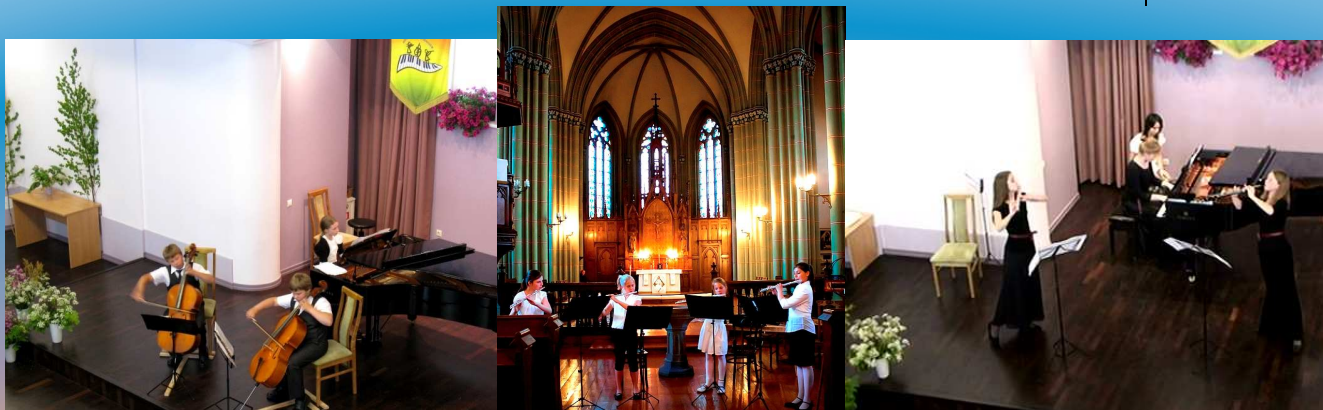


01.09.2011

Nr.5



E-ŽURNĀLS

KAMERANSAMBLU SKOLOTĀJIEM



SATURS

IEVADAM	3
<i>Gunta Melbārde</i> , pianiste, Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolas skolotāja	
JŪSU ATSAUKSMES UN IDEJAS	4
KAMERMŪZIKA: PEDAGOĢIJA un PSIHOLOĢIJA	6
Kā risināt saskarsmes problēmas kameransamblī	
<i>Daiva Stulgyte</i> , pianiste, Kauņas Jozus Naujalis Mūzikas ģimnāzijas skolotāja, Kameransambļu nodaļas vadītāja (Kauņa, Lietuva)	
MANA PIEREDZE	11
Kā bērniem mācīt kamermūziku. Stīgu kvarteti	
<i>Evans Rotšteins</i> , vijolnieks, ECMTA Valdes priekšsēdētājs, Gildholas Mūzikas un drāmas skolas Stīgu nodaļas vadītāja vietnieks (Londona, Lielbritānija)	
RADOŠAIS PORTETS	26
Vai viegli rakstīt kamermūziku bērniem?	
Intervija ar komponisti <i>Gundegu Šmiti</i> , Latvijas Komponistu savienības valdes priekšsēdētāju (Rīga, Latvija)	
KOLĒĢI IESAKA	29
Tiem, kas vēlas aranžēt populāro mūziku	
<i>Juta Bērziņa</i> , čelliste, Pāvula Jurjāna mūzikas skolas Stīgu nodaļas vadītāja (Rīga, Latvija)	
KAS JAUNS PIE MŪSU KAIMIŅIEM?	39
Kamermūzikas aktivitātes Heino Ellera Tartu mūzikas skolā	
<i>Pille Taniloo</i> , pianiste, H. Ellera Tartu mūzikas skolas Kamermūzikas nodaļas vadītāja (Tartu, Igaunija)	
NO PEDAGOGA PIEZĪMĒM	43
Kā mēs muzicējam kopā ar draugiem	
<i>Aleksanders Kuļikovs</i> , vijolnieks, Kungsvēgenes Mūzikas institūta skolotājs (Espoo, Somija)	
VĒRTĪGS JAUNUMS MŪSU GRĀMATPLAUKTAM	47
Dzīve četratā	
<i>Karstens Dīrers</i> , žurnālists, izdevniecības STACCATO-Verlag vadītājs (Diseldorfa, Vācija)	
NODERĪGA INFORMĀCIJA	49
Konkursi, festivāli, nošu jaunumi	

IEVADAM



Gunta Melbārde, pianiste,

Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolas klavierspēles un kameransambļu skolotāja. Absolvējusi Ļeņingradas Valsts konservatoriju (Petrozavodskas

filiālē). Pedagoģijas zinātņu maģistra grāds (Latvijas Universitātē).

Starptautiskā bērnu un jauniešu kameransambļu festivāla – konkursa

Muzicējam kopā ar draugiem mākslinieciskā vadītāja,

Atbalsta fonda dibinātāja,

E-žurnāla kameransambļu skolotājiem redaktore

Dārgie kolēģi!

Kā sveiciens jaunajiem kamermūziķiem un viņu skolotājiem Jaunajā mācību gadā ir sagatavots žurnāla piektais numurs. Sirsnīga pateicība visiem autoriem, kuri nesavtīgi un dāsni dalās savā pieredzē! Turpinām gaidīt arī jūsu vēstules ar atsauksmēm, pārdomām un ieteikumiem. Mūsu e-pasts joprojām: weplay@inbox.lv

Brīžos, kad ikdienas darba steigā mūs kādreiz pārņem šaubas vai neticība saviem spēkiem, ir vērts ieklausīties iedvesmojošajos vārdos, ko teicis Rainers Šmits (Rainer Schmidt, *Hagen Quartett*): „Es vēlētos, lai kamermūzikas jomā vairāk nodarbotos ar bērniem. Esmu pārliecināts, ka bērniem nav nekas labāks par kamermūziku, kurā ikviens ir svarīgs un neviens nav mazāk nozīmīgs.”

Teikto varētu adresēt komponistiem – mūsu laikabiedriem, arī bērnu vecākiem, taču visvairāk gan mums pašiem – skolotājiem. Ne jau pirmās vietas konkursos ir tas izšķirošais, kas uztur un vairo mīlestību uz mūziku, bet gan piemērotas vides radīšana, „muzikālu apstākļu” nodrošināšana. Es gribētu aicināt kolēģus: muzicējiet paši! Muzicējiet kopā ar saviem audzēkņiem! Esmu pārliecināta, – tas viņus tik ļoti iedvesmos, ka jūsu radošā sadarbība iegūs jaunu, daudz augstāku kvalitāti. Izmantojiet tam katru jūsu kopīgo stundu! Tad arī daudzi jaukie padomi, ko jūs varbūt izlasīsiet šī žurnāla lappusēs, iegūs skaidrāku, konkrētāku jēgu un lielāku nozīmi.

Kopā ar draugiem mums izdosies!

JŪSU ATSAUKSMES UN IDEJAS



Mīlie draugi!

Man atkal bija žēl atstāt Rīgu, un mana sirds joprojām ir pārpildīta ar prieku un iedvesmu. Festivāla – konkursa noklausīšanās radīja tik daudz pozitīvas enerģijas, tik lielu entuziasmu un tik daudz laimes. Šīs nedēļas nogales absolūtais panākums bija viegli saskatāms bērnu spožajās acīs un smaidos, tai dziļajā iekšējā mīlestībā, kas staroja viņu vecāku un draugu sejās, brīvajās un draudzīgajās attiecībās starp skolotājiem. Visur valdīja visu uzvarošais vienkāršais prieks – sadzirdēt vienam otru un palīdzēt otram spēlēt labāk – gan vakara koncertā baznīcā, gan konkursa dienā un koncertā Botāniskajā dārzā, gan arī skolas gaitēnos, kad bērni gatavojās

uzstāties vai skriešus devās atpakaļ uz zāli, lai noklausītos draugus. Un visbrīnišķīgākais bija skaidri saskatāms noslēguma koncertā (kas ar gudru ziņu bija organizēts pirms rezultātu paziņošanas): bija šķērsota kāda jauna robeža – bērni bija patiešām sasnieguši augstāku līmeni, jūtoties uz skatuves viegli un brīvi. Bija redzams, ka galvenā mācībstunda – kā būt kopā mūzikā un kā dalīties tajā ar citiem, – patiešām ir apgūta.

Protams, ja tas notiek tik labi, tad tas nav tikai labas nedēļas nogales noorganizēšanas fakts, kas padarīja to visu iespējamu. Tas darbojas tādēļ, ka jūs jau pirms laba laika bijāt par visu padomājuši un sagatavojuši tik rūpīgi, un jums ir talants savākt kopā tik daudz labu cilvēku ar mērķi savstarpēji sadarboties, atbalstīt un palīdzēt. Mani pilnībā pārņēma izbrīns un apbrīna, un es tikai ceru, ka jūsu darbs turpināsies tik ilgi, cik jūs to vēlēšities. Tādējādi, neskatoties uz visām grūtībām, pasaule pamazām kļūst par labāku vietu.

Ar visdziļāko pateicību par jūsu laipnību un dāsnumu,

Evans Rotšteins, ECMTA, Parīze, Francija

Gribu vēlreiz pateikties jums par brīnišķīgo nedēļas nogali Rīgā! Festivāls un konkurss bija liels jūsu panākums. Mēs bijām apmierināti arī ar mūsu uzturēšanos viesnīcā *Jūrnieks*. Meitenēm patika būt Rīgā un ceram, ka mēs varēsim atgriezties nākamajā gadā uz festivāla 10 gadu jubilejas svētkiem.

Es gribētu nosūtīt jums CD, ko mēs ierakstījām kopā ar manu pianisti *Anne Rosenlund* pirms pāris gadiem. Vai jūs, lūdzu, varētu atsūtīt man savu adresi?

Es novēlu jums mierīgas vasaras brīvdienas un ceru ar jums atkal drīz sazināties. Jūs varat atbildēt man vācu valodā, ja vēlaties. Kā jau esat pamanījuši, es saprotu visu vācu valodā, bet sarunvalodu diemžēl esmu aizmirsusi. Apsolu līdz nākamajam gadam uzlabot savas valodas prasmes!

Mans dēls Kaspers arī sūta jums savus laba vēlējumus!

Ar mīlestību,

Åsa Gustavsson, Kungsvēgenes mūzikas institūts, Espoo, Somija



Cienītā Gunta,

Savu kolēģu vārdā un no sevis personīgi gribu pateikties Jums par brīnišķīgi noorganizēto konkursu un tiem labajiem vārdiem, ko Jūs veltījāt mums. Mēs esam sajūsmā par jūsu skolu un par jūsu viesmīlību. Uzskatu, ka jūsu konkursam ir liela nākotne un tas ir ļoti noderīgs gan skolotājiem, gan audzēkņiem – no jums ir ko pamācīties. Ja mums būs pienācīgi audzēkņi, būsīm vienmēr priecīgi atsaukties jūsu uzaicinājumam.

Novēlu jums jauku vasaru un jaunus radošus panākumus arī turpmāk.

Jūsu

Paulius Bernardas Konce,

B. Dvarionas desmitgadīgā mūzikas skolas, Viļņa, Lietuva



Daiva Stulgyte – pianiste,

absolvējusi Kauņas Jozus Naujalis Mūzikas ģimnāziju un Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmiju. Ir koncertmeistare – asistente Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijā un Kameransambļu nodaļas vadītāja Kauņas J. Naujalis Mūzikas ģimnāzijā. Aktīvi koncertē, galvenokārt dažādu kameransambļu sastāvos. Sniegusi koncertus Lietuvā, Vācijā, Lielbritānijā.

Kā risināt saskarsmes problēmas kameransamblī

Kamermūzika man pašai ir visinteresantākā mūzikas joma. Daudzus gadus es muzicēju dažādu sastāvu ansambļos un mēģinu to iemācīt arī citiem.

Lai kā es negribētu runāt par pedagogiskām problēmām vispārinot, taču mana pedagogiskā pieredze ir cieši saistīta ar skolu, kurā es pasniedzu kameransambli kā mācību priekšmetu – Kauņas J. Naujalis mūzikas ģimnāziju (*Kaunas J.Naujalis music gymnasium*). Šajā skolā bērnus gatavo tam, lai viņi kļūtu par profesionāliem mūziķiem. Tas gan nenozīmē, ka visi arī par tiem kļūst, taču gandrīz visi, kas pabeiguši ģimnāziju, turpina izglītību augstākajās mūzikas mācību iestādēs. Tātad – izvēlēta specialitāte tiek apgūta ļoti nopietni, audzēkņiem tiek izvirzītas augstas prasības. Tā kā līdz 9.klasei bērni tiek gatavoti par instrumentālistiem – solistiem. No 9. līdz 12. klasei tiek ieviesti papildus mācību priekšmeti: orķestris, pianistiem – koncertmeistarklase un kameransamblis. Protams, daži audzēkņi jau arī jaunākajās klasēs muzicē ansambļos kopā ar draugiem, it īpaši, ja piedalās kādos konkursos, taču tas notiek samērā reti. Stūdziniekiem ir arī vijolnieku un čellistu ansamblis, kurā audzēkņi apgūst muzicēšanas prasmes ansamblī. Turpretī pianisti vienmēr darbojas vieni paši, tādēļ daudziem no viņiem kameransamblis ir pilnīgi jauna joma, un bieži rodas zināmas grūtības.

Pirmā problēma, ar kuru mēs saskaramies, – kā izveidot ansambļu sastāvus. Pirmkārt mēs, protams, domājam par audzēkņiem ar līdzīgām profesionālajām spējām, rēķinoties ar to, ka viņi turpmāk varētu kopā piedalīties konkursos un koncertos. Ansambļu sastāvi dažreiz mainās, jo bērni vēlas spēlēt kopā ar saviem draugiem vai vismaz ar partneriem, kas būtu viņiem pieņemami. Arī tas dažkārt kļūst par problēmu, jo labs draugs ne vienmēr ir arī labs mūziķis. Kā pareizāk atrisināt šo

problēmu? Reizēm ansamblis vienkārši „izjūk“, jo šie bērni negrib kopā muzicēt. Taču būtu jāmēģina vienlaikus ar muzicēšanas iemaņām veidot arī savstarpējās saskarsmes iemaņas.

Kas īsti ir kameransamblis? Tā ir cilvēku grupa, kurai ir kopīgs mērķis, konkrētajā gadījumā – iemācīties kādu skaņdarbu un to atskaņot. Nepieredzējušam audzēknim tas var izrādīties ilgstošs un sarežģīts process. Jāiemācās klausīties ne tikai sevi, bet arī partnerus un palīdzēt viņiem; klausīties kopējo intonāciju, ritmu, dinamiku utt. Tādējādi, lai sasniegtu rezultātu, nepieciešams ilgi strādāt kopīgi, pavadot ansamblī ne vienu vien stundu. Un te nu mēs arī sastopamies ne tikai ar profesionālajām, bet arī ar saskarsmes problēmām. Pirmā no tām – „klausīties ne tikai sevi, bet arī partneri“. Tas, izrādās, nav tik vienkārši. Piemēram, es izsaku aizrādījumu pianistam, ka kādā konkrētā vietā viņam nav jābūt galvenajam, bet tikai jāpavada un jāklausās, ko viņam grib teikt partneris. Pianists ir pārsteigts: „Kāpēc es neesmu galvenais?“ Viņš grib tāds būt, jo daudzus gadus viņš ir bijis tikai solists. Taču saskarsmes pamatos ir – iemācīties saklausīt otru. To mēs neviļus mācāmies apgūt kameransambļa stundās. Bieži vien audzēkņi negrib piekāpties viens otram. Viņiem liekas, ka viņi paši spēlē pareizi ritmiskajā un dinamiskajā ziņā, un rezultātā saskaņas vietā rodas neapmierinātība. Ļoti svarīgi ir mācīt bērniem, kā darboties kopā. Jo darbs pie skaņdarba – tas ir nemitīgs radošs process, kurā katrs var un viņam ir jāizsaka savs viedoklis un jādiskutē. Es piedāvāju audzēkņiem to darīt šādā veidā: mēs izmēģinām visus piedāvātos izpildījuma variantus un pēc tam izlemjam, kurš no tiem ir pats labākais. Var arī vienkārši vienoties, kā labāk spēlēt, ņemot vērā autora vēlmes. Cits paņēmieni – uzreiz reaģēt uz mirkļa situāciju, pielāgojoties partnerim. Ir ļoti svarīgi to darīt mācību stundas laikā, vingrinoties, tāpēc, ka uz skatuves partnerim var atgadīties kaut kas negaidīts. Tad nāksies momentāni reaģēt un pielāgoties vai palīdzēt draugam. Bērniem tas ir diezgan sarežģīts un vispusīgi attīstošs uzdevums.

Es esmu novērojusi, ka audzēkņi bieži gan ievēro savas kļūmes ansambļa spēlē, bet tās neizlabo. Te mēs saskaramies ar psiholoģiska rakstura problēmām. Bērni, jo īpaši pusaudži, bieži vien grib izpausties, būt noteicēji, dominēt draugu starpā. Muzicēšana ansamblī māca ko citu – būt kopā ar citiem, nedominēt, bet dažkārt arī piekāpties. No otras puses, ansamblī visi dalībnieki ir vienlīdzīgi un vienlīdz vērtīgi. Vienkārši katrs var izteikties, bet citiem šajā laikā ir jāpalīdz viņam to izdarīt. Kad bērni apgūst šos „spēles noteikumus“, viņiem tas sāk pat patīkt.

Vēl viens aspekts – kā radīt patiešām labu ansambli no audzēkņiem ar pilnīgi atšķirīgiem raksturiem un temperamentu. Man ļoti patīk ansambļi, kuru sastāvā ir trīs dažādi instrumenti. Mācību procesā man tie šķiet visoptimālākie. Bet, lūk, kopā sanāk pilnīgi dažādi audzēkņi: enerģiska, aktīva pianiste ar labu tehnisko sagatavotību; muzikāls, jūtīgs un nemitīgi par sevi nepārliedzināts vijolnieks,

un stabila, mierīga čelliste. Uzreiz jāpasaka, ka viņi ir jau abiturienti, kam drīzumā jākārto valsts eksāmens kameransamblī. Sākumā darbs vienkārši stāv uz vietas: vijolnieks ilgu laiku nenāk uz nodarbībām, meitenes vingrinās divatā. Izrādās, ka vijolnieks ir neapmierināts ar ansamblī valdošo gaisotni; viņam liekas, ka meitenes viņu psiholoģiskā ziņā traumē. Mūzikas stundas vietā nākas nodarboties ar psiholoģijas stundām. Pamazām noskaidrojas, ko vijolnieks vēlas un uz ko cer. Protams, starp divām, ar spēcīgu raksturu apveltītām meitenēm viņš jūtas mazvērtīgāks, nav pietiekami stiprs gan kā profesionālis, gan vienkārši tīri cilvēciskajā ziņā. Pianiste ir neapmierināta, ka viņš netur doto vārdu, nenāk sarunātajā laikā uz mēģinājumiem. Pēc ilgām pārrunām spriedze nedaudz mazinās. Beigu beigās viņi saprot, cik ļoti viņi visi ir dažādi, un ka tas ir pat labi. Jo pasaule taču sastāv no daudziem un dažādiem cilvēkiem, kuri papildina viens otru. Un tā, īsts darbs ansamblī sākās tad, kad visi trīs bija samierinājušies ar to, ka viņi ir dažādi un spēja par to pat mazliet pasmieties. Jāpastāsta, ka šis ansamblis ne tikai izcili nokārtoja savu eksāmenu, bet arī izcīnīja pirmo vietu kameransamblu konkursā Paņevēžā (Lietuvā). Viņi bija ļoti noskumuši, kad viņu kopīgā radošā sadarbība izbeidzās.

