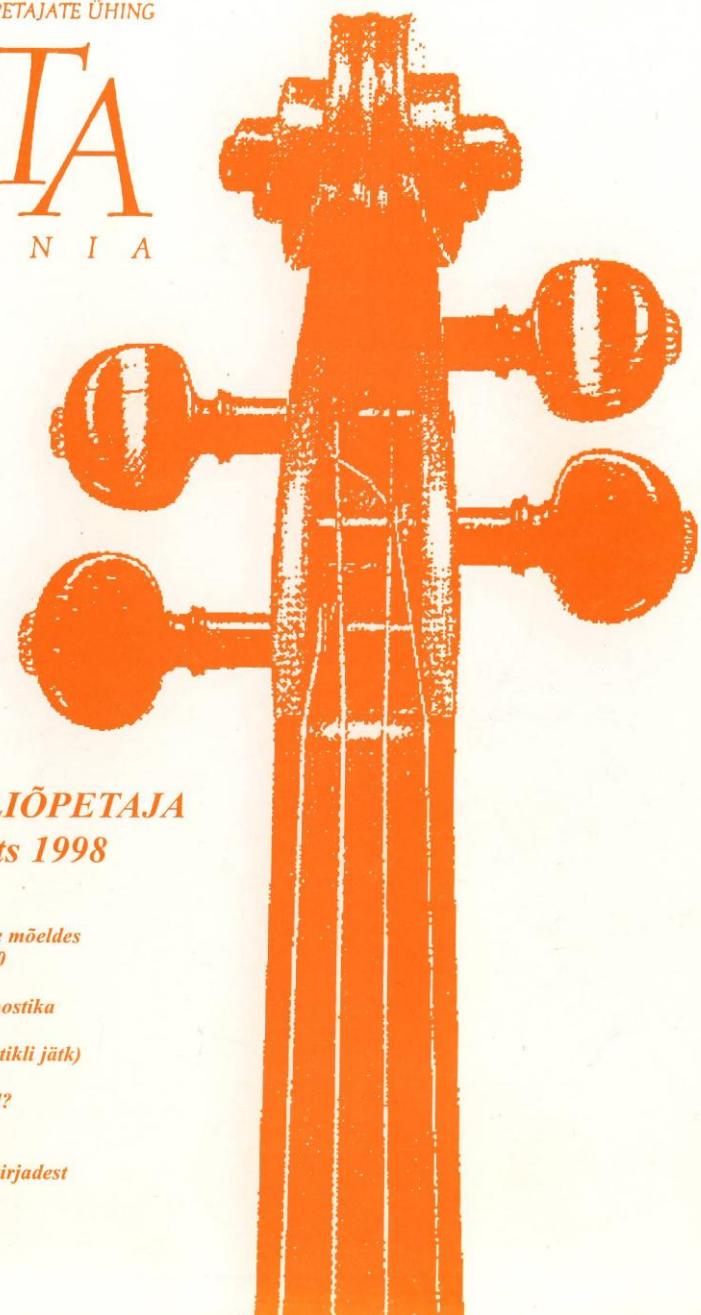


EESTI KEELPILLIÖPETAJATE ÜHING

ESTA
E S T O N I A



KEELPILLIÖPETAJA

Nr. 11 Märts 1998

- Eelteade
- Vladimir Alumäele mõeldes
- D. F. Oistrakh – 90
- Moto Perpetuo
- Dr. Fleisch'i diagnostika
- Strihibitest
(A. I. Jampolski artikli jätk)
- Õppuri nurk
- Kas pöletada sillad?
- Sissejuhatus
- Katse
- Teistest ESTA ajakirjadest
- Õnnitleme!
- Kaotused
- Summaries

EESTI KEELPILLIÖPETAJATE ÜHING

ESTA
E S T O N I A

Eesti Keelpilliöpetajate Ühing
Estonian String Teachers Association

Kaarli 3
Tallinn
Estonia

Fax (372 2) 63146242

All editorial queries to

Niina Murdvee
Vilde 61-6 Tallinn
Tel. (372 2) 6544232
Fax (372 2) 6314642

Keelpilliöpetaja Märts 1998

Eelteade	2
Vladimir Alumäele mõeldes	2
D. F. Oistrakh – 90	4
Moto Perpetuo	6
Dr. Fleisch'i diagnostika	8
Strihibitest (A. I. Jampolski artikli jätk)	10
Õppuri nurk	11
Kas pöletada sillad?	13
Sissejuhatus	13
Katse	15
Teistest ESTA ajakirjadest	18
Õnnitleme!	19
Kaotused	19
Summaries	19

EELTEADE

ESTA järgmine, 26.kongress toimub Itaalias Triestes 12-17 septembril 1998. Kongressi teema on: "How to make people appreciate playing a string instrument since early childhood?"; "Wie kann man Kinder mit einem Streichinstrument vertraut machen?"

Kongressist osavõtu maksumus veel ei ole teada. Osavõtta soovijad andke teada meie ESTA juhatusele, et saaksime hiljem edastada täieda vaid andmeid või võtke otse ühendust ESTA-Italia sekretariaadiga: Fax 39 40 30 7212

VLADIMIR ALUMÄELE MÖELDES

Juba 19 aastat ei ole Vladimir Alumäed meie hulgas. Kuid tema mõtted, ideed ja teod elavad edasi tema laste, õpilaste ja sõprade südames. Meie elu on selle aja jooksul, eriti viimastel aastatel, suuresti muutunud. Tekkinud on uued väärushinnangud, elame niinimetatud infoühiskonnas. Ja siit nüüd teatud distantsilt tagasi vaadates tundub mulle mõni kolmekümne aasta tagune asi lausa uskumatuolev.

Möödunud aasta aprillis oleks V. Alumäe saanud 80-aastaseks. On võimatu teda ette kuujuda raugana ettevaatlust astumas. Ta oli alati heas sportlikus vormis, täis loomejõudu ja tulevikuplaane. Tema elutuli põles lahvatava leegi ja särinaga, kuid kustus järsku. Ta elas ennast säastmata ja joudis teha hämmastavalt palju.

Vladimir Alumäe oli silmapaistev eesti interprint, pedagoog ja ühiskonnategelane, kelle tegevus ulatus kaugile üle Eesti piiride.

Mul on olnud au ja õnn olla tema õpilane, esmalt aasta teismelisena, edasi konservatorioomi üliõpilasena ja seejärel töötada tema kõrval kolleegina 10 aastat. Erinevatel eluperioodidel märkab ja hindab inimene erinevaid väärtusi, nõnda minagi.

Kui tulin 13-aastasena Viljandist Tallinnasse õppima, oli Alumäe ju üldse esimene professioonaalne viulidaja, kellega kokku puutusin. Vaatasin imetlusega oma õpetajale alt üles ja muidugi mitte ainult tema pika kasvu pääst. Vaatamata oma väga vähestele oskustele ei tekkinud mul tundides kunagi lootusetuse tunnet. Sügavat muljet avaldas tagasihoidlikule provintsitüdrule Alumäe galantsus ja aristokraatlik käitumine.

Konservatorioomi periood andis mulle kõik edasiseks eluks vajaliku. Arusaamad, milles öeti seisneb interpreedi ülesanne, oskuse iseseisvalt mõelda ja töötada. Emanu oma laste tuleviku üle mõeldes sooviksin, et nad leiaksid oma koha elus, oleksid vajalikud ja tuleksid iseseisvalt toime. Ja mis võiks olla ühele töelisele õpetajale

önnestavam teadmisest, et ta õpilane on suuteline iseseisvalt oma teel edasi astuma.

Minu tänased mõtted on paljuski tõdemine, et Alumäe oli oma ajast ees. Ta oli erakordselt erudeeritud inimene ja mitte ainult muusika valdkonnas. Täiendades ennast pidevalt, valutas ta ühtlasi oma südant viulimängijate tuleviku pärast tervikuna. Olles kursis viulipedagoogide viimaste aastakümnete väärtuslike urimustega, samuti olemasolevate saavutustega pedagoogikateaduse ja neuropsühholoogia valdkonnas, tahtis ta neid rakendada viulimängu taseme pandamise teenistusse.

Laialdasest kontsertegevusest ja pedagoogilisest tööst tuleneva kogemuse ja mõtted jäädvustas Alumäe oma raamatutesse ("Interpretatsioonist" 1966, "Mõtisklus viulimängu teooriast ja praktikast" 1981). Suhteliselt harva jõuab tegevinterprint oma ideed paberile panna. Tema jõudis.

Ilmunud on CD plaat, mis annab praegusele noorele võimaluse pisutki aimu saada interpret Alumäe kunstist, sest temast järelejäänud, praeguseks vananenud tehnikaga salvestatud heliülevõtteid on Eesti Raadioks kuulda haruharva. Vladimir Alumäe ise suhtus oma lindistusse väga enesekriitiliselt. Ei, mitte tehniline teostuse, vaid kontseptsiioni vananemise töölt. Tema sooviks oli, et heliülevõtte esitamisel alati ka selle salvestamise aeg teadustatakse.

Et aga Alumäe juba kahekümneselt tugev viulidaja oli, räägivad faktid ise enda eest. Käesoleva sajandi kolmekümnenad aastatel oli viulimäng Eestis heal järel. Ei saa nimetamata jätkata prof. Paulseni tulemuslikku tööd. Kolmekümnenad aastad olid ka praeguseks nii levinud konkursside algusajaks. Üks prof. Paulseni õpilasi Hubert Aumere osales nii 1932.aastal Viinis kui 1934.aastal Varssavis toimunud esimestel viulidajate konkurssidel, tulles vastavalt üheksandale ja kümnenendale kohale. 1937.aastal Brüsseli konkursile sõitis

VLADIMIR ALUMÄELE MÖELDES

aga juba terve "meeskond" Eestist. Lisaks eespool nimetatud Hubert Aumerele, kes sel ajal end juba Carl Fleschi juures täändas, kuulusid osavõitjate hulka Zelia Aumere, Evi Liivak, Vladimir Alumäe ja Villem Öünapuu. "Estonia" kontserdisaalis toimunud eelkuulamiste põhjal andis auväärne pürii kõige enam punkte just Vladimir Alumäele. Muidugi eeldab konkursil edu saavutamine mitmete asjaoluode kkokkulangemist. Paraku lõppes eestlaste tookordne esimine esimese voruga. Vaadeldav 1937. aasta konkurss oli kahtlemata kõrgetasemeline, kuna võiduks juhtgruppi viulidajad Nõukogude Liidust David Oistrahh, Jelisaveta Gilels, Boris Goldstein, Marina Kozolupova olid jäävad surused viulidajate esires. Huvitav on lugeda kõike analüüsiva V. Alumäe enda tähelepanekuid:

"Võis siis ning võib ka veel tänapäeval väita, et ulatuslike kavade tehnilise valdamise taseme poolest oleks enamus meie "võistkonnast" võinud pääseda ka lõppvooru. Esimese vooru kava ootamatu piiramine ainult Bachi Fuugaga ning I osaga Viotti Kontserdist nr. 22 aga lõpetas eesti viulidajate esinemise juba esimese vooruga, kuna nende sooritamise tehniline puhtus ei suutnud kompenseerida nimetatud teoste interpretatsiooni stilistilist eklektikat ega ka mittekvaliteetsete instrumentide halba kõlavust raske akustikaga saalis. Konkursist osavõtust formaalselt tagasihoidlikud tulemused ei peegeldanud noorte eesti viulidajate üldist taset, vaid peamiselt kooskõla puudumist interpretatsiooniliste küsimustesse mõistmisel, seda eriti Bachi fuugade puhul .../... Eklektika Bachi Soolode mängimisel polnud tol ajal sugugi loakaalne nähtus ega ole seda veel tänapäevalgi. Seda mõistsid Brüsselis esinenud eesti viulidajad järgnevail aastail meeeldi oma meisterkursustele ka sealed püriiliikmed J. Thibaud ja C. Flesch. Viimane neist avaldas auditooriumi ees kõrget tunnustust prof. J. Paulseni perfekte koolile lisades, et edaspidises töös tuleb pearõhk asetada interpretatsioonilise silmaringi laiemdamisele." ("Muusikalisi Lehekülgi" II Tallinn, 1979, lk.123.)

