

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

koolimuusika õppekava

Andre Maaker

**IMPROVISEERIMISOSKUSE ARENDAMISEKS KASUTATAVAD
MEETODID EESTI KESK- JA KÕRGEMA ASTME MUUSIKAKOOLIDE
RÜTMIMUUSIKA KITARRIÕPPES**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Kadri Steinbach, MA

Kaitsmisele lubatud.....

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. RÜTMIMUUSIKA MÕISTEST JA ÕPETAMISEST	6
1.1. Rütmimuusika	6
1.2. Rütmimuusika õpetamisest	6
1.2.1. Rütmimuusika õpetamine Eestis	9
1.2.2. Õppematerjalid	10
1.3. Rütmimuusika pedagoogika uurimisseis	11
2. MEETODID JA ÕPPEMATERJALID RÜTMIMUUSIKA KITARRI ÕPETAMISEL	13
2.1 Kitarri spetsiifika	15
3. UURIMUSTÖÖ MEETODI KIRJELDUS	20
3.1 Valimi kirjeldus	20
3.2 Andmete kogumise protseduur	20
4. UURIMUSTÖÖ TULEMUSED JA JÄRELDUSED	22
KOKKUVÕTE	29
KASUTATUD ALLIKAD	31
LISAD	34
Lisa 1 Õppejõudude poolt antud õppematerjalide loend	34
Lisa 2 Intervjuu küsimused	36
SUMMARY	37

SISSEJUHATUS

Minu lõputöö uurib kitarriõppe valdkonda rütmimuusika erialal Eesti kesk- ja kõrgastme muusikakoolides. Nendeks koolideks on G. Otsa nimeline Tallinna Muusikakool, H. Elleri nimeline Tartu Muusikakool, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ning Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia (TÜVKA). Antud teemat ajendas mind uurima kolmeaastane töökogemus TÜVKA-s, kus õpetades olen hakanud otsima ja katsetama meetodeid, mis aitaksid tudengitel luua tugevat baasi kitarril improviseerimisel ja oma helikeele leidmisel, seda eriti jazzmuusika stiilis.

Improviseerimisoskus on erinevates rütmimuusika õpetamisvaldkonda kuuluvates muusikastiilides (pop, jazz, *blues*, *rock*, kantri, soul jt.) väga olulisel kohal. Proportsionaalselt suurima improviseeritud esituse osakaaluga neist on jazzmuusika ja just selle stiili õpetamisel tekkivatele küsimustele ja väljakutsetele keskendun käesolevas töös. Heal tasemel improviseerimine nõuab muusikult väga head ettevalmistust oma instrumendi valdamisel, muusikateooria (harmoonia, helilaadid, intervallid, kolmkõlad jne) tundmist ning rütmika omaksvõetud tunnetust.

Muusikateadlased E. Feldman ja A. Contzius (2011) märgivad improviseerimisoskust, kui olulist tahku mistahes muusiku oskuspaletis. Nad näitavad ka improviseerimise sarnasust kõnega ning toovad välja seoseid tähestiku ja heliredelite, sõnade ja muusikaliste motiivide ning kõne lausete ja muusikaliste fraaside vahel.

Jazzmuusik W. Marsalis (2008) toob välja ka improviseerimisoskuse olulisuse elus laiemalt, olgu selleks siis hakkama saamine söögitegemisel või isikliku elu kriiside lahendamisel. Samuti nimetab ta olulise faktorina õpilaste eneseväljendusoskust ja julgust enda tunnete ja mõtete avaldamisel läbi improvisatsiooni.

Kitarri kaela valdamisel on äärmiselt oluline helilaadide ja tema astmetest moodustatavate struktuuride (intervallid, kolmkõlad, septakordid, kvartakordid ja kõikide nende pöörded) tundmine kogu kaela ulatuses ning oskus ja võime liikuda sujuvalt ühest helilaadist teise, katkestamata sealjuures muusikalise idee kulgu ning voolavust. Algaja improviseerija on nagu kinniseotud silmadega ettevaatlikult ja juhuslikult liikuv inimene, muusika esitus on kaootiline ja ebaveenev ning muusikat hakkab dikteerima juhuslikult “sõrme alla” sattuv noot. (Paulus, 1996)

Käesoleva töö **eesmärk** on analüüsida Eesti kesk- ja kõrgkoolide rütmimuusika kitarri erialal kasutatavaid meetodeid improvisatsioonioskuse arendamisel.

Töö probleem on sõnastatud küsimusena: milliseid meetodeid kasutavad Eesti kesk- ja kõrgkoolide rütmimuusika kitarri õpetajad improvisatsioonioskuse arendamiseks?

Probleemi täpsustavad **uurimisküsimused** on:

- 1) milliste meetoditega õpetatakse improvisatsiooni kitarril,
- 2) millises mahus tutvutakse kolmkõladega,
- 3) kuidas õpitakse sõrmestusi ehk “kaelamustreid”,
- 4) kui palju pööratakse tähelepanu mängimisele ühel keelel,
- 5) millist visuaalset keelt kasutatakse õpetamisel?

Töö **esimene peatükk** sisaldab ülevaadet rütmimuusikast, selle ajaloost, õpetamismeetoditest, õppekirjandusest ja õpetamise uurimisseisust. Peatükk selgitab mind huvitavate uurimisküsimuste konteksti ja sisu.

Teine peatükk puudutab jazzkitarri õppematerjali, selgitab kitarri spetsiifikat ja selgitab loogikat, kuidas ma ühe või teise uurimisküsimuse juurde jõudsin.

Kolmas peatükk kirjeldab meetodit, kuidas ma koolides toimuvat uurisin ja sealhulgas annab ülevaate valimist.

Neljandas peatükis teen ülevaate koolide õppejõudude intervjuudest, analüüsin saadud vastused ja lisan enda järeldused.

Soovin eriliselt tänada enda kitarriõpetajat Tiit Paulust, kelle laotud vundament on võimaldanud edasise muusikalise teekonna rõõmuga vastu võtta ja muusikuid, kes seda vundamenti kitarrimängus on aidanud tugevdada - Ain Agan, Mart Soo ja Oleg Pissarenko.

Täna ka töö juhendajat Kadri Steinbachi julgustamise eest.

1. RÜTMIMUUSIKA MÕISTEST JA ÕPETAMISEST

Käesolevas peatükis annan ülevaate rütmimuusikast ja kitarriõppest selle kontekstis. Sealhulgas käsitlen lähemalt rütmimuusikat Eestis ja vaatlen rütmimuusika õpetamise senist uurimist.

1.1. Rütmimuusika

Sõnaga “rütmimuusika” tähistatakse peamiselt õpetamise valdkonda, kuhu kuuluvad 20. sajandil tekkinud populaarsed muusikastiilid, mille õppimisel on suur osakaal materjali kuuldelisel omandamisel ja improvisatsioonil, erinedes seega klassikalisest Euroopa akadeemilisest õpetamismudelist, mille keskmes on noodistatud materjali võimalikult täpne esitama õppimine, jättes seega esitaja enda loovuse tahaplaanile. (Sillamaa, 2014)

“Rütmimuusika termin võeti kasutusele XX sajandi teisel poolel Taanis, et tähistada kõiki neid omaaegseid muusikastiile, mille õpetamist pidasid muusikaakadeemiad ja muud haridusinstitutionid toona pigem sobimatuks. Sinna alla loetakse reeglina jazz, blues, pop- ja rockmuusika stiilid, aga sageli ka nn maailmamuusika või isegi estraadi-, ajaviite- ja lavamuusika. Kõikide nende nähtuste ühiseks tunnuseks oli paiknemine väljaspool traditsioonilise akadeemilise muusika(hariduse) valdkonda.” (Sillamaa, 2013)

1.2. Rütmimuusika õpetamisest

Rütmimuusika nimetuse alla kuuluvatest stiilidest on kahtlemata kõige terviklikuma ja mahukama õppemeetodite käsitlemisega jazzmuusika.

Seda on süsteemselt õpetatud eelmise sajandi keskpaigast – teerajajateks olid Lenox School of Jazz 1950ndatel, Tantsuorkestritele aranzheerimise õppekava Texase Ülikooli juures aastast 1946 ja samal ajal sai alguse ka jazzihariduse olulisim keskus - Berklee muusikakool Bostonis. (Rodriguez, 2012)

Jazzmuusika on oma ligi 100 aastase ajaloo jooksul teinud läbi suure arengu teoreetilise baasi loomisel ja ühtlustamisel. Kui algselt arendas jazzmuusik välja enda unikaalse kõla ja fraasiehituse ning teooria püüdis seda hiljem analüüsida ja põhjendada, siis praegusel ajal on kirjutatud hulgaliselt meetodeid jazzi helikeele süstemaatiliseks omandamiseks.