Līdz šim es stāstīju par aktīviem, drošiem bērniem, kuri nebaidās izteikt savu viedokli, droši sarunājas ar skolotāju. Bet ir arī tādi, kuriem pagaidām vēl nav savu uzskatu, vai arī viņi baidās to izteikt. Kluss, intraverts audzēknis klausās, ko viņam teiks skolotājs, izpilda to, bet pats iniciatīvu neizrāda. Tādam audzēknim arī muzicēšana kameransamblī var palīdzēt atvērties. Jo kamermuzicēšana – tas ir viens no neverbāliem komunikēšanas veidiem. Ar vārdiem mēs nespējam izteikt to, ko dažkārt varam ar mūzikas palīdzību. Ir ļoti svarīgi šādam sevī noslēgtam audzēknim izvēlēties sev piemērotu partneri, ar kuru viņš galu galā spētu kopā



sadzīvot. Kopīga muzicēšana, publiskas uzstāšanās uz skatuves, kad jādara kopīgs darbs viena kopēja mērķa labā, spēj ļoti vienot. Pēc konkursa, kas norisinājies kaut kur ārzemēs vai vienkārši citā pilsētā, bērni jūtas kā vienota komanda, kas atgriežas no pārgājiena. Viņiem jau ir bijuši kopīgi piedzīvojumi vai kādas neērtības ceļojuma laikā, kā arī pārdzīvots kopīgs satraukums pirms uzstāšanās un prieks par veiksmi. Pat ja bērni nejūtas tik spēcīgi, lai piedalītos konkursos, viņi tomēr var iemīlēt kamermuzicēšanu, ja

skolotājs viņiem sameklē ne pārāk sarežģītus, taču interesantus skaņdarbus, rosina audzēkņu iztēli, piemērojot skaņdarbam kādus literāru scenāriju. Ir tādi audzēkņi, kuri gribētu ansamblī it kā „paslēpties”. Tādā gadījumā jāpievērš uzmanība tam, ka visi dalībnieki ir līdzvērtīgi, katra viedoklis un

spēlēšana ir vienlīdz svarīgi. Ir apsveicami, ja tādām ansambļiem tiek dota iespēja uzstāties koncertos. Kā zināms, uz dažādiem pasākumiem tiek uzaicināti vien paši labākie. Ne tik spēcīgiem nav tik daudz šādu iespēju publiski uzstāties. Tādēļ ļoti noderīgi būtu katru gadu organizēt koncertus vecākiem, kuros varētu uzstāties visi. Muzicējot ansablī, bērni neizjūt tādas bailes no skatuves, kā arī – viņi var spēlēt no notīm. Pats galvenais – lai bērni izjustu gandarījumu un viņiem būtu patīkami būt kopā un spēlēt kopā. Ja viņi muzicē ar prieku – mans mērķis ir sasniegts.

Ļoti daudz vērības es veltu saskarsmei, skaidrojot audzēkņiem, cik tā ansablī ir svarīga. Domāju, ka tā ir ne tikai laba ansambļa pamats, bet arī vispārcilvēciska vērtība, kas sevišķi svarīga ir tieši mūsdienās. Komunikāciju laikmets, lai cik tas arī nebūtu dīvaini un paradoksāli, ļoti attālina mūs vienu no otra. *Facebook, Skype, SMS* – tas viss īstenībā nav patiesa saskarsme, bet tikai tās imitācija. Mēs varam augu dienu sarakstīties ar ļoti daudziem interneta draugiem, bet kļūstam bezpalīdzīgi, kad sastopamies ar viņiem realitātē. Kameransambļis šajā ziņā ir gan viegls, gan arī sarežģīts saskarsmes veids. No vienas puses, muzicēšana kopā problēmas nerada – vajag tikai apsēsties un spēlēt kopā. Bet, ieskatoties dziļāk, mūzika – tas ir viens no pašiem intīmākajiem saskarsmes veidiem. Kā zināms, mūzikas valoda var izteikt daudzkārt vairāk, nekā ar vārdiem. Tādējādi mēs nokļūstam nenoteiktā, trauslā sfērā, kurā mēs kļūstam daudz vieglāk ievainojami. Droši vien bērni vēl to neapzinās un nesaprot – viņi risina citas problēmas. Taču gadu no gada viņi kļūst nobriedušāki; kopāmuzicēšanas tehniskās problēmas un grūtības viņiem vairs nav pats sarežģītākais uzdevums. Tad mēs arī nonākam pie izjūtas – nu ir izveidojusies īsta kopiena. Īstā ansablī partneriem jābūt emocionāla kopība, kopīga elpa un jābūt kā vienotam organismam, ko vieno skaists kopīgs mērķis. Tādēļ es arī jaunākos audzēkņus mācu meklēt to vienojošo mērķi, mācu kaut vai vienkārši elpot visiem reizē. No sākuma tā ir tikai fiziska darbība, taču arī tas var būt ļoti noderīgi. Starp citu, ir labi, ja ansablī ir kāds pūtējs (piemēram, flautists). Elpošana ir viņa spēles neatņemama sastāvdaļa, un es piedāvāju arī citiem ansambļa dalībniekiem elpot reizē, kopā ar viņu. Jo bieži vien pianisti un vijolnieki īsti neapzinās un neizprot frāzes sākumu un beigas, viņiem tas nesaistās ar elpošanu. Pūtēja piemērs te viņiem var palīdzēt.

Ļoti svarīgi ir panākt, lai kamer muzicēšana bērniem sagādātu patiku. Audzēkņi cītīgi un smagi strādā specialitātes



stundās: iemācās un neskaitāmas reizes atkārtu gammas, etīdes, dažkārt aizmirstot, kādēļ viņi to visu dara. Es viņiem mēģinu atgādināt, ka šis smagais darbs nepieciešams tādēļ, lai viņi pēc tam spētu atskaņot brīnumjaukus skaņdarbus un izbaudīt mūzikas skaistumu. Lai pamatotu savus apgalvojumus, man ir jāsameklē arī piemērots repertuārs. Šis uzdevums nav no vieglajiem. Tā kā mūsu bibliotēkās diemžēl jaunas nošu literatūras tikpat kā nav, nākas izmantot internetu. Visbiežāk es meklēju notis interneta bibliotēkās (piemēram, IMSLP; arī *ScorSer*), un atlasu pedagogiskiem mērķiem domātus skaņdarbus, kā arī klausos ierakstus un tad mēģinu atrast notis tiem skaņdarbiem, kas ir iepatikušies. Jaunākajās klasēs es izvairos uzdot baroka laikmeta vai klasikas skaņdarbus, jo to atskaņošanai bērniem vēl trūkst nepieciešamo iemaņu. Artikulācija, štrihi, stila izjūta, – iesācējiem kamermuzicēšanā viss tas rada papildus slodzi. Es sāku ar ne pārāk sarežģītiem romantiskiem skaņdarbiem, piemēram: H. Sitta un Herm. Berensa Klavieru trio (*Hans Sitt, Hermann Berens*), ar K. Reinekes, J. Raffa, J. Suka opusiem (*Karl Reinecke, Joachim Raff, Josef Suk*). Daudz sekmīgākiem audzēkņiem, it sevišķi – ja viņi gatavojas konkursiem, meklēju jau interesantākus, efektīgākus skaņdarbus, kā, piemēram, Madalēnas Dringas (*Madeleine Dring*) Trio flautai, obojai un klavierēm, Astora Pjaccollas (*Astor Piazzolla*) „Ziema Buenosairesā” (*Invierno porteno*), Rodiona Ščedrīna Klavieru trio *Trīs jautri skaņdarbi*. Dažreiz ir grūti atrast opusus netradicionālam, neparastam sastāvam. Tādos gadījumos nākas veidot apdares un aranžējumus. Šis darbs aizņem daudz laika, taču, nenoliedzami, atmaksājas.

Un tā, – kameransambļa skolotājam ir jārod risinājumi daudzām un dažādām problēmām. Pēc manām domām, viņam veiksies tikai tādā gadījumā, ja viņš pats būs audzēkņu pusē – ja skolotājam piemīt empātija, ja viņš spēj iejusties audzēkņu problēmās, uzskata viņus par saviem draugiem, nevis par spītīgiem pusaudžiem, kas negrib paklausīt. Jo mēs taču atšķiramies vienīgi vecuma un pieredzes ziņā. Ja audzēknis uztic man savas problēmas, arī es stāstu viņam par savu pusaudža vecumu, par to, ar kādām grūtībās es pati savulaik saskāros skolā. Tad starp mums izveidojas patiesa saikne. Savstarpēja uzticēšanās, savstarpēja sapratne, draudzīgās, siltas attiecības starp skolotāju un audzēkni spēj radīt brīnumus. Tad bērni labprāt apmeklē kameransambļa stundas, jūtas brīvi un pārliecinoši, ar prieku muzicē. Tā arī ir balva par mūsu patiesi dedzīgo un svētīgo darbu.

(Tulkojusi Gunta Melbārde)

Dr. Evans Rotšteins, vijolnieks un muzikologs, šobrīd – stīgu katedras vadītāja vietnieks Gildholas mūzikas un drāmas skolā (Londona, Lielbritānija) un kopš 1997.gada – kamermūzikas pasniedzējs Indiānas universitātes Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmijā (ASV). Laikā no 2004. līdz 2010. gadam – Eiropas kamermūzikas centra *ProQuartet* (Parīze, Francija) pedagoģiskais konsultants. Ir ievērojams speciālists amerikāņu mūzikas jomā, mācījis mūzikas vēsturi un analīzi Parīzes universitātē *Paris 8 – Saint Denis*, kā arī sadarbojies ar *Théâtre de Châtelet* un *Cité de la musique*, veidojot programmu aprakstus, konferences un video projektus. Kopš 2009.gada novembra ievēlēts par Eiropas kamermūzikas skolotāju asociācijas Valdes priekšsēdētāju; ik pārmēnešus veido apskatus par ECMTA kamermūzikas aktivitātēm vācu valodā iznākošajam žurnālam *Ensemble*.



Kamermūzikas mācīšana bērniem: stīgu kvarteti Indiānas universitātes Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmijā

<http://www.music.indiana.edu/precollege/summer/string/index.shtml>
<http://music.indiana.edu/precollege/year-round/strings/index.shtml>

Galvenās problēmas

Pedagoģiskā pieeja, kas aprakstīta turpmākajās lappusēs, tika izstrādāta, balstoties uz praktisko darbību un novērojumiem dažādos kontekstos, un pateicoties kontaktiem ar daudziem brīnišķīgiem skolotājiem un mūziķiem ASV un Eiropā. Šī pieeja daļēji radās kā atbilde uz studentu vajadzībām četru nedēļu ilgajā Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmijā. Tā notiek Blūmingtonā (Indiāna, ASV) un ir kļuvusi par savdabīgu laboratoriju kamermūzikas mācību procesa un tā būtības pētīšanai. Daži šīs pieejas elementi pārņemti arī no ārpusmuzikālās prakses – skatuves mākslas un modernās dejas mākslas. Liela daļa no tiem daudziem mūsu kolēģiem jau būs pazīstami, un es neesmu izgudrojis vai atklājis tādas metodes vai paņēmienus, kas nebūtu tikuši jau agrāk izmantoti. Bet, gatavojot šo rakstu, es nonācu pie atskārtas, ka izšķirošā loma kamermūzikas mācību programmas izstrādāšanā lielā mērā ir bijusi Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmijas un tās dibinātājas Mimi Cveigas (*Mimi Zweig*) filozofijai. Mācību procesa struktūra un kamermūzikas misija šajā akadēmijā nav mans izgudrojums, un es esmu atbildīgs tikai par nelielu daļu no kopējās programmas: es vienkārši cenšos dot savu ieguldījumu tās attīstībā. Katru vasaru pēdējo 14 gadu laikā man ir bijusi privilēģija mācīt kamermūziku šajā akadēmijā īpaši labvēlīgos apstākļos. Tas ļāva izstrādāt tādu stratēģiju un darba metodes, kas varētu izraisīt arī citu kolēģu interesi, pat ja viņu pašu darba apstākļi būtu atšķirīgi. Tādēļ šķiet lietderīgi īsi aprakstīt to īpašo vidi, kurā šis mācīšanās process norisinās. Daži aspekti varētu tikt izmantoti citā kontekstā, citi – varbūt mazāk.

Galvenā problēma kopumā ir šāda: kā būtu iespējams ļoti īsā laikā izveidot – saistībā ar Vasaras Akadēmiju, kurā darbs koncentrējas uz intensīvu individuālo spēju un prasmju attīstību, un skolotāji nodarbojas ar jauniešiem, kuru pieredze reizēm ir ļoti atšķirīga, – nepieciešamos nosacījumus, kas dotu konsekvētu un pārliecinošu izpratni par kamermūzikas publisko izpildījumu un vingrināšanās procesu. Turklāt, kā šajā sakarībā atrast vietu tam, lai radītu strukturētu pamatu tādu kamermūzicēšanas prasmju apguvei, kas būtu kaut kas vairāk par vienkāršu „kopā spēlēšanu”, un kas dotu iespēju uzstāties sasniegt vairāk vai mazāk apmierinošu rezultātu? Divi galvenie mērķi – *stiprināt pārliecību un*

nodrošināt „mobilas prasmes”¹, kas integrētos audzēkņu ikdienas darba „pamatleksikā”, – diemžēl bieži tiek uzskatīti par sekundāriem vai par tādām kā blakus lietām, un tiek upurēti nepieciešamībai sasniegt labus rezultātus maksimāli ātri, pie tam ar jebkuriem līdzekļiem. Mēs visi esam saskārušies ar šo problēmu – un ne tikai saistībā ar Vasaras Akadēmiju. Jauniešiem, protams, ir jāveltī daudz laika un enerģijas individuālo prasmju uzlabošanai, bet tādēļ kolektīvo aktivitāšu loma mācību programmās bieži vien ir nomākta, vai ir nepamatota (kā attiecībā uz dažām pārāk ambiciozām orķestra programmām), vai arī tiek pasniegta nestrukturētā veidā.

Ar pēdējo es domāju situāciju, kad individuālā apmācība gan tiek organizēta kā pamatprasmju pakāpeniska attīstīšana un izmantošana, t.i., strukturēti, turpretī grupu nodarbības Vasaras Akadēmijā parasti koncentrējas uz vienkāršu publisku uzstāšanos vai tikai uz tūlītēja rezultāta sasniegšanu: vienkārši noteikta repertuāra programmu jāapgūst noteiktā laikā. Tā tas notiek gan orķestra, gan kameransambļu mēģinājumos. Tam, iespējams, ir arī kādas zināmas priekšrocības, bet tādā gadījumā studentiem tiek apdraudēta spēcīgu, mobilu kamermuzicēšanas prasmju veidošanās un apguve. Šīs prasmes var tikt apkopotas sekojoši (uzskaitījums nav izsmēlošs):

- vairāku līmeņu saziņa (informēt citus par saviem nodomiem un izprast citu nodomus);
- vairāku līmeņu klausīšanās (spēja klausīties sevi, klausīties citus, un visus attiecībā vienam pret otru);
- atgriezeniskas darbības (t.i., saprast, ka dara viens, ko dara citi, un visi attiecībā viens pret otru);
- skaņošanās un harmoniju saklausīšana;
- mēģinājumu plānošana un partitūru studēšana;
- lēmumu pieņemšana (katram atsevišķi un sadarbībā ar citiem);
- apzināta izvēle interpretācijā (vēsturiski, stilistiski un tehniski).

Šīs prasmes reti uzskata par būtiskākajiem aspektiem vingrināšanās procesā – tās parasti mēdz aplūkot vienīgi tad, kad rodas problēmas. Lielāka daļa mēģinājumu laika Vasaras Akadēmijā tiek veltīta tikai noteiktu skaņdarbu iestudēšanai, lai pēc iespējas ātrāk skanētu labi, un tāpēc ideja par to, ka būtu jāveltī laiks pamatprasmju stabilizācijai un attīstībai, šķiet pilnīgi lieka. Daži var uzskatīt, ka tas ir neizbēgami, jo pastāv ierobežots laika limits: ja dotas 20 minūtes, kurās kvartetam gan jāiemācās spēlēt gammas, gan katrā stundā jātrenē saskarsmes vingrinājumi, tad, iespējams, neatliks daudz laika, kad mācīties skaņdarbus publiskai atskaņošanai. Taču mana pieredze vedina domāt, ka, tāpat kā individuālajās stundās, arī te mums noteikti *ir jāatrod* laiks, lai audzēkņiem izveidotos laba vingrināšanās tehnika, un tā patiešām būs ieguldījums ar ilgtermiņa ieguvumiem un turpmāk lielā mērā atvieglots visus ar ansambļa muzicēšanu un publisku uzstāšanos saistītos aspektus.

Skaidrības labad atzīmēšu, ka, runājot par pamatprasmēm, es pirmām kārtām domāju tieši *vingrināšanās tehniku*. Tas izriet no pedagoģiskajiem principiem, kurus izmanto visi profesores Cveigas lokā strādājošie skolotāji: *nodarbība jāizmanto tam, lai parādītu audzēkņiem kā vingrināties*. Kamermūzikā mēģinājumu process rada īpašas problēmas, jo laba vingrināšanās tehnika – tās bieži vien ir arī nopietnas analītiskās prasmes, kuru pusaudzīem trūkst. Bieži vien viņiem ir grūti ievērot, ka kaut ko varētu uzlabot, jo kļūdas parasti neparādās katrā atsevišķajā instrumentālajā partijā – kaut gan tas arī, protams, gadās - bet no nepareizas mijiedarbības starp partijām, kuru audzēkņi vai nu nesadzird, vai neatpazīst kā daļu no kopējās atbildību ("Nē, tieši tu spēlē netīri!"). Viņi parasti zina, kā uzlabot savu intonāciju vai vietu savā pasāžā, bet tas bieži vien pazūd, tiklīdz tas jāuzlabo visiem kopīgi.

Vēl grūtības rada tas, ka pirmskoledžas mūzikas programmās ASV nepietiekami māca solfedžo, kontrapunktu un harmoniju, tādēļ daudzi studenti neko nezina – ja nu vienīgi tīri intuitīvā līmenī – par

¹ „Mobilas prasmes” ir tādas, kas nav paredzētas tikai specifiski kāda viena skaņdarba iestudēšanai, bet kuras audzēkņi var izmantot arī turpmāk savā patstāvīgajā darbībā.

akordiem, harmoniskajām secībām, ritmu, motīviem, izrotājumiem, klasisko formu un tā tālāk. Ir pārsteidzoši, cik daudzi ļoti talantīgi studenti, kam nav trenēta harmoniskā dzirde, vai par to vispār nekas nav mācīts, bieži vien pat neievēro to, vai viņu spēlētā skaņa ir konsonanse vai disonanse attiecībā uz kāda fragmenta pamatharmoniju. Nevarētu teikt, ka viņi būtu vienaldzīgi pret harmoniju, viņi vienīgi nepamana detaļas. Vairumā gadījumu viņiem var iemācīt izjust, kā spēles izteismīgumu ietekmē disonanses un to atrisinājumi, kas vispār ir tonālās mūzikas izteiksmes pamatā, bet tas aizņems daudz laika, ko varētu veltīt konkrētiem norādījumiem par interpretāciju. Tas nozīmē – lai veicinātu un paātrinātu darba procesu, ir ātri jānosaka daži ļoti vienkārši pamatnoteikumi, kas ļautu ansambļa audzēkņiem iegūt pietiekamas analītiskās un praktiskās prasmes, lai viņi varētu vingrināties paši, un tas kļūtu par stabilu pamatu drošam izpildījumam, uzstājoties publiski. Tas jādara, taču nevajadzētu, protams, kameramūzikas nodarbību pārvērst par lekciju muzikoloģijā!

