

KEELPILLIÕPETAJA

nr 20, DETSEMBER 2011

Presidendi tervitus	3
President's greetings	4
Toimetajalt	5
Nikolai Bernsteini ideede rakendamisest muusikakooli viiuliõpetaja töös	6
<i>Svetlana Alp</i>	
Flažoletid kontrabassil – teooria ja praktika ühendamine	20
<i>Indrek Pajus</i>	
Francesco Geminiani <i>Viiulimängu kunst</i> ja Leopold Mozarti <i>Viiulimängu alused</i> koolide võrdlus	27
<i>Raeli Florea</i>	
III S. Savšinski nim rahvusvaheline konkurss	35
<i>Laine Sepp</i>	
Noore muusiku veerg – Juta Õunapuu	39
<i>Usutlenud Ardo Västriku</i>	
Õnnitleme!	44
ESTA 39. aastakonverents Falunis (Rootsi) 1.-5. juuni 2011	45
<i>Tiina Pangsep</i>	
Konkurss-festival Tartus	50
Summaries	53

ISSN 1406–8710

© Eesti Keelpilliõpetajate Ühing

reg. 80032215

Rävala pst. 16 Tallinn 10143

Eesti Vabariik

www.esta.ee

esta@esta.ee

Ajakirja peatoimetaja: Lembi Mets

Telefon: 655 19 68, 50 16 886

E-post: lembimets@yahoo.com

Fotode autorid: Laine Sepp, Tiina Pangsep

Tõlkinud: Galandrex

Küljendanud: Ardo Västrik

Ajakiri ilmub Eesti Kultuurkapitali toel

All editorial queries to Estonian String Teacher's Association

16 Boulevard Rävala

10143 Tallinn, Republic of Estonia

www.esta.ee

esta@esta.ee

This booklet is supported by Cultural Endowment of Estonia

Kallid kolleegid!

“Keelpilliõpetaja” 19. numbri avasõnas mainisin keerulisi majandusolusid ning muutusi meie riigi kultuuri- ja hariduspoliitikas. Pea kaks aastat hiljem tundub, et mitte ainult meie kodumaal, vaid ka suures osas Euroopast on kindlusetunne ja stabiilsus üha kaugemale libisemas.

Võib muidugi loota, et lähiajaloo kogemused annavad meile oskuse teha oma tööd edukalt vaatamata välistele mõjutustele ning pakuvad isegi teatava eelise ebakindlates oludes toimetulekuks.

Eesti muusikute suurepäraseid saavutused kogu maailmas tõendavad pidevalt meie pillimänguõpetuse jätkusuutlikkust. Kuid väikesele riigile omaselt ei taha me tihti tunnistada, et ka kodus korda saadetu võib olla erakordne ja kõrgetasemeline. Nimekirja koostamine arvukatest piiri taga töötavatest keelpillimängijatest tundub kaotatud talentide üleslugemisena, kuid samas kinnitab vaieldamatult meie muusikahariduse konkurentsivõimelisust. Elkõige peaks see aga andma mõtlemisainet neile, kellest suuresti sõltub nii meie praeguste kui tulevaste muusikute käekäik.

Peaksime vääriliselt hindama oma väljapaistvaid interpreete ning aegsasti tunnustama suurepäraseid pedagooge, kes neile õpetust on jaganud, mitte alati ootama kinnitust nende töö tulemuslikkuse kohta väljastpoolt.

Henry-David Varema
Eesti Keelpilliõpetajate Ühingu president

Dear colleagues,

In the opening statement of “String Teacher” nr 19 I mentioned the difficult economic conditions and changes in our country’s cultural and educational policies at that time. Just two years later, it seems that not only for our country, but also for a large part of Europe financial security as well as cultural stability is sliding further and further away.

We can only hope that the experiences of our recent history have left us better equipped to continue our work successfully, despite adverse external influences.

The achievements of Estonian musicians throughout the world demonstrate without doubt the success of our instrumental music education. However, somewhat typically for a small nation, we often do not want to recognize that extraordinary feats can be accomplished and high standards set as home as well. Compiling a list of the large number of our string players who are working in foreign countries at the moment seems like an admission to talents lost to us, but on the other hand it affirms the high level of our music education. In particular, however, it should give food for thought for those who are responsible for making decisions that will affect the future of our professional musicians.

We should ourselves recognize and support outstanding musicians and excellent teachers, and not always wait for confirmation of their greatness to come from outside our country.

**Henry-David Varema
President of ESTA Estonia**

Toimetajalt

Hea lugeja,

nüüd siis juba teist korda ilmub meie ajakiri elektroonilisel kujul. Jätkuvalt on unistuseks ilus trükiväljaanne, mis lõhnab, mida saab näpu vahel hoida ja lugemiseks ei pea otsima seinast võrgukontakti või wifi't . Paistab aga, et sellega tuleb oodata. Võrguväljaandel on ebamugavaid külgi, kuid peame siis hetkel olulisemaks metsade (ja toetajate raha) säästmist.

Head lugemist!

Lembi Mets

NIKOLAI BERNSTEINI IDEEDE RAKENDAMISEST MUUSIKAKOOLI VIIULIÕPETAJA TÖÖS

Svetlana Alp

Nikolai Bernstein (1896-1966) – tuntud nõukogude psühhofüsioloog ja füsioloog. Lõi uue uurimissuuna – aktiivsuse füsioloogia, mis tegeleb inimese loomulike liigutuste, käitumise eesmärgipärase tingituse ja liikumisvilumuste kujunemise mehhanismidega.

Artikli alguses tahaksin tuua kolm tsitaati, mis minu meelest iseloomustavad antud teema tähtsust:

“Eriti rohkesti usaldusväärset on andnud täppisteaduste tasemele tõusnud uus teadusharu - neuropsühholoogia. Viilipedagoogika otsene vajadus selle uue varasalve poole pöördumiseks on dikteeritud kohustusest leida lahendusi järjest enam lisanduvatele probleemidele, millele klassikalises viiulimänguteoorias ning -pedagoogikas enam vastust ei leia” (Alumäe 1981: 141).

“... pedagoog peab kujundama õpilasel liikumistehniliste võtete ja vilumuste sisemiste impulsside ülipeene süsteemi, mille psühhofüsioloogilisest olemusest on viimasel tihti nõrk ettekujutus” (Šulpjakov 2006: 4).

“Säärane “soovitava tuleviku mudel” (N. Bernstein) formeerub tegevusmotiivi ja -situatsiooni ning indiviidi sellelaadse varasema kogemuse vastandamisel, seades aluseks tegevusprogrammi koostamise ja selle täideviimise kontrolli tagasiside printsiibil” (Sild 2010: 17).

Käesoleval ajal on viiulimängu algõpetuse metoodika osutunud eemalseisvaks tänapäeva teaduse saavutustest psühholoogia ja füsioloogia alal, teoreetilisest ja praktilisest muusikateadusest.

Igapäevases praktikas on levinud tehnilis-jäljenduslik lähenemine, mis seisneb

- mänguliigutuste kooskõlastamises ja etteantud vormide omandamises
- piisavalt vastuvõetava heliintonatsiooni kindlustamises
- väliselt korrastatud poognaga heli tekitamise võtete saavutamises

Mängu väliste vormide kunstlik täiustamine kõige sagedamini ei too endaga kaasa kunstilise külje paranemist. Viiulipedagoogikas on detailselt kirjeldatud erinevaid mänguelemente ja nende omandamise meetodeid (mõlema käe mänguliigutuste organiseerimine, heli tekitamine, positsioonide omandamine jne). Aga reaalses pillimängutegevuses need elemendid ei toimi üksteisest eraldi. Viuldaja konkreetne pillimänguprotsess on terviklik, erinevate tehniliste elementide koostoime kõrval on ta suunatud terviklikule ülesandele – muusikateose väljenduslikule esitusele.

Vastavalt tegevuspsühholoogia nõuetele (A. Leontjev, P. Galperin, N. Talõzina jt) on vaja jagada esinemisprotsess mitte (tehnilisteks) elementideks, vaid lihtsaimateks terviküksusteks – pillimänguprotsessiks, mis sisaldab kujundilis-kunstilise, muusikalise kuulmise ja liikumisprotsessi elemente ja on suunatud muusika ilmekale esitamisele. Nimelt selliste terviklike (erinevatest osadest koosnevate) üksuste, aga mitte nende elementide kogu omandamine moodustab laialt mõistetava pillimängija meisterlikkuse, mille vundamenti tuleb laduma hakata esimestest sammudest.

Pillimängu juhtimisprotsess algetapil ei pea millegi poolest erinevatest etappidest. Kui esimesel etapil kujundada eraldi mõlema käe tehnilised vilumused, tekib oht jääda pidama mitte protsessilis-ajalistel, vaid “punktlistel” ettekujutustel meloodia esitamisest. (Tiiu Peäske: esimeses tunnis – mängida poognaga (Kursus viiuliõpetajatele, Tallinn 2010)). On vaja minna mänguprotsessi üksikute elementide staatiliselt analüüsilt üle nende kujunemise ja arenemise protsessi seaduspärasuste ning pillimängumeisterlikkuse kompleksse omandamise võimaluste väljaselgitamisele. Selle keerulise protsessi keskmes peab olema eelkõige terviklikult kujundatav algaja viuldaja isiksus.

Tuntud viiulimetoodika teoreetik Mihhail Berljantšik toob välja kolm peamist suunda viuldaja algõpetuse protsessis:

1. järjepidev kunstilis-kujundliku mõtlemise arendamine viiulimängus
2. viiulikunsti tehniliste momentide süvendatud omandamine, mis haarab selle kõik komponendid ja seosed
3. looming kui õpilase ja pedagoogi tegevuse peamine generaator

Triaad “**mõtlemine – tehnika – looming**” tähendab nende pedagoogilise protsessi suundade lahutamatu ühtsust.

Algusest peale kõigi õppimis- ja musitseerimistegevuste loomingulise külje äratamine, väsimatu tehniline otsing, muusikalise loomingu motivatsioon – kõik see on võimalik ainult tänu pedagoogi loomingulise mõtlemise arengule, sealhulgas ka iseseisvale ning pidevale eruditsiooni rikastamisele, oskusele orienteeruda küsimustes, mis väljuvad viiulimängu metoodika piiridest ja kuuluvad pillimängu teooriaga seotud aladele, nagu psühholoogia, füsioloogia jne.

Milline on viiuli- (üldse pillimängu) pedagoogika seos füsioloogiaga?

Isegi selle aspekti ajaloolise arengu lühikesel vaatlusel võib märgata ülitähtsat seost, viiulimängu pedagoogika otsest sõltuvust füsioloogia arengust.

Toetudes tuntud vene teadlase, füsioloog Nikolai Bernsteini töödele lõi Leningradi pedagoog-teoreetik professor Oleg Šulpjakov pillimängu teooriasse tõeliselt teadusliku vundamendi, toetudes inimese liikumistegevuse psühho-füsioloogilistele seaduspärasustele.

O. Šulpjakov eristab oma raamatus “*Скрипичное исполнительство и педагогика*” kolme ajaloostappi muusiku tehniliste oskuste arendamise eesmärkide ja ülesannete mõistmises:

- Varajane etapp - mehhaaniline harjutamine
- Pavlovi reflektorse teooria ülevõim
- N. Bernsteini aktiivsuse füsioloogia ideede rakendamine

Toome siin lühikese ajaloolise ülevaate.

Varajane etapp

“Sellele etapile on iseloomulik siduda tehnika perifeerse liikumisaparaadi arengu ja täiustamisega: tugevdati käte lihaseid, töödeldi liigeseid, venitati kõõluseid, suurendati sõrmede jõudu ja liikuvust jne. **Ähmane ettekujutus liikumisaktiivsuse tegelike allikate asukohast** sundis muusikuid ületama kõiki raskusi usinate ja tihti mehhaaniliste kordamiste teel. See muutis muusiku elukutse üheks kõige töömahukamaks ja piinarikkamaks kõigist inimtegevuse liikidest” (Šulpjakov 2006: 225).

I. Pavlovi reflektorse teooria ülemvõim

XIX sajandi lõpul sai selgeks, et liikumisvilumuste paranemise põhjust harjutamise teel ei saa lokaliseerida luude-liigese-lihaste aparaadis. Levis ettekujutus “nupulisest” liikumise juhtimise struktuurist. Iga rakk ajukoore “juhtimisvõim” juhtis ühte kindlat lihast ja ühte kindlat liigutust. Individuaalset kogetud ärritajate jälgede salvestamist mõisteti kui pidevat ühenduste “sissekulutamist” ajus paljukordse samaaegselt tekkivate ärrituste kordamise teel.

Tingimatuid ja tingitud reflekse vaadeldi kui telliseid, millest ehitatakse üles igasugune inimese või looma kuitahes keeruline käitumine – nagu on sarnastest tellistest võimalik ehitada igasuguse stiili, mõõtmete või otstarbega hooneid.

O. Šulpjakov kirjutab: “Tingitud reflekside teooria (mis muidugi kajastab objektiivselt inimese liikumisaktiivsuse seaduspärasusi, kuid võrreldes pillimänguga madalamal tasemel) ekstrapoleerimine muusikainstrumendil mängimisele viis kokkuvõttes järgmiste järeldusteni:

1. pillimängutegevuse ja kogu tehnika aluse moodustab tingitud refleks;
2. heliline kujund tekkib teadvuses spontaanselt kui fikseeritud eesmärk;

3. mänguvõtted, olles vastureaktsiooniks kujundile-stiimulile, peavad omakorda paistma silma stereotüüpseusega; tehniliste vahendite variatiivsusega tuleb igal viisil võidelda, samamoodi kui helilise eesmärgi enda kõikumistega, kuna see on vastuolus refleksi kujunemise tingimustega,
4. kordamised harjutamisel on suunatud tekkinud helide-liikumiste seoste kinnistamisele ja lõpuks
5. liigutuslik tegevus ei saa olla kunstilise kujundi moodustamise aktiivseks osaliseks, vaid on alati “teisejärguliseks” reaktsiooniks sellele kujundile.

Asetatuna füsioloogilise laboratoorse eksperimendi tingimustesse on õpilane sunnitud suurema osa ajast tuupima seda, mida pedagoog on jõudnud tema pähe ja liikumisaparaati istutada “eredate heliliste kujutluste” ja “täpselt kindlaks-määratud liigutuste” kujul. Püües suruda loominguline protsess stereotüüpse tegevuse raamidesse, mis viib püsivate reflektoorsete seoste loomiseni, piirab kunstlikult õpilase mõtlemise produktiivseid funktsioone, tema tehnikat... tõelise muusikalis-kunstilise mõtlemisega pole sellisel “eesmärgipärasel kujutlusel” midagi ühist” (Šulpjakov 2006: 228).

Sellisel viisil tekitatud vilumused osutusid jäigalt seotuks kindla teosega ja ei olnud kasutatavad teise puhul. Iga uue teose õppimisel tuli uuesti praktiliselt nullist alustada pillumängu omandamist.

Klassikalise näite leiame Tatjana Pogoževalt:

“Iga antud ärritajat tuleb paljukordselt korrata samasugustes tingimustes. Siis moodustub refleksi kujunemiseks oma närvitee, mis treenimise puhul kiiresti kinnistub. Seda nõuet pedagoogid sageli rikuivad. Näiteks muudetakse tihti algset aplikatuuri ja striihhe, millega õpilane on juba harjunud, üks võte asendatakse teisega ... muutub ümbrus, milles toimub õppetund” (Pogoževa 1965: 21).

Samuti: “kogu õppeprotsess kujutab endast lõpmatut kujunevate keeruliste süsteemide ja tingitud liigutuslike refleksi (vilumuste) ahelat” (Pogoževa 1965: 18).

Sellisel sarnaneb õppeprotsess maja ehitamisega – kivi kivi peale. Tegelikult meenutab interpreedi kujunemine pigem taime või elava organismi kasvamist. Vajadus hoida töökorras tohutut hulka mängulisi tingitud reflektorseid seoseid – motoorseid reflekse – nõuab muusikult igapäevast mitmetunnist harjutamist. Teadlik püüd fikseerida eesmärk muusikalise harjutamise alguses tähendab tegelikult tunnetusprotsessi peatamist.

Kolmas viiulipedagoogika arenguetapp

on seotud N. Bernsteini ideede toomisega muusikapedagoogika teooriasse ja praktikasse.

Bernsteini võib õigusega nimetada aktiivsuse füsioloogia kui teadusliku suuna rajajaks, järjekindla aktiivsuse põhimõtte rakendamisega tegevusele, eesmärgipärase käitumise organiseerimisele. Bernsteini loodud aktiivsuse füsioloogia on aegumatult tähtis füsioloogia, bioloogia, psühholoogia, loodusteaduste filosoofia jaoks, kuna soodustab sügavat antimehhanistlikku lähenemist sellisele probleemide probleemile, nagu “psüühika ja aju”.

