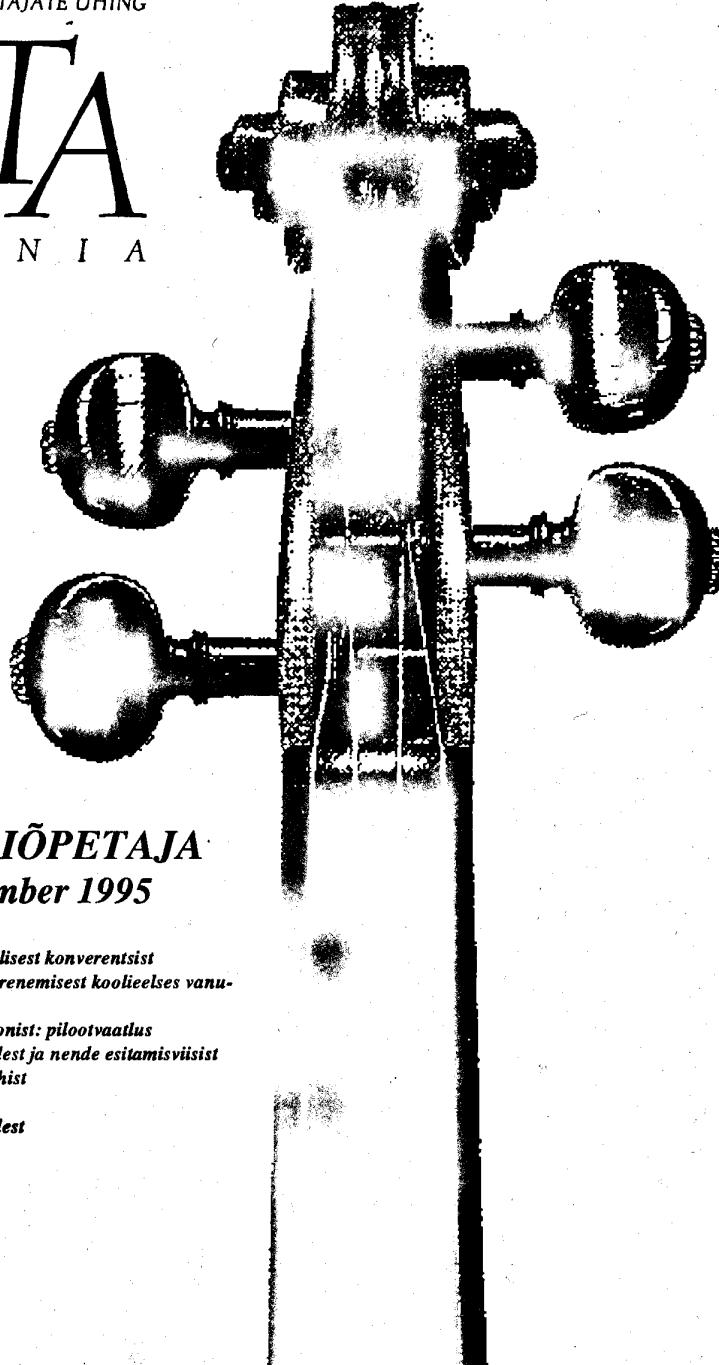


EESTI KEELPILLIÖPETAJATE ÜHING

**ESTA**  
ESTONIA



**KEELPILLIÖPETAJA**  
**Nr. 9 DetseMBER 1995**

- ESTA 22. rahvusvahelisest konverentsist
- Muusikaliste võimete arenemisest koolieelsetes vanuses
- Märkmeid motivatsioonist: pilootvaatlus
- Händeli viulisonaatidest ja nende esitamisviisist
- Mõni sõna Carl Fleschist
- Kursus Helsingis
- Teistest Esta ajakirjadest
- Summaries

EESTI KEELPILLIÖPETAJATE ÜHING

**ESTA**  
ESTONIA

Eesti Keelpilliöpetajate Ühing  
Estonian String Teachers Association

Kaarli 3  
Tallinn  
Estonia

Telephone (372 2) 445814  
Fax (372 2) 446745

All editorial queries to

Niina Murdvee  
Vilde 61-6 Tallinn  
Tel. (372 2) 523030  
Fax (372 2) 423054

**Keelpilliöpetaja DetseMBER 1995**

ESTA 22. RAHVUSVAHELISEST KONVERENT-	2
SIST	
MUUSIKALISTE VÕIMETE ARENEMISEST	2
KOOLIEELSETES VANUSES	2
MÄRKMEID MOTIVATSIOONIST - PILOOT-	
VAATLUS	5
HÄNDELI VIULISONAATIDEST JA NENDE ESI-	
TAMISVIISIDEST	8
MÖNI SÖNA CARL FLESCHIST (1873–1944)	10
KURSUS HELSINGIS	11
TEISTEST ESTA AJAKIRJADEST	11
SUMMARIES	12

## ESTA 22. RAHVUSVAHELISEST KONVERENTSIST.

Seekordne 22. rahvusvaheline ESTA konverents toimus 6.–11. aprillini 1995 Ungaris. Teemaks: Bartók ja tema kaasag, Eestit esindasid dotsent Olavi Sild Eesti Muusikaakadeemiat ja Niina Murdvee Tallinna Muusikakeskkoolist. Söitu sponsoriseerisid Avatud Eesti Fond ja Hansapank. Suurim tänu neile.

Budapesti konverents erines meile seni teadolevatest selle pooltest, et rõhuetas ei olnud seikord mitte algõpetusel (kuigi enamik ESTA liikmeid on seotud rohkem pilhimängu algkursusega), vaid nõ suure muusika interpretatsiooniprobleemidel, kusjuures vastavalt konverentsi tēmale just Bartóki eponohu muusikas ettekandmisel. Nii oli kaalukamatel ettekannetest Ungari noore suurepärase viuludaja Vilmos Szabadi Bartóki 2. viiulikontserdi analüüs konverentsil ja ettekanne kontserdil koos Béla Bartóki Noorteorkestriga, Bartóki nim. kvarteti workshop kuuhest Bartóki keeplikkvarterist (kus analüüsiti kõiki neid kvartette ja mängiti lõikude kaupa), Szymanovski loomingu analüüs ja mõnede teoste esitused Mieczsrlava Demska-Trebacz ja ta õpilaste poolt.

Suurepärane oli poolakate esitusid Szymanovski keeplikkvarteri nr. 2. Siinkohal tahaks rätkida rohkem esitajatest. Poolakatel on olnud julgust luua Varssavis uus eksperimentaalne muusikakeskkooli tiüpi asutus, kus õppetöö toimub neljal päeval nädalas ja kus õppematerjali kontsentraatsioon on viidud maksimumini, et nooret oleks aega harjutada, käia kontsertidel ja üldse tunda huvitava muusikategemise vastu. Kool eksisteerib neljandal (nütid sügisel viienda) aastal. Tulemus, mida meie kuulsime, oli fantastiline. 16–17-aastaste noorte kvartett esitas ülinõudliku teose perfektse ja äärmiselt huvitaval.

Nooremates kuuksime mängimärgi ungarlastest kooliõpilasi, kes hommikuti alustasid konverentsi päeva Bartóki duode mängimisega. Tahaks siinkohal soovitada neid ka meie õpetajatele. Duod on imetoreedad lühikesed karakterpalad, edukalt mängitavad meie muusikakoolide vanemates klassides.

ESTA Newsletters'ides oleme saanud lugeda Ernst Kochi Foundation stipendiumist. Sellel konverentsil esinesid eelmise aasta stipendiumide saajad Thomas Pitt, James Walton ja Rebeca Russo, kellest

tiks sai toetusraha poogna, teine tsello ja kolmas viola da gamba ostmiseks. Nende üliandekate noorte mäng oli imepärane.

Huvitav oli ka Mikulas Jelineki Janaceki ja Suchoni teoste analüüs. Esimest korda oli ettekanne ka eestlaste poolt. Olavi Silla ettekanne "Bartók ja uued paradigmad viulimängijate mõlemises" põhines V. Alumäe raamatus "Struktuurne ja kujundiline mõlemine viulimängus" esitatud kontseptsioonidel. Ettekanne võeti vastu huviga. Pike arutlus tekkis Soome, Vene, Itaalia, Hispaania ja Shveitsi pedagoogidega. Loodame siit meile huvipakkuvaid kontaktide ja materjalide vahetusi.

Kahju, et mitmetel põhjustel jäid tulemata Venemaalt nii esinejad kui lektorid, kuigi nendega oli arvestatud, nii et neile määratud aeg jäi konverentsil tühjaks.

Ning muidugi, mis ehk kõige tähtsam: taolised konverentsid on õppejõudude kooskäimise ja koosarutamise kohad, kus huvitavam osa algab iga päev peale ametlikku konverentsipäeva lõppu. Inimesed on väga suhtlemisvalmid, neile pakub huvi meil toimuv, seda just erialases plaanis. Kuna seal käib igas vanuses ja igas koolitüübisis õpetavaid õppetööde, on meile nendele tulev infomatsioon äärmiselt õpetlik, mõeldes just võimalike muutustele meie koolisüsteemis ja programmis.

Kokkuviitulik vöiks öelda: Ungari pilhimängutase on kõrge ja interpretatsiooniliselt huvitav. Mõnede enama kursis olevate kollegide hinnangu kohaselt on viimaste aasta (kümne) jooksul Ungari saanud arvestatav pilhimänguõpetuse keskus Euroopas, kust on tulnud mõndagi huvitavat ja uut.

Ja tulevikus: aprillis 1996 on Saksamaal Schloss Elmaus tulemas järjekordne Esta 23. konverents, teemaks "Human Ludus" (Mängiv inimene), mis kindlasti pakub huvitavaid paljudele meist. Täpsem infomatsioon on veel tulemata, aga igatahes aega raha hankimiseks sõiduks on.

Söita soovijaid palun edaspidi pöörduda minu poolt täpsema infomatsiooni hankimiseks.

Niina Murdvee

## MUUSIKALISTE VÕIMETE ARENEMISEST KOOLIEELSES VANUSES. (ÜLEVAADE K. TARASSOVA MONOGRAAFIAST "MUUSIKALISTE VÕIMETE ONTOGENEES". Moskva, 1988.)

K. Tarassova muusikapühholoogia-alane uurius "Muusikaliste võimete ontogenesi" võtab kokku 70.–80. aastail NSVL Pedagoogikateadustesse Akadeemia teadurite poolt Moskva lasteaialastega läbiviidud uurimistöö tulemused. Jälgitati 100 kolmekuni kuueaastase lapse muusikaliste võimete arene-

mist spetsiaalse muusikaõppe tulemusena. Teose sisuks on annab K. Tarassova ülevaate erinevatest teaduslikest seisukohtadest muusikaliste võimete struktuuri, diagoonsimise ja arendamise osas. Eelistatud aspektid on muusikaliste võimete arenemist seni vähese üritud. E. Spenceri, R. Thackeray, T. Kuhnini,

## Muusikaliste võimete arenemisest koolieelses vanuses

R. Colwelli jt. teesidesid saadud andmetest nähtub, et laste arengus esinevad ühe või teise võimeta osas teatud kindlas vanuses sensitiivsed perioodid (" hüpe" arengus).