Te mēs redzam, ka darbs ar pusaudžiem balstās uz spēju no analītiskās un vēsturiskās informācijas izdarīt atbilstošus saprātīgus secinājumus (es uzskatu, ka tādā veidā var strādāt arī ar jaunākiem audzēkņiem, bet īpaši tas ir piemērots darbam ar universitātes līmeņa studentiem). Es šeit apskatīšu tikai dažus no šiem jautājumiem, galvenokārt orientējoties uz metodes praktisko pusi. Bet vispirms, šķiet, nepieciešams aprakstīt kontekstu un apstākļus, kuros šī mācīšanās notiek.

Konteksts

Indiānas Universitātes Jakobsa mūzikas skolas Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmija tika nodibināta pirms vairāk nekā 25 gadiem. Tās dibinātāja un pašreizējā direktore ir vijoles un alta spēles profesore Mimi Cveiga, kas mācību gada laikā ir arī Universitātes Stīgu instrumentu akadēmijas mūzikas koledžas direktore. Šīs koledžas programma radās kā reakcija uz stāvokli valsts mūzikas izglītības sistēmā bērniem šajā reģionā, kad pirms studijām universitātē atskaņotājmākslas jomā bija pieejama tikai nestrukturēta, ilgstoša un konservatīva stila apmācība. Šīs programmas izveidošana bija arī Mimi Cveigas personiskā atbilde uz saņemto iedvesmu un pieredzi, kas gūta tiekoties ar tādiem skolotājiem, kā *Paul Rolland* un *S. Suzuki* un viņu darbu. Tā bija arī viņas vēlme – aktīvi piedalīties jauno talantu izglītošanā, balstoties uz pozitīvo holistisko (veseluma) pieeju. Daži šīs pieejas galvenie pamatprincipi, pēc kuriem arī es vadījos savā kameramūzikas skolotāja darbā, ir:

- nevērtējošas vides izveidošana, kad neitrāla kļūdu ievērošana tikai informē par to, kas būtu jāuzlabo;
- nodarbību pamatfunkcija: tā ir vieta, kur mācīties „kā vajag vingrināties”;
- koncentrēšanās uz iegūtajām prasmēm, kas uzkrātos un ļautu iepriekš paredzēt grūtības repertuāra skaņdarbos;
- pārliecība, ka izglītība dod iespēju audzēkņiem iegūt lielāku brīvību, vienlaikus atzīstot, ka brīvība rodas caur kompetenci un disciplīnu.

Ar savu kolēģu palīdzību, kuri pašlaik ASV īsteno līdzīgus projektus, profesore Mimi Cveiga ir izstrādājusi programmu, kas ļauj bērniem uzsākt vijoles un čella spēles apguvi vecumā no 5 gadiem un turpina to darīt līdz koledžai, un šī programma tika ieviesta Universitātes mūzikas skolā. Līdz ar to arī universitātes studentiem vienlaikus tika dota iespēja trenēties pedagoģijas mākslā (šajā programmā tika uzņemti bērni, kurus studentiem mācīt), un tika saprātīgi izmantota Universitātes mūzikas skola, kuras darbība un paši universitātes studenti kļuva par īstu iedvesmas avotu jaunākajiem audzēkņiem. Tā kā pirmskoledžas nodaļā trūkst daudzu orķestra instrumentu, ansambļa muzicēšana galvenokārt balstījās tikai uz grupā spēlētu solo repertuāru. Tas bija veids, kā vingrināties izpildījuma precizitātē un izjust komandas garu, uz ko pamatoti norādījuši ansambļu dalībnieki (piemēram, "*Violin Virtuosi*" regulāri devās turnejās pa valsti un uz ārzemēm, nesen 2011.gadā uzstājoties ESTA kongresā Zviedrijā). Kaut

gan lielākā daļa no šiem ansambļiem spēlē unisonā, uzskatām, ka kolektīvās muzicēšanas nodarbībās ir iespējams panākt arī katra dalībnieka individuālo attīstību, un tas jau no paša sākuma tika uzskatīts par būtisku programmas aspektu.

Sākotnēji Vasaras Akadēmija bija paredzēta tam, lai paplašinātu un papildinātu mācību gada laikā uzsākto zināšanu apguvi, bet drīz vien tā izveidojās par starptautisku programmu, kurā šobrīd ir iesaistījušies jau gandrīz 100 jauno vijolnieku, altistu, čellistu gan no Amerikas Savienotajām Valstīm, gan no Kanādas, Eiropas, Dienvidamerikas, Āfrikas un Āzijas.

Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmija (SSA) ilgst 4 nedēļas; tā notiek universitātes teritorijā un universitātes mūzikas skolas ēkā, kas dod iespēju izmantot visus šīs iestādes cilvēku un materiālos resursus. Tie ir: loģistikas un administratīvais atbalsts, fotokopēšanas resursi, individuālo nodarbību telpas, studenti – asistenti, kas uzrauga vingrināšanos (tai skaitā kameramūzikā), pianisti sadarbībai ar audzēkņiem nodarbībās, individuālās vingrināšanās telpas katram studentam, koncertzāles, lekciju zāles meistarklasēs, lieliska mūzikas bibliotēka un datortehnoloģiju atbalsts. Akadēmija piedāvā intensīvas mācības audzēkņiem vecumā no 12 līdz 18 gadiem: divas individuālās mācību stundas nedēļā ar priekšmeta skolotāju, daudzas papildnodarbības ar skolotāja palīgu un profesionālu koncertmeistaru, viena meistarklase katru nedēļu ar vadošo skolotāju, vairākas grupu meistarklases pie uzaicinātajiem profesoriem, un katru dienu 4 ½ stundas individuālā vingrināšanās (viena daļa no rīta, otra – vakarā, ar 10 minūšu pārtraukumu pēc katras stundas). Vakaros notiek Universitātes Vasaras festivāla koncerti.

Kameramūzikas mācību programmas struktūra

Ņemot vērā šīs studiju programmas intensitāti, var likties pārsteidzoši, ka kameramūzika ieņem tik svarīgu vietu ikdienas nodarbību grafikā. Bet, tā kā kolektīvā muzicēšana ir pirmskoledžas programmas sastāvdaļa kopš tās pirmsākumiem, tās loma Vasaras Akadēmijā izriet no pašas pedagogiskās koncepcijas. Kā minēju savā ievadā, – kameramuzicēšanas prasmju attīstīšana vienmēr tikusi uzskatīta par nepieciešamu, integrētu individuālo prasmju attīstīšanas sastāvdaļu, nevis kā tāda blakus lieta. Kameramūzikas nodarbības ir daudzveidīgas un to grafiks ir ļoti elastīgs – atkarībā no audzēkņu vecuma, kompetences līmeņa un pieredzes. Neatkarīgi no citiem iespējamiem projektiem, kameramūzikas mēģinājumiem ir stingri ielānētas divas stundas vismaz četras dienas nedēļā, neskaitot vēl arī vingrināšanos un meistarklases.

Jaunākajiem audzēkņiem savu nodarbību nedēļu parasti nākas sadalīt starp lielākiem kameransambļiem (piemēram, vijolnieku ansambli, vai baroka ansambli, kurā muzicē līdz 12 dalībniekiem, stīgu kvartetu, līdzdalību stīgu orķestrī) un kameransambļa nodarbībām, kas notiek divreiz nedēļā divas stundas un kamerorķestri (arī divas reizes nedēļā pa divām stundām). Kamerorķestris parasti ir diriģenta vadīts ansamblis, bet baroka ansamblī, kas bija manā pārraudzībā daudzu gadu garumā, audzēkņi mācījās tā, ka drīz vien spēja izpildīt diezgan sarežģītu polifonisku mūziku bez diriģenta vadības, pakāpeniski apgūstot iemaņas gan patstāvīgi muzicēt, gan publiski uzstāties. Tā kā šī ansambļa sastāvā parasti ir akadēmijas visjaunākie audzēkņi, pats par sevi saprotams, ka, pat ja viņu individuālās prasmes ir pietiekamas, viņiem ir ļoti neliela



patstāvīgas kamermuzicēšanas pieredze. Tādēļ tiek izvēlēts tāds repertuārs, kas būtu daudzveidīgs tempu, raksturu un faktūras ziņā, un dialogi starp dažādajām instrumentālajām līnijām būtu sadalīti vienmērīgi – tā, lai jauno mūziķu atbildība par savu lomu un interpretāciju kopumā būtu izmantota pilnībā un taisnīgi. Darbs ar šo ansambli daudzējādā ziņā ir līdzīgs darbam ar kvartetu, un atšķirības, kaut arī interesantas, prasītu pārāk daudz vietas, tāpēc esmu nolēmis to sīkāk aprakstīt citreiz.

Pieredzes bagātāki studenti visu savu kamermūzikai atvēlēto laiku var veltīt vienam ansamblim, spēlējot stīgu kvartetā vai klavieru kvintetā ar pianistu/repetitoru, un viņiem ir mēģinājumi divas stundas četras dienas nedēļā. Katram ansamblim ir divas stundu ilgas nodarbības ar vadošo skolotāju, mēģinājumu laikā viņus vēl papildus kontrolē universitātes studenti – asistenti. Daži no projektiem mēdz būt īpaši vērienīgi, sagatavojot apjomīgus skaņdarbus (Mendelszona Oktetu, Brāmsa Sekstetu vai citus), un tad audzēkņi tiekas ar galveno pasniedzēju gandrīz katru dienu. Taču vairums kameransambļu ir sadalīti stīgu kvartetos – pagājušajā vasarā to bija 19, - un, neatkarīgi no viņu līmeņa, lielākā daļa no šīm grupām spēlēja Haidna mūziku. Lai gan es gandrīz katru gadu strādāju arī ar baroka ansambli, un reizēm mācu kameransambļus ar klavierēm, taču mans galvenais darbs ir ar šiem Haidna stīgu kvartetiem.

Kvartetu izveidošana

Arī te es nevaru izcelties ar kādu īpašu iniciatīvu. Pirmajos Akadēmijas gados kamermūzikas repertuārs tika veidots līdzīgi kā daudzās citās akadēmijās, tas ir, – saskaņā ar dažādības principu, kas atkarīgs no pieejamajiem instrumentiem. Bet tieši profesore Cveiga pakāpeniski ieviesa ideju, ka programmai pašos pamatos jābūt balstītai uz muzicēšanu stīgu kvartetā, un ka pamatrepertuāru jāveido no Haidna darbiem. Es sākumā biju izbrīnīts – vai tas nodrošinās pietiekamu daudzveidību un pusaudžu interesi, bet tagad es pat nevēlētos turpināt citādāk. Un tā tas ir bijis daudzus gadus: lai arī dažas grupas iestudēja plašu repertuāru no Mocarta līdz Šostakovičam, tomēr lielākā daļa no kvartetiem spēlēja Haidnu, vai vismaz sāk ar Haidnu, un viens no noslēguma koncertiem vienmēr ir bijis gandrīz pilnībā veltīts Haidna kvartetiem. Šis koncerts norisinās konkursa formā, kura uzvarētājs iegūst iespēju Gala koncertā uzstāties divreiz.

Tāpat kā daudzās vasaras akadēmijās un skolās, lielākais traucēklis stīgu kvarteta izveidošanai vienmēr ir bijis relatīvais altistu deficīts, taču šīs grūtības daudzu gadu garumā tika atrisinātas pavisam vienkāršā veidā. Jāteic vēlreiz, ka arī tā bija profesores Mimi Cveigas personīgā pieredze – viņai kā vijolniecei pārejot uz alta spēli, lai varētu pirmo reizi profesionāli iesaistīties orķestrī. Tas kalpoja par piemēru (arī citi piemēri, tādi, kā stāsts par *Guarneri Quartet* rašanos, studentiem ir ļoti iedvesmojoši). Tādēļ tika nolemts, ka vijolniekiem būs pieejamas altvijoles no universitātes instrumentu krājumiem, un ka vasarā kamermūzikas nodarbībās un orķestrī audzēkņi būtu jāmudina spēlēt altu, kas būtu labs ieguldījums viņu mākslinieciskajā un profesionālajā attīstībā. Prast spēlēt altu – tā ir papildus vērtība, speciāla prasme, kas, pie izdevības, var pavērt ceļu arī uz pilnīgi jaunām mākslinieciskām iespējām. Tādēļ daži jaunieši atklāj, ka viņi patiešām dod priekšroku alta spēlei un nolemj pāriet uz to pastāvīgi.

Lai šo pāreju atvieglotu, viens no alta profesoriem, *James Przygocki*, altu spēlējošiem vijolniekiem ir izveidojis ļoti efektīvu ievadsesiju, kura vienmēr tiek prezentēta visiem dalībniekiem pirmajā Vasaras Akadēmijas dienā. Sesijā tiek veidots priekšstats par spēles tehniku un tiek pakāpeniski apgūta nošu lasīšana alta atslēgā. Dalība sesijā turklāt rada sava veida sociālo saikni starp pašiem altistiem, un palīdz izvairīties no varbūtējas vilšanās izjūtas. Papildu atbalstu šajā procesā piedāvā gan alta, gan vijolspēles skolotāji.

Sākumā to, kurš no katra kvarteta vijolniekiem varētu spēlēt altu, noteica skolotāji, bet pēdējos gados ir

atļauts to izlemt pašiem ansambļa dalībniekiem, un tas parasti grūtības nesagādā (lielākā daļa pusaudžu drīzāk izvēlas spēlēt stīgu kvarteta repertuāru nekā baroka mūzika trim vijolēm un *continuo*!). Tas, ka studenti izvēlas spēlēt altu paši, lai tikai būtu iespējams izveidot stīgu kvartetu, savukārt rada vairāk pozitīvas enerģijas, nekā tad, ja to būtu noteicis skolotājs.

Repertuāra noteikšana un īstermiņa un ilgtermiņa mērķu uzstādīšana

Jāatceras, ka gandrīz visu ansambļu sastāvus veido jaunieši, kas pirms tam nav strādājuši kopā, un daudzi no viņiem nekad nav tā pa īstam muzicējuši stīgu kvartetā. Skolotāji veido grupas pēc videoieraksta noklausīšanās, un ņem vērā apsvērumus attiecībā uz vecumu, briedumu un pieredzi. Taču tie, kam jau ir bijusi laba pieredze kamer muzicēšanā, tomēr ir pieraduši pie tā, ka viņiem ir bijis vairāk laika skaņdarbu sagatavošanai nekā tas ir SSA kursu gaitā. Tādējādi, lai sasniegtu iepriekš uzskaitītos mērķus, šajā kontekstā ir ārkārtīgi svarīgi sistemātiski turpināt apgūt prasmes, iegūt patiesu kvarteta identitāti, un nodrošināt kvalitatīvu uzstāšanos. Tas nozīmē, ka skolotājam pašam ir skaidri jāizprot konkrētā struktūra un jādara tā zināma studentiem:

- darbs sastāv no īstermiņa un ilgtermiņa mērķiem, kurus nosaka audzēkņu sniegums vienaudžiem iknedēļas meistarklasēs (studentiem būs jāspēlē tas, ko viņi ir gatavi spēlēt – vai tā būtu viena frāze vai viss skaņdarbs);
- apgūstamais repertuārs, ko jāparāda iknedēļas meistarklasēs, jātrenē pēc iespējas vairāk, pat ja tas tiek papildināts ar jaunu materiālu;
- pirms noslēguma koncerta ir tikai trīs meistarklases (piektdienās), tāpēc ikvienam tajās ir jāspēlē katru nedēļu: te nevar būt nekādu izņēmumu;
- jāveicina labi [biedru spēles] vērošanas principi un kritiska klausīšanās, padarot meistarklases interaktīvas, uzdodot nelielām skolēnu grupām sekot pēc partitūras un rosinot izteikt priekšlikumus par katra ansambļa uzstāšanos;
- audzēkņu ieteikumiem ir jābūt konstruktīviem, subjektīvi vērtējumi tiek noraidīti (pozitīvi komentāri tiek pieņemti);
- pakāpeniski katrā nodarbībā tiek ieviesti pamatvingrinājumi komunikācijas prasmju, intonācijas un toņa kultūras apguvei un tos vingrina katrā mēģinājumā; gammu spēlēšana unisonā, oktāvās un akordos dažādos balsu salikumos tiek izmantoti kā pamats visiem citiem vingrinājumiem;
- katru nedēļu studentiem tiek atgādināts, cik mēģinājumu un nodarbību vairs atlicis līdz koncertam, un mācību stundās tiek doti norādījumi par to, kā labāk organizēt mēģinājumu norisi;
- katrs ansamblis mācās spēlēt Baha korāļus tajās tonalitātēs, kurās ir iestudējamie skaņdarbi;
- katram ansamblim skaidri jāieplāno sākt darbu ar vienu daļu no Haidna kvarteta, un otrajā nedēļā vai nu varētu turpināt darbu pie šīs pašas daļas, vai pievienot citu daļu no tā paša skaņdarba, vai arī izvēlēties spēlēt pilnīgi citu repertuāru;
- katra grupa tiek nodrošināta ar partitūru un paskaidrojošu ievada tekstu, kas attiecas uz repertuāru;

un, pats galvenais –

- gatavojot repertuāru publiskai atskaņošanai, uzsvērta tiek "*vadīšanu uz atklājumu*": visas instrumentu partijas ir bez remarkām (viena daļa no uzdevuma ir: savstarpēji pievērst uzmanību vienam otra partijām, izstrādājot štrihus un aplikatūru) un jārezervē laiks, lai ļautu studentiem kļūdīties attiecībā uz tempu, štrihiem, artikulāciju un aplikatūru, un kļūdu novēršana būtu sastapto problēmu un grūtību tiešs atrisinājums (*atklājums*).

Kā minēts iepriekš, Haidna kvarteti satur visu nepieciešamo materiālu šādam darbam, taču es uzskatu, ka jāsāk ir nevis ar pirmo daļu – kā tas parasti notiek, – bet ar menuetu. Šīs daļas ir vienas no īsākajām, visraksturīgākās un tehniskā ziņā vispieejamākās, un nodrošina Vasaras Akadēmijas pirmo īstermiņa

mērķu sasniegšanu: meistarklasē visi kvarteti savu biedru priekšā atskaņo to, ko vien viņi no šiem menuetiem pirmās nedēļas beigās ir gatavi spēlēt. Patiesībā lielākā daļa skolēnu iedomājas, ka šis pirmais uzdevums ir pārāk vienkāršs; taču tad, kad nākas saskarties ar nepieciešamību spēlēt klasesbiedru priekšā jau pēc četriem mēģinājumiem, viņi saprot, ka īsti laba kopāmuzicēšana uzstāda tik augstas prasības, ka patiešām labāk ir sākt ar "vieglāku" repertuāru. Bet kopīgas identitātes izveidošanas process sākas tieši šeit: profesore Cveiga ir bieži teikusi, ka pirmā uzstāšanās ir tikai skaņdarba iestudēšanas sākums. Un kvartetam tas ir pirmais nepieciešamais solis, veidojot specifisko kvarteta kopējo skanējumu. Pēc tam darbs pie citām daļām vai cita repertuāra parasti sāk veikties daudz ātrāk un produktīvāk.