Reflektorses füsioloogias osutub looma organism reaktiivseks olendiks, kelle tegevus on vastureaktsioon stiimulitele, mis toimivad looma meeleorganitele. Aktiivsuse füsioloogias vaadeldakse looma organismi kui aktiivset süsteemi, mille tegevus on suunatud teatud eesmärkide saavutamisele; tegevust suunavad mitte juba olnud stiimulid, vaid eesmärgikujundid selle kohta, mis peab juhtuma tegevuse tulemusel. See kujund on kodeeritud närvisüsteemis ja Bernstein nimetas seda “soovitava tuleviku mudeliks”.

Kui varem vaadeldi minevikku ja olevikku – kuidas ja mis põhjusel toimub tegevus, siis aktiivsuse füsioloogias vaadeldakse ka tulevikku – mille jaoks midagi tehakse, millise eesmärgi saavutamisele on tegevus suunatud. Soovitava tuleviku mudel on eesmärgipärase käitumise alus.

Aktiivsuse füsioloogia teesid ja nende rakendamine viiulimängus*

Bernstein uuris aju tööd inimkeha liigutuste juhtimise uurimise kaudu, formuleerides ühena esimestest mõiste koordineerimise. “Tänapäevaste arusaamade järgi pole **liigutuste koordineerimine** midagi muud, kui liikumispädevuse organiseerimine, mis saavutatakse tema vabadusastmete suure ülekülluse ületamise teel sensoorsete korrigeerimiste abil.” **Sensoorsete korrigeerimiste põhimõte** – pidevate paranduste (korrigeerimiste) liikumisse viimise põhimõte meeleorganite näitade põhjal.

Suvalise liigutuse sooritamisel kutsuvad ajast lihastesse minevad impulsid esile vastupidised impulsid lihastest ja liigestest ajju. Nende signaalide põhjal saadab aju uued liigutusi korrigeerivad signaalid lihastesse. Sellisel toimub liigutuste juhtimine mitte läbi refleksikaare tüüpi avatud süsteemi, vaid läbi suletud süsteemi. Sellise ringi katkemine suvalises kohas viib liigutuse lagunemiseni, liigutuste koordineerimise häireteni.

Liigutuste juhtimise tasandite hierarhia

Evolutsiooni käigus on loomade motoorika muutunud rikkalikumaks ja täiuslikumaks. Uued liikumisülesanded nõudsid uute sensoorsete korrigeerimiste omandamist. Liigutuste juhtimine toimub viiel hierarhiselt organiseeritud tasandil, millest madalamad – A ja B – on foonitasandid, mida juhivad aju koorealused ja evolutsiooniliselt varasema päritoluga osad. Juhtivad tasandid – D ja E – on hilisema päritoluga, neid juhib ajukoos. Juhtiv tasand toimib teadvustatult, on kõrgeim antud liikumisaktis ja juhib selle mõttelisi korrigeerimisi, foonitasand toimib automaatselt ilma teadvuse osavõtuta.

A-tasand on lihaste toonust juhtiv foonitasand, kõige vanem ja moodustab kõigi liigutuste aluse. See tasand funktsioneerib pidevalt ilma teadvuse osavõtuta. Viiulimängus on A-tasandi väljenduseks näiteks viiuldaja poos, poognahoid, vibrato ja staccato. Lihaste seisundist sõltub aju signaalide kohalejõudmine. See pole abstraktne “vabadus”, see on lihaste optimaalne toonus, mis kindlustab

* O. Šuljakovi raamatu põhjal.

lihaste pideva valmisoleku reageerida signaalidele ja täita juhtivate tasandite kärke. Keeruliste strihhikombinatsioonide õppimisel on vaja jälgida lihasefoonide selget vaheldumist – A-tasandi tegevust tuleb teadlikult juhtida.

B-tasand on sünergiate tasand (lihaste kooskõlastatud tegevus).

See tasand on selgroogsetel nn jäsemete kaasaegne. B-tasand juhib inimesel suuri “lihastekoore”, kooskõlastab omavahel nende ühiseid tegevusi (sünergiaid) ja toimib teadvuse osavõtuta. Ta juhib liikumise rütmi, kindlustades liigeseid painutavate ja sirutavate lihaste töö vaheldumise. Ta kindlustab järgnevate tsüklite sarnasuse kõikvõimalike rütmiliste liigutuste puhul (sammud käimisel, käe liikumine saagimisel jms) See on tihedalt seotud liigutusvilumuste kujunemise ja liigutuste automatiseerimisega. Uue liigutuse õppimine seisneb liikumise juhtimise põhilise viisi väljatöötamises ja on taandatav sobiva sünergia või sünergiate grupi otsimisele ja korrigeerimisele. Kui B-tasandi fondides on olemas vajalik tehniline vorm, siis kõrgem tasand kasutab seda kui fooni oma liikumisülesannete lahendamisele. Siiski eeldab spetsialiseeritud liigutuste omandamine vastava liigutusliku fooni väljatöötamist. Just see – foonikoordinatsioonide väljatöötamine – ongi levinud “raskete” kohtade õppimise meetod (välja töötada parema käe tegevus lahtiste keelte peal). Selline töö on võimalik ainult teadvuse osavõtul pideva liikumise kontrollimise tingimustes. Ajutine abstraherumine vasaku käe tööst, teadlik loomuliku ja sundimatu liikumisvormi valimine – plaanipärane liigutuskultuuri kasvatamine – annab füüsilise vabaduse tunde ja enesekindluse mängus. See on aluseks professionaalsete vilumuste kujunemisele (teadliku kontrolli ja juhtimise tingimusel). Viimulimängus: parem käsi – poogna liikumine. vasak käsi – positsioonide vahetus.

C-tasand – ruumiliste liikumiste tasand. Võib pidada foonitasandiks, kuna on ainult pooleldi esindatud ajukoores. Selle töö jaoks (erinevalt A- ja B-tasandist) on eriti tähtsad teleretseptorid (nägemine, kuulmine, haistmine), tänu millele organism saab tajuda ruumi.

Tüüpiline ruumi tasandi liigutus on ümberpaigutamine. Bernstein nimetab neid lokomotsioonideks. Ümberpaiknemised toimuvad kuskilt, kuhugi ja millegi pärast. Nad ületavad välist jõudu, muutes keha või mõne eseme asendit. Kõik need liigutused on eesmärgipärased, viivad mingile kindlale (varem määratud) lõpptulemusele. See aga on võimalik ainult täpsete ja tabavate liigutuste abil.

Ruumi tasandi korrektsioonid jälgivad liigutuse mõtestatud osa, lõppetappi. Liigutuse vaheetapid mängivad teisejärgulist osa. Viimulimängus on C-tasandi

väljundiks on vasaku käe sõrmede liigutused (täpsed eesmärgipärased liigutused).

Ajukoore tasandid

D-tasand – loogiliste tegevuste, liigutuste järgnevuste tasand, mida juhitakse ajukoore poolt. Nn inimese tasand. Ainult mõningad taolise ajutegevuse nähud on jälgitavad ka kõrgematel loomadel, täielikult väljendub antud tasand ainult inimesel. Ainult inimene on võimeline hindama olukorda, kui tulemus saavutatakse mitte otsese liigutuse abil, vaid liigutuste järgnevuse tulemusel. Tegevus pole lihtsalt liigutused. Tegevus on terve liigutuste ahel, mille iga liigutus viib lähemale mingi liikumisülesande lahendamisele. Kõik selle ahela liigutused on seotud lahendatava ülesande mõttega. Ülesande lahendamine (tulemuse saavutamine) on võimalik ainult kõigi lülide sooritamise korral kindlas järjekorras. Sealjuures on need ahelad muutlikud – iga kord kohanduvad konkreetsete tingimustega.

Tegevuste hulka kuulub ka kõne – keele, huulte ja häälepaelte järgnevate liigutuste ahel, mida ühendab ühine mõte. D-tasand kujuneb inimesel välja 5.-7. eluaastaks. Pillimängus toimub D-tasandil noodikirja “lugemine” liigutustega.

Pedagoogide tüüpiliseks veaks on õpilase arengu piiramine D-tasandiga: mehhaanilise akti (näen noote – mängin) kinnistamine ilma muusikalise kõla kujutluste kujundamiseta, mis on E-tasandi koordinaatsiooni alus. Tulemuseks on primitiivne ja antikunstiline kõla. “Need viuldajad on ilmselt rahul sellega, et mängivad noote nii, nagu need on kirjutatud, ja, nähtavasti, ei anna endale üldse aru, et meloodia tähendab rohkem, kui lihtsalt pikk rida järjestikku tekitatavaid helisid” (Auer 1965: 89).

E-tasand on samuti juhtiv tasand, motivatsiooni, loomingu, ideede kunstilise teostamise tasand. Siia kuuluvad muusikaliste eesmärkide kujundamine ja kavandatud kõla saavutamine; tulemuste kooskõlla viimine kavatsustega. E-tasandil toimub liigutuste viimine kooskõlla muusiku kunstiliste plaanidega.

Liigutusvilumus

“ ... liigutusvilumus on koordinatsioonistruktuur, mis kujutab endast oskust lahendada erinevat tüüpi liikumisülesandeid” (Bernstein 1991: 175).

Liigutusvilumuse kujundamine kujutab endast ahelat üksteisele järgnevatest faasidest, millel on erinev mõte ja kvalitatiivselt erinevad mehhanismid. Liigutusvilumus ise on keeruline struktuur, milles on alati juhtivad ja taustatasandid, juhtivad ja abilülid.

“Kogu vilumuse arengu dialektika seisneb selles, et kus **on areng, seal on iga järgnev kordus eelnevast parem, see tähendab ei korda seda; sellepärast harjutamine on muuhulgas kordamine ilma kordamiseta**. Selle näiva paradoksi lahendus on selles, et õieti läbiviidud harjutamine kordab iga kord mitte ühte või teist antud liikumisülesande lahendamise vahendit, vaid selle ülesande lahendamise protsessi, pidevalt muutes ja täiustades vahendeid” (Bernstein 1966: 175).

“Igasuguse liigutusvilumuse väljatöötamine – spordis, tööalal, kunstimeisterlikkuses jne. – pole midagi muud, kui selle vilumuse juhitavuse töötlemine. **Harjutamine**, kui see on vaid õieti korraldatud, **peab iga kord kordama mitte ühte või teist antud ülesande lahendamise vahendit (see oleks kasutu tuupimine), vaid selle ülesande lahendamise protsessi vahendi pideva täpsustamise ja täiustamisega**. Sellepärast isegi kõige kõrgemalt arenenud liigutusvilumuses või oskuses on **liigutused alati variatiivsed, mitte ühesugused**” (Bernstein 1966).

Kolm erinevat variatiivsete erinevuste allikat vilumusega seotud liigutustes

- välised häired
- muutlikkus oma keha sisemises seisundis
- otsinguline variatiivsus

Erinevuse seaduse mõistmine lõpptulemuse – heli ja seda tekitava liigutuse vahel annab muusikule teadmise, et otsitav kõlaline eesmärk võib olla saavutatud nii **eesmärgipäraste kui ka otstarbekate liigutuste** abil. Ja kuigi see võib olla

kuulmisele märkamatu, on need tõeliselt ratsionaalse tehnika perspektiivide kujunemiseks kaks üksteist välistavat teed.

Peamine kriteerium muusikalise tehnika ülesannete lahendamise otstarbekate variantide valimiseks on mänguaparaadi **füsioloogiline läbiviidavus**, mille puhul kesknärvisüsteemi “käsud” jõuavad takistamatult tööorganiteni, mis on valmis neid täitma. Seda Bernsteinini õpetuse seisukohta käsitles põhjalikult V. Mazel oma raamatutes ratsionaalsete mänguliigutuste väljatöötamisest. Pillimängu ratsionaalsuse tähtsaks näitajaks on ka inertsiaal-passiivsete liigutuste kasutamine.

Muusiku reaalne loomingu protsess, mis on suunatud täisväärtusliku kunstilise kujundi loomisele, ongi **intonatsioonilis-väljenduslike variantide otsing**. Tehnika ise esineb siin loodava kunstilise kujundi kaasautorina, muusikalise tunnetuse instrumendina.

Interpreedi mõtlemise iseärasused seisnevad selles, et muusik:

- mõtleb läbi tehnika
- lülitab füüsilise tegevuse intellektuaalsesse protsessi
- toetub selles psühhomotoorsele ühtsusele

Et luua **tingimused õpilase loomingu võimekuse intensiivseks kasvuks**, on vaja:

- pidevalt tekitada talle valikuga probleemi (kusjuures ettemängimine on tegelikult etteütlemine)
- treenida tema analüütilis-sünteesivat tegevust
- kujundada aktiivset ja teadlikku suhtumist esitatavasse muusikasse.

Kokkuvõte

Sõltuvalt liigutuse eesmärgist ja mõttest, võivad isegi struktuurilt sarnased liigutused olla juhitud erinevatelt tasanditelt. Väliselt sarnased, sooritatud samade lihaste poolt, kuid koordineeritud kesknärvisüsteemi erinevate tasandite

poolt see tähendab, et kanalid, mille kaudu toimub liigutuste juhtimine, on samuti täiesti erinevad.

Näiteks, tihti kasutavad algajad viiuldajad samade mänguülesannete sooritamiseks erinevaid korrektsioone:

- asetada sõrmed keeltele:
 - nende peale vaadates
 - kompimise teel
- liigutada poognat keeltega risti:
 - nägemise abil
 - lihasetajude põhjal

Liigutuste juhtimise üleminek uuele koordineerimis tasandile peab olema selgelt teadvustatud (planeeritud) pedagoogi poolt.

Mehhaaniline mäng lahtistel keeltel on sooritatav madalamate tasandite poolt, kuid ülesande muutmine ($p - f - p$) nõuab ülemiste tasandite osavõttu. Seades õpilase ette erinevaid ülesandeid (pingevabade liigutuste, õige poognajaotuse, kuulmise või lihasetajude järgi liigutuste korrigeerimine, muusika väljendusliku kõla saavutamine), muudab pedagoog ülesande lahendamise tasandit. Tihti juhtub, et valel tasandil õpitu osutub lihtsalt ajaraiskamiseks. Näiteks, õppides pala kui mehhaanilist akti ja proovides seda mängida, seades enda ette kunstilise ülesande, õpilane ebaõnnestub.

Bernstein kirjutab: “Inimese teadvusse jõuab ainult see, mida juhib selle liigutuse juhtiv tasand. Meie teadvus on niimoodi ehitatud, et tema latern suudab valgustada ainult üht tasandit korraga, kuigi suudab valgustada neid ka kordamööda. Sellepärast ... kõik need korrektsioonid, mis antakse foonitasandite juhtimise alla, lahkuvad ... meie teadvuse väljast, see tähendab neid hakatakse sooritama alateadlikult, automaatselt” (Bernstein 1991: 163).

Näiteks kahe käega mängimisel vasaku käe sõrmede liikumise tajumine tihti varjutab analoogilise parema käe liikumise taju. Ilmneb C- ja B-tasandite erinev teadvustumiseaste.

Praktilises töös ei pea siiski liikuma ainult mängu lihasefooni omandamiselt kõrgema, muusikalis-kunstilise koordineerituse poole. Algaja viiuldaja õige tehnilise vundamendi kasvatamise pandiks saab olla ainult **kahesuunaline liikumine** – foonitasandite omandamiselt kõrgemate kujundlik-kunstiliste koordineerituste poole ja vastupidi, viimastelt otseste liigutusteni (töö kõla, puhta intonatsiooni, vibraato ja muu taolisega).

“Me peame õpetama oma keha ratsionaalselt saavutama püstitatud eesmärki. Aga see on võimalik ainult sellisel juhul, kui kogu liikumise teadvustamata külg on reguleeritud. Ainuke võimalik tee ... tähelepanu jaotamine erinevate tasandite tööle, mis vastutavad ühest küljest ülesande mõttega seotud lahenduse eest (kuulmise sfäär) ja teisest küljest vajaliku liikumiskooseisu eest (liigutuste sfäär)” (Šulpjakov 2006: 78).

N. Bernsteini teooria põhiseisukohtade tundmine annab võimaluse õppetöö ülesehitamiseks inimese liigutustegevuse psühhofüsioloogilisi seaduspärasusi arvestades, uurib liigutuste juhtimist, selgitab teadvuse rolli tehnilises töös, vastab küsimusele, kuidas harjutada.

Tõlge eesti keelde Argo Alp

Kirjandus

Alumäe, V. *Mõtisklusi viiulimängu teooriast ja praktikast*. Tallinn: Eesti raamat, 1981.

Auer, L. = Ауер, Л. *Моя школа игры на скрипке*. Москва: Музыка, 1965

Berljantšik, M = Берляничик, М. *Основы воспитания начинающего скрипача*. Санкт-Петербург, 2000.

Bernstein, N = Бернштейн, Н. *О построении движений*. Москва: Медгиз 1947.

Bernstein, N = Бернштейн, Н. *О от рефлекса к модели будущего*. 1966.

Bernstein, N = Бернштейн, Н. *Физиология движения и активность*. Москва: Наука, 1990.

Bernstein, N = Бернштейн Н. *О ловкости и ее развитии*. Москва: Физкультура и спорт, 1991.