Siiski ei moodusta need omavahel ühtset terviklikku pedagoogilist süsteemi, puudub ühtne metodoloogia, mis kirjeldaks samm sammult jazzmuusikuks saamist, sest jätkuvalt on peamine eesmärk, kuhu püüeldakse, muusiku enda loovus ning eneseväljendus. Seega on õpingute lõpptulemuses omajagu “lahtist” ja mõõdetamatut. Ka õpikud rõhutavad üldjuhul seda, et antud stiili õppimisel ja omandamisel on äärmiselt suur osakaal muusika kuulamisel ja kuuldelisel jäljendamisel, mis jätab õpikud alati sekundaarsesse, toetavasse rolli ja peamine on muusiku isiklik kuulamiskogemus ning enese loominguline väljendamine.

Et saada heaks jazzmuusikuks, peab olema talenti, inspiratsiooni ja ettekujutust. Peab olema pühendumust ja armastust improvisatsiooni kui hetkereaktsioone nõudva loova kunsti vastu ning palju TUNNET. Kaks olulist komponenti on enda instrumendi valdamine ja muusikalise materjali valdamine, mis peavad käima käsikäes. Saamaks improviseerimisel ideid “lendama” on vaja oskusi ja valmisolekut mängida seda, mida kuuldakse ja ette kujutatakse. Tuleb omada sõrmede all lõputult noodikombinatsioone ja teada, mis need on, kuidas need kõlavad ja kuidas neid kasutada, nii et see muutuks automaatseks. “Tehnikast saab muusikalise idee teener. Intellekt ja emotsioon töötavad käsikäes nii kõrgel tasemel, et nad on teineteisest lahutamatud. Loovus ja inspiratsioon valitsevad.” (Finnerty, 2006)

Oluline on mõista, et jazzi õppimine tugineb suures plaanis kolmele olulisele faktorile, mis on toodud alljärgnevalt:

1. **Teooria tundmine** – harmoonia, akordide ja laadide vastavuse tundmine, intervallid jne. See moodustab olulise ühissõnavara aluse kõikidele jazzmuusikutele. Harmoonia ja laadide valdamine annab muusikule kontrolli kõlavärvide üle, võimaldab muusikas luua arenguid, pinge ja lahenduse vastandusi. Siia kuulub ka näiteks rütmika valdamine, polürütmika ehk mitme erineva meetrumi samaaegse esinemise tajumine ning teoreetiline mõistmine.
2. **Kuuldeline orienteerumine** – jazzmuusik peab omama harjumust muusika pidevaks kuuldeliseks analüüsiks. Colwell ja Hewitt (2011, lk.4) toovad välja, et paljud instrumendiõpetajad ei kuluta õpetades piisavalt aega kõrva järgi mängimiseks ning seeläbi jäävad loomata olulised sidemed kõrva ja käe (ingl *ear-to-hand*) koostöö välja kujundamiseks, mis on oluline oskus improviseerimisel.
3. **Instrumendi valdamine** – omandatud teoreetilist baasi ja kuuldelist ettekujutust tuleb osata esitada ka oma instrumendil. Teooria ja praktika võivad olla üksteisele vaheldumisi teenäitajad – mõnikord omandatakse esmalt teoreetiline osa ja seejärel harjutatakse pillil antud materjali, kuid tihti leitakse pillil mängides huvitavaid kõlasid ja teoreetiline analüüs toimub hiljem, eesmärgiga leitud kõlade analüüsimiseks, et neid hiljem vajadusel taastoota. Tüüpilised on näiteks helilaadide sekventsilised harjutused ja akordinootide arpedžeerimised.

Olulisteks üksikkomponentideks rütmimuusika õpetamisel on rütm, improviseerimine, koosmäng, repertuaari omandamine kuulamise kaudu, soolode transkribeerimine, omalooming. Zwick (1987) toob oma jazzimproviseerimise õppematerjale käsitlevas töös välja improviseerimise õpetamisel esinevad peamised alateemad: improviseerimise ajalugu, eeltingimused improviseerimise õppeks, jazzimproviseerimise põhialused, kõrvatreening, jazzi stiil, analüüs, jazzmuusika vorm ja struktuur, meloodiline improviseerimine, improviseerimise mustrid, akordijärgnevused, rütmisektsioon, asendusakordid, soolode transkribeerimine, improviseerimine jazzmuusikasse, skaalad improviseerimiseks, mitteharmoonilised noodid, *blues*.

Uurides tudengite arenemist jazzimprovisatsiooni õppides, leidis May (2003), et peamiseks eelduseks instrumentaaljazzi improvisatsioonis arenemiseks on õpilaste enesehindamisoskus ja teisel kohal on eeldus kõrva järgi kuuldu imiteerida.

Kuulmispõhisuse ja improvisatsiooni olulist tõstab esile ka Sillamaa:

“Rütmimuusikateooria omandamisel on kaheks põhiliseks kriteeriumiks kuulmispõhisus ja oskus õpitut rakendada kas improviseerimisel või muusika loomisel” (2014).

1.2.1. Rütmimuusika õpetamine Eestis

Täna päeval on mõiste “rütmimuusika” Eesti haridusmaastikul üldkasutatav. Varem on sarnase tähendusega mõistetena kasutusel olnud ka “levimuusika”, “pop/jazz-muusika”, “estraadimuusika”, “kerge muusika”, kuid arvestades ka meie koolisüsteemi üha suuremat avatust ja kaasatust rahvusvahelisse muusikaellu, on “rütmimuusika” kasutamine otstarbekas ja üheselt mõistetav ka Eestist väljaspool, peamiselt suhtluses meie lähimate ja olulisemate naabritega Põhjamaades. (Sillamaa, 2013)

Kõrgtasemel õpetatakse rütmimuusikat Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, kus aastal 2001 avati vastav suund koolimuusika osakonnas ja aastast 2004 tegutseb eraldiseisev rütmimuusika osakond. Viljandis on kitarri õpetatud juba üle kahekümne aasta. Algselt kandis vastav eriala levimuusika-, hiljem pop/jazz eriala nimetust. Praegu on kasutusel “rütmimuusika” termin.

Keskastme koolidest on vastav õppesuund avatud H. Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis ja G. Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis. Neist viimane on oma pika õpetamistraditsiooni tõttu kahtlemata andnud märkimisväärse panuse selle valdkonna haridusse. Otsa-koolis avati toona levimuusika nime kandev osakond juba 1977. aastal.

Samuti on 1990ndate lõpust rütmimuusika stiile õpetatud algastme muusikakoolides üle Eesti. Õpetamise tase on aga piirkonniti väga erinev, mis viitab tervikliku haridussüsteemi puudumisele ning õppetöö edukus ja jätkusuutlikkus sõltub pigem üksikute õpetajate aktiivsusest ja

entusiasmist kohalikul tasandil õpetust korraldada. Häid tulemusi rütmimuusika õpetamisel on näidanud näiteks muusikakoolid Viljandis, Pärnus, Kuressaares, Saue ja Sillamäel. (Eesti Rütmimuusika Hariduse Liidu koduleht 2018)

1.2.2. Õppematerjalid

Õppematerjale rütmimuusika õpetamisel saab liigitada alljärgnevalt:

1. Jazzteooria – nendes käsitletakse helilaade, akorde, järgnevusi. Siia alla kuuluvad harmooniaõpikud, mis käsitlevad detailselt akordide ehitamist, ühendamist. Näiteks D. Terefenko “*Jazz Theory. From Basic to Advanced Study*”, M. Levine “*The Jazz Theory Book*”.
2. Improvisatsioon – peamine fookus nendes õpikutes on teoreetilise materjali toomisel loomingulisesse toimimisse. Käsitletakse näiteks fraasi ehitamise küsimusi. Näiteks H. Crooki “*How to Improvise. An Approach to Practicing Improvisation*” ja “*Ready, Aim, Improvise! Exploring the Basics of Jazz Improvisation.*” Ajalooliselt olulised on B. Bower õpikud 1950ndatest, pisut hilisemad J. Mehegani ning ka J. Cokeri improvisaatiooniõpikud 1960-70ndatest. Nagu kirjutavad Witmer ja Robbins (1988), siis kuuekümnendate lõpul hakkas jazzpedagoogiliste materjalide hulk kasvama, mis rõhutasid nõ fraasimustrite meisterlikkuse omandamise tähtsust ning olulisemad autorid kuni tänase päevani on Jamey Aebersold ja David Baker.
3. Harjutused – (ingl “*patterns*”, “*licks*”) siia kuuluvad nn etüüdiraamatud, milles on välja kirjutatud harjutusi jazzikeele omandamiseks ja lihas- ning kuuldemällu harjutamiseks. Sellist tüüpi raamatud moodustavad ka jazzõpetuse vanima kihistuse, näiteks E. Winni 1924. aastal ilmunud “*How to Play Breaks and Endings.*”
4. Kõrvatreening – õpikud pakuvad harjutusi intervallide, fraaside ja akordijärgnevuste kuuldeliseks äratundmiseks. Just improviseerivale muusikule mõeldud näiteks A. Doneliani kaheosaline “*Training the Ear*”.
5. *Realbook* – jazzi repertuaariraamatud, millest leiab kogu keskse repertuaari. Need noodikogumikud said alguse 1970ndate alguses Bostoni Berklee muusikakooli ringkondadest.

