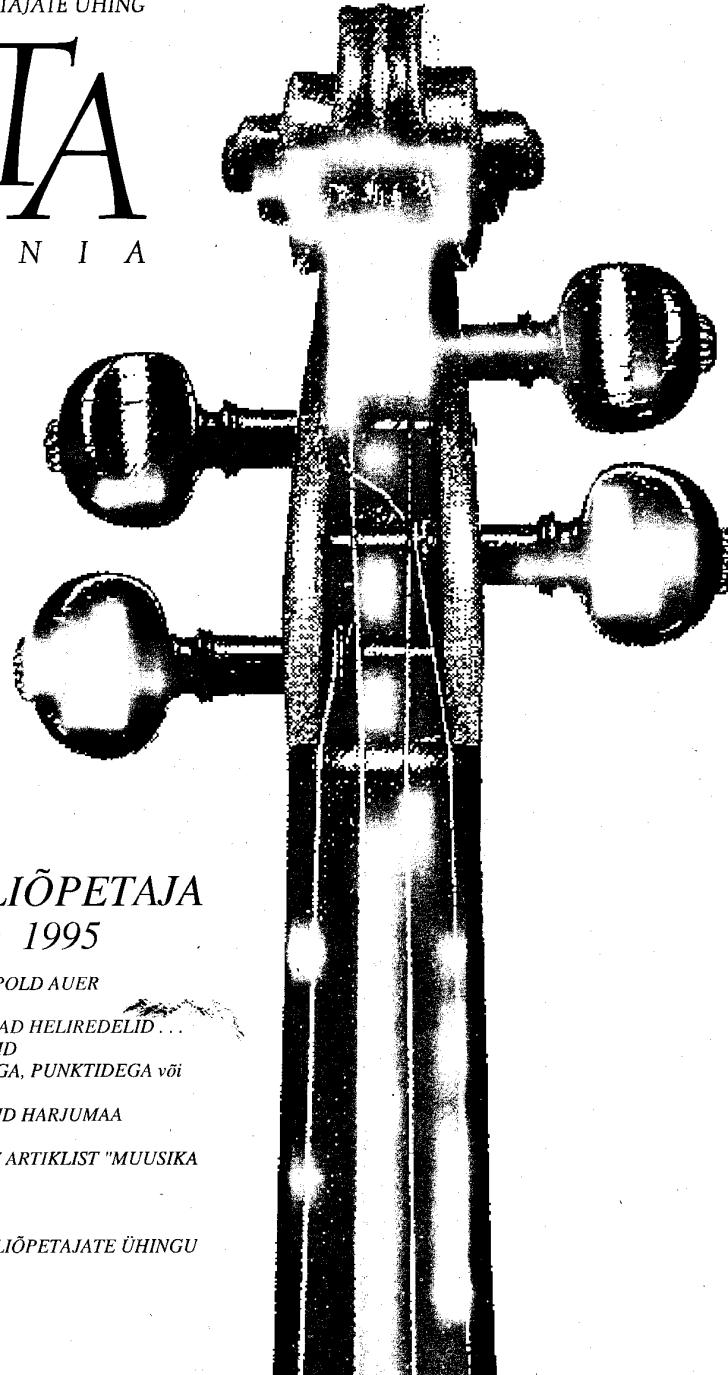


*ESTA*  
E S T O N I A



**KEELPILLIÖPETAJA**  
**Nr. 8 Märts 1995**

- Vladimir Alumäe **LEOPOLD AUER**  
1845 - 1930
- Ivi Tivik **NEED TÜLIKAD HELIREDELID** ...
- A. Jampolski: **STRIHHID**
- Sirje Tambi **HINNETEGA, PUNKTIDEGA või HOOPIS ILMA?**
- Juta Helitald **MÄNGISID HARJUMAA VIIULDAJAD**
- Ester Vain G. SZILVAY ARTIKLIST "MUUSIKA KUULUB KÖIGILE"
- JOSEF GINGOLD
- ÖPPURI NURK
- AMEERIKA KEELPILLIÖPETAJATE ÜHINGU AJAKIRJADEST
- **SUMMARIES**

*ESTA*  
E S T O N I A

Eesti Keelpilliöpetajate 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

**Keelpilliöpetaja 8 Märts 1995**

<b>LEOPOLD AUER 1845 - 1930 .....</b>	<b>2</b>
<b>NEED TÜLIKAD HELIREDELID .. ..</b>	<b>5</b>
<b>STRIHHIDEST .....</b>	<b>7</b>
<b>HINNETEGA, PUNKTIDEGA või ÜLDSE ILMA? .....</b>	<b>8</b>
<b>MÄNGISID HARJUMAA VIIULDAJAD ..</b>	<b>9</b>
<b>G. SZILVAY ARTIKLIST "MUUSIKA KUULUB KÖIGILE" ..</b>	<b>10</b>
<b>JOSEF GINGOLD .....</b>	<b>11</b>
<b>ÖPPURI NURK .....</b>	<b>11</b>
<b>AMEERIKA KEELPILLIÖPETAJATE ÜHINGU AJAKIRJADEST ..</b>	<b>13</b>
<b>SUMMARIES .....</b>	<b>14</b>

# LEOPOLD AUER 1845 - 1930

Leopold Auer sündis 7. juunil 1845. a. Ungaris. Viulimängu hakkas ta õppima 8 - aastaselt Budapesti Konservatooriumis. Õpingud jätkusid Viini konservatooriumis J. Dotti juures ja 1863 - 64 Hannoveris J. Joachimi juures. Järgnes töö Leipzigis, Düsseldorfis, Hamburgis.

1968. a. kohtus Leopold Auer Londonis A. Rubinsteiniga, järgnes kutse tööle Peterburi Konservatooriumisse, kus Auer töötas 1917. aastani. Kõrval pedagoogilise töoga andis ta pidevalt soolo-kontserde, samuti mängis aastakümneid kvartetis, juhatas sümfooniaorkestrit, oli 36 aastat Marinski teatri kontsertmeister jne.

1918. aastal asus Leopold Auer elama New Yorki. Seal kirjutas ta raamatud "Muusikute keskel", "Viulimäng, nagu ma seda öpetasin", "Viulikunsti šedöörid ja nende interpretatsioon", "Progressiivne viulimängukool", "Ansamblimängu kursus" (4 vihikut).

Leopold Auer suri 15. juulil 1930.

Mälestamaks suurt viulipedagoogi avaldamise siin lühendatult Vladimir Alumäe ettekande 1955. a. L. Auer 25. surma-aastapäeva puhul.

## LEOPOLD AUERI PEDAGOOGILISTEST VAADETEST

...Tuleb kohe märkida, et Auer oli suurim kujundust, mis ainult vene, vaid kahtlematult kogu temagaasaja viulipedagoogikas. Selle hinnangu parimaks tööndiks on tema poolt kasvatatud rida silmapaistvaid viuldaajaid ja pedagooge, keda võib nimetada oma aja (osaliselt ka tänapäeva) suurimateks meistriteks. Nimetagem siin mõningaid neist: Heifetz, Milstein, Poljakin, Zimbalist, Elman, Milstein, Hansen, Zeitlin, Eidlitz jt.

Milised dokumentidena käsitletavad materjalid on veel olemas Aueri seisukohtade ja tegevuse hindamiseks?

Siin tulevad (esmasjärjekorras) köne alla 1) tema tegelikud tööteosed - tema õpilased, kelle kunstilist ja erialast tehnilikat taset võime jälgida säilinud heliülesvõtete kaudu (ning osalt ka elavate muljete kaudu nende kontsertidel ja raadioesine-mistel), 2) Aueri enese poolt teostatud helitööde redaktsioonid, etüüdid jm., 3) tema enese poolt kirjutatud kaks raamatukest /1955. a. kätesaadavad - toim. / "Minu pikk elu muusikas" ja "Viulimäng, nagu mina teda öpetasin", siia lisandub üldine muusika-ajalooline teaduslik kui ka memua-rikirjandus, kust võib üht-teist kuulda Aueri tegevusest ja seisukohtadest.

Kõige selgemini ja kontsentreerituduna avalduvad Aueri pedagoogilised vaated tema autobiograafilises raamatus "Minu pikk elu muusikas" ("My long life in music") ning teises teoses "Viulimäng, nagu ma seda öpetasin" ("Violin playing, as I taught it"). Mõlemad teosed on tal kirjutatud hilisemais eluaastais, vibimisel Ameerikas. Autor, ta enese sõnade järgi, kirjutas need read selleks, et anda järeltulevatele põlvkondadele edasi neid kogemusi ja veendumusi, milleni ta joudis oma pika elutöö väält. Eriti kehitib see tema teose kohta "Viulimäng...". Nimetatud broshüürimahuline töö ei pretendeeri muidugi (vähemalt autori arvates) mingile "viulikoolile" selle sõna üldiselt kasutatavas mõistes. See on pigem autori seisukohtade konseptiivne esitus viulimängu kui kunstilise interpretatsiooni põhionööde kohta, ühtlasi minimaalselt, hädatarvilklike vihjetega selleks tarviliku kooli, tehnika põhiküsimustes...

...Milles seisab siis Leopold Aueri pedagoogika peamine tugevus? Kas ainult selles, et Auer kasvatas üles rohkem kui ühe põlvkonna viuldaajad-virtuoose, kes kõik oma tehniliselt meisterlikku-selt instrumendi-käsituse osas ületavad teiste kool-kondade esindajad, teiste õppejõudude õpilased?

On muidugi tõsi, et õpilaste tase virtuositeedi seisukoht on väga kõrge, võib-olla keskmiselt tunduvalt kõrgem kui tema kaasaja teiste pedagoogide kasvandike tehniline meisterlikkus. Ilma viimases on muidugi raske midagi olulist kunstis saavutada.

