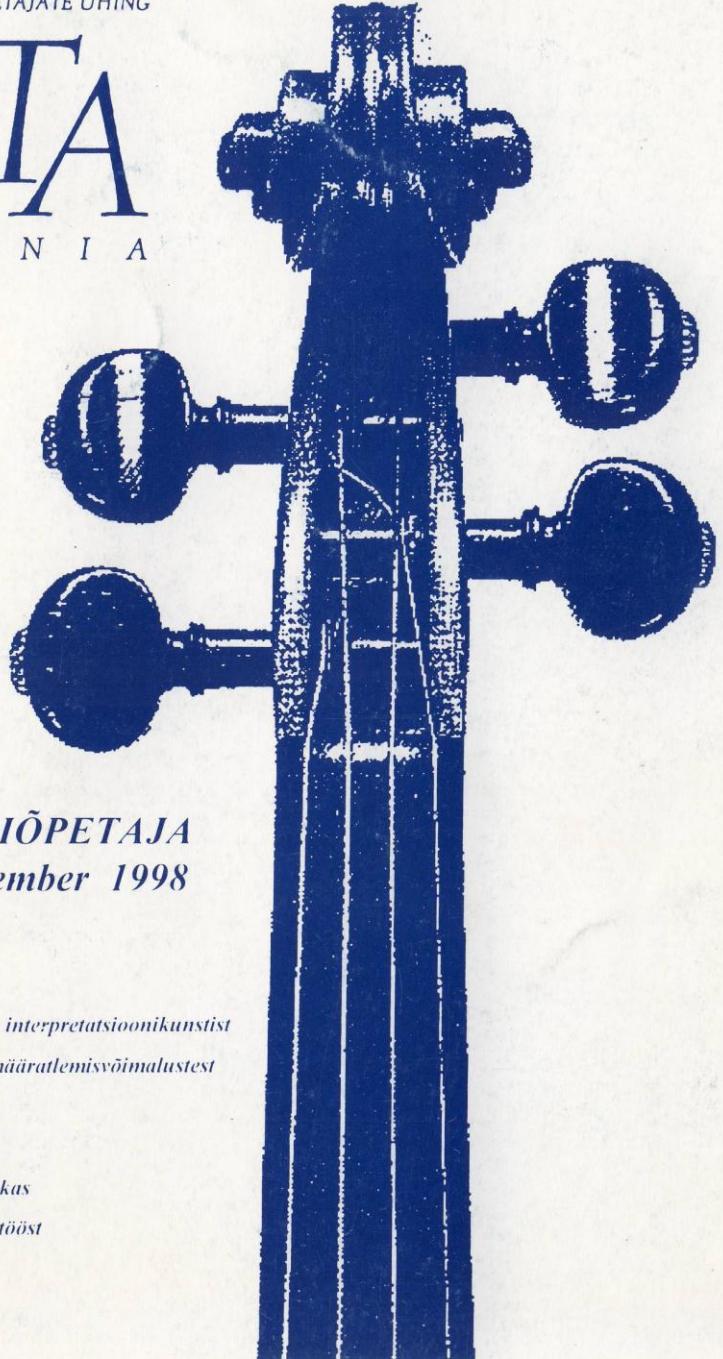


EESTI KEELPILLIÖPETAJATE ÜHING

ESTA
E S T O N I A



KEELPILLIÖPETAJA
Nr. 12 November 1998

- Eelteade
- Mõtteid kaasaegsest interpretatsioonikunstist
- Õpetamisprotsessi määratlemisvõimalustest
- Strihibitest
- Muljeid kongressist
- Keelpillilaager Värskas
- Reet Metsa magistrítööst

EESTI KEELPILLIÖPETAJATE ÜHING

ESTA
E S T O N I A

Eesti Keelpilliöpetajate Ühing
Estonian String Teachers Association

Kaarli 3
Tallinn
Estonia

Fax (372) 631 4642

All editorial queries to

Niina Murdvee
Vilde 61-6 Tallinn
Tel. (372) 654 4232
Fax (372) 631 4642

Keelpilliöpetaja November 1998

Eelteade	2
Mõtteid kaasaegsest interpretatsioonikunstist	2
Õpetamisprotsessi määratlemisvõimalustest	8
Strihibitest	9
Muljeid kongressist	12
Keelpillilaager Värskas	14
Reet Metsa magistrítööst	15

EELTEADE

6.-9.aprillini 1999 toimub Inglismaal Portsmouthis järjekordne Euroopa Keelpliõpetajate Ühingu (ESTA) rahvusvaheline konverents. Arvukate loengute kõrval toimub ka palju kontserte nimekate interpretide osavõtul. Konverentsi lõpetab Rahvusvaheline Noorte Interpretide Orkester.

Sõita soovijail võtta täiendava infot siooni saamiseks ühendus Niina Murdveega või Melanie Easley'ga konverentsi sekretariaadist (aadress märgitud reklamvoldikus).

MÖTTEID KAASAEGSEST INTERPRETATSIOONIKUNSTIST

1997. aastal anti välja Moskva Konservatooriumi trükisena kogumik, kus ilmus ka prof.. IGOR BEZRODNÖI kirjutis aastast 1996 "Mötteid kaasaegsest interpretatsioonikunstist" prof. Grigorjevi vahendusel. Käesolevas ajakirjas avadame prof. Bezrodnöi perekonna nõusolekul artikli eesti keeles.

Meie sajand on täis intensiivseid protsesse kultuuris, järskे stiilivahetusi, muutusi žanrilistes eelistustes, kontserdielu korraldustes. Viimasel ajal võime näha ilmset "joudude vahekorra" muutust muusikakunstis, mis on seotud nii muusikaelu uue struktuuriga – eelkõige estraadi meebleahutuslike muusikažänrite laia levikuga kui ka elektronitehnika sissetulemisega muusika üleskirjutamisesse ja levitamisse. See on nähtus, mis olulisel määral jätab oma uue pitseri suhtele helilooja – interpret – kuulaja ja paneb mõnevõrra laiemalt tölgitsema esitaja interpretatsioonilist rolli muusikateose elus. üleüldse muusikakultuuris.

Kõik need muutused kutsuvad esile teatud reaktsiooni interpretide seas, nad ei saa jäätta puudutamata interpretide huve, kogu nende kunsti olemust. Ühed interpredid intuitiivsemalt, teised teadlikumalt, on pidan-

nud tõstatama küsimuse: mida vastandada tänasele situatsioonile, kuidas võidelda ellujäämise eest huvi languse ajal kontsertelu vormide vastu laval koduelektronika laialdase arengu tingimustes, kui laserplaadid ja digitaallindistused annavad täiusliku kõlapildi ning videoülesvõtted saavad luua efekti kontserdil viibimisest.

Osa interpreete – ausam pool kunsti ees – tunnetades muutusi laval, püüab seista uutes tingimustes oma ideaalide eest, soovimata arvestada publiku tuntavalt muutunud maitset ja eelistusi. Teine pool kohandub, rohkem või vähem, kunsti ärialise protsessiga. Kuid tervikuna on esituslik suund kompleksis – mäng laval, kava ülesehitus, stiilitentsid jne uues situatsioonis – oluliselt muutunud.

Teine tegur, mis samuti mõjutab kontsertelu tendentse, on konkursid. Rahvusvahelised konkursid muutuvad teinekord interpretidele ainukeseks "trampliiniks" kontserdilavadele päädiseks. Selle ohu eest on paljud muusikud hoiatanud ka varem, olles konkursside ülempõimu vastu, nende hulgas on olnud ka nende ridade kirjutaja. Kuid meie hoiatustele ei ole reageeritud.

Situatsioon konkurssidega on kujundanud ühelt poolt kindlad esituslikud kate-

MÖTTEID KAASAEGSEST INTERPRETATSIOONIKUNSTIST

goriad – spetsiifilise, kui lubate nii öelda, "konkursliku mängustiili". Teisalt on kujundanud uue publiku oma spetsiifiliste nõudmiste ja ootustega. Vaieldamatult on see situatsioon mõjunud võib olla mitte määrvalt, kuid siiski oluliselt just üldisele interpretatsioonilisele olukorrale. Ei ole ju võimalik teha kaua taolist jaotust: ühel pool kõik, mis on seotud konkurssidega ja nendel saavutatuga ning teisel pool kontserdipraktika. Tänapäeval on ažiotaaz konkursantide ümber tunginud sügavale kontserdiellu, imbusund sellesse. Mingid aktsendid on kokku saanud. Kontserdilavadele on jõudnud teatud välised tegurid, mis pole alati seotud sügava loomingukunstiga, aga tegutsevad seal aktiivselt.

On loomulik, et situatsioon konkurssidega on hakanud järjest enam ja enam kujundama noorte interpretide, kasvavate muusikute teadvust; nende teadvust, kes püüdlevad lavale, omades selleks õigust. Ausalt öeldes, ma isegi kahtlustan, et kasvav muusikute põlvkond võib praegu jõuda külalitki ohtliku mõtteni: kuidas mängida, et olla edukas konkursil, millistele esituslikele külgedele tuleb osutada esmasti tähelepanu, et olla meelepärane žürii liikmetele ja vastata publiku ees võistlemise spetsiifilistele nõuetele.

Minu arvates sisaldavad konkurssid liiga palju negatiivseid külgi, millel ei ole midagi ühist tegeliku esitusega kontserdilaval. Paljud, nende hulgas ka mõned žüriide liikmed – lugudeetud muusikud – on asunud utilitaarsetele positsioonidele mängule antava hinnangu kunstiliste kriteeriumide suhtes. Kuid peamine oht, mis siin kahtlemata valitseb, mis ähvardab tõelist esituskunsti keskpäramisega, see on taotlus mängida võimalikult riskivabalt interpretatsioonilises mõttes. Konkurssidega toodi lavale uus kindel interpreditüüp, kes oli saanud "aritmeetiliselt keskmise" esimese, teise preemia. Vana häda andis uued mürgised siirded,

öönestades selletagi klassikalise muusika kontsertide häabuvat prestiži.

