

28.03.2011

**Nr.4**



## **Э-ЖУРНАЛ**

**ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ**



# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРОЛОГ</b>	<b>3</b>
Педагог <i>Гунта Мелбарде</i> , 1-я Рижская музыкальная школа им. Язепа Мединя	
<b>МНЕНИЕ ПРОФЕССОРА</b>	<b>4</b>
<b>Практические советы после конкурса камерных ансамблей</b>	
<i>Профессор Гунта Спроге</i> , заведующая кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства Латвийской Академии музыки им. Язепа Витола	
<b>ДАВАТЬ И ПОЛУЧАТЬ</b>	<b>11</b>
<b>Камерная музыка как школа музыкального сотрудничества</b>	
<i>Профессор Ханс Эрик Деккерт</i> (Гамбург/Германия и Копенгаген/Дания)	
<b>НОВОСТИ НАШИХ СОСЕДЕЙ</b>	<b>19</b>
<b>Камерная музыка для молодых музыкантов в Эстонии</b>	
<i>Педагог Аннели Кууск</i> , музыкальная школа им. Хейно Эллера (Тарту/Эстония)	
<b>ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА</b>	<b>23</b>
<b>К вопросу о романтизме. Фортепианное трио ор. 49 d moll Ф. Мендельсона</b>	
<i>Педагог Александр Куликов</i> , музыкальный институт Кунгсвеген (Эспоо/Финляндия)	
<b>НАШ ОПЫТ</b>	<b>29</b>
<b>Как педагоги учатся преподавать камерную музыку</b>	
<i>Педагог Гунта Мелбарде</i> , 1-я Рижская музыкальная школа им. Язепа Мединя	
<b>ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ</b>	<b>34</b>
Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий	



## ***Гунта Мелбарде –***

Редактор э-журнала,  
педагог по классу фортепиано и камерного ансамбля  
1-ой Рижской музыкальной школы им. Язепа Мединя.  
Выпускница Ленинградской Государственной  
консерватории (Петрозаводский филиал).  
Художественный директор Международного фестиваля  
– конкурса детских и юношеских камерных ансамблей  
*Музицируем вместе с друзьями.*

### ***Дорогие коллеги!***

Чувствуя приближение весны после суровой зимы, мы подготовили 4-й номер нашего журнала. В нем вы найдете отзвуки Международного конкурса «Музицируем вместе с друзьями» и Зимних мастерклассов-2011 для учителей камерного ансамбля. Приносим искреннюю благодарность всем авторам, которые бескорыстно и щедро поделились своим опытом! Мы также ждем писем с отзывами и размышлениями учителей. Наша электронная почта по-прежнему: [weplay@inbox.lv](mailto:weplay@inbox.lv)

Это действительно отратно, что мы – учителя камерных ансамблей ищем и находим единомышленников и вместе создаем особое сообщество. У нас могут быть нюансы во мнениях по некоторым вопросам, но то чувство братства, что мы приобрели и что нас объединяет, имеет решающее значение. Желание и способность к сотрудничеству (как с нашими учениками и коллегами, так и с профессорами) у педагогов камерных ансамблей возросла, она продолжает расти и совершенствоваться.

Мы стремимся овладеть тем «камермузыкальным» типом мышления, о котором с таким воодушевлением пишет профессор Ханс-Эрик Деккерт. Мы находимся на пути к этому.

**Вместе с друзьями нам это удастся!**



**Гунта Спроге**, пианистка, профессор, заведующая кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства Латвийской Академии музыки им. Язепа Витола. Выпускница средней музыкальной школы им. Эмиля Дарзиня (1967) и Латвийской Государственной консерватории им. Яз. Витола по классу специального фортепиано профессора Игоря Калныня. Окончила заочное отделение ассистентуры Московского Музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки им. Гнесиных) у профессора Георгия Федоренко (1983). Работала преподавателем по классу специального фортепиано в музыкальном училище им. Язепа Медыня (1971-1982). Стажировалась в музыкальных вузах Брно, Берлина и Копенгагена. Принимала участие в жюри многих международных конкурсов, вела мастерклассы по камерному ансамблю в зарубежных музыкальных вузах, является автором нескольких научных публикаций.

## Практические советы после конкурса камерных ансамблей

В этой статье вы сможете найти практические советы и доброжелательные замечания, записанные мною в течении девяти лет руководства, работой жюри Международного конкурса камерных ансамблей *Muzicējam kopā ar draugiem (Музицируем вместе с друзьями)*. В ходе встреч с педагогами на методических обсуждениях после конкурсов очень важно, на мой взгляд, сказать учителям как хорошее, ценное и приятное, так и обратить внимание на замеченные недостатки и помочь их предотвратить.

### Выход на сцену

Каждое выступление начинается с выхода ансамбля на сцену. Часто приходится видеть, что молодые музыканты выходят неуверенно, напряженно и скованно. Не продумано, кто из участников ансамбля должен выйти первым (например, пианист, скрипач или флейтист). Надо учесть, что все участники ансамбля равноценны. Если, например, в дуэте играет скрипач и пианистка, то первой на сцену должна выходить пианистка, и со сцены также первой уходит девушка, потом юноша. Простейший совет в этом случае таков: первым выходит тот музыкант, чей путь до своего места на сцене будет наиболее длинным.

Часто молодые музыканты во время поклона как бы прячутся за пультами. И сам поклон нередко является проблемой. На немецком языке говорят не *поклониться*, а поздороваться с публикой, приветствовать её (*das Publikum begrüßen*). Следовательно, это дань уважения присутствующим (жюри, слушателям, коллегам), поэтому поклон не должен

напоминать небрежный, неловкий кивок головой каждого участника в отдельности, а это должно происходить согласованно, одновременно у всех. Более естественно и солидно выглядит легкий поклон всем корпусом. Разумеется, чопорный, чересчур чинный поклон не уместен. В идеальном варианте должно было бы быть таким образом: сначала сцена подготавливается для следующего ансамбля, потом выходят участники ансамбля и кланяются. В случае, если нотные пульта не поставлены на нужные места, то сначала непременно нужно поклониться и только потом переставлять пульта. Также и ноты (они обычно в руках у музыкантов) не следовало бы сразу ставить на пульта, а потом кланяться. После выступления опять сначала надо поблагодарить публику за аплодисменты. Не стоит торопливо пробираться перед пультами, чтобы стать вместе; лучше отойти направо или налево от пульта, подождать, пока партнеры выйдут вперед, и тогда вместе поклониться; только потом собрать с пульта ноты и уйти со сцены (по предварительной договоренности один здесь должен быть инициатором, тем, кто незаметно следит, все ли готовы поклониться, а также, почти незаметно подает знак остальным).

В случае, если нет человека, подготавливающего перед каждым выступлением сцену, несколько участников (в качестве технического персонала) должны выйти без инструментов на сцену, привести ее в нужный порядок, и потом еще раз выйти с остальными участниками, но уже с инструментами – в качестве исполнителей и вместе поклониться. Надо помнить: чем лучше будет отрепетирован выход ансамбля на сцену, тем участники ансамбля будут себя чувствовать свободнее и смелее. Разумеется, надо учесть, что каждая новая сцена может внести свои небольшие изменения (например, выход справа, слева и т.д.).

Важен также и визуальный образ ансамбля. Наилучший вариант – непретенциозный и согласованный имидж. Девушки должны непременно договориться о длине юбок, юноши в свою очередь о том, играть ли в костюмах или рубашках, какого вида выбрать галстук (обычный или «бабочку») или вовсе отказаться от него и т.д.

Важна также роль ассистента, переворачивающего ноты. Он на сцену выходит последним и уходит первым. Если ансамбль после какого-то произведения уходит со сцены, то и ассистент должен уйти. Выглядит порой комично, когда он или она во время аплодисментов остается на сцене и ждет повторного выхода ансамбля (или следующего состава). Лучше всего, если этот человек является музыкантом, который хорошо разбирается в партитурах произведений. Ему обязательно заранее нужно показать все повторения (особенно *da Capo al Fine* в менуэтах) и др. Нередко приходилось видеть, как пианист перед каждым произведением (или его последующими частями) торопливо рассказывает и показывает ассистенту, где и как переворачивать ноты – это следует делать заранее (и самого ассистента нужно найти заранее). Если музыкальное произведение состоит из нескольких

частей и музыканты играют по нотам, где каждая часть склеена отдельно, то рекомендуется на пульт поставить ноты всех частей (одну на другую), и снимать по одной (сыгранной) части, не прерывая ход исполнения длительными перестановками. Перелистывание и перестановка нот должна происходить продуманно и незаметно.

## **Размещение ансамбля на сцене**

Важным фактором является размещение ансамбля на сцене. Участники ансамбля не должны стоять слишком далеко друг от друга для того, чтобы лучше было совместное звучание ансамбля и партнеры лучше бы слышали друг друга. Скрипач обычно стоит немного справа от пианиста (с точки зрения пианиста). Идеальное расстояние – когда пианист, чуть поворачивая голову, «краем глаза» может видеть смычок скрипача. Если скрипач стоит чересчур далеко от пианиста, тот голову вынужден поворачивать вправо гораздо больше, что в свою очередь затрудняет читку нот и со стороны зала это слишком бросается в глаза. Если в ансамбле играют два скрипача и пианист, то обоим скрипачам следовало бы стоять справа от пианиста, чтобы деки скрипок были повернуты к залу, так как в этом случае их инструменты звучали бы лучше. Если в состав ансамбля входит флейта, то флейтисту лучше стоять справа от пианиста, а скрипачу – слева, так как звучание флейты является более нежным по сравнению со скрипкой, к тому же клапаны флейты должны быть повернуты к залу. В составе фортепианного трио скрипач обычно сидит (реже – стоит) справа от пианиста. Виолончелисту также следует учесть, что деки инструмента должны быть обращены к залу, поэтому ему надо сидеть в  $\frac{3}{4}$  оборота к партнерам. В составе фортепианного квартета, в свою очередь, лучше всего, если альтист сидит в центре спиной к роялю (чуть наискосок, приблизительно там, где у рояля расположено название фирмы). Важно также и размещение пультов: в дуэте скрипки и фортепиано хорошим решением представляется помещение пульта скрипача на одну линию с фортепианным пюпитром (как бы в продолжении того). В таком положении пульт не закрывает музыкантов. Пульты не должны быть чересчур высокими, чтобы были видны лица музыкантов, и между ними был возможен хороший визуальный контакт, а также чтобы пультами не создавался звукоотражающий барьер.