- Bernstein, N = Бернштейн, Н. *Основные методологические позиции физиологии движения*. 1992.
- Feinberg, I = Фейнберг, И. *Николай Бернштейн от рефлекса к модели будущего*. Москва: Смысл, 2004.
- Mazel, V = Мазель, В. *Теория и практика движения*. Санкт-Петербург: Композитор, 2010.
- Pogoževa, T. = Погожева, Т. *Методика обучения игры на скрипке*. 1965.
- Sild, O. *Mõtteännakud muusikamaastikel*. Tallinn, 2010.
- Šulpjakov, O = Шульпяков, О. *Скрипичное исполнительство и педагогика*. Санкт-Петербург: Композитор, 2006.



FLAŽOLETID KONTRABASSIL – TEOORIA JA PRAKTIKA ÜHENDAMINE*

Indrek Pajus

Oma töös “Flažoletid kontrabassil – teooria ja praktika ühendamine” (*Harmonics on Double Bass – Combining Theory and Practice*) uurin, milliste aspektide tundmine teoorias aitab kaasa flažoletide praktilisele kasutamisele kontrabassil.

Töö sai tõuke neist probleemidest, mida leidsin kontrabassirepertuaarist. Samuti on antud teema vastu korduvalt huvi tundnud noored heliloojad, kellele käesolev materjal võiks vastuste leidmisel abiks olla.

Kirjeldan ka levinumaid flažoletide noodikirja viise.

Ülemheli kui füüsikaline nähtus

Muusikalised helid on enamasti nn komplekshelid. See tähendab, et mingi kindla ühe heli puhul kõlab samal ajal tegelikult terve perekond üksikheliseid, umbes nii nagu akordis (Sundberg 1995: 29). Kirjeldan seda võnkuva pillikeele näitel. Pilli keelt tõmmates ja vabastades hakkab see võnkuma tervikuna, aga lisaks võngub keel veel samal ajal ka osadena – poolte, veerandite, kaheksandike jne kaupa. Kõik need võnkuvad osad tekitavad erineva helikõrgusega üksikheliseid. Sellised üksikhelid koos moodustavad niinimetatud spektri.

Ühte ja samasse spektrisse kuuluvaid üksikheliseid nimetatakse osahelideks. Esimest osaheli nimetatakse ka põhitooniks ning ülejäänud osaheliseid sellisel juhul ülemhelideks ehk harmoonilisteks komponentideks (Sundberg 1995: 29). Seega, pillikeele näite puhul tervikuna võnkuva keele heli on esimeseks osaheliks ehk põhitooniks ning ühtlasi see, mille helikõrgust me tavaliselt tajume. Järgmise osaheli, ehk esimese ülemheli, tekitavad pooltena võnkuvad keele osad, teise ülemheli veeranditena võnkuvad keele osad jne. Kuigi me võime teatud juhtudel

* Olen tööd artikli huvides lühendanud ja kohandanud teda üldkasutatavamaks, jättes välja puhtalt kontrabassikesksed lõigud. Keda aga huvitab tervikversioon, võib selle EMTA raamatukogust leida – *toimetaja märkus*.

kuulda või tajuda põhitooni kõrval ka mõne osaheli kõrgust, mängivad osahelid reeglina rolli heli tämbri kujundamisel*.

1822. aastal näitas matemaatik Joseph Fourier, et iga heli on võimalik vaadelda teatud hulga komponentide ehk osahelide summana. Analüüsi, millega vaadeldakse heli täpsemat koosnemist osahelidest, nimetatakse Fourier' analüüsiks või spektraalanalüüsiks (Sundberg 1995: 31).

Kindla helikõrgusega heli puhul kujutavad ülemhelide sagedused enesest korrutustabelit või nn harmoonilist rida, millesse kuuluvad arvud on kõik selle väikseima liikme täisarvkordsed (Sundberg 1995: 31).

Näiteks suure oktaavi *A* sagedus on 110 hertsi (Hz), mis on antud juhul põhitooni sagedus ja seega kõige väiksem. Ülemhelid on sagedustega 220, 330, 440, 550, 660, 770, 880, 990, 1100 Hz jne. Selgub, et nendele ülemhelide sagedustele vastavad järgmised noodid: *a*, *e'*, *a'*, *cis*“, *e*“, *fis*“, *gis*“, *a*“ jne. Ülemhelid, mille sagedused on vastavates suhetes, moodustavad harmoonilise rea ning tekkivat spektrit nimetatakse harmooniliseks spektriiks. Seevastu ilma kindlahelikõrguseta helide (kirikukellad; löökpillid, millel puudub kindel helikõrgus) tekitatud spektrit nimetatakse mitteharmooniliseks (Sundberg 1995: 32).

Oluline on mõista just harmooniliste komponentide ehk ülemhelide olemust, sest flažolettide mängimine keelpillil lähtubki nende olemasolust.

Flažolett kui tehniline mänguvõte

Loomulike flažolettide helikõrgused (*Flageolet* – *paju*-, *roo*-, *karjuse*-, *vilepill* pr. k), mida ühel keelil on võimalik tekitada, kattuvad antud lahtise keele heli osahelide kõrgustega ehk ülemhelidega. Seega pannakse keel võnkuma osadena, mille määrab ära puudutuse asukoht. Nagu juba öeldud, puudutatakse keelt vasaku käe sõrmega ning heli tekitab tavapäraselt parem käsi poognaga või *pizzicato* tehnikat kasutades.

* Huvitav fakt on see, et kui inimene teatud tingimustes ei kuule põhitooni, küll aga piisaval hulgal teisi osahelisi, siis tajume ikkagi helikõrgust, mille annaks põhitoon.

Puudutades keelt täpselt keskelt, hakkab keel võnkuma kahe võrdse osana, st poolte kaupa. Nii tekib lahtisest keelest üks oktav kõrgem heli, mis on selle ehk põhitooni jaoks esimene ülemheli. Seda nimetatakse ka oktavflažoletiks. Mõistagi ei võngu siinjuures keelel see punkt, mida puudutatakse. Seda punkti nimetatakse **sõlmpunktiks**.

Jagades keele kolmeks võrdseks mõtteliseks osaks, saame keelel kaks sõlmpunkti. Piisab ühe neist puudutamisest ja keel hakkab heli tekitamisel võnkuma kolme võrdse osana. Kõlav heli on lahtisest keelest ehk põhitoonist ühe oktavi ja kvindi võrra kõrgem. Tegemist on teise ülemheliga.

Järgmiseks, jagades keele veeranditeks, saame kolm sõlmpunkti. Antud juhul tuleb silmas pidada, et keskmine kolmest punktist langeb kokku keele keskkohaga, mis jagab keele kaheks ja on hoopis oktavflažolett.

Seega, et keelt panna võnkuma veeranditena, peame valima puudutamiseks ühe kahest ülejäänud sõlmpunktist. Tekkiv heli on põhitoonist kahe oktavi võrra kõrgem ning on vastavalt kolmas ülemheli.

Keele võrdselt viieks jagamisel saame neljanda ülemheli, mis kõlab põhitoonist kahe oktavi ja suure tertsi võrra kõrgemalt. Kõiki nelja sõlmpunkti saame antud juhul kasutada võrdselt. See tähendab, ükskõik millist me neist puudutame, saame mängides sama helikõrguse.

Edasi jagame keele võrdselt kuueks ja saame viis sõlmpunkti. Antud flažoleti ehk viienda ülemheli mängimiseks tuleb õiget kohta keelel aga taas valida. Nimelt ei sobi viiest kolm. Keskmine neist on jälle oktavflažolett ning kaks langevad keele kolmandikele. Kasutada saab järele jäänud kahte, mis asetsevad keele otstele kõige lähemal.

Keele seitsmeks jagamise puhul saab kasutada jälle kõiki sõlmpunkte. Kõlab kuues ülemheli.

Kaheksaks jagamise korral, et kõlaks seitsmes ülemheli, saame seda mängida seitsmest sõlmpunktist vaid neljal, kuna jällegi on üks punkt oktavflažolett ning kaks asuvad keele neljandikel.

Eelneva põhjal saab teha kaks olulist tähelepanekut.

Esiteks, kui keel jagada mõttelisteks võrdseteks osadeks, peab flažoleti mängimisel arvestama, millise sõlmpunkti puudutamisel soovitud osa võnkuma hakkab ning õige helikõrguse saame.

Reegel, mida saab silmas pidada, on seotud algarvuga.* Kui keel on jagatud võrdseteks osadeks mingi algarv korda (2, 3, 5, 7, 11 jne), saame iga sõlmpunkti kasutamisel sama helikõrguse. Jagades aga keele võrdseteks osadeks kordarv† (4, 6, 8, 9 jne) korda, kattub üks või rohkem sõlmpunkti mõne teise jagamise omadega.

Teiseks kehtib reegel, et soovitud helikõrgusega flažoletti saab alati mängida keele algusele ning lõpule kõige lähemal olevat sõlmpunkti kasutades. Praktikas seda tavaliselt ka tehakse.

Oluline on lisaks märkida, et keelel kõige ülemisest võimalikust sõlmpunktist mängitud flažoleti helikõrgus kattub samas kohas sõrmlaual mängitud tavapärase noodi omaga. Näiteks punktis, kus mängitakse oktavflažoletti, mängitakse ka sama tavapärasest nooti. Antud juhul on tegemist keele keskkohaga ning ainukese võimaliku sõlmpunktiga. Järgmist ülemheli ehk oktavi ja kvindi võrra kõrgemat flažoletti on võimalik mängida kahest kohast ning keele ülemisel osal asuvas sõlmpunktis kattub see samas punktis mängitud tavapärase noodiga. Ja nii edasi, kuni sõrmlaua pikkus võimaldab.

Teoreetiliselt võib keelt jagada võrdseteks osadeks lõputu arv kordi ning vastavalt ülemhelide reale saame järjest kõrgemaid flažolette. Reaalsus seab loomulikult omad piirid. Kontrabassi repertuaaris tuleb harva ette flažolette, mis on kõrgemad kui seitsmes ülemheli, ehk lahtisest keelest kolme oktavi võrra kõrgem flažolett.

* Algarv – ühest suurem naturaalarv, millel on ainult kaks naturaalarvulist jagajat: arv 1 ja see arv ise.

† Kordarv – naturaalarv, mis on esitatav vähemalt kahe arvust 1 erineva naturaalarvu korrutisena.

Toon siinkohal ka loetelu kõigil neljal keelel eksisteerivatest loomulikest flažolettidest kolme oktaavi ulatuses alates lahtisest keelest:*

G keel: g, d', g', h', d'', e'', fis'', g''

D keel: d, a, d', fis', a', h', cis'', d''

A' keel: A, e, a, cis', e', fis', gis', a'

E' keel: E, H, e, gis, h, cis', dis', e'

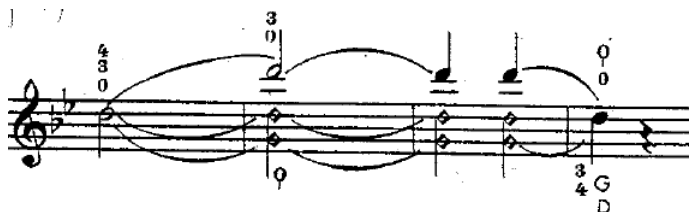
Kunstflažolette mängitakse keele lühendatud osal, mis tähendab, et vasaku käe ühe sõrmega on keel alla vajutatud nagu tavalise noodi puhul ja teine sõrm mängib flažoletti. Kontrabassil vajutatakse keel alla pöidlaga, nii nagu pöialt kasutatakse ülemistes positsioonides, ja flažoletti mängitakse teise või kolmanda sõrmega. Nii saab mängida nn terts-, kvart- ja kvintflažolette. Vastavad nimetused tulenevad sellest, milline intervall sõrmlaual jääb sõrmedega mängitud nootide asukohtade vahele. Näiteks kvartflažoleti puhul vajutatakse sõrmlaual pöidlaga keel alla ja väljasirutatud kolmanda sõrmega puudutatakse keelt noodi kohal, mis asub pöidlaga võetud noodist puhta kvardi võrra kõrgemal. Vastaval kohal asub sellisel juhul sõlmpunkt, mis märgib keele (võnkuva osa) esimest neljandikku ja kõlab kahe oktaavi võrra kõrgem heli alla vajutatud noodist. Tertslažoleti puhul tekib vastavalt kahe oktaavi ja suure tertsi võrra kõrgem heli ja kvintflažoleti puhul ühe oktaavi ja kvindi võrra kõrgem heli. Kui tertslažoletti saab sõrmestuse lühema haarde tõttu mängida ka madalamates positsioonides, siis kvart- ja kvintflažoletti on võimalikud pigem kõrgemates positsioonides.

Praktikas enim kasutatud on kvartflažoletti (Oldham jt 2001: 856). Kunstflažolette kasutatakse kontrabassil eelkõige esimesel ja teisel keelel (Homenko 1980: 99). Kunstflažolettide keskmine võimalik diapason kontrabassi esimesel (G) keelel on teisest neljanda oktavini. Kunstflažoletid võimaldavad mängida rohkem helikõrgusi kui loomulikud flažoletid, kuid kontrabassil on siiski nende näol tegemist suhteliselt nõudliku ja harva kasutatava tehnikaga (samas).

Võib veel rääkida ühest eraldi võttest, mis on olemuselt loomulik flažoletti, aga mängitakse kahe sõrmega nagu kunstflažoletti. Sealjuures ei vajutata keelt kummagi sõrmega alla, vaid puudutatakse väljasirutatud sõrmedega kaht sõlmpunkti. Selline võte võib teatud juhtudel hõlbustada loomuliku flažoleti leidmist keele keskmisel osal.

* Noodid on antud reaalses helikõrguses. Kontrabassi noot kirjutatakse reeglina üks oktav kõrgemale reaalselt kõlavast.

Toon noodinäite (Näide 1) kahe puutekohaga loomuliku flažoleti kohta, mis märgitakse sellisel juhul rombikujuliste nootidega. Antud näites on kolmanda (ülemise) noodiga tähistatud ka kõlav heli.



Näide 1. Nikolai Rimski-Korsakov. Kimalase lend, t. 55-58.

Flažolettide mängimisel on **tunnetus** nii vasaku käe kui ka poogna kasutusel mõnevõrra erinev tavapäraste nootide mängimisest. Võiks ütelda, et tunnetus peab olema teatud mõttes täpsem. Näiteks, kui tavapäraste nootide puhul võib keele alla vajutamise tugevus vasaku käe sõrmega mõnevõrra varieeruda, siis flažoleti puhul ei saa suuri kõikumisi lubada. Samuti tohib loomuliku flažoleti mängimisel keelt korraga puudutada vaid ühest punktist, st ainult ühe sõrmega, samas kui tavapäraste nootide puhul võivad ka teised sõrmed nii öelda abiks olla. Ka selle õige punkti tabamine “esimesel katsel” on olulisem kui tavapärase noodi puhul, sest kui viimast saab veel hiljem kõrva järgi korrigeerida, siis flažoleti väära tabamise korral see ei kõla ehk “ei sütti” ja korrigeerimine saab toimuda rohkem katse-eksitus meetodil.

Oluline flažolettide mängimisel on ka **parema käe töö**. Vaatleme esmalt poognaga heli tekitamist. Üldiselt tuleb arvestada, et poognaga mängitakse flažolette rohkem roobi poolt võrreldes tavapäraste nootidega. Seda tingib asjaolu, et poogen ei satuks sõlmpunktile, millel flažoletti mängida ei ole võimalik. Samuti on roobi poolt võimalik tekitada erksam heli, mis tuleb flažolettide muidu suhteliselt pehmele kõlale kasuks. Seega, kui tegemist on suurte hüpetesta madalate nootide ja kõrgete flažolettide vahel, peab arvestama, et see ei puuduta ainult vasakut kätt, vaid ka paremat. Võrdselt vasaku käega on ka tunnetus poognakäel väga oluline. Nii kummaline kui see näida võib, saab üksteisele väga lähedal asuvate erinevate flažolettide puhul teatud juhtudel võimalikuks, et ühest vasaku käe sõrme asukohast mängitud flažoleti puhul tekib erineva poognatõmbega erinev flažolett. See saab taas võimalikuks vastavate sõlmpunktide asukoha tõttu poogna jõhvide suhtes. Ja isegi poogna surve keeltele võib siin rolli mängida.

Teise helitekitamise võimaluse – näppetehnika ehk *pizzicato* juures kehtivad üldjoontes samad reeglid, mis poognaga mängu (*arco*) puhul. Peab arvestama, et *pizzicatos* on flažolette raskem kõlama saada kui poognaga mängides ja kõla on ka vaiksem. Klassikalises muusikas tuleb flažolettide mängimist *pizzicatos* harva ette. Teatud muusikastiilide (nt *jazz*) puhul on võimalik helivõimenduse kasutamine, mis aitab eeltoodud kõlaga seotud probleemidest üle saada. Flažolettide suhteliselt nõrgema ja pehmema kõlaga peab aga arvestama olenemata helitekitamise viisist ja muusikastiilist. Eriti tasub seda silmas pidades kontrabassi kasutamisel erinevates ansamblites ja orkestrites.

