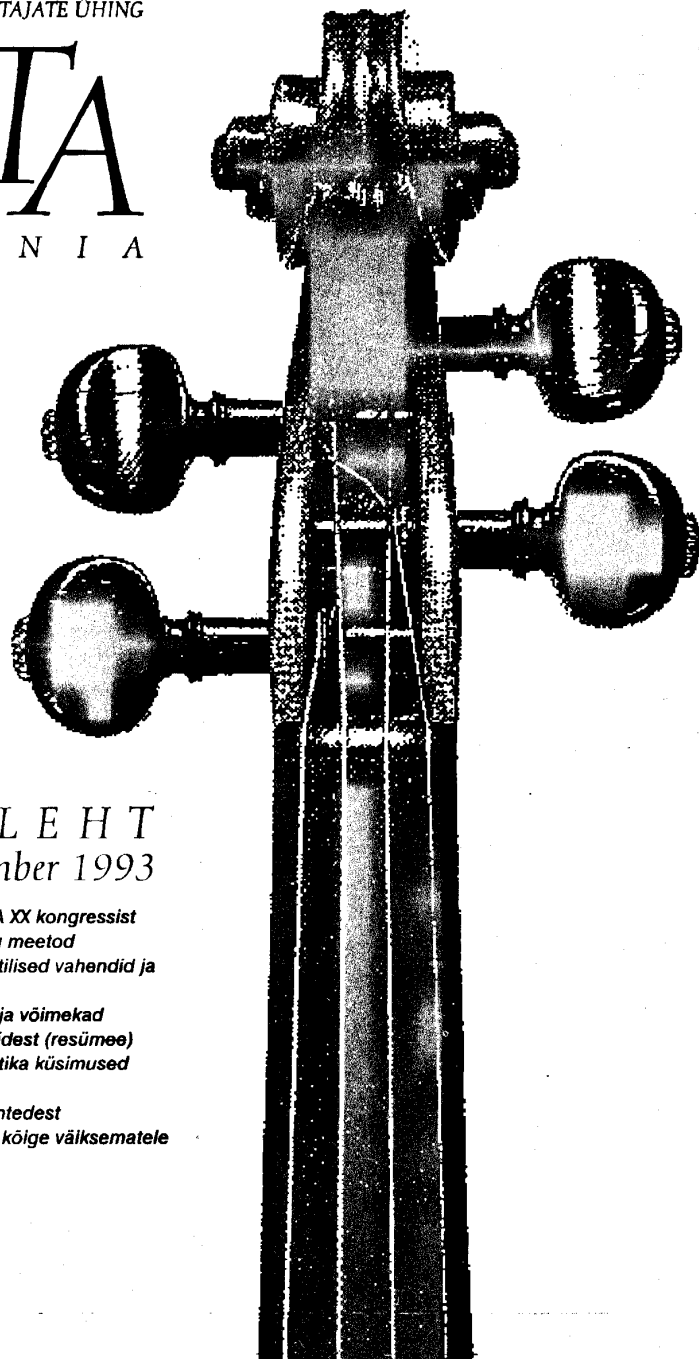


EESTI KEELPILLIÕPETAJATE ÜHING

**ESTA**  
E S T O N I A



**LAUALEHT**  
Nr.6. Detsember 1993

- Niina Murdvee: ESTA XX kongressist
- Laine Leichter: Minu meetod
- Mari Tampere: Kunstilised vahendid ja nende tehnoloogia
- Olavi Sild: Andekad ja võimekad
- A. Jampolski: Striikhidest (resümee)
- Mirjam Kerem: Akustika küsimused (J. Galamiani järgi)
- Ülevaade teistest lehtedest
- Ester Vain: Kogumik kõige väiksematele

EESTI KEELPILLIÕPETAJATE ÜHING

**ESTA**  
E S T O N I A

Eesti Keelpilliõpetajate Ühing  
Estonian String Teachers Association

Kaarli 3  
Tallinn  
Estonia

Telephone (+372-2)445 814  
Fax (+372-2) 446 745

All editorial queries to

Niina Murdvee  
Vilde 61-6  
Tel. (+372-2) 52 30 30  
Fax (+372-6) 31 33 69

Laualeht 6. Detsember 1993

**SISU**

EELTEADE .....	2
ESTA XX KONGRESSIL .....	2
MINU MEETOD. ....	4
KUNSTILISED VAHENDID JA NENDE TEHNOLOOGIA. II .....	6
ANDEKAD JA VÕIMEKAD. ....	8
STRIHHID. ....	9
AKUSTIKA KÜSIMUSED NIMETUSE ALL "VOKAALID" JA "KONSO- NANDID". ....	11
KOGUMIK KÕIGE VÄIKSEMATE ÕPILASTE JAKS. ....	12
TEISTEST AJAKIRJADEST. ....	12
SUMMARIES .....	15

## EELTEADE

ESTA Rahvusvaheline 21. kongress toimub 9-16. aprillil 1994 Salzburgis ja on pühendatud H. I. F. Biberi 350. sünniaastapäevale. Kongressi maksumuse kohta momendil andmed veel puuduvad. Kes soovib otse kongressi korraldamise keskusega ühendust võtta, saab seda teha tel. 0662/843296 või 848818; fax.

0662/848818-32 Kes soovib Eestisse saabuvat informatsiooni oodata, aga on huvitatud selle kättesaamisest, palun pöörduge minu poole, et saaksin teile koheselt saabunud informatsiooni edastada. Minu telefon on 523030.

Niina Murdvee

## ESTA XX KONGRESSIL

ESTA XX kongress toimus 2.-9. okt. k.a. St. Moritzis, Šveitsis.

Peateemaks ettekannetele oli esitatud "Helilooja kui interpreet". Paratamatult selline teema valik tingib selle seotuse kesk- ja vanema astme pedagoogikaga. Vanema muusika interpreteerimisest Tartini ja Geminiani muusika põhjal rääkis Chiara Bancini - Šveitsis töötav itaallanna, kes on ise ühtlasi ka tugev barokkmuusika interpreet. Lord Yehudi Menuhin rääkis George Enescuist kui pedagoogist, heliloojast, interpreedist ja sõbrast. Analooiline oli ka Siegfried Palmi ettekanne Enrico Mainardist.

Filmilindilt näidati Luigi Nono keelpillikvarteti interpretatsiooni, selle saamislugu (Stille, an Diotona - Edna Politi film).

Omapärasena mõjus Euroean Chaos String Quinteti esinemine - 45 min. muusika improviseerimist. (Ilmselt on sellel ansambliil ka oma heliloojate ring, kes kirjutab spetsiaalselt talle). Üks huvitavaid momente oli Jürg Wyttenbachi teoste ettekanne Susanna Andersi poolt - muusika, mis on kirjutatud viuldajale, kes ühtlasi laulab ja näitleb, nii et on tege- mist kolme kunstiliigi sünteesiga.

Väga huvitav oli Thomas Fūri ettekanne "Serious music in the ivory tower? Thoughts on the narrow focus of our professional training for string musicians", kus T. Fūri soovitas rahvamuusi-

ka, jazzi, swingi, sansoonide jt. muusika kuulamise - mängimise stiili tabada püüdes just poognatehnika kasutamise osas, kasutada neid mänguvõtteid klassikalise muusika mängimisel. (Barokk - swing, parlando - sansoonid, virtuoosne poognatehnika - mustlasmuusika jne.)

T. Fūri rõhutas, et tegemist on tehnika, mitte stiili võrdlusega. Võrreldes nii tehnilisi võtteid ei pea palju läbi võtma ühe stiili muusikat, ühtlasi annab selline õpetamine palju rohkem rõõmu ja tekitab avatuse interpretatsioonis.

Michael Vogleri ettekanne "The work as a teacher - insights from Dürer and Brahms" püstitas küsimuse - kuidas me õpetame oma tödesid õpilastele. Kas on õige, kui me toetume ainult oma õpetajate tõdedele või loome ise oma etteku- jutustest absoluutväärtuse?

Võttes aluseks Albrecht Düreri puulõiked, näitas M. Vogler, kuidas teos ise, kui me võtame ta lahti elementideks, avades enda jaoks kõik teoses peituvad sümbolid, õpetab nägema olulisi sõnu- meid ja teose tegelikku arhitektuuri. Analoo- loogia tõi M. Vogler J. Brahmsi viiulikontserdiga.

Äärmiselt huvitav oli Emile Jaques-Dalcrose instituudi rühma esinemine M-me Marilou Hatt-Arnoldi juhtimisel, kes demonstreeris rütmi-solfedzo-improvisatsioo- ni õpetamist.

