

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Valle-Rasmus Roots

**Dirigeerimisskeemi valimine võimalike dirigeerimisskeemide
paljususe tingimustes**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof. Toomas Siitan

Tallinn 2026

Abstrakt

Uurimus „**Dirigeerimisskeemi valimine võimalike dirigeerimisskeemide paljususe tingimustes**“ („Choosing a Conducting Pattern Amid a Plurality of Possible Patterns“) on loovuurimusliku doktoriprojekti kirjalik osa, mille uurimisvaldkond on manuaaltehnilise dirigeerimisskeemi valik dirigendi töös.

Dirigendi tööd saab vaadelda kitsas ja laias tähenduses. Käesolevas uurimuses määratletakse dirigendi tööna kitsas tähenduses dirigeerimisskeemist lähtuv käeline žestikuleerimine. Laias tähenduses mahub dirigendi tegevusse hulk erinevaid ülesandeid, millest kandev osa on seotud dirigendi kui orkestriteose juhtiva ja vastutava interpreteerijaga. Dirigendi tulemuslik sooritus eeldab seega põhjalikku eeltööd interpreedina avaras tähenduses ja seejärel tõlgenduse edukat edastamist orkestrile käeliste žestide kaudu.

Töö peamine uurimisküsimus on: kuidas valida dirigeerimisskeem mitme võimaliku seast, ületades seejuures erinevatel kunstilistel väärtustel põhinevate dirigendi ülesannete vastuolu? Vastuse leidmiseks koostatakse esmalt dirigendi ülesannete register ning tuuakse välja võimalike dirigeerimisskeemide paljususe tüüpjuhud. Töö eesmärk on pakkuda välja strateegiad, mida rakendades saab dirigent iseseisva töö etapis valida otstarbekad dirigeerimisskeemid.

Uurimismeetoditena leiavad rakendust juhtumianalüüs, võrdlev videoanalüüs, eneserefleksioon, poolstruktureeritud intervjuud ning tagasiside küsitlused. Autor analüüsib juhtumipõhiselt (juhtumianalüüs) loomepäeviku najal (refleksioon) oma kogemusi erinevatest ajastutest teoste õppimisel ning esitamisel; küsitleb orkestrimuusikuid ning teeb intervjuu valdkonna autoriteedist tippdirigendiga. Toetudes teoreetilisele taustale, videoanalüüsidele, loometööde analüüsile ja intervjuudele pakub autor strateegiad dirigeerimisskeemi valimiseks võimalike dirigeerimisskeemide paljususe tingimustes.

Uurimuse peamine teoreetiline taust pärineb dirigent Raymond Holdeni artiklist „The technique of conducting“, dirigent Elizabeth A. H. Greeni raamatust „The Modern Conductor“, Ilja Musini monograafiast „Dirigendi žestide keel“ ning Alan J. Gummi artiklist „Six Functions of Conducting“. Allikatena kasutatakse analüüsitava teoste partituure ning videosalvestisi.

Sisukord

1. Sissejuhatus	5
1.1. Töö ainese piiritlemine, uurimisküsimus ja eesmärk	5
1.2. Allikad ja teoreetiline taust	8
1.3. Töö ülesehitus	9
1.4. Meetod	9
1.5. Doktorikontsertide (loominguliste tööde) seos uurimistööga	11
2. Dirigeerimisskeemi valiku alused	13
2.1. Dirigeerimisõpetused: takteerimine vs muusikaline poeesia	13
2.2. Dirigeerimisskeemi valiku mõjurid	17
2.3. Dirigendi ülesannete ja kunstiliste väärtuste enamlevinud vastuolud	21
2.4. Dirigeerimisskeemi valiku täiendavad mõjurid	22
3. Juhtumianalüüsid	25
3.1. Johannes Brahms „Saatuselaul“	25
3.1.1. Ettevalmistus	26
3.1.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs	27
3.1.3. Videoanalüüs	28
3.1.4. Järeldused	32
3.2. Ludwig van Beethoven avamäng „Egmont“	33
3.2.1. Ettevalmistus	33
3.2.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs	36
3.2.3. Videoanalüüs	37
3.2.4. Järeldused	42
3.3. Wolfgang Amadeus Mozart klaverikontsert nr. 27	42
3.3.1. Ettevalmistus	43
3.3.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs	44
3.3.3. Orkestrimuusikute, solisti ja eksamikomisjoni tagasiside	46
3.3.4. Järeldused	47
3.4. Igor Stravinski „Dumbarton Oaks“	48
3.4.1. Ettevalmistus	48
3.4.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs	51
3.4.3. Orkestrimuusikute tagasiside	54
3.4.4. Järeldused	54
4. Kokkuvõte	56
4.1. Sooritustäpsus ja -kvaliteet vs fraasikujundus	58
4.2. Loomingulise vabaduse võimaldamine vs täielikult tsentraliseeritud juhtimine	59

4.3. Dirigeerimisskeemi valik solistiga teoste esitamisel	61
4.4. Dirigeerimisskeemi valik vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu tingimustes	63
4.5. Tagasivaade	65
Allikad	67
Kirjandus	68
Doktorikontsertide kavad	71
The Summary	75

1. Sissejuhatus

Töö „Dirigeerimisskeemi valimine võimalike dirigeerimisskeemide paljususe tingimustes“ („Choosing a Conducting Pattern Amid a Plurality of Possible Patterns“) on loovuurimusliku doktoriprojekti kirjalik osa, mille uurimisvaldkond on manuaaltehnilise dirigeerimisskeemi valik dirigendi töös. Fookuses on eeskätt olukorrad, kus dirigent on silmitsi teosega, mida on võimalik juhatada mitme skeemi alusel (nt kahe peale vs nelja peale; ühe peale vs kolme peale) ning erinevad tõlgenduslikud kaalutlused – kunstilised väärtused¹ – toetavad samuti erinevate skeemide valikut. Siiski analüüsitakse töös dirigeerimisskeemi valikut ka olukordades, kus erinevad dirigeerimisskeemid pole vajalikud mitte vastandlike kunstiliste väärtuste esinemise tõttu, vaid kus erinevad dirigeerimisskeemid on võimalikud muude asjaolude – solisti osalus või teose eripära (irregulaarsed taktimõõdud) – tõttu.

1.1. Töö ainese piiritlemine, uurimisküsimus ja eesmärk

„Orkestri ees seismine ja takti löömine ei tee kellestki veel dirigenti.“

– Elizabeth A. H. Green

Olen nõus dirigent Frederik Prausnitziga (1920–2004) tõdemuses, et takteerimine² on dirigeerimise ainus aspekt, mida on võimalik süsteemselt analüüsida (Prausnitz 1983: 17). Muuhulgas just seetõttu pean dirigeerimisskeemi valimise aluste analüüsimist loovuurimuse raames hästi põhjendatuks.

Iga dirigeerimise kunsti omandamisele pühendunud õppur on puutunud kokku alaga kaasas käivate igikestvate mõistatuste ja dilemmadega. Laias laastus otsitakse dirigeerimisalases kirjanduses vastust ühele kahest katusküsimusest: esiteks, kuidas sel alal läbi löömine tegelikult käib ja teiseks, kuidas olla päriselt efektiivne (saavutada õnnestunud esitus, olla kasulik orkestrile jne). Idealistliku käsitluse järgi võiks vastus esimesele küsimusele olla ühtlasi vastuseks teisele küsimusele. Ometi annavad arvukad dirigeerimisvaldkonda ja dirigendiks pürgijate loometöövälisest identiteeti puudutavad raamatud ja väitekirjad tunnistust sellest, et

¹ Dirigendi interpretatsioonile tuginevate kunstiliste eesmärkide teostamise saadused.

² Takteerimise all peetakse silmas dirigeerimise seda manuaaltehnilist väljundit, mis puudutab kitsalt meetrumi organiseerimist.

küsimus, kuidas teha dirigendina karjääri, on mitmemõõtelisem ja avaram, kui küsimus dirigendi efektiivsusest. Seetõttu tuleb alustuseks rõhutada, et käesolevas töös uuritakse kitsalt dirigendi võimalusi olla professionaalselt, sh kunstiliselt efektiivne ja hoidutakse järeldustest dirigendi efektiivsuse ja edukuse vahelise põhjusliku seose kohta.

Nagu eeltoodust aimata võib, olen käesoleva uurimuse keskse probleemi püstitamiseni jõudnud läbi isikliku loometee dirigendina, kes on kunstilise interpretatsiooni veenvuse kõrval orienteeritud orkestrile efektiivse „teenuse“ pakkumisele. Efektiivseks saab pidada dirigenti, kes on muusikutele abiks õigete nootide, õigel ajal ja koos mängimisel. Selline suunitlus võib aga sõltuvalt orkestrist ja esitamisoludest põrkuda mu kunstilise tahtega. Tõdemus interpretatsiooni kehtestamise ülesande ja teiste oluliste ülesannete potentsiaalsest vastuolust oli ehk esimene samm käesolevas töös sõnastatud uurimisküsimuseni jõudmisel. Kõnekaks illustratsiooniks sobivad kogenud orkestrantide seas levinud lood dirigentidest, kelle kunstiline visioon on väga ambitsioonikas, kuid kelle žestidest siiski ei selgu, kus paikneb esimene löök.

Tõenäoliselt ei soovi ükski dirigent olla tuntud ei oma žestide ähmasuse ega ka kuiva ja sisutühja täpsuse poolest. On üsna laialt teada, et vajaliku tasakaalu aitab leida praktiline kogemus ja eksperimenteerimine.

Kokkuvõtlikult saavad dirigendi žestid olla kas täpsed ja arusaadavad, kuid väljendusvaesed; väljendusrikkad, kuid raskesti jälgitavad; või ideaaljuhul ühtaegu väljendusrikkad, täpsed ja arusaadavad. Isegi kui dirigent soovib oma žestides olla sisukas, täpne ja arusaadav ja tal see ka õnnestub, jääb dirigendi žestile abstraktsete kvaliteedikriteeriumite püstitamisest siiski väheks – peame hindama lisaks iga üksiku žesti kvaliteedile ka dirigeerimiskeemi valikut.

Oma magistritöös analüüsisin dirigeerimiskeemi valikut Johannes Brahmsi (1833–1897) sümfoonia nr. 3 *op.* 90 F-duur esimeses osas (Roots 2021). Selle uurimuse käigus teadvustasin, et otsus dirigeerimiskeemi valiku kohta on teoreetilises kirjanduses käsitlemata, kuid olukordi, kus mitu erinevat dirigeerimiskeemi on võimalikud ja ka põhjendatud, esineb repertuaaris ometi arvukalt.

Olukorras, kus konkreetne muusikaline tekst võimaldab mitut alternatiivset žestikuleerimise skeemi ning muusikalise teksti sisuline tõlgendamine annab tulemuseks ka vajaduse kahe erineva skeemi samaaegsele sooritamisele, tekib tarvidus vastandlike vajaduste hierarhia järele. Samas tuleb silmas pidada, et kahe skeemi samaaegne sooritamine – isegi, kui see võimalik on –, pole orkestrimuusiku vaatest jälgitav ega seetõttu ka efektiivne.

Samuti võivad mitme dirigeerimisskeemi võimalikkuse tingimustes lisaks kunstilistele väärtustele rolli mängida ka teised tegurid, näiteks solisti kaasatus või irregulaarsete ja vahelduvate taktimõõtude esinemine. Sellistes olukordades on samuti tihti mitu erinevat dirigeerimisskeemi võimalikud ning samuti ka põhjendatavad.

Sellest lähtuvalt sõnastan töö peamise uurimisküsimuse: kuidas valida dirigeerimisskeem juhul, kui mitu dirigeerimisskeemi on ühtaegu võimalikud ja põhjendatud? Selline olukord võib tekkida näiteks siis, kui dirigendi erinevate eesmärkide täitmiseks sobivad erinevad dirigeerimisskeemid. Samuti esineb dirigeerimisskeemi valimisel raskusi näiteks juhul, kui dirigendi ja orkestri roll on saata solisti või teos on irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga. Niisiis on töö eesmärk pakkuda otsustamismudel juhtudeks, kus dirigendil on valida mitme põhjendatud dirigeerimisskeemi vahel.

Dirigendi töö võib jagada kolme etappi: 1. iseseisev töö partituuriga, 2. proovid orkestriga, 3. kontsert (Ormandy 1981: xii–xv). Mida rohkem otsuseid õnnestub langetada iseseisva töö protsessis ja mida vähem neist otsustest tuleb järgmistes etappides ümber vaadata, seda parem – prooviaeg on üldiselt piiratud. Pianist Mihkel Poll on oma doktoritöös sedastanud, et interpreedi valikud selle kohta, kuidas oma ideid esitada, võivad olla teadlikumad või intuiitivsemad, kuid tähtis on need valikud enda jaoks teha (Poll 2016: 10). Dirigent peab enne orkestri ette minekut langetama otsuse dirigeerimisskeemide valiku kohta. Tavaliselt teeb dirigent seda intuiitivselt, kuid käesolevas töös püüan välja pakkuda alused teadlikumateks otsusteks dirigeerimisskeemi valikul.

Olen pidanud dirigendina korduvalt prooviprotsessi esimestes faasides paljud dirigeerimisskeeme puudutavad otsused ümber vaatama, käesolevas töös aga loodan pakkuda strateegiaid, mida rakendades saab juba iseseisva töö etapis valida asjakohased ja otstarbekad dirigeerimisskeemid. Sel viisil on võimalik säästa väärtuslikku prooviaega.

Uurimus on vajalik, sest mulle teadaolevas dirigeerimisteoreetilises kirjanduses konkureerivate dirigeerimisskeemide võimalikkust üldiselt ei käsitleta või kui seda ka mõõndakse, siis konkreetseid strateegiaid valiku hõlbustamiseks ei pakuta. Dirigeerimisskeemi valik kuulub dirigendi kui interpreedi loomingulise vabaduse valdkonda ja on seetõttu iseäranis sobilik aines loovuurimuseks.

1.2. Allikad ja teoreetiline taust

Käesoleva uurimuse peamiseks allikaks on teoste ettevalmistamise, proovide ja esitamise kohta loomingulisse päevikusse tehtud kanded. Päevikusse kandsin nii enda tähelepanekud kui ka orkestrimuusikute jooksvalt väljendatud tagasiside proovides, samuti kolleegide tagasiside ja enda refleksiooni esituste järel.

Teine oluline allikas on videojagamiskeskonnas *YouTube* kättesaadavad videosalvestised analüüsitavatest teostest (Brahmsi „Saatuselaul“ ning Ludwig van Beethoveni (1770–1827) avamäng „Egmont“), kus parimaid orkestreid juhatavad tuntud dirigendid. Kuivõrd solistiga teoste puhul dirigent enamasti kaamerafookusesse ei jää, siis Wolfgang Amadeus Mozarti (1756–1791) 27. klaverikontserdi puhul ma videoanalüüsi ei tee. Sama kehtib Igor Stravinski (1882–1971) teose „Dumbarton Oaks“ kohta – ka selle teose videosalvestistes on enamasti kaadris orkestrimuusikud. Seetõttu on Mozarti 27. klaverikontserdi ja Stravinski „Dumbarton Oaks“ puhul oluliseks allikaks orkestrimuusikutelt peale esitust kogutud tagasiside ning solistiga tehtud poolstruktureeritud intervjuu.

Iseenesestmõistetavalt on allikateks ka analüüsitavate teoste partituurid. Kuivõrd käesoleva uurimuse esemeks pole partituuride allikakriitiline võrdlemine, siis piirdun iga analüüsitava teose puhul ühe usaldusväärse kirjastuse partituuriga.

Käesoleva töö dirigeerimisteoreetiline taust pärineb peamiselt tuntud dirigeerimisõpetlastelt Raymond Holdenilt (s. 1954) ja Elizabeth A. H. Greenilt (1906–1995). Raymond Holdeni artikkel „The technique of conducting“ on Austraalias sündinud dirigent-muusikateadlase ja Londoni Kuningliku Muusikaakadeemia professori kokkuvõtlik ülevaade dirigeerimistehnikast, mida toetab sügavuti minev uurimus dirigeerimise ajaloost. Elizabeth Greeni raamat „The Modern Conductor. Third Edition“ on üks 20. sajandi mõjukamaid dirigeerimisõpikuid. Õpik toetub 20. sajandi silmapaistva dirigendi Nikolai Malko (1883–1961) dirigeerimispõhimõtetele.

Samuti on käesoleva uurimuse seisukohalt olnud oluline dirigendi ja dirigeerimise uurija Ilja Musini (1904–1999) monograafia „Dirigendi žestide keel“. Musini viimases raamatus (vene k. „Язык дирижёрского жеста“) sõnastatakse süsteemne vaade dirigeerimisehnikale, autor analüüsib, kuidas kujuneb dirigendi mõju muusikutele ning kuidas kooskõlastada rütmi-tehniline täpsus ja kujunduslik-väljenduslik eesmärk.

Dirigendi ülesannete registri koostamisel tuginen peamiselt dirigeerimisteoreetik Alan J. Gummi (s. 1960) artiklile „Six Functions of Conducting“. Autor pakub dirigenditööst kuue funktsiooni mudeli, mis keskendub sellele, kuidas orkester žeste vastu võtab ja neile reageerib, mitte üksnes žestide „edastamise“ probleemidele.

1.3. Töö ülesehitus

Sissejuhatusel järgnevas teises peatükis annan uurimuse seisukohalt asjassepuutuvas ulatuses ülevaate tähtsamatest dirigeerimisteoreetilistest lähtekohtadest. Seejärel sõnastan vastavalt oma loominguks kogemusele ja erialakirjandusele kunstilistest väärtustest lähtuvad dirigendi ülesanded, mis on dirigeerimiskeemi valikul asjakohased. Lõpuks toon välja enamlevinud tüüpolukorrad, milles erinevatest dirigendi ülesannetest lähtuvalt on samaaegselt põhjendatud mitme erineva dirigeerimiskeemi kasutamine. Lisaks toon ära olukorrad, kus dirigeerimiskeemi valik on raskendatud põhjusel, et pole selge, milline dirigeerimiskeem aitab konkreetset dirigendi ülesannet kõige paremini täita.

Kolmandas peatükis analüüsin dirigeerimiskeemi valikut nelja teose näitel: Brahmsi „Saatuselaul“, Beethoveni avamäng „Egmont“, Mozarti klaverikontsert nr. 27 ning Stravinski „Dumbarton Oaks“. Iga käsitletava teose puhul kirjeldan esmalt enda tööd partituuriga. Seejärel Brahmsi ja Beethoveni teoste puhul teostan videoanalüüsi sellest, kuidas tuntud dirigendid on dirigeerimiskeemi valiku võtmeküsimused vastavates teostes lahendanud. Mozarti klaverikontserdi ja Stravinski teose puhul asendab videoanalüüsi kokkuvõtte ja analüüs orkestrimuusikute tagasisidest ja intervjuust solistiga, kes minu dirigeerimisel proovides ja esitusel osalesid. Kolmandas etapis analüüsin enda kogemust dirigendina nende teoste prooviprotsessis ja esitusel. Viimaks teen juhtumianalüüsides järeldused.

Neljandas peatükis pakun juhtumianalüüsides pinnal välja strateegiad võimalike dirigeerimiskeemide paljususe tingimustes optimaalse dirigeerimiskeemi valimiseks ning teen uurimusest kokkuvõtte.

1.4. Meetod

Kuivõrd tegemist on loovuurimusega, kasutan uurimisküsimusele vastuse pakkumiseks paralleelselt mitut kvalitatiivset uurimismeetodit. Peamiselt analüüsin, kirjeldan ja võrdlen allikaid (sh partituure ja videosalvestisi) ning kasutan eneserefleksiooni (otsused õpiprotsessis, prooviprotsess ja esitus). Samuti kasutan meetodina tagasisideküsitlusi.

Analüüsin teoseid, milles dirigendil tuleb erinevatest kriteeriumitest lähtuvalt valida dirigeerimisskeem: Brahmsi „Saatuselaul“ *op.* 54, Beethoveni avamäng „Egmont“ *op.* 84, Mozarti klaverikontsert nr. 27 KV 595 ning Stravinski „Dumbarton Oaks“. Analüüsi käigus tuvastan teostes lõigud, kus on võimalik ja vajalik kasutada mitut erinevat dirigeerimisskeemi. Toon välja põhjused erinevate dirigeerimisskeemide kasutamiseks ja pakun esialgse lahenduse dirigeerimisskeemi valikuks.

Doktorantuuri raames valminud loometööde (doktorikontsertide) kohta pean enda tegevust reflekteerivat loomepäevikut. Vaatlen dirigenditöö kõiki kolme etappi ning pöoran erilist rõhku dirigeerimisskeemi valikut puudutavatele küsimustele. Loomepäevikule tuginedes kirjeldan ja analüüsin prooviprotsessi ja esitust ning hindan, kas valitud dirigeerimisskeemid andsid soovitud tulemusi.

Henk Borgdorff (s. 1954) on loovuurimuse kontekstis öelnud, et katsetamine on tegeliku teadmise genereerija (Borgdorff 2013: 114). Seda arvestades katsetan proovides orkestriga erinevaid võimalikke dirigeerimisskeeme, et paremini mõista, kuidas erinevate skeemide kasutamine tulemust mõjutab. Katsetuste tulemused fikseerin loomepäevikus.

Minu juhatusel Mozarti 27. klaverikontserdi ning Stravinski „Dumbarton Oaksi“ esitusel osalenud orkestrimuusikutelt küsin tagasisidet, paludes neil täita küsitlusankeedi. Klaverikontserdis soleerinud pianistiga teen poolstruktureeritud intervjuu. Samuti intervjuerin oma loomingulist juhendajat, professor Arvo Volmerit. Intervjuudes ja tagasiside küsitluses kogun teavet selle kohta, millised on muusikute ootused dirigeerimisskeemidele ja millistel alustel valitud dirigeerimisskeemid nende arvates parimaid tulemusi toovad. Küsitlusankeedis on küsimused eelmääratud, poolstruktureeritud intervjuudes küsin aga intervjuueeritavalt lisaküsimusi vastavalt intervjuu käigule.

Kasutan intervjuudest ja tagasisideküsitlusest saadud teavet käesoleva töö kolmandas peatükis juhtumianalüüside läbiviimisel. Samuti kasutan juhtumianalüüsides enda loomepäevikusse talletatud teavet. Kuna kogun teavet dirigeerimisskeemide tulemuslikkuse kohta mitmest allikast, siis saan teha tasakaalustatud järeldused.

Teostan võrdleva videoanalüüsi „Saatuselaulust“ ja avamängust „Egmont“ videojagamiskeskonnas *YouTube* kättesaadavatest videosalvestistest ning tuvastan selle põhjal erinevate dirigentide dirigeerimistehniliste lähenemiste ja saavutatud kunstiliste tulemuste võimalikud erinevused. Videoanalüüs on tänapäeval levinud meetod erinevate

dirigeerimistehniliste lahenduste võrdlemiseks. Eredaks näiteks saab pidada Journal of the Conductors Guild'is avaldatud dirigent Chao-Wen Tingi (s. 1983) artiklit „To Cut off or Not to Cut off, That is the Question“ (Ting 2008), milles võrreldakse erinevaid dirigeerimistehnilisi lahendusi Beethoveni sümfoonia nr. 5 esimese osa alguse fermaatide juhatamisel läbi tuntud dirigentide (Herbert von Karajan (1908–1989), Claudio Abbado (1933–2014) ja Arturo Toscanini (1867–1957)) dirigeerimistehniliste lahenduste videosalvestise põhjal kirjeldamise ja võrdlemise. Käesoleva töö seisukohast on videoanalüüs oluline meetod, et täiendada enda loovpraktika analüüsi ka käsitlusega teiste ja autoriteetsemate dirigentide praktikast.

