja mälu arendamist teostatakse järgmisel viisil:

1. Õpetaja mängib ette üksikuid kõlasid ja õpilane püüab neid intonatsiooniliselt puhtalt järgi laulda.
2. Lühikeste ja lihtsate ettemängitud fraaside meelde jätmine ja järgi laulmine.
3. Ettemängitud üksikute kõlade ja fraaside meelde jätmine ning pilli klaviatuuril ülesleidmine.

Suurt tähelepanu tuleb pöörata lapse rütmilise arendamisele. Kui õpilane ei tunne veel noodipikkusi võib rütmilisteks harjutusteks kasutada õpetaja mängule kaasaplaksutamist või ettemängitud meloodia rütmi järelplaksutamist. Hiljem, kui noodipikkused on juba selged, peab õpilane oskama lihtsate palade või õpetaja poolt koostatud harjutuste rütmi õigesti koputada. Ka siis, kui õpilane juba oskab noodist mängida, tuleb lasta tal kõigepealt pala rütmi koputada. Pillimängu rütmilisele küljele tuleb pidevalt suurt tähelepanu pöörata: ükski noot ei tohi olla kõlaliselt lühem, tempo ei tohi minna kiiremaks ega jääda aeglasemaks. Esimesed meloodiad peaksid olema rütmiliselt kerged, koosnema ühe-, kahe- ja poolelöögilistest nootidest. Üheaegselt mälu ja rütmi harjutustega toimub õpetaja poolt ettemängitud lihtsate fraaside ja meloodiate järgimängimine. Õpilane ei kuula nüüd üksnes mängitavat viisi, vaid jälgib ka oma sõrmede ja käe asendit. Esimestest tundidest peale tuleb tähelepanu juhtida käe ja sõrmede õigele asendile klaviatuuril ning õigete ja otstarbekohaste mänguliigutuste arendamisele. Kui õpilane on omandanud mõned õpetaja poolt ettemängitud palad, tuleb edasi minna kuulmise järgi meloodia otsimisele klaviatuuril. Õpilane jätab ettemängitud viisi meelde ning püüab ise selle klaviatuuril üles leida. Kui ta on antud helistikus selle meloodia leidnud, on soovitatav, et ta prooviks sama viisi mängida alustades mõnest teisest klahvist (teisest helistikus). Kuulmise järgi pilli mängimist tuleb jätkata ka siis, kui on alustatud juba noodist mängimisega. Esimestel tundidel tuleb selgeks õppida kohe ka nootide nimetuste järjestus ning nende asukohad klaviatuuril ja noodijoonestikul. Kõigepealt tutvustame õpilasele parema käe klaviatuuri, kus orienteerumine toimub mustade klahvide perioodilise kordumise järgi. Selgitame talle, et klahve on küll palju, aga nimetusi ainult seitse (altereeritud nimetused on tuletatud diatoonilise helirea astmete nimetustest). Erilist tähelepanu tuleb pöörata mõistetele üles-alla, kuna kõrgemad hääled on akordioni klaviatuuril allpool. Selleks, et kontrollida, kuidas õpilane klaviatuuril orienteerub, tuleb tal lasta kiiresti öelda näidatud klahvi nimetus või kiiresti näidata klaviatuuril õpetaja poolt nimetatud noodi asukoht. Samaaegselt klaviatuuri

õppimisega tuleb selgitada ka noodijoonestikku: joonte lugemine algab alumisest joonest; nootide asukohad võivad olla joone peal, joone kohal, joonte vahel, joone all. Kõigepealt on otstarbekas selgeks õppida joontel asuvate nootide nimed. Tuleb meelde jätta esimesel joonel asuv noot ja see, et joontel asuvate nootide kohad klaviatuuril on üle klahvi. Esimesel joonel asuv mi noot on paremal pool kahest mustast klahvist. Nüüd võib õpilasel endal lasta leida, kus asuvad järgmised noodid. Tekib küsimus: klahve on palju, kuid noodijoonestikul pole enam kohta kuhu neid märkida. Vastus: see asjaolu tingib abijoonete vajaduse. Järgnevalt tekib uus probleem: bassinootide jaoks ei jätku abijooni, sest neid ei ole võimalik lõpmatuseni kirjutada (silm ei suudaks täpselt tabada). Siit tekib vajadus bassivõtme järele. Kõigepealt selgitame, kuidas muutuvad nootide asukohtade nimed üle minnes viulivõtme bassivõtmesse. Asja piltlikult selgeks teha on kõige lihtsam nn. 11-realise süsteemi järgi: esimese oktaavi do noodi asukoht on viulivõtmes 1. alumisel abijoonel ja bassivõtmes 1. ülemisel abijoonel (ühine noot).

4. Noodivältustest ja rütmist.

Samaaegselt kui õpitakse nootide asukohti klaviatuuril ja noodijoonestikul, tuleb selgeks õppida noodivältused ja neile vastavad pausid. Noodivältusi võib esialgu nimetada ühe-, kahe- ja poolelöögilisteks. Hoiduda tuleb rütmi matemaatilisest selgitamisest: õuna või kartuli poolitamist nagu mõnes õpikus on näidatud. Kuidas saabki õuna veerandit samastada ühelöögilise noodiga. Näitame õpilasele, kuidas näevad välja vastava vältusega noodid ja pausid. Noodipikkuse ühikuks tuleb võtta ühelöögiline (veerand) noot. Edasi tuleb juttu teha taktimõõdust, taktist ja taktijoonest. Taktimõõdu selgitamisel võib esialgu piirduda ainult ülemise arvuga (kaheosalise taktimõõdu puhul ainult 2). Tuleb selgitada, et taktijoon ei eralda tavaliselt muusikat fraasideks ja motiivideks, vaid aitab tunnetada pala pulssi. Kui alustame vältuste õpetamist ja ka siis, kui peamised rütmikombinatsioonid on läbi võetud, laseme lapsel pidevalt jälgida antud vältuste rida taktides ja koputada ning lugeda rütmi mõttes kaasa. Ka siis, kui õpilane hakkab esimesi harjutusi noodist mängima on soovitav, et ta eelnevalt ütleks järjest kõik noodid nooditekstis ja koputaks harjutuse või pala rütmi algusest lõpuni. Palade õppimist tuleb alustada fraaside kaupa ja eraldi kätega. On soovitav, et samal ajal kui õpilane mängib parema käega, mängiks õpetaja vasaku käe partiid, sest see aitab arendada õpilase harmoonilist kuulmist. Kogu pala õppimise perioodil, ka siis kui teos on viimistletud, peab õpilane oskama mängida palast ükskõik millist fraasi või alustama mängu ükskõik millisest taktist. Kui ta seda ei suuda, on tal pala mehhaaniliselt sõrmedesse jäänud.

Samuti peab õpilane oskama mõlema käe partiid eraldi mängida. Pala päheõppimisega ei tohi kiirustada, tähtsam on, et õpilane vaataks rohkem nooti, kuna nii tekib vähem ebatäpset peast mängu. Sõrmede ja klaviatuuri peale tuleb vaadata minimaalselt, sest see takistab noodilugemise arengut. Mänguliigutuste omandamine algab juba palade õppimisest õpetaja ettenäitamise järgi ja kestab kogu õppeaja. Iga uue etapiga õpilase arengus kaasneb repertuaari muutumine raskemaks ja mitmekesisemaks ja see nõuab uusi ja tõhusamaid mänguvõtteid (liigutusi).

5. Vasaku käe tööst.

Üheks tähtsamaks ülesandeks praktilise mängu juurde asumisel on lõõtsa õige käsitlemise selgitamine. Kuna kõla kvaliteet ja karakter sõltub lõõtsast s.o. vasaku käe tööst, siis tuleb sellele pidevalt tähelepanu juhtida. Õpilasel tuleb nõuda, et ta tõmbaks ja lükkaks lõõtsa ühtlaselt, ilma jonksudeta ning kuulaks, et kõla tugevus kogu noodi pikkuses ei muutuks. Sageli ei tõmba algajad lõõtsa pidevalt, vaid teevad seda ainult klahvile vajutamise momendil. Selle tagajärjel tulevad teravad, katkendlikud kõlad. Ühtlase tooni väljatöötamiseks võib kasutada neljalöögilistest nootidest koosnevaid harjutusi, mis ei ületa kvindi piiri. Harjutuste mängimisel tuleb õpetajal kontrollida lõõtsa liikumist. Piltlikult öeldes, lõõts peab liikuma lehvikut meenutava trajektoori mööda. Lõõtsa tõmme ja kokkusurumine toimub küünarvarre liigutusega, mitte õlast. Lõõtsa liikumissuuna muutmine peab toimuma kiirelt ja sujuvalt hetkel, mil sõrm on klahvi järgnevaiks vajutuseks vabastanud. Piltlikult võib seda võrrelda kaalukaussidega, mis oleksid nagu pilli klahvid. Vahetus toimub siis, kui kausid on ühekõrgusel. Kui vahetus toimub varem (üks klahv on veel allavajutatud asendis), tekivad nn. "sabadega" kõlad. Lõõtsa liikumissuunda ei tohi muuta noodi peal ja legatokaarega ühendatud nootide vahel. Kuid pika fraasiga aeglase muusika puhul tuleb mõnikord siiski liikumissuunda muuta fraasi keskel, vaatamata sellele, et fraas on legatokaare all. Sellisel juhul peab see toimuma väga täpse ja kiire randme liigutusega ning vahetult enne takti tugevamat osa või rõhku. Ei ole soovitatav, et algaja õpilane mängiks pika lõõtsaga, kuna see on füüsiliselt ja tehniliselt raske. Ka hilisemal õppimise etapil on kiire iseloomuga muusikat otstarbekam mängida lühema lõõtsaga. Maksimaalse lõõtsa pikkusega ei või kunagi mängida. Nii lõõtsa kinnilükkamisel kui ka lahtitõmbamisel peab alati jääma varuosa, mille pikkus sõltub faktuurist ja dünaamikast. Akordiline faktuur ja forte mäng nõuab suuremat varuosa kui pianos ja ühehääline mäng. Määravaks on ka see, kuidas lõõts õhku peab. Normaalseks varuosade pikkuseks on 5-15 cm. Õiget ja sujuvat

lõõtsa liikumissuuna muutmist saab nõuda ainult siis, kui käe asend on õige ja vasaku käe rihm õige pikkusega. Õigeks käe asendiks loetakse seda, kui suurem osa rihmast asub ülevalpool rannet ja väiksem osa randme peal ning kõik neli sõrme on põhinea kohal. Pöidla esimene liiges peab asuma pilli korpuse serva kohal, kuna siis on labakäe pöörderaadius kõige suurem. Samuti aitab põial hüpete puhul hoida positsiooni. Kui põial terves pikkuses pilli korpuse tagant välja sirutada, läheb rihm ülespoole rannet ja siis ei ole enam võimalik sujuvalt ja kiiresti lõõtsa liikumissuunda muuta. Lõõtsa lahtitõmbamisel surub käesalg tugevalt vastu rihma ja nõrgalt puudutab pillikorpust ning kinni lükates surub käelaba tugevalt vastu pillikorpust ja nõrgalt puudutab rihma. Just sellel momendil kui käe surve läheb rihmalt korpusele ja vastupidi, toimub lõõtsavahetus ning tekibki kõlades vahe. Need vahed on seda suuremad, mida suurem on vasaku käe rihm. Vasaku käe rihma pikkus on siis õige, kui käsi liigub vabalt pillikorpuse ja rihma vahel.

6. Tööst meloodiaga.

Kuna meloodia on enamuses muusikateostes tähtsaimaks väljendusvahendiks, tuleb talle algusest peale pühendada suurimat tähelepanu. Juba siis, kui laps laulab lihtsat viisikest või otsib seda pilli peal, peab talle selgitama, et meloodia ei koosne üksikutest eraldiseisvatest nootidest, vaid on ühtne tervik. Lapsed mängivad sageli meloodiat nii, nagu nad alul sõnu kokku loevad - silpide kaupa. Et õpetada last paremini tunnetama meloodia ülesehitust, tuleb talle selgitada: kõlad, millest koosneb meloodia, on nagu sõnad meie kõnes - erineva tähtsusega. Olulisemad kõlad on need, mille poole fraasis liiguvad (tunglevad) kõik ülejäänud kõlad. Eelnevalt tuleb muidugi selgitada, kuidas meloodiat jagada fraasideks. Fraasi mõiste on esialgu kohane siduda hingamisega. Selgitada võib seda nii: fraas on rida kõlaid, mis esitatakse ühe hingetõmbega. Meloodia jagunemist fraasideks märgitakse nootides sageli legatokaarega, kuid seda mitte alati. Kui meloodiat tuleb esitada non legatos või vahelduva artikulatsiooniga, peab mängija ise otsustama, kus fraasid algavad ja kus nad lõpevad. Selgitusena, kuidas meloodia fraasideks jaguneb, võib kasutada inimese kõne. On vaja leida selline laul, kus on selgelt väljendatud teksti ja muusika lõikudeks jagunemise kohad ning lasta õpilasel selle laulu teksti deklameerida. Sealjuures tuleb juhtida tema tähelepanu nendele pikematele või lühematele peatustele, mis laulusalmi ilmekal lugemisel loomulikult tekivad. Järgnevalt võiks õpilane laulda või mängida meloodiat ning määrata ära teksti ja meloodia fraasideks jagunemise kohad. Näide: Mozart „Hällilaul“

*„Uinu mu väsinud lind,
unele suigutan sind.
Uinumas rahus maailm,
suikumas lillekse silm“.*

Väga suurt osa omab muusikas intonatsioon (kitsamas mõttes on intonatsioon heli kõrguse muutumine). Ka seda saame võrrelda inimese kõnega. Kõne ja muusika intonatsiooni sugulus on tähtsaim omadus, millele baseerub muusika väljenduslikkus ja tema võime mõjutada kuulajat. Juba vanad filosoofid leidsid, et muusika on lähedane deklamatsioonile (kõnele) ja nimetasid muusikat omamoodi keeleks. Mida ilmekam on kõne, seda suuremat mõju ta kuulajale avaldab. Kõne kaudu mõtte edasiandmisel ei ole tähtis ainult konkreetne sõnade tähendus, vaid ka intonatsioon, miimika, žestid, situatsioon jne. Just intonatsiooniga tuuakse välja tekstis (fraasis) olev kõige tähtsam sõna. Loogilise aktsendi ülekandmine ühelt sõnalt teisele võib täielikult muuta lause mõtte. Näit. armu anda, mitte hukata – armu anda mitte, hukata. Intonatsiooni mõttelise osa väljendusvormid kõnes on mitmekülgsed. Näiteks: väga selgelt väljendub mõtteline osa neil juhtudel, kus intonatsioon täidab puuduvate sõnade osa fraasis. Järgnevalt võrdleme küsilauseid. Ühes neis on küsisõna, teises pole, kuid puuduva osa täidab intonatsioon: „Kas sa tuled täna?“; „Sa tuled täna?“

Teine variant on palju väljenduslikum. Ühesõnalise fraasi mõte sõltub väga palju intonatsioonist. Näiteks „ettevaatust“ võib öelda erineva sõnavarjundiga: „Palun, ettevaatust!“; „Ettevaatust, kurat võtku!“

Veel huvitavamad on spetsiifilised muusikalised vahendid, mis loovad küsiva intonatsiooni mulje. Peaaegu kõikidel juhtudel on küsiv intonatsioon harmoniseeritud dissoneerivate akordidega (D7, D9, >VII7). Kahekümne kaheksast analüüsitud näitest ainult kolmel oli kasutatud mažoor kolmkõla ja ainult neil juhtudel, kus tekstis oli küsiv sõna. Sealjuures on huvitav ka akordi toonide valik. Küsiva sõna fraasides langeb aktsentueeritud silp kõige sagedamini akordi priimile, tertstile või kvindile. Teist tüüpi fraasides, kus intonatsioon peab olema eredam, on aktsentueeritud silp akordi kvindil, septimil ja isegi noonil. Kuulates võõrkeelset kõne, võime intonatsiooni põhjal järeldada, missugune on kõne karakter, meeleolu ja mõnikord isegi üldine mõte. Selleks on vaja lihtsalt kuulata, missugune on kõne tugevus, kiirus, pauside ja sõnade suhe ning intonatsioon. Niisiis: muusika ja kõne sarnasus seisneb selles, et mõlemad on rajatud laialdasele intonatsiooni kasutamisele. Sõna annab edasi konkreetse mõtte, kuid emotsionaalse värvingu hoopis intonatsioon.