Valgevene heliloojast Mihas Yelskist rääkis Igor Vedenin Minskist.

ESTA asepresident Marianne Granvig rääkis "Viilumuusikast Skandinaavias, nähtuna läbi taanlase silmade". Kummaline oli see, et M. Granvig jättis Skandinaa- viamaadest täiesti välja kogu Soomemaa (koos Sibeliussega), mis kutsus esile Soome delegatsiooni ägeda protesti.

Otseselt algõpetust puudutasid vaid kaks ettekannet - Joan Dicksoni "Playing without pain" ja Stepan Miltonjani lisaajal tehtud ettekanne viiulõpetuse algetapist.

Omaette lõigu moodustasid kontserdid - iga päev algas mingi kaasaegse teose ettekandega ja igal õhtul oli kontsert. Esinesid Šveitsi vanema, keskmise ja noorema põlvkonna muusikud. Imetlust vääris Šveitsi noorte kammerorkestri töö, kes iga päev astus üles, esitades järjest uusi kavu.

Laste esinemisi sel kongressil ei olnud, samuti ei olnud näidistunde ei väikeste ega suurtega.

Üks oluline sündmus leidis veel aset: Lord Yehudi Menuhin loobus oma tööst tegevpresidendina ja jäi ESTA aupresidendiks. Uueks tegevpresidendiks valiti Siegfried Palm.

### Mis siis oli selle konverentsi positiivne tulemus meie, Eestimaa keelpilliõpetajate jaoks?

Meie delegatsioon sel konverentsil oli pisike: Laine Sepp Kuressaare Muusika- koolist ja Niina Murdvee Tallinna Muusika- kakeskoolist. Kõrvuti loengute kuulamisega proovisime võimaluste piires uurida õppetöö korraldust erinevates Euroopa koolides ja seda, milliste süstee- mide järgi käib õppetöö. Kuna kongressil oli ka avatud noodipoed, veetsime palju tunde seal, uurides katalooge, tehes väl- jakirjutusi ja üles tähendades huvitava- maid mõtteid kaasaegsetest tulemustest.

Usun, et meie sealoleku tulemuseks võib lugeda

1) Tihedamaid kontakte enamuse ESTA kongressist osavõtnud liikmesmaa- degs, mis tähendab

- lektorite kutsumist

- õpilaste vahetamist
- osavõttu rahvusvahelistest kursus- test ja seminaridest
- lehtede vahetamist, st. kursis ole- mist sellega, mis toimub nendes maades
- noodekirjanduse vahetamist ( Sak- samaalt juba saabus kastitais noote).

2) Nootide (ja ka instrumentariumi tellimine): ESTA liikmesmaana on meil võimalik tellida ühingu- le noodikirjandust kas ühe või mitme eksemplari kaupa otse teatud kirjastustelt, kusjuures osa kirjastusi ja muusikaärisid Euroopas tee- vad tunduva hinnaalanduse ESTA liikme- tele, st. ka meile. Juba saabus Inglismaalt kirjastuse Boosey&Haikes kataloog, mille järgi me saame tellida noote 25% hin- naalandusega.

3) Meil on võimalik taodelda abi ka nn. Ida-Euroopa abistamise fondilt, Ühin- guna, teatud sihtotstarbelise tegevuse tar- vis.

### Millised probleemid on minu arvates suurimad?

Rahaküsimus on muidugi kibe, kuid paljudes punktides loodetavasti lahenda- tav. Ilmselt peame harjuma üheeksempla- riliste trükiste saamisega vabariiki, mis asetseksid näit. Rahvusraamatukogus ja mida meie õpetajad saaksid kasutada oma äranägemise järgi.

Raha individuaalseks reisimiseks peab iga inimene leidma ise. Meie Laine Se- paga ei jõua ära lugeda tunde, mis ku- lusid meil sõiduks vajaliku raha otsimiseks. Kahe peale kokku sai käidud ligi 60 ukse taga. Aitäh kõigile, kes meid aitasid!

Tahaks soojalt soovitada kolleegidele endalt maha raputada esialgne lootusetu- se tunne ja teha kõik, mis võimalik ja rohkemgi veel, et käia ära taolisel kon- verentsil (järgmine töötab tulla eriti põ- nev). Seal tulevad kokku niivõrd erinevate oskustega, kogemustega, tead- mistega õppejõud, kes on kõik huvitatud igauhest, toimuvast ja kogemuste jagami- sest. On hea tunda end võrdseks teiste seas ning mõtteid tekib palju. Siia Ees- tisse me suudame tuua ainult osakese põnevast. Minul on nüüd kogemus ka-

hest kongressist. Mõlemad on toimunud suuremal kinnisel territooriumil (ilmselt selleks, et vanemad saaksid loengute vaheajal puhata) ja seetõttu kujuneb pidev suhtlemine erinevate inimestega - söögi- lauas, puhkeruumis, peale loenguid ja kontserte saalis või kohvikus. Mida rohkem keeli oskad, seda rohkem saad suhelda. Ja kui ka meie ei ole eriti kergelt suhteid loovad, tulevad teised seda tegema meie juurde, sest selleks ju need kongressid toimuvad ja kus

tõesti tuntakse end Euroopa keelpilliõpetajate ühtse perena.

Kallid kolleegid! ESTA kongressid ja muu info ESTA erinevates maades toimuva kohta saabub meile pidevalt. Otsigem ja leidkem võimalusi osalemiseks ESTA töös. Ja muidugi - peale raha omamist peab vähemalt mingil määral mõistma inglise ja (või) saksa keelt. Tõkeid seal tavapäraselt ei tehta.

Niina Murdvee

## MINU MEETOD.

Eesti Keelpilliõpetajate Ühingu konverentsidel oleme kuulnud väga palju huvitavaid ettekandeid. Vähem huvitavad ja kasulikud pole ka meie "Laualehtedes" ilmunud artiklid. Tutvumine kõigi nende mõtete, seisukohtade ja uurimustega on ilmtingimata vajalik tulemusriika eesmärgi saavutamiseks.

On olemas palju meetodeid, mis on hästi läbi mõeldud, läbi töötatud ja kõik nad on head.

Olen oma töö jooksul avastanud mitmeid huvitavaid ning otstarbekaid töövõtteid ja ikka ja jälle kogenud, et olin "leiutanud jalgratta". Olen seisukohal, et mitte iga raamitud meetod ei ole sobiv igale õpetajale ega igale õpilasele.

Väikeseks näiteks tutvustan natuke oma tööstiili päris algajatega.

Kõigepealt peaks püüdma taibata iga üksiku lapse, kui indiviidi, põhiiseloomu, huvisid ja keskkonda kust ta tuleb. Sellest kõigest olenevalt algab individuaalne lähenemine.

Oma pilliga peab saama "Sina" peale. Niisiis alustame esimest tutvumist - välimuse järgi. Lasen lapsel kohe esimeses tunnis joonistada pilli, nii palju kui ta suudab tähele panna. Hiljem õpime ära ka vastavate osade nimetused. Enamasti on lapsed juba eelnevalt kuulnud kuidas kõlab mäng tema (või temale) valitud pillil. Nüüd proovib laps ise, millist häälet tema sealt välja võtuda

saab. See on esialgu lahtised keeled pizzicatos.

Proovime ka, millene on kõige otstarbekam pillil hoid: raskuspunkt, tugipunkt jne. Järgnevalt tutvume lahtiste keelte kõlaga. Iga laps valib enda heli- ja värvitajule vastavalt igale keelele oma värvi. Võtame noodijoonestiku ja asetame vastavat värvi punktid vastavatele "redeli pulkadele". Juba esimese tunni lõpuks mängime noodist terveid lugusid (lahtistel keeltele, pizz). Ja kui sinna lisada teisel pillil meloodia, ning avaneb veel ka võimalus ette mängida kellelegi, siis on uhkus ja nauding täiuslik. See on huvitav mäng. On ju võimalik välja mõelda igasuguseid lugusid, mida laps ise värvib ja ise noodist mängib. Juba pizz. mängimisel hakkame kuulama, kas see kõlab ilusasti või ei, ja miks.

Lisame lihtsad rütmi - vahekorrad, ühe - ja kahelöögilised, aritmeetilised, nii kui arvutuspulkadega - mitte ebamäärased "ti-tiga". Andke andeks, see on minu igipõlvine vaenulikkus ti-tide ja tairide suhtes. Isegi väga edukad vanemate klasside õpilased, kelle rütmiõpetus põhineb sellisel süsteemil, ei suuda ladusalt "lehest lugeda", tabada just nimelt rütmi-figuure. Minu kogemustel ei anna titi-tairi midagi juurde sisemisele rütmitundele - ka see on meie lastel enamasti väga puudulik.