## **Подбор репертуара**

Важнейшим условием при подборе репертуара является выбор произведений с равноценными партиями инструментов. В младших возрастных категориях это сделать бывает порой весьма проблематично, но в средней и старших категориях репертуарное разнообразие уже достаточно велико. Если ансамбль играет переложение или аранжировку

какого-либо произведения, то в программе непременно необходимо указать автора, даже если это сам педагог. Именно делая аранжировки, педагог может создать равнозначность инструментальных партий, когда каждому из инструментов предоставляется возможность показать себя и в качестве солиста, и в качестве концертмейстера, и как одному из участников группы (*tutti*). Очень удачно подобные аранжировки делает, например, Юта Берзиня, педагог по классу виолончели и камерного ансамбля музыкальной школы им. Павула Юрьяна г. Риги.

## Программы

Педагог должен также совершенствовать навыки оформления конкурсных и концертных заявок и программ. Если играют отдельные части сонаты, то нельзя писать «две части сонаты», а необходимо указать какие именно (например, первая и вторая части), а также словесные обозначения их темпа (характера). Надо приучить себя в программах писать полное имя и фамилию композитора, причем также и в оригинале (на менее официальных мероприятиях это может показаться излишним, но это приучает к системе и порядку). Во избежании недоразумений, нужно указывать официально принятые в мировой практике номера каталогов произведений композиторов. Главные из них:

- BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis* – список произведений И.С. Баха, составленный Вольфгангом Шмидером (*Wolfgang Schmieder*). Например, Иоганн Себастьян Бах (*Johann Sebastian Bach*) Фуга для органа соль-минор BWV 578 в переложении Джанфранко Джойя (*Gianfranco Gioia*) для квартета саксофонов;

- Ноб. (*Hoboken-Verzeichnis* – список произведений Й. Гайдна, составленный Антони ван Хобокеном (*Anthony van Hoboken*); римская цифра обозначает раздел, потом двоеточие, после чего следует конкретное произведение. Например, Йозеф Гайдн (*Joseph Haydn*) Фортепианное трио Ля-мажор Ноб. XV:18 (в международной практике обычно буквенное обозначение тональности A-dur; в латышской – *A dur*)

*Allegro moderato*

*Andante*

*Allegro*

Йозеф Гайдн (*Joseph Haydn*) Первая и третья части трио для фортепиано, флейты/или скрипки и виолончели Соль-мажор Ноб. XV:15

*Allegro*

*Finale. Allegro moderato*

В программе можно писать и так: Йозеф Гайдн (*Joseph Haydn*) Трио для фортепиано, флейты/ или скрипки и виолончели Соль-мажор Ноб. XV:15

I часть *Allegro*, III часть *Finale. Allegro moderato*,

или – I. *Allegro*, III. *Finale. Allegro moderato*, - что лучше: четко и коротко!;

- KV (*Köchel-Verzeichnis* – каталог произведений Моцарта, составленный Людвигом фон Кёхелем (*Ludwig von Köchel*). *Anh.* означает *Anhang* – дополнение, так как практически все списки регулярно пересматриваются, пополняются и исправляются). Например, Вольфганг Амадей Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*) Соната для фортепиано и скрипки Ре-мажор KV 306, I. *Allegro con spirito*, II. *Andantino cantabile*, III. *Allegretto*.

Для большинства композиторов все еще применяется обычная нумерация произведений (посмертные издания обычно обозначаются *op. posth.*, в случае Л. ван Бетховена они уточняются по дополнительному списку WoO – *Werke ohne Opuszahl*; это применяется и к некоторым другим композиторам, например, к Брамсу);

- D – этим номером каталога, составленного Отто Эрихом Дойчем (*Otto Erich Deutsch*) в наши дни обозначаются произведения Шуберта. Например, Франц Шуберт (*Franz Schubert*) Сонатина для скрипки и фортепиано Ре-мажор D 384, I. *Allegro vivace*, II. *Andante*, III. *Allegro vivace*.

Следует внимательно относиться к номерам опусов (начиная с Бетховена и до Рахманинова и Шостаковича), если в одном опусе имеются несколько произведений, нельзя печатать, например, Макс Брух (*Max Bruch*) Восемь пьес op. 83 для кларнета, альты и фортепиано, а следует указать, какие конкретно пьесы будут исполняться: op. 83 № 1-8, или op. 83 № 2, 3, или op. 83 № 1-3.

В названиях произведений перечень инструментов ансамбля необходимо указывать в правильном порядке, согласно указаниям композиторов. Например, в ансамблях классической или романтической эпохи фортепиано играет главную роль и называется первым (Сонаты для фортепиано и скрипки В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, И. Брамса; Сонаты для фортепиано и виолончели Л. Бетховена, И. Брамса; фортепианное трио В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, И. Брамса, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана). То же относится к фортепианным квартетам и фортепианным квинтетам (композитор–неоклассик Богуслав Мартину также придерживался этой традиции).

### **Баланс ансамбля**

В формировании звучания ансамбля важно, чтобы молодые музыканты вместе с педагогом проанализировали партитуру произведения и знали бы, когда музыкальный материал является одинаково важным у всех инструментов ансамбля, когда кто-то из них имеет ведущую роль и когда сопровождающую. Если каждый из участников сумеет быть не только ярким солистом, но также чутким аккомпаниатором, то общее звучание станет более

убедительным. Именно мгновенное переключение с одной функции на другую составляет наибольшее затруднение для молодых музыкантов. Нужно постоянно иметь в виду, что динамика *forte* или *piano* в сольном проведении не будет такой же, как при другом изложении.

### **Наиболее распространенные ошибки и неудачи**

При исполнении произведений эпохи барокко и классицизма часто не хватает ясной артикуляции, ритмической четкости в пульсации мелких длительностей и плавности в медленных частях. Нестабильность пульсации часто наблюдается в тех местах произведений, где происходит смена нотных длительностей (дуоли – на квартоли или триоли). Привести это в порядок можно с помощью метронома. Еще часто слышны однообразная динамика и характер, неуклюжие окончания фраз и пестрота штрихов. В аккордах *tutti*, когда струнники играют активным *détaché*, пианист должен пользоваться прямой, а не запаздывающей педалью, особое внимание уделяя синхронному, одновременному снятию звука (особенно аккорда). Если темп произведения быстрый, то снятие должно быть активным; тут важно следить за указанием ведущего (заранее определенного) участника ансамбля. Пианист не должен задерживаться со снятием педали. Если окончание произведения – *morendo*, то струнники должны *сфилировать* звук до полного угасания, следя одновременно, чтобыхватило смычка (дыхания у духовиков). Пианист должен снять педаль спокойно, бесшумно и незаметно.

При исполнении музыки Баха особое внимание следует уделять полифонии и выявлению линии каждого голоса, даже если тот в данный момент не является ведущим. Голос должен быть выразительным как сам по себе, так и в общем сплетении голосов! Если в басовой линии имеются повторяющиеся ноты (репетиции), то необходимо уяснить развитие хотя бы в рамках целого такта, а не по отдельной ноте. Это важно для общей направленности развития и относится в целом к исполнению музыки барокко.

Моцарта, на мой взгляд, не следовало бы играть чересчур *проникновенно*, что порой приводит к манерному, слащавому исполнению; красота музыки – в ее простоте. Иногда ансамбли, опасаясь тяжеловесной игры, избегают динамику *forte*. Тем самым звучание становится однообразным, музыкальные образы теряют нужную яркость. Большой жизнерадостности, веселости и легкости в мажорных тональностях можно достичь, если участники ансамбля, подобно режиссеру в опере, создадут свой сценарий и режиссуру произведения хотя бы с тремя различными действующими лицами. Абсолютизировать данный приём, разумеется, не следует, но в учебном процессе он хорошо помогает.

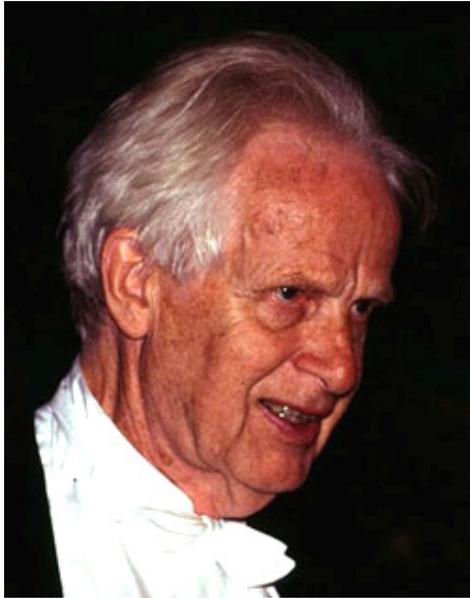
У пианистов часто бывают проблемы с опорными аккордами сопровождения. Их необходимо подчинить стилистике произведения. Например, аккорды в сопровождении произведений Франческо Марии Верачини (и других авторов этой эпохи) нельзя играть также как у Рахманинова. Стиль требует более сосредоточенного, компактного прикосновения кончиками пальцев, не погружаясь в клавиатуру всем весом руки. При исполнении музыки подобного стиля также нет необходимости и в резком *forte*.

В работе ансамбля важным является точное осознание верного темпа, что связано с характером произведения, а также приведение в порядок музыкальных переходов. Для того, чтобы участникам ансамбля было бы удобно играть вместе, очень важен точный показ. Затакт должен быть подан в соответствии с нужным темпом; лишь таким образом можно обеспечить и точное начало исполнения, и плавное начало общего движения, без *раскачивания*. Важно, чтобы музыканты ансамбля имели единое мнение относительно фразировки: чтобы подхватить и продолжить начатую партнером фразу, поддержать ее своей сопровождающей линией. Если кто-то из участников ансамбля, ведя длинные линии фразировки при быстром темпе, начинает мыслить более мелко (по такту), это сразу чувствуется и мешает общему развитию музыки. Типичной ошибкой у молодых исполнителей является ускорение темпа при *crescendo* и также замедление в разделах *diminuendo*, поэтому следует заботиться о темповом единстве. Обычно в исполнении не хватает «дыхания» – знаков препинания. Хорошо помогает прием, когда музыкальный материал сравнивается с предложениями в книге, где имеются запятые, тире, вопросительные и восклицательные знаки, точки и многоточия. Особое внимание следует уделять паузам, так как они часто не выдерживаются до конца и не наполняются смыслом, выразительностью, проникновенностью. Паузы – это тоже музыка! Простой совет – паузы нужно как бы слегка передерживать.

