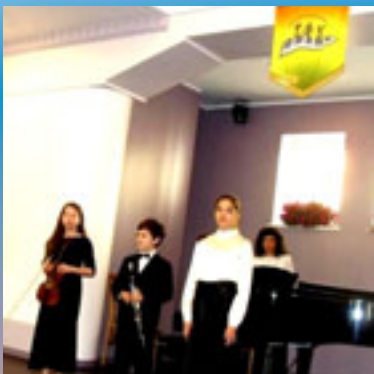


01.09.2010

**Nr.3**



# **E-ŽURNĀLS**

## **KAMERANSAMBLŪ SKOLOTĀJIEM**



# SATURS

<b>IEVADAM</b>	<b>3</b>
Skolotāja <i>Gunta Melbārde</i> , Jāzepa Mediņa Rīgas 1.mūzikas skola	
<b>JŪSU IDEJAS UN ATSAUKSMES</b>	<b>4</b>
<i>Evans Rotšteins</i> , <i>ProQuartet</i> (Parīze, Francija), <i>ECMTA</i> prezidents	
<b>RADOŠAIS PORTRETS</b>	<b>5</b>
<b>INTERVIJA.</b>	
<i>Profesora Petras Kuncas</i> (Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmija) <i>saruna ar izcilo austriešu stīgu kvartetu ARTIS-QUARTETT</i> (II daļa)	
<b>KAMERMŪZIKA KLAVIERSPĒLES APGUVES SĀKUMPOSMĀ: REPERTUĀRA APSKATS. PRIEKŠVĀRDS</b>	<b>11</b>
<i>Dr. Dianna Andersone</i> (Minotas Valsts universitāte, Ziemeļdakota, ASV)	
<b>FRAGMENTS NO GRĀMATAS</b>	<b>15</b>
<b>AR PRASMĒM VIEN NEPIETIEK. IEROSINĀJUMI UN VINGRINĀJUMI.</b>	
<i>Karstens Dīrers</i> , žurnālists (Diseldorfa, Vācija)	
<b>MANA PIEREDZE</b>	<b>17</b>
<b>ARANŽĒŠANA BĒRNU KAMERANSAMBLIEM</b>	
Skolotāja <i>Juta Bērziņa</i> , Pāvula Jurjāna mūzikas skola (Rīga)	
<b>PIANISTS – KAMERANSAMBLA KREATĪVAIS CENTRS jeb PIANISTA MĀJASDARBI</b>	<b>26</b>
<i>Profesors Aldis Liepiņš</i> , pianists (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa un klavierpavadījuma katedra)	
<b>NODERĪGA INFORMĀCIJA</b>	<b>32</b>
Konkursi, festivāli, nošu jaunumi	

## **IEVADAM**



### **Gunta Melbārde –**

Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolas klavierspēles un kameransambļu skolotāja. Absolvējusi Ļeņingradas Valsts konservatoriju (Petrozavodskas filiālē). Starptautiskā bērnu un jauniešu kameransambļu festivāla – konkursa *Muzicējam kopā ar draugiem* mākslinieciskā vadītāja, Atbalsta fonda dibinātāja, *E-žurnāla kameransambļu skolotājiem* redaktore

### ***Dārgie kolēģi!***

Sveicot lielos un mazos kameramūziķus Jaunajā mācību gadā, sagatavots žurnāla 3.numurs. Ceram, ka mūsu žurnāls dos jums arī vienu otru labu ierosmi un padomu praktiskajam darbam un vielu pārdomām. Turpinām gaidīt jūsu vēstules. Mūsu e-pasts joprojām: [weplay@inbox.lv](mailto:weplay@inbox.lv)

Pauls Koelju teicis: „Ja kāds kaut ko ļoti vēlas, tad visa pasaule slepus sadodas rokās, lai tam palīdzētu.” Varam priecāties un pat lepoties, ka mūsu draugu un atbalstītāju pulks ir kļuvis kuplāks, par ko liecina arī šī numura autoru loks.

Šī vasara devusi tik daudz siltuma, ka tas varētu būt uzkrājies, lai pietiktu pat aukstajam laikam. Un tāpat ir arī ar zināšanām un pieredzi. Tās gūstam un krājam vienmēr no jauna, kad un kur vien tās ir pieejamas. Ne tikai no slaveniem profesoriem un noderīgām grāmatām, bet varbūt ne mazāk no mūsu vistuvākajiem darbabiedriem – audzēkņiem, kuri tad arī padara mūs par skolotājiem. Gādāsim par viņu muzicēšanas prieku!

***Kopā ar draugiem mums izdosies!***



# **RADOŠAIS PORTRETS**

## ***Intervija ar izcilo stīgu kvartetu ARTIS-QUARTETT***



### **ARTIS-QUARTETT**

**(Austrija, Vīne)**

**Pēters Šumajers** – 1.vijole

**Johannes Meisls** – 2.vijole

**Herberts Kēfers** – alts

**Otmārs Millers** – čells



### **Profesors *Petras Kunca***

Vijolnieks, Kamermūzikas katedra  
Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijā (Viļņa)

### ***Intervijas nobeigums***

(Intervijas sākums e-žurnāla 2.numurā)

2008.gada maijā Viļņā viesojās izcilais austriešu stīgu kvartets ARTIS, sniedzot koncertu Lietuvas filharmonijā. Kvarteta mūziķi arī vadīja Meistarklasi Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijā. Piedāvājam interviju ar mūziķiem, ko sagatavoja Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijas profesors vijolnieks **Petras Kunca** (publicēta lietuviešu kultūras un mākslas žurnāla *Krantai* 2008.gada 3.numurā).

**Otmārs Millers:** Šo jautājumu var arī turpināt tālāk un sacīt, ka tā nu nemaz nav mūsu, bet gan komponistu problēma. Jo mēs spēlējam šo instrumentu. Jau tūkstoš gadus stīgu skanēšana likusi vijolei dziedāt. Un kopš renesanses laikiem līdz pat popmūzikai tā vienmēr ir dziedājusi. Tātad nevar būt, ka tā ir niecīga problēma, vienkārši izteiksmes iespējas un līdzekļi jāmeklē plašāk. Ir novērots, ka daudzi mūsdienu komponisti izmanto visvienkāršākos instrumentu veidus, piemēram, sitamos instrumentu, pat pārspīlēti daudz. Statistika rāda, ka gada laikā tiek radīti un standartizēti 300-400 jauni sitamie instrumenti, jo tos ir samērā vienkārši lietot. Arī pat klavieres, kas ir labi zināmas katram komponistam, drīzumā jau kļūst par „šaurām”. Un te nu daudzi sāk klavieres *īpaši sagatavot*. Tad jāteic, vai preparētās klavieres patiešām ir vēl patstāvīgs instruments vai arī patiesībā tikai vēl viens *kruķis*, tādēļ, ka komponists tā īsti pilnībā nepārzina sintezatora iespējas. Ja viņš saka, ka viņam ir vajadzīgi gumijas ķīļi un skavas, tad tas *svešādības efekts* taču mūsdienās ir elektroniskā veidā daudzkārt vieglāk panākams. (...) Mums ir nācies atkal un atkal piedzīvot, arī pirmatskaņojumos, ka daži komponisti ir pārsteidzoši (man nevajadzētu to vērtēt, bet man tas ir jāvērtē, jo tā ir svarīga liecība) aprobežoti attiecībā uz nepārveidota stīgu kvarteta skanējumu, ka radoši reaģēt spēj, tikai pievienojot pēkšņi 40 sitamos instrumentus. Varbūt es esmu briesmīgs reakcionārs, bet uzskatu, ka šī lielā brīvība ne vienmēr un ne katrā ziņā dod labākos rezultātus.

**Petras Kunca:** Jūs programmā atskaņosiet vienu A.Berga, XX gadsimta komponista skaņdarbu. Vai Jūs domājat, ka jūsu ļoti labie itāļu instrumenti īsti *piestāv* Bergam? Vai varbūt labāk Berga interpretēšanai izmantot drīzāk mūsdienīgākus instrumentus?

**Herberts Kēfers:** Es uzskatu, ka tas vispār nekādu lomu nespēlē, tas patiešām ir vienalga. Vienmēr jau ir izpildītājs un viņa priekšstats par skanējumu, un instruments salīdzinājumā vienkārši neizvirzās priekšplānā. Ir daudzkārt būtiskāk, ka tas ir labs instruments, tad izpildītājs var ar to ko vairāk izdarīt; tas spēlētājam ir arī zināms izaicinājums, kas sniedz viņam plašākas iespējas skaņu efektu un toņa kvalitātes ziņā. Bet, vai tas ir itāļu, franču, austriešu vai vācu izcelsmes instruments – tas ir gluži vienalga.

**Petras Kunca:** Bet Jūs tomēr spēlējat ļoti labus vecus instrumentus!

**Herberts Kēfers:** Mēs spēlējam dažādus instrumentus – viens modernāku, cits – pavisam senu. (Kolēģi smejas)

**Petras Kunca:** Un tātad stīgu kvartetā var tos visus apvienot.

**Herberts Kēfers:** Kad instruments ir labs, ja runājam par instrumenta kvalitāti, tad vienkārši no spēlētāja ir atkarīgs, ko viņš ar to var izdarīt.

**Petras Kunca:** Bet stīgu kvarteta altisti īpaši domā par altvijoles īpatnējo, savdabīgo skanējumu. Es uzskatu, ka šis instruments sevišķi labi var sevi parādīt un visu izteikt tieši stīgu kvartetā.

**Herberts Kēfers:** Principā tas ir brīnišķīgi, un es vien ceru, ka Jūs tagad negaidiet pārāk daudz no manas puses. (Kolēģi skaļi smejas) Bet es jau Jums pilnīgi piekrišu. Es vienmēr esmu vairāk interesējies par spēlēšanu kvartetā nekā par solokonzertiem.

**Petras Kunca:** Kā jūs vispār veidojat stīgu kvartetu politiku mūsdienu austriešu mūzikas jomā? Es zinu, ka ir ierakstīti visi pieci *Gottfrid von Einem* kvarteti un cita mūzika...

**Johanness Meisls:** Ir gan pirms, gan pēc tam daudz kas labs komponēts stīgu kvartetiem. Mēs pirms 3 gadiem ierakstījām CD ar četriem skaņdarbiem, ko mums bija sacerējuši austriešu komponisti *Ivan Eröd*, *Haimo Wisser*, kurš ir jau miris, *Herbert Zipper* un *Richard Dünser*, kurš atkal rakstīs mums vienu skaņdarbu.

**Petras Kunca:** Vai ir ievērojami komponisti stīgu kvarteta jomā?

**Johanness Meisls:** Jā, arī. Ir mūsdienu komponisti, trīs no viņiem vēl ir dzīvi. Piemēram, *Richard Dünser* ir rakstījis gan kvartetu, gan klavieru trio, gan arī ļoti daudz simfoniskās mūzikas. Un iepriekš pieminētais *Haimo Wisser* ir samērā vēlu pievērsies kameramūzikai. Viņš, man šķiet, tikai pēdējos 15 savas dzīves gados ir komponējis stīgu kvartetu; pirms tam viņš pat ir skaidri izteicies, ka priekš viņa kvartets ir viena pilnīgi novecojusi *dumja* mūzikas forma. Pēc tam viņš uzrakstīja vēl 5 tādas opusus, tā kā viņš bija to pamatīgi apsvēris. Kas attiecas uz *Herbert Zipper*, tad mēs nezīnām daudz. Viņš bija *Dašavas dziesmas* radītājs. Viņš bija Dašavā, pēc tam tika atbrīvots. Dašavas nometnes laikā viņš kopā ar *Jura Soyfer* radīja šo *Dašavas dziesmu*.