K. Tarassova juhtimisel toimunud uurimustöö üks põhi-liine oligi nende perioodide kindlakstegevuse võimete kaupa. Uurimuse lähtealuseks on nõukogude psühholoogia põhiseisukohad muusikaliste võimete struktuuri ja arendatavuse kohta. (Muusikalised võimed jaotatakse üldisteks – vajalikud tegutsemiseks mis tahes muusikaalal – ning spetsiaalseteks – vajalikud mingil kindlal erialal. Muusikaliste üldvõimete tähtsaim näitaja on emotioonalaastavustöölikkus muusikale. Muusikalised üldvõimed jagunevad sensorseteks – helikõrguslikul, tämbiline, dünaamiline kuulmine, rütmitungne ning intellektuaalseteks – muusikaline mõlemine, muusikaline mälu. "Anne on olemas vaid kui arenev kompleks" (B. Teplov, 1947.) Röhutatud on emotioonalaalsete ja õpetuslike mõjurite tähtsus. K. Tarassova on veendunud, et lapsi võimete üle saab otustada vaid aastast aastasse kulgevat arengut jälgides. Ühokordset katsed, mille põhjal tehakse otus lapse sobivuse kohta muusikaõpinguteks, on teaduse vaatevinklist piiratud.

Moskva lasteaialised uuriti nelja aasta kestel. Moodustati neljgruppi: 2 kontrollgruppi ning 2 eksperimentaalgruppi. Eksperimentaalgruppi lastega tegelesid väljaspool muusikatundide psühholoogialaboratooriumi teadurid. Lapsed läbisid kõik mõlemist arendavate ülesannete eriprogrammid. Muusikaõpetus said kõik ühepalju.

Laste muusikalisi võimeid kontrolliti enne muusikaõppe alustamist ning edaspidi igal kevadel. Ühte uuringutest tuludes kuulus 5–8 kontrolltundi (iga lapsega eraldi). Ülesanded paistid silma leidlikkusega, võimaldades tulemuste tundlikku analüüsist.

Milliseks siis osutus 3-aastaste laste "stardipositionsioon"?

Enne muusikaõpingutega alustamist oli mingil tasemel olemas kogu muusikaliste võimete kompleks. Arengumal tasemel olid lihtsamad komponendid: muusikaline aktiivsus, tämbiline kuulmine; rütmitungne oli arenenud tempotunnine, muusikalises mõlemises karakteritunnetus, muusikalises mälu – tuttava materjali ãratundmine.

Vahe olid arenenud helikõrguslik kuulmine, rütmijoonise tabamine, mõtestatud looming, mälu aktiivse meelespidamisega seotud osa. Küsitleti ka vaneraaid. Vastuste ja laste tulemuste põhjal võis järeldata, et muusikalised võimed olid arenenud nelil lastel, kellele väikelapseks lauldi või kellele kodus kõlas muusika.

Muusikaõppe raames tegeldi muusika kuulamiseni analüüsimeesega, laulmissega, liikumisega ja muusikas, mänguga lastepillidel, muusikaliste dramatiseringutega, häälseadega, noodikirja õppimisega, laaditunde kujundamisega ning loominguülesanneteega.

Peatelt selgus, et mõlemist aktiviseerivate ülesannete mõjul on arenemine jõudsam ka muusikaliste võimete osas.

Iga muusikalise võime arenemiseks on kasulik just teatud liiki muusikaline tegevus. Nii arendati

rütmitungne liikumise kaudu, helikõrguslikku kuulmist laudel ning pilli kõrva järgi mängides jne. Nelja aasta jooksul esitati lastele õppematerjalina 265 erinevat muusikapala. Repertuaari valikul oli määramat kunstiline väärtsus ning eakohasus. Muusika kuulamisel juhitu kõigepealt tähelepanu selle emotioonalaalsete sõnumile ning seejärel analüüsiti väljendusvahendeid. Alustati lastelauludest, järgnesid lühikesed, selge vormi ja karakteriga instrumentaalpalad, koolieelses rühmas jõuti ka mitme teemaga ning arendatudatud paladeni. Väiksemate laste puuhul loodi muusikakujundite kaudu konkreetseid seosed lapsele tuttava maailmaga. Mida edasi, seda enam abstraheerus muusikaliste kujundite ringi.

Suur rõhuk pandi muusikapala tutvustuse kvaliteedile. Et õppida eraldama tämbilisi komponente helikõrguslikest, mängiti sama pala erinevatel instrumentidel. Liikumisel muusika järgi pandi suurt rõhku liigutuse karakterile (järsud, pehmend, kerged, rasked). Lastepillidest kasutati 3- ja 4-aastaste puuhul rütmipilli, 5- ja 6-aastastega aga meloodiapille, millel mängiti kõrva järgi.

Põhjalikku käsitelemissi leibab uurimuses mitmesugustest (ka relativssete) mudelite kasutamine. (Eesti muusikapõpetajale meenub siinkohal Kodaly metode põhinev JÖ LF MI solfeldzo). Kasutati ruumilisi (esemelisi), eritasandilisi, graafilisi ja liigutuslike mudelite selgitamaks piltlikult helikõrguslike, rütmilisi, mõistetavateks.

"Muusika tunnetamisel tekivad kujutluses mõõdetud suhted, mille aluseks on sensoomne akustiline kuulamiskogemus, liikumisdünaamiline kogemus, loogiline ja kujundiline mõlemine. Kõigile neile kogemuslikele alusepanele ja ulatusmõõdetele tekkimine muusika tunnetamisel on hädatarvilikud muusika adekvaatseks mõistmiseks üldse ning eriti just muusikaaluse arenemise varastel etappidel" (lk. 50). Nätilikud mudelid seletavad lapsele metafoorselt muusikakanga erinevate elementide omadusi ("kõrgus", "pikkus", liikumine "üles", "alla"). Esialgu tegeldi helikõrgusliku modelleerimisega eraldi rütmijoonise ning vastupidi. Alles noodikirja õppimisega 5- ja 6-aastaste rühmades hakati neid kahte asja kokku viima. Nootide kirjanemisele eelnes alati muusikatilesandele lahendamine mingi mudeli abil, laulmine ja liikumine muusikas, mäng metallofonil (ksülofonil sarnane lastepill). Õppimine tehti mängude abil huvitavaks. Pandi kirja ka omalooingut.

Rütmikiri omandati suhteliselt kergemini. Kontrollgruppi lastest jäid paljudele arusaamatust rütmivältuse omavahelisel matemaatilised suhted. Üldiselt tundis noodikirja veel ka 6-aastastele 'iskena. Noodist mängimisel eirasid peaaegu kõik lapsed rütmijoonist, esitades vaid helikõrgusi. Mitte ma, nii helikõrguste kui rütmi, korraga jälgimine käs 6-aastastele veel enamasti üle jõu.

## Rütmitungne arendamisest.

K. Tarassova töob siin esile järgmisi: Paljud teadlased on seisukohal, et rütmitungne on üks sageli esinevaid muusikalisi võimeid, mis allub eriti visalt õpetamisele. (B. Teplov, 1947.) K. Tarassova väidab, et rütmitungnet on võimalik oluliselt aren-

dada, kui selleks valida õiged vahendid, arvestades eelkoolialise lapse psüühikaga.

Rütmitunne on varakult avalduv. Juba 9–10-kuulised lapsed algjäivad liigutustega meeetrunit (rõhune-rohuta). 3–5-aastaste laste jaoks on rütm väljendusvahendina tähtsam kui meloodia. (Rütmist algelemmind lahtub C. Orff) 2–2. 5-a. paljud tunnetavad küll meeetrunit, 70 protsendil juhitudest ei tunneta aga veel rütmijoonist. Rütmitudelte vastav sensoome võime ei formeeri kohe tervikuna, vaid jätk-järgult, rütmietalonide kaupa analoogiliselt kõne õppimisele sõnade kaupa. Muusikalise rütmitudel arendamine liikumise läbi haakub E. Jaques-Dalcrose'i muusikalirütmilise kasvatuse teooriaga (1922). Algul tegelikkuses toimuvad liigutused kantakate üle kujulisse, kus need abstrakteeruvad rütmikujunditeks (interiorisatsiooniteooria kohaselt).

Selgus, et sensitiivne periood rütmitudel arengus on esites 4-aastaselt ning hiljem 6-aastaselt. 3-aastastest lastest vaid pooled suutsid tunnetada meeetrunit ja ainult 24 last 100-st tabas ära rütmijoonise. 4-aastastel arenes tumblisti meeetrunitus ning tempotunnine, 5–6-aastastel aga rütmijoonise tunnetamine.

Tempodest suutsid lapsed kõigepealt järelle aimata kiiret tempot (2–3-aastased), järgnesid keskmise (4–5-aastased) ja aeglane tempo (5–6-aastased). Meetrunit tunnetati varem kvadraatse, rütmifiguuridest algul ühepikkusi vältusi, siis kvadraatseid struktuure ning pausidega kombinatsioone.

Toodud näitajad iseloomustavad kaskmisi taset. Laste vahel oli suuri individuaalseid erinevusi.

#### Helikorgusliku (meloodilise) kuulmise arenemisest.

Meloodiline kuulmine baseerub laaditundel (tonaalsustunnusel). Selle all mõeldakse võimet eristada meloodiahelide laadifunktsioone, nende püsivust või püsimatust, tungilevust üksteise suhtes. Üks laaditunde lihtsamaid avaldsilmingsuid on töoni tunnetamine.

Üuringute käigus kontrolliti kaht näitajat: meloodia lõpetamist toonikasse ning "vale heli" äratundmist tuttavas melodias. Kuni mõlemad ülesanded lahendati edukalt enamiku laste poolt ning arvestades ka varasemaid uurimusid (J. Nazaikinski 1972, J. Iova 1962, B. Teplov 1947), jõuti järeldusele, et meloodiline kuulmise arenemisest edestab toonikatunnuse kujunemine kuuldekujutluste arengut.

Meloodiline kuulmine areneb põhiliselt lauldes ja kuulmise järgi pilli mängides. Esimene "hüpe" meloodilise kuulmise arengus toimus 3-aastastel lastel.

