

01.09.2011

Nr.5



Э-ЖУРНАЛ

ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ



СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЛОГ	3
<i>Педагог Гунта Мелбарде</i> , пианистка, 1-я Рижская музыкальная школа им. Яз. Мединя	
ВАШИ ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ, ИДЕИ	4
КАМЕРНАЯ МУЗЫКА: ПЕДАГОГИКА и ПСИХОЛОГИЯ	6
<i>Как решать проблемы общения в камерном ансамбле?</i>	
<i>Педагог Дайва Стульгите</i> , пианистка, заведующая отделом камерного ансамбля Каунасской музыкальной гимназии им. Юозас Науялис (Каунас, Литва)	
МОЙ ОПЫТ	11
<i>Обучение детей камерной музыке: струнные квартеты</i>	
<i>Профессор Эван Ротштейн</i> , скрипач, президент ЕСМТА, заместитель заведующего струнным отделением в Школе музыки и драмы Гильдхолл (Лондон, Великобритания)	
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ. Интервью.	28
<i>Легко ли писать камерную музыку для детей?</i>	
<i>Композитор Гундега Шмите</i> , председатель правления Союза композиторов Латвии	
КОЛЛЕГИ СОВЕДУЮТ	32
<i>Для тех, кто желает аранжировать популярную музыку</i>	
<i>Педагог Юта Берзиня</i> , виолочелистка, заведующая струнным отделением музыкальной школы им. Павула Юрьяна (Рига, Латвия)	
НОВОСТИ У НАШИХ СОСЕДЕЙ	43
<i>Актуальности камерного музицирования в музыкальном колледже им. Хейно Эллера г. Тарту</i>	
<i>Педагог Пилле Танилоо</i> , пианистка, заведующая отделом камерного ансамбля музыкальной школы им. Хейно Эллера (Тарту, Эстония)	
ЗАМЕТКИ ПЕДАГОГА	47
<i>Как мы музицировали вместе с друзьями</i>	
<i>Педагог Александр Куликов</i> , скрипач, Музыкальный институт Кунгсвеген (Эспоо, Финляндия)	
ИНТЕРЕСНАЯ НОВИНКА ДЛЯ НАШЕЙ КНИЖНОЙ ПОЛКИ	51
<i>Жизнь вчетвером</i>	
<i>Журналист Карстен Дюрер</i> , руководитель издательства STACCATO-Verlag (Дюссельдорф, Германия)	
ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ	53
<i>Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий</i>	



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

Дорогие коллеги!

Пятый номер журнала является приветствием ко всем молодым музыкантам и их учителям в новом учебном году. Искренняя благодарность всем авторам, которые на страницах нашего журнала бескорыстно и щедро делятся своим опытом! Мы продолжаем ожидать писем с вашими отзывами и новыми идеями. Наша электронная почта по-прежнему: weplay@inbox.lv

В минуты, когда мы начинаем в себе сомневаться или неверить в свои силы, стоит прислушаться к вдохновляющим словам Райнера Шмидта (Rainer Schmidt, Хаген Квартет): "Я хотел бы, чтобы с детьми больше занимались камерной музыкой. Я уверен, что для детей нет ничего лучше камерной музыки, где все одинаково важно, и никто не остается менее замеченным. "

Сказанное может быть адресовано композиторам – нашим современникам, родителям юных музыкантов, но больше всего нам самим – учителям. Не первые места, завоеванные на конкурсах, имеют решающее значение для поддержания и укрепления любви к музыке, но создание соответствующей среды, «музыкальных условий». Я хотела бы обратиться к коллегам с призывом: музицируйте сами! Музицируйте вместе со своими учениками! Я уверена – это вдохновит их настолько, что ваше творческое сотрудничество получит новое, более высокое качество. Используйте для этого каждый ваш совместный урок! Тогда и множество добрых советов, которые вы возможно прочтете на страницах этого журнала, получит более четкий и конкретный смысл и большее значение.

Вместе с друзьями нам это удастся!

ВАШИ ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ, ИДЕИ



Дорогие друзья,

Я снова уезжал из Риги с сожалением, и все же мое сердце было поистине наполнено радостью и вдохновением после просмотра фестиваля/конкурса, создавшего столько положительной энергии, столько энтузиазма, столько счастья. Абсолютный успех в эти выходные можно было легко увидеть в сияющих глазах и улыбках детей, в глубокой внутренней любви, которую излучали лица их родителей и друзей, в естественных и дружественных отношениях между учителями. Везде чувствовалось просто всепобеждающее удовольствие – слушать друг друга и помогать друг другу играть лучше:

и на вечернем концерте в церкви, в день конкурса, на концерте в Ботаническом саду, в коридорах школы, когда дети готовились к своему выступлению или бежали обратно в зал, чтобы послушать друзей. И самое восхитительное было на заключительном концерте, умело организованном до объявления результатов, когда стало ясно: они переступили новый порог – действительно был достигнут более высокий уровень свободного и естественного поведения на сцене. Видно было, что основной урок – как быть вместе с музыкой и в музыке, как в ней делиться с другими – действительно был усвоен.

Конечно, если это происходит так хорошо, то это не просто факт организации выходных, что делает это возможным. Это действительно *работает*, потому что вы уже задолго все продумали и подготовили так тщательно и хорошо, и что у вас есть некий особый дар объединить вместе так много хороших людей, чтобы сотрудничать, способствовать, содействовать. Я полон удивления и восхищения, и только надеюсь, что ваши усилия будут продолжаться так долго, как вы сами того пожелаете. Благодаря этому, несмотря на все трудности, мир постепенно становится лучше.

С глубокой благодарностью за вашу доброту и щедрость,
Эван Ротштейн, ЕСМТА, Париж, Франция

Еще раз спасибо за чудесный уикенд в Риге! Фестиваль и конкурс был вашим полным успехом. Мы также были довольны нашим пребыванием в отеле *Jurnieks*. Девочкам нравилось быть в Риге и, надеюсь, мы сможем быть в у вас в следующем году к 10-летию фестиваля.

Я хотела бы отправить вам CD, сделанные мной и пианисткой Анной Розенлунд пару лет назад. Не могли бы вы выслать мне ваш адрес?

Я желаю вам спокойного лета и надеюсь скоро услышать от вас. Вы можете ответить на немецком языке, если хотите. Как вы заметили, то я понимаю по-немецки, но, к сожалению, забыла разговорную речь. Я обещаю улучшить свои языковые навыки к следующему году!

Мой сын Каспер посылает вам свои наилучшие пожелания!

С любовью,

Оса Густавссон, Музыкальный институт Кунгсвеген, Эспоо, Финляндия



Уважаемая Гунта,

От имени моих коллег и себя лично хочу поблагодарить Вас за прекрасно организованный конкурс и добрые слова, сказанные нам. Мы в восторге от вашей школы и от Вашего гостеприимства. Думаю, что ваш конкурс имеет большое будущее и очень полезный и для учителей, и для учеников – есть чему поучиться. Если будем иметь достойных учеников, всегда будем рады Вашему приглашению.

Желаю хорошего лета и новых творческих успехов в будущем.