Siit võiks järeldada, et kuna muusikas on ainult intonatsioon, siis ta ei saa edasi anda konkreetset mõtet ja temas peitub ainult emotsionaalne alltekst. See aga ei ole päris õige, sest emotsioon (meeleolu) ei ole kunagi sisutu ega mõttetu. Nii muusikas kui ka kõnes kannab mõte endas emotsionaalset allteksti. **Emotsioon on alati mõtestatud.** Arendades õpilases intonatsioonilist kuulmist, on vaja teda õpetada kuulama tonaalset tunglevust ja eristama fraaside tugipunkte (kulminatsioonipunkte), selgitama juhttooni ja alteratsiooni väljenduse mõtet ning seda, kuidas meloodia areneb ja jaguneb lõikudeks. Õpilane peab oskama tunnetada nendes lõikudes kõige tähtsamaid helisid – intonatsioonilisi (kulminatsiooni) punkte. Ta peab mõistma lõikude tähtsust kogu meloodia kui terviku suhtes, samuti kulminatsioonipunktide suhet keskse kulminatsiooniga. Selgitades õpilasele tsesuuri väljenduslikku tähendust ja üldse meloodia loogilist arengut, on vaja talle järk-järgult anda algseid teadmisi muusikateose vormist, tutvustada meloodia jagunemist motiivideks, fraasideks, lauseteks, perioodideks ning selgitada kadentside olemust ja nende väljenduslikku tähtsust.

7. Kuidas õpetada lapsi mõistma instrumentaalmuusikat?

Instrumentaalmuusika analüüsimisel ja sisu selgitamisel toimivad paljud õpetajad valesti. Ühed pedagoogid püüavad õpetada lapsi detailselt mängitavat pala „nägema“. Nad proovivad kogu pala sisu ümber jutustada ja luua kirjanduslikku süžeed. Sellel pole aga midagi ühist muusika enda ja tema sisuga. Lapsed võivad küll õppida kirjutama muusikast kirjanduslikke omaloominguid, kuid muusikat ennast nad ei tunnetata. Teised pedagoogid, lähtudes sellest, et muusika on helide kunst, mis mõjutab vahetult inimese tundeid, alahindavad visuaalsete kujutiste osa muusika kuulamisel ja mängimisel. Et selgusele jõuda, kumb neist meetoditest on õigem ja millises seoses on nad laste muusika tunnetamise arendamisel, tuleb kõigepealt selgeks teha, mida me mõistame instrumentaalpala sisu all.

Muusikateose sisu: see on inimese tunnete, elamuste ja ideede kunstiline peegeldamine muusikaliste vahenditega. Iga muusikateos kutsub esile teatud emotsioone, mõtteid, kujundeid, meeleolusid ja elamusi. Et kuulajas esile kutsuda teatud elamust ja ergutada tema kujutlusvõimet, annab helilooja sageli oma teosele programmi või lihtsalt programmilise pealkirja. Kuid muusikateose programmi ei tohi samastada tema sisuga. Programmi all mõeldakse teose sisu väljendamise erilist, spetsiifilist vahendit, mille abil tekivad kuulaja teadvuses konkreetsed kujundid. Programm aitab kuulajal välja

selgitada teose ideelist sisu ja ühtlasi tugevamalt tunnetada muusikat. Muusikateose sisu ei tohi ka ära segada tema süžee. Süžee on üks programmilise muusika vorme. Süžee annab tegevustikule kindla suuna, kusjuures sündmused ja muusikalised kujundid vahelduvad kindlas järjekorras. Kuid helilooja eesmärk ei seisne ühe või teise kirjandusliku süžee edastamises muusika kaudu, vaid selles, et anda talle oma subjektiivne, emotsionaalne hinnang ja kutsuda kuulajas esile teatud elamus. Võtame näiteks Tšaikovski avamäng- fantaasia „Romeo ja Julia“. Teos on programmiline ja kõigile tuntud süžee, kuid helilooja ülesanne ei seisne sündmuste otseses ümberjutustamises, vaid selles, et muusika abil väljendada ja edasi anda armastuse ideed, tema ilu ja jõudu; vastandada armastus kurjusele ning avada kuulajale tragöödia olemus. Programm ja süžee ainult aitavad sügavamalt tunnetada ja läbi elada teose ideelist sisu.

Nagu kõigis teistes lapse eluvaldkondades, nii omab ka muusika tajumisel kõige suuremat osa kuulmis- ja nägemismälu. Eriti suurt osa laste muusika tunnetamise arendamisel omab visuaalne ettekujutusvõime. Esteetiline tunne ja abstraktne mõtlemine on lastel vähe arenenud. Sellepärast on neile lähedasem ja arusaadavam selline muusika, mis peegeldab laste tegevusele ja maailmale lähedasi nähtusi: mänguasjade, loomade, lindude ja muinasjutu maailm. Sellest lähtudes on paljud heliloojad kirjutanud lastepalade tsükleid, kus vastav temaatika kutsub lapse teadvuses esile erinevaid kujutlusi. Nende kujutluste tekkele aitab kaasa programmi või süžee olemasolu ja nende väljamõtlemine. Tšaikovski palal „Lõokese laul“ pole süžeed, on vaid programmiline pealkiri. Järelikult selle teose sisu analüüsimine ei seisne tegevustiku kirjeldamisel, vaid teatud hingelise seisundi, emotsionaalse meeleolu loomisel. Mõned õpetajad püüavad igale palale välja mõelda süžee. Mõnel juhul võib seda teha, kuid selleks peab hoolega valima just niisugused palad, kus on tõesti tunda mingit sisemist süžeed ja palad ise on kujutava, illustreeriva karakteriga. Ent ka siis ei tohi süžee muutuda omaette eesmärgiks, vaid ta peab aitama arendada neid mõtteid ja kujutlusi, mille kaudu saab teadlikult ning emotsionaalselt tunnetada muusika sisu.

Eelnevalt oli juba juttu, et sageli on niisugune süžeede otsimine ohtlik, kuna see võib õpetada lapsi muusika sisust valesti aru saama. Õpilased ajavad süžee sisuga segi ja mõtlevad, et muusika mõistmisel on vaja osata kuulnud sõnadega ümber jutustada. Selle tulemusena püüavad nad igale melodilisele või rütmilisele lõigule leida mingit konkreetset tegevustikku või pilti. Kui me aga hakkame muusikat sõnadega ümber jutustama, jääb muusika emotsionaalne (tunnetuslik) külg hoopis tahaplaanile. Lastele tuleb selgitada, et kõige tähtsam on õppida muusikat kuulama ja läbi

elama. Inimese tundeid, elamusi ja hingelist seisundit sõnadega edasi anda nii nagu seda teeb muusika, pole vaja ega pole ka võimalik. Vastasel juhul ei oleks muusikat inimesele üldse tarvis. Sõnadega võib muusikat iseloomustada ainult üldjoontes. Võtame näiteks niisuguse pala, millel pole kindlat programmi ega süžeed, vaid on žanri nimetus. Selleks palaks võib olla mingi marss (mitte Tšaikovski „Puusõdurite marss“). Nimetus ei määra siin ise veel teose sisu ja karakterit, kuid juba esimestest taktidest saame teada, et see muusika on reibas ning energiline. Lastel, kes teavad juba oma kogemustest, et marsimuusikat mängitakse pidupäevadel ja paraadidel, võivad siin peale rõõmsa ja piduliku meeleolu ja liikumise assotsiatsiooni tekkida ka piltlikud kujutised. Need kujutised omavad ainult abistavat tähendust. Hoopis olulisem on õpetada lapsi tabama muusika enda karakterit ja meeleolu ning emotsionaalselt sellele muusikale kaasa elama. Niisiis: vale instrumentaalpala sisu tõlgendamine, programmi ja süžee läbimõtlematu analüüs viib selleni, et unustatakse muusika põhiline eesmärk – tema emotsionaalne mõju. Teisest küljest aga, lapsepoolne sügav ning emotsionaalne muusika tajumine pole võimalik ilma nägemisassotsiatsioonita. Nii esimene kui teine peavad olema omavahel tihedas seoses. Mida rohkem on laps muusikaliselt arenenud, seda vähem kasutab ta nägemise osa muusika tunnetamisel.

8. Põhilised štrihhid akordionimängu juures.

Štrihh on kõla tekitamise võtte, mis põhineb sõrmede ja lõõtsa liikumise karakteril. Štrihhid on muusika spetsiifilised ilmekuse vahendid. Olenevalt štrihhist võib üks ja sama noot kõlada täielikult väljapeetuna (*legato*) või osaliselt väljapeetuna (*non legato*, *staccato*). Sellisel juhul on paus osa noodi pikkusest. Helilooja poolt märgitud štrihhid on sageli tinglikud ja nõuavad mängijalt loominguist lähenemist. Štrihhide täpsuse ja karakteri määrab muusika iseloom. Oluline on see, missugusest ajastust on muusika pärit. Näiteks vana klassika mängimisel ei kasutata kunagi lühikest täksivat *staccato*t. Romantismi ajastu ja tänapäeva muusikas on *staccato*l palju pikkuse varjundeid. Akordionimängija kasutab kahte liiki štrihhe: lõõtsa- ja sõrmeštrihhe. Lõõtsaštrihhide mängimisel sõltub kõla kujundus ja iseloom lõõtsa liikumise karakterist. Lõõtsaštrihhide alla kuuluvad: *detache*, *portamento*, *marcato*, *sforzando*, aktsentueeritud *staccato* (nimetatakse veel lõõtsastaccatoks või *martele*) ja lõõtsatremolo. Sõrmeštrihhide mängimisel liigub lõõts ühtlaselt ja pidevalt. Kõla iseloom sõltub sõrmede ja randme liigutuste karakterist. Sõrmeštrihhid on: *legato*, *non legato* ja *staccato* (sõrme- ja randmestaccato).

DETACHE – lõõtsa liikumissuuna muutmine toimub iga noodi või kooskõla järel. Kõlade vahed on minimaalsed. Samal kõrgusel asuvad noodid eraldatakse (korratakse) sageli ainult lõõtsa liikumissuuna muutmisega, kusjuures sõrmed klahve üles ei lase. Kiires tempos läheb detache üle lõõtsa tremoloks. Nootides märgitakse <><> või $\lrcorner \lrcorner \lrcorner \lrcorner$ või $\leftarrow \rightarrow \leftarrow \rightarrow$ või $\Pi V \Pi V$.

PORTAMENTO – Tegelikult ei lähe kasutatud nimetus akordioni õpetamise metoodikas kirjeldusega kokku. Selle štrihhi õige nimetus peaks olema portato, kus iga kõla algus on allakriipsutatud ja aktiivne. Et seda teostada, on vaja klahvi vajutamise momendil anda lõõtsaga kerge tõuge. Kui mängida mitut nooti portamentos järjest, siis ei liigu lõõts enam ühtlaselt. Sealsamas kõla nootide vahel peaaegu ei katke. Portamento esitamisel ei lase sõrmed klahve lahti, vaid nad mängivad nn. kleepuva liigutusega. See štrihh kannab endas deklamatsioonilist karakterit ja teda kasutatakse episoodiliselt ning neis kohtades, kus on vaja teatud noote üldisest tekstist välja tuua. Kiires tempos ei ole see štrihh mängitav. Nootides märgitakse kriipsukeste ja sidekaartega.

MARCATO – nõuab aktiivset lõõtsatõmmet ja järske seisakuid, sest kogu noodi vältel kõla tugevus ei vähene. Noodi algused on allakriipsutatult aktiivsed ja kõlavad lõpuni aktiivselt. Seda štrihhi kasutatakse mehise ja heroilise karakteriga muusikas. Eriti reljeefselt kõlab ta akordilises faktuuris. Palades märgitakse noodi kohale \wedge .

SFORZANDO – ei ole iseseisev štrihh, kuid teda esineb muusikas võrdlemisi palju. Kui rõhk noodi peal näitab, et antud nooti tuleb eelnevatest teatud võrra tugevamini mängida, siis sforzando tähendab, et antud noodi algus tuleb tugevamini mängida. Üldreeglina kõlab see ühe nüansi võrra tugevamalt. Näiteks kui antud muusikalise fraasi üldine nüanss on p, siis sf puhul on noodi algus mf ja lõpp p. Mõnikord võib see vahe ka suurem olla.

MARTELE – on terav aktsentueeritud staccato. Iga heli kriipsutatakse lõõtsaga alla ja eraldatakse järsult teistest. Üheaegselt sõrme või randme terava löögiga antakse lõõtsaga terav ja lühike tõuge.

LÕÕTSATREMOLO – esitatakse lõõtsa liikumissuuna kiire muutmisega ühel ja samal helil, kooskõlal või akordil. Eraldamine toimub reeglina ainult lõõtsaga, sõrmed klahve üles ei lase. Seda štrihhi on kergem mängida lõõtsa ülemise osaga ja minimaalselt avatud lõõtsaga. Harjutustena võib mängida heliredeleid kvartoolides ja trioolides.

LEGATO – on kõige levinum štrihh. Helid järgnevad üksteisele vahedeta, nad nagu voolavad üksteisest välja. Järgmist klahvi tuleb vajutada sel momendil, kui sõrm on eelmise klahvi üles lasknud. Sõrmeliigutused aeglases tempos on nagu tammumine sõrmelt sõrmele. Laulvas ja aeglases tempos on vaja tunnetada klahvistiku põhja. Kiires tempos tuleb sõrmevajutus klahvile kergemaks lasta. Ranne peab olema vaba ja paindlik.