Julgen arvata, et tookordne konkursikogemus võis olla ka üheks töukejõuks, miks Vladimir Alumäe nii tösiselt interpretatsioonikunsti probleemidesse sõvenes. See kujunes ka pedagoog Alumäe õpetuse üheks tähtsamaks liiniks.

Alumäe pidas interpreedi olulisimaks omaduseks tema isikupära, loominguilise mõtlemise eredust. Õpilase juures hindas ta väljendusvajadust ning loovust ja toetas noore inimese piseematki ideesähvatust, püüdes säilitada tema individuaalsust. Ta ärgitas oma õpilasi end mitme-

külgsest arendama sisendades, et interpretatsioonikunstis võib midagi tähelepanuväärset ära teha vaid riikka sisernäilmaga inimene. Seda tõlgendada tehnika alahindamisena oleks vale, tehnika pidi lõpptulemusena olema kunstilise väljenduse vahendiks.

V. Alumäe enda mäng, nagu räägivad retsensoonid, muutus aina sügavamaks ja vabamaks. Juba konservatooriumi lõpetamisel (1937) oli tal soliidne repertuaar, mis rikastus veelgi Londonis Carl Fleschi juures end täiendades.

Kuuekümnendate aastate esimene pool, mil minul üliõpilasena oli võimalik tema loomingu-list köögipoolt lähedalt näha, oli huvitav aeg tema interpreedeite. Ta käis tallatama radu, avastas uut ja unustatud vana. Tema õpilased olid tema esimesteks kuulajateks. Viulidajate kulla fondi kuuluvaid teoseid mängides oli tal alati oma isikupärase kontseptsioon. Alumäe mängulaadi iseloomustas tabavalt Rootszi turnee järelkaja:

"...et muusikat võib mõista hoopis teistmoodi, et teosed, mida tunned juba aastakümneid, võivad äppki kõlada nii, nagu polekski tundnud nende hinge, kuigi "keha" esitatakse tuttavlikul kujul." ("Westmanländer" 17. nov. 1961)

1961. a. kandis V. Alumäe ette Béla Bartóki Soolosonaadi esimesena Nõukogude Liidus. Olime selle keeruka helitöö interpretatsiooniliste "sünnitusvalude" tunnistajateks. Aastal 1962 valmis Eduard Tubina sisutuse ja dramaatilise Soolosonaati viulilise, mis kõlas V. Alumäe esituses esmakordset 15. sept. 1963. Meelde on jäändud omanäolised Beethoveni Viulikontsert ja Raveli Sonaat (klaveril Vaike Vahi). Publiku ette jõudsid Heino Elleri varem kirjutatud ja siis autori poolt uesti "sätitud" Fantaasia Sooloviulilise (1931) ja Pala (1940), hilisema nimega "Avarudus".

Heino Elleriga oli Alumäel eriliselt soe loominguilise koostöö. Alumäe oli paljude Elleri teoste esmaesitaja ja alati valmis ka omapoolseid ideid välja pakkuma. Nõnda nägi ilmavalgust ka Elleri Viulikontserdi uus redaktsioon.

Rääkida Alumäest ja minna mööda mõistest redaktsioon poleks õiglane. Iga Alumäe õpilane peaks mältemata, kuidas Ferdinand Davidi nime nimetamine koheselt tema kleepaelad vallandas. Piirduksin siinkohal vaid ihe näitega.

Lisaks eriala ja kammeransambl tundidlele, mida Alumäelt sain, luges ta tol ajal ka keelpillimängu ajaloo kursust. Tunnetasin nagu suure ja sügava teadmise algust, kui olime jõudnud teenmani "J.S.Bach ja tema Soolod". Alumäe rääkis meile Bachi novatorlusest. Arutlusel olid prob-

leemid, mida tekibat polüfooniliste teoste mängimine viiulil. Kuulame plaatidel ja võrdlesime erinevaid esitusi. Ta tutvustas meil olemasolevaid redaktsioone Bachi Soolodest ja selgitas nende tugevaid ja nõrku külgi. See oli aeg, mil olid kasutusel Davidi, Hellmesbergeri, Joachim-Moseri, Capet', Fleschi ja teiste redaktsioonid. Kõik nad olid suuremal või vähemal määral mõjutatud ajastu vaimust. Põhjaliku analüüsiti tulemuseni jõudsime teadmiseni, et ainus usaldav allikas on Urtext. Alumäel oli olemas see väike väluraamatukene (Leipzig 1958), mille kallal me siis püsime. Sellest sai alguse minu Bachi kogemus, mis põhines sügaval lugupidamisel autori teksti vastu. See ei olnud kerge tee – Alumäe ei andnud kohe käte valmisretsepte, aga just see sundiski ise lahendusi leidma. Tuletan meeلد, et meil sianigi aktsioneeritud Mostrase redaktsioon, mis põhineb autoritekstil, ilmus aastal 1963.

Moskvast õppimise ajal kuulsin plaatidel Bachi Soolosid Henryk Szeryngi esituses ja hiljem õnnestus need endalegi saada. Ilmus uusi

redaktsioone, aga Mostras jäi usaldatavaks nagu Szeryngi mängki aastakümneteks. Kui ma siis aastal 1993 sain kätte Bachi Soolode Szeryngi redaktsiooni, oli väga huvitatud kokku viia plaatidel korduvalt kuulatuga. Ahmisen seda ahnelt nagu pönevad raamatut, mis on kirjutatud mille arusaadavas keeles. Tõdesin, et põhimõtteliselt oli see sama tee, mille hakatusse oli mind Alumäe juhatanud 30 aastat tagasi.

Nüüdseks on Eestis viiulimängijate tase taas tõusnud. Arvan, et suures osas tänu Tallinna Muusikakeskkoolile, mille loomise initsiaatoriks Alumäe oli, ja selle tugevale öpetajate kaadriile, kellest enamus end Moskva või Peterburi kontservatooriumide juures täiendada on saanud.

Pillimängijaid jätkub tööle Soome ja mujale Euroopasse, seisma pole jäänud ka kodused tegemised.

Kerkib Eesti Muusikaakadeemia uus maja. Need olid Alumäe unistused, mille täitumise nimel ta osa oma elust on andnud.

Mare Teearu

D. F. OISTRAHH – 90

Käesoleval aastal möödub 90 aastat David Oistrahhi, XX sajandi ühe väljapaistvama viiuljaja sünnist. Eesti muusikute ja kuulajatele on tema muusikaline tegevus hästi tuttav, pealegi armastas D.Oistrorrh viimastel aastatel puhata Pärnus. Pärnus on korraldatud juba mitu Oistrahhi nim. festivali ja loodetavasti tuleb sel suvel lisa.

Kõik hea kipub ununema, kui kaob allikas, millest juua. Õnneks on David Oistrahhi kunst jäädvustatud arvukatele plaatilede, mille abil on võimalik värskendada mälu ja tödeda, et suur kunst jääb suureks igavesti.

D.Oistrrah suundis 30. sept. 1908. aastal raa-matukaupmehu ja ooperilauljatari pojana. Kolme ja poole aastasele Davidile toodi koju mänguviiul, 5-aastasele töeline kaheksandikviul ning ta asus õppima ainsa ja kuulsa Odessa viiulipeda-googi Pjotr Stoljarski juures. Selles "talentide vabrikus" õppis 80 – 90 last ja töö käis hommikul kella seitsmest hilisõhtuni. Varakult hakkasid lapsed mängima ansamblites – duettides, kvartettides, orkestris ja ei olnud harvad juhud, kus Dodik mängis alti, mis oli ilmselt liiga suur tema väikese käte jaoks, aga kasu oli sellest kindlasti. Siit sai alguse tema armastus ansamblimängu vastu kogu eluks.

Odessa Muusikateatris, kus laulis tema ema, kuulis Oistrahh esimest korda sümfooniaorkestrit, mille imeline kõla jättis sügava jälje tema mällu.

1923 (15-aastaselt) - esimene esinemine orkestriga Bach Kontsert a-moll

1924 (16-aastaselt) - esimene soolokontsert Kava: Tartini Sonaat "Kuraditriter"

Bach Kontsert a-moll
Sarasate "Mustlasviisid"
Lisaks rida virtuoospalu

1926 (18-aastaselt) - lõpetas Odessa Konservatooriumi

Prokofjev Viulikontsert nr.1
(19-aastaselt) - kontsert Kiievis

Glazunov Viulikontsert
(dirigendipuldus autor)

(20-aastaselt) - kontsert Leningradis

Tõaikovski Viulikontsert
(dirigendipuldus N.Malko)

(21-aastaselt) - esimene kontsert Moskvas

(26-aastaselt) - Moskva Konservatooriumi õppjööd

1935 - algas koostöö Lev Oboriniga
I preemia II üleliidulisel konkursil
II preemia I rahvusvahelisel Wieniawski nim. konkursil Poolas

(I koht G.Neveau, 7. – I.Händel, 8.- H.Aumere) 1937 - I preemia Ysaye nim. rahvusvahelisel viiuldjajate konkursil Brüsselis.

Samal konkursil osalesid Eestist V.Alumäe, V.Öunapuu, E.Liivak.

Z.Uhke-Aumere.

J. Thibaud kirjutab: "Nüüd tahab kogu maailm kuulata David Oistrahhi mängu."

Maailm peab veel ootama, sest järgneb sõda ja esinemised rindel, tagalas ja blokaadis olevas Leningradis.

Alles 1954.aastal toimub esimene kontserdi-reis Ameerikasse. Oistrahh oli siis 46- aastane.

Oistrahhi meenutab: "20.november oli viiuldjate päev New Yorgis. Sel pühapäeval toimus Carnegie Hallis 4 iseseisvat kontserti, kolmel neist esinesid viiuljad. Mina pidin mängima kahe Ameerika viiuljaja - Mischa Elmani ja Nathan Milsteini – kontsertide vahel. Ühes teises saalis samas linnas esines veel Josef Szigeti. Paljud muusikasõbrad ei lahkuunud Carnegie Hallist tervel pääval ja kuulasid kõiki selle omapärase "konkursi" kontserte..." Edu oli tohutu, õnnitlet-jate hulgas oli ka Hollywoodi filmitähti Marilyn Monroe.

Kolme päeva pärast istusid Oistrahhi kontserdil samas saalis Fritz Kreisler, Zino Francescatti, Miða Elman, Isaac Stern, Nathan Milstein, Tossi Spivakovski ja William Primrose.

Sii et alates läheb kõik ülesmäge ja mis eales D.Oistrahh ette võtab, õnnestub hiilgavalt. See maailmakuulus muusik oli täielikult pühendumud muusikakunstile. Erakordset täiuslikult valitsesta oma instrumenti, tema mänguparaat oli uni-kaalja ja säilitas oma täiuslikkuse ka küpsetes aastates. Oistrahhi viiul laulis ja helises, muu-sika voolas haruldaselt loomulikult ja ta ei ajanud kunagi taga ülikirireid temposid.

Fritz Kreisler on ühes ajaleheintervjuus öelnud: "Oistrahhil on üks omadus, mida valdavad vähesed, nimelt ta ei mängi kunagi liiga kiiresti. See on tänapäeval ebaharilik, sest elame raha ja jõu ajastul, vägivalla ja eriti kiiruse ajastul."