Meloodilise kuulmise perseptiivne komponent (võime eristada laadiastmeid nende funktsioonide järgi) areneb spetsiaalse väljaõppje kaudu. Tegemist pole mitte ainult sensoorse, vaid tunduval märald ka intellektuaalse ülesandega. 5–6-aastaste puhul oli laadiastme määrrang (modelleerides käremärgi või mingi teise abivahendiga) vahel õigem kui häälega intonereerides (annab tunnistust kuuldelis-vokaalsele koordinaatsiooni madalast tasemest). Suhteline meloodiline kuulmine arenes eriti joudsalt 5–6-

aastastel.

Lastega läbiviidud tundides kasutati relativiset solmiseerimist. Tänu relativisele solmiseerimisele saavutati ühikese ajaga suurt edu laaditunde arendamisel, seda lastel kujunevad püsivad kuuldelised ettekujutused ja oskus nendega vabalt ümber käia. Tekib helikorgusi eristav kuulmine ja selle baasil hea suhteline kuulmine.

Meloodilise kuulmise reproduktiivse komponendi arenemist kontrolliti viisipidamise abil. Tuttava laulu esitamisel eristati 6 viisipidamise taset: laulu deklameerimine, laulmine 1–2 helil, üldise liikumissuuna tabamine, üksikute lõikude õigesti intoneerimine, puhtalt laulmine klaverisaate abil, puhtalt laulmine ilma saateta. Nelja-aastase õppetöö tulemusel suurenes viisipidajate arv 4 korda. Esimene märgatav edasiminek toimus 3–4. eluaasta vahel. Üldiselt polnud häälega intoneerimine koolieaks veel kuigi hästi arenenud. 6-aastaste hulgas oli kõige suurem nende laste hulk, kes intoneerisid puhtalt üksikuid meloodialöike.

Suurt tähtsust omistab K. Tarassova lauluhääle arendamisele. Teda huvitab hääleparaadi töö osa kuuldekujulustuse tekkimise protsessis. Intoneerimine häälega on vajalik seni, kuni õpitakse muusikat terviklikeks haarama. Sünteesiva tunnetuse arenedes vajadus igat heli kaasa laulda langeb.

Tegeldi laste hääle seadmisega (hääl kui vahend täpseks intoneerimiseks). Seejuures orienteeruti kõlakvaliteedi taotlemisele, kuna laps ei suuda veel nii nagu täiskasvanu tähelepanelikult ja keskendult suunata hääletekitamise keerukat mehhaniimi.

#### Intellektuaalse muusikaliste võimete arenemisest.

Muusikalise mõlemise reproduktiivne osa (seotud muusika vastuvõtmisega) on ühtaegu nii emotsionaaltunnetuslik kui ka intellektuaalne (muusikale hinnangut andev) protsess, mis on oluline ka muusika interpreteerimiseks.

Tähtsaimaks teguriks muusikalise mõlemise reproduktiivse komponendi arenemisel olid muusikatunnid. Siit pärines laste muusikaline "söna-vara". Muusika mõtestamisel ilmnesid ka seosed vana folklooriga. Eksperimentaalgrupi lapsed interpreteerisid kuuldu tunditul ja arendamatult kui ülejäänud.

"Hüpe" arengus toimub selle võime osas 4-aastaselt ning 6-aastaselt. Žanriliste määragute stüssteem areneb järjekorras mars-tants-laul ja selle arengmine sõltub eriti palju muusikalisest kogemusest. Suur tähtsus muusikalisele mõlemisele oli ka varases lapseas saadud muusikalisel kogemusel.

Väljendusvahenditest orienteeritud nooremad lapsed eelkõigke tempole. Tähtsuselt järgnesid dūnaamika, tämber, kombinatsioon dūnaamikast ja tämbrist. Laste vanemaks saades töosis esiplaanile meloodia ja rütm. Muusikat hakati hindama väljendusvahendite kompleksidest lähtudes. Kujutluspidid arenesid abstraktse suunas. Vanemad lapsed hakasid märkama muusika arenemist. 5-aastaselt töisis valdavalt määrvaks meloodilis-rütmiline karakteristika.

Produktiivne osa muusikalisest mõlemisest on

#### Märkmeid motivatsioonist – pilootvaatlus

loomingulise mõlemise aluseks. Omalooming on otsetee muusikasse, aktiivne moodus tundma õppida muusikakese seadusi. Kõige jõukohasem loominguvorm on lastele improvisatsioon. Nagu iga teine loominguülik, nii eeldab ka improvisatsioon kogemuste olemasolu teatud materjalihulga osas (varem omanudat stereotüübide).

Laste improvisatsioonid peegeldasid muusikaliste võimete arenemist sõltuvalt vanuses. 3-aastaste laste improvisatsioonide sisu oli muusikaväline, väljendusvahenditest tähtsaimad olid tempo ja tämber. Helid ei seostunud meloodiaks. 4-aastastel sisu avardub, väljendusvahenditest saab oluliseks rütmionis.

5–6-aastastel on meloodia juba tähtsal kohal. Arukuse tähtsus loominguprotsessis peegeldus eriti silmatorkavat tasemevahes eksperimentaalgrupi ja kontrollgrupi laste vahel.

#### Muusikalise mälu arenemisest.

Lapsea kaks põhilist arengutendenti on mälu intellektualiseerimine ning areng tahtmatult meeldejätsi tahtliku meeldejätmise suunas (L. Võgotski 1983).

Koolielukitel domineerib tahtmatu meeldejätmise. Mälu arenamiseks on kasulik õppetöö käigus stimulideerida tingitud tahtlikku meeldejätmist (mitmesuguste abivahenditega, näiteks kärmärgid solmisseurimisel).

Tahtmatu meeldejätmise võime on looduse and ja muutub vähe õppimise käigus. Sellist tulenevaid suuri erinevusi laste vahel võib vähendada tahtliku meeldejätmise õppimisega.

Varem avaldub äratundev mälatuse, 3-aastastest lastest pooltel tähdeldati äratundvat muusikalist mälu. 4-aastastel oli see peaegu kõigil olemas.

Keerukam ja arenemiselt hilisem on meeldetuletav mälu (korraga järelle kuulut). Analoogiliselt kuulmise reproduktiivse komponendiga oli meeldetuletav mälu ka veel 6-aastastel suhteliselt halvasti arenenud. Rütmimälu edestas meloodiamälu arenemist. Mälu tünki esituses täندasid lapsed oma poolsete improviserimistega.

\*

Tutvumine K. Tarassova monograafiaga "Muusikaliste võimete ontogenees" aitab instrumendiopetajal paremini mõista oma ülesandeid lapse terviklike arenemise taval.

Lapse arenemine on keeruline protsess, mille harmonilisuse eest peab hoolt kandma eelkõige kodu. Pillimänguks vajalikud eeldused (huvi muusika vastu, intellektuaalse võimed, muusikalised võimed, kehaline areng) nõuavad arendamist, muidu ei järgne edu ka pillimängus.

Lisaks eeltoodule leib instrumendiopetaja tähelepanelikul lugemisel hulgaliiselt paralleelte laste muusikaliste võimete kompleksi arendamise ning instrumendiopetuse vahel (orienterumine kõlavalliteedile, meloodilise kuulmise arendamine kõrva järgi mängides, omaloomingu kasutamine õppetöös jne).

Ester Vain

## MÄRKMEID MOTIVATSIOONIST – PILOOTVAATLUS.

Ajend. Arengupsühholoogias on muusiku motivatsiooni küllaltki põhjapanevalt uurinud inglise, prantsuse ja poola muusikapsühholoogid. Inglise psühholoogid on palju tähelepanu osutanud varase muusikategevuse staadiumi jälgimisele ja kasutanud intervjuu-uurimustes nii edukaid kui ka tavatasmel muusikaga tegelevaid lapsi ja ka nendege seotud isikuid (õpetajaid ja vanemaid) (Sloboda & Howe 1995, Hallam 1995, Hargreaves 1986, O'Neill 1995 jt.). Tuleb ilmsiks, et inglise muusikuperekonnast pärinev laps jõuab edasi erinevalt mittemuusikuperekonnest pärinevast lapsest ja viimane on suhteliselt edukam oma arengus (Sloboda & Howe 1992). Ingliste üritajate argumendiks on avastatud stressitegur, mis esineb harvemini mittemuusikuperekondes. Kuid muusiku sotsiaalsete teguritega seotud subjektivisete omadustesse dialektika või dünaamika näib oleval loomaelsel siiski väga erinev nii nagu ka seda mõjutavad traditsioonid. Meil on kujunenud vastupidine arvamus, et päritolutegur võib samasuuasest kasvada (s.t. muusikuperest pärinev laps võib olla arengus kiirem ja tasemelt edukam).

Lähteandmed ja meetod. Selles töös on püütud vaadelda muusiku motivatsiooni erinevates aruvaafaasides paljusid motivatsiooni mõjutavaid tegureid (s.h. ka päritolutegurit) loomaelse lähtematerjalil

põhjal. Lähteandmed võtsin muusikalisest andekate laste (rahvusvahelistest konkursidest osavõtu dokumenteeritud loendist. (Tallinna Muusikakeskkooli õpilaste osavõtt konkursidest 1981–1991. Rmt. Tallinna Muusikakeskkool 1961–1991. Koost. M. Toom. Tallinn. 1991: 72–76). Loend sisaldb muusikakeskkooli pillimängu eriala õpilaste (vanusega 9–17 aastat) konkursitulemuste nimekirja. Eelduseks on võetud, et kõik selle loendi liikmed on ühetaolised keskmisest suurema muusikalise võimekuse ehk andekuse poolest. Andekuse ehk suure võimekusena on siin defineeritud nii (1) üldist valmidust muusika esituseks, mida iseloomustab muusikainstrumendi kujulajale mängimise tahe, esituse kõrge tase ja muusikatunnustesse soov, kui (2) esitava muusika interpretatsiooni, mida iseloomustab laiemalt vaimne isikupära ja mängu eriti kõrge viimistlusaste (Shuter-Dyson 1985). Lähteloendil on kaks formaalset tunnust: (1) vanuseaste ja (2) konkursidel saavutatud tulemused (vt. Tabel 1). Selle pilootvaatluse puhul on määratud loendi liikmete kuuluvus muusikuperesse (52%), kus vähemalt üks vanematest (või esivanematest) või mõlemad on professionaalsed muusikud, või mittemuusikuperesse (48%). 15 informanti vanuses 18–28 aastani

on lähteloendist valitud küsituseks juhuslikult (pärast nende edasiarengut 10–15 aasta jooksul) ja 5 informanti vanuses 6–10 aastani on valitud lisaks, et saada nii vahetut informatsiooni kui ka informatiivse mälu strategiast (1) lapsepõlves, (2) õpilaspõlves ja (3) kunstnikupõlves. Teatud määral need kolm aasi katuvad (Manturszewska 1995). Küsitluse vorm on ühekordne u. 40 minutine verbaalne intervjau. Kogutud on 16 turni ulatustes hindatud dialoogi 20 informandilt. Saadud andmete klassifitseerimiseks osutus statistilistest käsitlestest kõige sobivamaks eklektiline meetod. Andmete analüüsил kasutati distributiivset statistikat (Davidoff 1987). Küsitluses oli kolme liiki interrogatiive: (1) **kuidas-küsimus**, (2) **miks-küsimus** ja (3) **kas-küsimus**. Ilmneb, et kuidas-küsimus ei ole vastut suunav ja annab seetõttu kõige produktiivsemat tulemuse. Miks-küsimusele ja kas-küsimusele antakse lühidaid ja tõrjuvaid vastuseid ning need on vähema produktiivsusega. Miks- ja kas-küsimusele vastates püütakse ka ära arvata, mida küsija teada sooviks.