Juba lahtiseid keeli pizz, mängides peab harjuma tunnetama vastava päla karakterit, tegema selgeks mõisted: marss, valss, hällilaul jne. Juba esimeste lookes-

te mängimisel lasen joonistada vastavaid pilte: talv, kevad, tik-tak, marss jne., et ergutada lapse fantaasiat sisu paremaks tajumiseks. Juba esimeste palade mängimisel püüan ka lauseehituse komad ja punktid paika panna. Ja kohe, need-samad lahtiste keelte pizzicato- lood, pähe õppida.

Võib ka lisada meloodia laulmise enda saatenootidele. Soovitan ka suurtel õpilastel laulda oma palade meloodiaid, kuid mitte kunagi koos mängimisega. Mul on elamus Tshaikovski nim. konkursilt, kus üks Uus-Meremaa konkursant laulis kogu aeg oma mängule kaasa ... see oli kaunis kole ...

Järgmiselt asetame vasaku käe oma kohale. Siin algavad esimesed mõdalaskmised, nimelt käe hoius. Iga viidak hoiak osutub ebaotstarbekaks ja veab varsti meie vankri päris kraavi. Number üks valvur on kõrv - mitte silm - ja nüüd peab appi tulema ka õpetaja fantaasia, kuidas selgeks teha, miks nii ja mitte teisiti. (Positsiooni tunnetus on intonatsioonipuhutuse eelduseks, "raskuspunkt" kõlavuse teenistuses, käe vaba liikumine kõrgematesse positsioonidesse jne, jne.) Esimesest sammust peale tuleb ette näha lõppresultaati.

Algame ühel ja samal keelel samavärviliste "punktidega", kuni tetrahordini. Samal ajal hakkame mängima kuulmise järgi tuttavaid lihtsaid laulviise.

Aegamööda lisame eelharjutused poogna käe tööks. Alustame liigutusharjutustega, lähtudes elulistest liigutustest (silitamine, teretamine, "jänku võimlemine"), samas ka peopesa loomuliku haarde ja liikuvuse tutvustamisega. Siis asetame näpud "pehme", vabastatud käega poogna konnale. Sellist vaba haaramist ja poogna loomulikkust seisukeelele harjutame väga kaua. Siis hakkame tasapisi keeli (esialgu ainult keskmisi) pautama ja kellelegi abiga, ilma pingeta, poognat keeltele pikemalt liigutama.

Väga kaua lasen uusi lugusid lehest lugeda pizzicatos. Teen mängitavale loole lahtistel keeltele vastavad poognaharjutused, samuti eraldi rütmiharjutused. Lasen loo pizz. pähe õppida ja alles siis paneme kõik kokku.

Võimalikult varakult õpetan lapsi ise häälestama. Ja üldse - on peamine, et "linnupoeg" õpiks varakult ise lendama.

Et ta õpiks tundma kõiki muusikas vajalikke komponente üheaegselt ja samm-sammult. Kuulus tsellist Pablo Casals on öelnud, et kõige otsem tee mäe tippu ei ole mitte kõige lühem tee ajaliselt.

Nüüd hakkab aegamööda ilmema iga õpilase erinev olemus. Ei tohi kiirustada ega tagant sundida, aga vastuvõtlikku ja kiire taibuga õpilast ka mitte "ette nähtud" programmi raamidesse suruda.

Lääne süsteem algõpetuses on selle poolest õigem, et nemad liigitavad õpilasi selle järgi, mitme taseme nõuded ta on täitnud. Neid taseme-katseid võib sooritada nimelt ka siis, kui on saavutatud vastav tase. Ühel kuulub selleks vähem, teisel rohkem aega, kuid see ei tähenda, et üks teistest parem või halvem oleks, kui ta lõpuks on jõudnud täita kõik vajalikud nõuded.

Tsellomängu õppimine on algul lihtsam, kui viiulil, sest tsellole lähenemine on füüsiliselt palju loomulikum. Raskeks osutub ta hiljem, seoses pikkade vahemaadega lahtisel toeta grifipealsel. Tsellomäng eeldab kindlasti ka tugevamat füüsilist valmisolekut kui viiulimäng.

Näppude ja poognakäe koostööle lisandub palju uusi probleeme: dünaamika ja strihhid. Jäävad algnõuded: kõla, intonatsioon, rütm, vormitaju.

Tsellistidele eraldi mainiksin, et võimalikult vara panen nad tutvuma põidlapositsiooniga. Heliredelitega tegeleme algusest peale, lisades järk-järgult variante igas valdkonnas. Muidugi alustame võimalikult varakult ka topeltnootide mängimist.

Kõik õpitav peab olema omandatud aste-astmelt. Nii tehniline kui ka muusikaline lähenemine.

Tuhendeid võtteid ja elulisi võrdlusi võib ning peab leidma - ja vastavalt igale õpilasele individuaalselt. Sealjuures kõrvalmärkusena - ei soovitata lastel õpetajat vahetada. Enamasti taotlevad õpetajad ühte ja sama, kuid võrdlused ja väljendid on erinevad ja see viib lapse ilmaasjata segadusse.

Väikeste puhul peab tunnetama, millal ta on jõudnud vastuvõtlikkuse piirini ja siis lõpetama. (Seda peaksid silmas pidama ka kodused abistajad.) Õppetund peab olema vaheldusrikas, peab andma

lapsel võimaluse ennast vahepeal vabaks "raputada", vabaks rääkida või vabalt vaikida, olenevalt isiksusest. Tund võib kesta 1/4 tunnist isegi 3-e tunnini ...

Vajadus läheneda igale õpilasele individuaalselt, see ongi õpetajale kõige huvitavam ja erutavam.

Põhimõtteks on õpilasele selgelt õige tee kätte näidata, aga jätta mulje, et ta sammub ise. Juhendada tuleb alati põhjendustega.

Suureks stimuliks on, alates esimesest tunnist, esinemine. Ärge kartke oma õpilasi esinema lubada. Isegi, kui nende valmisolek ei ole teie arvates veel 100 %-line. Ta peab esinemise käigus ise kogema ja ise järeltulevat tegeema. Kasulikud on ka n. ö. "kodused", klassisisesed "võistlused". Õpilastel, eriti väikestel, meeldib väga teistele hindede panna. Kuulates tähelepanelikult teise mängu hakkavad nad ise enda taset teistega võrdlema. Tähelepanuväärne on see, et nad hindavad (ka ennast) eksimatult, isegi poole hinde täpsusega.

Väga teretunud on tekitada õpilases juba lapseaast huvi teatri, kontsertide ja kujutava kunsti vastu. Liikuda koos loo-

duses ja avada silmi kõigele ilusale ja huvitavale. Kaasaja lapsed ei märka tihti ei puud ega lille, ei kuud ega päikest... innustuvad ainult automarkidest ... Pillimängu õppimine ei tohi muutuda kuivaks, tüütuks sunnitööks. Töötahe peab tulenema vajadusest mingit eesmärki saavutada. Näiteks üht huvitavat, meeldivat pala hästi, vaevata ära mängida. Õpilasel peab tekkima kujutlus mida ta tahab ja selleks on vajalik vahetu kokkupuude looduse ja kunstidega.

Repertuaari valikul tuleb läbi mängida kõik zanrid, sealjuures silmas pidades, millist külge kellelgi parajasti kõige rohkem on vaja arendada.

Õpilasele tuleb jätta mulje, et on tema enda teha, kas ja kuidas ta toime tuleb ja et ta ise eettulevat probleemi on lahendanud - tegelikult õpetaja väsimatult valvs silma ja kõrva all.

Kindlaim retsept on: igasse õpilasesse tuleb suhtuda nii, kui oma lapsesse; armastuse ja nõudlikkusega.

Laine Leichter

Ettekanne konverentsil "Algõpetuse Päevad" 26.03.93

## KUNSTILISED VAHENDID JA NENDE TEHNOLOOGIA. II

Kõigepealt tahaksin parandada eelmise numbris esitatud trükivea: korduvalt esinenud "põhilindi" asemel peaks lugema "jõhvilindi".

Nüüd aga taas vahendite juurde, mille abil vormitakse muusika väljenduslikust viulimängus.