Ваш,

Паулиус Бернардас Конце

Музыкальная школа им. Б.Дварионас, г. Вильнюс, Литва



Дайва Стульгите, пианистка,

закончила Каунасскую музыкальную гимназию им. Ю. Науялиса и Литовскую академию музыки и театра. Является концертмейстером – ассистентом в Литовской академии музыки и театра, а также заведующей отделом камерного ансамбля в Каунасской музыкальной гимназии им. Ю. Науялиса. Ведет концертную деятельность, чаще всего с разными камерными ансамблями. Выступала с концертами в Литве, Германии, Великобритании.

Как решать проблемы общения в камерном ансамбле?

Камерная музыка для меня является самой интересной областью музыки. Много лет я сама играю в разных ансамблях и так же пытаюсь учить других. Как бы я не хотела говорить о педагогических проблемах обобщенно, все таки мой педагогический опыт тесно связан со школой, в которой я преподаю дисциплину камерного ансамбля – Каунасской музыкальной гимназией им. Ю. Науялиса (Kaunas J. Naujalis music gymnasium). В этой школе детей готовят стать музыкантами – профессионалами. Это не значит, что все ими и становятся, но почти все, окончив гимназию, продолжают учебу в разных высших музыкальных учреждениях. Следовательно, выбранная специальность изучается очень серьезно, выдвигаются большие требования. С 9-й по 12-й класс вводятся дополнительные дисциплины – оркестр, класс концертмейстерского мастерства для пианистов и камерный ансамбль. Так что дети до 9-го класса обучаются как солисты. Конечно, некоторые ученики и в младших классах играют в ансамблях с друзьями, особенно, если участвуют в конкурсах, но это случается довольно редко. Струнники так же имеют струнный ансамбль, где тоже приобретают навыки ансамблевой игры. А пианисты всегда работают в одиночку. Поэтому для многих из них камерный ансамбль является совершенно новой областью и часто возникают некоторые трудности.

Первая проблема, с которой мы сталкиваемся, – как сформировать ансамбли. Конечно, в первую очередь мы думаем о равных профессиональных возможностях школьников, имея в виду то, чтобы они в дальнейшем могли бы вместе участвовать в конкурсах, концертах. Состав ансамблей иногда меняется, так как дети хотят играть со своими друзьями или хотя бы с им

приемлемыми партнерами. Это иногда тоже становится проблемой, так как хороший друг не всегда равен хорошему музыканту. Как правильнее решить эту проблему? Иногда ансамбль просто распадается – дети не хотят играть вместе. Но можно попытаться вместе с навыками игры формировать и навыки общения.



Что такое камерный ансамбль? Это группа людей, имеющих общую цель, в конкретном случае – выучить музыкальное произведение и его исполнить. Неопытному ученику это длительный и сложный процесс. Надо научиться слушать не только себя, но и партнера, ему помочь, слушать общую интонацию, ритм, динамику и т. д. И так, чтобы достичь результата, надо долго работать всем вместе, провести в ансамбле не один час. Здесь мы и сталкиваемся не только с профессиональными, но и с проблемами общения. Первая из них – „слушать не только себя, но и партнера“. Это оказывается не так просто. Например, я делаю замечание пианисту, что в определенном месте он не является главным, а только аккомпанирует и должен слушать, что ему хочет сказать партнер. Он удивлен: „Почему я не главный?“ Он хочет таким быть, так как много лет он был только солистом. Но ведь основа общения – научиться слушать другого. Этого мы незаметно учимся на уроках камерного ансамбля. Часто ученики не хотят уступать друг другу. Им кажется, что они играют правильно ритмически или динамически, а вместо соглашения возникает недовольствие. Очень важно учить детей, как работать вместе. Ведь работа над музыкальным произведением – это непрерывный творческий процесс, где каждый может и должен выразить свое мнение и дискутировать. Я предлагаю ученикам такой способ: мы испытываем все предложенные варианты и потом решаем, который из них самый лучший. Можно просто договориться, как лучше играть, учитывая то, чего хочет автор. Другой способ – сразу реагировать на ситуацию, приспособиться к партнеру. Это очень важно делать во время уроков, тренироваться, потому, что на сцене партнеру может случиться что-то неожиданное. Тогда надо будет быстро реагировать и приспособиться или помочь другу. Для детей это довольно сложная и всесторонне развивающая задача.

Я заметила, что ученики часто замечают свои ошибки ансамблевой игры, но их не исправляют. Здесь мы сталкиваемся с психологическими проблемами. Дети, особенно подростки, часто хотят выразить себя, быть главными, доминировать среди друзей. Ансамблевое музицирование учит другому – быть вместе с другими, не доминировать, а иногда и уступать место. С другой стороны, в ансамбле все равноправны и равноценны. Просто каждый

может высказываться, а другие в это время должны помочь это сделать. Когда дети осваивают „правила игры”, им это начинает нравиться. Еще один аспект – как сотворить настоящий ансамбль из учеников, обладающих совершенно разным характером и темпераментом. Я очень люблю ансамбли из трех инструментов. Они мне кажутся оптимальными в процессе обучения. Но вот собираются совершенно разные ученики: энергичная, активная пианистка с хорошей технической подготовкой; музыкальный, чуткий и все время сомневающийся в себе скрипач; и стабильная, спокойная виолончелистка. Должна сразу сказать, что они уже абитуриенты, им скоро предстоит сдавать государственный экзамен по камерному ансамблю. В начале работа просто стоит на месте: скрипач все время отсутствует, девушки репетируют вдвоем. Оказывается, скрипач не доволен атмосферой в ансамбле, ему кажется, что девушки его травмируют. Приходится вместо уроков музыки заняться уроками психологии. Понемножку выясняется, чего хочет и на что надеется скрипач. Конечно, среди двух девушек сильного характера он чувствует себя неполноценным, недостаточно сильным и в профессиональном смысле, и просто человечески. Пианистка не довольна, что он не держит слова, не приходит на репетиции в обещанное время. После долгих разговоров напряжение немножко уменьшается. Наконец они понимают, какие они все разные, и что это даже хорошо. Ведь мир создан из множества совершенно разных людей, которые дополняют друг друга. И так, работа в ансамбле началась тогда, когда все трое примирились с тем, что они разные и даже сумели слегка посмеяться над этим. Должна сказать, что этот ансамбль не только превосходно сдал экзамен, но и занял первое место на конкурсе камерных ансамблей в Паневежисе. Они очень грустили, когда их совместная творческая деятельность закончилась.