**Informatsiooni üldiseloom.** Saadud informatsioon eristub kahesuguse tähenduse põhjal: (1) konstantne informatsioon ja (2) episoodiline infomatsioon. Konstantne infomatsioon heidab valgust muusikategevuse arengu konkreetsele infomatsioonile ja episoodiline infomatsioon osutab kommunikatsioonile (helilooga) teksti ja selle esitaja vahel ning emotioonalaatsete tasanditele. Informantidel küsiti (a) muusikaõpingute motivatsiooni, (b) pillimängimise motivatsiooni, (c) muusikasse suhtumise laadi, (d) muusika tähendust isiku intelligentile, (e) muusika tähendust isiku emotioonidele, (f) muusikategevuse motive, (g) motivatsiooni kujunemist muusikuperedes, (h) motivatsiooni kujunemist mittemuusikuperedes ja kaudselt saadi teada (i) sekundaarsid erinevusi motivatsioonis (male, female). Infomatsiooni analüüs tõi esile: (1) motivatsiooni võimaliku mõjutamise aspektid (vanemad, eakaaslasted, õpetajad, sõbrad ja muusika algõpetuse situatsioon tervikuna) ja (2) isikusesisesed aspektid (enesehinnang, emotsiionide sõltuvus muusikast, enda tegevuse tulemuste dünaamika, muusikaprotsessi kirjeldamise pädevus, valikute tegemine muusika esitusel) (Sloboda & Howe 1995).

**Motivatsiooni faktorid.** Informandid esitasid sisuliselt mitmekesise materiale, mis analüüs kätgu jagunes 12-ks alljärgnevaks faktoriks:

(1) **mälu ei töötu algõpetusele;** kas-küsimus lausungid: \* Ma mäletan väga vähe \* Ma ei oska midagi öelda \* Ma ei mäleta kuidas muusikat tehti \* Koolimaja ja selle lõhn on meeble jäändub \* Muusika oli nagu üks harrilik aine \* Ma kulusin muusikat ja vist mõtlesin siis midagi selle kohta \* Ma ei mäleta üldse sellest, mida see õpetaja mulle rääkis \* Seda õpetamise protsessi ma enam töösti ei mäleta \* Ei mäleta, mis laadi see muusika oli

(2) **juhendamise autoritatiivsus on suur;** kuidas-küsimus, kas-küsimus lausungid: \* Mulle meeldidvad kõik mu muusikaopetajad \* Läksin õppima, kui kuulin, et saan endale õpetaja \* On hea meel, kui läheb õpetaja nõudmistega kokku \* Ma ei vaidle oma õpetaja kogemusele vastu \* See on õpetaja, kes ütleb kuidas teha \* Õpetaja ütles, et see peaks midagi tähendama,

katsun ka seda teha \* Ma tunnetan ja siis pedagoog ütleb selle asja kohta \* Arvan siiski, et mu esimene õpetaja ei olnud kahjuks musikaalne

(3) **õpetajat vahetatakse, kuid ei vahetata sageli;** kas-küsimus lausungid: \* Ma ei vahetanud õpetajat ise, kuid ta läks mujale \* Mul on neli õpetajat olnud, kuid ma ei ole kordagi neid vahetanud vaid see tuli kui vahetasini eriala \* Saan alles praegu aru, kui hea muusikaopetaja mul on olnud 22 aastat \* Mul on olnud mitu head õpetajat, kuid ma ei ole neid ise vahetanud

(4) **vanemate osa on motivatsioonis passiivne fenomen;** kuidas-küsimus, kas-küsimus

lausungid: \* Mu lasteaia kasvataja soovitas vanematel mind muusikakooli panna \* Mu kütse on meie perekonna traditsioonide jätkamine, kuid olen ise kahevahel \* Kõige varem oli koorimuusika võib-olla looteeas (\* Mu ema soovitas mul valida tema enda edist õpetajat)

(5) **muusikaõpingute motivatsioon on seotud vastandlike tunnetega;** kas-küsimus

lausungid: \* (1,2) Oli kui kohustus, nutsin ja tahtsin õue minna – Saan muusikast armastuse kõige vastu \* (1,2) Mäletan, et olin halvas tujus, kui pidin harjutama – Olen önnelik, kui tuleb välja \* Nutsin, kui harjutasin – Praegu olen klaveri narkomaan \* (1,2) Läksin sellepärist, et arvasin, et saan sõpru jurde – Olen rõõmus, kui mängin

(6) **enda emotioonalaustust püütakse analüüsida;** kuidas-küsimus

lausungid: \* Mulle tundub, et olen jõudnud arusaamiseni, et mõtted on ka tunded \* Kui oled muusikalne tead iseendast, kuidas teha "dünaamikat" \* Muusika teeb mind önnelikku, kuid mitte iga kord \* "Kurva laul" teeb kurvaks \* Muusika paneb südamme kiiremini lööma \* Pea käib ringi \* Muusika mõjutas emotsioonide astet, asi ei jäädud väga pinnaalseks \* Ei ütles, et psühühiliselt, pigem emotioonalaust mõjutab \* Ma ei saa sõnadega öelda, mida tunnen \* Palja tunde peal ei saa midagi teha \* Ma märksin muusikat, aga vist ei mõelnud midagi \* Kütab tões, rahulolu seisundist välja

(7) **emotsioonide dünaamika on muutuv/muudetav stressist vaimustuseni;** kuidas-küsimus

lausungid: \* Energiat kiirgav õpetaja suudab emotsioonide tekkitada \* Olen tundnud kõike täielikust önnest kuni täieliku masenduseni

(8) **eneseusaldus ja enesehinnang;** kuidas-küsimus

lausungid: \* Eks ma laulsin väga hästi \* Anti keerulisemaid ülesandeid kui teistele \* Tundsin ennast testis peajagu kõrgemana \* Analüüs kõike, mida kuulen enda kohta ja võtan enda jaoks vajaliku \* Jään enda arvamusele kindlaks \* Mingil määral usaldan ennast, mingil määral mitte \* Karidan... tunnen, nagu ei saaks sellega hakkama \* Karakterid on muusikas selliselt tajutavad, et väga märgist mööda ei saa panna

(9) **muusikateksti tõlgendades on valikute tegemine subjektiivne kategooria;** kuidas-küsimus, kas-küsimus

lausungid: \* Valikut juhib kogemus \* Ma valin aega ja ruumi, s.t. valiku teen lauti ja sügavuti \* Isagi lihtsalt valikut juhib nii teadvus kui alateadvus

\* Igatades iidoleid mu pole \* Kui on vaja teha mingi valik, siis ma enamalt jaolt ei mõtle... ma tunnetan \* Proovin, mis on see kõige parem variant aga mitte ei hakka mõtlema

(10) **võimekus on latente;** kas-küsimus lausungid: \* Ei saa öelda, et mul oleks väikseks huvi olnud \* Suurem meeldimine tulib päräpäeval

(11) **helilooga ja interpredi vaheline kommunikatsioon;** "tekst on püha"; kuidas-küsimus

lausungid: \* Helilooga tekst on lihititud idee \* Nooditekst on täiesti püha, seal on kõik olemas, kõik need gradatsioonid, tehnilised vahendid, mõlemine... \* Tekst on üks lõpuleviidud asi \* Tundejõud on tekstis suurem kui improviseerides \* Mõlemine tuleb teksi järgi seada \* Pead end tekstist "läbi närima" \* Peab lahustuma heliloojas; see on väga keeruline, aga see on õige tendents \* Meil on ammu väljakujunenud tava, et helilooga on see kõige kõrgem \* Ei luba endale seda, et minu tahtmine on helilooga omast kõrgem

(12) **muusikaline ja verbaalne keel on eraldi tud;** kas-küsimus

lausungid: \* Ja, muusika on omaette keel \* See on väga keeruline küsimus \* Arvan, et muusika on verbaalselt keelel vastandlik \* Muusikaline keel on emotioonalasem kui kõnekeel \* Omadasin lauluoskuse enne kui kõneoskuse \* Väljendajaks võib olla mingi sümbol \* Need kaks keelt erinevad mingilt tundejõult \* Kattuvad emotioonalaes mõtted, ka kõnelada võib teatud emotsioonidega \* Täpselt üks ja sama nad loomulikult ei ole \* Esimene mõte on, et ei ole samased \* Muusika suudab ka seda väljendada, mida sõnad ei suuda \* Ühist on kahitlema väga palju \* Kõnekeels on sõnad ja laused, muusikakeeles on noodid ja perioodid

Järedus. Faktorite analüüs toob esile peamiselt õpinguid puudutavaid järedusi. Väga himnatavaks materjaliks osutub informantide muusikataju sõnas tamise katse.

(1) Ilmneb, et muusikaõpingute varases faasis esineb lapsel **stress** (rusutus). Mingil instrumendil mängimine isoleerib ja eakaaslastest ja lastemängudest. Seda kompenseerib osaliselt (ilmsest ka mingil määril mänguline) kontakt täiskasvangu (oma individuaalõpetajaga). Mõnel juhul seostub õpetaja roll informandile omase kõrga (emfaatilise) enesehinnanguga. Selle materialil erineb enesehinnang sooliselt: positiivsem enesehinnang on meessõnast ja negatiivsem enesehinnang naissoont informantidel. Vähendatud hinnangud ja mälu strateegid (hinnangud varem kogetule) noorem ja vanema vanuserühma vastutes ei erine märgatavalta.

(2) Sellel materjalil ilmneb õpetaja suur muusikaline **autoritatiivsus**. See on suurem väga edukate informantide meeles. Kui tekib vajadus, vahetavad sellised subjektid ka sagedadmini õpetajat. Muusikaline sõltuvus õpetajast on suurem õppimise algfaasis. Kuid ka selle olulist vähinemist antud materjal selgelt ei peegeldab.