### Vasak käsi.

Suurte viulidajate näidete varal võime näha, et igale viulidajale on iseloomulik oma individuaalsete kunstiliste väljendusvahendite kasutamine. Eredaimaks näiteks selles osas on kindlasti J. Heifetz, kellel on väga selged ja hästi märgatavad vahendid ning nende täiuseni viidud kasu-

tamine. Näiteks on tal väga lai valik erinevat vibratot, geniaalne on tema glissando kogu selle kauniduses, väga erinev oma kiirustes ja pikkustes. Seegi on üks tähtis väljendusvahend, mis kannab emotsionaalset impulssi ja mida Heifetz valdab täiuslikult. Muidugi ei või glissandot ka üle tähtsustada. Näiteks D. Oistrach ei kasutanud kunagi glissandot, pigem vastupidi - välis seda. Igal juhul võib glissandot kasutada ainult hea muusikalise maitse korral, siis ta täidab oma kohta väljendusvahendina. Teatud rolli mängib ka mood ja üldised aja nõuded.

Suurema tähtsusega vasaku käe väljendusvahenditest on kõla iseloom. Mida see endast kujutab? See on sõrme erinev kukkumine keelele, selle erineva

karakteriga puudutamine. Ka siin on omad seaduspärasused. Sage nähtus on, et õpilasel töötavad vasaku käe sõrmed otseses sõltuvuses nüansist: f vajutatakse kõvasti, p vaevalt puudutades. See on tüüpiline viga. Liigse surve juures sõrm ju kaotab elastsuse. Ta on puine ja kiviköva ning see omakorda rikub vibratot ning mõjub sõrmeväljendusele, kõlale. Vaikse nüansiga mängides ja sõrmevaevalt puudutades ilmneb akustiline viga: osa keelevõngetest "imbub" läbi sõrme puutekohale kinnisuritud keelele alla. Kõla muutub ähmaseks, ebaselgeks. Kasuks tuleb siin vastupidine sõrmede töö: pianos mängida tugevate sõrmedega, forte aga mitte liiga agressiivselt. Näib paradoksaalne, kuid see annab tulemuse - piano hakkab kõlama selgelt ja forte elastselt.

Tähtis on ka sõrmeotsa punkt keelele kukkumisel (sõrmeotsa "padjakese" keskkohal, eeldades, et sõrm kukub otse ülevalt). Tihti toimub see lohakalt. Üks sõrm kukub küljega, teine liialt otsaga, peaaegu küünega, mis loomulikult ei tule kõlale kasuks. Oma osa on muidugi ka käe füüsilisel ehitusel (näiteks väga lühike 4. sõrm), kuid see ei või mängida siiski otsustavat rolli.

Vibrato. On palju näiteid sellest, kus viulidaja kõla on vaene vibrato värvingu poolest, isegi kui see vibrato iseenestest on tehniliselt eeskujulik. Ta ei väljenda antud muusika karakterit. Vibratot üldse on raske kirjutada, kuna see probleem ei allu alati teadusele ning on väga individuaalne. Siiski on praktikas häid tulemusi andnud mõningad vahendid. Oluline on see, millise karakteriga (tundega sõrmeotsas) sõrm langeb keelele, sõrmeotsa närvi seisund vastavalt muusikale. Kui füüsiliselt reaalne liigutus väljendab antud muusika karakterit, siis see ilmneb iseenestest ka vibrato karakteris. Viul reageerib väga täpselt vasaku käe kõla atakile (pehme, energiline, tugev jne. keele puudutus).

Ka aplikatuuri valik on üks olulistest väljendusvahenditest. On selge, et igal viulidajal on oma individuaalne sõrmede kõlavus. Ühel kõlab hästi 4. sõrm, teisel ei kõla üldse ja eriti kõlavates kohtades tuleb see vahetada 3. vastu. Milline sõrmede järjestus valida, oleneb fraasist. A. I. Jampolski praktiseeris tunnis erinevate aplikatuuride näitamist seoses fraasiga. Paludes õpilasel mängi-

da sama kohta erineva sõrmeotusega, tuli väga selgelt ilmsiks, kuidas muutus fraasi iseloom ja ehitus.

Siit jõuamegi edasi fraasi juurde. Kunagi ammu kuulus Itaalia muusikaõpetusse eraldi ainena fraasiõpetus. See on täiesti loomulik, kuna ka kõige virtuoossem ja motoorsem muusika koosneb ju fraasidest. Kui seda tõe mitte unustada, ei tekigi probleeme mehhaanilise mänguga. On aga siiski tüüpiline, et eriti tehnilised kohad mängitakse tihti kui halba etüüdi või tulistatakse nagu kuulipildijast. Fraase on väga mitmesuguseid ja erinevaid, alates meloodilistest, kantileensetest ning lõpetades säravate kiirete fraasidega (näiteks Paganini 17. kappriis). Mõni õpilane võib niisuguse näite peale hakata mängima kõike aeglaselt ja väljendusrikkalt, kuid mitte see pole eesmärk. Films J. Heifetzist on lõik, kus ta mängib Wieniawski Skertso-tarantellat. Vasaku käe tööd selle loo peateemas on võimaldatud näha 8 korda aeglasemalt. Siin selgub, et ka väga kiire tempoes mängides tema sõrmed ei kaota väljendusrikkust, nõtkelt paindudes sõrme viimasest lülisest igal noodil. Nii on liigutused üheaegselt sädelevad, kiired ja väljendusrikkad.

Fraseerimiskunst on väljenduslikkuse tähtsaim osa. Ükskõik kui ilusa kõlaga viulidaja ka ei mängi, kui ta on abitu fraseerimisel, ei saa see mäng kunagi väljendusrikkaks. Mida siis kujutab endast väljendusrikas fraas? Heliredelit ja fraasi üksteisest eristada oskavad kõik: esimene neist liigub ühtlaselt ja dünaamikata, teine seevastu areneb erinevates kiirustes koos dünaamikaga. Sellest lähtudes saame siis kaks suunda igas (ükskõik millises) fraasis. Nimetame need horisontaalseteks (kiirused, rubato) ja vertikaalseteks (nüansid: tugevam, vaiksem). Nende kahe parameetri ühendamisel toimubki fraasikujundamine. Kuidas õppida valdama ja kasutama seda, väljendamaks vajalikku emotsiooni või karakterit, see on vähe uuritud ala, millest vähe räägitakse, veel vähem aga kirjutatakse. Tunatud nõudmisega "Mängi musikaalsemalt!" kaugele ei jõua. Aga mismoodi jõuab, jääb tihti saladuseks.

On palju juhtumeid, kus õpilane on abitu fraseerimisel, kuigi tunnetab muusikat. Sellisel juhul hakkab püüdlikkusest üks külg tavaliselt üle kaaluma teist. Kas püütakse ülekuhjatud nüanssidega kompenseerida horisontaali, või vastupidi, te-

kib liialdatud ja maitsetu rubato. Suuremat raskust tekitab enamikel juhtudel horisontaalne kujundamine (st. kiirused). Head tulemust annab siin mängimine ilma nüansside ja emotsioonideta, kuulata ainult fraasi horisontaalset ehitust. Tähtis on, et ka sel moel fraas väljendaks seda, mida tahab mängija. Nii tekib õpilasel iseenesest vajadus kasutada selleks erinevaid kiirusi. Tuleks aga hoiduda vigadest, mis sageli kaasnevad seoses fraasikujundusega. Sellist tööd võiks võrrelda ka näitleja teksti lugemisega. Halb on näitleja, kes meeletu rõõmu või meeleheitte väljendamiseks hakkab karjuma, mõttetult ringi jooksma või juukseid katkuma. Kõrget klassi professionaalne näitleja, kasutamata väliseid vahendeid võib esitada teksti (oma rubato'dega) nii, et see mõjub publikule hoopis teravamalt. (Näiteks I. Smoktunovski, H. Mandri). Peab saavutama, et fraas avaldaks muljet ja mõju kõigepealt mängijale enesele. Seejärel, lisades emotsioonid, tekib harmooniline ühtsus fraasi vertikaali ja horisontaali vahel.