Приближается весна, а вместе с ней очередной, уже девятый по счету Фестиваль-конкурс *Muzicējat kopā ar draugiem* (*Музицируем вместе с друзьями*), когда у жюри, педагогов и слушателей опять представится возможность услышать выступления новых камерных ансамблей различных составов. Очень надеюсь, что мои практические советы, подобно ежегодным *Зимним мастерклассам для учителей камерного ансамбля*, пригодятся педагогам в период подготовки к тому прекрасному событию, девиз которого:

**КАМЕРНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ = КОНТАКТ + СОТРУДНИЧЕСТВО + СОДРУЖЕСТВО.**

(Перевела Гунта Мелбарде; консультант *Dr. art.* Елена Лебедева)



**Ханс Эрик Деккерт**, виолончелист.

Родился в 1927 году в Гамбурге. В 1978 году основал датскую секцию ESTA, является ее почетным президентом и менеджером Академии виолончели.

Продолжает преподавательскую деятельность в Свободной музыкальной школе в Гамбурге.

Проводит различные музыкальные семинары:

Мастерклассы для виолончелистов в Штейнфельде / Германия, детский лагерь для юных виолончелистов в своем доме, семинар оркестровой и камерной музыки в Альсбахе / Германия, Йиндржихув-Храдеке / Чехия и многие другие. Основные тезисы его педагогики:

- индивидуальный музыкальный опыт для каждого человека создает особый феномен – слушать сердцем;
- совместный музыкальный опыт основан на принципе «давать и получать» – слушать других;
- в процессе учения развивается независимость – каждый музыкант учится стать своим собственным учителем.

Более подробно: [www.hedmusic.net](http://www.hedmusic.net) и [www.cellifamily.com](http://www.cellifamily.com)

## **ДАВАТЬ И ПОЛУЧАТЬ**

### **Камерная музыка как школа музыкального сотрудничества**

Лекция на конференции ESTA в Эдинбурге в 1981 году

#### **Музыка как социальная сила**

В начале своей лекции я бы хотел рассказать о том, что в 1935-м году в своей речи, озаглавленной "Моральная сила музыки", говорил дирижер Бруно Вальтер:

*Когда я был в Сан-Франциско, однажды меня посетил мужчина средних лет - музыкант, который уже давно интересовался жизнью заключенных. Он рассказал мне, что, размышляя о судьбах осужденных, об их состоянии, условиях быта и перспективах на будущее, ему довелось работать с ними посредством музыки. С этой идеей он сумел убедить директора тюрьмы, чтобы ему позволили обучать заключенных полифонической хоровой музыке, и его усилия на протяжении многих лет принесли явно неожиданный результат: значительно изменилось поведение всех заключенных, которых он учил. Это был не просто их очевидный энтузиазм во время музыкальных занятий, были также и значительные изменения в поведении даже самых тяжелых преступников, в их отношении к охране и в отношениях между собой.*

Бруно Вальтер рассказал об этом событии, чтобы отразить сущность характера уголовников и то, что трудно достичь какими-либо словами, чтобы панцирь их внутренней скрытности сломался. Он сделал вывод:

*Что не смогли слова, то удалось музыке. В гармониях хоровой музыки можно было услышать, как совместное сотрудничество прогрессирует. Хотя каждый пел свою собственную партию, вместе они создавали аккорды, в которых люди становились сообществом, цель которого – добиться чего-то желанного, помогая друг другу, и ощущая, хотя бы на элементарном уровне, красоту этой взаимной поддержки.*

Я хотел бы резюмировать мысли Бруно Вальтера в одной фразе, выражающей тезис моей лекции: музыка способна создать из нас общество. Как отдельные лица, мы несем известную ответственность за музыку, которую мы играем, но до этого и за этим всем мы можем и должны развивать способность заботиться о совместном музицировании, трудясь *единой командой*, мы должны иметь «камермузыкальный тип мышления».

Мы не одиноки в этом мире, друг без друга мы в духовном смысле потеряны. Под этим «камермузыкальным типом мышления» я подразумеваю готовность к сотрудничеству в области музыки, умение взять на себя долю ответственности, предрасположенность к совместному опыту, к единому толкованию, общим амбициям и способность взаимно давать и получать. «Камермузыкально» ориентированные отношения необходимы для взаимного резонанса отдельных лиц; камерная музыка является местом, где практикуется музыкальное сотрудничество или совместная работа в команде.

### **Солист, камерный музыкант и музыкант оркестра**

Термин *камерная музыка* в основе своей выражает и характеризует тип музыки. Термин *musica da camera* появился в 17-ом веке в Италии с тем, чтобы отличить новое придворное «домашнее музицирование» от музыки сакральной и музыки в драматическом театре. В начале это была музыка для немногих привилегированных, а затем вместе с другими видами музыки развивалась, образуя репертуар музыкальных шедевров, которые сейчас являются одной из самых больших сокровищниц нашего духовного богатства.

Это различие между типами музыки все-же по-прежнему существует, и, как мы, учителя, знаем, - солисты, камерные музыканты и оркестровые музыканты представляют в музыкальном пространстве иерархию разного рода. В частности, мы, струнники, знаем, что существуют три роли, которые я хотел бы описать следующим образом:

Солист, играющий не в буквальном смысле *один*, но вместе с аккомпаниатором, является *духовным лидером* группы и является главным представителем музыкального сочинения. Все остальные музыканты должны реагировать на его импульсы, которые в свою очередь должны быть основаны на музыкальных закономерностях. Однако, ни в коем случае не должно быть так, что только солист имеет все права, а аккомпаниатор – лишь одни обязанности!

Музыкант камерного ансамбля – это равноправный партнер в беседе. Он заботится о музыке, но в то же время заботиться и о себе. Он выступает как отдельное лицо в группе, где все имеют равную ответственность.

Музыканты оркестра, особенно струнной группы – это хористы в камерной музыке. Как однажды сказал известный дирижер: «Игра оркестра – это та-же камерная музыка, только в огромном масштабе». Музыкант струнной группы оркестра является членом группы, которая должна стать однородной, и в которой совместная ответственность удваивается. Музыкальное сотрудничество в общем процессе действительно имеет место, поэтому нужна помощь дирижера – при условии, что и он нашел свои права и надлежащее место в качестве музыканта в сообществе. Но всегда ли это на практике – в учебных ситуациях и концертной жизни - так происходит?

Мы все иногда сталкивались с такого *рода* солистами, которые ведут себя как хозяева всего мира, используя усилия коллег с тем, чтобы поддержать свою собственную карьеру. Мы часто встречаем музыкантов, участвующих в музыкальных *разборках*, где все играют друг *против* друга, либо пытаясь каждый в соответствии со своим темпераментом

эгоистично *продавать лишь свою продукцию*, либо отступая подобно улитке (с возмущением или глубоким разочарованием) в свою раковину. Уши музыкантов остаются закрытыми друг для друга словно запертые двери.

Аналогичным образом, мы можем опознать музыкантов оркестра, которые анонимно продолжают свое рабство, терпя издевательства и унижения со стороны дирижера; их энтузиазм уже давно одолела эпидемия всеобщего разочарования. Я уверен, что мы все имеем такой опыт – не только изредка, но, возможно, даже большей частью, – что реальная ситуация сильно отличается от того, какой она должна быть.

### **Камерная музыка - стабилизатор музыкальных ролей**

Я считаю, что причиной предрассудков на практике, как я уже сказал, является то, что мы не достаточно знакомы с социальным элементом в музыке. Мы, разумеется, этот социальный элемент в определенной степени на практике используем, но лишь в редких известных случаях, и который к тому еще обычно является вторичным, и почти никогда не главным вопросом.

Ясно, разумеется, что нашей главной заботой является и всегда должна быть сама музыка, троица *musica mundana, musica humana un musica instrumentalis*, которая живет в нас и вне нас, и является идеалом в течении всей нашей жизни. Однако, поскольку большая часть музыки необходима каким-то людям для их публичного выступления, важно сознательно распространять наши мысли о себе и музыке, а также об этих группах музыкантов и о музыке в их исполнении. Это огромная задача. Из моей зарисовки об основных функциях солиста, музыканта камерного ансамбля и оркестрового музыканта, становится ясно, что ни в одной из этих функций (в основном, конечно, в роли солиста) не должен доминировать менталитет "Я сам и музыка", в ущерб всему остальному. Аналогично – менталитет, который сосредотачивается только на субординацию в группе, является абсолютно контрпродуктивным и разрушает индивидуальный элемент; в подобных случаях музыка рискует стать обезличенной, и может даже превратиться в чисто механической набор звуков. Это особенно угрожает музыкантам оркестра.

Таким образом, мы все более и более осознаем, что необходимо работать над выявлением индивидуальности оркестрового музыканта и наоборот, над пробуждением социальной совести солиста. Все это происходит во время учебы по классу камерного ансамбля, где каждый музыкант на одинаковом уровне должен освоить как искусство лидерства, так и навыки интеграции. Это должно находиться в центре любого музыкального обучения. В таких условиях с той же интенсивностью и долгосрочным балансом как выразительный, художественный процесс дыхания - как вдох и выдох - могут развиваться оба полюса - как индивидуальный, так и социальный, другими словами, элементы сольной игры и камерного музицирования. В процессе освоения камерного музицирования все роли наших привычек выравниваются, достигая музыкальный консонанс.

### **Разрушительные последствия отсутствия камерной музыки**

Каким же образом камерная музыка действует в учебных ситуациях? Действительно, имеет ли она какое-то значение?

К сожалению, я вынужден констатировать, что и в системе музыкального образования и в повседневной жизни камерной музыке уделяется скорее второстепенное, чем приоритарное значение. Большинство молодых художников никогда и не осознают большое количество выгод, которое может обеспечить этот источник духовного вдохновения. Вместо

этого музыканты немедленно начинают карьеру в качестве солистов, оркестровых музыкантов или учителей, но у всех их – хроническое отсутствие опыта в камерной музыке.

Последствия этого дефицита имеют такой эффект, как я только что описал. В таких случаях музыка уже не является объединяющей силой, а наоборот – становится местом соревнования о том, кто будет лучшим, забывая о необходимости чувства товарищества. Конечно, не следует отрицать, что спортивный дух соревнования бывает и здоровым, ибо способствует росту, но часто эти преимущества подавляются негативными факторами. Нужно признать, что весь музыкальный бизнес в целом позиционируется *антикамермузыкально*. Из-за этого сценария, к сожалению, не все становятся победителями. Как хороший пример тому – это оркестровые музыканты, для которых прослушивание теперь стало таким-же рутинным и монотонным делом, как работа в бюро.