Oistrahhi lülitas harva oma kavadesse Paganiini või Ernsti palu, kuigi Gidon Kremeri sõnade järgi olid need tal alati sõrmedes ja klassis näitas ta suurepäraselt ette kõige raskemaid kohti nendest. Oistrahhi eesmärk ei olnud hämmastada kuulajaid oma tehnikaga, ta püüdis veenda kuulajaid selle muusika kunstilises väärthuses.

David Oistrahhi repertuaar oli äärmiselt lai. Eriti armastas ta mängida kontserte orkestriga. "Ma armastan mängida orkestriga, siis kuulen ma muusikat tööliselt võimsana kogu tema ilus." Tööliselt kaunist kõlasid ka mõlemad Oistrahhi

Stradivariuse viiulid. "Rohkem mängin ma 1705.a. tehtud viiulil, mis kuulus kuulsale prantsuse viiuldjale Marsic'le, teine viiul on aastast 1714 ja sellel mängis varem prantsuse virtuoos Jaques Thibaud. Ma ei lahku kunagi oma instrumentidest – nad on minu sõbrad."

Viiulist jää siiski väheseks. 1962.a. astus Oistrahh esmakordsest dirigendipulti Moskva Kon-servatooriumi suures saalis. Menu oli tohutu. Tema dirigendikunst said hiljem osa USA, Inglismaa, Saksaamaa, Prantsuse, Austria, Jaapani, Roots, Itaalia, Tõehhi ja teiste maade kuulajad. Prantsuse kriitik Clarendon kirjutas: "Vahetades oma poogna dirigendi kepi vastu, ei vahetanud David Oistrahh oma kutsumust. Mängib ta või dirigeerib – ikka teeb ta suurt kunsti." 1934.aastal algas D.Oistrahhi pedagoogikajäär.

"Iga küps muusik peab jagama oma kogemusi noortega. See on juba kohus. Pedagoogilise töö – see on omamoodi loominguline laboratooriu, mis on väga kasulik gastroleerivalle inter-preedile. Andekas noorsugu lahendab tihti intui-tiivselt seerulisi probleeme, mille kallal oled ise palju vaeva nähinud. See on väga õpetlik. Ma olen kindel, et minu interpretations on alates 1934. aastast muutunud küpsemaks just tänu minu pedagoogilisele tööle."

D.Oistrahhi klassist võrsus 17 rahvusvaheliste konkursside I preemia laureati: I. Oistrahh, V. Klimov, G. Kremer, L. Issakadze, V. Pikaizen, O. Kagan, O. Krössä jne.

See loetelu annab ettekujutuse tema pedago-ogitegevuse ulatusest ja meetodi õigsusest. Oistr-rahhile oolid võõrad igasugused väljamöeldud meetodid ja teoreetiseringime.

Meenutab R.Gvassalia: "Oistrahh mängis tihti tunnis ette. Pärast tema mängu oli meil selge üle-vade teosest. Läbiavaatamise käigus näitas ta palju, hiljem ainult raskeid kohti. Kui teos oli juba õpitud, püüdis Oistrahh aina vähem ette mängida. Niiviisi juhitis ta õpilasi õigele teele – õige fraseerimise, sõrmestuse, nüansside juurde. Iialgi ei kitsendanud ta meie fantaasiat, individuaalsust."

Oistrahhi jaoks oli erakordsest tähtis kaunis toon. Kaunild pidi kõlama kõik – sõrmejoooksud, strihhid.

"Täiuslik tehnika on suhteline mõiste, mis ei seisata kunagi eraldi interpretationsoonist. Kõlaline ettekujutus määrab need või teised liikumise vormid. Täiuslik tehnika ühe jaoks võib osutuda täiesti kõlbmatuks teise jaoks. Minu õpetaja Stoljarski võrdles pedagoogi arstiga, õpilast aga haigega. Kogu küsimus on retseptis."

II Tõaikovski nim. rahvusvahelise konkursi ajal viidi püri liikmete seas läbi küsitus inter-pretatsiooni ja pedagoogika kohta. Sellele vastasid E. Zimbalist, J. Szigeti, P. Principe ja D. Oisträhh.

Siijuures mõned Oistraggi vastused nendele:

1. Kuidas te töötate vasaku ja parema käe tehni-ka kallal?

O: "Ma püüan valida oma kavu nii, et nad sisaldavad kõiki viuldajale vajalikke tehnilisi võtteid parema ja vasaku käe osas – nii oman ma pidevat kontrolli tehnika üle. Samasugust põhi-mõtet kasutan ma ka töös öpilastega."

2. Kuidas peab kasvatama noort muusikut, et säi-likks tema individuaalsus?

O: "Kui on tegemist töeliselt ereda individuaalsusega, siis on pedagoogi kohus toimida temaga nagu hinnalise taimega – vabastada, puhastada umbrohust, ümbritseda vajaliku soojusega ja luua kõik tingimused kasvus ja küpsemiseks. Konkreetselt? Peab kasvatama kõrgeid kunstilisi kvaliteete, õigesti valima repertuaari, mis võimaldab igakülgsest aren-dada meisterlikkust ja muusikalist maitset ning pidevalt edendada artistlikkust, ette-kande eredust."

3. Missugune peaks Teie arvates olema klas-sikalise ja kaasaegse repertuaari vahekord noore muusiku kasvatamisel?

O: "Noore muusiku juhendaja ülesanne on panna õpilane huvituma erinevatest stiilidest ja suundumustest – klassikalisest, romanti-lisest ja kaasaegsest muusikast. Vahekordadega on asi keerulisein, sest see sõltub mängija või-malustest, sellest, mis on läbitud lapsepõlves

ja nooruses, tema ettevalmistuse astmest, rüt-mist ja teistest professionaalsetest elementide-st."

Missugune osatähtsus on solisti kasvatamisel ansambl- ja orkestrimängul?

O: "Osalemisse ansamblistes (kvartett, trio) on väga tähtis muusiku kujunemisel. Ka on kasu-lik orkestrimäng, aga et sellest oleks töepoo-lest kasu, on vaja, et noor muusik oleks varus-tatud stabiilse intonatsiooniga, heade strihh-i-dega, kvaliteetse toninga. Vastasel juhul, kui viiulimängu tehnilised elemendid ei ole veel küllaldaselt kindlalt omendatud, võivad nad saada kahjustatud korratu mänguga orkestris."

Lõpetuseks tahaks öelda Igor Bezrodnoi sõnadega:

"Oistragh oli kõikide suhtes väga tähelepane-lik ja õrn. Tema ümber oli alati heatahtlikkuse atmosfääär. Tal oli eriline naeratus, mis jäi meeble kogu eluks.

Mis oli aga see, mis kogu maailmas tömbas tema poole ja vaimustas kõiki?

Minu arvates oli see tema mängu erakordne loomulikkus ja harmoonilusus, mis eraldas teda kõigist teistest viuldajatest maaailmas.

Oistragh armastas inimesi. Kogu tema kunst oli erakordsest inimlik."

Aino Riikjärv

*Artiklis on kasutatud materjale raamatust :
D. F. Oistragh "Mälestused. Artiklid. Inter-vjuud. Kirjad" Moskva 1978*

MOTO PERPETUO

Iga viiulimängija seisab pidevalt silmitsi keellimängijale eriti keerulise ülesandega: kuidas saavutada täiesti erinevaid liigutusi sooritavate käte ladus koostöö. See on kõva pähkel õpingute algusest meistritasmeni välja. MOTO PERPETUO (edaspidi MP) on vorm, mille tehnilises soorituses käte koordi-natsiooni probleem tuleb esile kõige ehedamal kujul.

Eelduseks MP mängimisel on loomulikult mõlema käe elementaarse tehnika valdamine, aga siit edasi algab väga peen tunnetuslik protsess: kerge ja kiire sõrmetoö ühitamine adek-vaatse poognakäe strihhiga. Strihi valik sõltub mängutasest. Aluseks on *détaché*, millega

võib algastmes piirdudagi, mängides seda lüh-i-kese strihhiga poogna keskel. Kiiruse kasvades kujundatakse MP karakterne strihh *sautillé*, mis tehniliselt teostuselt pöhineb küll eelnimetatule, aga muusikalisest karakterist on sarnane *spic-cato*'ga (mida ei saa kasutada kiire tempo puhul). Poognakäe sõrmeste ja randme elastsuse, õige kontaktikoha ja kiiruse ning sobiva surve juures tekib tunne, et viiulikeel otsekui tõukab poogna üles ja paneb poognapuu vetruma. *Sautillé* lahtisel keelitel polekski nii raskse strihh noorele õppurile. MP aga nõuab väga peent sõrmetoö ja strihhii sünkonseerimist. Üksluise "musta töö" tegemisele lisab köitvust muusikalise karakteri vormimise võimalus: sageli on

MOTO PERPETUO

MP peakirjastatud (vihm, rahe, sääsed, mootoriid, ketramine etc.).

Kõiki neid nõudeid arvestades peaksime igi-liiki käima panema võimalikult varakult, sest seemne idanemisest valmimiseni on pikk ja pin-geline tee. Siin on suureks abiks tark repertuaari-valik ja selle kasutamine õiges järjekorras ning õpilasele sobivas temporis.

Allpool püüan kavandada ühe võimaliku repertuaarimudeli, mida võib lühendada või täienda uute leidudega.

Väikese viiuldaja esimeseks MP harjutuseks on topeltstrihhiga mängitav sobiva muusikalise sisuga lastelaul. Heaks näiteks on G. Ernestaka "Kolm kihulast", mille lõbus tekst (V. Sölepp) otse kutsub seda helipliita kuuldale tooma:

Läks matkateele Lihulast
kolm kangel kaimu kihulast
Need olid Piu ja Viu ja Vops,
nad undasid mis kandis kops.

Näide 1.



Kui vasaku käe sõrmestöö juba ühegi võimaldab, võib samal moel katsetada väikese

Kui vasaku käe sõrmetöö juba vähegi võimaldab, võib samal moel katsetada väikese lapse jaoks "virtuoospala" loomist (näit. eesti rahvaviis "Veere värten vurinaga").

S. Suzuki on oma "Viiulikoolis" kohe esime-ses palas ühe variatsioonina Mozarti teenmale kasutanud MP strihhitüpi. Peagi järgneb juba tema oma lugu "PERPETUAL MOTION", mida võiks algvariandile lisaks mängida ka topeltstrihhiga, saavutamaks suuremat kiirust. Viimane tingib aga sõrmede õigeaegset töstmist või pealejätmist juba 2. taktis (kokkuleppel "sitika" nime all).

Näide 2.



Punktiga kaheksandiknoote R. Hofmanni "SCHERZO" esimeses pooles võib "värvida" erinevate strihhidega, olenevalt tempost (*mar-telé*, aksenteeritud *détaché*, *spiccato*). Pala teine pool (*Allegro* kuueteistkümnendiknootides) pakub juba MP mänguvõimalust mugava sõr-mestuki ja ohtrate kleelevahetustega.

Näide 3.



MOTO PERPETUO

C. Reinecke "ARLEKIIN" on omamoodi maiuspala neile, kellele meeldib riskida ja nau-tida kiiruse völü. Kuueteistkümnendiknoodid on topeltstrihhina muutunud köhedusttekitavateks kolkemüknekahendiknootideks. Õnneks on motiivid ja fraaside tembutamishood vaid mõne takti pikkused (vahel ka pikemad, sel juhul ker-gendab mängu sage dane lahtiste keelte kasuta-mine). Klaver annab taktilise – poolteist hin-getömmet uueks sööstusteks. See võimaldab juba kasutada ehtsat MP strihhia (sautillé), mis hakkab töölle alles teatud kiirusest.

Näide 4.