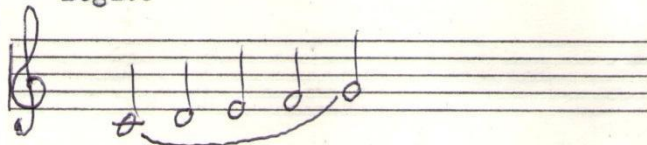
NON LEGATO – (mitte seotult) mängimisel eraldatakse helid üksteisest vaevaltmärgatavate pausidega. Lõõts liigub pidevalt ja sujuvalt. On olemas sõrme ja randme non legato (kiires tempos ainult sõrme non legato). Mängima asudes asetame sõrmed vabalt klahvide kohale ja vajutame neid. Aeglases tempos ja eriti akordide mängimisel aitab ranne sõrmevajutusi ette valmistada. Kiires tempos mängivad ainult sõrmed. Non legato štrihhi märgitakse noodis sõnadega non legato või ka siis, kui noodis puudub igasugune artikulatsiooni märge.

STACCATO – kõlad on lühikesed ja eraldatud üksteisest pausidega. Eristatakse kahte liiki staccatot: sõrme- ja randmestaccato. Sageli kasutatakse neid üheaegselt. Kiires tempos on võimalik mängida ainult sõrmestaccatot. Sõrmelöök on madal ja terav. Mida lühemat staccatot on vaja, seda erksamalt peab sõrm lööma. Löök ei tohi olla liiga sügav ja mitte pinnapealne. Randmestaccato mängimisel valmistab ranne sõrmelööki ette. Seda staccato liiki kasutatakse eriti akordide ja oktavite mängimisel. Mida kiiremaks läheb tempo, seda madalamaks muutub randme löök.

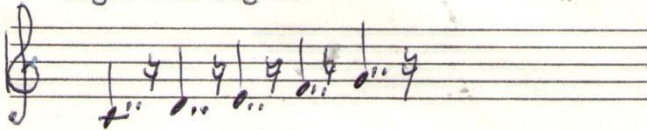
Mõnedes õpikutes on kirjutatud, et non legatos mängitavad noodid peavad säilitama poole antud noodipikkusest ja staccatos mängitavad noodid $\frac{1}{4}$ antud noodipikkusest. On ka teisi seisukohti, kus on öeldud, et non legato peab kõlama noodipikkuse ja staccato pool noodipikkust. Kõige sagedamini esineb selline arvamus, et punkt noodi järel annab noodipikkusele poole juurde ja punkt noodi peal lühendab nooti poole võrra.

Järgnev tabel selgitab, kuidas professor Braudo liigitab štrihhe:

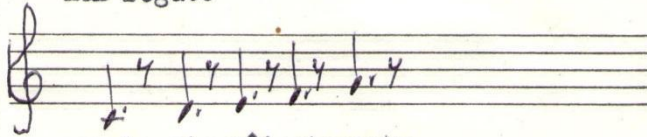
legato



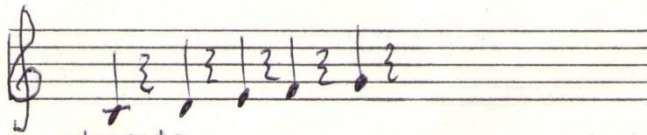
sügav non legato



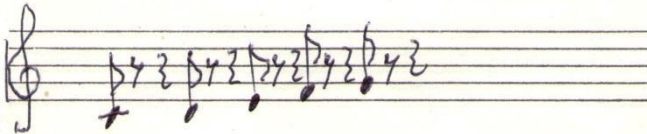
non legato



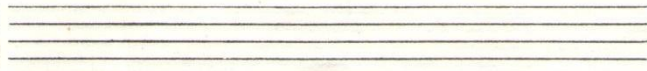
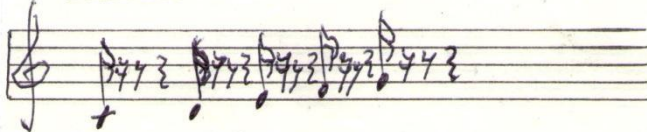
non legato vôi staccato



staccato



staccato




αρθρογραφία και σημειωτική υπογραμμιστικής


mmmmmmmmmm - vibrato sajeduse muutmine


1. *vibr. mmm vibrato*

2.  - vasaku käe vibrato

3.  - parema käe vibrato

4.  - tremolo sajeduse muutmine

5.  - rikisett kolmeid noolideid (triool)

 - neljast noolidest koosnev rikisett

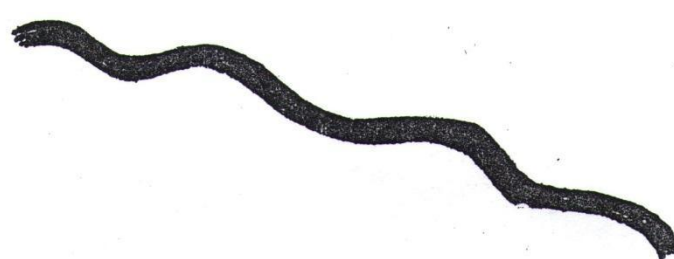
6.  - löök vastu pilli korpust.

7.  - registreerite klõbin

8.  - lühikesed (staccato) toonid - löögid

9.  glissando
p < >

10. 

11. 

Eelneval leheküljel oli loend lõotsaštrihhidest kaasaegses akordionimuusikas.

9. Õpetaja ettevalmistus eriaine tunniks.

Eriaine tund on põhiline töövorm algajaga. Tunnis annab õpetaja õpilasele vajalikud teadmised ja kogemused ning suunab tema üldist arenemist. Iga tund on nagu ahela lüli, mis näitab õpilase töö hetkeseisu. Tundides tehakse kokkuvõtte kodusest tööst, antakse uued ülesanded ja loominguline impulss järgnevas kodutööks. Õpilase areng toimub järk-järgult ning õpetaja peab mõistma iga tunni tähtsust. Kõik see, millega klassis töötatakse, nõuab õpetajalt suurt sisemist keskendumist ja sihikindlust oma nõudmistes. Esimeseks ülesandeks tunni ettevalmistamisel on õppematerjali (uued palad, etüüdid) redaktsioon, läbimängimine ja analüüs. Redaktsiooni alla kuuluvad:

1. Nooditeksti kontrollimine, vigade puhul nende parandamine. Seadeid on soovitatav võrrelda originaaliga. Eriti on see vajalik siis, kui esineb "kahtlasi" kohti.
2. Sõrmestuse kontrollimine, vajaduse korral ka muutmine. Kui noodis ei ole sõrmestust antud, tuleb see õpetajal endal panna. Vanema klassi õpilased peavad õige sõrmestuse ise leidma, õpetaja ainult kontrollib selle sobivust.

Sageli tehakse redaktsioon töö käigus ja õpetaja teeb parandusi siis, kui õpilane on juba pala või etüüdi läbi töötanud ja selle aeglaselt tempos ette mängib. Taoline metoodika on mingil määral lubatud keskastme õpilastega, mitte aga algastmes, muusikakooli esimestes klassides. Hilinenud redaktsioon kasvatab õpilases hooletut suhtumist nooditeksti. Ta teab juba ette, et pole mõtet teksti täielikult ära õppida, kuna õpetaja teeb nagunii parandusi. Õpetamisse toovad suurt kahju ka õpetajad, kes ise pilli halvasti mängivad. Töötades tehniliselt hästi arenenud õpilasega, ei ole õpetaja võimeline talle pala nõutaval tasemel esitama. Selline pedagoog ei julge anda õpilasele palu, mida ta ise pole mänginud ja ei tunne küllaldaselt. Nii juhtubki, et aastate viisi võetakse läbi ühte ja sama repertuaari. Sageli võib palades esineda tehniliselt raskeid kohti, mis õpilasel kuidagi välja ei tule. Õpetaja soovib proovida nii ja teisiti, kuid tegelikult ei tea ta isegi, mil moel neid kohti harjutada ja missuguseid võtteid kasutada. Pedagoog ei saa ka õpilasele pala ette mängida, kuna ta seda tehniliselt ei valda. Need õpetajad, kes on mängimise unustanud, peavad kodus kogu õpilastele antava repertuaari hoolikalt läbi mängima.

10. Tunni planeerimine.

Tunni põhiliste punktide planeerimine kuulub samuti tunniks ettevalmistamise juurde. Planeerimine põhineb eelmise tunni analüüsil ja järgmise tunni sisu läbimõtlemlisel. Õpetaja peab tagantjärele analüüsima, mida ta kodust ülesannet kontrollides avastas, mida ta suutis saavutada õpilasega tunnis ja millega tuleks järgmist tundi alustada. Vaadates tagasi eelmisele tunnile, tuleb esitada endale järgmised küsimused:

1. Kas tund andis õpilasele uut ja värsket impulssi iseseisvaks tööks?
2. Kas õpilane sai tunnis uusi teadmisi ja omandas uusi võtteid?
3. Missuguseid vigu tegi õpetaja ise (närviline, igav jne.)?
4. Kui tuli ajast puudus, siis mis oli tunnis liigne, kuidas oleks saanud aega ökonoomsemalt kasutada?

Kui õpetajal on tund täielikult planeerimata, läheb sageli palju kasulikku aega kaduma. Näiteks: õpilane mängis juba koduse ülesande ette, aga õpetaja ei jõudnud veel mõelda tunni edasist käiku ja nõuab seda, mida poleks vajalik teha esimeses järjekorras. Veel selline näide: tunnis ilmneb, et õpilasele võib anda uus pala, kuid õpetaja polnud piisavalt ettenägelik ja raiskab palju tunniaega selleks, et mõelda, millist pala järgnevalt anda. Planeerimisel tuleb väga tõsiselt läbi mõelda, millised ülesanded ja nõudmised on esmajärgulise ning millised võib hiljemaks jätta. Tuleb leida konkreetsed punktid tunni läbiviimiseks ning otsustada, millised pedagoogilised võtted annavad antud olukorras suuremat efekti. Mõned õpetajad, kes on tunni planeerimise vastu väidavad, et planeerimine segab tunni loominguist läbiviimist. Pealegi polevat võimalik ette näha, mida toob kaasa õpilase vahepealne iseseisev harjutamine. Tegelikult ei sega planeerimine (tema õigel mõistmisel) tunni loominguist läbiviimist, sest ta on ise intensiivne ning loominguine protsess. Muidugi ei õnnestu tunnis alati kõik planeeritu, kuid põhiliste punktide osas peaks plaan olema täidetav. Väljaarvatud siis, kui õpilane pole vahepeal üldse harjutanud. Suurel määral sõltub järgmise tunni kulgemine ka pedagoogi kogemustest. Noored õpetajad ei oska veel õpilaste arengut ja nende iseseisva töö tulemusi täiel määral ette näha. Planeerimisel võib kasutada pedagoogilisi päevikuid, mille sisuks võib olla kasvõi mõni katkendlik, kuid õpetajale endale arusaadav märg. Lähtudes sellest, missugust muusikalist külge on õpilases vaja arenada, tuleb pedagoogil otsustada, milliste paladega on vaja teha tööd pidevalt ning millistega osaliselt. Tavaliselt mängitakse heliredeleid tunni algul ja see on päris hea, kuna õpilane mängib siis käed lahti. Kuid mitte alati pole lapse värsket jõudu kasulik kulutada heliredelitele ja harjutustele. Mõnikord võib heliredeleid mängida hoopis tunni lõpus. Väga oluline on õpetaja enese pedagoogilise meetodika täiustamine.

Näiteks võiks mitmekesisem olla koduste ülesannete kontrollimine. Õpetaja, kes kogu aeg räägib õpilasega ühesuguse tooniga, kasutab samu väljendusvahendeid, soovib alati tunni algul kuulata heliredeleid, siis etüüdi ja palu, on igav ja üksluine. Tund tuleb planeerida nii, et see oleks huvitav mitte ainult õpilasele, vaid ka õpetajale endale. Kui õpetaja ise on oma tööst vaimustunud, siis on ka õpilane aktiivsem ja tema õppetöö tulemused paremad. Tunni ülesehitamisel peab arvestama, et tunni lõpus jääks pedagoogil aega lõpliku instruksiooni andmiseks. Vältima peaks lõpetamata ja ettenähtust pikemaid tunde. Õigesti planeeritud tund aitab kõiki neid puudusi vältida.

11. Tunni ülesehitus ja üldine iseloom.

Iga uus aasta toob endaga kaasa muutusi õpilase emotsionaalses ja füüsilises arengus, mis nõuab õpetajalt teistsugust lähenemist õpilastele ning neile senisest erinevate ülesannete andmist. Sageli ei pööra õpetajad sellele piisavalt tähelepanu ning esitavad lõpuklassi õpilastele samasuguseid nõudmisi nagu esimestes klassides. Nad ei pane tähele, et õpilased on senistest mõistetest ja nõuetest välja kasvanud. Eriainetund peab olema elav ja huvitav ning ülesehitatud vastavalt õpilase vanusele. Igavust taluvad lapsed erinevalt: distsiplineeritud vanema klassi õpilane igavleb vaikides, noorem (eel- või algklassi) õpilane hakkab nihelema, ringi vaatama ning tema mõtted rändavad mujale. Niisiis: tunni ülesehitamisel tuleb arvestada laste vanuselist erinevust ja lähtuma peaks alljärgnevatest nõuetest:

1. Jutt, millega õpetaja pöördub eel- ja algklassi õpilase poole, peab koosnema lühikestest ja lihtsatest lausetest, et seletatav oleks talle arusaadav. Arvestades lapse mõtlemise ja vastuvõtlikkuse aeglust, peab ka kõne tempo olema aeglane.
2. 1.-2. klassi õpilasele tuleb sageli korrata ühte ja sama mitu korda. Vanema klassi õpilane peab aga ühekorraga meelde jätma, mida temalt nõutakse.
3. Tunni tempo ja intensiivsus kasvab algklassidest kõrgemate klassideni. Algklassides tuleb arvestada lapse vastuvõtlikkuse ja taiplikkuse aeglusega, tähelepanu jagamise piiratust ning harjumatus pikaajaliseks pausideta tööks. Vanemates klassides tuleb hoolitseda, et õpilase tähelepanu oleks kogu aeg haaratud tegevusega.
4. 1.-2. klassi õpilastele peavad kodused ülesanded olema täpselt määratud ja päevikusse kirjutatud. Vanemate klasside õpilastele võib jätta teatavat oma initsiatiivi miinimumi ja maksimumi piires.