Kas attiecas uz interpretāciju, tad mācību sākšana ar menuetiem sniedz citas priekšrocības arī tādā ziņā, ka tie ir kontrastējoši un daudzveidīgi, un tajos ir viegli saklausīt saistību ar dažādiem šīs dejas paveidiem: dažiem menuetiem ir spilgtāk izteikts galma dejas raksturs (galanti, smalki, iznesīgi), citi ir tuvāki lendlera stilam vai saistīti ar citām tautas muzicēšanas īpatnībām (piemēram, dūdu efekts). Daži no tiem ir izteikti dramatiski, citiem ir komisks raksturs. Norādījums uz dejas paveidu, protams, ir daudz konkrētāks, nekā tikai vizuālais, ritmiskais un stilistiskais tēls, un tas dod daudz iespēju stimulēt studentu iztēli. Tādējādi menuetu kompaktā forma ļauj grupām eksperimentēt un ļoti īsā laikā apgūt kopīgas izteiksmes prasmes. Raksturu un stila izjūtas veidošanās ir jāveicina jau no pirmajām nodarbībām.

Vadīšana uz atklājumu: uzņemties risku, lai sasniegtu augstākus mērķus

Man katru gadu tiek piešķirta klase ar sešiem vai septiņiem kvartetiem un papildus vēl baroka ansambli, un tādējādi mēs varam katru gadu turpināt darbu pie Haidna opusiem: šis projekts turpinās jau kādu laiku. Sākotnēji katru vasaru tika izmantots neliels komplekts pedagogiski nozīmīgāko Haidna kvartetu, bet, tā kā gadu no gada atgriezās vieni un tie paši studenti, un šajā kontekstā lielāko daļu no Haidna kvartetiem var izmantot bez problēmām, es nolēmu, ka iestudēt ar klasi visus opusus būtu pamācošāk, nekā vienmēr spēlēt vienu un to pašu kvartetu. Kāpēc tā? Jo katrs opuss patiešām ir brīnišķīgs momentuzņēmums, kas parāda Haidna mākslinieciskās rūpes kādā konkrētā viņa karjeras posmā, – vai tā būtu dažādu tehnisko aspektu izmantošana (fūgas no op. 20), iespēja ietekmēt izpildījumu (op. 71 un 74), vai īpaša izpildītāja klātbūtne (op. 64), un tā tālāk. Stilistiskā daudzveidība ir patiešām ārkārtēja, un klases audzēkņu iedziļināšanās atsevišķajos opusos ļauj viņiem konkrētāk iepazīties ar to stilistiskajām īpatnībām (nevis vienkārši domāt par Haidna mūziku kā tādu, kam piemīt vienkāršs un viendabīgs stils). Ja audzēkņi zina par komponēšanas, atskaņošanas un katra opusa publicēšanas apstākļiem, tas ļauj viņiem dziļāk izprast to, ka mūzika rodas ne tikai no komponista iedvesmas ģēnija, bet, ka to iespaido arī dažādi notikumi, tikšanās, iespējas, tendences un izmaiņas sabiedrībā, tehnoloģijā un citās mākslās. Zināt, piemēram, kurā brīdī Haidns apzināti komponējis tieši publiskam izpildījumam, kādēļ un kādas attiecīgas sekas tas izraisa izpildītājiem, – daudziem jaunajiem mūziķiem tā būs viņu pirmā tikšanās ar šāda līmeņa kontekstualizāciju. Tomēr šāda veida iejušanās kāda komponista dzīvē sagādā lielisku iespēju tikai tad, ja darbiem tiek pievienota noderīga vēsturiskā un stilistiskā informācija.

Šajā ziņām mums ir ļoti paveicies ne tikai ar to, ka mūsu rīcībā ir *Robbins-Landon* izcilais darbs, kura fragmenti studentiem vienmēr tiek nolasīti, bet arī *Peters* izdevniecības jaunie Haidna kvartetu izdevumi *Simon Rowland-Jones* prasmīgajā redakcijā. Katrs sējums satur partitūras un instrumentu partijas, kā arī detalizētu ievadu, kurā tiek skaidroti pirmavoti un vēsturiskais konteksts attiecībā uz katru opusu, kā arī tiek sniegta ļoti noderīga informācija par partitūrā sastopamo štrihu, artikulācijas, tempu un dinamikas interpretāciju. Studenti tiek nodrošināti ar notīm un šo tekstu kopijām, un šī informācija pastāvīgi tiek atgādināta praktiskajās diskusijās par interpretāciju.

Uzreiz radīsies praktiski jautājumi: kāpēc vienādam muzikālajam materiālam katrā instrumenta partijā mēdz būt dažādi štrihi? Kāpēc daļas sākumā nav dinamisko zīmju, un kāda dinamika te ir domāta? Kāpēc melodija pirmo reizi ir rakstīta ar līgām, bet otrreiz šo līgu nav? Vai punkti un ķīlīši virs notīm vienmēr norāda *staccato* vai *martelé*? Kā jāsaprot tempa norādes? Vai štrihi trūkums nozīmē, ka visas notis ir jāspēlē *détaché*? Šie visi teksta un stila nianse izraisa pārdomas par Haidna attiecībām ar mūziķiem, par tā laika vispārpieņemtajām tradīcijām, par interpretācijas brīvību. Tas viss dod skolotājam iespēju – ļaut audzēkņiem relatīvu brīvību, izlemjot: kas ir tas, kas rada pareizo izjūtu; kas izklausās labi un der tieši konkrētam ansamblim. Tieši šī iemesla dēļ ļoti laba ideja ir ļaut studentiem kā eksperimentu spēlēt kādu posmu ar baroka štrihiem, lai viņi varētu labāk saprast artikulācijas veida un skanējuma ideālu, pēc kura Haidns savā daiļradē, visticamāk, vadījies.

Lai strādātu pie šīs mūzikas, ir nepieciešams iegūt priekšstatu par vēsturisko perspektīvu, un tādēļ labu *urtext* redakciju izmantošana nodrošina iespēju vadīt audzēkņus uz apzinātu māksliniecisku izvēli. Vēl svarīgāk, - tas arī ļauj viņiem saprast, ka nošu teksts ir nevis (kā daudziem no mums ir mācīts) „bībele”, kas atspoguļo noteiktu un nemainīgu komponista ieceri, bet gan projekts, kas jārealizē saskaņā gan ar vispārpieņemtajām normām, gan ar iztēli, apvienojot iegūto informāciju un radošumu. Skolotājam, kas vēlas iesaistīties šajā *atklājuma vadišanas* procesā, protams, jāņem vērā riski: būtu daudz vieglāk un prognozējamāk vienkārši pateikt audzēkņiem, ko darīt, lai viss uzreiz izklausītos labi. Bet apgūt Haidna laika mūzikas interpreta lomu nozīmē uzņemties individuālu un kolektīvu atbildību, un pedagoģiskā ziņā šis mērķis ir augstāks, neraugoties uz tā risku. Tomēr man ir pieredze, ka studenti "savu" interpretāciju spēlē ar lielāku pārliecību un tā galu galā ir viņiem visvairāk piemērota, pat ja tā dažā ziņā atšķirsies no tā, kam varbūt skolotājs būtu devis priekšroku. Tas ir būtisks jautājums, ja mēs patiešām meklējam, kā nodrošināt mobilas prasmes: mēs cenšamies veidot studentiem paļaušanos uz savu patstāvīgo priekšnesumu, nevis atskaņot skolotāja iepriekšizveidotu interpretāciju. Tāda repertuāra izmantošana, kam raksturīga zināma interpretācijas brīvība, un kur instrumentu partijas ir bez remarkām, nodrošina lielisku materiālu, lai nodarbotos ar šiem jautājumiem.

Mācīšanās mēģinājumu procesā: klausīšanās un sazināšanās



Neviens vingrinājums formas ziņā nav par vienkāršu, lai nevarētu sniegt noderīgas prasmes un atziņas: jautājums ir tikai par klausīšanās kvalitāti, uz ko studentiem jātiecas. Šī iemesla dēļ katram kvartetam tiek uzdots sākt ar rūpīgu uzskaites, bez steigas, atbilstoši nedaudz temperētu kvintu principam, jo īpaši uz zemākajām stīgām: tā studenti pirmo reizi novērtēs to, ka kvartetā spēlēt tīri nozīmē klausīties arī harmoniski un ne tikai melodiski. Čellisti un altisti jau droši vien ir saskārušies ar šo jautājumu, kad viņu skolotāji ir likuši pārbaudīt G un C stīgas pēc klavierēm pirms sonāšu un koncertu

spēlēšanas, bet lielākā daļa studentu nezina par klavieru temperēto skaņojumu, un noteikti nav informēti par dažādiem nepieciešamajiem kompromisiem starp temperēto un citādāku skaņojumu, ko izmanto kamermūzikā.

Katrai grupai ir jāsāk ar gammu spēlēšanu unisonā un oktāvās, vēlams tajās tonalitātēs, kādās ir izraudzītie repertuāra skaņdarbi; tās spēlē ārpus noteikta tempa, kā arī bez *vibrato*, spēli vada pārmaiņus katrreiz cits students. Ja nav iespējams tīri saskaņoties un starp instrumentiem izveidojas sekundas, studentiem tiek uzdots spēlēt gammu, veidojot katru skaņu pa vienai, sākot ar čellu. Tā kā

lielākajai daļai grupu šis vingrinājums nepadodas viegli, mēs spēlējam tikai vienas oktāvas apjomā, jo arī laika limits vienmēr ir aktuāls un sagādā bažas. Skolēniem jābūt skaidri saprotamam, ka šie vienkāršie vingrinājumi gammu spēlēšanā nav pašmērķis: tie parāda, kā var un vajag vingrināties tīrīt intonāciju jebkurā posmā. Kad kļūst iespējams šādā veidā nospēlēt gammas augšup un lejup, ir svarīgi atkārtot to tempā, ar skaidru ritmisko pulsāciju, saskaņojot lociņa kustības ātrumu un tembru. Es atkārtoti iesaku pārmaiņus katram audzēknim vadīt šī vingrinājuma spēlēšana pusnotīs, tā lai būtu laiks parādīt un sajūst pulsāciju un lociņu maiņas, un visi studenti būtu iesaistīti pulsācijas uzturēšanā. Tādējādi vingrinājums intonācijas uzlabošanai kļūst arī par vingrinājumu lociņu maiņām, skaņas sākuma parādīšanai, ritmiskajai un tembrālajai vienotībai. Lai gan dažas grupas atklāj, ka viņiem uzreiz ir intuitīva vienotība, vairumā gadījumu tomēr nav pamata sagaidīt, ka studenti, nākuši no dažādām vidēm, izjutīs pulsāciju un sazināsies vienoti, un vēl jo mazāk sagaidāms, ka tie to darīs, mācoties grūtāku skaņdarbu. Izveidojot šo vienoto ansambļa izjūtu gammās, sarežģītāku prasmju apguve kļūst vieglāka.

Kad to jau izdodas paveikt viegli, „vadošais” spēlētājs var ierosināt vingrināties dažādos tempos – gan paātrinot un palēninot tempu, tad piedāvā spēlēt *crescendo* un *diminuendo*, tad ar dažādu artikulāciju, lociņa vešanas ātrumu, *vibrato*, veidojot dažādus tembrus (*ponticello*, *flautando*, *pizzicato*, *tremolo*, *son écrasé*). Katrā ziņā tam, kurš ir vadošais, savi nodomi jāparāda skaidri un nepārprotami, un citiem ir aktīvi jāpiedalās šī nodoma realizācijā (nevis vienkārši pasīvi jāseko). Audzēkņi tādējādi atklāj, ka dažāda artikulācija, tempi, dinamika utt. ir jāparāda atšķirīgā veidā. Savā ziņā tas atgādina slaveno *Raymond Queneau "Exercises du style"*, kurā teksts tiek nolasīts vairākkārtīgi, dažādos stilos, un tāpat ir pilnīgi iespējams vienkārši lūgt audzēkņus censties spēlēt gammas dažādos raksturos (piemēram, "kā parupjš un robusts smagās mašīnas šoferis", vai "kā vijīgs un salds šokolādes uzpūtenis"). Laika gaitā šie iesildīšanās vingrinājumi kļūst sarežģītāki, drīzāk veidojot ko līdzīgu improvizācijām, kurās lociņa vešanas tehnikas, tembru, artikulācijas un dinamiskā dažādība nodrošina studentiem iespēju vingrināties uztvert sakarību starp to, ko viņi paši grib darīt un to, kā citi saprot, ko viņi gatavojas darīt; ko viņi dara patiesībā un ko dara citi, un, pats svarīgākais, saistību starp žestikulāciju un skaņējumu.

Protams, visu to nevar paveikt vienas sesijas laikā, bet pakāpeniski ir jāievieš pirmajās trijās mēģinājumu nedēļās, lai šim darbam tiktu tērēts ne vairāk kā 15-20 minūtes katrā nodarbībā. Bet neatkarīgi no tā, grupai ir jāprot to izmantot, iespēļējoties katra mēģinājuma sākumā, un šos vingrinājumus var arī atsākt, ja gadās, ka izvēlēta repertuāra sagatavošanai kādu atsevišķu prasmju pietrūkst.

Šie vingrinājumi ir jātrenē komplektā ar gammu spēlēšanu akordos. To var izdarīt vienkāršākā veidā, izskaidrojot, ka gammu jāspēlē bez *vibrato* vai noteikta tempa, bet alts un 2. vijole iestājas uz citas nots (tonalitātes tercās vai kvintas). Tas rada skaistas diatoniskas harmonijas (minora tonalitātēs es parasti izmantoju dabisko minoru, tad neradīsies pārpratumi ar gadījuma zīmēm), un audzēkņi drīz vien atklāj, ka notis, kas uz viņu instrumenta skan tīri, ir nedaudz jāpakoriģē, lai tās būtu tīri saskaņotas ar pamatskaņu un visiem kopā. Kad visi spēlē kopā, tad netīru intonācija viņi gan ievēro, bet ne vienmēr sadzird, tieši kura instrumenta balss ir par to atbildīga: šajā gadījumā akords ir rūpīgi jābūvē pa vienai balsij. Šāda klausīšanās ir būtiska, un ir pilnīgi bezjēdzīgi vienkārši pateikt audzēkņu kvartetam, ka viņi spēlē netīri, ja nav apgūts vismaz šis vissvarīgākais posms praktiskajā harmonijā. Ja audzēkņi ir ļoti labi apguvuši visus šos pamatvingrinājumus, viņi var izmēģināt arī dažādus trijskaņu apvērsumus un intervālus. Ja audzēkņi ir ļoti pavierzīti, var izmantot arī sarežģītākus četru skaņu akordus.

Šie vienkāršie iespēļēšanās vingrinājumi paši par sevi nodrošina ne tikai labas klausīšanās un komunikācijas iemaņas; tas ir repertuāra skaņdarbu mācīšanās modelis, bez kura progress būtu lēns un nepilnīgs. Nākamajā nodaļā mēs apskatīsim paņēmienu, kā šīs iemaņas var pielietot.

Noteikumi no pieredzes: harmonijas pielietošana, lai risinātu intonācijas, frāzējuma un tempa problēmas

Kā minēts ievadā, daudzi ļoti talantīgi studenti reizēm pat neievēro spriedzi, disonanšu atrisināšanos un konsonances mūzikā, ko viņi spēlē. Dažkārt viņi mani tiešām pārsteidz ar savu šķietamo vienaldzību pret šiem tonālās mūzikas pamataspektiem, bet tad es ievēroju, cik ātri viņi to sāk saprast, ja tam tiek pievērsta viņu uzmanība. Un bija fascinējoši, pat aizraujoši redzēt, kā šī dziļākā izpratne ved uz citu interpretācijas aspektu risinājumiem, pirmkārt, attiecībā uz frāzējumu un ritmu, un tāpat arī uz raksturu un artikulāciju. Ja skolēni spēj saklausīt, piemēram, kā harmoniskā spriedze veido frāzi, viņi, protams, neļausies kārdinājumam likt nepareizus akcentus, palēnināt, izmantot nepiemērotu artikulāciju, štrihus, vai pielietot neatbilstošu dinamiku.

Savdabīgu tiltu no gammu vingrinājumiem akordos uz harmoniju saklausīšanas apguvi repertuārā noteikti veido Baha korāļu spēlēšana. Daudzi no maniem kolēģiem gan paši, gan saviem studentiem tos izmanto „iespēlējoties”, kā iesildīšanās vingrinājumus, un šie korāļi patiešām veidoti tik prasmīgi, ka pat to vienkāršai spēlēšanai gandrīz vienmēr ir pozitīva ietekme uz studentiem. Bet šeit mēs arī redzam – lai pareizi uzskatītos un sarežģītākos klasiskā repertuāra posmos izprastu frāzēšanas, emociju un artikulācijas būtību, svarīgākais ir prast pārveidot šos posmus "korāļu formā." Tādā gadījumā kļūst labāk saprotams, ka vingrināšanās Baha korāļu spēlē ir kaut kas vairāk nekā tikai iespēlēšanās: tā ir faktiski mini-laboratorija, kurā mācās „kā vingrināties” jebkurā tonālajā mūzikā. Turklāt, tā kā tajos nav notis izrakstīta ne dinamika, ne artikulācija, kā arī vispār nekas nav skaidri aprakstīts, tad katrs korālis sniedz milzīgas interpretācijas iespējas, un audzēkņi ir jānudina izmēģināt dažādus variantus gan vingrinoties, gan spēlējot meistarklasēs.

Lai virzītu viņu uzmanību uz harmoniskajām struktūrām sarežģītākā mūzikā, nepasniedzot detalizētākas harmonijas stundas, nepieciešama zināma vienkāršošana un saīsināšana, pielietojot tā sauktos „noteikumus no pieredzes”. Vairākos Haidna kvartetos pietiek ar to, ja seko basa līnijai, ņemot vērā harmoniju maiņu biežumu pēc tā, kā mainās bass; var lūgt citus spēlētājus koncentrēt uzmanību uz tām notīm viņu partijās, kas sakrīt ar attiecīgo taktsdaļu: ja šī viņu nots skan „nepareizi”, tad vienkārši jāņem nākošā... un ja atkal neder, tad vēl nākošā (līdz disonance atrisinātos). Tais vietās, kur ir ritmiskās nobīdes, ļoti palīdz šīs nobīdes „koriģēšana”, izmantojot pauzes un sinhronizējot partijas, kuras „nesakrīt”. Īsās notis var būt pagarinātas tā, lai to tonālās attiecības pret citām notīm būtu dzirdamas. Vairākās notis, kas ir zem vienas līgas, pārveido par vienu izturētu noti, un virtuozās pasāžas reducē uz vienu konsonanti, kas sakrīt ar smago taktsdaļu. Tiem, kas aizraujas ar mūzikas teoriju, sekojošie piemēri atgādinās H.Šenkera analīzes procedūru (http://en.wikipedia.org/wiki/Schenkerian_analysis); mani te interesē vienīgi tas, kas attiecas uz izpildījumu, un teorētiskos apsverumus atstāšu citai reizei.