1.5. Doktorikontsertide (loominguliste tööde) seos uurimistööga

Doktorikontserdid planeerisin lähtuvalt uurimuse teemapüstitusest nii, et hõlmatud oleksid võimalikult laia ja eriilmelise repertuaari kõrval ka erineva taseme ja kollektiivsete omadustega orkestrid. Käesolevas loovuurimuses püüan dirigendi ülesannete vastuolusid dirigeerimisskeemi valikul samuti käsitleda nii, et tulemus oleks võimalikult üldistusjõuline ehk kohaldatav erinevatest ajastutest ning žanritest teoste interpreteerimise hõlbustamiseks. Seetõttu valisin doktorikontsertide kavadesse ning juhtumianalüüside aineseks teoseid Viini klassikast 20. sajandi muusikani.

Esimese doktorikontserdi kavas oli Stravinski „Dumbarton Oaks“ ning Mozarti sümfoonia nr. 33 B-duur KV 319 ja klaverikontsert nr. 27 B-duur KV 595. Ilmne dirigeerimisskeemi valiku keerukus käib kaasas Stravinski teostega, kuid ka nimetatud Mozarti teostes esineb osi, kus on võimalik ja põhjendatud mitu varianti.

Teise doktorikontserdi kavas oli Carl Nielsen (1865–1931) süit orkestrile *op.* 1 ning Kurt Atterbergi (1887–1984) sümfoonia keelpillidele *op.* 53 ja süit viiulile, violale ja keelpillidele *op.* 19 nr. 3. Käesoleva uurimistöö seisukohalt on neist huvitavaim Atterbergi sümfoonia. Selles teoses esineb suur tundeskaala ning orkestripartiid on äärmiselt nõudlikud.

Kolmanda doktorikontserdi kavas oli Beethoveni avamäng „Egmont“ *op.* 84 (1810) ja sümfoonia nr. 1 C-duur *op.* 21 (1800) ning Brahmsi „Saatuselaul“ („Schicksalslied“) *op.* 54 (1871). Kõik kolm teost kätkevad endas olulisi valikukohti dirigeerimisskeemi küsimuses.

Neljanda doktorikontserdi kavas oli Lepo Sumera (1950–2000) „Symphōnē“ kammerorkestrile (1998) ja kolm maailma esiettekannet: Lauri Jõehe (s. 1974) kontsert tšellole ja kammerorkestrile (2024–2025), Marianna Liigi (s. 1992) „Unfolding“ klaverile ja

kammerorkestrile (2025) ning Kristjan Kõrveri (s. 1976) „Sõnatute õhkamistega“ kammerorkestrile (2025). Neljanda doktorikontserdi kava pakkus mulle võimaluse panna dirigeerimisskeemide valimise kriteeriumid proovile uue muusika kontekstis. Dirigeerimisskeemide valiku probleeme neljanda doktorikontserdi proovides ja ettekandel puudutan põgusalt alapeatükis 3.4.4.

2. Dirigeerimisskeemi valiku alused

Selles peatükis annan uurimuse küsimusepüstitusest lähtuvalt ülevaate dirigeerimiskunsti õpetusest. Seejärel koostan dirigendi ülesannete registri ja näitan dirigeerimisskeemi valikut raskendavaid enamlevinud vastuolusid dirigendi ülesannete vahel. Samuti toon ära kaks olukorda, milles dirigendil on ühe konkreetse dirigendi ülesande täitmiseks keeruline optimaalset dirigeerimisskeemi valida.

2.1. Dirigeerimisõpetused: takteerimine vs muusikaline poeesia

Dirigeerimise eriala tänases tähenduses kujunes oma põhijoontes 19. ja 20. sajandil. Hääletul takteerimisel põhinev dirigeerimine tõusis esile paralleelselt esitajate-interpretide iseseisva eriala väljakujunemisega. Instrumentalistide, dirigentide ja heliloojate rollid polnud eraldiseisvatena enne 19. sajandit välja kujunenud. 19. ja 20. sajandi jooksul järk-järgult toimunud arengud on toonud meid tänapäeva, kus tavaliselt jaotame muusikud heliloojateks ja interpretideks, kelle seas on ka dirigendid, ja nende rollide samaaegne ühes isikus esinemine on pigem erand (Bowen 2011: 93–94).

Suure osa oma loomingulisest elust dirigeerimisele pühendanud Ferenc Liszt (1811–1886) arvas, et muusikas on liigagi palju lõike, kus hoolsameelne iga löögi välja löömine läheb vastuollu tähendusriikka ja „mõistuspärase“ väljenduse ideaaliga. Liszt järgis dirigeerides just seda – poeetilise esimust mehaanilisuse ees. Sellise lähenemisega kaasneb risk – mis teadaolevalt Liszti puhul ka pahatihti realiseerus –, et dirigent muutub oma liigutuste etteaimatamatuse tõttu muusikutele raskesti jälgitavaks. (Bowen 2011: 109–110).

Ka Richard Wagner (1813–1883) on tuntud suhtumise poolest, et muusika tempo peaks olema paindlik, alalises muutumises vastavalt sisuliste arengutele muusikas. Wagneri ja Liszti kaitstud muusika emotsionaalse sisu ülimuslikkuse printsiip on paljude dirigentide jaoks olulisel kohal tänapäevani (Bowen 2011: 112–113). Nende kahe helilooja suurte isiksustega põhistatud suhtumisele on tänaseni elus jõuline opositsioon: Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) hoolsameelne lähenemine dirigeerimisele, mis keskendub poeetiliste kirgede asemel pragmaatilistele kaalutlustele, nagu esitus kvaliteet (Bowen ja Holden 2003: 114). Dirigeerimiskoolkondade lõhe on välja toonud ka Musin: dirigendi elukutse väljakujunemisel eristusid algusest peale dirigendid, kes nägid žestikuleerimises eeskätt võimalust eriliseks väljendusrikkuseks, teised aga jäid truuks löökidele, millega tähistatakse takti osi (Musin 2006:

14). Tänapäevane dirigent peaks oma tegevuses suutma ühendada mõlemad väärtused: poeetilised ja pragmaatilised, pidamata üht teisest tähtsamaks. Kuid ka Elizabeth A. H. Green nõustub, et muutusteta kordus on oma monotoonsuses ebakunstiline ning seda peab hea dirigent oskama vältida (Green 1981: 85).

Pole kahtlust, et dirigent vastutab nii esituse tehnilise taseme kui ka kunstilise veenvuse eest. Ka Musin mõistab hukka dirigendi, kes astub dirigendipulti ja nagu maamõõtja ainult „mõõdab” teost taktimõõdu skeemi järgi. Selline dirigent ei saa tunda oma muusikalise ettekujutuse teostumist. Musin rõhutab, et löökide markeerimine ei ole ainult taktimõõdu tähistamise vahend, vaid ka väljendusrikas vahend esituse juhtimiseks. (Musin 2006: 84)

Dirigeerimisõpikutest. Läänes ilmus 20. sajandil muuhulgas kaks eriti olulist raamatut dirigeerimistehnikast. Esimene neist, Herman Schercheni (1891–1966) „Dirigeerimise õpik“ („Lehrbuch des Dirigierens“) on oluline ennekõike selle poolest, et autor kaitses seal selgelt positivistlikku positsiooni: dirigeerimistehnika kui selline eksisteerib ja seda tuleks metoodiliselt õpetada. Teine oluline õpik, Max Rudolphi (1902–1995) „Dirigeerimise grammatika“ („The Grammar of Conducting“) on justkui vastus Schercheni teesidele dirigeerimisest ja selle tehnika olulisusest, keskendudes peamiselt kitsalt dirigeerimistehnika nüanssidele.

Ka teoreetilises kirjanduses rõhutatakse, et dirigeerimisžeste lahkavates kirjutistes žeste ammendavalt kodifitseerida enamasti ei püüta (Holden 2003: 3). Tulebki mõõnda, et dirigente mõõdetakse nende žestide taga oleva tahte ja sihi arusaadavuse ja üheselt mõistetavuse järgi, mitte aga kooskõla järgi dirigeerimisdogmaatilistes teoreetilistes töödes toodud skeemidega, mis oma olemuselt on kujundlikud lihtsustused.

Taktikepp ja vasak käsi. Tänapäeval on laialt aktsepteeritud nii juhatamine taktikepiga kui ka ilma selleta. Kuigi näiteks dirigent Pierre Boulez (1925–2016) on seostanud valikut taktikeppi kasutada või mitte juhatatava repertuaari loomisajastuga (Holden 2003: 4), siis käesolevas töös võetakse ühtlasema võrdlusbaasi loomise huvides lähtealuseks taktikepiga dirigeerimine juhatatava teose loomisajastust sõltumata. Seda ka lähtuvalt töö autori eelistusest taktikeppi kasutada ning eeldusest, et taktikepi kasutamine või mitte kasutamine ei mõjuta dirigeerimisskeemi valikut.

Dirigeerimistehnikas jääb kõik see, mida ei õnnestu väljendada takteeriva käega (üldiselt parem käsi) ekspressiivse miimika ja kehakeele kõrval peamiselt just vasaku käe ülesandeks. Ka

mitme dirigeerimisskeemi võimalikkuse tingimuses võib oluliseks tasandavaks teguriks osutada just dirigendi vasak käsi, mis oskuslikul kasutamisel võiks aidata saavutada seda, mis ühe dirigeerimisskeemi teisele eelistamisega paratamatult ohvriks tuuakse. Samas on levinud dirigeerimisideaaliks, et dirigeerides ei liigu ükski kehaosa peale parema käe (Scherchen 1933: 187). Seda seetõttu, et mida vähem liigutuste „infomüra“ dirigent tekitab, seda suurema kaalu ja efektiivsuse saavutavad need liigutused, mida ta teeb. Seega on mõistlik kasutada vasakut kätt võimalikult vähe. Selleks tulebki kunstilised eesmärgid saavutada eelkõige parema ehk takteeriva käega.

Auftakt,³ löökide jagamine ja dirigeerimisžestide ajastamine. Tippdirigentide seas valitseb konsensus, et dirigendi olulisim tööriist on auftakt (Klemperer, Furtwängler, Bernstein, N. Järvi; Holden 2003: 5). Auftakt peaks endas sisaldama ühtaegu nii kõlataotlust, tempot, karakterit kui ka muusikalise mõtte suunda. Seetõttu on dirigeerimisskeemi valikul esmaoluline kaalutleda, kas auftakt on orkestrimuusikutele hoomatav.

Holden nendib, et rütmiliselt keerukates aga ka *rubato* löökides võib löökide jagamine olla vajalik, kuid samas hoiatab, et löökide jagamine võib osutada muusikuid eksitavaks ja ebavajalikuks ning löökide jagamist peaks seega rakendama kontrollitult (Holden 2003: 8–10). Musin rõhutab jagamistehnika olulisust, kuid nendib, et selle oskuslik teostamine nõuab sihiteadlikke pingutusi (Musin 2006: 80). Ka Holdeni hinnangul võib kontrollimatu löökide jagamine takistada muusikalise mõtte voolu ja suunda (Holden 2003: 9). Minu kogemus ütleb, et sama kehtib ka vastassuunaliselt: löökide liitmine võib takistada muusikute meetrumitaju ühtsust.

Käesoleva uurimuse jaoks on oluline arvestada, et auftakti kaudu peab dirigent mõnikord teostama mitut vastandlikku ülesannet – näiteks peab dirigent andma auftakti aeglases tempos ja samaaegselt peab auftakt sisaldama üleskutset ärevale tundevarjundile. Et auftakt peab tingimata vastama ajaliselt järgnevale löögile võib just auftakti võime kanda endas muusika karakterit seada otsesed piirangud dirigeerimisskeemi valikule.

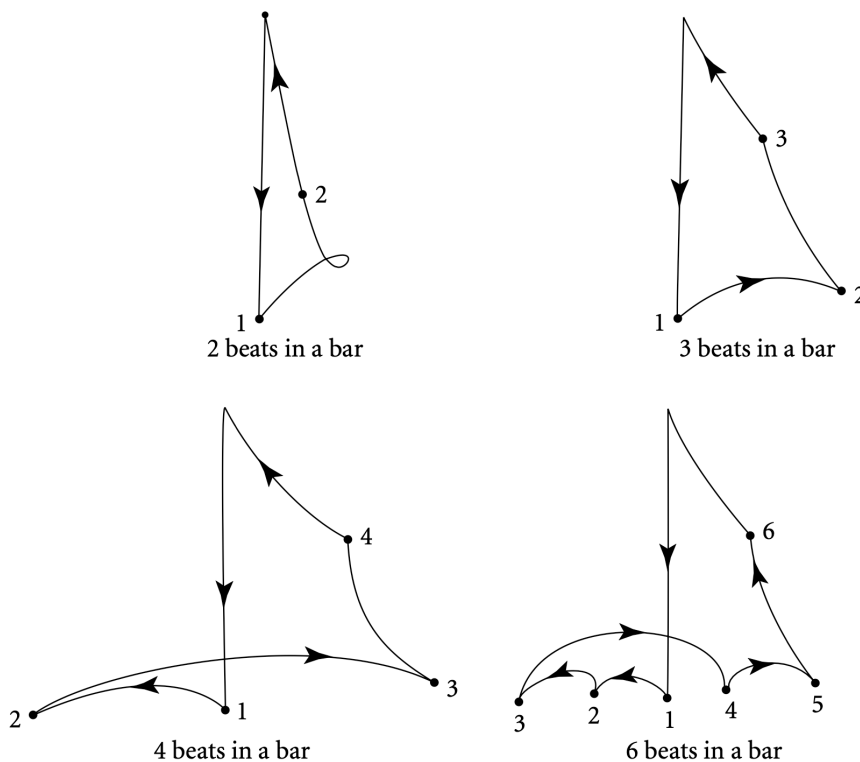
Oluline on rõhutada sedagi, et siinse uurimuse fookusesse ei kuulu dirigeerimisžesti ajastamise problemaatika, kuigi dirigeerimisžesti ajastamine on dirigeerimisskeemi valiku kõrval üks kaalukamatest dirigeerimistehnilistest otsustustest dirigendi töös. Erinevalt dirigeerimisskeemi

³ Auftakt on enne muusika (või uue teema/materjali) kõlama hakkamist dirigendi mõõdetud käeline žest, mis peaks muusikutele andma teavet esitamistempo ja -karakterit jms kohta.

valikust on dirigeerimisžesti ajastamise mõju dirigeerimisalases kirjanduses varasemalt üsna põhjalikult analüüsitud (vt nt Gerts 2011: 54 ja seal viidatud kirjandus).

Dirigeerimisskeemidest. Tänapäevase manuaaltehnika alust, 4/4 dirigeerimisskeemi on esmakordselt kirjeldanud Thomas Janowka (1669–1741) 1701. aastal. Esimene autoriteetne dirigeerimisalane kirjatöö ilmus 1855. aastal, autoriks Hector Berlioz (1803–1869). Tõenäoliselt trükiti ja levitati siis esmakordselt laiemalt ka dirigeerimisskeemide jooniseid (Faberman 2011: 250). Saale Fischer (s. 1979) on oma doktoritöös aga näidanud, et ühena esimestest pani modernsed dirigeerimisskeemid kirja *Monsieur* Saint-Lambert juba 1702. aastal (Fischer 2020: 46).

Joonisel 1 on toodud tänapäeval levinud standardsed dirigeerimisskeemid kahe, kolme, nelja ja kuue peale. Tuleb silmas pidada, et muusikat, mida saab juhatada nelja või kuue peale, saab peaaegu alati juhatada ka kahe peale. Iseasi, kas kahe peale juhatamine on konkreetsel juhul ka otstarbekas.



Joonis 1. Dirigeerimisskeemid kahe, kolme, nelja ja kuue peale (Holden 2003: 6).

Manuaaltehnika ja prooviaja optimaalne kasutamine. Kuna prooviaega on alati napilt, lähtun oma tegevuses dirigendina ideaalist võimalikult vähe rääkida. Nagu Musin ütleb:

suhelda saab ka ilma sõnade abita, kasutades žeste, miimikat, poose, pilgu suunda jne (Musin 2006: 10). Seega on manuaaltehnilist teostust planeerides oluline hinnata, kui kergesti või raskesti mõistetav võiks valitud skeem orkestrandi vaatepunktist olla. Ka dirigent Charles Barber, nagu paljud teised dirigendid ja orkestrimuusikud, soovib dirigendil proovis võimalikult vähe rääkida: „Mängijad tulevad mängima. Kui tegemist pole just läbinisti jesuiitliku orkestriga, pole nad tavaliselt huvitatud metafüüsilistest aruteludest, arvuteooriast või Fibonacci jadast.“ (Barber 2003: 24). Hea oleks, kui ka dirigendi valitud dirigeerimisskeem oleks muusikutele arusaadav ilma selgitava loenguta.

2.2. Dirigeerimisskeemi valiku mõjurid

Kunst, looming interpretatsioonis algab sealt, kus moonutamata helitöö olemust, antakse interpreedi poolt teosele oma tunnetusele vastav interpretatsiooniline käsitus.

— Vladimir Alumäe „Interpretatsioonist“ (1966: 17)

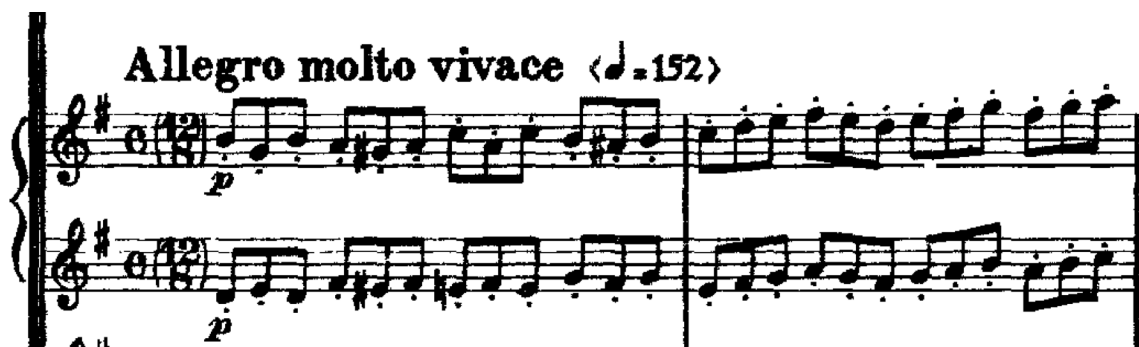
Käesolevas alapeatükis pakun loetelu dirigendi kunstilistest ülesannetest, mis mõjutavad dirigeerimisskeemi valikut. Samuti toon välja olukorrad, kus dirigendil on keeruline dirigeerimisskeemi valida ühe ülesande täitmise raames.

Tuginen dirigendi ülesannete registri koostamisel dirigendile ja dirigeerimisteoretikule Alan J. Gummile, kes on jaotanud dirigeerimise funktsioonid kuueks (loetelu pole tähtsuse hierarhias): koosmängu täpsuse tagamine,⁴ väljendusliku rikkuse tagamine (sh dünaamika, karakter jms), muusikute motiveerimine, visuaalse mikrojuhendamise funktsioon (mängujuhised spetsiifilisele mängijale/instrumendile), kõläühtsuse saavutamise funktsioon ning psühhosotsiaalse manageerija funktsioon (Gumm 2012: 43). Jätan käesolevas käsitlemata viimase, psühhosotsiaalse manageerija funktsiooni⁵, kuna selle funktsiooni täitmisel pole mõju dirigeerimisskeemi valikule – teisisõnu, tegemist pole dirigendi kui muusikajuhi funktsiooniga. Täiendavate mõjuritena pakun välja orkestri kollektiivse meisterlikkuse suhtelise taseme ja erinevused kutselise ja projektipõhise kollektiivi vahel. Alustan aga peamisest mõjurist: tempovalik.

⁴ Inglise keeles *mechanical accuracy*.

⁵ Gumm mõtleb selle all tõenäoliselt dirigendi, kui loovisiksuste (orkestrimuusikute) vaheliste konfliktide ennetaja ja maandaja rolli.

Tempovalik. Gummi jaotuses on tempo valimine hõlmatud koosmängu täpsuse tagamise funktsiooniga, kuid pean siiski vajalikuks selle ülesande eraldi väljatoomist. Kuigi see võib tunduda ilmne, tuleb siiski rõhutada, et esimene ja peamine dirigeerimisskeemi valikut mõjutav otsustus puudutab esitustempot. Näiteks Pjotr Tšaikovski (1840–1893) kuuenda sümfoonia kolmanda osa tempo on sedavõrd kiire (*Allegro molto vivace*), et seda nelja peale juhatada ei tundu otstarbekas, kuna sedavõrd kiireid liigutusi on muusikutel keeruline jälgida ja veel keerulisem liigutustele õigeaegselt reageerida (vt näide 1). Teisalt on löökide erksal väljajuhatamisel esialgu ärevust tekitav mõju, mistõttu võib osa alguses soovitud tempo ja karakteri saavutamiseks nelja peale juhatamine olla asjakohane. Kuid niipea, kui soovitud tempo on saavutatud, on nelja peale juhatamine oma eesmärgi täitnud ning saavutatud tempo hoidmise eesmärgi seisukohast võib olla põhjendatud juhatada edasi kahe peale. Seega peame tempovalikut käsitledes mõnna, et osa kestel dirigeerimisskeemi vahetamine (nt nelja peale vs kahe peale) võib olla vajalik.



Näide 1. Tšaikovski sümfoonia nr. 6 h-moll *op.* 74 III osa tkt. 1–2 I viiuli partii.

Koosmängu täpsuse tagamine. Kuigi Gummi jaotuses pole dirigendi funktsioonid antud tähtsuse järjekorras, siis dirigendi kui muusikajuhi tähtsaimaks ülesandeks tempo valimise ja näitamise kõrval on täpse koosmängu tagamist varasemalt pidanud mitmed tuntud dirigendid. Kuid kas koosmängu täpsuse tagamine ikkagi on dirigendi võimuses? Võimalik on ka lähenemine, et dirigendi maksimaalne panus orkestri koosmängu täpsuse tagamisse seisneb oskuses mitte oma liigutustega täpse koosmängu saavutamist takistada. Mitmed nimekad dirigendid, näiteks Daniel Barenboim (s. 1942) ja Kurt Masur (1927–2015), on juba aastaid tagasi leidnud, et tänapäevased orkestrid on võimelised tagama täpse koosmängu ilma dirigendi kaasabita (Barenboim 1991: 133; Roelcke 2000: 158). Eesti dirigent Mihhail Gerts (s. 1984) on kirjutanud, et Londoni Sümfooniaorkester on ilma dirigendita edukalt isegi Stravinski väga

keerulisi orkestriteoseid esitanud (Gerts 2011: 7). Ometi peavad Barenboim, Masur, Gerts jt silmas rahvusvaheliselt tuntud kõrgel tasemel kontsertorkestreid. Käesoleva uurimuse kontekstis on oluline kindlaks teha, kas dirigendil tuleks oma rolli koosmängu täpsuse tagajana dirigeerimisskeeme valides arvesse võtta juhatatava orkestri professionaalset taset. Lähtun hüpoteesist, et mida ebaühtlasema tasemega kollektiiviga tööks dirigent parajasti valmistumas on, seda rohkem tuleb dirigeerimisskeemide valikul silmas pidada dirigendi funktsiooni koosmängu täpsuse tagajana ning mida kõrgema ja ühtlasema tasemega kollektiiviga tööks dirigent valmistumas on, seda enam peaks ta võtma eelduseks usalduse kollektiivi võime vastu koosmängu täpsus iseorganiseerumisvõime toel saavutada.

Muusikalise materjali väljenduskontseptsiooni veenev edasiandmine⁶. See dirigendi ülesanne vastab suures osas Gummi jaotuse järgi väljendusliku rikkuse tagamise funktsioonile.

Enamasti jagavad dirigeerimisdogmaatilised kirjutised dirigendi ülesanded teooria lihtsuse ja hoomatavuse huvides kahe käe vahel ära: parem käsi takteerib ja vasak käsi kujundab muusikalist kontseptsiooni (nt Green 1981: 15, 64). Tegelikult on loomulikult ka takteeriva käe ülesanne märksa laiem kui pelgalt takteerimine. Seda rõhutas oma intervjuus mulle ka dirigent Arvo Volmer (s. 1962; Volmer 12.12.2023). Iga juhatatud löök – iseäranis kahe löögi vaheline teekond – peaks kandma endas informatsiooni muusikalise materjali väljenduskontseptsiooni kohta.