12. Tunni läbiviimine.

Eriaine tund koosneb kolmest põhiosast:

1. koduse töö kontroll
2. instrueerimine, uue ülesande selgitamine
3. õppematerjali läbitöötamine tunnis

Koduse töö kontrollimine võib mõnikord ettekatsetust palju vähem aega võtta. Pala või etüüdi ei pea alati lõpuni kuulama juhul, kui kohe mängu alguses on näha, et õpilane pole küllaldaselt harjutanud. Vahel võib ka siis lasta õpilasel alustatu lõpuni mängida, et juhtida tähelepanu tema ebakindlale esitusele. Halvast ettevalmistusest tingitud ebamugavustunne peaks siis suunama õpilast rohkem treenima. Pala õppimise algetapil tuleb rohkem kontrollida nn. raskemaid kohti, soovitatav pole pala pidevalt algusest lõpuni läbi mängida. Õpilasele tuleb selgitada, et ka kodus on vaja samamoodi harjutada. Suur pedagoogiline viga on see, kui koduse ülesande täitmist kontrolliv õpetaja ei lase õpilasel mängida antud pala või selle osa lõpuni, vaid hakkab juba esimestest taktidest vigu parandama. Taoline kontroll ei anna õiget pilti kodus tehtust. Õpetaja näeb, et õpilane teeb tunnis kõik nõutu ja unustab ära, et lapse kodune töö oli kesine. Hindama peaks siiski kodust ettevalmistust. Teiseks põhjuseks, miks ei tohi õpilase mängu kohe katkestada on see, et siis ebaõnnestuvad tal ka varem selgeks õpitud kohad. Viimistlemisel on aga soovitatav õpilast kohe eksimisel katkestada ja nõuda edasimängu ükskõik millisest fraasist alustades (õpilane tahab alati algusest mängima hakata). Kui kodust ülesannet kontrollides selgub, et õpilane ei ole midagi teinud või on ülesande põhiliselt täitnud, võib kontrollimise lõpetada ja õpilasega vestelda. Tuleb ära märkida tema saavutused, peab noodist üles otsima tehtud vead, millele õpilane ise tähelepanu ei pööranud ja selgitama välja eksimuste põhjused. Kehva pillimängu põhjused võivad olla järgmised:

1. Jättis liiga suure töö viimase päeva peale.
2. Mängis peamiselt neid kohti, mis talle rohkem meeldisid ja mis niigi selged olid.
3. Unustas ära, mida õpetaja nõudis või lootis, et õpetaja ise unustab eelmises tunnis nõutu.
4. Mõtles, et ülesanne on liiga kerge ega tasu harjutamist.

Õpetaja ei tohi rääkida ainult tehtud vigadest ja sellest, mis on halvasti, vaid tal tuleb tingimata ära märkida õpilase mängus esinenud minimaalsedki edusammud. Vastasel juhul kaotab ka töökas õpilane huvi harjutamise vastu, kuna ta näeb, et tema töö ei anna loodetud tulemust. Missugune peab olema hindamine? Õpilase kodust tööd tuleb hinnata objektiivselt. Õppimise algetapil võib arves-

tada andekust ja töökust. Hiljem aga tuleb hinnata ainult seda, kuidas õpilane mängib. Näiteks ei saa keskpärasest õpilast hinnata 4-5ga, arvestades, et ta on püüdlük, tähelepanelik ja töökas.

13. Instrueerimine.

See on õpilasele koduse töö eesmärgi ja ülesande selgitamine ning nende mänguvõtete näitamine, mille abil õpilane iseseisva harjutamisega peab saavutama nõutava tulemuse. Instrueerimise sisu ja ulatus sõltub töö etapist ja sellest, mida õpilane just äsja tunnis tegi. Enne uue palaga tööle asumist, tuleb teha teose üldine analüüs. Selgitada kogu pala ja selle erinevate osade iseloom; samuti peamine tõlgitusviis. Näidata ära antud teose keerukamad kohad; millised tehnilised raskused võivad ette tulla ja missuguseid võtteid võib kasutada nende raskuste ületamiseks. See analüüs toimub vesteldes. Muusikaliste kogemusteta algajale õpilasele on soovitav pala tervikuna ette mängida. Vanema klassi õpilasele pole pala õpetaja poolset esitust esialgu vaja. Ettemängimine on kasulik, kui õpilasel endal on juba sellest muusikast mingisugune ettekujutus olemas (ta on ise selle pala juba lõpuni läbi mänginud). Nii jätab pedagoog initsiatiivi õpilasele. Instrueerimine pala viimistlemisel peab olema võrdlemisi lühike. Kuulates õpilast mõni päev enne esinemist, tuleb leppida sellega, milline pala antud hetkel on. Midagi oluliselt muutma või parandama hakata ei tohi. Isegi siis, kui õpilane järsku avastab tekstis valed noodid. Enne kontserti ei tohi sundida õpilast ümber õppima, vaid lasta tal mängida nii nagu ta on kogu aeg mänginud. Vastasel juhul võib õpilane kogu pala halvasti mängida, kuna ta närveerib ümberõpitud koha ebaõnnestumise pärast. Õpilasele võib öelda, et põhiliselt on kõik tehtud, kuid kontserdil tuleb püüda mõnda kohta veel paremini esitada. Soovitavad pole ka jutud võimalikust närveerimisest ja vajalikust rahutundest. Närveerimine on esinemisel möödapääsmatu nähe, kuid see ei tohiks muuta mängu kvaliteeti halvemaks vaid paremaks. Esinemisel peab valitsema loominguiline kindlustunne, mis tuleb ainult siis, kui palad on õigeaegselt ja kindlalt pähe õpitud, nad on viimistletud ja õpilasele jõukohased.

14. Õppematerjali läbitöötamine tunnis võib olla kaheksugune.

1. Õpetaja poolt pisemagi detailini juhitud (nn. treenimine).
2. Pooliseisesev töö õpetaja üldisel juhendamisel ja suunamisel.

Teine meetod on kasulik, kuna see annab õpilasele rohkem töökogemusi. Esimesel juhul on kogu initsiatiiv õpetaja poolel. Ta näitab õpilasele ära kõik tehnilised ja kunstilised ülesanded ning ka vahendid nende lahendamiseks. Tunnis toimuv treening võimaldab õigemini ja kiiremini oman-

dada ja välja töötada uusi mänguvõtteid. Vahet tuleb teha kasuliku ja kahjuliku treenimise vahel. Kahjulik treenimine on see, kui õpilasel puudub oskus kodus iseseisvalt töötada ja õpetaja teeb tunnis temaga peaaegu kogu töö ära. Selline õpilane ei suuda iseseisvalt kunagi ühtegi pala ära õppida. Õpilasega, kes juba oskab iseseisvalt töötada, on kasulik mõnikord mõnda pala või etüüdi tunnis detailselt treenida, et talle näidata, kuidas õigesti peab ta ise kodus töötama. Õpetajapoolsed sõnalised märkused ja ettemängimine instrumendil täiendavad üksteist, kuid sellega ei maksa liialdada. Kui õpilasel on juba teatud oskused olemas, ei ole illustreerimist enam vaja. Ette tuleb talle mängida juhul, kui palas on midagi niisugust, millega õpilane ei ole varem kokku puutunud (uus štrihh või rütmikombinatsioon).

15. Õpilase iseseisva harjutamise metoodika.

Esimeseks tingimuseks harjutama asudes (ükskõik, mida õpilane ei harjutaks) on kindel, konkreetne ja selge eesmärk. Neuhaus on öelnud: „Kõigepealt peab õpilasel olema, mida õelda ja alles siis peab ta leidma vahendid selle väljaütlemiseks“. Teiseks tingimuseks harjutamisel on oskus oma mängu tähelepanelikult kuulata. Selleks on vaja maksimaalselt koondatud tähelepanu, et ükski viga ei jääks märkamata. Selle ülesande saavutamiseks peab olema õpilase aeg ja õpitav materjal õigesti jaotatud. Liiga kaua ei tohi ühte pala või etüüdi harjutada, sest tähelepanu väsib ja treenimine võib muutuda mehhaaniliseks. Harjutamine on eelkõige vaimne töö, kus aju tegevus juhib ja kontrollib sõrmede tegevust (liikumist). Tähelepanu on võimalik palju kauem koondatuna hoida, kui harjutada erineva karakteriga palu vaheldumisi. Tavaliselt on kõige produktiivsemad hommikused harjutustunnid, kui vaim on veel värske. Väsinud olekus, kui tähelepanu on laialivalguv, pole soovitatav harjutama hakata. Harjutamise tähtsus ei seisne ajalises pikkuses, vaid kvaliteedis. Kasu toovad ainult need tunnid ja minutid, mil tööd tehakse täie kontsentratsiooniga. Koondamata tähelepanuga treenimine toob pigem kahju kui kasu, kuna osa tehtud tööst tuleb hiljem ümber teha. Esinemisel võib valusasti kätte maksta mehhaanilisel teel pala n.ö. „sõrmedesse mängimine“. Harjutada pole kasulik ka halvastujus, kuna siis ei suudeta oma tähelepanu täielikult koondada muusikale. Halb meeolelu toob teatud pinget lihastesse ning käed ei ole enam nii tundlikud. Õpilane tahab oma pahatuju välja valada pilli peale, ta ei kuula ilusat kõla, kisub lõõtsa ja mängib toorelt. Head kõla ei anna mitte üksnes käed ja sõrmed, vaid kõik nootide õigele kõlale suunatud mõtted ja liigutused. Õpilase individuaalsetest omadustest sõltub kui kaua ta suudab oma tähelepanu koondatuna ja pinget all hoida. Üks suudab kauem, teine vähem, kuid isegi ühe ja sama õpilase juures võib tähelepanu koondatus ajaliselt

kõikuda. Kõik oleneb õpilase enesetundest ja antud momendi füüsilisest seisundist. Väidetavalt on iga õpilane suuteline keskmiselt 25-45 minutit kontsentreeritud tähelepanuga harjutama. Tähelepanu värskendamiseks ja taastamiseks on seejärel vaja teha 10-15 minutiline vaheaeg.

16. Tööst vane ma klassi õpilasega.

Millest tuleb alustada ja kuidas kulgeb töö asudes õppima uut pala?

Tavaliselt vastatakse: „Muidugi algusest ja fraaside kaupa. Tuleb selgeks õppida esimene fraas, siis teine fraas ja enne mitte edasi minna, kui eelmine lõik on sõrmedes“. See vastus ei ole päris õige. Ükski kunstnik ei hakka portreed maalima nii, et alguses joonistab kõrva, edasi põse ja siis silma, vaid kõigepealt teeb ta kogu portree visandi (eskiisi). Sellel eskiisil on üldjoones olemas kõik peamised detailid. Alles hiljem hakkab ta neid detaile viimistlema ja täpsustama. Detailsele töötlemisele peab alati eelnema eskiisiline plaan tervikust. Sama kehtib ka muusikapala õppimisel. Enne kui alustada õppimist fraaside kaupa, tuleb pala terviklikult läbi mängida. Fraasid võib ka ära õppida ilma eelneva läbimängimiseta, kuid see ei anna õiget ettekujutust, missugune peab olema antud fraasi kõla iseloom, rubato, cresc., diminuendo ja rõhud terviku suhtes. Selliselt äraõpitud fraasid võivad hästi ja loogiliselt kõlada eraldi, kuid omavahel ühendatult ei anna nad terviku muljet. Küsimusele, kuidas mängida pala tervikuna läbi, kui ei ole veel pala õppimiselegi asunud, saab vastata: seda tuleb teha noodist lugemise korras. Mida paremini õpilane noodist loeb, seda kergemini ja rutem formeerub tal palast ettekujutus ning esituse (interpretatsiooni) plaan. Sellel, kelle noodist lugemine on nõrk, tekib ettekujutus palju ebatäpsem ja ähmasem, kuid ka sel juhul on läbimängust kasu. Parem siiski ähmane ja ebamäärane ettekujutus, kui üldse mitte mingit ettekujutust. Palaga tutvumise periood peab olema lühike (2-3 korda läbi mängida). Liigne lohakas läbimängimine ei too mingit kasu. Peale palaga tutvumist algab osade kaupa õppimine, iga detaili tehniline ja kunstiline viimistlemine. Tervik jääb nüüd küll esialgu tahaplaanile, kuid hoopis unustada teda ei tohi. Kui üksikuid pala osi on juba küllalt kaua harjutatud, tuleb pala taas tervikuna läbi mängida. Pala esitus ei pea olema lihtsalt läbimängimine, vaid iga uus kordamine peab täpsustama, süvendama ja võib-olla isegi muutma esialgset ettekujutust tervikust.

Kuidas jagada pala õpitavateks lõikudeks?

Pala jaotamise aluseks peab olema muusikaline loogika: osad, perioodid, laused, fraasid jne., kuni üksikute figuratsioonideni. Mingil juhul ei tohi õppida taktide kaupa. Kui üksikuid fraase on hulk

aega eraldi harjutatud, tuleb neid aeg-ajalt (enne kui nad täiesti selgeks saavad) proovida kokku mängida, muidu on neid hiljem raskem tervikuks ühendada. Piltlikult öeldes jäävad „õmbluse“ kohad liiga märgatavaks ja pala jätab tükeldatud mulje.

Millises järjekorras peavad õpitavad löigud asuma?

Tavaline õppimisviis: õppida selles järjekorras nagu on noodis antud. Otstarbekam on alustada pala õppimist raskematest löikudest, et kasutada selleks värsket jõudu. Et harjutamine ei muutuks mehhaaniliseks, peab harjutamismaterjal olema võimalikult mitmekesine. Ühte löiku ei tohi järjest liiga kaua harjutada, kuna seetõttu väsib aju ruttu. Tähelepanu on võimalik palju kauem koondatuna hoida kui materjali tihti vahetada. Vaheldust töösse toob ka see, kui harjutada erineva karakteri ja stiiliga palu. Harjutama asudes peab olema alati konkreetne ja selge eesmärk. Maksimaalselt koondatud tähelepanu, mis ei lase mööda väiksematki viga, on teiseks tingimuseks harjutamise juures. Käte lahtimängimist võib alustada heliredeli treenimisega, kuid selleks ei tohi kulutada liiga palju aega ja värsket energiat. Palad võivad olla aeglased, lüürilise karakteriga ja kiired, motoorse iseloomuga. Ühes ja samas palas võivad esineda nii kiired kui ka aeglased osad. Aeglaste osade juures tuleb peamine tähelepanu pöörata kvaliteetse tooni väljatoomisele ja laulvusele, mis sõltub peamiselt õigest lõõtsa käsitsusest, järelikut vasaku käe tööst. Selleks, et omada ettekujutust heast ja väljendusrikkast toonist ning õigest fraseerimisest, soovitatakse kuulata häid lauljaid. F. Chopin nõudis tundides alati oma õpilastelt, et klaver laulaks ning soovitas neil kuulata vähem pianiste-virtuoose ja rohkem silmapaistvaid lauljaid.

Harjutamine aeglases tempos.