**Pēters Šūmajers:** Te būtu jāpiebilst, ka komponistiem, kā es to redzu, stīgu kvartets vēl joprojām ir *karalisks žanrs*, zināms izaicinājums. Sacerēt četriem instrumentiem pilnīgi tīru un svaigu mūziku, kas būtu interesanta un ka tas labi padotos – es uzskatu, ka tas vēl joprojām ir izaicinājums. Un tai pat laikā jāteic, ka lielāks *darījums*, dabiski, ir rakstīt lielākam sastāvam, jo tad jūs varat nopelnīt vairāk naudas, ja to atskaņo. Taču kvartetu uzrakstīt joprojām komponistam ir patiešām ļoti augsts māksliniecisks izaicinājums. Un ja kādam izdodas uzkomponēt kvartetu, kas tiek atkal un atkal spēlēts un varbūt tiek arī ierakstīts utt., kā tas, piemēram, bija *Richard Dünser* gadījumā, tad tas ir gandarījums arī pašam komponistam, turklāt jāteic, arī mēs pa šiem gadiem esam spēlējuši daudzus pirmatskaņojumus. Bet ne visi skaņdarbi, dabiski, ir priekš mums bijuši tādi, par kuriem mēs būtu teikuši – OK, šo mēs labprāt spēlētu vēlreiz; taču tieši tas mums ir devis pieredzi, kad mēs sakām – OK, šo mēs tagad vienreiz izstrādāsim un veltīsim sevi tam, bet mums nav nepieciešamības to vēl kādreiz kādā koncertā atskaņot

un ar to vēl intensīvāk nodarboties. Gadās arī tā. Tas ir, ne katrs mēģinājums uzrakstīt kvartetu garantē panākumus.

**Herberts Kēfers:** Mēs nesen, piemēram, uzzinājām, ka mums pirmoreiz kopīgi jāizskata viens jauns kvartets, ko mums bija iedevis izcilais prominentais komponists *Erich Urbanner*. Mēs bijām dažas reizes atskaņojuši viņa 4. kvartetu. Tā kā – te vienmēr ir kaut kas, un, kā jau Pēters teica, - tas patiešām ir īsts izaicinājums, jo stīgu kvartets parāda visu, ko viens komponists spēj, vai ko nespēj (smejas).

**Petras Kunca:** Jūs esat studējuši pie *LaSalle Quartet* Cincinati Amerikā. Varbūt jūs pievērsāties arī mūsdienu amerikāņu mūzikai?

**Pēters Šūmajers:** Mums ar to nav bijusi saskare. Mēs patiesībā studējām pirmām kārtām vēlīno Bēthovenu un 20.gadsimta sākuma Centrāleiropas komponistu mūziku. Bet ar amerikāņu mūziku mēs patiešām vispār nesaskārāmies. Pēdējā laikā gan mēs esam spēlējuši arī amerikāņu komponistu pirmatskaņojumus, bet tas nav pats aktuālākais, ar ko esam sastapušies, tas notika drīzāk tā nejauši.

**Petras Kunca:** Es esmu pilnīgi pārliecināts, ka Jums būtu bijusi interese, piemēram, par Dž. Keidža un citu komponistu jauno mūziku. Vienmēr ir interesanti kaut ko jaunu uzzināt. Bet mani interesē, vai jums ir misijas izjūta attiecībā uz mūsdienu mūziku? Vai jūs varētu atrast mūsdienu mūzikā kaut ko svarīgu? Jūs taču spēlējat, piemēram, austriešu mūziku – tas ir interesanti.

**Pēters Šūmajers:** Es uzskatu, ka to nevar apzīmēt par misiju. Bet tas, ko mēs labprāt gribētu, ir lai šī mūzika arī kamermūzikas programmās tiktu atzīta. Tas ir, kad ierauga, ka mūzika komponēta 20.gadsimta otrajā pusē, lai tad neietu laukā no zāles vai neierastos speciāli vēlāk. Tā kā, - mēs gribam panākt, lai cilvēki tajā vismaz ieklausītos bez aizspriedumiem un tūlītējas noliegšanas. Un mēs, dabiski, mēģinām modernajiem skaņdarbiem pielāgot tos pašus atribūtus, kas mums ir svarīgi arī „normālajā“ repertuārā: vai runājam par elpu, par pulsu vai frāzējumu – visu iespējamo, ciktāl nu tas ir iespējams. Un turklāt jāsaprot, ka mūsdienu mūzika prasa arī ļoti lielu laika patēriņu un ļoti daudz *noņemšanās* ar skaņdarbiem un tie ir bieži jāspēlē, lai uz skatuves tad tas varētu plūst saprotami, vijīgi un brīvi. Jo bieži ir tā, kad, iestudējot kādu moderno skaņdarbu, nonākam pie tādas stadijas, var teikt – OK, tagad mēs to esam salikuši kopā tā, kā stāv rakstīts notīs, bet tas, kā patiesībā vēl trūkst – ir šī atbrīvotība, plūdums, kas mūzikā taču ir tik svarīgi, un kas bieži vien vēl gluži pilnībā neizdodas. Tā kā - to nedrīkst novērtēt par zemu, mūsdienu mūzika prasa ļoti daudz *noņemšanās* un laika patēriņa, kā arī ļoti daudz praktiskās pieredzes koncertos.

**Johanness Meisls:** Kopumā ņemot, varētu teikt, ka mēs uzskatām moderno mūziku, pirmām kārtām, dabiski, 20.gadsimta un arī laikmetīgo mūziku par gluži normālu visas mūsu darbības sastāvdaļu. Mēs negribētu spēlēt tikai Mocartu vai tikai Bēthovenu vai kādu citu komponistu, un tā mēs negribam arī spēlēt tikai mūsdienu mūziku. Bet mēs gribam to kā pašsaprotamu daļu no mūsu darba un arī no publikas akcepta.

**Otmārs Millers:** (...) Ir neticami plašs mūsdienu komponistu loks, ar kuriem mums nekad nav iznācis sastapties. Tad ir jāiztēlojas lietas, kuras tur varētu būt iztēlotas. Tikai var iznākt pavisam greizi, ja kāds šāds vārds iekļūst programmā. Tad arī nevar īsti pārliecināties nospēlēt, un tas uz cilvēkiem nevarēs atstāt nekādu iespaidu. Un tam, savukārt, ir citi ansambļi, kas koncentrējas, piemēram, tikai uz mūsdienīgajiem sacerējumiem. Tiem ir jābūt, dabiski, citām prasībām un viņi var, tā sacīt, radīt sava laikmeta šķērsgrizumu tā, kā viņi to iztēlojas.

**Petras Kunca:** Tagad atgriezīsimies pie *klasiskajiem* momentiem. Jūs esat no Vīnes, un Vīnes tradīcija ir visā Eiropā un visā pasaulē slavēta un svarīga. Kā Jūs uzskatāt, kādas ir mūsdienīgās, piemēram, Haidna interpretācijas? Kā Haidns ir jāizprot šodien? Mēs gatavojamies viņa nāves 200.gadadienai. Vai Haidns šodien ir tikpat aktuāls kā pirms 200 gadiem?

**Johanness Meisls:** Šobrīd Haidns kļūst, paldies Dievam, aizvien aktuālāks. Un nodarbošanās ar Haidna kvartetiem parāda, ka šis veids, kā radīt mūziku un runāt mūzikas valodā, ir kaut kas bezgalīgi radošs un līdz ar to patiesībā arī mūsdienīgs. Tā nu mēs galvenokārt tiecamies Haidnā vienmēr kaut ko jaunu atklāt – blakus pilnīgajai meistarībai, kas parādās sabalansētībā, arī šo neizsmeļamo negaidīto un gluži eksperimentālo ideju un formu bagātību, kas vienmēr patiesi pārsteidz, cik mūsdienīgi tas ir. Un šī izpratne, ka tas nav nekas novecojis, aprobežots un muzejā liekams, bet gan neticami svaigs un vienmēr jauns, kas kopā tieši ar šo stilistisko uzdevumu, ka valodu iemācās pareizi arī izrunas ziņā, un, sākot no dabiskiem žestiem, frāzējuma līdz pat artikulācijai, to visu pareizi pārvalda – to visu, kopā ar šo iekšējo bagātību es uzskatu par lielu izaicinājumu un par ko ļoti aizraujošu, mūsdienās nodarbojoties ar Haidnu. Tā kā ar tradīcijām te pilnīgi neko nevar iesākt. Kā var lasīt par mūzikas mīļotājiem, kas šos skaņdarbus vienmēr ir spēlējuši, - viņi ir jau daudz ko apjautuši. Iespējams, ka viņi varbūt nav varējuši īsti precīzi visu to izspēlēt. Tā atkal ir tā vērā ņemamā dīvainība, ko Otmārs jau iepriekš pieminēja saistībā ar savu tēvu – garīgās prasības un muzikālā materiāla pārzināšana ir ļoti augstā līmenī, bet prasme to visu tā arī izspēlēt – ne tik augsta.

**Pēters Šūmajers:** Vēl kas būtu jāpiebilst, manuprāt, ja jau runājam par to – ciktāl arī Haidna interpretācijas ir mainījušās uz moderno pusi. Jāteic, ka darbošanās ar oriģinālā skanējuma instrumentiem, pēc manām domām, jau arī šo spektru ir paplašinājusi. Tāpat, kā to var iedomāties attiecībā tieši uz artikulāciju, tad tā ir kļuvusi daudzkārt diferencētāka. Un arī tonis, - tas ne vienmēr ir tāds pilnskanīgs, silts, „trekns“ un bagātīgs, bet gan šis tonis tiek izmantots, lai panāktu drīzāk skaņdarba struktūras, gaisotnes vai rakstura atklāsmi, kas ir samanāms starp notīm. Un tādējādi, es uzskatu, jau ir notikusi zināma attīstība, kas Haidnam tiešām ir nākusi par labu.

**Johanness Meisls:** Tas ir pilnīgi noteikti. To var arī tagad ievērot, ja to spēlē jaunie izcilie kvarteti. Un, manuprāt, kas ir novērots, ja mēs spēlējam Haidnu, ka šī modrā līdzdalība mūzikas iekšējās norisēs ir ieguvusi daudz lielāku nozīmi pretstatā, šim „skan vispār harmoniski un skaisti“. Tas varbūt bija, ja tā mazliet vienkāršoti var teikt, agrāk taču daudz vairāk priekšplānā. Ir mēģināts piedāvāt šādu klasisku, noapaļotu, pulētu, ļoti tīru, ļoti skaistu izpildījumu. Šodien drīzāk, uzturot spēkā arī šo prasību (tīrai intonācijai, dabiski, ir jābūt) tiek meklēts kas vēl...

**Pēters Šūmajers:** Tas pats samanāms, ja mūziķi ir pietiekami labi, un ja viņi ar to nodarbojas, ka te parādās daudz vairāk dažādas šķautnes, nekā varbūt pirms 20-30 gadiem.

**Johanness Meisls:** Un to es atrodu par īpaši interesantu, nodarbojoties ar Haidnu, ka, lai gan ir šīs daudzās asimetrijas, šie negaidītie pavērsieni, šīs modernās lietas, - galu galā paliek pāri (ja pie tā tiek piestrādāts) tāds pacilājošs līdzsvars. Tā ir gluži pārsteidzoša pieredze, tā ir Haidna kā apgaismotāja būtība, tās iemiesojums; viņš radīja, tā sakārtojot veselās kompleksas struktūras, ka tās beigās kļuva saprotamas, un tas, ko te var saprast un izjust, parādās kā pilnības izjūta. Tādēļ šo pilnības izjūtu, kas varbūt agrāk izpaudās vai ko tika mēģināts panākt ar tādu „nopulētu, skaistu“ skanējumu, daudz augstākā pakāpē ir iespējams sasniegt vienkārši ar lielāku diferencēšanu.