До сих пор я говорила об активных, смелых детях, которые не боятся высказать свое мнение, смело общаются с учителем. Но есть и такие, которые пока не имеют собственного мнения, или боятся его выразить. Тихий, интровертный ученик слушает, что ему говорит учитель, исполняет, что ему сказано, но сам не проявляет инициативу. Такому ученику камерное музицирование тоже может помочь раскрыть себя. Ведь камерная игра – это невербальный способ общения. Словами мы не можем выразить то, что можем сказать с помощью музыки. Скрытному ученику очень важно подобрать подходящего партнера, с которым он в конечном счете мог бы сжиться. Общее музицирование, выступления на сцене, когда надо сделать общее дело во благо одной цели, очень объединяет. После конкурса, происходившего где-нибудь зарубежом или просто в другом городе, дети чувствуют себя как одна команда, возвратившаяся из похода. Они уже пережили общие приключения или какие-то неудобства в дороге, общее волнение перед выступлением, радость удачи. Даже если ученики

не являются настолько сильными, чтобы участвовать в конкурсе, они могут полюбить камерную игру, если учитель им подбирает несложные, но интересные произведения, возбуждает воображение учеников, например, придавая произведению какое-нибудь литературное содержание. Есть такие ученики, которые хотят как бы „скрыться“ в ансамбле. В таком случае следует обратить внимание на то, что все члены ансамбля равны, мнение и игра каждого одинаково важны. Очень хорошо, если такой ансамбль имеет возможность выступать на концертах. Как известно, на разные мероприятия чаще всего приглашаются самые лучшие. Не таким сильным нет столько возможностей играть на сцене. Поэтому очень полезно каждый год организовать концерты для родителей, в которых могли бы выступить все. Играя в ансамбле, дети не чувствуют такого страха перед сценой, также они могут играть из нот. Самое главное, – чтобы ребята почувствовали бы удовольствие быть и играть вместе. Если они музицируют с радостью, моя цель достигнута. Я очень много внимания уделяю общению, его важности в ансамбле. Думаю, что это не только основа хорошего ансамбля, но и общечеловеческая ценность, особенно важная в наши дни. Век коммуникации, как не странно и парадоксально, очень отдаляет нас друг от друга. *Facebook, Skype, SMS* – все это не является настоящим общением, а только его имитацией. Мы можем целый день переписываться с множеством интернетных друзей, но становимся беспомощными, когда сталкиваемся с ними лицом к лицу. Камерный ансамбль в этом отношении является и легким, и сложным способом общения. С одной стороны, музицирование вместе не создает проблем – надо только сесть и играть вместе. Но, смотря глубже, музыка – это один из самых интимных способов общения. Как известно, музыкальной речью можно высказать гораздо больше, чем словами. Так что мы попадаем в неопределенную зыбкую сферу, в которой мы становимся еще более уязвимыми. Наверняка, дети этого еще не осознают и не понимают – они решают другие проблемы. Но год за годом они становятся более зрелыми, технические проблемы и сложности общей игры для них уже не являются настолько сложной задачей. Тогда мы и подходим к ощущению настоящего сообщества. В настоящем ансамбле партнеры должны чувствовать эмоциональную общность, общее дыхание, быть одним организмом, объединенным прекрасной общей целью. Поэтому я и младших учеников учу искать объединяющей цели, дышать вместе. Сначала это только физическое действие, но оно тоже может быть очень полезным. Между прочим, очень хорошо, если в ансамбле есть духовик. Дыхание является неотъемлемой частью его игры, и я предлагаю и другим участникам ансамбля дышать с ним вместе.



Ведь часто пианисты или скрипачи не осознают начало и конец фразы, у них это не связано с дыханием. Пример духовиков им может помочь.

Очень важно достичь, чтобы камерная игра для детей доставляла удовольствие. Ученики усердно и тяжело работают на уроках по специальности: изучают и много раз повторяют гаммы, этюды, иногда забывая, для чего они это делают. Я им пытаюсь напомнить, что этот тяжелый труд нужен для того, чтобы потом они могли бы исполнять удивительные произведения и наслаждаться музыкой. Чтобы обосновать свои утверждения, я должна подобрать и подходящий репертуар. Эта задача не из легких. Так как в наших библиотеках, увы, новой музыкальной литературы почти нет, приходится пользоваться интернетом. Чаще всего я ищу ноты в интернетных библиотеках (*IMSLP*, *ScorSer*) и отбираю произведения для педагогических целей, и также слушаю записи и тогда пытаюсь найти ноты понравившихся произведений. В младших классах избегаю произведений барокко и классики, так как для их исполнения у детей еще нет навыков. Артикуляция, штрихи, ощущение стиля, – все это дополнительная нагрузка для начинающих в камерном музицировании. Я начинаю с несложных романтических произведений, например: Фортепианные трио Ханса Ситта, Герм. Беренса (*Hans Sitt, Hermann Berens*), опусы К.Рейнеке, Й.Раффа, Й. Сука (*Karl Reinecke, Joachim Raff, Josef Suk*). Для более подвинутых учеников, особенно если они готовятся к конкурсам, ищу более интересные, эффектные произведения, как например, Трио для флейты, гобоя и фортепиано Мадалены Дринг (*Madeleine Dring*), „Зима в Буенос Айресе“ А. Пиаццоллы (*A. Piazzolla "Invierno porteno"*), „Три веселых пьесы“ Р. Щедрина для Фортепианного трио. Иногда тяжело найти опусы для необычного, нетрадиционного состава. В таких случаях приходится перерабатывать, аранжировать. Это работа, занимающая немало времени, но она, безусловно, всегда окупается.

Итак, – учитель камерного ансамбля должен решать множество разных проблем. По моему мнению, ему повезет только в таком случае, если он сам будет на стороне учеников – если учитель обладает эмпатией, способен вникать в проблемы учеников, принимает их как своих друзей, а не как строптивых подростков, которые не хотят слушаться. Ведь нас разлучает только разница в возрасте и опыте. Если ученик доверяет мне свои проблемы, я тоже рассказываю о своем подростковом возрасте: с какими трудностями я сама сталкивалась в школе. Тогда между нами возникает настоящая связь. Взаимодоверие, взаимопонимание, дружеские, теплые отношения между учителем и учеником творят чудеса. Дети с удовольствием посещают уроки камерного ансамбля, чувствуют себя уверенно и свободно, с удовольствием музицируют. Это – вознаграждение за наш искренний, благословенный труд.

Эван Ротштейн,

в настоящее время заместитель заведующего струнным отделением школы музыки и драмы Гилдхолл в Лондоне (Великобритания) и преподаватель камерной музыки (с 1997 года) в Летней Струнной Академии Университета Индианы (США). С 2004 по 2010 год работал в качестве педагогического консультанта в Европейском центре камерной музыки *ProQuartet* в Париже (Франция). Также является признанным специалистом американской музыки, и с 2001 года преподавал историю музыки и анализа в Университете Париж 8 - Сен-Дени, и сотрудничал с *Théâtre de Châtelet un Cité de la musique* в организации программ, конференций и видео проектов. С ноября 2009 года доктор Эван Ротштейн является председателем Европейской Ассоциации учителей камерной музыки, и раз в два месяца пишет обзорные статьи об актуальностях Ассоциации для журнала *Ensemble*, посвященного камерной музыке.