Heifetz, Milstein, Poljakin, Zimbalist jmt. olid või on ju töesti esmaklassilised virtuoosid. Kuid nende kõrvale näeme ka mujalt esile kerkimas (teiste õppejõudude juhtimisel) mitte nõrgemaid virtuoose: Erdenko, Příhoda, Menuhin, Kubelík, Francescatti, Neweau jpt. Toodud nimekirja võiks muidugi tunduvalt laiendada, kui siia lülitada ka need virtuoosid, kes eneselt selle ala "akrobaatilise" külje on seadnud omaette eesmärgiks, kuid kes kunstilis-loominguliselt seisukohtalt ei paku kuulajale erilist huvi.

Aueri nimetatud (ja ka paljusid siin nimetamata) õpilasi iseloomustab seejuures kõrge nõudlikkus ja suured loominguised saavutused helitööde kunstilise kujundamise osas, ere, isikupärane interpretatsioon.

Ei ole raske märgata, et eeltoodud üldiselt tunnustatud kunstnikud väljastpoolt Aueri koolkonda ei kuulu mingisse ühte koolkonda. Need on seega erandalikud saavutused, kus mõistagi suurt osa on mänginud ka nende pedagoogide teened, kuid kus nääb, et pedagoog on suutnud aidata leida õige arengutee ainult ühele või paarile oma õpilasele.

Pedagoogika võib ainult sel juhul anda suuri ja

stabiilseid tulemusi, kui ta suudab eraldada neist tuhandest küsimustist, mis on vaja aja jooksul lahendada, eeskogu olulisemad, mille õieti lahendamisest on suurimal määral sõltuv ka kõigi teiste küsimuste edukas lahendamine. Nende küsimustest õige kvalitatiivse käsitlemise kõrval omab siin suurt tähtsust ka kvantitatiivne moment, mille all siinjures mõistame nende küsimuste lahendamiseks pühendatud aja vastavat doseerimist.

Auer ilmselt suutis eraldada need olulisemad küsimused ja pöörata neile vajalisel määral tähelepanu.

Üks neid olulisemaid küsimusi, mis Auer suutis praktikas õieti ja hästi lahendada, on õpilaste kunstilise ja tehnilise arendamise ühtsuse probleem, mis viis kõrgele tulemusteni nii ühes kui teises aspektis.

Asume seda küsimust vaatlema lähemalt.

On väga iseloomustav, et juba eessõnas oma raamatule "Viulimäng, nagu mina seda öpetasin" töstab Auer esikohale psühühilise faktori. Ta teeb seda täiesti teadlikult, andes ühtlasi ka hinnangu tema kaasajal domineerivale metodikale. Toome sellest siin väljavõtte.

"XIX sajandi kolm suurt viuldaajat - Baillot, Beriot ja Spohr - esitasid esimestena viulimängu aluste teoreetilised printsibid. Mitmed meie aja autoriteedid laiendasid ja arendasid neid mineviku meistrite vaate ja lisaks neile seadsid enesele ülesandeks viulimängu viimaste saavutuste teadusliku põhjendamise. Lähenedes küsimusele looduslikust vaatekohast, süvendasid nad viulimängu teooriat, lisades sellele kunsti füüsилistele elementide hoolik analüüsni, kinnitades omi järel-duski kõe ehitust kuni pisimat detailideni näitavate anatoomiliste tabelitega. Fotograafiliste reproduktioonide abil osutus neil võimalikuks fikseerida tähtsamad, otseselt elust võetud asendid (reeglid), näidati meile, kuidas nimelt tuleb hoida poognat, milline sõrm peab vajutama trostile, kuidas tuleb vasaku käega hoida viulit jne. Mida paremat võiks veel soovida õpilase juhtimiseks ja tema ülesande kergendamiseks?"

Sianii võiks nagu arvata, et autor idealiseerib teaduse saavutusi sel alal. Järgneva lõigu valguses omandab aga kõik eelnev vaid vägagi piiratud väärtsuse, kuna ta jätkab:

"Sellест hoolimata on senini - arvesse võttes, et kõigi nende püüdlikult formuleeritud printsipiide sihiks on nende praktiline tulemus, jäanud tähele panemata tähtsaim, nimelt psühühilise faktor. Iialgi veel pole tunnustatud kõlladest psühholoogilise töö, sormede tööd kontrolliva aju aktiivsuse tähen-dust. Kui aga antud isikul puudub võime raskeks vaimseks tööks ning kestvaks keskendumiseks, siis keerutakse, mis viib nii raske instrumendi kui viul valitsemisele, kujuneb lihtsalt ajaraiskamiseks."

Eeltoodud tsitaadis toodud väide, et "iialgi veel"

pole kõlladest tunnustatud psühholoogilise töö tähen-dust, näitab, et autor teadlikult vastab oma pedagoogilist süsteemi tema enese poolt kirjeldatud suundadele viulimängu füsioloogia käsitsi-lusküsimusis. Ei ole raske näha, et Auer läheb Pavlovi õpetusele kõrgemast närvitalituse teooriast, tunnetab (võimalik, et ainult intuitiivselt, kuid see polegi antud hetkel tähtis) küsimuse lahendamise õiget teed. Vajaliku õige funktsionaalse seose arendamisele meie mänguparaadi ja seda juhtiva ajutsentrumi vahele on pühendatud ridu peaaegu igas raamatu peatükis, mis näitab, et eesõnas toodud mõte polnud juhuslik. Vastupidi enamus viulipedaagoodele, kes näiteks hea tooni saavutamise probleemi viulili püütavat lahendada ainult mingi erilise välise "nöksuga", nagu näit. erilise poognahaaramise vöttega, pöörab Auer ka siin peamise tähelepanu psuuhiile faktorile, öeldes muuhulgas, et õpilane peab selleks "...olema valmis...rakendama selle probleemi lahendamisse kogu oma psühühilise ja hingelise keskendumise, milleks ta on suuteline."

Samas rõhutab Auer ka seoses õpilase enese (iseseisva) töötamisvõime arendamisega: "Kuid veelgi tähtsas on kultiveerida harjumust enese-vaatluseks ja õpetada iseennast suunama ja kontrollima omi pingutusi, kuna see vaimne töö on igasuguse progressi töeliseks läteks."

Sinjuures on huvitav märkida, et küsimuse see-sugune asetus kajastub ka teise kaasaja üldiselt tunnustatud viulipedaagoogi Carl Flesch'i teostes ("Die Kunst des Violinspiels"). Flesch väidab, et "juhused, kus tehnilised küündimatused võib kanda kehalise mittesobivuse kontosse, on suurteks harulustusteks." Ta on tähelepanekute näjal joudnud ka veendumusele, et töeliselt suured viuldajad kõigist aegadest on omanud eeldusi nii teiste muusikainstrumentide sama edukaks käsituseks, kui ka, arvestades mende vaimseid ja eetilisi voorusi, teistel kutsealadel suurteks saavutusteks.

Aueril on sellset teoreetilisest lähetepunktist tingitud see, et kõigi tehniliste võtete õppimine on tal seostatud muusikalise kasvatusega, toimub läbi muusika, muusika kaudu. Peamine, mis Aueri soovitusel tuleb alati õpilasele riätkida, et saavutada head tooni, on: "Laulge viulili!". See on ainuke võimalus teha hääle kõrvale meeldivaks, "s. t. - sihiks on siin meie mänguparaadi kasvatamine funktsionaalsesse, sõltuvusvahekorda meie konkreetsest kunstilisest kujutlustest." Samuti seab ta vibratu kasutamise (resp. õppimise) sõltuvusse kunstilisest kujundamisest, väljendusvajadusest; sama käitus esineb peatükis glissandost, peatükist legatost, jm.

Kunstilise ja tehnilise kasvatuse ühtsuse probleem pole muidugi Aueri "avastus". Sedas on üldjoontes tunnetanud mitmed varasemadki muusika(viuli-)pedagoogid. Täieliku selgusega peegeldub

küsimuse selline asetamine juba ühes Tartini säilinud pedagoogilises kirjas oma öpilasele Maddalena Lombardini'le (XVIII saj. keskelt), võib aga oledata kindlusega, et see oli praktikas rakendatud ka juba XVII saj. II poolel Bologna koolkonna meistrite juures. XIX saj. algul virtuoosliku stiili tormilisel arenguperiodil seestavust liikus pedagoogika suuremas enamuses elavast muusikast isoleritud abstraktse tehnilise trenaazi rüpppe ning loosungiks sai "enne tehnika, siis muusika". Üks suuremad võitlejad selle väärtsuuna edaspidise levimise vastu oli Auer. Seejuures ei tule arvata, et Auer ei põoranud küllalda tähelepanu või nöndlakkust tehnika arenamisele. Tema kasvandike virtuositeet on parimaks tööndiks, et ta mõistsis selle tähdendust. Küsimus seisab selles, kuidas saavutada kõrge tehniline meisterlikkus, mis oleks rakendatav väga mitmekesisse ja nöndliku repertuaari laitmatuks esitamiseks vastavalt interpretide kunstilistele kavatsustele. Siin ongi nurgakiviks öpilase kunstilise ja tehnilise kasvatuse ühtsuse küsimuse õige lahendamine, mis teatavasti ei eita ka vastavalt doseeritud ja paigutatud abstraktset tehnelist trenaazi, vaid isegi eeldab seda. Muude komponentide kõval on siin viimase "do-seerimise" küsimus tõesti väga tähtis, sest ajalugu on ka selles küsimuses pakkunud rohkesti näiteid sellest, kuidas kvantiteet võib üle minna kvaliteediks! Auer joudis oma pikaajalise pedagoogilise töö käigus selle küsimuse õigele mõistmisele ja seetõttu saatis ta ellu rohkesti virtuoose, kes olid ühtlasi ka suured kunstnikud...