**Petras Kunca:** Herbert, ko Jūs domājat par šo „pasaules harmonijas“ izpausmi Haidna stīgu kvartetos un citos skaņdarbos?

**Herberts Kēfers:** Pasaules harmonija... Tā ir augsta prasība... Bet patiesībā tas ir darbojies tieši tā, kā jau te tika teikts. Šīs saskanīgās un savstarpēji saskaņotās norises, ja arī tās atrodas šķietamā asimetrijā, taču visbeidzot tās viena otru atrod, viena otrai piestāv, jo tās pēc savām funkcijām atbilst viena otrai. Tad tas rada vienu pilnīgi harmonisku veselumu. Filozofiska iedziļināšanās, vai tā ir pasaules harmonija...

**Kolēģi smejas:** Herbert, tikai nekādus ezotērisku jautājumus, lūdzu!..



**Petras Kunca:** Tas patiešām ir filozofisks jautājums, kāpēc Haidna darbi mūsdienās ir tik aktuāli. Piemums, Lietuvā, piemēram, Haidnu uzskata par savu komponistu.

**Johanness Meisls:** To patiešām ir viegli mazliet novirzīt, ja iedomājamies, ka, jo vairāk ļaužu nodarbojas ar šāda veida muzikālajām diskusijām, ar šīm sarežģītajām skaņu sfēras norisēm un attīstību, jo vairāk sabiedrībā spētu rasties kāda harmonija. Ar to varētu viss sākties.

**Pēters Šūmajers:** Ir arī liels skaits pētījumu par šo tematu. Un arī mūzika, kas vienus padara drīzāk agresīvus, ir skaļa, kas, piemēram, nav ieteicama grūtniecības laikā. Tiek ierosināts bērniņam, kas vēl nav piedzimis, spēlēt priekšā drīzāk Mocartu, jo tad elpošana ir daudz mierīgāka un tas iedarbojas vienkārši nomierinoši. Manuprāt, ir kāda principiāla lieta ar to mūziku. Es to neattiecinātu tikai uz Haidnu, bet tas principā notiek ar vienlīdz visu klasisko mūziku, ka ir tāds plūdums, tāds mierīgs pulss, un tā šādu pulsu veicina. Tādējādi, kad klausās šādu mūziku, pats kļūsti daudz atbrīvotāks. Bet tas nenozīmē, dabiski, ka vajadzētu visā pasaulē skaļruņos spēlēt Mocartu un Haidnu.

**Johanness Meisls:** Tas pats attiecas uz nodarbošanos, tā ir tā problēma. Tieši Haidna mūzika jau ir tā mūzika, ko patiešām tikai tad var novērtēt un cienīt, ja līdz zināmai pakāpei to spēj arī saprast. Var jau to baudīt arī to nesaprotot – tas vienmēr ir izaicinājums izpildītājiem, bet patiešām novērtēt tā, lai varētu gūt iespaidu arī filozofiskā un sabiedriskā ziņā, to var tikai tad, ja mazliet tuvojas arī tās substancei.

**Herberts Kēfers:** Tā tas ir un tā tas vienmēr ir bijis. Tādēļ viņš ilgu laiku nemaz nebija tā novērtēts. Slavenie Haidna kvarteti koncertu noslēguma daļā... Tos drīzāk vajadzētu programmas sākumā likt, lai cilvēki spētu mazliet ieklausīties. Un tad tas iet pa to šķietami vieglāko ceļu, un tas ir ģeniāls pārpratums. Tas vienkārši parāda to trūkumiem pilno darbošanos, kas turpinājās ilgu laiku.

**Johanness Meisls:** Mēs esam cerību pilni, ka šajā Haidna gadā taču izvēršīsies tāda ofensīva. Tā varētu paveikt ļoti daudz.

**Petras Kunca:** Vai jūs gatavojaties jau tagad, vai jūs gatavojat arī konkursus jaunažiem mūziķiem?

**Johanness Meisls:** Tos arī. Tiek organizētas ļoti daudz dažādas aktivitātes. Arī sākot no stīgu kvartetiem līdz pat zinātnei.

**Petras Kunca:** Jā, visa Eiropa tagad gaida lielās svinības. Otmār, sakiet, lūdzu, kādas ir Jūsu domas par Haidnu, viņam ir, piemēram, čella koncerti, arī ļoti daudz kamerģimelēm. Ko Jūs domājat par stīgu kvartetu nozīmi? Vai Jūs arī uzskatāt, ka ar šo mūziku izdosies izveidot sabiedrības gaumi?

**Otmārs Millers:** Tā būtu viena skaista lieta, ja tas tā funkcionētu. Bet te es esmu mazliet pesimistisks. Lai nonāktu pie labas gaumes, to vajadzētu iemācīties kaut kādā citā veidā. Un vispirmām kārtām – stīgu kvartets. Baidos, ka šis katrā ziņā ļoti mazais publikas pulciņš, kas interesējas par nopietno mūziku, pa lielākai daļai drīzāk klausās simfoniskos koncertus un operas, un tad nav teikts, ka noteikti Haidnu nāk klausīties, tad drīzāk Čaikovski vai Bēthovenu. Un pret tiem, kas tur varbūt saka, ka viņi grib klausīties arī kamerģimelēm, Haidns izvirza ļoti augstas prasības, Haidnu vairs vispār nevar vai arī tik viegli nevar baudīt kā, piemēram, Čaikovska simfonijas. Noklausoties kādu Haidna simfoniju, ja to tā „traki“ atskaņo, cilvēki ļoti apmulst, apmēram, „ahā, jūs nebijāt zinājuši, ka tas ir tik skarbi“. Un ja viņi nāk un maksā par to savu naudu, tad tas jau drīzāk nozīmē, ka viņiem ir laba gaume. Bet, ka tam varētu ko līdzēt... Es drīzāk uzskatu, ka tas ir iemesls, kāpēc pēdējos 100-150 gadus Haidns ir mazliet „iespiests“ šai stāvoklī, ka patiesībā organizētāji pilnīgi nepelnīti viņu ir nolikuši tai pieputējušā stūrī. Sak, „jā, viņš jau gan ir radījis stīgu kvartetu, bet...“.

**Petras Kunca:** „Papa Haydn“.

**Johanness Meisls:** Jā, tieši tā. To austriešu vidū dēvē arī par „pāvesta varu“. Tas sākotnēji tā arī bija domāts.

**Otmārs Millers:** Manuprāt, tik daudziem cilvēkiem tā ir atslēga, ja viņi redz vai ja viņi paši ar to intensīvi nodarbojas, kamēr pie tā nonāk. Līdz šim viņi pazina Mocartu kā tādu „biznesa tēvu“. Un tad viņi sāka domāt, ka tas taču tā nevar būt, kā viņi to līdz šim ir dzirdējuši. Varbūt Haidns patiešām ir labāk piemērots mūsu laikam, kad pirmoreiz par to sastopam atklātas diskusijas. Tās virza drīzāk uz to, lai lietām noņemtu noslēpuma plīvuru. Nu vairs nesaka: „Pietiek ar to, kas virspusē, neskatīsimies vairs dziļāk iekšpusē!“ S. Freids ar to arī iesāka... Un dažās jomās Haidns vienmēr ir bijis neapstrīdami ļoti mūsdienīgs. Baznīcas mūzikā, piemēram, tikai nedaudzi teiks, ka Haidns nevarētu konkurēt ar Mocarta mesām. Drīzāk vienmēr gluži otrādi. Simfoniju un stīgu kvartetu jomā, manuprāt, pirmoreiz sāk uzskatīt viņu par modernu, mūsdienīgu komponistu.

**Petras Kunca:** Es gribētu jums ļoti sirsnīgi pateikties par šo sarunu. Novēlu jums daudz panākumu šīsdienas koncertā!

*(Tulkojusi Gunta Melbārde)*



## *Diāna Andersone*

Dr. Diāna Andersone ir **Minotas** Valsts universitātes (**Ziemeļdakota, ASV**) klavierspēles pasniedzēja un koordinatore. Studējusi Aidaho universitātē un Cincinnati Universitātes mūzikas konservatorijā, kuru pabeidza, iegūstot mūzikas mākslas doktora grādu klavierspēlē 2004.gadā. D.Andersone ir viena no klavieru trio **Luminus** dibinātājiem un aktīvi muzicē ansablī **Dakota Chamber Music**, kā arī darbojas Vasaras kamermūzikas institūtā študziniekiem un pianistiem un Starptautiskajā mūzikas nometnē, kas no tiek Minotā. Viņa ir arī koncertmeistare kompānijā **Western Plains Opera**.

Pateicamies autorei, mūzikas mākslas zinātņu doktorei klavierspēlē **Diānai Andersonei** par laipno atļauju mūsu e-žurnālā publicēt **Priekšvārdu** no viņas doktora disertācijas *Chamber Music in Early Piano Study: a Guide to Repertoire*. Ar visu šo izcilo, skolotājiem ārkārtīgi noderīgo darbu var iepazīties šeit:

<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/ANDERSON%20DIANNA.pdf?ucin1085758063>

## **KAMERMŪZIKA KLAVIERSPĒLES APGUVES SĀKUMPOSMĀ: REPERTUĀRA APSKATS PRIEKŠVĀRDS**

Tradicionālajās klavierspēles studijās audzēkņiem kamermuzicēšana, iesaistot citus instrumentus, kā daļa no standarta mācību programmas nav iekļauta. Tagad daudzi no tiem studentiem, kuri apgūst mūziku arī bērnībai beidzoties, konstatē, ka lielākā daļa vai pat visas viņu uzstāšanās iespējas rodas muzicēšanā ansambļos, vai nu amatieru vai profesionālajos. Ar „sadarbības pianisma” pieredzi studenti daudz iegūst vispārējo muzicēšanas spēju, pianistisko prasmju un profesionālās vai amatieru mūzikas dzīves jomās.

Vissvarīgākais ieguvums no kamermūzikas studijām ir pianistu vispārējās muzicēšanas spējas. Audzēkņi iegūst vērtīgu informāciju par mūzikas mākslu caur kamermūziku, kas var uzlabot viņu atskaņošanas un klausīšanās prasmes. Salīdzinājumā ar solo klavierspēles apguvi, kamermūzika sniedz daudz lielākas iespējas pieredzes paplašināšanā, kas ir gūta muzicējot kopā ar citiem instrumentālistiem. Audzēkņi uzlabo savas zināšanas par citiem instrumentiem un to īpašībām, un tas noved pie labākas prasmes klausīties jebkādu instrumentālu mūziku daudz informētākā veidā. Tas arī attīsta prasmes lasīt un transponēt cita spēlētāja partiju. Līdz ar lēmumu pieņemšanas procesu muzicējot ansablī, audzēkņi gūst ieskatu par skaņdarba faktūru, formu, frāzējuma struktūru, kas

palielina viņu spējas klausīties mūziku kritiski. Pianistiem mācību procesā ir pieejami citu instrumentu skolotāji, iegūstot līdz ar to arī citu, ne tikai sava skolotāja viedokli. Dažādu atšķirīgu muzikālu atziņu uzzināšana ļauj audzēkņiem veikt pirmos soļus savu lēmumu pieņemšanā interpretācijas jautājumos. Kamermūzika sagādā alternatīvas uzstāšanās iespējas, ieskaitot izdevību, ka nevajag spēlēt no galvas, un var uzstāties citās vietās, ne tikai solokoncertos, solo festivālos vai konkursos. Audzēkņiem, kuri izjūt zināmu neomulību šajos pasākumos, kurai vēl pievienojas spēlēšana no galvas, kamermūzikas atskaņošana ir ieteicama izvēle, kas spēj motivēt mācību turpināšanu bez uzsvāra uz solo repertuāru. Kamermūzika var palīdzēt skolēniem izveidot saskarsmi ar mūziku kā izteiksmīgu mākslas formu. Atšķirībā no solistiem, kamermūziķi var savā starpā sarunāties, komunicēt, lai panāktu vienotu interpretāciju. Kā rāda muzikalitātes uzlabošanās un visi citi šie ieguvumi, kamermūzikas studēšana spēj izaudzināt daudz zinošākus, radošākus un *spēlējašākus* pianistus, kas vienmēr ir gaidīti jebkurā muzikālā sabiedrībā.