Обучение детей камерной музыке: струнные квартеты в Летней Струнной Академии (Университет Индианы)

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

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

Основные проблемы

Педагогический подход, описанный на следующих страницах был разработан на основе практической деятельности и наблюдений в различных контекстах, и благодаря контактам со многими замечательными учителями и музыкантами как в Соединенных Штатах, так и в Европе. В частности, этот подход возник в ответ на потребности учащихся в четырех-недельной Летней Струнной Академии в г. Блумингтоне, которая стала лабораторией для осмысления характера и процесса обучения камерной музыке. Некоторые элементы подхода заимствованы из немusical практики, из некоторых моментов в театральном искусстве и в современном танце. Многие из этого достаточно знакомо нашим коллегам, и я не претендую на открытие метода или изобретение таких приемов, которые ранее не использовались. Но когда я готовил эту статью, то стал еще в большей мере осознавать, в какой степени философия Летней Струнной Академии и ее основательницы Мими Цвейг играли решающую роль в разработке этой программы обучения камерной музыке. Структура преподавания камерной музыки, роль и миссия педагогов в этой Академии не были моим изобретением, и я несу ответственность только за небольшую часть общей программы: я просто старался внести свой вклад в ее развитие. Каждое лето на протяжении последних 14 лет я имел честь преподавать камерную музыку в этой академии в особо благоприятных условиях. Это сделало возможным разработку стратегии и методов работы, которые могут представлять определенный интерес для коллег, даже если обстоятельства, в которых они работают, другие. Вот почему представляется целесообразным кратко описать ту конкретную среду, в которой довелось работать мне. Некоторые аспекты могут быть использованы в иных контекстах и обстоятельствах, другие, возможно, в меньшей степени.

Основная проблема может быть сведена к следующему: как можно создать в очень короткое время – в контексте летней академии с упором на интенсивное развитие личности, и с молодыми людьми, иногда с очень разным уровнем опыта – необходимые условия для приобретения последовательных и уверенных знаний в камерной музыке на занятиях и в публичном исполнении? Кроме того, как в этом контексте заложить структурированную основу навыков камерного музицирования, которое выходит за рамки простого факта совместной игры, и достичь более или менее удовлетворительного результата? Две основные цели – укрепление уверенности в себе и обеспечение мобильных навыков¹, могут быть интегрированы в «словарный запас» студента, – довольно часто, к сожалению, рассматриваются как вторичные или как аксессуар, и приносятся в жертву необходимости добиться хорошего исполнения быстрее любыми средствами. Мы все знакомы с этой проблемой – и не только в контексте летней академии. Молодые люди должны, конечно же, уделять много времени и энергии совершенствованию индивидуального мастерства исполнения, а роль коллективной деятельности в учебных программах часто скорее подавляется, или же является необоснованной (как в случае с некоторыми чрезмерно амбициозными оркестровыми программами) или рассматривается в неструктурированном виде.

Под «неструктурированным видом» я подразумеваю то, что в то время, как индивидуальное обучение, как правило, организовано в виде «прогрессирующего развития» с использованием фундаментальных навыков, а коллективные занятия в Летней Академии – это обычно просто публичные выступления или с ориентацией на результат: определенная репертуарная программа просто должна быть выполнена в определенное время. Это так и с игрой в оркестре, и с камерной музыкой. Это, конечно, представляет определенные преимущества и интерес, но для студентов приобретение и накопление устойчивых и гибких навыков камерного музицирования остаются довольно случайными. Эти навыки могут быть обобщены в следующем виде (не исчерпывающе, разумеется):

- несколько уровней коммуникации (передавать другому свои собственные намерения и понимать намерения другого);
- несколько уровней слышания (то есть, уметь слушать себя, слушать других, и всех по отношению к друг другу);
- рефлексивные действия (то есть, осознавать, что делает один, что делают другие, и все по отношению к друг другу);
- настройка и слышание гармоний;
- планировка занятий и изучение партитур;
- принятие решений (в отдельности каждому самому и в сотрудничестве с другими);
- обоснованная интерпретация (исторически, стилистически и технически).

Эти навыки редко рассматриваются как основополагающие аспекты обучения – их, как правило, просто замечают как возникшие проблемы. Большинство занятий в летней академии посвящены только реализации исполнения назначенных произведений, чтобы как можно быстрее звучало бы хорошо, и поэтому идея уделять время стабилизации и развитию основных навыков кажется излишней. Некоторые могут подумать, что это неизбежно из-за ограниченного времени: если тратить 20 минут на то, чтобы научить квартет играть гаммы или на каждом уроке делать упражнения на общение, то, возможно, не останется времени на то, чтобы учить свои пьесы для выступления. Мой собственный опыт заставляет меня верить в то, что так же, как на индивидуальных занятиях, так и коллективных необходимо выделить время для создания

¹ Мобильные навыки – это такие, которые нужны для исполнения не только одной конкретной пьесы, но также могут быть использованы студентами и в их дальнейшей самостоятельной деятельности.

хорошей техники «*как упражняться*», и эти инвестиции приведут к значительным долгосрочным преимуществам, и значительно облегчат все связанные с ним аспекты ансамблевой игры и публичного исполнения.

Когда я говорю об основополагающих или фундаментальных навыках, я имею в виду прежде всего «*технику упражнения*». Это вытекает из педагогических принципов, которыми руководятся все учителя, работающие в окружении профессора Мими Цвейг: *уроки должны быть использованы для того, чтобы показать студентам, как упражняться*. Тренировка в камерном музицировании представляет особые проблемы, и хорошая техника занятий часто требует серьезных аналитических навыков, которыми мало кто из подростков обладает. Заметить, что что-то в исполнении можно улучшить часто бывает трудно, так как ошибки обычно возникают не в отдельных партиях инструментов, - хотя это тоже, конечно, бывает - но от неправильного взаимодействия между партиями, которое студенты либо не слышат, либо не признают частью общей ответственности ("Нет, это ты сыграл не чисто!"). Они могут знать, как улучшить свою интонацию или какой-то пассаж, но они часто теряются относительно того, как улучшить совместную работу.

Другая трудность состоит в том, что в учебных программах в Соединенных Штатах предусмотрено мало занятий по сольфеджио, контрапункту и гармонии, так что многие студенты не знают – разве что на уровне интуиции – ничего про аккорды, гармонические последовательности, каденции, мотивы, украшения, классическую форму, и так далее. Удивительно, что у многих очень талантливых студентов не развит гармонический слух или их этому не учили, и чаще всего они даже не замечают, являются ли ноты, которые они играют, консонансом или диссонансом по отношению к гармонии данного пассажа. Нельзя сказать, что они безразличны к гармонии, они просто такие ее детали не замечают. В большинстве случаев они могут научиться почувствовать, каково влияние на выразительность игры имеет напряжение и разрешение, что лежит в основе музыкальной выразительности в тональной музыке, но достижение этого также будет отнимать время на прямые указания по интерпретации. Это означает – чтобы облегчить и ускорить работу, должны быть быстро установлены некоторые очень простые исходные правила, которые позволят студентам ансамбля приобрести аналитические и практические навыки в достаточном объеме, чтобы самим хорошо заниматься самостоятельно, и заложить прочную основу надежной работы. Это должно достигаться, однако, не превращая уроки камерной музыки в лекции по музыковедению!

Вполне очевидно, что такая работа с подростками (я считаю, что она в каком-то варианте может проводиться также с более юными учениками, а еще больше подходит для работы со студентами университетского уровня) основывается на способности из аналитической и исторической информации делать соответствующие разумные выводы. Учитывая ограниченный объем статьи, я коснусь лишь некоторых вопросов, сосредоточив внимание прежде всего на практической стороне методов. Но сначала представляется необходимым описать контекст, в котором эти методы обучения применяются.