...Näib, et Leopold Aueri metodika tuum avaneb veelgi selgemini seal, kus ta riägib nüansseerimisest ja fraseerimisest ja eriti - stilist...

Mis mõistab Auer termini - stiil - all?

Ta ütleb: "Stiil muusikas nagu ka teistes kunstides on antud kunsti esitamise viis või meetod omapärasel, temale seosesmisl omasel kujul." Seejuures ei vaatle Auer stiili kui igavesti kindlaksmaäratud ja muutumatud nähtust ("esitamise viisi"), vaid kui dünaamilist kategooriat... Ettekande Kunsti oluliste küsimustele dialektiline lähenemine on Aueri meetodi suureks eeliseks, vörreldes enamiku viilulipedaagoide seisukohtadega, kuivõrd see selgesti peegeldub ilmunud metodilises kirjanduses. Et sellest saada selget pilti, lubatu siinjuures tuua riida väljavõteteid tsitteeritavast teosest:

"Antud helitöö täpselt määritletavat ettekande viisi pole olemas, samuti pole olemas ilu absoluutset kriteeriumit, mille alusel võiks hinnata viilulipala ettekannet. Ühel ajal harukordset edu omav ning intensiivselt kultiveeritud mängu tüüp võib teistel aegadel olla lükatud tervikuna tagasi." "Kui viiuldaja rahuldas meie esteetilist maitset (kuna ilu absoluutset kriteeriumi pole), kui ta meid erutab ning veenab, kui ta paneb meid tundma, et ta avab meile ilu tõelise olemuse - siis tundub tema ettekanne mei-

le õigustatuna ja tema stiil eksimatuna."

Ning edasi: "Minul pole lugupidamist selle kuluunud sõna "traditsioon" vastu selles mõttes, nagu seda laialdaselt tarvitatakse. Kui lugupidamist traditsiooni vastu arendada tema loogilise lõpuni, siis peaksime elama veel nii, nagu elati kiviajal, ning käituma nii, nagu käitusid meie esivanemad. Traditsioon muusikas, nagu ka teistel aladel, on progressi antiteet, see on kirjatähit, mis surmab igasuguse elava hinge. See, mis on töepärane ühel ajal, peab mitmesuguste tingimuste mõjul muutuma teisel, seit töde progresseerub."

Olles seega esitanud kunstilise töe (töepärasuse) välimatu muutumise, progresseerumise tee-si seoses ajaloolise arenguga, püüab Auer ka näidata, millised on siis interpredi põhilised ülesanded, millisel määral on ülesvõetavad (arendatavad) eelnevate põlvkondade kunstilised seisukohad. Ta ütleb:

"Tunnistan ainult ühte traditsiooni, mis ütleb, et kunstniku kohuseks on süveneda helitöö sisemisse olemusse (vaimu) ning lahti mõtestada meile helilooga kavatsused."

"Kui kunstnik on täielikult tunginud ettekantava helitöö olemusse, kui meie ta ettekanne on vastuvõetav, kui sel ajal, kui see kõlab tema keeltel, meie tunneme selle õigsust, selle ilu, selle poesiat, siis on ta esitatud õigesti ja midagi rohkem meie ei vaja. Seda teostanud kunstnik lahendab sellesamaga ka muusikalise stiili probleemi."

Juhiks siinjuures tähelepanu sellele, kuivõrd lahutamatus seoses esinevad Aueril kogu aeg nöuded: töepärasus (õigsus) ja ilu (poesia)... Nagu eeltoodust on hästi näha, sisaldab Aueril stiili kui ephoriaalse nähte käsitus alati ka subjektivse momendi tunnustamist, st. interpredi ülesanatest tulenevate loominguiliste õiguste ja kohustuste alalakriipsutamist.

Selle "üksiku ja üldise" dialektilise seose selgitamisena toob Auer veel järgnevad read: "Muusikaajalooliga perioodi stiil tekib muusikas mitmesugust individuaalseist peegeldusist, mis epohhil omandatakse ja muudetakse seaduspärasuseks. Ning just see individuaalne faktor annabki muusikastiilile pigem dünaamilise kui staatilise loomuse."

On selge, et kui interpret tahab saavutada helitöö töepärist ettekannet, peab ta seda mängima siralt, nii nagu tema seda mõistab - see on see helitöö (muusika) individuaalne peegeldus. See subjektiivne moment on järelikult mitte ainult lubatud, vaid ka n. ö. loominguilist kohustatud. Auer selgitab seda veelgi lähemalt: "Viiuldaja peab looma oma enese stiili ja tema stiil peab olema suurem või vähemal määral tema oma individuaalsuse väljendajaks. Traditsioon (muidugi selles dogmaatilises mõttes, mille vastu Auer nii energiliselt võitleb) kujutab enesest katset kirjuta-

da enda arvele teise individuaalsust."

Kuid ka selle "enese stiili" mõistest ei tohi aru saada nii, et see on midagi püsivat, jäavat. Auer nõub, et iga ettekanne oleks loominguline, tooks muusika rikkalikest sisemistest väartustest päevalavalge midagi, mida varem pole seal märgatud. Piltlikult ütleb ta, et iga Beethoveni, Mozarti, Brahmsi sonaadi ettekanne peab olema "ueks imeks".

Selle teesi mõistmine omab suurt tähdendust. Seda eriti tänapäeval, mil tehnika areng on teinud meile heliülesvõtetena hästi kättesaadavaks suurimate interpretide loominguilised saavutused. Teame ju hästi, et laialt on veel levinud praktika kuulata mõne suure kunstniku esitures heliülesvõtet suurima tähelepanuga kümneid ja kümneid kordi mitte selleks, et tabada selle kunstniku ettekande põhilist olemust, selle vaimu, selle kunstniku loominguilist meetodit, vaid selleks, et hiljem püütades võimalikult täpselt kopeerida ettekande väliseid tunnuseid, jätkata muljet sama "surumeisterlikust" tõlgitsemisest. Loogika on siin tööst rabavat lihne - meetod on "rationaalne", enesel ei pruugi hakata jändama helitööga iseseisvuse tutvumise vaevarikka a-b'ga (mis eeldab - mõelda vaid, milline ajaraegskamil - iseseisvust tutvumist ka helitöose klaviiriga ja mõningalik juhtumeil ka partituuriga), ei pruugi ennast vaevata sellega, et õppida (muidugi ainult visa ja pikaajalise töö käigus) nägema ja kuulma seda, mis ennast esimesel noodipildi vaatlemisel veel ei ilmuta. Seevastu on meil nüüd arenenud tehnika töötu kasutada kohe konkreetne helitöö - ettekande kontseptsioon, mis on andeka suurmeistri aastakümneid kestnud pingsa loominguilise töö vili. Peale selle - kui meie ei põe just parandamatut suurusehullustust - mis alus on meil arvata või oletada, et meie oma keskmiste või kasinate distantsistega, väheste kogemustega ja tagasisihoidliku andekusega suudame helitööd paremini lahti mõtestada kui need parimad parimate hulgast ja andekaimad andekamaist, kelle töötulemused heliülesvõtete nälol on meil kasutada...?"

Usun, et selline või selletaoline mõttekäik on

meile kõigile tuttav, et oleme kõik seda kuulnud oma pedagoogilise töö käigus rohkem kui üks kord ja - võib olla teataval määral isegi (kas või väga lühiajaliselt) - olnud sellest vaimustatud.

Nii või teisiti - Auer nägi sellise "loogika" ohtu, teadis, et paljud küllaltki andekad noored eelistaksid minna kergema vastupanu teed. See tee - kunstilise epigonismi tee - nagu meile on juba hästi teada, viib karile. Selle "loogika vastu" on suunatud Aueri väited "töde progresserub", "traditsioon kujutab enesest katset kirjutada enda arvele teise individuaalsust" jt. Teisest küljest ei ole alati tegemist kergema vastupanu tee valimisega. Auer teadis, et on rohkesti andekaid, püüdlisse, töökaid noori, kes ei püüa vältida raskusi oma võimet ja teadmiste arendamisel....

Eeltoodust ei töhi järeldada, et Auer püüab õpilasi hoida eemale tutvumisest heliüöde teiste tõlgituslike variantidega, rääkinata sellest, et eemaldada neid autori enese sellekohaste soovide ja märgete põhjalikust tundmaöppimisest. Vestupidi - ta märgib otsest, et sellised suured geeniused nagu Beethoven, õpetavad meid nüansseerima, õpetavad meid nägema heliteosess peidetud rikkalikke väärtsusi ja võimalusi, ta leibab, et eelkõige autori enese mõtete ja kavatsuste põhjalik tundmaöppimine aitab meil selgesti mõista seda helitöö vaimu, mille vaba, vahenditult emotioonala set edasikandmist isikupärases ettekandes ta taoileb. Aueril on helitöö õppimise, ettekandeks ettevalmistamise perioodil rakendatud seega nii intellektuaalne kui ka emotioonaalne moment. Peatades nüansseerimisküsimustel soovitab ta rohkesti kasutada eksperimenti - mängida kord nii, kord teisiti, kuni interpret lõpuks leibab selle, mis temale tundub kõige töepärasemana, kõige loomulikumana, kõige haaravamana....

Auer: "Minu vaatkohalt on muusikas ainult üks stiil, kui väga erinevad ongi ettekande viisid; see stiil määratletakse sellega, mida kaasaegsete üksmeeline mõistmine ja hinnang loob esitavata muusika ilu ainsaks ning tõeliseks väljenduseks." ...

Vladimir Alumäe (kirjutatud 1955. a.)