Klavierspēles audzēkņi gūst labumu arī savām specifiski pianistiskajām prasmēm. Palielināta nepieciešamība noturēt vienu tempu un izprast ritmisko zīmējumu, spēlējot kopā ar otru, veicina labāku prasmi lasīt no lapas un attīsta vispārējo ritma izjūtu. Komunicēšanās nepieciešamība, lai starp kamermūziķiem panāktu vienotu izpildījumu, uzlabo izteiksmības spējas arī pianista solo sniegumā. Koncentrēšanās uz faktūras daudzveidību un skanējuma veidošanu ar artikulācijas un dinamikas palīdzību, muzicējot kopā ar citiem instrumentiem, veido labāku klausīšanās prasmi. Grūtāko vietu mēģināšana un trenēšana, kam jābūt kamermuzicēšanas procesā, var tikt pārnesta arī uz audzēkņa solo praksi, to padarot efektīvāku. Kamermūzikas studijas spēj dot audzēkņim arī daudz lielāku pārliecību šķēršļu pārvarēšanā, jo viņi mācās, saskaroties ar grūtībām mēģinājumos, gatavojoties spēlēt savu partiju. Šī pianistisko spēju palielināšanās palīdz sniegt audzēkņiem pašātvību un stimulu, lai varētu turpināt savas klavierspēles studijas arī bērnībai beidzoties.

Tiem, kuri turpina spēlēt un apgūt klavierspēli pēc vidusskolas gadiem un arī klavierspēles studentiem kamermūzika palīdz viņu profesionālajā vai amatieriskajā pianista darbībā. Gan amatieriem, gan profesionāļiem ir pozitīvāka attieksme pret sadarbošanos mūzikā, ja viņi to sāk mācīties pēc iespējas agrāk; tā kā viņi pavada daudz laika pie klavierēm, sadarbojoties ar citiem, tas rada lielāku muzicēšanas prieku. Amatieriem ir stimulants uzturēt savas prasmes spēlējot ar citiem, turpretī pieaugušajiem, trenējoties tikai solo repertuāra atskaņošanā, pie tam neregulāri, bez mērķa uzstāties, šīs grūti iegūstamās iemaņas var viegli izzust. Ar savām sadarbības spējām amatieri var būt arī sabiedrībā muzikāli noderīgāki, vienojot jaunos instrumentālistus muzicēšanai festivālos, baznīcās vai citos pasākumos. Profesionāļu ieguvums, sadarbojoties ar citiem, ir māksliniecisks. Kamermūzika sagādā



taktiski, bet stingri aizstāvēt savu viedokli, atšķirīga viedokļa izprašana un vienošanās par savstarpēji pieņemamo – to visu skolotājs un audzēknis var pārrunāt, bet reālo pieredzi var gūt tikai visiem kopā.” (Marianne Uszler, Stewart Gordon and Scott McBride Smith, *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, Second Edition, (New York: Schirmer Books, 2000), 95. )

Iespējams, ka no kamermūzikas pasniegšanas savās skolās skolotājus visvairāk attur zināšanu trūkums par pieejamo kamermūzikas literatūru, kas piemērota audzēkņiem. Ja skolotāji nezina, ka šādi skaņdarbi eksistē, tad diez vai viņi to uzdos saviem audzēkņiem. Lai gan ir uzrakstīts daudz kas, kas veicina ansambļa muzicēšanas iekļaušanu klavierspēles kursā, ir tikai nedaudz avotu, kas izskaidro, kur atrast piemērotu mūziku. Viens šāds avots ir *Harold Haynes's Chamber Music Repertoire for Amateur Players: A Guide to Choosing Works Matching Players' Abilities*. Tomēr, tas ir sastādīts no nepianista viedokļa un ietver kamermūziku arī stīgu kvartetiem un pūtēju kvintetiem, kā arī citiem ansambļiem, kuru sastāvā nav iekļautas klavieres; tādējādi, kamermūzika ar klavierēm tajā netiek detaļās īpaši analizēta. Autoru kolektīvs *Marianne Uszler, Stewart Gordon, and Scott McBride Smith* grāmatā *The Well-Tempered Keyboard Teacher* izveidojuši sarakstu divām kamermūzikas antoloģijām, kas paredzēti vidējā vecumposma audzēkņiem un vienu lapu vecākā posma audzēkņiem, kurā iekļautas trīs kamermūzikas antoloģijas. Šis saraksts ir labs iesākums, taču ar to nevar apmierināt skolotāju vajadzības, kas vēlētos vairāk paplašināt repertuāru. Visnoderīgākā un visaptverošākā grāmata ir *Maurice Hinson's The Piano in Chamber Ensemble*. Šajā sējumā ietverti ansambļi līdz 8 dalībniekiem un visdažādākajos sastāvos. Turklāt, Hinsons ir novērtējis un sakārtojis skaņdarbus pēc to grūtības pakāpes. Tomēr šis avots vairāk ir noderīgs profesionāliem izpildītājiem un koledžas līmeņa pasniedzējiem, nekā neatkarīgiem klavierspēles skolotājiem, jo sarakstos reti ir skaņdarbi, kas būtu vērtējami kā piemēroti audzēkņiem kas ir zemāk par augstāko līmeni, bet tur ir simtiem darbu, kas paredzēti koledžas vecāko kursu audzēkņiem un profesionāļiem. Kas attiecas uz šīm grāmatām, skolotāji, kas strādā ar pamatskolas audzēkņiem, iegūtu vairāk, ja šajos avotos būtu iekļauts plašāks literatūras spektrs, kas būtu piemērota ne tik augsta līmeņa audzēkņiem, un ja izmantošanai noderīgie skaņdarbi būtu novērtēti specifiskos terminos.

(*Tulkojis Lauris Melbārdis*)

## ***KARSTENS DĪRERS***

„Es neesmu ne studējis mūziku, un ne esmu arī izpildītājmākslinieks. Taču man, gadiem ilgi darbojoties kā brīvajam žurnālistam, nu jau 10 gadus esot žurnāla *PIANONews* un vairāk kā 4 gadus kameramūzikas žurnāla *ENSEMBLE* izdevēja un galvenā redaktora amatā, ir bijuši kontakti ar daudziem māksliniekiem, un man tie ir vēl joprojām. Pamatojoties uz šo darbošanos, es varēju savākt un uzkrāt zināmu pieredzes daudzumu, ko es šeit labprāt vēlētos nodot tālāk.“ (*„AR PRASMĒM VIEN NEPIETIEK”*)



Izsakām sirsnīgu pateicību Karstenam Dīrera kungam par laipno atļauju publicēt mūsu žurnālā nelielu fragmentu no viņa aizraujošās un vērtīgās grāmatas. Iesakām visiem, kas stāv uz mūzikas augstskolas sliekšņa (vienalga, kurā pusē un uz kura pakāpiena), šo grāmatiņu pasūtīt un noteikti izlasīt. Izdevniecības adrese: [www.staccato-verlag.de](http://www.staccato-verlag.de)

### ***AR PRASMĒM VIEN NEPIETIEK*** ***Kā jau studiju gados var sagatavoties pianista dzīvei***

**Ierosinājumi un vingrinājumi**

(Fragments: 35.-36.lpp.)

#### ***Izšķiršanās: solists, klavieru duets, kameramūziķis vai koncertmeistars?***

Pilnīgi cits, bet varbūt pat vēl svarīgāks aspekts ir izšķiršanās par klavieru praktiskās pielietojšanas jomu. Dabiski, ka sākotnējais motīvs, vēloties profesionālā līmenī apgūt šo instrumentu, parasti ir solo spēle. Tajā noteikti ir visplašākais repertuārs. Taču ir arī citas jomas: kā piemēram, klavieru duets. Taču Jums pašam ir jāizšķiras, jo parasti uz vienu lietu koncentrējas tikai pēc tam, kad viss kas ir izmēģināts, šinī gadījumā vai nu solo vai klavieru duets.

Ja arī parasti pianisti no citām jomām ir mazāk zināmi vai mazāk ievērojami, viņi nav mazāk svarīgi vai viņiem šajā nozarē interpretēšana un atskaņošana nav vieglāka. Ar to es domāju kameramūzikas un klavierpavadījuma jomu.

Tā ir izšķiršanās, kas katrā ziņā izraisa tālejošas sekas. Jo tās ir pilnīgi dažādas darbības nozares, kurās tad iesaistās. Tomēr visas četras nosauktās ir vienlīdz aizraujošas. Vai Jūs jau esat tās izmēģinājis? To gan Jums katrā ziņā vajadzētu izdarīt, un pirmām kārtām noteikti jau nu Jūsu studiju laikā. Jo Jums nevajadzētu izraudzīties par paraugu atkal kādus pāris lielos un slavenos, kuri šad un tad

kādreiz apvienojas duetā, kā to nesen bija izdarījuši, piemēram, *Emanuel Ax* un *Yefim Bronfman*, vai kopīgi pamuzicē kameransablī – arī te ir daži tādi piemēri. Un kāda karjera tikai retumis labi funkcionē vienlaicīgi vairākās darbības jomās. Tā, par piemēru, *Jean-Yves Thibaudet*, kurš pirms dažiem gadiem bija koncertmeistars tādām dziedātājām, kā *Cecilia Bartoli*, bet tomēr ir arī ļoti aizņemts kā solists. Vienu var teikt droši: neviena no četrām pieminētajām jomām nav mazāk grūta vai mazāk ievērojama. Tieši lietpratēji un profesionāļi zina, cik būtiski svarīgs ir labs pianists kā partneris kamermūzikas jomā. Līdz ar dziedātājiem arī klātesošie stūdzinieki un pūtēji droši vien var dziedāt „to pašu dziesmu“. Arī kamermūzikā klavierspēle mēdz būt ekstrēmi grūta. Vai Jūs esat kādreiz tā intensīvi pastrādājis pie klavieru partijām no *Ludwig van Beethovens* spalvas radītajiem klavieru trio, vai tādiem pat *Reger* trio? Jūs būsiet pārsteigti, cik komplicētas un grūtas šīs kompozīcijas izrādās arī atzītam pianistam, cik daudz savādāk ir jādoma un savādāk jāmacās spēlēt, jo viņam kopīgi ar citiem mūziķiem līdztiesīgās lomās kāds skaņdarbs jāizstrādā un jāatskaņo. Gatavība kompromisiem šeit ir vienlīdz augstā līmenī kā prieks, ka beidzot vienreiz nav vienam pašam jāstrādā pie instrumenta un pašam sevi jāvērtē; kopā muzicējot, beidzot taču arī var saņemt tiešas atsauksmes no citiem mūziķiem. Sākumā tā var būt gan sāpīga, gan arī interesanta pieredze. Katrā ziņā tā daudz palīdz savu prasmju godīgā izvērtēšanā. Jo citi mūziķi Jūs nesaudzēs, tāpēc, ka viņi visi ir stūrgalvīgi, bet pirmām kārtām visi vēlas sasniegt iespējami vislabākos rezultātus.