Natan Rubinsteini "PERPETUUM MOBILE" on esinduslik ulja meloodilise liiniga ja hästi meeletejääv pala. Aktsendid, kromatism, intona-siooniliselt ootamatud hüpped vahelduvate näanssidega sepistavad ligitõmbava loo, mis sobib väikese meistri proovitööks.

Näide 5.



N. Baklanova "MELOODIA JA ETÜÜD" eeldab II positsiooni tundmist. Ülesannet ker-gendab positsioonivahetuste puudumine. Pala piisib II positsioonis soodsa sõrmestikuga (F-duur!). Lühike sissejuhatav meloodia on heaks "soojenduseks" etüüidle, mis oma olemuselt on MP. Viilipäraselt kirjutatuna võimaldab üsna kiiret tempot. Tähtis on sõrmede õigeaegne äratõstmine, et mitte viisikäigus "valele teera-jale" sattuda.

Näide 6.



Väikesi tehnikahuvilisi pojasse peaks paeluma E. Mägi "MOTOORSELT". Ohtrad noodigruppi-de kordused ja võimalus mängida vahelduvalt kahel keelel (4.sõrm asendada lahtise keelega, eriti lõputaktides) tekib õige kiiruse korral muljettekitava mootori "pobina" illusiooni. Lühikese ja efektse pala raskuseks on mäng G keelel ja vajadus kasutada mittesoositud pool-positsiooni.

Näide 7.



Alles nüüd võiks arvestada valmsolekuga mängida C.Bohmi ülipopulaarset lugu "PERPETUO MOBILE" (D-duur). Traditsiooniliselt peetakse seda esimeseks arvestatavaks MP-ks, millele eelneb vastava tehnikaga etüüdide stuudium (A.Komarovski, F.Wohlfahrt, G. Kayser, J. F. Mazas). Laulude ja viulipalade autor Carl Bohm (1844-1920)

on kirjutanud veel teisigi samalaadseid palu. Valikuvõimaluse suurendamiseks võiks kahte neist raskusastme pooltest tundt oopuse ette, kuna võimaldab mängimist veel I positsioonis. "MOTO PERPETUO" südist III nr. 6 on vasakule käele lihtsam diatooniliste käikude, korduste ja lahtiste keelte sagedase kasutamise tööttu.

Näide 8.



"TREMOLO" kolmkõlakäigud nõuavad suuremat kontsentratsiooni, et käte koostöölaabuks.

Näide 9.



Tehniliselt katsumusterohkem eelnenuist on C. Bohmi "VIHM", mille tekst haarab juba sõrmlaua ulatuse I – VI positsioonini. Siin on hulgaliiselt tükilaid vötteid (kvindi katmine, sirutusvõtted 4. sõrmele, oktavihüped, hüped keelte vaheljätmisega), mis nõuavad nuputamist sobivaima aplikatuuri leidmiseks. Aga vihmakõlpildi loomine tasub vaeva ära.

Näide 10.



MP parimate tunnustega on A.Glazunov "RAHE" (balletist "Aastaajad"), mida teenima-

tult vähe mängitakse. Pala on lühike ja väga karakteerne.

Näide 11.



Rohked kromaatiilised kägid (aplikatuuride variantsus) sillutavad teed N. Rimski-Korsakovi filigaanse sõrmetehnikaga "KIMALASE LENNU" juurde. Otsene side on ka O. Novaèeki oopusega. Mõlemal jaotub teema kahele keelele, kusjuures ühes liinis on kromaatiiline helirelief. "Rahe" vahelduv kromaatiika ja lahtise keele vahele jaotatud *sautillé* (bariolaap)* tekib töesti krabiseva looduspildi efekti.

G.Steinbruchi "MOTO PERPETUO" on samuti eelmänguks tuntud O. Novaèeki ja F. Riesi teoste. Bariolaap kahel keelel täindub samalaadsega üle kolme keele. Sõrmede sooritusti kergendavad lahtised keeled ja kordused.

Näide 12.



Eelnevalt vaadeldud repertuaar valmistab ette kohtumist MOTO PERPETUO "raudvara" hulka kuuluvate autoritega (F. Ries, O. Novaèek, N. Paganini jt.), aga samuti analoogiliste ülesanneteega virtuoospalade ja suurvormides (quasi MOTO PERPETUO).

Muusika kaudu üha kergemalt raskemale ülesandele liikudes, samas õpilase assotsiativselle mälule toetudes leevendame katsumusi õpinguaastate töisel teekonnal.

Ivi Tivik

* pr. bariolage = kirevus, kirjusus, laigulisus

DR. FLESCH'I DIAGNOSTIKA.

Ehkki "Dr. Flesch'i diagnostika" kõlab peaegu samalubavalt kui "Dr. Tulp'i anatoomia", on vihje Rembrandti kuulsale lõuendile kohane vaid niivõrd, kuivõrd lubab viimasesse kätketud pühendumud-pingsat valgust pisut alljärgnevalt püheeleele langeda.

Max Rostali sõnusti tavatses ta õpetaja Carl Flesch end sageli – ja mitte ilma uhkuseta – viulimängu doktoriks tituleerida. Ja tõepoolest,

tervest ilmast sõitsid tema juurde viuldajad, saamaks eksimatut diagnoosi ja ravi oma mängukustele.

Pole kahtlust, et diagoosioskus on olulisim kutseoskus ühtviisi arstile kui viuliõpetajale, olles nii töhusa ravi kui õpetuse primaarne tagasis. Seega peaks pedagoogilise diagnostika kursus olema piilimänguõpetajate erialalises ettevalmistuses niisama tähtsal kohal kui vastav

kursus meedikute stuudiumis. Paraku ta seda veel pole ning diagoosioskuske omadamise eest peab iga õpetaja tasuma omaenese eksimuse ja õpilaste eksirännakutega. See hind on kõrge, mistöötlust julgeksin soovitada neile, kel veel kooliraha maksma, rikastada oma "pedagoogi-kohvrile" diagnostilise aparatuuriiga aastast 1928, viulimängu doktori C. Flesch'i loomin-gulisest laboratooriist. Käesoleva kirjatöö autorile teadaolevalt on Flesch'i "Viulikunsti II jaos sisalduv diagnostiline küsimustik esimene (ja viisi tänni põhjalikem) abivahend õpilase mänguoskuse taseme ja eripära kaardistamiseks. Teisalt, hõlmates olulisima mänguoskuse tahke ligemale sajas vastust ootavas küsimuses (st lahendust ootavas probleemis) – on see küsimustik väärtsulik õppevahend noorele pedagoogile, kasvatamaks professionaalset tähelepanekulikust ja vaatlusokust, analüüs- ja üldistusvõimet ning suutlikkust näha keeruka terviku hierarhilist üleselhitust. Aga nüüd, nagu kirjutab C. Flesch, "vaadelgem neid küsimusi lähemalt".

1. Mänguasend, välislaad.

Milline on kehaasend? Kas ette- või tahapoole, vasakule või paremale kaldu? Jalgade aseatus – kõrvuti või harkis? On üks jalgadest eespool? Asetseb keharaskus mõlemal jalal või ainult ühel? Viulihoid – kas padjaga või ilma? Milline on lõuahoid? Pilli asend nii horisontaalis kui vertikaalis? Pea asend – otse, ette-langetatud? Kas asub lõug, kas keeltehoidja peal või sellest vasakul?

2. Intonatsjoon.

Kas üldmulje intonatsioonist on puhas või must? Kas viimasel juhul on mittepuhadt ainult passaažid või ka kestvad helid? (Kui nii, siis liitub ebakindlale positsioonivahetuse tehnikale lohakas või kehvavööti kulmine!) Kas on märgata soovi parandada intonatsiooni pikkadel helidel? Kui, siis kas sõrme libistamise või vibraato abil?

3. Kõlapuhkust.

Kas keel võngub-vibreerib "puhult"? Kui ei – on siis heli kratsiv või vilistav? Või jätab helitekitamine tervikuna lameda, ilmetu mulje? Tundub poognasurve olevat normaalne või on ta pigem liialt nõrk või tugev? On ta vahelduv? Kasutatakse õiget kontaktikohta? On see muutuv või muutumatu (jääk)? On kontaktikoht ehk üldiselt liig läheidal kas roobile või sõrmlauale? Kas toon on paindlik? Kas ta moduleerub või vahelduvad vaid jäigad forte ja piano nüansid? Leidub halbu harjumusi? (Nagu näiteks *crescendo*

poogna keskel, *diminuendo* otsal, harjumuslik portato kantileenis?)

4. Tooni kvaliteet.

Kas toonil on isikupärane värv? On vibraato korrektne? Või on ta liiga aeglane, kiire, lai, kit-sas? Kust lähtub vibraato – sõrmedest, randmest, küünarvarrest või kogu käest? On ta tasakaalustatud põhihooni suhtes või kaldub ta viimast kõrgendama, madaldama? Ehk näib just seetõttu intonatsioon ebamäärase, kahtlane?

5. Üldtehnika. Vasak käsi.

Milline on sõrmede asetus? Liialt lame või järsk? Pöidlal asend – liialt kõrge/madal, liialt ees/taga? On ta jäik või paindlik? Nimetissõrme asend – puudutab ta viili kaela kolmanda lüli alumise või ülemise osaga? Kas ta puudutab viili kaela ka vibreerimise ajal? Küünarnuki asend – liig sissepooke või väljapoole? Liikuvus, väledus – kas sõrmed näivad elastsed või jäigad? Sõrmelöök-surve, on see liialt tugev või jöetu? (Vaadata üle sõrmeotsad.) Kas positsiooniva-hetus on üldiselt kindel või ebakindel? On abi-nootide roll läbi tunnetatud, selge? Kui võrd kuulavad on tehnilised glissandod? Kas õpilane on omandanud helireidelite süsteemi erinevad elemendid – diatoonilised ja kromaatiilised gam-mad, kolmkõlad ja septakordid, topeltnoodid etc? Kuidas on olukord trilleri, flapolettide, kromaatiiliste glissandodega?

Parem käsi.

Milline on poognahoid? Näib see nn vana saksa, franko-belgia või vene maneeri järgiv? Kas pöidlal asend on lame või terav (st sirge või painutatud; O. S.) ? Millise sõrmega asetub ta kokahuti? Poogna asend – otse (st püst; O. S.) või kaldu keele suhtes? Milline on jõhvide pingi? Kas poognatömme on sirgjooneline või kõver? Milline on randme asend konnal ja otsal? Küünarnukk – liiga madal, liiga kõrge? Kas keelelahetus on seoses randme, käsivarre või öla liikumisega? On ta sujuv või nurgeline? Kas parema käe põhiliikumiste seos strihhidega on õigesti tunnetatud? (Vt. "Põhiharjutused", 1) Fingerstrihh? Kas parema käe põhiliikumised seostuvad üksseisega põhjendatult ja häireteta? Milline on põhistrithide väljatöötlus?

6. Rakendustehnika.

Milline on tehnilise teostuse tase, on see kindel? Kas passaažid on raskepärased? Näivad nad automaatselt mahavirustatuna? Kas tuleb ette takerdumisi, peatusi? On need tingitud tehnilist laadi põhjustest (puudulik automatisee-

ritus) või halvasti funktsioneeriva mälu tagajärg? Kas passaapid on tervikuna või detailides ebarahulavad? Kõlavad nad kuivalt, liialt pedantselt? Milliseid järeldusi saaks teha üldtundust tulenevalt harjutamismetoodika täus-tamiseks?

7. Interpretatsioon.

Kuidas on lood rütmiga? Muusikalise kujundusega üldiselt? Kas on aimata muusikalise ja ettekandelise kultuuri olemasolu? Ega aplikatuur, strihhivalik ja portamentod jää ajast-arust muljet? Näävad nad originaalseina või laenatuna? Kas portamentode kasutamine on õigustatud? On neid liialt palju või vähe, on nad kui-vad või ölised? Kuidas on lood nüansseerimisega üldise stiilitundega?