(3) Informantidel selgub, et võimekas muusikaopetaja läbib ühe või mitu arengukriisi juba oma õpiaastatel. Iga kriisi järel nääb muusika õppimise motivatsioon tugevnevat. Krisid on määratletud (1) vanusega, (2) õpetaja vahetusega ja/või (3) mingi subjektiivse põhjusega (\* Ei meeldinud enam \*

Tahtsin loobuda \* Ei olnud õiget stiimulit). Selle lähtematerjalil ei näi arengukriise mõjutavat pärilõolutegur, s.t. kodune muusikaorientatsioon. Mõlemal juhul (muusikoperest või mittemuusikuperest pärinevus) on õppurite motivatsioon ühteviisi märgatavalta kahestunud: Neil lapsepõlves avaldunud stress või kriis(id) ei osuta sellele, et järgnev muusikaline areng oleks pärtsiud. Muusikalise arengu edukus näib olenevat muudest teguritest, s.h. õpetaja autoritatiivsustegurist. (4) Selles materjalis avaldub, et muusika olemus tuum on võimeka subjekti motivatsiooni aktiivne kujundaja. Lausungid formuleerivad muusikalise kommunikatsiooni just peamiselt emotioonalaesse tegevusena. Muusikast lähtuvate emotioonide kirjeldused ise on sejuures pigem tüüpilised kui subjektivised. Mõlemine ja emotioonala kogenemus üheskoos on määratletud tajusünteesina. Tajuvala formuleeritud on pigem kobavat kui selged. Tunnete skaalaformuleeritakse tunnete arhailisi põhiastmeid kurbusest rõõmuni. Ilmneb, et üllatus, ironia, jõhkrus, hellus, armastus jt.) emotioonide kõrjeldused valdavalt ei esine või ei näi neid tajutavat muusikas.

Tabel 1 Lähteandmete iseloomustus

	arv
õpilased	13
professionaalsed muusikud	7
mehed	12
naised	8
6–10 aastased	5
17–28 aastased	15
muusikuperekonnast	10
mittemuusikuperekonnast	10
klaveri eriala	16
muu eriala	4

Tabel 2 Statistiline distributsioon

lausungite protsent informantide arvust konstantne infomatsioon	100%
mälu	100%
autoritatiivsus	100%
õpetaja vahetus	100%
episoodilise infomatsioon	
teksti "pühadus"	35%
emotsioonid	85%
vanemate osa	30%
võimekuse latentsus	40%
enesehinnang	50%
valikuvababud	50%
arvamus muusikakeest	80%

**Kirjandus**

Davidoff L.L. (1987). *Introduction to Psychology*. U.S.A.

Hallam S. (1995). Professional musicians' orientations to practice: implications for teaching. In *Journal of Music Education* No. 12.

Hargreaves D. (1986). Developmental psychology and music education. In *Psychology of Music* No. 14.

Manturszewska M. (1995). *A biographical study*

of the life-span development of professional musicians. In *Psychology of Music Today*. Warsaw.

O'Neill S. (1995). Motivational patterns and children's musical performance achievement in the first year of formal instrumental training. Poster for the European Conference on Developmental Psychology. Jagiellonian University. Krakow.

Sloboda J. & Howe J. (1995). Biographical precursors of musical excellence: an interview study. In *Psychology of Music Today*. Warsaw.

Shuter-Dyson R. (1985). Musical giftedness. In Freeman (Ed.). *The Psychology of Music Education*

## HÄNDELI VIULISONAATIDEST JA NENDE ESITAMISVIISIDEST.

Tänapäeval on tekinud palju erinevaid arvamusi barokkmusiikast ja selle mänguviiisist. Ouline on ka viuli kui barokiajastu instrumendi areng, mis on toimunud 300 aasta jooksul. Händeli viulisonaadid kui baroki kammermuusika pärlid leivavad sageli esitarnist ka tänapäeval. Nende ehtsuse, kvaliteedi ja stiili üle on peetud arvukalt diskussioone, milles tekinud arvamus ja seisukohti käesolevas artiklis vaadeldakse.

Barokie sel ajastul oli valdav ansambliline koosmäng. Barokiajal aga omas iga instrument solisti ambitsioone. Arvukate renessansiaja keelpilliide hulgast (fidel, rebekk, lüüra) tõusis tänu Cremona ja Brescia geniaalsetele meistritele esile viul. Viulist kujuneski barokiaja vaimu stiibol. Alates Claudio Monteverdist mängis enamik itaalia heliloojaid teiste pillide kõrväl ka viulit. Seega kujunes barokiaja uus muusikaline keel lühikese ajaga virtuoosseks. Barokiaja muusika on olulisel kohal ka tänapäeva kontserdielus. Tekib aga küsimus, kuidas seda esitata. On kaks võimalust: kas mängida seda muusikat kõigi tänapäeva reeglike kohaselt või proovida seda kujutada läbi tema looga silmade.

Nikolaus Harncourt ütleb: "Paljud tehnilised võtted, mis on tänapäeval iseenesest mõistetavad, kindlasti tegelikult alles Paganini teostega ja peaks barokkmusiika puuhul kõrvale jäetama." See soovitus kehtib kindlasti autentsete esitustega ja originaalinstrumentide puhul. Meie aga, kes me elame tänapäevas ja mängime kaasaegsete instrumentidega, peame leidma sobiva kompromissi barokkmusiikka ja tänase esitusviise vahel. Palju probleeme on tekkinud vibraato kasutus barokkmusiikas. Harncourt aga kirjutab: "Vibraato on nii vana kui keelpilli-mäng ise. See aitas imiteerida laulu, olles teatud kohtade kaunistamiseks, mitte kunagi aga katkemata värinana." Leopold Mozart kirjutab oma viulikoolis 1756. aastal vibraato kohta: "On olemas selliseid mängijaid, kes igal noodil katkennab värsived - nagu palavikus vappuvad. TREMULO - nii nimetab ta vibraato - peaks kõlama aga ainult sellistes kohtades, kus loomus ise seda esile kutsub."

Ka spiccato, hüplev poogen, on väga vana strihh. 17.-18. sajandil ei tähendanud spiccato hüplevat poognat, vaid selgelt eraldatud noote. Enamus non

### No. 12. New York.

\* Euroopa VII arengupühholoogia konverentsi paneelisessiooni ettekanne Krakowis Jagiello ülikoolis 24.-27. 08. 1995. Autori tööge inglise keelest eesti keelde on täiendustega. Tahaksin ka siinkohal tänada kõiki intervjueeritud nende lahkuse ja tähelepaneliku subtimuse eest raskesse katsesse oma muusikataju võimalikult adekvaatselt sõnastada.

Maris Valk-Falk

sonaadi juurde, ja kirikusonaadile omakorda lisati menuett või gigue.

Minnes edasi Händeli viulisonaatide juurde on tekkinud mitu küsimust: Mitu viulisonati on Händeli?! Meile on hästi tuntud kogumik kuuest sonaadist opus 1. no 3, 10, 12, 13, 14, 15. Siinkohal võib teekoda teine, õigustatud küsimus: Kust on pärít sellised sonaadinumbrid ja üleüldse oopus 1? See ei ole Händeli numeratsioon. Friedrich Crysander andis need sonaadid välja Rogeri esmatriuki 1730 põhjal ning lasi neid trükida oopus 1 all alles 1879. aastal. Pealkirjaks "15 soolot saksa flöödile, oboele ja viulile koos basso continuoga või bassiga". Kuna viulisonaadid paiknesid läbisegi teiste soloosonaatidega, on siit pärít ka nende kummalusid numbrid. Niisiis tagasi minnes esimese küsimuse juurde – mitu neid on? –, peab märkima, et lisaks meile tunnud 6 sonaadile peaks viulisonaatide hulka lisama veel sonaadi samast opuseest, st. op. 1 nr. 6 g-moll /HWV 364a/, mida algsest peeti oboe sonaadiks, kuigi autograaf viitab viulile. Händel on kirjutanud veel kaks sonaadi, mis millegipäras on op. 1-st välja jäänuud tema varane sonaat (loodud 1707–09 Italias) G-duur HWV 358 ning 1724. a. Londonis kirjutatud sonaat d-moll HWV 359 a. Esialgne arvutus näitab: 6+1=2=9. Kas see on ikka õige tulemus?

Paljudest Händeli sonaatidest ei ole säilinud autori käsikirja ja autorlus on töestatud vaid VALSH'i, LONDONI ja ROGERI esmatrikkidega. 1730. a. ilmunud Rogeri esmatrikis on aga nelja sonaadi juures märge: "See ei ole Händeli oma!" Need sonaadid on 6 sonaadi kogumikust numbrid 2 g-moll, 3 F-duur, 5 A-duur ja 6 E-duur. See on tugev argument autorluse kahtluse alla seadmiseks. Kuna pole nimetatud ka ühik teist nime, siis võiks kirjutaja avaldada oma subjektivset arvamust, olles kursis Händeli stililiga. Vaatamata teatud kahtlusele peab Händeli uuri ja Walther SIEGMUND-SCHULTZE kolme sonaati neist siiski Händeli omaadeks, kuna leib ühiseid stiljooni ja mõningaid laene "Messiasest" ja Saksa-aariatest. Niinemindatud "laene" ehit teraaatiliselt sarnase materjali kasutamist erinevates teostes kohtame Händeli juures üsna sageli. Näiteks hästintundit D-duuri viulisonadi I osa materialeil on Händel kasutanud veel oma D-duurses flöödisonaadis ning ka e-mollses flöödisonaadis. Tösised kahtlused ehtsusest jäädvad aga sonaadid nr. 2 g-moll puhul. Siegmund-Schulze kirjutab: "Mind paneb kahtlema selle sonaadi stiili ja melodiatehnika. Teemad on lihtsa-koelised, basso continuo liin tehtud oskamatult, harmonia völudeta ja kontrapunkt nõrk. Koiki neid puudusi ei esine ülejäändub viies sonaadis op. 1. Ka mitte varases G-duuri sonaadis ja hoopiski mitte d-moll sonaadis (viimatinimetatud sonaadil on ka Händeli poolt tehtud sekundaarne seade flöödile – nn "laen"). Ilma uute, täiendavate materialide uuringuteta ei ole seda probleemi võimalik löplikult lahendada. Hetke järeldueks on – kuuve sonaadi kogumikust langeb välja üks sonaat (g-moll HWV 368), viulisonaatide nimikirja aga lisandub op. 1-st oboe käest tagasi võidetud sonaat g-moll HWV 364a ja op. 1-st väljajäändub sonaadid G-duur HWV 358 ja d-moll 359a. Siit ka järeldus – Händelil on kaheksa viulisonati.

Edasi pisut nende sonaatide mängutraditsioonist. Generaalläbirääkimist mängutraditsiooniks oli dubleerida klavessiini bassi, tsello või gambaga. Kuid oli ka teine alternatiiv – mängida sonaate duodenä, jätkes cembalo välja. Sel viisil tuleb enti selgelt esile, kui meisterlikult on mõlemad hääldest teraaatiliselt ja rütmiliselt üksteisega seotud. Originaalis ongi need sonaadid kirjas kahel real, millest üks on soolopartii ja teine nummerdatud bassipartii.