Līdztekus vokālistu un citu instrumentālistu klavierpavadīšanai, pēc manām domām specializēšanās kamermūzikā ir visinteresantākā. Dabiski, arī šinī jomā repertuārs ir samērā ierobežots, bet, kamēr kāds klavieru trio izstrādā un atskaņo visus šī žanra darbus, tur jāpāriet zināmam laiciņam. Vismaz šeit stāvoklis konkurences ziņā ir nedaudz pamainījies, salīdzinājumā ar solopianista pozīciju. Padomājiet un nosauciet man četrus stabilus trio, kurus Jūs zināt! Būs jau paknapi, es domāju. Dabiski, uz skatuves vēl joprojām valda tāds vārds, kā *Beaux Trios* ar pianistu *Menahem Pressler*. Taču patiesībā šis trio vairs gandrīz nespēlē. Daudz vairāk ir tādu trio, kā *Trio Parnassus*, *Abegg Trio* un citi.

Izaicinājums, lai par to izšķirtos, ir milzīgs. Bet Jums tas vismaz būtu jāņem vērā. Un es varu Jums vismaz tikai ieteikt vienreiz izmēģināt visas šīs jomas – nopietnībā, ar slēptu domu par vēlāku specializēšanos.

*(Tulkojusi Gunta Melbārde)*





Mani sauc **Juta Bērziņa**.

Es esmu čella klases un kameransambļa skolotāja. Strādāju Pāvula Jurjāna mūzikas skolā. No 2007.gada mācos kompozīciju Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (profesores Selgas Mencēs klase). Jau kādus 12 gadus aizraujos ar skaņdarbu instrumentāciju, pārlikumiem un aranžēšanu.

## **ARANŽĒŠANA BĒRNU KAMERANSAMBLIEM**

### ***Mana pieredze***

Tā kā esmu čelliste, tad pārsvarā veidoju aranžējumus sastāviem ar čellu vai stīgām. Es neesmu nekāds eksperts. Ir lietas, kas, kā man šķiet, ir sanākuša diezgan labi, ir lietas, ko vēl neprotu un vēl tikai mācos. Man ir izveidojušies savi skaņdarbu veidošanas principi, tomēr tas nenozīmē, ka tie ir vienīgie pareizie. Viss, ko tālāk teikšu, ir manas domas un manas darbības metodes, tie nav jāuztver kā dzelžaini likumi.

Kāpēc man patīk veidot skaņdarbu aranžējumus?

Pirmkārt, tā ir lieliska iespēja neierobežot ne sevi, ne manus audzēkņus repertuāra izvēlē. Jo pārtaisīt un adaptēt var praktiski jebkuru skaņdarbu jebkurai sastāvam. Cits jautājums – vai tas būs izspēlējams, un vai skaņas rezultāts būs pielikto pūļu vērts.

Otrkārt, es uztveru skaņdarba aranžēšanu kā vienu no skaņdarba interpretācijas veidiem. Mstislavs Rostropovičs kādā intervijā teica, ka katru reizi, izpildot skaņdarbu, viņš jūtas kā komponists – viņš rada, viņš veido mūziku. Būtībā ar aranžēšanu ir tāpat. Mēs veidojam savas versijas, mēs tēlojam komponistu – piemēram, kā būtu, ja Šopēns savu La mažora „Prelūdiju” uzrakstītu orķestrim, nevis klavierēm? Un kāpēc gan ne?

Kādēļ vispār kaut kas jāpārveido? To pašu iemeslu dēļ. Pasaulē ir pārāk daudz skaistas mūzikas, kas ir rakstīta noteiktam instrumentu sastāvam. Šķiet – ir vienkārši „negodīgi”, ka pārējiem tās izpildīšana ir liegta. Sevišķi tas attiecas uz popmūziku, rokmūziku un džezu, vispār uz jebkuru no populārās mūzikas žanriem. Galu galā – mūsdienās var atļauties praktiski visu, ja vien izpildījums ir pietiekami pārlicinošs. Tas attiecas gan uz izpildītājiem, gan uz skaņdarba pārveidošanas iespējām.

Izcilais čellists Miša Maiskis, atbraucis uz Rīgu, spēlēja Baha „Prelūdiju” trīs reizes ātrākā tempā, nekā mēs esam pieraduši dzirdēt. Un visi bija sajūsmā.

Un, ja runājam par aranžējumiem bērniem – tas ir viens no veidiem kā motivēt bērnus, veicināt viņu interesi par instrumentu, par kolektīvo muzicēšanu, par mūziku vispār. Jo, manuprāt, galvenais pedagoga uzdevums nav iemācīt spēlēt konkrēto instrumentu. Galvenais, lai mūzikas skolas laikā neizveidotos riebums pret klasisko mūziku. Ja bērni dažreiz, kaut reti, varēs spēlēt to, kas viņiem patiešām patiks un interesēs, viņi būs priecīgāki – tas nozīmē, ka mums būs mazāk jāuztraucas par to kā piedabūt viņus mājās iemācīties no galvas uzdoto skaņdarbu!

Tas viss bija ievads. Tagad mēģināšu kaut ko konkrētāk.

Pirmais, ar ko ir jāsāk, - jāizdomā, kādu skaņdarbu aranžēt, pārlīkt vai instrumentēt un kādiem izpildītājiem tas būs domāts. Jo pārlīkums jaunāko klašu audzēkņiem prasa nedaudz citu pieeju, nekā aranžējums pieaugušajiem, profesionālajiem izpildītājiem. Kas ir tas, ko var un ko nevar atļauties, veidojot savas versijas pazīstamajai mūzikai – uz šo jautājumu ir grūti atbildēt. Manuprāt, pieļaujams ir praktiski viss, ir tikai jāatceras 3 lietas:

1. Aranžējumam jābūt veidotam ar prātu – visām izmaiņām jābūt loģiski pamatotām un pārdomātām, lai neveidotos haoss.
2. Aranžējumam ir jābūt izspēlējamam – jāzina instrumentu spēles pamatprincipi, lai neuzrakstītu ko neizspēlējamu vai kaut ko tādu, kas gala rezultātā skanēs pilnīgi citādi, nekā bija iecerēts.
3. Aranžējums nedrīkst būt bezgaumīgs – pat kardināli mainot skaņdarbu, nevajadzētu mainīt tā ideju vai programmu. Vai arī tas jādara tik pārliecinoši, lai klausītājiem nerastos šaubas par tik krasu izmaiņu nepieciešamību.

Tā. Mēs esam izdomājuši, kādu skaņdarbu kādam instrumentu sastāvam vēlamies pārlīkt. Nākamais solis ir noskaidrot, kādi palīglīdzekļi mums ir, tas savukārt palīdzēs apjaust gaidāmā darba apjomus.

Es savus darbus varu nosacīti sadalīt 3 grupās:

1. Aranžējuma pamatā ir nošu materiāls;
2. Aranžējuma pamatā ir audio ieraksts;
3. Aranžējuma pamatā ir tikai tēma ar harmonijām.

Katrs no šiem aranžējuma veidiem prasa nedaudz citu pieeju, katram ir savi plusi un mīnusi. Vispirms par skaņdarbiem, kas top, balstoties uz esošo nošu materiālu. Šo grupu var sadalīt vēl sīkāk:

Nošu materiāls ar klavieru partiju – vai nu solo instruments ar klavieru pavadījumu, vai kāds klavieru skaņdarbs;

Orķestra partitūras;

Varētu teikt – jebkāds cits nošu materiāls (vokālā partija, kvartets), respektīvi, kaut kas tāds, kas pilnībā vai daļēji neattiecas uz tiem instrumentiem, kuriem jūs gribat pārlikt skaņdarbu.

Sāksim ar pirmās grupas iespējām. Visvieglākais ir pielikt otro balsi, nemainot solo instrumenta un klavieru partijas. Galvenais, lai nerastos īpaši uzkrītošas disonanses starp divām balsīm un klavierpavadījumu. Parasti var balstīties uz tercu – sekstu attiecībām starp balsīm, brīžam var atļaut spēlēt unisonā un oktāvās. Ja skaņdarbs ir veidots pantu formā, personīgi es ieteiktu dažādot pantus – kaut vai vienkārši apmainot vietām 1. un 2. balsi (jo divas vai vairākas reizes spēlēt vienu un to pašu var būt garlaicīgi, toties, ja solo balsi spēlē sākumā viens, tad otrs izpildītājs, tas ievieš dažādību – vismaz tembrālu).

Ērtības labad var mainīt tonalitāti – ja tā ir neērta konkrētam instrumentam, vai lai paplašinātu audzēkņa iespēju diapazonu. Var pagarināt skaņdarbu – veidot variētus atkārtojumus burtisku atkārtojumu vietā (pirmo reizi tēmu spēlē klavieres, otro reizi 1.vijole, trešo reizi flauta, u.tml.).Var pamainīt reģistrus – dažādās oktāvās veidosies tembrālā dažādība. Man vienmēr ir licies, ka vienkārši unisons ir pārāk primitīvs un neinteresants, tāpēc mēģinu atrast maksimāli daudz iespēju dažādot skanējumu. Tikai jāizvairās no galējībām: pārāk nesarežģīt nošu tekstu (lai audzēknis paspēj izsekot muzikālajai loģikai un tīri fiziski spēj izspēlēt savu partiju) un neveidot nošu tekstu pārāk raibu. Vēlreiz atkārtosos – visam pamatā ir jābūt stingrai loģikai, cēloņsakarībai – kāpēc tieši šajā vietā spēlē tieši šis instruments tieši šo partiju. Jo, ja mēs to zināsim, mums būs vieglāk izskaidrot audzēkņiem. Un, ja audzēkņi precīzi sapratīs ko un kas tiem jā dara, tiem būs vieglāk īstenot izpildījuma laikā.

Vēl viens veids kā izmantot notis ar klavierpartiju ir – pārlikt to kādam instrumentu sastāvam bez klavierēm. Tādos gadījumos svarīgākais ir sviest ārā nevajadzīgo – to, ko konkrētais instrumentu sastāvs nespēs nospēlēt. Visbiežāk nākas mainīt tonalitāti un saglabāt galveno melodisko un basa līniju. Basa harmonijas (ja tas ir kāds oriģinālskaņdarbs, nevis tautas dziesmas apdare) vispār nevajadzētu mainīt. Jo harmonijas piešķir skaņdarbam unikālu krāsu, kas jā saglabā. Savukārt melodija – jā, arī tai būtu jāpaliek nemainīgai, bet ir pieļaujamas nelielas izmaiņas (arī pedagoģiskajā repertuārā ir gadījumi, kad tēmas no Mocarta un Haidna simfonijām ir nedaudz mainītas, lai audzēkņiem būtu vieglāk izspēlēt). Ja vien netiek veikts darbs pie tautas dziesmas vai džeza tēmas apdares – tur ir pieļaujama lielāka brīvība.

Nākamais punkts ir darbs ar partitūru. Princips ir līdzīgs – jāsviež prom viss liekais, tas, kas dublējas. Bieži vien pūtēji un stīgas spēlē vienu un to pašu vai līdzīgas partijas. Ja jūs pārliemat kādam mazākam sastāvam, dublāža nav nepieciešama.