Minu varasemad dirigeerimisõppejõud on mulle korduvalt selgitanud, et kogu maailma sümfoonilise repertuaari saab ühe käega ära juhatada. See tähendab seda, et vasak käsi on omamoodi dirigendi tööriistakasti „valikuline lisa“, mille kasutus on laialdaselt arvatud üsna individuaalseks ja spontaanseks. Käesolevas uurimuses ma vasaku käe kasutust põhjalikult ei analüüsi; minu fookuses on takteeriva käe tegevus ja täpsemalt selle võime kanda endas võimalikult palju kunstiliselt olulist informatsiooni. Küll aga on erinevate dirigeerimisskeemide võimalikkuse tingimuses erinevad ka skeemide nõ olemuslikud kunstilised tendentsid. Nii võib näiteks Mozarti sümfoonia nr. 33 esimese osa taktides 108–112 kolme peale juhatamine motiveerida muusikuid instinktiivselt mängima enam artikuleeritult ja nüansseeritult ning ühe peale juhatamine hoopis pidama silmas dünaamilist gradatsiooni fraasi tipu suunas (vt näide 2). Mõlemad on olulised osad kunstilisest kontseptsioonist, kuid mõlemat dirigeerimisskeemi

⁶ Edasiandmine selles kontekstis tähendab muusikalise kujundi visuaalsesse märgikeelde „tõlkimist“.

korruga kasutada ei saa. Eeltoodud näide, koos paljude teistega, tõstab dirigendi ülesande väljenduskontseptsiooni veenva edasiandjana vastuolulisena esile.



Näide 2: Mozart sümfoonia nr. 33 B-duur, KV 319 I osa, tkt 108–112.

Muusikute kunstiline inspireerimine. See dirigendi ülesanne vastab Gummi jaotuses muusikute motiveerimise funktsioonile, kuid on minu käsitluses mõnevõrra kitsam.

Loomulikult peab kogu dirigendi isik ja kunstiline kontseptsioon olema orkestrile inspireeriv. Käesolevas punktis pean aga ennekõike silmas teatud olukorrast proovis või kontserdil tingitud „sihipärasest inspireerimisest“. Inspiratsioonivaegus tabab enamasti neid, kelle partiis ei leidu konkreetsel hetkel midagi oma olemuselt inspireerivat, nagu meloodialiin või rammusa atakiga *fff* repliik. Dirigendile on oma kunstilise kontseptsiooni tulemuslikuks teostamiseks oluline pöörata erilist tähelepanu just selliste, „igavate“ partiide elavdamisele. See omakorda võib osutada kaalutluseks nii dirigeerimisskeemi valikul kui ka vasaku käe töö planeerimisel.

Visuaalne mikrojuhendamine. Siia alla kuulub nii pillirühmade sisseastumiste näitamine kui ka takteerimise ajutine asendamine täieliku pühendumusega ühele pillirühmale. Pillirühmade sissenäitamine on üldtunnustatud lähenemise kohaselt dirigendi vasaku käe ülesanne. Täielikult ühele pillirühmale pühendumine peaks aga ideaaljuhul kuuluma pigem proovitehnikate sekka, mitte aga kontserdirigeerimisse. Siiski võib vähemalt proovide raames olla visuaalse mikrojuhendamise ülesande täitmisel mõju dirigendi otsustele dirigeerimisskeemide kohta.

Orkestri kõlaühtsuse saavutamine. Orkestri kõlakontseptsiooni kujundamine ja teostamine on oluline dirigendi ülesanne. Meistrid, nagu näiteks Neeme Järvi (s. 1937), on tuntud teatud kõlakvaliteetide poolest, mida neil õnnestub kultiveerida erinevate orkestrite juures maailma eri paigus. Dirigeerimisskeemi valiku seisukohast on aga dirigendi jaoks oluline proovideks ja kontserdikaks valmistumise käigus arvestada ka esitusruumi akustikaga. Näiteks Barenboim on

möönnud, et juhatab erinevates akustikates erinevalt (Barenboim-Duffie, vaadatud 02.02.2024). Püüan uurimuses muu hulgas tuvastada, kas ja kuidas ruumi akustika avaldab mõju minu otsustele dirigeerimisskeemide kohta.

2.3. Dirigendi ülesannete ja kunstiliste väärtuste enamlevinud vastuolud

Järgnevas toon ära dirigendi erinevate ülesannete enamlevinud vastuolud, mis muudavad teatud juhtudel dirigeerimisskeemi valimise keeruliseks.

Sooritustäpsus ja -kvaliteet vs fraasikujundus. Dirigent vastutab lõppastmes selle eest, et orkestri sooritus oleks tehniliselt ühtlaselt heal tasemel. Samal ajal peab dirigent juhtima muusikaliste mõtete kujundust, tagama fraaside loogilise ja kunstiliselt atraktiivse läbiviimise. Tihti puutub dirigent kokku olukorraga, kus muusikalise materjali veenvaks kujundamiseks sobib 4/4 taktimõõdus kõige paremini *alla breve* juhatamine, muusikute tehnilise soorituse ja koosmängu toetamiseks aga nelja peale juhatamine (vt nt eelolev näide 1 Tšaikovski sümfoonia nr. 6 h-moll *op.* 74 III osa tkt. 1–2). Tuleb ka arvestada dirigendi mõjuga publiku tajule, isegi, kui igat lööki välja juhatavat dirigent fraasikulgu reaalselt negatiivselt ei mõjuta, siis publiku jaoks võib vaatepilt dirigendist siiski avaldada mõju sellele, kuidas nad kuuldavat fraasi vastu võtavad.

Sooritustäpsuse juhtimiseks vajaliku dirigeerimisskeemi erinevus fraasikujunduse loogika seisukohast vajalikust dirigeerimisskeemist esineb mitmetes tuntud klassikalis-romantilistes orkestriteostes. Head näited selle kohta on Brahmsi sümfoonia nr. 2 D-duur *op.* 73 esimene osa ja Beethoveni sümfoonia nr. 3 Es-duur *op.* 55 esimene osa. Mõlemas neist on fraasikujunduse seisukohast otstarbekas juhatada ühe peale ning sooritustäpsuse tagamise huvides kolme peale.

Käesolevas töös analüüsin seda tüüpi olukorras dirigeerimisskeemi valikut Brahmsi „Saatuselaulu“ *op.* 54 näitel (alapeatükk 3.1), sest selles teoses esineb täiendav komplitseeriv tegur (üleminek aeglaselt osalt kiirele), mille kaudu saan avada käesoleva loovuurimuse seisukohalt täiendava dirigeerimisskeemi valikut puudutava tahu.

Loomingulise vabaduse võimaldamine vs täielikult tsentraliseeritud juhtimine. Dirigent Michael Tilson Thomas (1944–2026) on öelnud, et dirigentide seas on olnud nii kindraleid, teadureid kui ka preestreid, kuid tegelikult võiks dirigent olla midagi treeneri taolist (Davidson 2006, vaadatud 12.08.2025). Treener nimelt distsiplineerib, kuid treenitava sooritusetke ei sekku.

Suuremates ühikutes juhatamine (nt 4/4 taktimõõdus *alla breve*) võimaldab muusikutele rohkem vabadust interpretatsiooni mikrotasandil. Teisalt kaasneb suurema vabadusega alati ka suurem vastutus. Mida rohkem aga on orkestrimuusikute kunstilised isiksused interpretatsiooni aktiivselt kaasatud, seda elavam ja „hingavam“ saab lõpptulemus. Orkestrimuusikute kunstilise panuse olulisust on rõhutanud ka näiteks Claudio Abbado (Service 2007, vt 13.08.2025). Teisalt, vähesema kogemusega (noored) orkestrimuusikud ei pruugi olla valmis interpretatsiooni kujundamise kaasvastutust kandma või on valmis tegema seda üksnes piiratud ulatuses. Samuti võib tekitada probleeme kõrgel tasemel muusikutest koosnevatele kooslustele interpretatsioonilise vabaduse võimaldamine, sest vabaduse kasutusviisid ei pruugi muusikute omavahel ühtida. Mõlemal toodud juhul ja suurte muusikakollektiivide puhul üldiselt on niisiis vajalik keskne juhtimistasand dirigendi näol. Igal üksikul juhul eraldi seisab dirigendi ees aga küsimus sellest, kui palju manuaaltehniliselt „puust ja punaseks“ teha (iga löök välja juhatada) ja kas – ja kui, siis millal võimaldada muusikute aktiivsusele provotseerivat vabadust (juhatada suuremates ühikutes).

Analüüsin tsentraliseeritud juhtimisele orienteeritud skeemivaliku ja loomingulist vabadust võimaldava skeemivaliku erinevusi alapeatükis 3.2 Beethoveni avamängu „Egmont“ näitel.

2.4. Dirigeerimisskeemi valiku täiendavad mõjurid

Järgnevalt käsitlen tüüpsituatsioone, milles võib optimaalseima dirigeerimisskeemi valimine olla raskendatud.

Dirigeerimisskeemi valik solistiga teoste esitamisel. Dirigeerimisskeemi valikul tuleb silmas pidada ka seda, kas teose esitamisel teeb kaasa solist. Musin nendib, et dirigendi roll on solisti saates ühelt poolt „kuulajalik“, kuid teiselt poolt vastutab ta siiski solisti ja orkestri ansambli mängu eest – dirigent peab niisiis justkui ette aimama solisti edasist käitumist (Musin 2006: 55).

Skeemi valimise seisukohast on olulised vähemasti kaks solistiga seonduvat aspekti: esiteks paikneb solist orkestri ees, see tähendab distants solisti ja orkestri puhkpillirühma vahel on piisavalt suur, et solisti mängitud helid jõuavad puhkpillideni viivitusega. Seetõttu on dirigendil vaja mõnikord nii-öelda „ette juhatada“, olla oma dirigeerimisliigutustega solistist pisut ees, et ka puhkpillid püsiksid solistiga sünkroonis (vt ka Musin 2006: 55). Suurtes ühikutes juhatamine ei pruugi „ette juhatamisel“ aga olla efektiivne. Teiseks võivad solistid endale teinekord lubada agoogilist vabadust – ka sellega peaks dirigent dirigeerimisskeemi valikul arvestama.

Analüüsin käesoleva uurimuse alapeatükis 3.3 solistiga teose puhul dirigeerimisskeemide valikut Mozarti klaverikontserdi nr 27 näitel.

Dirigeerimisskeemi valik vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu tingimustes. Omaette kategooria dirigeerimisskeemi valimise problemaatikas moodustavad irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teosed (nt paljud Stravinski teosed). Täiesti sõltumata kunstilistest väärtustest ja solisti olemasolust on irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teostes dirigeerimisskeemi valik keeruline juba puhtalt muusikutele arusaadavuse seisukohast. Seetõttu juhatavad paljud dirigendid sellistes teostes kõik löögid välja (isegi, kui tempo on väga kiire), puhtalt selleks, et nende dirigeerimistegevus oleks muusikutele üheselt arusaadav. Teisalt, isegi kui kõikide löökide väljajuhatamine on teoreetiliselt üheselt mõistetav, siis väga kiires tempos ei pruugi see olla muusikutele jälgitav. Seetõttu on irregulaarse ja vahelduva tempo tingimuses dirigeerimisskeemi valik väljakutse.

Analüüsin käesoleva uurimuse peatükis 3.4 dirigeerimisskeemide valikut irregulaarse ja vahelduva taktimõõdu tingimuses Stravinski teose „Dumbarton Oaks“ näitel.

Täiendavalt huvitab mind orkestriartistide meisterlikkuse suhtelise taseme mõju dirigeerimisskeemi valikule ning samuti see, kas dirigeerimisskeemi valikule on mõju sellel, kui orkester ei mängi püsivalt koos, vaid on projektipõhine. Nendele küsimustele püüan leida vastused kõigi kolmandas peatükis käsitletavate juhtumite üleselt.

Dirigeerimisskeemi valimist hõlbustavad strateegiad

Järgnevalt pakun hüpoteesina ülaltoodud dirigeerimisskeemi valimise probleemide lahendamiseks enne käesoleva uurimuse kirjutamist kogemuslikul ja teoreetilisel baasil loodud kriteeriumid.

1. Kui muusika tempo on väga aeglane (alla 40 löögi minutis), siis tuleks lööke jagada, näiteks *alla breve* asemel juhatada nelja peale.
2. Kui vähegi võimalik, siis eelistada suuremates ühikutes juhatamist, see tähendab eelistada kunstilise juhtimise ülesannet koosmängu mikromanageerimise ülesandele.
3. Solistiga teose juhatamisel kasutada dirigeerimisskeeme paindlikult ja vajaduspõhiselt, vaheldada suuremates ja väiksemates ühikutes juhatamist vastavalt olukorrale.
4. Irregulaarse ja vahelduva taktimõõdu puhul kiires tempos muusika puhul püüda vältida kõikide löökide välja juhatamist. Püüda keskenduda takti kui terviku struktuuri visualiseerimisele, et hõlbustada muusikute orienteerumist.

Kolmandas peatükis analüüsin dirigeerimisskeemi valikut nelja näidisjuhtumi varal orkestridirigendi standardrepertuaarist. Näited on valitud vastavalt alapeatükkides 2.3 ja 2.4 toodud tüüpolukordadele.

3. Juhtumianalüüsid

Kolmandas peatükis käsitlen dirigeerimisskeemi valikut nelja teose näitel: Brahmsi „Saatuselaul“ *op.* 54 (alaptk 3.1), Beethoveni avamäng „Egmont“ *op.* 84 (alaptk 3.2), Mozarti klaverikontsert nr. 27 KV 595 (alaptk 3.3) ning Stravinski „Dumbarton Oaks“ (alaptk 3.4). Iga käsitletava teose puhul kirjeldan tööd partituuriga ning analüüsin enda kogemust dirigendina teose prooviprotsessis ja esitusel. Brahmsi ja Beethoveni teoste puhul teostan videoanalüüsi sellest, kuidas tuntud dirigendid on dirigeerimisskeemi valiku võtmeküsimused vastavates teostes lahendanud. Mozarti klaverikontserdi puhul on saadaolev videomaterjal enamasti solistikeskne, see tähendab kaadris on enamasti solist. Samuti pole Stravinski „Dumbarton Oaksist“ saadaval videoülesvõtteid, kus oleks olulistest kohtades kaamerafookuses dirigent. Seetõttu pole otstarbekas nende teoste puhul dirigeerimisskeemide tuvastamiseks videoanalüüsi teha. Samuti on Mozarti ja Stravinski teoste puhul dirigeerimisskeemi valik seotud rohkem muusikutele parema arusaadavuse tagamisega kui erinevate kunstiliste väärtuste kollisiooniga, mistõttu on oluline saada muusikutelt tagasisidet erinevate lahenduste veenvuse osas. Mozarti ja Stravinski teoste puhul asendab videoanalüüsi niisiis kokkuvõte ja analüüs orkestrimuusikute tagasisidest ja poolstruktureeritud intervjuust solistiga, kes minu dirigeerimisel proovides ja esitustel osalesid.

3.1. Johannes Brahms „Saatuselaul“

Käesolevas alapeatükis analüüsin dirigeerimisskeemi valikut Brahmsi teose „Saatuselaul“ *Allegro* osas. *Allegro* osas esineb tugev sooritustäpsuse ideaalist tingitud vajadus kolme peale juhatamise järele samal ajal kui fraasikujunduse ideaali teostamiseks on vajalik juhatada ühe peale.

Sooritustäpsust toetava dirigeerimisskeemi ja fraasikujundust toetava dirigeerimisskeemi vastuolu esineb mitmetes tuntud teostes, näiteks võib tuua Tšaikovski sümfoonia nr. 6 teise osa, Brahmsi sümfoonia nr. 2 esimese osa, Beethoveni sümfoonia nr. 3 esimese osa jpt. Valisin sooritustäpsust toetava dirigeerimisskeemi ja fraasikujundust toetava dirigeerimisskeemi vastuolu analüüsimiseks Brahmsi „Saatuselaulu“, sest selle teose *Allegro* osas tuleb iseäranis

kujukalt välja tugev vajadus juhatada samaaegselt kolme peale (viulite alustamine teisel löögil) ja ühe peale (taktigruppide⁷ koosnevad meloodialiinid).

3.1.1. Ettevalmistus

Brahmsi „Saatuselaulu“ („*Schicksalslied*“) op. 54 *Allegro* (takt 104) osa algus seab dirigendile vastandlikud nõudmised: tuleb tagada väga kiires tempos topeltstrihhis mängivate keelpillide koosmäng, kuid samal ajal on muusikaline materjal struktureeritud selgelt ühe peale. Eriti keeruline on keelpillide jaoks taktis 104 koos alustamine: esimesel löögil mängivad vaid violad ja tšellod, viiulid liituvad alles teisel löögil. Et saavutada ühine meetrumitunnetus ja koosmäng, tundub igati õigustatud kolme peale juhatamine. Teisalt taktides 107 ja 109–111 kõlavate vaskpuhkpillide akordide õige ajastamise seisukohast võiks olla õigem juhatada ühe peale, sest sel juhul on võimalik mängijatel hingata koos dirigendi käega. Iseäranis tugevaks argumendiks ühe peale juhatamise kasuks on aga *Allegro* osa muusikaline struktuur: sisuliselt ei muutu muusika tempo, üksnes faktuur (keelpillide passaažid) ja karakter – seejuures pole tegemist nn kiire muusika karakteriga. Üks aeglase osa takt vastab neljale *Allegro* osa taktile, mis saab eriti ilmseks, kui uurida taktis 112 algavat meloodiajoonist koori ja puupuhkpillide partiides. Et seda muusikalist loogikat rõhutada ja koori sisseastumist ette valmistada, oleks seega õigustatud *Allegro* algusest peale ühe peale juhatamine.



Näide 3. Brahms „Saatuselaul“ op. 54. Taktid 104–107 (*Allegro*), keelpillid.

⁷ Mõiste „taktigrupp“ tähendab mitmest taktist koosnevat lõiku muusikas, kus ühte takti saab kiire tempo tõttu käsitleda nõ ühe löögina mitmest taktist moodustavas liittaktis.

„Saatuselaulu“ *Andante* osad dirigeerimisskeemide osas valikut ei paku (läbivalt nelja peale), seega seda ma siin ei analüüsi. Küll aga leidsin partituuri analüüsides, et *Allegro* ja sellele eelneva *Andante* vahel on hea tekitada tempoline seos – üks *Andante* löök võrdub ühe *Allegro* taktiga. See võiks luua eeldused heaks koosmänguks *Allegro* alguses. Samuti võtsin endale ülesandeks mitte enne *Allegro* osa pausi teha, et kaduma ei läheks tormiline „šokiefekt“.

3.1.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs

Esituskoosseisust. Brahmsi „Saatuselaulu“ kandsin ette koos Tallinna Muusika- ja Balletikooli (MUBA) sümfooniaorkestri ja segakooriga (koormeister Janne Fridolin). Kuna esituskoosseisu moodustasid noored muusikud, siis tuli silmas pidada, et Brahmsi „Saatuselaulu“ on neile nii tehniliselt kui ka kunstilis-sisuliselt äärmiselt suur väljakutse. Seda tuli silmas pidada ka käesoleva juhtumianalüüsi keskmes oleva *Allegro* osa alustamiseks dirigeerimisskeemi valikul. Nimelt ei saa noorteorkestriga *Allegro* jaoks võtta niivõrd kiiret tempot, et ühe peale juhatamine oleks mugav. Samas ei läheks minu pakutud dirigeerimisskeemi valimise kriteeriumitega kokku ka kolme peale juhatamine. Mõtlesin palju sellele, kas lahenduseks võiks olla nõ „rütmiline auftakt“, mida propageerib Musin (Musin 2006: 80).

Proovid. Novembris toimuva kontserdi tarbeks algasid iganädalased proovid orkestriga juba septembris. Koor liitus viimases kolmes proovis enne kontserti.

Esimestes proovides oli keelpillidel *Allegro* osa alustamisega suuri raskusi. Ka juba siis, kui muusikud olid partiid omandanud, tundus *Allegro* osa alustamise õnnestumine olema suuresti juhuslik.

Katsetasin proovides *Allegro* osa nii kolme peale kui ka ühe peale juhatamisega. Kumbki variant ei andnud tulemust kuni viiulitel polnud kindlust 104 takti teisel löögil alustamise osas. Kui viiulid õppisid tsellode ja violade partiid piisavalt hästi tundma, et nende esimesele löögile reageerida, siis paranes tulemus märgatavalt.

Katsetasin ka nõ rütmiseeritud auftakti andmisega. Kuigi see lähenemine andis teatud tulemusi, siis kadus sellise lahenduse kasutamise korral soovitud tempo vahekord *Andante* osa ühe löögi ja *Allegro* osa ühe takti vahel. Üleüldise arusaadavuse ja tempostruktuuri huvides oli niisiis kõige parem, kui andsin *Allegro*le auftakti siiski ühe peale.

Kooriga dirigeerimisskeemidesse puutuvaid probleeme ei esinenud, pigem aitas koori esitatava meloodialiini lisandumine ka kiires topeltstriihhis mängivatel orkestrimuusikutel nelja takti kaupa kulgevate taktigruppide loogikat paremini mõista.

Kontsert. Ettekanne toimus MUBA suures saalis 21. novembril 2024.

Allegro alustamine ühe peale auftaktiga õnnestus kontserdil hästi. Siiski tundsin, et tempo üleminek *Adagio* osast *Allegro* osasse ei õnnestunud täielikult. *Allegro* tempo sai pisut liiga aeglane, et ennast dirigendina ühe peale juhatades mugavalt tunda. Samas pidin ma arvestama noorte muusikute taluvusläävega ja ei saanud nii riskida tempo kiirendamise provotseerimisega. Peale kontserti täheldasin loomepäevikusse siiski, et selles tempos oleks ehk olnud parem *Allegro* osa algust kolme peale juhatada.

Hea tulemuse andis ka käte mitte seiskamine enne *Allegrot*. Saavutasime nii tõeliselt järsu ja ootamatu karakterimuudatuse *Andante* ja *Allegro* vahel, mis oligi minu taotlus.

3.1.3. Videoanalüüs

Järgnevas analüüsin viie dirigendi tööd (Martyn Brabbins (s. 1959), Philipp Herreweghe (s. 1947), Karina Canellakis (s. 1981), Andrés Orozco-Estrada (s. 1977), Adrian Leaper (s. 1953)) Brahmsi „Saatuselaulu“ kontsertettekannetel.⁸ Dirigendid valisin välja videojagamiskeskonnas *YouTube* saadaolevate videosalvestiste seast. Valiku tegemisel lähtusin eesmärgist võrrelda teose *Allegro* osa alustamise dirigeerimistehniliselt erinevaid võimalusi. Kuna teose teistes osades dirigeerimisskeemi valikut mõjutavaid probleeme ei esine, siis piirdub analüüs *Allegro* osa alustamise küsimusega.

⁸ Videote lingid:

Brabbins: <https://www.youtube.com/watch?v=OnaztY56RzM>

Herreweghe: https://www.youtube.com/watch?v=yC8CNpFu_7Q

Canellakis: <https://www.youtube.com/watch?v=XFe2hbwlFRo>

Orozco-Estrada: <https://youtu.be/6jB3CFuSrOU?si=9hyKbNVnAdShl22O>

Leaper: https://www.youtube.com/watch?v=NFwg_sXPz3U

Järgnevas kirjeldan ja hindan viie dirigendi *Allegro* osa alguses kasutatud lahendusi. Seejärel võrdlen neid lahendusi ja pakun enda järeldused analüüsisist.