Juba väga vanal ajal leiti, et tehniliselt kiireid kohti tuleb esialgu harjutada aeglases tempos. Umbes pool sajandit tagasi püüdsid mõned teoreetikud seda seisukohta ümber lükata. Nad põhjendasid seda sellega, et liigutuste iseloom on aeglaste ja kiirete tempode puhul erinev ja aeglases tempos harjutamine ei õigusta ennast. Valdav osa interpreete aga ei ühinenud nende arvamustega. Kuigi liigutuste mehhanism muutub üle minnes aeglaselt tempolt kiirele, ei muutu ta kaugeltki ühesuguselt kõikide tehnika liikide juures. Oktavite ja hüpete juures on erinevus palju suurem, kui ühehäälsete ning tertsidest-sekstidest passaažide juures. Viimaste juures on erinevus võrdlemisi väike, eriti siis, kui aeglases tempos sõrmi mitte liiga kõrgele tõsta. Aeglases tempos harjutamise mõtte ei seisne niivõrd vajalike liigutuste väljatöötamises, vaid selles, et paremini süveneda õpitavasse kohta, meelde jätta noodipilt, ette valmistada psüühika järgnevas kiires tempos mängimiseks ja detailselt

kätte õppida ning kinnitada antud kohad mälus. Aeglates tempos on aeg-ajalt vaja harjutada ka siis, kui pala on juba täiesti selge. Kui pala on tehniliselt viimistletud ja õiges tempos vabalt mängitav, tuleb teda vahel proovida ka mängida hästi aeglates tempos. Kui see õnnestub, siis võib kindel olla, et pala on kindlalt käes. Harjutamisel võib kõige aeglasemaks tempoks olla niisugune tempo, kus on võimalik mängida veel samade liigutustega, mis on vajalikud pala esitamiseks kiires tempos. Kui valida teised liigutused, siis õiges tempos mängimisel ei kuula sõrmed sõna ja võib tekkida kramp. Liiga aeglates tempos harjutades hakatakse tihtipeale igat nooti randmega välja lööma, selle asemel peaks mängima sõrmedega. Selline harjutamisviis sobib ainult teatud koha meeldejätmiseks või aplikaatori päheõppimiseks (sõrmedesse mängimiseks), kuid tehnikale on ta kahjulik, kuna automatiseeruvad kiireks tempoks sobimatud liigutused. Kõige kasulik on harjutada erinevates aeglastes tempodes. Et teatud passaaži mängida kiires tempos, peab see olema sõrmedes. Kõigepealt tuleb seda passaaži harjutada teadlikult aeglates tempos seni, kuni liigutused automatiseeruvad, siis võib alles tempot juurde lisada. Algul kasvab tempo kiiresti, kuid peagi selgub, et on tekkinud ületamatu piir ja kõigile pingutustele vaatamata ei ole võimalik tempot juurde lisada. Lootust on veel vara heita. Tuleb enda mängu analüüsida. Võib-olla pole kasutatud maksimaalselt ökonoomseid liigutusi (kõrged sõrmed, üksikute nootide väljalöömine, suured pöörded randmest, halb sõrmestus jne.). Valede liigutuste likvideerimine lühendab tööd ajaliselt, mille tulemusena õpilane ka vähem väsib. Aeglates tempos harjutamine on väga vajalik, ta on tähtis osa motoorse tehnika arendamisel, kuid aeglates tempos harjutamine tuleb viia miinimumini. Pala või selle osa mitmekordse aeglates tempos läbimängimise tähtsus ei seisne üksnes selles, et liigutused ja nende järgnevused meelde jääksid, vaid ka et nad automatiseeruksid.

Mida me mõtleme automatiseerumise all?

Võttes ükskõik millise passaaži tundmatust palast, me ei suuda teda kohe kiires tempos ära mängida. Põhjus pole ainult selles, et sõrmed ei kuula sõna, vaid teadlikkus (ajukeskus) ei jõua õigeaegselt ja kiirelt sõrmi juhtida. Peale mitmekordset aeglates tempos kordamist jääb passaaž sõrmedesse s.o. liigutused automatiseeruvad ja teda on võimalik mängida kiires tempos. Millest see tuleb, kas nüüd ajukeskus jõuab kiiremini sõrmi juhtida? See pole siiski nii. Me õpime teadlikult kiireid passaaže (aju abiga) ainult aeglates tempos. Kiires tempos mängimisel me ei kujuta enam ette igat nooti ja liigutust eraldi, vaid teeme seda rohkem tervikuna ja üldisemalt (fraaside kaupa).

Pala õppimise teisel etapil toimub ka päheõppimine.

Pala tuleb pähe õppima hakata osade kaupa. Nendeks osadeks peavad olema muusikaliselt lõpetatud lõigud (laused, perioodid). Pähejäämist kiirendab teadlik töö, mitte aga ühe ja sama osa mitmekordne mehhaaniline kordamine. Hea mälu õpilasel jääb juba teksti õppimise käigus suur osa sellest pähe. Et kogu tekst jääks kindlalt pähe, tuleb teda spetsiaalselt, teadlikult pähe õppida, mitte jääma ootama, millal ta ise pähe kulub. Mehhaaniline päheõppimine tugineb peamiselt motoorsele mälu, see aga võib esinejat närveerimise puhul alt vedada. Motoorne mälu on siiski vajalik ka teadlikul päheõppimisel, mis on vahetult seotud muusika kuulamisega (meloodia, harmoonia). Väga oluline on tunnetada teose osade loogilist järgnevust ühe või teise episoodi ülesehituses ning ette kujutada harmoonilist plaani. Et iga detaili tekstis hästi kuulata, tuleb teksti pähe hakata õppima aeglasemas tempos. Suurt osa teksti päheõppimisel omab ka nägemismälu. Hea nägemismälu õpilane teab alati missugusel leheküljel ja missuguses reas üks või teine fraas asub. Isegi varem päheõpitud palu soovitatakse aeg-ajalt noodi järgi mängida, et nägemismälu värskendada.

Kolmas ehk viimane etapp pala õppimisel on viimistlemine. Kahe viimase etapi vahel ei ole kindlat piiri. Kui kõik lõigud on enam-vähem selged, tuleb proovida pala algusest lõpuni tempos ja ilma peatusteta läbi mängida. Töö üksikute lõikudega veel jätkub, kuid see on juba viimistleva iseloomuga. Esiplaanile kerkib nüüd pala tervik. Läbimängimised peavad toimuma juba ilma noodita. Kindlasti ei tule esimestel läbimängimistel kõik välja nagu tahaks, seepärast tuleb vahepeal mängida jälle aeglasemas tempos. Mõnikord võib juhtuda, et pala on juba peaaegu selge, kuid kõigile püüetele vaatamata ei õnnestu seda lõplikult viimistleda. Isegi need kohad, mis olid juba päris selged, ei lähe enam paremaks, vaid mida rohkem püüad, seda halvemini läheb. Sellisel juhul tuleb see pala jätta mõneks ajaks seisma ja harjutada teisi palu. Kui pala on viimistletud ja peas, soovitatakse ta esinemise korras mängida magnetofoni lindile. See võimaldab ennast kõrvalt kuulata ja avastada selliseid vigu, mida esinemise ajal tähelegi ei pannud.

Kuidas harjutada kontserdile eelneval päeval ja vahetult enne kontserti?

Eelneval päeval on vaja kindlasti harjutada, kuid vähem kui tavaliselt ja mitte kogu aeg kiires tempos. Suure vea teevad need, kes viimasel päeval harjutavad „nõrkemiseni“, kuna on järsku avastanud, et mõni koht ei tule hästi välja või kardavad, et pala võib meelest ära minna. Tavaliselt ei tule need kohad kontserdil ikkagi välja, kuna neid kohti hakatakse juba ette kartma. Tunne, et sõrmed ei kuula esinemisel sõna, on tingitud rohkem närveerimisest, kui vähesest harjutamisest. Tehnika, kui ta on olemas, ei kao ühe päevaga kuhugi. Ka palad ei lähe ühe päevaga meelest ära kui on kindlalt ja

õigeaegselt pähe õpitud. Võib muidugi juhtuda, et esinemisel läheb pala sassi, kuid see juhtub jällegi rohkem närveerimisest ja tavaliselt nendega, kes seda kõige rohkem kardavad ning vahetult enne kontserti kümneid kordi kontrollivad, kas pala on ikka veel peas. Enne esinemist ei tohi mõelda pala üksikutele lõikudele, mitte püüda neid meelde tuletada. Mõelda võib pala üldisele meeolule, tempole ja dünaamikale. Peamised tingimused, mis tagavad edu esinemisel on järgmised.

1. Palad peavad olema jõukohased, õigeaegselt ja kindlalt pähe õpitud
2. Mängu ajal ei tohi ennast millestki segada lasta.
3. Kogu tähelepanu peab olema kontsentreeritud muusikale.

Igasugused rahustavad ja julgustavad jutud ei anna midagi, kui ei ole nimetatud tingimusi täidetud.

17. Aplikaatuuri (sõrmestuse) tähtsus, kindlaks määramine ja õige kasutamine.

Sõrmestusest sõltub sageli pala õige tempo, artikulatsiooni täpsus ja fraaside selgus. Õigesti valitud sõrmestus kergendab ja lühendab tehnilist tööd palade õppimisel ja soodustab muusikalise ettekande selgust. Tihti peale õpilased alahindavad tehniliste palade õppimisel sõrmestuse osa. Seni, kuni harjutatakse aeglases tempos, võib mängida ka ebamugava sõrmestusega, kuid olukord muutub kiiremas tempos. Sõrmestus, mis ei takistanud mängu aeglases ja keskmises tempos, võib saada tõsiseks piduriks tempo kiirendamisel. Kuidas ka ei püüaks, kiiremat tempot pole võimalik võtta. Olles lõpuks veendunud halvas sõrmestuses ja valinud uue, tundub, et ka see on ebamugav. Ebamugavana tundub ta sellepärast, et liiga kaua on mängitud halva sõrmestusega ja see on juba sõrmedes (liigutused on automatiseerunud). Seepärast tuleb kohe alguses leida õige sõrmestus, mis võimaldab mängida õiges tempos. Sobiv ja kindel sõrmestus kergendab ka pala meeldejätmist. Mingil juhul ei tohi lubada mängida ühte ja sama pala erineva sõrmestusega. Algajale õpilasele peab õpetaja ise panema palades sõrmestuse (kui noodis seda antud pole) ja nõudma, et õpilane mängiks kogu aeg nende sõrmedega. Hiljem paneb õpilane juba ise sõrmestuse ning õpetaja ainult kontrollib ja vajadusel parandab.

Mida peab teadma ja millest lähtuda parema käe sõrmestuse panekul?

Võimalikult vähe kasutada 1. ja 5. sõrme mustadel klahvidel (v.a. lühikesed kolmkõlad ja akordid). Kui põial asub mustal klahvil, siis on teiste sõrmedega valgetel klahvidel ebamugav mängida. See on tingitud sellest, et põial (kõige lühem sõrm) sunnib ülemäära kõverdama teisi sõrmi. Viendat sõrme võib sagedamini kasutada mustadel klahvidel, ta ei sunni niipalju teisi sõrmi kõverdama.

Mööda klaviatuuri allapoole liikudes on passaažide mängimisel pöidla allapanek lihtsam siis, kui 3. või 4. sõrm on mustal klahvil ja pöidla allapanek toimub valgele klahvile. Ülespoole liikudes on mugavam mängida kui 3. või 4. sõrme ülepanek toimub mustale klahvile ja pöial on valge klahvi peal. Neljahäälsete akordide mängimisel tuleb lähtuda sõrmede loomulikust asendist klaviatuuril; võtta 1. ja 5.sõrmega oktav ning vaadata missuguste sõrmedega on loomulikum mängida keskmisi hääli. Toonika põhikujus on nii duuris kui mollis 3. sõrm, sekstakordis on aga ebaloomulik kasutada 3.ndat sõrme. Duuri kvartsekstakorde mängitakse 4.nda ja enamuse moll sekstakorde 3.nda sõrmega (v.a. a, e, d). Septakordi pööretes vahelduvad 3. ja 4. sõrm. Sõrmestus oktavite mängimisel sõltub esmajoones muusika iseloomust ja štrihhist. Kromaatilisi oktaveid mängitakse non legatos ja legatos vahelduva 4.nda ja 5.nda sõrmega. Terava staccato puhul võib ka ainult 5.nda sõrmega.

Vasaku käe sõrmestusest.

On vaieldud selle üle, missugust duur heliredeli sõrmestust lugeda kõige õigemaks ja kasulikumaks. Õpikutes on neid antud vähemalt kolm. Ainuõiget sõrmestust pole olemas. Sõrmestuse valikul tuleb kõigepealt lähtuda õpilase füüsilistest omadustest ja sellest, kas tema vasakul klaviatuuril on 5 või 6 rida nuppe. Selge on see, et lapsele, kellel on väike käsi ja kes mängib 6-realisel klaviatuuril, ei sobi need sõrmestused, kus 5. sõrm peab mängima abireal (4 2 4 5 3 5 3 4). Selleks, et 5. sõrm ulatuks abireale, mis on 6-realise klaviatuuri puhul 1 cm võrra klaviatuuri äärest kaugemal, on õpilane sunnitud käelaba pilli korpuse tagant rohkem välja lükkama. Sellest tingituna nihkub ka vasaku käe rihm randmest ülespoole, mis ei soodusta sujuvat lõõtsavahetust. Kui on soov kohe õppimise alguses panna 5. sõrm mängima, siis tuleb kasutada alljärgnevat sõrmestust: 4 2 4 5 3 2 3 4.

Palmer Hughes (New York) on oma akordioni kursuste 10-osalises kogumikus (mõeldud keskastme õppureile) andnud duur ja moll heliredelitele alljärgnevad sõrmestused:

Duur- 3 2 3 4 2 4 2 3

Moll (meloodiline) – 3 2 5 3 2 4 2 3 /3 4 5 2 3 5 2 3

Moll (harmooniline) – 3 2 5 3 2 5 2 3

Kromaatilise heliredeli mängimiseks piisab kahest sõrmestuse variandist. Esimese variandis tekib kõige suurem sõrmede vahe 2. ja 4. sõrme vahel abireal. Teises variandis 3. ja 5. sõrme vahel

põhireal. Kuna sõrmede pikkused (vahed), järelikult ka ulatus on õpilastel erinevad, siis see ongi määrav sõrmestuse valikul.

1. 3 2 4 5 3 4 2 4 5 3 4 2 3
2. 3 2 3 5 3 4 2 3 5 3 4 2 3

Sageli on vasaku käe tehnikas probleemiks hüpped, kus bass ja akord tuleb võtta üheaegselt või vaheldumisi. Hüpete tabavus sõltub siin käe positsioonist, sõrmestusest ja lõõtsa asendist. Vasaku käe positsioone on kolm ja neid määratakse labakäe ja sõrmede asendi järgi klaviatuuril. I positsioonis on käelaba ja ühtlasi sõrmed peaaegu risti klaviatuuri vertikaalsete ridadega. Kui 3. või 4. sõrm (moll septakordis ka 5.) mängib basse põhi- või abireal ja 3. või 2. sõrm akorde, siis on kõik I, IV ja V astme akordid koos pööretega I positsioonis. II positsiooni võtete puhul on sõrmeotsad veidi ülespoole suunatud. Näiteks 2. sõrm on c m akordil ja 3. sõrm G bassil. Või 2. sõrm on C7 ja 3. sõrm F#-1. III positsioonis on sõrmeotsad suunatud allapoole. Näiteks 2. sõrm on bassil ja 3. F-duuril. Õppimise algetapil kasutatakse kõige rohkem I positsiooni, kuna palades, on lihtsad harmoonilised järgnevused. Lahtise lõõtsa asendis on kõige mugavam mängida III positsioonis ja kõige ebamugavam II positsioonis. Sõrmestuse määramisel edasi-tagasi hüpete puhul (ka üldse hüpete puhul) tuleb hoiduda ühe ja sama sõrmepaari kasutamisest, kuna see suurendab hüppe kaugust, sundides asjatult tegema labakäega ülemääraseid pöördeid. Samuti tuleb arvestada seda, missuguses positsioonis on mugavam mängida.