6. Koosmäng – ansamblimängu õpikud, mis pakuvad juhiseid koosmängu harjutamiseks, tutvustavad pillide rolli rütmigrupis. Tihti pakuvad need ka detailseid partituure erinevate koosseisude jaoks, sealjuures neid analüüsides.
7. Instrumendi õpikud – need käsitlevad erinevaid teemasid konkreetse pilli vaatenurgast ja spetsiifikast lähtuvalt ning just siia gruppi kuuluvad kitarrioõpikud on antud töö fookuses. Eraldi osa nendest moodustavad konkreetse kitarristi stiili käsitlevad õpikud, mis enamjaolt tuginevad varem salvestatud materjali transkriptsioonide analüüsil (Jim Hall, Joe Pass, Allan Holdsworth, Pat Metheny, John Scofield, Frank Gambale jt.).

1.3. Rütmiuusika pedagoogika uurimisseis

Jazzpedagoogiliste materjalide uurimisega on tegeletud suhteliselt vähe. Herzig (1997) on vaadelnud 12 jazzklaveri õpikut ja analüüsinud nendes käsitletud õppeteemade mahtu ja esinemissagedust ning leidis, et kõige rohkem pöörati tähelepanu harmooniasaatele ja teooriale ning kõige vähem rütmile ja kõrvatreeningule. Wittmeri ja Robbinsi (1988) töö võtab kokku jazzioõpikud eelmise sajandi viiekümnendatest kuni kaheksakümnendate keskpaigani ja nendib, et peamine rõhuasetus on tonaalsetel printsiipidel, mida käsitletakse läbi mehhaaniliste akordide ja skaalade harjutuste ning väiksemas mahus pakuvad õpikud teavet kõrvatreeningu, rütmi ja *swingi* kohta. Sarnasele järeltulele kõrvatreeningu materjalide väiksema esindatuse osas jõuab ka Zwick (1987), kes uuris, kui palju lehekülgi on ühele või teisele õppekomponendile erinevates jazzpedagoogika materjalides pühendatud. Hiljutises artiklis jazzansambli juhendamiseks suunatud õppematerjalide teemal leiab Watson (2017), et suhteliselt väikeses mahus käsitletakse improvisatsiooni ja spontaanset suhtlust ansambli liikmete vahel. Pidades neid komponente äärmiselt olulisteks tunnusteks jazzi esitamise puhul, soovib ta tuleviku õppematerjalides neid teemasid kindlasti süvendatumalt käsitleda.

Mahukas doktoritöös uurib Solstad (2015) viie rahvusvaheliselt tunnustatud jazzkitarristi näitel improviseerimise strateegiaid ja leiab, et need on tugevas sõltuvuses kontekstist, muusikalisest materjalist ja muusikute omavahelisest vastasmõjust.

Eestis ei ole kesk- ja kõrgastme koolides toimuvat rütmimuusika kitarriopet kuigi põhjalikult uuritud. Peamine uurimisfookus on algastme muusikakoolides, üldhariduskoolides ja huvihariduses toimuval. Kitarrivaldkonda puudutavalt on õpetajate teadlikkusest erinevatest õpistiilidest kitarritundide näitel kirjutanud Toit (2017). Viilebergi (2014) magistritöö puudutab videote kasutamist improvisatsiooni algõppes. Samuti puudutab improvisatsiooniteemat just rütmimuusika kontekstis Sillamaa (2012) töö.

Kokkuvõtvalt tuleb mõista, et rütmimuusika mõiste hõlmab erinevaid muusikastiile, mille õppimisel ja õpetamisel on hulk sarnasusi nagu kuuldeline ehk kõrva järgi mängimine ning improviseerimisoskus; ja mis eristab seda just klassikalisest akadeemilisest muusikaharidusest, mille keskmes on noodikirja lugemise ja interpreteerimise kunst. Õppematerjale on palju ja tervikliku ning kõige põhjalikuma käsitluse harmooniast ja teooriast leiame jazzmuusikat puudutavatest materjalidest, mida on avaldatud juba 1950ndatest aastatest. Oluline on selles vallas muusiku enda loojanatuur ning nii on ka õpetades igal ühel kujunenud oma süsteem, kuidas õpilast muusika loomise ja improviseeriva esituslaadi juurde juhatada. Käesolevast tööst olen teadlikult välja jätnud internetist leitavad interaktiivsed õppematerjalid ja keskendunud õpikutele, mida koolides kasutatakse.

2. MEETODID JA ÕPPEMATERJALID RÜTMIMUUSIKA KITARRI ÕPETAMISEL

Kitarr on instrument, mille õpinguid sageli alustatakse iseseisvalt ja õppimise peamiseks motivaatoriks on soov omandada mõne loo akordisaade või kandev riff.

Väga põhjaliku ja metoodilise materjali jazzkitarri õppeks on avaldanud William Leavitt (1966, 1968), pakkudes kolmes raamatus harjutusi, mis omavahel loogiliselt seostatult liiguvad lihtsamast keerulisemaks. Õpiku mahust peamise osa täidavad noodistatud harjutused ja on tajutav pigem klassikalise muusikahariduse taustsüsteem ning vähem pööratakse tähelepanu õppija enda loovuse ja kujutluspiiride avardamisele. Tuleb mõista ka, et tegu on juba poole sajandi vanuse fundamentaalse teosega. See materjal on olnud peamiseks lähtekohaks ka Berklee muusikakooli jazziosakonnas, kellega koostöös materjal on valminud.

Neljaosalise meetodikogumiku on 1995. aastal avaldanud Jody Fisher. Raamat kannab koondnimetust "*The Complete Jazz Guitar Method*" ja selle osad kannavad pealkirju: "*Beginning*", "*Intermediate*", "*Mastering Chord/Melody*" ja "*Mastering Improvisation*".

Berklee kooli pikaajaline kitarriõppejõud, Mick Goodrick, on avaldanud õpiku "*The Advancing Guitarist*", milles nendib: "See raamat ei ole meetod, [...] sina pakud meetodi". Goodrick selgitab raamatu sissejuhatavas peatükis, et meetodid sunnivad õpilasi järgima meetodeid ja õpetajatest saavad omakorda meetodite edasiandjad (parimal juhul neid täiustades). Nii jõuame olukorda, kus meetod pigem vähendab õpilase võimet näha ja avastada kõiki võimalusi, sest ta ei pea ise välja uurima seoseid, kuidas asjad kitarril kaelal töötavad. Meetod võib mõnikord muutuda tähtsamaks, kui muusika ise ja see ei ole hea. (Goodrick, 1987)

See kõik võtab hästi kokku ka selle olukorra jazzihariduse maastikul, kus puuduvad nõuvalitsevad meetodid, sest iga mängija peabki mõneti leidma enda unikaalse helikeele ja meetodi selle õpetamiseks.

Nii on paljud käsitlused pigem keskendunud mõnele konkreetsele teemale. Näiteks Randy Vincent on avaldanud akordikujusid käsitlevaid õpikuid “*Three Note Voicings and Beyond*” ja “*Jazz Guitar Voicings*” ja soolofraaside improviseerimist puudutavad “*Building Solo Lines from Cells*”, “*Line Games. An In-Depth Study of Single-Note Lines for Guitar*” ja “*The Cellular Approach*”.

Viieosaline õpikute sari “*Jazz Guitar Study Series*”, autoriks Barry Galbraith, käsitleb köidete kaupa erinevaid teemasid: 1) õiged sõrmestused kõikides helistikes, 2) meloodilise ja harmoonilise molli laadid, 3) tuntud jazzistandardite harmooniasaade, 4) kitarriduetid klassikalisest repertuaarist, 5) ühehäälsed soolofraasid jazzistandardite näitel.

Kitarrist Ted Greene on avaldanud neli raamatut: “*Chord Chemistry*”, “*Modern Chord Progressions: Jazz and Classical Voicings for Guitar*” ja kaheosalise “*Jazz Guitar: Single Note Soloing*.”

Peamiselt akordijärgnevuste õpetamist käsitleb Arnie Berle enda 1986. aastal ilmunud õpikus “*Chords & Progressions for Jazz & Popular Guitar*”.

Eestis avaldatud õpikutest tuleb mainida Uno Loobi “*Kitarrimängu õpikut*” (1964), Tiit Pauluse “*Improviseerimine ja harmoonia kitarril*” (1996) ja popmuusika suunitlusega Lauri Kõlametsa “*Elektrikitarril õpikut*” (2009).

Väga omapärase ja mahuka käsitluse kolmkõlade ja akordihäälte juhtimise kohta on kirjutanud Mick Goodrick kolmeosalises “*Almanac of Guitar Voice Leading*”, käsitledes sisuliselt matemaatilise täpsusega kõiki kolmkõlade ja nelikõlade võimalikke järgnevusi. Ja nagu ta ise (2001, lk 4) õpikus ütleb: “Ei ole mingit vajadust ühel kitarristil seda kõike ära õppida. Ausalt öeldes, ma arvan, et see ei ole mitte üksnes võimatu, vaid see ei ole ka vajalik.”