Mis puudutab teose interpretatsiooni, siis see peaks lähtuma selle stilist. Barokiajakas saksa heliloojad kasutasid oma loomingu nii itaalia kui prantsuse stiili. Neid kahte stiili töödeldes ja edasi arendades kujundasid nad uue, niinemindatud "segatud stiili", mida ise kutsusid saksa stiiliks. Händeli muusikat vaadeldakse tihti kui prantsuse või itaalia stiili näidet, kuid ei tohiks unustada ka segastiili tähtsust tema loomingu. Händeli soloosonaatides esineb tihti just viimatinimetatu. Et Händeli sonaate tänapäeval interpreteerida, peaks esineja olema teadlik stiilide struktuuri tüüpilistest joontest. Need oleks itaalia stiilis:

1. lihtsamad rütmilised kujundid;
2. bassi ühtlane liikumine;
3. tüüpilised kadentsid.

Prantsuse stiilis:

1. solistikud kaunistused;
2. punkteeringute rohkus ja nende üliterav esitamine.

Itaalia, prantsuse ja segastiili selge eristamise puhul võib loota Händeli sonaatide loominguilisemast ja huvitavamat esitust. Osade stiililisel määramisel peab lahtuma mudeliaadsetest kujunditest. Stiili määramiseks ei piisa vaid tempo märgestest. Quantz ütleb: "Kuna heliloojad kirjutasid neid märgistusi rohkem harjumusest, peab mängija lähtuma siiski mängitava sisust." Kui palju nendest tempomärgistest arvesse tuleb võtta, oleneb sellest, kas osa on prantsuse, itaalia või segastiilis. Itaalia stiili tunnuseks on ae glaste osade /adagio, grave, largo/ esitamine ae glasemalt kui seda tehakse prantsuse või segastiili. Samas itaalia stiilis kireed osad mängitakse kiiremini, lennukamalt kui teistes stiilides. Händel ja tema kaasaeised võtavad oma itaalia stiilis sonaatide eeskujuks Corelli. Itaalia stiilile on iseolmulik:

- \* lihtsad rütmilised kujundid;
- \*\* bassihäälde ühtlane liikumine kaheksandikes, mis toobat sõloohäälde rütmilist liikumist.

Händeli itaalia stiilis osadele on iseolmulik:

- \* algustaktides ilmub stereotüüpiline rütmiline kujund – üks pikk noot vaheldub mitme lühikese noodiga;

Näide 1: Händeli I sonaadid 3. osa

- \*\* niisugused rütmilised kujundid on tüüpilised ka sekventikohtadele;

Näide 2: Händeli 6. sonaat E-duur I osa 7–9 takт

Näide 3: Händeli sonaadid op. 1 nr. 5 I, nr. 8 I, nr. 9 I

\*\*\*Händel on kasutanud ka tüüpilisi itaalia kadentise:

Näide 4: Händeli E-duur sonaat I + op. 1 nr. 2-I, nr. 5 I, nr. 8 I

ja vördrüüsiks

Näide 5: Corelli sonaat op. 5 nr. 10 I

## Mõni sóna Carl Fleschist (1873–1944)

Vastupidiselt itaalia stiili lihtsatele stereotüüpsetele mudelitele on prantsuse stiilis osad rohkete solistlike kaunistustega; prantsuse stiil, mis oli väga levinud 18. saj. I poolel saksa heliloojate loomingu, esineb peale soloosonaatide ka paljude teistes instrumentaalmuusika vormides. (Näit. Bachi orkestri-stiitide I osad on prantsuse avamäng. Samuti ka Händeli Messiahe simfonia.)

Prantsuse stiilile on iseolmulik:

- \* solistlike kaunistuste rohkus (mitte ainult trillerid ja järellöögid, vaid isegi passaažid.)
- \*\* punkteeritud rõtmi rohkus – kõik väljakirjurutud punkteeringud mängiti topeltpunktiga.

Prantsuse stiili rõtmilimes struktuur mängib tähtsat rolli ka segastiilis osades, andes juurde kergust ja elavust. Nii saavutavad Händeli segastiilis osad tasakaalu, kus ta kõrvutab itaaliapärase sammuva bassiliini, korduvad rõtmilised kujundid ja kadentsid prantsuse stiili terava punkteeringu ning kaunistustega.

Näide 6: Händeli sonaat I 1. osa

Eelpool toodud näidete põhjal võib töesti näha, kuivõrd puhtalt on Händel üht või teist stiili kasutanud. See ei ole kuiv teooria ning on edukalt kasutav praktikas. Händeli sonaate võib tinglikult nimetada generaalbassiaadi lõpp-punktiks. Neid ei saa võrrelda Bachi kuuve sonaadiga viulile ja cembalone, kuna Bachil on sooloviili häälle kõrval välja kirjutatud ka iseseisev klavessiiniparti, misne enam nummerdatud bass – basso continuo. Väljakirjurutatud ja läbikomponeritud klavessiiniparti oli eeskujuks

juba klassikalisele sonaadile. Seoses sonaadivormi ilmumisega jäeti kõrvale ja lõpuks unustati vanad instrumendid – cembalo, klavessiin. Asemele astus haamerklaver ja hiljem tänapäeva klaver. Tänapäeval võime neid sonaate järele kujulda instrumentidel, millele nad on kirjutatud – viulil ja basso continuolu. Samas ei saa unustada, et kolmesaja aasta jooksul on arenenud ka viul ja viulimäng – kuid kas ainult. Kindlasti on muutunud ka viulimängijad ja kuulajad. Me ei saa end viija sellesse elukeskkonda, mis oli tol ajal, kuid tollaeagseid helikoseid esitades peaksime püüdama ka tänapäevaste instrumentide ja tunnetusega järgida kaasaja mängutraditsioone niipalju kui see on võimalik.

### Kasutatud kirjandus:

1. Gottlieb R. Französischer, italienischer und vermischter Stil in den Solosonaten G. F. Händels. Händel Jahrbuch 1966

2. Händel Handbuch VEB Leipzig 1978

3. Harnoncourt N. Musik als Klänge Bärenreiter Verlag 1986

4. Lasocki D., Best T. A new flute sonata by Händel Early Music 1981, July

5. Siegmund-Schulze W. Zur Authentizitätproblematik in Händels Violinsonaten Österreichische Musikzeitschrift, 1987

Kaido Välja

## MÖNI SÓNA CARL FLESCHIST (1873–1944)

Mullu novembris möödus 50 aastat viulimängunurgi pedagoogikakoriffee Carl Fleschi surmast. See tähtpäev leidis ka kohast äramärkimist. Ilmunud kirjutustes oli valdaval esiplaanil tema interpreedi ja pedagoogikategevus. Avaldati ka kahetsust säälinud helisalvestiste väheseuse üle (mis pea kõik mahutusid ühete CD duubelkomplekti), mis imetleti tema säravalt isikupäraste kasvandike kollektiioni (A. Moodie, I. Haendl, J. Neveu, H. Szering, M. Rostal, R. Odoposoff, H. Temianka, J. Hassid, R. Totenberg etc.), meenutati maestro pedagoogilisi tavaid ja mängere. Tundub, et teenimatult vähе tähelepanu pööridat C. Fleschi teoreetilis-metoodilisele pärandile, ehkki tema kaheköteline "Die Kunst des Violinspiels" (1923–28) kõrgub meie sajandi lugematele "metodeed", "koolide", "lähenemiste" ja disertatsioonide kohal kui Mount Everest. Allakirjutanu parima äratundmisse kohaselt sisaldb selle teose I osa meie sajandi olulisimat saavutust pillimängu fundamentealteooria vallas – tehnika, kui sellesse difereeritavimist üld- ja rakendustehnikaks. Enam kui sada aastat varem – 1802 – eristasid Rode, Baillot ja Kreutzer "Parisi konservatooriumi metoodikas" esmakordset senini sünkroonuses ühtses püsünud viulimängukunstist tehnika kui sellise, nimetades seda "mehhanismiks". Carl Flesch astus järgmise sammu, jagades tehnika viulumuslikus (harjutamise tulemusena automatiseerunud mänguvõiteks) ja rakendustehnikus (teadlikus, väljaarendan-

tud oskuseks kasutada neid viulimusi konkreetsete teoste omandamisel ja esitamisel). Sellega tõi Flesch esile professionaalse intellekti rolli pillimängus ning osutas ühemõtteliselt vajadusele seda arendada kõrvuti mänguvõtete-vilumustele omandamisega. See näib iseenesestmõistav ja banaalne ent väärib siiski meeldetuletamist enne igat algavat viulitundi.

Ka Fleschi ülejää nud metodilised tööd on kaalud – ja igaku originaalsele põhiideele allutatud ning samas antud valdkonda süstematiseeriv ja terminoloogia osas korrapäras, sest talle oli omane harukordne tarve (ning ka võime) mõelda asju lõpuni, mitte rahuldunda ebamäärasuse ning poolikute tödega.

Mis puutub Fleschi pedagoogitööd, siis selles on teatavasti üks marginaalne episood, milles "Strad"-i veerugel ei kirjutata, ent mis meile, eestlastele, on väga oluline. Nagu teame, önnestus H. Aunerel ja V. Alumäel 30-näde aastate lõpul täiendada end Londonis maestro Fleschi juures, kes leidis J. Paulseni poolt tehtud töö eeskujuliku olevat. See oli eesti ülitühhise ent väga intensiivse arengu kullahaproov. C. Flesch oli tollal oma kuulsuse tipul ning ilmunud teoreetilis-metoodilistesse tööde paistel juba aimataval mitte üksnes oma aja vaid kõigi aegade suurimaid autoriteete viulimängu-petuse vallas. See osas (või õigemini puudutus), mis sündis meie alles kujuneva viulikultuuri ning euroopa viulipedagoogika epitsentri vahel, osutus hindamatuks just järgneva

poolsajandi karmis kontekstis. Sest vaatamata sellele, et NL-is oli C. Flesch eriti soovimatu autoriteet, ei mõelnudki V. Alumäe oma õpetajat maha salata, otse vastupidi – ta propageeris innustunult Fleschi ideid, meetodeid ja teoreetilisi töid. Ning seetõttu võib vist enamik sõjajärgsel perioodil Tallinna Konservatoriumis õppinud viiuldajaid endid mitte üksnes pedagoogilis-genealoogiliselt, vaid ka sisuliselt Fleschi kooli järgjajaiks pidada. Ehkki õigupoolest ju Fleschi kooli kui sellist vist ei eksisteerinudki – sedavõrd erinevad olid kõik tema õpilased –, pigem oli tegu Fleschile omase analütilis-kriitilise lähenemisega püllimängu ja interpretatsiooni probleemidele. Selle töenduseks on ka V. Alumäe "Struktuurise ja kujundilise mõtlemise kontseptsioon", mis kujutab enesest otsetult rakendustehnika mõiste

## KURSUS HELSINGIS

Käesoleva aasta mais viibis viis Eesti keelpilliõpetajat Colour Stringsi päevadel Helsingis. Päevad viis läbi Sibeliuse Akadeemia Koolituskeskus ja ettevõtmise toimuslik Sibeliuse Akadeemiate ruumides. Kursus toimus eraldi viiuldajatele ja tsellistidele, juhindajaiks vastavalt meile tuntud väsimatud Geza ja Csaba Szilvay. Ettepanek sõita Helsingisse tuli Geza Szilvayt ja kursuse korraldajad olid nõus lubama meie õpetajatel päevadel tasuta osaleda. Siinkohal pole vist tarvis tutvustada Szilvayde meetodi olemust, sellega peaksid kõik asjastuvituid juba kursis olema. Päevadel "mängiti läbi" (öpilase rollis) tunnid vastavasuliste öpingutega, öhtuti toimus orkester. Loomulikult saime nautida ka väikeste öpilaste demonstratiõesinimest, mis toimus teisel päeval. Huvipakkuv oli ka tutvumine meetodiga seotud uute materjalidega, mida pidevalt juurde

läpsustust ning seega Fleschi fundamentaalteoreetilise pärandi edasiarendust.