Контекст

Летняя Струнная Академии музыкальной школы Якобс при Университете Индианы была основана более 25 лет назад ее нынешним директором г-жой Мими Цвейг, профессором скрипки и альты и – во время учебного года – директором университетского пред-колледжа Струнной академии. Программа этого пред-колледжа была реакцией на состояние в музыкальном обучении детей в регионе, когда вплоть до университета в сфере музыкального

исполнительства доминировал лишь не структурированный, длительный и консервативный стиль обучения. Создание этой программы было также личным ответом г-жи Цвейг на полученное вдохновение и приобретенный опыт от встречи с творчеством таких педагогов как Павел Роллан или С. Сузуки, и ее желание участвовать в образовательном процессе юного таланта на основе целостностного (холистического), положительного подхода. Некоторые из основных принципов этой работы, которыми и я руководствовался в своей работе преподавателя камерной музыки, включают в себя:

- создание неоценивающей среды, в которой нейтральное наблюдение за ошибками служит лишь информацией к совершенствованию;
- функция урока: место, где узнать, как заниматься;
- концентрация внимания на преимуществе приобретенных навыков, которые могут накапливаться и позволяют предвидеть трудности репертуара;
- убеждение, что обучение позволит голосу студента получить большую свободу, и что эта свобода приходит через компетентность и дисциплину.

С помощью коллег, которые в настоящее время проводят подобные проекты на территории Соединенных Штатов, г-жа Цвейг разработала программу, которая позволяет детям начать обучение на скрипке и виолончели в возрасте 5 лет и продолжать заниматься до колледжа. Эта программа была воплощена в музыкальной школе при университете, что одновременно способствовало развитию программы подготовки по педагогике студентов университета (как с набором учеников для обучения, так и с рациональным использованием факультета музыкальной школы университета как базы). Работа факультета и его студенты стали источником вдохновения для младших учеников музыкальной школы.

В связи с отсутствием в пред-колледже многих оркестровых инструментов, ансамблевая игра, в основном, ограничивалась групповой игрой сольного репертуара. Это был один из способов обучения точности в исполнении и духу команды, как это справедливо отмечали сами участники ансамбля, например, "Violin Virtuosi" ("Violin Virtuosi" регулярно совершает турне по стране и за рубежом, совсем недавно выступая на съезде ЭСТА в Швеции в 2011 году). Хотя большая часть этих ансамблей играли в унисон, убеждение, что индивидуальное развитие приобретается посредством коллективных занятий, с самого начала считалось фундаментальным аспектом программы.

Первоначально летняя академия была предназначена для того, чтобы продлить и дополнить обучение, начатое во время учебного года, но она быстро переросла в международную программу; в настоящее время в нее поступило около 100 молодых скрипачей, альтистов, виолончелистов и со всех уголков Соединенных Штатов, и в том числе студентов из Канады, Европы, Южной Америки, Африки и Азии.

Занятия в Летней Струнной Академии (SSA) проходят в течение 4 недель на территории университета и в пределах здания музыкальной школы при университете. Школа предоставляет все свои человеческие и материальные ресурсы: материально-техническую и административную поддержку, отдельные студии для занятий, отдельные комнаты для занятий каждого студента, концертные залы, лекционные залы для мастер-классов, великолепную музыкальную библиотеку; компьютерно-техническую поддержку, ксерокопирование материалов; а также студентов – помощников для наблюдения за занятиями (в том числе помощников по камерной музыке), пианистов, готовых сотрудничать в репетициях класса. Академия обеспечивает интенсивную подготовку учащихся в возрасте от 12 до 18 лет: 2 индивидуальных занятия в неделю с профессором, многочисленные дополнительные уроки поддержки с ассистентами преподавателей и профессиональными репетиторами по фортепиано; одно выступление каждую

неделю в мастер-классах с ведущим учителем, многочисленные групповые мастер-классы с участием приглашенных профессоров, и 4,5 часа индивидуальных занятий каждый день (распределяются между утром и вечером, с обязательными 10-минутными перерывами каждый час). По вечерам проводятся концерты Летнего фестиваля университета.

Структура занятий по камерной музыке

Учитывая интенсивность этой учебной программы, может показаться удивительным, что камерная музыка занимает столь важное место в ежедневном расписании. Но так как коллективное музицирование является частью довузовского программы с момента ее начала, ее роль в летней академии непосредственно обусловлена той же педагогической концепцией. Развитие навыков камерного музицирования, упомянутые в моем введении, всегда считалась необходимой, неотъемлемой частью развития индивидуальных способностей, а не одним из его аксессуаров. График и модель занятий по камерной музыке однако является чрезвычайно гибкими, в зависимости от возраста, уровня компетентности и опыта учащихся. Вы можете быть заняты и в любом другом конкретном проекте, но однако два часа времени на занятия по камерной музыке прочно запланированы по меньшей мере четыре дня в неделю, в дополнение к этому еще занятия с репетитором и мастер-классы

Младшие ученики обычно распределяют свою неделю между крупными камерными ансамблями (например, ансамбль скрипачей или «ансамбль барокко» до 12 участников, струнным квартетом и участием в струнном камерном оркестре), и встречей камерных ансамблей два раза в неделю в течение двух часов, а также два раза в неделю по два часа камерный оркестр. Хотя камерный оркестр является ансамблем с дирижером, но в ансамбле в стиле барокко, который был под моим наблюдением в течение многих лет,



студенты занимались таким образом, что могли исполнять довольно сложную полифоническую музыку без дирижера, и в котором основными навыками самостоятельного исполнения камерной музыки – и репетирования – они овладевали постепенно. Так как этот ансамбль состоит, как правило, из самых юных учащихся академии, само собой разумеется, что даже если их индивидуальные навыки впечатляют, они обладают очень малым опытом в самостоятельном исполнении камерной музыки. Таким образом, репертуарные произведения, их темпы, характер и фактура подбираются разнообразные, и их различные линии инструментального диалога распределены довольно равномерно, чтобы ответственность за выступление и исполнительские способности юных студентов были бы использованы в полной мере и справедливо. Работа с этим ансамблем во многом похожа на работу с квартетом. Что касается различий, то они тоже очень интересны, но их описание заняло бы слишком много места, поэтому отложим это на другое время.

Более опытные студенты посвящают все свое время камерному музицированию в одном ансамбле, играя в струнном квартете или фортепианном квинтете с пианистом персонала / репетитором, и они занимаются по два часа, 4 дня в неделю. Каждый ансамбль получает два урока длиной в один час с ведущим учителем, во время репетиции они дополнительно контролируются студентами университета. Некоторые из этих проектов поистине амбициозны, в том числе подготовка объемных произведений целиком (Октет Мендельсона, Секстет Брамса или др.), и для этого нужно встречаться с репетиторами почти каждый день. Большинство камерных ансамблей, однако, организованы в струнные квартеты (таких прошлым летом было 19), и независимо от их уровня, большинство из этих групп играют музыку Гайдна. Хотя я почти каждый год работаю с ансамблем барокко, а иногда и репетитором ансамблей с фортепиано, моей основной работой были занятия именно с этими струнными квартетами Гайдна.