### **Человеческое сотрудничество и камермузыкальное мышление**

Что же мы, как учителя, в упадке нашей музыкальной жизни можем сделать, чтобы положительно влиять на учеников во время учебного процесса? Оказывается, что реальная дилемма гораздо серьезней всей совокупности проблем, включенных в вопросы, которые я буду ставить на этой лекции. Камерная музыка является дилеммой, соответствующей духовному состоянию современного общества. Камерная музыка отражает наши страдания, учитывая тот факт, что нигде в мире люди не живут в полной гармонии. Мир охватывает сегрегация и фрагментации. На этой земле не найти двух абсолютно одинаковых людей, но, несмотря на наше чувство индивидуальности, мы должны найти путь друг к другу и уметь сотрудничать единой командой. Это требует душевных сил.

Явно, именно учителя музыки имеют ту редкую привилегию – общаться с людьми на языке искусства; не только обращаться к студенту как отдельному лицу, но и беседовать с ним как с членом общества. В этом смысле следует подчеркнуть, что работа учителя музыки является работой художника. Это профессия, от которой зависит гуманность всего общества.

### **Необходимая интеграция социального элемента в индивидуальное**

Какие шаги нужно предпринимать, чтобы убедиться, что изучение камерной музыки обеспечивает хороший коучинг работы в команде? Как я уже говорил, отчетливо видно, что в основе музыкальной педагогики – ознакомление отдельного индивида с музыкой. Это означает: упражнения для развития абсолютного слуха, совершенствование техники игры на инструменте, ознакомление с теоретической стороной музыкального мира и углубление музыкального опыта. Все эти мероприятия культивируют индивидуальный или сольный элемент в музыке. Молодые музыканты должны сосредотачивать внимание на свой музыкальный рост настолько-же, насколько было необходимо внимание на раннем этапе развития. Это отправная точка, за которой должны следовать дальнейшие действия.

Следующий шаг имеет особое значение, он должен быть посеян как зерно с самого начала. Этим я хотел бы сказать, что уже во время индивидуального обучения нужно направить внимание студента в сторону камерной музыки.

В настоящее время, как известно, детей учат не только индивидуально, но также и в группах, где подготавливается почва для совместного музицирования, однако необходимо, чтобы этот вид обучения имел место и в рамках индивидуального обучения, чтобы негативные привычки, о которых я уже говорил, не дали бы о себе знать позже.

Такой подход к обучению необходим уже с самого начала. Например, в момент, когда ребенок впервые в жизни прикасается к струне, я, как учитель, сопровождаю на фортепиано

его игру. Конечно, я должен проверить, правильно ли ученик играет, но одновременно я таким образом преподаю ему первый урок камерного музицирования. [...] Тот факт, что в создании звучания робко участвует и другой, не сольный инструмент, имеет особую важность.

Кстати, учителя струнных инструментов не должны забывать навыки игры на клавишных, так как они играют огромную роль в образовании всеобъемлющего взгляда на музыку у ученика вплоть до момента, когда на горизонте появляется другой музыкальный аккомпаниатор, что также не должно происходить слишком поздно.

Слишком часто дети часами упражняются в одиночестве, вместо того, чтобы обратиться к самой музыкальной среде, которая важна уже на раннем детстве, как бы и примитивно, казалось, не звучало бы их исполнение. Время, которое молодой музыкант проводит играя один, указывает на несбалансированные рамки распределения. Незамедлительное применение на практике приобретенных музыкальных знаний должно стать одной из главных целей обучения. Последствия, если ориентация на камерное музицирование была в слишком малых дозах, или ее вовсе не было, к сожалению, видны вокруг.

### **Три ошибки в процессе музыкального образования**

В настоящее время, как только мы замечаем талант и имеем необходимые связи, нам по всему миру доступны уникальные возможности тренироваться в музицировании. Однако, и это не главные предпосылки и условия.

Напротив, существует множество проблемных областей в нашей музыкальной жизни, которые в значительной степени могут быть отнесены к дилемме камерной музыки. Я считаю, что уже длительное время существуют проблемы в преподавании теории, когда часто пренебрегают обязательными «составными» музыки, которые должны быть обогащены максимальным техническим пониманием. Забывают о необходимости опыта музицирования. Более конкретно, на мой взгляд, – о техническом воплощении инструментальной музыки с помощью эмоций, о преобразовании технических импульсов в музыкальные, о сотворении музыкальной жизни.

В любом случае, первоначальный запрос на солистов, к счастью, требует *разрежения*. Если это не так, то весь этот разговор об обучении камерной музыке остался бы таким же иллюзорным, как новый наряд короля в примечательной сказке Ганса Христиана Андерсена.

Глядя со стороны – мы имеем отличную основу, на которой можно было бы развивать социальную сторону музыки. Как мы можем изменить положение вещей, чтобы камерная музыка была не только побочным предметом в музыкальном образовании, но на самом деле стала *альфой и омегой* для инструменталистов, певцов, дирижеров и учителей, церковных музыкантов, музыковедов и композиторов всех уровней?

### **Методы обучения камерной музыке**

Такие изменения нельзя сделать простым увеличением количества часов, проведенных музыкантами за работой, и не лишь совершенствованием организационной стороны камерного музицирования. Как писал Гете: "Подумай, **что** делаешь, но еще больше подумай – **как** делаешь и почему." Не следует ли нам, например, попытаться определить не только термины камерной музыки, но и те конкретные действия, что в совокупности подразумеваются под этими терминами? Не можем ли мы, например, упражняться в технике камерного музицирования, выделяя конкретные жанровые элементы и затем

сконцентрироваться в работе над ними? В качестве примера, я мог бы упомянуть студии струнного квартета под руководством Могена Хеймана (ученика Карла Флеша), который провел всю свою жизнь, изучая и популяризируя работу своего учителя. Этими исследованиями жанровой техники Хейман сознательно способствовал улучшению камерного музицирования в целом.

Когда мы углубляемся в эту область, то находим множество возможностей и перспектив. Не только в том смысле, чтобы получить ясность во взглядах на основы развития камерной музыки, но и чтобы расширить точки соприкосновения между взглядами солистов, музыкантов оркестра и дирижеров. Становится ясно, насколько решающим может быть влияние квалифицированных преподавателей камерной музыки на музыкальное воображение, столь важное для развития индивида. Даже технические навыки можно улучшить через опыт камерного музицирования, поскольку то, что я называю *морально-технической поддержкой своего музыкального соседа*, действует как дополнительное подтверждение собственных технических возможностей каждого.

### **Три основных принципа камерной музыки**

В камерной музыке несколько, часто даже множество музыкальных элементов действуют одновременно. Ритмическая централизация является одним из примеров; тот, кто играет с точки зрения метра ноты более мелкой длительности, несет главную ответственность за устойчивость темпа и ритмическую координацию, в то время как задача остальных – поддерживать этот процесс, чтобы их ритм по времени соответствовал более коротким длительностям. Это дает всем участникам большее чувство безопасности. То есть, в игре проявляется и моральная поддержка музыкальному соседу, и принцип активной игры.

Как просто иногда случается, что те, кто несет ответственность за темп, *выпадают из седла*, игнорируя эту простейшую закономерность, что приводит к крушению всей структуры! Мы можем услышать возникший дисбаланс, даже если только один музыкант *выпадает*. Это так же, как совершая какое-либо физическое действие в группе: если один человек уходит, другие сразу же чувствуют на себе дополнительную нагрузку. Камерная музыка должна быть как правильно построенное здание, на строительство которого имелось сертифицированное разрешение: мы должны знать эти стандарты, чтобы предотвратить преждевременный распад здания.

Другое положение, в котором принцип «давать и получать» действует в качестве правовой нормы, это – перенимать и передавать дальше мотив. То, в какой степени этот принцип является естественным и органичным, я хотел бы проиллюстрировать небольшим бытовым примером. Если мы с вами вместе обедаем, я мог бы попросить вас подать мне картофель. Вы даете мне блюдо в руки, и я его беру. Когда вы будете отпускать это блюдо? Надеюсь, что не *до того*, как я его возьму! И когда я блюдо уже взял в свои руки, вы, безусловно, не станете его дольше держать, вы его отпустите. Было бы довольно странно и неприятно – если бы вы отпустили его слишком рано или слишком поздно. Давать и получать – это элементарные социальные процессы, которые должны настолько же естественно действовать и в музыкальных ситуациях, когда обе стороны – и передающий и получающий, подчиняются субординации ритмических принципов. Это, конечно, в музыке труднее, чем за обеденным столом, и многие неудачи возникают в результате недостаточного вслушивания и отсутствия контакта между участниками ансамбля.

Третим законом является активный аккомпанемент, когда вы поддерживаете музицирование всей вашей душой. В камерной музыке мы часто думаем, что какая-то из партий может показаться скучной. На мой взгляд - нет скучных партий, есть только музыканты с менее развитым воображением! Существуют, конечно, ужасно скучные вещи в этом мире, но вот эта печать скуки вовсе не проявляется в области сотрудничества, а, к

сожалению, чаще всего в результате тяги к комфорту, или просто – из-за отсутствия вдохновения. Прекраснейшие темы, например, часто имеют очень простой аккомпанемент – всего несколько нот, несколько коротких пауз, могут быть многочисленные повторы, или даже надо просто выдерживать одну длинную ноту. Именно это и в действительности является проверочным тестом для настоящего камерного музыканта, который и идеальным способом предотвратит загрязнение музыкальной среды, и в нужном месте и времени поможет украсить тему своим активным участием. Он будет играть свой длинный звук, он будет повторять отдельные нотки или *pizzicato* таким образом, что солист сможет сотрудничать с сопровождением, и поэтому играть еще лучше. Может даже случиться, что выразительные паузы концертмейстера станут неотъемлемой частью музыкального процесса. В то же время, это будет постоянно напоминать музыканту, играющему главную тему, что он не смог бы играть так хорошо без своего музыкального партнера.

### **Внутренний слух – единственный путь к реализации музыки**

От каждого музыканта ансамбля обязательно требуется, чтобы у него было четкое понятие о гармонической среде - это одна сторона вопроса об интонации в ансамбле, которую часто забывают. Прежде чем мы начнем работать над интонацией чисто технически, мы должны знать, что именно обеспечивает гармонию. Разные варианты могут быть равноценными, но с условием, что участники ансамбля по крайней мере один раз охватывают внутренним слухом, например, септаккорд, и что каждый играющий задает себе вопрос: кто я – основная, третья, пятая или седьмая ступень аккорда? Этим своим музыкальным опытом каждый музыкант поддерживает общую гармонию соответствующим тембром, и тогда вы можете начать решать проблему интонации чисто музыкальными средствами.