Šos vingrinājumus tiešā veidā var izmantot pasāžas unisonā vai oktāvās, trenējot tās lēnā tempā. Harmoniskā domāšana palīdzēs novērst nogurdinošos strīdus par kādas skaņas augstumu. Pirmais piemērs Opus 74, no. 2 sniedz lielisku paraugu tam, kā intonācijas trenēšanu var dabiskā veidā pārvērst par vingrinājumiem uz vienotas ritmiskās pulsācijas panākšanu; tie savukārt palīdz studentiem panākt plūstošu *alla breve* frāzējumu. Tas arī pasvīturo, starp citu, cik svarīgi ir pārejas no fona uz priekšplāna melodisko materiālu vingrināt lēnā tempā kā līnijas turpinājumu, nevis atsevišķas, nesaistītas darbības. Lēna vingrināšanās nav nekas vairāk kā vingrināšanās ātrā tempā „palēninājumā”, kā video: koordinācija un locīņa daļēja izmantošana turpina līnijas vešanu no palēnināta izpildījuma līdz ātrākam.

Gribu uzsvērt, ka neviens no zemāk pieminētajiem piemēriem studentiem netiek dots rakstiskā formā: tie viņiem pašiem jāizveido no savām partijām vai partitūras un „jāizmanto savas ausis”. Taču ir jāsaprot, ka viņiem tie jāatceras un atkārtoti jāizmanto vingrinoties, lai veidotos pārliecināts un līdzens plūdums.

Opus 74, No. 2 (Hob. III:73) sākas ar oktāvām un unisonu, un, lai iemācītos klausīties un pieskaņot intonāciju, no paša sākuma jāizmanto sekojošs vingrinājums (2.vijole var piedalīties uzreiz vai arī pievienoties vēlāk):

Piemērs Nr.1: 1.-4. taktis

Very slowly, progressively faster
molto tenuto

Pirmajā tēmas izvedumā pēc šī ievada izveidojas situācija, kad melodijas pavadījumā ir plūstoša astotdaļnošu kustība, kas traucē uztvert pulsāciju un intonāciju; šī iemesla dēļ audzēkņi parasti 9.-12.taktij spēlē lēnākā tempā nekā ievadu. No tā var izvairīties, rīkojoties šādi:

Piemērs Nr.2: 9.-12.taktis

Very slow, progressively faster

Tiklīdz šo variantu var nospēlēt pietiekami labi, tā šī ritmiskā puse var tikt atjaunota, iesākumā lēnām un pakāpeniski ātrākā tempā, pievēršot audzēkņu uzmanību tam, ka nepieciešama vienota pulsācija, artikulācija, lociņa vešanas ātrums un vieta, kā arī jāizjūt virzība no frāzes sākuma uz beigām:

Piemērs Nr.3: 9.-10.taktis

Kad šie priekšdarbi visā pirmajā frāzē ir veikti, un ir skaidrs gan virziens, kurā jāved frāze, gan tas, kā partijas savstarpēji jāsakordinē, tad parasti ir iespējams atjaunot visas detaļas. 2.vijolei un altam

jāatceras, ka lociņš jāved tāpat, kā 3.piemēra variantā, spēlējot ceturtdaļnotis, tādējādi saglabājot nemainīgu to pašu pulsāciju un artikulāciju. Vispār vairāki citi spēles aspekti tad lielā mērā uzlabojas, pat īpaši nestrādājot pie tiem. Audzēkņi vienkārši labāk sadzird un vairāk izprot, ko viņi dara un uz kurieni virzās.

Piemērs Nr.4: Haidns Op.74 Nr.2 (Hob. III:73), pirmā daļa, 9.-12.taktis

Citu lielisku piemēru var atrast pirmās daļas sākuma tēmā no kvarteta Op.74 Nr.3 (Hob. III:74), kas pazīstams ar nosaukumu “Jātnieks”. Balsu zigzagveidīgās, imitējošās iestāšanās piešķir tēmai fragmentāru raksturu, kas studentiem rada grūtības izjust pulsāciju un panākt nepārtrauktību; nenoteiktās harmonijas parasti noved pie tā, ka katra iestāšanās tiek pārāk akcentēta. To var novērst, izlīdzinot un paildzinot harmoniskās skaņas tā, lai tas izklausītos kā korālis, vienā garā līnijā, novedot pie nepabeigtās kadences:

Piemērs Nr.5: 11.-20.taktis

Very slowly, molto tenuto

Kad šī līnija ir izstrādāta, tad studentiem ir daudz vieglāk atgriezties pie konkrētām detaļām un saglabāt saistību starp viņu iestāšanās punktiem. Tad tie, kuriem ir tendence palēnināt, spēlēt ceturtdaļnotis *staccato*, nemelodiski vai uzsvērt nepareizās notis, daudz ātrāk saprot, ka virzība, raksturs un artikulācija ir nepieciešama, lai saglabātu frāzes viengabalainību. Nerunājot jau par to, ka ir ārkārtīgi svarīgi, lai viņi sadzirdētu, ka iestāšanās 20. taktī nav izšķiroša, un ka 2.vijolei tā nav tik ļoti jāuzsver. Frāzes galvenā mērķa (kas faktiski ir tēmas parādīšanās jaunā tonalitātē) atrašanai noder nākošais solis:

Piemērs Nr.6: op.74 Nr.3 (Hob. III:74), pirmā daļa, 11.-20.taktis

Līdzīgu situāciju atrodam izstrādājuma posmā no op.71, Nr.2 (Hob. III:70), kurā oktāvu lēcieni un nesinhronā balsu iestāšanās rada risku, ka tas novirzīs studentu uzmanību no pakāpeniskās harmoniskās spriedzes saklausīšanas. Tāpat kā iepriekšējā piemērā, vingrināšanās lēnā tempā nozīmē arī vērst nepārtrauktu uzmanību uz sakarībām starp harmoniju, frāzējumu, lociņa vešanas ātrumu un artikulāciju, un instrumentu partiju savstarpējām attiecībām. Taču šajā gadījumā ir skaidrs, ka visi šie elementi pamatīgi cietīs, ja neorientēsimies uz to, kas notiek harmonijā:

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Very slowly

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Divi pēdējie piemēri pasvītro, ka vingrināšanās tikai pēc rakstītā nošu teksta nebūt nav efektīvākā darba metode, un ka ir relatīvi vienkārši arī neteorētiskā veidā paskaidrot pusaudžiem to, kā izgudrot praktiskus uzlabošanas paņēmienus kopīgiem spēkiem. Op. 64 Nr.6 (Hob. III:64) pirmās daļas nobeigumā ir tāds pirmās tēmas variants, kas galvenokārt sinkopju, uztaktu un neatrisinātu harmonisko secību dēļ rada krietnas problēmas jaunažiem mūziķiem intonatīvajā, ritmiskajā, frāzējuma un saspēles ziņā. Pirmās piecas taktis dod praktisku risinājumu, ko turpmāk var pielietot veselam posmam:

Piemērs Nr.9, 123.-128.taktis

molto tenuto

Šādā variantā vingrinoties pakāpeniski aizvien ātrākā tempā var dabiski atjaunot visas sākotnējās detaļas un spēlēt kļūst daudz vieglāk:

Piemērs nr.10: Op.64 Nr.6 (Hob. III:64); pirmā daļa, 123.-128.taktis

Pēdējais piemērs attiecas uz virtuozažām pasāžām, ko bieži spēlē lēnāk, bez saiknes ar pavadošajām partijām. Tā ir liela kļūda: no tā vadošā solo balss nevis iegūst, bet tai ir nepieciešami šie atbalsta punkti, kas tiktu atkārtoti uzsvērti, kolēģiem pacietīgi sadarbojoties. Ja profesionāls mūziķis var cerēt to sasniegt, vingrinoties arī viens pats, jo spēj apziņā saglabāt savas partijas harmonisko fundamentu, pusaudžu vecuma audzēknis reti kad spēj pats atšķirt, kura no notīm balsta harmoniju, bet kura ir pārgāju vai arpēdžijas nots. Ja melodiskās un harmoniskās struktūras pamati viņam būs skaidri saprotami, tad arī viss pārējais nostāsies savās vietās: viņš atradīs piemērotu aplikatūru, kā arī štrihi, attiecības starp partijām un dinamika un kļūs skaidri un organiski. Pretējā gadījumā, ilgi vingrinoties vienam pašam, var nākties vilties, un jebkura ļoti labi iemācīta vieta var skanēt bezmērķīgi un „netīri”. Tādām grūtām pasāžām, kā sekojošā no Op.71 Nr.1 (Hob. III:69) jāpievērš rūpīga uzmanība:

Piemērs Nr.11: 101.-108.taktis

Very slow, molto tenuto

Piemērs Nr.12: Op.71, Nr.1 (Hob. III:69), pirmā daļa, 101.-108.taktis

Secinājumi

Es ceru, ka ir saprotams, – visi iepriekšējā sadaļā sniegtie piemēri un pielietotie vingrināšanās paņēmieni ir domāti kā iespēlēšanās vingrinājumi. Citiem vārdiem sakot, ja kādu pasāžu vingrinās, balstoties uz tās harmonisko struktūru, un nav iespējams ātri iegūt tīru akordu, tad šī harmoniskā secība jāspēlē ārpus noteikta tempa, un katrs akords jābūvē, pievienojot balsis pa vienai. Tad šo posmu vēl un vēlreiz atkārtο jau pakāpeniski ātrākā tempā. Vingrinājumi „kā parādīt iestāšanos” trenē vērību un uzmanību, kas nepieciešama lai saglabātu vai uzlabotu izpildījuma vienotību visu mēģinājuma laiku. Turpinot šādā veidā, ir cerība, ka jebkurā gadījumā (un nav svarīgi, cik audzēknis ir kompetents vai spējīgs) studenti pabeigs četras nedēļas ilgušo Stīgu instrumentu Vasaras Akadēmiju, ieguvuši līdzekļus, repertuāru un izjūtu, ka ir izveidota patiesa, kopīga kamermuzicēšanas identitāte, iegūtas muzicēšanas un analītiskās prasmes, kas veido pamatu tālākai izaugsmei. Mēs uzskatām, ka tādējādi kamermuzicēšanas pieredze bez patīkamas un jautras kopīgas laika pavadīšanas sniedz arī pamatīgu un neaizvietojamu ieguldījumu katra jaunā mūziķa mākslinieciskās personības attīstībā.

(Tulkojusi Gunta Melbārde)

RADOŠAIS PORTETS. INTERVIJA

Gundega Šmite, komponiste,

absolvējusi LMA kompozīcijas nodaļu pie Pētera Plakida, kura vadībā 2007. gadā ieguvusi maģistra grādu. *Socratus Erasmus* studiju apmaiņas ietvaros papildinājusies Ž. Sibēliusa Mūzikas akadēmijā pie Veli Mati Pūmalas. Kopš 2007. gada studē JVLMA doktorantūrā prof. Jeļenas Ļebedevas vadībā.

Kopš 2006. gada ir Latvijas Komponistu savienības biedre, bet kopš 2009. gada – tās valdes priekšsēdētāja, kā arī jaunās mūzikas festivāla *Arēna* mākslinieciskā vadītāja. Strādājusi par mūzikas teorijas un klavierspēles pedagoģi, kopš 2007. gada ir lektore Informācijas sistēmu menedžmenta augstskolā (ISMA), kopš 2008. gada – Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas mācītspēks. Regulāri publicējusies žurnālā *Mūzikas Saule* un kopš 2011. gada ir viena no tā redaktorēm. Viņas darbi ir apbalvoti *International Rostrum for Composers*, festivāla *Culturescapes* starptautiskajā jauno komponistu kompozīciju konkursā, saņēmusi komponista Tālvālža Ķeniņa balvu (2006). Darbi atskaņoti Latvijā, Lietuvā, Šveicē, Austrijā, Francijā, Vācijā, Japānā, ASV un Jaunzēlandē.



VAI IR VIEGLI RAKSTĪT KAMERMŪZIKU BĒRNIEM?

Gunta Melbārde, e-žurnāla redaktore: Mēs ar Tevi iepazīnāmies, kad Tev bija 6 gadiņi un mamma Tevi ieveda manā klasē mācīties klavierspēli. Esmu sekojusi Tavai izaugsmei arī turpmākajos gados un no sirds lepojos un priecājos. Sevišķi par Tavu drosmi meklēt un atrast – sevi. Tāpēc gribētu Tevi uzrunāt kā vienu no *mūsējiem*. Un ne tikai tāpēc, ka nāc no *mediņiem*, bet arī tāpēc, ka esi bijusi viena no pirmajiem latviešu komponistiem, kas stāvējuši pie bērnu kamermuzicēšanas tradīcijas šūpuļa. Vai atceries, kad un kā Tu sāki rakstīt mūziku arī bērnu kameransambļiem?

Gundega Šmite: Bieži laikam ir tā, ka ar skolotājiem, kas devuši pamatus, kādā brīdī pārtrūkst saikne, dzīve turpinās un mūsu dzīvē ienāk jauni cilvēki, jauni skolotāji. Tāpēc esmu īpaši gandarīta, ka man ar savu pirmo klavierskolotāju (arī mūzikas skolotāju plašākā nozīmē) – ar Jums, Gunta, šī saikne turpinās un iegūst aizvien dažādākas šķautnes. Atceros gan, kā sāku rakstīt mūziku bērniem. Biju vēl mūzikas akadēmijas kompozīcijas klases studente, kad uzrunājāt un pārliecinājāt mani par skaisto mērķi – veidot Latvijā kameransambļa tradīcijas un – mani jau arī nebija īpaši jāpārliecina. Uztvēru to kā interesantu radošu izaicinājumu un tapa mani pirmie darbi bērniem.

GM: Arī visa Tava ģimene ir bijusi un ir joprojām aktīvi iesaistījušies šajā procesā. Vai tam ir kādi īpaši iemesli?

Gundega Šmite: Mana ģimene vienmēr ir bijusi dziļi iekšā mūzikas procesos, gan profesionālā ziņā (vectēvs – komponists un diriģents Aleksandrs Saliņš, māsa Ieva Šmite – pianiste un koncertmeistare), gan amatierlīmenī kā mani vecāki – kaismīgi kordziedātāji. [Komponistes māte, redaktore Anna Šmite ir atbalstījusi un veicinājusi krājuma „Muzicēsim kopā ar

draugiem” 4 burtnīcu izdošanu apgādā *Rasa ABC*. Red. piez.] Mūzika gluži vienkārši vienmēr ir bijusi visapkārt. Kā tāds dabisks stāvoklis, bez kura nav iedomājama dzīve.

GM: Cik lielu vietu Tavā jaunradē ieņem kompozīcijas tieši bērnu un jauniešu kameransambļiem?

Gundega Šmite: Šo vietu nevarētu dēvēt par lielu – nākotnē gribētu vēl un vēl rakstīt bērniem, bet ļoti nozīmīgu gan.

GM: Vai un kāpēc Tu uzskati šo jomu par būtiski svarīgu?

Gundega Šmite: Šī joma ir ārkārtīgi svarīga, un tam ir daudzi iemesli. Pirmkārt, pašos pamatu pamatos – iespēja muzicēt kameransambļī jau kopš pašas bērnības, manuprāt, rada ne tikai prieku par mūziku, dziļāku sapratni par mūziku (kas arī ir tik ļoti svarīgi), bet līdz ar kameramuzicēšanas kultūru – saspēli, savstarpējas tolerances attīstīšanu noteikti vispozitīvākajā gaismā veidojas bērna personība! Otra lieta – repertuārs. Kameransambļa muzicēšanā līdzās klasiskajā vērtībām noteikti ir līdzīgā daudzumā jāietver mūsdienu mūzika. Reizēm arī profesionāli mūziķi norobežojas no mūsdienu skaņumākslas gluži kā no eksotiskas svešvalodas, kuru nav vērts mācīties. Bet ir vērts! Mūzika, kas tiek rakstīta šodien, ir jāspēlē un jāizprot jau tagad, nevis tikai pēc 100 gadiem. Taču mūzikas, kas būtu apzināti rakstīta bērnu kameransambļiem, ir ārkārtīgi maz. Tādēļ es personiski to uzskatu par gluži kā misiju – radīt mūziku bērniem. Un – nevis vienkāršotu, primitīvu, bet nopietnu un saturisku. Mums tikai virspusēji šķiet, ka bērni ir mazi un it kā neko dziļāku nespēj izprast. Protams, bērnu uztverei ir sava specifika, taču esmu pārliecināta, ka ar interesantu un tiešām jaunu, laikmetīgu mūzikas valodu iepazīstināt jaunos mūziķus ir jāsāk jau kopš pašas bērnības. Viņi, starp citu, ir ļoti atvērti visam jaunajam un neierastajam. Vēlāk šo neierasto pieņemt kļūst arvien grūtāk.

GM: Tavs patreizējais ieņemamais amats – vai tas veicina komponēšanas prieku, vai gluži otrādi – traucē? Bet varbūt Tu saskati tajā kaut ko no kameramuzicēšanas būtības – būt „vienam no”, vēlmē saklausīt citus, ar prieku saņemot un nododot tālāk, ar savu spēli palīdzot otram spēlēt veiksmīgāk, kalpojot kopējam mērķim – darīt šo pasauli labāku...

Gundega Šmite: Laikam uz šo jautājumu būs grūti viennozīmīgi atbildēt. No vienas puses, komponista profesijā tev ir nepieciešams būt vienam, tev ir nepieciešama pat, abstraktāk formulējot, sava garīgā telpa, kura – līdzko aktīvi iesaistāties uz āru vērstās darbībās, sāk sadalīties un sašķīst. Ar to domāju savu darbību Komponistu savienības vadīšanas postenī. Egocentriski, no manis kā komponista viedokļa raugoties, mana jaunrade no tā cieš, jo virtuozī pārslēgties no aktīvas organizatoriskas darbības uz radošo ir ārkārtīgi grūti. Taču, no otras puses, man ir liels gandarījums, ka, esot šajā amatā, varu radīt kaut ko citu – organizēt festivālus, rīkot koncertus, seminārus. Nākošā gada festivālā “Latvijas Jaunās mūzikas dienas” esmu iecerējusi ļoti skaistu programmu, kuru veidotu tikai pirmatskaņojumi un tikai bērnu

kameransambļi! Viņiem speciāli komponētu oriģinālmūziku tiks aicināti rakstīt ap 20 latviešu komponisti.

GM: Pastāsti, lūdzu, kā Tu raksti! Vai vispirms izvēlies kādu instrumentu sastāvu vai pat konkrētus izpildītājus? Kas nosaka skaņdarba saturu, tēlu sistēmu, raksturus, darbību?

Gundega Šmite: Tas ir bijis ārkārtīgi dažādi, bet visbiežāk esmu rakstījusi konkrētiem mūziķiem, konkrētiem ansambļiem. Tā ir laikam mana rakstura sabiedriskā puse, ka ļoti spēcīgu iedvesmu varu smelties tieši no kāda mūziķa, ar kuru sāku sadarboties jau skaņdarba rakstīšanas sākumposmā. Tā kā mana mūzika balstās uz daudzveidīgu tembru izpēti, daudz lietojot arī paplašinātas spēles tehnikas, šāda sadarbība ir īpaši nepieciešama. Citādi – iedvesmai ir daudz avotu – glezniecība, dzeja, skaņa kā fenomens, procesi dabā...