1. Martyn Brabbins juhatamas BBC Šoti sümfooniaorkestrit, BBC koori ja Inglise Rahvusoooperi Koori (videos al. 08:29).

Brabbins lõpetab takti 103 nagu eraldiseisva osa ja lööb seejärel *Allegro* osale auftaktiks terve takti (kolm lööki). Ka *Allegro* osa esimese takti juhatab ta kolme peale, kuid läheb seejärel sujuvalt ühe peale juhatamisele üle. Dirigendi eesmärgiks on selgelt koosmäng ja kvaliteet, mille ta valitud võttega ka edukalt saavutab. Teisalt pole helilooja partituuri generaalpausi 103. ja 104. takti vahele kirjutanud. Minu hinnangul kannatab Brabbinsi interpretatsiooni dramaatiline usutavus eeskätt seetõttu, et „turvalisuse“ huvides lõpetatakse aeglane osa sama konkreetset ja kindlalt nagu alustatakse *Allegrot*. Samuti jääb *Allegro* alguses puudu tormilisest karakterist – ka see on tagasiviidav askeetlikule kolmest skemaatilisest viipest koosnevale auftaktile. Teisalt, tormilisuse ja dramaatilisuse puudus kestab vaid 8 takti kuni astub sisse koor. Arvestades *Allegro* alguse erilist riskantsust võib pidada Brabbinsi valitud „ohverdust“ õigustatuks saavutatud kvaliteedi ja stabiilsusega, millele oli hea rajada keskse tähtsusega kooriliini sisseastumist.

2. Philipp Herreweghe juhatamas Frankfurdi Raadio sümfooniaorkestrit ja koori Collegium Vocale Gent (videos al. 08:57).

Sarnaselt Brabbinsile alustab ka Herreweghe *Allegrot* nagu eraldiseisvat osa ja lööb auftaktiks välja terve kolmelöögilise takti. Samuti läheb ka tema *Allegro* osas õige pea üle ühe peale juhatamisele. Herreweghe dirigeerimisstiil on aga üsna atüüpiline: kuiv, markeeriv-skemaatiline, minimalistlik. Võib kahtlustada, et *Allegrot* alustas orkester kontsertmeistri järgi. Seda kahtlust kinnitab mingil määral videopilti jäänud orkestrantide vaatlemine – dirigenti nad igal juhul ei jälginud. Sarnaselt Brabbinsi versiooniga on ka Herreweghe *Allegro* algus hästi koos ja kvaliteetne, kuid nagu Brabbinsil nii puudub ka Herreweghe *Allegrol* eelneva aeglase osaga dramaatiline seos ning seetõttu ei mõju *Allegro* algus hoiatuseta tormina vaid pigem etüüdilikult.

3. Karina Canellakis juhatamas Hollandi Raadio filharmooniaorkestrit ja koori (videos al. 08:07).

Canellakise interpretatsioonis järgneb *Allegro* taktile 103 ilma katkestuseta. Ta juhatab *Allegro* algust kolme peale, kuid auftaktiks annab erinevalt Brabbinsist ja Herreweghest vaid ühe löögi

kolmesest skeemist. Seetõttu õnnestub Canellakisel erinevalt Brabbinsist ja Herreweghest saavutada *Allegro* alguse „šokeeriv“ efekt. Canellakis juhatab aga oluliselt kiiremas tempos kui orkester mängib, seega tuleb taas kahtlustada, et orkester mängis kontsertmeistri mitte dirigendi järgi. Arvestades *Allegro* tempot ja seda, kui vähe on reageerimisaega selles tempos antud üksnes kolmandast löögist koosnevale auftaktile reageerimiseks on tõenäoline, et hea koosmäng saavutati intensiivse tööga proovis ja muusikutele oli õige tempo pähe jäänud. Sellegipoolest tuleb nentida, et Canellakise interpretatsioonis on *Allegro* algus üsna veenev nii koosmängu kvaliteedi kui ka energeetilise kandvuse poolest.

4. Andrés Orozco-Estrada juhatamas Frankfurdi Raadio sümfooniaorkestrit ja WDR raadiokoori (videos al. 08:03).

Orozco-Estrada annab *Allegro* osale auftakti ühe peale ja jätkab ühe peale kuni *Allegro* osa viimaste taktideni. Samuti järgneb *Allegro* taktile 103 meetrumis (eelneva aeglase osa üks lөөk = kolm lөөki *Allegros*) ja ilma ajalise katkestuseta. *Allegro* auftakti ettevalmistamiseks jätab Orozco-Estrada siiski käed korraks seisma, mistõttu ei saavuta Orozco-Estrada *Allegro* alguses šokeerivat efekti. Tempo on Orozco-Estrada interpretatsioonis mõnevõrra kiirem kui teistes vaadeldud salvestistes, mis minu hinnangul hästi põhjendatud teose vormilise terviklikkuse taotlusega. Äreva tempoga saavutab Orozco-Estrada tormilise karakteri, samas ei õnnestu lõpuni koosmäng – vaskpillide akordid taktides 107 ja 109–111 hilinevad (vt näide 4).

Näide 4. Brahms „Saatuselaul“ op. 54. Taktid 104–107 (*Allegro*), vaskpillid.

5. Adrian Leaper ja Hispaania Raadio sümfooniaorkestrit ja koori (videos al. 08:26).

Leaper annab nagu Orozco-Estradagi *Allegro*le auftakti ühe peale. Samas erinevalt kõigist teistest vaadeldud dirigentidest ei jäta Leaper kätt *Allegro*le auftakti andmise ettevalmistamiseks seisma, teisisõnu võrdub takti 103 neljas lөөk *Allegro* (takt 104) auftaktiga.

Vaskpillide akordid taktides 107 ja 109–111 mängitakse pisut liiga vara, erinevalt Orozco-Estrada variandist, kus vaskpillide akordid hilinesid. Tundub, et proovides võis olla probleeme vaskpillide hilinemisega ja dirigent ehk palus neil pisut varem mängida ning kontserdiolukorras lihtsalt liialdati varanemispüüdlustega. Hoolimata minetustest koosmängukvaliteedis on Leaperi interpretatsioonis ehedalt õnnestunud *Allegro* alguse šokeeriv mõõde. Leaperi valitud tempo on pigem saatuslik kui virtuoosne (teisisõnu: mitte liiga kiire) ja seetõttu ka erilisel mõjus.

Dirigent	Brabbins	Herreweghe	Canellakis	Orozco-Estrada	Leaper
Auftakt	Kolm lööki	Kolm lööki	Üks löök	Üks löök	Üks löök
Dirigeerimisskeem	Kolme peale	Kolme peale	Kolme peale	Ühe peale	Ühe peale
Aeglase osa ja <i>Allegro</i> dramaatiline seotus	Aeglane osa selgelt lõpetatud, <i>Allegro</i> alustatud eraldiseisvana	Aeglane osa selgelt lõpetatud, <i>Allegro</i> alustatud eraldiseisvana	Aeglane osa küll lõpetatud, aga siiski <i>Allegroga</i> seotud	Aeglane osa ja <i>Allegro</i> seotud	Aeglane osa ja <i>Allegro</i> seotud
Käte seiskamine enne auftakti	Jah	Jah	Jah	Jah	Ei
Koosmängu kvaliteet	Väga hea	Väga hea	Väga hea	Puudustega	Puudustega
Kunstiline veenvus ⁹	Mitte lõpuni veenev	Üleminek <i>Allegrole</i> pole veenev	Hea	Väga hea	Väga hea

Tabel 1: dirigentide dirigeerimisskeemide ja saavutatud tulemuste võrdlus Brahmsi „Saatuselaulus“.

⁹ Hinnangut kunstilisele veenvusele on mõjutanud autori interpretatsioon teosest.

3.1.4. Järeldused

Eelnevale videoanalüüsile tuginedes tuleb nentida, et Brahmsi „Saatuselaulu“ *Allegro* osa algus kuulub nende kunstiliste väljakutsete sekka, mille lahendamiseks päris ideaalseid variante polegi.

Ükski vaadeldud lahendustest ei kõrvaldanud täielikult pingeid koosmängu täpsuse ja kunstilise veenvuse ideaalide vahel. Vaadeldud esitused näitasid, et erinevad dirigeerimisviisid võivad olla põhjendatud sõltuvalt sellest, millist eesmärki dirigent antud hetkel esmatahtsaks peab.

Kolme peale juhatamine toetab *Allegro* alguses meetrumi selgust ja võib hõlbustada keelpillide koos alustamist, eriti olukorras, kus viiulid liituvad alles takti teisel löögil. Ühe peale juhatamine seevastu aitab paremini esile tuua löigu suuremaid fraasikaari, säilitada aeglase osa ja *Allegro* dramaatilist seotust ning valmistada veenvamalt ette koori sisseastumist. Seega ei ilmnenu analüüsist mitte üks üldkehtiv optimaalne lahendus, vaid pigem see, et sama muusikaline olukord võimaldab erinevaid põhjendatud valikuid.

Mõneti tänu virtuoosse tempo tormilisele efektile osutus ehk kõige veenvamaks Orozco-Estrada interpretatsioon. Kontseptuaalselt kõige terviklikumaks võib pidada Leaperi interpretatsiooni. Mõlemad positiivselt silma jäänud dirigendid lahendasid sooritustäpsuse tagamise ja kunstilise kontseptsiooni edasiandmise ülesannete konkurentsi valides kunstilise kontseptsiooni edasiandmise ülesande ja sellele vastava ühe peale juhatamise.

Vaadeldud salvestiste põhjal võis täheldada, et ühe peale juhatamist eelistanud dirigendid saavutasid sageli tugevama vormilise terviklikkuse ja dramaatilise impulsi, samal ajal kui kolme peale juhatamine toetas mõnel juhul paremini koosmängu kvaliteeti. Samas ei taganud kumbki lahendus isenesest ideaalset tulemust: kunstiliselt veenvamate lahendustega kaasnes mõnikord koosmängulisi minetusi, tehniliselt kindlamad variandid aga ei mõjunud alati sama veenvalt suure vormikaare seisukohast.

Ka minu kogemus MUBA sümfooniaorkestri ja segakooriga kinnitas, et *Allegro* löigu puhul sõltub dirigeerimisskeemi tulemuslikkus olulisel määral esituskoosseisu tasemest, tempovalikust, muusikalise materjali struktuurist ja sellest, kas dirigent soovib antud hetkel eeskätt toetada koosmängu täpsust või rõhutada muusikalise mõtte suuremat kulgu. Noorteorkestri puhul ei osutunud kolme peale juhatamine automaatselt tõhusamaks lahenduseks, sest rohked kiired liigutused ei toonud kaasa paremat koosmängutäpsust. Ühe

peale juhatamine võimaldas seevastu saavutada dramaatilisemaid ja vormiliselt terviklikumaid fraasikujundeid.

„Saatuselaulu“ *Allegro* osa näitel võib öelda, et sooritustäpsuse ja fraasikujunduse vastuolu korral ei saa dirigeerimiskeemi valida ühe jäiga reegli alusel. Üldreeglina võib selle lõigu muusikaline loogika toetada ühe peale juhatamist, kuid konkreetne lahendus peab sõltuma orkestri võimekusest, soovitud karakterist, tempo mõjust žesti jälgitavusele ning sellest, kui suur kaal omistatakse esituses vormilisele terviklikkusele või tehnilisele turvalisusele.

Tuginedes nii enda kogemusele kui videoanalüüsile on optimaalne *Allegro* osas võtta üsna kiire tempo ja see tempo võiks olla seostatud eelneva *Andante* osa tempoga (millest järeldub omakorda, et *Andante* ei saa olla liiga aeglane). Samuti on dirigendil oluline nii muusikalise „šokiefekti“ kui ka koosmängu huvides mitte enne *Allegro* osa käsi seisata.

3.2. Ludwig van Beethoven avamäng „Egmont“

Selles alapeatükis analüüsin dirigeerimiskeemide valikut Beethoveni avamängus „Egmont“ *op.* 84. Avamäng „Egmont“ sisaldab mitmeid võimalike dirigeerimiskeemide mitmuse juhtumeid, kus ühe dirigeerimiskeemiga saab dirigent enda tahet täpsemalt kehtestada ja teise dirigeerimiskeemiga võimaldada muusikutele kunstilist vabadust. Õnnestunud ettekanne vajab aga mõlemat – nii orkestrimuusikute diskretsiooniruumi oma kunstilise panuse andmiseks kui ka dirigendi selget ja kommuniqueeritud visiooni.

Muusikutele väljendusvabadust võimaldava dirigeerimiskeemi ja dirigendi kunstilist kontseptsiooni täpselt edastava dirigeerimiskeemi lahknemine esineb paljudes teostes. Toogem näiteks kasvõi Mozarti sümfoonia nr. 33 esimese osa või Kurt Atterbergi sümfoonia keelpillidele *op.* 53 esimese osa. Valisin muusikutele väljendusvabadust võimaldava dirigeerimiskeemi ja dirigendi kunstilist kontseptsiooni täpselt edastava dirigeerimiskeemi vastuolu analüüsimiseks Beethoveni avamängu „Egmont“, sest selles teoses esineb koguni kolm dirigeerimiskeemi valiku kohta ja teose üldise meelelaadi kunstiline lähedus mu isikule on tekitanud minus tugeva eelveendumuse, kuidas vastavad dirigeerimiskeemid valida. Järgneva analüüsi järel loodan saada selgust, kas mu eelveendumus on põhjendatud.

3.2.1. Ettevalmistus

Beethoveni avamängus „Egmont“ on vaja valida dirigeerimiskeem kolmes kohas:

- Taktides 1–24 (*Sostenuto ma non troppo*) kas kuue peale või kolme peale
- Alates taktist 25 (*Allegro*) kas kolme peale või ühe peale
- Alates taktist 287 (*Allegro con brio*) kas nelja peale või kahe peale.

Teos algab korduva sarabandiliku põhimotiiviga (vt näide 5), mida oleks sarabandilikkuse rõhutamiseks aga ka muusikutele loomingulise vabaduse võimaldamiseks õige juhatada seega kolme peale. Teisalt on põhjendatud juhatamine kuue peale, et saavutada meetrumi kulgemise kunstiline ebatasasus ja anda edasi minu kui dirigendi kontseptsioon võimalikult täpselt. Kuue peale juhatamine annab ka võimaluse rõhutada materjali sünget tõsidust.

Otsustasin eeltoodut arvestades eksperimenteerida nii kolme peale kui ka kuue peale juhatamisega, arvestusega, et kuue peale juhatades vaid markeerin teist, neljandat ja kuuendat lööki, et sarabandilik motiiv mõjule pääseks.

The image shows a musical score for the first five measures of Beethoven's Egmont. The score is for Violini I, Violini II, Violo, and Violoncelli e Bassi. The tempo is 'Sostenuto ma non troppo' and the articulation is 'marcato'. The dynamics range from 'f' (forte) to 'p' (piano). The score is in 3/4 time and the key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Näide 5. Beethoven avamäng „Egmont“ *op.* 84, taktid 1–5 keelpillid.

Taktist 25 algavat *Allegro* osa (vt näide 6) rütmiliseks kontrollimiseks on seda hea juhatada kolme peale. Siiski on minu hinnangul kunstiliselt põhjendatud ühe peale juhatamine, kuivõrd selliselt saab paremini üles ehitada kulminatsioone ja võimaldada orkestrimuusikutele vabadust ja vastutust, mistõttu võib kokkuvõttes kunstiline „temperatuur“ kõrgemale tõusta. Seda seisukohta toetas ka mu juhendaja Arvo Volmer. Seega otsustasin alates taktist 25 juhatada ühe peale.



Näide 6. Beethoven avamäng „Egmont“ op. 84, taktid 25–34 keelpillid.

Richard Wagner on aga rõhutanud, et *Allegro* neis lõikudes, kus kasutatakse *Sostenuto* osa alguse motiivi kiirendatud kujul (vt näide 7) tuleks hoida pidurdatud ja lakoonilist karakterit (Wagner 1897: 61–63). Selle saavutamiseks võiks olla põhjendatud kolmese dirigeerimisskeemi kasutamine neis lõikudes. Otsustasin siiski enda interpretatsioonis neid lõike mitte nii raskepäraselt tõlgendada ja jäin seega truuks plaanile juhatada *Allegro* osa läbivalt ühe peale.



Näide 7. Beethoven avamäng „Egmont“ op. 84, taktid 82–87 keelpillid.

Taktist 287 algavas *Allegro con brio* osas õigustab nelja peale juhatamist esimese viiuli teise löögi teiselt kuueteistkümnendikult algav käik (vt näide 8), mille õigeks ajastamiseks on nelja peale löödud dirigeerimisskeemist palju abi. Otsustasin aga seda lõiku kahe peale juhatada, sest niivõrd kiires tempos nelja peale juhatades ei ole tõenäoline oma žestikeeles saavutada grandioosseid mastaape, mida see muusika nõuab.



Näide 8. Beethoven avamäng „Egmont“ *op.* 84, taktid 287–290 keelpillid.

3.2.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs

Esituskoosseisust. Beethoveni avamängu „Egmont“ kandsin ette Tallinna Muusika- ja Balletikooli (MUBA) sümfooniaorkestriga. Beethoveni „Egmonti“ tehniline nõudlikkus ja sisuline kättesaadavus on MUBA keskkooli astme noortele muusikutele igati jõukohane.

Proovid. Mulle mõneti ootamatult osutus avamängu algusosa suuremaks väljakutseks kui olin arvanud. Kuigi proovisin algusosa ka kolme peale juhatada, siis orkestri ühine meetrumitaju polnud siiski piisavalt arenenud, et see oleks saanud õnnestuda. Arvestada tuleb ka sellega, et tegemist on Viini klassikaga, kus pisemgi ebakõla koosmängus kostab otsekui rõhutatult välja. Jäin algusosas peale erinevaid katsetusi seega kindlaks läbivalt kuue peale juhatamisele.

Allegro osa algus oli oodatult orkestrile väljakutse. Siiski õnnestus juba teises proovis saavutada väärikas ja oodatud tulemus. Sain seega jääda kindlaks otsusele *Allegro* osa ühe peale juhatada. Jõuliste kulminatsioonide väljatoomine *Allegro* osas tuli orkestrile loomulikult ja sundimatult.

Esialgu juhatasin proovis *Allegro con briot* nelja peale, kuid juba peagi tundus mulle, et orkester on saavutanud piisava kindluse, et minna üle kahe peale. Kahe peale juhatamisest sai alates teisest proovist standard, mis ei vedanud mind alt.

Kontsert. Ettekanne toimus MUBA suures saalis 21. novembril 2024.

Kontserdil õnnestus avamäng „Egmont“ hästi. Teatavaid üksikuid kvaliteedipuudusi esines just teose avaosas, kuid valitud dirigeerimiskeemid õigustasid end siiski täielikult.

Kuivõrd muusikute entusiasm oli kontserdil arusaadavalt kõrgendatud, siis kippus *Allegro con brio* algus soovimatult kiirenema. Selle tendentsi ohjeldamiseks markeerisin paari takti jooksul nelja peale skeemi ja see andis soovitud tulemuse – tempo kiirenemine taltus ja meil õnnestus esitus hoogsalt, kuid kvaliteetselt lõpetada.

3.2.3. Videoanalüüs

Järgnevas analüüsin kolme dirigendi tööd (Zubin Mehta (s. 1936), Andrés Orozco-Estrada ja Seiji Ozawa (1935–2024) Beethoveni avamängu „Egmont“ kontsertettekannetel¹⁰. Dirigendid valisin välja videojagamiskeskonnas *YouTube* saadaolevate videosalvestiste seast. Valiku tegemisel lähtusin eesmärgist võrrelda võimalikult erinevaid lähenemisi, mis aga kõik on teostunud veenvas tulemuses. Analüüsin kolme aspekti – 1. valitud dirigeerimisskeem teose taktides 1–24 (*Sostenuto ma non troppo*), 2. valitud dirigeerimisskeem alates taktist 25 (*Allegro*) ning 3. valitud dirigeerimisskeem alates taktist 287 (*Allegro con brio*).

1. Taktid 1–24 (*Sostenuto ma non troppo*)

a. Zubin Mehta juhatamas New Yorki Filharmoonikuid (videos al 00:02).

Mehta juhatab läbivalt kuue peale, ei jäta välja takteerimata ka generaalpause. Samuti loobub Mehta esimese takti fermaadist – juhatab lihtsalt kuus lööki välja ja „läheb asja kallale“. Kuue peale juhatamine annab vabaduse meetrumikulgu kunstiliselt kujundada, kuid Mehta interpretatsioonis seda võimalust ei kasutata – tempo on stabiilselt muutumatu. Mehta interpretatsioonis saavutataksegi nii „halastamatu“ meetrumikulg ja ilustamata dramaatilisus. Samuti muudab tempo stabiilsus lihtsamaks ülemineku taktile 14 (vt näide 9), kus II viiul ja vioola hakkavad mängima kuuteistkümnendikke (ja seda väga vaikses dünaamikas *pp*). Teisalt on selge, et Mehta taotluste sekka ei kuulunud sarabandiliku motiivi olemuse rõhutamine (vt näide 10 taktidest 2–4). Kuna Mehta ei kasutanud ka kuue peale juhatamise pakutavaid agoogilisi vabadusi jääb tema interpretatsioon võrreldes kahe ülejäänud vaadeldava interpretatsiooniga üheplaaniliseks.

¹⁰ Videote lingid:

Mehta: <https://www.youtube.com/watch?v=1JgpsrQiewE>

Orozco-Estrada: <https://www.youtube.com/watch?v=9cD4IR7-Hd0>

Ozawa: https://www.youtube.com/watch?v=AoAlouGwS_4



Näide 9. Beethoven avamäng „Egmont“ *op.* 84, taktid 14–17 keelpillid.

b. Andrés Orozco-Estrada juhatamas Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkestrit (videos al 00:03).

Orozco-Estrada juhatab taktides 1–14 läbivalt kolme peale, alates taktist 15 kuue peale. Dirigent rõhutab kolmese skeemiga avamängu peamise muusikalise kujundi sarabandilikku olemust (vt nt taktid 2–4 näites 10) ja saavutabki oma interpretatsioonis teatud barokktantsuliku kvaliteedi – kerguse, hingavuse. Sellist lähenemist saab lisaks põhjendada esituspaiga (kirik) akustikaga, kus nootide lahti laskmine (st allapoogna puhul poogna otsa poole liikudes tekkiva loomuliku *diminuendo* soosimine) mõjub hästi koosmängule. Teisalt avamängu sissejuhatuse dramaatilisele iseloomule selline lähenemine otseselt kaasa ei aita. Igal juhul mõjub Orozco-Estrada rõhutatult raskepärasusele vastanduv „Egmonti“ sissejuhatuse interpretatsioon värskest ja tänapäevaselt.

Sostenuto ma non troppo
marcato

Näide 10. Beethoven avamäng „Egmont“ *op.* 84, taktid 1–5 keelpillid.

c. Seiji Ozawa juhatamas Saito Kineni Orkestrit (videos al 00:14).

Ozawa kasutab „Egmonti“ sissejuhatuses hübriidlähenemist: taktides 2–4 ja 9–11 kasutab ta *quasi* kolme peale skeemi – see võimaldab kahelöögilised *ff* akordid täpselt (võimalikult pikalt)

välja pidada ning vältida seejuures noodilõppude loomuliku *diminuendot*. Muus osas juhatab Ozawa sissejuhatust kuue peale ning kasutab seejuures agoogilisi võimalusi, mida selline lähenemine pakub (taktides 5–8 ning 12–14; vt näide 11). Ozawa interpretatsioonis küll puudub sissejuhatuses vihje peamotiivi barokktantsulisele olemusele, kuid tema interpretatsioon on agoogilise läbitunnetatuse tõttu siiski veenev.



Näide 11. Beethoven avamäng „Egmont“ *op.* 84, taktid 5–8 oboe, klarnet ja fagott.

2. taktid 25–286 (*Allegro*)

a. Zubin Mehta juhatamas New Yorki Filharmoonikuid (videos al 02:17).