Mida siis võiks sellele vastandada? Ma ei kutsu üles konkursside keelamisele. Oma algsetelt omadustelt on nad head asjad. Kuid peamine ülesanne oleks leida mõistlikult tasakaalustatud variant konkursside ühildamiseks kontserdieluga, leida teisi viise ja võimalusi, kuidas tuua andekaid noori interpreete välja kontserdilavadele ja kuidas muuta paremuse poole mängu hindamise kriteeriume.

Kui analüüsida noorte interpretide mängu, näiteks viuldajate oma, mis on mulle lähedasem, siis võib konstateerida, et kahjuks, on nad hakanud palju vähem pöörama tähelepanu mängu põhilistele eetilisesteelitele külgedele. Üldjoontes: halvenenud on kõlakultuur, nii viiuli enda tooni, kui ka kõlavärvide poolest, paljuski on kadunud hoolikas, pieteeditundeline (*bereznoje*) suhtumine fraseerimisse, väljenduslikku intonatsioonilisusesse, isegi lihtsalt puhtasse mängu, tempolistesse kontrastsustesse, mänguharmoniasse tervikuna. See tähendab, et mängu väärtselised küljed osutusid märksa madalamateks, rääkimata juba püüdlustest teostada ainulaadset, sügavat interpretatsioonilist plaani kontseptsiooni.

Seletada kõike seda ainult konkurssidega, suhtumise muutumisega kontserdilavadel, laserplaatidega oleks naiivne. Põhjused on, mõistagi, paljukihilisemad ja keerulised. Siin seoksin ma antud probleemi tänapäeval ebaharilikult populaarseks saanud kammerorkestreite probleemiga. Neid on tekinud juurde väga palju, kuigi ma ei tö stataks siin küsimust, kuivõrd on see mõistlik ja vajalik. Võib arvata, et tõmme nende poole on praegu külalitki seaduspärane. See põhineb mitte niivõrd taolise ansamblti žanril iseenesest – vähendatud koosseis, intiimne kõla, teatud teatraalsus – vaid põhiliselt just omanäolisel

muusikalisel materjalil. Need ansamblid mängivad muusikat, põhiliselt baroki ajastust, selle mõõduka liikumisega, tähelepanuga inimese suhtes. Minu arusaamises haakuvad siin kaks probleemi. Esimene neist on seotud muutunud eetilis-estetilistel nõudmistega solistide-ansamblistide mängu suhtes, mis haarab nüansseerimist, fraseerimist, kogu esituse vaimsust. Teine probleemoleks, kuidas kasutada ära kuulaja vajadust kammermusitseerimise, peene, elegantse ansamblimängu järele.

On ju tänapäeval märgatavalt suurenud üldine müratase. Rongis, lennukis, staadionil, restoranis möörigab raadio, surub end peale pop-estraadimuusika. Nagu vastukaaluks hakkab tööle enesealalhoiustinkt. Ja siin kujutab kammerorkester, oma intiimse, ilusa kõlavusega, võimalikult hästi kokkukõlava esitusega endast nagu helide harmoonia päästvat saarekest müra mür-gises, hinge löhestavas ooceanis. See vajadus tingib ka pakkumise.

Aga solistil-interpreedil sünnib hoopis teine, instinktiivne, aeg-ajalt ka teadlik vajadus olla nähtav selles müras, olla eristav. Kuid selle jaoks peab tegema midagi erilist, originaalset, isegi kui see ei ole andekas. Ja lähebki käiku püüdlus suurema agressiivsuse poole, publikule suunatud mängu "läbilövuse" peale. Kasutatakse "nippe", liialdatud emotsionaalseid momente kuni teadlike võteteni erootiliste sfääride mõjutamiseks jne. Taoline "füsiologism", eemaldumine körgetest eetilistest ülesan-netest haakub siin ka püüdlusega mängida "mitte nii nagu teised", äratades välist huvi stiiliga, repertuaariga, teiste kunstide juur-delülülitamisega, esituse oletatava autentse stiili otsimisega. See tendents väljendub selles, et mängitakse järjest silmatorkavamalt, eredamalt, valjemini. Interpret ületab tihti hea maitse piiri, ta mäng piirneb ohtlikult lähedalt robustsusega, kaotatakse tähelepanu alt olulised tegurid püüdlustes

kõlavuse ideaali poole. Viul – mitte ilma mõningate nimekate interpretide abita – nagu ka tsello on olulisel määral kaotamas oma algset spetsiifikat laulva instrumendina, mis on võrdne kauni inimhäälaga (teine-kord isegi veel kaunim); odadust, mis tegi viuli "Kuningannaks instrumentide seas". Minu arvates ei johtu taoline protsess viiulimängu arengust, temasse koondunud traditsioonidest. Järelkult tuleb sellega võidelda, kuidagimoodi reguleerida seda protsessi.

Ma mäletan siiani, millist elevust kutsus esile pressikonverents Tšaikovskist Moskva Konservatoriumis, mis toimus 1990.aastal. Viimasel ajal on olnud järjest raskem mängida Tšaikovski teoseid, üldse romantilist muusikat, mis nõuab esitajalt maksimaalset harmooniat ja loomulikkust – on ju siin teistsugune lähenemine täielikult kasutu. Just siin tähendab püüdlus "mängida paremini" mängida mitte kövemini ja eredamalt, vaid veel harmoonilisemalt, veel loomulikumalt kui teised, mängida veel rikkalikumalt tämbreib kasutades, peenemalt fraseerimise mõttes, kõlaliselt paindlikumalt. Siin seisab erilisel kohal *rubato* küsimus – on vaja leida sellele muusikale spetsiifiline *rubato*-mõõt, fraasi eriliselt orgaaniline hingamine, muusikalise aja voolu tunnetamine – kunst, mille on minetanud paljuski kaasaegsed interpreedid.

Tšaikovski, "vene romantiku" muusika omab erilist helilist atmosfääri, ilma milleta muutub ta paljuski vaesemaks. Tšaikovski suurepärased viiuliteosed (eelkõige ta viiulikontsert), on tänapäeval äärmiselt "ära leierdatud", "stambi järgi mängitud". Minu isiklik tundmus on, et selline nähtus nagu Tšaikovski muusika peaks olema erilise kaitse all nagu ökoloogilis-kultuuriline atmosfääri. Ta võiks olla, kui soovite, kantud omamoodi "Punasesse raamatusse", et keegi ei saaks mõtlema tult häirida või hävitada ta ilu. Just nimelt Tšaikovski muusika peabki

jääma selleks spetsiifiliseks "päästvaks saarekeseks" räpasevõitu pealiskaudses mürastunud maailmas, kõrgeima vaimse kultuuri saarekeseks, millel veel vaevu püsib kaasaegne inimene.

Olen veendumud, et olukord meie sajandil nõuab heliloojatelt ja interpretidel hoopis teistsugust lähenemist kunstile kui varem. Ma ei seisna mitte elu peegeldamise eest kunstis, vaid kunsti vastandamise eest kaasaegse maailma tendentsidega. Muusika peab olema vastu seatud hingelise kõrbe pealetungile. Kahjuks on meil nii vähe seda, mida saab peegeldada tänapäeva realsusest. Minu jaoks on see praktiliselt lootusetu. On ju interpreedi (nagu ka helilooja) peamiseks ülesandeks ehitada teadvusesse eelkõige "igavesi kategooriaid" – ilu, humaansust, harmooniat, mis on alati helilise mateeria aluseks.

Ainus, mis meile jääb, on lootus tulevasele harmooniale, saabuvale ilule. Kui "töötada" selle platvormil, siis on interpret kindlustatud vööts-väljamõeldiste, robustsuse, esitusliku "keemia" ja teiste faktorite vastu, mis asuvad väljaspool kunsti. Ja Tšaikovski muusika, nagu mulle tundub, on siin kui kõige tundlikum maitse ja kunstiliste taotluste määramise "lakmuspaper". Viuludaja saab aja jooksul järjest rohkem ja rohkem reserve selle muusika taasloomiseks, järjest rohkem lisandub väljendusvahendeid. Viuli väljendusvõimaluste skaala ei ole veel ammendatud. Teine asi – kust kandist laien-dada tema võimalusi, millises suunas otsida edasi, kuidas ühildada erinevaid võtteid.

Omal ajal meeldis mulle väga üks koht Grigori Kogani retsensioonist suurepärase pianisti Annie Fisheri kontserdile, kus ta mängis Chopini ja Schumann'i teoseid. G.Kogani mõte oli järgmine: peab olema tänulik pianistile tema meisterlikkuse eest, aga vaid ühe mõondusega: õunapuu kas-vavad õunad ja ei ole vaja nõuda, et seal kasvaksid ka apelsinid ja sidrunid. A.Fisher

mängib hästi Schumannit ja selle eest talle suur tänu.

Meil arvatakse millegipäras, et interpret peab kõike mängima hästi, laia repertuaari omamist peetakse viituldaaja vooruseks. Kuid, minu arvates, kõikide stiilide vördse valdamise nõude esitamine muusikule on vaid lavda juba oma alges, sest siis lakkab ta olemast isiksus koos kõigi oma eripärade ja eelistustega. Pole juhus, et Paganini ei mänginud teiste heliloojate teoseid, rääkides, et need ei vasta tema mängustiilile, aga D.Oistrakh ei pidanud enda jaoks võimalikuks mängida soolo Bachi. Muidugi, on olemas ka erandeid, kuid selline "kõikvõimeline" esitaja, kes kunstiliselt vördse sügavusega mängib teoseid kõikidest stiilides, võib sundida kord paarisaja aasta jooksul.

Siiski, ma ei poolda sugugi interpreedi ühekülgset kasvatamiset. Tänane solist peab omamaa intellektuaalseid ja tehnilisi võimalusi mängida kõiki stiile. Kuid kaasaegse pedagoogi ülesanne ongi jälgida oma õpilase loomingulist arenemist, õigeaegselt märgata ta ande "kuldset iva", näha, millises muusika valdkonnas see iva annab parimaid vörseid ja eredamaid vilju, st kujundada õpilase kunstilist individuaalsust, kombata seda stiilipõldu, milles õpilane on võimeline ütlema oma erilise sõna, aga mitte minna hästi sissetallatud rada, olgugi head.