2.1 Kitarri spetsiifika

Kitarri omapära on see, et ühte meloodiat (või akordi) on võimalik mängida väga erinevat moodi. Näiteks esimeses oktavis asuvat noodijärgnevust c-d-e-f-g on võimalik mängida vähemalt viiel erineval moel: 1) ühel keelel, 2) kahel keelel, 3) kolmel keelel, 4) neljal keelel, 5) viiel keelel.

Kombinatsioonide paljusus läheb veelgi suuremaks, kui arvestame, et keelte vahetuse võime teha mistahes nootide vahel. Näiteks punkt kaks jaguneb veel omakorda neljaks variandiks: 4-1 (neli nooti ühel keelel, üks teisel keelel), 3-2, 2-3, 1-4. Punkt kolm saab jaguneda variantideks: 1-3-1, 1-2-2, 1-1-3, 2-2-1, 2-1-2, 3-1-1. Neljale keelele jagatuna saab neid noote jagada keelte vahel järgmiselt: 1-1-1-2, 1-1-2-1, 1-2-1-1, 2-1-1-1, ning viiele erinevale keelele asetatuna jääb vaid üks kombinatsioon ehk iga noot omal keelel. Antud näites toodud noodikombinatsiooni saab mängida vähemalt 16-l erineval moel. Improviseeriva kitarristi sõnavara rikastab kõikide nende mänguvõimaluste teadvustamine ja proovimine, sest iga keelte kombinatsioon kõlab tämbriliselt erinevalt. Loomulikult ei ole viie meloodianoodi viimine erinevatele keeltele enamjaolt otstarbekas, kuid selle võimaluse tundmine võib anda väga häid ja omanäolisi (kandlelikke) kõlavärve. Spontaanse loomise hetkes määrab meie väljendusvahendite valikute hulga varem omandatud materjali mitmekesisus, sest on vähetõenäoline, et kui oleme heliredelit harjutanud kogu aeg ühtemoodi (sarnane tempo, sõrmestus, dünaamika, kõla, rütmika), siis suudaksime improviseerides tuua heliredelist välja oluliselt teistsugust tulemit.

Kitarri on nimetanud “väikeseks orkestrik” ka heliloojad Berlioz ja Beethoven. Üksik noot võib kõlada väga erinevates toonivarjundites. Lisades sellele teisi noote saame luua meloodia, millele omakorda on võimalus lisada vastumeloodia teise hääle näol ning võttes kasutusele perkussiivse rütmilöögi pilli korpuse vastu ja lisades “koori” viie-, kuuehäälsed akordidega, on meil avar loominguline tööpõld. (Damian, 2001)

Improvisatsioonil on antud muusikalises kontekstis kokkuvõtvalt kaks poolt – ühest küljest ettekujutus mingist kõlast (selleks võib olla meloodia, rütm, akordijärgnevus, tämber jne.) ja teisest küljest oskus seda kujutlust teistele tajutavaks-kuuldavaks muuta ehk luua side enda loova kujutluspildi ja instrumendi vahel. Ettekujutust aitab kasvatada muusika kuulamine, sõpradega

vestlemine, raamatute lugemine ja mis tahes muu inspiratsiooni pakkuv tegevus. Kuidas ja milliste vahenditega aga arendada ettekujutuse transformeerimist kitarrile, soovin antud töös uurida.

Olles ka ise õpetajana kokku puutunud kolmkõlade ja heliredelite õpetamisega, huvitab mind väga, kuidas ja millises süsteemsuses neid õpetatakse, sest lähtuvalt peatükis 2.1. kirjeldatud olukorrast, kus ühte nooti on võimalik kitarril kaelal mängida mitmest erinevast kohast, on võimalik neid ka erinevalt õpetada. Kolmkõlad on funktsionaalse harmoonia selgrooks. Laias seades kolmkõlade mängimiseks on kitarril mitmeid võimalusi (sõrmestusi). Mind huvitab, kas neid võimalusi käsitletakse süsteemselt ja terviklikult. Niisamuti on võimalik ühe heliredeli mängimiseks luua erinevaid sõrmestusi ja kogu kitarril kaela katmiseks kasutatakse harilikult viie või seitsme sõrmestuse süsteemi.

Ühel keelel mängu olulisust rõhutab Mick Goodrick õpikus "*Advancing Guitarist*", alustades õpikut just selle teemaga. Ta ütleb, et see on isegi tema õpiku üks olulisimaid punkte, kui väidab, et positsioonimäng ei ole isegi mitte pool ega isegi mitte kolmandik kitarril kaela tundmisest ja lisab, et meetodeid, mis õpetaksid ühel keelel mängimist, praktiliselt ei eksisteeri. Samas on ühel keelel mängimine kõige loogilisem lähtekoht pilli õppimise alustamiseks. (Goodrick, 1987, lk 9)

Ühel keelel mängimine on ka minu hinnangul äärmiselt oluline, mõistmaks seoseid muusika intervallilise struktuuri ja kitarril vahel. Samuti rikastab see oluliselt kitarril kõlalisi väljendusvõimalusi.

Eraldi huviobjektina uurin, kas seoseid muusikateooria ja kitarril kaela vahel esitletakse läbi klassikalise noodikirja (*joonised 1a, 1b*), tabulatuuride (*joonised 2a, 2b*) või nn kaelamuustritena (*joonised 3a, 3b*). Need erinevad esitusstiilid ei ole mõeldud üksteisega konkureerima või üksteist asendama, vaid täiendama ning näitama erinevaid võimalusi muusikalise materjali kirjapanekuks erinevaid eesmärke silmas pidades.

Klassikalise **noodikirja** (*joonised 1a, 1b*) puhul ei tekitata seost pillil kaelal valitseva loogikaga, kuid noodikirj on laialdaselt mõistetav muusika edastamise keel ning annab hästi edasi

helidevahelisi seoseid. Universaalne noodikeel võimaldab suhelda teiste muusikutega ning aitab suurepäraselt analüüsida meloodiat, harmooniat ning muid muusikalisi komponente, kuid ei kannu endas infot kitarril kaelal toimuva kohta, seda peab kitarrist ise nõ kaelale tõlkima.

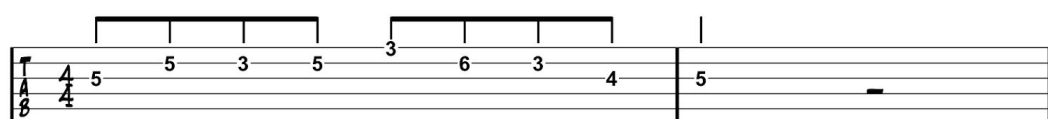


Joonis 1a. Meloodia alustades c-noodist

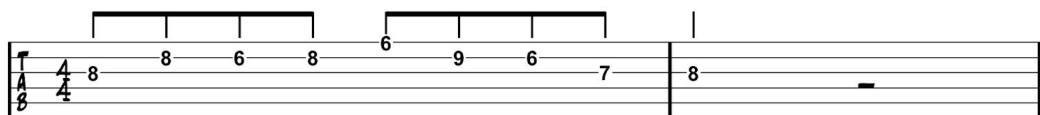


Joonis 1b. Sama meloodia alustades es-noodist

Tabulatuur (joonised 2a, 2b) näitab kätte täpsed nootide asukohad kitarril kaelal. Tähele tuleb panna, et samu noote saab kitarril mängida erinevatest kohadest, seega pakub tabulatuur välja ühe mängimise võimaluse paljudest. Selgitan seda ka järgnevatel lõikudel allpool.



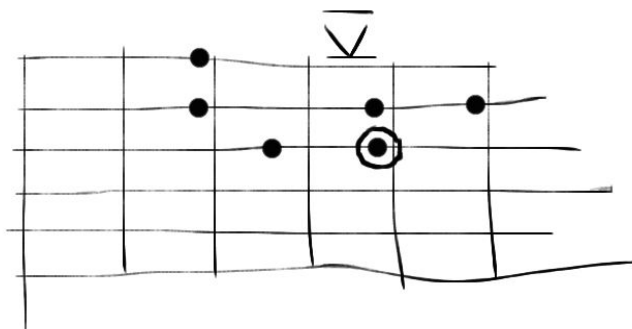
Joonis 2a. Siin on sama meloodia, mis joonisel 1a, esitatud tabulatuurina



Joonis 2b. Sama meloodia es-noodist tabulatuurina

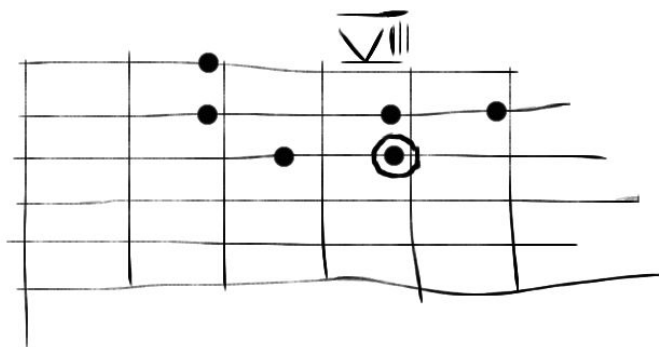
Tabulatuurid loovad omamoodi otsetee konkreetse muusikalise materjali ja kitarril kaela vahel, viidates selgelt, kus (millisel keelel, mitmendas krihvivahe) vajalikud helikõrgused asuvad. Sisult sarnased muusikalised lahendused võivad tabulatuuridena näida hoopis erinevad ning ei soodusta mängijal seoste tekkimist esitatava muusika ülesehituse ja kaelal toimuva vahel.