Образование квартетов

Здесь я тоже не могу претендовать на роль инициатора. В первые годы академии репертуар камерной музыки составлялся так же, как и во многих других академиях, то есть – в соответствии с принципом разнообразия в зависимости от инструментов. Но именно профессор Цвейг постепенно ввела идею, что игра в струнных квартетах должна стать абсолютным приоритетом программы, и что основой репертуара должны быть именно произведения Гайдна. Поначалу я сам сомневался, обеспечит ли это достаточное разнообразие и интерес для подростков, но сейчас я и не хотел бы поступить иначе. И так было на протяжении многих лет – даже если некоторые группы изучали репертуар от Моцарта до Шостаковича, большинство из квартетов играли Гайдна, или, по крайней мере, начинали с Гайдна, и что один из заключительных концертов всегда был полностью посвящен квартетам Гайдна. Он проходил в виде концерта / конкурса, победитель которого в гала-концерте мог выступить два раза.

Как и во многих академиях и летних школах, наибольшим препятствием для игры струнного квартета всегда была нехватка альтистов, и эта трудная проблема была разрешена в течение многих лет самым простым способом. Надо подчеркнуть еще раз, что и здесь был использован личный опыт профессора Цвейг, а именно: как скрипачу перейти на альт, чтобы обрести свой первый профессиональный опыт участия в оркестре. Опыт этот послужил примером для студентов (вдохновляют студентов и другие примеры, такие, как история создания Квартета Гварнери). Итак, было решено, что скрипачам будут доступны альты из запасов университета, и что нужно поощрять учащихся, чтобы они играли на альте в камерных ансамблях и в оркестре в течение всего лета, имея в виду их художественное и профессиональное развитие. Умение играть на альте, таким образом, становится дополнительной ценностью, специальным навыком, который, может статься, также может привести на совершенно новый путь в искусстве, и некоторые молодые люди обнаруживают, что они на самом деле предпочитают играть на альте и решают перейти на него постоянно.

С целью облегчить переход скрипачей на альт профессор-альтист Джеймс Пржигоцкий придумал весьма эффективную вводную сессию, презентация которой проводится публично в первый же день занятий в академии. Сессия включает в себя понятие техники и чтения альтового ключа с постепенным нарастанием уровня трудности. Участие в сессии создает своего рода социальную связь между альтистами и помогает избежать индивидуальных разочарований. Дальнейшую поддержку в освоении партий студентами затем оказывали учителя и альты и скрипки.

Какой из скрипачей в каждом квартете будет играть партию альты, сначала решали учителя, но в последние годы каждой группе было позволено самой решать это, что проходило, как правило, без особых затруднений (большинство подростков предпочитают играть репертуар струнного квартета, нежели музыку барокко для трех скрипок и *continuo*!). Тот факт, что студенты *сами решают*, без вмешательства педагога, кому играть партию альты в струнном квартете, создает больше положительной энергии.

Выбор репертуара и определение кратко- и долгосрочных целей

Следует помнить, что почти все ансамбли состоят из молодых людей, которые до этого не работали вместе, и многие из них никогда прежде активно не играли в струнных квартетах. Педагоги формируют ансамбли после прослушивания видеозаписей и учитывая возраст, уровень зрелости и опыта участников. Те, кто уже обладают хорошим опытом камерного музицирования, привыкли к тому, что нужно иметь больше времени для подготовки, чем у них будет во время летней академии (SSA). Таким образом, для достижения сформулированной выше цели, в этом контексте, чрезвычайно важно работать системно, чтобы навыки были приобретены, реальная идентичность квартета создана и качество работы гарантировано. Это означает, что четкая структура занятий должна быть осознана самим учителем и доведена до сведения студентов:

- работа содержит кратко- и долгосрочные цели, отраженные в выступлениях для сверстников в еженедельных мастер-классах (студенты будут играть все, что они готовы играть, будь то одна фраза или целая часть произведения);
- репертуар изучается как можно больше в еженедельных мастер-классах, даже с учетом добавления нового материала;
- так как до заключительных концертов состоится всего три мастер-класса (каждую пятницу), то все без исключения должны играть каждую неделю;
- поощряется принцип наблюдения и критического прослушивания на интерактивных мастер-классах, небольшим группам учащихся поручается следить за игрой по партитуре и высказывать замечания каждому выступающему ансамблю;
- высказанные студентами замечания должны быть конструктивными, субъективные оценки не желательны (положительные комментарии принимаются);
- основные упражнения по выработке коммуникативных навыков, интонации и звучания будут вводиться постепенно на каждом уроке и повторяться на каждой репетиции - гаммы в унисон, октаву, и аккорды в различных сочетаниях голосов будут использоваться как основа для всех других упражнений;
- студенты каждую неделю предупреждаются о количестве репетиций и уроков, оставшихся до выступления, и во время уроков будут даны указания об организации репетиций;
- каждая группа будет изучать хорал Баха в тональности той пьесы репертуара, которую они играют;
- каждая группа начинает с одной части квартета Гайдна, а на второй неделе либо продолжит работу над этой частью, либо возьмёт другую часть этого же квартета, либо выберет для исполнения другой репертуар;
- каждой группе предоставляются партитура и тексты предисловий, относящиеся к репертуару;

и, самое главное

- в подготовке репертуара для выступления акцент будет делаться на "*направляемое открытие*": все партии инструментов – без выписанных ремарок, штрихов и лиг (одна из задач

студентов: обращать внимание на партии друг друга и на разработку штрихов и аппликатуры), и студентам будет дано время на то, чтобы в отношении темпа, штрихов, артикуляции и аппликатуры допускать ошибки, и их устранение будет прямым ответом на испытанные проблемы и трудности.

Как упоминалось выше, квартеты Гайдна полностью предоставляют весь необходимый материал для этой работы, но я счел необходимым начать работу не с первых частей – как это обычно бывает – а с менуэтов. Они более короткие, очень характерные, технически доступные и обеспечивают достижение первой краткосрочной цели летней работы: все квартеты в мастер-классах учащиеся должны исполнять друг перед другом, все равно, который из менуэтов они подготовили к концу первой недели. Многие студенты вначале думают, что эта первая задача слишком проста: и только когда сталкиваются с необходимостью после 4-х репетиций играть перед одноклассниками, начинают понимать, что сыграть вместе хорошо – это очень непросто, что действительно лучше начать с «легкого» репертуара. Но процесс возникновения ощущения общей идентичности начинается здесь: как часто говорила профессор Цвейг, первое исполнение – это только начало изучения произведения. А для квартета это первый необходимый шаг в создании квартетного звучания. Работа над другими частями или другим репертуаром потом обычно идет гораздо быстрее и продуктивнее.

С точки зрения интерпретации, начинать с менуэтов – это означает использовать и другое преимущество, в том смысле, что менуэты полны контрастов и разнообразия, и их легко слушать в связи с различным разнообразием этих танцев, на которые обычно ссылаются, – некоторые менуэты имеют явно более изысканный характер, другие ближе к стилю лендлера, или имеют народные обозначения, (эффект мюзетт, например). Одни имеют, скорее, драматический характер, другие – комический. Ссылка на тип танца, конечно, дает гораздо больше конкретной информации, чем визуальное, ритмическое и стилистическое изображение, и дает больше возможностей для стимулирования воображения учащихся. Компактные формы позволяют ансамблю экспериментировать и получать навык коллективного выражения экспрессии в очень короткие сроки, а умение ощутить характер и стиль следует поощрять с первых уроков.