Meie ise aga teeme tihti tõsise vea ja kätume just vastupidiselt, milleks meile annavad tõuke needsamad konkursid. Kui me valmistame õpilast ette läbikuulamiseks, siis mõistame suurepäraselt, et ta ei jõua, näiteks, teise vooru, kui ei mängi ühtlaselt hästi tervet, nii stiilidelt kui ülesannetelt erinevat programmi esimeses voorus – Bachi, Paganinit, klassikat jne. Samasugune ülesanne seisab ees teises voorus. Aga kol-mandas peab "laitmatult" ära mängima ko-hustusliku kontserdi. Tahes-tahtmata me segame oma teadvuses ära need ülesanded,

mis on seotud õpilase ettevalmistamisega konkursiks, kus on teinekord väga jäigad, ühenimelised nõudmised (nagu näiteks Paganini nim.konkursil), ja ülesanded, mis on seotud muusiku kui loomingulise isiksuse, kui kunstilise nähtuse kasvatamisega. Seda tuleb ju teha hoopis erinevaid teid pidi, töötada igal erineval juhul erimoodi, mis pole sugugi lihtne.

Meie tulevase interpretatsioonikunsti nimel tuleb meil, pedagoogidel-muusikutel, nagu mulle näib, teadlikult minna riskile: võitnud kaks konkurssi, tuleks rahuneda, mitte pürgida järgmistele, mitte lugeda ko-hustuslikuks võtta iga hinna eest osa köökidest konkurssidest jägemööda, olene-mata sellest, kas meil on vajalikku kaadrit või ei. Tuleks oodata mõned aastad, jälgida tähelepanelikult muusikaelu tendentse, hin-nata situatsiooni, koguda uut eetelist ja es-teetelist energiat. Kuid meil ei jätku selleks mehisust, meil pole aega, me kiirustame, aga teada, kuhu kiirustamine kunstis viib – seda näeme selle järgi, mis toimub täna kontserdi-lavadel. Me peaksime peatuma. Muusikaline esituskunst – see on keeruline asi, õpilase kunstilis-loominguline areng – see on püha asi, mis ei kannata kiirustamist. Minu õpetaja A.Jampolski oskas mitte kiirustada ja väga tihti “lasi mööda” konkursse, rääkides, et tal ei ole just sellele konkursile vastavaid viuldajaid.

On veel üks meie ajal laialt Levinud fenomen – see on imelaste lavaletulek. Kui nähtus pole see kaugeltki uus, juba Serov astus üles nende ekspluateerimise vastu. Me teame, et vaid vähesed neist said edaspidi tundud muusikuteks, paljud aga, peale “sahvätust”, kadusid järeljult. Mulle tundub, et “imelastemaania” on sündinud kindlatel asjaoludel, milles peaks nimetama vähemalt kolme. Esiteks, nende pedagoogide odav karjerism, kes sel teel tahavad välja paista, erineda teistest. Teiseks, esitusliku taseme, kunstiliste kriteeriumide, kriitika üldine

langus. Kolmandaks, publiku maitse odav-nemine, sportlik ažiotaaž, mis on tekitatud konkursside poolt ja millest on suures osas läbi imbinud lavalaud, teatraalsus, mis on seotud estraadiga.

Töepooltest, lavale astub viuldaja lühikestes põlvpükstes ja mängib “nagu suur” – publik tormab saali, võtab seda vaimus-tunult vastu nagu etendust, muusikud karju-vad, et siin on “uus Mozart”. Kuid mina ei usu imelastesse. See on kunstlik produkt. Lapsed, kes on nagu Mozart või nagu meie Kisim, keda ma kõrgelt hindan – need on välja kujunenud muusikud lapsepõlvest. Ei ole vaja lapsele “juurde kleepida” imet. Ta kujunes artistiks varem, mitte ei saanud selleks oskusliku õpetamise tulemusena. Tal on lihtsalt väljapaistev talent, mida, nagu kunagi ütles G.Bizet, “isegi parim peda-goog ei suuda ära rikkuda”.

Imelaps, muusikaline ime – need ei ole õiged mõisted kasutada tõelise kunsti puhul, see on madalaprotsendiline maitse, püüd sensatsiooni poole. Meil toimub muusikalise keskkonna mürgistumine, “imelapseline ra-dioaktiivsus” mängib siin oma kurja rolli. Siis on moonutatud kõik – nii publik kui esitaja ja pedagoogiline protsess. Moonutatud on muusika, mis muutub siin artistliku karjääri tegemise vahendiks.

Mulle võidakse vastu vaidla, et Läänes toimuvad samad protsessid, et meie esituskunst seisab paljus maailma esituskunsti eesotsas jne. Kuid mulle tuleb pähe kiuslik mõte, mis puudutab lääne viulimängu kul-tuuri suhet meie omaga. Millestki me oleme kujundanud nõukogude viulimängu taseme hinnangu, meie suhtumise kontserteriva-tesse viuldajatesse rahvusvaheliste kon-kursside võitude taustal, kuid kuivõrd need võidud räägivad nõukogude viulikooli “üleolekust”?

Üks näidetest. Leonid Kogani, viimase nõukogude viuldajate liidri jaoks, ei olnud võit rahvusvahelisel konkursil spetsiifiline,

ta oli juba enne seda välja kujunenud, kont-serteeriv artist. Pigem oli see ta eelnevate saavutuste näitamine konkursil, nende kinni-tamine. Mulle tundub, et tema näide on önnelik erand. Teised jälle tegid konkurssidega karjääri. Saavutades esimese preemia, said nad õiguse lavalisele kontsertelule, neid hakati nimetama “parimateks maailmas”. Nendel alustel ongi meil kujunenud arusaam nõukogude viulikooli “esimeseks olemi-sest” maailmas.

Kuid parimad viuldajad Läänes konkurssidele ei söida. “Nõukogude viuludjad on parimad!” – see loosung on vale. I.Perlmann, A.-S.Mutter, rääkimata juba sellistest gigantidest nagu J.Heifetz, Z.Fran-cescatti, Y.Menuhin, M.Rabin, J.du Pres ei ole kunagi mänginud konkurssidel, võistel-nud meie muusikutega. Me oleme end pet-nud, teinud valesid järeldusi situatsioonist konkurssidega, lootes liialt meie muusikute edule nendel.

Kahjuks tuleb konstateerida, et praegune olukord kontserdilavadel, just esituslikust küljest, järelkult ka pedagoogikas, ei ole kõige paremas seisus, kuna paljud negatiivsed tendentsid on andnud vörseid. Nende hulgas : esituse spekulatiivne karakter, rajatud hetkelistele saavutustele, mis kaugeltki alati ei mahu kunstiliste taotluste riviisse; interpretatsiooni standardiseerumine, eemal-dumine isikupärastest esituslikest kont-septsoonidest ja trakteeringutest; mängu ilu ja mängu harmoonilisuse kadu, heli, intona-tiooni, fraseerimise, kõlavärvide halve-nemine. See-eest võime märgata peksvate

momentide kasvu mängus, rämedust, valesti mõistetavat mastapsust. Need on mürigid võrsed, mis mõjuvad täna.

Sajandi lõpp on piirdeline periood, mis nõub järelduste tegemist. Me astume talle lähemale, omamata täisväärtslikke liidreid viulimängu esituskunsti vallas. Kontserdi-lavadel valitseb asjalik tegevus, aga mitte muusikalised eesmärgid. Paljud püüavad praegu esitada Paganini 24 Kapriisi kont-serdil, just nagu saades hakkama raskustega, mis valitsevad selles tsüklis. Kuid kas raskuste ületamine on kunsti eesmärk, eriti kui see tuleb kõlalise kvaliteedi arvelt? Kunstiline, kontseptsioniline pool, imp-rovisatsioniline pool, hingamine muusikas kaovad, aga teinekord neile isegi ei möeldada...

Kui vähe on praegu laval muusikuid, kes ausalt täidavad oma kunstilist missiooni, mis annab uue ilme viulile kui laulvale, rääkivale hinginstrumendile. Kui vähe on kontserdidel töelist muusika hingamist, inspi-ratsiooni, fantaasiat, kui kitsilt annavad interpreedid oma panuse uute stililiste tendentside arengusse, instrumendi uute väljendusvahendite avastamisesse. Kuid ei tohi unustada, et enamik viulimuusika šedöövreid on loodud heliloojate poolt just mängustiili mõju tulemusena, väljapaistvate meistrite individuaalsuse mõjul, nende instru-mendi uutest võimalustest nägemuse mõjul. Möödunu õppetunnid – see on üles-anne tuleviiks. Tahaks loota, et tulevik toob meile soovitud nihkeid vajalikus suunas.

ÖPETAMISOKUSTE MÄÄRATLEMISVÕIMALUSTEST

Muusika esitus – interpretatsioon võib töenäoliselt olla (või mitte olla) kunst samavörd kui selle loominegi. Ka pilimängu, st interpretatsiooni õpetamine võib olla kui mitte kunst, siis loominguline tegevus vahest küll. Ent kahtlemata peab olema üks soliidne ja õpitav ja õpetatav käsitöö, nii nagu professionaalne pilimängki seda valdavas osas.

Interpreedi ametioskused on nö “avalik asi” – on ta ju nendega häbenemastult (või häbenedes) publiku ees. Pedagoogiline käsitöö seestu on “lavaeesriidetagine” ning üksjagu alkeemia mainega. Kolleegi pedagoogilisse värkstuppa piilumine on traditsiooniliselt professionaalse taktitunde vastu kainud. Sestap ongi meil tänaseni üsna umbmäärase ettekujutus sellest, millised riistad seal on ja kuidas neid kutsutakse. Alljärgnevalt üritaksimegi urida võimalusi ses osas midagi ette võtta.

Pillimänguõpetaja ametioskusi on võimalik vaadelda lähedalt, kaugemalt ning hoopiski kõrvalt. Neile positsioonidele vastavad kolm määratlustasandit – elementaarne, kompleksne ja süsteemne. Lähim, e l e m e n t a a r n e v a a t e n u r k võimaldab näha üheaegselt vaid üksikuid, fragmenteerseid tegevuselemente ning kirjeldada neile vastavaid oskusigi eraldiseisvaina, autonoomseina. Need on näiteks oskused õpetada positsioonivahetus, polüfooniat, vibraatot, harjutamist, spiccatot, lehest lugemist, töötama tooniga, loomuliku mänguasendiga, fraasi ning vormiga, poognavahetustega jne. Tegemist on realselt eksisteerivate ning vajalike oskustega, ent taolise kaootilise kogumina ei peegelda nad kuigivõrd mõtestatud tervikuna ei tegevuse esmärki ega tegevust ennast.