Kolmas võimalus, **“kaelamuster”** (joonised 3a, 3b), lähtub just kitarriga kaelal leiduvast ja eriti just visuaalselt “nähtavast” loogikast ja teisendab muusikalise materjali sellest lähtuvalt. Näiteks mustrite kaudu meloodia edastamisel ei anta edasi rütmi ja oluline ei ole ka nootide järjekord vaid nootidest moodustuv muster ehk sõrmestus.



Joonis 3a. Sama meloodia, mis joonisel 1a c-noodist

Joonisel 3a on kujutatud vaba käega joonistatud “kaelamuster”, millelt on näha, kus selle meloodia noodid asuvad. Oluline on visuaalne teave, millises suhtes on need omavahel. Rooma number tähistab positsiooni ja toonikanoodile on tehtud ring ümber.



Joonis 3b. Sama meloodia, mis joonisel 3a es-noodist

Joonisel 3b on selgelt näha, et nootide omavaheline suhe ei ole muutunud ja muster on jäänud samaks, kuigi meloodia on nihutatud c-duurist es-duuri. Sellest on oluline aru saada kitarriga kaela õppimisel.

Sel viisil materjali “nägemine” annab võimaluse märgata astmelisi (intervallilisi) seoseid meloodia nootide vahel ning samu seoseid pilli kaelal, sest sama meloodia (või akordi) esitamine

mõnelt muult helikõrguselt moodustab kaelal samasuguse “mustri” ehk sama sõrmestusmudel nihutatakse kaelal lihtsalt teise kohta, vastavalt vajadusele kas kõrgemale või madalamale. Sõrmestuste loogika tundmine on minu hinnangul improviseerivale muusikule äärmiselt oluline ja abistav, sest sõrmestusmustrite kaudu on hea näha seoseid muusika ülesehituse ja kitarriga kaela vahel.

Neist aspektidest olen formuleerinud käesoleva töö uurimisküsimused:

- 1) milliste meetoditega õpetatakse improviseerimist rütmimuusika kitarris tundides,
- 2) millises mahus tutvutakse kolmkõladega,
- 3) kuidas õpitakse sõrmestusi ehk “kaelamustreid”,
- 4) kui palju pööratakse tähelepanu mängimisele ühel keelel,
- 5) millist visuaalset keelt kasutatakse õpetamisel?

3. UURIMUSTÖÖ MEETODI KIRJELDUS

Selles peatükis annan ülevaate uuringu valimist ning kirjeldan andmete kogumise protseduuri.

3.1 Valimi kirjeldus

Uuringusse on kaasatud kogu populatsioon ehk kõik neli kooli, mis Eestis käesoleval ajal muusikalist kesk- ja kõrgharidust rütmimuusika erialal annavad. Teemakohased andmed kogusin nende koolide kitarrõpetajatelt, kelleks on Mart Soo (G. Otsa nim. Tallinna Muusikakool), Ain Agan (H. Elleri nim. Tartu Muusikakool), Jaak Sooäär (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia) ja Marek Talts (Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia).

3.2 Andmete kogumise protseduur

Esmalt palusin intervjueeritavatel anda ülevaate õppematerjalidest, mida nad kitarritundides kasutavad, et saada ülevaade, millisele teoreetilisele baasile õppetöö toetub. Käesoleva töö lisas on nendest materjalidest koostatud nimekiri. Ühtlasi uurisin ka Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia ja Rahvusraamatukogu kogudes leiduvaid samateemalisi materjale, saamaks laiemat teavet meile kättesaadavate õppematerjalide kohta. Olles ennast kurssi viinud õpikutega, valmistasin ette intervjuu küsimused. Andmed kogusin intervjuude kaudu, kohtudes intervjueeritavatega isiklikult.

Kasutasin poolstruktureeritud ehk teemaintervjuu meetodit, mille puhul on teada intervjuu alateemad, kuid küsimused ei ole täpselt sõnastatud ja intervjuu ajal jäi mulle võimalus otsustada, millist küsimust ja millal on otstarbekas küsida. (Tallinna Ülikooli koduleht 2018)

Intervjuud salvestasin telefoniga ja kohtumise ajal tegin märkmeid paberile. Kõige lühem intervjuu kestis 25 minutit ja kõige pikem 57 minutit. Intervjuud transkribeerisin. Saadud andmed analüüsisin uurimisküsimuste kaupa temaatiliselt.

Keskastme ja kõrgastme koolide nõuded ja ootused õpilastele on erinevad, kuid arvestades Eesti väiksust ei oleks nende koolide eraldi analüüsimine põhjendatud, sest sisuliselt tegutsevad nende koolide lõpetajad ühel ja samal tegevusväljal ning professionaalses lavaesituses on interpreetidena nende tase võrreldav.

4. UURIMUSTÖÖ TULEMUSED JA JÄRELDUSED

Käesolevas peatükis toon välja oma uurimustöö küsimused ja analüüsin neid minu küsitatud õppejõudude intervjuude põhjal. Küsitatud õppejõude erinevates muusikakoolides märgistan nende nimede asemel tähtedega A, B, C, D.

Analüüsin ja teen kokkuvõtted viie uurimisküsimuse kaupa alljärgnevalt.

Milliste **meetoditega** õpetatakse improvisatsiooni kitarri?

Intervjuud alustasin küsimusega õpetamisel kasutatava meetodi kohta. Jutust selgus, et ilmselgelt ei ole kasutusel ühte terviklikku meetodit, mille järgi õppimine on korraldatud ja mis annaks teatud viisil ühesuguse tulemuse õpingute lõppemisel. Õppejõud A vastas: “Meie tingimustes ei ole võimalik teha õppekava, mida saaks järgida kõikide tudengite puhul. Ja tegelikult jazzmuusika puhul see ei olegi võibolla vajalik, sest tegelikult elu ei nõua enam kõikide standardnõuetega ühtivat muusiku tüüpi, vaid ikkagi on vaja isiksusi.” Nii on kõikides koolides, et õppejõud paneb enda nägemuse järgi kokku õpingute kava (õppejõud D: “Ma ei ole seda meetodit küll kuskilt kellegi ainekavast vaadanud, vaid teen oma põhimõttega.”), lähtudes ühest küljest õpilase võimekusest ja ambitsioonidest (õppejõud A: “Mis puudutab kitarri erialatunde, siis ma üritan kohe alguses alati aru saada, milline on tudengi ambitsioon. Mida ta tahab teha viie või kümne aasta pärast.”). Teisalt viitasid kõik teatud baasoskuste vajalikkusele. Õppejõud C: “On üldised asjad - õpilane peab kitarri kaela tundma, peab oskama noote leida igalt poolt, peab oskama akorde võtta igalt poolt. Peab tegelema tooni- ja kõlakultuuriga, fraasidega, et tema mäng kõlaks veenvamalt.” Enda õpetamise baasnõuded võtab kokku õppejõud B: “Pigem on olulised minu vaatevinklist seitse sõrmestust, mažoor, harmooniline, meloodiline. Siis need laadid, mis sealt tekivad [...], intervallid nendes positsioonides ja arpedžod, kolmkõlad, septakordid.” Õppejõud D leidis, et baasoskusi vajavad kõik improviseerivad muusikud,

olenemata sellest, millist stiili nad mängivad ja tõi välja, et kool ei ole praegusel hetkel enam ainult jazzikeskne, vaid laiemalt käsitletakse kõiki rütmimuusika stiile, lähtuvalt juba õpilase enda suunitlusest. Selgema suunitluse jazzile tõi neljast küsitlusest välja üks.

