

28.03.2011

Nr.4



E-ŽURNĀLS

KAMERANSAMBLŪ SKOLOTĀJIEM



SATURS

IEVADAM	3
<i>Gunta Melbārde</i> , pianiste (Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolas skolotāja)	
PROFESORA VIEDOKLIS	4
<i>Praktiski padomi pēc kameransambļu konkursa</i>	
<i>Profesore Gunta Sproģe</i> , pianiste (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa un klavierpavadījuma katedras vadītāja)	
DOŠANA UN ŅEMŠANA	10
<i>Kamermuzicēšana kā muzikālās sadarbības skola</i>	
<i>Profesors Hanss Ēriks Dekerts</i> , čellists (Hamburga, Vācija un Kopenhāgena, Dānija)	
KAS JAUNS PIE MŪSU KAIMIŅIEM?	17
<i>Kamermūzikas festivāli jaunajiem mūziķiem Igaunijā</i>	
<i>Anneli Kuusk</i> , flautiste (Heino Ellera Tartu mūzikas skolas skolotāja)	
NO PEDAGOGA PIEZĪMĒM	21
<i>Par romantismu. Fēliksa Mendelszona Klavieru trio op. 49 d moll</i>	
<i>Aleksanders Kulikovs</i> , vijolnieks (Kungsvēgenes Mūzikas institūts Espoo, Somija)	
MŪSU PIEREDZE	26
<i>Kā skolotāji mācās mācīt kamermūziku</i>	
<i>Gunta Melbārde</i> , pianiste (Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolas skolotāja)	
NODERĪGA INFORMĀCIJA	30
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!

Pēc bargās ziemas, jūtot pavasara tuvošanos, sagatavots šī žurnāla ceturtais numurs. Tajā šoreiz ir atskaņas gan no festivāla – konkursa *Muzicējam kopā ar draugiem*, gan no aizvadītajām *Ziemas meistarklasēm – 2011 kameransambļu skolotājiem*. Sirsnīga pateicība visiem autoriem, kuri nesavtīgi un dāsni dalās savā pieredzē! Turpinām gaidīt arī skolotāju vēstules ar atsauksmēm un pārdomām. Mūsu e-pasts joprojām: weplay@inbox.lv

Ir patiess gandarījums par to, ka mēs – kameransambļu skolotāji meklējam un atrodam domubiedrus un kopīgi veidojam īpašu sabiedrību. Mums var būt dažādas nianšes uzskatos par atsevišķiem jautājumiem, bet tā brālības izjūta, ko esam ieguvuši un kas mūs vieno, ir ļoti būtiska. Kameransambļu skolotāju vēlēšanās un spēja sadarboties (gan ar saviem audzēkņiem, gan ar kolēģiem, gan ar profesoriem) ir augusi; tā turpina augt un pilnveidoties.

„Kamermuzikālais” domāšanas veids, par ko tik iedvesmojoši raksta profesors Hanss Ēriks Dekerts, ir tas, ko mēs tiecamies apgūt. Mēs esam ceļā uz to.

Kopā ar draugiem mums izdosies!



GUNTA SPROĢE, pianiste,
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore,
Kameransambļa un klavierpavadījuma katedras vadītāja.
Beigusi Emīla Dārziņa Mūzikas vidusskolas (1967) un
Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas (1972)
speciālo klavieru klasi pie prof. Igora Kalniņa. Absolvējusi
Gņesinu Valsts Mūzikas pedagoģijas institūta (tagadējās
Gņesinu Krievijas Mūzikas akadēmijas) neklātienes
asistentūru pie prof. Georgija Fedorenko (1983). Strādājusi
Jāzepa Mediņa Mūzikas vidusskolā par speciālo klavieru
klases pedagogu (1971-1982). Stažējusies Mūzikas
augstskolās Brno, Berlīnē un Kopenhāgenā.
Piedalījies vairāku starptautisku konkursu žūriju darbā,
vadījusi meistarklases kameransambļī ārvalstu mūzikas
augstskolās, ir vairāku zinātnisko publikāciju autore.

Praktiski padomi pēc kameransambļu konkursa

Šajā rakstā atradīsiet praktiskus padomus un labi domātus aizrādījumus, ko esmu pierakstījusi deviņu gadu laikā, regulāri vadot Starptautiskā bērnu un jauniešu kameransambļu konkursa *Muzicējam kopā ar draugiem* žūrijas darbu. Tiekoties ar pedagogiem metodiskajās apspriedēs pēc konkursiem, manuprāt, ir ļoti svarīgi pateikt pedagogiem gan labo, vērtīgo un iepriecinošo, gan arī vērst uzmanību uz saskatītajiem trūkumiem un palīdzēt tos novērst.

Uziešana uz skatuves un paklanīšanās

Katrs priekšnesums sākas ar kameransambļa dalībnieku uziešanu uz skatuves. Bieži nācies redzēt, ka jaunie mūziķi uz skatuves uznāk nepārliciecināši, saspringti un ne visai veikli. Nav pārdomāts, kuram ansambļa dalībniekam (piemēram, vijolniekam, pianistam vai flautistam) būtu jāiznāk pirmajam. Jāņem vērā, ka ansambļa dalībnieki visi ir līdzvērtīgi. Ja, piemēram, duetā spēlē vijolnieks un pianiste, tad pirmajai uz skatuves jāuznāk pianistei, arī aizejot pirmā iet meitene, tad puisis. Vienkāršākais padoms – pirmajam jāuziet tam mūziķim, kuram līdz savai vietai visgarākais ceļš.

Bieži jaunie mūziķi paklanīšanās laikā it kā aizslēpjas aiz nošu pultīm. Arī pati paklanīšanās bieži sagādā problēmas. Vācu valodā saka nevis: paklanīties, bet gan – sasveicināties, apsveikt publiku (*das Publikum begrüßen*). Tātad tā ir cieņas parādīšana klātesošajiem (žūrijai, klausītājiem, kolēģiem), tāpēc paklanīšanās nedrīkstētu atgādināt paviršu, nedzīvu galvas pamešanu katram atsevišķi, bet tai jānotiek saskaņoti, vienlaicīgi. Dabiskāk un solīdāk ir paklanīties, nedaudz saliecot visu augumu. Protams, ka arī stīva un pārspīlēti cienīga paklanīšanās nav nepieciešama. Ideālā variantā būtu jābūt tā: vispirms tiek sakārtota skatuve kārtējam ansamblim, tad uznāk ansambļa dalībnieki un paklanās.

Gadījumā, ja nošu pultis nav noliktas pareizajās vietās, tad vispirms noteikti ir jāpaklanās, un tikai tad jāpārkārtos skatuve. Arī notis (parasti tās ir mūziķiem rokās) nevajadzētu vispirms nolikt uz pultīm un tad paklanīties. Pēc spēles atkal vispirms ir jāpateicas publikai par aplausiem. Nevajadzētu steidzīgi spraukties pultīm priekšā, lai saspieštos cieši kopā, labāk paiet pa labi vai kreisi no pultīm, pagaidīt, kad partneri ir panākuši uz priekšu, un tad kopā paklanīties un tikai pēc tam ir jāpaņem notis un jānoiet no skatuves (vienam te vajadzētu būt iepriekš saskaņotam iniciatoram, kurš neuzkrītoši vēro, vai visi gatavi paklanīties, un tad tieši tāpat nepretenciozi, gandrīz nemanāmi dod pārējiem zīmi).

Gadījumā, ja nav cilvēka, kas sakārto skatuvi pirms uzstāšanās, tad vispirms dažiem ansambļa dalībniekiem (tātad it kā tehniskajam personālam) ir jāuziet bez instrumentiem, jāsakārto skatuve un tad vēlreiz jāuznāk – jau kā atskaņotājiem, māksliniekiem ar instrumentiem un jāpaklanās. Jāatceras, ka, jo biežāk būs izmēģināta ansambļa uziešana uz skatuves, jo brīvāk un drošāk ansambļa dalībnieki jutīsies. Protams, jāņem vērā, ka katra jauna skatuve prasa nelielas korektūras (uziešana no labās vai kreisās puses u.c.).

Svarīgs ir arī ansambļa vizuālais tēls. Vienkāršs un saskaņots koptēls ir vislabākais variants. Meitenēm noteikti vajadzētu vienoties par īsu vai garu svārku garumu, puīšiem savukārt par to, vai spēlēt uzvalkos, vai kreklos, vai likt „tauriņu”, kaklasaiti vai tautisko prievīti.

Svarīga loma ir arī nošu šķīrējam. Viņam uz skatuves ir jāuziet pēdējam un jāaiziet pirmajam. Ja gadījumā ansamblis pēc kāda skaņdarba noiet no skatuves, tad arī nošu šķīrējam ir jāiet prom. Komiski izskatās, ja viņš/ viņa (aplausu laikā) paliek uz skatuves un gaida ansambli (vai jaunu ansambļa sastāvu) uznākam atkārtoti. Vislabāk, ja nošu šķīrējs ir mūziķis, kurš orientējas skaņdarbu partitūrās. Viņam obligāti savlaicīgi ir jāparāda visi atkārtojumi (īpaši menuetos *da Capo al Fine*) u.c. Nereti gadījies redzēt, kā pianists pirms katra skaņdarba (vai turpmākajām daļām) stāsta un rāda šķīrējam, kā šķirt notis – tas jādara iepriekš (un arī pats nošu šķīrējs jāpiemeklē iepriekš). Ja skaņdarbam ir vairākas daļas, un mūziķi spēlē no notīm, kurām katra daļa ir salīmēta atsevišķi, tad labāk vispirms sakārtot uz pults visu skaņdarba daļu notis (vienu daļu virs otras), tad pa vienai daļai noņemt, lai neizjauktu atskaņojumu ar garu pārkārtošanos. Nošu šķīršanai un sakārtošanai jānotiek pārdomāti un neuzkrītoši.

Ansambļa izvietojums

Ļoti svarīgs ir ansambļa izvietojums uz skatuves. Ansambļa dalībniekiem nevajadzētu stāvēt pārāk tālu vienam no otra, lai labāk veidotos ansambļa kopskaņa un labāk varētu dzirdēt partnerus. Vijolnieks parasti stāv nedaudz pa labi no pianista (no pianista viedokļa). Ideāls attālums ir tad, ja pianists, nedaudz pagriežot galvu, ar acs kaktiņu var redzēt vijolnieka lociņu. Ja vijolnieks stāv par tālu

no pianista, tad galva ir jāpagriež vairāk, kas apgrūtina sekošanu notīm un no zāles izskatās pārāk uzkrītoši. Ja ansambļī spēlē divi vijolnieki un pianists, tad abiem vijolniekiem būtu jāstāv pa labi no pianista, lai instrumenti skanētu labāk, jo tad vijoļu vākojumi (dekas) ir pavērsti pret zāli. Ja ansambļa sastāvā ir iekļauta flauta, tad flautistam būtu jāstāv pa labi no pianista, bet vijolei – pa kreisi, tāpēc, ka flautai ir maigāks skanējums par vijoli, turklāt flautas vārstiem jābūt vērstiem pret zāli. Klavieru trio (klavieres, vijole, čells) sastāvā vijolnieks parasti sēž (retāk – stāv) pa labi no pianista. Čellistam arī jāņem vērā, ka instrumenta vākojumam jābūt pavērstam pret zāli, tāpēc būtu jāsež trīs ceturtdaļu pagriezienā pret partneriem. Savukārt klavieru kvartetā (klavieres, vijole, alts un čells), manuprāt, vislabākais ansambļa izkārtojums ir tad, ja altists sēž centrā ar muguru ieslīpi pret flīģeļa nosaukumu (kāds parasti mēdz būt uz instrumenta korpusa, ne tikai uz klaviatūras iekšvāka).

Svarīgs ir arī nošu pulšu izvietojums: vijoles duetā ar pianistu labs risinājums ir vijolnieka pults izkārtojums it kā klavieru nošu pults turpinājums (vienā līnijā). Tad nošu pults neaizsedz mūziķus. Pultis nedrīkst būt pārāk augstas, lai būtu redzamas mūziķu sejas un izvietojums netraucētu savstarpējam acu kontaktam, kā arī neradītu skaņu aizturošu/ atstarojošu barjeru.

Skaņdarbu izvēle ansambļiem

Kompozīcijas ar līdzvērtīgām instrumentu partijām ir svarīgākais nosacījums repertuāra izvēlē. Jaunākajā vecuma grupā to izdarīt ir diezgan problemātiski, bet vidējā un vecākā grupā jau ir liela repertuāra dažādība. Ja ansamblis spēlē kāda skaņdarba pārlikumu vai aranžējumu, tad programmā obligāti jānorāda autors, arī, ja to ir veicis pedagogs. Tieši veicot skaņdarba aranžējumu, pedagogs var ievērot partiju līdzvērtības principu, kad katram instrumentam ir dota iespēja sevi parādīt gan kā solistam, gan pavadītājam, gan kā vienam no *tutti* grupas dalībniekiem. Ļoti veiksmīgi šādus aranžējumus veido, piemēram, skolotāja čelliste Juta Bērziņa (Pāvula Jurjāna mūzikas skola).