8. Isiksus.

Kas on saavutatud "isiklik pitser" rütmis, too-nis ja tehnikas? On tal annet anda enesest köik,

end lõpuni maksma panna? Või on ta seesmiselt kammisetud? On ta argüüs või "püsti-saatan"? Nääb ta passiivne või aktiivne, üksköikne või muljetetundlik? Saavutab ta haripunkte, kulmi-natsioone? Suudab ta kuulajaid möjutada, liigutada? Omab ta sugestiivset jõudu?"(2)

Südametunnistusega arstdid pidavat uusi ravimeid ja instrumentaariumit testimata alul pisut enese peal. Nii võiks ka antud juhul soovitada alustada piinariikast (ent ohutust) enesediagnoosist ning seejärel proovida testida (lohu-tuseks) oma sõprade-kolleegide mängumaneere.

Olavi Sild

Kasutatud kirjandus:

1. C.Flesch. Urstudien. Berlin, 1911
2. C.Flesch. The Art of Violin Playing., II, N.Y.1930, p.133-135

STRIHHIDEST (A. I. Jampolski artikli jätk)

Spiccato on üks karaktersemaid ja sageda-mi kasutatavamaid hüppavaid strihhi. Sellele strihhile – sõltuvalt esitatava teose stilist, tem-post, nüansidest – võib olla antud erinev karakter. Spiccato võib ühel juhul olla selge ja terav, teisel korral jälle pehmem. Viimane on seotud aeglasema tempoga ja on sagedamini kasutatav klassikalises stilis teoste puhul. Eksisteerivad erinevad võtted antud strihhili sooritamiseks. Teravama strihhili saavutamiseks võetakse tarvitusele poogna "vise" igale noodile. Seejuures poogen peaks keelele kukkuma mitte püstloodis, vaid nagu küljega – osa jõhvidega. Pehmem spiccato nagu lähtuks *détaché*'st (st sooritatakse ilma pealeviskamiseta), kusjuures poogen vaid natuke eraldub keelest.

Spiccato sooritatakse tavaliselt poogna keskel või natuke ülapool. Lähememinne poogna otsale soodustab kergema strihhili saavutamist. Spiccato mängitakse ka mõnevõrra allpool poogna keskkohast, sel juhul strihhili kõla oma iseloomult läheb mõnevõrra raskemaks. Väga kiires tempus spiccato läheb üle peenemaks strihhiks – *sautillé*'ks, mille puhul poogen vaid tühi sel määratl eraldub keelest.

Spiccato strihhili sooritamisest võtavad osa ranne ja küünarvars. Mida laiem on spiccato (iga üksiku strihhili kestvuse mõttes), seda olulisem on

mega, mida kasutatakse juba eespool mainitud lühikese *détaché* strihhili puhul. Poogen hakkab ise tahtmatult pörkuma, kui me ainult välistame käe järsket liigutusi. Tahtlik tegutsemine selles suunas, tahe panna poogen pörkuma võimalikult rohkem käe jõu rakendamise abil, viib vastupidise tulemusteni. Kõik, mis on vaja teha saavutamaks suremat kõlavust, on, muutmata randme asendit hoida poognat nii, et saaksime kasutada $\frac{3}{4}$ jõhvide laiust". (L. Auer "Minu viulikool" Viuliklassika teoste interpreteerimine. M., 1965 lk.55-56)

Spiccato puhul kiires liikumises väike sõrm ja sellele järgnev sõrm ei pea tingimata asetsema poognapuul. Aeglane *spiccato* puhul (poogna keskel ja allpool, kui me võtame kasutusele fingerstrihhi) väike sõrm ja 4.sõrm jällegi peavad asetsema poognapuul. Poognapuu peab olema pööratud kriivi poole (eriti konnaal). Laiem *spic-cato* vajab pikemat poognat ja rohkem jõhvi keelel, kitsam ja järsem ("pianos") vähemat jõhvide hulka (ja poogna pikkust).

Vahendas Niina Murdvee

ÕPPURI NURK

EMA üliõpilase Marge Lille kursusetööna valminud "Teema variatsioonidega" on möeldud strihhidi harjutamiseks algõpetuses. Iga strihhili karakterit väljendav pealkiri suunab õpilast oma "liigutuste pagasi" täiendamisel ka sobivat kõla-list väljendust otsima. Leidmisrõõm elavdab

vuutiinset harjutamist. Teema klaverisaade on kasutatav kõigi variatsioonidega.

Variatsioonide eeskujaks on Sheila M.Nelsoni værvikas ja atraktiivne õppematerjal algajatele.

Ivi Tivik

Teema variatsioonidega

Marge Lille

KAS PÖLETADA SILLAD?

Viida Raag, EMA muusikateaduse osakonna üliõpilane

Minu töö eesmärgiks on võrrelda erinevaid pilli toestamisi viise viulimängus. Kas kasutada loomulikku või mehaanilist tuge? Sellest lähtuvalt refereeerin vastavateemalisi artikleid, tutvustamaks probleemi mitmekülgsust.

Töö praktiliseks pooleks on katse läbiviimine, mille käigus võrdlen kolme tekkivat energiectelist spektrit, mis iseloomustavad pilliheli tämbrit erinevate toestamisi viiside puhul.

Loodetavasti on mu uurimus abiks pillimängijale, kui ta seisab raske valiku ees, kuidas oma viulit (ka vioolat) lõua alla sättida.

Sissejuhatus

Et hõlbustada arusaamist erisugustest viulitoestajatest, toon alljärgnevalt ära kõik võimalikud toestusliigid ja eraldan neist sobilikumad.

1. **Loomulik tugi** - viuli toestamine ühegi lisaseadeldiseta, pill asetub mängija vasaku peopesa ning lõua ja ranglulu vahele. Taoline asend on vajaduse korral kergelt ja kiirelt muudetav.

2. **Mehaaniline tugi e. õlatugi** - viuli toestamiseks kasutatav lisaseadeldis, kas padi või sild, et fikseerida pill kindlamalt lõua alla ning võimaldada kahes esimeses positsioonis vasaku käe sõltumatust viulikaelast. See asend on loomuliku toega võrreldes palju jäigem, tingides ka hoopis teistsugused tehnilised mänguvõtted.

Tegelikult oleks soovitatav sõna *sild* asendada mingi muu alternatiiviga, kuna ingliskeelsete terminoloogias tähendab *sild* (*bridge*) hoopiski roopi ja võib põhjustada tõlkijate seas asjatut segadust. Samuti tekib sõna *sild* asotsatsiooni millestki üle minemisest, mis jäab ju kõne all oleva sillaga puhul täitmata. (Et ülevaade oleks selgem, kasutan edaspidiselt siiski veel sõna *sild*.) Sild kinnitub spetsiaalsete haaraageda viuli külgseinte, takistades nende vaba võnkumist.

Viulipadi kinnitatakse pilli alumisele kaanele, summutades kogu oma pindalaga alumise kaane võnkumisi. Et vähendada padja otsest kontakti pilliga, tarvitatakse sageli viulipatja, millel on kolm kummist jalakest. Enamjaolt öeldakse viulipadja kohta lihtsalt padi, mida on supparasem kasutada. Nõnda on see ka järgnevates refereeringutes.

Ölapadi fikseeritakse mängija riite alla. Võrreldes sillaga ja padjaga on pilli võnkomadused vähem häiritud, sellepärast võib selle vördsustada loomuliku toega. Kahjuks ei kohta taolist toestamisi viisi eriti tihti.

Sõna *õlg-* on sisuliselt väär, ei toestata ju õlga

vaid tädetakse ranglulu ja lõua vahele jäävat tühimikku.

* * *

Järgnevalt refereeerin **Lajos Garam**' "Viulimängu õpetuses" peatükki "*Ölateo head ja vead*", mis valgustab erinevate toestajate kasutamist füsioloogilisest aspektist.

Mugava pillasendi leidmine on üks viulimängu põhiprobleem, mis tuleb igaühel raskete võitlustega lahendada. Suureks mänguvaevuste kergenduseks on sobiliku õlateo leidmine või selle asendamine loomuliku toega. Mugavuse korral *salub* viiul mängija keha vastu ja võimaldab mõlema käe vaba liikumist. Poogna ja viuli olemasolu saab unustada ja keskenduda üksnes muusikale.

Kuid paljud nimedad viulipedagoogid on kattegooriliselt õlateo kasutamise vastu, vaatamata selle näisile mugavusele: Jascha Heifetz, Mihail Vaiman, Sándor Végh, Tibór Varga, Endre Wolf, nende seas ka Leopold Auer, kelle arvates toe kasutamisel tekkivad tühil kaaluvad üle selle kasutegurid.

Rahvusvaheliselt tuntud interpretidest on ilma mehaanilise toeta mänginud Fritz Kreisler, Bronislaw Hubermann, Mischa Elman, Joseph Joachim, Josef Szigeti (kes oli väga pika kaelaga!) ja Eugéne Ysaye ja loomulikult Niccoló Paganini. Siinjuures peab muidugi arvestama, et eelmisel sajandil ei olnud veel silda leitud. Samas on õlapadjad ja muud taolised abimatemed olnud kasutusel nii kaua, kuni viulit üldse on mängitud. Kuid ka tänapäeval tunneme palju mängijaid, kes ei kasuta toestajate abi: Efrem Zimbalist, Nathan Milstein, Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Max Rostal, André Gertler,

¹ Lajos Garam. *Viulunsoiton opetus*. Musiikki Fazer Musik, Helsinki, 1984, lk. 29–33

Leonid Kogan, Henryk Szeryng, Arthur Grumiaux, Aaron Rosand, Isaac Stern, Heimo Haitto (ka väga pika kaelaga!). Nooremast põlvkonnast võiks esile tõsta järgmisi nimesid: Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Igor Oistrakh, Miriam Fried, Eugene Fodor, Anne-Sophie Mutter, Arve Tellefsen, Sergei Stadler. On näha, et suur osa maailma parimatest viulimängijatest ei kasuta õlatoe abi. Kusjuures selle põhjuseks ei ole vaid lühikaelalisus, nagu paljud arvavad, vaid juuri tuleks otsida palju sügavamalt. (Kuigi peab märkima, et enamik eelpoolnimeatutist on töepooltest lühikese kaelaga.)

Nathan Milstein lausub õlatoe kohta nii: "Ma ei kasuta õlatuge, arvan, et nii väikest pilli, nagu viul, puhul oleks see energia raiksamine! Piisab, kui hoida viulit ranglau ja lõua vahel." (Milstein toetab viulit suures osas vasaku käega; Heifetz seestuvi aiga hoib seda ölanuki läheades.)

Emanuel Vardi, iisraeli-ameerika aldivirtuoos, kes on plaadistanud kõik Paganini kapriisid (enda seades altviulilise), on õlatoe kasutamisest järgmist meett: "Mehaanilised õlatoed aitavad nii mõndagi inimest, aga minu arvates jäigastavad nad kogu vasaku käe, muutes mängu ebamugavaks (raskeks, tülikaks). Mõnikord vöivad nad häirida isegi intoneerimist."

David Oistrakh kasutas suurema osa oma elust väikest patja õla ja jaki vahel (töeline õlapadi!).

Helsingi Sibeliuse Akadeemia viuliliopilastest mängivad umbes pooled ilma mehaanilise toeta, mille hülgamine on igaühele neist tähenanud selget kergendust ja silmnähtavat tehnilist arengut.

Tuntud nimedest kasutavad mehaanilist õlatuge Oleg Kagan, Gidon Kremer, Vladimir Spivakov.