Individuaalse lähenemisega õpilastele saab muidugi määravaks ka õpilaste tase kooli sisse astumisel, mis eriti kõrgkoolide suunitlust silmas pidades on nõrk. Õppejõud C: “Minu õpilaste tase on olnud nõrgemapoolne. See tähendab seda, et nooti tuntakse vähe, toonikultuur on nõrk. See tähendab seda, et on vaja tegeleda selliste elementaarsete asjadega - kuidas C-duuri heliredel on, kuidas see sõrmestus on ja kuidas seda ühe keele peal mängida, kust neid noote leida.” Sarnaselt viitab ka teine intervjuueeritav: “Kui rahvusvahelises mõistes saada heaks jazzmuusikuks aastal 2018, siis mulle tundub, et selline elementaarne *hard-bop* ettevalmistus peab olema korralikult läbitud enne ülikooli astumist. [...] Loomulikult on inimesi, kes suudavad järgi võtta, aga see on väga kõva töö. Meie Eesti probleem on see, et meil kõige tähtsamal ajal, kujunemise ajal, teismelise ajal, meil ei ole õpetajaid, kes oleksid laia silmaringiga, kes inspireeriksid.” Samal teemal võtab õpilaste ettevalmistuse kokku ka õppejõud B: “Ta ei tunne väga hästi nooti, ta ei tunne eriti harmooniat, võib-olla mängib sealjuures väga hästi, improviseerib isegi, aga valdavalt on see kõrva järgi või teadmata, kuidas ja miks see sobib.” Ja ka neljas õppejõud nendib tõsiasja, et “ei saagi väga mingeid piire panna, ühtepidi peab võtma õpilasi, et kool üldse eksisteeriks.” Lisades, et “muusikakoolist mõned asjad juba toimivad. Ta tuleb siia, oskab mängida ja teab natuke ka juba heliredeleid ja... me nullist ei võta kedagi vastu. [...] Muidugi paar õpilast on võetud peaaegu päris nullist, aga üks siis eeldused on ka head olnud.”

Üldisest õpilaste taustast rääkides ilmnes veel, et õpilaste kuulamisharjumused on laialivalguvad ja levinud on tunnetus, et “ma kuulan kõike”. On üldteada, et muusikat tarbitakse tänapäevaste meediavahendite kaudu väga palju ja levinud on nn hüplik kuulamine, mille puhul ei pruugita ühte muusikapala lõpunigi kuulata ja juba liigutakse uue pala juurde. Samuti on levinud erinevate esitajate läbisegi kuulamine ja on vähenenud ühe esitaja plaatide kui terviklike teoste tajumine. Õppejõud A sõnade läbi: “Tänu sellele, et kuulamine on kolinud arvutisse, siis on juhtunud see, et võib-olla ajaliselt kuulatakse palju, aga puudub keskendumine ja ma arvan, et muusikuna ikkagi ei ole kuulatud mõnda asja, kui seda kümme korda ei ole kuulatud.” Ta lisas

ka, et just kuulamine on kohe algusest peale integreeritud kitarritundidesse. Kuulamise on enda tundidesse sidunud ka õppejõud D, kes annab igal nädalal õpilasele ülesandeks välja kirjutada üks soolo ja kasutada seal vähemalt ühte fraasi mõnelt tunnustatud jazzmuusikult. See sunnib õpilast muusikat teadlikult kuulama ja otsima sealt enda jaoks vajalikke muusikalisi fraase, neid transkribeerima ja analüüsima. Transkribeerimise olulisust rõhutas ka õppejõud C, tuues välja, et palub õpilasel tegeleda just sellise materjali transkribeerimisega, mis õpilasele endale meeldib.

Millises mahus tutvutakse **kolmkõladega**?

Kolmkõlade mängimist pidasid kõik õppejõud oluliseks. Nenditi, et akordimäng on kitarristi jaoks ilmselgelt vajalik oskus ja kahjuks ka selles osas on õpilaste ettevalmistus kehv. Ühes koolis tegeletakse kolmkõlade asemel pigem nelikõladega (peamiselt septakordidega ja nende pööretega). Kolmkõlade juures viitas õppejõud A ka oskusele mängida intervalle, panna kokku kaks või kolm nooti ja tõdes: “Need on baasasjad, millega paraku ei ole tudengitest praktiliselt mitte keegi tegeleud”. Siiski ei selgunud õpetajate jutust üldjuhul täpseid juhiseid, kuidas ja milliste harjutustega ning millises järjekorras neid kolmkõlasid õpetatakse. “Mingi õpiku järgi ei tee, [...] ma olen näidanud lihtsalt tunnis ära, et näe, siin on C-duuri kolmkõla kitsas seades ja sinu ülesanne on nüüd see igalt poolt üles otsida, kodutöö ja mulle järgmine kord ette mängida. Ja siis liigume erinevate helistike vahel. [...] Ja siis ma võtan kolmeduuriloo näiteks - C, F, G ja siis hakkab pöörama neid omavahel kindlas positsioonis,” kirjeldab õppejõud C. Kõige metoodilisema lähenemisega töötab õppejõud B, kasutades kolmkõlade õppes harjutusi, mis tulenevad Mick Goodricki õpikust “*Almanac of Guitar Voice Leading*”. Esialgu õpetab ta kolmkõlasid kitsas seades kolme esimese keele peal, millele lisanduvad ka kolmkõlad järgmise keelekolmiku peal ja tõi välja ka praktilise väljundi: “Kuna neil hakkavad bänditunnid, siis neil ei ole vaja bändis neid *barré*-akorde mängida, sest seal helipildiliselt on see ala juba kaetud, kui seal on bass ja klahv. Siis nad õpiksid ülemist kolme keelt.” Samuti töötab ta laias seades kolmkõladega Goodricki materjali järgi, nii et kolmkõlad liiguvad diatooniliselt ülespoole (C - Dm - Em - F jne) ning mängija peab hääled juhtima laskuvas suunas.

Kuidas õpetatakse **sõrmestusi** ehk “kaelamustreid”?

Sõrmestuste osas selgus, et kõikidel on mõneti erinev kaela jagunemine sõrmestustesse. Õppejõud A on ise õppinud 6-sõrmestuse süsteemi, kuid õpetamisel kasutab 7-sõrmestuse süsteemi: “Ma näitan õpilastele ära, mis variandid on ja ütlen, et palun õppige üks korralikult ära. Tegelikult ei ole tähtis, millist sa neist oskad, oluline on, et sa mõnda neist oskaksid unepealt jällegi. See on süsteem, mis tagab teatud oskused, kaasaarvatud siis noodist lugemise, ühendamise harmooniaga.” Tema jaoks ei ole oluline, kuidas õpilane endale asja selgeks teeb, vaid et saaks ette antud ülesannetega hakkama. Selgemalt hoiab enda õpetamises kesksel kohal 7-sõrmestuse süsteemi õppejõud B, kelle käsitlusest selgub ka, et nii on hea õpetada ühtlasi diatoonilisi laade - sõrmestused algavad kõik helistiku erinevatelt astmetelt, nii nagu laadidki. Kolmas õppejõud on varem kasutanud samuti 7-sõrmestuse süsteemi, kuid on viimastel aastatel hakanud ise mängides ja ka õpetamisel kasutama 5-sõrmestuse süsteemi. Õppejõud C tõdeb: “Lihtne õpetada ja aru saada ja praktiseerida ja ühendada neid omavahel. Ma arvan, et viis sõrmestust on piisav.” Pisut erinevana ilmneb õppejõud D käsitlus, kui lausub, et ta ei õpeta klassikalises mõttes sõrmestuste abil näiteks C-duuri üle kaela mängima, vaid lähtub kohe laadidest ja harmoonia vajadustest: “See toetab minu meelest harmooniat rohkem, kui lihtsalt et ma õpin ära mingid sõrmestused. Lõpuks ma pean ikkagi mõtlema, kuhu ma need sõrmestused sellele mingile harmooniale või akordile laotan. Aga see ongi nii, et igaüks vaatab seda asja erinevalt.”

Sõrmestuste ehk ühes positsioonis heliredeli harjutamisel jagavad kõik sarnaseid meetodeid - harjutada erinevates tempodes, intervallides, moodustada sekventsilisi liikumisi, leida sõrmestustest akordide noote ja neid arpedžeerida, mängimisel kasutada erinevaid strikke ja muid kõlalisi võimalusi.

Kõik tõi välja ka, et harmoonilist molli käsitletakse samadel alustel nagu duuri sõrmestusi.

Sõrmestuste teema kokkuvõtteks mainib õppejõud B: “See on nagu mingi esimene abivahend, ma ei oska öelda, mis on õige, mis on vale. See on mingi meetod, kuidas nad stardivad ja kui nad leiavad hiljem mingisugused paremad meetodid, siis... raske öelda, mis on õige. Niikuinii on väga palju horisontaalset liikumist ja asjade kombineerimist.”

Kui palju pööratakse tähelepanu mängimisele **ühel keelel**?