Programmas

Pedagogam jāpilnveido arī konkursa (koncertu) programmu iesniegšanas prasmes. Ja tiek spēlētas daļas no sonātes, tad nevar rakstīt: divas daļas no Sonātes, bet ir jānorāda kādas daļas tiks spēlētas, kā arī tempa (un rakstura) apzīmējumi. Jāpieradinās programmās rakstīt pilnu(s) komponista priekšvārdu(s), turklāt gan latviski, gan oriģinālā (mazāk oficiālos pasākumos tas var šķist lieki, bet tas radina pie sistēmas un kārtības). Lai skaidrāk zinātu, ko spēlēs, jānorāda pasaules praksē oficiāli pieņemtie komponistu darbu katalogu numuri.

Paši galvenie no tiem ir BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis/* Volfanga Šmīdera (*Wolfgang Schmieder*) veidotais Johana Sebastiāna Baha darbu saraksts, Hob. (*Hoboken-Verzeichnis/* Antonija van Hobokena

(*Anthony van Hoboken*) sastādītais Jozefa Haidna darbu saraksts; romiešu skaitlis norāda daļu/ sadaļu, pēc kola seko konkrētais skaņdarbs), KV (*Köchel-Verzeichnis*/ Ludviga fon Keheļa (*Ludwig von Köchel*) V.A. Mocarta darbu rādītājs/ katalogs). *Anh.* nozīmē *Anhang* – pielikums, papildinājums, jo praktiski visi saraksti tiek regulāri pārskatīti, laboti un papildināti. Lielākajai daļai komponistu joprojām tiek lietota parastā opusu/ skaņdarbu numerācija (pēc komponista nāves izdotie skaņdarbi parasti tiek apzīmēti *op. posth.*, [L. van] Bēthovena gadījumā mūsdienās tie tiek precizēti ar papildsarakstu WoO – *Werke ohne Opuszahl*; tā ir arī dažiem citiem komponistiem, piemēram, Brāmsam). Šūberta skaņdarbus mūsdienās apzīmē ar Oto Ēriha Doiča (*Otto Erich Deutsch*) kataloga numuru. Jāuzmanās ar opusu numuriem (no Bēthovena līdz Rahmaņinovam un Šostakovičam), kur opusā ir vairāki/ daudzi skaņdarbi – nedrīkst rakstīt, piemēram, Makss Bruhs (*Max Bruch*) Astoņi skaņdarbi op. 83 klarnetei, altam un klavierēm, bet jānorāda, kuru/ kurus konkrēti spēlēs: op. 83 nr. 1-8, vai op. 83 nr. 2, 3, vai op. 83 nr. 1-3.

Piemēri:

[1] Johans Sebastiāns Bahs/ *Johann Sebastian Bach* Fūga ērģelēm sol minorā BWV 578, Džanfranko Džoias/ *Gianfranco Gioia* pārlīkums saksofonu kvartetam

[2] Jozefs Haidns/ *Joseph Haydn* Klavieru trio La mažorā Hob. XV:18 (starptautiskajā praksē parasti ar burtu nosaukumiem – A-Dur; latviski – *A dur*)

Allegro moderato

Andante

Allegro

[3] Jozefs Haidns/ *Joseph Haydn* Pirmā un trešā daļa no trio klavierēm, flautai/vai vijolei un čellam Sol mažorā Hob. XV:15

Allegro

Finale. Allegro moderato

Programmās mēs rakstām arī tā: Jozefs Haidns/ *Joseph Haydn* Trio klavierēm, flautai/ vai vijolei un čellam Sol mažorā Hob. XV:15

1. daļa *Allegro*, 3. daļa *Finale. Allegro moderato*,

vai – I *Allegro*, III *Finale. Allegro moderato*, kas ir labāk: gan glītāk, gan aizņem mazāk vietas, kuras konkursu programmās parasti pietrūkst. Jāvadās no konkrētā izkārtojuma grafiskā skaistuma un pārskatāmības.

[4] Volfgangs Amadejs Mocarts/ *Wolfgang Amadeus Mozart* Sonāte klavierēm un vijolei Re mažorā KV 306

I *Allegro con spirito*, II *Andantino cantabile*, III *Allegretto*

[5] Johanness Brāmss/ *Johannes Brahms* Pirmā ungāru deja sol minorā WoO 1, Annas Bērziņas pārlīkums vijolei, altsaksofonam un klavierēm

[6] Ludvigs van Bēthovens/ *Ludwig van Beethoven* Pirmā daļa *Allegro vivace* no klavieru kvarteta Do mažorā WoO 36 nr. 3

[7] Francis Šūberts/ *Franz Schubert* Sonatīne vijolei un klavierēm Re mažorā D 384

I *Allegro vivace*, II *Andante*, III *Allegro vivace*

Skaņdarbu nosaukumos pareizi jānorāda instrumentu kārtība, kā komponisti to ir vēlējušies, piemēram, klasiķu un romantiķu ansambļos klavieres ir izvirzītas pirmajā vietā, lai pasvītrotu to

nozīmību, piemēram: V. A. Mocarta, J. Haidna L. van Bēthovena, J. Brāmsa Sonātes klavierēm un vijolei; L. van Bēthovena, J. Brāmsa Sonātes klavierēm un čellam; V. A. Mocarta, J. Haidna, L. van Bēthovena, J. Brāmsa, F. Mendelszona, F. Šūberta, R. Šūmaņa Trio klavierēm, vijolei un čellam, vai (ikdienā, platības taupīšanas nolūkā) otrais, saīsinātais tā apzīmējums – Klavieru trio (atskaņotājus raksta tajā pašā kārtībā). Tas pats attiecināms uz Klavieru kvartetiem un Klavieru kvintetiem (komponists neoklasīķis Bohuslavs Martinū arī turas pie šīs tradīcijas).

Ansambļa balanss

Ansambļa skanējuma veidošanā svarīgi ir, lai jaunie mūziķi kopā ar pedagogu būtu izanalizējuši skaņdarba partitūru un zinātu, kad ir vienādas nozīmes materiāls, kad konkrētajam instrumentam ir vadošā loma, un kad ir pavadošais materiāls. Ja katrs no ansambļa dalībniekiem būs spilgts solists un iejūtīgs pavadītājs, tad kopskanējums būs pārliecinošāks. Tieši ātra pārslēgšanās no vienas funkcijas uz otru jaunajiem mūziķiem sagādā vislielākās grūtības. Vienmēr jāņem vērā, ka dinamika *forte* vai *piano* soloposmā nav tas pats, kas citā izkārtojumā.

Biežāk sastopamās kļūmes un nepilnības

Baroka un klasikas atskaņojumos nereti pietrūkst skaidras artikulācijas, ritma precizitātes sīkajā pulsācijā un plūduma lēnajās daļās. Pulsācijas nenoturība bieži vērojama tajās vietās, kur mainās nošu vērtības (duoles mainās uz kvartolēm vai triolēm). To ļoti labi palīdz sakārtot darbs ar metronomu. Vēl bieži dzirdama vienvēidīga dinamika un raksturi, smagnēji nobeigumi frāžu beigās un skārumu dažādība. *Tutti* akordos, ja stīgu instrumenti spēlē ar aktīvu *détaché* skārumu, tad pianistam jālieto tiešais, nevis aizkavētais pedālis, īpaša uzmanība jāveltī skaņas (īpaši akorda) sinhronam, vienlaicīgam noslēgumam. Ja skaņdarba temps ir ātrs, tad noņēmienam jābūt aktīvam, svarīgi ir sekot vadošā (iepriekš norunātā) spēlētāja norādījumam. Pianists nedrīkst aizkavēt pedāļa noņemnienu. Ja skaņdarba izskaņa ir gaistoša, tad stīgu instrumentiem *jānofilierē* skaņa līdz pilnīgai izdzišanai, vienlaikus raugoties, lai pietiek lociņa garuma (vai elpas – pūšaminstrumentiem). Pianistam pedālis jāatlaiž ļoti mierīgi, nemanāmi.

Baha mūzikas atskaņojumā īpaša vērība jāvelta polifonijai un katras balss līnijas izcelšanai, pat ja tā tobrīd nav vadošā. Balsij jābūt izteiksmīgai gan pašai par sevi, gan polifonajā vijumā! Ja basa līnijā ir atkārtotas notis (repetīcijas), tad jāizskaidro nepieciešamība pārredzēt attīstību vismaz vienas takts ietvaros, nevis katru noti atsevišķi. Tas svarīgi virzībai, attīstības vedumam, un attiecas vispār uz baroka laikmeta mūziku.

Mocartu, manuprāt, nevajadzētu spēlēt pārmērīgi izjusti, kas dažkārt ved pie manierīga, sasaldināta priekšnesuma; mūzikas skaistums ir tās vienkāršībā. Dažreiz ansambļi, baidoties spēlēt smagnēji, izvairās no *forte* dinamikas. Līdz ar to skanējums kļūst vienveidīgs, raksturiem trūkst spilgtuma. Vairāk dzīvesprieka, jautrības un viegluma mažora skaņkārtās palīdzēs iegūt, ja ansambļa dalībnieki, līdzīgi kā režisors operā, skaņdarbam izveidos savu režiju ar vismaz trim raksturā atšķirīgiem personāžiem. Šādu tēlu zīmēšanu nedrīkst absolutizēt, taču mācību procesā tā ļoti palīdz.

Pianistiem bieži ir problēmas ar pavadošajiem, balsta akordiem. Tie jāpieskaņo skaņdarba stilistikai. Piemēram, Frančesko Marijas Veračīni (un citu šā laikmeta autoru) pavadījuma akordus nevar spēlēt tāpat kā Rahmaņinovu. Stils prasa koncentrētāku, kompaktāku piesitienu ar pirkstu galiem, neiegremdējot visu rokas svaru. Arī ass *forte*, atskaņojot šāda stila mūziku, nav nepieciešams.

Svarīgākais ansambļa darbā ir precīza pareizā tempa apzināšanās saskaņā ar skaņdarba raksturu, kā arī muzikālo pāreju sakārtošana. Lai ansambļa dalībniekiem būtu ērti spēlēt kopā, ļoti svarīgi ir precīzi ierādījumi. Uztakts jāsniedz tieši atbilstošajā tempā: tikai tā var nodrošināt gan precīzu spēles iesākumu, gan arī kopējas kustības līdzenu sākumu, bez *iešūpošanās*. Svarīgi, lai ansambļa mūziķi, veidojot frāzi, domātu līdzīgi, lai turpinātu partnera iesākto frāzi, atbalstītu ar pavadošo līniju. Ja ātrā tempā, veidojot garas frāzējuma līnijas, kāds ansambļa dalībnieks domā sīkāk (pa taktij), tas uzreiz ir jūtams un traucē mūzikas kopīgajai attīstībai. Tipiska kļūda ir, kad jaunie mūziķi, veidojot *crescendo*, tempu paātrina, savukārt *diminuendo* posmos to palēnina, tāpēc jā rūpējas par tempa vienotību. Parasti atskaņojumā pietrūkst *elpu* – pieturas zīmju. Labi palīdz paņēmieni, kad nošu materiālu salīdzina ar teikumiem grāmatā, kuros ir domu zīmes, komati, jautājuma zīmes, izsaukuma zīmes, punkti un daudzpunkti. Arī pauzēm jāveltī īpaša uzmanība, jo bieži tās netiek izturētas līdz galam un netiek piepildītas ar izteiksmi, izjūtu. Pauzes arī ir mūzika! Vienkāršs padoms – pauzes it kā pārturēt.

Tuvojas pavasaris un kārtējais, nu jau devītais Festivāls – konkurss *Muzicējam kopā ar draugiem*, kad konkursa žūrijai, pedagogiem un klausītājiem būs iespēja kārtējo reizi dzirdēt visdažādākos kameransambļu sastāvus jaunā kvalitātē. Ļoti ceru, ka mani praktiskie padomi, līdzīgi ikgadējām *Ziemas meistarklasēm kameransambļu skolotājiem* noderēs pedagogiem, gatavojoties šim skaistajam notikumam, kura moto ir:

KOPĀMUZICĒŠANA = SASKARSME + SADARBĪBA + SADRAUDZĪBA.



Hanss Ēriks Dekerts (dz. 1927.g. Hamburgā), 1978.gadā dibinājis ESTA Dānijas sekciju un ir tās Goda prezidents, kā arī Čella Akadēmijas vadītājs. Viņš arī turpina pedagoģisko darbību *Freie Musikschule* Hamburgā.

H.Ē. Dekerts vada dažādus mūzikas seminārus: Čella Meistarklases Steinfeldā / Vācija, Čella Bērnu nometnes pie viņa mājās, orķestra un kameramūzikas meistardarbnīcu Alsbahā /Vācija, Jindrichuvā-Hradekā / Čehijas Republikā un daudzus citus. Viņa pedagoģiskās darbības galvenās tēzes:

- individuālā muzikālā pieredze katram cilvēkam veido īpašu fenomenu – klausīties ar sirdi;
- kopīgā muzikālā pieredze pamatojas uz došanu un ņemšanu – klausīties citus;
- mācību procesā attīstās neatkarība – katrs mūziķis mācās kļūt par savu paša skolotāju.