GM: Vai Tev ir bijuši īpaši pasūtījumi un sadarbība šajā jomā?

Gundega Šmite: Jā, šādi strādāju jau 10 gadus un šeit būtu jānosauc ļoti daudz mūziķu un ansambļu, taču pirmkārt gribētos pieminēt ansambli “Altera veritas” un Latvijas radio kori.

GM: Vairākas Tavas kompozīcijas bija izvēlētas par obligātajiem skaņdarbiem šī gada IX Starptautiskajam bērnu un jauniešu kameransambļu festivālam konkursam *Muzicējam kopā ar draugiem*. Tos bija iespējams noklausīties gan dzīvajā, gan CD un DVD ierakstā. Vai Tu būtu ar mieru šo sadarbību arī turpināt?

Gundega Šmite: Noteikti! Pēdējo gadu laikā esmu galvenokārt komponējusi darbus profesionāliem mūziķiem, un jūtu, ka atkal varētu tapt kaut kas jauns bērnu kameransambļiem. Starp citu, esmu domājusi par to, ka rakstīt bērniem – tā ir īpaša atbildība. Pat lielāka, nekā rakstot profesionālam korim vai orķestrim. Vēstījums, ko ietveram bērniem rakstītā darbā un līdzekļi, ar kādiem to atklājam skaņu valodā, ir jāizmeklē ar īpašu izjūtu. Turklāt, varbūt kādam bērnam tieši mans skaņdarbs būs pirmā saskarsme ar laikmetīgās mūzikas valodu!

GM: Mēs ar bērniem domājam, ka komponisti ir mūsu gādīgie draugi, kas rūpējas par to, lai mums būtu ko spēlēt. Ko Tu vēlētu viņiem?

Gundega Šmite: Atrast iespēju savā daiļradē pievērsties tieši mūzikai bērniem. Tas tikai var pavirši šķist, ka rakstīt mūziku bērniem nozīmē kaut kādā ziņā sevi ierobežot vai vienkāršot savu muzikālo domāšanu. Bērna iekšējā pasaule ir ārkārtīgi bagāta. Tajā iejūtoties, varbūt pat mēs paši – profesionālie komponisti, varam arī priekš sevis atklāt kādu lietu pamatbūtību. Jo, lai nu kam, bet bērniem nav iespējams samelot, it īpaši - mūzikā.

GM: Vai Tu gribētu ko vēlēt pašiem jaunajiem mūziķiem, viņu skolotājiem un arī vecākiem?

Gundega Šmite: Atvērtu dvēseli un vēlmi uzzināt, izjust, atklāt jaunas teritorijas, kurās skaņas mūs var aizvest. Tā ir milzīga bagātība.

GM: Paldies par laiku, ko veltīji mums un ceram uz turpmāku tikšanos arī mūzikā!



Mani sauc **Juta Bērziņa**.

Es esmu čella klases un kameransambļa skolotāja. Strādāju Pāvula Jurjāna mūzikas skolā, esmu stīgu nodaļas vadītāja. Šogad ieguvu bakalaura grādu kompozīcijā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (profesores Selgas Mencēs klasē). Jau kādus 12 gadus aizraujos ar skaņdarbu instrumentāciju, pārlikumiem un aranžēšanu.

Tiem, kas vēlas aranžēt populāro mūziku

Mēs visi vairāk vai mazāk esam saskārušies ar situāciju – audzēknis vēlas spēlēt kaut ko no *The Beatles* vai ansambļa *Prāta Vētra* repertuāra vai ko citu no milzīgā populārās mūzikas klāsta. Mēs varam ignorēt šīs vēlmes, aizbildinoties ar noslogotu mācību procesu. Bet mēs varam arī nedaudz iepriecināt audzēkni un sniegt viņam kāroto. Tikai – kā to izdarīt? Labākajā gadījumā mums ir dziesmas nošu pieraksts ar akordiem no „Latviešu dziesmu klades” vai kāda cita krājuma. Ko tālāk?

Veidojot populārās mūzikas aranžējumus, ir jāatceras daži likumi un noteikumi, pēc kuriem vadīties. Kādi tie ir?

Pirmkārt, skaņdarba forma. Vienalga, vai jūs vēlaties vienkārši nospēlēt uz klavierēm kādu tautā iemīļotu dziesmu, vai arī veidot garu parafrāzi par tās tēmu – ir jābūt skaidrai formai. Garākai vai īsākai – tas ir cits jautājums, bet gan jums, gan audzēknim (kas to izpildīs), gan klausītājiem ir jābūt zināmam priekšstatam par to, kas sekos tālāk, kur ir skaņdarba sākums, vidusposms (kulminācija) un noslēgums.

Otrkārt, skaņdarba harmoniskā struktūra. Melodijā ir pieļaujama vislielākā brīvība ar un bez disonējošām skaņām, bet tieši tāpēc pavadījumā ir jābūt skaidrām harmonijām. Tas pats attiecas uz piebalsīm un otrajām balsīm – var izdomāt ārkārtīgi skaistu otro balsi, bet jāatceras, ka tā nedrīkst pārāk disonēt ar pamatmelodiju (ja skan vienlaicīgi ar to).

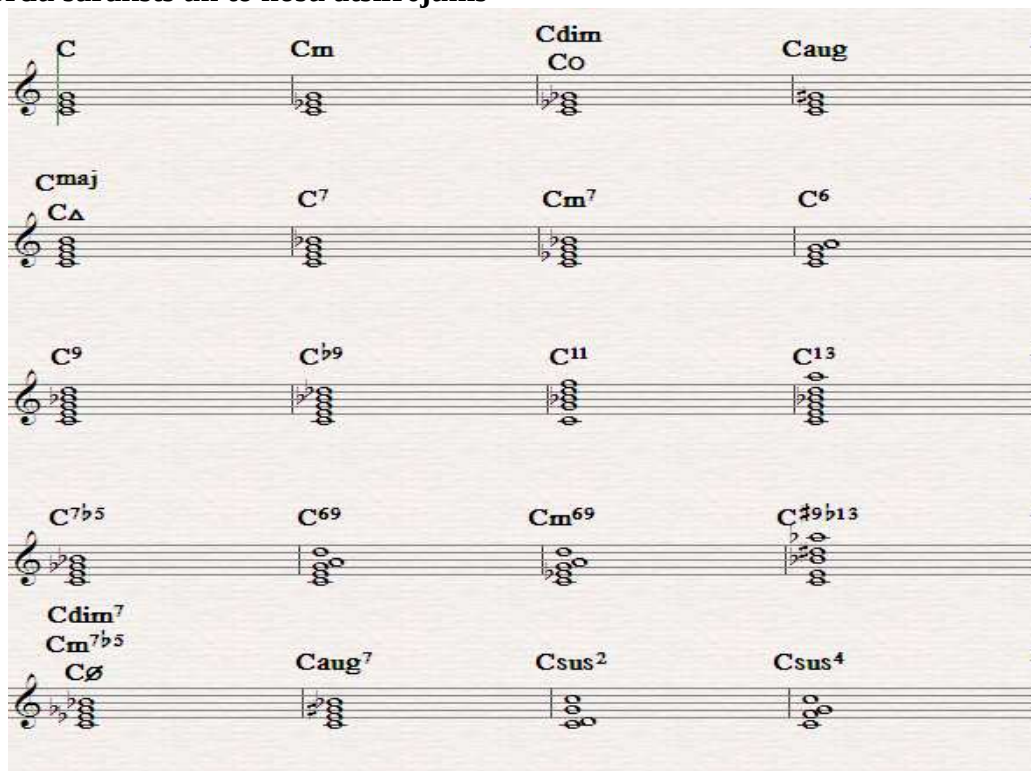
Treškārt, skaņdarba stils: kā mēs vēlamies skaņdarbu interpretēt, un kādas ir izvēlētā stila īpatnības. Džezs, roks, pops, *latino* – tie ir tikai vārdi, kas mūsos un audzēkņos izraisa aptuvenas idejas par to, kā tam visam jāskan. Bet tie arī paliks tikai tukši vārdi, ja nezināsim vismaz galvenās attiecīgo stila iezīmes un kā tās realizēt vai arī – kā tās imitēt.

Mēs zinām, ka gandrīz jebkurš skaņdarbs sastāv no melodijas, basa līnijas un harmoniskā aizpildījuma. Aranžējot mēs varam mainīt kādu no šiem elementiem vai visus trīs – atkarībā no tā, kādu efektu vēlamies panākt. Ir divi galvenie parametri, ko varam mainīt – vai nu ritmisko zīmējumu (nošu garuma mērvienības) vai harmonijas (līdz ar to arī basa līniju). Jā, mainot melodiju, mēs varam mainīt arī skaņu augstumus, taču tās tik un tā ietilpst kopējā akordā, kopējā harmonijā. **No ritmiskā zīmējuma ir atkarīgs, kādā stilā mēs improvizējam. No harmonijām ir atkarīgs, cik radoša ir mūsu pieeja improvizācijas veidošanā.**

Sāksim ar pamatu. Pamats vienmēr ir melodija ar konkrētām harmonijām – akordiem. Populārajā mūzikā, kur nošu teksts tiek fiksēts ļoti aptuveni, visbiežāk sastopamies ar šādu pieraksta veidu: melodija un tai klāt pierakstītie akordi jeb harmonijas. No pamatskolas laikiem mēs zinām burtu sistēmu (C, D, E, u.c.). Bet bieži vien šos burtus pavada kāda zīmju/ciparu/citu burtu kombinācijas.

Visvienkāršākais veids – ignorēt visu, atstājot tikai pamata harmoniju. Gadījumos, ja divi burti ir atdalīti ar slīpsvītru, skatāmies uz pirmo un nedomājam par otro akordu (par basu).

Tas noder, ja ir ātri jāreaģē. Taču tas nav īpaši profesionāli. Tādēļ šeit ir piedāvāts biežāk lietotu akordu saraksts un to nošu atšifrējums



Īsumā:

m – minors

maj – lielais mažora septakords (arī trīsstūris)

cipars – attiecīgais intervāls no pamatskaņas

dim – pamazinātais kvintakords vai septakords (arī pārsvītrotā nulle)

aug – palielinātais kvintakords vai septakords

mīnusi – pazeminājums (arī bemols)

plusi – paaugstinājums (arī diēzs)

sus – ar cipara intervālu aizturētā terca

C/G – Do mažora akords ar Sol basā

(informācija ņemta no www.soundroom.ru)

Runājot par akordiem, noteikti jārunā par „Blūza kvadrātu”, kas būtībā ir pamatā visai mūsdienu populārajai mūzikai. Blūza kvadrāts ir struktūra, 12 taktis gara – trīs reizes pa četrām taktīm ar konkrētām, nemainīgām harmonijām katrā taktī. Ir divi blūza kvadrātu veidi:

1. Arhaiskais blūza kvadrāts				2. Tipiskais „Jam session” kvadrāts			
I	I	I	I	I	IV	I	Vm I
IV	IV	I	I	IV	bIVdim	I	VI
V	IV	I	V	IIm	V	I VI	IIm V
Pārsvarā kvintakordi.				Nav kvintakordu, ir septakordi.			

Nošu atšifrējums:

Arhaiskais džezs kvadrāts

System 1: Treble (I, I, I, I), Bass (G, G, G, G)

System 2: Treble (IV, IV, I, I), Bass (D, D, G, G)

System 3: Treble (V, IV, I, V), Bass (B, D, G, B)

"Jam Session" kvadrāts

System 1: Treble (I, IV, I, Vm), Bass (G, D, G, B)

System 2: Treble (IV, bVdim, I, VI), Bass (D, B, G, A)

System 3: Treble (IIm, V, I, VI, IIm, V), Bass (G, B, G, A, G, B)

Kopīgais abiem kvadrātiem – trešajā taktī obligāti ir tonika, ceturtā takts ir pārejas takts (melodijā pauzes). Vislabāk blūzu pierakstīt 12/8 taktsmērā, akcentējot vājo taktsdaļu. Raksturīga brīva ritmika: dažviet solists var it kā kavēties, citā posmā – it kā sasteigt.

Blūza tempam laika gaitā paātrinoties, radās Svings – tagad tas ir vienkārši viens no džezs mūzikas apzīmējumiem. 20.gadsimta 30.gados ar vārdu *swing* apzīmēja deju mūziku lielam pūtēju orķestrim ar ritma sekciju (sitaminstrumenti, klavieres, kontrabass un ģitāra).

Paātrinot tempu vēl vairāk un pievienojot elektroģitāru, radās *rhythm'and'blues* – afroamerikāņu mūzikas stils, kas balto amerikāņu variantā ieguva nosaukumu „*rock'n'roll*”. Būtībā rokenrola harmonija ir tāda pati kā arhaiskajam blūzam, tikai cits temps un ritmiskais zīmējums.

(informācija ņemta no www.soundroom.ru)

Skrupuloza sekošana visām harmoniju maiņām, visiem smalkumiem var būt ļoti grūta, sarežģīta un ne vienmēr vajadzīga. Ir divi vienkārši paņēmieni kā „noimitēt” džeza – vai nu pievienot kvintakordam septīmu vai sekstu. Un tad var spēlēt vienalga ko, zināms džeza stila efekts būs panākts.

Pie harmonijām mēs vēl atgriezīsimies, tagad nedaudz par ritmisko zīmējumu. Mēs zinām, ka daudziem mūzikas žanriem ir savi specifiskie ritmiskie zīmējumi – attiecīgo žanru „vizītkartes”. Populārajā mūzikā ir tāpat.

Džeza mūzika balstās uz svingu. Pēc definīcijas tas ir pulsācijas tips ar nemitīgu novirzi no stiprajām taktsdaļām, izvairīšanās no tām gan ritmiskajā zīmējumā, gan akcentuācijā. Divas pēc garuma vienādas notis nekad netiks spēlētas vienādi, bet gan viena ilgāk, otra īsāk.

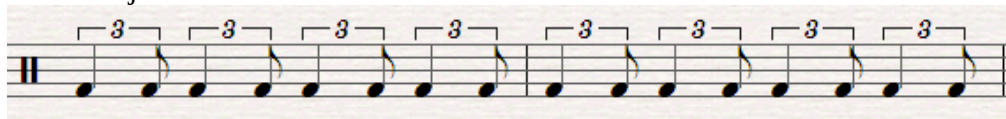
Tātad, gan šāds nošu pieraksts:



Gan šāds:



Tiks izpildīts sekojoši:



Nākamā svarīgā lieta ir akcentuācija; tradicionāli – uz otro un ceturto taktsdaļu.



Dažreiz pie tās nepieturas; tad ritmiskais zīmējums kļūst maigāks. Galvenais – kombinēt ritmisko zīmējumu tā, lai vismaz viens no akcentiem nebūtu uz stiprās taktsdaļas. Kā jau minēts iepriekš, svings ir arī deja. Turklāt, šis termins tiek lietots, lai apzīmētu pulsējoša ritma izjūtu, kas veidojas, saspēlējoties starp mūziķiem izpildījuma laikā (to pašu apzīmē ar vārdiem *groove* vai *drive*).

Stāsta, ka reiz kādā radiošovā pie Binga Krosbija (*Bing Crosby*) visus ar savu versiju par svinga vēsturi ir iepazīstinājis Luiss Armstrongs (*Louis Armstrong*). Kad Bings Krosbijs viņu stādīja priekšā kā īstu svinga meistarū, kurš varētu izstāstīt, kas ir svings, Armstrongs izteicās: „Ak svings? Nu, labi... Agrāk mēs to saucām par regtaimu, tad par blūzu, tad par džeza. Tagad tas ir svings. Tie baltie cilvēki – viņi vienmēr ievieš sajukumu...”

Tas nozīmē, ja mēs pieturamies pie pulsējošā ritma – vienalga, vai tas ir trioļu vai punktēts ritms – un vēl pieliksim klāt kādu sinkopi, lai izvairītos no stiprā sitiena, mēs (pat īsti nezinot kas ir kas) varam noimitēt džeza mūziku un citus no tās izaugušos stilus.

No svinga izveidojās tādi mūzikas stili kā *boogie-woogie* un arī *rock'n'roll*.

Bugi-vugi ir džeza mūzikas stils, oriģinālā klaviermūzikas stils, bet šis klavieru kompozīcijas izpilda arī instrumentālie sastāvi un orķestri. Stils aizsākās 20.gadsimta sākumā. Finansiālu apsvērumu dēļ dažas kafejnīcas nevarēja algot orķestrus, bet tikai pianistus. Lai radītu orķestra „iespaidu”, pianisti sāka izgudrot dažādus īpašus spēles paņēmienus. Tā laika populārajā žanrā regtaimā jau tika pielietots spēles paņemiens, kurā pianists kreisajā rokā nemitīgi lēkā no basa uz attiecīgo akordu (t.s. *stride*

piano). Tie pianisti, kas nebija tik tehniski varoši vai nebija profesionāli pianisti, turpināja spēlēt blūzus, bet tā kā kafejnīcu apmeklētāji vēlējās dejot, blūzu nācās spēlēt ātrāk un ritmiskāk (t.s. *barell-house piano*). Šajā stilā mēģināja imitēt nevis orķestri, bet trīs ģitāras – viena spēlē akordus, otra basu, trešā – melodiju. Tas viss kopā arī veidoja bugi-vugi stilistiskās iezīmes un kolorītu. Lielākā daļa bugi-vugi kompozīciju veidojas uz iepriekšminētā blūza kvadrāta bāzes. Kreisā roka atrodas praktiski vienā vietā uz klaviatūras, galvenais veidot nepārtrauktu ritma kustību. Labā roka – pilnīga brīvība, vienkāršas, bet ritmiskajā ziņā ļoti izteiksmīgas melodiskās uzbūves. 1928.gadā, iznākot ierakstam *Pine Top's Boogie Woogie*, stils ieguva savu nosaukumu.

Viens no bugi-vugi ritmiskā zīmējuma un skaņu varianta ir apmēram sekojošs:



Ja veidojam aranžējumu bugi-vugi stilā, jāizdomā vienu takti garš basa līnijas motīvs punktētajā ritmā un tas nemitīgi jāatkārto blūza kvadrātu harmoniju ietvaros. Figurācija kreisajā rokā var būt arī pa citām skaņām (piemēram, ietvert kādu hromatismu), galvenais, lai kreisā roka „atrastos uz vietas”. Labā rokā var būt visdažādākās izrakstītās improvizācijas pa attiecīgā akorda skaņām, pa blakus skaņām, ar un bez hromatismiem, ar tik bagātu ritmisko daudzveidību, kādu vien atļauj pianista iespējas.