Lisamõjutegureid flažolettide kõlama hakkamisele ehk “**süttimisele**” on veel. Iga kontrabassil mängitud noot paneb kaasa resoneerima ka teised keeled ja korpuse ning põhimõtteliselt kogu instrumendi. Kuna tegemist on suhteliselt suure massiga, siis on sellel ka oma inerts, mis avaldab mõju vahetult järgnevatele helidele. Flažoletid on selles suhtes kindlasti tundlikumad kui tavapärased noodid. Kuna ülemhelide rida on oma olemuselt muusikaliselt tonaalne, siis on ka tonaalse muusika mängimisel pilli resoneerimine rohkem abiks. Praktikas olen kogenud, et klassikalistes ja romantilistes teostes esinevaid flažolette on tunduvalt mugavam helisema saada kui atonaalse muusika puhul. Viimane asjaolu ei ole loomulikult takistuseks flažolettide mängimisel, aga teatud kohmakuse see kindlasti tingib.

Oluline aspekt flažolettide kasutamise juures on ka **häälestumine**. Teatavasti on flažolettide helikõrgused seotud ülemhelide reaga. Tegemist ei ole võrdtempereeritud häälestusega. Reeglina kõlavad flažoletid võrdtempereeritud häälestusega võrreldes madalamalt. Probleemi lahendamiseks või leevendamiseks on võimalik “häälest ära” flažoletti mängides vasaku käe sõrmega keelele rohkem survet avaldada, mille kaudu keele pinge kasvab ja helikõrgus tõuseb. Antud tehnikat on võimalik rakendada suhteliselt pikkade nootide puhul. Kiirete nootide puhul seda teha ei jõua. Üksikutel juhtudel saab valida helikõrguselt samade flažolettide vahel erinevatel keeltel, kus nende helikõrgus võib vähesel määral erineda ja seega leida vajadustele sobivama.

Kirjandus

Elgar, R. *Introduction to the Double Bass*. USA: Stephen W. Fillo, 1987.

Oldham, G./Campbell, M; Greated, C. Harmonics. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Ed by Stanley Sadie. Vol 10. London: Macmillan, lk 854-856, 2001.

Sundberg, J. *Õpetus muusikahelidest*. Tallinn: Scripta Musicalia, 1995.

FRANCESCO GEMINIANI VIIULIMÄNGU KUNST JA LEOPOLD MOZARTI VIIULIMÄNGU ALUSED KOOLIDE VÕRDLUS

Raeli Florea

2003. aastal kaitsesin EMTA Interpretatsioonipedagoogika Instituudis magistritööd teemal “Francesco Geminiani *The Art of Playing on the Violin* ja Leopold Mozarti *Versuch einer gründlichen Violinschule* koolide võrdlus”.

Kuna see teema pakub jätkuvalt huvi, siis käesolevas kirjutises tutvustangi neid tuntumaid viiulikooli, mille ilmumisaastad jäävad 18. sajandi keskele, Francesco Geminiani “Viiulimängu kunst” (Opera. IX. London 1751) ja Leopold Mozarti “Viiulimängu alused” (Salzburg 1756).

Mõned mõtted teoste autoritest. Francesco Geminiani on sündinud 1687. a Itaalias, Lucca linnas. Ta sai muusikakeskse hariduse, õppides viiulit Arcangelo Corelli ja kompositsiooni Alessandro Scarlatti juures. Peale Corelli (1653-1713) surma lahkus Geminiani 1714. a Inglismaale, kus ta tegeles väga intensiivselt heliloominguga, olles ühtlasi nii kontsertviiuldaja, pedagoog kui ka dirigent. Itaaliasse ta enam ei naasnudki. Corelli õpilasena toetub Geminiani selgelt itaalia traditsioonidele oma viiulikoolis ja annab võtme itaalia viiulimuusika väljendusrikkaks ja tehniliseks esituseks. Geminiani rõhutab, et eesmärgiks on viiuli võlu välja toomine, see tähendab tooni ilu, mis on võrreldav kõige kaunima inimhäälega. Tema seisukoht on, et muusika peab väljendama enamat kui vaid lihtsalt loodusimitatsiooni (kägu, kukk jne). Julgelt astub ta sealjuures vastu prantsuse traditsioonile, mis soovib iga takti alustada “alla” poognaga.

Leopold Mozart on sündinud 1719. a Saksamaal Augsburgis. Tal oli võimalus mõnda aega õppida Salzburgi Ülikoolis juriidikat, loogikat, kunsti, ladina keelt ja kirjandust, mis andis tema kirjakeelele omapärase võlu. L. Mozart oli 18. saj II poole Kesk-Euroopa üks silmapaistvamaid muusikuid, olles Salzburgi õukonna kapellmeister, tunnustatud helilooja ning erakordne pedagoog. Pedagoogilise kogemuse sai Mozart mängides 1743. aastast *Archiepiscopal Court-Orchestra's* ja õpetades viiulit 1744. aastast Salzburgi katedraali poistekoori liikmetele. Tema viiulikool annab pildi tolleaegsest muusikakultuurist, selle ajastu lopsakast

keelepruugist, loomulikult ka viiulimängust ja 18. saj lõpul valitsevast muusikatõlgenduse tavadest-kommetest, esindades sellega saksa kultuuriruumi.

Järgnevalt meenutagem, mis toimus viiulimängumaaailmas selleks ajaks, kui Geminiani ja Mozarti oma teosed avaldasid.

Viiul oli muutunud üheks populaarsemaks ansambli- ja soolopilliks, see kiire tõus oli seotud kuulsa viiulimeistrite koolkonnaga Cremonas, kus silmapaistvad pillimeistrid Nicolo Amati, Antonio Stradivari, Andrea Guarneri jt valmistasid kõrgetasemelisi instrumente. Viiulimängijate püüdlus uue kõlaideaali poole, kus sooviti saavutada instrumendil kandvamat ja säravat tooni, viis ka raskemate ja pikemate poognate valmistamisele, sellest muutusid nii kõlakvaliteedi kui ka erinevate strihhide kasutamisevõimalused. Poogen muutus n-ö *diminuendo* poognast *crescendo* poognaks. Kaunist ja keerulist viiulimuusikat kirjutasid Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini, mida nad ka ise suurepäraselt ette kandsid. Heliloojad olid ühtlasi interpreedid, kes teadsid esitustavasid, neid tavasid teadaolevalt ei pandud kirja. Viiulirepertuaar muutus raskemaks, asetades viiuldajate ette uusi mängutehnilisi nõudmisi ja tekitades ka vajaduse viiulikoolide järele, kus fikseeriti esituslikud ja pedagoogilised teadmised.

Jeffery Pulver oma uurimuses *Violin Methods, old and new* (1924, “Vanad ja uued viiulimängu meetodid”) nimetab kõige varajasemaks viiulipedagoogiliseks tööks 1636. a Marien Mersenne poolt kirjutatud traktaati *Harmonie Universelle* (“Universaalne harmoonia”). 18. saj alguses ilmusid mõned traktaadid viiulimängu õpetusest, need aga olid suunatud asjaarmastajatele. Neist tuntum on Peter Prelleur’i *The Modern Music-Master* 1731 (“Moderne muusikameister”) ja Geminianilt 1749 traktaat *A Treatise of Good Taste in Music* (“Uurimus heast maitsest muusikas”), millest viimane andis tulevasele põhjalikumale viiulikoolile aluspõhja.

Geminiani ja Mozarti viiulikoolide võrdlus

Geminiani ja Mozarti teoseid loetakse esimesteks süsteemseteks viiulimänguõpetusteks ehk viiulikoolideks. Kuna nad on ilmunud väikese ajavahemikuga, on loomulik, et autorid käsitlevad oma töödes probleeme sarnaselt, kuid siiski esineb ka erinevaid vaatenurki. Mõlemad koolid, hoolimata sarnastest põhimõtetest viiulimängus, on tegelikult suuresti erinevad.

Geminiani “Viilimängu kunst” on hästi süstematiseeritud viiulikool, mille üheksaleheküljelises eessõnas on antud juhised ja seletused Geminiani enda poolt kirjutatud 24 noodinäite õppimise ja mängimise kohta. Nagu eelpool mainitud, läks Geminiani 1714. aastal Inglismaale. Võimalus, et teos valmis mingi Itaalia väljaande jaoks enne mainitud aastat, on väike – selle välistab käsitletud viilimängutehnika kaasaegsus, samuti Geminiani vanus (küps pedagoogiline töö 27-aastaselt!). Juhul kui teos on tõlgitud itaalia keelest, siis on see tehtud väga hea inglise keele oskaja poolt. David D. Boyden, kes kirjutas kaks sajandit hiljem Geminiani viiulikoolile eessõna, oletab, et tõenäoliselt kirjutati tekst ja noodinäited eri aegadel, seda võiks kinnitada tekstiosas kasutatud sõna *example* (näide inglise keeles) ning noodinäidetes *esempio* (näide itaalia keeles) kasutus. Geminiani viiulikoolist ilmus 1752. aastal ka prantsuskeelne väljaanne. Boyden väidab, et selles väljaandes järgneb igale tekstiosale vastav noodinäide. Siin on aga üks vastuolu. EMTA raamatukogus olev prantsuskeelne faksiimile sarnaneb ingliskeelsele: algul tekst, millele järgnevad noodinäited. Võime oletada, et faksiimile, millega Boyden töötab, on erinev EMTA raamatukogus olevast.

Geminiani kirjutab oma viiulikooli eessõnas: “Selles raamatus võime leida kõike, mis on vaja korralikuks viilimänguks. Pärast noodinäiteid (24 näidet) olen lisanud 12 erinevas stiilis pala viiulile ja tsellole, klavessiini jaoks on nummerdatud bass. Ma ei ole andnud juhtnööre nende esitamiseks, sest ma arvan, et õppija ei vaja neid, kuna eesolevad reeglid ja harjutused on piisavad, et õpetada teda esitama igasugust muusikat” (Geminiani 1751: 1).

Leopold Mozart kirjutab oma viiulikooli eessõnas: “Mind paneb imestama, et viiuli, nii tavalise ja heliteostes peaaegu asendamatu instrumendi õpetamiseks pole veel ilmunud ühtegi kooli, kuigi juba ammu oleks vaja olnud selleks esmaseid juhendeid ja ka reegleid heamaitseliseks poognajagamiseks. /.../ Olen olnud sageli väga pahane märgates, kui halvasti on õpilasi õpetatud – /.../ Selle raamatu kirjutamisega ei pea ma paluma kellegi käest andeks, kuna see on minu teada esimene trükitud viilimängu õpik” (Mozart 1988: 17-18). Oletatakse, et Mozart võis teada Geminiani viiulikoolist, kuid vahest uhkus ja enesearmastus takistasid tal seda tunnistamast.

Mozarti “Viilimängu alused” on võrreldes Geminiani kooliga tunduvalt mahukam, 226 lk pikk ja koosneb 12 peatükist, millest mõned jagunevad alapeatükkideks. Teksti sees olevad noodinäited, kaasaarvatud lühikesed harjutused kahele viiulile (Mozart 1988: 100-108) on valdavalt Mozarti enda kirjutatud, kuid ta kasutas oma koolis ka Tartini muusikat (lõike Kuraditrilleri sonaadist). Viiulikooli sambaks on 2 põhiküsimust: kõik juhtnöörid põhinevad

muusika seaduspärasustele ja muusika esituses on lisaks juhtnööridele vaja ka muusikaliselt head maitset. Kool on suunatud õpetajatele, ülesehitusega lihtsamalt keerulisemaks.

Geminiani alustab oma kooli vasaku käe arendamisega ilma poognata. Mozart aga nõuab õpilasel muusika põhitõdedest arusaamist, enne kui alustab instrumendiõppega.

Viulihoid

Geminiani viulihoidmise maneer on suhteliselt vanamoodne: ta soovib asetada viul rangluule, pöörates parempoolset viulikülge pisut kaldu, et G-keelel mängides ei tekiks vajadust poognat liiga kõrgele tõsta.

Mozarti koolis on kolm vasegravüüris pilti erinevate viuli- ja poognahoidudega, neist kaks näitavad lubatud ja üks mittesoovitavat mänguvõtet. Ta õpetab, et viuli kael tuleb võtta pöidla ülaosa ja nimetissõrme vahele ning soovib hoida pilli lõua all paremal pool keeltehoidjat nii, et instrumendi pea oleks silmade kõrgusel. Kusagil ei ole mainitud viulihoidu keeltehoidjast vasakul.

Poognahoid

Geminiani toetab tüüpilist itaalia 18. saj I poole poognahoidu. Ta soovib poognat hoida pisut konnast kõrgemal, pöidla ja sõrmede vahel, nii et jõhvid on keeratud sissepoole. Selles positsioonis hoitakse poognat kergelt, mitte pingutatult. Toonitugevus tuleneb nimetissõrme survest, mis haarab poognat esimese liigesega, mitte kogu käe raskusest, ning poogna asendist roobi suhtes.

Mozarti järgi hoitakse poognat konnal pöidla ja nimetissõrme keskmise liigese vahel või isegi veidi selle taga, kuid siiski kergelt ja vabalt. Toonitugevuse muutmiseks teeb 1. sõrm kõige rohkem tööd, sellest hoolimata püsib ka 4. sõrm kogu aeg poogna juhtimiseks poognal. Poogen pannakse keelele pigem otse kui kaldu, sest nii on rohkem jõudu ja välditakse poognapuuga mängimist. Poogen liigub ühtlaselt, mitte kaugel roobist sobiva käeraskusega, et saavutada hea, kandev toon.

Sõrmlaud

Geminiani viiulikool algab viiuli sõrmlaua tutvustamisest, millele on märgitud pool- ja täistoonid, arvestades diatoonilist skaalat. Ta soovib märgistada õppijale sõrmlaud samal moel, sest see kergendaks õige helikõrguse tabamist sõrmedega.

Sõrmlaua märgistamist, mida soovib Geminiani, taunib Mozart väga teravalt. “Kui õpilasel on hea kõrv, siis sellist tobedust ei vajata. Kui see aga puudub, siis ei kõlba ta muusikuks, viiuli asemel võtku ta puukirves” (Mozart 1988: 75).

Geminiani võtte

Vasaku käe õige asendi leidmiseks pakub Geminiani järgnevat sõrmede asetamist keelele. 1. sõrm asetada *E*-keelele *f*-ile, 2. sõrm *A*-keelele *c*-le, 3. sõrm *D*-keelele *g*-le, 4. sõrm *G*-keelele *d*-le. Selline vasaku käe asend viiulil on saanud Geminiani järgi nn “geminiani võtte” nimetuse.

Mozart kasutab oma viiulikooli teisest väljaandest (ilmus 1769-1770) alates “geminiani võtet”, lisades juurde omapoolse kommentaari: “Tõsta 1. sõrm üles ja kukuta alla, siis 2., 3., ja 4. sõrm järgemööda tõsta ja kukutada nii, et kolm sõrmlauale jäävat sõrme ei liigu paigast. See on lühim tee vasaku käe õige asendi õppimiseks /.../ Õpilane ei tohi olla nii arg, et karta seda väikest ebamugavust, mida see harjutus lihastele tekitab. See on lühim tee vasaku käe õige asendi õppimiseks ja nii saavutatakse eriline vilumus topeltnootide mängimiseks” (Mozart 1988: 69).

Heliredelid

Heliredelid on mõlema autori jaoks väga olulised vasaku käe tehnika arendamisel. Geminiani kasutab selleks diatoonilisi kui kromaatilisi heliredelid. Ta soovib neid harjutada ilma poognata. “Sõrmestus nõuab tõsist visadust ja püüdlikkust. Ei saa eeldada, et poognata harjutamine oleks meeldiv, kuid kasu, mis sellest aja jooksul tuleb, kompenseerib ebameeldivust, mis ta võib tekitada” (Geminiani 1751: 2). Kromaatilise heliredeli mängimiseks kasutab ta igale noodile eraldi sõrme, niisuguse võtte uudsus oli oma ajast väga kaugel ees. Seni kasutati kromaatilises heliredelis sama sõrme libistamist, mida ka Mozart oma koolis kirjeldab. Ta pakub isegi võimaluse aeglaselt tempos libistada sama sõrme kolm korda, sealjuures mainib, et sõrme järjestikune libistamine kiires tempos

pole võimalik. Mozart leiab, et heliredeleid tuleb nii kaua harjutada, kuni suudetakse intonatsiooniliselt puhtalt ja vigadeta mängida. Kes ei suuda nii innukalt heliredeleid harjutada, et tagada endale sõrmede loomulik töö, neid ootab ebapuhas intonatsioon ja ebakindel mäng.

Positsioon

Positsiooni mõiste leiame Geminiani kooli *esempio (italicus)* I - C osas, mis sisaldab seitset positsiooni. Positsioonis on kindel arv noote, mis on üles ehitatud diatooniliselt ja mida mängitakse käe ümberasetamiseta. Geminiani soovitab algajal viiuldajal kasutada positsioonivahetustes üht kindlat aplikatuuri, mis tagab viiuli sõrmlaua parema tunnetuse. Suuremate oskustega pillimängijale pakub ta võimalust kasutada samal heliredelil erinevat sõrmestust.

Mozart mõtestab lahti positsiooni mõiste viiulikooli VIII peatükis, 34 lk ulatuses. Autor kirjutab: "Positsiooni kasutamiseks on kolm põhjust: paratamatus, mugavus ja elegantsus" (Mozart 1988: 146).