Vairāk: www.hedmusic.net un arī www.cellifamily.com

DOŠANA UN ŅEMŠANA

Kamermuzicēšana kā muzikālās sadarbības skola

Lekcija ESTA konferencē Edinburgā 1981.gadā

Mūzika kā sociāls spēks

Savas lekcijas sākumā es gribētu pastāstīt par to, ko 1935. gadā savā runā ar nosaukumu „Mūzikas morālais spēks” teicis diriģents Bruno Valters:

Kad es biju Sanfrancisko, pie manis kādu dienu viesojās vīrs vidējos gados – mūziķis, kas jau ilgu laiku bija interesējies par cietumnieku dzīvi. Viņš man stāstīja, ka domājot par šo notiesāto likteņiem, viņu labklājību un nākotnes perspektīvām; viņam gadījies strādāt kopā ar tiem, izmantojot mūziku. Ar šo ideju viņam bija izdevies pārliecināt cietumu direktoru, lai ļautu viņam sākt mācīt ieslodzītajiem polifonisko kora mūziku; un viņa centieniem vairāku gadu garumā bija acīmredzami pārsteidzoši rezultāti: bija būtiski izmainījusies visu to ieslodzīto uzvedība, kurus viņš tika mācījis. Tas bija ne tikai viņu acīmredzamais entuziasms mūzikas nodarbību laikā, tur bija arī gan būtiskas izmaiņas pat vissmagāko noziedznieku uzvedībā, gan viņu rīcībā attiecībā pret apsardzi un citam pret citu.

Bruno Valters pastāstīja šo gadījumu, lai atspoguļotu noziedznieku būtību un to, ka ir grūtības ar jebkādiem vārdiem panākt, lai šo cilvēku iekšējās noslēgtības bruņas tiktu salauztas. Viņš secināja:

Ko neiespēja vārdi, bija izdevies mūzikai. Polifoniskās kora mūzikas harmonijās varēja saklausīt, kā progresē kopīgā sadarbība. Lai gan katrs cilvēks dziedāja savas notis, viņi kopā veidoja akordus, kuros atsevišķi indivīdi kļuva par sabiedrību ar mērķi sasniegt kaut ko vēlamu, palīdzot viens otram, un sajūtot kaut elementārā līmenī šī savstarpējā atbalsta skaistumu.

Es gribētu apkopot Bruno Valtera domas vienā frāzē, kas izsaka manas lekcijas pamattēzi: **mūzika spēj veidot mūs par sabiedrību**. Kā personām mums ir zināma atbildība pret mūziku, ko mēs

spēlētjam, bet pirms un aiz tā visa mēs varam un mums ir jāattīsta spējas rūpēties par muzicēšanu sadarbojoties, strādājot komandā; mums ir nepieciešams „kameramuzikālais domāšanas veids”.

Mēs neesam vieni pasaulē, viens bez otra mēs esam garīgi pazuduši. Ar šo „kameramuzikālo domāšanas veidu” es domāju gatavību sadarbībai mūzikas jomā, spēju uzņemties savstarpēju atbildību, noslieci uz kopēju pieredzi, kopēju skaidrojumu, kopīgām ambīcijām, uz savstarpēju došanu un ņemšanu. „Kameramuzikāli” orientēta attieksme ir nepieciešama atsevišķu personu savstarpējai rezonansei; kameramūzika ir vieta, kur praksē realizējas muzikālā sadarbība jeb komandas darbs.

Solists, kameramūziķis un orķestra mūziķis

Termins *kameramūzika* pamatā izsaka un raksturo muzicēšanas veidu. Termins *musica da kamera* radās 17.gs. Itālijā, lai atšķirtu jauno galma "mājas muzicēšanu" no sakrālās un dramatiskā teātra mūzikas. Sākotnēji tā bija mūzika nedaudziem privilēģētajiem, un pēc tam tā kopā ar citiem mūzikas veidiem pilnveidojās, veidojot to muzikālo meistardarbu repertuāru, kas tagad ir viena no mūsu lielākajām garīgajām bagātībām.

Šī atšķirība starp mūzikas veidiem, kas joprojām tomēr pastāv, un mēs visi kā skolotāji zinām, ka solisti, kameramūziķi un orķestra mūziķi pārstāv muzikālā kosmosa dažādās hierarhijas. Jo īpaši mēs, stīdzinieki, zinām, ka ir trīs lomas, ko es gribētu raksturot šādi:

Solists, spēlējot nevis burtiski viens, bet gan kopā ar tā saukto koncertmeistaru, ir mūziķu grupas *garīgais vadītājs* un muzikālās kompozīcijas galvenais pārstāvis. Visiem pārējiem mūziķiem ir jāreaģē uz viņa pulsu, kam, savukārt, ir jābūt balstītam mūzikas likumībās. Tomēr nekādā gadījumā nav tā, ka tikai solistam būtu visas tiesības un koncertmeistaram tikai visi pienākumi! Kameramūziķis ir kā sarunas partneris ar vienlīdzīgām tiesībām. Viņš rūpējas par mūziku, bet vienlaicīgi rūpējas arī par sevi pašu. Viņš darbojas kā atsevišķa persona grupā, kurā ikvienam ir vienlīdzīga atbildība.

Orķestra mūziķi, jo īpaši stīdzinieki, ir kā kameramūzikas koristi. Kā slavens diriģents reiz teica: "Orķestra spēle ir tā pati kameramūzika, tikai milzīgā mērogā". Orķestra stīgu grupas mūziķis ir loceklis tādā grupā, kurai saplūstot ir jāklūst viendabīgai, un kurā kopīgā atbildība dubultojas. Muzikālās sadarbības vispārējā procesā tas viss patiešām tā ir, un tādēļ ir vajadzīga diriģenta palīdzība ar nosacījumu, ka arī viņš ir atradis savas tiesības un pienācīgu vietu kā kameramūziķis kopienā. Bet vai tas vienmēr praksē – mācību situācijās un koncertdzīvē – tā notiek?

Mēs visi esam saskārušies ar tādas *šķirnes* solistiem, kas uzvedas kā visas pasaules saimnieki, izmantojot savu kolēģu pūles, lai balstītu savu paša karjeru. Mēs bieži sastopam kameramūziķus, kas piedalās muzikālos *kariņos*, kad visi dalībnieki spēlē viens *pret* otru, vai nu mēģinot katrs atbilstoši savam temperamentam egoistiski *pārdot savu produktu*, vai atkāpjoties kā gliemezis (sašutumā vai rezignācijā) savā čaulā. Mūziķu ausis vienam uz otru ir slēgtas, tās ir kā aizslēgtas durvis.

Tāpat mēs varam atpazīt orķestra mūziķi, kurš anonīmi turpina vergot tālāk, diriģenta terorizēts un pazemots; viņa entuziasmu sen pieveikusi vispārējās vilšanās epidēmija. Esmu pārliecināts, ka mums visiem ir šī pieredze – ne tikai laiku pa laikam, bet varbūt pat lielākoties – ka faktiskā situācija ļoti atšķiras no tā, kā tam vajadzētu būt.

Kameramūzika – muzikālo lomu stabilizētāja

Es uzskatu, ka iemesls aizspriedumiem praksē, ko es jau minēju, ir tas, ka mēs neesam pietiekami pazīstami ar sociālo elementu mūzikā. Mēs šo sociālo elementu zināmā mērā praksē, protams, pielietojam, bet vien tajos retajos zināmajos gadījumos, kad parasti tas tur ir otršķirīgs, un gandrīz nekad nav galvenais jautājums.

Protams, ir skaidrs, ka mūsu galvenās rūpes ir, un tām vienmēr ir jābūt par pašu mūziku, par triādi *musica mundana, musica humana un musica instrumentalis*, kas dzīvo gan mūsos, gan ārpus

mums, un ir mūsu ideāls visas dzīves garumā. Tomēr tā kā lielākā daļa mūzikas ir nepieciešama kādiem cilvēkiem viņu uzstāšanās reizēs, ir svarīgi apzināti izplatīt mūsu domas par sevi un mūziku, kā arī par šīm mūziķu grupām un mūziku viņu sniegtajā. Tas ir milzīgs uzdevums. No manas skices par solistu, kameramūziķa un orķestra mūziķa pamatfunkcijām, ir skaidrs, ka nevienā no šīm funkcijām, galvenokārt, protams, solista lomā nevajadzētu dominēt mentalitātei "Es pats un mūzika", izslēdzot visus citus. Līdzīgi tam arī mentalitāte, kas vērsta tikai uz subordināciju grupā, ir absolūti neproduktīva un iznīcina individuālo elementu; šādos gadījumos mūzika riskē kļūt depersonalizēta, un var pat pārvērsties no mūzikas par tīri mehānisku skaņu virkni. Tas īpaši apdraud orķestra mūziķi.

Tādējādi mēs iegūstam aizvien vairāk apzinātu viedokli, ka jāstrādā pie orķestra mūziķa individualitātes izcelšanas un otrādi, pie solista sociālās sirdsapziņas pamodināšanas. Tas viss notiek studiju laikā kameramūzikas nodarbībās, kur katram mūziķim vienādā līmenī jāiemācās gan līdera māksla, gan jāapgūst iekļaušanās prasmes. Tam jābūt jebkuras muzikālās izglītības centrā. Šādā vidē ar vienādu intensitāti, pastāvīgā līdzsvarā kā izteismīgs, māksliniecisks elpošanas process – kā ieelpa un izelpa – var attīstīties abi poli – gan individuālais, gan sociālais, citiem vārdiem, solo spēles un kameramuzicēšanas elementi. Kameramuzicēšanas apguves procesā visas mūsu paradumu lomas izlīdzinās, sasniedzot muzikālo saskaņu.

Kameramūzikas trūkuma postošās sekas

Kā tad īsti kameramūzika darbojas mācību situācijās? Patiešām, vai tai vispār ir nozīme?

Diemžēl esmu spiests atzīt, ka gan muzikālās izglītības sistēmā, gan ikdienā kameramūzikai tiek piešķirta vairāk pakārtota nekā primāra nozīme. Vairums jauno mākslinieku tā arī nekad neapjauš lielo daudzumu ieguvumu, kurus var sniegt šis garīgās iedvesmas avots. Tā vietā mūziķi uzreiz uzsāk karjeru kā solo mākslinieki, orķestra mūziķi vai skolotāji, bet kuriem visiem ir hronisks pieredzes trūkums kameramuzicēšanā.

Šī deficīta sekas ir tādas, kā es tikko aprakstīju. Šādos gadījumos mūzika vairs nav vienojošs spēks, gluži pretēji – tā kļūst par sacensību par to, kurš būs labākais, aizmirstot par biedriskuma izjūtas nepieciešamību. Protams, nedrīkst noliegt to, ka sportiskais sacensības gars ir tikai veselīgs, jo veicina izaugsmi, taču nereti šie pozitīvie aspekti tiek nomākti ar negatīviem faktoriem. Jāatzīst, ka kopumā viss mūzikas bizness ir *antikameramuzikāli* pozicionēts. Šī scenārija dēļ diemžēl ne visi ir uzvarētāji. Kā labs piemērs tam ir orķestra mūziķi, kuriem noklausīšanās nu ir kļuvusi par tikpat ierastu un monotonu lietu kā biroja darbs.

Cilvēciskā sadarbība un kameramuzikālā domāšana

Ko gan mēs, skolotāji, mūsu muzikālās dzīves norietā varam darīt, lai pozitīvi ietekmētu skolēnus mācību procesa laikā? Izrādās, ka īstā dilemma ir krietni nopietnāka par visu lietu kopumu, kas tiks ietvertas jautājumos, kurus uzdošu šajā lekcijā. Kameramūzika ir dilemma, kas atbilst mūsdienu sabiedrības garīgajam stāvoklim. Kameramūzika atspoguļo mūsu ciešanas, ņemot vērā faktu, ka nekur pasaulē cilvēki nespēj dzīvot pilnīgā saskaņā. Segregācija un fragmentācija pārņem pasauli. Uz šīs zemes neatrast divus vienādus cilvēkus, taču neskatoties uz mūsu individualitātes izjūtu, mums ir jāatrod ceļi vienam pie otra un jāprot sastrādāties komandā. Tam ir nepieciešams garīgs spēks.

Nepārprotami tieši mūzikas skolotājiem piemīt tā retā izdevība komunicēt ar cilvēkiem mākslas valodā, ne tikai uzrunājot skolēnu kā indivīdu, bet arī sarunājoties ar viņu kā ar visas sabiedrības pārstāvi. Šajā ziņā jāuzsver, ka mūzikas skolotāja darbs ir mākslinieka darbs. Šī ir profesija, no kuras ir atkarīga visas sabiedrības cilvēciskuma izjūta.