Eelnevad pikad lootelud on üles tähdendatud selleks, et kinnitada järgmist väidet - kui mängija anatoomia (põhiliselt ranglau ja pea kuju, mitte niivõrd kaela pikkus) vähedi võimaldab, tuleks igasugustest mehaanilistest tugedest loobuda, kuna nõnda talitades on mäng tunduvalt loomulikum. Viul tuleb paigutada nii, et ta ei segaks kummagi käe televast.

Õlatoe plussiks on teadagi pilli püsimise kindel tunne. Suurimateks negatiivseteks külgedeks on pilli, lõua ja vasaku õla liikumatus, mis soodustab vasaku käe õlavarrte jäigastumist. See argument köneleb võimsalt igasuguste proteesiide kasutamise vastu, hoolimata, et pikakade jäsemetega inimesed kardavad õlatoest loobudes skolioosi (med. lülisamba kõverdumine külje poole, vildakselgsus) teket. Samas, kui vasak

õlavars on mängimise ajal kange, mõjutab see automaatselt halvemuse suunas ka parema käe tegevust.

Tösiasjaks on muutumas see, et aina rohkem viuldajaid ei soovi loobuda õlatoe turvalisusest, mis tuleneb sellest, et juba lapselõvest peale on niiviisi harjutud mängima ning katted teisiti proovida on kujunenud liiga lühialisteks.

* * *

Lajos Garam vaatles viuli toestamise erinevaid võimalusi põhiliselt füsioloogilisest aspektist, jätkes kõrvale minu arvates vägagi olulise vaatenurga - erinevate toestajate kasutamisel tekkivad isesugused akustilised efektid. Järgnevalt refereeringi, **Vladimir Alumäe üliemotsionaalset kirjutist tema raamatust "Interpretatsioonist"**, mis täiendab just seda külge².

Viuli toestamisvaeva vähendamiseks on kasutatud igat sorti patju ja padjakesi, sidudes neid paelaga kaela või viuli külge, asetades pintsaku alla või õmmeldes särgi külge jne, mis aga toetudes viuli põjhale (öigemini ümberpõöratult) summutavad selle võnkumist.

Viimasel ajal on moodi läinud rida meisterkonstruktsioone viuli kindlamaks toestamiiseks, mis kinnitatakse spetsiaalsete haara-dega kummitihendi vahendusel viuli külgserve valemolemapoolsel külgahardega. Ilmselt pole aga taoliste konstruktsioonide juures küllaldaselt arvesse võetud molemapoolsel külgsurve kõlasummutatav mõju. Meie sellekokased katted kontserdisaali tingimusis on kinnitanud kahtlusi täiel määral. Need riistapuud toimivad tegelikult omamoodi sordiinina. Sordiinidel on aga peale nende kõlasummutava mõju omadus anda kõigis nüanssides tämrbit, mis on iseloomustav sordiinile enesele, kahjustades ühtlasi tämrliste varjundite muid võimalusi.

Järelalus - kui vähedi võimalik, tuleks visata otstustavaltnurka kogu see tehniline abikaader-värk, mis pidurdab või kahjustab pilli kõlalisi võimalusi.

Vladimir Alumäe väidab, et kirjeldatud toestajate üleandmine muuseumi eksponaatideks oleks progressile kasuks. Võimalik, et teataval õppaperiodil on need õpilase arengut kergendavaiks vahendeiks. Loobumine neist agre-gaatidest annab viuldale uue perspektiivi arenemiseks, isegi tehniliselt. Ainult pealtnäha oleks selline toestamata pillimäng nagu ausõna-peale

² Vladimir Alumäe. *Interpretatsioonist*. Eesti Raamat, Tallinn, 1966, lk. 145–147

manipuleerimine riskantne. Tegelikult on aga tegemist pilli käsitsusvõtetega, mis märksa paindlikumalt reageerivad iga hetke konkreetse vajadusele ja otstarbekusele.

Kas toodust võib ehh välja lugeda püüt asendada eelmised dogmad uutega, tingimusteta toestatud pillimäng tingimusteta toestamata pil-limänguga?

Ei. Toestamata pillimängu pole olnud ega saa olema. Kogu küsimus seisneb toestamise ühe või teise vormi kasutamises, toestamise üheksulgas-ses või mitmekesisuses (vastavalt otstarbeku-sele).

Kui vasak käsi on vaja täielikult vabastada liikumiseks sõrmlaual, võib pilli toetada õlale või tõsta õlg viuli alla toeks (vana töde). Kui meeldib tämber, mis tekib patjade kasutamisel (pehmem, sordiinsem), saab seda saavutada samuti õlasurve abil, seejuures kõigis võimalikes gradatsioonides. Aparaatide puhul on reguleerimine käigu pealt täiesti välisstatud, absoluultelt võimatu on nende kasutamise korral aga kõlalise täiuse saavutamine.

Arvestagem ka seda, et tüüpohiude puhul sunundub osa viuli põjhalt lähtuvaid võnkeid mie riietusse, kus need materjalil pehmuse tõttu needuvad. Hetkil, kui tunneme vajadust saavutada maksimaalselt kõlavat, säravat tooni, on otstarbekas muuta viuli suunda ja kaldenurku meie keha suhtes nii, et viuli mõlema kaane võngeteole oleks avatud *rohelise tänava*. Selleks võib vabastada ruumi pea pööramisega paremale.

* * *

Resonaatoritest ja helitämbrist

Viuli kõlakasti e. korput võib vaadelda kui akustilis-mehaanilist resonaatorit. Mehäänilise osa moodustavad tema põhi, kaas ja külgeinad ning seda ergastatakse keele vibratsioonidega, mis kantakse üle roobi vahendusel³.

Kõlakast ümbriseb õhuhulka, moodustades pilli akustilise resonatori. Akustilise süsteemi omadused on peamiselt määratud kõlakasti ja kõlaavade kujuga ja on mõjutavad mõningal määral mehaanilistest süsteemist, mille resonantsiomadused sõltuvad omakorda kõlakasti mehaanilistest omadustest⁴.

Poogenpillide resonantsiomadusi peetakse helikvaliteeti määrvateks teguriteks. Samal ajal sõltuvad need suurest hulgast instrumendi omadustest, mis mõjutavad üksteist väga komplitsiteritud viisi⁵.

Kõik traditsioonilised muusikainstrumendid toovad kuuldavale nn. komplekshelisid. See tähendab, et ühel ja samal ajal kõlab ühes helis terve perekond siinushelisid e. osahelisid. Spekter koosneb seega osahelidest⁶. Osahelidest, mille omavahelistest suhetest ja eriti nende muutumistest sõltub heli tämber⁷.

Viili spektri kujunemine on väga keerukas protsess. Keele võnkumine tekitab põhisageduse ja terve hulga ülemhelisid e. harmoonilisi sage-dusi, mille suurused üldreeglinna vähenevad har-moonilise järekorranumbri kasvades. Samas aga mõjutab seda võnkumist veel pilli korpus, või-mendades enam neid võnkumisi, mille sagedu-sed on korpu resonantssageduse lähedes: tekivad nn. formandid. Lisaks eelnevale muudab spektri ilmet ka ruum, kus pillimängu kuula-takas.

Püüdes arvestada eelpool kirjapandut, viisingi läbi katse.

³ Johan Sundberg, *Öpetus muusikahelidest*. Scripta Musicalia, Tallinn, 1995, lk. 131

⁴ samas, lk. 132

⁵ samas, lk. 133

⁶ samas, lk. 29

⁷ Avo-Rein Terепing, *Kuulmispsühholoogia*. Valgus, Tallinn, 1988, lk. 70

Katse

Eesmärk

Teha järeldused, mis ja millal muutub muusikalõigu energiectilises spektris, kui viulit mängitakse loomuliku ja erinevate mehaaniliste tugedestega. Saadud tulemusi kõrvutan emotio-nalsel pinnal tekkivate kõlamuljetega.

Energeetiline spekter kujutab endast teatud muusikalõigu jooksul kõlanud helide summaarset spektrit. Spektri tipud tekivad nende

sageduste kohale, mida köne all oleva muusikalõigu jooksu on palju:

a) pikki noot, pikad noodid

b) korduvad noodid

c) täisarvkordsed sagedused (ülemhelide sagedused)

Tippude erinev amplituud näitab, kuivõrd tugevalt on teatud sagedused erinevate mänguviiside puhul esindatud. Sellest saab teha järel-

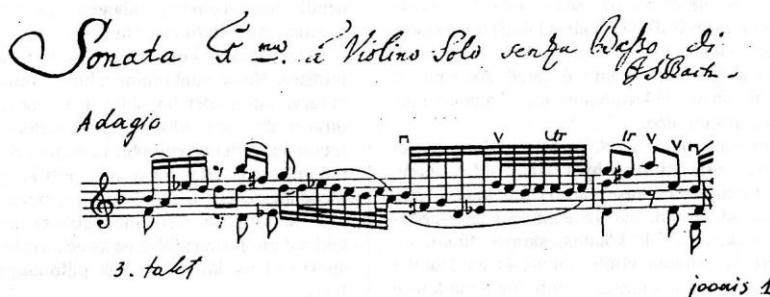
duse, milline toestusviis haakub enim pilli resonantagedustega.

Katse kirjeldus

1. Katse toimus umbes 11 m² suuruses Kaarli pst. klassiruumis. Katsest huvitatud viulimängija (taavelus kasutab viulimängus eranditult sillabi) esitas kolmel korral sama fragmenti Johann Sebastian Bachi sooloviulisonaadi nr. 1 g-moll esimesest osast, kasutades: a) loomulikku tuge, b) silda, c) kolme kummist jalaga patja.

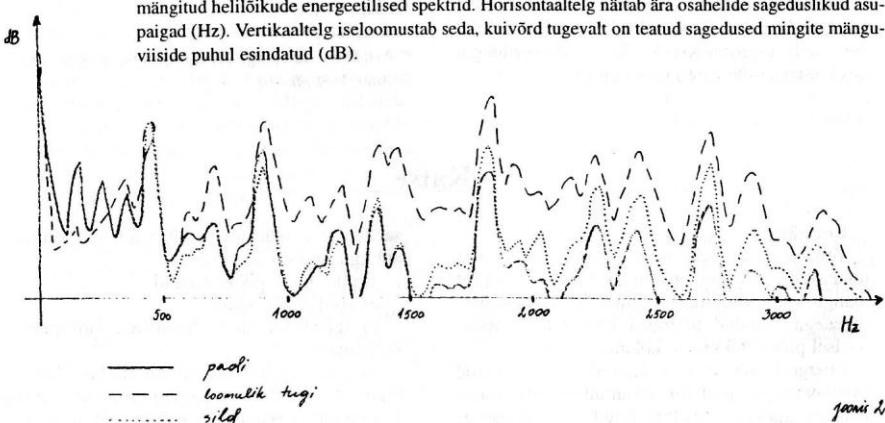
Viulijada seisus lindistamise vältel pidevalt sama koha peal.

Kuna tingimused kolme näite mängimiseks olid täpselt samasugused, siis taanduvad laialt võttes kõkvõimalikud lisarvestused, näiteks



4. Tartu akustikalaboris sisestasin saadud materjali arvutisse, mis töötles algandmed ümber energiectiliseks spektriks, iseloomustades 20 sekundi pikikeses muusikalõigus esindatud osahelide koosseisu.

Joonisel on kujutatud korraga nii loomuliku toega kui ka mehaaniliste tugegedega (silla ja padjaga) mängitud helilöökude energiectilised spektrid. Horisontaaltelg näitab ära osahelide sageduslikud asupaigad (Hz). Vertikaaltelg iseloomustab seda, kuivord tugevalt on teatud sagedused mingite mänguviisi puhul esindatud (dB).



heli needumine, peegeldumine, reverberatsioon. Ka võimalus sama teose interpreteerimise erinevatest variantidest on taandatav, sest tavapäraselt on esitajal loost välja kujunenud oma mängumodel, mida ta järekindlalt rakendab*.