Ornamentika

Ornamentikat seletavad mõlemad autorid üsna põhjalikult. Geminiani kirjeldab oma viiulikoolis 14 erinevat ornamenti, mida on võimalik kasutada nii pillimängus kui ka laulmises. Ta seletab nende mängimisvõimalusi ja märkimisviise. Ornamente mängiti toleaeegse filosoofia kohaselt erinevate meeleolude väljendamiseks ja seetõttu on vajalik teada, kuhu nad sobivad.

Mozart kirjeldab ornamente oma kooli kolmes peatükis 49 lk ulatuses, kus iga erineva ornamenti kohta on toodud näited, kuidas see nooditeksti kirjutatakse, mismoodi mängitakse ja mil moel peaks neid ka harjutama.

Vibrato

Vibrato – sellist nimetust ei kasuta kumbki autor oma koolis. Geminiani kasutab *vibrato* kohta noodinäidetes itaaliakeelset sõna *tremolo*. Esimest korda viiulialastes kirjutistes esineb Geminianil vihje pidevale *vibrato*le.

Mozarti *tremolo* nimetuse all mõistame samamoodi *vibratot*. Ta kirjutab: "Tremolo on kaunistus, mis on Looduse enda sünnitatud, mida headele

instrumentalistidele lisaks ka oskuslikud lauljad võivad kasutada pikkade nootide kaunistamiseks” (Mozart 1988: 219).

Mõlemad meistrid räägivad *vibratost*, kuid erinevatest seisukohtadest. Ilmselgelt oli Geminiani suhtumine *vibratosse* kui ühte kõige ekspressiivsemasse viiulimänguvõttesse igati ajast ees, samal ajal kui Mozart taunis terava repliigiga igasugust *vibrato* kasutamist peale pikkade nootide.

Topeltnoodid

Geminiani kirjutab topeltnootidest XXII ja XXIII *esempios*. Esimene neist sisaldab topeltnoote primist kuni oktavini. Iga intervalli korratakse erinevate sõrmestustega ja erinevates positsioonides. Teine koosneb kahest kompositsioonist, kus heliredelid topeltnootides. Geminiani soovib harjutada neid *esempioid* nii, et suudetakse mängida topeltnoote kiirelt ja täpselt, siis muusikas ettetulevad topeltnoodid ei tundu enam rasked.

Mozarti viiulikoolis on topeltnootidest vähe kirjutatud ja siis ka seotud teiste tehniliste võtetega, nagu triller tertsis – sekstis ning triller saatega.

Poognatehnika

Geminiani viiulikooli XX *Esempio* sisaldab soovitusi poogna kasutamise kohta nii kiires kui aeglasel tempos. Noodinäites on nootide peale kirjutatud punkte, kriipse, vertikaaljooni ning rõhke, mis tähistavad strikke. Need sõnad *buono* – hea, *mediocre* – keskpärane, *cattivo* – halb, *cattivo o particolare* – halb või iseäralik, *meglio* – parem, *ottimo* – väga hea, *pessimo* – väga halb on lisatud XX *Esempio* juurde, mis annab emotsionaalsele väljendusele erilise tähenduse. Geminiani arvates on viiulimängu tehnika lahutamatu seotud esitatava muusikaga.

“Pole piisav anda nootidele ainult nende õige pikkus, vaid tuleb anda ka sobiv väljendus. Kui seda ei arvestata, siis juhtub nii, et paljud kompositsioonid rikutakse interpreedi poolt ära” (Geminiani 1751: 8).

Mozart oma viiulikoolis kirjeldab poognatehnika arendamist IV-VII peatükini 60 lk ulatuses, nende peatükkide eesmärk on saavutada kaunis, laulev ja täidetud toon instrumendil. Ta pakub välja harjutuse, mis annab häid tulemusi: mängida aeglase poognaliikumise jooksul ühtlaselt kõlav heli, mida aeglasemaks ja

ühtlasemaks poognaliikumine saadetakse, seda suurem meister ollakse. Poogna oskuslikust kasutamisest sõltub, kas noot elustub või on see vaevalt kuuldav; millal on heli jõuline, kindel või märglev, kunas meloodia on rahulik ja suursugune, kunas hoopis kurb või rõõmus.

Geminiani ja Mozarti viiulikoolid on kõige esimesed teedrajavad teosed viiulimängu õpetuse alal. “Geminiani kirjastas esimese soliidse töö, mis on suunatud viiulisolisti kasvatamisele”, kirjutas I. Blagoveštšenski oma raamatus *Из истории скрипичной педагогики* (“Viiulipedagoogika ajaloost” Blagoveštšenski 1980: 14).

C. F. Zelter kirjutas J. W. von Goethele 22. märtsil 1829: “Leopold Mozart oli hea muusik. Tema viiulikool on teos, mida vajatakse niikaua, kuni eksisteerib viiul ja pealegi on see hästi kirjutatud!” (Mozart 1988: 14).

Allikad ja kirjandus

Blagoveštšenski, I. P. = Благовещенский, И. П. *Из истории скрипичной педагогики*. Минск: Вышэйшая школа, 1980.

Boyden, D. D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Music*. Oxford University Press, 1990.

Geminiani, F. *The Art of Playing on the Violin (1751)*. Facsimile Edition. Edited, with an Introduction, by David D. Boyden. London: Oxford University Press, 1951?

Mozart, L. *Viulunsoiton perusteet*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1988.

III S. SAVŠINSKI NIM RAHVUSVAHELINE KONKURSS

Laine Sepp

Augustis 2011 tehti mulle ettepanek osaleda III Rahvusvahelise S. Savšinski nimelise konkursi žürii töös Sankt-Peterburgis. Poolteist aastat tagasi olin küll osa võtnud Stockholmi Rahvusvahelise Muusikakonkursi žürii tööst, kuid teades Venemaa viiulikooli liidrirolli maailmas, oli Sankt-Peterburgi kutse mulle suureks tunnustuseks ja auks. Samas otsustasin sellest konkursist osa võtta ka oma õpilastega, andes endale täielikult aru, kui hulljulge samm see on. Eesmärgiks ei seadnud ma mitte auhinnaliste kohtade jahtimist, vaid lastele võimaluse andmist enda proovile panekuks, teiste omavanuste õpilaste mängu kuulamiseks, uute kogemuste saamiseks ja innustuse andmiseks tegutsemaks oma lemmikalal.

Savšinski nimelist konkurssi peetakse Sankt-Peterburgi äärelinnas Puškinos A. Ahmatova nimelises Tsarskoje Selo Kunstide Gümnaasiumis. Õpilaste vanusegrupid on jaotatud nelja kategooriasse: A kuni 9 aastased, B 10-12-aastased, C 13-15-aastased, D 16-18-aastased. Osa saab võtta erinevail aladel, nagu sooloklaver ja keelpillid, erinevate koosseisudega kammeransamblid ja üldklaver. Konkurss on ühevooruline ja mõeldud tavalistele muusikakoolidele. Kõigi kategooriate osavõtjad peavad esitama 2-3 erineva karakteriga ja erinevates stiilides teost. Igas grupis astutakse üles mängijate vanuselises järjekorras.

Tänavune konkurss, mis leidis aset 30. novembrist 4. detsembrini, oli kohale kutsunud 323 noort muusikut Sankt-Peterburist, Leningradi oblastist, Moskvast ja mujalt Venemaalt, Tatarimaalt, Valgevenest, Rootsist, Soomest, Poolast, Ameerikast ning Eestist meie kooli õpilaste näol.

Siinkohal sobiks anda ülevaade konkursil osalenud keelpillimängijaist ja ansamblistest.

A-grupi 17 viiuldajast osutus võitjaks Sankt-Peterburgi lastemuusikakooli nr 11 õpilane Natalja Topilskaja tuntud pedagoog I. Tšitšina klassist, esitades V. Ranzato "Hällilaulu" ja F. Riesi "Gondoljeeri". Selle grupi ülejäänud väikesed viiuldajad esindasid Sankt-Peterburgi ja Dzeržinski lastemuusikakoole ning muid õppeasutusi.

21-liikmelises B-grupis sai esikohaga pärjatud G. Sinisalo nim Petrozavodski lastemuusikakooli kasvandik Jekaterina Vrubljovskaja T. Tšugajeva viiuliklassist. Nii tehniliselt kui ka väljenduselt väga hästi esitatud kava oli äratas aukartust: H. Wieniawski Kontsert nr 2, op 22, I osa, D. Šostakovitši “Kolm sümfoonilist tantsu” op 5 ja M. Mussorgski “Hopakk”. Samasse gruppi kuulusid ka Kuressaare Muusikakooli õpilased Karl Jõgi ja Eva Aarnis. Karl esitas F. Mendelssohni “Laulu tiivul” ja E. Mollenhaueri “Fantaasia *The Boy Paganini*”, Eva aga C. Bohmi *Sarabande* g-moll, A. Nölcki “Ungari tants” op 196 nr 5 ja G. Lange “*Flower Song*” op 39. Viiuldajate žürii, eesotsas Peterburi Konservatooriumi viiuliprofessor A. Reznikovskiga omistas nii Karlile kui ka Evale III koha. Häid mängijaid oli selles grupis palju (põhiliselt Sankt-Peterburgi erinevatest lastemuusikakoolidest ja Leningradi oblastist). Enamasti olid kavad aga tehniliselt liiga rasked, mistõttu ei suudetud end piisavalt väljendada. Karli ja Eva jõukohane kava lubas neil vabamalt musitseerida.



Eva Aarnis ja Karl Jõgi.

8 viiuldajaga C-grupile, 5 viiuldajaga D-grupile, 3-liikmelisele violagrupile, tšellode 6-liikmelisele A-grupile ning 2-liikmelistele C- ja D-grupile jäid esikohad

välja andmata. Peale Sankt-Peterburgi ja Leningradi oblasti oli siin esindajaid veel Rootsist ja Valgevenest. Seevastu 6 tšellistiga B-grupist pälvis I koha Mihhail Granov Sankt-Peterburgi lastemuusikakoolist nr 41 (I. Ilzjanova tšelloklass), esitades G. Goltermanni Kontserdi nr 4 I osa, G. Martini *Andantino* ja D. Šostakovitši “Kontratantsu filmist “Kiin””.

Ansamblike A-grupis esines 7 erinevat kooslust, kuid esikoha vääriliseks ei tunnistanud kedagi. Seevastu B-kategooriasse kuulunud 16 kammeransambli etteastete puhul anti I koht Sviridovi nim Sankt-Peterburgi lastemuusikakooli viiuliõpetaja V. Kalštšikova ansambliklassi triole (viul, flööt ja klaver), kes esitas A. Corelli *Gigue* e-moll, Ž. Metallidi “Hällilaulu” ja E. Kronke “Kaks liblikat” op 165. Samas grupis astus üles ka Kuressaare Muusikakooli keelpilliansambel

(Eva Aarnis, Karl Jõgi, Katre-Liis Võhma, Ida Johanna Loel (viulid) ja Karret Sepp (tšello), kandes ette J. Räätsa *Allegro*, vana vene romansi “Kui kohtasin teid” ja A. Ekimyani pala “Ring laiemaks”. Ansambel suutis end mängida II koha vääriliseks, mis muidugi valmistas topeletrõõmu. Oma pedagoogiameeti jooksul pean Savšinski nim konkursil saavutatut suurimaks, sest varasematel aegadel olen oma õpilastega rahvusvahelistel konkurssidel küll osalenud ja ka hinnatavale kohale tulnud, kuid korraga vaid ühe õpilasega.

Ansamblike C-kategoorias ja D-kategoorias võidutsesid Sankt-Peterburi kultuurikomitee muusikalütseumi klaveriduod õp K. Gindina klassist.

Et konkurss on välja kasvanud pianistide üritusest, siis on seletatav ka nende ülekaal osavõtjate hulgas. Eks oma sõna ütleb ka Savšinski nimi, kes ei olnud mitte ainult tuntud pedagoog, vaid ka tunnustatud pianist.

Ei saa mööda minna konkursi väga heast korraldusest, alustades toimekast ja energilisest koolidirektor Mihhail Okulovist, kes jagas juhiseid raadiojaama kaudu, ja lõpetades koolitädidega, kes olid valmis lahkelt teed juhatama, rääkimata aga klaverite häälestamisest iga natukese aja tagant. Kui Venemaad peetakse Läänest mahajäänumaks, siis siin vaidleksin ma mitmes asjas vastu. Kõigepealt suhtumine muusikaõppimisse. Tsarskoje Selo Gümnaasiumit võib pidada ses suhtes üliheaks näiteks. Koolil on 3 saali, millest suurim mahutab ligi 400 vaatajat-kuulajat. Uued väga hea kvaliteediga klaverid isesulguvate kaantega, 2 mängija klaveritoolid, mille kummagi istmepoolle kõrgust saab eraldi reguleerida, ja eelnimetatud klaverite häälestamine iga natukese aja tagant on faktid, mis räägivad iseenda eest.



Keelpilliansambel. Esireas vasakult Karret Sepp (tšello), Eva Aarnis, Katre-Liis Võhma, Ida Johanna Loel, Karl Jõgi (viilulid), tagareas ansambli juhendaja Laine Sepp ja klaverisaatja Tiina Rätsepp.

Tähelepanuväärne on ka austav suhtumine õpetajasse. Isegi diplomitele on kirjutatud ka konkursandi pedagoogi nimi. Nii ürituse avamisel kui lõpetamisel kutsuti žürii liikmed lavale istuma, mis näitab austust õpetaja vastu, sest ka nemad on õpetajad ja hinnatavamad õpetajad. Kuulnud, kui vähe Eestis pedagoogid palka saavad, oldi väga imestunud. Kui mul paluti konkursi lõputseremoonial sõna võtta, siis ei saanud ma mainimata jätta vene külalislahkust, mis kindlasti aitas meie lastel hästi esineda. Pikast bussireisist küll väsinuna, kuid unustamatute elamustega konkursist ning külaskäigust Ermitaazi, ekskursioonist Jekaterinburgi lossi (kus paikneb ka maailmakuulus Merevaigutuba), õnnelikena ja täis indu edaspidi veelgi tõsisemalt harjutada oma pillimängu ning tänu-tundega Kultuurkapitalile toetuse eest sõideti koju oma armsasse Kuressaarde.

NOORE MUUSIKU VEERG – JUTA ÕUNAPUU

Usutlenud Ardo Västriku

Juta Õunapuu on viiulit õppinud Tallinna Muusikakeskkoolis Tiiu Peäske klassis ning Eesti Muusikaakadeemias Arvo Leibur juures. 2003. aastal jätkas ta õpinguid Rostocki Muusika- ja Teatri kõrgkoolis Petru Munteanu käe all ja aastast 2006 Kölni Muusikakõrgkoolis Mihaela Martini juhendamisel. Juta Õunapuu on osalenud solisti ja ansamblistina paljudel festivalidel, nagu Pablo Casalsi kammermuusika festivalil Prades'is, Savonlinna kammermuusika festivalil, Meckenburg-Vorpommern Festspielil, Berliini filharmonikute kammermuusika festivalil Zermattis jne. Õunapuu on NYJD Ensemble'i ja NYJD-kvarteti liige. Alates 2010. aasta sügisest töötab ta Gürzenich-Orchester'is Kölnis.



Juta Õunapuu

Photo ©2011 Geoffry Wharton

Kohtun Juta Õunapuuga ajal, mil käib NYJD-festival. Õues on sügisese vihmane ilm, Juta on teel ostma susse, mida on vaja tuleval NYJD-kvarteti kontserdil.

Mängime kontserdil New York'is tegutseva hiina helilooja Tan Dun'i "Kummitu-sooperit", kus on solistiks pipa-mängija Lan Weiwei. Selles teoses on vaja tihti täiesti hääletult kohti vahe-tada ning kingade klobis-tamine ei tule kõne allagi. Seepärast siis sussid. Samuti tuleb suurema ansambli koosseisus esiettekandele Mirjam Tally teos "Signaalid".

Kvartetis mängivad veel Harry Traksmann, Torsten Tiebout ning Leho Karin. Hakkasime koos musitseerima juba mõnda aega

tagasi NYJD Ensemble'i koosseisus, kuid erinevatel põhjustel ei ole ansambel viimastel aastatel tegutsenud. Kvartetikoosseis hakkas aktiivsemalt esinema välismaal. 2010. aastal astusime üles koos Paul Hillier' ansambliga *Theater of Voices* kavaga "Arvo Pärt & Early Music" mitmel pool Euroopas, viimati tegime koostööd Hamburgis resideeruva Nathan Kvartetiga. Repertuaar on kõige rohkem seotud kaasaegse muusikaga, sisaldades loomulikult mitte ainult eesti muusikat vaid ka muud, kuid oleme esitanud ka Schumanni kvintetti. Klassikalise repertuaari mängimiseks on ilmselt vaja hoopis teist lähenemist, kuid kindlasti tahame tulevikus teha kavu, mis ei koosneks ainult uuest muusikast. Eks see tegutsemine on põhiliselt muidugi projektipõhine, sest regulaarseks koosmängus oleks vaja elada ilmselt ühes linnas, samuti seab igäihe töö omad piirid.

Paras hetk on rääkida ka sinu põhitööst.