Nepieciešama sociālā elementa iekļaušana individuālajā

Kādi soļi ir jāšper, lai pārliecinātos, ka kameramūzikas studijas nodrošina labu treniņu komandas darbam? Kā jau tikko minēju, ir skaidri saskatāms tas, ka mūzikas pedagoģijas pamatā ir indivīda iepazīstināšana ar mūziku. Tas nozīmē absolūtās dzirdes treniņus, instrumentu spēles tehnikas uzlabošanu, audzēkņu iepazīstināšanu ar mūzikas pasaules teorētisko pusi un viņu muzikālās pieredzes padziļināšanu. Visas šīs aktivitātes kultivē individuālu vai solo elementu mūzikā. Jaunajiem mūziķiem ir nepieciešams koncentrēties muzikālajai izaugsmei tikpat daudz, cik ir nepieciešama uzmanība mūziķa attīstības agrīnajā posmā. Šis ir sākumpunkts, kuram ir jāseko arī tālākai darbībai.

Nākamais solis ir īpaši svarīgs, tam kā sēklai ir jābūt iesētam jau no paša sākuma. Ar to es vēlos sacīt, ka individuālās apmācības laikā persona ir jāievirza arī kameramūzikas virzienā. Pašreiz šķiet pašsaprotami, ka bērni tiek mācīti ne vien individuāli, bet arī grupās, kur tiek sagatavota augsne kopīgai muzicēšanai, tomēr ir nepieciešams, lai šāda veida mācīšanās norisinātos arī individuālās apmācības ietvaros, lai negatīvie ieradumi, par kuriem jau minēju, neliktu par sevi manīt pēcāk.

Šāda pieeja mācību darbam ir nepieciešama jau no pašiem pirmsākumiem. Piemēram, mirklī, kad bērns pirmo reizi mūžā strinkšķina stīgu, man, kā skolotājam, ir jāpavada viņa spēle uz klavierēm. Protams, man ir jāpārbauda vai skolēns strinkšķina pareizi, taču tajā pašā laikā, es viņam sniedzu pirmo pieredzes stundu kameramuzicēšanā. [...] Tam, ka skaņas radīšanā kautri piedalās arī cits, ne solo instruments, ir īpaši liela nozīme.

Starp citu, stīgu instrumentu skolotāji nedrīkst aizmirst taustiņinstrumentu spēles iemaņas, jo tiem ir prominēta loma, veidojot skolēnam visaptverošu viedokli par mūziku līdz mirklim, kad pie apvēršņa parādās kāds cits muzikālais pavadītājs, kas arīdzan nedrīkst notikt pārāk vēlu.

Pārāk bieži bērni stundām ilgi trenējas vienatnē, tā vietā, lai pievērstos pašai muzikālajai videi, kas ir svarīga jau agrīnā vecumā, lai cik arī primitīvi neskanētu tāds izpildījums. Laiks, kuru jaunais mūziķis pavada spēlējot viens, norāda uz nelīdzsvarotām sadalījuma robežām. Iegūto muzikālo zināšanu tūlītējai pielietošanai praksē ir jābūt vienam no galvenajiem apmācības mērķiem. Sekas, kuras rodas, ja kameramuzicēšanas ievirze ir bijusi pārāk mazās devās, vai arī tās nav bijis nemaz, diemžēl ir redzamas visapkārt.

Trejādas kļūmes muzikālās izglītības procesā

Pašreiz, tiklīdz tiek pamanīts talants un ir nepieciešamie sakari, mums visur pasaulē ir pieejamas vienreizējas iespējas trenēties muzicēšanā. Tomēr arī šie nav galvenie pamatnosacījumi.

Gluži pretēji, pastāv daudzas problemātiskās zonas mūsu muzikālajā dzīvē, kuras lielākoties var attiecināt uz kameramūzikas dilemmu. Es domāju, ka jau ilgstošā laika posmā pastāv problēmas teorijas pasniegšanā, kur mūzikas obligātās sastāvdaļas, kurām būtu jātiek bagātinātām ar maksimālu tehnisku izpratni, bieži vien tiek atstātas novārtā. Tiek aizmirsts par muzicēšanas pieredzes nepieciešamību. Vēl specifiskāk, domāju, - par instrumentālās mūzikas tehnisko izpausmi ar emociju palīdzību, pārveidojot tehniskos impulsus muzikālajos, par muzikālas dzīves radīšanu.

Jebkurā gadījumā, sākotnējam pieprasījumam pēc solistiem, par laimi, ir vajadzīga *paretināšana*. Ja tas tā nav, tad visa šī runa par kameramūzikas apguvi būtu tikpat iluzora kā karaļa jaunais tērps Hansa Kristiana Andersena zīmīgajā pasakā.

Skatoties no ārpusē – mums ir lielisks pamats, uz kura varētu attīstīties mūzikas sociālā puse. Kā mēs varētu mainīt situāciju, lai kameramūzika būtu ne tikai blakus subjekts muzikālajā izglītībā, bet faktiski kļūtu par tās *alfa un omega* visu līmeņu instrumentālistiem, dziedātājiem, diriģentiem un skolotājiem, baznīcas mūziķiem, muzikologiem un komponistiem?

Kamermūzikas apguves mācību metodes

Šādas izmaiņas nevar radīt ar vienkāršu stundu skaita palielinājumu, ko kamermūziķi pavada strādājot, ne arī tikai uzlabojot kamermuzicēšanas organizatorisko pusi. Kā Gēte rakstīja: "Padomā par to, **ko** dari, bet vēl vairāk padomā – **kā** dari". Vai mums, piemēram, nevajadzētu mēģināt definēt ne tikai kamermūzikas terminus, bet arī tās darbības, kas, summējoties, domātas ar šiem terminiem? Vai mēs nevarētu, piemēram, trenēties kamermuzicēšanas tehnikā, izceļot konkrētus žanra elementus un tad pie tiem koncentrēti strādāt? Kā piemēru es varētu minēt stīgu kvarteta studijas, ko vada Mogens Heimans, Karla Fleša skolnieks, kurš visu savu dzīvi pavadīja pētot un popularizējot sava skolotāja darbu. Ar šiem žanra tehnikas pētījumiem Heimans apzināti veicinājis kamermuzicēšanas uzlabošanas kopumā.

Kad mēs iedziļināmies šajā jomā, tad atrodam neskaitāmas iespējas un perspektīvas. Ne tikai tai ziņā, lai panāktu skaidrību uzskatos par kamermūzikas attīstības pamatiem, bet arī lai paplašinātu saskarsmes lauku starp solistu, orķestra mūziķu un arī diriģentu uzskatiem. Kļūst skaidrs, cik izšķiroša ietekme uz indivīda attīstībai svarīgo muzikālo iztēli var būt kvalificētiem kamermūzikas skolotājiem. Pat tehniskās zināšanas var uzlabot ar kamermuzicēšanas pieredzi, ciktāl tas, ko es saucu par *muzikālā kaimiņa tehniski morālo atbalstīšanu*, darbojas kā savu tehnisko iespēju papildu apstiprinājums.

Kamermuzicēšanas trīs pamatprincipi

Kamermūzikā vairāki, bieži vien pat daudzi mūzikas elementi darbojas vienlaikus. Ritmiskā centralizācija ir viens piemērs: tas, kurš spēlē metriskā ziņā vissīkākās notis, ir galvenais atbildīgais par tempa stabilitāti un ritmikas koordināciju, bet pārējo darbs ir atbalstīt šo procesu, lai viņu ritmi laika ziņā saskanētu ar īsākajiem nošu ilgumiem. Tas dod visiem dalībniekiem lielāku drošību izjūtu. Tas ir, spēlē izpaužas morālais atbalsts muzikālajam kaimiņam, parādās aktīvās spēles princips. Cik viegli dažkārt gadās, ka tie, kas atbildīgi par tempu, *izkrīt no sedliem*, ignorējot šo vienkāršo pamatlīkumu, izraisot visas struktūras sabrukumu. Mēs varam saklausīt radušos disbalansu pat ja *izkrīt* tikai viens mūziķis. Tas ir tāpat kā veicot kādu fizisku darbību grupā: ja viena persona aiziet prom, tad pārējie nekavējoties sajūt papildus svaru. Kamermūzikai ir jābūt tāpat kā pareizi būvētai celtnei, kuras celtniecībai ir sertificēta atļauja; mums ir jāzina šie standarti, lai novērstu ēkas priekšlaicīgu sabrukumu.

Otrs noteikums ir motīvu pārņemšana un tālāknodešana, kad došanas un ņemšanas princips darbojas kā likuma norma. To, cik lielā mērā tas ir dabiski un organiski, es gribētu ilustrēt ar mazu piemēru no sadzīves. Ja mēs ar jums kopīgi ieturam pusdienas, es varētu lūgt jūs pasniegt man kartupeļus. Jūs iedodat man rokā bļodu, un es to paņemu. Kad jūs atlaižat bļodu vaļā? Cerams, ka ne *līdz* tam, pirms es esmu to paņēmis! Un, kad es bļodu esmu paņēmis, jūs noteikti neturpināsi to turēt ciet, jūs laidīsi to vaļā. Tas būtu diezgan dīvaini un kaitinoši – ja jūs to palaistu vaļā pārāk agri vai pārāk vēlu. Došana un ņemšana ir elementāri sociālie procesi, kam tikpat dabiski jādabojas muzikālajās situācijās, kad gan devējs, gan ņēmējs pakļaujas ritmisko principu subordinācijai. Tas, protams, mūzikā ir grūtāk nekā pie pusdienu galda, un no nepietiekamas ieklausīšanās un saziņas trūkuma starp ansambļa dalībniekiem rodas daudzas neveiksmes.

Trešais noteikums ir aktīvs pavadījums, atbalstot muzicēšanu ar visu savu dvēseli. Kamermūzikā mēs nereti domājam, ka kāda no partijām varētu šķist garlaicīga. Pēc manām domām – nav garlaicīgu partiju, bet gan ir tikai mūziķi ar mazāk attīstītu iztēli! Ir jau, protams, šausmīgi garlaicīgas lietas šajā pasaulē, taču šis garlaicības zīmogs neparādās, sadarbojoties kādā jomā, bet diemžēl biežāk rodas no tieksmes pēc komforta, jeb vienkārši – iedvesmas trūkuma dēļ. Brīnišķīgām tēmām, piemēram, bieži vien ir ļoti vienkāršs pavadījums – dažas notis, dažas īsas pauzes, varbūt daudzskārtēji atkārtojumi, vai pat tikai jāiztur viena ilga nots. Tieši tas nu ir pārbaudes tests patiesam kamermūziķim, kurš ideālā veidā ļaus izvairīties no piesārņojuma konkrētajā muzikālajā vidē, īstajā

vietā un laikā palīdzot izdaiļot tēmu ar savu aktīvo līdzdalību. Viņš spēlēs savu izturēto toni, viņš atkārtos atsevišķās notiņas vai *pizzicato* tādā veidā, lai solists var labi sadarboties ar pavadījumu un tādējādi spēlēt vēl labāk. Ir pat iespējams piedzīvot, ka koncertmeistara izteiksmīgās pauzes kļūst par mūzikas procesa neatņemamu sastāvdaļu. Vienlaikus, tas ir pastāvīgs atgādinājums mūziķim, kuram ir tēma, ka viņš nevarētu spēlēt tik labi bez sava muzikālā partnera.

Iekšējā dzirde – vienīgais ceļš, kā mūzika var realizēties

No katra mūziķa ansambļī obligāti tiek prasīts, lai viņam būtu skaidra izpratne par harmonisko vidi – tas ir viens aspekts jautājumā par intonāciju ansambļī, kas bieži tiek aizmirsts. Pirms mēs sākam strādāt pie intonācijas tīri tehniski, mums ir jāzina, kas ir tas, kas nodrošina harmoniju. Dažādi varianti var būt līdzvērtīgi, bet ar priekšnoteikumu, ka ansambļa dalībnieki vismaz vienreiz aptver ar iekšējo dzirdi, piemēram, septakordu, un, ka katrs spēlētājs uzdod sev jautājumu: kas es esmu – pamata, trešā, piektā vai septītā pakāpe akordā? Ar šo savu muzikālo pieredzi katrs spēlētājs atbalsta kopējo harmoniju ar piemērotu tembru, un tad var sākt risināt intonācijas problēmu ar tīri muzikāliem līdzekļiem.

Šis intonācijas uzlabošanas ceļš bieži ir īsāks, jo tas ir daudz konkrētāks, drošāks un organiskāks. Mūziķis, kurš zina, ka viņš ir disonējošs elements akordā, veidos savu toni tādā veidā, kas atbilst disonanses spriegumam. Kāds, kas pārstāv tercās pakāpi, atzīs savu atbildību par tercās skaņas nelielu paaugstināšanu mažora trijskanī vai pazeminājumu minora trijskanī. Šajā brīdī viņš kļūst par īpašās muzikālās nokrāsas galveno pārstāvi. Jo intonācijā mēs arī atklājam, cik cieši šādas nokrāsas ir saistītas ar skaņas viendabīgumu un tembru.