Siinkohal pole mõtet põhjalikult arutleda esitusaadidest, kujundlikkusest jne., kuna selle üle võib palju vaieldada ning kirjutada terveid dissertatsioone. Puudutama aga peaks probleemi seoses fraasi emotsionaalse mõtte otsingutega. Professionaalne muusik peaks tingimata valdama ka fraasi mõtestamist, selle organiseerimist ja suunamist. Tingimuseks on jälle balanss. Ei maksa teha järeldust, et kõike peab mängima ainult ratsionaalse mõistusega. Ei, kuid lisaks sellele tuleb osata juhtida ka emotsioone. Fraas kui muusika alus nõuab tähelepanu ja tööd ka veel sellest aspektist lähtudes, mis lõppkokkuvõttes jõuab kuulajani emotsioonikanali kaudu. See kanal tuleb aga kaevata. Missuguse labidaga ja millises suunas, et lasta sinna tormitsev vesi? Ka sellele tuleb läheneda professionaalselt. Tulemusrikkamaks töömeetodiks on siin fraasi mõttelis-emotsionaalse tüüpi leidmine. Nimetame seda tinglikult fraasi tüpiks. Igas fraasis võib leida momendi, mis rõhutab selle fraasi emotsionaalset seisundit. Selleks võib olla niihästi üks kui ka mitu nooti, kusjuures nad ei pruugi alati asetseada antud fraasi kõige kõrgematel nootidel. Kui see moment on leitud, joonistub ülejäänud isee-

nesest sinna juurde. Sageli tuleb muusikas ette materjali kordust, eriti palju kohatame seda vene muusikas. Siin võib kasutada tehnoloogia mitmekesisust. Ühena näiteks fraasitüüpi nihutamist ning seoses sellega vajaduse ja võimaluse korral ka aplikaatuuri vaheldust. On veel üks oluline küsimus - fraasi tempoline vorm või konstruktsioon. Fraas erinevalt helireedelist ei saa olla metronoomiline. Rubato kaasneb reeglina iga fraasiga, kasvõi õige pisut. Normaalses (tonaalse, meloodilise) muusikas peaks fraasi ehitus olema harmooniline ka sõna otseses (mitte ainult muusikalisel) mõttes. Ei tohi välja ulatuda nurgad ja teravad otsad. Balansseeritud fraas - see on harmoonia, aga harmoonia - see on ilu. Tähtis moment on ka teadlik või alateadlik kiiruste (rubato) tasakaalustamine. Siin võib põhitempot võrrelda selgroo või puutüvega, mille küljest siia- ja sennapoole hargnevad oksad, mis aga ei kalluta tüve. Kuidas seda (tasakaalustamist) kasutada, oleneb intellektist, maitsest, muusikalisest arengutasemest, lihtsalt talendist. Ilmselt üks vajalik tingimus on kasvatada õpilases nägema materjali tervikuna ümberringi; nii ette- kui tahapoole, kuidas antud lõik (või fraas) sobib üldisesse, kogu teosesse.

Algajate viiuldajatega on palju muid probleeme: kuidas paika panna käed - jalad, kõla, nooditudmine jne. Kuid elementaarseid oskusi muusika esituse valdas ei tohiks siiski kõrvale jätta. Kui vaadata tulemust mõõda õppeprotsessi redelit üles, võib kurvastusega nentida, et õppimise lõpetanu valdab tihti kõiki selle ameti saladusi peale ühe - interpretatsiooni meisterlikkuse. Ajapikku on kadunud ka sisemine vajadus selleks. Mitte alati ei johtu see talendi puudumisest - pahatihti on siin valged laigud jäänud muusikalises kasvatusprotsessis.

Kõik see, millest eelnevalt oli juttu, võib tunduda liigse teoretiseerimise ja kõrge kunstina, mida valdab ainult suur artist. Selle täiuses jah, kindlasti. Kuid mõtisklema selle üle ja kasutama võimalikes kogustes peaksid siiski kõik. See on professionalism.

1. sept. 1987  
Mari Tampere

## ANDEKAD JA VÕIMEKAD.

Tänu oma erialale on enamusel selle lehe lugejaist andekuse - võimekuse probleemi isiklik ja teravdatult-tundlik suhe. Alljärgneva etüüdi eesmärgiks on asetada küsimus teisiti, ja nimelt: kas meil on tegemist täielikult, osaliselt või üldsegi mitte kattuvate mõistetega.

Reeglina eeliatavad noored olla peetud andekaiks, täiskasvanud seevastu võimekaiks. Esimesed lähtuvad oma rikkumata intuitsioonist, teised puhtpragmaatilise kalkulatsioonist - makstakse siiski vastavalt võimetele. Mõlemal on õigus. "Andekus" ja "anne" seostuvad pea enamikus keeltes kingitusega. Suuremeelne kinkija - kes ta ka poleks - ei sea kohustusi sealjuures midagi suuta või osata, midagi kingituga peale hakata. See lihtsalt on antud. Andekuse ontoloogiline staatus on tabamatu nagu "kala jälg vees". "Ande" määra on praktiliselt võimatu mõõta-testida-kontrollida. "Võimekuse" ja "võimetega" on lood sootuks vastupidised. Neid defineeritakse kui indiviidi psühhofüsioloogilisi omadusi, mis tagavad toimetuleku konkreetse tegevusega. Seda peab alati olema valmis tõestama - "hic Rhodos, hic salta!". Võimed on alati millekski, mingi eesmärgi saavutamiseks, seega midagi väga asist ja praktilist. Nad ei oma tegelikult väärtust iseeneses, vaid väärtustuvad alles tegevuse soovitava resultaadis, samal moel kui raha väärtustub tema eest saadavaks hüvedes. Valdava enamuse tegevuste puhul on sealjuures üsna ükskõik, kas suutlikkuse aluseks on anne või usinus - inimene võib olla sündinud rikkana, ent võib ka olla omandanud varanduse ränga tööga. Kunstis, paraku, jäävad "antul" ja "omandatul" baseeruvad kvaliteedid selgesti eristuvaiks. L. Auer võrdles sünnipärasel andel ja sihipärasel tööl tuginevaid pillikäsitusi tabavalt linnu ja lennuki lendamisega. . . , muust rääkimata. Muide, ka üks osa psühholooge pole nõus teadmisi, vilumusi, oskusi (mis on toimetuleku, suutlikkuse tagatiseks) ka-

sitema võimete koostisosana. Seetõttu ja-gunevad võimed nn. aktuaalseiks ja potentsiaalseteiks. Neist esimesed tähistavad ülalkirjeldatud hetkesuutlikkust, teised potentsiaali (oietatavat!) konkreetseks tegevuseks, mis aktualiseerub-realiseerub õppimise ja harjutamise tulemusena vastavates teadmistes, vilumustes, oskustes. Teatavate mõõndustega võiksime ehk tõmmata võrdlusmärgi "andekuse" ja "potentsiaalse võimekuse" vahele. Potentsiaalsete ning aktuaalsete võimete suhtes avaldub nn. "liivakella efekt" - reaalse suutlikkuse kasvades kahaneb potentsiaal, seega oleks nagu paratamatu, et lapsed-õpilased on oma vanematest-õpetajatest andekamad, ehkki viimased on samas võimekamad! Teisalt on absurdne väita, nagu transformeeruks sünnipärane anne sihipärase arendamise tulemusena andetu-seks. . .

Kolm punkti selletõemaliste arutluste lõpus on sümptomaatilised, sest ei psühholoogid ega pedagoogid pole seni ni (vaatamata püsivale huvile ja soliidsetele uurimistraditsioonidele - esimene võimetele pühendatud monograafia ilmus aastal 1579 hispaania arsti J. Uarte sulest) jõudnud selgusele ning üksmeelele selles valdkonnas. Ent sellegipoolest võime oma ummikusseadet analüüsi põhjal teha mõned olulised järeldused: 1) andekus ja võimekus pole kattuvad mõisted; 2) nad on teatud aspektides selgesti eristuvad; 3) samas on andekus ning võimekus orgaaniliselt seotud; 4) andekus on sisuliselt mahukam mõiste, sest valdav enamuse andeid ei realiseeru konkreetseteiks võimeiks; 5) anded on prognoositavad, võimed seevastu suhteliselt objektiivselt mõõdetavad - ja seda isegi kunstis; 6) hindamiskriteeriumid erinevaid (vastuvõtu-vahe-lõpu-) eksameil peaksid tulenema andekuse - võimekuse dünaamikast.

Olavi Sild

## STRIHHID.

Moskva Konservatooriumi pedagoogilis- te tööde trükisest aastast 1981 leiame A. Jampolski (1890 - 1956) artikli strih- hidest. A. I. Jampolski, legendaarne vene viiulipedagoog, ei jõudnud oma eluajal avaldada trükis viiuliõpikut. Käsikirjas olid valmis peatükk "Parema käe kujundamine" (postanovka) ja peatükk "Strihhid". Li- saks pidi õpikusse minema eraldi peatükina A. Jampolski ettekanne konve- rentsilt Gnessimite-nim. Instituudis: "Viiulda- jate kõlakultuuri kasvatamise küsimustest". Planeeritud olid peatükid: "Vasaku käe tehnika ja liikumiskiiruste arendamine", "Mänguliikumised ja mägupaaraadi for- meerimise küsimused", "Intonatsioon ja töö sellega", "Vibrato", "Interpretatsiooni küsi- mused".