C. Fleschi interpreeditegevus kulges põhiliselt Euroopa metropoles ning käis Maarjamäast kaugelt mööda. Ent kuna selle tegevuse hinnatumiakate resulataadiks järeltulevate põlvkondade vaatenurgast näivad olevat nõ "lisaväärtusena" ilmavalgust nainud redaktsioonid (osa neist valmis koostöös Fleschi kauaaegse ansamblipartneri A. Schnabeliga), siis oleme selleski osa saanud ning võime igati õigustult tärunutes meeetud "viiulimängu doktorit" Carl Fleschi – nagu ta ise olevat end tagasihoidlikult tituleerinud.

Olavi Sild

ilmub. Koostasime tohutust hulgast ilmunud väljavanetest nimestiku ja loodame, et ühel ilusal päeval on kogu valik olennas ka Rahvusraamatukogus. Allkirjutanud isiklikult leidub ka küllaltki suur protsent seniilmumust ja iga soovija võib huvi korral neid noote laenuks saada. Seeoksel kokkutulekul on nad taas tutvumiseks väljas. Tahaks kursustest osavõinute poolt tänapäeva Geza Szilvayd, Sibeliuse Akadeemiat, Muusikali Fazerit ja toimetust Colour Strings Kurssi, kelle kaasabil kursustest osavõtt teoks sai. Siin on nende viie õpetaja nimed: Ester Vain, Kaidi Saster, Tiina-Mai Arund, Laine Sepp ja allakirjutanu.

Lembi Mets

## TEISTEST ESTA AJAKIRJADEST

### ASTA TALV 1995

"BOWING FIGURES: AN ANALYSIS OF STRING CROSSINGS" autoriks Robert Jesselson, kes on Lõuna-Carolia Coverneor's School for the Arts tsello õppetööd ja USC string Project'i direktor. Artikli sisu ei ole enneolematu, kuid on hästi, põhjakult ning seejuures väga arusaadaval analüüsitud.

Põhimõte on, et sujuval tuleminekul keelelt keelele toimivad kõik kää osad (ülemine, alumine, ranne ja näpid). Kõigi nende osade koostöös peab moodustuma ringikujuline liikumine. Autori neli põhilise poognaliikumise illustratsiooni fotodel, koondavad kõige lihtsamal moel arusaama keelelt keeleliikumise põhiollemusest. Artikkel on varustatud ka iseloomulike noodinäideteaga. Oleks kasulik ning isegi vajalik selle artikliga tutvuda kõgil tsello-õpetajatel.

Laine Leichter

### ASTA SUVI 1995

Soovitati kõigile Dorothy A. Straubi artiklit "THE NATIONAL STANDARDS FOR ARTS EDUCATION: CONTEXT AND ISSUES" ja sellele samas järgnevät Michael L. Alleni artiklit "IMPLICATIONS FOR SCHOOL STRING PROGRAMS" kus tutvustatakse ja analüüsatakse Ameerikas valitsuse tasemele väljatöötatud koolide muusikaharidusprogramme aastaks 2000. Meie jaoks on huvitav ja mõtlemist pakkuv see, et Ameerikas kavatsetakse keelpilliõpetus koolides teha normaalseteks õppaprogrammi kuuluvaks aineks. Kuidas seda kavatsetakse läbi viia, loeme ülalnimetatud artiklitest.

Niina Murdvee

## SUMMARIES

### SUMMARIES

1. NIINA MURDVEE makes a survey about ESTA Conference that took place in April 1995 and introduces the next, that will be held in 1996.

2. ESTER VAIN "Forming of musical aptitudes in the pre-school age on the grounds of K. Tarassova's monograph Ontogeny of Musical Aptitudes" (Moscow, 1988)

K Tarassova's monograph "Ontogeny of Musical Aptitude", written on the grounds of research work made in the kindergartens of Moscow by the scientists of the Academy of the Pedagogical Sciences of the USSR, has been introduced the article. It can rise a significant interest in those people interested in wider range of problems of the instrument playing than technological matters. In this article the greatest importance has been attached to the aspect of age in the development of musical aptitudes. The article gives a survey about K. Tarassova's standpoints considering the structure of musical aptitudes, their development and diagnosis. Several developmental means used in the study of music as well as K. Tarassova's conclusions based on the results of annual tests, such as gradual formation of sense of rhythm standards analogically with speech learning, the advantageousness of the use of relative interval models in developing sense of mode, the influence of intellect level to the development of musical aptitudes etc has been treated in this article.

3. MARIS VALK-FALK "A pilot-study on motivation"

In this study a local motivation for music action in the perception of Estonian musicians is observed. An initial data a documented list of musically successful children (students of Tallinn High School of Music; winners of the international and local competition from 1981–1991) is used. 52 per cent of these children came from musical families and 48 per cent came from nonmusical families. The method of verbal interviewing was used and 16 hours tape-recorded dialogs with 20 respondents have been obtained. Three kinds of interrogatives were asked (1) how-question, (2) why-question and (3) if-question and the most productive material has been obtained by how-question. Eclectic approach as the most suitable for this data and the method of distributive statistics have been used in analysing and interpreting of the data. Information has been subjected to analyses from the aspects of influences and from the aspect of personality. The following 12 factors were observed: (1) memory strategies, (2) guidance, (3) teachers, (4) influences, (5) motivation, (6) sentimentality, (7) feelings, (8) self-evaluation, (9) choices, (10) ability, (11) communications and (12) musical language and verbal language.

Have been made conclusions that the motivation contains external and internal agents, such as authority of a teacher, parents and other persons as well as the influence of the nature of music. A stress-factor and crises become apparent.

4. KAIKO VÄLJA "Händel's violin sonatas and the way of performing them"

Many different opinions have been arisen about baroque music and the way how to play it. The development of a violin as an instrument of baroque period is also very important. Händel's sonatas, the pearls of baroque chamber music, are often played nowadays. Lists of discussions has come about regarding their genuineness, quality and style, the standpoints and opinions of which are being treated with in the present article.

In pre-baroque epoch ensemble playing was prevalent. But in baroque time every instrument had the ambitions of a soloist. Among from the numerous instruments of renaissance period (fiddle, rubbe, lira), it was the violin that emerged thanks to the great masters of Cremona and Brescia. The violin became the symbol of baroque spirit. Since Claudio Monteverdi most of Italian composers played the violin addition to the other instruments. Thus new musical language of the baroque age turned into brilliant one in a very short time. Baroque music plays an important role in the present concert life. But a question is, how to perform it. There are two possibilities: play this music according to modern rules or try to represent it through the eyes of its creator.

Nicolaus Narnoncourt says. "Many technical methods that are self evident today, have actually been fixed by the compositions of Paganini so they should be dropped in case of baroque music" – this recommendation is valid when authentic performances and original instruments are spoken of. However, we, as we are living here today and are playing the modern instruments, have to find suitable compromise between baroque and up-to-date way of performing.

Using of vibrato in baroque music has caused many problems. Harmoncourt writes: "Vibrato is as old as instrument playing. It helped to imitate singing, at the same time beautifying certain places, but it was never like continuous tremble".

Leopold Mozart writes about vibrato in his school of violin in 1756: "There are people who are trembling continuously on every note – like shivering with fever. Tremulo-as he calls the vibrato – should sound in such places, where one's nature causes for it.

Spiccato, a bouncing bow, is also a very old stroke. In the 17-th-18-th centuries spiccato did not mean a bouncing bow, but the notes, that were clearly separated. Most of arpeggio figures in non legato and repeated notes were played with this stroke.

In addition one can find the most unexpected strokes in early baroque music: e.g. flying staccato can be found in the compositions of Schmelzer and Biber. Pizzicato and col legno were well known in the 17th c. already by the compositions of Farina and Biber, pupils of Monteverdi. In "Capriccio Stravagante", written by Farina in 1626, lots of violin

playing effects were used, most of them were taken into use much later, some of them in the 20th century. In this work:

1. play in high positions as sound effect was used, at that time it was normal to get off from the first position on E-string only

2. col legno was used

3. sul ponticello was used as an imitation of a flute

4. bow vibrato, so-called tremolo, imitating the rhythmical vibrato of the organ.

High positions on low strings were used alternately with open strings in arpeggio places, that gave the wished chordal space sound effect (E. g. everybody knows arpeggio from Bach's E major Prelude and Ciaccona arpeggios).

Certainly the open strings had not been neglected elsewhere as well, because gut strings of that time did not show up as much as the present metal strings.

The origins of baroque instrumental music can be found in:

1. vocal music, influenced by chansons and madrigals

2. dance music, influenced by ballet and folk music

Since the very early period these two forms had been clearly separated.

Dance suite derives from ballet, later sonata da camera or chamber sonata and from instrumental chanson sinfonia or sonata was derived, later it was named sonata da chiesa or church sonata. For example, in Corelli's trio sonatas these two forms are clearly separated – he composed two opuses of church sonatas and as many chamber sonatas.