## NEED TÜLIKAD HELIREDELID...

Heliredelite harjutamisest ei ole pääsu ühelgi pillimängijal. Selle vajalikkust pole kahtluse alla seatud ei minevikus ega tänapäeval. Juba algõpetuses seisab viilulõpetaja probleemi ees: kuidas ennetada lapse sisemist tõrkust nende "tütüte heliredelite" suhtes. Kui tõrjuv suhtumine muutub ebasoodsaks hoiakuks, on seda juba raskem mõjutada.

Kognitiivpsiühholoogid arutlevad: enne muusikaõpetust õpetab muusika ise /4/. Muusikakeel

annab enne traditsioonilise muusikateooria juurde minemist kogemuse, millel võib olla oluline tähtsus lapse suhtumise ja sellelt pinnalt praktilise tulemuse kujunemisel. Kui õige püüaks praktikas ülaltoodud mõttele toetuda.

Juba ühel keelel töusvate ja langevate tetrahordide mängimine on lapsele heliredeliks /3/. Suhitumega saadud muusikalisse tulemusse kui oma moodi huvitavasse meloodiasse. Kohtame seda juba eesti lastelaulu klassikasse kuuluvas G. Emeljanovi

saksa "Rongisöidus". Lauluga saab mängelda: kui 2. ja 4. aste vahele jäätta (=mõttes laulda), avastab laps veel huvitavama viisi - kolmikõla. Eesti rahvavisits "Tiuu, talutütrekene" ronib aga meloodia vastupidi - ülevalt alla. Soomlastel on selliseks tänuväärseks looks "Satu meni saunaan" (A. Sarv: "Mina lähen sauna, panen pesu pauna"). Mažoorne kolmikõla on põhjaks ungari rahvavisile:

## Näide 1



Laps võib ise nuputada eestikeelse teksti, nagu oli saunaalool.

Kahe keele tetrahorde liites on juba oktagolemas. Mitmes vene viulikoolis on sobivateks paladeks "Jahilugu" ja "Tsirkuse koerad", mis on ehitatud D-duur heliredelile. Nende lugude muusikaline karakter väljendab just seda, mida me edaspidi heliredeli harjutamisel nii vajalikuks peame: pingeline intonatsiooni kuulamine, täpne ja kerge sõrmede töö, põnev crescendo üles ja lahendav diminuendo alla (jahimehe hüllimine varitsusel, tsir-

kusenumbrili osavust nöödvast sooritusest rääkimata). 3/4 taktimõodus võiks näiteks olla inglise rahvaviisil:

## Näide 2



Eelnevalt saadud kogemusega võib luua oma "heliredeli laule", milles nutikas tekst aitab tüütut kordamist värskendada. Teistele keeltele transponeerides teritame sisemist kuulmist ja rikastame kõlameelt uute tämbritega.

Kui aeg on selleks küps, siirdume teooriat ja mänguoskusi sidudes akadeemilise heliredeli juurde, aga sedagi esialgu lihtsamalt, astmeid korrates, ei mõttetöö ei jäeks tegutsemisest maha. Heaks eeskujuks siin on Ch. de Beriot' viulikoolist heliredeli näide. Viiulil kaasamängitav saade lähenab harjutust muusikapaladele.

## Näide 3



Iga astme neljakordne kordamine võimaldab rahulikult täpsustada intonatsiooni (0-keel ja 4. sõrm vördluseks nii üles kui all), kontrollida tooni kvaliteeti, aga ka saatehäält kuulates teritada harmoonilist kuulmist.

Heliredel on keeppiimängijale mitte ainult intonatsiooni ja ladusa sõrmejoosku treenimiseks, vaid ka mõlemat kätt haarava toonikujunduse harjutamiseks. Suurt tähelepanu sellele on oma praktilises töös põoranud nii erineva kultuuritaustaga meistrid laste algõpetuses nagu Sh. Suzuki ja P. Stoljarski. Suzuki õpetuses on kindel kohtoo-

niharjutustel igapäevases töös. See algab juba pizzicato mängust lahistel keeltel (resonants!). Stoljarski läheb isegi nii kaugele, et laseb heliredeleid mängida ka kontserdilaval ("Gammad peavad kõlama nagu kontsert"). /5/.

Beriot' näidet kasutades võime ettevaatlikult doseerides sisse tuua vaheldust dünaamika, agoogika ja strihhide näol. Taktis 2 nooti forte's ja 2 nooti piano's mängides kujutleme kaja metsts või mägedes, crescendo ja diminuendo aga tekitavad kujutluse lähenevast ja kaugenevast hälest. Tähtis on kindla põhitempo, rütmitude arendamine, aga

miks mitte proovida mängida accelerando ja retardando lapsepärase mööstmisega: rong hakkab liikuma, kiirus suureneb ja taas väheneb toonika jaamale lähenedes. Eriti ärksate laste puhul tasub katsetada mõlema, dünaamika ja agoogika elementide ühendamist, mis on üks fraseerimiskunsti alustest.

Järgime kognitiivpsiühholoogide väidet /4/: loovus omab eeliseid reproduktiooni ees.

Võimalus on veelgi heliredelil "trikke teha". Võime heli tämbrit värvida, kujutluses hällialulu pehmus või jonnipunni ägedus. Poognakäe liikumiste repertuaari täiendamiseks ja balansi kontrollimiseks on võimalik ideid saada R. Rollandi süsteemist, seda ikka sidudes hoolika heliredelite astmete intoneerimisega.

Tavapärase detaché ja legato (ikka suurem arv noote poognale) kõral ei maksa tähelepanuorbiidist välja jäätta ka kiiret detaché'd poonga keskel (moto perpetuo!). Selle unaruse jätmise saab takistuseks palades. Rieding'i h-moll kontserdi III osas oleks kahju loobuda lõbusa karakteriga liikuvamast tempost paari gamma tõttu põhjuse, et poogen ja sõrmed ei ole sünkroonsed.

Olla iseenesest peremees ja valitsev viulimängu esialgu oma üsna väikeses muusikalise-tehnilises "piiriigis" võimaldab ka elementaarsest improvisatsiooni. Palades, ka kontserdides on momente, (fermaat, oktaavihüpe üles või alla jne.), mida võib elustada omalt poolt juurdelisatud heliredeli käiguga, tundes lusti vabadusest ja kiurusest.

Ettevalmistavad mänglevad harjutused, mida õpetaja tuleb välja mõelda, koguda, vahetada, ei ole aja raiksamine, vaid fantasiat äratav töö, mis viib lähemale soovitud eesmärgile. Siinkohal olen visandanud vaid võimalus, sest detailiselt paberile fikseerituna kaotavad nad oma loomingulise avatuse. Ükski trükitud juhis ei asenda elavat õpetajat õppeprotsessis koostöös oma hoolealusega.

Meil on pöhiliselt kasutusel A. Grigorjani "Heliredelid", mis oma süsteemsuse, pöhjalikkuse ja valikuvõimalustega on edasistel õpingutel heaks teejuhiks. Seda võib täienda I. Galamjani meetodit järgides rütmide ja strihhide lisamisega kätte osavuse ja koordinatsiooni kindlustamiseks /1/. Professioonala viiuldaja lõikab kasu ka C. Fleschi pöhjalikust süsteemist

Viiulimängu baashariduse omandamisel vääriv

tähelepanu paar momenti heliredelite harjutamisel.

3-oktaviliste heliredeliteni jöadmisega algab periood, mil neid pikka aega mängitakse läbi aplikatuuri meeletejätmiseks, sagefi muude elementide viimistluse arvel. Aja kokkuhoidmiseks võiks enam tähelepanu pöörrata kontsentraadile, oktavi ulatuse ühel keelel mängimiseks. Võimalikle aplikatiivvariantidele positsioonivahetused (12→12, 123→123, 1234→1234) on kasulik lisada sama sõrmega glissando 1→1, 2→2, 3→3, 4→4) positsioonivahetuse kerguse ja nõtkuse harjutamiseks, aga samuti "vokaalse portamento"/2/ kui muusikalise väljendusvahendi omandamiseks.

Teisalt on tõhusaks tehnikat edasivõivaks mooduseks teadaolevalt A. Jampolski praktikas usinalt kasutatud metro-rütmilised variandid. Mehaanilises kordamisest johtuva tähelepanu hajutava läbimängimise asemel võiks kasutada kindlat rütmifiguuri, soovitataval 2 gruppi poognale (näiteks kaks kvintoolti), ja mängida nii palju kordi läbi, kuni alumine toonika algab taas "alla" poognaga. Moodus nõubas suurt kontsentraatiioni, kuna rõhuline noot gruppi alguses pidevalt vahetub. Heliredel on selle tulemusena kindlalt "sõrmedes".

Heliredelid ei ole ju eesmärgiks omaette, vaid abimeheks palju olulisemale interpreedi töös - muusitsseerimisele. Kui kujutleme ihaldatavas kauguses kasvöi Beethoveni viulikontserdi, seda "kontserdi de kontserdi" (J. Joachim), siis ligipääsmatukus ta jääbki, kui esimeseks komistikuviks saavad need tülikad heliredelid.

Ivi Tivil

## Kirjandus:

1. I. Galamjan "Principles of Violin Playing and Teaching" London, 1965

2. J. Jankelevits "Positsioonivahetused" vt. viide 3

3. K. Mostras "Tööheliredelitega" Rmt. "Artikleid viulipoetuse metodikast" Moskva, 1960 (vene k.)

4. J. Sloboda "Can cognitive psychologists and educators help learning?" ESCOM Newsletter Nr. 1, April 1992.

5. "Muusikahariduse algõpetuse metodika käsikirja" Moskva, 1981. (vene k.)

## STRIHHIDEST

## Staccato

See on üks enam sädelevaist virtuoossetest strihhidest.