A. Jampolski seisukoht oli, et "parema käe tehnika - see on tõelise pillimängu- tehnikaga omandamise võti".

Järgneva resümee aluseks on võetud A. Jampolski artikkel "Strihhid", mille kor- rektiive on juba peale A. Jampolski sur- ma teinud J. Rabinovits.

**DETACHE** - tähendab poogna eralda- tud liikumist, st. igale noodile eraldi poogna andmist. Strihh teostatakse mõle- mas suunas - alla ja üles - nii terve poognaga kui ka poogna eraldi osades (konnal, keskel, ülemisel poolel), poogna- vahetus peab käima peatusteta.

Detache omandamine on ülisuure tähtsusega. Ta soodustab liikumisvabadu- se saavutamist igas poogna osas ja kõ- lakujundamise oskuse arenemist.

### DETACHE TERVE POOGNA- GA MÕODUKAS LIIKUMISES.

On vajalik jälgida, et poogen kogu oma ulatuses liiguks paralleelselt krihv- lauaga, ligilähedaselt krihvlaua ja roobi vahel keskel, see poogna asukoht on tähtsaimaks tingimuseks puhta ja heakõ- lalise heli tekitamisel. Tuleb vältida üle- liigset survet poognale - vaid nii palju, kui on vaja täie kõla saavutamiseks, mis oleks samaaegselt vaba kõrvahelidest. Mängija peab tundma poogna tihedat lii- bumist keelele kogu ta ulatuses. Poogna puu on soovitatav kergelt pöörata krihv-

laua poole. Ei tohi lasta randmel liialt alla vajuda poogna liikumisel konnal otsa poole, samuti tuleb vältida ka liialt rand- me ülestõstmist poogna liikumisel üles.

Tihti kohatav poogna "libisemine" krihvlauale tuleneb sellest, et küünarnukk poogna ülemises pooles mängides viiakse taha. Seetõttu on hädavajalik poogna lii- kumisel alla, poogna lähenedes otsale, suunata poogen väheke ette, samaaeg- selt kergelt lükates ette küünarnukki. Sel- leks, et vabaneda eelpool nimetatud puudusest, tasuks harjutades detached lähendada poognat roobile. Tõekivatele lisa- helidele ei tasu esialgu pöörata tähelepanu. See võte hakkab soodustama poogna püsimist õmal krihvlauast ja sta- biilsemat püsimist keelele. Edaspidi, saavu- tamaks head kõla detache strihhis, tuleb töötada umbes keskel krihvlaua ja roobi vahel, säilitades poogna liikumise paral- leelsus roobiga.

Detache terve poognaga nüanssis "piano" mängitakse mõnevõrra lähemal krihvlauale, kuid poogna liikumise paral- leelsus roobiga peab säiluma. Poognapuu kalle krihvlaua suunas "pianos" on mõne- võrra suurem ja jõhvide hulk, mis puu- dutab keelt, väiksem.

### DETACHE POOGNA ÜLEMI- SES OSAS.

Poogna puu on samuti kerges kaldes krihvi poole. Poogna jõhvid puudutavad keelt laia lindina. Olavars ja küünarnukk on stabiilses asendis. Ranne ja parema käe sõrmed on vabad, pingevabad, ei ole tarvidust pigistada poognapuud näp- pudega. Väikese sõrme hoidmine poogna- puul ei ole kohustuslik.

### DETACHE POOGNA KESKMI- SES OSAS.

Poognapuu asend on samuti natuke kaldus krihvlaua suhtes sama jõhvide hulga juures. Küünarnuki ja olavarre asend on rahulik, püsiv. Soovitatav on mõnevõrra väiksem surve.

### DETACHE KONNAL.

Suur poognapuu kaldenurk krihvlaua suunas ja vähim jõhvide hulk keelele. Sel puhul kasutatakse randme ja sõrmede kombineeritud tööd. Laiema detache pu- hul konnal mängus osaleb kogu käsi kuni õlani.

Detache - see on üks väljendusriikka- maid strihhe, mis oma esitusviisilt ja kõla karakterilt võiks olla jaotatud selliselt:

1) **SUJUV DETACHE** - ilma aktsen- dita iga üksiku strihhi alguses - ühtlane kõla mõttes ja laulev oma karakterilt. Poogna vahetused on võimalikult vähe- märgatavad (näit. Kreutzeri, Donti, Rode etüüdid).

2) **AKTSENTEERITUD DETACHE** - iga noodi algust rõhutatakse poogna täp- sема ja kindlama vahetusega. (Näit. Kreisler "Prelüüd ja allegro" (algus, kesk- mine episood). Selles näites veerandeid ei lühendata, nad omavad oma kindlaks- määratud pikkust.)

3) **DEKLAMATSIOONILINE DETACHE** - iga noodi algus nagu "hääldatakse väl- ja" poogna kerge surve abil iga noodi alguses, kusjuures samaaegselt vibratoga vasakus käes. See strihh kõlab eriti väl- jendusrikkalt ja on kasutatav kõige enam mõõduka liikumise puhul. (Näit. Kreisler "Prelüüd ja allegro" (keskmise episood 1. lk.), Vieuxtemps Kontsert nr. 4 II osa.)

Detache'd tuleb õppida mängima kõi- gis poogna osades, erinevates tempodes ja nüanssides. ("F", "mf", "p", "cresc.", "dim." - vähehaaval minnes üle aeglasemalt liikumiselt kiiremale ja vastupidi. "Cresc." täitmisel tuleb taodelda heli tu- gevnemist põhiliselt poogna liikumise laie- nemise abil, mitte kasutades sealjuures surve suurendamist. Aeglasemas tempos on surve poognale suurem, kiiremates tempodes surve keelele väheneb.) Häda- vajalik on jälgida täpset vasaku käe sõr- mede ja poogna liikumise ühtimist (sünkrooni).

(järgneb)

## AKUSTIKA KÜSIMUSED NIMETUSE ALL "VOKAALID" JA "KONSONAN- DID".

Eelmises lehemumbris tutvustasime üht osa I. Galamiani raamatu I suurest peatükist "Tehnika ja interpretatsioon". Täna anname ülevaate sama peatüki lõ- puosast, mis räägib akustikast. Avalikel esinemistel on akustiliste seaduste tund- mine väga tähtis eeltingimus.

Kõneldes väikeses ruumis väikesele hulga inimestele, pole vaja oma häält tõsta. Isegi kui hääldus ei ole eriti selge ning kui ka küllalt kiiresti rääkida, saab siiski end ilma raskusteta arusaadavaks teha. Kuid situatsioon on täiesti teine, kui kõnelda tuleb tuhandete kuulajate ees suures auditooriumis. Kõneleja peab rääkima kõvemini, aeglasemalt ja selge- mini. On kummaline, kui vähesed instru- mentalistid mõistavad, et needsamad tingimused kehtivad ka nende avalike

esinemiste puhul. Paljud ei mõista, et see, mis sobib elutupa, ei sobi kokku kontserdisaali ja ümberpöörduid. Saalis peab kunstnik nii mängima, et see kos- tuks selgelt ja arusaadavalt kaugeima kuulajani. Selle võimalikkus sõltub peaa- jalikult saali suuruselt ja akustilistest tin- gimustest. Kui ruum on väike ja akustika hea, ei ole kohanemiseks pikka aega tarvis. Mida suurem on kontserdisaal, seda enam peab arvestama akustilisi fak- toreid. Tuima resonantsiga saalis peab kõiki dünaamilisi varjundeid tugevamalt mängima. Õrnade passaazide puhul on see kerge. Forte ja fortissimo puhul peab aga mängija suutma kohaneda ning teadma, kuidas ta, kui vajalik, oma poognajaoetust muudab, milliseid strihhe kasutab, et nõutav tooni suurus ilma forsseerimata tekitada.

Ka saate osatähtsus on suur. Klaveriga on see lihtsam, kui orkestriga. Kui esitav teos on paksu faktuuriga instrumentaalkontsert ning kui mõtlematu dirigent oma mängijatel lubab solisti summutada, siis seisab solist tõepoolest praktiliselt lahendamatu ülesande ees. Kuidas aga ka asjaolud olla võiksid, kunstnikul peab ergas kõrv olema ning kiire kohanemisvõime, et teada, kui õrnalt ta mängida tohib või kui tugevalt ta mängima peab, et olla õiges vahekorras kuuldav.

Veel üks tähtis faktor on tempo. Kui suurte saalide akustika omab kaja - efekti, peab vältima väga kiireid tempoid. Vastasel korral ähmastub kogu mäng.