Järgneval, komplekssel määratlustasandil struktureeruvad ülalloetletud oskused vastavuses õpetuse soovitava tulemuse – see on õpilase mänguoskuse, erialase suutlikuse ülesehitusega. Oletame, et viimases eristuvad 3 sfääri:

1. vilumuslik e. üldtehniline
2. oskuslik e. rakendustehniline
3. artistlik e. muusikalise-väljenduslik

Sellest lähtuvalt liigituvad - organiseeruvad ka pedagoogilised oskused kolme kategooriasse. Need oleksid:

1. Oskused õpetamaks mängima, st kujundamaks õpilase mängutehnilist – vilumuslikku baasi. Nimetagm neid siinkohal *pedagoogilis-tehnilisteks oskusteks*.
2. Oskused õpetamaks mõtlema, kuidas mängida, st rakendama oma erialaseid teadmisi ja intellekti töös nii muusika kui iseendaga. Olgu need esialgselt nimetatud *pedagoogilis - intellektuaalsesteks oskusteks*.
3. Oskused õpetamaks mõistma, miks ja milles mängida, st arendamaks õpilase tunnetuslik-väljenduslikku potentsiaali ning isikupära. Seega *pedagoogilis-artistlike oskused*.

Kolmas, s ü s t e e m n e määratlus-
tasand võimaldab vaadelda õpetust kui protsessi, kus elementaarosakesi koondavaiks on selle funktsionaalsed staadiumid.

Õppeprotsessi lähtekohaks igal ajahetkel on õpilase võimete, oskuste, teadmiste ja vilumuste taseme ning eripära kompleksne hinnang, määratlus, diagnoos. *Hinnangu-ehk diagoosioskus* eeldab pedagoogilt suutlikkust tajuda erilises üldist ja üldises olulist, detaile tervikus, täanast eilse ja homse raamistikus.

Olles fikseerinud status quo, tuleb kavandada õpetuse suund ja tempo nii lähi- mas kui pikimas perspektiivis, eristada taktikalised ning strategilised eesmärgid, valida vahendid nende saavutamiseks. Õpetuse *kavandamis- ja organiseerimisoskus* on teine süsteemsel tasandil määratluvaist pedagoogilistest oskustest, oskus, mis tagab õppeprotsessi otstarbega sihipärasuse. Kavandatu elluviimiseks tuleb osata praktiiliselt kasutada kogu ajalooliselt väljakujunenud pedagoogilist arsenali – repertuaari, meetodeid ja mooduseid. Taoline *meetodivaldamisoskus* on ehk kvantitatiivselt mahukaim sel tasandil eristuvaist – pedagoogiliste meetodite hulk täineb ju iga päevaga.

Teadmiste, oskuste, kogemuste vahendamine õpetajailt õpilasele ei saa toimuda muul moel kui suhelles. Pedagoogiline kommunikatsioon (nagu tavasuhtluski) võib varieeruda nii mooduseilt kui tasandeilt, nii intensiivsuselt kui tonaalsuselt, võib olla nii ühe- kui kahesuunaline. Õpetaja võib küsida, käskida, selgitada, võib nii sisistada kui karjuda. Ta võib ette näidata, ette mängida, kaasa mängida, laulda, dirigeerida. Õigupoolest tuleb tal teha seda kõike. Pedagoogiline *suhtlemisoskus* – see on oskus kaasata õpilane aktiivsesse kommunikatsiooni, valides oskuslikult selleks hetkel sobivaima vormi ja viisi.

Ent parimagi õpetuse tulu on väike, kui õpetatava huvi selle vastu jääb leigeks. Pil-

limäng on keerukas tegevus ning tõus Par-nassile pikk ja väsitav. Isegi väga andekate usk ja tahe vajavad tuge, rääkimata vähem andekaist. Erilise riskita võib väita, et just oskus õpilasi motiveerida, kasvatada neis usku oma võimetesse ja huvi, on läbi aegade eristanud väga edukaid pedagooge lihtsalt headest. Paraku on *motiveerimisoskus* ka kõige raskemalt kirjeldatav ja õpetatav oskus.

Jääb lisada, et viimatikirjeldatud 5 pedagoogilist põhioskust ei rakendu õppeprotsessis üksteisele järgnevalt, suktessiivselt, vaid valdavalt katkematult, simultaanselt ning üksteist mõjutades, st süsteemselt.

Ning lõpetuseks olulisimast.

Pillimäng ja selle õpetamine on põhilises ühilduvad tegevused. Mõlema eesmärgiks on – esimesel juhul vahenditult, teisel vahendatult – muusika esitus, interpretatsioon. Interpret taasloob teose, õpetaja “taasloob” interpreedi. Nii üks kui teine lähtuvad sealjuures oma muusikalisest idealist, professionaalsest kriteeriumist ja võimalustest. Võib öelda, et õpetamistalent on esitustalendi tulevis ning viimane on seega esimese mõõt. See tähendab, et õpetaja olulisim professionalne kapital on nii või teisisi ta enese mänguoskus ja muusikalise-artistlik kapat-siteet.

Olavi Sild

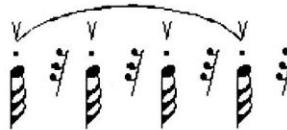
STRIHHIDEST

LENDAV STACCATO on üks elegant- sematest strihhidest ja seda mängitakse ainult üles poognaga, valdavalt poigna ülemises osas ja sealt liikudes mõnevõrra poigna keskele. Erinevalt tavalisest *staccato*'st , milles poogen kogu strihh'i väitel tihealt lamab keelel ,eraldub lendavas *stac-*

cato's poogen peale igat nooti keelelt, möistagi, minimaalsele kaugusele.

Ettevalmistava tööna tuleb lendavat *staccato*'t harjutada aeglases liikumises järgnevalt: poogen asetada tihealt keelele (ilmavisketa) väikese terava aktsendiga (heli atakiga), iga kord seda tõstes ja uesti

keelele asetades. Harjutust tuleb mängida poogna ülemisel poolel (otsalt keskpaigani).

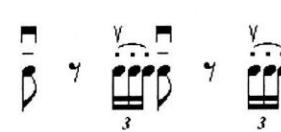


Sõrmed poogna trostil ei tohi olla pinges isegi aktsendi hetkel, poogna lühike liikumine teostatakse randme ja fingerstrihhi abil. See harjutus soodustab iga heli täpse ja terava kõlavuse saavutamist. Edaspidi, len-dava staccato puhul kiires tempos juba puudub vajadus alustada igat nootit aktsendist. Piisab ühest lähetavast aktsendist iga noodigrupi alguses (mis on seotud ühele poognale).

a)



b)



c) üles, 4 nooti poognale
d) üles, 6 nooti poognale

Esimene noot – kaheksandik – võetakse ilmaga poogna surveta alla liikumisel, väikese diminuendo'ga poogna otsa poole. Peale seda leiab aset poogna väike seisak, kuid poogna töstmist keele kohale, eriti kiires tempos, ei soovitata. Järgnevalt esimene noot üles poognal võetakse aktsendiga, mis oli juba ette valmistatud eelneva liigutusega. Järgnevad 2., 3. jt noodid võetakse juba ilma

aktsendita, n.ö inertsiga esimeselt noodilt, fingerstrihhi abil.

Kiires tempos esitatakse seda strihhi ilma igasuguse surveta, kergelt ja elegantselt. Näited: Paganini 24.kapriis, variatsioonid "Campanella"; Mozarti "Menuett"; Wieniawski Polonees A-duur – keskmise episood, fantaasia "Faust" – valss; Ernst finaal fantaasiast "Othello"; Saint-Saens "Introduktsioon ja Rondo capriccioso" – introduktsiooni lõpp; Glasunov Kontsert; Beethoven "Kreutzeri sonaat".

PÖRKUVAD STRIHHID: SALTATO, TREMOLO, ARPEGGIO, RICOCHET

Pörkuvad strihhid esitatakse poogna keskel, küllalt väikesel poognalõigul, nii üles kui alla liikumisel.

Nende strihhide esitus on seotud parema käe täieliku vabastamisega ja poogna kerge hoiuga. Töötada pörkuva strihhiga võib järgneval viisil:

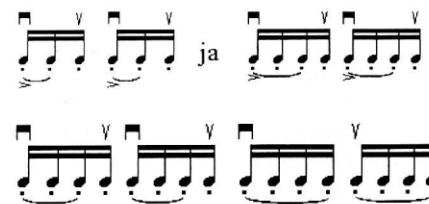


Selles harjutuses esimene lühike noot (alla poognaga) võetakse randme kerge viskeliigutusega (ülevalt), teine aga fingerstrihhiga. Poogen kukub keelele ja kergelt, mitte kuigi kõrgelt ja pörkub tagasi; seejuures poogna trost peab olema sirge, otse, st poognat peab juhtima ilmaga trosti olulise pöördeta sõrmlaua poole. Küünarnuki asend on püsiv, tema tagasivimine ei ole soovitatav. Peale eelpool näidatud harjutust soovitame järgmist:



Selles harjutuses võetakse esimesed kaks nooti randme viskeliigutusega väga väikesel

poogna lõigul, kusjuures teine noot tuleb kui "inertsist" esimesest. Järgnevad kaks nootit (üles poognaga) võetakse samuti viskeliigutusega, nüüd juba fingerstrihhi abil. Pörkuvate strihhide esitamisest võtavad osa peamiselt ranne ja sõrmmed (osaliselt küünarvars). Tingimata peab jälgima, et ei rakenda taks õlavarre liikumist.



Strihhi õpitakse analoogiliselt eelmisega. Viimasel juhul võetakse kolm nooti kerge viskeliigutusega väikesel poognalõigul, neljas (üles poognaga) kerge sõrmede võtega.

STRIHH SALTATO esitatakse nii alla kui ka üles poognaga.