Mehta juhatab *Allegro* osa läbivalt kolme peale. Tema tempo on teistest analüüsitavaatest interpretatsioonidest pisut aeglasem – Mehta tempo on liiga aeglane, et mugavalt ühe peale juhatada ja liiga kiire, et mugavalt kolme peale juhatada. Mehta on valinud selle tempo läbiviimiseks teise, kolme peale juhatamise variandi. Selline lähenemine toob esile muusikalise materjali raskuse ja meetrumi distsiplineeritud korrastatuse. Ühtlase tõsise kirega on kaetud terve *Allegro*, kulminatsioonihetked ei eristu energeetilise laengu mõttes eriti teravalt. Taktides, kus terved keelpillirühmad peavad kaheksandikega alustama takti teise löögi teiselt kaheksandikult on kolme peale välja juhatatud skeemist koosmängu tagamisel selgelt palju abi. Teisalt kaheksandikest koosnevat saatefaktuuri ei saa Mehta interpretatsioonis just tihti nõtkeks pidada – tõenäoliselt on see ka dirigendi taotlus olnud. Sellise taotluse elluviimiseks sobib *Allegro* osa kolme peale välja juhatamine selgelt väga hästi. Huvitav on tähele panna, et tempoagoogikat Mehta ei kasuta, kuigi võiks arvata, et kolme peale juhatamise üks eesmärk võiks olla teatud metraalsete vabaduste lubamine. Ilmneb aga, et kiiret muusikat kolme peale juhatatades saavutatakse hoopis igasuguste vabaduste vältimine absoluutse distsipliini kasuks.

b. Andrés Orozco-Estrada juhatamas Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkestrit (videos al 01:52).

Orozco-Estrada juhatab läbivalt ühe peale. Dirigent saavutab nii pikkadele fraasidele orienteeritud interpretatsiooni. Ühe peale juhatades on orkestritel mõnikord raske koos alustada keerukaid, takti teise löögi teiselt kaheksandikult algavaid kaheksandiknootide käike. Kuna Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkester on kõrgel tasemel, siis õnnestub koosmäng vaatamata ruumi keerukale akustikale ja dirigendi valitud dirigeerimisskeemile. Teisalt ongi küsitav, kas kolme peale juhatamine neid raskusi muusikute jaoks leevendaks – võimalik on asuda seisukohale, et ühe peale juhatamine motiveerib muusikuid (eelkõige pillirühmade kontsertmeistreid) omavahel paremas kontaktis olema ja seeläbi saavutab dirigent nõ paradoksaalse positiivse tulemuse. *Allegro* osa üldine dramaatiline joon on Orozco-Estrada interpretatsioonis tugev – ühe peale juhatamine pakub võimalusi keskenduda kulminatsioonide dünaamilise gradatsiooniplaani läbiviimisele, mida dirigent ka edukalt teeb.

c. Seiji Ozawa juhatamas Saito Kineni Orkestrit (videos al 02:19).

Ozawa juhatab ühe peale välja arvatud taktides 82–91 (vt näide 7), 226–234, 259–263, 267–270 ja 275–278 – neis lõikudes juhatab Ozawa kolme peale. Tegemist on sissejuhatusest tuttava (nt tkt. 2–4) sarabandi motiiviga poole kiiremas tempos, Ozawa interpretatsioonis on see motiiv ka *Allegro* osas jõuline (mõlemad veerandid alla poognaga) ja ilma mingi järeleandmiseta (nt Orozco-Estrada variandis on takti teine löök ehk kordus maitsekalt järele antud). Ozawa kasutab niisiis taas nn hübriidlähendamist valides dirigeerimisskeemi vastavalt otsesele kunstilisele vajadusele. Seetõttu on Ozawa käeline tegevus kujukas ja selgelt arusaadav ning see väljendub ka kunstilises tulemuses. Ühe peale juhatamisest tingitud koosmänguraskusi ettekandes ei esine.

3. alates takt 287 (*Allegro con brio*)

a. Zubin Mehta juhatamas New Yorki Filharmoonikuid (videos al 07:31).

Mehta juhatab koodat (*Allegro con brio*) nelja peale. Viimastes taktides juhatab ta siiski *quasi* kahe peale. Nagu ka „Egmonti“ sissejuhatuses ja põhiosas, saavutab Mehta kõikide löökide välja juhatamisega koodas hea tehnilise distsipliini. Samas ei saaks Mehta interpretatsiooni koodast just elaaniliseks või eufooriliseks pidada – just selle tõsimeelse kontrollituse tõttu. Arvestades orkestri kõrget taset on ka küsitav, kas hea tehnilise distsipliini saavutamiseks oli vajalik nelja peale juhatada. Minu kogemus kinnitab, et see pole vajalik (koosmäng selles lõigus õnnestub ka noorteorkestril, kui dirigent juhatab kahe peale). Küll aga muudab nelja peale

juhatamine interpretatsiooni militaarsemaks ja akadeemilisemaks ja võimaldab vähem keskenduda *con brio* kvaliteedi saavutamisele.

b. Andrés Orozco-Estrada juhatamas Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkestrit (videos al 06:40).

Orozco-Estrada juhatab koodat kahe peale. Mingeid tagasilööke koosmängus dirigeerimisskeemi valikust tulenevalt täheldada pole. Interpretatsioonis on suur väljendusjõud ja hoog. Orozco-Estrada saavutab edukalt kooda *con brio* kvaliteedi ja selles mängib selgelt rolli dirigeerimisskeemi valik (*alla breve*).

c. Seiji Ozawa juhatamas Saito Kineni Orkestrit (videos al 07:05).

Ozawa juhatab samuti koodat kahe peale. Esimesed neli takti koodast ta aga praktiliselt ei juhata – ta annab kõigest auftakti (*alla breve*) ning on seejärel sekkumiseks valvel (muusika on *pianissimos* ja rütmiliselt koosmängu mõttes delikaatne, vt näide 8), kuid kuna kõik püsib hästi koos ei osutu sekkumine vajalikuks. Dirigent asub tajutavalt kahe peale juhatama alates *crescendost* taktis 291. Ozawa jõuline ja dramaatiline interpretatsioon lõppeb uhkelt, valik koodas kahe peale juhatamise kasuks õigustab ennast täielikult. Tundub, et Ozawa on valinud dirigeerimisskeemi just kooda dramaatilise gradatsiooni võimalikult selge ülesehitamise eesmärgil ja usaldab koosmängu tagamise ülesande muusikutele (olles küll alati valmis vajadusel sekkuma).

	Zubin Mehta	Andrés Orozco-Estrada	Seiji Ozawa
Tkt 1–24	Läbivalt kuue peale	Tkt. 1–14 kolme peale (v.a takt 8), tkt. 15–24 kuue peale	Tkt 1–4, 9–11 kolme peale, tkt. 5–8, 12–24 kuue peale
Tkt 25–286	Läbivalt kolme peale, v.a 4 takti enne <i>Allegro con brio</i>	Läbivalt ühe peale	Ühe peale, v.a taktides 82–91, 226–234, 259–263, 267–270 ja 275–278
Tkt 287–347	Nelja peale (v.a lõpp)	Läbivalt kahe peale	Läbivalt kahe peale

Tabel 2: dirigentide dirigeerimisskeemide võrdlus Beethoveni avamängus „Egmont“.

3.2.4. Järeldused

Mehta, Orozco-Estrada ja Ozawa avamängu „Egmonti“ interpretatsioonide võrdluse põhjal saab järeldada, et löökide välja juhatamine on töös tiptasemel orkestritega pigem interpretatsiooniline valik. Avamängus „Egmont“ lisab löökide välja juhatamine interpretatsioonile raskust, tõsidust ja akadeemilisust. *Alla breve* lähenemine soodustab aga terviklikumate muusikaliste mõtete vormumist, mis kiiremates osades (*Allegro* ja *Allegro con brio*) võib pöörduda dramaatilisema üldmulje saavutamiseks. Vaadeldud tipporkestrite tehnilises soorituses või koosmängus dirigeerimisskeemi valikust tingitud vajakajäämisi ei esinenud. Siiski torkas silma, et Mehta otsus juhatada *Allegro* osa kolme peale pärssis orkestri kunstilist vabadust liigselt, mistõttu Mehta interpretatsioonis ei saavutatud *Allegros* ehk nii veenvaid kulminatsioone kui dirigent soovinuks.

Minu kogemus avamängu „Egmont“ proovides ja kontserdil juhatamisel kinnitas mu hüpoteesi, et kiires tempos $\frac{3}{4}$ taktimõõtu on kunstiliselt veenva tulemuse saavutamiseks hea juhatada ühe peale ning vastavalt $\frac{4}{4}$ taktimõõtu kahe peale. Samas avastasin, et $\frac{3}{2}$ taktimõõdu kolme peale juhatamine ei anna noorteorkestriga tingimata soovitud tulemusi. $\frac{3}{2}$ taktimõõdu üsna aeglasel tempos kolme peale juhatamine võimaldab muusikutele kunstilist vabadust, mida aga noored muusikud alati veel kasutada ei oska. Töö *Allegro con brio* osaga tõestas, et noorteorkestriga töötab hästi lahendus, mille kohaselt osa alguses juhatatakse esialgu kõik löögid välja ning seejärel minnakse sujuvalt üle suuremates ühikutes juhatamisele.

3.3. Wolfgang Amadeus Mozart klaverikontsert nr. 27

Käesolevas alapeatükis analüüsin dirigeerimisskeemi valikut Mozarti klaverikontserdi nr. 27 B-duur KV 595 esimeses osas. Dirigeerimisskeemi valikut selle teose esimeses osas mõjutavad mitmed tegurid, kuid olulisim neist käesoleva uurimuse seisukohast on see, et esituskoosseisu kuulub ka solist. Solisti kaasatuse tõttu muutub tõenäoliseks, et proovides või kontserdil on vajalik eelvalitud dirigeerimisskeeme muuta, et kohaneda solisti võetud vabadustega või tasandada juhuslikke koosmängupuudusi orkestri ja solisti vahel.

Mozarti klaverikontserdi valimist siinse uurimuse objektiks toetas ka see, et Mozarti muusika on tundlik eksimuste suhtes rütmitäpsuses. Nelja peale juhatamist toetab tõik, et ühtaegu ei tohi lasta rütmikal muutuda elutuks mootorikaks, meetrumul võiks mikrotasandil säilida väljenduslik paindlikkus, mida on orkestri puhul ilma koosmängutäpsust kaotamata keeruline

saavutada. Kahe peale juhatamine on aga näidustatud seetõttu, et Mozarti puhul on eriliselt oluline silmas pidada oma selgusest ja lihtsusest elegantsi ammutava fraseerimise tähtsust.

Solisti saatmise spetsiifikaga seonduvaid dirigeerimisskeemi valiku probleeme esineb paljudes kui mitte kõigis instrumentaalkontsertides. Mozarti klaverikontserdi nr 27 valisin probleemi näitlikustamiseks ühelt poolt seetõttu, et Mozarti muusika on n-ö hea lakmuspaber, et hinnata dirigeerimistehniliste vahendite edukust ja teiselt poolt seetõttu, et soovitud solistil Sten Lassmannil oli nimelt see klaverikontsert kavas võtta.

3.3.1. Ettevalmistus

Sir Colin Davis (1927–2013) on öelnud, et Mozarti puhul peaks dirigent „astuma sammukese tagasi ja mitte ette jääma – Mozart teeb töö ära” (O'Mahony 2002, vaadatud 02.01.2023). Sellest maksimumist lähtudes üritasin ka mina valmistuda Mozarti klaverikontserdi nr 27 ettekandeks.

Analüüsides partituuri ja kuulates mitmeid salvestisi teosest sai selgeks, et seda muusikat saab kunstilise eduga kujundada nii nelja peale kui ka *alla breve* (kahe peale) mõeldes ja juhatades. Tuli langetada kunstiline otsus: kas mõelda kahe peale, nelja peale või eelistada kombineeritud lahendust. Arvestades osa üldist meelelaadi (helge) ja ka kestust (pikk, 14–15 minutit) otsustasin *alla breve* kujundamise eeliste kasuks. Arvo Volmer soovitas mul siiski olla valmis juhatama nii kahe peale kui ka nelja peale. Tuginedes enda eelnevale kunstilisele kogemusele tundus see mulle hea mõte. Seetõttu planeerisin varakult rütmitätsuse ja keelpillištrihhide koordineerimise mõttes keerukatesse lõikudesse nelja peale juhatamise *quasi* „jagatud kahe peale“. See tähendab nelja peale skeemi, kus teine ja neljas löök on selgelt tagaplaanil, passiivsed, andes märku katkematust ja rütmilis-štrihhilistest oludest segamatust *alla breve* kulgemisest. Samas harjutasin sisse valmisoleku reageerida solisti võetud vabadustele ning orkestri vajadustele, tasemele ja ettenägematutele asjaoludele, et vastavalt eelplaneeritud skeemi vajaduspõhiselt proovi- või kontserdiolukorras muuta või kohendada.

Samas tuli teatud lõikudes juba partituuri õppimise faasis otsustada nelja peale juhatamise kasuks. Näiteks taktis 14 teisel löögil sisse astuvad puhkpillid ja löögi teises pooles pidelt kuueteistkümnendik-liikumisele aktiveeruvad viiulid vajavad soorituskindluse tagamiseks kõigi nelja löögi välja juhatamist (vt näide 12). Materjali loogilise ja etteaimatava käsitlemise huvides otsustasin nelja peale üle minna juba takt varem (13) koos muusikalise materjali karakteri drastilise muutusega.

Näide 12: Mozarti klaverikontsert nr. 27 B-duur KV 595 esimene osa, tkt 12–15.

Niisiis otsustasin partituuri õppimise käigus dirigeerimisskeemid planeerida hübriidsena: pidevalt vastavalt muusikalise materjali muutumisele vahelduvad neljased ja kahesed skeemid.

Elkonsultatsioonid solistiga

Kuivõrd solisti isiku- ja interpreedinatuur oli mulle tuttav eelneva koostöö varal, sh solisti-dirigendi vahelise dünaamika osas, oskasin tema kalduvusi ja nõudmisi üsna hästi aimata juba partituuri õppimise faasis ja konsultatsioonide tulemusena tõsisemaid muutusi dirigeerimisskeemide kavandisse sisse viima ei pidanud. Solist nõustus minuga valitud *alla breve* suunal. Samas sai selgeks, et ta kavatseb endale lubada solistlikke vabadusi. Seetõttu võtsin eriliselt tõsiselt Arvo Volmeri soovitus olla valmis dirigeerimisskeemi jooksvalt muutma.

3.3.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs

Esituskoosseisust. Esitasin Mozarti klaverikontserti nr. 27 koos pianist Sten Lassmanniga ja orkestriga Helikunst. Orkester Helikunst on mu enda asutatud projektipõhine orkester, mille koosseis on ebapüsiv. Enda asutatud projektorkestri eeliseks võib pidada võimalust iga mängija oma äranägemise järgi valida. Piiratud honorariressursside ja parimate mängijate hõivatuse tingimusi saab sellest „eelisest“ pahatihti aga suuremate sektsioonide puhul sundus leppida tööjõuturu konjunktuuriga. Mozarti 27. klaverikontserdi ettekande jaoks õnnestus mul kokku saada väga heal tasemel puhkpillide sektsioon, keelpillide osas tuli eeltoodud põhjusil teha mõõndusi (leppida mõnede muusikute osalemisega vaid osades proovides, paluda osalema

mõned mängijad, kelle kutseoskuste tasemega puudus mul eelnev kokkupuude jne). Esimesest proovist alates oli mulle niisiis selge, et lisaks esitatavatele teostele iseomasest tulenevatele kunstilistele eesmärkidele tuleb mul töötada mängijate tasemelt ebauhtlase ansambli sooritusliku ühtsuse saavutamise suunas.

Proovid. Juba esimeses proovis ilmnnes frustrerivalt orkestri muusikute tasemeühtsuse probleem. Mitmeski kohas tuli muusikalise või rütmilise loogika alusel dirigeerimisskeemi valimine asendada selle sõltumisega parasjagu kunstilist initsiatiivi omava pilligrupi võimekusest. Võrreldes teiste kontserdi kavas olnud teostega andis tunda, et Mozarti klaverikontserdi puhul loodavad orkestrimuusikud enam *prima vista*'le, see aga tähendab esimeses proovis akontaktsust ja „lohisemist“ – lehest lugemine anastab kognitiivsed võimed ega jäta ruumi dirigendi jälgimiseks ega kaasmuusikute või solisti kuulamiseks.

Esimeses proovis orkestri kontsertmeister kaasa teha ei saanud ja kui kontsertmeister teises proovis liitus, paranes orkestri kontaktsuse tase oluliselt. Kuigi olin proovinud dirigeerimisskeemi muutmisega orkestri reaktsiooni parandada, näitas mu kogemus selgelt, et võimekas kontsertmeister on hädavajalik, et dirigent saaks orkestriga hea kontakti.

Proovide käigus sai selgeks, et kohtades, kus solist mängib kuuteistkümnendikke, on vaja tingimata juhatada nelja peale, sest vastasel juhul jäävad puhkpillid maha (vt nt näide 13). Muus osas ma eelvalitud dirigeerimisskeemide plaani (pidev kahe ja nelja peale skeemi vaheldamine) muutma ei pidanud.

Näide 13: Mozarti klaverikontsert nr. 27 B-duur KV 595 esimene osa, tkt 213–215.

Kuna esimesed proovid toimusid väiksemas ruumis (EMTA Orelisaalis) kuid peaproov suures saalis (EMTA Suur Saal), siis tõusid esile ruumide akustilised erinevused. Suures saalis andis

mõnevõrra ootamatult koosmängu seisukohast tihti paremaid tulemusi kahe peale juhatamine (ka kohtades, kus esinevad kuueteistkümnendiknoodid).

Kontsert. Ettekanne toimus 16. juunil 2023 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Suures Saalis.

Kontserdil õnnestus suurem osa sellest, millega olime töötanud. Publiku tagasiside oli väga hea. Kõigil lavalistel osapooltel õnnestus kontserdiks saavutada materjalist säärane üleolek, et lisaks kokkulepitud kunstilistele sihtidele õnnestus kontserdil saavutada ka loominguline spontaansus.

Erinevalt teistest käesolevas uurimuses analüüsitavatest teostest, muutsin Mozarti klaverikontserdi nr. 27 ettekandel mõnes kohas vastavalt vajadusele dirigeerimisskeeme. Mõnes kohas, kus varasemalt olin nelja peale juhatanud, julgesin kontserdil juhatada kahe peale. Samas mõnes teises kohas läksin üle nelja peale, et kõrvaldada lahkumineku alged solisti ja orkestri vahel. Kokkuvõttes õigustas ennast partituuri õppimisel valitud strateegia olla valmis dirigeerimisskeeme pidevalt ja vastavalt vajadusele vaheldama. Seda oskust läks vaja ja see andis häid tulemusi.

3.3.3. Orkestrimuusikute, solisti ja eksamikomisjoni tagasiside

Viisin orkestrimuusikute ja solistiga kontserdi järel läbi struktureeritud intervjuu. Järgnevalt toon välja olulisema intervjuudest orkestrimuusikute ja solistiga.

- Orkestrimuusikute seast mitmete hinnangul võiksin anda proovis enne auftakti andmist rohkem aega noodist õige koha leidmiseks
- Mõned orkestrimuusikud pakkusid, et võiksin rohkem rääkida esitatava teose taustast.
- Praktiliselt kõigile orkestrimuusikutele meeldis vajaduspõhine dirigeerimisskeemi muutmine. Muusikud leidsid, et kahe peale juhatamine lubab muusikal rohkem „voolata“, kuid kuueteistkümnendikpassaažide mängimiseks on abiks nelja peale juhatamine.
- Solist jäi rahule dirigeerimisskeemide valikuga. Solisti hinnangul vahendasin ma valitud vahenditega kommunikatsiooni tema ja orkestri vahel väga hästi. Solist ütles ka: „Väga hea tempopaindlikkus oli – just nimelt see, et mina sain vabalt mängida soololõigud ja alati orkester võttis sõltumatult endise hea tempo tagasi. See pole alati nii.“

- Eksamikomisjonis oli valdavaks seisukoht, et klassikalise klaverikontserdi juhatamisel on lubamatu dirigeerimisskeeme osa kestel vahetada, kui tempo ei muutu. Tuleb valida üks skeem ja sellele samas tempos materjali jooksul truuks jääda. Eksamikomisjon kiitis aga mu tööd puhkpillirühmaga.

3.3.4. Järeldused

Dirigeerimisskeemide valiku strateegia õigustas ennast minu loovkogemuse, orkestrimuusikute ja solisti tagasiside põhjal. Instrumentaalkontserdi dirigendil on kasulik olla valmis teost juhatama kõikide vastava teose puhul võimalike skeemide alusel.

Järgnevalt esitan Mozarti klaverikontserdi nr 27 juhatamiskogemusele ja tagasisidele tuginevalt mõnd täiendavad tähelepanekud:

- Kontsertmeister on hädavajalik.** Kontsertmeistrile omaste võimetega ja autoriteediga muusiku osalemine proovis/kontserdil kontsertmeistrina on hädavajalik, ilma kontsertmeistriga ja hea vastastikuse mõistmiseta tema ja dirigendi vahel on ka viimase võimalused ennast läbi dirigeerimisskeemide teostada suuresti piiratud.
- Dirigent võiks ennekõike lähtuda muusikute vajadustest.** Mis vastab orkestri ja solisti „tellimusele“ ei pruugi vastata või veelgi enam, võib olla täielikus vastuolus „akadeemilise tellimusega“ (dirigeerimise eriala autoriteetide nõudmistega dirigendi manuaaltehnilisele sooritusele).
- Kõiki probleeme dirigeerimistehniliselt lahendada ei saa.** Mitte üle reageerida esimesse proovi *prima vista* strateegiaga tulnud muusikute suhtes – läbimängu kordade arv tõstab selles olukorras esituskvaliteeti rohkem kui eksperimendid dirigeerimisskeemidega või dirigendi dotseerivad loengud.
- Projektiorkester tasub võimalusel komplekteerida sarnase tasemega muusikutest.** Parema ettevalmistuse, ulatuslikuma kogemuse ja kultiveeritumate mänguoskustega muusikud kipuvad eelistama *alla breve* juhatamist, tagasihoidlikumate oskuste ja kogemustega muusikud aga lõpuni välja juhatatud „kapellmeistri stiili“.
- Ruumi akustikal on mõju dirigeerimisskeemi efektiivsusele.** Tasub olla teadlik ruumi akustikast ning arvestada seda kui võimalikku mõjurit, miks üks või teine dirigeerimisskeem on vastaval juhul efektiivne või mitte.

3.4. Igor Stravinski „Dumbarton Oaks“

Käesolevas alapeatükis analüüsin dirigeerimisskeemide valikut Stravinski teoses „Dumbarton Oaks“. Käsitleva teose enamik taktidest on vahelduva ja irregulaarse taktimõõduga, mistõttu on „Dumbarton Oaks“ hea näidisteos dirigeerimisskeemi valiku probleemide analüüsimiseks vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu tingimustes.

Võimalike dirigeerimisskeemide paljususe probleem esineb mitmetes irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga tuntud teostes, näiteks Olivier Messiaeni (1908–1992) „*Turungalila-Symphonie*“, Aaron Coplandi (1900–1990) „Lühike sümfoonia“, Charles Ivesi (1874–1954) sümfoonia nr. 4 jne. Loomulikult on vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu ere näide ka Stravinski „Kevadpühitus“.

Olen oma varasemas praktikas puutunud kokku Stravinski teosega „Sõduri lugu“. Selles teoses tuleb ette mitmeti dirigeeritavaid lõike, nii meetrumilt regulaarseid kui ka irregulaarseid. Õppisin seda teost juhatades tajuma, et väikseim ühisnimetaja pole alati parim dirigeerimisžestide alus vaid dirigeerimisskeemi valikul on eelistatav leida mingi jälgitav muster. Ka Scherchen kirjeldab, et meetrumi essents on muutumatu, väga lühike vältus, samal ajal kui rütm koosneb nende vältuste mustritesse asetamisest, ühendamisest, liitmisest ja kombineerimisest (Scherchen 1933: 228). Samuti on Stravinski muusikale iseloomulik rütmikujundite ja taktimõõdu viidatava meetrumitunnetuse vastuolu (Scherchen 1933: 229).