Saali kõlaga täitmine ei sõltu siiski ainult kõla tugevusest, vaid pigem kandvusest. Lihtsa tooni kandvus on sõltuv küll instrumenti kvaliteedist, veelgi enam aga tooni tekitamise viisist. Mida õigemini tooni tekitatakse, seda kaugemale ta kannab. Viilulil ei tohi tooni forsseerida. Tooni tekitamine keelpillidel ei seisne ainult kestvas puhtas kõlas, vaid ta peab omama teatud kindlat lisandit aktsenteeritud mürast (kahinast), mis talle karaktereid ja kontuure annab. Instrumentaalmuusika puhul on selle kahina (müra) suhe puhtalt laulvasse kõlasse analoogne vokaalide ja konsonantide suhtega kõnelemises ja laulmises. Konsonandid on kõnelemise puhul olulise tähtsusega; nad kerkivad esile igas keeles. Sama põhimõte kehtib ka instrumentaalmuusikas, kus on vajalik kasutada konsonandi-karakteriga kõla, et vokaal-kõla saaks selge piiratluse ja vormi.

Viilul vastab vokaal-kõla täiuslikult tekitatud laulvale toonile, mis pehmelt algab ja pehmelt lõpeb. Konsonandid aitavad kaasa artikulatsioonile, mis tuakse esile kas vasaku või parema käega.

## KOGUMIK KÕIGE VÄIKSEMATE ÕPILASTE JAKS.

Jälle on sügis ja kooli on tulnud need viie-, kuue- ja seitsmeaastased lapsed, kes teevad oma esimest tutvust viulimänguga. Ja jälle tuleb õpetajal võt-

Poognakäega tekitatud igat liiki konsonant on poogna tõmme, mis ei alga pehmelt, vaid umbes nagu martele, aktsenteeritud detache, spiccato jne. puhul. Vasaku käega võib ülesminevas passaaazis konsonanti esile tuua energilise ja kiire näpu kukkumisega. Sellele vastab laskuvates passaaazides sõrmede külgmene ülestõstmine, mis peaaegu väikese pizzicato-efekti tekitab. Neid mõlemaid tehnilisi vahendeid (sõrmede haamid ja külgmene ülestõstmine) peaks rakendatama ainult siis, kui soovitakse erilist efekti. On väga tähtis täpselt teada, kuidas vokaale ja konsonante viulimängus tasakaalus hoida. Avalikul esinemisel peab olema selgus selles, et vokaali ja konsonandi tasakaal kontserdisaalis ei ole sama, mis stuudios. Selles suhtes soovivat l. Galamian õppida suurelt vene bassist Shaljapinilt. Ükski laulja ei ole kunagi tema häälduse selgusest ületanud. Iga üksik sõna, mida ta laulis, oli igale kuulajale publiku hulgast alati selgelt kuuldav ja arusaadav. Selle silmapaistva omaduse põhjus (ja võib-olla ka otsustav) sai Galamianile tema enda ütelse järgi selgeks, kui ta teda ükskord päris lähedalt kuulda võis. Näis, et laulja konsonantide hääldusega liialdas. Põhjusiks pikaajaline laulmiskogemus suurtes saalides, teadmine, et üks harilikul viisil hääldatud konsonant ei kannaks vastu võetavalt kaugemal istuvate kuulajateni. See on kahtlemata õpetlik näide, mis selgitab, kui täpselt tuleb saali suuruse järgi paika panna vokaalide ja konsonantide tasakaal. Viulimängule ülekantult tähendab see, et suures saalis on vajalik selgem artikulatsioon. Seejuures peab ometi jälgima, et ei liialdataks ja teise äärmusse ei langetaks, sest liig palju konsonant-kõla on sama vastuvõetamatu kui liig palju vokaal-kõla ning iga liialdus on ülimalt soovimatut.

*Miriam Kerem*

ta pliats ja paber ja muudkui tunnist tundi kirjutada ja joonistada. Ennekõige kergendamaks iseenese vaeva, aga võimalik, et ka mõne kolleegi oma, panin

kaante vahele viulilpalade kogumik algajale "Päkapikk". Kogumik sisaldab 37 erinevat pala - lastelaule, rahvaviise, vanaemade lauluvara, ka paari koolilise otstarbega originaalpäla - mis kõik on seatud esitamiseks kahe viuliga. Palad on järjestatud gruppidega, lähtuvalt vasaku käe ülesannetest (sõrmede iseseisvusest kuni külglükumist nõudvate ülesanneteni). Saatehääles antakse erinevaid ülesandeid poognakäele, palju on mängu lahtistel keeltele, aga ka sõrmeharjutuslikke liikumisi, flazolette, libisemist sõrmlaual, lihtsamaid topeltnoote.

Kuna kogumiku trükkimine suures koguses ei ole vajalik, otsustasin järele paljundusvõimalustega. Sõetõttu jääb piltide värvimise rõõm väikestele õpilastele. Huvilised saavad kogumikuga tutvuda Muusikaakadeemia keelpillikateedris (Kaarli pst. 3) või Muusikakooli noodikogus (Vabaduse väljak 4). Viimasest saab seda ka paljundamiseks laenutada. Tellida saab nooti minuga kontakti võttes. Mulle saab helistada telefonidel 440-615 (Muusikakooli keelpilliosakonda) või 539-022 (koju).

*Ester Vain*

## TEISTEST AJAKIRJADEST.

### ESTA NACHRICHTEN OKT. 1992 (Saksamaa, Austria ja Sveitsi ajakiri.)

Walter Amadeus Ammann artiklis "Positsioonimäng viilul varases eas" on vaatluse alla võtnud Paul Rolland'i keelpillimänguõpetuse pedagoogilise süsteemi. Selle nurgakiviks on pillikäsituse loomulikkus, mis tähendab, et ilusa ja puhta kõlaga mängu juures tunneks mängija ennast mugavalt, hästi viimistletud liigutused oleksid hoogsad ja vabad üleliigsest pingest; poogna- ja instrumendi käsitluses on tunda kergust. P. Rolland'i pedagoogikas peetakse õigeks, et juba esimesel õppeaastal kogu tehniline ja väljenduslik arsenal (mõlema käe tehnika) võetakse kasutusse vähemalt embrüonaalsel tasandil. Kuna antud süsteemis on tähtsal kohal positsioonivahetuse õpetus, annab W. A. Amman antud artiklis oma kogemuste põhjal soovitusi spetsiaalselt P. Rolland'i ja helilooja Stanley Fletcheri koostööna loodud kogumiku kasutamiseks, tutvustades ühtlasi Rolland-pedagoogika järgijate ja edasiarendajate (Sheila Johanson, Shinishi Suzuki, Egon Sassmannshausi, Sheila M. Nelsoni) õppematerjale positsiooniõpetuse üksikute etappide lõikes.

Aniko Baerkoff - Montag artiklis "Mida pakub meile relatiivne solmisatsioon" vaagib küsimust eelkõige õpilase seisukohast.

Solmiserimises näeb autor vahendit, mille kaudu lapses huvi äratada "ise tegemise vastu", tekitades temas soovi laulda. Solmisatsioonil eelistab autor sümbioosis teoreetilise ja emotsionaalse vahel: astmetele nimetuste andmine vermit astmete kõlakujundi sisemiseks kuulmiseks, mis hiljem käemärkide ja seejärel silpnimetuste kirjutamise ja viie joone süsteemi abil muudetakse optiliseks kujundiks.

Solmiserimisoskust peab autor väga tähtsaks instrumendi õppes. Ta lihtsustab pala omandamist instrumendil, kuna võimaldab laulmise teel luua ettekujutus õpitavast palast. Lähtuvalt saadud ettekujutusest kätkeb edasine töö endas otsinguid instrumendi võimaluste, kõlavärvide ja tehniliste lahenduste kohta. Nii saab muusikaõppimise aluseks lähtumine muusikast, mitte nootidest.

Pedagoogide pettumusi ja ärapöördumisi relatiivse noodilugemise õpetusest seletab autor püüdega näha solmiserimises omaette eesmärki, käsitleda seda kui solfedžoõpetuse eraldiseisvat osa, mis on lahus instrumendiõpetusest.

Annette Unger artiklis "Dresden-Hellerau ja Emile Jacques-Dalcrose" annab ülevaate möödunud sajandivahetusel E. Jacques-Dalcrose poolt väljatöötatud õpetamismeetodist. Selle meetodi sisuks on kuulud muusikahelide ülekanndamine liigutustesse vastavalt muusika kestvusele, intensiivsusele ja kõlatugevusele. See on

keha ja vaimu vastastikuse suhte taaselustamine ja on otseselt suunatud inimese väljendusvahendite mitmekesistamisele.