Hä davajalikus tingimuseks edukaks tööks staccatoga on hea martelé, aga ka Viotti-strihh'i valda-

mine. Samal ajal, kui martelé'd esitatakse eraldi poognatega, võib staccato's olla ühele poognale mängitud suur hulk noote.

Staccato jaotub:

1) Tihe, randmestaccato - esitatakse mõõdu-

kalt kiires liikumises (enamkohatav klassikalise stilist teostes).

2) Kombineeritud staccato - kujutab endast midagi "kindla" ja "lendava" staccato vahepealset. Strihi kasutatakse virtuoosse karakteriga helitöödes ja ta kölab efektselt. Teostatakse randme töö abil. (Lendavat staccatot käsitletakse edaspidi, kuna ta kuulub nn. pörkvate ja hüppavate strihude hulka.)

Töötada staccato'ga tuleb nii, et esialgu mängida 4 nooti poognale, pausiga nootide vahel, nii üles kui alla poognaga, siis 8 nooti, 12 ja lõpuks 16 nooti poognale.

Harjutada aeglases temps, tihedalt vajutades poognale (pöhiliselt randme ja nimetissõrme abiga), järskude seisakutega (pausidega) nootide vahel, kiirendamata liikumist. Esialgu ei maksa pöörata tähelepanu pilli kräigsemisele ja muudel kõrvvalhelidele.

Järgmine harjutus koosneb samast võttest, ainult liikumine toimub kahel keelel, alustades alumisest keelest: näit. G-D-G-D-G-D ning vastupidi D-G-D-

G-D-G (nii alla kui üles poognaga).

Hiljem harjutada seda võtet ka kolmel keelel: G-D-A-D. Soovitatav on seda harjutust mängida ka erinevate rütmidega.

Ning lõpuks harjutus, mis seisneb vähehaaval nootide lisamisest igale poognale, vastavalt kiireneb ka tempo (duool, triool, kvartool jne. Ikka üles ja alla poognaga). Selle harjutuse eesmärgiks on kiire staccato arendamine. Iga rütmifiguuri algus võetakse aktsendiga.

Kasutatakse ka nn. "pehmet staccatot", mis on kõaliselt lähedane portato'le.

Alla poognaga staccato esitamisel on poigna trost kergelt pööratud roobi (st. enda) poole, üles staccato puuhul on poigna trost pööratud sõrmala poole, st. endast eemale. Esimesel juhul on poogen keelel kõigi jõhvidega, teisel juhul on jõhve keelel vähem.

A. Jampolski artiklit resümmeeris  
N. Murdvee

## HINNETEGA, PUNKTIDEGA või ÜLDSE ILMA?

Siin-seal ajakirjanduses on aeg-ajalt vilksatanud poleemilisi artikleid hinnete kui õpilaste teadmiste- oskuste väärustumise väljundi vajalikkusest või mittevajalikkusest. Probleemi töstatamine ise viib juba mõttelike kriisi olemasolust selles väljas.

Teatavasti on hindamine mingil määral subjektivne - emotiooniline, milles osalevad ühelt poolt õpetaja, teise poolena õpilase töövõime, tegelik töökus ja muusikakoolis olulisel määral andekus. Kriisi olemasolust andis märku juba aastaid (aastakümneid) tagasi mõningane rahulolematust liiga väikese hinneteskalaag "1" kuni "5" (humori-meeleks vihased õpetajad panid vahel ka "0" ja alla selle!). "5" või "5" - mis vahet sel üldises plaanis on?! Ja tihti ei saa laps arugi, mida talt oodatakse, sest looduse poolt on ühele antud palju, telsele aga häbematult vähe, mis kokkuvõttes pöhjustabki mõistmise erineva tasandi.

Ignoreerida ei saa fakti, et (laste)muusikakoolid seisavad silmitsi nii materiaalsete raskuste kui ka nende koolide eesmärgi defineerimise ees, sest tödegev, lisaks politilisele situatsioonile on muutunud (laste)muusikakoolide kui inimese es-teetiliste ja eetiliste väärustute tunnetamise suunaja koht.

Kui viiskümmend aastat tagasi, lastemuusikakoolide (edaspidi muusikakoolide) loomise aegu, oli põhiülesandeks ette valmistada spetsialistide

kaadrit, siis nüüdseks on ilmselt enamusele selgeks saanud haritud kuulaja kasvatamise vajadus, kuigi võitlust muusikakoolide eksisteerimise poolt ja vastu on lähiaegadel peetud nii rahaliste vahendite napust põhjuseks seades kui ka mõne nn. valitseja es-teetilis-emitsionaalse maailma piiratuse töötu.

Võimalik, et leidub piirkondi peale suurte keskuste nagu Tallinn, Tartu, Narva jt., kus õpilaste kontingendi moodustavad valdavalt väga heade ja heade muusikaliste eeldustega lapsed. Konkurentsineis paigus tingib (ilmseks üks peapõhjusi) muusikakoolide vähesus vörreldeste elanike arvuga. Olude sunnil on väiksemad koolid suuresti kokku puutunud aga õpilaskontingendi laiemra skaalaga (andekuse ja andetuse mõttes), mis hõlmab tihti äär-musi - tavaandalisest lapsest väga andekani, kusjuures enamus neist kuulub esimesena nimetatud kategooriasse. Ent ka nemad on viljakas pinnas, hoolimata sellest, et võib-olla ei tule neist kõigist spetsialisti, et üsna tihti realiseerib ema-isa oma täitumatuud unistusi lapse kaudu ja laps öüb muusika-koolis ainult sellepäras tne, jne.

Muusika õpetamise taoliste kogemuste juures tunnetavad väiksemate muusikakoolide õpetajad muuhulgas hingekriisi tuntavamalt, õigemini, sel-line kriis ilmneb antud situatsioonis selgemal kujul.

Väljapääsu ei võimalda toimumud muutused riit-

## MÄNGISID HARJUMAA VIIULDAJAD

gikorras, sest pöördetlist muutust mõtteviis ei ole. Balanss välise ja sisemise vahel ei ole seega korras. Parim oleks igas olukorras mõttekriisi enneta da, kui ta aga olemas on, tuleks mitte lasta sel süveneda, vaid otsida teid situatsiooni valdamiseks.

Kunda Muusikakool töötas välja ning hindab algklasside edasijöödmist põhainetes (põhipill, solfedžo, muusikaajalugu) punktisüsteemis, s. t. õpilane kogub kuni esimeste eksamite (edaspidi vaheeksamid) sooritamiseni teatud hulga punkte ja käesoleval hetkel peab seda optimaalseks ning objektiivseks teeks erinevate andelite ilmingutega laste hindamisel. Laialt levinud 5-pallise hindekaala puuhul näitab saadud/pandud hinne tihti hettekseisu ja on tekitanud nii mõningi kord olukordi, kus koondinäre veerandis/trimestris tuleb jooksvatte numbrite põhjal kõrgem/madalam tegelikust tase nest. Resultaadiks on vastasseis:

- 1) õpetaja ja õpilane,
- 2) õpetaja ja lapsevanem,
- 3) õpetaja ja südametunnistus.

Halvard on kõik.

Inimese psühikast lähtuvalt mõjub igasugune halb hinnang pärssivalt enesetundele ja olemisele. Halb hinne võib kaasa tuua karistuse, tekidades hirmu ja vastumeelsust, ekstreemselt juhtudel vihkanisse (hoidku selle eest!) muusika vastu. Punktisüsteem võimaldab differentsieritult läheneda tavaeelustega lastele, arvestades igati muusikali ande erinevate komponentide tugevamalt/nõrgemalt esindatust. Seega, tundub, punktisüsteem on lapsesõbralikum ja olulisim siinjuures on, et õpilase enesehinnang ei kannata.

## MÄNGISID HARJUMAA VIIULDAJAD

3. veebruaril oli uues Kuusalu Muusikakooli hoones suur elevus - nimelt kogunesid sinna Harjumaa muusikakoolide tublimad viuldajad. Vaatamata libedatele teeoludele olid kohale jöudnud ka Keila ja Paldiski õppurid. Korraldajad ei oodanud nii rohkearvulist osavõtu - muusikakooli saal sai puupüstli täis.

Koduseks ülesandeks oli olnud vabalt valitud 15-20 - minutilise kava - olenevalt sellest, mida iga kool konkreetsetelt näidata tahtis.

Kuusalu Muusikakooli oli esindatud kolme soolistiga, nende hulgas Harjumaa ainuke tselloõpilane Andres Külamaa. Kuusalu staažika viulipedagoogi Renate Piho kõrvale on asunud tööle noor pedagoog Elina Parra.

Keila ja Viimsi koolides teevad endiselt edukalt tööd Ly Tamme ja Reet Leinuste. Keila Muusikakool näitas seekord toredat ansamblimängu - alates

Et vaheeksamid, mis on hindelised, kulgeksid edukalt, peab õpilane jõudma teatud tasemeeni, kogudes eelnevalt kindlaks määratud punktisumma. Mõni suudab seda kiiremini, teine aeglasemalt. Võiks väita, et andetum või andekas, aga laisk (sugugi mitte harv juhus!) käib sel juhul muusikakoolis pensionini välja! Vist mitte. Rolli hakkavad mängima teised olulised tegurid. Esites iga normaalne lapsevanem huvitub oma lapse edasijöömisest, teiseks finantsilise külg. Punktisüsteem võimaldab eksamid sooritada ka e n e 4. õa lõppu, seetõttu on kasvanud vanemapoole huvitatus headest tulemustest. Olemme tähelepanud samuti õpilaste huvi töusu. Selgemalt on see ilmnened muusikateoreetilistes ainetes.