2. Lindistasin muusikalõigud helilindile.

3. Valisin lindistatud muusikast välja 20 sekundilised helilõigid, mis minu arvates võisid kõige paremini abistada uuritava probleemi eesmärgini jõudmist.

^{*}John A. Sloboda, *Music Performance. The Perception of Musical Composition*. Oxford University Press, 1994, lk. 152–169

Katse tulemused

* Lähtudes oma kuuldetajust, jäi mulje, et loomuliku toega viulimäng kõlas *lahtiselt, vabalt, kõlavalt, särisevalt, sügavalt*. Nii silla kui padjaga mängides aga oleks toimunud justkui heli kinnipitsitamine (kõlapeetus), viulidajal oli tunduvalt raskem esile tuua kõlavat tooni, ta pidi suuremat tähelepanu pöörama poognakäele. Kõlaliselt kumbagi neist eelistada oli väga raske.

* Energeetiliste spektrite kõrgeimad tipud tekisid kõikides variantides samade sageduste kohale, erinedes üksteisest amplituudi subites.

* Selgemini märgatavamad amplituudi-erinevused on alates sagedusest u 500 Hz. See on ala, kus paiknevad uuritava helilõigu põhitoonide ülemhelide sagedused. Järelkult avaldavad resonaatorid (pillikorpus, -keeld, ruumiakustika) oma mõju eelkõige just ülemhelidele.

* Energeetiliste spektrite ühispilt töestab, et sageduses u 300 - 3400 Hz on loomuliku toega mängitud helilõigu spektri tippude amplituud võrdne või suurem mehaaniliste tugegedega mängitust. Sagedusvahemik 2000-5000 Hz kattub inimkõrva tundlikema kuuldealaga¹⁰, mis ühtib oluliselt saadud tulemusega. See võibki olla teaduslikuks põhjenduseks kuuldeliselt tekkinud eelistuse kohta loomuliku toega mängu kasuks. Mida suurem on osahelide amplituud inimese tundlikuimmas kuuldeelas, seda meeldivamana ta helitümbri taju¹¹.

* Jäljgedes omakorda mehaaniliste tugevede vahel tekinud sisepingeid, selgub, et enamikul juhtudest on sillaga mängitud spektri tippude amplituud suurem padjaga mängitust. Samas on aga erinevused nende vahel tunduvalt väiksemad kui loomuliku ja mehaanilise toe üldpildis tervikuna. Järeldus: kui tippude amplituud spektris pole märgatavalt erinev, siis ei suuda (minu) kõrv liigitada neid muutusi erinevate esteetiliste väärtuskriteeriumite, s.t. epiteetide *lahtisem, kõlavam, särisevam* jne alla (kategoriaalne taju¹²).

Kokkuvõte

Kas põletada sillad?

See on põletav küsimus, jäädes ikkagi iga viuli- või aldimängija enda lahendada. Kuid ta võiks arvestada sellega, et igasugused mehaanilised toestajad takistavad pilli resonantsoma-

¹⁰Allan Vurma, *Laulja pill*. Lk. 51

¹¹Vurma, Ross, Meister, *Kas lauluhääle kandvus või kvaliteet?*. TMK, 1996, 7/8, lk. 110–116

¹²Nikolaus Harnoncourt, *Ajaloolise muusika interpreteerimisest*. 1984 (Toomas Siitani tõlgitud artikkel Elav keel sõnuseletatamu jaoks. TMK 1986/4, lk. 16)

duse esilekerkimist, seega kahjustub helitümbri kvaliteet.

Kui mineviku heliloojad on oma viuliteosed kirjutanud pillile, mis ei ole jäigalt asetatud mängija õla ja vasaku käe vahele (tekitades tihti arvamuse vasaku käe tehnilisest vabadusest), siis peaksid tänapäeva interpreedid suutma mängida neid lugusid analoogsetes tingimustes. Vähemalt võiks proovida ...

Keelelistest küljest on sõna *sild* igatahes "pöletamisele kuuluv", kuna ingliskeelsete terminoloogias (bridge) tähedab see hoopiski roopi. Ent minu töös on sõna *sild* veel veel kindlas kasutuses, tuues lugejale kontrastsemalt esile erinevaid toestajaliike. Parema sõna väljamõtlemise korral korrigeerin kindlasti oma kirjutist.

Suurepäraselt sobib minu urimustöö lõpetuseks repliik Nikolaus Harnoncourt'ilt¹²: "Mänguviisi muutumise puhul ei saa alati rääkida "edasiarengust", sest nagu instrumendid kohandab seegi end jäädvult oma aja nõudmistele. Võiks arvata, et mängutehnilised nõuded muutuvad järjest keerukamaks; see on õige, kuid puudutab alati vaid mängutehnika teatud valdkonda. Teistes valdkondades muutuvad samal ajal nõuded väiksemateks (antud juhul akustika vallas). Igal ajastul on oma instrumentarium, mis tema muusikale kõige paremini vastab. Heliloojate kujutuses kõlavat oma aja pillid, nad kirjutavad otse kindlatele esitajatele."

PS! Suur tänu inimestele, kes mind selle töö juures abistasid - Tiina Panksep (kannatlik katsealune), Olavi Sild (täpsustused toestajate terminoloogias), Jaan Ross (erialaline juhendaja).

Kasutatud kirjandus

Aiello, Rita. *Can Listening to Music Be Experimentally Studied? - The Perception of Musical Composition*. Oxford University Press, 1994, lk. 273 - 282

Alumäe, Vladimir. *Interpretatsionist*. Eesti Raamat, Tallinn, 1966, lk. 145 - 147

Garam, Lajos. *Viulunsoiton opetus*. Muusikki Fazer Musiik, Helsinki, 1984, lk. 29 - 33

Harnoncourt, Nikolaus. *Ajaloolise muusika interpreteerimisest*. 1984. (Toomas Siitani tõlgitud artikkel Elav keel sõnuseletatamu jaoks. TMK 1986/4, lk. 16)

Plomp, Reiner. *Aspects of Tone Sensation*. Academic Press, 1976

Roederer, Juan G.. *Introduction to the Physics*

¹²Nikolaus Harnoncourt, *Ajaloolise muusika interpreteerimisest*. 1984 (Toomas Siitani tõlgitud artikkel Elav keel sõnuseletatamu jaoks. TMK 1986/4, lk. 16)

and *Psychophysics of Music*. Vol. 16, Springer Verlag, Heidelberg Science Library, 1975

Sundberg, Johan. *Õpetus muusikahelidest*. Scripta Musicalia, Tallinn, 1995

Tereping, Avo-Rein. *Kuulmispsühholoogia*. Valgus, Tallinn, 1988

Vurma, Allan. *Laulja pill*. Scripta Musicalia, Tallinn, 1996, lk.51, 58

Vurma, Ross, Meister, *Kas lauluhääle kandvus või kvaliteet?*. TMK, 1996, 7/8, lk. 110 - 116

TEISTEST ESTA AJAKIRJADEST

ESTA SWEDEN BÜLLETÄÄN NR.3/97

SÖDER JANSSON "Pelimanitraditsioonid"
Õpetusprosessi sarnasus ja erinevused võrreldes Suzuki meetodiga.

Samalt autorilt ka "Koostöö, vastastikune mõistmine, samasunaline tegevus". Pikem filosoofiline artikkel huvitavate mõtetega (koostöö asutuse, inimeste, pedagoogi ja õpilase vahel; omamine iseenesest on passiivne jne).

GUNNAR HÖGMARK "Mõtteid viuli algõpetuse kohta" (P.Stoljarski), meenutusi enda õpetajatest ja õpingutest Viinis (E. Moravec) ja Saksamaal (A. W. Torweih). Suzuki meetodi ja teiste meetodite ühendamisest. Grupiõpetus muudes süsteemides (Devèik, Stoljarski, Auer).

ESTA SWEDEN BÜLLETÄÄN NR:4/97

KJELL-AKE HAMREN (Rootsi ESTA president) "Kas keelpilliõpetuse positsioon on ohustatud?" Finantseerimise vähinemisest, muusikaadete mahu vähinemisest raadios ja TV-s. Spordi võrdlus muusikaga.

Samalt autorilt ülevaade keelpilliõpetajate päevadest Göteborgis, kus olid külalisteks Sheila Nelson, Gerard Howard ja Catherine Elliot Inglismaalt. Nendel päevadel tutvustasid oma õppematerjale ka kuus rootsi viulikoolide autorit.

Vahendas Peeter Paemurru

ESTA BRITISH BRANCH "NEWS AND VIEWS" 22 No3 Winter 1997

ANNE INGLIS "Chili puudutus kammermix'is" küsitleb Chilingirian kvarteti esiviulda-jat Levon Chilingiriani, Royal College of Music

professorit. Vesteldakse õpetamisest tänasel Inglismaal, kammermuusika osast õppekavades, õpilaste suhtumisest õpetatavaesse.

CHRISTOFER BUNTING "Vältimatud Popper". David Popperi tööde analüüs: "40 Studies of the High School" op. 73 ja "10 Preparatory Studies" op. 76.

ELISABETH ANDREWS "Ettevaatust, muusika võib tõsisele kahjustada teie tervist". Autor analüüsib, kui oluline on tunda anatoomia algeid, vältimaks püllimängust tekkivaid haigusi.

VIVIENNE YOUNG (psühholoog) arutleb artiklis "Heads First You Win" probleemide üle, mis kimbutavad viuliõpetajaid.

AMERICAN STRING TEACHER Fall 1997 Vol 47 No4

LOIS ja JOHN PALENID "Juhi printsibid". Kuidas valmistada last viiuliõpetuse esimestest tundidest "muusika juhtimiseks" (ansamblis esiviuldjana, orkestri kontsertmeistrina, selgeks koostöös pianistiga etc). Artikli autorid rõhutavad, et see on õppimist ja õpetamist vajav ning õpetatav oskus. Antud on ka reeglistik, kuidas valmistuda kontsertmeistri tööks kodus, kuidas käituda proovis, kontserdil.

ALICIA KOPFSTEIN - PENK "Meeldejätmine keelpilliimängijate jaoks": Analüüsib viit mälulikki, mida keelpilliimängija samaaegselt kasutab: füüsiline-kinesteetilist, lihasmälu, mentaali-kinesteetilist, visuaastet, auditivset ja struktuurset mälu.

Vahendas Niina Murdvee

ÕNNITLEME

ÕNNITLEME!

30.novembril 1997 sai 75 aastaseks Harald Aasa ja 3.aprillil 1998 saab 80 aastaseks Marta Toona. Mõlemad on aastakümneid olnud lugu-

peetud viulipedagoogid, kellele võlgneb õpetamine eest tänu terve plejaad tänase Eestimaa kulturielus tuntud muusikuid.

KAOTUSED

30.septembril 1997 saabus Tallinna teade prof. IGOR BEZRODNOI surmast.

Igor Bezrodnõi õppis Moskva Muusikakeskkoolis ja Moskva Konservatoriumis. Viulit A. Jampolski ja aastaid hiljem dirigeerimist B. Haikini ja L. Ginsburgi juures. Ta võitis peapreemiaid 1947. aastal Praha, 1949. aastal J. Kubeliki ja 1950. aastal Bachi konkursil. Viulajadana mängis ta enam kui 60 erineval maal nii solistina kui trio kooris koos M. Homizeri ja D. Baðkiroviga. Dirigendina töötas ta 1976-81 Moskva Akadeemilise Kammer-orkestriga, 1986-90 oli ta Turu Filharmonia orkestri peadirigent.