Nimetatud meetod andis uue suuna instrumendikäsitlusele, kuna õpetas oma keha valitsema ja seega ka instrumenti valitsema. Bode, Orff, Kodaly, Willems ja Chapuis on olnud ajendatud samastest mõtetest, kui mitte öelda traditsioonidest.

**Siegfried Palm** artiklis "Kammernuusika olukorra edasisi aspekte" vaatleb ansambli mängu õpetamise olukorda Saksamaal. Ta peab sellealast ettevalmistust noorele keelpillimängijale väga oluliseks, samas väidab ta, et ansambli teket ja levikut Saksamaal takistab pedagoogide vähesus, kes suudaksid suunata noorte ansambli arengut.

## ESTA BRITISH BRANCH NEWS & VIEWS SÜGIS 1992

**Margaret Moncrieff** artiklis "Ei ole häid õpetajaid, on vaid häid õpilasi" jagab õpetajad edukateks ja tavalisteks. Edukad on need, kelle õpilased võivad konkurssidel. Samas tihtipeale üheks konkurssiks edukalt ettevalmistatud õpilasel puudub stabiilse töö tagamaa ja jääb mängimata palju repertuaari. Autor kirjutab, et kahjuks leidub veel küllaldaselt õppejõude, kelle mäng on kõlatu, suurte vigadega jne. Kurvaks teeb see, et paljud nende laste õppejõududest on täis entusiasmi ja on armastatud õpilaste poolt. Kuid kas nad on head õppejõud?

Hea õpilase määratlusel peab artikli autor loomulikku võimekust, mis on ühendatud intelligenti ja võimekusega töötada regulaarselt.

**Martin Lloyd - Elliot** oma artiklis "Kontserdi närvidest" väidab, et kontserdil esinev närveerimine on sisseõpitud fenomen. Esimesena meid õpetavad kartma lapsevanemad, siis sugulased, sõbrad, muusikaõpetajad ja lõpuks oma sõbrad.

Autor on veendunud, et kontserdi närvi füüsiline väljendus on meie mõtete tulemus. Mängijatelt saadud informatsiooni järgi järjestuvad hirmud (esinemissageduse järgi): kahtlus oma võimekuses, hirm kaotada kontrolli, hirm kaotada instrument, hirm konkreetse koha ees teoses, hirm mälu kaotuse ees jne. Hirmu vastu

võib saada psühhiaatri abi, kuid olulisem on põhjalikult tundma õppida kontserdil närveerimise olemust. Peab õppima suunama oma mõtlemist ja samaaegselt õppima tehnikat allutama oma füüsilist kontrolli, tõrjudes teadlikult hirmuolukordi, kui need peaksid tekkima.

## ESTA BRITISH BRANCH NEWS & VIEWS SÜGIS 1993.

**Anna Shuttleworth** vaidleb vastu **Margaret Moncrieffi** artiklile "Ei ole olemas häid õpetajaid, on ainult head õpilased". Põhiväiteks on - hea õpetaja on ise eluaeg hea õpilane, kes oma teadmisi edastab õpilastele.

**Alison Keinar** kirjutab füsioloogina pillimängus esinevate pingete põhjustest ning annab kümme soovitus pingevabaks mänguks.

**Rachel Greenwood** toob ära Triniti Kolledzi ja Guildhalli viie taseme (grade) kohustuslikud eksamikavad.

## ESTA NACHRICHTEN SEPT. 1993

**Gerhard Mantel** toob ära EPTA ja ESTA ühise resolutsiooni muusika õppimise vajalikkusest ja selle toetamisest.

**Ulrich Mahler** artikkel "Ajaloosise esinemispraktika "paljuütle" ("ilmekas") stiil on väljavõtte tekstist, mida prof. Mahler tegi "Muusikapedagoogika käsiraamatu" jaoks.

**Norbert Braining** oma artiklis "Mõtteid õppimisest ja õpetamisest" arutleb, miks noored muusikud on tihti oma pillimängutehnikast omandatud teadmisi võimetud rakendama praktilisel viisil töös. Prioriteetsed peaksid olema interpretatsiooniküsimused, tehniline külg sellest tulenevalt.

**Barbara Ströbel - Brack** räägib "ilmekast" poognast, analüüsides kõne spetsiifilisi elemente nagu

- hääle tõstmine ja langetamine silpide ja sõnade kaupa vastavalt lauses kätketud sisule
- kõne kiirendamine ja aeglustamine vastavalt väljenduse intensiivsusele
- interpunktsioon.

**Siegfried von Niswandt** kirjutab Paganini ja kitarrist. Paganini oli samavõrd tuntud kitarristina, kes sooritas mitmeid kontsertturneesid just selle pilli mängijana ja keda hüüti "võrreldamatuks kitarrimängijaks".

## AMERICAN STRING TEACHER SÜGIS 1992.

**Burton Kaplan** "Mäng kolmanda käega" - Ülevaade suvisest kursusest, kus püüti arendada esinemisvabadust. Tutvutati kahte uut harjutamistehnikat, mis on rajatud mõtte jõule e. "kolmandale käele", nagu autor aju nimetab.

**Jonathan Kramer** "Tsellistide karjäär 21. sajandil" - autor leiab, et tsellistide (ja üldse muusikute) õppeprogramme peaks mitmekesistama - peale muusika tuleks õppida ka majandust ja pilliparandust, kunsti ja ajalugu, helisalvestust ja

arvutiõpetust. Hästi tasustatavaid orkestrikohti on igal aastal kõrgkooli lõpetavate tsellistide jaoks liiga vähe, teiseks tööks võiks olla mõni muusikaga seotud ala näit. kirjastamine või helisalvestus.

**H. C. Schonberg** - Muusikakriitiku tähelepanekud põhilistest lavalistest vigadest.

**Janos Starber** "Kunstnik - õpetaja" - Õpetamise filosoofia, mõtteid õpilastest ja õpetajatest.

**Deborah W. Perkins** "Kõigi ettenägematuste vastu" - autor jagab kogemusi orkestrimängu õpetamisest keskkoolis, andes näpunäiteid igaks elujuhtumiks, alates kooli administratsiooni külmast suhtumisest õpilaste motivatsioonini.

*Ülevaated teiste ühingute ajakirjadest koostasid Silvi Alu-mäe, Niina Murdvee, Mirjam Kerem ja Marika Sikkemäe.*

## SUMMARIES

### MEANS OF EXPRESSION AND THEIR TECHNOLOGY.

Mari Tampere

In the article author M. Tampere continues about problems of expressiveness. On this occasion not about what but how.

How to use different methods (now in left hand) getting different expressiveness: different touching the string, different vibrato, fingering, glissando - everything to get different phrasing. How to build up a phrase in certain emotional way you want and how to change it if needed using the means we have. How to conduct emotions to become harmonic performance.

The main accentuation is professional approach to every musical detail. Examples are great violinists and actors: Heifetz, Jampolsky, Smoktunovsky, Mandri.

### My Method.

Laine Leichter

First of all the pedagogue should explain yourself the main nature of every single child and surroundings where he comes from. Then the child should get acquainted with the instrument by drawing it so that the child chooses the colour for every string according to his own individual perception of sound. The child should get possibility to perform starting from pizzicato playing.

From the very beginning much attention should be paid to sensing the characters. In order to animate the fantasy the pieces of music are drawn in pictures. Then follows putting on of the left hand, teaching of music and preliminary exercises for the work of bow hand.

The author emphasizes that the tempo of advancing is very individual. By

no means you must not force the work. And the length of the music lesson should be different depending on the receptivity of the child.

It is necessary to advance imagination of child walking with him in nature and teaching to observe beauty as well as to encourage interest in theatre, art etc.

The most reliable formula is - take your pupil like your own child - with love and strictness.

### Strokes

Summary of the article belonging to the uncompleted collection by A. Jampolski. Summary is written by Niina Murdvee

### Collection For the Smallest.

Ester Vain

The author introduces the collection for the beginners compiled by herself. All the pieces have been arranged for two violins and are based on melodies familiar to the children - children songs, folk songs and songs from grandmother's songbook.

### The 20th Congress of ESTA

Niina Murdvee

Survey of the ESTA Congress which took place in Switzerland at the beginning of October this year.

### Problems of Acoustics Under the Name of "Vocals" and "Consonants"

Mirjam Kerem

Further introduction of the 1st large chapter of the book by I. Galamian. Knowing the laws of acoustics is a very important precondition in order to guarantee the successful performance in various halls.

### Talented and Capable.

Olavi Sild

Who is talented, who is capable? Is the talented always capable as well and vice versa or it needn't be so at all? These questions interest young violinists - cellists first and foremost but the pedagogues are not indifferent as well. The substantial limits, connections and differences of these two concepts - talent and capability - have been treated in this article.