Šajā piemērā par nepieciešamo harmonijas izpratni sakarā ar intonāciju ansambļī noskaidrojas kaut kas ļoti svarīgs. Mūsu muzikālajai iztēlei vienmēr ir jābūt daudz plašākai nekā notis, ko mēs spēlējam uz mūsu instrumentiem. Kamermūzikā mēs katrs spēlējam tikai vienu daļu no tā, kas ir dzirdams kā veselums; šim veselajam organismam tomēr ir jādzīvo mūsos, ja mēs pareizi izpildām savas lomas. Protams, tas tā ir ne tikai attiecībā uz harmonisko kontekstu, bet attiecas arī uz vispārējo priekšstatu par mūzikas melodisko elementu: tas nav tikai manas tēmas saturs, mans motīvs, bet arī mūsu kopējais vienlaicīgais melodiskais notikums.

Situācija ir līdzīga arī ritmiskajos procesos: manai partijai tikai tad var būt jēga, ja es iztēlojos visas grupas ritmisko mijiedarbību kopumā. Šis galvenais tēls atver mūsu prātus un ausis uz kopējo dinamiku – nav mans *forte* vai tavs *forte*, bet mūsu kopīgais *forte*! Tāpat attiecībā uz kopīgo artikulāciju – nav mans *staccato* vai jūsu *staccato*, bet gan drīzāk kopīgs un godīgs cīņiņš par patiesīgu interpretāciju. Visās iespējamās muzikālajās un instrumentālajās jomās mums ir jāstrādā pie vienotības. Vienoti štrihi, vienāda lociņu sadale, vienota tempa izjūta, vienots frāzējums un agoģika, vienāda izpratne par motīvu pārejām utt. Tādā veidā mēs varam apzināti apgūt kamermuzicēšanas principus.

Sociālā elementa labvēlīgā ietekme uz individuālo

Es jau esmu diskutējis par to, kādā veidā kamermūzikai varētu būt pozitīva ietekme uz individu. Mūsu tehnika ir dubulti nodrošināta ar palīdzību no citiem; mūsu muzikālā iztēle un priekšstati ir daudz vairāk paplašinājušies nekā mēs būtu varējuši cerēt, un mūsu individuālās vingrināšanās pieredze ir bagātinājusies, un katrs ir kaut ko ieguvis. Katram, kas ilgstoši vingrinās solo spēlē, pianistiem, piemēram, būtu sava spēle jāizgaismo no kamermūzikas elementu viedokļa, lai spētu sevi jūtīgāk saklausīt. Katram orķestra vai kora mūziķim, mācoties savu partiju, būtu labāk, ja viņam būtu kaut aptuvenus priekšstats par visu skaņdarba ideju kopumā. (Tas ir arī iemesls, kāpēc ir nepieciešams lasīt partitūras un klavierizvilkumus! Tai, protams, nav uzreiz jābūt *Svētpavasara* partitūrai...).

Kamermūzika rada nopietnas (un patīkamas!) konsekvences katram diriģentam, solistam un orķestra mūziķim. Diriģenta loma ir tikpat "kamermuzikāla" kā katra orķestra mūziķa loma. Katrai diriģenta kustībai jāizpaužas kā pastāvīgam dialogam starp viņu pašu un orķestri. Un solists veido vienību vai duetu ar diriģentu, savstarpēji atbalstot un iedvesmojot citus dalībniekus. Stīdzinieki un pūtēji mācās ne tikai veidot savu tembru saskaņā ar komponista iecerī un partitūru, bet ir arī iemācījušies, ko tad faktiski nozīmē solo tembrs, kamer- vai orķestra tembrs (piemēram, *tutti* stīgu grupā). Šī tembru veidošana vēl tālāk mainās dažādu iespējamo instrumentālo kombināciju ietvaros orķestrī: čells un mežrags; vijole un fagots, kontrabass un tuba, pikolo flauta un timpāni u.c.

Kamermūzika kā personības attīstības ceļš

Tas labākais kamermūzikā ir tas, ka visas šīs labvēlīgās ietekmes izpaužas muzicējot. Mācību situācijās var pat gadīties, ka šis process iziet pilnu apli, un katra mūziķa personiskā muzikālās izglītības pieredze kļūst par sociālās attīstības daļu tāpat, kā tas notiek kamermuzicēšanas procesā. Kamermūzikā fundamentālas ir – muzikālās vīzijas ārkārtīgā iekšējā aktivitāte un muzikālās komunikācijas ārējā izpausme. Hipotētiskas, abstraktas mūzikas teorijas un egoistiska koncentrēšanās uz instrumentālo tehniku šeit ir maz ko veicinājušas. Iztēle un komunikācija sader kopā – līdz ar manu iepriekšējo komentāru, ka kamermūzikas dilemmai ir piederīgs arī citu problēmu loks.

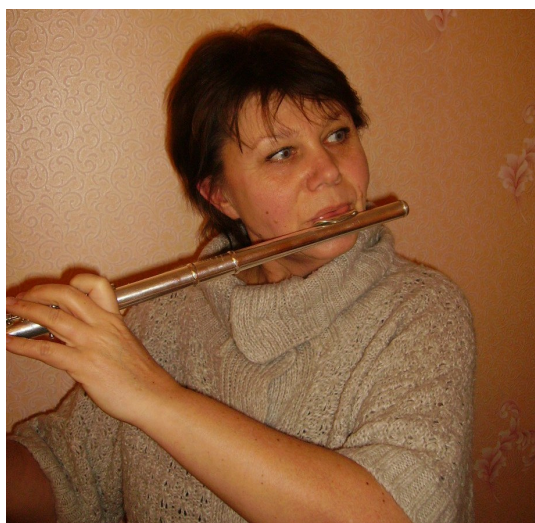
Tajā pat laikā mēs tagad varam arī skaidrāk redzēt, ka šis visaptverošais stimulss, ko kamermūzika var mums dot, ir spēkā daudzās situācijās, ar kurām mēs sastopamies ārpus mūsu muzikālās dzīves. Šis stimulss var mums palīdzēt līdzsvarot mūsos esošās individuālās un sociālās puses, tas caurstrāvo mūsu dzīvi kā pamatprincips, kā mūsu ķermeņa pamatimpulsi – sirds puksti un elpošana. Mūziķiem ir tā privilēģija visu mūžu būt saskarsmē ar šīm lietām; mākslas jomā mēs varam panākt, ka tās kļūst par visas cilvēces vadmotīvu.

Austriešu filozofs Rūdolfs Šteiners šo tēmu reiz formulēja šādi:

”Sociālo dzīvi par veselīgu varam uzskatīt, ja visa kopiena atspoguļojas katra cilvēka dvēseles spogulī, un ja sabiedrībā dzīvo atbilstoši katrai no tām.”

Viņš to nosaucis par sociālās ētikas moto. Tā ir īsti piemērota devīze arī kamermūzikā. [..]

(Tulkoja Undīne Markus un Gunta Melbārde)



Mani sauc **Anneli Kuusk.**

Esmu flautas pasniedzēja Tartu Heino Ellera mūzikas skolā. 20 gadus esmu strādājusi Vanemuines teātra orķestrī. Muzikālo izglītību ieguvu Tallinas Georga Otsa mūzikas skolā un Igaunijas Mūzikas un teātra akadēmijā. Tagad es mācu kameransambļus Tartu mūzikas skolās: vadu ansambli *Ellerino*, flautu ansambli un dažādus citus kameransambļus.

Esmu vadījusi *Ziemas meistarklases kameransambļu skolotājiem* Rīgā. Piedalos žūrijas darbā Starptautiskajā bērnu un jauniešu kameransambļu konkursā *Muzicējam kopā ar draugiem*.

Kamermūzikas festivāli jaunajiem mūziķiem Igaunijā

Es gribētu pastāstīt par igauņu mūziķiem un kamermūziku. Īpaši par mūziku, kas veidota jauniešiem un kopā ar viņiem. Pēdējos gados kopš 1991. gada kamermūzikas skatuve Igaunijā kļūst arvien aktīvāka. Viens no iemesliem noteikti ir jaunu mūzikas instrumentu esamība un iespēja mūziķiem būt informētiem par mūzikas notikumiem visā pasaulē. Igaņu mūziķus īpaši ietekmē Eiropas kultūras dzīve un ciešās saites ar tuvākajām kaimiņvalstīm, Somiju un Latviju. Daudzi mūziķi mācījušies Somijā, Sibēliusa akadēmijā, Vācijā, Karlsrūē, Šveicē, Holandē, Austrijā un citur. Igaunijā notiek daudzi mūzikas pasākumi, uz kuriem tiek ielūgti solo mākslinieki un kameransambļi no citām valstīm. Daudzi igauņu solisti un kamermūziķi arī piedalās starptautiskos kamermūzikas pasākumos un festivālos. Var secināt, ka kamermūzika Igaunijā attīstās pozitīvi. Es gribētu pastāstīt par populārākajiem kamermūzikas festivāliem Igaunijā.

Ļoti svarīga forma ir senās mūzikas festivāli.

Viljandi Senās Mūzikas festivālam ir pašas senākās tradīcijas. Īpaša šī festivāla iezīme ir tā koncentrēšanās uz izglītību folkloras jomā. Nākamā svarīgā iezīme ir festivāla skatuviskums. Lai izprastu un tuvinātu seno mūziku, notikuši dažādi etniskās mūzikas koncerti, dzirdēta mūzika no ļoti dažādām zemēm. Mēs ticam, ka senā mūzika pastāv arī mūsdienās un ir cieši saistīta ar citām mākslas formām kā teātri, deju un vizuālo mākslu. Viljandi Senās mūzikas dienu iniciators ir *Tõnu Sepp* – pirmais senajā mūzikā specializējies profesionālais mūziķis Igaunijā. Šodien festivāla mākslinieciskais vadītājs ir *Neeme Punder*. Ar katru gadu festivāls ir audzis, piesaistot aizvien jaunus dalībniekus un klausītājus. Īpašs pieaugums ir tieši jauniešu vidū.

Hāpsalu Senās mūzikas festivāls

Tas attīstījies Viljandi festivāla augsnē. Hāpsalu festivāls ir daudz jaunāks. Tajā nav iesaistīti bērni vai jaunieši. Senās mūzikas atgriešanās ir saistīta ar jaunu filozofiju, harmoniskas dzīves renesansi. *Toomas Siitan*, Hāpsalu festivāla mākslinieciskais vadītājs, teicis: „Gluži kā rokenrols bija protesta forma pret tradicionālo sabiedrību, senā mūzika ir pārsteigusi ar savu smalkumu iepretim akadēmismam un mūzikas noteiktībai.”

Kuresāres pils dienas

Arī Kuresāres pils dienas pulcē dalībniekus no visas Igaunijas – tie ir jauniešu kameramūzikas ansambļi. Sešu gadu laikā vienas dienas pasākums izaudzis par trīs dienu festivālu. Šī festivāla mērķis ir tuvināt vēsturi mūsu dienām.

Starptautiskais Senās mūzikas festivāls Tartu notiek katru gadu kopš 1996. gada. Festivāls jau kopš pirmsākumiem koncentrējas uz Eiropas agrīno, galvenokārt viduslaiku, kultūru un tās attiecībām ar austrumu kultūrām. Tartu Senās mūzikas festivāls ir starpdisciplinārs pasākums, kas apvieno koncertus, izrādes, izstādes, lekcijas, studijas un meistarklases. Starp šīm lietām vienmēr ir arī Festivāla klubs ar tā īpašo atmosfēru.

Visa gada garumā *Festivitas Artium* rīko senās un austrumu mūzikas koncertus. Koncertu tēmas iekļaujas pazīstamajā materiālā, kas jau iedvesmojis *FA Classics* un *Cathedral Music* koncertu sērijas, tāpat arī *Morgenstern Music Lounge* un Tartu Senās mūzikas festivālu.

Igaunijā ir īpaši instrumentālās kameramūzikas festivāli:

Tartu Mežragu dienas

Mežragu dienu mērķis ir popularizēt mežragu spēles un mežragu mūzikas attīstību Igaunijā, līdzsvarot metodes un iepazīstināt ar dažādiem šo instrumentu spēles veidiem. Mērķis ir arī popularizēt mežragu kā mūzikas instrumentu ar tā specifiskajiem izteiksmes veidiem.

Svarīgākās Mežragu dienu daļas ir koncerti un meistarklases. Tie ir ļoti nozīmīgi jauno mežradznieku mācīšanas veidi. Pazīstamākie mežragu spēlētāji un skolotāji bijuši: *Nancy Cochran-Block* (ASV Starptautiskā mežragu spēlētāju asociācija, Starptautiskās mežragu biedrības eksprezidente), *Froydis Lee Wekre* (Norvēģija, pašreizējais Starptautiskās mežragu biedrības prezidents). Vadītāji: *Kalevo Kulmala*, *Michael Holzel* un citi.

Mežragu klubs dibināts 1990. gadā. Tā dibinātāji bija Tartu mežragu kvarteta dalībnieki. Impulss rīkot pasākumu nāca no *Kaido Otsing*, kurš gribēja muzicēt kopā ar saviem bijušajiem studiju biedriem no Rīgas. *Kaido Otsing* no Tartu orķestra *Vanemuine* un *Andris Ādamsons* no Rīgas vēlējās spēlēt dažus mežragu skaņdarbus un iesaistīt tajos mežradzniekus. Tā dzima festivāls.