Ja kameransablī ietilpst klavieres – tas gan atvieglo situāciju, gan padara to grūtāku. No vienas puses – klavieres ir unikāls instruments, jūs varat piešķirt tām gan basa līniju, gan melodiju. No otras puses, tas, kas labi skan stīgu faktūrā, dažreiz uz klavierēm nav izspēlējams. Piemēram – dažādi plaša diapazona akordi jāveido šaurā diapazonā, ir jāatrod klavierēm piemērotākais reģistrs (tas jāmeklē, izejot no skaņdarba satura un tēlainības konkrētajās vietās). Dažāda veida tremolo partitūrā jāprot sadalīt vai nu starp labo un kreiso roku (ja ir jāaglabā plašais diapazons), vai „jāatdod” vienai rokai. Tāpat arī visas figurācijas, kas orķestrī var būt izkaisītas plašā diapazonā, ir jāveido šaurākā variantā.

Čellu un kontrabasu oktāvu dublējumu var atcelt vai saglabāt – izejot no konkrētā audzēkņa pianistiskajām iespējām un skaņdarba sarežģītības pakāpes (sešpadsmitdaļnošu gājieni oktāvās orķestrī izklausīsies iespaidīgi, bet klavierēs – samocīti). Tāpat ir ar stīgu/pūtēju oktāvu dublējumu.

Klavierēm nav jābūt tikai pavadošam instrumentam – vajadzētu piešķirt kādu solo vai svarīgu piebalsi, lai audzēknim nav jājūtas kā leijerkastei, kas nemitīgi „drillē” pavadījumu. Es visbiežāk izmantoju šo iespēju brīžos, kad stīdziniekiem vai pūtējiem ir pārāk grūti izspēlēt oriģinālo partiju.

Veidojot citu instrumentu partiju, ir jābalstās uz partitūrā rakstīto, bet ir pieļaujamas izmaiņas. Piemēram, ja skaņdarbā visu laiku ir solo pirmajām vijolēm, tas nav obligāti jāaglabā kameransablā sastāvā. Katrs mazais izpildītājs grib būt kaut uz brīdi „svarīgāks par citiem”, lai ne tikai viņš klausās, ko spēlē pārējie, bet arī viņu „uzklausā”. Es cenšos, lai katram izpildītājam jebkurā sastāvā būtu vismaz viena solo vieta (izņēmums var būt baroka laikmeta skaņdarbi, kur valda polifonijas princips – tad katra balss, katrs izpildītājs ir vienlīdz svarīgs). Ir iespējamās instrumentu partiju maiņas – vijole var spēlēt to, kas oriģinālā rakstīts čellam un otrādi, ja tas ir pieļaujami skaņdarba kopējās idejas/noskaņas kontekstā, un ja to prasa konkrēto audzēkņu tehniski/mākslinieciskā varēšana.

Ko darīt, ja melodiskās līnijas pārsniedz kameransablā izpildītāju sastāvu? Sāpīgs jautājums. Ir jābūt kā ķirurgam – jāgriež nost viss liekais vai arī jāveido variēti atkārtojumi (piemēram, ja skaņdarbs ir divdaļu formā ar burtiskiem atkārtojumiem AABB, tos var izrakstīt un dažādot – AA1BB1; ja skaņdarbam ir burtiska reprīze, to var veidot variētu). Variēts atkārtojums šajā kontekstā nenozīmē nošu teksta izmaiņu, bet citu balsu salikumu vai citu piebalsu izmantošanu, vai arī citu faktūras izklāstu, u.c. Līdzīgs ir darbs ar jebkādu nošu materiālu.

Darbs ar ierakstu – tas vairāk attiecas uz populārās mūzikas žanriem.

Mēģinot ko izveidot no populārās mūzikas ieraksta, ir jāsaprot – reti kad izdosies burtisks pārlikums. Pirmkārt, tāpēc, ka vokālās partijas bieži vien ir grūti iekļaut klasiskajās metroritmiskajās mērvienībās. Otrkārt – ir ļoti grūti saklausīt, kas tieši skan pavadījumā – kāds ritms, kādi nošu augstumi. Bet mēs varam mēģināt imitēt, veidot tādas kā fantāzijas par tēmu. Piemēram: raksturīgākā rokāmūzikas iezīme – paralēlās kvintas un punktēts vai sinkopēts ritms. Grūtākais ir visu pierakstīt –

sēdēt kā mūzikas skolā, rakstot diktātu. Jo tas, kas skan un ko dungo, ir jāieliek akadēmiskajā nošu garumu, augstumu un artikulācijas sistēmā. Bet nedrīkst paļauties tikai uz savu dzirdi vai atmiņu – tās mēdz pievilt. Un ir ļoti nepatīkami atklāt, ka viss darbs ir jāpārtaisa, jo atmiņa ir pievīlusi ritmiskā zīmējuma vai nošu augstumu ziņā. Taču, ja nav iespējams „burtiski” pierakstīt skanošo, vienmēr pastāv improvizācijas iespējas. Galvenais ir iekļauties attiecīgajā stilā.

Nākamā problēma – ierakstos izmantotie instrumenti. Nezinu nevienu mūzikas skolas kameransambli, kurā ietilptu bungu komplekts, elektroģitāra vai basģitāra. Tādēļ to funkcijas ir jāuzņemas „klasiskajiem” instrumentiem. Un te sākas sarežģījumi. Klausoties kādu populāru „hītu”, mēs saklausām melodiju un basu. Bet bieži nepamanām, ka starp tiem ir arī „pildījums” – kaut kas, kas veido „pavadošo kustību”, kas neļauj skaņdarbam palikt statiskam un aizpilda tukšumus. Bieži vien „pildījuma” funkciju veic bungu komplekts (piešķir pulsu) vai ģitāras akordi. Pārliedot roka vai džeza tēmas, pats sarežģītākais ir izdomāt šo „pildījuma” veidu akadēmiskajiem instrumentiem, turklāt nepieaugušajiem izpildītājiem. Tās varbūt figurācijas pa trīsskaņiem. Tās var būt astotdaļas dubultnotīs ar akcentiem uz 2. un 4. sitienu (var būt akcentētas arī 1., 4. un 7. astotdaļas, var veidot citus variantus). Var arī plaši pielietot *pizzicato* iespējas. Tā var būt arī individuāli izdomāta melodiskā figurācija – kustība. Var izdomāt kādu ritmisku formulu (piemēram, astotdaļa – 2 sešpadsmitdaļas – 2 astotdaļas), kas atkārtosies. Galvenais – kaut kam ir nemitīgi jākustas pa astotdaļām vai sešpadsmitdaļām, vai arī iestāsies statika.

Par laimi rokmūzikā nav pārāk lielas ritmiski/harmoniskās dažādības – ja esat saklausījuši un norakstījuši dažus ritma/harmonijas kvadrātus, tie būs nemainīgi un tos varēs viegli dažādot. Bet ir svarīgi atcerēties, ka arī atrodot „universālo formulu”, tajā ir vēlams ievest vismaz nelielas izmaiņas, jo regulāri atkārtojošā ritmiskā kustība kādā brīdī kļūs garlaicīga gan izpildītājam, gan klausītājiem. Izmaiņas var būt ļoti minimālas (kādā taktī samainīt vietām sešpadsmitdaļu ar astotdaļu) vai arī lielākas. Dažreiz, ja pašā melodijā ir kustība, pavadošajās balsīs var būt apstāja. Savukārt, veidojot džeza aranžējumu, ir ļoti lielas improvizācijas iespējas (jo improvizācija ir svarīgākais džeza mūzikā).

Tagad par pēdējo sadaļu – darbs bez notīm, bez ieraksta, tikai ar tēmu un harmonijām, piemēram, aranžējot tautas dziesmas. Man tas patīk vislabāk, jo var justies brīvi, nav jāierobežo sevi ar esošo nošu tekstu. Man šķiet, ka tāda tipa aranžējumos ir pieļaujams gandrīz viss – gan melodijas izmaiņas, gan harmonijas dažādošana. Galvenā problēma ir izdomāt skaņdarba plānu – cik garš, cik pantu, kur atkārtosies, kas skanēs sākumā, kā pabeigt, kuri instrumentu kuru izvedumu spēlēs. Man palīdz klavieres – vienkārši piesēsties un kādu brīdi spēlēt izvēlēto tēmu. Ir tikai jāatceras kāda lieta: tas, kas skan jūsu galvā un kas ir labs klavierēm, vai kas izklausās perfekti datorā, ne vienmēr būs tik pat labs reālajā izpildījumā.

Vēl, manuprāt, ir svarīgi saglabāt attiecīgā stila noskaņu. Ja tā ir džeza tēma, tai arī izrakstītai notīs ir jāskan tā, it kā audzēknis to būtu tikko uz vietas izdomājis. Respektīvi, ir jāveido „izrakstītās improvizācijas”.

Es ieteiktu pirmo tēmas izvedumu veidot vienkāršu un atpazīstamu, lai tad tālāk tēmu maksimāli dažādotu. Visvieglāk ir pārveidot melodiju, mainot nošu ilgumus (ritmisko zīmējumu). Nākamais, ko var darīt – aizpildīt garās notis ar nelielām figurācijām vai *glissando* piebraucieniem. Vēl tālāk – mainīt melodisko līniju, izmantojot tercu – sekstu attiecības. Kā arī ir iespējams veidot improvizācijas sajūtu klausītājiem, vairākas reizes pēc kārtas atkārtojot kādu melodijas frāzi (tā vietā, lai turpinātos, melodija atkārtojas, kamēr harmonijas mainās pēc plāna). Par laimi, var nebaidīties no disonansēm, tās pat brīžam ir vēlamas.

Tie ir tikai daži vienkāršākie varianti, ar kuriem ir iespējams panākt improvizācijas efektu. Principā ir vienkārši jāļaujas fantāzijas lidojumam.

Tas ir arī viss, ko varu pateikt par šo tēmu. Pats svarīgākais, manuprāt, ir atcerēties, ka aranžēt nevar iemācīties teorētiski, atrodot kaut kādas formulas. Tas ir prakses darbs, vienkārši jāizdomā, ko jūs gribat – un jādara. Jāklusās galarezultāts. Jāmaina viss, ja tas nepamierina. Nav jābaidās. Ir vienkārši jādara. Un tad viss izdosies!

No literatūras, kurā ir aprakstīti orķestra instrumenti, to diapazoni un galvenie instrumentācijas un spēles principi, varu ieteikt: Mihails Čulaki „Simfoniskā orķestra instrumenti” un Gabors Darvašs „Правила оркестровки”.

Piedāvājam populāro *L. van Bēthovena Menuetu G-dur* skolotājas Jutas Bērziņas aranžējumā:

# Menuets.

L. van Bèthovens.

**Allegretto**

Violin *p con grazia*

Violoncello *p con grazia*

Piano *p con grazia*

1

Vln. *p con grazia*

Vc. *p con grazia*

Pno. *p con grazia*

2

Vln. *f espress.*

Vc. *f espress.*

Pno. *f espress.*

3

Vln. *f espress.*

Vc. *f espress.*

Pno. *f espress.*

29 4

Vln. *p*

Vc.

Pno. *mf* *p*

36 5

Vln. *p*

Vc.

Pno.

43

Vln. *mf*

Vc.

Pno.