Poogna liikumine alla teostatakse viskeliigutusega. Kõige olulisem selle strihhi mängimisel seisneb selles, et peale kerget viskeliigutust (alla poognaga) täpselt ja õigeaegselt muuta poogna liikumise suunda fingerstrihhi abil. Kui põhiline (esimene) liikumine toimub üles poognaga (samuti viskeliigutuse abil), siis sellisel juhul poogna liikumise suuna vahetamine toimub juba randmeliigutuse abil. On hädavajalik, et pörkuvad noodid mängitakse väikesel poognalõigul (nii üles kui alla) poogna keskel ja sellest mõnevõrra ülevalpool ning lähemal

roobile. Tuleb taotleda vasaku käe sõrmede liikumise täpset kokkulangemist poogna liikumisega. Eriti ohtlik on poogna libisemine sõrmlauale, kuna sellisel juhul strihh kaotab oma täpsuse ja muutub "lödiks".

STRIHH TREMOLO (ei tohi ära vahetada tremologa, mida mängitakse vasaku käega (võte analoogiline trilleriga), aga samuti ka orkestri tremologa, mis kujutab endast väga peent ja väga kiiret détache'd poogna ülemises osas või poogna keskel).

Tremolo'd esitatakse väga kiires tempos poogna keskel. Viskeliigutust sooritatakse ainult päris alguses, kõik ülejäänud noodid mängitakse nagu legato's (poogen peaegu ei töuse keelelt), ainult poogna liikumine alla on saadetud kergest randme tõukest.



Strihi mängitakse minimaalsel poogna lõigul, trosti asend on peaegu sirge keele kohal, jõhvid on tervikuna pööratud keelele; nimetissõrm ja keskmise sõrm lamavad poognapuul täiesti vabalt. Kolmada sõrme osavõtt on peaegu välisstatud, samas kui väike sõrm tuleb tõsta trostilt üles. Põhimõndiks on tõukesarnane randme liigutus poogna liikumisel alla.

PÖRKUV STRIHH ARPEGGIO (kolmel ja neljal keelel)

Näited: Paganini Kapriis nr 1; Mendelssohn Viulikontsert e-moll (kadents); Schubert "Mesilane".

Seda strihhi ei saa esitada ainult randme liikumise abil. Strihi teostamisest võtavad osa ranne, küünarnvars ja küünarnukk. Poognat tuleb hoida käes kergelt, poogna kerge vise keelele sooritatakse randme abil.

Küünarnukk koos terve käega kord tõuseb (keeltele D ja G), kord laskub (keeltele A ja E). Strihi õppimist tuleb alustada *legato*'st: juhtida poigna liikumist umbes keskel roobi ja sõrmlaua vahel või siis seal mõnevõrra roobi pool, mängida tingimata lühikes poignaga, selgelt eraldades esimest nooti ja kergelt aktseenteerides korduvat (nii üles kui ka alla poignaga). Selle tulemusena hakkab poogen iseeneslikult põrkuma keeltelt. Aeglasemas temps mängides on eriti oluline hoida rangelt kontrolli all selle strihi esitamise ühtlust ja rütmilisust. Sel juhul strihi esitatakse täpselt poigna keskel ja ta kõlab pisut valjemalt. Kiiremas temps mängitakse strihi jällegi mõnevõrra poigna otsa pool ja ta kõlab nõrgemalt.

STRIHH RICOCHET

Kui visata poogen vabalt risti keelele (umbes poigna keskel) kõigi jõhvide lindiga *ilm* järgneva liikumiseta mööda keelt, võib täheldada, et poogen jääb mõneks ajaks keelele põrkama. Seda poigna loomulikku omadust tuleb kasutada strihi *ricochet* esitamisel, mis on sobilik kiirete passaažide puuhul, kus on palju noote ühele pognale.

Valdavalt mängitakse *ricochet*'d alla poognaga, kuid ka üles poognaga, kui mängitakse vähem noote pognale.

(Näited: Wieniawski Fantaasia "Faust", Ernst "Ungari meloodiad")

Ricochet'd mängitakse täiesti vaba käega suhteliselt lühikesel poognalõigul poigna viske ja sellele järgneva käsivarre liikumisega.

Väga tähtis on saavutada selle strihi efektiivset algust (st viset ennast), milles tegelikult sõltub kõikide järgnevate nootide selge kõlavus. Näites Wieniawski "Faustist" laskuv kromaatiiline heliredel esitatakse ühe sõrmega, mis ei suru keelt kinni, vaid libiseb mööda seda, parem käsi samal ajal juhib poigna liikumist keelel. Heliredeli lõpus, juba esimeses positsioonis mängides, tuleb tingimata jälgida vasaku käe sõrmede ja poigna liikumise sünkrooni.

Näites Ernsti "Ungari meloodiatest" on selle strihi sooritamise välimatuks tingimuseks väga täpne vasaku käe sõrmede liikumiste sünkrooni viimine poigna peente põrkumistega, aga samuti keelevahetustega.

Järgneb...

MULJEID KONGRESSIST

17.septembrini toimus Triestes (Itaalia) ESTA XXVI kongress. Kongressi teemaks oli "Kuidas värtustada keelpillimängu varasest lapseeast alates?" Pealkiri vihjab teatud taskustele, mis kaasnevad keelpillimänguga varases lapseeas. Teatavasti nõuab see väikest inimeselt erilist keskendumisvõimet, et oime tulla nii keeruliste asjadega nagu pillioid, poognahoid, helikõrguste leidmine ninstrumendil, tooni tekitamine, intonatsioon, töodilugemine ja palju muud sellist, mille

koordineerimine on veel eriline anne. Ja et ei kaoks kogu selle virvarri sisse rööm ja soov teha muusikat.

Seekordne kongressi kava sisaldas põhiliselt ettekandeid ja kontsertere.

Ettekanded võib tinglikult jaotada nelja gruppiks:

1. Ettekanded, mis olid seotud antud teemaga. Huvitavad nendest: Hollandi esindaja Peter de Leeuwi loeng teemal "Õpetamine varases lapseeas", valge-

venelase Igor Vedenini "Kuidas õhutada lapsi armastama muusikat esimesest viiulituddest alates" ja itaallanna Licia Anna Ellero "Körva (kuulmise) arendamine Edgar Willemesi meetodi abil, mis aitab sisse juhatada ka viiuliõpinguid".

2. Ettekanded, mis puudutasid keel-pilliõpetuse ja keelpillimängu ajaloolisi protsesse: Adolfo Giuliani (Itaalia) "Mõtted keelpilliõpetuse evolutsionist XVIII-XX saj, Pariisi Konservatoriumi mudel 1806.a."; Antonio Pellegrini (Šveits) "Beethoven, Kreutzer ja Prantsuse revolutsioon"; Giuseppe Placentano (Itaalia) "Kuidas määratleda Locatelli virtuoossust? Romani dokumentide järgi; Jochen Brusch (Saksamaa) "Fritz Kreisleri maailm".
3. Eraldi gruppi moodustasid kaks ettekannet, mis puudutasid professionaalset probleeme juba haritud pillimängija jaoks. Terje Moe Hansen (Norra) "Uus lähenemine viiulimängu virtuoossele küljele" ettekande põhiidee oli – kuidas valitseda sõrmlauda ja kuidas kindlustada poognatehnikat. Välja olid töötatud süsteemid, mis aitavad seda eesmärki saavutada ja peab ütlema, et ei ole midagi uut siin päikese all. Kolleegid T.Peäs ja N.Murdvee ütlesid nagu ühest suust, et seda kõike on nad kuulnud 20 aastat tagasi prof. V.Alumäe tundides. Minule tundus, et need harjutuste süsteemid, mida pakuti, sobivad paremini XX saj. muusika esituse jaoks. Ja eeldab see muusika muidugi erakordselt head körva. Ühesõnaga – kõik algab peast. Kui seal on selge, mida on vaja, ja ettekujutus on hea, laabub ka ülejäänu. Peab veel märkimä, et Terje Moe Hansen hoiab viiulit paremas ja poognat vasakus käes!

Gerhard Mantel (tšello, Saksamaa) pealkirjastas oma ettekande: "Tooni

muutused (muudatused)". Olles tegevinterpret, illustreeris hr. Mantel oma ettekannet ise. Idee – kuidas saavutada üht või teist seisundit muusikas tooni diferentseerimise abil ja missuguseid liikumisi kasutada, et saavutada vajalik kõlavärv igaks erinevaks juhuks.

4. Eraldi gruppi moodustasid kontserdid, mida oli igal päeval kaks ja mis andsid hea ülevaate Itaalia noorte mängijate hetkeseisust.

Õpilasorkestreid esines kolm. A) Rahvusvaheline noortearkester projektiga "Euroopa lasteorkester", mis oli koostatud Slovakkia, Ungari, Horvaatia, Slovenia ja Itaalia õpilastest. Need lapsed ei olnud spetsiaalkoolide õpilased. Tulnud kokku üheks nälalaks harjutati 8 tundi päevas, seejärel olid kontserdid. Sellel projektil on Euroopa ESTA toetus. Võib juhtuda, et järgmine kord osaleb selles orkestris ka mõni Eesti laps. B) Friuli-Venezia Giulia kammerorkester, solistikks võlув Stefano Cerrato, 9-aastane poiss, 1997.a. Mozarti auhinna võitja. Kavas: Respighi, Bloch, Nölk, Ravel. C) Galilei nim. Orkester Fiesole Muusikakoolist – juba traditsioonidega orkester, kes on spetsialiseerunud XVIII saj. muusikale. See kontsert pani väljapoole punkti kogu kongressile. Eriliselt läks hinge Mozart Sinfonia Concertante, solistikideks võluv Lorenza Barrani ja Edoardo Rosadini. Harvakuulday kahekõne noorte inimeste vahel muusika keelles ja täielik andamus esitatavale. Missugused värvid, missugune soojus ja mahedus toonis! Itaallaste puuhul tuldse jäi eriti körva kaunis toon.

Peale orkestreid esinesid veel Itaalia-ESTA konkursi võitjad, Slovakkia imelaps Dalibor Karvay (13-aastane), Sloveenia muusikakoolide ja Trio de Trieste Kammermuusikakooli õpilased.

Kongress algas ja lõppes piduliku õhtusöögiga. Üks päev oli varutud ka ekskursiooniks Tartiniga seotud paikadesse ja ajaololistesse Grado ja Aquileia varemistesesse.