Mis saab edasi? Praegu näeme mõtet punktisüsteemi kasutada kuni vaheeksamiteni. Edasi jagunev õpilased eelduslikust valikust lähtudes:

1) põhiosakond (instrumentalistid), mille lõpetanute seas on eeldavalt potentsiaalseid edasiõppijaid,

2) üldosakond, kus rõhk on muusikalool.

Viimane on valdavalt mõeldud sellisele kontingendile, kes andelitel põhjustel (ka/või vabal valikul) perspektiivis ei suuda/ei taha jõuda instrumentalisti tasemini, kuid kes teeb palju endast ole-nevat mõistmaks muusika kui südamehariduse väljundi kohta maailmas. Seepärast

**KEHVA EI TULE JÄTTA KÖRVALE, KEHVAST TULEB TEHA PAREM.**

Sirje Tambi  
Kunda Muusikakooli direktor

esitas huvitavat, kaasaegset muusikat. Siinkohal peaks märkima, et sellist muusikat võiksid viljelda teisediksi ansamblid, mitte vótes aluseks ainult klassikalist muusikat. Kose Muusikakoolis õpetavad viiulit kaks noort Eesti Muusikaakadeemias üliõpilast - Angelika Kadrik ja Glaire Helilaaid-Ruben. Nad on mõlalamad Kose Muusikakooli viistlased ja see tuleb kogu ajale ainult kasuks.

Üldiselt on märgata edasiminekut repertuaari valikul - ei mängita enam ajast aega kulunud viiulipalu. On käte jöudnud aeg, mil ka viiuliõpetajad leidnud väljundid Euroopa muusika juurde. Veel peab märkima, et kõik koolid on suure sammu edasi astunud koolilise töö osas. Kaldun arvama, et siin on suured teened Eesti Keelpilliõpetajate Ühingul, kes korraldab seminare kogu vabariigi

viiulipedagoogidele. On saadud uut repertuaari, tõhusaid metoodilisi soovitusi ja vastuseid valuküsimustele.

Peale kontserti ühises kohvilauas istudes arvasid viiulipedagoogid, et alati ei ole vajagi konkursse ja peadpõörivaid punktidelugemisi. Viiulimängutase ja õpetamise professionaalsus paistavad ära ka kontsertide läbi. Lastele aga pakuvad vabad kontserdid töelist muusikaroõmu.

Tänati viiulipäeva peakorraldajat, Kuusalu Muusikakooli direktori Mare Russakut ja lubati kohtuda järgmisel aastal uesti - Keila Muusikakoolis.

Juta Helilaaid  
Kose Muusikakooli keelpilliotsakonna juhataja.

## G. SZILVAY ARTIKLIST "MUUSIKA KUULUB KÕIGILE"

(Avallatud Ida-Helsingi Muusikainstituudi aruandebroshüüris 1993-1994)

Selle aasta veebruaris viibisin öppereisil Ida-Helsingi Muusikainstituudis. Eestis tuntakse seda kooli ennekõige Géza Szilvay, Csaba Szilvay ning Ritva Ollaranta metoodika töötu. Muusikaõpetus ning instrumendiõpetus Kodaly meetodil on selles õpeasutuses terviklikuks metoodikaks välja töötatud ja seda on nüüd juba 20 aastat praktikas kasutatud. Koolis tegutseb mitu orkestri, õpilaste esinemiskalender on äärimselt tihe. Juba mitmele muusikutepõlvkonnale on see kool taganud edu professionaalse muusikas. Tavaliselt on konkursilaureaatide seas ikka ka keegi selle koolkonna kasvandikest (viimati Reka Szilvay II koht Turus viuldajate konkursil). Siiski pole laureaatide ja isegi mitte professionaalse püsilõigijate kasvamine siin koolis esmatähitis. Kooli motoks võib nimetada Kodaly ideed "Muusika kuulub kõigile".

Kui püüda lühidalt iseloomustada kooli vaimu, siis on seltseks rõõm muusikast, sundimust ning lapsesõbralikkus. Ida-Helsingi Muusikainstituut vääriks kindlasti omaette pikemat ja põhjalikumat tutvustamist.

Siinkohal aga tahaksin teieni tuua lühendatult G. Szilvay artiki kooli aastaarvandest 1993-94. Maestro väljendab siin oma muret muusikaõpetuse käekäigu pärast majandusliku allakäigu tingimus. Praeguses Soomes variseb kokku palju sellest, mis ehitati 70. - 80. aastail. Vabs konkurents on halastamatud, selle jaoks on tähtsus vaid tippsavutustel ning sellele jäab jalgu soome laste laiapõhjaline muusikaharidus. Orienteerumisel tippudele

on eeskujusid nii idas kui läänes. Idas on toonud seninägematuud tipptulemuksi nii spordis kui kultuuris juba lasteaias algav inimvaenlik võiduajamine, mille ajendid on siiski enamasti välised. Kõrgtulemusi on stimuleeritud välisreisidega, õigemini võitlusreisidega. Kuldmedaleid ja finaalikohatihtides on hakatud halvustama tavallise lapse harastusi, paljudele rõõmu pakkuda võiv amatöörimos närburud. Lääne agentide ja mändedžeride maailm seab kunsti mõõdupuuks selle müügivõimalustes. Publikut hellitatakse tippselustega, kuid tavakodaniku laps on sealgi ilma võimalusest saada heatasemelist muusikaõpetust. Mõlemad nimetatud suundumused, nii ida kui lääne oma, ei ole kooskõlas Kodaly ideega "Muusika kuulub kõigile". Mõlemad otsivad suuri tähti ja unustavad, et taevas oleks pime ilma miljonite püsitihtedeta.

Edasi annab G. Szilvay kõrge hinnangu laste muusikakasvatusele Saksamaal, Austria, Ungaris ja Põhjamäades, eriti Soomes. Seal ehitati II maailmasõja järel üles kõigile kättesaadav muusikahariduse süsteem ja rajati tihe lastemuusikakoolide võrk. Mäeble ronimine võttis aega, allalibisemine läheb palju hoogsamalt. Kindel on see, et suund on allamäge, aga kummale poole (peetakse silmas poliitilisi mõjusid kultuurile). Kui suund on vasakule, siis muutub koolides töö iseloom. Riigi ja linnade materiaalne toetus koolidele hakkab sõltuma sooritustulemustest. Õpetajatest saavad treenerid, õpilastest treenitavad, süveneb lõhe tippude ja keskmise taseme vahel.

Tippsooritustele orienteerumine ei tohi olla eksitusse viiv. Kõige väärtslikum nii individu kui ühiskonna seisukohalt on anda kõrgetasemelist

muusikakasvatust võimalikult paljuudele. On lapsi, kes ei suuda olla edukad laval või eksamil, kuid kellele muusikaharrastusest saab eluvilis, mis paneb sädelema kogu isiksuse. On õpetajaaid, kes oma loomuse töö ei suuda kasvatada tähti, kuid kelle töö on professionaalse ja panus hinnatav.

Muusikamööja ei saa mõöda vaid lavasaavutustega. Hea õpetaja töö kiituseks on õnnelik laps. Asjaarmastajate "koormast" vabanenud muusikaõpetuse edul on lühikesed jalad. Pikemas perspektiivilis jäab tippmängija ilma oma publikust.

Muusikakoolide omavaheline konkurentsvõistlus toimub laste võimaluste arvel. Väiksemad koolid suletakse, baas kitseneb. Enne tuhandeile rõõmupakkunud õpeasutused jäavad vaid valituile avatufs.

Kui allamäge-suund on paremale, siis ilma riigija omavalitsuste abita töuseb õppemaks väga kõrgeks. Muusikaõpinguist saab rikaste privileeg. Õpilaste arv langeb. Tööta jäänud õpetajad hakavad tegelema eraõpetusega. Raha eest saab nii parima arsti kui ka parima õpetaja. Nimekamatel õpetajatel ei teki äraelamisega probleeme. Vähetund õpetaja peab aga töötama väga suure erialaklassidega (Inglismaal 40-50, Kanadas ja Aust-

raalias - 80, Jaapanis üle 100). Niisuguse tööstili juures õpetaja väsib ja töörööm kaob. Ka orkestrites mängimine pole enamasti võimalik, sest õpetaja teeb tunde kodus. Jääb kogemata ühealistele koostegutsemiströömi, mis õpetab teist inimest kui isiksust austama. Soovida jätab ka eksamite korraldus.

Artikli järgnevas osas rõhutab G. Szilvay kooli ja kodu koostöö tähtsust. Vanemaid tuleb veenda muusikakasvatuse kui kasvatuse olulise osa tähtsusse. Muusika algõpetus ("lastenleikkikoulu") peaks kuulumma iga lasteasutuse juurde. Laste kodus kasvatuses on vanematel ja vanavanematel ka lapse esimese muusikaõpetaja ülesanded.

Muusikaõpeasutusse päasemine ei tohiks sõltuda ühekordsest eksamimeerimisest. Siin tuleks usaldada ettevalmistusklassi õpetaja soovitust.

Kuna Soome lastemuusikakoolides on õpilasel üks individuaaltund nädalas, siis teise erialaõpetuse tunnina soovitab G. Szilvay rühmaõpetust.

Kokkuvõttes soovitab maestro mitte kaotada lootust ning madalseisust ülesaamiseks otsida abi aktiivsest optimismist.

Ester Vain

## JOSEF GINGOLD

28.10.1909 - 11.01.1995

Lahkunud on üks selle sajandi suurimaid viiulipedagooge Josef Gingold.

Josef Gingold sündis Brest-Litovskis 1909. aastal, kus ta ka alustas viiulimängu õppimist, kui ta oli 5 aastane. Peale emigreerumist Ameerikasse saab Gingoldist Aueri õpilane. Järgnevad õpingud Euroopas. Suurimaks mõjutajaks saab E.Ysaye,

kelle käe all õppis Gingold Brüsselis.