Stravinski oli ka ise autodidaktist dirigent. Kui tema heliloojageenius on aga enamuse arvamuse kohaselt tunnustatud, siis Stravinskit geniaalse dirigendi tiitliga ülistavate autoriteetide kõrval leidub titaane nagu Pierre Boulez (1925–2016; helilooja ja dirigent), kes söandavad teda dirigeerimise alal andetuks pidada. Stravinski juhatamisoskusi kõrgelt hindav dirigent Oleg Caetani (s. 1956) toob Stravinski dirigeerimisstiilist eeskujulikena välja täpsuse, väikesed liigutused ja selguse (Caetani 2016: 82, 88). Väikesed liigutused ja täpsuse seadsin ka mina enda eesmärgiks Stravinski „Dumbarton Oaks“ juhatamisel.

Järgnevalt kirjeldan dirigeerimisskeemi valikut puudutavas osas individuaalset tööd „Dumbarton Oaks“ esimese osa partituuriga ning proovide ja esituse planeerimist.

3.4.1. Ettevalmistus

Tutvudes „Dumbarton Oaks“ (1937/38) partituuriga hakkas mulle silma, et helilooja on ära toonud soovituslikud dirigeerimisjuhised, mis koos taktimõõtude valikuga (nt 1/4 vs 2/8 –

käsitletav suunisenä vastavalt ühe või kahe peale juhatada) moodustavad dirigendi manuaalse töö käsud või soovitused. Näites 15 ilmneb Stravinskile kui dirigendile iseloomulik tendents ületada rütmilisi raskusi löögi alaosaade nn. välja juhatamisega. Minu praktikas selline lähenemine tihti edu pole toonud. Näites 14 nähtuv juhised juhatada 5/16+2/8 taktid välja on aga ühemõtteliselt vajaduspõhine, kahe takti ühendamine ühte neljasesse skeemi aga orienteerumist lihtsustav mugandus.

Näide 14: Stravinski „Dumbarton Oaks“, I osa, nr. 5.

Näide 15: Stravinski „Dumbarton Oaks“, I osa, 4 takti enne nr. 18.

Lähtudes oma kogemusest Stravinski „Söduri loo“ juhatamisel, planeerisin juhatamisskeemid vastavalt printsiibile, et koosmängutäpsuse seisukohast on hea kiires tempos muusika puhul

eelistada löökide mittejägamist. Seetõttu kolmandas taktis enne nr. 18 otsustasin mitte nelja peale juhatada vaid jätkata stoiliselt kahe peale. Ka nr. 18 3/8 takti otsustasin lüüa ühe peale.

Partituuri õppides kerkisid esile neli probleemkohta dirigeerimisskeemi valiku seisukohast. Esiteks kolmas takt enne nr. 4 (vt näide 16). Stravinski näidustab selle irregulaarse takti nelja peale välja juhatamist. Siiski on võimalik seda takti juhatada ka kolme peale liites takti kaks viimast kaheksandikku üheks neljandiknoodi kestusega žestiks. Selle lähenemise tugevuseks oleks järgmise takti 2/4 meetrumi etteaimamine ja võimaliku ärevuse vältimine. Teisalt on küsitav, kas selline skeem on jälgitav neile, kes parasjagu ei mängi ja loevad dirigendi käe järgi takte. Otsustasin proovida mõlemat lahendust.

The image shows a musical score for Stravinsky's 'Dumbarton Oaks', I part, measures 3-4. The score is written for a full orchestra and includes a conductor's part. The time signature changes from 2/4 to 3/8 and then to 2/8. The conductor's part is marked with a '4' in a box above the first measure, indicating a four-beat count. The score includes dynamic markings such as 'battere a 4' and 'forte'.

Näide 16: Stravinski „Dumbarton Oaks“, I osa, 3 takti enne nr. 4.

Teine dirigeerimisskeemide valiku seisukohast huvitav lõik on nr. 13 – nr. 16. Selles lõigus vahelduvad pidevalt 2/4, 3/8 ja 2/8 taktimõõdud. Võimalik on kaheksandiktaktimõõdudes kõik kaheksandikud välja lüüa, teisalt saab neid takte juhatada ka ühe peale. Mõlemal variandil on oma tugevused: juhatades kõik kaheksandikud välja on dirigendil endal väiksem risk järg kaotada. Teisalt on orkestrimuusikutele nähtavasti parem orienteeruda, kui pidevalt vahelduvas taktimõõdus on dirigendi töö orienteeritud taktialguste näitamisele, mida saavutab paremini ühe peale juhatades. Samas on 3/8 taktimõõdu ühe peale juhatamine seotud riskiga, et orkestri ühtne meetrumitunnetus hakkab murenema. Seega on võimalik ka juhatada 3/8 taktid välja ja 2/8 taktid ühe peale. Otsustasin kõiki neid variante proovides orkestriga katsetada.

Kolmas lõik „Dumbarton Oaks“ esimeses osas, kus dirigeerimisskeemi valimine oli seotud dilemmaga, on lõik, mis algab nr.-st 25 (vt näide 17). Nimelt on helilooja selles lõigus kasutanud 3/8 taktimõõtu üsna järjepidevalt, mistõttu on võimalik seda lõiku juhatada ühe peale. Teisalt enamik dirigente juhatavad selles lõigus kõik kaheksandikud välja, st kolme peale. Otsustasin seda lõiku orkestriproovides mõlemal eeltoodud viisil proovida.

Näide 17: Stravinski „Dumbarton Oaks“, I osa, al. 1 takt enne nr. 25.

3.4.2. Prooviprotsessi ja ettekande analüüs

Esituskoosseisust. Esitasin Stravinski „Dumbarton Oaks“ orkestriga Helikunst (vt orkestri kohta lähemalt ptk 3.3.2).

Proovid. Muusikute individuaalne ettevalmistus oli Stravinski „Dumbarton Oaks“ esitamiseks kõrgel, isegi ootusi ületaval tasemel. Üldjoontes toimisid hästi ka mu planeeritud dirigeerimistehnilised lahendused.

Teises proovis selgus, et näites 15 toodud nr. 18 3/8 takt on siiski otstarbekaks kolme peale välja juhatada, et hõlbustada flöödi sisseastumist kolmandal kaheksandikul.

Näites 17 alates nr.-st 25 algavas lõigus helilooja näidustatud kaheksandikhaaval väljajuhatamine ei osutunud muusikalise materjali „vaba vetruvuse“ ideaali seisukohalt optimaalseks lahenduseks. Otsustasin proovide käigus selles lõigus sujuvalt 3/8 taktid ühe peale

juhatada. See mõjus kunstilisele tulemusele hästi, ilma meetrumisegadust põhjustamata. Ei saa välistada, et muusikute hapram ettevalmistatuse tase võinuks vastupidisele järeldusele viia. Samuti tingis 3/8 taktide ühe peale juhatamine sujuva ülemineku osa viimasele kaheksale taktille, mis on 6/8 taktimõõdus. Viimase kaheksa 6/8 takti muusikaline struktuur nõuab kahe peale juhatamist, mistõttu tagab sellele eelnevate 3/8 taktide ühe peale juhatamine loomuliku ülemineku (vt näide 18).

The image shows a musical score for Stravinsky's "Dumbarton Oaks", I part, starting at measure 28. The score is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern. It includes a "mf marc." marking, a "div. a 3" section, and "stacc." markings. The piece concludes with "attacca".

Näide 18: Stravinski „Dumbarton Oaks“, I osa, al. 2 takti enne nr. 28.

Näites 14 toodud kahe takti neljasesse skeemi jaotamise ja kaheksandikupõhise väljajuhatamise asendasin eksperimendi korras prooviprotsessis 2/8 takti puhul (neljas takt peale nr. 5) siiski ühe peale juhatamisega – soodustades järgnevas 2/4 taktis kontrabasside sisseastumise täpsust ja enesekindlust. Selline lahendus andis häid tulemusi.

Märkimist väärivad ka dirigeerimistehnilised avastused „Dumbarton Oaks“ kolmanda osa problemaatilisuselt kurikuulsates 5/4 taktides alates nr. 75 (vt näide 19). Leidsin proovide käigus ebatüüpilise lahenduse: kolmene skeem, mille teine löök on poole lühem kui esimene ja kolmas. Selline lahendus töötas hästi ja stabiilselt kõigis proovides ja kontserdil, kuna teeb „puust ja punaseks“ nende irregulaarsete taktide meetrumi essentsi, erinevalt klassikalisest (ja helilooja soovitatud) viisist need taktid viie peale välja lüüa. Lisaks annab selline lähenemine

takti kolmandale neljandiknoodile põrpiva rõhu kunstilist karakterit juurde. Ka Arvo Volmer kinnitas hiljem, et selline dirigeerimiskeemi valik oli hästi õnnestunud.

Näide 19: Stravinski „Dumbarton Oaks“ kolmas osa al. nr.-st 75.

Prooviotsuses panin tähele, et dirigeerimiskeemide valikul on oluline silmas pidada ka juhatatava orkestri iseärasusi. Antud juhul oli tegemist projektipõhise orkestriga, mille liikmete eelnev kogemus erineb oluliselt. Suuremates ühikutes juhatamine oli selgelt noorematele muusikutele võõram ja vajab täiendavaid sõnalisi selgitusi, seevastu kõikide löökide välja juhatamise puhul noortel muusikutel küsimusi ei tekkinud.

Kontsert. Ettekanne toimus 16. juunil 2023 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Suures Saalis.

„Dumbarton Oaks“ esitus õnnestus hästi. Proovide käigus muusikutega läbi räägitud dirigeerimiskeemid olid tulemuslikud ka kontserdiolukorras. Kontserdiolukorras andsin dirigeerimiskeemile lisaks mitmes kohas vasaku käega muusikalis-energeetilisi signaale, millele muusikud ka hästi reageerisid. Tundus, et tänu klaarile ja etteaimatavale dirigeerimiskeemide kavale tundsid muusikud end kindlamalt ja neil oli ka rohkem kognitiivset ressursi, et reageerida mu fraseerimisalastele märguannetele.

Partituuri õppides võtsin põhialuseks reegli: lühikeste vältustega löökudes juhatada suuremates ühikutes ning jagada lööke vaid kohtades, kus see on sisenemiste või rütmivahetuste

turvamiseks vältimatu. Stravinski enda partituuri-märkusi (sh taktimõõtude kaudu (1/4 vs 2/8) antud juhised) võtsin orientiirina, mitte dogmana – testisin proovides eri lahendusi ja valisin need, mis ansambli reaktsiooni põhjal osutusid kõige stabiilsemaks. Kontsertettekannet tõestas, et partituuri õppides põhialuseks võetud reegel on üldjoontes irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teoste juhatamiseks sobilik.

3.4.3. Orkestrimuusikute tagasiside

Viisin orkestrimuusikutega kontserdi järel läbi struktureeritud intervjuu. Järgnevalt toon välja olulisema intervjuudest orkestrimuusikutega.

- Irregulaarsete meetrumite puhul (nt 5/8, 3/16+2/8 jne) oli muusikute hinnangul palju kasu, kui plaanitav dirigeerimisskeem oli eelnevalt **selgelt kommuniqueeritud ja nootidesse märgitud**. See vähendas valetõlgenduste tõenäosust ning tegi üleminekud (nt 3+2+2 → 2+3+2) üheselt jälgitavaks. Dirigendil soovitati siiski kõvema häälega rääkida, sest tagumised puldid ei pruugi vastasel juhul olulist informatsiooni kuulda.
- Kiiremas tempos aitas suuremates ühikutes juhatamine hoida fraasi tervikjoont ning neil, kes ei mängi, takte lugeda. Keerukatel (nt löögi teisel kuueteistkümnendikul) sisseastumistel soovivad osad muusikud siiski vajaduspõhist löökide jagamist.
- Kogenumad muusikud orkestris kipuvad eelistama juhatamist suuremates ühikutes, nooremad muusikud eelistavad aga kõikide löökide välja juhatamist ja ka löökide jagamist.
- Hästi mõjus, kui suurtes ühikutes juhatamisel ei muutunud löök geomeetriselt liiga väikseks: dirigendi käte kõrgem positsioon ja piisavalt suured liigutused (aga mitte liiga suured) aitab tagada selle, et dirigent on jälgitav ka n-ö silmanurgast.
- Kaugemal istuvatele puhkpillidele olid abiks personaalset laadi märguanded – pilk ja pisike vasaku käe „hingamine“. Sellise lähenemise korral kadus neil mängijatel proovide jooksul vajadus löökide jagamise järele.

3.4.4. Järeldused

Üldjoontes pidasid paika hüpoteesid, mis ma dirigeerimisskeemide kohta teose partituuri omandamise käigus püstitasin. Siiski sain läbi prooviprotsessi, kontserdi ja muusikutega struktureeritud intervjuu tegemise mõned täiendavad teadmised:

- a) **Ühes infoväljas viibimine.** Irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teose puhul eeldavad muusikud dirigendilt suulist ülevaadet selle kohta, milline dirigeerimisskeem vastavas taktis kasutusel on. Seda järeldust toetasid mu enda tähelepanekud ja ka intervjuu muusikutega. Seetõttu on dirigendil otstarbekas kaaluda, kas oleks ajakasutuse mõttes mõistlik enne prooviperioodi algust partiidesse dirigeerimisskeemide alane teave sisse kanda.
- b) **Muusikute kogemus loeb.** Dirigeerimisskeemide valikul on hea irregulaarsete ja vahelduvate taktimõõtude juures ennetavalt silmas pidada muusikute kogemust – nooremad muusikud reageerivad paremini kõikide löökide välja juhatamisele (löökide jagamisele) ning kogenumad muusikud eelistavad taktimõõtude „selgeks juhatamise“ meetodit, see tähendab suuremates ühikutes juhatamist. Kuigi minu uurimus näitas, et kogenumad muusikud eelistavad suuremates ühikutes juhatamist, siis on huvitav, et see pole siiski alati nii. Nimelt juhatasin mais 2025 Tallinna Kammerorkestrit Kristjan Kõrveri teose „Sõnatute õhkamistega“ esiettekandel ning proovides avaldasid muusikud soovi, et juhataksin 5/8 taktimõõdus kõik kaheksandikud välja (vt näide 20). Kõrveri teos on aga eriline selle poolest, et lisaks irregulaarsele ja vahelduvale taktimõõdule pole enamasti meetrum tajutav. Seega vajavad muusikud, et väikseima ühisnimetaja ehk meetrumi annaks vähemasti kujuteldaval-visuaalsel kujul dirigent.

Näide 20: Kristjan Kõrver, „Sõnatute õhkamistega“, tkt 59, violad.

- c) **Esimese löögi osas ei saa teha kompromisse.** Kui ühel või teisel põhjusel osutub vajalikuks kiires tempos juhatada kõik löögid välja või lööke jagada, siis tuleks hoolitseda selle eest, et takti esimene löök oleks arusaadav. Selle saavutamiseks on hea kõik takti ülejäänud löögid mikroskoopiliselt markeerida.

4. Kokkuvõte

Doktoritöö „Dirigeerimisskeemi valimine võimalike dirigeerimisskeemide paljususe tingimustes“ („Choosing a Conducting Pattern Amid a Plurality of Possible Patterns“) on loovuurimusliku doktoriõppe kirjalik osa, milles uurisin dirigeerimisskeemi valikut dirigendi töös. Fookuses olid eeskätt teosed, mida on võimalik juhatada mitme skeemi alusel ning erinevad tõlgenduslikud kaalutlused toetavad samuti vastandlike skeemide valikut. Analüüsisin ka dirigeerimisskeemi valikut olukordades, kus erinevad dirigeerimisskeemid pole vajalikud mitte erinevate vastandlike kunstiliste väärtuste esinemise tõttu, vaid kus erinevate dirigeerimisskeemide võimalikkuse tingivad muud asjaolud (solisti osalus, irregulaarsed taktimõõdud).

Käesoleva töö peamine uurimisküsimus on: kuidas valida dirigeerimisskeem juhul kui mitme dirigeerimisskeemi kasutamine on ühtaegu võimalik ja ka põhjendatud? Uurimisküsimusele leidsin vastused nelja juhtumianalüüsi järelduste näol.

Doktoritöö „Dirigeerimisskeemi valimine võimalike dirigeerimisskeemide paljususe tingimustes“ teises peatükis andsin ülevaate dirigeerimise kutse ja tehnika ajaloost, samuti tähtsamatest dirigeerimisteoreetilistest seisukohtadest. Seejärel koostasid dirigendi ülesannete registri ning tõin alapeatükkides 2.3 ja 2.4 enda eelnevale kunstilisele kogemusele ja dirigeerimisteoreetilisele kirjandusele tuginedes välja neli tüüpolukorda, kus dirigendil tuleb valida mitme võimaliku dirigeerimisskeemi vahel. Töö sisulise osa eesmärgiks oli pakkuda strateegiad mainitud olukordades dirigeerimisskeemi valimiseks.

Kuna dirigeerimisskeemi valikut mitme võimaliku skeemi tingimustes pole dirigeerimisteoreetilises kirjanduses põhjalikumalt analüüsitud, siis tuli mul tugineda dirigeerimistehnilistele käsitlustele laiemas tähenduses. Olulise osa töö teoreetilisest taustast moodustasid Raymond Holdeni artikkel „The technique of conducting“, Elizabeth A. H. Greeni raamat „The Modern Conductor“ ning Ilja Musini monograafia „Dirigendi žestide keel“. Dirigendi ülesannete kaardistamisel oli suureks abiks Alan J. Gummi artikkel „Six Functions of Conducting“.

Töö allikateks olid mu loomepäevikud, analüüsitava teoste partituurid ning videojagamiskeskonnas *YouTube* kättesaadavad videosalvestised analüüsitavatest teostest.

Meetodina kasutasin eneserefleksiooni, juhtumipõhist analüüsi, võrdlevat videoanalüüsi ning struktureeritud ja poolstruktureeritud intervjuud. Kõige olulisemateks osutusid eeltoodutest videoanalüüsid tuntud dirigentide dirigeerimistehniliste otsuste tuvastamiseks ning struktureeritud intervjuud minu juhatamisel esinenud orkestrimuusikutega.

Alljärgnevalt pakun tuginedes kolmandas peatükis analüüsitud juhtumitele strateegiad teises peatükis esitatud tüüpolukordades dirigeerimisskeemi valimiseks.

Teises peatükis väljatoodud tüüpolukorrad ja enne analüüsi minu pakutud esialgsed lahendused olukordade lahendamiseks olid järgmised:

1. Sooritustäpsuse ja -kvaliteedi tagamiseks on vajalik üks dirigeerimisskeem, kuid fraasikujunduse juhtimiseks on vajalik kasutada samaaegselt teist dirigeerimisskeemi.

Minu esialgne lahendus: kui muusika tempo on väga aeglane (alla 40 löögi minutis), siis tuleks lööke jagada, näiteks *alla breve* asemel juhatada nelja peale. Kui aga tempo on kiirem kui 40 lööki minutis tasuks löökide jagamisest hoiduda.

2. Dirigendi kunstilise kontseptsiooni edasiandmiseks on vajalik üks dirigeerimisskeem, kuid esituse nõu energaetilise laetuse huvides muusikutele loomingulise vabaduse võimaldamiseks tuleb kasutada samaaegselt teist dirigeerimisskeemi.

Minu esialgne lahendus: kui vähegi võimalik, siis eelistada suuremates ühikutes juhatamist, st eelistada kunstilise juhtimise ülesannet koosmängu mikromanageerimise ülesandele.

3. Võimalike dirigeerimisskeemide paljusus solistiga teose esitamisel.

Minu esialgne lahendus: Solistiga teose juhatamisel kasutada dirigeerimisskeeme paindlikult ja vajaduspõhiselt, vaheldada suuremates ja väiksemates ühikutes juhatamist vastavalt olukorrale.

4. Võimalike dirigeerimisskeemide mitmus vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu tingimustes.

Minu esialgne lahendus: irregulaarse ja vahelduva taktimõõdu puhul kiires tempos muusika puhul püüda vältida kõikide löökide välja juhatamist. Püüda keskenduda takti kui terviku struktuuri visualiseerimisele, et hõlbustada muusikute orienteerumist.

Järgnevalt teen kokkuvõtte kolmandas peatükis läbiviidud juhtumianalüüsides ning pakun ülaltoodud olukordades dirigeerimisskeemi valimiseks strateegiad. Strateegiaid ei tuleks mõista

kui jäiku ettekirjutusi, vaid kui otsustamist toetavaid orientiire, mille rakendatavus sõltub konkreetsest muusikalisest ja esituslikust olukorrast.

4.1. Sooritustäpsus ja -kvaliteet vs fraasikujundus

Sooritustäpsuse ja -kvaliteedi tagamiseks sobiliku ja fraasikujunduseks sobiliku dirigeerimisskeemi vastuolu näitena valisin käsitlemiseks Brahmsi „Saatuselaulu“ *op.* 54 *Allegro* osa alguse. Valisin sooritustäpsust toetava dirigeerimisskeemi ja fraasikujundust toetava dirigeerimisskeemi vastuolu analüüsimiseks Brahmsi „Saatuselaulu“, sest selle teose *Allegro* osas tuleb iseäranis kujukalt välja tugev vajadus juhatada samaaegselt kolme peale (viulite alustamine teisel löögil) ja ühe peale (taktigruppidest koosnevad meloodialiinid).

Analüüsisin seda, kuidas partituuri õppides tegin otsuseid dirigeerimisskeemi valimise kohta, samuti oma kogemust prooviprotsessist ja esitusest MUBA sümfooniaorkestri ja kooriga. Analüüs seadis osaliselt kahtluse alla minu hüpoteesi, et väga aeglases tempos on parem ühe peale juhatamise asemel kõik löögid välja lüüa. *Allegro* osa tormilist ja ärevat karakterit on küll keeruline saavutada ühe peale juhatades, teisalt on ühe peale juhatamine pikemate fraasikaarte saavutamiseks hädavajalik. Minu kogemus kinnitas, et löökide väljajuhatamisel muusikute sooritustäpsusele mõju polnud, pigem kiired ja rohked žestid segasid muusikuid.

Teise osa Brahmsi „Saatuselaulu“ käsitlesest moodustas videoanalüüs, kus vaatlesin viie dirigendi (Martyn Brabbins, Philipp Herreweghe, Karina Canellakis, Andrés Orozco-Estrada, Adrian Leaper) kasutatud dirigeerimisskeeme *Allegro* osa alustamisel.

Videoanalüüsist ilmnas, et osad dirigendid seiskasid enne *Allegro* osa käed, teised aga mitte. Sellest sõltus suurel määral aeglase osa ja *Allegro* osa dramaatiline seotus. Kaks dirigenti andsid auftaktiks terve kolmese skeemi, üks andis ühe löögi kolmest taktimöödust ning kaks andsid auftakti *Allegro*le ühe peale. Kontseptuaalselt kõige veenvamaks pidasin Adrian Leaperi interpretatsiooni, sest tal õnnestus *Allegro* osale käsi seiskamata ühe peale auftakti andes saavutada vormiliselt terviklik tõlgendus.

Siiski ilmnas, et ükski vaadeldud esitus polnud ühtaegu suurepärase nii koosmängukvaliteedi kui ka kunstilise veenvuse arvestuses.

Tuginedes Brahmsi „Saatuselaulu“ dirigeerimistehnilisele analüüsile pakun välja järgmised strateegiad sooritustäpsuse ja -kvaliteedi tagamiseks sobiliku ja fraasikujunduseks sobiliku dirigeerimisskeemi vastuolu ületamiseks:

- Ei tasuks ülehinnata kõikide löökide väljajuhatamise positiivset mõju sooritustäpsusele ja -kvaliteedile. Eelistatavamaks võib osutuda suuremates ühikutes juhatamine, usaldades koosmängutäpsuse saavutamises rohkem orkestrimuusikute isereguleerimisvõimet. Teisalt pole välistatud, et teatud oludes (noortest või kogenematutest koosnev orkester ja suhteliselt aeglane tempo) võib olla otstarbekas eelistada kõikide löökide välja juhatamist.
- Igal juhul tuleks keskendada dirigeerimisskeemi teostus sellele, et võimalikult lihtsasti visuaalselt jälgitav oleks takti esimene löök.
- Arvestada tuleks sellega, et intensiivse karakteriga muusikat on ühe peale raske juhatada tempos 40–60 lööki (takti) minutis. Dirigendil on sellises olukorras vaja valida, kas eelistada muusika intensiivsust (löögid välja juhatada) või suuri fraasikaari (ühe peale juhatada).
- Valmistudes tööks noorteorkestriga peaks valmis olema nii ühe peale juhatamiseks kui ka kõikide löökide välja juhatamiseks. Noorteorkestrile võib ühe peale juhatamine olla võõras, mistõttu tuleks neile seda vajadusel selgitada.