Pēdējās Mežragu dienas notika 2000. gadā. No šī pasākuma izauga jauns mežragu mūzikas festivāls – *HansaHornFest*. Tā ideja ir sapulcināt visus mežragu spēlētājus no Hanzas pilsētām, lai vienotos starptautisko Hanzas dienu ietvaros dažādās Hanzas pilsētās. Festivāla mērķi ir popularizēt mežragu mūziku, radīt interesi par to vietējai publikai un dot jaunažiem mežradzniekiem iespēju kopīgi attīstīt savas prasmes. *HornFest* ielūdz visus mežradzniekus apvienoties Zalcvedelē 2008. gadā.

Igaunijas Klarnešu dienas

Tās notiek vasarā, Elvas mūzikas skolā. Tiek rīkotas meistarklases ansambļiem, ko vada dažādi pazīstami klarnetes profesori. Tiek sniegti daudzi koncerti, un šīs dienas ir ļoti populāras jauno klarnetistu vidū. Šī pasākuma vadītājs ir *Tiit Veigel*.

Vēl daži kamermūzikas festivāli:

Rakveres Kamermūzikas festivāls

Šis pasākums īpaši paredzēts jaunažiem mūziķiem, kuri mācās mūzikas skolās. Līdz šim tas noticis trīs reizes Rakveres mūzikas skolā. Lai gan tas pamatā ir igauņu festivāls, tajā bijuši aicināti arī ārvalstu viesi, tai skaitā somu, zviedru un latviešu jaunie mūziķi. Viena pasākuma daļa ir jauniešu orķestra forums. Šī pasākuma vadītājs ir *Toivo Peaske*, Rakveres mūzikas skolas direktors. Viņš saka: „Pasākuma mērķis ir dot jaunažiem mūziķiem iespēju kopā muzicēt un padarīt to populārāku.“

Kuressāres Kamermūzikas dienas ir notikušas jau trīspadsmit reizes. Dibinātājs un mākslinieciskais direktors *Andres Paas* saka, ka kamermūzikas dienas ir pastāvīgā attīstībā. Pēdējos gadus šis agrāk tikai klasiskās kamermūzikas festivāls ieguvis jaunu sadaļu – tagad tajā spēlē arī džeza kamermūziku un piedalās pat vācu, austriešu un spāņu flamenko mūziķi.

Otepes Kamermūzikas festivāla mērķauditorija ir Dienvidigaunijas mūzikas skolu instrumentālisti. Festivāla mērķis ir padarīt dzīvākas ansambļu muzicēšanas tradīcijas Dienvidigaunijā, kā arī dibināt kontaktus un draudzību skolnieku vidū. Šai festivālā jaunie mūziķi uzstājas kopā ar profesionāļiem. Piedalīties aicināti visu veidu instrumentālās kamermūzikas ansambļi, izņemot klavieru ansambļi. Festivāls norisinās februārī.

Jaunatnes Kamermūzikas konkurss 2010.

http://www.incorpore.com.ee/IN_CORPORE_ENG/HOME.html

Ir dažādi **klavieransambļu un pianistu festivāli**.

Valgas festivāls ir lielākais un augošākais starptautiskais klavieru festivāls kas 2008. gada 8.-10. februārī notika 13. reizi. Festivālā nav konkursa, bet labākās grupas saņem balvas. Festivālā piedalīties aicināti 4, 6 un 8 roku ansambļi, neatkarīgi no to dalībnieku vecuma.

Tohiso klavieru festivāls paredzēts jaunākiem pianistiem; to organizē Valgas mūzikas skolas absolvente *Maie Koldits*. (www.Tohisoo.edu.ee Jaana Peäske +372 5052130)

Tartu Heino Ellera mūzikas skolā kameramūzika ir kļuvusi par ļoti svarīgu priekšmetu kopš 2004. gada, kad, lai pabeigtu skolu, beidzējam jākārto eksāmens kameramūzikā, tai skaitā džeza nodaļā. Kā priekšmets tas tiek pasniegts no trešās klases. Ellera mūzikas skolā mums ir arī:

- ***Symphoniette***: ansambli vada *Lilian Kaiv*. Viņi uzstājas svarīgākajos skolas koncertos, kā arī pārstāv skolu starptautiskā mērogā.

- ***Eller Brass***: ansamblis uzstāties visā Igaunijā (Starptautiskajās trompešu dienās, Hanzas dienās Tartu un Turku, Itālijas Ferrara mūzikas festivālā). Kopš 2005. gada tajā spēlē visi skolas metāla pūšaminstrumentu audzēkņi un Igaunijas Mūzikas akadēmijas metāla pūšaminstrumentālisti. Ansambļa vadītājs ir *Priit Sonn*.

- **sitaminstrumentu ansamblis**: to 2006. gadā dibināja *Raivo Rebane*. Ansablī ir ne tikai parastās bungas, bet arī ksilofons, zvani, lielie zvani, vibrafons, marimba un citi instrumenti, kas piešķir skaņai krāsu. Visi ansambļa dalībnieki var spēlēt dažādus sitamos instrumentus.

- **stīgu ansamblī**: ansambļa vadītāja ir *Annela Laanelaid*. Audzēkņi piedalās galvenokārt skolas iekšējos vietēja līmeņa pasākumos. Dalībnieki pārsvarā ir jaunākie stīgu nodaļas audzēkņi.

- **flautu ansamblis**: šis ir visjaunākais skolas ansamblis – tas dibināts 2007. gada pavasarī. Audzēkņi piedalījušies Ziemeļu Flautu festivālā Norvēģijā un dažādos flautu pasākumos Igaunijā.

- **blokflautu ansamblis *Ellerino***. Tas ir dibināts 2000. gadā. Tā dibinātāja un vadītāja ir *Anneli Kuusk*. Ansambļa dalībnieki ir Ellera mūzikas skolas jaunie blokflautisti. Ansambļa pirmā uzstāšanās bija Tallinas Baroka festivālā (ko vada ievērojamais mūziķis, arī slavenā ansambļa *Hortus Musicus* dibinātājs *Andres Mustonen*). Pēc tam ansamblis ir piedalījies visos Igaunijas jauno mūziķu senās mūzikas festivālos.

Kameramūzikas festivāls, kura izaugsme cieši saistīta ar mūsu mūzikas skolu, ir ***FESTARI***. Festivāls paredzēts Tartu, Espoo un Rīgas jaunajiem kameramūziķiem. Pirmais *FESTARI* notika Espoo 2006. gadā. *FESTARI* ietvaros norisinās arī kameransambļu meistarklases. Pirmajā festivālā meistarklases vadīja profesors *Heikki Pekkarinen*. Otrais festivāls norisinājās tai pašā gadā Rīgā, un tajā meistarklases vadīja Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore *Gunta Sproģe*. Trešais festivāls notika 2007. gadā Tartu, kur to vadīja Igaunijas Mūzikas akadēmijas profesore *Marje Lohuaru*. Ceturtais – 2009. gadā norisinājās Espoo, kur notika profesoru *Paavo Pohjola* un *Junio Kimanen* meistarklases. Nākamais Festari notiks Rīgā, 2011. gadā.

(Tulkojis Lauris Melbārdis)



Aleksandrs Kulikovs, vijolnieks.

Absolvējis Rimska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijas vijoles klasi. Muzicējis Senās un mūsdienu mūzikas orķestrī, Ļeņingradas Filharmonijas simfoniskajā orķestrī un stīgu kvartetā. 1990.gadā pārceļas uz dzīvi Somijā, kur strādā Somijas Nacionālās operas orķestrī, bet kopš 1995.gada ir vijoles un kameransambļa klases pedagogs Kungsvēgenes Mūzikas institūtā Espoo. Ir Kamermūzikas biedrības orķestra koncertmeistars, stīgu kvarteta *Aleksander-kvartet* dalībnieks. Muzicē arī citos kameransambļos. Kopš 2010.gada – Starptautiskā bērnu un jauniešu kameransambļu festivāla – konkursa *Muzicējam kopā ar draugiem* žūrijas komisijas loceklis. Vadījis *Ziemas meistarklases – 2011 kameransambļu skolotājiem Rīgā*.

NO PEDAGOGA PIEZĪMĒM

Par romantismu. Fēliksa Mendelszona Klavieru trio op. 49 d moll

Romantisms ir idejisks un māksliniecisks novirziens Eiropas un Amerikas kultūrā 18.g.s. beigās – 19.g.s. pirmajā pusē. Romantisms nomainīja Renesanses laikmetu un zināmā mērā bija tā noliegums. Vilšanās sabiedrībā, kuru Eiropas izcilākie prāti bija pasludinājuši un pamatojuši par pašu *dabiskāko* un *saprātīgāko*, pakāpeniski pārauga *kosmiskā pesimismā* (it īpaši vēlīno Rietumeiropas romantiķu daiļradē); iegūstot vispārcilvēcisku, universālu raksturu, to pavadīja tādas noskaņas, kā bezcerība, izmisums, *pasaules sēras* („gadsimta slimība”, kas raksturīga Šatobriāna, Misē, Bairaona, Viņjī, Lamartina, Heines un Hofmaņa varoņiem).

Tāču romantisms arī spilgti izteica un piešķīra dziļāku jēgu idejām un garīgajām vērtībām, kas bija polāri pretējas „šausmu pilnajai pasaulei”. Tiekšanās uz bezgalīgo, uz absolūtiem un universāliem ideāliem, kaismīgas, visaptverošas slāpes pēc atjaunotnes un pilnības – tās ir vissvarīgākās romantiskā pasaules uzskata iezīmes. „Tā kā cilvēce atrodas virzībā, tā tuvojas mērķim, kura izskaidrojumu nākas meklēt aiz redzamā robežām.” (A.de Viņjī)

Disonanse starp ideālu un īstenību romantismā iegūst neparastu asumu un spriedzi. Daudziem romantiķiem raksturīga esamības neierobežoto iespēju un empīriskās realitātes nesamērojamības, kā arī romantisko ideālu realizācijas neiespējamības apzināšanās un pat naidīgums starp sapņiem un dzīvi (Bairons, un sevišķi Hofmanis un Heine). Pie tam vienu romantiķu daiļradē pārsvarā valdīja doma par to, ka dzīvē valda netverami un noslēpumaini spēki, ka nepieciešams pakļauties liktenim. Citu daiļradē savukārt – cīņas un protesta gars pret pasaulē valdošo ļaunumu. Attieksmi pret savu laiku viņi izteica

kaismīga protesta formā. Tas spilgti izpaudās Bairaona, Igo, Šellija, Heines, Šūmaņa, Berlioza, Vāgnera, Mendelzona un daudzu citu daiļradē.

Romantisms bagātinājis mākslu ar daudzām jaunām tēmām, kas nebija zināmas iepriekšējos gadsimtos. Romantiķi tiecās uz visu neparasto, jo tā laika civilizētās sabiedrības ikdienas dzīve viņiem likās bezkrāsaina un prozaiska. Pat objektīvās ārējās pasaules atspoguļojumā viņi balstījās uz personisko uztveri. Cilvēka personība, viņa dvēselisko pārdzīvojumu dziļums un daudzveidība kļuva par mākslinieciskās izpētes objektu. Cilvēks romantiķu uztverē ir savdabīgs mikrokosmos.

Cita nozīmīga joma – interese par visu fantastisko, grotesko. Romantiķiem likās saistoši arī tautiski nostāsti, leģendas, viņu daiļradē izpaudās paaugstināta interese par nacionālo kultūru. Šīs parādības ieguva apzīmējumu *nacionālais romantisms*. Tās radās, iedvesmojoties no Ruso un jo sevišķi Herdera idejām. Prasība pēc vēsturiskuma un tautiskuma – viens no svarīgākajiem romantiskās mākslas teorijas iekarojumiem. Jaunā laikmeta mūzikas mākslā šī interese par nacionālo kultūru izraisīja sekas ar milzīgu nozīmi. XIX gadsimtam raksturīgs nacionālo muzikālo skolu uzplaukums, kas balstījās uz tautas mākslas tradīcijām.

Apkopojot teikto – romantisma būtiski svarīgākās tendences ir iracionālisms, garīguma prioritāte un tā universālisms, koncentrēšanās uz cilvēka iekšējo pasauli, viņa jūtu un noskaņu bezgalīgo bagātību. Tādēļ šīs metodes raksturīgāka iezīme ir paaugstināts emocionālais izteiksmīgums. Jūtu pārkums pār prātu ir romantisma teorijas aksioma. Jau Renesanses laikmetā parādījās idejas par cilvēcisko emociju nozīmīgumu. Monteņs raksta: „Jūtas mums diktē daudz pavēlošākā veidā nekā prāts.” Monteņam, kura pasaules uzskats balstījās klasiskajā filozofijā, tas bija paradokss, taču romantiķiem – neapstrīdama patiesība.