Eesti ESTA-st käisid kongressil Niina Murdvee, Tiiu Peäsket ja Aino Riikjärv. Sõitu sponsoreerisid Eesti Kultuurkapital, Tallinna Kultuuriamet ja Tallinna Muusikakeskkool.

Kongressilt kaasatoodud materjalid on Tallinna Muusikakeskkooli keelpilliosakoni-

nas, sh ka ettekannete tekstit. Igal huvilisel on võimalik neid lugeda.

Aino Riikjärv

KEELPILLILAAGER VÄRSKAS

3.-8. augustini toimus Värskas keelpilliöpilaste suvelaager. Mõte korraldada Setumaal laager tekkis sügisel. On ju kujuenud traditsiooniks Haapsalu keelpillilaager, Viljandi Kultuurikolledži rahvamuusikalaagrid, aga noorematele õpilastele need ei sobinud. Seepärast tahtsimene ka 10-12 aastasi lapsi suvel laagrisse kutsuda. Algul oli küll kahtlus, kas leidub soovijaid. Kokku sõitis aga 80 last üle kogu Eesti. Laager oli omanäoline selle poolest, et lisaks õppetöödudele Tallinna Muusikakeskkoolist, Eesti Muusikaakadeemiat ja H.Elleri nim. Tartu Muusikakoolist võtsid laagritööst osa ka õpetajad Tartust, Kuressaarest, Raplast, Viimsist, Põlvast.

Õpetöö oli organiseeritud nii, et lisaks erialatundidele võtsid suuremad lapsed osa orkestritööst, väiksemad lapsed mängisid ansamblites oma õpetajate juhendamisel. Põhieesmärgiks oli selgeks saada repertuaar kontserdiks Räpina kirikus.

Toredaks elamuseks kujunes nn Vaba Lava kontsert Setu talurahvamuuseumis. Üles astusid lapsed Põlvast, Viimsist, Kuressaarest, Raplast ja Vanalinna Muusikakoolist. Igal ansamblil oli omanäoline repertuaar. Huvitav oli kuulata J.Tornsendi "Tsirkus tuleb linna" saarlaste esituses või jälgida esinemisi, kus pillimäng ja liikumine olid ühendatud.

Kindlasti oli enamik laagrast osavõtjaid esimest korda Setumaal. Ekskursioonid Setu

talurahvamuuseumi, ASi "Värska Ves", Värska sanatooriumi, rahvalauliku Anne Vabarna sünnikohta toreda giidi juhitmisel tutvustasid meile seda osa Eestimaast. Eriti meeldejääv oli Piusa liivakoobaste külustumine.

Ühel öhtupoolikul käis äge jalgpallivõistlus, kus väravasse püüdsid palli ajada nii poisid kui ka tüdrukud.

Laagri lõupäeval käisime esinemas Värska sanatooriumis. Orkester Mart Laasi dirigeerimisel esitas J.Haydn Divertisemendi, väiksem koosseis solistidega G.Ph.Telmanni kontserdi 3-le viulile. Solistidena esinesid Marje Altrov, Siim Laas, Merle Laur, Danae Taamal, Carmen Sookruus, Hedvig Allika, Ristik Siimer, Silver Laas, Kristjan Hallik. Kontserdi lõpetasid Kuresaare lapsed õpetaja Laine Sepa juhitud.

Laagri lõppkontsert toimus Räpina kirikus lillepeol. Peale orkestri esinesid ka väikesed ansamblid. Kokku käisid laval kõik laagrast osavõtnud lapsed. Ilusaks lõpetuseks kõlas kirikus Pachelbeli Kaanon Niina ja Mikk Murdvee ning Kristjan Halliku esituses (saatepartiid esitas kõikidel esinemistel Riina Joller), lilleseadjad esitlesid samas oma võistlustööid.

Niisugune oligi esimene laager Värskas. Kas jätkata või kuidas jätkata? Arvan, et kindlasti jätkata! Mõned päevad võiks laager

pikem olla, sest palju ettevõtmisi jää lihtsalt veel tegemata. See oli tore, et laagris oli ühe pere tunne, ei olnud puudu entusiasmist ja fantaasiast (sedá näitasid ka eksprromtesi-nemised laagri lõpuõhtul). Suur tänu Niina Murdveele, Aino Riikjärvele, Ivi Tivikule, Mart Laasile, Jüri Kukele, Reet Leinustele, Kai Rebusele, Tiiu Koitlale, Laine Sepale, Dagmar Lehisele, Kristiina Parisele, Urve Uibokandile, Riina Jollerile, Ülle-Liis

Söödile kes oma nõuandmistega ja kaasa-lõõmistega kõigis ettevõtmistes kujundasid laagri 1998 näo.

Tänu sponsoritele Vabariigi Kultuurkapitalile, Tallinna Kultuuriametile, IS Music Trading'ule, Eesti Keelpilliõpetajate Ühin-gule.

Tiina-Mai Arund

REET METSA MAGISTRITÖÖST

Tänava märtsikuus kaitses magistri-kraadi esimesena oma erialal tšellist Reet Mets.

Tema töö, mis kannab pealkirja "Suzuki süsteemi eripära traditsioonilise instrumendiõpetuse taustal", toob esile Suzuki õpetuse filosoofia, pedagoogilised põhimõtted, nende rakendamise võimalused prakti-kas erinevaid kultuurikontekstides ja lõpuks kriitilise aspekti. Töös käsitletakse Suzuki meetodit võrdluses traditsioonilise pilliõpe-tusega teemade kaupa. Võrdluseks kasutatakse materjal pärineb ühelt poolt Charlene Wilsoni tšellokoolist "Suzuki tšelloõpilane" ("Teaching Suzuki Cello") ja teiselt poolt Gerhard Manteli raamatust "Tšellotehnika" ("Cello Technik") ning Reet Metsa enda pedagoogikogemustest.

Järgnevalt refereeerin olulisimat tööst.

Shinichi Suzuki 1940-ndatel aastatel algaselt ainult viulimängu õpetamiseks mõeldud meetodist sai ajapikkus paljusid alasid (matemaatika, joonistamine, kehaline liikumine) hõlmav haridusprogramm üld-nimetusega "Andekuse arendamine" ("Ta-lent Education"). Väljaspool Jaapanit on meetod levinud enam instrumendiõpetusena.

Suzuki haridusfilosoofia põhineb veendumusel, et kõigil lastel on sündides võrd-selt kõrge arengupotensiaal. Ta väidab, et kunstiandide ja muusikaliste eelduste tek-

kimisel on määrama tähtsusega varane algus ja stimuleeriv ümbrus.

Meetodit ei saa vaadelda lahus Jaapani kultuurtraditsioonist ja elulaadist, mis on tihedalt läbi põimunud zen-budismiga. Zen, mille eesmärgiks on sisemise valgustatuse e. *satori* saavutamine korduse (treeningu) kaudu, on mõjutanud kogu Jaapani kultuuri. Instrumendiõpetuse eesmärk pole mitte virtuooslikkuse saavutamine ja näitamine, vaid lapses teatud omaduste kasvatamine. Suzuki kinnitab, et pillimängu kui ülikeeruka tege-vuse kaudu arneb laps tavalisest rutem ja saavutab tulevikus edu ükskõik millisel erialal. Igapäevase harjutamise mõjul muutub isiksus tervikuna. Jaapani õpetamislaadi tun-usjoonteks on esitamine, teadvustamine, sis-eelamine, matkimine ja kordamine. Nii õpitakse ka vanu võitlusunstre – vibulask-mist, enesekaitset, karated. Meisterlikkuseni jõutakse vötete lõputu kordamise ja lihvimise abil. Pikaajalise treeningu järel tekib mõtte ja liigutuse vahel kindel seos, mis vajalikul hetkel hakkab toimima ala-teadvuslikul tasandil. Printsipi seondub *zeni* palvehüüdude kordamisega (nem-butstu), mis Jaapanis kujunes ka psühhilise eneseregulatsiooni omalaadseks süsteemiks ja on mõjustanud paljude õpetuste järgijate kätumist, kõneviisi ja suht-lemist.

Suzuki leiab, et kõige efektiivsem on pilli õppida kuulamise ja matkimise kaudu, nagu lapsed õpivad oma emakeelt. Nooredkirjaoskust pole esimestel aastatel tarvis. Väga tähtis on lapsevanemate osalus õppeprotsessis. Vanem (harilikult ema) õpib ära viiulimängu põhivõtted ja heal juhul ka esimese pala "Twinkle, twinkle little star" (Mozarti Allegretto), istub kõigis tundides ning kontrollib lapse kodust harjutamist. Tähtsal kohal on rühmaõpetus. Muusika kuulamine on määrama tähtsusega. Õpperepertaari juurde kuuluvad lindid, mida laps peab järjekindlalt kuulama. Kuulamise kaudu arenevad lapse loominguline kõlataha ja soov ise mängida. Laulmissele abivahendina Suzuki suurt tähelepanu ei pööra.

Viiulitundidega alustatakse 3-4 aastaselt, tšellotundidega paar aastat hiljem. Algusperioodil tegeldakse keha liikuvuse ja tasakaaluga. Kõnes on tarvituse väljendid, mis soodustavad vabastumist – ujumine, lendamine. Harjutatakse istumist, töusmist, kummardamist – see on mänguline ja loob ühtlasi eeldused korrektseks lavaliseks käitumiseks.

Õpetusmeetodi põhimõtteks on mängimine, õppimine on ülimal määral lihtsustatud.

Suzuki alustab poognatehnika omandamist kiirete lühikeste (staccato, martelé) strihhidega. Tooni tekitamise aluseks on pizzicato-kõla. Traditsioonilises õpetuses peetakse õigeks alustamist sujuvast *detaché*'st, mis haarab liikumisse kõiki lihaseid ja liigeseid. Algajate puhul on eriti oluline saavutada parema käe pehmust ja elastsust, lühikeste teravate strihhide seadmist esiplaanile tuleb pidada riskantseks. Samas peab Suzuki kogu toonikujundust üheks tähtsaimaks pillimängu komponendiks, toonikujunduse (Tonalization) jaoks on tal spetsiaalsed harjutused, millega õpilane peaks tegelema kolmandiku harjutamisele kuluvast ajast.