Этот путь улучшения интонации часто гораздо короче, потому что является более конкретным, более безопасным и органичным. Музыкант, который знает, что он является диссонирующим элементом в аккорде, будет создавать свое звучание в соответствии с напряжением диссонанса. Тот, кто представляет терцовую ступень, признает свою ответственность за небольшое повышение терцового звука в мажорном трезвучии или понижение в минорном трезвучии. В этот момент он становится главным представителем специфического музыкального оттенка. Потому что в интонации мы также обнаруживаем, насколько тесно такие оттенки связаны с однородностью звука и тембром.

В этом примере о необходимости понимания гармонии в связи с интонацией в ансамбле проясняется что-то очень важное. Наше музыкальное воображение всегда должно быть намного шире, чем ноты, которые мы играем на наших инструментах. В камерной музыке каждый из нас играет только часть того, что слышится в целом; но этот целый организм однако должен жить в нас, если мы надлежащим образом выполняем свои роли. Разумеется, это верно не только по отношению к гармоническому контексту, но относится и к общему представлению о мелодическом элементе музыки: это не только содержание моей темы, моего мотива, но и наше одновременное общее мелодическое происшествие.

Ситуация похожа и в ритмических процессах: моя партия может иметь смысл лишь тогда, когда я представляю ритмическое взаимодействие всей группы в целом. Этот главный образ открывает наши умы и наши уши на общую динамику – это не мой *forte* или твой *forte*, но... наш общий *forte*! То же самое в отношении совместной артикуляции - не мой или ваш *staccato*, а скорее общая и справедливая борьба за правдивое толкование. Во всех возможных музыкальных и инструментальных областях мы должны работать над единством. Единство штрихов, единое распределение смычков, единое чувство темпа, единая фразировка и агогика, единое понимание мотивных переходов и т.д. Таким образом мы можем осознанно освоить принципы камерного музицирования.

## **Благотворное влияние социального элемента на индивидуальное**

Я уже дискутировал о том, каким образом камерная музыка могла бы иметь положительное воздействие на индивида. Наша техника стала обеспеченной вдвойне благодаря помощи других; наше музыкальное воображение и представления расширились гораздо больше, чем мы могли даже надеяться, и наш личный опыт индивидуальных тренировок обогатился, и каждый что-то приобрел. Каждому, кто длительно упражняется в сольной игре, пианисту, например, следовало бы осветить свою игру элементами камерной музыки, чтобы более чутко себя слышать. Для каждого оркестрового или хорового музыканта, изучающего свою партию, было бы лучше, если бы он имел хотя бы приблизительное представление об идее всего произведения в целом. (По этой же причине так необходимо читать партитуры и переложения! Это, разумеется, не сразу должна быть партитурой *Весны священной* ...).

Камерная музыка создает серьезные (и приятные!) последствия для каждого дирижера, солиста и оркестрового музыканта. Роль дирижера является настолько же «камермузыкальной» как роль любого музыканта в оркестре. Каждое движение дирижера должно проявляться как постоянный диалог между ним и оркестром. И солист образует команду или дуэт с дирижером, взаимно поддерживая и вдохновляя других участников. Струнники и духовики учатся не только создать свой собственный тембр, в соответствии с замыслом композитора и партитурой, а также освоили, что же фактически означает тембр сольный, тембр камерный или оркестровый (например, в *tutti* струнной группы). Это образование тембров меняется еще дальше в рамках различных возможных инструментальных сочетаний в оркестре: виолончель и валторна, скрипка и фагот, контрабас и туба, флейта пикколо и литавры, и т.д.

### **Камерная музыка как форма развития личности**

Лучшим в камерной музыке является то, что все эти благотворные влияния проявляются в процессе музицирования. В учебных ситуациях может случиться, что круг этого процесса замкнется, и собственный опыт музыкального образования каждого станет частью социального развития, как это происходит в процессе камерного музицирования. Фундаментальными в камерной музыке являются – крайняя внутренняя активность музыкального видения и внешнее проявление музыкального общения. Гипотетические, абстрактные музыкальные теории и эгоистичная концентрация внимания на инструментальную технику в этом деле мало чем способствуют. Воображение и общение сочетаются друг с другом – и, наряду с моим предыдущим комментарием, – к дилемме камерной музыки относится и круг других проблем.

В то же время, мы теперь яснее видим, – тот все охватывающий стимул, что может дать нам камерная музыка, действует во многих ситуациях, с которыми мы сталкиваемся и в нашей внемузыкальной жизни. Этот стимул может помочь нам сбалансировать в нас самих индивидуальные и социальные стороны, он проникает в нашу жизнь в качестве основополагающего принципа, как основные импульсы нашего тела – сердцебиение и дыхание. Музыканты имеют привилегию всю свою жизнь быть в контакте с этими вещами; в области искусства мы можем достичь, что они становятся лейтмотивом всего человечества.

Австрийский философ Рудольф Штайнер однажды сформулировал этот лейтмотив следующим образом: «Общественную жизнь можем считать здоровой, если в зеркале души каждого человека отражается все общество, и если общество живет в соответствии с каждой из них.». Он назвал это девизом социальной этики, но это прекрасно подходит в качестве лейтмотива для камерной музыки. [.]

(Перевела Гунта Мелбарде)



Меня зовут **Аннели Кууск.**

Я преподаватель флейты в музыкальном училище им. *Хейно Эллера* в Тарту. 20 лет работала в оркестре музыкального театра *Vanemuine*. Музыкальное образование получила в музыкальной школе им. *Георга Отса* в Талине и Академии Музыки и Театра Эстонии. Теперь я преподаю камерный ансамбль в музыкальных школах Тарту; веду ансамбль *Ellerino*, флейтовый ансамбль и другие камерные ансамбли. Принимала участие в *Зимних Мастерклассах для учителей камерных ансамблей* в Риге. Участвую в жюри Международного конкурса юношеских камерных ансамблей *Музицируем вместе с друзьями* в Риге.

## Камерная музыка для молодых музыкантов в Эстонии

Я хотела бы рассказать об эстонских музыкантах и камерной музыке. Особенно о музыке, которая создается молодежью и для молодежи. В последние годы, начиная с 1991 года сцена камерной музыки в Эстонии выросла и становится более и более активной. Наверняка одной из причин этого является появление новых инструментов и возможностей для музыкантов быть в курсе новейших музыкальных событий во всем мире. Особенно на эстонских музыкантов повлияли связи с европейской культурной жизнью и контакты с ближайшими соседними странами, прежде всего Финляндией и Латвией. Многие молодые музыканты продолжают свое музыкальное образование в Финляндии – Академии Сибелиуса, в Германии – Карлсруэ, Швейцарии, Голландии, Австрии и других странах.

В Эстонии проводятся много музыкальных мероприятий, на которые приглашаются как солисты, так и камерные ансамбли из других стран. Многие молодые эстонские солисты и ансамбли также принимают участие в других международных событиях и фестивалях камерной музыки. В заключение можно сказать, что путь камерной музыки в Эстонии – это путь вверх. Я хотела бы вам представить самые популярные фестивали камерной музыки в Эстонии.

Очень важный жанр – это **фестивали старинной музыки.**

**Фестиваль старинной музыки Вильянди** имеет наиболее старейшие традиции. Характерной чертой этого фестиваля является его акцент на народное просвещение. Вторых, что также важно, это яркий сценический наряд фестиваля. Для того чтобы понять и приблизить старинную музыку, там проводятся концерты различной этнической музыки с самых разных веков. Очевидно, что старинная музыка существует и в наше время и связана с другими видами искусства, таких, как театр, танцы и искусство. Инициатором Вильянди фестиваля старинной музыки Тыну Сепп является первым профессиональным музыкантом, кто концентрируется на старинную музыку в Эстонии. Сегодня художественный руководитель фестиваля – Неэме Пундер. С каждым годом фестиваль вырастает, на нем собираются все больше новых участников и слушателей. Существует значительный рост количества молодых людей – участников этого фестиваля.

### **Фестиваль старинной музыки Хаапсалу**

Он вырос на почве фестиваля старинной музыки Вильянди. Фестиваль в Хаапсалу намного моложе. В этом Фестивале не участвуют дети или молодежь. Возвращение старинной музыки приходит с новой философией, возрождением духа гармонической жизни. Тоомас Сиитан, художественный руководитель Хаапсалу ФСМ говорит: «Так же, как рок был формой протеста против господствующих тенденций в обществе, старинная музыка делает то-же самое удивительно мягким путем против академизма и застывших форм в музыке.»

### **Дни замка Курессааре**

И в днях замка Курессааре принимают участие музыканты со всей Эстонии - это музыка молодежных камерных ансамблей. За шесть лет однодневное мероприятие выросло в трехдневный фестиваль. Целью фестиваля является приблизить историю к современности.

**Международный фестиваль старинной музыки в Тарту** проводится каждый год, начиная с 1996 года. Фестиваль с самого начала сосредотачивался на ранней европейской, прежде всего, средневековой культуре и на ее отношениях к восточным культурам. Тартуский фестиваль старинной музыки является междисциплинарным событием с программой концертов, спектаклей, выставок, лекций, учебных сессий и мастер-классов. Среди прочего, он всегда имел особенную черту фестиваля – клуба с его характерной атмосферой. На протяжении всего года, *Festivitas Artium* организует концерты старинной и восточной музыки. Темы концертов вписываются в знакомые формы, которые уже вдохновили программу *Классика* и серию концертов в соборах, а также *Моргенштерн Music Lounge* и фестиваль старинной музыки Тарту.

Существует специальная группа инструментальной камерной музыки фестивалей в Эстонии:

### **Дни валторн Тарту**

Цель Дней валторн заключается в содействии развитию игры на валторне и музыки для валторны в Эстонии; способствовать популяризации методов и различных способов использования этого инструмента. Целью является также содействовать популяризации валторны как музыкального инструмента в целом, с его очень своеобразным звучанием и особой выразительностью.

Одной из самых важных частей Дней валторн являются концерты и семинары. Это очень важный аспект в обучении молодых исполнителей на валторне. Наиболее известными валторнистами и педагогам, кто принимал участие в этом, были: Нэнси Кокран-Блоке (США Международная ассоциация валторнистов, экс-президент Международного общества Валторны), Фройдис Ли Векре (Норвегия, нынешний президент IHS). Художественные директоры: Калево Кулмала, Майкл Хольцель и другие.

Клуб Валторны был основан в 1990 году. Основателями были члены клуба Тартусского квартета валторн. Идея организовать дни принадлежит Кайдо Отсинг, который хотел музицировать вместе с бывшим однокурсником из Риги. Кайдо Отсинг из оркестра театра «Ванемуйне» в Тарту Андри Адамсон из Риги хотел играть в некоторые пьесы для валторн и привлечь других музыкантов – валторнистов в этом. Так родился фестиваль.