4.2. Loomingulise vabaduse võimaldamine vs täielikult tsentraliseeritud juhtimine

Valisin Beethoveni avamängu „Egmont“, et analüüsida võimalike dirigeerimisskeemide mitmuse juhtumeid, kus ühe dirigeerimisskeemiga saab dirigent enda kunstilist tõlgendust täpsemalt kehtestada ja teise dirigeerimisskeemiga võimaldada muusikutele kunstilist vabadust. Lähtusin sellest, et mõlemat eeltoodud eesmärki on vaja samaaegselt täita – dirigendi ülesanne on edastada muusikutele oma interpretatsioon, kuid samas esituse kunstilise veenvuse jaoks on vaja jätta orkestrimuusikutele tajutav vabadus ja vastutus panustada.

Beethoveni avamängus „Egmont“ on vaja valida dirigeerimisskeem kolmes kohas: taktides 1–24 (*Sostenuto ma non troppo*) kas kuue peale või kolme peale; alates taktist 25 (*Allegro*) kas kolme peale või ühe peale; alates taktist 287 (*Allegro con brio*) kas nelja peale või kahe peale.

Analüüsisin seda, kuidas partituuri õppides tegin eeltoodud kohtade juhatamise jaoks otsuseid dirigeerimisskeemi valimise kohta, samuti oma kogemust prooviprotsessist ja esitusest MUBA sümfooniaorkestriga. Analüüs toetas üldiselt minu hüpoteesi, et kui vähegi võimalik, siis tuleks eelistada suuremates ühikutes juhatamist, see tähendab eelistada mikromanageerimise ülesandele kunstilise juhtimise ülesannet.

Siiski näitasid minu kogemus proovides ja kontserdil MUBA sümfooniaorkestriga, et aeglase 3/2 taktimõõdu kolme peale juhatamine on tulemuslik vaid kogenud muusikutest koosneva orkestriga. Noorteorkestriga andis parimemaid tulemusi aeglases tempos 3/2 taktimõõdu kuue peale juhatamine. Järelikult tasub püüelda suuremates ühikutes juhatamise poole, kuid selleks valmisolek sõltub orkestri kogemusest, koosmängu stabiilsusest ja ka prooviprotsessi etapist ning orkestrimuusikutele loomingulise vabaduse võimaldamisse tuleks üldjuhul suhtuda töös noorteorkestriga mõnevõrra konservatiivsemalt.

Allegro con brio osa puhul andis tulemusi lähenemine, milles esimestes proovides juhatasin nelja peale kuid edaspidi kahe peale. Läbi sellise meetodi saavutasin esimeses etapis orkestri koosmängukvaliteedi ning järgmises etapis enda kunstilise kontseptsiooni teostumise.

Teostasin Beethoveni avamängus „Egmont“ kasutatavate võimalike dirigeerimisskeemide võrdlemiseks ka videoanalüüsi, milles võrdlesin kolme tuntud dirigendi (Zubin Mehta, Andrés Orozco-Estrada ja Seiji Ozawa) valitud dirigeerimistehnilisi lahendusi teose alguslõiguse, üleminekul *Allegro* osale ning üleminekul *Allegro con brio* osale.

Videoanalüüsist nähtus, et dirigendid juhatavad algusosa nii kuue peale kui ka kolme peale. Tänu kolme peale juhatamisele saavutas kõige loomulikuma ja kunstiliselt veenvama tulemuse algusosas Andrés Orozco-Estrada. Zubin Mehta otsus juhatada *Allegro* osa kolme peale andis tulemuseks üsna ahistatud interpretatsiooni, mis mõjus küll akadeemiliselt korrektselt kuid liiga raskepäraselt. Teiste dirigentide otsus juhatada *Allegro* osa ühe peale andis palju dramaatilisema tulemuse. Seiji Ozawa otsus *Allegro con brio* osa alguses neljast skeemi markeerida andis rütmilisele faktuurile säriseva täpsuse, mistõttu leidsin, et *Allegro con brio* osa juhatamine nelja peale seni, kuni dünaamika on *pianissimo*, on hästi põhjendatud.

Tuginedes Beethoveni avamängu „Egmont“ dirigeerimistehnilisele analüüsile pakun järgnevalt järgmised strateegiad dirigeerimisskeemi valikuks olukorras, kus ühe dirigeerimisskeemiga saab dirigent enda kunstilist tõlgendust täpsemalt kehtestada ja teise dirigeerimisskeemiga võimaldada muusikutele kunstilist vabadust:

- Üldreeglina peab paika, et kiires tempos $\frac{3}{4}$ taktimõõtu on hea kunstiliselt veenva tulemuse saavutamiseks juhatada ühe peale ning vastavalt 4/4 taktimõõtu kahe peale. Niisugune lahendus aitab paremini esile tuua muusikalist suunda, fraasikaari ja vormistruktuuri. Käesolev uurimus näitab siiski, et see põhimõte ei kehti tingimusteta. Kui koosmängu risk on suur, näiteks on orkestrandid noored või ebaühtlase

kogemusega, kui sisseastumine on rütmiliselt ebakindel või kui tempo pole suuremates ühikutes juhatamiseks veel piisavalt kiire, võib kunstiliselt veenva lõpptulemuse saavutamiseks olla vajalik detailsem žestikuleerimine.

- Aeglases tempos 3/2 taktimõõtu on hea juhatada kolme peale, juhul kui orkester on professionaalselt kõrgel tasemel. Samas noorteorkestrile kolme peale juhatamine jälgitav polnud, mistõttu soovitan noorteorkestri puhul eelistada kuue peale juhatamist.
- Kiires tempos 4/4 taktimõõdus löigu alguses on hea kasutada rütmilise täpsuse garanteerimiseks neljast skeemi ning seejärel sujuvalt kahe peale üle minna. Osava soorituse korral annab selline lähenemine väga häid tulemusi.
- Väiksemates ja suuremates ühikutes juhatamist pole mõistlik käsitleda vastanditena, vaid töövahenditena, mille kasutus võib vahelduda isegi ühe ja sama löigu ettevalmistuse eri etappides. Käesoleva uurimuse põhjal on dirigeerimisskeemi valikul keskne küsimus selles, kui suure osa interpretatsioonilisest vastutusest on dirigent valmis konkreetsel hetkel orkestrile usaldama.

4.3. Dirigeerimisskeemi valik solistiga teoste esitamisel

Valisin solistiga teoses dirigeerimisskeemi valiku analüüsimiseks Mozarti klaverikontserdi nr. 27 B-duur KV 595 esimese osa. Teos sobis uurimisaineks hästi, sest seda saab juhatada läbivalt nii nelja kui ka kahe peale. Mind huvitas peamiselt kas ja kuidas mõjutab solisti osalus seda, milline dirigeerimisskeem on optimaalne.

Partituuri ja salvestiste analüüsimise etapis otsustasin, et valin üldreeglikuks kahe peale juhatamise, kuid teatud kohtades, kus orkester peab näiteks alustama teiselt löögilt kuueteistkümnendiknootidega, juhatan siiski nelja peale. Samuti treenisin võimekust juhatada *quasi* „jagatud kahe peale“, see tähendab nelja peale skeemis, kust teine ja neljas löök on passiivsed.

Esimestes proovides projektipõhise orkestriga Helikunst avastasin, et muusikute erineva ja kohati puuduliku ettevalmistuse tõttu ei saa ma oma dirigeerimistehniliste võtetega soovitud reaktsiooni. Tegin katsetades kindlaks, et dirigeerimisskeemide muutmine sellist sorti probleeme ei lahenda. See ei tähenda, et dirigeerimisskeemi valik oleks solistiga teoses teisejärguline, vaid et skeemivalik ei saa kompenseerida orkestri ebapiisavat ettevalmistust.

Järgnevatel proovides muusikute ettevalmistus ühtlustus (muuhulgas tänu kontsertmeistri liitumisele orkestriga) ja sain valitud dirigeerimisskeemide efektiivsusest parema ülevaate. Selgus, et kohtades, kus solist mängib kuueteistkümnendiknoote, on samuti vaja tingimata juhatada nelja peale, sest vastasel juhul jäävad punkteeritud rütme mängivad puhkpillid maha. Proovides ja kontserdil juhatamisest õppisin, et solisti saates on vajalik jooksvalt dirigeerimisskeeme vastavalt vajadusele muuta.

Orkestrimuusikute tagasiside kinnitas, et läbi teose pidev vajaduspõhine dirigeerimisskeemi muutmine on instrumentaalkontserdi dirigendi tööriistakastis väga tõhus meede, millest on muusikutele potentsiaalselt palju abi. Ka solisti tagasiside kinnitas, et dirigeerimisskeemide vajaduspõhine muutmine tagas vajaliku tempopaindlikkuse, mis lubas tal solisti rolli paremini täita. Siiski tuleb märkida, et dirigeerimisvaldkonna autoriteedid sellist lähenemist heaks ei kiitnud. Leian aga, et dirigent peab eeskätt lähtuma muusikute vajadustest ja parima ettekande saavutamise eesmärgist.

Tuginedes Mozarti klaverikontserdi nr 27 esimese osa dirigeerimistehnilisele analüüsile, enda kogemusele proovides ja kontserdil ning orkestrimuusikute ja solistiga tehtud intervjuust saadud tagasisidele pakun järgmised strateegiad mitme dirigeerimisskeemi võimalikkuse tingimustes dirigeerimisskeemi valikuks solistiga teoses:

- Solistiga teoste puhul ei lisandu dirigeerimisskeemi valikule mitte lihtsalt üks täiendav asjaolu, vaid muutub kogu otsustamise raskuskese. Kui orkestriteoses võib skeemivalikul olla esikohal muusikalise materjali struktuur või orkestri sisemine koosmäng, siis solistiga teoses võivad määravaks osutada solisti agoogika, tema füüsiline paiknemine orkestri suhtes, vajadus „ette juhatada“ ning dirigendi kohustus ühendada saatja paindlikkus orkestri ansambli turvalisuse tagamise eesmärgiga.
- Seetõttu ei ole solistiga teose puhul enamasti võimalik jääda läbivalt ühe skeemi juurde; veenev lahendus sünnib sageli just skeemide vaheldamisest vastavalt sellele, kas parasjagu tuleb toetada solisti hingamist, orkestri sünkroonsust või muusikalise lause tervikut. Dirigeerimisskeemi on seega kohane muuta vastavalt muusikalise materjali ja lavaolukorra muutumisele. Selline lähenemine annab nii koosmängu kui ka fraseerimiskunsti alal häid tulemusi, samuti on võimalik sellist lähenemist oskuslikult teostades võita orkestrimuusikute poolehoid.

- Kui solisti partiis on kiiremad vältused tasub orkestriga lahkumineku ennetamiseks eelistada kõikide löökide välja juhatamist, isegi kui orkestrimuusikute partiides on samal ajal aeglasemad vältused.
- Projektipõhise orkestri liikmete erinevast mängutasemest tulenevaid probleeme ei saa üldjuhul dirigeerimisskeemi muutmisega lahendada ja seetõttu pole mõistlik dirigeerimisskeemidega eksperimenteerida enne, kui orkestris on saavutatud minimaalne vajalik tasemeühtsus.

4.4. Dirigeerimisskeemi valik vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu tingimustes

Valisin irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teoses dirigeerimisskeemide valimise probleemi analüüsimiseks Stravinski teose „Dumbarton Oaks“ esimese osa. „Dumbarton Oaks“ on suurepärane näide irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teosest, milles esineb mitmeid võimalike dirigeerimisskeemide paljususe juhtumeid.

Analüüsisin partituuri õppimise faasis dirigeerimisskeemide osas tehtud valikuteni jõudmise protsessi. Võtsin lähtekohaks oma eelneva kogemuse Stravinski „Sõduri loo“ juhatamisest: väikseim ühisnimetaja pole tingimata parim dirigeerimisžestide valiku alus vaid dirigeerimisskeemi valikul on soovitatav leida muusikutele hästi jälgitav muster, see tähendab irregulaarse ehitusega muusika visuaalselt skematiseerida. Töös „Dumbarton Oaks“ partituuriga leidsin, et mitte kõik helilooja soovitusel dirigeerimisskeemi kohta pole tingimata põhjendatud. Töötasin põhjalikult läbi dirigeerimisskeemide plaani kavandi eelistades enamasti võimalusel suuremates ühikutes juhatamist.

Proovides ja kontserdil selgus, et mu lähenemine õigustas ennast. Mõnes lõigus otsustasin siiski ühe peale juhatamise asemel kõik löögid välja juhatada, et hõlbustada puhkpillide pausilt sisseastumisi. Oluliselt parandas kunstilist tulemust enne esimese osa 6/8 taktimõõdus lõppu minna 3/8 taktimõõdus juhatades sujuvalt üle ühe peale juhatamisele, et 6/8 taktimõõdus kahe peale juhatamisel säiliks muusikute meetrumitunnetus.

Muusikute tagasisidest jäi kõlama, et irregulaarse ja vahelduva taktimõõdu puhul on oluline kasutatavad dirigeerimisskeemid sõnaliselt kokku leppida ning nootidesse sisse märkida. Enamik muusikuid hindasid kiires tempos suuremates ühikutes juhatamise kontseptsiooni kõrgelt, sest nii on fraasitervik paremini tunnetatav ning pausitakte hõlpsam lugeda.

Muusikute tagasisidest nähtus, et nooremad muusikud kipuvad eelistama kõikide löökide välja juhatamist, samas kui kogenud muusikud eelistavad suuremates ühikutes juhatamist. Muusikud märkisid ka, et suurtes ühikutes juhatamisel on hea, kui žestid visuaalselt liiga väikseks ei jää, vastasel juhul ei pruugi selline juhatamine olla silmanurgast hõlpsasti jälgitav.

Tuginedes Stravinski „Dumbarton Oaks“ esimese osa dirigeerimistehnilisele analüüsile, enda kogemusele proovides ja kontserdil ning orkestrimuusikutega tehtud intervjuust saadud tagasisidele, pakun järgmised strateegiad mitme dirigeerimisskeemi võimalikkuse tingimustes dirigeerimisskeemi valikuks irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teoses:

- Vahelduva ja irregulaarse taktimõõdu puhul ei määra skeemivalikut üksnes taktiosade arv, vaid küsimus sellest, milline žest teeb mängijatele kõige selgemini tajutavaks takti sisemise raskusjaotuse ja liikumissuunad. Just irregulaarse taktimõõduga repertuaar näitab eriti selgelt, et dirigeerimisskeemi funktsioon ei ole taktimõõdu mehaaniline dubleerimine, vaid meetrumi olemuse muusikutele tajutavaks tegemine.
- Üldreeglina võib eeldada, et kõigi löökide väljajuhatamine suurendab arusaadavust, kuid käesolev uurimus näitab, et see eeldus ei pruugi kiires tempos paika pidada. Mõnikord osutub muusikutele selgemaks hoopis ebatraditsiooniline või redutseeritud skeem, mille järgi dirigent ei joonista taktimõõtu mehaaniliselt välja, vaid visualiseerib selle meetrumilise olemuse.
- Praktilisest vaatepunktist osutus sõltumata dirigeerimisskeemi valikust otstarbekaks irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teose puhul skeemiplaani eelnev selgitamine ja selle partiides fikseerimine.
- Juba partituuri õppimise faasis võiks arvestada esituskoosseisu kogemust: mida vähem kogenud muusikud, seda enam tuleks olla valmis proovides, vähemalt esialgu, kõikide löökide välja juhatamiseks.
- Kui dirigent valib dirigeerimisskeemi, kus on kõik löögid välja juhatatud, siis on irregulaarse ja vahelduva taktimõõduga teose puhul eriliselt oluline visuaalselt esimese löögi asukohta rõhutada.

Juhtumianalüüsid ei võimaldanud sõnastada universaalseid reegleid, vaid pigem näitasid, millised mõjurid osutuvad eri olukordades määravaks ning kuidas nendevaheline hierarhia võib muutuda. Uurimuse põhjal võib väita, et dirigeerimisskeemi valik ei seisne mitte valmis reegli rakendamises, vaid mõjurite hierarhia pidevas ümberhindamises. Sama teose, sama lõigu ja

isegi sama taktimõõdu puhul võivad erinevates tingimustes osutada põhjendatuks erinevad skeemid. Seetõttu ei tule dirigeerimisskeemi valikut mõista mitte üheainsa „õige lahenduse“ leidmisena, vaid põhjendatud valiku tegemisena võimalike lahenduste paljususe tingimustes.

Dirigendi professionaalsus ei avaldu seega tingimata oskuses valida „õige“ skeem, vaid võimes ära tunda, kas konkreetsetes olukorras on esmatähtis muusika struktuur, tempo, muusikute kogemus, solisti vajadused, ruumi akustika või mõni muu mõjur, ning milliste kvaliteetide aktiivsest kultiveerimisest tuleb parajasti teadlikult loobuda.

4.5. Tagasivaade

Mitme dirigeerimisskeemi kasutamise võimalikkuse tingimustes dirigeerimisskeemi valimiseks strateegiate otsimisel alustasin esimeses peatükis Alan J. Gummile tuginedes dirigendi ülesannete registri loomisest:

1. Koosmängu täpsuse tagamine
2. Muusikalise materjali väljenduskontseptsiooni veenev edasiandmine
3. Muusikute kunstiline inspireerimine
4. Visuaalne mikrojuhendamine
5. Orkestri kõläühtsuse saavutamine

Minu uurimus näitas, et dirigeerimisskeemi valikust sõltub palju koosmängu täpsuse tagamise, muusikalise materjali väljenduskontseptsiooni edasiandmise ja muusikute kunstilise inspireerimise ülesannete täitmisel. Kui dirigeerimisskeemi sooritamine on dirigendi parema käe ülesanne, siis visuaalse mikrojuhendamise ja orkestri kõläühtsuse saavutamise ülesanded kuuluvad pigem vasaku käe tehnika valdkonda.

Uurimus kinnitas mu hüpoteesi, et sooritustäpsuse ideaali ja fraasikujunduse ideaali pörkumisel tuleks tänapäeva dirigendil dirigeerimisskeemi valikul üldreeglina eelistada fraasikujunduse ideaali. Samas nähtus uurimusest, et eeltoodu sageli noorteorkestri puhul ei kehti.

Käesolev uurimus näitas samas sedagi, et orkestriartistide meisterlikkuse suhteline tase ja küsimus sellest, kas koosseis on kutseline või projektipõhine, võib olla oluline dirigeerimisskeemide valiku seisukohast (orkestrimuusikutele loomingulise vabaduse

võimaldamise ideaali põrkumisel dirigendi kunstilise kontseptsiooni täpse edasiandmise ideaaliga). Kuigi minu uurimus näitas, et kogenumad muusikud eelistavad suuremates ühikutes juhatamist, siis oli huvitav, et see pole siiski alati nii nagu tõestas minu kogemus Tallinna Kammerorkestri juhatamisel Kristjan Kõrveri teose „Sõnatute õhkamistega“ ettekandel.

Käesoleva töö ulatusse 21. sajandi kunstmuusika ei mahtunud, kuid arvan, et dirigeerimisskeemi valik sellistes tänapäevastes teostes, kus tajutav meetrum puudub, on huvipakkuv edasine uurimissuund. Samuti on huvitavaks edasiseks võimalikuks uurimissuunaks kaasaegse instrumentaalkontserdi dirigeerimiseks kasutatavate dirigeerimisskeemide valik. Käesoleva uurimuse pinnalt julgen oletada, et Mozarti klaverikontserdi juhatamiseks sobilik dirigeerimisskeemide pidev vaheldamine ei pruugi kaasaegse instrumentaalkontserdi juhatamiseks olla sobilik lähenemine. Loodan, et käesolev käsitus on inspiratsiooniks paljude järgnevate uurimuste kirjutamiseks, mis analüüsivad dirigeerimisskeemi valiku praktilist ja olulist küsimust.

Allikad

Noodid

Beethoven, Ludwig van. *Avamäng „Egmont“* op. 84 [partituur]. Leipzig, Saksamaa: Breitkopf & Härtel 1864.

Beethoven, Ludwig van. *Avamäng „Egmont“* op. 84 [partituur]. Kassel, Saksamaa: Bärenreiter-Verlag 2022.

Brahms, Johannes. *Schicksalslied*, op. 54 [partituur]. Leipzig, Saksamaa: Breitkopf & Härtel 1926–27.

Kõrver, Kristjan. *Sõnatute õhkamistega* [partituur]. Tallinn, Eesti: käsikiri 2025.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Klaverikontsert nr. 27 B-duur KV 595* [partituur]. Leipzig, Saksamaa: Breitkopf & Härtel 1879.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Klaverikontsert nr. 27 B-duur KV 595* [partituur]. Kassel, Saksamaa: Bärenreiter-Verlag 1988 (1960).

Stravinski, Igor. *Dumbarton Oaks* [partituur]. Mainz, Saksamaa: Schott Music GmbH & Co 1966 (1938).

Videosalvestised

Brabbins, Martyn, BBC Šoti sümfooniaorkester, BBC koor ja Inglise Rahvusooperi Koor 2019. Videoülesvõte Johannes Brahmsi „Saatuselaulu“ op. 54 esitusest kontserdil.
<https://www.youtube.com/watch?v=OnaztY56RzM>, vaadatud 20.03.2025.

Canellakis, Karina, Hollandi Raadio filharmooniaorkester ja koor 2020. Videoülesvõte Johannes Brahmsi „Saatuselaulu“ op. 54 esitusest kontserdil.
<https://www.youtube.com/watch?v=XFe2hbw1FRo>, vaadatud 21.03.2025.

Herreweghe, Philipp, Frankfurdi Raadio sümfooniaorkester ja koor Collegium Vocale Gent 2013. Videoülesvõte Johannes Brahmsi „Saatuselaulu“ op. 54 esitusest kontserdil.
https://www.youtube.com/watch?v=yC8CNpFu_7Q, vaadatud 21.03.2025.

Leaper, Adrian, Hispaania Raadio sümfooniaorkester ja koor 2011. Videoülevõtte Johannes Brahmsi „Saatuselaulu“ *op.* 54 esitusest kontserdil. https://www.youtube.com/watch?v=NFwg_sXPz3U, vaadatud 20.03.2025.

Mehta, Zubin, New Yorki Filharmoonikud 1991. Videoülevõtte Ludwig van Beethoveni avamängu „Egmont“ *op.* 84 esitusest kontserdil. <https://www.youtube.com/watch?v=1JgpsrQiewE>, vaadatud 10.11.2024.

Orozco-Estrada, Andrés, Frankfurdi Raadio Sümfooniaorkester 2020. Videoülevõtte Ludwig van Beethoveni avamängu „Egmont“ *op.* 84 esitusest kontserdil. <https://www.youtube.com/watch?v=9cD4IR7-Hd0>, vaadatud 11.11.2024.

Orozco-Estrada, Andrés, Frankfurdi Raadio sümfooniaorkester ja WDR raadiokoor 2022. Videoülevõtte Johannes Brahmsi „Saatuselaulu“ *op.* 54 esitusest kontserdil. <https://youtu.be/6jB3CFuSrOU?si=9hyKbNVnAdShl22O>, vaadatud 19.03.2025.

Ozawa, Seiji, Saito Kineni Orkester 1981. Videoülevõtte Ludwig van Beethoveni avamängu „Egmont“ *op.* 84 esitusest kontserdil. https://www.youtube.com/watch?v=AoAlouGwS_4, vaadatud 11.11.2024.