«Направляемое открытие»: идти на риск для достижения более высоких целей

Ежегодно мне предоставляется класс из шести или семи квартетов, в дополнение к «ансамблю барокко», и мы таким образом каждый год имеем возможность работать над всеми опусами Гайдна; этот проект начат некоторое время назад. Первоначально каждое лето играли небольшой набор великолепных в педагогическом отношении квартетов Гайдна, но так как из года в год студенты возвращаются, и в этом контексте большинство из квартетов Гайдна могут быть легко использованы, я решил, что изучать весь опус с классом было бы более поучительным, чем всегда играть один и тот же квартет. Почему так? Потому что каждый опус как чудесный моментальный снимок отражает цели, задачи, ситуации Гайдна в определенный момент его карьеры, будь то использование некоторых технических аспектов (фуги из Opus 20), ответ на влияние исполнительских возможностей (Opus 71 и 74 сочинены до Лондона), наличие определенного исполнителя (Opus 64 Тост), и т.д. Стилистическое разнообразие здесь необычайное, и погружение в детали опуса позволяет студентам познакомиться с его стилистическим богатством (а не воспринимать музыку Гайдна как обладающую простым, однородным стилем). История, обстоятельства создания, исполнения и публикации каждого опуса позволяют студентам более глубоко осознать тот факт, что музыка возникает не только от вдохновенного гения композитора, но и в результате встреч, событий, возможностей,

тенденций, изобретений, а также изменений в обществе, технике, других видах искусства. Информация о том, например, в какой момент и по каким причинам Гайдн сознательно писал для публичного исполнения, останется не без последствий для исполнителей, и для многих молодых студентов это будет их первая встреча с таким уровнем контекстуализации. Тем не менее, такого рода «жизненные моменты» конкретного композитора предоставляют прекрасные возможности только в том случае, если работа сопровождается соответствующей исторической и стилистической информацией.

Нам очень повезло использовать не только замечательную работу Роббинса-Лэндон, выдержки из которой всегда читались студентам, но и новые издания квартетов Гайдна в издательстве Петерса под умелой редакцией Саймона Роуланд-Джонса. Каждый том содержит партитуры и партии инструментов, и подробное введение, поясняющее источники и исторический контекст к каждому опусу, а также очень полезную информацию об интерпретации штрихов, артикуляции, темпов и динамики, отмеченных в партитуре. Студентам предоставляются партитуры и копии этих текстов, и эта информация постоянно повторяется на практических обсуждениях интерпретации.

Практические вопросы возникают сразу же: почему в аналогичной музыке в каждой инструментальной партии имеются различные штрихи? Почему нет динамических ремарок в начале части, и какая динамика подразумевается? Почему мелодия в первый раз написана с лигами, а второй раз – нет? Указывают ли точки и клинышки над нотами всегда на игру *staccato* или *martelé*? Как понять указания темпа? Разве отсутствие штрихов означает, что все ноты должны играть *détaché*? Эти все текстовые и стилистические проблемы ставят вопрос о взаимоотношениях Гайдна с музыкантами, условностях того времени, о свободе толкования, о привычках стенографии композитора, и все это дает учителю возможность пойти на относительную свободу, как выбрать для студентов то, что имеет смысл и то, что звучит хорошо у них и для них. Именно по этой причине очень хороша следующая идея: в качестве эксперимента разрешить студентам играть пассаж со штрихами барокко, чтобы они могли лучше понять тип артикуляции и звуковой идеал, с каким скорее всего Гайдн работал.

Приобретение исторической перспективы является необходимым условием для работы над этой музыкой, и хорошо отредактированные уртексты предоставляют возможность направить студентов на принятие обоснованного и верного художественного решения. Что еще более важно, – это также позволяет им понять, что ноты не являются – как многих из нас этому учили – «библией», отражающей фиксированные и неизменные намерения композитора, а скорее проектом для реализации в соответствии с общепринятыми нормами и воображением, сочетая информацию и творчество. Учитель, который готов войти в этот процесс «направляемого открытия», конечно, рискует – было бы гораздо проще и более предсказуемо, если просто рассказать студентам, что нужно сделать, чтобы все сразу звучало хорошо. Но знать о роли интерпретатора во времена Гайдна означает принять индивидуальную и коллективную ответственность, и эта цель является педагогическим приоритетом, несмотря на свой риск. Из своего опыта знаю, если студенты имеют «свою собственную» интерпретацию, их игра более убедительна и в конечном счете более удовлетворительная, даже если она сильно отличается от того, что, возможно, предпочел бы учитель. Если мы действительно хотим сформировать мобильные навыки, мы пытаемся воспитать уверенность студентов в самостоятельном исполнении, а не выстраивать особую интерпретацию, навязанную учителем. Использование репертуара без выписанных ремарок в партиях характеризуется определенной свободой интерпретации, что обеспечивает превосходный материал для достижения этих вышеназванных целей.

Учиться заниматься: слушание и общение



Ни одно упражнение не бывает настолько простым, чтобы не могло обеспечить полезные навыки и знания: это вопрос качества слушания, к которому студенты должны стремиться. Именно поэтому каждому квартету дается указание начать с тщательной настройки, без спешки, в соответствии с принципами слегка темперированных (выравненных) квинт, особенно на нижних струнах: так студенты впервые придут к выводу, что играть чисто в квартете – это требует гармонического, а не только чисто мелодического слушания.

Виолончелисты и альтисты, возможно, уже сталкивались с этой проблемой, когда их учителя поручали им проверить струны Соль и До по фортепиано, прежде чем играть сонаты и концерты, но большинство студентов не знают о темперированном строе фортепиано и, конечно, не в курсе различных компромиссов, которые используются между темперированной и иной настройке, используемой в камерной музыке.

Каждая группа должна продолжать играть гаммы в унисон и октаву, желательно в тональностях назначенного им репертуара, играть без каких-либо темповых ограничений, без вибрато, меняя звуки каждый раз под управлением одного студента. Если невозможно настроиться, и образуется подряд несколько секунд, то студентам предписано строить звуки по одному, начиная с виолончели. Так как большинство групп не в состоянии сделать это упражнение легко, мы ограничиваем диапазон одной октавой, ибо время для нас всегда остается важным фактором. Ученикам должно быть понятно, что, гаммы как простое упражнение на интонацию не являются самоцелью – таким образом можно показать, как упражняться в интонировании в других пассажах. Как только становится возможным в таком виде сыграть восходящие и нисходящие гаммы, очень важно повторить это в темпе с четким пульсом, с одинаковой скоростью ведения смычка и с определенным тембром. Я предлагаю еще раз каждому студенту поочередно быть ведущим, используя половинные ноты, так как тогда есть время, чтобы показать и почувствовать пульс и смену смычка, и все студенты приглашаются участвовать в создании пульсации. Таким образом, то, что было упражнением на интонацию, становится упражнением на выполнение акцента, на смену смычка, на ритмическое и тембровое единство. Хотя некоторые группы считают, что они интуитивно чувствуют единство, в большинстве случаев не стоит ожидать, что студенты с такой разной предварительной подготовкой будут одинаково ощущать пульсацию и общаться на равных, и еще менее разумно ожидать этого во время исполнения сложных музыкальных произведений. Формирование чувства единства во время упражнений в гаммах, таким образом, есть путь, облегчающий приобретение более сложных навыков.