49 6

Vln. *sostenuto* *A tempo* *f*

Vc. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*



55 7 sostenuto

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

61 *A tempo* 8

Vln. *f* *p con grazia*

Vc. *f* *p con grazia*

Pno. *f* *p con grazia*

68 9

Vln. *f espress.* *V*

Vc. *f espress.* *V*

Pno. *f espress.*

75

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*



**Aldis Liepiņš**, pianists,  
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas  
Kameransambļa un klavierpavadījuma katedras profesors.  
1985. gadā absolvējis Latvijas Valsts konservatoriju Valda  
Janča klavieru klasē. No 1988. līdz 1990. mācījies Maskavas  
Gņesinu Mūzikas pedagoģijas institūta asistentūrā  
kameransambļa specialitātē pie profesora Georgija Fedorenko.  
A. Liepiņš darbojies Latvijas Filharmonijas Klavieru trio  
(1992-1999) kopā ar vijolnieku Jāni Bulavu un čellistu Leonu  
Veldri. Ar šo kolektīvu sniegti koncerti arī daudzās ārvalstīs.  
Daudz muzicē gan kā solists, gan kopā ar izciliem Latvijas  
vokālistiem un instrumentālistiem projektā *Šūbertiāde*.

## **Pianists – kameransambļa kreatīvais centrs** *jeb* **pianista mājasdarbi**

Lai izskaidrotu virsrakstā minēto aksiomu, citēšu latviešu kamermuzicēšanas vecmeistaru, ilggadējo Latvijas filharmonijas Klavieru trio pianistu, profesoru Valdi Janci:

*Ja mēs iedomātos, ka kamermūzika ir opera, tad klavieres šajā operā būtu gan režija, gan scenogrāfija, gaismas, orķestris un pat koris, kurpretim pārējie ansambļa dalībnieki būtu galveno lomu atveidotāji.*

Tik tiešām, pianists zināmā mērā ir svarīgākais ansambļa dalībnieks – kā zināms, tieši viņam priekšā ir skaņdarba partitūra, respektīvi, viss skaņdarba nošu materiāls. Klavierēm pieder harmonijas pasaule, viens no visspēcīgākajiem izteiksmes līdzekļiem mūzikā, pieder (lielā mērā) arī basa funkcija, tātad, šīs harmoniski melodiskās celtnes, ko sauc par skaņdarbu, pamats un balsts.

Protams, īstens kamermūziķis, vienalga, pianists, vijolnieks, čellists vai kāds cits, nenāks uz pirmo mēģinājumu, neiepazīnies ar skaņdarba partitūru, tomēr tieši pianistam uz šo pirmo mēģinājumu jāatnāk kā diriģentam pie orķestra – ar savu redzējumu par skaņdarba ideju, saturu un formu (tas – attiecībā uz lielajām līnijām), kā arī ar darba plānu detaļu un kamermūzikas smalkumu slīpēšanai. Jo, atkārtotā, viņam pieder partitūra, kā arī harmonijas un basa līnijas varenais spēks.

Viss iepriekš rakstūtais it kā attiecas uz pianistu – jau nobriedušu meistaru, kurš spējīgs patstāvīgi studēt partitūru un ģenerēt muzikālās idejas. Varētu rasties jautājums, kāds tam visam sakars ar nepieredzējušu skolnieku, ko gan šis cilvēkbērns, kauču stundām vērdamies partitūrā, tur ieraudzīs? Te nu nonākam pie Skolotāja lomas šajā procesā. Skolotājs var darīt brīnumus, viņš var pamazām, lapu pēc lapas atverot šajā muzikālo gudrību grāmatā, taktiski līdzdarbojoties smalkajā radīšanas procesā,

dot jaunajam cilvēkam laimes sajūtu, ka viņš ir pietuvojies kaut kam nebijušam un lielam, vārdu sakot – mākslai. Tātad viss, ko mēģināšu šeit pastāstīt par pianista gatavošanos kamer muzicēšanas procesam, vairāk vai mazāk būs arī skolotājiem adresēts.

Mēs, mūzikas pedagogijas jomā strādājošie, nekad nevaram paredzēt, kādus skolniekus laiks un liktenis mums sūtīs. Līdzās *parastam* audzēknim, tādām, kurš savas muzikālās attīstības ceļu noiet, pilnībā iekļaujoties mūzikas skolas, mūzikas vidusskolas un tālāk – augstskolas mācību programmu rāmjos, māksliniecisko briedumu sasniedzot akadēmijas maģistratūrā un vēlāk patstāvīgajā koncertdzīvē, jebkurā brīdī var parādīties liels talants vai pat ģēnijs (atceramies taču Jevgeņija Kisina *uznācienu* uz lielajām skatuvēm pionieru kaklautā, zinām mūsu pašu šodienas ārkārtīgi talantīgos bērnus Aurēliju Šimkus un Georgiju Osokinu). Skolotājam jābūt sagatavotam uzņemt šādus talantus savā klasē, mūsu gadījumā, kameransambļa klasē, dot viņiem viņu spējām atbilstošus mākslinieciskus uzdevumus. Jo agrāk jaunais censonis uzzinās kopā spēlēšanas smalkākās gudrības, jo drīzāk tās viņam kļūs pašsaprotamas un dabiskas, un palīdzēs kļūt par meistarīgu kamer mūziķi.

No sarunām ar saviem Mūzikas akadēmijas kameransambļa klases studentiem, no viņu stāstītā par savām ansambļa stundām skolas un vidusskolas laikā zinu, ka viena no rupjākajām pedagogiskajām kļūdām ir skolnieka abstrakta *dresēšana*, neizskaidrojot, kādu muzikālu mērķu vārdā konkrētā skaņdarba vieta jāspēlē stiprāk vai klusāk, *solistiskāk* vai kā citādi. Šāda pedagoga metode var dot īslaicīgu rezultātu, piemēram, uzvaru mūzikas skolu kameransambļu konkursā, taču stratēģiski, ilgtermiņā, atstāj jauno cilvēku it kā ar aizsietām acīm apmaldījušos partitūras biezoknī. Centīšos sniegt dažus padomus gan jaunajiem pianistiem, kuri apgūst ansambļa spēli, gan dažus atgādinājumus viņu skolotājiem, balstoties savā kamer mūziķa pieredzē un pedagogiskajā darbā gūtajās atziņās.

Pirmais, ar ko sastopamies, sākot jauna skaņdarba apgūšanu, ir paša skaņdarba izvēlēšanās, kādas koncerta vai konkursa programmas iecere. Kā izvēlēties īsto? Atbilžu, protams, ir daudz. Katram ansambļa (vai tas būtu duets, trio vai kāds cits) dalībniekam noteikti ir sirdij tuvāka mūzika, kuru viņš noteikti gribētu spēlēt (šeit domāta vai nu kāda konkrēta laikmeta, vai stila, vai autora mūzika). Ideāli ir, ja šī tuvā mūzika visiem ir viena, tādus gadījumos iespējams sasniegt labu māksliniecisko rezultātu, pat, ja skaņdarbs sākotnēji liktos par grūtu (lai gan no tehniski neizspēlējamiem skaņdarbiem gan pagaidām vajadzētu izvairīties). Ja ir ieceru domstarpības, proti, katrs pastāv uz savu, no kolēģiem atšķirīgu ideju, gala vārds būtu jāsaka pianistam, jo, kā jau minēju, tieši viņš būs topošās *operas* režisors, scenogrāfs un gaismotājs vienā personā.

No pieredzes varu teikt, ka tieši pianista aizrautība un mīlestība pret iestudējamo mūziku ir noteicošais faktors laba rezultāta sasniegšanai. Pianista iedvesmojošā spēle un arī vārdos izteiktās

muzikālās idejas neatstāj vienaldzīgus arī pārējos ansambļa dalībniekus un agri vai vēlu viss kolektīvs saaug vienā mākslinieciskā veselumā.

Vēlēšanās iemācīties kādu skaņdarbu var rasties, apmeklējot kādu labu koncertu. Piemēram, pēc *Trio Dali* koncerta Mazajā Ģildē mani studenti izteica vēlmi spēlēt Jozefa Haidna G dur trio ar slaveno *Rondo alla Ongarese*. Citreiz gluži otrādi – slikti nospēlēts skaists skaņdarbs var raisīt šādu domu pavedienu: *nu, mēs gan to nospēlētu daudz labāk!*

Par iedvesmas avotu var kļūt arī kāda literāra daiļdarba izlasīšana. Ir taču tik daudz aizraujošu romānu par komponistu dzīvi, jaunībā tie varbūt sniedz nozīmīgāku, lasi, emocionālu ieskatu komponista pasaulē, nekā sausi zinātniskas biogrāfijas. Piemēram, izlasot Fainas Oržehovskas grāmatu par Eduardu Grīgu, daudziem var rasties interese par viņa vijoļsonātēm, kuru norvēģisko kolorītu un temperamentu tik ļoti apjūsmoja tā laika Eiropas mūzikas autoritāte Nr. 1 – Ferencs Lists. Spēcīgu radošu impulsu pats savulaik guvu, lasot Kārļa Amendas romānu *Apasionāta* par Ludviga van Bēthovena dzīvi. Grāmatā meistarīgi uzburta epizode, kurā jaunais Bēthovens ar liesmojošām acīm atskaņo savu klavieru trio op. 1, Nr. 3 c moll, kura muzikālais dumpinieciškums tā sanikno klausītāju rindās esošo vecmeistaru Jozefu Haidnu, ka viņu līdz tam sirsnīgās attiecības tā arī vairs pilnīgi neatjaunojās...Jā, šī epizode radīja tik absolūtu priekšstatu par šo skaņdarbu, ka vēlākos gados, darbodamies Latvijas filharmonijas Klavieru trio sastāvā (kopā ar Jāni Bulavu un Leonu Veldri) un saskaroties ar Bēthovena mūziku, gribējās iemiesoties šā trauksmainā lauvas - pasaules pārveidotāja ādā.

Tagad pieņemsim, ka apgūstamais skaņdarbs, vai nu pedagoga atrasts un uzdots, vai arī audzēkņu pašu izvēlēts, guļ mūsu priekšā partitūras izskatā un gaida savu iestudēšanu. Ar ko sākt darbu pie tā? Te nu pianistam būtu veicami daži mājas darbi.

Viens darbs, protams, ļoti svarīgs, ir savas - klavieru partijas teksta iemācīšanās. Pirms sākt mācīties, jānoskaidro svarīgas lietas: kāda laikmeta un stila mūzika tā ir, baroks, vēlīnais baroks, klasicisms, agrīnais romantisms, romantisms, vēlīnais romantisms, impresionisms, ekspresionisms vai vēl kāds no XX gs. specifiskajiem stiliem. XXI gs. mūzika rodas pašlaik, mūsu vidū un to izprast jaunam cilvēkam nevajadzētu būt nekādu problēmu, vēl jo vairāk, ja kursā mācās arī jaunie komponisti un palūdz kādā eksāmenā nospēlēt viņu jaunus daiļdarbus.

Pēdējās desmitgadēs stipri pieaugusi tendence mūziku atskaņot vēsturiski precīzi, līdz pēdējam sīkumam izzinot komponistu nošu pieraksta īpatnības, noskaidrojot, kāda ir konkrēta stila skaņdarba izrotājumu (melismu) un agoģikas (tempa, metroritma un dinamikas novirzes) lietošana. Mans padoms šajā sakarā – esiet tik čakli, mīļie skolotāji un skolnieki, izlasiet labo akadēmisko izdevumu (Urtext) kā *G.Henle Verlag, Wiener Urtext Edition, Bärenreiter Urtext* priekšvārdus un norādījumus interpretācijas

sakarā! Tur atrodama tik vērtīga informācija par katra laikmeta skaņdarbu atskaņošanas īpatnībām, ka labāku nevar vēlēties. Spēlēt stilistiski precīzi nozīmē izzināt un ievērot skaņdarba rašanās laikā piekoptos spēles paņēmienus, tradīcijas. Mūzika ir netverama, nemateriāla parādība (īpaši pirms skaņu ierakstu tehnikas parādīšanās izskanējusi) un neviens nekad neuzzinās, kā skanējusi, piemēram, Mocarta klavierspēle. Toties mēs varam izpētīt tās materiālās, taustāmās lietas, kas saglabājušās līdz mūsu dienām. Piemēram, instrumenti, uz kuriem spēlējuši dižie komponisti un viņu laikabiedri mūziķi, ar savu skanējumu sniedz mums diezgan precīzu priekšstatu par attiecīgā laika skanisko telpu.