Rokenrols savukārt radās 20.gadsimta 50-tajos gados, un ar savām tradīcijām arī sakņojas blūzā. Rokenrola ritmiskais zīmējums ir līdzīgs, tikai izpildījuma maniere cita, kā arī izmantots plašāks instrumentu klāsts (elektroģitāra, saksofons, dažreiz trompete, u.c.):



Es jau minēju stila imitācijas iespējas. Mēs pat varam nedefinēt precīzi, kādā stilā esam: ja ņemsim blūza kvadrātu un spēlēsim to lēni, balstoties uz trioļu kustību, tad varēsim panākt blūza iespaidu:



Savukārt, ja kāpināsim tempu, varam radīt kaut ko līdzīgu rokenrolam:



Labās rokas partija var tikt papildināta ar punktēto ritmu, dažādiem paralēlajiem akordiem un intervāliem, tremolo, foršlāgiem u.c. – cik vien nu virtuozī iespējams.

Un te vēl vienas dejas ritmiskā formula:



Galvenais, lai visu laiku būtu nepārtraukta astotdaļu kustība un sinkopēts bass. Un būtībā, tieši šis ir galvenais noteikums, pie kura jāpieturas, ja gribam imitēt populāro mūziku. Dotā formula ātrākā vai lēnākā tempā var radīt gan rokmūzikas iespaidu (sevišķi, ja basā būs kvintas), gan *latino* stila mūzikas imitāciju. Par to arī tālāk.

Latino ir kopējais apzīmējums Latīņamerikas dejām un ritmiem. Jāatzīst gan, ka katrai dejai ir sava specifika, bet tās visas ir ļoti līdzīgas akcentācijas ziņā. Kopējā iezīme visām – tiek akcentētas nevis tikai stiprās taktsdaļas, bet arī kāds cits sitiens. Un visa starpība starp dejām ir – kas tieši un kurā brīdī tiek akcentēts.

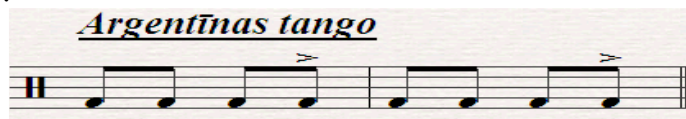
Sāksim ar vispazīstamāko – **tango**.

Raksturīgā iezīme – metrs ir 2/4, bet skan kā 4/4, būtībā tās ir 4/8. Tango ir daudz dažādu virzienu un variantu, kopīgs visiem ir akcents uz ceturto sitienu.

Klasiskais variants:



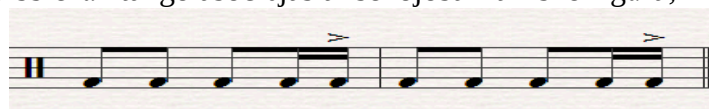
Argentīnas tango:



Tango – habanēra:



Bet jāatzīst, ka visbiežāk tango asociējas ar sekojošu ritmisko figūru;



Un, savukārt, izcilais tango meistars Astors Pjacula (*Astor Piazzolla*) izmanto pavisam citu formulu (piemēram, savā darbā *Libertango*):



Visas šīs formulas der, lai veidotu aranžējumu tango stilā, tikai nepieciešams izcelt ceturto taktsdaļu. Ideālā gadījumā dažādos skaņdarba posmos jūs kombinējat vairākus variantus.

Nākamā deja – **samba**.

Tā radās Brazīlijā 20.gadsimta sākumā, ietekmējoties no Āfrikas mūzikas tradīcijām. Principā raksta 2/4, bet var arī 4/4. Raksturīgā iezīme – 2 taktu struktūra; pirmajā taktī tiek akcentētas 3 pirmās taktsdaļas, otrajā taktī veido sinkopi:



Vēl viens ritmiskā zīmējuma variants:



No sambas 20.gadsimta 50.gados izveidojās **bossa-nova**. Galvenā īpatnība – nemitīgā pulsācija pa astotdaļām, ar raksturīgiem akcentiem (to parasti veic sitamie instrumenti). Vēl raksturīga īpatnība – ģitāras partija ir piesātināta ar alterētiem akordiem un akcentiem, kas nedublējas un īpaši nesakrīt ar pamatritma akcentiem.



Vēl viens variants:



Ir vēl trīs dejas, kas jāpiemin:

Rumba (kubiešu deja, kurā saklausāma arī afrikāņu un spāņu mūzikas kultūras ietekme; popularitāti iemantoja sākot ar 20.gadsimta 30-tajiem gadiem) – tās formula ir nemainīga: pirmās, ceturtās un septītās astotdaļas akcentēšana:

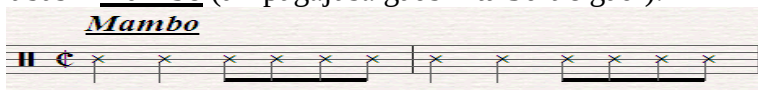
Viens no variantiem:



Cits ritma variants:



Otra deja no Kubas – **mambo** (arī pagājušā gadsimta 30-tie gadi):



Un kā variants:



Trešā kubiešu deja, kas jāpiemin, ir **ča-ča-ča** (20.gadsimta 50-tie gadi): tai ir raksturīgi izlaist otro sitieni basā un aizvietot to ar divām astotdaļām faktūrā:



Viss iepriekšminētais ir domāts vairāk kā iepazīstināšana ar dažādiem stiliem un to piedāvātām iespējām. Bet īstenībā, lai radītu Latīņamerikas mūzikas iespaidu, pilnīgi pietiek ar divām ritma formulām:

viena balstās uz ča-ča-ča bāzes –



un otra līdzīga rumbai:

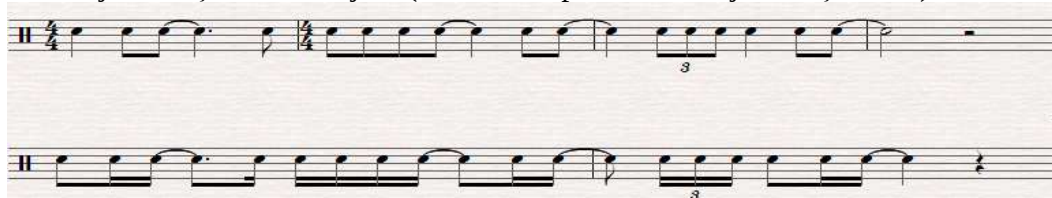


Kādēļ rakstīts viss iepriekšminētais? Tādēļ, ka ir labi, ja aranžējot mēs orientējamies stilos un to dažādībā. Bet, ja mums nav iespēju vai laika iedziļināties pamatīgāk, mēs varam panākt vēlamo efektu ar vienkāršākiem līdzekļiem.

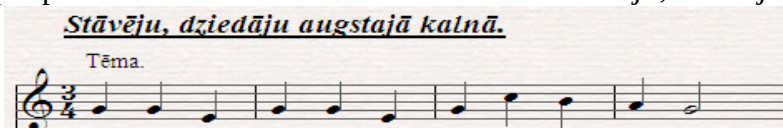
Un vēl nedaudz par populārās mūzikas ritmiskajiem zīmējumiem. Gandrīz visi populārās mūzikas stili un virzieni sakņojas Āfrikas mūzikas kultūrā, kurai ir raksturīga liela dažādība ritmiskajos zīmējumos un vairāku ritmisko formulu vienlaicīgs skanējums. Tādēļ šajā ziņā ir pieļaujamas visdažādākās variācijas un izmaiņas. Piemēram, metriskas novirzes par kādu noteiktu garuma mērvienību, **kaut vai par astotdaļu**; ritma formula paliek nemainīga visu laiku, bet katru reizi iestājas ar novēlošanos par vienu astotdaļu:



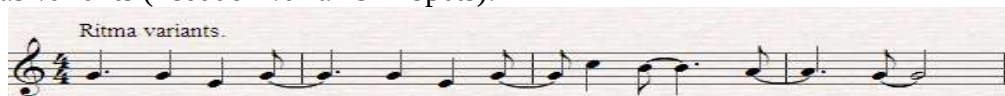
Ir iespējams dubultot ritmisko zīmējumu, tikai divreiz saīsinot nošu garumus – tad, kad četru sitienu taktī veidojas astoņu sitienu izjūta (to izmanto pārsvarā lēnajos skaņdarbos):



Darbojoties ar melodisko līniju, ir iespējams katru takti sākt nevis ar stipro taktsdaļu, bet vienu astotdaļu pirms tās (par piemēru izvēlēta latviešu tautas dziesma *Stāvēju, dziedāju augstajā kalnā*):



Un tās variants (nedaudz vairāk sinkopēts):



(informācija ņemta no mājas lapas corpuscul.net)

Tas būtu lielos vilcienos par burtiem/akordiem un ritmiskajiem zīmējumiem. Tagad par aranžēšanas iespējām sīkāk.

Jebkurš skaņdarbs (kā jau tika minēts) sastāv no melodijas, basa līnijas un harmoniskā aizpildījuma starp melodiju un basu. Visvienkāršākais ceļš kā veidot aranžējumu, ir uzrakstīt tikai melodiju un basu līniju (akorda pamatnoti vai vienkārši vienu akordu harmonijai).

Turpināsim par piemēru izmantot *Stāvēju, dziedāju*. Ja mums ir sekojošā melodija,



tad mēs to varam harmonizēt ar šādiem akordu variantiem (katrs no tiem dod savu krāsu):



Daži vārdi par harmonizāciju kā tādu un tās variēšanas iespējām. Ir **visdažādākās** iespējas mainīt harmonijas, ja jūs tā vēlaties – tas nav aizliegts. Jo harmonija ir krāsa, kas dažkārt palīdz izcelt kādu interesantāku posmu skaņdarbā. Tā ir arī iespēja pagarināt skaņdarbu, noslēguma atrisinājuma akorda vietā ievietojot harmoniju, kas prasa tālāku attīstību. Būtībā ir tikai viens princips, pie kura būtu jāpieturas, mainot harmonijas vai meklējot to jaunas iespējas – tās nedrīkst disonēt ar melodiju. Vismaz vienai skaņai akordā ir jābūt kopīgai ar melodiju.

Turpinot par basa līniju – arī tai var būt dažādi varianti:



Šie ir vienkārši varianti, kurus var arī kombinēt kopā – dažādībai, vai pieturēties tikai pie viena, ja to prasa situācija. Ja nav jāspēlē melodija, var izvēlēties jebkuru no iepriekš apskatītajām ritma formulām un spēlēt pa attiecīgajām harmonijām (kreisās rokas partijā – basa nots vai kvinta, labās rokas partijā – pilns prasītais akords). Tādā veidā tiek „noķerti divi zaķi” vienlaicīgi – mums nav jāizdomā nekāds jauns faktūras veids (shēma ir gatava), un mēs automātiski esam attiecīgā stila ietvaros. Runājot par izvēlēto tautas dziesmu *Stāvēju, dziedāju* – ar nelielām harmoniskām korekcijām tā ļoti labi iederas džeza kvadrāta struktūrā.

Bet, ja visas ritmiskās figūras šķiet pārāk sarežģītas (vai arī – ja nav svarīgi veidot aranžējumu konkrētā stilā), tad var pieturēties pie vienkāršiem faktūras veidiem. Galvenais, lai būtu nemainīga pulsācija kreisās rokas partijā, citādi iestāsies statika. **Ja ar labo roku ir jāspēlē melodija, tad kreisā roka var spēlēt sekojošo:**

- **arpēdžijas pa kvintakorda skaņām (tā var radīt romantisku iespaidu);**
- **sadalīt kvintakordu basā un tercā vai arī izlaist tercās skaņu un spēlēt basu un kvartu (tā var radīt polkas vai marša iespaidu);**
- **spēlēt tikai oktāvas vai kvintas (kā intervālu vai figurāciju) astotdaļu kustībā (radot rokmūzikas iespaidu).**

Varianti, ja kreisā roka spēlē basu (labāk ņemt vienu skaņu vai oktāvas un izvairīties no kvintakordiem šaurā salikumā, vai arī izmest tercās skaņu un aizvietot to ar kvintu, var spēlēt tikai kvintas), tad labā roka ir brīva šādām figurācijām:

- **pa kvintakorda skaņām (lielākam efektam saglabāt pulsāciju pa 3 skaņām 4/4 taktsmērā) uz augšu un uz leju;**
- **pa kvintakorda skaņām oktāvas apjomā uz augšu vai uz leju;**
- **kvintakordu sadalīt tercā un pamatskaņā virzībā uz leju (labajā rokā, atšķirībā no kreisās rokas, jāpieturas pie tercu kustības);**
- **astotdaļu kustība akordos.**

Ir iespējams arī apvienot arpēdžijas kustību pa kvintakorda skaņām uz augšu no kreisās rokas partijas uz labo roku, pa vidu labā roka brīvajos brīžos ņem attiecīgās harmonijas akordus, bet kreisā – basu.

Kas attiecas uz melodijas dažādošanu – vienkāršākais veids (kā jau tika minēts) ir sinkopju un ritmiskās nobīdes izmantojums. Melodiju var arī dublēt tercās, sekstās vai akordu izklāstā. Var izveidot otro vai trešo balsi, bet arī tām (lai izvairītos no disonansēm) ir jābalstās tercu, sekstu vai citu konsonējošo intervālu kombinācijās. Dažreiz var izmantot polifonijas līdzekļus – dažādas īsas piebalsis vai kanonus. Melodiju var arī izcelt, veidojot piebalsis kā statisku akordu.

Ar šiem vienkāršajiem līdzekļiem mēs varam imitēt dažādus populārās mūzikas stilus, un tādā veidā radoši bagātināt mācību procesu un paplašināt audzēkņu repertuāru. Turklāt – kas dzied populārās mūzikas aranžējumā iekļaut kādu specifiski pianistiskās tehnikas elementu no audzēknim, iespējams, apnikušajām Karla Černī etiķēm?



Pille Taniloo, pianiste,
Heino Ellera mūzikas vidusskolas klavieru klases,
kameransambļu un koncertmeistarklases skolotāja.
Muzikālo izglītību ieguvusi Tallinas mūzikas
vidusskolā un Igaunijas Mūzikas un teātra
akadēmijā. Mūzikas maģistra grāds klavieru
pavadījuma specialitātē. Vada kameransambļu
nodaļu H.Ellera mūzikas vidusskolā. Piedalās žūrijas
darbā Kameransambļu konkursā Otepē (Otepää)
Igaunijā. Aktīvi sadarbojas ar Tartu kameramūziķiem.
Vairāk: <http://www.tmk.ee/>

Kameramūzikas aktivitātes Heino Ellera Tartu mūzikas skolā

Igaunijā ir trīs mūzikas vidusskolas. Divas no tām – Tallinas speciālā mūzikas skola un Georga Otsa mūzikas skola, - atrodas Tallinā, mūsu skola – Heino Ellera mūzikas skola – atrodas Tartu. Tartu ir iedzīvotāju skaita ziņā otra lielākā pilsēta Igaunijā. Tartu mūzikas skolai ir 90 gadu ilga vēsture. 1971. gadā mūsu skola tika nosaukta komponista Heino Ellera vārdā. H. Ellers bija izcils igauņu komponists, kurš strādāja Tartu mūzikas skolā 20 gadus. Te viņš izveidoja jaunu virzienu – tā dēvēto *Tartu skolu*: viņš un viņa kompozīcijas studenti (*Ed. Tubin, Ed. Oja* un *A. Karindi*) bija atvērti visam jaunajam un mūsdienīgajam. Visi šīs *Tartu skolas* komponisti savā daiļradē ir pievērsušies arī kameramūzikai. Igaunijas kameramūzikas dārgumu krātuvē ir tādi darbi, kā H. Ellera pieci stīgu kvarteti un divas vijoļsonātes, Ed. Ojas Klavieru kvintets, Ed. Tubina klavieru kvartets un četras kamersonātes.

Šobrīd H. Ellera mūzikas vidusskolā mācās aptuveni 130 studenti. Kameransambli kā mācību priekšmetu viņi apgūst trešajā un ceturtajā studiju gadā – pavisam četros semestros. Audzēkņiem jāiestudē dažādu stilistisko periodu kameramūzika. Skaņdarbu izvēlē netiek uzstādītas ierobežotas prasības, bet kameransambļu repertuārā jābūt sonātēm, arī dziesmu cikliem. Katrs skolotājs, izvēloties repertuāru, ņem vērā audzēkņu sagatavotības līmeni un ansambļa sastāvu, kā arī labprāt atbalsta studentu iniciatīvu. Divu gadu laikā audzēkņi iestudē gan baroka laika sonātes (Bahs, Hendelis), gan klasiskā stila un romantiķu skaņdarbus vai atsevišķas to daļas, kā arī mūsdienu mūziku un dažus igauņu komponistu darbus. Ziemas semestrī kameransamblī ir ieskaite, pavasara semestrī – eksāmens, bet ceturajā studiju gada beigās ir Valsts eksāmens.

Pašlaik bērnu mūzikas skolā kameransambli kā mācību priekšmetu nepasniedz. Daudzi pedagogi strādā ar projektiem, veidojot kameransambļus, kuru sastāvā muzicē galvenokārt viņu pašu

audzēkņi specialitātē. Ansambļi ir piedalījušies koncertos, festivālos un konkursos. Tā, piemēram, jauniešiem bija iespējams uzstāties kamerģimelī festivālos – konkursos, kas notika Põltsamaa vai Otepē. Gunta Melbārde, mūsu laba kolēģe no Latvijas, regulāri ir aicinājusi mūsu studentus piedalīties Starptautiskajā bērnu un jauniešu kamerģimelī festivālā-konkursā *Muzicējam kopā ar draugiem*, kas norisinās Latvijā (kopš 2010.gada – Rīgā). Šobrīd mūsu skolā pastāvīgi darbojas divi ansambļi: metāla pūšamo instrumentu ansamblis *Eller Brass* (skolotājs *Priit Sonn*) un flautu ansamblis *Ellerino* (skolotāja *Anneli Kuusk*). Abos ansambļos spēlē gan bērni, gan vidusskolas jaunieši.

Kontakti

Mūsu kamerģimelī nodaļai ir regulāri kontakti ar divām Tallinas mūzikas skolām. Vairāk nekā desmit gadu garumā mēs ar viņiem turpinām kādu jauku tradīciju – reizi gadā sanākt kopā un sniegt kopīgu koncertu. Šie koncerti studentu vidū šobrīd ir ļoti iecienīti. Starptautiskie kontakti mums ir ar Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolu un Espoo mūzikas institūtu. Ar šīm skolām mēs 2005.gadā kopīgi nodibinājām kamerģimelī festivālu *Festari*. Pārmaiņus katra skola organizē vairākus koncertus savā valstī. Festivāls ietver arī meistarklases, kuras vada pazīstami mūziķi – pedagogi

Repertuārs. Notikumi.

Pagājušais akadēmiskais gads bija bagāts un daudzveidīgs, tika piedāvāti vairāki muzikāli pasākumi. Kamerģimelī mūzicēja 43 studenti, kurus vadīja 12 skolotāji. Bija organizēti daudzi interesanti pasākumi, kas saistīti ar kamerģimelī nodaļu. 17. februārī mēs rīkojām triju skolu kopīgu koncertu, kurā piedalījās Tallinas mūzikas vidusskola, G. Otsa mūzikas skola, un H. Ellera Tartu mūzikas skola.