2010. aasta sügisest töötan *Gürzenich-Orchester*'is Kölnis, mis mängib nii sümfooniaorkestri kontserte kui ka oopereid. Jagame koos WDR Sümfoonia-orkestriga (*West-Deutsche Rundfunk Sinfonieorchester Köln*) Kölni Filharmoonia ilusat saali. Viimasel ajal on tulnud mängida rohkem kontserte, sest ooperimaja on mitu aastat remondis. Ooperid on praegu olnud põhiliselt kontsert-ettekandena filharmoonia saalis või on tegemist mingite väiksemate ettevõtmistega, näiteks hetkel mängime kohtumajas. Aga mulle meeldib väga, et see ei ole meie mõistes ainult ooperiorkester, vaid tegevused jagunevad umbes pooleks. Tegemist ei ole tavalise, nn repertuaariteatriga, vaid reeglina on kavas korraga ainult kaks ooperit, mis valmistatakse ette, esitatakse ning seejärel võetakse midagi uut. Näiteks oli Prokofjevi "Sõda ja rahu", siis Verdi "Traviata", hetkel Mozarti "La Clemeza di Tito" jne.

Aga oskad sa mingeid erinevusi orkestri töös välja tuua võrreldes siinsega?

Saksamaal on orkestrandi töö väga hinnatud. Ma ei räägi siinkohal rahast, vaid see on ühiskonnas väga kõrgelt hinnatud. Saksamaa saab endale veel seda luksust lubada, et sealsed lepingud on "eluaegsed". Loomulikult tähendab see seda, et ühele vabale kohale laekub paarsada avaldust, kellest siis paarkümmend kutsutakse koha peale ette mängima. Kui sul õnnestub konkurss edukalt läbida, siis tuleb kõige pealt prooviaasta ning kui see on edukalt läbitud, on sul töö kuni 65. eluaastani pluss pension. Samuti on Saksamaal orkestrantidel väga palju õigusi ning nad on mingis mõttes väga kaitstud. Saksamaal on nn Orkestrite Ühing, kuhu sa võid kohe pöörduda, kui orkestris on mingeid probleeme.

Samas ei kaasne eluaegse lepinguga mingit laiskust, sest tööd on piisavalt vähe, et teha selle kõrvalt muid projekte, samuti on töö väga motiveeriv – mängitakse ilusais saalides, heade solistide ja dirigentidega, makstakse piisavalt jne. Kindlasti leidub ka mängijaid, kes ei ole enam nii kõrgel tasemel kui vanasti, kuid see üldine nivoo on ilmselt nii hea. Ma ei saa sellest aru, kui Eestis üle viiekümnene inimene, kes on väga pikka aega orkestris mänginud, pannakse konkureerima koolipingist tulnud noortega. See on lihtsalt ebavõrdne võistlus ja kindlasti saaks soovitud taset hoida mingite teiste vahenditega. Loomulikult on erinevus ka palgas, kuid Saksamaal on see rohkem enda asi, kuidas ja kas taset hoida.

Oled nüüd juba edukalt nii pika tee ära käinud – küsin aga hoopis, kuidas asi alguse sai? Oled pärit muusikute perekonnast, ema töötab TMKK-s kontsertmeistrina ning isa on Rahvuskooperis kontrabassimängija, aga miks just viiul? Liiatigi on peaaegu samale teele asunud sinu noorem õde ja vend.

See oli väga lihtne. Mu ema töötas Tiiu Peäske juures ning ta leidis, et tema stiil väikestega töötada on geniaalne. Ja see otsus tuli ainult meie vanemate sümboolsest temast. Keegi meist lastest ei käinud lasteaias ning me olime tihti ooperis või B-majas (*seal toimuvad põhiliselt TMKK keelpillide erialatunnid*). Minu esimeses viiulitunnis kuueselt ütlesin, et ega ma ei taha viiulit mängida. Tiiu ütles seepeale, et me lihtsalt siin tunnis proovime. Aga peagi hakkas see asi ka meeldima, eriti lehest lugemine. Ja teised? Ma arvan, et see on tüüpiline lahendus muusikutest vanematega, sest muusika oli kogu aeg ümber ringi. Liiatigi tundub, et muusikakeskkool on väga hea variant alguseks, sest õhkkond on seal väga südamlük. Saksamaal on see alustamine teistmoodi. Kui sa tahad, et sinu laps õpiks pillimängu, siis tuleb otsida mõni eraõpetaja või siis ka muusikakool, aga loomulikult põhiharidus tuleb kusagil mujal koolis omandada.

Eks mul oli muidugi ka siin ka eelis, et sain klaveriga mängida nii palju ja millal iganes tahtsin. Mujal maailmas on see juba võimatu.

Ja Tallinna Muusikakeskkoolile järgnes?

Esimesed kolmteist aastat õppisin Tiiu Peäske juures ning ma pean tema mõjusid kõige suuremaks. Muusikakeskkooli lõpetanuna olin ühe aasta Arvo Leibur juures Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, mis oli väga kasulik ning seejärel astusin 2003. aastal Rostocki Muusikakõrgkooli prof. Petru Munteanu klassi (*Munteanu on olnud ka Rahvusvahelise konkursi Noor Muusik žüriis*). Ma ei kahetse seda sammu, aga võib-olla valitses toonases Eestis natukene infopuudus selles osas, mis võimalused on minna ning kuhu on võimalik minna. Nüüd

tagantjärele olen mõelnud, et kui oleksin rohkem ringi vaadanud, oleksin teinud ehk mõne muu otsuse. Kolm aastat olin Rostockis ning siis asusin õppima Kölni Muusikakõrgkooli Mihaela Martini juurde, mis oli minu jaoks täiesti super. Loomulikult jääb minu tähtsaimaks mõjutajaks Tiiu, kuid see aeg Mihaela Martini juures oli samuti väga suure tähtsusega. Kogu see Kölni kool üldse on kirjeldamatu, palju viibis tundides Mihaela Martini tšellistist abikaasa Frans Helmerson, kes vajadusel tegi oma märkusi ning nad mängisid ise väga palju ette. Iga suvi osalesin ka nende kursustel. Kölni Muusikakõrgkoolis õpetab veel Zakhar Bron, kes on tõenäoliselt praegu kõige kuulsam viiuliõpetaja, Viktor Tretjakov jne. Köln on üldse väga elav linn; filharmoonias võib kuulata pea igal õhtul maailmakuulsaid orkestreid ja see kõik on väga hariv.

Aga kuidas suhtud konkurssidesse?

Loomulikult tegin ma õpingute ajal igasugu koolisiseseid konkursse ning ka muid, kuid üldiselt nendel osalemine mulle ei meeldinud. Võib-olla sain ka aru, et see pole minu jaoks ning mulle tegelikult meeldib väga teistega koos musitseerida. Maailmas ainult solistina või kammermuusikuna läbi löömine on peaaegu võimatu. Loomulikult võib mingi prestiižse konkursi võit sillutada teed tulevikuks, kuid samas see ei pruugi midagi tähendada. Selle järel, kui sain tööle orkestrisse, ei ole ma konkursse enda lõbuks teinud (*Naerab*). Samas arvan, et kõik, mis inspireerib rohkem harjutama, on kasulik.

Kas sa kujutad end ette ka õpetajana?

Ma õpetasin eelmisel suvel Neeme Järvi meistrikursustel ning see meeldis mulle väga! Paar korda Eesti käies olen andnud tunde Tiiu Peäske õpilastele, aga üldiselt ma praegu ei õpeta. Sest õpetamistööle peab pühenduma ja see võtab ka palju aega. Kuigi kunagi tulevikus tahaksin seda ehk rohkem teha, alustada ehk mõne eraõpilasega. Saksamaal tegelevad tegelikult kooliväliselt õpetamisega paljud, sest puudub selline keskne koolisüsteem nagu siin. Väga kaua võetaksegi eratunde, kuni lõpuks saab astuda kusagile muusikaakadeemia noorteosakonda vmt.

Juba palju aastaid tagasi kohtasin sind täiesti juhuslikult jalgratta seljas ühel kruusateel Hiiumaal. Kui palju sul on aega seal praegu käia?

Ikka iga suvi! Sellel suvel olin Eestis kolm nädalat ja sellest kaks Hiiumaal. Puhkus muusikule suvel on täiesti luksuslik, kuid seda olen õppinud, et mingid

nädalad peavad olema täiesti vabad. Mida rohkem elad sellises linnas nagu Köln, seda enam muutub Hiiumaa paradiisiks.

Suhe Eestiga on minu jaoks väga tähtis. Sellepärast ka see kvartett on minu jaoks väga oluline ning ma loodan, et meie tegevus jätkub. Ei ole lihtne olla kultuuriliselt teises keskkonnas, siiski on see kindlustatus kasvõi töö mõttes tunduvalt suurem ja lihtsalt tagasi tulemist ei kujuta ma veel ette. Samas on see Eesti väiksus nagu mingi privileeg, sest sa tunned peaaegu kõiki selle eriala inimesi.

Aitäh! Jõudu!



ÕNNITLEME!

JUUBILARID AASTAL 2011

75

Ivi Tivik

70

Svetlana Voronova

60

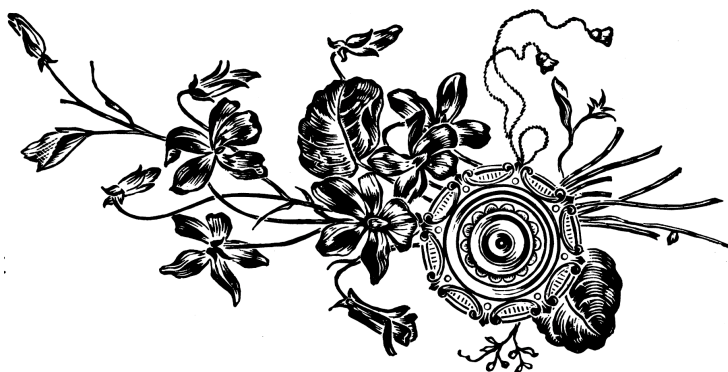
Irina Kiivit

Tiiu Koitla

Anne Lukk

Mari Tampere-Bezrodny

Maire Varma

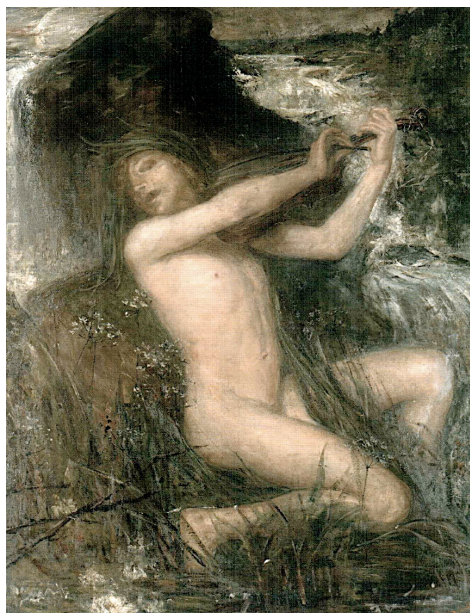


ESTA 39. AASTAKONVERENTS FALUNIS (ROOTSI) 1.-5. JUUNI 2011

Tiina Pangsep

Falunis toimunud konverentsi juhtmoto oli “Tagasi tulevikku” (*Back to the Future*). Selle esmapilgul vastuolulise mõtte tähendus avanes toimunud kokkusaamise jooksul tasapisi – paljud tänased põhimõtted pillimängu ja selle õpetamise kohta on olnud nende esilekerkimise ajal väga uuenduslikud ja epohhi loovad, kuid aja möödudes suhtume nendesse kui ammu teada-tuntud ja võib-olla ka pisut iganenud vaadetes. Samas, nende kõrval korjame üles uusi, kuid ajaloos kord juba tuntud tõekspidamisi, mis tänases päevas mõjuvad jälle kord novaatorlikena (ei ole midagi uut siin maailmas...).

Seekordsele konverentsile sõitsime suurte ootustega. Nimelt oli Falunis toimunud üle-euroopalise keelpilliõpetajate aastakonverentsi kavas ka eesti viiulipedagoogika *Maestra* Ivi Tiviku ettekanne.



The 39th International ESTA Conference

BACK TO THE FUTURE

Meeting the new challenges of
MUSIC TEACHING



FALUN SWEDEN
1 - 5 June 2011

www.falun2011.com

Programm oli tõesti mitmekesine ja huvitav – suurepäraseks esmaklassiliste solistide-ansamblitega mällusööbivad kontserdid kõrvuti noorte-lastete kontsertidega, Ivi Tiviku “Liisa viiulivihiku” tutvustus kõrvuti itaalia legendaarse violaprofessori Bruno Giuranna meistriklassiga, rahvamuusika kõrvuti klassikalise improvisatsiooniga, Ševčiku meetodi väärtused kõrvuti uute väljakutsetega tänapäeva muusikahariduses (*El Sistema*) ja Suzuki õpilaste orkestrid kõrvuti rokkiva keelpilli orkestriga. Alljärgnevalt toon ära eredamad hetked toimunud ürituste mosaiigist.

Konverents algas norra viiuldaja Hennig Kraggerudi vaimustava kontserdiga põhjamaade viiulimuusikast koos kammerorkestriga *Dalasinfonietta*. Kraggerudi mängu iseloomustab soe ja eriliselt sädelev peenetundeline kõlakultuur, absoluutne täpsus ja kõrgeim viimistluse aste kõige väiksemateski detailides. Kõik see kokku moodustab lummava atmosfääri, kus aeg jääb seisma.... Järgmisel hommikul toimus ka Kraggerudi meistriklass, kus avaldus tema pedagoogi talent – innustav õpetamismeetod ühendatud avarate teadmistega esitavate teoste ajastust, esitustraditsioonidest, struktuurist, partituurist. Ja mõlemas kuulnud tunnis toimus õpilase mängus märgatav muutus – braavo. Igal konverentsi hommikul toimusid nn “hommikuvõimlemised”, milles olid ühendatud ergonoomika, Alexanderi-tehnika ja keelpillimängu põhiliigutused. Võimlemisest võeti osa koos pillidega ning öla- ja jalapillid tegutsesid omaette.

Palju tähelepanu oli pööratud rootsi rahvamuusikale ja rahvalikule viiulimängule. Sellele oli pühendatud lausa terve päev, kus kuulsime põnevaid loenguid, kontserte ja õpitubasid. Eraldi tutvustati rootsi rahvapilli *nyckelharp*’at (eestipärane variant ka nupp-viiul), kus osalejatel oli ka endil võimalik seda erilist pilli mängida, isegi üks lugu ära õppida ning koos esitada. Rahvamuusika päev lõppes kontserdiga, kus kuulsime erinevatest maakondadest pärit muusikuid esitamas oma kodukandi pillilugusid. Saime teada, et rootsi kõige tuntum rahvamuusika pala on *Polska*.

Suurbritannia viiulipedagoog Mary Cohen tutvustas oma noodiraamatut “Kammermuusika lastele” ja pidas loengu “Kaasaegne muusika läbi komponeerimise”. Mary Cohen on ise õppinud ka heliloomingut ning julgustab oma õpilasi juba esimestest tundidest tegelema loominguga st endale ise teoseid looma, kasutades selleks kõikvõimalikke pillimängu võtteid.

Konverentsil olid seekord külalised ka Ameerika Ühendriikidest. Kuulsime Indiana Ülikooli Viiulivirtuooside ansamblit (*The Indiana University Violin Virtuosi*) ning nende viiulipedagoogi Mimi Zweigi meistriklassi. Ansamblile olid

omapäraselt seatud viiulirepertuaari kuldrepertuaari kuuluvad teosed, näit Pugnani-Kreisleri “Prelüüd ja Allegro”, nõnda, et igas teoses oli ansamblil erinev liider, soolohäält mängisid 1-2 mängijat ning teistel oli saatepartii. Ansambelis oli kaastegev ka pianist ning esitati ka puhtalt soolorepertuaari. Mimi Zweigi õpilased mängisid kas päris ilma õlatoeta või siis väga väikese padjaga ning sellisele pillihoiu põhimõttele juhtis ta tähelepanu ka oma meistriklassi tundides.



Tiina Pangsep, Kaido Välja, Ivi Tivik ja *nyckelharpa*.

Rootsi ESTA president Päivikki Wirkala-Malmqvist tutvustas oma Suzuki meetodil põhinevat õpetamiskogemust ning Suzuki ansambleid ja orkestreid. Need esitlused ja kontserdid olid väga heal tasemel, rõõmsameelsed ja toredad.

Müstilise kogemuse saime konverentsi osalejatele korraldatud väljasõidult Stångtjäräni'sse, kus toimus piknik ja esinesid kohalikud rahvamuusikud. Suveõhtu rohelusse mattunud küngaste vahelise järve ääres tipnes kohalikku traditsiooni kuuluva eripärase naiste lauluga, mis oli segu hõikamisest ja hellestest. Siia lisandunud sarve hüüd, metsa kohin, lindude laul, ning loojuv päike löid kujutluspildi, et haldjad on liikvel ja meie saame osa nende maailmast.



Ivi Tivik, Kaido Välja ning Tiina Pangsep loengu järel.