Aastail 1937 - 43 mängis J. Gingold NBC sümfoniaorkestris Arturo Toscanini ja George Scelli käe all. Järgnes 13 aastat tööd Clevelando orkestri kontsertmeistriena. 60-ndatest aastatest alates pühendas Gingold õpetamisele. Tema õpilaste hulgas olid Yuval Yaron, Leonidas Kavakos, Joshua Bell ja paljud teised.

## ÕPPURI NURK

EMA üliõpilase Signe Paide pedagoogilise praktika käigus valminud töö "Variatsioonid" eeskujus on N. Baklanova "Variatsioonid vene rahvalaulu teemal". Lugu on mõeldud melododia, vasku käe sõrmede, detaché eri liikide ja elementaartasete topelttnootide harjutamiseks viiuli

algõpetuses. Klaverisaade sobib kõigile variatsioonidele. Siit võib jätkata nuputamist. Lihtsaim viis on rütmifiguuridega varieerimine Sh. Suzuki eeskujul.

Ivi Tivik

## VARIATSIOONID EESTI RAHVAVIISILE "TIIU TALUTÜ TREKENE"

SIGNE PAIDE

VARIATSIOONID EESTI RAHVAVIISILE  
"TIIU, TALUTÜTREKENE."

**VIOOLINO**

**TEEMA**

**VAR.1**

**VAR.2**

**simile**

**VAR.3**

**simile**

**VAR.4**

**PIANO**

## AMEERIKA KEELPILLIÖPETAJATE ÜHINGU AJAKIRJADEST

### 1994 nr. 1

Viiulajaja ja pedagoog Randy Sabien kirjutab artiklis "Jazz ja klassika - need võivad eksisteerida koos", kuidas improvisatsiooni õppimine ja omandamine kitarril, viulil, klaveril võimaldab hõimata paremini tundma ka klassikalise muusika loomise seaduspärasusti, kuulma paremini partituri. Samas ta rõhutab, et häavajalik on korralik klassikaline pillimängukool, ilma milleta improviserimine ei ole võimalik.

Artiklis "Alustades kammermuusika õpetamist" toob autor Karen Iglitzin ette fakti, et ta on pidanud korduvalt loenguid ja seminare kammermuusika õpetamisest ja mängimisest, ent jahmatava tagasisidena ilmnes, et õppijail läheb tema seminaridel olnud entusiasm ja hoog kiiresti mõöda ja töö muutub taas üksluseks. Artiklis pakub ta oma nägemuse sellest, kuidas õpetada kammermuusikat (väiksematele gruppidele), nii et töö oleks huvitava ja loov.

### 1994 nr. 2

"Kõik perekonnas - õpetades oma lapsi"

Paul Kosower, tselloprofessor, peab loomulikuks, et muusikku peres algab algõpetus kodunut. Lapsed kuulevad kodus vanemate harjutamist. Tema alustas oma laste õpetamist Suzuki meetodil. Esimeste tegelike tundide pikkus algas kahest - kolmest minutist. Miks on hea õpetada ise? Lapsete on vanema mängu kaudu muusika tuttav, enne kui ta hakkab ise seda mängima; olles ise juures, saab vältida valeda mänguvõtete juurumist; saab loomulikult õpetada õigeid harjutamise meetodeid, võtteid. Kahtlemata esineb perioode, kus on ajutiselt vajalik õpetaja vahetus, kuid siis võiks jälle ise jätkata.

Resüümeeid tegi Niina Murdvee

### 1994, nr. 3 ja 4

Marc D. Moskovitzi ülevaade David Popperi (1843-1913) elust ja tegevusest tsellosolistina, pedagoogina ja heliloojana. Marc Moscovitz on Toledo Trio tsellist ja Toledo Ülikooli assistentprofessor. Õppinud on ta G. Hoffmanni, J. Starkeri ja W. Boettcheri juures. Oma kirjutises on ta analüüsind keelpillimängu olukorda Popperi eluajal; mõjutusi, mida Popper (kes muusikaõpinguid alustas viululajana) sai oma kaasaegsetelt ja mida ta omakorda andis oma õpilastele. Paljud tema õpilastest, eriti kam-

meransambliklassist, on olnud järgmisse generatsiooni muusikaelu liidriteks (Bartok, Dohnanyi, Ormandy, Szigeti). Interpretatsiooni ja kompositsioonide osas tuuakse esile asjaolu, et kuigi Popper oli tundut virtuoos, polnud sädelev tehnika talle eesmärgiks omaette. Esituskultuuris võis teda pidada Vieuxtapsm'i mõttetaaslaeks. Mõlema esituslaad oli peen ja elegantne, kõlas valitsev lüüriline (francobelgia) tooniideal, samal ajal kui mõlema kompositsoonid nõudsid väga head pillitundmist. Peamine, mida kriitikud Popperi ettekandes rõhutasid, oli tema lüüriline kõlakujundus.

Edasi avaldab kirjutise autor kahetsust, et paljud Popperi teosed pole leidnud taasväljaandmist ja seetõttu on ettekujutus tema loomingust liiga pealsikaudne - enim tuntakse etüüde ja mõnd pala. Järgneb ülevaade etüüdest ja põgus analüüs. Võrdluses Piatti Methode de Violoncelle'ga, mis on koostatud kindlas gradatsioonis kergemalt raskemale, peab autor Popperi kogumikke juhuslikumateks. Seetõttu on siin õpetaja ülesanne õpilase võimetele sobiva etüüdi leidmisel raskem.

Lõpetuseks kinnitab autor, et õpetatavana on meil kohustus tutvustada õpilastele instrumendi enese kõrval ka selle genealoogiat. Popperi puhul tuleb meeetuda: samapalju kui Popper tähendas tsellokunsti tehnilises arengus, aitas ta luua ja kujundada ka romantiika mõistet, millega meie instrumenti tänapäeval enamasti seondatakse.

Samas numbris reklamitakse Rudolf Matz'i tsellokooli "The First Years of Violoncello", mis on saanud ülistavaid järelkajasid, muuhulgas Janos Starkerilt ja Leonard Rose'ilt. Viimane ütleb koguni: "Professor Matz on võib-olla suurim tsellooreetik maailmas."

Lõuna-California Ülikooli tselloprofessori Eleonore Schoenheldi töömeetodi tutvustuses loeme, et meetodi põhiooneks on liikuvus ja avatud lähenemine erinevatele võimalustele. Ta rõhutab, et töö käigus tuleb tutvuda erinevate sõrmestustega ja strihhivariantidega, millest sobivaim välja selekteerub. Kunagise tantsijana ütleb ta: "Suund juhib meid; fantaasia ja liikumine käivad käsikäes ja liikumine juhib tehnikat." Konkreetselt pilli tundmaõppimisest nii palju, et tema klassi seinal ripub nn. "tsellokaart", kust on visuaalselt võimalik leida iga noodi asupaik pillil. Samuti on Schoenheli seikohal, et õpilane peab olema suuteline kirjutama üles viimise noodini kõik, mida ta mängib.

Oregonis elav tselloõpetaja ja psühhoterapeut Paula Goldenberg hindab esinemist kui kriisiütuatsiooni. Avaliku esinemise ja lavanärvi suhtes

jagunevad inimesed valdavalt kahte liiki: ühtedele tähendab see ohtu, teistele võimalust.

Järgneb rida soovitusi, kuidas õpilast esinemiseks psühholoogiliselt ette valmistada, alates absurdihuumorist (näiteks kasvöi kujutlus, et kuulajad, keda esineja kipub ületähtsustama, on saalis astasi vör aluspesus) ja lõpetades lavalise liikumise ja esinemiskostüümi proovidega.

Peale esinemist soovitatakse toimunut kiretult analüüsida, kusjuures õpetaja ärgu häbenegu kriitikat ka enda suhtes.

## SUMMARIES

### LEOPOLD AUER (1845-1930)

This year we celebrate the 150th anniversary of the birthday of the great violin pedagogue Leopold Auer. The article by Vladimir Alumäe was written on the occasion of Auer's anniversary of death in 1955.

### PEDAGOGICAL OPINIONS OF LEOPOLD AUER

According to the appreciation of the author one of the most essential problems Auer could solve was the equality of artistic and technical development. In the development of instrument playing Auer turns main attention to psychical factor, to the habit of introspection, direction and control of his efforts. According to Auer apparatus of playing should be raised into dependence upon concrete acoustical imagination.

Auer considers it substantial the thesis of inevitable change and progress of artistic truthfulness. He demands every performance be creative not following the great examples by exterior features.

### THESE BOTHERSOME SCALES ...

No violinist can escape from practising scales. This necessity has been beyond doubt in the past as well in the present time. Already in the elementary stage of teaching the violin teacher has to face the problem: how to forestall the child's inner unwillingness towards these "boring scales". If the preventive attention develops into an unfavourable attitude, it would be more difficult to influence the child.

Cognitive psychologists claim: prior to musical education comes music itself. [4] Language of music gives an experience before going on to traditional musical theory, which might hold an essential significance on the child's attitude and from that level on to the development of practical result.

Let's try to put the abovementioned idea into practice. For a child to play rising and falling tetrachords on one string already means playing scales. [3]. Let's regard this musical event as a melody interesting in its way. We have come across this in the classical Estonian nursery song by G. Ernesaks *Rongisõit* (The Train Journey) already.

Pealkirja all "Kas te töesti teate, kuidas aidata oma õpilastel valida instrument?" analüüsib pillimeister James Scoggan põhilisi vigu, mida tehakse pilli valikul. Lähtudes ainutiksi kõlast võib armetult sisse kukkuda. Lisaks kõlaomadustele on väga olulisel kohal pilli tehnilised kvaliteedid - puhas meistripoolne teostus ja proporsioonid. Artiklis on antud kindlad mõõdud ja juhisid küll viiuli kohta, kuid väga kasulikku teavet leibab sealts küll iga keelpillimängija.