Mūsu skolu pārstāvēja divi ansambļi: *Helena Kisand* un *Tiina Tomingas* ar Olivjē Mesiāna „Tēmu un variācijām” vijolei un klavierēm, un *Karina Ülper*, *Karel Vahi*, *Brita Reinmann* un *Liina Nigu* atskaņoja *Mari Vihmand* darbu „Atacca!” divām klavierēm, sitaminstrumentiem un klarnetei. Abus ansambļi vadīja skolotāja *Monika Mattiesen*. 4. martā mēs pirmo reizi

piedalījāties „*in Corpore*”, Tallinas starptautiskajā kamerģmũzikas festivālā. Divi *M. Mattiesen* kameransambļi bija īpaši atzīmēti: *Janari Jorro* un *Joonatan Jurgenson* ar A. Perta skaņdarbu „Mũsu Tēvs” un *Karina Ūlper, Karel Vahi, Brita Clean* un *Liina Nigu* ar *M. Vihmand* darbu „*Attaca*”.

No 1. līdz 3. aprīlim H. Ellera Tartu mũzikas vidusskolas direktore un skolotāja *Kadri Leivategija* kopā ar skolotāju *Pilli Taniloo* piedalījās Eiropas kamerģmũzikas skolotāju asociācijas 5. kongresā Romā, kurā mũsu skola pievienojās ECMTA. Tas pavērs mums iespējas un jaunu ceļu, lai iepazītos ar citu valstu kolēģiem un saņemtu jaunu informāciju kamerģmũzikas jomā. 19. maijā Tartu Universitātes aulā notika kamerģmũzikas koncerti no cikla „Nākotnes mũziķi”, kurā piedalījās liela daļa no mũsu kameransambļiem, ieskaitot vokālo grupu. Tika atskaņota gan mũsdienu igauņu vokālā mũzika (*Tenu Kõrvits, Lepo Sumera, Arvo Perts* un *Kuldar Sink*), gan klasiskā kamerģmũzika (Bēthovens, Brāmss, Šũmanis). Uzstājās arī mũzikas skolas pastāvīgi aktīvais ansamblis *Eller Brass*, kas atskaņoja *T. Susato* viduslaiku deju svītu trīs daļās. Koncerts pavasara semestra beigās, kas galvenokārt balstās uz kamerģmũziku, mũsu skolā ir kļuvis par ļoti gaidītu notikumu un sniedz jauku kopsavilkumu par darbu visa gada garumā.



31. maijā bija Valsts eksāmens – koncerts mũzikas vidusskolas absolventiem. Eksāmens bija ļoti plašs: tajā piedalījās 17 ansambļi, kuros kopā muzicēja 27 studenti. Komisijas priekšsēdētāja bija docente *Natalia Sakkos* no Igaunijas Mũzikas un Teātra akadēmijas; viņa atzīmēja ļoti labo ansambļu sagatavotību, kas visam eksāmenam nodrošināja lielus panākumus un augstu kvalitāti. Katrs ansamblis varēja izvēlēties programmu atbilstoši savai gaumei, reglamentēts bija tikai programmas ilgums – 20 minũtes. Skanēja klasiskās kamersonātes (Mocarts, Bēthovens) un 20. gadsimta mũzika (K. Debisī,



E.Tubins, A.Piacolla, P.Vask). Bija iespējams noklausīties arī skaņdarbu aranžējumus divām vijolēm un divām arfām (A.Vivaldi, A.Perts, A.Piacolla). Ļoti augstā lĩmenĩ uzstājās septiņi vokālie ansambļi (skolotāja *Jaanika Rand-Sirp*). Tika atskaņoti dueti no operām un kamerģmũzika. Publikas piekrišanu guva Malatesta und Dona Paskvāles duets no operas *Don Pasquale*, R.Šũmaņa *Blaue Augen hat das Mādchen*,

V.A. Mocarta kvartets *Caro mio Druck und Schluck* un citi. Pieci studenti no pūšaminstrumentu nodaļas uzstājās kopā ar *Eller Brass* ar A.Vivaldi un T. Susato skaņdarbiem.

4.jūnijā mūsu skolas audzēkņi veiksmīgi uzstājās Rīgā, kur notika IX Starptautiskais bērnu un jauniešu kameransambļu konkurss – festivāls *Muzicējam kopā ar draugiem*. C kategorijā flautiste Kersti Perandi un pianists Ragnar Kriiska ieguva pirmo vietu. Viņi atskaņoja I daļu no Fr. Kuhlau *Grande Sonate Concertante*, Opus 85, H. Ellera „Pie upes” (igauņu val. – „Joel”), un D. Aperānes „Pastorāli”. Ansamblis vada skolotāja Ruth Ernstson. Kategorijā A uzstājās Helena Saks (flauta) un Gregory Landrat (ģitāra), abi no H.Ellera bērnu mūzikas skolas. Viņi izcīnīja III vietu. Ansambli vada skolotāji Anneli Kuusk un Peep Peterson. Konkursa žūrijas darbā piedalījās arī Anneli Kuusk, mūsu skolas flautas un ansambļu skolotāja.

Vasarā mums visiem ir laiks atpūtai, kā arī jaunu plānu veidošanai. Mēs vēlamies saglabāt aktīvas radošās darbības ievirzi arī nākotnē.

(Tulkojusi Gunta Melbārde)



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 *Muzicējām kopā ar draugiem* žūrijas komisijas loceklis. Rīgā vadījis *Ziemas meistarklases-2011 kameransambļu skolotājiem*.

Kā mēs muzicējām kopā ar draugiem

No 2011. gada 3. līdz 5. jūnijam Latvijas galvaspilsētā Rīgā norisinājās IX Starptautiskais bērnu un jauniešu kameransambļu festivāls – konkurss *Muzicējām kopā ar draugiem*. Man bija tā laime jau otro reizi piedalīties žūrijas darbā, un turklāt, tā kā arī mani skolēni piedalījās konkursā, pats biju arī starp tiem satrauktajiem skolotājiem, kas bija cītīgi gatavojuši savu audzēkņu uzstāšanos. Pirms gada, pēc mana pirmās darba pieredzes konkursā, es atgriezos mājās pilnīgi sajūsmināts – svētku izjūta atgriezās katreiz, kad atsaucu atmiņā jebko, kas saistījās ar toreizējo braucienu uz Rīgu. Un tagad, kad apritējis vesels gads, kas bija piepildīts ar nenovēršamo ikdienas rutīnu, ar ikdienišķām veiksmēm un neveiksmēm, iedomājoties par drīz gaidāmo braucienu uz konkursu, es neviļus uzdevu jautājumu – vai atkal izjutīšu to pašu brīnišķīgu atmosfēru, vai arī toreizējais pirmais iespaids būtu bijis maldinošs?

Uz šī gada festivālu – konkursu mēs ar kolēģi, flautisti Ozu Gustavsoni ieradāmies ar diviem kameransambļiem no mūsu skolas – Kungsvēgenes Mūzikas institūta (Espoo, Somija). Rīga mūs sagaidīja ar saulainu, vasarīgu dienu, un draudzīgiem smaidiem. Neizbēgamais ceļojuma satraukums drīz vien norima. Priekšā stāvēja vakara koncerts Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā, ko bija lieliski noorganizējusi Juta Bērziņa. Tajā bija jūtams tas kamermuzicēšanas gars, kas dalībnieku vidū valdīja visā festivāla laikā. Lieliska bija pati šī Ieskaņu koncerta ideja, kas sasaucās ar konkursa moto – "muzicēt kopā ar draugiem", proti, koncerta programmā piedalījās gan jaunie mūziķi, gan arī žūrijas pārstāvji un skolotāji. Koncerts Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā izskanēja kā brīnišķīga prelūdija, kļūstot par neformālu konkursa atklāšanas brīdi.



Šī gada konkursā piedalījās 45 ansambļi – tas ir vairāk nekā simts jauno mūziķu no Latvijas, Lietuvas, Somijas un Igaunijas. Tāda uz šo brīdi ir konkursa ģeogrāfija. Manuprāt, konkursa struktūra ir ļoti labi pārdomāta: dalībnieki tiek sadalīti piecās vecuma grupās, kas ļauj citam ar citu sacensties līdzīga sagatavotības līmeņa mūziķiem. Neapšaubāmi pozitīvi ir arī tas, ka konkursā piedalās ne tikai sevišķi apdāvinātie bērni, bet gan visi tie, kam patīk spēlēt kameramūziku. Un, pat ja dažreiz kaut kas neizdodas gluži tā, kā iecerējuši viņu skolotāji, galvenais mērķis – solis uz priekšu radošajā attīstībā ir sasniegts. Tajā pašā laikā bija ļoti patīkami, ka kopumā ansambļu sagatavotības vispārējais līmenis bija vienlīdz augsts, dažkārt pat bija grūti noteikt izteiktus favorītus katrā apakšgrupā, praktiski nebija arī gluži neveiksmīgas uzstāšanās. Visi parādīja lielisku profesionālo sagatavotību, lai gan, vēlreiz atkārtotšu, mums ir darīšana ar parastiem bērniem, kam patīk spēlēt kopā, nevis brīnumbērniem, kuri gatavojas zvaigžņu karjerai. Bet konkurss paliek konkurss – kāds būs arī visveiksmīgākais!

Šajā sakarā es nevaru nepateikt dažus vārdus par darbu žūrijā. Vienmēr ir grūti vērtēt bērnu daiļradi, jo īpaši, ja runa ir par radošu sacensību. Man kā žūrijas komisijas loceklim ļoti palīdzēja draudzīgā atmosfēra, kas bija izveidojusies mūsu mazajā komandā, kolēģu atbalsts un palīdzība. Es vēlos pateikties par to, kā arī par lielisko darba organizāciju žūrijas priekšsēdētājai profesorei Guntai Sproģei un žūrijas sekretārei Evijai Šukevičai.

Atgriežoties pie konkursa, es vēlētos atzīmēt lielo repertuāra dažādību, ko atskaņoja dalībnieki. Daudzi darbi man bija jaunatklājums. Bez tam, šā gada konkursa dalībniekiem bija jāatskaņo arī viens mūsdienu latviešu komponistu obligātais skaņdarbs. Manuprāt, tas ir ļoti labs jaunievedums. Pirmkārt, mūsdienu komponistiem rodas stimulē rakstīt mūziku bērniem, kas, kā mēs zinām, nemaz nav viegli, jo ir jāzina un jāņem vērā ļoti daudzas lietas, piemēram, nākamo izpildītāju tehniskais līmenis, tēlainība, kas aizraus (vai neaizraus) jaunos mūziķus un vēl daudz kas cits. Un šādi darbi ir ļoti nepieciešami, jo,

neskatoties uz konkursā pārstāvēto plašo repertuāru, joprojām trūkst spilgtu oriģināldarbu, kas rakstīti speciāli bērnu kameransamblim. Man personīgi ļoti patika Andra Baloža, Gundegas Šmites un Ērika Ešenvalda skaņdarbi. Otrkārt, lai mūsdienu mūzikas valoda uz visiem laikiem nepaliktu bērniem par "svešvalodu", viņiem vajadzētu pēc iespējas agrāk iejusties tajā, ieklausīties neparastajās harmonijās, radināties atrast loģiku jaunajā muzikālajā domāšanā, kas atspoguļo mūsu laiku. Visbeidzot, treškārt, tas ir cieņas apliecinājums valstij, kas tik sirsnīgi sagaida dalībniekus; bet tiem, kas dzīvo Latvijā, tas pauž mīlestību uz savu dzimteni un tās kultūru.

No pedagoģiskā viedokļa raugoties, festivālam – konkursam ir divējāda ietekme. Šī notikuma nozīmīgums bērniem nevar tikt par augstu novērtēts. Kad ilgstošajā gatavošanas periodā redzi, kā viņi aizvien nopietnāk sāk izturēties pret atskaņojamo mūziku, pret tiem uzdevumiem, kas viņiem tiek uzstādīti, tad sāk izprast, cik spēcīgu motivāciju bērniem sniedz šāda radoša sacensība. Un pirmais jautājums, ko pēc konkursa audzēkņi uzdod saviem skolotājiem: "Ko mēs spēlēsim rudenī?" – tas izsaka tik daudz. Turklāt, spēja paskatīties un paklausīties, kā spēlē citi bērni no dažādām valstīm, paplašina viņu muzikālo redzesloku, palīdz objektīvāk paraudzīties uz savu spēli. Un vispār, starptautisks festivāls-konkurss – tas ir tāds notikums viņu dzīvē, kas, iespējams, var iespaidot to, ka pārsvaru bērnu interesēs uz ilgu laiku iegūs tieši kameramūzika. Skolotāji, klausoties un vērtējot kolēģu darbu, kontaktējoties vienam ar otru, iegūst jaunas idejas, iepazīstas ar darba pieredzi citās valstīs, ar jaunu repertuāru. Pie tam – kur gan vēl citādi mums būtu iespēja tikties ar kolēģiem no citām valstīm, ja ne šāds starptautisks festivāls!

Es gribētu piebilst vēl dažus vārdus par semināru, kas notika nākamajā dienā, kad žūrijas dalībnieki varēja paust savu viedokli par noslēgušos konkursu, par pedagoģijas problēmām un situāciju muzikālās izglītības jomā. Bija ļoti pamācoši noklausīties žūrijas priekšsēdētājas profesores Guntas Sproģes runu, vēltītu skatuves kultūrai, tam, ka daudzi skolotāji aizmirst vai nepaspēj par to pastāstīt saviem audzēkņiem; interesantu un detalizēts Jonas Kazlauskas (Kauņa, Lietuva) pārskatu par situāciju mūzikas jomā izglītības Lietuvā; Evana Rotšteina (Eiropas kameramūzikas skolotāju asociācija) stāstījumu par šo organizāciju un par kameramūzikas vietu un lomu Eiropā. Atmiņā palicis viņa teiktais: "Mūsdienās izglītība un kultūra ir briesmās." Ir grūti tam nepiekrīst. Kultūras komercializācija, izklaides gars, vēlme šokēt, kas neprasa ne garīgo piepūli, ne emocionālu atdevi – lūk, ko mēs redzam mūsdienu masu mākslā, tā vietā, lai sniegtu garīgo izpratni par pasauli, kas arī ir mākslinieka uzdevums. Laikā, kad pieprasījums diktē piedāvājumu, pusaudžiem un pēc tam arī pieaugušajiem ir jāapmierinās ar popkultūras paraugiem, kuru patērēšana neprasa piepūli. Jūs nevarat bez izpratnes klausīties Bēthovena mūziku vai aplūkot Kranaha gleznas – tas ir jāmācās!

Pirms dažiem gadiem kādā Somijas pilsētā tika veikts eksperiments ar pārsteidzošu rezultātu. Viss sākās ar to, ka cilvēki sāka izrādīt neapmierinātību ar to, ka pilsētas iepirkšanās centrā sāka pulcēties pusaudži ar alu, lamāšanos un citiem "zelta jaunatnes" atribūtiem. Kāds (viņa vārdu vēsture noklusē) piedāvāja neordināru risinājumu: policijas un citu krasu pasākumu vietā atskaņot šajā vietā klasiskās mūzikas ierakstu. Organizatoriem par prieku un pārsteigumu pēc 10-15 minūtēm, tīņi drīz sāka izklīst, un apkārtnē, piepildīta ar klusajām skaņām, kļuva tukša. Tās ausis un galvas, kas bija pieradušas pie apdullinošajiem ritmiem, pie meldiņiem, kas nesatur muzikālo domu, neizturēja klasiskās mūzikas "dziļumu, drosmi un harmoniju", izsakoties Puškina vārdiem (Aleksandrs Puškins. *Mocarts un Saljēri*).

Lai saglabātu tradīcijas, lai pēc iespējas vairāk cilvēku būtu iesaistīti kultūras jomā, mums ir tik ļoti nepieciešami tādi notikumi, kā starptautiskie festivāli-konkursi, un tādi entuziasti, kā šī festivāla mākslinieciskā vadītāja Gunta Melbārde, viņas kolēģi un palīgi – visi tie, kas piedalījās tā organizēšanā. Gribu novēlēt nākamgad, festivāla jubilejas gadā (jo tas jau būs X Starptautiskais festivāls-konkurss) nevis kaut kādus īpašus panākumus, bet gan tikpat radošu atmosfēru un tikpat lielu iedvesmu, kādu es atkal redzēju Rīgā.

(Tulkojusi Gunta Melbārde)

nekad agrāk nav pulcējušies tik daudz un tik augsta līmeņa jauniešu stīgu kvartetu. Šajā ziņā stīgu kvartets izpaužas kā „mūžam jaunais sastāvs”.

Šī grāmata sniedz pārskatu un ieskatu stīgu kvartetu pasaulē, kas skatīta un vērtēta nevis caur autora „žurnālistikas brillēm”, bet gan ar pašu izpildītāju konkrētajiem un tiešajiem izteikumiem. Tas padara šīs grāmatas lasīšanu tik aizraujošu.

SATURS

Alban Berg Quartett ... Atvadoties no kvarteta
Apollon Musagete Quartett ... Panākumu recepte: ideju bagātība un konsekvence
Artemis Quartett... Spēlēt tā, it kā dzirdētu pirmoreiz
Artis Quartett
Auryn Quartett ... Dzīvības pilna spontanitāte
Brentano String Quartet ... „Stīgu kvartets ir mesianisks process”
Cuarteto Casals
casalQuartett ... Stīgu kvarteta dzimšana
Delian Quartett ... Ar gatavību doties stīgu kvarteta piedzīvojumos
Doric String Quartet ... Spēle kā dziedājums
Quatuor Ebène ... Muzicē kā viens – piektais – dalībnieks
Gewandhaus-Quartett ... “Mēs esam pēdējie no kādas tradīcijas”
Hagen Quartett ... „Kamermūzika vēl ir svētīga pasaule.”
Heine Quartett ... Ar prieku un ar pieredzi
Jerusalem Quartet ... Kā puīšu grupa
Juilliard String Quartet ... Četras spēcīgas balsis
Keller Quartett ... Dabisks spriegums
Klenke Quartett ... Kvartets kā otrās mājas
Leipziger Streichquartett ... Panākumi caur neatkarību
Mandelring Quartett ... Iedvesmojošs spēks no vīnalkalniem
Minetti Quartett ... Spēlēt tikai to, par ko esam pārliecināti
Minguet Quartett ... Nepārtrauktības princips
Modern String Quartet ... Pielāgojoties pārmaiņu laikam un nenoliedzot to.
Quatuor Mosaiques ... Muzicēt uz vēsturiskajiem instrumentiem bez muzejiska autentiskuma
Navarra String Quartet ... spēlē Pēteri Vasku
Das Nomos Quartett ... 25 gadus vecs
Pavel Haas Quartett ... Soli pa solim uz pasaules virsotnēm
Prazák Quartett ... Vecmodīgs un moderns
Rosamunde Quartett
St. Lawrence String Quartet
Tin Alley String Quartet ..., „Mēs nestrādājam, mēs tikai spēlējam.”
Tokyo String Quartet ... Pirmatnējais pamats
Verdi Quartett ... Oāze, kur atveras ausis
Vertavo Quartet ... Patīkama laika pavadīšana četratā
Vlach Quartett ... Kā četri koki vējā

Finansēts ar dāsnu atbalstu no



HANDMADE STRINGS SINCE 1919

(Tulkojusi Gunta Melbārde)

NODERĪGA INFORMĀCIJA

Konkursi, festivāli, nošu jaunumi kamermūzikā

<http://ecmta.eu/>

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

www.staccato-verlag.de

<http://www.music.indiana.edu/precollege/summer/string/index.shtml>

<http://music.indiana.edu/precollege/year-round/strings/index.shtml>

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

http://www.estonianmusic.com/index.php?page=35&group_id=62