Intervjuud

Struktureeritud intervjuu (küsitlusankeet) orkestrimuusikutega 16.–30.06.2023 e-vormi teel.

Poolstruktureeritud intervjuu Sten Lassmanniga 17.06.2023 Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias.

Poolstruktureeritud intervjuu Arvo Volmeriga 12.12.2023 Rahvusooperis Estonia.

Kirjandus

Alumäe, Vladimir 1966. *Interpretatsioonist*. Tallinn: Eesti Raamat.

Barenboim, Daniel 1991. *A life in music*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Barber, Charles 2003. Conductors in Rehearsal. – *The Cambridge Companion to Conducting*. Toim. José Antonio Bowen, lk 17–27. Cambridge: Cambridge University Press.

Borgdorff, Henk 2013. Artistic Practices and Epistemic Things. – *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, lk 112–120. Leuven: Leuven University Press.

Bowen, José Antonio; Holden, Raymond 2003. The Central European tradition. – *The Cambridge Companion to Conducting*. Toim. José Antonio Bowen, lk 114–133. Cambridge: Cambridge University Press.

Caetani, Oleg 2016. Stravinsky as Pioneer of a New Conductor Style? – *Archiv für Musikwissenschaft* 73 nr 2, lk 82–90.

Davidson, Justin 2006. *Measure for measure*.

https://www.newyorker.com/magazine/2006/08/21/measure-for-measure-6?utm_source=,
vaadatud 12.08.2025.

Duffie, Bruce; Barenboim, Daniel 1985, 1993. *Conductor / Pianist Daniel Barenboim. Two Conversations with Bruce Duffie*. <http://www.bruceduffie.com/barenboim.html>, vaadatud 02.02.2024.

Faberman, Harold 2011. Training Conductors. – *The Cambridge Companion to Conducting*. Toim. José Antonio Bowen, lk 249–261. Cambridge: Cambridge University Press.

Fischer, Saale 2020. *Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses*. Doktoritöö, käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Gerts, Mihhail 2011. *Dirigendi kolm võimalikku mõtlemismudelit ansamblimängu toetamiseks orkestris*. Doktoritöö, käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Gerts, Mihhail 2018. Dirigendi mõtlemismudelid ansamblimängu toetamiseks orkestris. – *Res Musica* 10, lk 111–138.

Gumm, Alan J. 2012. Six Functions of Conducting: A New Foundation for Music Educators. *Music Educators Journal* Vol. 99, No.2, lk 43–49.

Green, Elizabeth A. H. 1981. *The Modern Conductor*. Third Edition. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Holden, Raymond 2003. The technique of conducting. – *The Cambridge Companion to Conducting*. Toim. José Antonio Bowen, lk 3–16. Cambridge: Cambridge University Press.

Musin, Ilja 2006. *Dirigendi žestide keel*. Moskva: Muusika. (И. А. Мусин 2006. *Язык дирижёрского жеста*. Москва: Музыка.)

O'Mahony, John 2002. *Calm after the storm*.

<https://www.theguardian.com/music/2002/sep/21/classicalmusicandopera.artsfeatures>,
vaadatud 02.01.2023.

Ormandy, Eugene 1981. *The Art of Conducting*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Phillips, Kenneth H. 1997. *Basic Techniques Of Conducting*. Oxford: University Press.

Poll, Mihkel 2016. *Pianisti tööprotsess kaasaja klaverikontsertide esitamisel Erkki-Sven Tüüri ja Helena Tulve teoste näitel*. Doktoritöö, käsikiri. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Prausnitz, Frederik 1983. *Score and Podium. A complete guide to conducting*. New York: W.W. Norton & Co., Inc.

Roelcke, Eckhard 2000. *Der Taktstock*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Scherchen, Hermann 1933. *Handbook of Conducting*. Trans. Michel Dimitri Calvocoressi. Oxford: University Press.

Service, Tom 2007. *The maestro*.
<https://www.theguardian.com/music/2007/aug/22/classicalmusicandopera.proms2007>,
vaadatud 13.08.2025.

Ting, Chao-Wen 2008. To Cut off or Not to Cut off, That is the Question. – *Journal of the Conductors Guild*. Toim. Peter S. Martin, lk 18–24. Virginia, USA: International Conductors Guild.

Wagner, Richard 1897. *On Conducting*. Tõlk. Edward Dannreuther. London: William Reeves.

Doktorikontsertide kavad

I Doktorikontsert

16. juunil 2023

kell 19.00

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Suur Saal

KAVA:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) – Klaverikontsert nr. 27 B-duur KV 595 (1791)

Allegro

Larghetto

Allegro

Igor Stravinski (1882–1971) – „Dumbarton Oaks“ (1937/1938)

Tempo giusto

Allegretto

Con moto

Wolfgang Amadeus Mozart – Sümfoonia nr. 33 B-duur KV 319 (1779; 1782 *Menuetto*)

Allegro assai

Andante

Menuetto

Allegro assai

KAASTEGEVAD: Orkester Helikunst, Sten Lassmann (klaver).

II Doktorikontsert

16. novembril 2023

kell 19.00

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Suur Saal

KAVA:

Carl Nielsen (1865–1931) – Süit keelpilliorkestrile *op.* 1 (1888)

Präludium

Intermezzo

Finale

Kurt Atterberg (1887–1974) – Süit viiulile, violale ja keelpillidele *op.* 19 (1917)

Prélude. Adagio

Pantomim. Moderato

Vision. Allegro moderato

Kurt Atterberg – Sümfoonia keelpillidele *op.* 53 (1953)

Con moto

Allegro molto

Tranquillo

Allegro molto e ritmico

KAASTEGEVAD: Tallinna Kammerorkester, Robert Traksmann (viiul), Mart Kuusma (viola).

III Doktorikontsert

21. novembril 2024

kell 18.00

Tallinna Muusika- ja Balletikooli Suur saal

KAVA:

Ludwig van Beethoven (1770–1827) – Avamäng „Egmont“ *op.* 84 (1810)

Sostenuto ma non troppo – Allegro – Allegro con brio

Johannes Brahms (1833–1897) – „Schicksalslied“ („Saatuselaul“) *op.* 54 (1871)

Langsam und sehnsuchtsvoll – Allegro – Adagio

Ludwig van Beethoven – Sümfoonia nr. 1 C-duur *op.* 21 (1800)

Adagio molto – Allegro con brio

Andante cantabile con moto

Menuetto. Allegro molto e vivace

Finale. Adagio – Allegro molto e vivace

KAASTEGEVAD: Tallinna Muusika- ja Balletikooli sümfooniaorkester ja segakoor, koormeister Janne Fridolin.

IV Doktorikontsert

3. mail 2025

kell 19.00

Eesti Raadio Esimene Stuudio, ERR Uudistemaja

KAVA:

Marianna Liik (s. 1992) – „Unfolding“ klaverile ja kammerorkesterile (2025)

Kristjan Kõrver (s. 1976) – „Sõnatute õhkamistega“ kammerorkestrile (2025)

Lauri Jõelett (s. 1974) – Kontsert tšellole ja kammerorkestrile (2024—2025)

I Preludium

II Andante

III Interludium

IV Adagio

V Postludium

Lepo Sumera (1950–2000) – „Symphōnē“ kammerorkestrile (1998)

KAASTEGEVAD: Tallinna Kammerorkester, Marcel Johannes Kits (tšello), Tähe-Lee Liiv (klaver).

The Summary

Choosing a Conducting Pattern Amid a Plurality of Possible Patterns

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (music).

Introduction

This thesis constitutes the written component of a practice-based doctoral project investigating the choice of conducting patterns in orchestral conducting. The study focuses primarily on works that can be conducted using more than one viable pattern, especially where different interpretative priorities support different choices. The study also addresses situations in which the plurality of possible conducting patterns does not arise from conflicting artistic values alone, but from other factors such as the presence of a soloist or alternating and irregular time signatures.

The central research question is: how should a conductor choose a conducting pattern when several patterns are both possible and musically justified?

In the second chapter of my doctoral thesis, I provided an overview of the history of the conducting profession and technique, as well as some of the most important theoretical positions on conducting. I then compiled a register of the conductor's tasks and, drawing on both my own artistic experience and the conducting literature, identified four typical situations in which a conductor must choose between several possible conducting patterns. The aim of the analytical part of the thesis was to develop strategies for choosing a conducting pattern in these situations.

Because the selection of a conducting pattern under conditions of multiple viable options has not been systematically addressed in the conducting literature, the study draws more broadly on writings on conducting technique. An important part of the theoretical background of this work was formed by Raymond Holden's article "The Technique of Conducting," Elizabeth A. H. Green's book "The Modern Conductor," and Ilja Musin's monograph "The Language of Conducting Gestures." Alan J. Gumm's article "Six Functions of Conducting" was a great help in mapping the conductor's tasks.

The primary source materials included my reflective diary, the scores of the analysed works, and video recordings available on YouTube.

The methodology combines self-reflexive analysis, case study, comparative video analysis, and structured as well as semi-structured interviews. Particularly important were the video analyses, which made it possible to compare the conducting decisions of established conductors, and the interviews with orchestral musicians who had performed under my direction.

Based on the cases analysed in Chapter 3, I proposed strategies for selecting a conducting pattern in the typical situations presented in Chapter 2.

The typical situations highlighted in Chapter 2 and my initial solutions for resolving them prior to the analysis were as follows:

1. One conducting pattern may best support ensemble precision, while another may be more suitable for shaping phrasing.

My initial solution: if the tempo of the music is very slow (less than 40 beats per minute), the beats should be divided, e.g., instead of *alla breve*, conduct in four. However, if the tempo is faster than 40 beats per minute, it would be better to refrain from dividing the beats.

2. One conducting pattern is necessary to convey the conductor's artistic concept, but to allow the musicians creative freedom for the sake of the artistic “energetic charge” of the performance, a second conducting pattern is required.

My initial solution: if possible, prefer conducting in larger units, i.e., prefer the task of artistic leadership to the task of micromanaging ensemble playing.

3. Multiple viable conducting patterns when performing a work with a soloist.

My initial solution: when conducting a work with a soloist, use conducting patterns flexibly and as needed, alternating between conducting in larger and smaller units depending on the situation.

4. The multiplicity of possible conducting patterns in conditions of alternating and irregular time signatures.

My initial solution: in the case of irregular and alternating time signatures in fast-paced music, try to avoid conducting every beat. Try to focus on visualizing the structure of the measure to make it easier for the musicians to orient themselves.

Next, I will summarize the case studies conducted in Chapter 3 and propose strategies for choosing a conducting pattern in the situations described above.

Technical precision vs phrasing

As an example of the conflict between a conducting pattern suitable for ensuring performance accuracy and quality and one suitable for phrasing, I chose the beginning of the *Allegro* section of Johannes Brahms's "Schicksalslied" op. 54. I chose Brahms's "Schicksalslied" as a case study of the tension between a pattern that supports ensemble precision and one that supports phrasing, because the *Allegro* section makes a compelling case both for conducting in three (the violins start on the second beat) and for conducting in one (melody lines consisting of "metabars").

I analysed decisions about the conducting pattern while studying the score. I also analysed my experience from the rehearsal process and performance with the MUBA Symphony Orchestra and Choir (youth ensembles). The analysis supported my hypothesis that in a very slow tempo, it is better to give all the beats instead of conducting in one. The stormy and agitated character of the *Allegro* section is difficult to achieve with conducting in one, but on the other hand, conducting in one is essential for achieving longer phrases.

My experience suggested that conducting all three beats at this tempo did not improve ensemble accuracy; on the contrary, frequent fast gestures could become distracting. I also noted that in working with a youth orchestra, it is important for the conductor to be ready to conduct in both three and one, as conducting in one might be confusing at first for young musicians.

The second part of the analysis of Brahms's "Schicksalslied" consisted of a video analysis, in which I observed the conducting patterns used by five conductors (Martyn Brabbins, Philipp Herreweghe, Karina Canellakis, Andrés Orozco-Estrada, Adrian Leaper) at the beginning of the *Allegro* section.

The video analysis revealed that some conductors stopped their hands before the *Allegro* section, while others did not. This greatly influenced the dramatic connection between the slow section and the *Allegro* section. Two conductors gave a full three-beat pattern for the upbeat,

one gave one beat of the three-beat pattern, and two gave the upbeat for the *Allegro* in one. Among the performances examined, Adrian Leaper's solution (giving the *Allegro* section an upbeat in one without stopping hands) appeared the most conceptually coherent.

However, none of the performances I observed appeared fully convincing in terms of both ensemble precision and artistic coherence.

Based on a technical analysis of Brahms's "Schicksalslied", I propose the following strategies to overcome the conflict between conducting patterns that respectively ensure performance accuracy and quality and those that are suitable for phrasing:

- Do not overestimate the positive effect of conducting every beat on performance accuracy and quality. Give preference to conducting in larger units and trust the orchestral musicians' ability to regulate themselves to achieve ensemble accuracy.
- In any case, focus the conducting pattern on making the first beat of the bar as easy to follow visually as possible.
- Consider that it is difficult to conduct music with an intense character at a tempo of 40–60 beats (bars) per minute in one. In such a situation, the conductor must choose whether to prioritize the intensity of the music (conducting all the beats) or large phrasing (conducting in one).
- When preparing to work with a youth orchestra, be prepared to conduct both in three and in one. Conducting in one may be unfamiliar to a youth orchestra, so it may be necessary to explain this concept to them.

Allowing orchestral musicians creative freedom vs completely centralised control

I chose Ludwig van Beethoven's overture "Egmont" to analyse multiplicity of possible conducting patterns, where one conducting pattern allows the conductor to establish his own interpretation more precisely, and another conducting pattern allows musicians artistic freedom. I proceeded from the assumption that both objectives must be pursued simultaneously – the conductor must convey his interpretation to the musicians, but at the same time, for the performance to be artistically convincing, it is necessary to leave the orchestral musicians with a perceptible freedom and responsibility to contribute.

In Beethoven's overture "Egmont," it is necessary to choose a conducting pattern in three places: in bars 1–24 (*Sostenuto ma non troppo*), either in six or in three; from bar 25 (*Allegro*) onwards, either in three or in one; from bar 287 (*Allegro con brio*) either in four or in two.

I analysed how, while studying the score, I made decisions about the conducting pattern for the above-mentioned passages, as well as my experience from the rehearsal process and performance with the MUBA Symphony Orchestra. The analysis supported my hypothesis that, whenever possible, conducting in larger units should be preferred, i.e., artistic leadership should be preferred to micromanagement.

However, my experience in rehearsals and concerts with the MUBA Symphony Orchestra confirmed that conducting a slow 3/2 metre in three is not effective with a youth orchestra. With a youth orchestra, the best results are achieved when conducting a slow 3/2 time signature in six. It can therefore be concluded that when working with a youth orchestra, a somewhat more conservative approach should be taken (at least in relatively slow tempi) to allowing orchestra musicians creative freedom.

In the case of the *Allegro con brio* section, an approach in which I conducted in four during the first rehearsals and then in two in the subsequent rehearsals proved successful. Through this method, I achieved the quality of ensemble playing in the first stage and the realization of my artistic concept in the next.

I also conducted a video analysis to compare the possible conducting techniques used in Beethoven's overture "Egmont," comparing the conducting techniques chosen by three well-known conductors (Zubin Mehta, Andrés Orozco-Estrada, and Seiji Ozawa) at the beginning of the piece, the transition to the *Allegro* section, and the transition to the *Allegro con brio* section.

The video analysis showed that the conductors conduct the opening section in both six and in three. Thanks to conducting in three, Andrés Orozco-Estrada achieved the most natural and artistically convincing result in the opening section. Zubin Mehta's decision to conduct the *Allegro* section in three resulted in a rather stifled interpretation, which was academically correct but a bit heavy. The other conductors' decision to conduct the *Allegro* section in one yielded a much more dramatic result. Seiji Ozawa's decision to mark the beginning of the *Allegro con brio* section with conducting in four gave the rhythmic texture a sparkling

precision, which is why I found that conducting the *Allegro con brio* section in four—as long as the dynamics are pianissimo—well justified.

Based on analysing Beethoven's overture "Egmont", I propose the following strategies for choosing a conducting pattern in a situation where one conducting pattern allows the conductor to establish his own artistic interpretation more precisely and another conducting pattern allows the musicians artistic freedom:

- As a rule, to achieve an artistically convincing result, a fast tempo in $\frac{3}{4}$ time should be conducted in one and a $\frac{4}{4}$ bar in two.
- Slow $\frac{3}{2}$ time signatures should be conducted in three if the orchestra is of a high professional standard. In the case of a youth orchestra, conducting in six should be preferred.
- In fast $\frac{4}{4}$ time at the beginning of a passage, a four-beat pattern can be used to ensure rhythmic accuracy, and then smoothly transition to conducting in two. When performed skilfully, this approach yields very good results.

Choice of conducting pattern when performing works with a soloist

I chose the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Piano Concerto No. 27 in B flat major, KV 595, to analyse the choice of conducting pattern in a work with a soloist. The work was well suited for research because it can be conducted consistently in both four and two. I was mainly interested in whether and how the soloist's participation affects which conducting pattern is optimal.

After analysing the score and recordings, I decided to conduct in two as a rule, but in certain places where the orchestra must start on the second beat with sixteenth notes, for example, I chose to conduct in four. I also experimented with a quasi “split two” pattern, that is, a four-beat pattern in which the second and fourth beats remain passive.

During the first rehearsals with the project-based orchestra Helikunst, I discovered that due to the musicians' varying level of preparation, I was unable to achieve the desired response with my conducting techniques. Through experimentation, I determined that changing the conducting patterns would not solve this type of problem.

In subsequent rehearsals, the musicians' preparation became more uniform (thanks in part to the concertmaster re-joining the orchestra) and I gained a better understanding of the

effectiveness of the chosen conducting patterns. It became clear that in places where the soloist plays sixteenth notes, it is also necessary to conduct in four, because otherwise the wind instruments playing dotted rhythms would fall behind. During rehearsals and concerts, I learned that when accompanying a soloist, it is necessary to change the conducting patterns as needed on the go.

Feedback from the orchestral musicians suggested that flexible, need-based changes of conducting pattern can be a highly effective tool in instrumental concerto performance. Feedback from the soloist also confirmed that changing the conducting patterns as needed ensured the necessary flexibility in tempo, which allowed him to better fulfil his role as a soloist. This flexible approach does not fully align with some more traditional views of concerto conducting. Nevertheless, my findings suggest that responsiveness to the practical needs of the musicians may, in certain contexts, yield the strongest artistic and ensemble results.

Based on an analysis of the conducting of the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 27, my own experience in rehearsals and concerts, and feedback from interviews with orchestra musicians and soloists, I proposed the following strategies for choosing a conducting pattern for a work with a soloist:

- If the soloist's part has faster passages, it is advisable to conduct all the beats to prevent the orchestra from falling behind.
- It is appropriate to change the conducting pattern according to changes in the musical material and the situation on stage. This approach yields good results in terms of both ensemble playing and phrasing, and when skilfully executed, it can also win the favour of the orchestral musicians.
- Problems arising from the different levels of the members of a project-based orchestra cannot be solved by changing the conducting pattern, and therefore it is not reasonable to experiment with conducting patterns before the orchestra has achieved the minimum necessary level of uniformity.

Choosing a conducting pattern in conditions of alternating and irregular time signatures

To analyse the problem of choosing conducting patterns in a work with irregular and alternating time signatures, I chose the first movement of Igor Stravinsky's *Dumbarton Oaks*. "Dumbarton Oaks" is an excellent example of a work with irregular and alternating time signatures, in which several equally viable conducting patterns can be identified.

I analysed the process of arriving at the choice of conducting patterns during the score study phase. I took as my starting point my previous experience of conducting Stravinsky's "The Soldier's Tale": conducting at the smallest common metric level is not necessarily the most effective solution, but when choosing a conducting pattern, it is advisable to find a pattern that is easy for musicians to follow, i.e., to visually schematize music with an irregular structure. While working with the score of *Dumbarton Oaks*, I found that not all the composer's recommendations for the conducting pattern were necessarily justified. I worked through the draft of the conducting pattern in detail, preferring to conduct in larger units whenever possible.

During rehearsals and the concert, it became clear that my approach was well justified. In some passages, however, I decided to conduct all the beats instead of conducting in one, to facilitate the wind instruments' entries. The artistic result was significantly improved by smoothly transitioning from conducting in 6/8 time at the end of the first part to conducting in 3/8 time, so that the musicians' sense of meter would be preserved when conducting in two in the following section in 6/8 time.

The musicians' feedback emphasised that in the case of irregular and alternating time signatures, it is important to agree on the conducting patterns to be used and to mark them in the parts. Most musicians responded positively to the concept of conducting in larger units at a fast tempo, as this makes the phrase more perceptible and the pauses easier to count.

The musicians' feedback showed that younger musicians tend to prefer conducting every beat, while experienced musicians prefer conducting in larger units. The musicians also noted that when conducting in large units, it is good if the beat is not too small visually, otherwise such conducting may be hard to follow.

Based on a technical analysis of the conducting of the first movement of Stravinsky's "Dumbarton Oaks," my own experience in rehearsals and concerts, and feedback from interviews with orchestra musicians, I propose the following strategies for choosing a conducting pattern in a work with irregular and alternating time signatures, when multiple patterns are viable:

- Regardless of the choice of conducting pattern, in the case of a work with irregular and alternating time signatures, the plan for the patterns must be explained to the musicians and they must be asked to enter it into their parts.

- Already in the score study phase, consider the experience level of the performers: the less experienced the musicians, the more likely it is that conducting all beats should be preferred.
- In the case of irregular and alternating time signatures, it is particularly important to visually emphasise the location of the first beat if the conductor chooses a conducting pattern where all the beats are conducted.

Conclusion

To develop strategies for selecting among multiple possible conducting patterns, I began by compiling a task-based framework for the conductor, drawing on Alan J. Gumm's model:

- 1) Ensuring the technical precision of ensemble playing
- 2) Convincingly conveying the expressive concept of the musical material
- 3) Artistically inspiring the musicians
- 4) Visual micro-conducting
- 5) Achieving orchestral sonic unity

The study shows that the choice of conducting pattern has a substantial impact on several core conducting tasks. These include ensuring ensemble precision, conveying the expressive concept of the musical material, and artistically inspiring the musicians. While the execution of the conducting pattern is the task of the conductor's right hand, the tasks of visual micro-guidance and achieving orchestral sonic unity belong more to the domain of left-hand technique.

The findings suggest that when ensemble precision and phrasing call for different conducting patterns, priority should generally be given to phrasing, provided that the first beat remains visually clear and ensemble stability is not compromised.

This study also showed that the relative level of mastery of the orchestral musicians and the question of whether the ensemble is professional or project-based can be important in terms of the choice of conducting patterns (when the ideal of allowing orchestra musicians creative freedom clashes with the ideal of accurately conveying the conductor's artistic concept). Although the findings generally indicate that more experienced musicians prefer conducting in larger units, this preference is not universal, as my experience conducting the Tallinn Chamber

Orchestra in a performance of Kristjan Kõrver's work "With Wordless Sighs" ("Sõnatute õhkamistega") proved.

This doctoral thesis is original both in terms of its research subject and its methodology. First, the process of selecting a conducting pattern in situations where several alternative patterns are possible has not previously been examined in depth in the scholarly literature. Second, the study employs comparative video analysis as a central research method. Although this method has proved highly effective for examining conducting technique, it has not so far been widely used in conducting research. The dissertation therefore makes an original contribution by addressing an underexplored artistic and technical problem through a methodological approach that remains relatively uncommon in the field.

The scope of this research did not cover 21st-century art music, but I believe that the choice of conducting patterns in contemporary works—where there is no perceptible meter—is an interesting area for further research. Another interesting possible area of further research is the choice of conducting patterns used in contemporary instrumental concertos. The study also suggests that the flexible alternation of conducting patterns that may be effective in Mozart piano concertos cannot automatically be transferred to contemporary instrumental concertos. It is hoped that the present study will stimulate further research into the practical and artistically significant issue of conducting-pattern selection.