Romantiskā ekspresija, tās savdabība izpaužas XIX gadsimta mākslas darbu krāsainībā, emocionālā satraukumā, kaislīgumā. Tādēļ romantiķi pasludināja mūziku, kuras specifiskā izteiksmība vispilnīgāk saskanēja ar jūtu romantisko tonalitāti, par ideālāko mākslas veidu, kas iemieso iekšējo pārdzīvojumu bezgalīgo dinamiku.

Fēlikss Mendelszons Klavieru trio op. 49 *d moll*

F. Mendelszons ir nodzīvojis kaut īsu, bet spilgtu, un kopumā ņemot, laimīgu dzīvi. Viņš dzimis 1809.gada 3.februārī Hamburgā ievērojama bankiera ģimenē. Ieguvis vispusīgu izglītību; viņam bija iespēja būt ciešā kontaktā ar tā laika pašiem spožākajiem zinātnes un mākslas elites pārstāvjiem, kuri viesojās viņa vecāku salonā Berlīnē. Nosauksim kaut vai tādas slavenības kā Hēgelis, Humbolts, Jēkabs Grimms, Heine, skulptors Torvaldsens, komponisti Vēbers, Špors, Paganīni. Saskarsme ar Gēti, kas sākās, kad Mendelszonam bija 12 gadu, bet Gētem – 72, turpinājās desmit gadus un tai uz topošo

komponistu bija liels iespaids. Mendelszons daudz ceļoja, viņam nenācās smagi strādāt, lai nopelnītu sev iztiku. Klavieru trio op.49 *d moll* komponēts 1839.gadā.

Klasiskā forma un jauns saturs

Trio pirmā daļa rakstīta sonātes *allegro* formā. Iespaidu rada ekspozīcijas posma gigantiskie apmēri – 221 takts. Nāk prātā Šūmaņa teiktais par Šūberta mūziku – „dievišķīgie garumi”.

Galvenās partijas izvērstā ekspozīcija sākas *pp* dinamikā, un, pakāpeniski attīstoties, kulminācijā 67. taktī sasniedz *ff*. 39.- 66. taktīs – jauns tēmas elements, kas intonatīvā ziņā ir tuvs pirmajam, bet satrauktāks; pulsam paātrinoties, parādās kustība triolēs. „Strīds” starp vijoli un čellu 52.- 65.taktīs noved pie sprādziena un kulminācijas, tēma tiek izklāstīta dubultoktāvās, ar dramatisku kontrapunktu vijoles partijā. Var sacīt, ka jau galvenās partijas izklāstā ir izstrādājuma iezīmes. Komponists parāda tēmas dažādās šķautnes, tajā ieslēpto potenciālu.

Blakus partija izklāstīta 119.-150. taktīs. Tās abām tēmām ir dziedošs raksturs. Komponistam raksturīgie liriskie tēli, kas veidojušies jau viņa „Dziesmās bez vārdiem”, caurauž abas tēmas, kas, atšķirībā no klasiskās sonātes *allegro* formas, nav kontrastējošas, bet it kā papildina viena otru. Īpaši tas izpaužas izstrādājumā, kur abas tēmas tiek pretnostatītas, apvienotas, atrodas mijiedarbībā (*marcato assai* 305.-330. taktīs).

Dziedošais raksturs rada arī zināmas grūtības darbā pie šīm tēmām. Mūsu audzēkņi, it sevišķi tie centīgie, ļoti grib, lai viņiem skanētu skaisti, un savu uzmanību vērš uz lociņa kustības sākumu, nav svarīgi – augšup vai lejup. Kas notiek pēc tam, līdz nākošajam „sākumam”, tas viņus kaut kā tik ļoti nesatrauc... Labākajā gadījumā lociņš kustas vienmērīgi, sliktākajā – uz pirmo štriha daļu tiek iztērētas jau $\frac{3}{4}$ lociņa garuma. Lai panāktu garu melodisko līniju un tēmas nepārtrauktu attīstību, es lūdzu sadalīt lociņu citādāk: lociņam nav jāvirzās visu laiku ar vienu ātrumu. Pēc lociņa maiņas kustības aktivitāti jāmazina, tās temps jāpiebremzē, lai pēc tam atkal nedaudz paātrinātos pirms jaunas lociņa maiņas. (To var pateikt arī citādāk; konkrēti – maiņas brīdim ir jāatstāj zināma lociņa garuma rezerve.)

Piesātināta faktūra

Tieši šeit mēs redzam, iespējams, visspilgtāko izteiksmes līdzekļu sistēmas īpatnību romantismā – ievērojamu harmoniskās un tembrālās krāsainības bagātināšanos, salīdzinājumā ar klasicisma laikmeta paraugiem. Cilvēka iekšējā pasaule, viņa mainīgie noskaņojumi, smalkās jūtu nianšes tiek iedzīvināti ar aizvien sarežģītākām harmonijām. Romantisma psiholoģiskās tendences atspoguļojas arī lielākā „fona” nozīmīgumā. Ja klasicisma laikmeta skaņdarbos jēdziens „muzikālā tēma” ir gandrīz adekvāts melodijai, kurai pakļauta gan harmonija, gan pavadošo balsu faktūra, tad romantiķiem vairāk

raksturīga daudzplākšņaina tēmas struktūra, kurā „fona” harmoniskā, tembrālā un faktūras loma nereti ir līdzvērtīga melodijas lomai. Tas labi saskatāms, piemēram, Bēthovena Klavieru trio op.1 nr.3 partitūrā.

Mendelszonam faktūra kļūst par izteiksmes līdzekli. Galvenajā partijā mēs redzam, kā klavieru partija, saglabājot astotdaļnošu kustības pulsāciju, kļūst aizvien blīvāka un sarežģītāka. Kulminācijā (67. takts) tēmu basos pavada trioles vienlaikus ar astotdaļām vijoles partijā. Saistījuma partijā (91.-111. taktīs) tēmu sākumā pavada piebalss klavieru partijā, pēc tam – stīgu instrumentu partijās. Šī piebalss ir ne mazāk svarīga par pašu tēmu, jo rada satrauktu, trauksmainu raksturu.

Te saskatām divus momentus, kuriem būtu svarīgi pievērst uzmanību: neraugoties uz faktūras sarežģītību, ir nepieciešams saglabāt pulsāciju. Konkrēti to var panākt, saglabājot trīsdaļīgo ritmu un akcentējot stiprās taktsdaļas (klavieru partijā pašā sākumā, stīgu instrumentu partijās trioļu kustībā 203.-209. taktīs), bet pēc tam – iekšēji izjūtot dalījumu taktīs, kas pats intuitīvi regulē stiprās taktsdaļas akcentēšanas nepieciešamību un pakāpi. Lai skolniekiem tas būtu labāk saprotams, es lūdzu viņus nevis spēlēt vienā laidā 50 vai 60 notis, bet sadalīt tās grupās pa 9 notīm. Mērķis šajā, piemēram, posmā – spēlēt pa frāzēm, kā tas izklāstīts klavieru partijā: (*cresc.-dim.* 205.-206. un 207.-208. taktīs), tas ir, mēs pakāpeniski nonākam pie tā, ka jāspēlē nevis trioles, bet jāveido vienots muzikāls audums. Šeit gribētos atzīmēt ritma (pulsācijas) ārkārtīgi lielo lomu. Es iestājos par to, ka pulsācijai jābūt dzīvai, jāpakļaujas mūzikas raksturam, un, līdzīgi kā dzīva cilvēka pulss, tas var gan paātrināties, gan palēnināties atkarībā no satraukuma pakāpes. Bet es kategoriski esmu pret palēnināšanu grūtākās vietās vai pretēji. Ritmam sarežģītākās vietās var palīdzēt nevis ar palēnināšanas palīdzību, bet gan ar skaidrāku artikulāciju. Piemēram, 163. taktī un 179.-186. taktīs, kur pianistam bija sarežģīti izspēlēt pasāžas, stūdziniekiem sagādāja grūtības precīzi iestāties 186. taktī, kamēr mēs nesadalījām šīs pasāžas grupās pa 6 notīm un skaidri neatdalījām šīs grupas vienu no otras.

Vibrato un akcenti

Vibrato loma šeit ir ļoti nozīmīga, it sevišķi tādā mūzikā, kurā toņa intensitāte, tā krāsainība ir neatņemams atribūts. Ir vajadzīgs vesels vibrācijas veidu arsenāls – ātrāka vai mierīgāka, sīkāka vai plašāka, atkarībā no mūzikas rakstura un reģistra. Vibrācija, kas *piano* vietās ir mierīga, kļūst intensīvāka *forte* vietās, īpaši augstākos reģistros.

Kameransambļī ir svarīgi, lai *vibrato* raksturs stīgu instrumentiem būtu iespējami līdzīgs. Piemēram, atšķirība vibrāciju raksturā bija sevišķi novērojama tēmas izvedumā ekspozīcijas noslēguma partijā, 186.-194. taktīs, kur vijole un čells spēlē oktāvā. Kad lūdzu audzēkņus šo vietu nospēlēt divatā, noskaidrojās, ka čella *vibrato*, kas bija plašāks, absolūti nesakrīt ar vijoles sīkajām vibrācijām.

Analoģiska problēma ir 312.-319. taktīs un līdzīgās vietās, kur tas varbūt arī nav tik ļoti dzirdams, jo nav oktāvas unisona, bet tomēr mūzika čellam un vijolei ir līdzīga (47.-65. taktīs).

Arī akcentiem ir milzīga nozīme spilgtuma un izteiksmības panākšanai izpildījumā. Mendelszons lieto apzīmējumu *sf*, ko es iedalītu triju veidu akcentos: *sf* stīgu instrumentiem, *sf* klavierēm un visiem kopā. Piemēram, 47.-49. taktī stīgu instrumentiem tas tiek panākts ar strauju lociņa kustību štriha sākumā, t.i., mēs izmantojam lociņa garuma lielāko daļu nots skanējuma sākuma posmā, nekādā gadījumā nepiespiežot lociņu. Varētu teikt, ka spiediena vektors ir drīzāk horizontāls, nevis vertikāls. Un katrā ziņā veidojam *sf* arī ar kreiso roku, t.i., lociņa aktīvās kustības momentā nepieciešams daudz intensīvāks *vibrato*. Šajā vietā grūtības rodas tādēļ, ka 47. taktī akcents ir, lociņam virzoties lejup, bet 49. taktī – augšup, pie kam šiem abiem *sf* jāpanāk vienāds skanējums. Tur, kur akcents tiek veidots kopā ar klavierēm, stīgu instrumentiem nākas piemēroties tam, kā *sf* skan klavierēs, kas parasti ir īsāks, kompaktāks. *Sf* klavierēs bieži vien skan pārāk asi, tādēļ 250.-260. taktī, blakus partijā izstrādājumā, mēs centāmies panākt *sf* ar laika palīdzību (*timing*), t.i., nospēlēt akordu ar it kā nelielu aizkavēšanos, „nozīmīgi”.

Klavieru partijas vadošā loma

Tas ir vispār raksturīgi klavieru trio žanram, tādēļ tas arī saucas – „klavieru trio”. Uz to norāda kaut vai tas, ka te klavieru partijā, atšķirībā no stīgu instrumentiem, nav nevienas pauzes. Kopumā ņemot, klavieres šeit ir organizējošais, vadošais un visus apvienojošais instruments. Jāatzīmē arī, ka klavieru partija šajā trio ir ārkārtīgi sarežģīta, virtuozā, tajā ir masīvu akordu virknes un lidojošas trioļu pasāžas. Tomēr nevar sacīt, ka tas būtu skaņdarbs klavierēm ar stīgu instrumentu pavadījumu. Stīgu instrumentiem ir svarīga loma tematiskā materiāla izklāstā – piemēram, visas tēmas atskaņo čells, un attīstība norisinās visu triju instrumentu nemitīgā mijiedarbībā.

Nobeigums

19.gadsimta mūzikā, laikmetā pēc Bēthovena, romantiskais stils valdīja faktiski neierobežoti. Ja, piemēram, literatūrā vienlaicīgi ar romantisko stilu sāka veidoties arī kritiskais reālisms (Balzaka darbi radušies tai pat laikā, kad rakstīja Igo), tad gadsimta pirmās puses Rietumeiropas mūzikā grūti atrast kaut cik nozīmīgu jaunu novirzienu, kas pretnostatītu sevi romantisma estētikai.

Romantiķi uzskatīja, ka mūzikai kā emocionālās idejas paudējam nelīdzinās neviens cits mākslas veids, šai ziņā tai nav konkurentu. Tā atspoguļo īstenību nevis ar konkrētu un sižetisku atainojumu, bet gan ar nenoteiktās, netveramās jūtu pasaules palīdzību. „Kur beidzas vārdi, tur sākas mūzika” (Heine).