Pedagoogitarkusi jagas I. Bezrodnõi mitmel pool. 1955. aastast Moskva Konservatoriumi professorina, 1980-90 ka katedrijuhatajana. Alates 1990. aastast oli ta Sibelius-Akadeemia professor ja alates 1995. aastast ka Eesti Muusikaakadeemia külalispõfessor. Lisaks viis ta läbi viulimängu mestrikursusi Saksamaal, USA's, Soomes, Inglismaal, Jaapanis, Iisraelis, Prantsusmaal jpm. Samuti osales ta rahvusvaheliste konkurside pürii töös (Tõaikovski, Sibelius, Bach, Wieniawski, Spohr).

Kollegid teadsid I.Bezrodnõid kui ausat ja tõsist muusikut ning avatud hingega inimest.

Igor Bezrodnõi põrm on maetud Tallinna Metsakalmistule.

Selle aastanumbri esimesel nädalal jätsid Eestimaa muusikud hüvasti ULRIKA KRISTIAN'iga.

Kuigi Ulrika Kristianile oli eluaastaid antud kõigest 38, jõudis ta oma viulimänguga saada tuttavaks paljudele muusikutele meie maal. Õppinud oli ta Tallinna Muusikakeskkoolis Harry Rikandi juures, Tallinna Konservatoriumis Endel Lippuse juures ja Moskva Konservatoriumi assistentuur-stabuurus Zarius Dihmurzajeva juures. Ta oli vabariikliku konkursi laureaat, mitu aastat ERSO kontsertmeister, mänginud ka Tallinna Kammerorkestris ja ansamblis Camerata Tallinn ning erinevates baroki-koosseisudes ja orkestrites. Ansamblis M.Lohuaruga valmis tal iga aasta vähemalt üks soolokava. Meeldejäävad olid ta esinemised sümfooniorkestriga solisti rollis.U.Kristianist jäi mitmeid lindistusi Eesti Raadioisse. Alates 1989. aastast jagas ta oma teadmisi noortega, olles Tallinna Konservatoriumi (nüud EMA) õppejõud, hiljem dotsent.

Ulrika Kristian on maetud Tallinna Metsakalmistule.

Summaries

THINKING OF VLADIMIR ALUMÄE

In April last year V. Alumäe would have become 80 years old. He was an outstanding Estonian violinist, pedagogue and public figure, whose activities exceeded far away the boundaries of Estonia. Alumäe was an extraordinarily educated man and not only in the field of music. Being well informed about the valuable research works of the violin pedagogues in the last decades as well as the present achievements in the field of pedagogical sciences and neuropsychy-

chology, he wanted to apply them in the improvement of violin playing level. His experience and thoughts coming from the broad concert activities and pedagogical work have been imprinted in V. Alumäe's book "About Interpretation" 1966 and "Contemplations About the Theory and Practice of Violin Playing" 1981 (published after VA's death in 1979). By now a CD has also been produced.

V. Alumäe's musical career began with the studies by professor J. Paulsen in Estonia and the participation in Ysaye Competition in Brussels

1937 among the Estonian "team". At that time the stilistical eclectics of the interpretation became the "stumbling block" (after V. Alumäe's own recollections). But this self-introduction there threw open the possibilities of the Estonians for future studies by J. Thibaud and C. Flesch (V. Alumäe studied by the latter). Later V. Alumäe improved his training by professor L. Raaben in Leningrad.

Being an artist and a pedagogue V. Alumäe paid the enormous attention to the research work of different redactions and the questions of style, presumably because of the experience acquired in his youth (especially unforgettable was his work with Bach's Solos). Alumäe regarded the individuality and the brightness of creative thinking the most important characteristic feature of the artist. By his students he estimated their creativeness and expressiveness and he supported the slightest flash of the idea in the mind of a young person trying to maintain his individuality. Technique had to be the means of artistic expression.

V. Alumäe was the first performer of numerous compositions (among them Bartok's Solo Sonata in the then Soviet Union) as well as the reviver of the forgotten old.

Mare Teearu

DAVID OISTRAKH 90

The present year celebrates the 90th anniversary of David Oistrakh's birth, one of the most distinguished violinist of the 20th century. His name has been tightly connected with Estonia because of his love for Pärnu, where D. Oistrakh used to rest in summer and where Oistrakh's festivals have been organized up to the present day.

David Oistrakh was born on September 30, 1908 in Odessa. At the age of 5 he began to learn by Pjotr Stoljarski. When he was 15, he performed with the orchestra for the first time, at the age of 18 he graduated from the Odessa Conservatoire and when he was 26 years old, he was already the teacher in Moscow Conservatoire.

D. Oistrakh has won prizes in numerous competitions: in 1935 – the 1st prize in All-Union and 2nd prize in Wieniawski Competition; in 1937 – the 1st prize in Ysaye Competition in Brussels. D. Oistrakh was completely devoted to the art of music. He utterly mastered his instrument, maintaining the perfection of playing even

in his mature age. His aim was not to amaze the audience with his technique, he tried to convince the public in artistic value of this music.

The repertory of D. Oistrakh was extremely wide. Both his Stradivarius violins sounded truly beautifully.

It was in 1962 when D. Oistrakh first raised the baton in the big hall of Moscow Conservatoire. Since then a broad audience in the whole world has been glad to feel his mastership in the field of music.

In 1934 D. Oistrakh started his pedagogical work. Seventeen international prize-winners have come from his class of violin. D. Oistrakh presented his thoughts about interpretation and pedagogy in the answers to the questions of the members of the jury during the 2nd Tchaikovsky Competition.

I Bezrodnyi:" What was that attracted and inspired people all over the world? In my opinion it was his extraordinary naturalness and harmony that differentiated him from all other violinists of the world".

Aino Riikjärv

MOTO PERPETUO

Every violinist steadily confronts the especially complicated problem for the string players: how to achieve the smooth cooperation of both hands making totally different motions. MOTO PERPETUO is a form in technical performing of which the problem of coordination of hands crops up in the most genuine way.

The presumption for playing Moto Perpetuo is the mastery of elementary technique of both hands, and here begins a very subtle cognitive process: reconciliation of light and fast finger work with right hand stroke. The choice of a stroke depends on the level of playing. The basis is *detache* in the middle of the bow, *sautille*, when the speed is growing, that is technically based on the abovementioned, but as for musical character very similar to *spiccato* which can not be used by fast tempo. The elastics of right hand fingers and wrist, correct contact and speed as well as suitable pressure make you feel like the string itself pushes the bow and makes it resilient. *Sautille* in open strings is not so difficult at all for the young learner, but Moto Perpetuo requests very fine synchronousness of finger work and a stroke. Tedium monotonous work will be made more fascinating by the pos-

sibility of forming musical character: very often Moto Perpetuo has been titled (Rain, Hail, Gnats, Motors, Spinning etc.) Considering all these requests we should start the "perpetuum mobile" possibly soon.

One possible repertory model has been sketched below which can be abbreviated or supplemented with new discoveries.

Ivi Tivik

DR. FLESCH'S DIAGNOSTICS

Olavi Sild reports on diagnostic inquiry of Carl Flesch's "Violin Art" part II, the first help the learners could use in projecting their playing skills and peculiarity.

ABOUT STROKES

Niina Murdvee continues reporting on A. Jampolsky's work. *Spiccato* is under observation.

LEARNER'S CORNER

Theme with Variations

The course paper of Marge Lill, a student of Estonian Academy of Music, "Theme with Variations", is meant for the practice of strokes in the elementary study. The title, expressing the character of every stroke, leads the pupil in the process of improving his "baggage of motions" as well as looking for a suitable acoustical expression. The pattern for the variations is Sheila M. Nelson's colourful and attractive study material for the beginners.

"SHALL WE BURN THE BRIDGES?"

The aim of the work is to compare the different ways of resting the instrument in violin playing. Whether to use a natural or a mechanical rest? The corresponding articles have been reported on including the complexity of this problem.

The practical part of the work is an experiment, in which the three energetic spectra have been compared, characterizing the timbre of violin sound in the case of different ways of rests.

The introductory part of the work includes the classification of all possible variants of resting the violin. In addition the review of L. Garam's article "Merits and Demerits of a Shoulder Rest", which expresses the physiological aspect of the choice of the rests. Garam claims that the merit of the rest is a firm fixed feeling, that still do not compensate negative moments in the technique of playing. If the anatomy of a player (mainly clavicle and form of the head, not exactly the length of the neck) allows, one should not use any of mechanical rests because in this case the violin playing is much more natural.

V. Alumäe supplements Garam's point of view with acoustic observations. He notes that the shoulder rest uses to muffle the sound. It is like a damper, the timbre nuances of which are not very promising.

The experiment, carried through by the author tries to give the scientific meaning to the above-mentioned, with the aim of what is changing in the energetic spectrum of the piece of music and when it happens, in the cases violin is played with a natural rest or using different mechanical rests. The results are compared with the sound impressions coming from the emotional level.

Experiment: the violin player (in his ordinary life uses the shoulder rest only) performed one and the same musical fragment three times using

a) natural rest b) shoulder rest c) three rubber-feet pads. The conditions for playing these three examples were exactly similar, so all the possible additional considerations like absorption, reflection of the sound, reverberation, have receded. The possibility to interpret different variants of the same composition was reducible as well because the performer usually has got his own fully formed model of playing that he uses consistently when playing a certain piece of music. The recorded fragments of music were put into computer which processed the primary data into energetic spectrum, characterizing the partsounds of the musical fragment. One could get the impression that violin playing with natural rest sounded somewhat more openly, freely, sonorously, sizzling and deeper. But when playing with the shoulder rest or pad, the tone sounded like it had been squeezed. For the violinist it is more difficult to produce the sonorous tone and more attention has to be paid to the right hand. As the sound was concerned, it was very difficult to prefer one variant to another.

When connecting three different energetic spectra to one system of axles, it became clear that the highest tops of energetic spectra have

appeared on the same frequencies in all the variants, being different from one another in amplitudes. (A human being percepts sound timbre being the finest the bigger the part of part-sounds amplitude in his most sensitive hearing area is.) The amplitude of spectrum tops of a musical fragment played with a natural rest is equal or bigger than it is played with mechanical rests. When comparing the different mechanical rests it comes out that the amplitude of spectrum tops played with a shoulder rest is bigger than it is played with a pad. At the same time the differences between them are considerably smaller than in the case of natural and mechanical rest as a whole.

Viida Raag

CONGRATULATIONS!
Jubilee congratulations to the honoured violin pedagogues Marta Toona (80th birthday) and Harald Aasa (75th birthday)

MISFORTUNES
Estonian musicians commemorate professor Igor Bezrodnyi and
Ulrika Kristian

OTHER ESTA MAGAZINES
A survey from Swedish ESTA magazines given by Peeter Paemurru
A survey from the last editions of English ESTA and ASTA magazines given by Niina Murdvee.



ESTA BRITISH BRANCH

SUMMER SCHOOL 1998

16 - 21 August

The Purcell School, Aldenham Road, Bushey, Herts.

Baroque	JAAP SCHRÖDER JENNY WARD-CLARKE	Violin/ Viola 'Cello
Basics	SIMON FISCHER ANNA SHUTTLEWORTH	Violin/ Viola 'Cello
Better Health	ELIZABETH ANDREWS	'Healthy Practice for Musicians'
Accompanist	KENNETH MOBBS	

Lectures, Seminars and Workshops

- Baroque Dance Madeleine Inglehearn • Dalcroze Sian Davies
- Kodaly David Vinden • Alexander Technique Vivien Mackie
- Double Bass for Cellists Cathy Elliott

Enquiries from:
Olive Goodborn - Administrator
247 Hay Green Lane
Bournville,
Birmingham B30 1SH