В последний раз Дни валторн состоялись в 2000 году. Существует новый музыкальный фестиваль для валторнистов, который вырос из этих Дней – это *HansaHornFest*. Идея фестиваля заключается в призыве объединиться всем валторнистам из ханзенских городов в рамках международных Ханзенских дней в разных ханзенских городах.

Цели: содействие музыке для валторн, ознакомление местной публики с ней, поощрение большей заинтересованности в ней, чтобы дать возможность валторнистам развивать свои навыки более современным способом. Фестиваль валторны приглашал всех валторнистов объединиться в Зальцведеде в 2008 году.

## **Эстонские Дни Кларнета**

Проводится в музыкальной школе Эльва летом. В программе – семинары для ансамблей во главе с различными известными профессорами кларнетистами. Даются многие концерты и эти летние Дни очень популярны среди молодых кларнетистов. Лидер события – Тийт Вейгель.

Некоторые другие фестивали камерной музыки:

## **Фестиваль камерной музыки Раквере**

Это мероприятие предназначено специально для молодых музыкантов, которые учатся в музыкальных школах. Мероприятие проходит в гимназии Раквере (уже три раза до настоящего времени). Хотя в центре события – Эстония, приглашаются также и гости из зарубежных стран – молодые финские, шведские и латвийские музыкантов. Часть события – форум молодежного оркестра.

Лидер Фестиваля – Тойво Пэске, глава музыкальной школы Раквере. Он сказал: «Целью мероприятия является предоставление возможности молодым музыкантам музицировать вместе и больше популяризировать игру в камерных ансамблях.»

**Дни камерной музыки Курессааре** состоялись уже 13 раз. Основатель и художественный руководитель Андрес Паас говорит, что дни камерной музыки в постоянном развитии. В последние годы бывший однозначно классический фестиваль камерной музыки получил новый раздел, теперь там играют также джазовую камерную музыку. Даже немецкие, австрийские и испанские музыканты фламенко принимают участие в этой части фестиваля.

**Фестиваль камерной музыки Отепэ** адресован инструменталистам южноэстонских музыкальных школ. Целью фестиваля является не только оживить традиции камерного музицирования в южной Эстонии, но и развивать контакты и дружбу между студентами. В этом фестивале молодые музыканты выступают вместе с профессиональными исполнителями. В этом фестивале предлагается принять участие всем видам инструментальных камерных ансамблей (кроме фортепианных). Фестиваль проходит в феврале.

## **Молодежный конкурс камерных ансамблей (2010 г.)**

[http://www.incorpore.com.ee/IN\\_CORPORE\\_ENG/HOME.html](http://www.incorpore.com.ee/IN_CORPORE_ENG/HOME.html)

Существуют различные фестивали для фортепианных ансамблей.

**Фестиваль в Валге** является крупнейшим и наиболее популярным международным фестивалем фортепианных ансамблей (в 13-й раз с 8.-10. февраля 2008 года). Фестиваль не включает в себя конкурс, но лучшие группы получают призы. На фестиваль без возрастных ограничений приглашаются ансамбли для 4,6 и 8 рук.

**Фортепианный фестиваль Тохисоо** - для молодых музыкантов – пианистов, организованный Майе Колдитс, выпускницей музыкальной школы г.Валги. (www.Tohisoo.edu.ee Яана Peäske +372 5052130)

Камерная музыка с 2004 года стала очень важной в качестве субъекта в музыкальной школе им. Хейно Эллер в Тарту, когда студенты при окончании школы должны сдать экзамен по камерному ансамблю, в том числе в джазовом отделении. Как субъект камерный ансамбль преподается с третьего класса.

У нас в музыкальной школе Х.Эллер также есть:

- **Симфониетта**: руководитель ансамбля – Лилиан Кайв. Они выступают в большинстве важных концертов в нашей школе, и представляют школу на международном уровне.

- **Эллер Брасс**: группа выступала по всей Эстонии (Международные дни трубы, Ганзейские дни в Тарту и Турку, музыкальный фестиваль Феррара в Италии). С 2005 года там играют все студенты школы Эллер нижнего и среднего уровня (духовики медной группы) и эстонские музыканты музыкальной академии медных духовых инструментов. Директор ансамбля Прийт Сонн.

- **ансамбль ударных инструментов**: ансамбль ударных инструментов был основан Райво Ребанем в 2006 году. Ансамбль состоит не только из обычных барабанов, но в его составе также есть ксилофон, колокола, большие колокола, вибрафон, маримба и другие, которые имеют красочное звучание. Все члены ансамбля могут играть различные ударные инструменты.

- **струнные ансамбли**: директор ансамбля Аннела Лэенелайд. Они участвуют главным образом ио внутренних событиях школы и мероприятиях местного уровня. Участники – в основном младшие школьники струнного отделения.

- **ансамбль флейт**: это самый молодой ансамбль в музыкальной школе Эллер; основан весной 2007 года. Они выступали на Фестивале флейтистов Северных стран в Норвегии и в различных мероприятиях в Эстонии.

- **Эллерино – ансамбль блокфлейт**. *Эллерино* был основан в 2000 году. Руководитель и создатель ансамбля – Аннели Кууск. Участники ансамбля - молодые блокфлейтисты музыкальной школы Х. Эллера. Первое наше выступление состоялось в Таллине на Фестивале барокко (директором которого является замечательный музыкант и энтузиаст старинной музыки Андрес Мустонен, создатель *HORTUS MUSICUS*). После этого ансамбль принимал участие во всех эстонских фестивалях старинной музыки для молодых музыкантов.

Наша школа является также инициатором международного проекта **FESTARI** (Эспоо/Финляндия, Тарту/Эстония, Рига/Латвия). Это **фестиваль камерных ансамблей**, который предназначен для молодых музыкантов. Первый **FESTARI** был проведен в 2006 году в Эспоо. В рамках этого фестиваля проводятся и мастер-классы для камерных ансамблей. В первом фестивале семинар провел проф. Пеккаринен (Музыкальный институт Эспоо). Второй фестиваль состоялся в Риге в том же году, там мастер-класс был проведен профессором Латвийской Академии музыки Гунтой Спроге. Третий фестиваль состоялся в Тарту в 2007 году, где мастеркласс вела проф. Марье Лохуару из Эстонской Музыкальной академии. Четвертый – в 2009 году в городе Эспоо, где с молодыми музыкантами работали проф. Пааво Похйола и Юнио Киманен (директор фестиваля камерной музыки в Кухмо/Финляндия). Следующий **FESTARI** будет проходить в 2011 году в Риге.

(Перевела Гунта Мелбарде)



**Александр Куликов**, скрипач. Закончил Ленинградскую консерваторию им. Римского-Корсакова по классу скрипки. Играл в Оркестре старинной и современной музыки, в Симфоническом оркестре Ленинградской филармонии, и в струнном квартете, преподавал. В 1990 г. переехал в Финляндию, где работал в оркестре Финской Национальной оперы, а с 1995 г. - преподавателем по классу скрипки и камерного ансамбля в Музыкальном институте Кунгсвеген в г. Эспоо. Концертмейстер оркестра Камерного общества, участник струнного квартета *Александр-квартет*, а также различных камерных ансамблей. С 2010 г. – член жюри Международного конкурса камерных ансамблей *Музицируем вместе с друзьями*. Вел *Зимние мастерклассы – 2011* для учителей камерных ансамблей в Риге.

## **ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА**

### ***К вопросу о романтизме. Фортепианное трио ор. 49 d moll Ф. Мендельсона***

Романтизм – идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца 18-го – первой половины 19-го века. Романтизм сменил эпоху Просвещения и во многом был его отрицанием. Разочарование в обществе, которое предвещали, обосновывали и проповедовали, как самое “естественное” и “разумное”, лучшие умы Европы, постепенно разрослось до “космического пессимизма” (особенно у поздних западноевропейских романтиков); принимая общечеловеческий, универсальный характер, оно сопровождалось настроениями безнадежности, отчаяния, “мировой скорби” (болезнь века”, присущая героям Шатобриана, Мюссе, Байрона, Виньи, Ламартина, Леопарди, Гейне, Гофмана.)

Однако Романтизм глубоко осмыслил и ярко выразил идеи и духовные ценности, полярные “страшному миру”. Тяга к “бесконечному”, к идеалам абсолютным и универсальным, страстная всеохватывающая жажда обновления и совершенства – важнейшие особенности романтического мирозерцания. “Поскольку человечество движется, оно приближается к цели, объяснение которой нужно искать по ту сторону видимого” (А. де Виньи).

Разлад между идеалом и действительностью приобретает в Романтизме необычайную остроту и напряженность. Для многих романтиков характерно осознание несоизмеримости безграничных возможностей бытия с эмпирической реальностью, неосуществимость романтических идеалов и даже взаимовраждебности мечты и жизни (отчасти, Байрон, и особенно Гофман и Гейне). При этом в творчестве одних романтиков преобладала мысль о господстве в жизни непостижимых и загадочных сил, о необходимости подчиниться судьбе

В творчестве других преобладали настроения борьбы и протеста против царящего в мире зла. Они выражали свое отношение к современности в форме страстного протеста. Это проявилось в творчестве Байрона, Гюго, Шелли, Гейне, Шумана, Берлиоза, Вагнера, Мендельсона (отчасти) и многих других.

Романтизм обогатил искусство множеством новых тем, неизвестных в художественном творчестве предшествующих веков. Романтики стремились ко всему необычному, так как повседневная жизнь современного цивилизованного общества казалась им бесцветной и прозаической. Даже в изображении объективного внешнего мира художники отталкивались от личного восприятия. Личность человека, глубина и многообразие душевных переживаний становятся предметом художественного исследования. Человек для романтиков – малая вселенная, микрокосмос.

Другая важная область – интерес к фантастическому, гротескному. Также их привлекали народные предания, легенды, повышенный интерес к национальной культуре. Эти явления получили название Национального Романтизма (Romantic Nationalism). Они были инспирированы Руссо и особенно идеями Гердера. Требование историзма и народности искусства, воссоздание колорита места и времени – одно из важнейших завоеваний романтической теории искусства.

Для музыкального искусства новой эпохи интерес к национальной культуре повлек за собой последствия громадного значения. Для XIX в. характерен расцвет национальных музыкальных школ, опирающихся на традиции народного искусства.

Таким образом, важнейшие тенденции Романтизма – иррационализм, примат духовного и его универсализм, сосредоточенность на внутреннем мире человека, бесконечности его чувств и настроений. Поэтому главная черта этого метода заключается в повышенной эмоциональной выразительности. Первенство чувства над разумом – аксиома теории Романтизма. Уже в эпоху Возрождения появляются идеи о важности человеческих эмоций. У Монтеня читаем: “Чувство диктует нам более повелительно чем разум”. Для Монтеня, который строил свое мировоззрение на основе классической философии это было парадоксом, для романтика – это неоспоримая истина.