(Tulkojusi Gunta Melbārde)



Gunta Melbārde, pianiste

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

MŪSU PIEREDZE

Kā skolotāji mācās mācīt kamermūziku

Uzstājoties ECMTA kongresā *Apaļā galda diskusijās* par tēmu

“Teaching musicians to teach chamber music” Romā, Sv. Cecīlijas konservatorijā 2011.gada 2.aprīlī

Mums ir tā laime būt un strādāt kopā ar kolēģiem, kas mīl kamermūziku, kam pašiem patīk muzicēt kopā ar draugiem. Ir labi zināms tāds fenomens, ka neviens neko nevar *iemācīt* otram; iemācīties var tikai katrs pats. Bet mēs varam – aizraut, ieinteresēt, rosināt, radīt situācijas, dot padomus, pētīt, apkopot un popularizēt pieredzi, būt līdzās, kopīgi sadarbojoties. Tādēļ es gribētu runāt nevis par mācīšanu, bet gan par mācīšanos.

Arī tā ir mācīšanās, kad mēs klausāmies kamermūzikas koncertus, ierakstus, lekcijas, lasām metodisku literatūru, vērojam kolēģu un profesoru stundas, klausāmies viņu muzicēšanu. Bet galvenā norise ir aktīvā mācīšanās darot, ikdienā izkopjot savas prasmes un iemaņas mācību nodarbībās – gan iestudējot mūziku ar saviem jaunākajiem darbabiedriem – audzēkņiem, veidojot ansambļu sastāvus no dažādiem instrumentiem (un personībām arī 6 gadu vecumā), izvēloties viņiem repertuāru; daloties savā pieredzē ar kolēģiem – gan pozitīvajā, gan negatīvajā, gan muzicējot kopā ar domubiedriem. Filozofiskā plāksnē – tā ir tā pati ņemšana un došana, par ko tik iedvesmojoši raksta profesors Hanss Ēriks Dekerts. Tai ķēdītei jāturpinās – mēs saņemam no saviem profesoriem un nododam tālāk saviem audzēkņiem.

Atbalsta fonds *Muzicējam kopā ar draugiem* faktiski praksē realizē kamermūzikas skolotāju asociācijas funkcijas. Tās ir: iedvesmot, piedāvāt iespējas un radīt apstākļus, palīdzēt ar nošu materiāliem un ierakstiem, apkopot un izplatīt pedagoģiski metodiskos materiālus, apzināt progresīvo pieredzi un to popularizēt, morāli atbalstīt, radīt atmosfēru, radīt savu sabiedrību, kuras vērtības ir

draudzīgas, cieņas pilnas attiecības bez sāncensības, skaudības un greizsirdības. Fonds, sadarbībā ar mūzikas skolām un augstskolām organizē festivālus, konkursus, koncertus un –

Ziemas meistarklases kameransambļu skolotājiem

Tajās plecu pie pleca piedalās trīs mūziķu paaudzes – profesori, kameramūzikas skolotāji un viņu jaunākie kolēģi – audzēkņi. Visa kameramūzikālā ģimene ir beidzot kopā. Šo modeli mēs uzskatām par īpašu vērtību. Te bērni redz, kā viņu skolotāji mācās (gatavo atklāto stundu, mācās savu partiju kameramūzikas koncertam, uztraucas pirms koncerta...). Un tas ir ļoti svarīgi.

Tās ir intensīvas nodarbības trīs dienu garumā; parasti janvāra pirmās nedēļas nogalē, uzreiz pēc Ziemassvētku brīvdienām. Tad visi ir nedaudz atpūtušies, un arī jaunā programma katram ansamblim kopš mācību gada sākuma (septembra) ir jau daļēji apgūta. Tieši tad arī skolotājiem sāk rasties jautājumi, neskaidrības, problēmas, kuras var risināt šo meistarklašu laikā.

Meistarklašu vadītāji (parasti četri) ir ievērojami kameramūziķi un pasniedzēji gan no Latvijas, gan draudzīgo kaimiņvalstu mūzikas augstskolām un pārstāv dažādus instrumentus (parasti – vijole, čells, klavieres, kāds no pūšaminstrumentiem, visbiežāk flauta);

Katrs skolotājs maksā dalības maksu (10 LVL), kas sedz izdales materiālu izmaksas (nošu kopijas, CD, burtnīciņu pierakstiem), biļeti uz koncertu/operu, īpašo *Muzicējam kopā ar draugiem* kalendāru jaunajam gadam un kafijas pauzes. Meistarklašu dalībnieki – skolotāji saņem apliecību par savas profesionālās kvalifikācijas pilnveidi, bet vadītāji – sertifikātu par meistarklašu vadīšanu. Apliecības numurs ir saskaņots ar Kultūras un radošo industriju informācijas nodaļu.

Meistarklasēm beidzoties skolotāji aizpilda aptaujas lapu, kurā viņi izsaka savu vērtējumu, ierosinājumus, iebildes, piedāvā savas idejas. Tādējādi tiek aptuveni ieskicēts to tēmu loks, kas būtu aktuālas nākošajās Meistarklasēs. Protams, gada laikā tiek precizēts, kura būs galvenā tēma un kuras – blakus tēmas.

Mēs cenšamies uzaicināt harizmātiskus Meistarklašu vadītājus, kam ir laba pieredze un kādas jaunas idejas, un kas ir kompetenti šajās tēmās. Tie ir mūziķi, kam piemīt pedagoģiskās meistarības un personības cilvēciskais starojums, un kuri labprāt dalās savās zināšanās un pieredzē, kuri iedvesmo, iesaka, rāda praktiskus piemērus, analizē, dod padomus, izsaka labvēlīgus aizrādījumus. Tie ir gan profesori no Latvijas un kaimiņvalstu mūzikas augstskolām, gan izcili kameramūziķi, gan mūsu pašu kolēģi – mūzikas skolu skolotāji.

Ziemas meistarklasēm kameransambļu skolotājiem sešu gadu gaitā ir izveidojies **šāds formāts**:

- Meistarklašu vadītāju sagatavotās teorētiskās lekcijas, kuru tēmas ir skolotāju izvēlētas;
- vadītāju sniegtās atklātās stundas ar kādu no izvēlētiem ansambļiem; tās vēro visi dalībnieki;

- individuālās praktiskās konsultāciju stundas, kurās katrs skolotājs var saņemt padomus darbam ar savu ansambli konkrētam repertuāram; parasti gan tās arī izvēršas par atklātajām stundām, jo skolotāju interese par praktiskiem jautājumiem **kā, ko, cik, kad, kāpēc** ir vienmēr liela (un visiem mums trūkst tās dievišķās gudrības...);
- vadītāju un skolotāju kopīgs kameramūzikas vakars; tā sagatavošanu mēs esam izvēlējušies kā īpašu mācīšanās formu, kur katrā ansablī kopā muzicē gan profesori, gan skolotāji. Muzicēšana kopā ir visīstākā mācīšanās. Profesori sniedz draudzīgu roku ne tik drošajam skolotājam, skolotāji savukārt papildina savas zināšanas ar noderīgām niansēm praktiskajā muzicēšanā;
- dalībnieku kopīgs operas/baleta vai filharmonijas koncerta apmeklējums; mums, it sevišķi kolēģiem no attālākiem lauku rajoniem nemaz tik bieži neizdodas apmeklēt kaut vai, piemēram, mūsu *Balto namu*; arī viesprofesori ar prieku iepazīstas ar Rīgas muzikālajiem centriem;
- jauno kameramūziķu koncerts, kas tradicionāli tiek veltīts mūsu atbalstītājiem un labvēļiem; šī ir tā reize, kad mēs viņus klātienē satiekam un varam publiski izteikt savu pateicību;
- neformālas diskusijas un sadraudzības brīži; tajos kolēģi dibina tiešus kontaktus, tuvāk iepazīstas, stāsta par savu pieredzi un piedzīvojumiem, apmainās ar nošu materiāliem, uzzina jaunu informāciju par konkursiem un festivāliem un – vienkārši sadraudzējas.

Lai gan tas varētu likties sīkums, bet mums šķiet svarīgi, lai šī pasākuma laikā skolotājiem būtu kur izdarīt savas piezīmes, novērojumus, piefiksēt kādas pārdomas. Un lai tās saglabātos vienkopus un tajās varētu ieskatīties arī vēlāk, aizbraucot mājās. Šim nolūkam ir izveidota maza burtnīciņa, kurā ir arī norises plāns, lekciju tēzes, koncertu programmas, individuālo nodarbību grafiks un aptaujas anketas.

Mēs gādājam arī par kafijas pauzēm, jo nav noslēpums, ka tieši šajos neformālajos brīžos ir vieglāk dibināt kontaktus, pieiet pie profesora un noskaidrot sev svarīgus jautājumus. Dalībniekiem tiek sagādātas notis vai kopijas tiem skaņdarbiem, kas tiek iestudēti atklātajās stundās. Meistarklašu vadītāji parasti kā dāvanu atved līdzī kādus jaunus nošu izdevumus vai skaņdarbus bērnu kameransambļu repertuāra bagātināšanai. Vienmēr darbojas grāmatu galds (notis, metodiskā literatūra, CD, DVD).

Ieskatam – dažas tēmas, kas Ziemas meistarklasēs studētas šo sešu gadu laikā:

Kameransambļa pianista mājasdarbi (pianists Aldis Liepiņš, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Aranžēšana dažādiem kameransambļu sastāviem (čelliste Juta Bērziņa, Pāvula Jurjāna mūzikas skola, Rīga)

Bērnu kameransambļu repertuārs (pianiste Merja Soisaari-Turriago, Jiveskiles universitāte, Somija)

Remarkas Vīnes klasiķu kameramūzikā (vijolnieks Petras Kunca, Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmija)

Stīgu ansambļu specifiskās problēmas (čelliste Agne Sprūdža, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Kameramuzicēšanas iespējas jaunatnei Igaunijā (flautiste Anneli Kuusk, Heino Ellera Tartu mūzikas skola)

Lai arī mums ir jau sešu gadu pieredze šo meistarklašu organizēšanā, mēs paši joprojām mācāmies, meklējot labākus risinājumus, labāku, optimālāku formātu.

Otrs mūsu lolojums ir projekts saistībā ar kamerģmũzikas apguves metodikas jautājumiem. Tas ir pedagoģiski metodiskas ievirzes elektronisks ģurnāls: *E-ģurnāls kameransambļu skolotājiem*, kuru esam izveidojuši mĩsu festivāla *Muzicējam kopā ar draugiem* mājas lapā www.kamerfest.lv. Ģurnāls iznāk trīs valodās (latviešu, angļģ un krievģ) divas reizes gadā un ir pieejams bez maksas jebkuram interesentam; tā redaktore ir Gunta Melbārde. Tas ir tapis daudzģigas radošas sadarbības rezultātā, un tajā ir iesaistģjušies kolēģģ ne tikai no Latvijas (no mĩsu *alma mater* - Jāzeps Vītola Latvijas Mũzikas akadēmijas), bet arī no citām Baltijas valstīm. Domāju, ka kolēģģ no Viļņas, Tartu, Espoo, Diseldorfas un Jiveskiles to apliecinās, un mēs esam priecīgi šeit satikties. Šobrīd sadarbība noris jau Eiropas Kamermũzikas skolotāju asociācijas (ECMTA) ietvaros – ar Eiropas skolotājiem (bet ne tikai; piemēram, kārtējo reizi internetā meklējot kādus noderģigus materiālus, izveidoģās daudzģiga sarakste ar kolēģģim no Minotas universitātes Ziemeľdakotā/ASV; Dr. Dianna Anderson laipni atļāvģ publicēt fragmentu no viņas doktora disertācijas par ļoti aktuālu tģmu *Kammermuzicēšana klavierspēles apguves sākumposmā*). Protams, palīdz personģgie kontakti – līdzģgi kā kamermuzicēšanā tik svarģgais acu (un siržu) kontaksts. Mums ir labi draugi (kamermũziķģ vispār ir tendēti uz daudzģigu sadarbošanos), kas pilnģgi nesavtģgi dalās ar materiāliem, veido rakstus, stāsta par savu pieredzi. Ģurnālā mēs bez metodiskas ievirzes publikācijām sniedzam arī informāciju par bērnu un jauniešu muzicēšanas iespējām festivālos, konkursos, par nošu jaunumiem, par kopģgiem kamermũzikas projektiem (piemēram, FESTARI).

Atbalsta fonds *Muzicējam kopā ar draugiem* un mana skola – Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skola ir savdabīgs bērnu kamermuzicēšanas centrs un radošā laboratorija. Mēs uzdrīkstējamies būt pirmie Latvijā, kas uzsākām šo ceļu, tādēļ uzskatām par savu pienākumu rūpēties tālāk gan par jauno mūziķu prieku kopā muzicēt, gan par viņu skolotāju un entuziastu iespējām mācīties, lai ieietu brīnumainajā pasaulē, kuras vārds ir KAMERMŪZIKA.

NODERĪGA INFORMĀCIJA

Konkursi, festivāli, nošu jaunumi kameramūzikā

<http://ecmta.eu/>

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

www.staccato-verlag.de

www.hedmusic.net un arī www.cellifamily.com

http://www.incorpore.com.ee/IN_CORPORE_ENG/HOME.html

http://www.dvariono.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=29

<http://www.kaunassonorum.kaunas.lt/article/en/main/menu/home>

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