18. Põhilised tingimused ja võtted palade seadmisel standardbassisüsteemiga akordionile.

Iga muusikateos on kirjutatud kindlale instrumendile või instrumentide grupile. Selle teose seadmine mingile teisele instrumendile on teatud määral autori mõtte moonutamine, kuna teost kirjutades ta arvestas konkreetse pilli võimalustega. Sellepärast tuleb seadet tegema asudes kõigepealt mõelda, kas antud teos sobib akordionile, kas ta säilitab oma väljenduslikud omadused. Mitte kõik teosed, mis on akordionile seatud, ei vasta neile nõuetele. See tuleb sellest, et iga hinna eest tahetakse teos akordioni repertuaar võtta, kuid ilma moonutusteta pole seda võimalik teha.

Millest tuleb lähtuda asudes seadet tegema?

1. Kõigepealt on vaja teada, kuidas teos originaalis kõlab ja siis ette kujutada, kuidas ta hakkab akordionil kõlama. Igal pillil on oma karakterseid erinevused: tämber, tehnilised ja väljen-

duslikud võimalused. On täiesti selge, et mingi klaveripala, mis on üle kogu klaviatuuri laial-
pillatud faktuuri ja keeruka pedalisatsiooniga, kõlab halvasti ka kõige parema seade puhul.

2. Ka harmoonia seisukohalt tuleb teos algul analüüsida ja leida kohad, mida ei saa harmo-
niseerida vasaku käega. Kui täielikku harmooniat ei ole võimalik mängida ka parema käe
abiga (täiendusega), tuleb seadest loobuda, kuna harmooniat muuta ei tohi.
3. Ka melodiat ei tohi muuta. Lubatud on ainult melodiat oktaavi võrra üles või alla viia ja
registrite kasutamine. Meloodia oktaavi võrra allatoomist tingib mõnikord parema ja vasaku
käepartiide üksteisele lähemale toomise vajadus (liiga suur vahe). Klaveripalade seadmisel
on põhjuseks ka see, et kõrges registris kirjutatud parema käe passaažid seades paremini ja
tugevamalt kõlaksid.
4. Seatava teose faktuur peab olema ka sobiv, kuid teatud kõrvalekaldumised originaalist on
lubatud.

Štrihhide kohandamisest seadetes.

Kõigepealt tuleb võrrelda akordionile spetsiifilist kõla värvi ja heli tekitamise printsiipi selle
instrumendi omaga, millele on teos helilooja poolt kirjutatud. Klaveriteoste seadmisel tuleb arves-
tada seda, et akordionil puudub pedaal, mis aitab üksikuid noote ja fraase omavahel siduda.
Redigeerides štrihhe, tuleb silmas pidada iga pilli omapära. Seades akordionile mingit viulile
kirjutatud teost, ei saa legato kaari mehhaaniliselt üle kanda, sest neil on väga erinevad tähendused.
Nad võivad näidata poogna liikumise suunda, mis ei pruugi kokku langeda fraaside piiridega.
Vokaalmuusikas võivad sidekaared tähendada kõlade ühendit, mis esitatakse ühe silbina. Nende
kaarte mehhaaniline ülekandmine akordioni seadesse pole õige, sest see muudaks meloodilise liini ja
passaažid katkendlikeks. Sidekaarte ümberpaigutamisel tuleb eelkõige lähtuda fraasist, kuid ei tohi
ära segada artikulatsiooni ja fraasi kaari. Sageli võib akordioni seadetes kohata mehhaaniliselt üle-
kantuna sidekaarega ühendatud nootide peal punkte. Klaverinootides tähendab see portatot, viuli-
nootides aga staccatot. Akordioninootides tähistatakse sellise märgistusega non legato. Non legato
võib akordionimängus olla väga erineva pikkusega (sõltub teose karakterist). Väga oluline on valida
õiged štrihhid eriti siis, kui noodis on antud järk-järguline pinge või langus. Seda nõuab akordioni
kõla spetsiifiline väljenduslikkus. Näiteks E. Griegi palas „Mäekuninga lossis“, kus pinge kasvab
teose lõpuni, võiks kasutada alljärgnevaid štrihhe: pala alguses aeglane pp - staccatissimo, järgnev
lõik p - staccato, mp – non legato, mf – marcato, f ja ff – sforzando. Et mitmest üheaegselt
kõlavatest häältest ühte rohkem esile tuua, selleks on akordionil ainsaks vahendiks jällegi štrihh. See

tähendab, et hääled tuleb mängida erineva štrihhiga. Näiteks põhimeloodia võiks mängida legatos, keskmine kontrapunktiline hääl staccatos ja bass non legatos. Et akordis ülemine hääl välja tuua, selleks peab neid teistest veidi pikemalt mängima. Orkestris saab seda teha kasutades erinevate pillide tämbreid ja dünaamikat, orelil registreid ja klaveril samuti dünaamikat. Akordionil annab lõõts kõigile keeltele võrdse õhu surve ja heli tugevus sõltub sellest, kuidas keeled vastavad. Tavaliselt jäävad kõrged helid võrreldes keskmistega nõrgemaks, kuna väikesed keeled nõuavad tugevamat õhu survet. Suurt tähtsust väljenduslikul artikuleerimisel omab kõla attacca, mis akordionimängus võib olla väga sujuv ja pehme, kuid ka järsk. Näiteks klaverile on iseloomulik väga täpne ja allakriipsutatud kõla algus, mis ei nõua meloodia mängimisel marcato spetsiaalset märgistust nootides. Kuid sama karakteriga klaveripala seadmisel akordionile, tuleb kindlasti kasutada noodis märget „marcato“. Kõiki eelpool nimetatud tingimusi arvesse võttes, tuleb štrihhide määramisel ikkagi kõigepealt lähtuda pala karakterist, stiilist ja ajastust, millal teos on kirjutatud. Ühtlasi peab arvestama instrumentide eripära. Ilma erilise vajaduseta pole lubatud muuta autori-poolset artikulatsiooni.

Tämbri.

Tähtsamateks vahenditeks muusikaliste lõikude üksteisest eraldamiseks on rütmilised seisakud, pausid, tsesuurid. Erinev tämbriiline varjund kriipsutab alla nende lõikude kontrasti ja eraldatust. Oluline on leida antud muusikalisele kujundile vastav tämber. Tämber on just see, mis annab teatud temaatilisele materjalile karakterised kujundlikud jooned. Näiteks barokkmuusikas ei ole üldse soovitatav kasutada unisoon (viiuli) registrit, mis kõlab keelte erineva vibrato tõttu mustalt. Ka massiivne kõla ei ole tüüpiline (klaveripalad) barokk ajastu muusikale. Tšembalole ja klavessiinile kirjutatud palade seadmisel akordionile on soovitatav kasutada klarnet+piccolo kombinatsiooni. Registrit, kus kõik 4 koori mängivad võib kasutada ainult oreliteoste tuttis ja ka seal mitte alati. Kõlaliselt on puhtam kolme koori tutti. Registreid tuleb kasutada oskuslikult ja hoiduda põhjendamata sagedastest vahetustest, mis liiga tükeldavad ja teevad muusikalise materjali kirjuks. Mõnes palas pole registreid üldse vaja vahetada. Erinevate registrite kasutamise on võimalik saavutada dünaamilist ja kõla värvi kontrasti, mis on omane just orelimuusikale. Akordioni seadetes on registrite vahetus sageli tingitud diapasooni suurendamise vajadusest.

Harmoniast.

Harmonia on samuti nagu meloodia teose põhiliseks väljenduslikuks elemendiks ja seda ei tohiks muuta. Teose harmoniseerimisel on lubatud muuta ainult akordi pööret, kuid seegi sõltub teose faktuurist. Standardbassisüsteemiga pillidel on põhiliseks harmoniseerimise vahendiks vasakus käes nn. valmisakordid, mis kõlavad kitsas seades ja noodistatakse diapsoonis väikese oktaavi e-st I oktaavi d#-ni. Millises pöördes üks või teine akord kõlab, sõltub sellest, kuidas ta antud diapsooni ära mahub. Akordi pööret saab muuta ainult põhibaldi abil. Peale valmisakordide (M, m, 7. o) on võimalik kahe akordi ühendamisel saada veel rida kombineeritud akorde, mida on võimalik seadetes kasutada.

19. Käte rütmilisest iseseisvusest.

Käte rütmilise iseseisvuse all me mõistame oskust mõlema käega üheaegselt erinevat tööd teha s.o. oskust ühendada erinevaid rütmifiguuratsioone. Käte rütmiline iseseisvus sõltub eeskätt rütmilisest kuulmisest, mida on võimalik arendada vastavate harjutustega. Esimeseks selliseks harjutuseks võib olla triooli ja duooli ühendamine, kuna seda rütmikombinatsiooni esineb palades kõige rohkem. Kui mõlema käega eraldi on antud rütmifiguurid selged, tuleb neid püüda kuulmise järgi kokku mängida. Mitte kõik õpilased ei suuda seda ülesannet kohe täita. Sellisel juhul võib abistava vahendina kasutada teoreetilist selgitust ja lihtsustada harjutust. Eriti vajalik on see kvintoolide ja septoolide ühendamisel duooli, triooli või kvartooliga.

20. Tööplaani koostamine ja repertuaari valik.

Uue semestri alguses peab õpetaja koostama iga õpilase kohta individuaalse tööplaani, kus tuleb ära näidata õppetöö ulatus ja sisu. Plaan koosneb järgmistest punktidest:

1. Uue repertuaari õppimine
2. Palad, mis on määratud iseseisvaks omandamiseks
3. Harjutused lehest lugemiseks ja improviseerimiseks
4. Etüüdid ja heliredelid
5. Õpilase esinemispraktika

Repertuaari koostamisel tuleb mõelda, milline on õpilase kõige nõrgem koht ja millega tuleb tööle asuda esimese järjekorras. Iga repertuaari võetud pala peab vastama õpilase võimete tasemele ja ei tohi olla ülejätkäiv. Kuid samas peab pala andma ka midagi uut nii tehnikas kui ka muusikas. Kava peab koosnema erineva žanriga teostest (rahvaviisi seaded, maailma klassikute teosed, samuti

tänapäeva originaalteosed akordionile). Kavas peab olema kindlasti 1-2 polüfoonilist teost. Kõik palad peavad olema kunstiliselt tasemelt rahuldavad ja vastama klassi nõuetele. Kui töö käigus selgub, et õpilane ei suuda pala tehniliselt ära mängida, siis tuleb see programmist välja jätta. Eriti ettevaatlik tuleb olla palade valikuga avalikeks esinemisteks. Eksamil võib õpilane mängida raskemaid palu, kuid avalikuks esinemiseks peab õpetaja valima sellised palad, millest õpilane nii tehniliselt kui ka muusikaliselt üle on. See tagab rahulikuma ja närvivabama esinemise, kuna palades puuduvad ülejäõ käivad kohad. Semestri alguses valitud repertuaari võib hiljem muuta ja mõni pala välja vahetada, kui mõni teos osutus arvatavast raskemaks või hoopis kergemaks. Mõnele õpilasele meeldivad teatud ühetüübilised palad ja õpetaja, tahes näidata, kui hästi tema õpilane mängib, annab talle pidevalt sarnaseid palu. Seetõttu jääb aga õpilase muusikaline areng ühekülseks. Kuid täielikult eirata selliseid palu ei tohiks, kuna need meeldivad õpilasele ja ta harjutab neid erilise hoolega. Arendades armastust muusika vastu, peab õpetaja õpetama õpilast ka töötama, kasvatama temas püsivust ja tahet harjutada. Ei tohi jätta tähelepanuta õpilase saavutusi. Väga vajalik on tööplaani lülitada varemõpitud palade kordamine. Ainult kordamise teel on võimalik õpilase edasine arenemine ja esinemiskogemuste formeerumine. Varemõpitud palad kordamisel mängitakse loomulikult paremini, kuna õpilane on vahepeal arenenud ja õppinud muusikat sügavamalt mõistma. Varemõpitud palade kordamine on oluline repertuaari säilitamiseks. Ka palade iseseisval õppimisel on suur tähtsus, kuna see arendab õpilase loomingulist initsiatiivi ja oskust palu iseseisvalt tõlgitseda. Etüüdid ja harjutused peavad olema valitud nii, et nad teeniksid kindlaid eesmärke:

1. Teatud tehnika liigi arendamine ja väljatöötamine
2. Pala õppimiseks teatud tehnilise baasi ettevalmistamine.

Ajaliselt lühendab pala õppimist hea noodistlugemise oskus. Kuulmise järgi mäng ja improviseerimisoskus arendavad õpilase loomingulist initsiatiivi ja kunstilist maitset.

21. Lühike ülevaade akordioni arengu ajaloost.

Tänapäeva mõistes on akordion täiustatud lõõtspill, mis on läbi teinud küllaltki pika arengu. Kuid võrreldes teiste pillidega (viul, klaver jne.), on akordion siiski suhteliselt noor pill. Tema ajalugu algab alles 19. sajandi lõpust. Heli tekitajaks on kõikidel lõõtspillidel metalsed keeled, mis pannakse võnkuma õhu survele. Sellise helitekitamise printsibiga puhkpillid on pärit väga vanast ajast. On andmeid, et 2-3 tuhat aastat e.m.a. olid Hiinas kasutusel pillid nimega Scheng. Need pillid koosnesid

6-14 erineva pikkusega bambustorust. Iga toru alumises otsas oli keel. Torude ülemistes otstes olid augukesed. Kõik torud olid ühendatud pilli korpusega, mille küljes oli huulik. Korpus oli ühtlasi ka õhuruumiks. Puhudes andis heli ainult selles torus asuv keel, mille auguke oli sõrmega kaetud. Sarnased pillid olid kasutusel ka teistes aasia riikides, kuid neid nimetati erinevalt. Millal sellise helitekitamise pillid Euroopasse jõudsid pole täpselt teada. Võib ainult oletada, et selle pilli tõi

Euroopasse keegi kaupmees XIV-XV sajandil. Teadaolevatel andmetel hakkasid Euroopa orelimeistrid XVII sajandil kasutama kõrvuti tavaliste viledega ka keelvilesid.