Meie tähtsaim sündmus leidis aset 4. juunil, kui toimus Ivi Tiviku loeng oma värskelt ilmunud “Liisa viiulivihiku” põhimõtetest. Auditoorium oli rahvast täis, loeng võeti vastu erakordselt hästi ning huvi “Liisa viiulivihiku” vastu oli suur. Oli suur au assisteerida koos Kaido Väljaga Ivi Tiviku ettekannet, mina viiuliga ja Kaido interaktiivse programmi juhtimisega.

Samal päeval leidsid aset veel Austraalia õde-venda Penelope ja Rupert Guentheri loeng-õpituba klassikalisest improvisatsioonist ning andekate rootsi noorte *Trio Grande Sweden* kontsert.

Seekordsel konverentsil valiti ESTA-le uus president. Senine president Edith Peinemann andis oma ülesanded edasi itaalia vioolakunstnikule Bruno Giurannale, kellelt ootame värsket vaadet ESTA edasise arengu suhtes.

Lõppkontsert, Daniel Migdal viiulil ja Jacob Kellermann kitarril, oli suurepärase punkt Faluni konverentsile. Kuulsime vaimustavat kooslust, kus duo seaded viiulile-kitarrile Bartoki “Rumeenia tantsudest” ja Schuberti Sonatiinist D-duur kõlasid sellise veendumuse ja üleolekuga, et tekkis kindel teadmine – selline esituskoosseis on nende teoste puhul parim võimalik.

Lõpetuseks on meeldiv tõdeda, et Faluni konverents oli hästi korraldatud, programm oli huvitav ja mitmekülgne, toimusid sümpaatsed ja inspireerivad kohtumised kolleegidega mujalt Euroopast, avanes mitmekülgne pilt Rootsi muusikahariduse süsteemist ning tundsiime uhkust ja rõõmu eesti viiuli-pedagoogika kõrge taseme üle.

Eesti delegatsioon – Ivi Tivik, Aino-Marika Riikjärvi, Laine Sepp, Kaido Välja ja Tiina Pangsep – tänab toetuse eest Eesti Kultuurkapitali.



KONKURSS-FESTIVAL TARTUS

1.– 4. novembrini toimus Tartus VI Eesti Noorte Keelpillimängijate konkurss-festival, eestvedajateks Andres Leivategija, Tiina Pangsep ja Ardo Västrik. Võistumängimiseks andis lahkelt oma saali ja harjutusklassid H. Elleri nimeline Tartu Muusikakool, pidulik lõppkontsert ning auhinnatseremoonia aga olid Tartu Ülikooli aulas.

Tartu konkurss-festivalile registreerus 77 mängijat, kellest esinemiseni jõudis 65. Osalejatel tuli esitada etüüd-kapriis ning kaks erineva karakteriga pala, kusjuures üles astuti kolmes vanuserühmas, mitte erialade lõikes. Kolme erandiga olid mängijad pärit Tallinna Muusikakeskkoolist, G. Otsa nimelisest Tallinna Muusikakoolist ning H. Elleri nimelisest Tartu Muusikakoolist.

Mängijaid hindas žürii, mille valikukriteeriumiks on olnud teatud kõrvalpilk. Sinna kuulusid seekord **Diāna Ozoliņa** (Läti Riiklik SO, Läti Rahvuskooper, Jāzeps Vītolsi nimeline Läti muusikaakadeemia), **Urmās Vulp** ja **Tõnu Reimann** (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia professorid, viimane ka sealse interpretatsioonipedagoogika instituudi juhataja).

Lõppkontserdil 4. novembril Tartu Ülikooli aulas esines 20 noort mängijat (lisaks laureaatidele peaaegu kõik diplomandid). Kontserdi videosalvestusi on võimalik vaadata Ühingu koduleheküljelt aadressil www.esta.ee.

Tulemused:

I vanuserühm

Laureaadid:

Siluan Hirvoja (TMKK, õp Mart Laas, km Signe Hiis)

Maria Tiimus (TMKK, õp Tiiu Peäske, km Kai Õunapuu)

Diplomid:

Rebekka Airin Siimer (TMKK, õp Niina Murdvee, km Kai Õunapuu)

Jekaterina Sizova (TMKK, õp Niina Murdvee, km Kai Õunapuu)

II vanuserühm

Laureaadid:

Katariina Maria Kits (TMKK, õp Tiiu Peäske, km Kai Õunapuu)

Johannes Välja (TMKK, õp Mart Laas, km Signe Hiis)

Valle-Rasmus Roots (TMKK, õp Mart Laas, km Signe Hiis)

Diplomid:

Lisanne Altrov (TMKK, õp Tiiu Peäske, km Kai Õunapuu)

Mart Kuusma (TMKK, õp Toomas Nestor, km Riina Joller)

Johanna Randvere (TMKK, õp Mart Laas, km Signe Hiis)

Maarja Helen Oserov (TMKK, õp Mare Teearu, km Lille Randma)

Greta Ernesaks (Arkadia Lütseum, õp Tuomas Lehto, km Mart Ernesaks)

Peeter Margus (Vanalinna Hariduskollegium, õp Ivi Tivik, km Ingrid Vooglaid)

III vanuserühm

Laureaadid:

Linda-Anette Suss (TMKK, õp Mari Tampere-Bezrodny, km Jelena Fomina)

Kaia Voitka (TMKK, õp Kaido Välja, km Lea Leiten)

Kaarin Lehemets (TMKK, õp Tiiu Peäske, km Kai Õunapuu)

Susann-Elisabeth Eessaar (TMKK, õp Tiiu Peäske, km Kai Õunapuu)

Diplomid:

Kristin Kuldkepp (G. Otsa nim Tallinna Muusikakool, õp Meeme Saareväli, km Tiiu Maasing)

Mari-Liis Urb (H. Elleri nim Tartu Muusikakool, õp Kristel Eeroja-Põldoja, km Kadri-Ann Sumera)

Leevi Nielson (TMKK, õp Niina Murdvee, km Kai Õunapuu)

Johannes Põlda (TMKK, õp-d Mari Tampere-Bezrodny ja Kristina Kriit, km Jelena Fomina)

Žürii tõstis esile kontsertmeistreid Signe Hiisi ja Riina Jollerit.

Konkurss-festivali toetasid:

Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium. Eesti Kultuurkapital, Heino Elleri nimeline Tartu Muusikakool, Pille Lille Muusikute Toetusfond, Concerto Grosso, Edelaraudtee.

Kohtumiseni VII Eesti Noorte konkurss-festivalil aastal 2013!



SUMMARIES

About applying Nikolai Bernstein's ideas in the work of a music school violin teacher

Svetlana Alp

The author of the article talks about the possibility of applying the so-called *activity physiology* by the famous Soviet physiologist and psycho-physiologist Nikolai Bernstein in violin pedagogy. The trend deals with the mechanisms of natural human movements, the purposefulness of behaviour and the development of movement skills.

Several violin pedagogues and methodologists have already earlier commented on the need to apply natural processes in teaching violin (incl. Vladimir Alumäe, Oleg Šulpjakov, Olavi Sild).

The author says that today's everyday practice applies a technical-imitation approach that involves:

- Coordinating playing movements and acquiring pre-determined patterns
- Strengthening a sufficiently acceptable sound intonation
- Adopting sound creation techniques with an externally organised violin bow.

Violin pedagogy includes detailed descriptions of different playing elements and the methods of adopting them (organising playing movements with both hands, creating sound, acquiring positions, etc). But during actual playing, these elements do not occur separately. The playing process of a violinist is complete, an interaction of different technical elements directed towards a complete task – the expressive performance of a musical work.

According to the requirements of activity psychology (A. Leontjev, P. Galperin, N. Talõzina and others), the performance process has to be divided not into (technical) elements, but into simpler complete units – an instrument playing

process that includes the elements of patterned-artistic, musical hearing and movement process elements and is directed towards the expressive performance of music. Namely, the widely-understood mastery of an instrument player is formed by a grasp of such complete units (that consist of different parts), not from adopting a set of mechanical elements. The guidance process of instrument playing in the beginner stage does not have to differ from the following stages.

It is necessary to transfer from the single elements of a playing process to the complex adoption of the patterns of their development as well as instrument playing mastery. Such complicated activities have to focus on the completely shaped personality of a beginner violinist.

The well-known violin methodology theorist Mihhail Berljantchik brings out three main directions in the beginner study process of a violinist:

1. Constant development of artistic-patterned thinking in violin playing
2. Deeper adoption of the technical moments of violin art that comprises all of its components and connections
3. Creation as the main generator for the activities of a student and a teacher

Activity physiology observes an organism as an active system, the activities of which are directed to achieving certain goals; the activities are not directed by previous stimuli, but by goal patterns about what has to happen as a result of these activities. This pattern is coded in the central nervous system and Bernstein called it the “model of the future”.

When earlier, the past and the present were observed – what is the reason behind certain activities, then the activity physiology also looks into the future – which reason is something done for, which goal is the activity directed towards. The model of the future is the basis of purposeful behaviour.

Furthermore, the author of the article talks lengthily about the different levels of motor activities and related phenomena. The section about adopting skills and practicing has to be considered important.

“The dialectics of skills development lies in the fact that where development occurs, **each following repetition is better than the previous, which means it does**

not reduplicate the previous; this is why practice is among other things repetition without reduplication. The solution of this apparent paradox lies in the fact that properly conducted practice does not repeat the means of solving any movement tasks, but does repeat the process of solving these tasks by constantly changing and improving the means” (Bernstein 1966: 175).

The actual creative process of a musician that is directed to creating complete artistic patterns is **a search for intonational-expressive variants.** The technique itself is presented here as the co-author of the created artistic patterns, as an instrument of musical cognition.

The peculiarities of an interpreter’s thinking lie in the fact that a musician:

- Thinks through a technique
- Connects physical activities into an intellectual process
- Relies on psycho-motor unity

In order to create conditions for the intensive development of a student’s creative abilities, it is necessary to:

- Constantly create him/her problems by offering options
- Train his/her analytical-synthesising activities
- Develop an active and informed attitude towards the presented music.

In practical work, the transfer does not have to be only from adopting the muscular background to a higher, musical-artistic coordination level. The development of a beginner violinist’s correct technical foundations can only be based on **two-directional movements** – from adopting background levels towards higher patterned-artistic coordination and vice versa, from the latter towards direct movements (by the sound of the work, clean intonation, vibrato, etc).

* * *

Harmonics on Double Bass – Combining Theory and Practice

Indrek Pajus

The article is a shortened version of the diploma thesis of the double bass player Indrek Pajus that gives a sufficiently clear and exhaustive overview of the physical nature of harmonics and of their use on double bass.

Musical sounds are mostly so-called complex sounds. This means that in case of a certain sound, actually a whole family of single sounds are produced at the same time, much like in case of an accord. When drawing and releasing a string, it starts to vibrate as a whole, but in addition, parts of the string also vibrate separately – by halves, quarters, eights, etc. All those vibrating parts produce single sounds of different pitches. Such single sounds together form the so-called spectrum.

The single sounds belonging to the same spectrum are called partial sounds. The first partial sound is called the fundamental tone and the rest of the partial sounds are called overtones or harmonic components. In case of the instrument string example, the sound of the string vibrating as a whole is the first partial sound or fundamental tone, and it is also the one, the pitch of which we usually perceive. The next partial sound or the first overtone is produced by parts of the string vibrating as halves, the second overtone by parts of the string vibrating as quarters, etc. Although in certain cases, we can hear or perceive the pitch of some partial sounds next to the fundamental tone, the partial sounds usually function in designing the quality of the sound*.

In case of a sound with a certain pitch, the frequencies of overtones constitute a multiplication table or a so-called harmonic series that includes figures, all of which are generated by multiplying its smallest member by whole numbers.

For example, the frequency of the major octave *A* is 110 hertz (Hz), which in the given case is the frequency of the fundamental tone and therefore the smallest

* It is an interesting fact that if in certain conditions, a person cannot hear the fundamental tone, but hears a sufficient amount of partial sounds, he/she will still perceive the sound pitch that would be produced by the fundamental tone.

member. Its overtones have frequencies of 220, 330, 440, 550, 660, 770, 880, 990, 1100 Hz etc. Those overtone frequencies correspond to the following notes: *a*, *e'*, *a'*, *cis''*, *e''*, *fis''*, *gis''*, *a''* etc.

The further discussion examines harmonics specifically in playing on the double bass, their different types and their usage possibilities. The author of the article has delved deeply into the double bass repertoire and the harmonics occurring there, the text is enriched by several note examples.

* * *

Comparison of schools in Francesco Geminiani's *The Art of Playing on the Violin* and Leopold Mozart's *The Basics of Violin Playing*

Raeli Florea

In 2003, I defended my Master's thesis in the Institute of Interpretation Pedagogics in the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT) on the subject "Comparison of schools in Francesco Geminiani's *The Art of Playing on the Violin* and Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule*".

As this subject is still of interest to many, then in the present article, I will introduce those more well-known violin schools from the middle of the 18th century, Francesco Geminiani's *The Art of Playing on the Violin* (Opera. IX. London 1751) and Leopold Mozart's *The Basics of Violin Playing* (Salzburg 1756).

Some thoughts about the authors of the works. Francesco Geminiani was born in 1687 in Italy, in the town of Lucca. He acquired a musically focused education by studying violin with Arcangelo Corelli and composition with Alessandro Corelli. After the death of Corelli (1653-1713), Geminiani left for England in 1714, where he was actively engaged in composing, at the same time being a concert violinist, a pedagogue as well as a conductor. He never returned to Italy. As a student of Corelli, Geminiani's violin school clearly relies on Italian traditions and offers the key for the expressive and technical performance of

Italian violin music. Geminiani emphasizes that the goal is to bring out the magic of violin, which refers to the beauty of the tone comparable to the most beautiful human sound. His position is that music has to express more than just an imitation of nature (cuckoo, rooster, etc). Moreover, he boldly confronts French traditions that recommend starting each beat with a “downward” violin bow.

Leopold Mozart was born in 1719 in Germany, Augsburg. For some time, he had an opportunity to study law, logics, art, Latin and literature in the University of Salzburg and this gave his written word a unique charm. L. Mozart was one of the most distinguished musicians in Central Europe in the 2nd half of the 18th century; he was a bandmaster in the Salzburg court, a recognised composer and an exceptional pedagogue. Mozart acquired his pedagogical experiences by playing in the Archiepiscopal Court-Orchestra since 1743 and by teaching violin to the members of the boys’ choir of the Salzburg cathedral since 1744. His violin school offers an overview of the musical culture of that time, of the luxuriant language of the period, naturally of violin playing and the customs-traditions prevailing in the end of the 18th century, thus representing the German cultural scene.

Let us recall what was going on in the violin playing world by the time Geminiani and Mozart published their works.

The violin had become one of the most popular ensemble and solo instrument; this fast rise was connected to the famous violin makers’ school in Cremona, where remarkable instrument makers Nicolo Amati, Antonio Stradivari, Andrea Guarneri and others made high-quality instruments. The endeavour of violin players towards a new sound ideal, where a more enduring and brilliant sound was to be achieved by the instrument, also lead to making heavier and longer violin bows, which in turn changed the sound quality as well as the usage possibilities of different bowings. Violin bows turned from *diminuendo* violin bows to *crescendo* violin bows. Beautiful and complex violin music was composed by Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini, and they also presented their music exceptionally well. Composers were also interpreters who knew performance traditions, which were not recorded in writing. The violin repertoire became more difficult, creating new technical playing requirements and a necessity for violin schools, where performance and pedagogical knowledge was affirmed.

In his research *Violin Methods, old and new* (1924) Jeffery Pulver calls the tract *Harmonie Universelle* (“Universal Harmony”) by Marien Mersenne from 1636 as

the earliest work of violin pedagogy. Some tracts about studying violin occurred in the beginning of the 18th century, but these were meant for amateurs. The most well-known of these are *The Modern Music-Master* by Peter Prellieur from 1731 and the tract *A Treatise of Good Taste in Music* by Geminiani from 1749, the latter of which gave grounds to a deeper violin school.

Comparison of the violin schools of Geminiani and Mozart

The works of Geminiani and Mozart are considered as the first systemic violin teachings or violin schools. As these have been published in a short time span, it is natural that the authors examine problems similarly in their works, but different viewpoints still exist. Regardless of similar principles in violin playing, both schools are actually largely different.

Geminiani's *The Art of Playing on the Violin* is a well-systematised violin school, the nine-page foreword of which gives guidance and explanations for studying and playing the 24 note examples written by Geminiani himself. As mentioned before Geminiani went to England in 1714. The possibility that the work was completed earlier for some Italian publication is small – this is ruled out by the modernity of the examined violin playing techniques as well as Geminiani's age (mature pedagogical work at 27 years of age!). In case the work has been translated from Italian, it has been done by a very good English-speaker. David D. Boyden, who wrote a foreword for the Geminiani violin school two centuries later, speculates that this could be confirmed by the use of words like *example* in the text part and *esempio* (*example* in Italian) in the note parts. A French version of the Geminiani violin school was published in 1752. Boyden claims that a respective note example follows each text part in this publication. But a discrepancy occurs here. The French facsimile in the EAMT library is similar to the English version: starts with text followed by note examples. We may assume that the facsimile that Boyden worked with is different from the one in the EAMT library.