Erialatunnid algavad siis, kui kuulamise ja vanemate koolituse programm on läbi. Tunnis on korraga kaks-kolm õpilast, enamasti eri vanuses. Rühmatundides, mis on Suzuki meetodi üks telgi, mängivad koos erineva arengutasemega õpilased. Vanemate õpilaste eeskuju innustab nooremaid, kuid seestu kannatavad vanemate õpilaste arenguvõimalused, mängides noorematega pidevalt unisooni sama repertuaari.

Kogu arenguprotsess peab Suzuki esmatähtsaks muusika kuulamist, leides, et hea ettekande kuulamisel tekib lapses eneseväljendamise soov pillimängu kaudu. Kogu töö jaguneb kolme võrdsesse ossa: muusika (lintide kuulamine), töö tooniga, muusika mängimine. Miinuseks on siin makilindi ületähtsustamine, elava ettekande tähtsus Suzuki eriliselt ei rõhuta. Õpperepertaar koosneb lääne klassika pärlitest, mis on süstematiseritud ning salvestatud kassetidele. Korduval kuulamisel salvestub melloodia lapse mällu. Palade arv on piiratud. Seetõttu peetakse meetodi miinuseks vähest loovuse arendamist ja kõlamudelite ühtaolisust. Samuti võtab süsteem õpetajalt valikuvabaduse. Õpilased peavad mängima üht ja sama repertuaari ettenähtud järjekorras. Samas on nõuded õpetajale täpselt kehtestatud viie taseme eksamite näol. I taseme võib õpetaja sooritada vaid 20 Suzukitunni järel, V taseme eksamiks peab ta olema sel meetodil töötanud vähemalt viis aastat ja esitama eksamil keerukaid teoseid (näit. Haydn Tšellokontsert C-duur).

Üks tõsisemaid probleeme seondub noodiõpetusega, mis algab alles 4.-5. õppeaastal. Sellel ajal mängib õpilane juba külalitki komplitseeritud teoseid ja uue komponendi lisandumisel selles olukorras aeglustub laste areng tunduvalt.

Tuleb rõhutada ka seda, et Jaapani kultuurist välja kasvanud ja sellega tihealt seotud meetod ei pruugi Lääne kultuuri tausta üldse sobida. Arvestades, kui tähtsat

rolli õppeprotsessis mängib Suzuki-õpetuses lapsevanem (ema) ja kuivõrd töised ja sageli karjääriile pühendumud on naised Lääne ühiskonnas, tekib selles lülis tugev vastuolu. Samuti Jaapani rühmaõpetuse printsipi, mis ei pruugi kaugeltki kõikjale sobida, ning

mehaaniline kordamise ja matkimise printsipi, mis ei pruugi Lääne lapsele sugugi nii ahvatlev olla.

Refereerinud
Lembi Mets

SOME THOUGHTS ON THE ART OF PERFORMANCE IN CONTEMPORARY TIMES

Our century has seen accelerated processes in the artistic culture, sharp shifts in style, preferences for certain genres, and changes in the very gist of concert life. Especially in more recent times we have witnessed a "redistribution of forces" in the musical art, particularly a new structure of musical life, caused by the widening popularity of music created to entertain and the introduction of technology to record and distribute music. These conditions have influenced the composer-performer-listener relationship, necessitating a somewhat expanded view of the role of the performer's interpretation in the life of a musical work and in musical culture in general.

These changes require performers to respond; they cannot ignore the effect of the changes of their art. Performers have begun to wonder, intuitively or consciously, how to counteract the present situation and fight the diminishing interest in live concerts when modern technology, with its compact discs, digital recordings, and video, creates perfect sound reproduction and brings concert into the home.

Some performers, those with greater artistic integrity, attempt to stay true to their ideals and refuse to give in to the noticeably changing tastes and preferences of the public. Others adjust to some degree to the commercialization of music. Obviously, the performer's behavior as a whole – stage

presence, programming, stylistic tendencies – has been considerably altered.

The other factor which affects the tendencies of concert life just as considerably is the already present factor of competitions, since international competitions have become the only "trampoline" from which a talented performer may reach the concert stage. Many musicians, including the writer of these lines, have warned against the dangers of the increasing influence of competitions, but our warnings were in vain.

The competitions produced a specific "competition style" of playing and also trained the listeners to have particular requirements and expectations. Unquestionably this worsens the state of the art of performance because it is difficult to separate the competitions and their consequences from widespread concert practices. Certain attitudes have infiltrated and soaked into the concert life and external factors have invaded the stage, factors which do not always originate the art.

Competitions continue to have an increasing effect on the consciousness of maturing young musicians who strive for the stage and have a right to do so. Honestly, I even suspect that this generation of musicians may unintentionally arrive at a rather dangerous thought: how to play to succeed in a competition, and which aspects of performance deserve the most attention in order

to please members of the jury and satisfy the public's expectations.

In my opinion, competitions have too many negative aspects which do not have anything in common with the music itself. Many musicians, including many jury members who are respected musicians, have adopted a utilitarian approach to evaluating the artistic merits of a performance. The main danger to art is undoubtedly that in finding a middle ground in the performance, the performer then tries to play without taking interpretational risks. Competitions' first and second prize winners are a "calculated average" type of performers. The old problem of competitions has borne new poisonous fruit, further lessening the already waning prestige of classical music concerts.

What can we do? I do not advocate eliminating competitions. They can be beneficial in their own way. But the most important task is to discover just how, if at all, to let competitions affect concerts, how to lead talented young musicians onto the stage, and how to improve the criteria for the evaluation of playing.

If I were to analyze the playing of young performers, of violinists, for example, I am sad that they pay little attention to the basic aesthetic factors of violin playing such as basic tone production and often show carelessness in phrasing, expressiveness of intonation, purity and variety of tone, tempo relationships, and harmony in general. The level of violin playing is declining because these factors are ignored, not to mention that performers now rarely have an organic concept of a performance.

It would be naive to say that only competitions, current concert practices, and compact discs are responsible. The reasons for the decline are much more complicated. To illustrate my point, I can relate the given problem with the problem of the immensely popular chamber orchestras which seem to

have multiplied greatly in the recent past (I do not ask whether their creation is logical or necessary). The attraction of the chamber orchestra is understandable, based not so much on its genre of a smaller group, intimate atmosphere, and a degree of drama, but on its unique repertoire and sound. These ensembles play their own repertoire, usually in the baroque style with a steady pulse and easy on the listener's ears. Here two problems collide. The first is related to the change in playing requirements of the soloists-ensemble players in terms of sound quality, nuances, phrasing, the very spirit of performing. The second problem is taking advantage of the listeners' taste for chamber music, which is an inoffensive, graceful ensemble sound.

It is true that our lives have become noticeably more noisy. The noise exists in the trains, on the planes, and at the stadiums, and the popular music on the radio blares in the restaurant. As a reaction, the instinct of self-preservation appears. This is when the intimate, pretty sound of the chamber orchestra represents an island of safety amidst the roaring, soul-destroying ocean of poisonous noise. The need leads to the solution.

The performing soloist, in contrast, has a different instinctive need which later becomes more conscious – to remain noticed in the noise. To stand out in it, the performer must do something novel and different, even if it is inappropriate. This often leads to over-aggressiveness, forcing one's playing on the audience, interpretational "tricks", exaggerated emotionality with intentional references to eroticism, etc. Such "physicality", movement away from noble ethical tasks is combined here with the aim of playing "or like the others" awakening superficial interest via style, repertoire, inclusion of other art forms, and the "curiosity factor" of performing.

This tendency is expressed in playing more and more noticeably, brightly, and loudly. Performers thus often cross the boundary of period-appropriateness, their playing begins to border on the brutal, and they do not consider important to search for good sound quality. In the hands of such performers the violin, and also the cello, loses much of its original appeal as a singing instrument, a quality which puts it on par, or higher, than the beautiful, flowing human voice and which made the violin the "queen of the instruments." Such treatment of violin does not grow out of the development of violin playing and its traditions; therefore, we must take action and inhibit this process. I still remember the lively response to the Tchaikovsky conference at the Moscow Conservatory which took place in 1990. Lately playing Tchaikovsky and romantic music in general has become a struggle, since it requires the performer to play as naturally and harmoniously as possible, as all other approaches are futile. Here, even more than everywhere else, to play "better" means not to play louder and brighter, but to play with more unity, more naturally, with richer colors, more refined phrasing, more flexible sound. Rubato, also, requires special care, to find the right balance of the organic sweep of a phrase and to sense the flow of musical time – an art which is to a large degree wasted by contemporary performers. The music of Tchaikovsky, the "Russian romantic", possesses an inimitable atmosphere of sound which, if not brought out, loses its richness. His works for the violin, most importantly the concerto, are remarkable music, but have been overplayed to triteness. My own feeling is that music, like the music of Tchaikovsky, should be preserved as an ecological wonder of culture, like an artifact which no one may carelessly destroy or deface its beauty. Precisely this music must remain that "island of

safety" in the polluted, banal, and noisy, to be that little island of spirituality on which the modern person barely has a foothold.

I am convinced that our era demands from composers and performers a different approach to art than before. I do not mean that art must reflect life, but that art must correspond with the tendencies of the modern world. Music must play a part in opposing the approaching spiritual desert. Unfortunately, there is little in contemporary society which can be reflected in art. It is a rather hopeless situation in my view. The performer's and the composer's primary concern should be to invoke in the listener's consciousness those "timeless factors" of beauty, humanitarism, and harmony, which support all musical material.

A long time ago I came across a review by Grigory Kogan of a concert of Chopin and Schuman performed by the wonderful pianist Annie Fischer. He wrote that he wishes to thank the pianist for her mastery with only one complaint: an apple tree grows apples, so we should not expect it to grow lemons. Annie Fischer plays Schumann wonderfully, and for that we are very grateful!

We often think that a performer must play everything well and that having a large repertoire is an advantage. But my opinion versatility ceases to be an advantage when certain repertoire is not consistent with the performer's preferences and peculiarities. Paganini never played other composer's compositions, claiming that they did not fit his style, and David Oistrach never felt capable of performing solo Bach. Exceptions do exist, but a performer who can play any repertoire with the same artistic expression may only come along once in two hundred years.