Kõikide lõõtspillide esiisaks on suupill. Esimese suupilli konstrueeris 1821. aastal 16-aastane berliinlane Friedrich Buschmann. Ta kasutas seda pilli klaverite ja orelite häälestamiseks. Häälestada sai ta aga ainult ühe käega, kuna teisega tuli pilli hoida. Et mõlemad käed vabaks saada, konstrueeris ta 1822. aastal oma suupillile tuule andmiseks kolme voldiga lõõtsa. Avatud hääleklapiga ja lahtitõmmatud lõõtsaga pill asetati nii, et ta ise oma raskusega lõõtsa kinni vajudes häält andis. Nii võis häälestamise juures kasutada mõlemat kätt. Seda häälestamise jaoks ehitatud instrumenti võis lugeda juba esimeseks primitiivseks lõõtspilliks, mida edaspidi pidevalt täiustati. Esimesi lõõtspille mängiti ainult parema käega ja nad kõik olid diatoonilised pillid. 1826. aastal konstrueeris Viini orelimeister Demian lõõtspilli, millel olid juba vasaku käe jaoks saateakordid. Mõlemal klaviatuuril oli 5 klahvi. Kuna lõõtsa liikumissuuna muutumisega muutus ka heli kõrgus, siis oli erinevaid hääli 10. Selle pilliga võis mängida juba lihtsaid saatega meloodiaid. Demian nõudis oma pillile autoriõigust ja nimetas seda pilli „accordioniks“. 6. maist 1829. aastast hakatigi tema lõõtspilli nimetama akordioniks. Demian ja teised pillimeistrid jätkasid edaspidi lõõtspilli täiustamist. 19. sajandi 30ndatel aastatel jõudsid taolised lõõtspillid ka Venemaale ja neid nimetati Viini lõõtspillideks, mida omakorda hakkasid täiustama vene pillimeistrid. Oma lõõtspillide valmistamine algas Venemaal 30ndate aastate algul Tuulas. Tehti 5 ja 7 klahvi või nupuga pille. Ka need olid diatoonilised ja mažoorsete saateakordidega vasakul klaviatuuril. Saade koosnes ainult T ja D funktsioonist. Heli kõrgus muutus lõõtsa liikumise suuna muutumisega. Tihedad lõõtsavahetused tegid mängu ebamugavaks.

Itaaliasse jõuab Demiani lõõtspill 1840. aastal, kuid pillide valmistamine algab alles 1863. aastal. Esimese töökoja avas Paolo Soprani. 19. sajandi II poolel tehti Venemaal väga mitmesuguse süsteemi ja häälestusega lõõtspille. Kõikide nende pillide parempoolsel klaviatuuril oli 1-2 rida nuppe või klahve. Enamus pille olid nuppudega, kuid ka klahvidega pillide (Jeletski, Vjatka,

Tšerepovi, Beloborodovi) parempoolsel klaviatuuril mängiti 4 sõrmega. Pöialt hoiti klaviatuuri taga. Õlarihmu toleaegetel pillidel polnud. 60ndatel aastatel valmistasid vene meistrid lõõtspilli, millele pandi nimeks „Livenka“. See oli esimene pill, millel heli kõrgus ei sõltunud lõõtsa liikumise suunast, kuid tema puuduseks oli see, et pill oli endiselt diatooniline.

Eriline koht vene lõõtspillide ajaloos kuulub Beloborodovile, kes kogu oma elu pühendas nende lõõtspillide täiustamisele. 70ndatel konstrueeris ta I kromaatilise lõõtspilli, mille parempoolne klaviatuur sarnanes väliselt klaveri omale. **See oli esimene kromaatiline lõõtspill kogu maailmas.** Puuduseks endiselt see, et heli kõrgus sõltus lõõtsa liikumise suunast. 1886.aastal organiseerib Beloborodov erineva tüübilistest kromaatilistest lõõtspillidest orkestri. Beloborodovi lõõtspillid olid käibel veel 80ndatel aastatel. 20.sajandi alguses need pillid enam kasutamist ei leidnud, kuna asemele tulid täiuslikumad. 80ndatel aastatel jõudsid Venemaale ka kaherealised Saksa ja hiljem Viini lõõtspillid. Vene meistrid hakkasid neid valmistama nii saksa kui ka vene häälestusega, kuid kõik nad olid diatoonilised ja lõõtsa liikumise suuna muutumisega muutus ka neil kõrgus. 19.sajandi teisel poolel valmistati lõõtspile juba paljudes Euroopa maades (Saksamaa, Austria, Venemaa, Inglismaa, Prantsusmaa, Itaalia, Tšehhoslovakkia), kuid kõigil olid ühesugused puudused:

1. Enamus pille olid diatoonilised
2. Heli kõrgus sõltus lõõtsa liikumise suunast.
3. Vasak klaviatuur oli primitiivne., sageli ainult mažoorne saade.

Uus etapp lõõtspillide ajaloos algas 1891.aastal Bavaariast pärit meister G. Mirwald konstrueeris uue nuppude asetuse parempoolsel klaviatuuril. See oli kolmerealine kromaatiline lõõtspill. Sellel pillil heli kõrgus ei sõltunud enam lõõtsa liikumise suunast. Vaskpoolne klaviatuur oli aga endiselt primitiivne, mis võimaldas mängida ainult mažoorset saadet. Nähes selle pilli suuri võimalusi, hakkasid Itaalia meistrid tegema samasuguseid pille, lisades vasakule klaviatuurile juurde kolmanda rea minoorsete akordidega. Nendel pillidel oli 24 või 36 bassi. Ka parempoolset klaviatuuri hakati hiljem tegema teises süsteemis. Nii tekkis Euroopas kolmerealise kromaatilise lõõtspilli kaks süsteemi: Belgia süsteem (B-griff) ja Itaalia süsteem (C-griff). Hiljem lisandus neile kahele veel Prantsuse süsteem, mis tänapäeval on käibelt kadunud. Belgia ehk Viini nimetus on tulnud sellest, et oma ilmumise esimestest aastatest sai Mirwaldi lõõtspill kõige suurema tunnustuse ja leviku osaliseks Belgias, Norras ja Austrias. 90ndatel jõuab Mirwaldi lõõtspill Venemaale. 20.sajandi alguses hakkasid neid pille tegema ka vene meistrid Tuulas ja hiljem Moskvast ning teistes Kesk-

Venemaa linnades. Neid nimetati esialgu välismaa süsteemiga pillideks. 20.sajandi alguses oli Venemaal peale Mirwaldi lõõtspillide käibel veel teisi väga mitmesuguse süsteem ja häälestusega 3-4 realisi lõõtspille. Üha sagedamini hakati neid nimetama bajaanideks. Nime autoriks oli tol ajal tuntud lõõtspillimängija Orlanski Titarenko, kes oma neljarealist kromaatilist lõõtspilli nimetas bajaaniks. Nimi oli võetud vene bõliinadest pärineva muinaslauliku Bojaani järgi. Ka Mirwaldi lõõtspilli hakati Venemaal hiljem nimetama Moskva süsteemiga bajaaniks. Tänapäeval valmistatavate B ja C griffiga pillide parempoolisel klaviatuuril on 5-6 rida nuppe. Häälte kvaliteedi ja tämbri poolest ei erine nad klaveriklahvistikuga pillidest ja neid nimetatakse samuti akordioniteks. Endise Nõukogude liidu territooriumil nimetati nuppudega pille bajaanideks.

19.sajandi lõpus pöördusid paljud meistrid tagasi klaveriklahvistikuga akordioni juurde. Senini ei leidnud see klaviatuur õiget kasutamist. Et ratsionaalselt kasutada paremat kätt mängimisel, selleks oli vaja ta täielikult vabastada pilli hoidmisest ja kasutada mängimisel kõiki viit sõrme. Need võimalused avanesid siis, kui hakati kasutama kahte õlarihma. Esimesed klahvpillid ilmusid 20.sajandi esimesel aastakümnel. Massiline tootmine algas 20ndatel aastatel. Neil aastatel tehakse ka esimesed registritega akordionid. 30ndatel aastatel jõuab klaveriklahvistikuga akordion oma arengu uude etappi. Temast saab populaarne estraadipill. Klaveriklahvistikuga akordioni ajalugu USA-s algab 1909.aastast. Esimese pilli tõi Ameerikasse Pietro Deiro, kes andis mitmes ameerika linnas ka kontserte. 1920.aastal kirjutas ta esimese akordionimängu juhendi. Veel suurema populaarsuse saavutas Pietro Frosini, kes esines kromaatilisel lõõtspillil Kalifornias ja hiljem töötas sealse raadios. Venemaale ilmus klahvidega akordion 1928-1929.aastatel. 1936.aastal alustas Leningradi vabrik „Punane partisan“ klahvpillide seeriatootmist. Akordionide täiustamine on jätkunud tänapäevani. Tänu kõlakambritega (Cosotto) pillide tootmisele, on kõla kvaliteet ja tämbri muutunud värvikamaks. Viimasteks saavutusteks on mitmesugused elektron-, süntesaator- ja digitaalakordionid.

Eestis hakati lõõtspille tegema 20.sajandi alguses. Tuntumaks lõõtspillide meistriks oli Võrumaalt pärit August Teppo, kes elas aastatel 1875-1959. Tema pillid olid puhta, naturaalse häälestuse ja särava kõlaga, kuid tehniliste võimaluste poolest jäid eelmise sajandi lõpu pillide tasemele, kuna nad olid diatoonilised ja ainult mažoorse saatega.

22. Valikbassidega (baritonbassid, meloodiabassid) pillid, nende ehitus ja eelised.

120 bassiga standardsüsteemiga akordioni vasakul klaviatuuril on 5-6 rida nuppe, neist 4 nn. valmisakordid. Kõik akordid noodistatakse ja kõlavad kitsas seades diapsoonis väikese oktaavi E -st I oktaavi D# -ni. Vene pillidel väikese oktaavi G –st I oktaavi F# -ni. Sellest, kuidas üks või teine akord antud diapsooni ära mahub, sõltub, kas akord kõlab põhikujus või pöördes. Tutti registriga kõlavad akordid oktaavis ja isegi kahes oktaavis. Standardsüsteemi puuduseks on see, et seadete tegemisel ei ole sageli võimalik anda ka kombineeritud võtetega täielikku harmooniat. Põhibassi ulatuseks on ainult s.7. Eriti häirib see imitatsioonilise polüfoonia mängimisel, kus teema esitus paremas ja vasakus käes kõlab sageli erinevalt. Bassid noodistatakse diapsoonis suure oktaavi E –st väikese oktaavi D# -ni (G-F#). Oskusliku registrite kasutamisega saab bassi ulatust suurendada, kuid ka see ei anna alati nõutavaid tulemusi, kuna pillide registrid ei võimalda anda kõiki oktaveid eraldi (bassid võivad kõlada kuni viies oktaavis). Registrite vahetamine pole ka alati tehnilises mõttes teostatav.

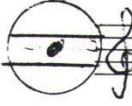


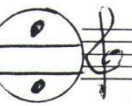
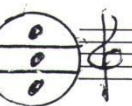
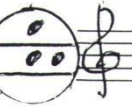
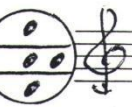
Mida siis kujutab endast valikbassidega akordion?

Standardsüsteemiga pilli bassidele (5-6 rida) on lisatud lõõtsa poolt lugedes veel 3 rida, mis on üles ehitatud analoogselt B või C riffi süsteemiga pillide parempoolsele klaviatuurile. Neid kolme rida, mis annavad täieliku kromaatilise helirea peaaegu 5 oktaavi ulatuses nimetataksegi valik- ehk baritonbassideks. Tavaline valikbasside ulatus on kontra oktaavi E –st kuni kolmanda oktaavi C# -ni.


Esimesed valikbassidega pillid Venemaal valmistati 1920-1922 aastatel. Nende pillide vasakpoolsel klaviatuuril on kokku 9 rida nuppe. 30ndatel aastatel ilmusid ümberlülitatava mehhanismiga valikbassidega pillid, millel ei olnud enam lisaridu. Standardbassidega pilli kaks lõõtsapoolset rida jäid muutumatuks. 3 või 4 akordide rida muutusid ümberlülitamisel valikbassideks. Endises Nõukogude Liidus tehakse ka tänapäeval ainult sellise ehitusega valikbassidega pille ja nimetatakse neid valikbassidega akordioniteks või bajaanideks. Eraldi ridadena väljatoodud valikbassid võimaldavad paremini kasutada kahe süsteemi kombinatsiooni, kuid mängida on ebamugavam, kuna valikbassid asuvad pilli korpuse servast väga kaugel. Valikbassidega pillidel on suured eelised standardsüsteemiga pillide ees. Soolo ja saatefunktsioonina võimaldab nende pillide vasak klaviatuur mängida kõikvõimalikke kooskõlasid ja akorde nii kitsas kui ka laias seades. Meloodia mängimisel ei teki enam ebaloomulikke hüppeid, kuna täielik kromaatiline helirida mitme oktaavi ulatuses võimaldab mängida ükskõik millistes intervallides liikuvat meloodiat moonutusteta.

Parema k ae klaviatuuri registrite levikumad m argistused.

Neli kooriga, ilma kolakambriteta pillide registrid
jalu s arfum

	8'	clarinet, oboe
	8'+8 ⁰	violine, unissoon
	16'	(Fagott) Cello
	16'+8'	Bandoneon
	16'+8'+8 ⁰	Accordion
	4'	Piccolo
	8'+4'	Fl�ete
	16'+4'	organ
	16'+8'+4'	Fagott
	8'+8 ⁰ +4'	Celeste
	16'+8'+8 ⁰ +4'	Tutti

Viiu kooriga pillide unissoon ja tutti



3-4 v onget k rgemalt



3-4 v onget madalamalt

3-4 v onget p hikeli

16'+8⁰+8'+8⁰+4'

Standardbassisüsteemiga
 Vasaku käe registrite märgistus
 mille vastavad kordad.

SB.

Akordid

Bassid

Akordid

Põhibassid

Üldbassisüsteemi registrid

BB

8'

4'

8'+4'

23. Suzuki instrumendiõpetuse meetodist.

(Väljavõtted Liisa Winbergi raamatust)

Suzuki-meetodit iseloomustavad tavalise, traditsioonilise instrumendiõpetusega võrreldes järgmised põhijooned;

1. õppimise aluseks on muusika kuulamine;
2. laps võib alustada pillimänguga juba 3-aastaselt;
3. laps õpib mängima matkides ja korrates, noote tundmata;
4. lapse harjutamist tuleb täpselt ja hoolikalt suunata ning valvata ka kodus.

Suzuki-meetodi eesmärgiks on muusika abil kasvatada harmoonilisi isiksusi, kellel on kaastundlikkust teiste inimeste suhtes ja kes kannavad hoolt kogu inimkonna tuleviku eest. Pole olemas kaht samasugust Suzuki-õpetajat ega Suzuki-õpilast. Suzuki rõhutab, et nii õpetaja, lapsevanem kui ka laps peavad kogu aeg hingeliselt arenema. Hea pedagoogilise meetodi omadus ongi see, et ta aktiveerib otsima ja leidma uut väljaspool ammutuntud, paigalepandud radu. Selles suhtes on Suzuki-meetod näidanud oma suurepärasust ja levinud kogu maailmas.