Ühel keelel mängimist võiks pidada vastandiks positsioonimängule ehk sõrmestuses mängimisele. Eranditult kõik õppejõud käsitlevad seda teemat õppeprotsessis. Õppejõud D ühel keelel mängimise kohta: “Jaa, see on ka oluline. Lasen mängida laade ja meloodiat ja kõike. Kohe algusest peale kõikidel keeltel.” Õppejõud C samal teemal: “Ma pöoran palju tähelepanu. Kui ta õpib ära ühe heliredeli või laadi, siis selle mängime ikka ühel keelel läbi. Proovime alustada selle laadi mõnest teisest või mis astmest seal parasjagu on. [...] Proovime ühe näpuga mängida, siis proovime tertsidega mängida, siis proovime teha nii, et improviseerime niimoodi, et ta ei mängi järjestikke laadi astmeid, näiteks ütleme teise keele peal oleme, vaid ta nagu mingit sitarit mängib või midagi seesugust, libistab ennast nende astmete peale. [...] Eesmärk on positsioonivahetust harjutada. [...] Mulle meeldib, kui õpilased saavad kiiresti hüpata ülesse ühest positsioonist teise, kasutades siis sama heliredeli noote.” Õppejõud B räägib, et otseselt programmis seda teemat ei ole, aga tundides ikka käsitletakse, sest teatud asju on sel moel väga lihtne näidata ja toob välja, et ühel keelel mäng võib aidata just laadide ehitust mõista, kui ütleb: “Näiteks need, kes õppisid see aasta pooltoon-täistoon laadi teooriatunnis ja neil oli vaja seal mingisuguseid fraase teha, siis positsioonis mängimiseks on see äärmiselt ebamugav. [...] Minu meelest kitarrimängija jaoks on lihtsam seal mingisuguseid, kuidas öelda... visuaalseid või muid seoseid leida. Kui ma näitan neile, et see sama laad... kui sa võtad nii (mängib kitarril ühel keelel), näiteks, et ta näeb seda niimoodi ja leiab hüüatades, et: “Oo kui lihtne!”” Ühel keelel mängimise olulisust toonitab ka õppejõud A, pidades seda väga oluliseks oskuseks ja mänguoskuste arendajaks. Seda teemat puudutades viitab ka Mick Goodricki õpikule “*The Advancing Guitarist*” ja täpsustab: “See avab ka silmaringi päris hästi ja nagu võtab just ära võimaluse mängida “halbu harjumisi” [...] ja aitab (neist) hoiduda.”

Õppejõud B toob välja ühel keelel mängu olulisuse ka vasaku käe lõdvestajana, sest liikudes mööda kaela noodilt noodile tuleb sõrme vajutuspinge vahepeal vabastada.

Millist **visuaalset** keelt kasutate õpetamisel?

Selles punktis oldi vägagi üksmeelsed ja kasutatakse noodikirja ning akordikujude meelde jätmise hõlbustamiseks joonistatakse mõnikord akordidiagramme ehk nn kaelamustreid. Tabulatuure ei kasutata nende koolide õppetöös. Õpilased on üldjuhul nendega hästi tuttavad, sest ollakse nendega kokku puutunud internetist iseseisvalt materjale otsides. Jazzi- ja improvisatsiooniõppes need siiski kasutust ei leia, sest raske on näha nende kaudu muusikas peituvat informatsiooni harmoonia, helilaadide ja tihti ka rütmika kohta. Õppejõud D toob näite: “Üks poiss on mul küll esimesel kursusel, kes mängib nagu päris perfektselt *tab*-ist, kuna lapsest saadik nagu ise selle töö läbi teinud ja noodist jälle veerib, aga mina ei räägi *tab*-ist, see on igauhe individuaalne asi. Kui sa vaatad tulevikku või lähed kuskile bändi, siis ei ole sul kuskil *tab*-i nooti ees.”

Kokkuvõtvalt järelتان eeltoodu põhjal, et rütmimuusikas on olulisel kohal improviseerimisoskus ja see omakorda eeldab muusikult isiklikku loomingulist sidet muusikaga. Oluline on isiksus ja hinnatakse omapära. Nii on olemasolevad õppematerjalid tihti koostatud vaatenurgast: “see on see, kuidas mina muusikat teen ja sellest aru saan - nüüd otsi oma tee ja loodetavasti on see materjal sulle abiks” ja see ring omakorda kordub õpetama asumisel ning iga õpetaja loob oma meetodi vastavalt enda kogemustele, muusikalistele eelistustele, õpilaste ettevalmistusele ja ambitsioonidele ning paljudele muudele aspektidele tuginedes. Intervjuudest selgus, et improviseerimiseks valmistumisel on mitmeid tegureid, mis ei ole otseselt eriala instrumendiga seotud ja neist olulisim on minu hinnangul just muusika süvenenud ja analüüsiva kuulamise kogemus ja oskus. Teine oluline meetod on muusika transkribeerimine ehk kuuldu kõrva järgi mängimine ja kirja panemine. See töötab sisuliselt nagu suuline pärimus ja on olnud rütmimuusika hariduses kesksel kohal, nõuab õpilaselt endalt pingutust ja pühendumust loominguliseks tööks ning on kogu arenguprotsessis kesksel kohal. Muu teoreetiline teave saab seda protsessi toetada ja mõtestada, aga mitte kuidagi asendada. Nii jääb õppejõu peamiseks väljakutseks õpilase tööle innustamine ja õpilases endas sisemise vajaduse tekitamine saada muusika loojaks. Nagu ütleb õppejõud A: “Minu õpetamise kreedo on, et tudengid saaks aru,

mida neil vaja on ja nad keskenduksid sellele ja teeksid sellest, ütleme oma vigadest ja vajakajäämistest harjutused, millest saab alati teha harjutuste süsteemi ja oma stiili.”

Et muusikalised kujutlusideed saaksid pillile kantud, on vaja ka kujutluse vastete tundmist pillil ja kõikides koolides tegeletakse kolmkõladega nii kitsas kui ka laias seades, õpitakse sõrmestusi üle kogu kaela, mängitakse eraldi ka ühel keelel. Meetodid ja rõhuasetused on õpetajatel mõneti erinevad, aga see on baasteave, mida kõik peavad valdama. Üldine tunnetus on, et meetodid ei ole kuigi olulised, vaid oluline on, et õpilane oskaks vabalt ennast väljendada helilaadides ja akordides ning oskaks k u u l d e l i s e l t orienteeruda.

Seda võiks vaadelda ka meeldiva tendentsina, et rütmimuusika stiilides on jätkuvalt hinnatud esitaja isikupära ja loovus ning muusikas ei ole kinnitunud rangeid dogmasid.

Minu küsimusena tõstatatud probleem - milliseid meetodeid kasutavad Eesti kesk- ja kõrgkoolide rütmimuusika kitarril õpetajad improvisatsioonioskuse arendamiseks, sai vastuse, et iga õpetaja loob enda meetodi ise, lähtudes enda kogemustest ja teekonnast improviseerivaks muusikuks kasvamisel. Õnneks on ka palju toetavat õppematerjali, millele saab tugineda ja kust enda õpetusse vajalikke nurgakive koguda.

KOKKUVÕTE

Käesolevas uurimustöös vaatlesin kitarrilõppes toimuvat Eesti kesk- ja kõrgema astme muusikakoolides rütmimuusika erialal. Seda tööd ajendas mind kirjutama minu enda õpetajakogemus Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias rütmimuusika eriala tudengitega. Olen tajunud, et õpilaste ettevalmistus ja baasteadmised ja -oskused elementaarsete muusikaliste vahenditega nagu helilaadid, kolmkõlad ja nende pöörded, ümberkäimisel on pigem nõrgad ja puudulikud. Õpilaste taust on väga erinev ja samuti muusikaline kuulamiskogemus, mis raskendab muusikalisest toimimisest ühtse arusaama ja avara silmaringi teket. See ongi kooli üks peamisi ülesandeid - anda tudengitele võime enda tegevust analüüsida ja tajuda seda adekvaatselt ümbritsevas professionaalses keskkonnas.

Rütmimuusika on teatud muusikastiilide ühine pedagoogiline platvorm, mille üheks võtmekomponendiks on oskus improviseerida ja kuuldeliselt ehk kõrva järgi muusikat mängida ja jäljendada. See omakorda esitab väljakutse - kuidas seda siis õigupoolest õpetada, kuidas panna õpilast looma? Ja mis seal salata, suur hulk andekaid muusikuid tegutsebki ja õpib väljaspool koolisüsteemi. Siiski jazzmuusika kui komplekse ja keerukalt nõudliku teooriataustaga stiili puhul saame reeglina märgata muusikute ja teabe koondumist õppeasutuste juurde. Teisisõnu - vaid iseseisvalt harjutavaid ja nõ tavaliselt tulnud autodidakte me jazzimaastikul praktiliselt ei kohta. Improvisatsiooni ehk loomisoskuse õpetamine koolis saigi minu töö keskseks lähtekohaks.

Otsustasin uurida, mis toimub Eesti kesk- ja kõrgastme muusikakoolide rütmimuusika osakondades kitarril õpetamisel. Olen selle töö käigus saanud suurepärase ülevaate praktilistest materjalidest, mida õppetöös kasutatakse, uurinud teoreetilisi materjale nii internetist kui ka noodikogudest ning seeläbi avardanud oluliselt enda kui kitarripedagoogi silmaringi.

Tööst selgub, et suures osas peab iga õppejõud enda metoodika ise looma ning kohandama vastavalt kooli ning õpilaste vajadustele ning ambitsioonidele. Silma hakkab õpilaste nõrk ettevalmistus pigem varasemas õpiastmes ehk muusikakoolides või ka huviringides, kus endiselt napib hea ettevalmistuse ja laiapõhjaliste teadmistega rütmimuusika juhendajaid.

KASUTATUD ALLIKAD

Carter, R., Marsalis, W., McCurdy R., Modell R. & Thomas R. 2008. Teaching Music through Performance in Jazz. Chicago: GIA.

Colwell, R., Hewitt, M. 2011. The Teaching of Instrumental Music. New Jersey: Pearson.