I do not mean to imply that a performer's education should be one-sided. Today's soloist must have the intellectual and technical capabilities to know how to

play all styles. But the teacher must watch the artistic development of the student and find the "golden seed" of the student's gift and find what kind of music the student plays the best. In other words, the teacher must find the very center of the student's talent, where the student has something to say, instead of following the beaten path, even if it is a good path.

Unfortunately, we often make a serious mistake and do the opposite because of these international competitions. We know that unless the student plays all styles perfectly – Bach, Paganini, classical selections, and required concerto – the student will not pass to the second round, or to the finals. Wittingly or unwittingly, we begin to confuse the task of preparing the student for a competition having stringent, one-sided requirements (like for example the Niccolo Paganini Competition) with the raising of the musician to become an artist with an own point of view. These two goals need different approaches, but working differently in each situation is not easy.

In the name of the future of our art, we, professors of music, must consciously take a risk: after a student wins two competitions, we should not push the student to enter more. We should wait a few years, examine the tendencies in the musical life and accumulate new ethical and estitical energy. Often we do not have the strength because we are in a rush, and we know how harmful rushing can be in art by the current state of affairs on the stage. We need to slow down. Musical performance is complicated, and the artistic development of a student is holy, intolerant of rushing. Like a child which is born before the time determined by nature, our unripe talents often do not survive because of us. My teacher A.I.Yampolsky knew how not to rush and often "missed" competitions, saying that he did not have any students who fit this particular violin competition.

The other phenomenon becoming increasingly popular these days is the appearance of the wunderkind on stage. They are not a new occurrence; even Serov was against exploitation of these "wonder children". We know that very few of them became famous musicians, but many disappeared without a trace after a brief flash. I think there are many reasons for wunderkind-mania, and I would like to note at least three. First, the cheap careerism of certain teachers who aim to distinguish themselves in that way. Second, the declining level of the level of performing, of artistic criteria, and of criticism. Finally, the increasingly poor taste of the public and the spectator mentality of concerts.

When a violinist walks out on stage in knickers and does everything "like an adult", the audience runs to the concert halls, delighted by the "new Mozart". But I do not believe in wunderkinds. They are a synthetic product. Children like Mozart, or like our Kissin, whom I value, are ready musicians since childhood. We should not call such children "wonders". They were artists before the knowledgeable guidance. Like Bizet once said, they are exceptional talents which "even the best teacher cannot ruin"!

The concept of the musical wonder-child cannot be reconciled with authentic musicianship. Wonder-children are mere sensationalism and they play a part in the overall poisoning of the musical atmosphere. Everything is distorted here – the audience, the performer, and the pedagogical process. Music itself is distorted, too, as it becomes a vehicle for furthering an artistic career.

Some may argue that the West is experiencing the same thing, that we are anyhow at the forefront of the world's musical culture, etc. But, at the risk of being rebellious, I reply that although we have formed our opinion of the quality of the Soviet violin school based on the victories in the interna-

tional competitions, but do these victories really signify that the Soviet violin school is the best?

For example, for Leonid Kogan, the last leading Soviet violinist, his victory at an international competition was only a confirmation that he was ripe musician before he went to that competition. Others have made careers based on competitions. After winning first prize, they earned the right to a concert career, and we began to call them "the best in the world." Their winning became the sole basis for saying that our violin school is the best.

In the West, however, the best violinist do not go to competitions; they have successful careers without them. To say that Soviet performers are better than everyone else is false. Perlman, Mutter, Heifetz, Francescatti, Menuhin, Rabin, and Dupre never entered any competitions and did not compete with our musicians. We lied to ourselves by making illogical inferences based on the competitions.

Unfortunately, we must conclude that all is not well with the current performing art and the teaching of it. Among the emerging negative tendencies are a style of performance which does not always take artistic aims into account, standardization of interpretation due to a lack of self-motivated ideas, gradual loss of beauty, sonority, and variety of colors, and worsening of tone, intonation and phrasing. All that remains is overdone moments, roughness, and a false grandeur. These symptoms are very much present today.

The end of a century is an important time during which we must make some sort of summary. We have approached this time without any deserving leaders in the field of violin performing. The stage has become a place for business rather than artistic endeavors. Many attempt to perform all twenty-four of Paganini's caprices, at first glance seeming to conquer their difficulties. But is the aim of art to conquer difficulties, especially at the expense of producing a good sound? The artistic and conceptual side, sense of improvisation, its breath and magic disappear...

There are so few performers nowadays who honestly fulfill their artistic mission and use the violin as a singing, speaking instrument of the soul. There is so little indication of genuine life in the music, so little inspiration and imagination. Performers rarely offer new stylistic tendencies and new expressive means for the instruments.

But we should not forget that most of the masterpieces of violin literature were created by composers who were acting on contemporary styles of playing and on the artistic individuality of the outstanding masters of the time, their new conception of the violin. Lessons learned from the past are important to the future. Let us hope that the future will bring changes in the right direction.

*Igor Bezrodny
(written in 1996)*

THE POSSIBILITIES TO SPECIFY ART OF TEACHING

The performing-interpretation of music can (or can not) obviously be an art just as much as the creation of it. The teaching of instrumental playing i.e. interpretation can be if not

an art then a creative action at least. Undoubtedly it has to be a solid acquirable and teachable manual training just like professional instrument playing predominantly is.

The professional skill of the instrumentalist is so-called "public matter" – he demonstrates it unashamedly (or embarrassingly) to the public. Pedagogical handicraft however lies "behind-the-curtain" and has somewhat alchemical image. It has traditionally been quite indiscreet to peep into the pedagogical workshop of a colleague. That is why we have rather vague imagination of the tools in there and how they are called. Following we try to investigate the possibilities to do something about it.

The professional skills of a teacher of instrument playing can be observed from nearby, from a longer distant or quite from beside. Three specification levels are corresponding to these positions – elementary, complex and systematic.

The closest, elementary visual angle allows to see only single, fragmentary elements of action simultaneously and describe the corresponding skills as separate, autonomous. These are the skills to teach position changes, polyphony, vibrato, practicing, spiccato, sight reading, work with tone, natural position of playing, phrase and form as well as bow changing etc. Here we deal with skills that are necessary and really existing but being a chaotic set as such it reflects as somewhat senseful entirety neither the aim of the action nor the action itself.

The next, complex specification level comprises abovementioned skills corresponding with the desired result of teaching – i.e. pupil's skill of playing and the special capability. Suppose, the latter includes three spheres:

1. experienced i.e. general technical
2. skilful i.e. applied technical
3. artistic i.e. musical-expressive

Proceeding from the aforementioned the pedagogical skills are divided-organized into three categories as follows:

1. skills to teach a pupil to play – to form the technical-habitual base of

playing. Let's call them pedagogical-technical skills

2. skills to teach the pupils to figure about how to play – to apply personal special knowledge and intellect in the work with music as well as with himself. Let them provisionally be called pedagogical – intellectual skills
3. skills to teach to understand why to play and about what to play – to develop cognitive-expressive potential individuality. Thus, pedagogical-artistic skills.

The third, systemic specification level enables to observe teaching as a process where elementary skills have been assembled by its functional stages. At any moment the process of teaching is based on the appreciation, definition, diagnose of the level and peculiarity of pupils' abilities, skills, knowledge and habits. Skill to appreciate or diagnose requires presumably from a teacher the ability to perceive general in peculiar and essential in general, details in entirety, today in the frames of yesterday and tomorrow.

Having fixed status quo, one should schedule the direction and tempo of the teaching in the nearest future as well as in the longest perspective, to distinguish tactical and strategical goals, choose the means to achieve them.

The other pedagogical skill based on systemic level is the skill to schedule and organize teaching – it guarantees the rationality of the teaching process.

In order to carry through all planned, one should know how to use practically the whole pedagogical collection – repertory, methods and modes. The skill to master methods is perhaps the most efficient on this level- the amount of pedagogical methods is growing from day to day.

The mediation of knowledge, skills, experiences from the teacher to the pupil can

only be proceeded by communicating. Pedagogical communication (just like ordinary communication) may be modified as far as modes and levels as well as intensity and tonality are concerned, it may either be one-way or two-way communication. The teacher may ask, order, explain, he may whisper and cry. He may demonstrate how to play, accompany, sing, conduct. As a matter of fact he should do all this. Pedagogical skill of communication – this is the skill to draw the pupil into active communication choosing absolutely right form and way for this moment.

However, the profit of the best teaching will be small in case the pupil's interest in the teachable remains lukewarm. Instrument playing is a complicated action and climbing the Parnasse is long and tiresome. Even the will and faith of the most talented pupils need support, not to mention less talented. It can be stated without any particular risk that the skill to motivate pupils, develop interest and faith in their abilities has helped us to differentiate very successful pedagogues from simply good ones all through the years. Unfortunately the skill of motivation is not so easily describable and teachable.

In addition, the last five aforementioned pedagogical basic skills can not be applied one after another i.e. successively in the pedagogical process, but predominantly simultaneously, influencing one another i.e. systematically.

Finally about the most substantial. Instrument playing and the teaching of it are mainly congruent activities. The aim of both is – performing music- interpretation, in the first case – directly, in the second case – by the instrumentality of a teacher. An instrumentalist re-creates a composition, the

teacher "re-creates" an instrumentalist. Hereby both of them consider their own musical ideals, professional criteria and possibilities. One can say, that talent of teaching is the derivation of the talent of performing and the latter is thus the measure of the former. That means, the most essential professional property of a teacher is his own skill of playing and his musical-artistic capacity.

Olavi Sild

About the Strokes

Niina Murdvee continues mediating the report of A. Jampolski.

Impressions of ESTA Congress

Aino Riikjärv makes a survey about the reports and concerts of ESTA Congress held in Trieste, in September

Reet Mets Master's Thesis

Lembi Mets reviews Reet Mets Master's thesis, defended in spring.

String Players Camp in Värskä

Last summer a camp for string pupils was held in Värskä. Beside guest teachers and lecturers from the Estonian Academy of Music, Tallinn Musical Secondary School as well as H.Eller Tartu Musical School, the teachers who had come together with the pupils were active in this work. Tiina-Mai Arund gives a review about activities in the camp and the ideas that have come up.