Kas attiecas uz baroka mūziku un tās atskaņošanu uz mūsdienu instrumentiem, esmu to vidū, kuri saka, jā, to var darīt, taču ievērojot elementārus šīs mūzikas atskaņošanas likumus, pirmkārt, visu izteiksmi veidot ar artikulācijas palīdzību, aizmirstot par tādiem tolaik neiespējamiem agoģikas elementiem kā *crescendo* un *diminuendo* (es runāju par klavierēm – klavesīna atveidotāju), pedalizācija. Kontrastus var panākt, imitējot reģistru pārslēgšanu, taču arī to nedrīkst pārspīlēt. Pirkstu pedalizācija (atsevišķu skaņu pieturēšana harmonijas paildzināšanai) – varens izteiksmes līdzeklis. Jāatceras, ka tempi laika gaitā ir mainījušies – *allegro* kļuvis ātrāks, *andante* – lēnāks. Noteikti vajadzētu atrast kādus materiālus par senajām dejām, lai uzzinātu, kā pareizi spēlēt kaut vai tik ļoti populāro menuetu.

Spēlējot Jozefa Haidna mūziku, kura kopumā pieder klasicismam (lai gan komponista garās radošās dzīves laikā piedzīvoja spēcīgu evolūciju), arī vajadzētu izvairīties no labā pedāļa lietošanas, jo tā tomēr rakstīta klavesīnam vai senajām bezpedāļa āmuriņu klavierēm. Tomēr pats galvenais, lai Haidna mūzika skanētu dzīvi, azartiski, dzirkstoši un pilnasinīgi, kur nepieciešams, ar izteiktu ungāru tautas mūzikas kolorītu (gandrīz visa radošā dzīve pie fīrsta Esterhāzi, galu galā!). Pianistam, spēlējot Haidna pasāžas, jārupējas par spožu, pirkstu galos balstītu skanējumu. Tieši spožās pasāžas, kad katra notis ir kā maza pērlīte, ir viena no klasicisma estētikas būtiskajām lietām. Tāpat no baroka laika klavesīna spēles tehnikas nākusī pirkstu pedalizācija, īpaši kreisās rokas pavadījuma figurācijās, noderēs pie visiem klasiķiem.

Mocarta mūzika pieprasa līdzīgus spēles paņēmienus, taču ir vēl darbīgāka, personāžiem un spējām izjūtu maiņām bagāta. Ne velti slavenais krievu diriģents Jurijs Simonovs arvien atgādina: Mocarts – tā allaž ir opera! Mocarta laikā parādījās arī klavieres ar pedāli, un viņš nekavējās to azartiski lietot. Būtībā var teikt, ka Mocarta *allegro* daļas spēlējamās ar minimālu pedalizāciju vai bez tās, bet lēnās daļas, lai tām piešķirtu dievišķo apgarotību, sausi spēlēt nevajadzētu. Lūdzu, spēlējiet tikai no labām notīm, jau pieminētajiem *Urtext* izdevumiem! Nekādus padomju laika krievu vai DDR izdotos nošu materiālus lietot nevajadzētu, tie ir burtiski *piebāzti* ar redaktoru muļķībām. To saku par visiem klasiķiem un romantiķiem, bet īpaši cietis ir tieši Mocarts, laikam tādēļ, ka viņa paša nošu teksts

ir tik tīrs! Ceļamaizei viens Bēthovena teikums, atstāstot dzirdēto Mocarta klavierspēli: *Mocarts spēlēja smalki, atdalīti, non legato*.

Sākot ar Bēthovena mūziku, stilistisko problēmu kļūst mazāk, tieši viņš ir modernās klavierspēles *tēvs*, arī nošu teksts ir katram saprotams, jo katras muzikālās vēlmes pieraksts ir ļoti precīzs, skrupulozs. Bēthovens ieviesa dziedošo klavieru skaņu, *superlegato* spēles paņēmieni, kad iepriekšējā nots tiek vēl mirkli aizturēta, nākošajai jau atskanot. Viņa muzikālais temperaments ir vispārzināms, jāatgādina tikai, ka Bēthovena laika klavieres būtiski atšķīrās no mūsdienu *steinvejiem* un *jamahām*. Man bija iespēja, pateicoties pianista Alekseja Ļubimova laipnībai, mazliet paspēlēt XIX gs. sākuma Vīnes klavieres. Galvenā atziņa man bija, ka šo klavieru skaņa ir daudz maigāka, salīdzinot ar modernajām, īpaši basa reģistrā, faktiski nav iespējams pērkona grāvienam līdzīgais uzsitiens, kādu bieži izmanto mūsdienu pianisti. Tas izskaidro dažus līdz tam man neizprotamus dinamisko zīmju lietojumus Bēthovena mūzikā. Piemēram, klavieru trio op.70, Nr 1 D dur pirmajā daļā drīz pēc sākuma ir norāde *fortissimo* klavieru sešpadsmitdaļu figurācijā, pavadot čella tēmu. Spēlējot šo vietu maigāk, saglabājot vajadzīgo temperamentu, viss nostājas savās vietās, čells ir labi dzirdams!

Vēl mazliet par Franča Šūberta kamermūzikas atskaņošanu. Ļoti svarīgi atcerēties, ka Šūberta ģēnija galvenais izpausmes veids ir dziesma. Dziesma pāri visam, dziedoša klaviermūzika, dziedošas simfonijas. Nošu raksts pēc ārējām pazīmēm līdzinās klasicisma komponistu pierakstam, toties pēc būtības ir jau cita laikmeta mūzikas satura nesējs, pirmkārt jau romantiskās harmonijas pārpilns. Mīļie Šūberta spēlētāji, nekad neatļaujieties muzikāli *samelot!* Šūberta spēks ir viņa pieticībā, pat zināmā kautrīgumā un dziļā iekšējā dramatismā, līdz kuram katram pašam jāaizrokas, izjūtot katru viņa mūzikas harmonisko niansi.

Šādas un vēl citas lietas pianistam vajadzētu pārdomāt, pirms ķerties pie savas partijas mācīšanās. Otrs darbs, ne mazāk svarīgs, ir partitūras izstudēšana, savas lomas jaunajā skaņdarbā apzināšana, vēl nenotikušajos kopmēģinājumos veicamo saspēles darbu plānošana. Partitūru var studēt, gan sēžot pie klavierēm, gan lasot to kā grāmatu klubkrēslā. Labs veids, kā iegūt reālu priekšstatu par kamermūzikas skaņdarbu, ir pārējo (vijoles, čella u.c.) balsu izspēlēšana uz klavierēm, ar otru, brīvo roku spēlējot daļu no savas klavieru partijas. Tādējādi šīs citu instrumentu balsis kļūst pazīstamas, un pirmajā mēģinājumā izpaliks šoks par svešas, nedzirdētas mūzikas ielaušanos tik pazīstamajā klavierpartijā. Skolotājs šeit arī var palīdzēt, pirms vēl sākušies kopmēģinājumi, izspēlējot pārējās balsis uz otrām klavierēm. Seko galveno tēmu meklēšana partitūrā, jāvēro, kā melodija pāriet no viena instrumenta balss otrā, kā mūzikas galvenais pavediens mērķtiecīgi aizved līdz skaņdarba beigām.

Spēlējot ansablī, arvien jāatceras, ka pianistam, blakus pārējiem uzdevumiem (harmoniskās valodas atklāsmē, pavadījuma funkcija u.c.) ir arī sava solo balss, brīžiem labās rokas, brīžiem kreisās,

dažkārt abu unisonā spēlēta. Šī solo balss tad arī ir tā, kas ansambliski *sarunājas* ar pārējiem instrumentiem. Tai jābūt ļoti izteiksmīgai, ar citādu, lielāku toni nekā faktūras skaņas, spēlētai. Atkarībā no tā, ar kādiem instrumentiem, pūšamajiem vai stīgu, kopā spēlējam, solo balss tembru iespējams iekrāsot atbilstošāku. Šeit vietā būtu pastudēt Ferencu Lista klavieru orķestrēšanas paņēmienus, piemēram, trompetes skaņu viņš mēdzis atdarināt ar pilnīgi taisnu pirkstu iebalstīšanu klaviatūrā no augšas u.t.t.

Svarīgākos *atradumus* partitūrā var iezīmēt ar zīmuli, lai būtu skaidri redzams melodijas ceļš tajā. Līdzīgi, kā *galveno varoņu* sarunas, jāatrod arī otrā plāna tematisms, tas var būt kontrapunkts vai vienkārši pavadošais materiāls. Piemēram, klasicisma vai agrīnā romantisma skaņdarbos bieži vērojama pavadošās kustības pāreja no klavieru partijas kreisās rokas uz vijoles partiju, tās var būt tā saukto *Alberti basa* figurācijas vai līdzīgas.

Šādi izstudējis un no visām pusēm apskatījis partitūru, iemācījies savu partiju, pianists var droši doties uz pirmo kopmēģinājumu!

Lai nobeigums nebūtu sauss un didaktisks, gribu, pirms šķiramies, nocitēt mazu fragmentu no Hermaņa Heses brīnumainā romāna *Stikla pērliņu spēle*. Varbūt kādam, tāpat kā man reiz jaunībā, tas kļūs par nelielu iedvesmas avotu.

*Zēnam strauji pukstēja sirds aiz godbijības, aiz mīlestības uz Maģistru, viņš ieklausījās fūgas skaņās, viņam šķita, ka šodien viņš pirmo reizi dzird mūziku; aiz skaņdarba, kurš raisījās viņa priekšā, viņš nojauta garu, likuma un brīvības, kalpošanas un valdīšanas aplaimojošo harmoniju, viņš pakļāvās un apsolījās šim garam un šim Maģistram, viņš redzēja šajos mirkļos, ka viņu pašu, viņa dzīvi un visu pasauli vada, kāрто un izskaidro mūzikas gars, un, kad muzicēšana bija beigusies, viņš redzēja šo godājamo, šo burvi un ķēniņu vēl uz brīdi viegli noliekušos pār taustiņiem, puspievērtiem plakstiem, iekšējas gaismas klusi apstarotu seju – un nezināja, vai gavilēt par šo mirkļu svētlaimi, vai raudāt par to, ka tie jau garām.*

## **NODERĪGA INFORMĀCIJA**

Konkursi, festivāli, nošu jaunumi kamerģmũzikā

<http://ecmta.eu/>

<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/ANDERSON%20DIANNA.pdf?ucin1085758063>

[www.staccato-verlag.de](http://www.staccato-verlag.de)

<http://www.ensemble-magazin.de/>

[www.klmm.kaunas.lm.lt/muzikosmokykla/Renginiai/Entries/2010/11/13\\_Muzikos\\_tiltai.html](http://www.klmm.kaunas.lm.lt/muzikosmokykla/Renginiai/Entries/2010/11/13_Muzikos_tiltai.html)

<http://www.musicabaltica.com/lv/katalogs/?zanrs=233>

<http://www.mic.lt/en/classical/info/185>

[http://www.estonianmusic.com/index.php?page=35&group\\_id=62](http://www.estonianmusic.com/index.php?page=35&group_id=62)

<http://www.dhalmann.fr> <<http://www.dhalmann.fr/>>