Damian, J. 2001. The Guitarist's Guide to Composing and Improvising. Boston: Berklee Press.

Feldman, E., Contzius, A. 2011. Instrumental Music Education. Teaching with the musical and practical in harmony. New York: Routledge.

Finnerty, B. 2006. The Serious Jazz Practice Book. Melodic Materials for the Modern Jazz Soloist. Petaluma: Sher Music Co.

Goodrick, M. 1987. The Advancing Guitarist. Third Earth Productions, Inc.

Goodrick, M. 2001. Almanac of Guitar Voice Leading vol. 1. Liquid Harmony Publications.

Herzig, M. 1997. Elements of jazz piano pedagogy: A content analysis [Doktoritöö]. Saadaval ProQuest Dissertations & Theses andmebaasidest.

Leavitt, W. 1966, 1968. A Modern Method for Guitar. Volume 1, 2, 3. Boston: Berklee Press.

May L.F. 2003. Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation. Journal of Research in Music Education Vol. 51, No. 3 lk. 245-258. Sage Publications. <http://www.jstor.org/stable/3345377>, (13.05.2018).

Mis on rütmimuusika? Eesti Rütmimuusika Hariduse Liidu koduleht. <http://erhl.ee/mis-on-rutmimuusika/>, (15.05.2018).

Paulus, T. 1996. Improvisatsioon ja harmoonia kitarril. Tallinn: Haridustöötajate Koolituskeskus.

Rodriguez, A. 2012. A Brief History of Jazz Education, Pt.1. <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1>, (15.05.2018).

Sillamaa, V. 2012. Improvisatsiooni rakendamine rütmimuusika hariduses. [Magistritöö]. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Interpretatsioonipedagoogika Instituut.

Sillamaa, V. “Rütmimuusika – millest me räägime?” Sirp (23.10.2013). <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/2013-10-23-15-36-33/>, (13.05.2018).

Sillamaa, V. 2014. Rütmimuusika teooria. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia.

Solstad, S. H. 2015. Strategies in Jazz Guitar Improvisation. [Doktoritöö] Oslo: Norra Muusikaakadeemia.

Toit, A. 2017. Õpetajate teadlikkus erinevatest õpistiilidest ning nendega arvestamine kitarritundides Eesti muusikakoolides. [Magistritöö]. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. <http://hdl.handle.net/10062/58315>, (12.04.2018).

Virkus, S. 2016. Intervjuu, vaatlus ja sisuanalüüs. Tallinna Ülikooli koduleht. https://www.tlu.ee/~sirvir/Intervjuu_vaatlus_ja_sisuanals/intervjuu_liigid.html, (15.05.2018).

Viileberg, J. 2014. Videote kasutamise tulemuslikkus improvisatsiooni algõppes kitarril. [Magistritöö]. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. <http://hdl.handle.net/10062/43699>.

Watson K. E. 2017. A Comparative Analysis of Method Books for Class Jazz Instruction. *Applications of Research in Music Education* Vol 36, Issue 1, lk. 5 – 11(16.02.2017). <https://doi.org/10.1177/8755123317692640>, (13.05.2018).

Witmer, R., & Robbins, J. 1988. A Historical and Critical Survey of Recent Pedagogical Materials for the Teaching and Learning of Jazz. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*,(96), 7-29. <http://www.jstor.org/stable/40318207>, (15.05.2018).

Zwick, R. A. (1987). *Jazz improvisation: A recommended sequential format of instruction* [Doktoritöö]. Saadaval ProQuest Dissertations & Theses andmebaasidest.

LISAD

Lisa 1 Õppejõudude poolt antud õppematerjalide loend

Enne intervjuude tegemist palusin kõikidel õppejõududel saata mulle nimekiri peamistest kasutusel olevatest õppematerjalidest. Nimekirjas on kõik koos ja osaliselt need ka kattusid. Allolev nimekiri pakub hea ülevaate praktikas kasutust leidvatest materjalidest.

- 1) Tiit Paulus "Improviseerimine ja harmoonia kitarril"
- 2) Mick Goodrick "The Advancing Guitarist"
- 3) Mick Goodrick "Almanac of Guitar Voice Leading Vol 1"
- 4) Charlie Parker Omnibook
- 5) Heiki Mätlik "Klassikaline kitarrimäng"
- 6) Kristo Kõo "Kitarrikool. Võti praktilise kitarrimängu maailma"
- 7) Jamey Aebersold "Vol. 3, The II/V7/I Progression: A New Approach To Jazz Improvisation"
- 8) Allan Holdsworth "Melody Chords for Guitar"
- 9) Jerry Bergonzi "Inside Improvisation Series" vol. 1-7
- 10) Bela Bartók "Mikrokosmos"
- 11) William Leavitt "A Modern Method for Guitar" vol. 1
- 12) Barry Finnerty "The Serious Jazz Practice Book"
- 13) Bob Mintzer "14 Blues and Funk Etudes"
- 14) Bob Mintzer "15 Easy Jazz, Blues & Funk Etudes"
- 15) Jarmo Hynninen "Rhythm & Blues Workshop"
- 16) The New Real Book vol. 1-3
- 17) Ted Reed "Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer"
- 18) Jon Damian "The Guitarist's Guide to Composing and Improvising"

- 19) Ron Carter “Building Jazz Bass Lines”
- 20) John Thomas “Voice Leading for Guitar Moving Through the Changes”
- 21) Johnny Norris “Blues Solos for Acoustic Guitar”
- 22) Leo Brouwer “Estudios sencillos”
- 23) Matteo Carcassi etüüdid

Lisa 2 Intervjuu küsimused

Sellised küsimused saatsin küsitletavatele ka e-posti teel ette ja intervjuu käigus valisin vabalt, millise teema ja küsimusega edasi liikusime. Tumedas kirjas on minu töö uurimisküsimused ja nende all täiendavad küsimused või teemad.

Milliste meetoditega õpetatakse improvisatsiooni kitarril?

II-V-I?

Kas kasutate -1 materjali a la Aebersold?

Kas esmalt õpite lugusid ja siis nende najal improt või ka vastupidi - enne teooria ja siis praktilised näited?

Kui palju teete kõrva järgi imiteerimist?

Millises mahus tutvutakse kolmkõladega?

Kitsas seade/pöörded?

Lai seade - millised variandid, pöörded?

Kolmkõlad akordidena vs. arpedžodena lahti mängitult?

Kas kolmkõlade õpetamine on mingis süsteemis?

Kuidas õpitakse sõrmestusi e. "kaelamustreid"?

Mitu duuri sõrmestust? Kas ja millised pentatoonikasõrmestused? Molli sõrmestused

Milliseid harjutusi teete sõrmestuste omandamiseks ja nende improviseerimiseks "ette valmistamisel"?

Kui palju pööratakse tähelepanu mängimisele ühel keelel?

Kas ühe keele teemat käsitlete, on see vajalik?

Millist visuaalset keelt kasutatakse õpetamisel?

Siin tahaksin teada, kuidas märgite üles tunnis õpetatavat materjali - kas noodikirja abil, tabulatuuride abil või sõrmestuste abil?

SUMMARY

The aim of the present thesis, titled *The Methods Employed for Developing Improvisational Skills in Rhythm Music Guitar Learning in Secondary and Higher Music Schools* was to study the methods employed in guitar learning in four music schools: Heino Eller Tartu Music College, Georg Ots Tallinn Music College, University of Tartu Viljandi Culture Academy and Estonian Academy of Music and Theatre. The research problem of this thesis is as follows: Which methods are employed by rhythm guitar teachers for developing improvisational skills in Estonian secondary level and higher level music schools? The following complementary research questions were established over the course of compiling this thesis:

1. Which methods are employed for teaching improvisation on a guitar,
2. How much time is allocated for learning triads,
3. How are the fingerings or “fretboard patterns” learnt,
4. How much attention is given to playing on one string,
5. Which is the visual language incorporated in the teaching process?

The first chapter of this thesis provides an overview of rhythm music and methods for its teaching, the second chapter focuses on methods of teaching the guitar and the specifics of the guitar fretboard. Semi-structured interviews with the guitar teachers of the aforementioned schools were carried out for the purposes of achieving the aim of this thesis. The interviews lasted from 30 minutes to 60 minutes and this time-frame was sufficient for receiving answers to the questions under study.

It could be concluded that there are no universal and common methods employed. Teachers have a shared understanding of the basic knowledge and skills that the students must acquire, however, the methods are developed by relying on the teachers’ personal experiences. Moreover,

this thesis also highlighted that the students' preparation prior to admission to a secondary or higher level music school is rather weak and in general they possess no preliminary knowledge concerning improvisation.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina **Andre Maaker**

(sünnikuupäev: 09.06.1980)

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

Improviserimisoskuse arendamiseks kasutatavad meetodid Eesti kesk- ja kõrgema astme muusikakoolide rütmimuusika kitarriõppes,

mille juhendaja on **Kadri Steinbach,**

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu alates **01.01.2018** kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Viljandis, 17.05.2018