Schinichi Suzuki on sündinud 1898.aastal Nagoyas, Jaapanis. Hoolimata kõrgeast koolitab ta veel praegugi nii kodumaal kui ka igas maailmanurgas uusi Suzuki-õpetajaid. Suzuki perekonnas on instrumendiehitus olnud põlvest põlve päritav amet. 19.saj. lõpul ehitas Suzuki isa esimese läänemaise viiuli ja asutas hiljem selleks tehase. Suzuki omandas algul kaubandusliku hariduse, kuid aja jooksul muutusid tema jaoks tähtsamaks muusika ja viulimäng. 20ndate aastate algul reisis ta Saksamaale, kus õppis 8 aastat professor Karl Klingleri juures viiulit. Sel ajal tutvus ta ka oma tulevase abikaasaga. Talle valmistas saksa keele õppimine suuri raskusi ja sellest lähtuvalt sai ta tõe uue meetodi loomisele. Ta mõtiskles. Iga 3-aastane laps, olgu sakslane, jaapanlane või muu rahvus, on oma emakeeles küllalt arenenud. Lapsel puudub kõneoskus sündides, talle on antud kaasa võime seda õppida. Viis, kuidas laps oma emakeele õpib, peab olema väga efektiivne. Samal kombel tuleks lastel Suzuki meelest õppida ka muusikat.

Muusika kuulamine enne tundide algust.

Muusikaharrastajate peredes kuulatakse muusikat tavaliselt iga päev. Selliste perede lastel on soodne keskkond, nende musikaalsus saab areneda ja neist võib kasvada nii muusikaharrastajaid kui ka kutselisi muusikuid. Suzuki meelest tuleks igale lapsele anda selline arenguvõimalus. Lapse

rääkimaõppimine aeglustub, kui laps sünnimisest saadik ei kuule kõnelemist. Seda viga on hiljem raske parandada. Samuti ei hakka arenema tema musikaalsus, kui ta iga päev ei kuule enda ümber muusikat. Varase muusika kuulamise nõudeks Suzuki arvates on:

1. kuulatav muusika peab olema kõrgetasemeline;
2. sama muusikateost tuleks kuulata nii palju, kuni laps selle pala ära tunneb.

Näiteks kuulates Mozarti „Väikest öömuusikat“ peaks laps hiljemalt 5-6 kuisena sellele reageerima, ilmselt rõõmustades. Vähehaaval suurendatakse kuulatavate teoste hulka ja nii kinnitub lapse musikaalne areng.

Tundide alustamine.

Laps, kes kuulab muusikat ja näeb teiste laste pillimängu, tahab seda tavaliselt ka ise teha. Kui tal pole veel mingisugust arusaamist sellest, mida instrumendi mängimine tähendab, on veel vara tundidega alustada. Suzuki-meetodi järgi võib mudilane käia kuulamas teiste laste tunde ja alles siis, kui ta ise soovib hakata pilli mängima, alustatakse tundidega. Kuulmisajajärgul võivad laps ja lapsevanem jõuda selgusele, milline instrument last kõige rohkem huvitab ja millise mängimiseks tal on kõige paremad eeldused. Tähtis on, et väikeste laste esimesed kuulumistunnid oleks võimalikult lühikesed. Tundi tulla tunni alguses ja sealt lahkutakse teisi häirimata. Vanemad võivad küll arvata, et asjatu on viieks minutiks tulla tunde kuulama, aga nad peavad aru saama, et väikelapse vastuvõtuvõime on üllatavalt suur ja ta taipab huvitavad seigad kohe. Kui vägivaldselt pikendada kuulamisaega, võib laps pilliõppimisest koguni keelduda. See, kui kaua käiakse tunde kuulamas, oleneb lapse vanusest ja perekonna varasemast muusikaharrastusest. Elu näitab, et mida vanem on laps, seda varem on ta nõus tundidega alustama. Miks soovib Suzuki just kolmeaastaselt tundidega alustada? On täheldatud, et just selles eas õpivad lapsed emakeele ilma vaevata, sest nad on eriti ergad kuulma helikõrguste vaheldumist, erilisi rütme ja neil on võime tunnetada tervikut. Suzuki arvates on laps siis vastuvõtlik ka muusikale ja sellepärast tuleb seda aega tingimata kasutada. Kas ka vanemad lapsed võivad alustada muusika õppimist Suzuki-meetodi järgi? Põhimõtteliselt küll, aga Jaapani Suzuki-õpetajad rõhutavad just varase alustamise tähtsust. Suzuki-meetod ei näe ette laste selekteerimist vastuvõtukatsete abil, sest muusika peaks kuuluma kõigile. Kui laps ei saa alustada korralise õpetusega, võib seda kompenseerida koduse muusika kuulamisega, kontsertidel käimisega, osalemisega kooris, tantsutunnis jms.

Vanemate osa.

Kuna Suzuki-lapsed hakkavad juba 3-aastaselt tunnis käima, on muidugi selge, et nad ei saa iseseisvalt hakkama ei tundi tuleku ega harjutamisega ja nad vajavad vanemate abi. Et vanem saaks last aidata, tuleb tal olla kursis Suzuki-meetodi põhimõtetega, eesmärgiga ja ka instrumendi algõpetusega. See nõuab lastevanemate koolitamist. Samal ajal kui laps käib kuulamas teiste laste tunde, saab lapsevanem vastaval instrumendil algõpetust. Last innustab see, kui ta näeb ema või isa pilliharjutusi. Tavaliselt kestab vanemate õpetus 1-2 kuud, millega õpitakse ära Suzuki-õpetuse I lugu: variatsioonid teemal „Sära, sära, täheke“. Need variatsioonid esitavad mängijale terve rea tehnilisi nõudeid ja seetõttu tullakse selle pala mängimise juurde tagasi veel ka järgnevatel õpinguaastatel. Vanemate koolitamise tähtsaks osaks on Suzuki-filosoofia, mille optimistlik, heatahtlik, konkurentsi eitav ja kasvatatava eeldusi arvestav vaim soodustab lapse arengut. Ka hiljem, kui laps käib juba tundides, peaksid lapsevanemad aeg-ajalt kokku saama, et arutada esilekerkivaid küsimusi.

Pilliõpetuse tund; rühmatund.

Kui vanemate koolitusperiood ja laste kuulamis- ja tutvumisperiood on möödas, algavad praktilised õppetunnid, kus on tavaliselt 3-4 last koos vanematega. Suzuki soovitusel võiksid samaaegselt tunnis käivad lapsed vanuselt erineda, kuna siis ei teki tema arvates nii kergesti võistlusvaimu, mis on omane ühealaste laste rühmadele. Sellisel rühmal oleks loomulik, tavalist lasteperet meenutav koosseis, kus lapsed saaksid mõndagi üksteiselt õppida. Paljude ameerika ja soome Suzuki-õpetajate meelest peaksid aga rühmad koosnema samaealistest lastest, kuna neid rühmi on parem õpetada ja nad arenevad kiiremini kui erinevatest vanustest laste rühmad. Ka kooliealised lapsed, kes on harjunud töötama koos omaealistega, eelistavad taolist kooslust väikelaste seltskonnale. Kui rühmaõpetusena mõistetakse seda, et kõiki või üht osa rühmast õpetatakse samaaegselt, siis Suzuki-meetod ei ole sõna otseses mõttes rühmaõpetus. Käsitletavas pilliõpetuse rühmatunnis saab iga laps oma keskendumisvõimele vastava pikkusega individuaaltunni, üksikasjalikud harjutamisjuhendid jne. Teised lapsed koos vanematega on sealjuures mängiva lapse innustatud kuulajaiks ja õpivad sel teel ka ise. Lisaks individuaalsele mängule-harjutamisele kasvab lapse mänguuskus ka teiste laste mängu jälgides. On üllatav, et lapsed, kes tunnis joonistavad, loevad või tegelevad vaikselt millegi muuga, omandavad teiste laste pillimängust üsna palju (ilmselt on neil võime haarata nii mõndagi muuseas).

Algõpetus kuulamise ja matkimise abil.

Juba sel ajal, kui laps käib kuulamas teiste laste tunde ja tema vanem(ad) tutvuvad Suzuki-meetodiga, tuleb alustada muusikapalade kuulamisega. Kuna laps õpib esimesed palad õpetaja mängu matkides ja kodus vanemate juhtnööre jälgides, peab tal olema õpitavast palast elav ettekujutus. Lisaks sellele, et laps kuuleb kodus õpitavat pala ja õpetaja mängib seda tunnis, kuuleb ta ka teiste laste mängu. Nii tuleb õpetus mitmelt poolt ja võimalikult loomulikes oludes. On loomulik, et laps õpib esimesed palad matkides, sest väikesed lapsed õpivad ka kõike muud teisi matkides. Muusikat harrastavates peredes on lapsel eeskuju omaenda kodus, sest talle on laulmine ja mängimine loomulik ning igapäevane tegevus. Suzuki soovib muusikat teha kõigile lastele kättesaadavaks. Ta annab nõu vanematele, kuidas arendada lapse musikaalsust, et laps õpiks muusikat nautima ja selle harrastuse toel areneks ka vaimselt.

Järelevalve tähtsus.

Õpetajal kaasneb õpilase õpetamisega suur vastutus, sest laps võtab eeskuju nii heast kui halvast. Mõned õpetajad on arvamusel, et väikeste laste käte- või kehahoiu suhtes ei tarvitse olla nii täpne, tähtsam on mängida palju palu ja sel moel areneda. Ka mõned vanemad mõõdavad lapse arengut läbimängitud palade hulgaga. Suzuki meelest peab esimestest tundidest pöörama lapse õigele hoiakule palju tähelepanu. Kui pillikäsitsuse põhialused pole korras, hakkab väär tehnika takistama lapse edasist arengut. Laps on võimeline tegema täpset ja nõudlikku tööd, kui ta asjast aru saab ja teda seejuures julgustatakse. Kui igas tunnis õpitakse ära üks väikegi asi, on sellega aasta jooksul omandatud paljud oskused. Vanemad ja kõrvalseisjad peavad õppima hindama iga väikest edusammu ja sellest lähtuvalt last tunnustama. Et ühistöö õpetajaga sujuks, peab lapsevanem heaks kiitma kõik pedagoogi otsused. Lapsed tajuvad vastuolu õpetaja ja ema (isa) vahel kohe. Samuti reageerivad nad tõrjuvalt ülepingutatud nõudmistele. Nii tundide kui ka koduse harjutamise õhkkond peaks olema usalduslik ja julgustav.

Kordamine; igal lapsel oma arengukiirus.

Laps vajab harjutamiseks aega sest uue võtte omandamine nõuab pidevat kordamist. Nii võib ta ühte ja sama meloodiajuppi või rütmikujundit mängida kuude kaupa. Paljud lapsevanemad on jutustanud, kuidas laps võib kaua aega mängida 1. variatsiooni. Kõrvalseisjad-kuulajad rikuvad pillimängija innukuse, kui ütlevad, et on sellest loost tüdinud ja soovivad mängida tal midagi

muud. Laste arengukiirus on väga erinev. Algul väga aeglaselt arenev laps võib aja jooksul kujuneda osavaks mängijaks ja ka vastupidi, algul kiiresti edasimineval lapsel võib tulla pikki seisakuperioode. Esineb perioode, kus hoolimata suurest harjutamisest puudub edasimineku. Kuid siis äkki tundub harjutatud pala lihtsana. Tihti segavad ka kõrvaltegureid, näiteks lapse tähelepanu on mõnda aega hõivatud lugemise või jalgrattasõidu õppimisega. Iga laps areneb individuaalselt, aga mida rohkem õpetaja ja lapsevanemad tema arengut jälgivad, seda enam nad saavad kaasa aidata tema probleemide lahendamisele.

Lapse motoorne areng liigub peast jalgade, keha keskosast ääreosade suunas: kõigepealt õpib ta valitsema pea ja käte, alles siis jalgade liikumist. Suzuki-meetod sisaldab palju erilisi mängu ja harjutusi, mis on mõeldud lapse kehaosade valitsema õppimiseks. Lastele meeldivad väga erinevat reaktsioonikiirust nõudvad harjutused. Oma esimestel eluaastatel on nad harjutanud käte haaramisvõtet, nüüd aga peavad nad harjutama sõrmede iseseisvust. Instrumendimängus on tähtis see, et põial ei reageeriks samasuguselt teiste sõrmedega. Ei tohi ka unustada, et väike laps ei tunne paljusid mõisteid. Ta ei tea kumb on parem, kumb on vasak käsi, liiatigi veel seda, mis tähendab instrumendil üles ja alla. Kui laps teeb muusikatunnis mootorikaharjutusi, võivad tulemused olla üllatavalt suured ka teiste oskuste omandamisel. Väidetavalt aitab hea mootorika valdamine kaasa ka lapse intellektuaalsele arengule. Üks Suzuki-meetodi põhitavalasid on varem õpitud palade pidev kordamine. Tavalise meetodi järgi õpib laps pala selgeks ja seejärel unustab mängitu. Varemõpitud palade kordamisega saab ta aga oma mängutehnikat arendada. Suzuki meelest tunneb hea õpetaja ära juba sellest, mil moel ta oskab varem õpitud palu aina paremaks ja paremaks lihvida. Just need palad võimaldavad lisada tõlgitsemisele sügavust ja arendada tehnikat. Viiuldajatel on selleks hea võimlus rühmatunnis, pianistid peavad aga igast erialatunnist kulutama osa vanade palade mängimisele. Viiuldajate rühmatund võiks toimuda vähemalt kord kuus.

SUMMARY

This research “Uno Arro: accordion teacher and methodologist” is about legendary accordion teacher Uno Arro and particularly about his methodology in teaching an accordion at the music school. Mr. Arro has been very long time – 52 years well known teacher in Tartu. He has been graduated from the Tallin Music School. After that he was enrolled to Moscow Gnessin Institute and became the first Estonian accordeon pedagogue to have higher education in this field. He has been also a conductor for an orchestra where his students played. Most important part of his job was creation of own methodology how to teach the students. In order to find out how it differs from officially used one an analyse is conducted. First chapter is giving an overview of thesis and describes history of accordion teaching in Estonia. Second chapter is dedicated to Mr. Arro's activities and life. Mr. Arro's life is described as part of the study. Third contains methodology of the study and covers the selection the methods of collecting and analyzing data. The fourth chapter shows results. There has been made a questionnaire and was sent to Mr. Arro's 62 students in order to find out what is special about Mr. Arro and about his methods. There are an analysis results and conclusions of the questionnaire. Finally the coclusions and recommendations are made. Part of this study was to rewrite the Mr. Arro's handwritten methodology as an annex.

Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Heli Mõttus-Asson (22.06.1962)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihlitsentsi) enda loodud teose

UNO ARRO: AKORDIONIÕPETAJA JA METOODIK

mille juhendaja on Kadri Steinbach,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi. Töö ühe lisa (Lisa 3) autor on pedagoog Uno Arro, kes on andnud nõusoleku endakoostatud meetoodika kasutamiseks.

Viljandis, 20.05.2015.