Resümee tegi Lembi Mets

sition in everyday work. It starts with playing pizzicato on open strings (resonance!). Stolarski goes even so far as allowing scales to be played in the concert hall. ("Gammas should sound as if a concerto") [5].

Using Beriot's example we can, cautiously dosing, bring in some kind of variation in dynamics, agogics and strokes. Playing two notes loud and two notes soft within one bar we depict echo in the mountains or in the forest, in case of crescendo and diminuendo we can fancy a voice coming nearer and going farther away. It is very important to develop a certain main tempo and feeling for rhythm but also why not to trifle with accelerando and ritardando in a childlike way of understanding: a train starts moving slowly from a station, speeding up and slowing down again approaching to the station. In case of very bright children it is worth trying to join the elements of both dynamics and agogics being one of the main principles of phrasing art. Let's follow the statements of cognitive psychologists [4]:

Creativeness has an advantage over reproduction.

There are more ways of "playing tricks" on the scales. We can colour the timbre of the sound imagining the softness of a lullaby or the impetuosity of an obstinate child. In order to enrich the bow hand's repertoire and to control the balance one can get ideas from R. Rolland's system, still connecting it with careful intoning of scales' steps.

Beside the usual détache and legato (still greater number of notes on the bow), one should pay attention to the quick détache in the middle of the bow (moto perpetuo!). Neglecting this fact causes obstacles in playing the pieces. In the 3rd movement of Rieding's h-moll concerto it would be a pity to give up lively tempo with joyous character because of a couple of gammas since the fingers and bow are not synchronous.

To be a master of one's own and ruling over violin playing in one's own small musical-technical "private area" makes also elementary improvisation possible. There are moments in pieces as well as in concertos (fermata, octave jump up and down etc.) that can be brightened by adding a scale being fascinated himself by freedom and speed.

Preparatory trifles exercises that the teacher has to think out, collect and change are not a waste of time but work awakening fantasy that brings us nearer to the desired aim. Hereby I have outlined the possibilities because if I put them down in details they lose their creative openness. No printed instruction can replace a living teacher in the process of teaching.

We use mainly A. Grigorjan's "Scales", a good guide for further studies with its regularity, thoroughness and profundity. This can be improved by following I. Galanjan's method of adding rhythms and strokes to ensure the skill and coordination of hands [1]. A professional violinist benefits from C. Flesch thorough system. Acquiring basic education in violin playing a couple of moments in practicing scales should be taken into account.

Reaching 3-octave scales a period starts when they are played, in order to be memorized, often at the cost of elaboration of other elements. In order to save time, more attention should be paid to the concentrate - playing one octave on one string. To the possible fingering variants in changing positions (12→12, 123→123, 1234→1234) it is useful to add glissando with the same finger 1→1, 2→2, 3→3, 4→4 to practice the lightness and flexibility

of the change of position but also to acquire "vocal portamento" [2] as a musical way of expression.

On the other hand, as we know, an effective way to advance the technique are metro-rhythmic variants widely used by A. Jampolski. Instead of mechanical repetition resulting from attention distracting playover, a definite rhythmic figure could be used, advisably two groups for the bow (i.e. two quintuplets) and play over as many times as lower tonic begins with "down" bow again. This process requires big concentration because the accented note at the beginning of the group changes constantly. As a result, the scales are firmly "in the fingers". The scale is not an aim in itself but a helpmate to something much more important in an artist's work - making music. If we picture Beethoven's Violin Concerto ("the concerto of concertos") in desirable distance, inaccessible it would remain if these bothersome scales were to become the first stumbling blocks.

Ivi Tivik

### Literature used:

1. I. Galanjan "Principles of Violin Playing and teaching" London, 1965
2. J. Jankelevitch "Positsioonivahetused", see ind. 3
3. K. Mostras "Töö helirelidletega", from "Artikleid viiuliõpetuse metodikast", Moskva, 1960
4. J. Sloboda "Can cognitive psychologists and educators help learning?" ESCOM Newsletter No 1, April 1992
5. "Muusikahariduse algõpetuse metoodika küsinvõti", Moskva, 1981

### STROKES

Reporting on the article "About the strokes" by A. Jampolski is being continued. Staccato is the object of observation. Staccato is divided into:

1. frequent, wrist staccato
2. combined staccato. Jampolski considers flying staccato among jumping and bouncing strokes.

### MARKS, POINTS OR WITHOUT THEM AT ALL?

Here and there in the press one can come across polemical articles about the marks as necessary or unnecessary criteria for appreciating knowledge and skills of pupils. Raising this problem itself shows us the crisis in this field.

As we know marking is to a certain extent subjective - emotional, including working capacity of a teacher as well as a pupil, real diligence and talent, that is an important factor at schools of music. A certain discontent about the marking scale being too narrow - from "1" to "3" (some humorous-minded angry teachers put sometimes even "0") has been under discussion for years (decades) already. Five or five minus - what difference does it generally make?! And very often the child does not understand what he is expected to do, because one child has more guts than another and this brings about different level of understanding. You cannot ignore the fact that schools of music are facing economical difficulties as well as defining the main aim of these schools. To be honest, in addition to political situation the position of schools of music as the guide to cognition of human aesthetical and ethical values, has changed. Fifty years ago, at the

time of establishing children's schools of music (hereafter schools of music), the main task was to prepare the staff of specialists. Now it has become clear that there is a need to bring up educated listeners. The fight for and against schools of music has lately been active because of the lack of monetary resources as well as aesthetic - emotional narrowness of mind of a so-called ruler.

It is absolutely possible that there are regions apart from big centres like Tallinn, Tartu, Narva etc. where there are children of mostly good and very good musical presumptions. Competition in these regions is caused (evidently one of the main reasons) by small number of schools of music in comparison with the population. Smaller schools have come across the wider scale of pupils (in the sense of talent and lack of talent) from usually talented child to richly gifted one and most of the children belong to the first mentioned category. But these children form a productive soil despite of the fact that not all of them become specialists and very often father and mother realize their unfulfilled dreams through the child etc. etc.

The crisis is more perceptible in case of smaller schools of music when teachers have to teach music with such experiences. To be more exact - the crisis is expressed more clearly in this situation.

There is no way out with the help of changes in the political situation because way of thinking has not changed yet. No balance between interior and exterior. It is always better to forestall crisis of mind, but when it has come, let not it deepen but find ways to hold the situation.

Kunda School of Music worked out and marks the main subjects (main instrument, solfeggio, history of music), i.e. the pupil collects a certain amount of points before the first exams. This system is considered to be the best and optimal way of marking in case of pupils with different appearing of talent. In the widespread 5-point marking scale a mark shows us the present moment and causes situations where the summary mark put at the end of term is lower than the real level. It results in oppositions

- 1) teacher and pupil
- 2) teacher and parent
- 3) teacher and conscience

They are all bad.

Originated from human psychology every bad estimation acts braking to self-reliance. Bad mark can bring along punishment which in its turn causes fear and unwillingness, in extreme cases even hatred (beware of that!) against music. Point system makes it possible to approach more differentially to an ordinary child taking into account special components of the child's musical talent. Thus, it seems that point system is more pleasant to the child as well and what's more important - no harm is done to child's self-estimation.

In order the exams should be passed successfully the pupil has to reach a certain level having been collected a certain amount of points beforehand. One is quick in doing it, another is slower. It might be said that a talented or not so talented but lazy child will attend the school of music till retired age. Certainly not. There are another important factors playing a role. First - every normal parent is interested in development of his child and another factor is monetary side of the problem. Point system enables to take the exams before the end of 4th year and therefore parents are more interested in good results as well as the pupils. It can be seen more clearly in theoretical subjects.

What comes next? At present we think it's best to use

point system until interim exams and then the pupils will be divided according to presumptive choice into

1) main department (instrumentalists) who will go further to the higher educational establishment after finishing the school of music;

2) general department which gives general knowledge of music. The latter is meant for pupils who will never become instrumentalists because of talent or some other reason, but who will do as much as possible to understand music as a device of inner culture. Therefore You should not neglect a poor, make it better.

Sirje Tambi

Head of Kunda School of Music

## VIOLINISTS FROM HARJU COUNTY PERFORMED

Juta Helilaid, head of the department of Kose School of Music writes about young violinists' day of Harju County. The author of the article says that the technical level of the players has risen, the repertoire is more interesting, much more attention has been paid to ensemble playing and children's pure joy from playing has grown.

## ARTICLE by G. SZILVAY "MUSIC BELONGS TO EVERYONE"

Ester Vain, the teacher of G. Ots Musical College and M. A. of Estonian Academy of Music brought along bright impressions visiting East Helsinki Institute of Music during her study journey to Finland.

Teaching of music and instrument playing according to Kodaly method has been elaborated into complete methodologies and practically used in that educational establishment for 20 years already. Several orchestras are active and success in professional music has been guaranteed to several generations. But still there are many problems. The article by Geza Szilvay "Music Belongs to Everyone" tells us about the concern of teaching music in the conditions of economic comedown.

## PUPIL'S CORNER

"Variations on Russian Folk Song" by N. Baklanova is a good example to the work "Variations" by Signe Pälde, the student of Estonian Academy of Music, written during her pedagogical practice. This piece of music is meant for practising melody, left hand fingers, different kinds of detache and elementary double notes in primary stage of violin study. Piano accompaniment is suitable for all the variations. One can go on with inventing and the simplest way is to vary with rhythmical figures according to Sh. Suzuki's method.

Ivi Tivik

From the Magazines of American Society for Teachers of String Instruments

The articles from 1994 editions have been reviewed.