Романтическая экспрессия, ее своеобразие проявляется в степени взволнованности, страстности, красочности художественных произведений XIX в. Поэтому музыка, выразительная специфика которой наиболее полно соответствовала романтическому строю чувств, была объявлена романтиками идеальным видом искусства, воплощающим бесконечную динамику внутренних переживаний.

## **Феликс Мендельсон Фортепианное трио ор. 49 d-moll.**

Ф. Мендельсон прожил яркую, короткую и, в общем-то, счастливую жизнь. Он родился 3 февраля 1809 г. В Гамбурге в семье крупного банкира. Получил разностороннее образование, имел возможность тесно общаться с самыми блестящими представителями научной и художественной элиты, посещавшими салон его родителей в Берлине. Достаточно назвать Гегеля, естествоиспытателя Гумбольдта, Якова Гримма, Гейне, скульптора Торвалдсена, Вебера, Шпора, Паганини. Общение с Гете, которое началось, когда Мендельсону было 12, а Гете – 72 года и продолжалось десять лет, оказало большое влияние на композитора. Мендельсон много путешествовал, не был вынужден тяжелым трудом зарабатывать на жизнь.

Трио ре минор написано в 1839 году.

### **Классическая форма и новое содержание.**

Первая часть трио написана в форме сонатного аллегро. Производят впечатление гигантские размеры экспозиции – 221 такт. Можно вспомнить выражение Шумана “божественные длинноты”, сказанное им о Шуберте.

Развернутое изложение главной партии начинается в *pp* и, постепенно развиваясь, достигает *ff* в кульминации в т. 67. В 39 – 66 т. – новый элемент темы, интонационно близкий первому, но более взволнованный, пульс учащается – появляется триольное движение. “Спор” виолончели и скрипки в т. 52 – 65 приводит к взрыву и кульминации, тема проходит в октавном удвоении, с драматичным контрапунктом в партии скрипки. Можно сказать, что уже в изложении главной партии Мендельсон как бы разрабатывает ее, показывает разные грани темы, заложенный в нее потенциал.

Побочная партия изложенная в т. 119 – 150. Обе темы носят песенный характер. Типичные для Мендельсона лирические образы, сформировавшиеся в его “Песнях без слов”, проникают в обе темы, которые, в отличие от классической сонатной формы, не контрастны, а как бы дополняют друг друга. Это особенно проявляется в разработке, где обе темы сопоставляются, соединяются, взаимодействуют (*marcato assai*, т. 305 – 330).

Эта песенность и представляет определенную трудность при работе над темами. Наши ученики, особенно старательные, очень хотят, чтобы у них красиво звучало, и обращают внимание на начало движения смычка, неважно, вверх или вниз. Что происходит потом, до следующего “начала”, их уже не так беспокоит. В лучшем случае смычок движется равномерно, в худшем – на первую половину штриха уходит три четверти смычка. Чтобы добиться длинной линии, непрерывного развития темы, я прошу распределять смычок по-другому: идея заключается в том, что смычок не должен двигаться с одной скоростью.

Активное движение после смены замедляется, притормаживается с тем, чтобы опять немного ускориться перед новой сменой. (Можно еще сказать по-другому, а именно, что для смены нужно оставлять какое-то количество смычка).

### **Насыщенность фактуры.**

Именно здесь мы видим, возможно самую яркую особенность системы выразительных средств у романтиков – значительное обогащение гармонической и тембровой красочности по сравнению с образцами эпохи классицизма. Внутренний мир человека, его изменчивые настроения, тонкие нюансы чувств передаются посредством все усложняющихся гармоний. Психологические тенденции Романтизма отразились также и в возросшем значении “фона”. Если в классицистских произведениях понятия “музыкальная тема” почти отождествляется с мелодией, которой подчинялись и гармония, и фактура сопровождающих голосов, то для романтиков гораздо более характерна “многоплановая” структура темы, в которой роль гармонического, тембрового, фактурного “фона” нередко равноценна роли мелодии. Это хорошо видно, если мы посмотрим на партитуру Трио до минор op.1 N3 Бетховена.

У Мендельсона фактура становится средством выразительности. В главной партии мы видим, как уплотняется, усложняется фортепианная партия при сохранении пульса в движении восьмыми. В кульминации (т. 67) тема в басу сопровождается триолями в сочетании с восьмыми у скрипки. В связующей партии (т. 91 – 111) тема сопровождается подголоском сначала у рояля, потом у струнных. Этот подголосок кажется не менее важным, чем сама тема, т. к. создает тревожный, взволнованный характер.

Из этого вытекает два момента, на которые стоит обратить внимание: несмотря на сложность фактуры, необходимо сохранить пульс. Конкретно это достигается сохранением трех-дольного ритма при помощи подчеркивания сильной доли ( у рояля в самом начале, у струнных в триольном движении в т. 203 – 209), а затем при помощи внутреннего ощущения тактовой черты, которое уже интуитивно само регулирует необходимость и степень подчеркивания сильной доли. Чтобы ученикам это было лучше понятно, я прошу играть не 50 или 60 нот, а разделить их на группы по 9 нот. Конечная цель, например в этом отрывке – играть по фразе, как она изложена у рояля. (*Cresc.-dim.* в т. 205 – 206 и 207 – 208), т.е., постепенно мы приходим к тому, чтобы играть не триоли, а создавать единую музыкальную ткань. Здесь хотелось бы сказать об огромной роли ритма (пульса). Я сторонник живого пульса, который подчиняется характеру музыки и, как пульс живого человека, может учащаться или замедляться, в зависимости от степени взволнованности. Но я категорически против замедления в трудных местах и наоборот. Ритм может быть

помощником в сложных местах не с помощью замедления темпа, а при лучшей артикуляции. Напр. т. 163 и т. 179 – 186, где пианисту было сложно сыграть пассажи, особенно т. 183 – 186, струнным сложно вступить в т. 186, пока мы не разделили эти пассажи на группы по б нот и не отделили их друг от друга.

### **Вибрато и акценты.**

Роль вибрато высока, особенно в такой музыке, где красочность, интенсивность звука – неотъемлемый атрибут. Необходим целый арсенал вибраций, более быстрой или спокойной, мелкой или широкой в зависимости от характера музыки и регистра. Более спокойная в *piano*, вибрация становится интенсивной в *forte*, в высоких регистрах.

Для камерного ансамбля важно сближение характера вибрато у струнных. Например, разница в вибрации особенно была заметна в проведении темы заключительной партии экспозиции, т. 186 – 194, где скрипка и виолончель играют в октаву. Когда попросил их сыграть вдвоем, выяснилось, что более широкое *vibrato* у виолончели абсолютно не совпадает с мелкой вибрацией у скрипки. Аналогичная проблема в т. 312 – 319 и в подобных местах, где это, может быть, не так слышно, где нет октавного унисона, но где музыка одинакова у скрипки и виолончели, т. 47 – 65.

Акценты тоже имеют огромное значение для яркости и выразительности исполнения. Мендельсон использует обозначение *sf*, я бы разделил эти *sf* на три типа: *sf* у струнных, у рояля и у всех вместе. Например т. 47 и 49 *sf* у струнных достигается при помощи быстрого движения смычка в начале штриха, т.е. используем большее количество смычка вначале звучания ноты, не в коем случае не прижимая смычок. Можно было бы сказать, что вектор применения усилия горизонтальный, а не вертикальный. И обязательно делаем *sf* и в левой руке, т.е. вибрация более интенсивная в момент активного движения смычка. Сложность в этом месте в том, что в т. 47 *sf* вниз смычком, а в т. 49 – вверх, при том, что необходимо добиваться одинакового звучания *sf*.

В *sf*, совместных с роялем, струнные должны подчиняться тому, как *sf* звучит у рояля, как правило, более коротко. *Sf* у рояля часто получается слишком жестко. Поэтому в т. 250 – 260, где излагается побочная тема в разработке, мы пытались добиваться *sf* при помощи времени, *timing*, т. е. брать аккорд немного позже, “со значением”.

### **Ведущая роль фортепианной партии.**

Это вообще характерно для жанра фортепианного трио, поэтому так и называется – “фортепианное”. Достаточно того, что у рояля нет ни одной паузы, в отличие от струнных. В целом, рояль – организующий, ведущий, объединяющий инструмент.

Надо отметить также чрезвычайную сложность партии рояля в этом трио, виртуозность, чередование массивных аккордов и летящих триольных пассажей. При этом нельзя сказать, что это произведение для рояля в сопровождении струнных. У струнных – важная роль в изложении тематического материала – все темы отданы виолончели, развитие происходит в постоянном взаимодействии всех трех инструментов.

### **Заключение**

В музыке послебетховенской эпохи романтический стиль господствовал по существу безраздельно. Если, например, в литературе одновременно с романтическим складывался и стиль критического реализма (Бальзак и Гюго творили одновременно), то в музыке Западной Европы первой половины века трудно обнаружить какое-нибудь значительное новое течение, противопоставляющее себя романтической эстетике.

Музыка, считали романтики, как выразитель эмоционального начала не имеет себе равных среди всех видов искусства. Она отражает действительность не через ее конкретное и сюжетное воспроизведение, а через менее определенный, неуловимый мир чувств. “Музыка начинается там, где кончается слово” (Гейне).



**Гунта Мелбарде**, пианистка,

редактор э-журнала для учителей камерных ансамблей,  
педагог по классу фортепиано и камерного ансамбля  
1-ой Рижской музыкальной школы им. Язепа Мединя.

Выпускница Ленинградской Государственной  
консерватории (Петрозаводский филиал). Магистр  
педагогических наук (Латвийский Университет).

Художественный директор Международного фестиваля  
– конкурса детских и юношеских камерных ансамблей

*Музицируем вместе с друзьями.*

Основатель и руководитель фонда *Музицируем вместе  
с друзьями.*

## **НАШ ОПЫТ**

### **Как педагоги учатся преподавать камерную музыку**

Выступление на дискуссиях *Круглого стола* на тему

*“Teaching musicians to teach chamber music”*

на съезде ЕСМТА в Риме, 2 апреля 2011 года в *Conservatorio Santa Cecilia*

Нам посчастливилось быть и работать вместе с коллегами, которые любят камерную музыку, кому нравится музицировать вместе с друзьями. Хорошо известен такой феномен, что никто не может ничему *научить* другого; научиться каждый может только сам. Но мы можем – увлечь, заинтересовать, предложить, создавать ситуации, давать советы, исследовать, обобщать и популяризировать опыт, быть рядом, сотрудничать. Поэтому мне хотелось бы говорить не про то, как учить (teaching), но про то, как **учиться (learning)**.