In the 18th century these forms were often mixed up. Introduction, that originally belonged to the church sonata, was added to the chamber sonata and church sonata was supplemented by menuet or gigue. Going further to Händel's violin sonatas several questions have been put up: How many violin sonatas did Händel have? We know the set of six sonatas op. 1, no 1, 10, 12, 13, 14, 15 very well. And here comes the next question, justified enough: Where do such numbers for the sonatas and the whole op. 1 come from? It is not the numeration of Händel. Friedrich Crysander published these sonatas on the grounds of Roger's 1st edition in 1730 and let them be printed as op. 1 yet in 1879 under the heading "15 solos for German flute, oboe and violin with basso continuo or bass". As the violin sonatas were set confusedly with the other solo sonatas, the curious numbers of them can be understood. Thus, going back to the first question – how many of them are there really – it must be mentioned, that in the addition to the six sonatas familiar to us, there should be one more sonata from the same opus, i. e. op. 1 no 6 G minor/HWV 364a/, that was originally considered as oboe sonata, although the autograph points to violin. Händel has composed two more sonatas being left out from op. 1 for some reasons – his early sonata in G major/HWV 358/ (composed in Italy in 1707–09) and sonata in D minor/HWV 359a/, written in London in 1724. From here we can see that 6+1=2=9. Is this result correct? There are not many of the author's manuscripts remained from

Händel's sonatas and authorship has been proved only by the first edition of Roger's the four sonatas carry the notion: "It is not Händel's!". These four sonatas are: no 2 in g minor, no 3 in F major, no 5 in A major and no 6 in e major. This is quite a strong argument to put authorship under suspicion. As no other name has been mentioned, the writer could have expressed his own subjective opinion knowing well the style of Händel. Despite of the certain doubts, Walther Siegmund-Schulz, researcher of Händel, because he finds common features of style and some loans from Messiah and German arias. So-called "loans" or using thematic similar material in different compositions can very often be met by Händel. For example the materials from the 1st part of the well-known D major violin sonata has been used by him in D major flute sonata as well as in E minor flute sonata.

Serious doubts about the genuinity remain in the case of sonata no 2 in G minor. Siegmund-Schulze writes:

"I doubt in the style and technique of melody of that sonata. Themes are simple, basso continuo line has been carried out unskillfully, harmony without any fascination and counterpoint in weak. All these shortages cannot be met in the rest five sonatas op. 1. Even in the early G major sonata and entirely not in D minor sonata (the last mentioned sonata has secondary arrangement for flute – so-called "loan")."

Without any new, supplementary research works it is not possible to solve this problem finally. The present result is: one sonata (G minor, HWV 368) drops out of the set of six sonatas, and the sonata in G minor HWV 364a, got back from oboe as well as G major HWV 358 and D minor HWV 359a will be added to the set of violin sonatas. The result is – Händel has got eight violin sonatas.

Now a few words about the tradition of playing these sonatas. In the figured bass period the tradition of playing was to double harpsichord with basso, cello or gamba. But there was another alternative – to play the sonatas as dous leaving out cembalo. So we can see how masterly both voice parts have been thematically and rhythmically connected.

Originally these sonatas have been put down on two rows one of them being a solo part another is a numbered bass part. So far as interpretation concerned, it should originate from the style. German baroque composers used Italian as well as French style in his output. Elaborating and developing these two styles they formed a new, so-called "mixed style" which they named a German style. Händel's music is often considered as the example of Italian or French style, but one must not forget about the importance of mixed style in his output, which is very often seen in his solo sonatas. To perform Händel's sonatas today, the musician has to be aware of the typical characteristic features of the structure of styles.

In Italian style they are:

1. simple rhythmical figures
2. steady moving of bass
3. typical cadences

In French style:

1. soloistic embellishments
2. multitude of dots and very sharp performing of

them.

When distinguishing clearly the Italian, French and mixed styles, one can perform Händel's sonatas more interestingly and creatively. Determining the style of the parts model – like figures should be taken into consideration.

Tempo markings are not enough to determine the style. Quantz says: "As the composers put down tempo markings usually from habit, the performer should still proceed from contents of the piece". How many of these markings one should take into account, depends on the fact whether the part is in the French, Italian or mixed style. The characteristic features of Italian style are: the performing of slow movements (adagio, grave, largo) more slowly than it is done in French or mixed style; the fast movements are played faster and more flyingly than in other styles. Händel and his contemporaries take Corelli as an example when composing sonatas in Italian style. It has characteristic features:

1. simple rhythmical figures
2. steady moving of bass in eights, that supports the rhythmical movement of a solo voice.

Specific features of Italian-style movement:

1. stereotype rhythmic figure comes out in the first bars – one long note alternates several short notes.

Example 1: Händel's Sonata no 1, 3rd movement

2. such rhythmic figures are typical of the place of sequences

Example 2: Händel's Sonata no 6, 1st movement bars 7–9

- Example 3: Händel's Sonata no 5, 1st movement; no 8, 1st movement, no 9 1st movement

Händel has used also typical Italian cadences

Example 4: Händel Sonata E major 1st movement; no 2 1st movement, no 5 1st movement no 8 1st movement and in comparison

Example 5: Corelli's Sonata op. 5 no 10 1st movement

Contrary to the simple stereotype models of Italian style, the movements in the French style are with rich soloistic embellishments. The French style, very popular in the output of German composers in the first half of the 18th century, appears besides solo sonatas also in the other forms of instrumental music. (For example: the 1st movements of Bach's orchestral suites are French overtures, as well as Händel's Messiah Sinfonia).

Typical to French style:

1. multitude of soloistic embellishments (not only trills and nachschlags but also passages)

2. plentiness of dotted rhythms – all the dots were played double – dotted. The rhythmic structure of French style plays an important role also in the movements of mixed style, adding lightness and liveliness. Thus the parts in mixed style, where he compares Italian-like stamping bass line, repeated rhythmical figures and cadences to sharp dotting and embellishments of the French style, achieve balance.

Example 6: Händel's Sonata no 1 1st movement

From abovementioned examples we can see, how clearly Händel has used one or another style. This is not a pure theory and it is successfully usable in practice. Händel's sonatas can provisionally be named as final points of figured bass period. They

can not be compared to Bach's six sonatas for violin and cembalo, because Bach had written out the independent harpsichord, no numbered bass – basso continuo any more, besides that of solo violin. The harpsichord part, written out and thoroughly composed, was set as a good example to the classical sonata already. In connection with the appearance of the sonata form the old instruments – cembalo, harpsichord – were neglected and forgotten at last. Pianoforte and later the present piano came instead of them.

Nowadays we can listen to these sonatas performed by these instruments they are meant for: violin and basso continuo. At the same time one has to remember, that violin itself and violin playing also developed during the three hundred years – but is it only that? The violin players and the listeners have certainly changed as well. We can not go back into the environment of that period, but we should try to follow, together with modern instruments and cognition, the up-to-date playing traditions as much as possible.

#### Sources Used:

1. Gottlieb R., Französischer, italienischer und vermischter Stil in den solosonaten Georg Friedrich Händel Jahrbuch 1966

2. Händel Handbuch III, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1978

3. Harmoncourt N., Music als Klangrede, Bärenreiter Verlag 1986

4. Lasocki D., Best T., A new flute sonata by Händel, Early Music 1981

5. Siegmund-Schulze W., Zur Authentizitätsproblematik in Händels Violinsonaten, Österreichische Musikzeitschrift, 1987, no 2–3

Kaido Välja

#### 5. OLAVI SILD "Some words about Carl Flesch (1873–1944)"

We celebrated the 50th anniversary of Carl Flesch's, coryphaeus of violin playing and pedagogics, death in November last year. The publications demonstrated his interpretational activities mostly in the front side. They expressed sorrow for the small number of recordings remained (almost all of them were put on one CD set), the collection of his brilliantly distinguished pupils (A. Moodie, I. Haendel, J. Neveu, H. Szeryng, M. Rostal, R. Odnoposov, H. Temianka, J. Hassid, R. Totenberg etc.) was admired, maestro's pedagogical customs and manners were remembered. It seems, that undeservedly little attention was paid to the theoretical-methodical heritage of C. Flesch, though his "Die Kunst des Violinspiels" in two volumes (1923–28) culminates as Mount everest besides innumerable "methods", "schools", "approaches", and dissertations. According to the best knowledge of the author of this article, the 1st part of this work comprises the most important achievement in the field of fundamental theory of instrument playing of this century – differentiation of technique as such as general – and

applied technique. More than a hundred years before – in 1802 – Rode, Baillot and Kreutzer first differentiated technique as such from the art of violin playing, that had stayed in synchronistic unity up to that movement, in their "Methodics of Paris Conservatoire", calling it "mechanism". Carl Flesch took the next step, dividing the technique into skilled (automized manners of playing achieved by practising) and applied (conscious, developed skill to use these manners in studying and performing certain compositions). Thus Flesch pointed out the role of intellect in instrument playing and indicated unambiguously to the necessity to develop it together with achieving playing skills – manners. It seems to be self-evident and banal, but it is still worth mentioning just before every violin lesson. The rest of Flesch's methodical works are also significant – all of them have been subjected to an original main idea and at the same time systemizing and regulating as far as terminology is concerned. He had got extraordinary demand (and ability) for thinking things over not to be satisfied with indeterminateness and imperfect truths.

As for Flesch's pedagogical work, there is one marginal episode in it, about which not a single word is spoken in "Strad" but what is very important to us, Estonians. As we already know, H. Aumere and V. Alumäe managed to improve their training by maestro Flesch in London at the end of 1930ies and Flesch found the work, done by J. Paulsen, to be excellent as far as scholastic side was concerned. This was the assay of gold of a very short but intensive development of Estonian violin playing. At that time Flesch was at the top of glory and in the glare of his theoretical-methodical works he was guessingly one of the greatest authorities in the study of violin playing not only in his time but also through the ages. This connection (or touch, to be more exact)

that emerged between our developing violin culture and the epicentrum of European violin pedagogics, turned to be inestimable in the hard context of the next half-century. In spite of the fact, that Flesch was especially unadvisable authority in the Soviet Union, V. Alumäe had not got the slightest idea of denying his teacher, vice versa, he eagerly propagated the ideas, methods and theoretical works of Flesch. Therefore, most of the violinists, who studied at Tallinn Conservatoire during the post-war period, can call themselves not only pedagogical-genealogically but also essentially the descendants of Flesch school of violin. As a matter fact, there was no such school as Flesch school of violin – so different were all his outstanding pupils. It was rather a matter of analytical-critical approach to instrument playing and interpretation. "The conception of structural and figurative thinking" by V. Alumäe, is a proof to that, which is directly the specification of the notion of applied technique and thus the development of Flesch's fundamental-theoretical heritage. Flesch's interpretational activity took place in European metropolis mainly and goes wide of Mary's Land. But as the most valuable result seems to be the redactions appeared as "additional values" through the eyes of the offspring (some of these redactions were made in cooperation with A. Schnabel, his long-lasting ensemble partner), we have got our part of it and we may remember Carl Flesch, "the doctor of violin playing" – as he called himself reservedly – in the sense of gratitude.

6. LEMBI METS makes a survey about "Colour Strings" days in Helsinki, May 1995.
7. LAINE LEICHTER and NIINA MURDVEE make surveys from the other ESTA magazines.