In the foreword to his violin school Geminiani writes: “/.../ they will find in it whatever is Necessary for the Institution of a just and regular Performer on the Violin. /.../ After the several Examples [24 examples], I have added twelve Pieces in different Stiles for a Violin and Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord. I have not given any Directions for the performing them; because I think the Learner will not need any, the foregoing Rules and Examples being

sufficient to qualify him to perform any Musick whatsoever” (Geminiani 1751:1, original English wording).

In the foreword to his violin school Leopold Mozart writes: “I am astonished by the fact that no schools have been published for teaching the violin, such an ordinary and almost irreplaceable instrument in musical works, although elementary guidance and rules for neat violin bow movements has been needed for a long time already. /.../ I have often been very angry when noticing how bad students have been taught – /.../ By writing this book I have to apologise to no one, because to my knowledge, this is the first printed violin playing textbook” (Mozart 1988: 17-18).

It is assumed that Mozart might have known about Geminiani’s violin school, but maybe his pride and egoism stopped him from acknowledging it.

In comparison with Geminiani’s school, Mozart’s *The Basics of Violin Playing* is much larger; it includes 226 pages and 12 chapters, some of which are divided into subchapters. The note examples in the text, including the short exercises for two violins (Mozart 1988: 100-108), have mainly been composed by Mozart himself, but in his school, he also used the music of Tartini (segments of the Devil’s trill sonata). The violin school is based on 2 main issues: all directions are based on musical patterns and in performing music, one needs musically good taste in addition to the directions. The school is meant for teachers with the composition being from easier to more complex.

Geminiani starts his school with developing the left hand without a violin bow. But Mozart requires that before starting to study an instrument, the student has to understand the basic principles of music.

Violin positioning

Geminiani’s violin positioning manner is relatively old-fashioned: he recommends placing the violin “on the Collar-bone, turning the right-hand Side of the Violin a little downwards, so that there may be no Necessity of raising the Bow very high, when the fourth [G] String is to be struck” (Geminiani 1751:1, original English wording).

The Mozart school has three copper engravings with different violin and bow positioning versions; two of those are allowed and one is a non-recommended

playing technique. He teaches that the neck of the violin has to be placed between the upper part of the thumb and the forefinger, and recommends positioning the instrument under the chin on the right side of the tailpiece so that the instrument's head would be at the height of one's eyes. Positioning the violin left of the tailpiece is mentioned nowhere.

Violin bow positioning

Geminiani supports the typical bow positioning from Italy in the 1st half of the 18th century. He recommends holding the bow “at a small Distance from the Nut, between the Thumb and Fingers, the Hair being turned inward /.../ in which Position it is to be held free and easy, and not stiff” (Geminiani 1751: 2, original English wording). The strength of the tone depends on the pressing strength of the forefinger that holds the bow by the joint, not on the load of the whole hand, and on the position of the bow towards the bridge.

According to Mozart, the bow is to be held on the nut between the thumb and the middle joints of the forefinger or even a little behind it, but still freely and easily. Most of the work in changing the strength of the tone is done by the 1st finger, but nevertheless, the 4th finger is also always located on the bow to guide it. The violin bow is to be placed on the string rather straight than with an incline, because more strength exists in such a way and also, this eliminates playing with the wooden part of the bow. In order to achieve a good and enduring tone, the bow is to move evenly, not far from the bridge, with a suitable load from the hand.

Finger-board

Geminiani's violin school starts with introducing the finger-board, “on which are marked all the Tones and Semitones /.../ according to the Diatonick Scale; /.../ [He recommends] it to the Learner, to have the Finger-board of his Violin marked in the same Manner, which will greatly facilitate his learning to stop in Tune” (Geminiani 1751: 1, original English wording).

Mozart greatly disapproves marking the finger-board, which is recommended by Geminiani. “If a student has a good ear, such nonsense is not necessary. However, if he lacks a good ear, he is not fit for a musician, and he should take an axe instead of a violin” (Mozart 1988: 75).

Geminiani's technique

In order to find the right position for the left hand, Geminiani proposes the following positioning of fingers on the strings: “To place the first Finger on the first [E] String upon F; the second Finger on the second [A] String upon C; the third Finger on the third [D] String upon G; and the fourth Finger on the fourth [G] String upon D” (Geminiani 1751: 1, original English wording). Such a positioning of the left hand on the violin is called the “Geminiani’s technique”.

Starting from the second edition (published in 1769-1770) of his violin school, Mozart uses the “Geminiani’s technique” and adds his commentary: “Raise the 1st finger up and let it drop, then the 2nd, 3rd and the 4th finger successively, so that the three fingers on the finger-board would not move. This is the quickest way to learn the right position for the left hand /.../ A student may not be so fearful as to fear this small inconvenience that this exercise causes to the muscles. This is the quickest way to learn the right position for the left hand and it is also the way to achieve the skills to play double stops” (Mozart 1988: 69).

Scales

Scales are very important in developing the technique of the left hand according to both authors. Geminiani uses diatonic as well as chromatic scales for that. He recommends practicing them without the violin bow. “The fingering, indeed, requires an earnest Application [and prudence]. It cannot be supposed but that this Practice without the Bow is disagreeable /.../, but the Benefit which, in Time, will arise from it, will be a Recompence more than adequate to the Disgust it may give” (Geminiani 1751: 2-3; original English wording). In playing the chromatic scale, he uses a separate finger for each note and the novelty of such a technique was far ahead of his time. So far, playing the chromatic scale implemented the sliding of the same finger, which is also described by Mozart in his school. He also offers the possibility of slowly sliding the same finger three times, at the same time mentioning, that the sequential sliding of the finger is not possible in case of a faster tempo. Mozart finds that scales have to be practiced until one is able to play immaculately and without mistakes. The ones who are not able to practice scales as eagerly as to guarantee a natural work of the fingers should expect an unclear intonation and an uncertain play.

Order

We can find the notion of order in Geminiani's school *esempio* I – part C that includes seven orders. An order constitutes of a certain number of notes that are built up diatonically and that are to be played without transposing the hand. Geminiani recommends a beginner violinist to pass on to the next orders by one certain application that guarantees a better cognition of the finger-board. For an instrumentalist with greater skills, he recommends using different fingerings on the same scale.

Mozart explains the notion of order in the violin school chapter VIII, along page 34. The author writes: “Three reasons exist for using the order: inevitability, comfort and elegancy” (Mozart 1988: 146).

Ornaments

Both authors describe ornaments rather thoroughly. In his violin school, Geminiani describes 14 different ornaments that can be used both in playing and in singing. He explains their playing possibilities and their markings. According to the philosophy of the time, ornaments were played to express different moods and thus it is necessary to know where those are suitable.

Mozart describes ornaments in the three chapters on page 49 of his school, where examples have been given for each ornament about how it is written in the notes, how it is played and how should those be practiced.

Vibrato

Vibrato – neither of the authors use such a term in their schools. In his note examples, Geminiani refers to *vibrato* by the Italian word *tremolo*. Geminiani is the first to mention constant *vibrato* in violin-related written word.

Mozart also refers to *vibrato* with the word *tremolo*. He writes: “Tremolo is an embellishment that has been delivered by the Nature that can be used to embellish long notes by great instrumentalists as well as skilful singers” (Mozart 1988: 219).

Both masters talk about *vibrato*, but from different viewpoints. Geminiani's attitude towards *vibrato* that it is one of the most expressive violin playing technique was obviously ahead of his time, at the same time when Mozart strongly disapproved the use of *vibrato* anywhere except for long notes.

Double stops

Geminiani writes about double stops in XXII and XXIII in the *esempio*. The first of those includes double stops between the unison and the octave. Each interval is repeated with different positions of the fingers and in different orders. The second contains two compositions with scales in double stops. Geminiani recommends practicing those *esemplos* so that one is able to play the double stops quickly and accurately, so that thus, the double stops occurring in the music do not seem so difficult anymore.

Mozart's violin school includes little information on double stops and therefore on other technical techniques like trill in third – sixth and trill with accompaniment.

Bow technique

The XX *Esempio* in Geminiani's violin school includes recommendations on using the violin bow both in flow and quick time. The note example has dots, strokes, vertical lines and accents written on the notes that represent bowings. The words *buono* - good, *mediocre* – medium, *cattivo* – bad, *cattivo o particolare* – bad or extraordinary, *meglio* – better, *ottimo* – very good, *pessimo* – very bad, have been added to XX *Esempio*, giving the emotional expressions special meaning. Geminiani thought that the technique of playing on a violin was integrally related to the performed music.

“For it is not sufficient alone to give them their true Duration, but also the Expression proper to each of these Notes. By not considering this, it often happens that many good Compositions are spoiled by those [interpreters] who attempt to execute them” (Geminiani 1751: 8).

In his violin school, Mozart describes developing the bow technique up to chapter IV-VII along page 60; and the purpose of these chapters is to achieve a beautiful, singing and full-bodied tone on the instrument. He offers an exercise

that gives great results: to play evenly sounding sounds with slow bow movements, and the slower and more even a sound is achieved, the greater the mastery. The skilful use of the bow affects whether the note comes alive or it is barely audible, when is the sound strong, certain or playful, when is the melody peaceful and gracious, when in turn sad or happy.

The violin schools of Geminiani and Mozart are the first pioneering works on violin studies. “Geminiani published the first reliable work that is directed to educating violin soloists”, wrote I. Blagovechtchenski in his book *Из истории скрипичной педагогики* (*About the history of violin pedagogy*. Blagovechtchenski 1980: 14).

C. F. Zelter wrote to J. W. von Goethe on 22 March 1829: “Leopold Mozart was a great musician. His violin school is a work needed until a violin exists and besides, it is well-written!” (Mozart 1988: 14).

* * *

III Savchinsky competition in St. Petersburg

Laine Sepp

In August 2011, a proposal was made to me to participate in the panel work of the III International S. Savchinsky competition in St. Petersburg. The violin panel was lead by Professor A. Reznikovski from the St. Petersburg conservatoire.

I attended the competition with my students as well. The goal was not so much to aim for award-winning places, but to give children the opportunity to put themselves to test, to listen to their peers playing, to obtain new experiences and to motivate them to be active in their favourite field.

The Savchinsky competition is held in the St. Petersburg suburb Puchkino in the A. Ahmatova Tsarskoje Selo Arts Gymnasium. Student age groups are divided into four categories: A up to 9-year-olds, B 10-12-year-olds, C 13-15-year-olds, D 16-18-year-olds. Participation is possible in different fields like solo piano and

stringed instruments, different chamber groups and general piano. The competition consists of one round and is meant for ordinary music schools. Participants of all categories have to perform 2-3 works of different character and different styles. The participants in each group perform in the order of age.

This year's competition that took place from November 30 to December 4 brought together 323 young musicians from St. Petersburg, the Leningrad oblast, Moscow and from elsewhere in Russia, from Tatar, Belorussia, Sweden, Finland, Poland, and USA as well as from Estonia, from the Kuressaare music school.

To the great pleasure and surprise of the Estonian participants, our children also received award-winning places. Both Karl Jõgi and Eva Aarnis received the III place in the 21-member violinist B-group and the Kuressaare music school string ensemble received the II place in the ensemble A-group.

There were many talented, hard-working and very well taught children among those from Russia and especially from St. Petersburg. However, many of them participated in the competition with very difficult works that do not necessarily allow displaying the students' best qualities. Among other things, the success of the Estonian children this time may have relied on successfully chosen and appropriate works that enabled them to play freely.

One cannot disregard the very good competition organisation, starting with the active and energetic school director Mihhail Okulov, who shared guidelines by means of the school radio station, and finishing with school ladies, who were always ready to guide us and instruct us on tuning pianos etc. Russia is considered as being less developed than the West, but here I would have to protest on several matters. Firstly, the attitude towards studying music. The Tsarskoje Selo Gymnasium is a great example here. The school has 3 halls, the largest of which accommodates almost 400 spectators-listeners. The new high-quality pianos with self-closing lids, 2-player piano chairs, the height of both sides of which can be adjusted separately, and tuning the aforementioned pianos often are facts that speak for themselves. The honourable attitude towards teachers is also remarkable. Even the diplomas of the competition participants include the name of the teacher.

The travel back home to the lovely Kuressaare was filled with unforgettable memories of the competition and the visit to the Hermitage, the trip to the Yekaterinburg palace (with the world-famous Amber Room), as well as happiness and eagerness to practice instruments even more seriously.

Young musician's column

In an interview with **Ardo Västriik**, the young interesting violinist **Juta Õunapuu** shares her impressions and experience on her studies and work in Germany. She has studied in Tallinn with Tiiu Peäske and in Germany with Petru Munteanu and Mihaela Martin. Since the fall of 2010, she works in the *Gürzenich-Orchester* in Cologne that performs in symphonic orchestra concerts as well as operas. Juta Õunapuu has participated in many international festivals and in Estonia she is active in the NYJD-quartet.

Gürzenich-Orchester is not merely an opera orchestra, but its activities are roughly divided into two areas. It is not an ordinary, so-called repertoire theatre, but generally they have only two operas at a time that are prepared, performed and then, something new is taken into the programme. For example, they had Prokofiev's "War and Peace", then Verdi's "Traviata", at the moment Mozart's "La Clemeza di Tito", etc.

When comparing working as an orchestra member in Germany and here, the violinist mentions the following: the work of an orchestra member is highly valued in Germany. At this point, it is not only about the money, but about their status in the society. Germany can still afford the luxury that the contracts there are "for life". Naturally, this means that a couple of hundred applications are presented for one vacancy and about twenty of them are chosen to play for the panel on site. If one is successful in the competition, then comes the trial year and if this is also successful, they guarantee work up to the age of 65 plus pension. In Germany, an orchestra player has very many rights and one is very well protected in some sense. There is the so-called Orchestras' Union, where one can turn to in case of problems in the orchestra.

The volume of work is sufficiently small, so that participation in other projects is possible; the work itself is also very motivating – performances are given in beautiful halls, with good soloists and conductors; the pay is satisfactory, etc. Certainly, there are instrumentalists whose level is not as high anymore as in their youth, but the general level of quality is probably that good. It is incomprehensible how in Estonia, the people over fifty with long-time experience in the orchestra have to compete with the youth coming straight from school. This is definitely an unfair competition and the desired level could certainly be kept by some other means.

Juta's mother works with **Tiiu Peäske** in the Tallinn Music High School and found there that her style in working with the little ones is genius. In the first violin class, when she was six, the girl thought that she does not want to play the violin. The teacher then said that we will just try here in class. But soon, it started to grow on her, especially sight reading (*prima vista*). Later, also Juta's sister and brother started their violin class with the same teacher. It seems that a music high school is a good option for starting. However, if you are in Germany and you want your children to learn some instruments, you have to find a private teacher, or a music school, but naturally, basic education has to be acquired in some other school.

The most important influence for Õunapuu is Tiiu Peäske, but the time with Mihaela Martin was also very significant. In the Cologne school, many of Mihaela Martin's classes were attended by her violoncellist husband Frans Helmerson, who made notes if necessary and they also played a lot themselves. I participated in their courses each summer. The Cologne University of Music also has Zakhar Bron, probably the most famous violin teacher today, Viktor Tretjakov etc. Cologne is a very lively city in general; the philharmonic presents world-famous orchestras each night and it is all very educative.

The violinist's opinion about competitions is that without a doubt, winning some prestigious competition may lay grounds for the future, but at the same time it may mean nothing. Succeeding in the world only as a soloist or a chamber musician is almost impossible anyway. But in school days, everything that inspires to practice more is definitely beneficial.

Juta has also tried pedagogical work (in Neeme Järvi's master classes and with Tiiu Peäske's students), but at the moment, she is not planning to commit to it. In Germany, many are active in teaching outside schools, because there is no such central school system as here and the violinist's does not rule out such activities in the future.

* * *

ESTA 39th Annual Conference in Falun (Sweden) 1-5 June 2011

Tiina Pangsep

The motto of the conference held in Falun was “Back to the Future”. Such a controversial title lies in the understanding that all new is simply forgotten old. If at first we think we have discovered something innovative, we will soon probably find an earlier analogy.

The conference program was versatile and interesting – concerts of first-class soloists and ensembles side by side with concerts by young people and children, the introduction of the “Lisa's Violin Book” by Ivi Tivik next to the master class of the legendary Italian viola professor Bruno Giuranna, folk music along with classical improvisation, the values of the Ševčík method next to new challenges in today's musical education (*El Sistema*) and the Suzuki student orchestras side by side with a rocking string orchestra.

The highlights of the conference included the concert of the Norwegian violinist Henning Kraggerud, the master classes of him and professor Giuranna, a closer look at the *nyckelharpa*, a trip to Stångtjärnen, the finale concert of the conference, where Daniel Migdal on the violin and Jacob Kellermann on the guitar performed duo-arrangements of Bartók's *Romanian folk dances* and Schubert's Sonatina in D-major.

Estonian participants were most touched by the presentation of the “Lisa's Violin Book” by Ivi Tivik, which excited much interest and was received wonderfully. The author of the article expresses thanks to Kultuurkapital (*Cultural Endowment of Estonia*), who sponsored the trip.