Мы учимся, когда слушаем концерты камерной музыки, аудио записи, лекции, читаем методическую литературу, наблюдаем уроки коллег и профессоров, слушаем их музицирование. Но главное – это **учиться в процессе работы (learning by doing)**, ежедневно совершенствуя свои умения и навыки в ходе учебного процесса на уроках, разучивая музыку со своими самыми маленькими коллегами-учениками, создавая ансамбли для разных инструментов (и личностей даже в 6-летнем возрасте!), выбирая для них репертуар, делясь своим опытом с коллегами – как позитивным, так и негативным, музицируя вместе с единомышленниками. В философском плане это и есть то самое "давать" (giving) и "получать" (taking), о чём с таким воодушевлением пишет профессор Ханс Эрик Деккерт. Эта цепочка должна продолжаться – мы получаем от своих профессоров и передаём дальше своим ученикам.

Фонд *Музицируем вместе с друзьями* фактически на деле реализует функции ассоциации учителей камерной музыки. Это – вдохновлять, предлагать возможности и

создавать условия, помогать с нотным материалом и аудио-видео записями, собирать (по крупицам) и распространять педагогически-методические материалы, осознавать и осваивать прогрессивный опыт и популяризировать его, морально поддерживать, создавать атмосферу, создавать своё общество, ценности которого – дружеские, полные уважения отношения без духа соперничества, зависти и ревности. Фонд в сотрудничестве с музыкальными школами и музыкальными вузами организует фестивали, конкурсы, концерты и – **Зимние мастерклассы для учителей камерных ансамблейю**

В этих мастерклассах плечом к плечу сотрудничают три поколения музыкантов – профессора, учителя камерных ансамблей и наши самые младшие коллеги – ученики. Вся музыкальная семья наконец-то вместе! Эту модель мы рассматриваем как особую ценность. Здесь дети видят, как их учителя учатся (готовят открытые уроки, учат свои партии для концерта камерной музыки, волнуются перед концертом...). И это очень важно.

Эти интенсивные занятия в течении трёх дней обычно проходят в январе, в конце первой недели, сразу после Рождественских каникул. К этому времени все учителя уже немного отдохнули, и новая программа каждого ансамбля с начала учебного года (сентября) частично освоена. Именно тогда у педагогов начинают возникать вопросы, неясности, проблемы, которые можно решить во время этих мастерклассов.

Руководители мастерклассов (обычно их четверо) – это известные камерные музыканты и преподаватели высших музыкальных учебных заведений как из Латвии, так и из соседних стран, и представляют различные инструменты (обычно – скрипка, виолончель, фортепиано, и какой-либо из духовых инструментов, чаще всего флейта).

Каждый учитель платит за участие 10 латов (около 15 евро), которые покрывают расходы на копирование нотного материала, на CD с методическим материалом, на тетради для записей, на билеты на концерт/оперу, на особенный календарь "Muzicējam kopā ar draugiem" к новому году и расходы на кофейные паузы.

Участники мастерклассов – учителя получают удостоверение о повышении своей профессиональной квалификации, а руководители - сертификат о ведении мастерклассов. Номер удостоверения согласован с Отделом образования культуры и творческой индустрии при Министерстве культуры Латвии. В завершении этих мастерклассов учителя заполняют анкету, в которой они высказывают свое мнение – оценку, предложения, замечания, пожелания, предлагают свои собственные идеи. Эти отзывы приблизительно и намечают круг тем, которые будут актуальны в следующих мастерклассах. Разумеется, в течении года уточняется, которая из них будет *главной партией*, а которая – *побочной*.

Мы стараемся приглашать харизматичных руководителей мастекклассов, – яркие интересные личности, которые имеют хороший опыт и новые идеи, и которые компетентны

в этих темах. Это музыканты, которые не просто имеют навыки преподавания, но и обладают сиянием человеческой личности и педагогическим мастерством, и готовы поделиться своими знаниями и опытом, чтобы вдохновлять, рекомендовать, показывать практические примеры, анализировать, давать советы, высказывать благожелательные замечания. Это и профессора Латвийской Академии музыки им. Яз. Витола, и музыкальных вузов соседних стран, и наши собственные коллеги – учителя музыкальных школ.

Зимние мастерклассы для учителей камерного ансамбля проводились уже 6 раз. В течение этих лет установился следующий формат:

- каждый из преподавателей мастерклассов проводит по 1 теоретической лекции на тему, избранную учителями, на лекции присутствуют все участники;
- каждый из преподавателей мастерклассов проводит по 1 одному открытому уроку с ученическим ансамблем (по выбору), на котором также присутствуют все участники;
- каждый профессор проводит 5 индивидуальных практических занятий с педагогом и его ансамблем. На эти уроки можно предварительно записаться (за месяц до начала). На них каждый учитель может получить ценные советы по работе. Обычно эти уроки также оказываются *открытыми*, потому что все учителя всегда проявляют большой интерес к практическим вопросам: что, как, когда, почему (и всем нам не хватает божественной мудрости ...);
- концерт камерной музыки и подготовка к нему как форма учения, где в ансамбле играют преподаватели мастерклассов и учителя. Совместное музицирование является истинной учебой! Профессора протягивают руку помощи еще слишком робкому учителю, а учителя улучшают свои навыки, узнают полезные практические детали камерного музицирования;
- совместное посещение оперы/балета/филармонического концерта; эту возможность не так часто имеют наши коллеги из отдаленных сельских районов; а приглашенные профессора с удовольствием знакомятся с музыкальными центрами Риги;
- концерт ученических камерных ансамблей, который традиционно посвящен нашим спонсорам и доброжелателям; на нем мы с ними встречаемся лицом к лицу, и можем публично выразить свою признательность за поддержку;
- неформальные дискуссии, установление прямых контактов с коллегами, обмен опытом и нотным материалом, информацией о конкурсах и фестивалях, и просто дружеское общение.

Хотя это может показаться мелочью, но мы считаем важным, чтобы во время мастерклассов учителя имели бы специальную тетрадку, чтобы сделать свои записи, заметки, размышления, и чтобы это было вместе с программой мастерклассов, с тезисами лекций,

программами концертов, расписанием индивидуальных занятий и анкетами. И, спустя некоторое время, можно эти записи вновь просмотреть, вспомнить...

Мы заботимся о кофейных паузах, когда контакт с профессором устанавливается в непринужденной обстановке и бывает проще выяснить у него какой-то вопрос. Участники получают копии произведений, которые штудируются на открытых уроках. Руководители мастерклассов часто дарят организаторам новые нотные издания, и учителя могут сделать их копии для обогащения репертуара своих ансамблей. Во время мастерклассов всегда работает книжная лавка (ноты, методическая литература, CD и т.д.).

Вот несколько тем из последних лет:

*Домашняя работа пианиста камерного ансамбля* (пианист Алдис Лиепиньш, Латвийская Академия музыки им. Яз. Витола)

*Аранжировка для камерного ансамбля* (виолончелистка Юта Берзиня, Музыкальная школа им. П.Юрьяна, г. Рига)

*Репертуар детского камерного ансамбля* (пианистка Мерья Сойсаари-Турриаго, Финляндия. Университет прикладных наук г. Ювяскюля)

*Ремарки в камерной музыке Венских классиков* (скрипач Петрас Кунца, профессор Литовской Академии музыки и театра, г. Вильнюс)

*Возможности камерного музицирования для молодежи в Эстонии* (флейтистка Аннели Кууск, Музыкальная школа им. Х.Эллера, г. Тарту)

Хотя мы имеем уже шестилетний опыт организации подобных мастерклассов, мы все еще учимся, находимся в поисках лучших решений, более оптимального формата.

Вторым нашим *детищем* является проект, связанный с изучением вопросов методики преподавания камерной музыки. Это – *Э-журнал для учителей камерных ансамблей*, который мы с 2009 года издаем на вебсайте нашего фестиваля *Музицируем вместе с друзьями* (адрес [www.kamerfest.lv](http://www.kamerfest.lv)). Журнал выходит два раза в год на трех языках (латышском, английском/немецком и русском) и с ним бесплатно может ознакомиться любой (редактор журнала – Гунта Мелбарде). Он создан в результате дружного творческого сотрудничества с коллегами не только из нашей *alma mater* - Латвийской Академии музыки им. Яз. Витола, но также из других стран. Думаю, что коллеги из Вильнюса, Тарту, Эспоо, Ювяскюля, Дюссельдорфа и Парижа подтвердят это, и мы рады с ними здесь встретиться. На данный момент сотрудничество продолжается уже на уровне Европейской Ассоциации учителей камерной музыки (ЕСМТА). (Но не только: например, в очередных поисках методических материалов в интернете, у нас образовался дружественный контакт с пианисткой, преподавателем камерной музыки *Dianna Anderson* из Университета Минот, в Северной Дакоте/США. Она любезно разрешила нам опубликовать вступление из ее

докторской диссертации на очень важную тему *Камерное музицирование на раннем этапе обучения фортепианной игры.*). Безусловно, в нашем деле очень помогают личные контакты, подобно камерному музицированию, где так важен зрительный (и душевный!) контакт.... Мы имеем много друзей (камерные музыканты вообще склонны к дружному сотрудничеству), которые бескорыстно делятся с нами материалами, пишут статьи, рассказывают о своем опыте. В журнале кроме методических публикаций мы даем информацию о возможностях участия на фестивалях и конкурсах детских и юношеских камерных ансамблей, о нотных новинках, о совместных проектах.

Фонд *Музицируем вместе с друзьями* и моя школа – Рижская 1-я музыкальная школа им. Язепа Медыня являются своего рода центром и творческой лабораторией детского камерного музицирования. Мы осмелились быть первыми в Латвии, кто начали этот путь. Поэтому считаем своим долгом и в дальнейшем заботиться о радости совместного музицирования юных музыкантов, а также о предоставлении их педагогам возможности учиться, чтобы войти в тот прекрасный мир, имя которого – КАМЕРНАЯ МУЗЫКА.

(Перевела Екатерина Костина)

## **ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ**

Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий

<http://ecmta.eu/>

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

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

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

[www.hedmusic.net](http://www.hedmusic.net) и также [www.cellifamily.com](http://www.cellifamily.com)

[http://www.incorpore.com.ee/IN\\_CORPORE\\_ENG/HOME.html](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.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://www.estonianmusic.com/index.php?page=35&group_id=62)