Как только это можно сделать легко, ведущий просит упражняться с ускорением и замедлением, затем сделать *crescendo* и *diminuendo*, затем с различной артикуляцией, с различной скоростью смычка, с вибрато, в различных тембрах (*ponticello*, *flautando*, *pizzicato*, *tremolo*, *son écrasé*). В любом случае, кто бы ни был ведущим, он должен показать свои намерения ясно, и другие

должны принимать активное участие в исполнении этих намерений (а не просто пассивно следовать). Студенты обнаруживают, таким образом, что различная артикуляция, темпы, динамика и т.д. требуют различных видов подачи своей реплики. В некотором смысле это напоминает знаменитый "Упражнения в стиле" Раймонда Кено (*Raymond Queneau*), в котором текст дается снова и снова в различных стилях, и вполне возможно просто попросить студентов, чтобы они попытались создать различные характеры, играя гаммы (например, «как грубый и неуклюжий водитель грузовика» или «как гладкий и сладкий шоколадный мусс»). В конце концов, эти упражнения для разминки могут быть сложнее сложными импровизациями, в которых большое разнообразие техники ведения смычка, тембров, артикуляции и динамики дают возможность студентам упражняться в взаимосвязи между тем, что вы собираетесь делать, и тем, как это понимают другие; что вы на самом деле делаете и что делают другие, и, самое важное, взаимосвязь между жестиком артикуляцией и звучанием.

Конечно, все это не достигается за один урок, но постепенно в течение первых трех недель занятий, так как на это отводится не более 15-20 минут на каждом уроке. Всё то, что группа способна делать, должно быть использовано в качестве разминки в начале каждого занятия, и это будет повторяться, если случится, что конкретных навыков для подготовки выбранного репертуара еще недостаточно.

Эти упражнения должны быть дополнены гаммами в интервалах и аккордах. Это можно сделать простым путем, объясняя, что ту же гамму нужно играть без вибрато или определенного темпа, но что альт и вторая скрипка должны вступать не с первого звука, а на терцовый или квинтовый). Это приводит к красивой диатонической гармонии (в миноре я предпочитаю использовать натуральный минор, чтобы не было никаких случайностей с повыщениями), и студенты вскоре откроют для себя, что ноты, которые по их мнению сами по себе звучат чисто, должны быть слегка изменены, чтобы быть чистыми по отношению к основному звуку тональности. Когда все играют вместе, то смогут заметить, что интонация является фальшивой, но не обязательно смогут услышать, кто за это отвечает: в этом случае аккорд должен быть тщательно построен по одному голосу. Такой способ слушания является фундаментальным, и совершенно бесполезно просто сказать студенческому квартету, что они играют фальшиво, если они не проходили хотя бы эту самую начальную стадию гармонического обучения. Если студенты очень хорошо усвоили все эти основные упражнения, они также могут попробовать играть различные обращения и интервалы по звукам трезвучия. Если это очень продвинутые студенты, то они могут также использовать более сложные аккорды из четырех звуков.

Такие же простые разминки, как эти, обеспечивают не только хорошее слушание и навыки общения; в работе над репертуаром они предоставляют модели тренировок, без которых в противном случае прогресс будет медленным и неполным. Мы увидим в следующем разделе, как эти навыки могут быть применены.

Правила из опыта: практические упражнения в гармонии как ключ к верной интонации, фразировке и темпу

Как уже говорилось во вступлении, многие очень талантливые студенты даже не замечают, напряжения и разрешения диссонанса и консонанса в музыке, которую они играют. Я иногда бывал поражен очевидным безразличием студентов к этим фундаментальным аспектам тональной музыки, но успокаивало то, как быстро они начинают понимать, если обратить на это их внимание. И было увлекательно, даже захватывающе, наблюдать, как это растущее понимание прямо ведет к разрешению других аспектов интерпретации, прежде всего,

фразировки и темпа, но также и характера и артикуляции. Если студенты могут услышать, например, как гармоническое напряжение создает фразу, они естественно не поддаются искушению расставлять ложные акценты, замедлять, использовать неподходящую артикуляцию, штрихи или спорную динамику.

Мост от упражнений гамм в аккордах к приобретению гармонического слышания в репертуаре может создать, играя хоралы Баха. Многие коллеги используют их в качестве разыгрывания для себя и для своих студентов. Они сочинены так тонко, что даже простая игра их почти всегда оказывает благотворное влияние на студентов. Но здесь также увидим, что ключом к настройке и восприятию сущности фразировки, эмоций и артикуляции в пассажах более сложном классическом репертуаре является превращение этих пассажей в «хоральную форму». В этом случае намного проще понять, что упражняясь в игре хоралов Баха – это нечто большее, чем просто игра пьесы для разыгрывания: это на самом деле мини-лаборатории для обучения «как упражняться» во всей тональной музыке. Кроме того, поскольку здесь нет знаков динамики, артикуляции, и в открытом виде ничего не написано, каждый хорал предоставляет огромные возможности для интерпретации, и студенты должны направляться на то, чтобы на занятиях и в мастер-классах испробовать несколько вариантов.

Для того, чтобы направить их внимание на гармоническую структуру в более сложной музыке, не давая им подробные уроки гармонии, требуются некоторые упрощения и сокращения, используя то, что я называю «правилом из опыта». В большинстве квартетов Гайдна, как правило, достаточно следовать за басовой линией, учитывая скорость заметной смены гармонии, что определяется по басовым нотам, и попросить других играющих сосредоточить внимание на те ноты в их партии, которые приходятся на соответствующую долю такта: если та нота, которую они играют, звучит «неправильно», то они должны просто играть следующую... а если и эта не подходит, то следующую (как правило, разрешение диссонанса). В местах, где есть ритмическое смещение, крайне полезно «исправить» его за счет пауз и синхронизации партий, которые «разошлись». Короткие ноты должны быть удлинены так, что их тональные отношения к другим нотам могли быть услышаны. Ноты, которые под лигой меняются, могут быть упрощены как выдержанные ноты, и виртуозные пассажи могут быть сведены к консонирующим точкам, которые попадают на сильную долю. Имеющие склонность к теории музыки, в следующих примерах могут найти некоторые намеки на процедуру анализа Г. Шенкера (http://en.wikipedia.org/wiki/Schenkerian_analysis); меня здесь интересует только то, что относится к нашей актуальной работе, а теоретические соображения отложим на другое время.

Наиболее непосредственное применение этих упражнений возможно в пассажах в унисон или октаву, которые должны быть исполнены медленно и в которых гармоническое мышление поможет избежать утомительных споров о высоте какого-то тона в мелодии. Сначала – Opus 74, № 2, который представляет собой уникальный пример того, как упражнения для интонации могут естественно превратиться в упражнения на ритмическое единство, которое, в свою очередь, помогает студентам добиться плавной фразировки *alla breve*. Это также подчеркивает, между прочим, значение медленного темпа, упражняясь в проходящем движении от фона на передний план как часть продолжения, а не как отдельные, не связанные действия. Медленный темп – это не что иное как быстрый, но в замедленной съемке, как на видео: координация и частичное использование смычка должны привести к непрерывной линии от замедленного к более быстрому исполнению.

Я настаиваю на том, чтобы ни один из следующих примеров не давался бы студентам в написанном виде: они должны быть созданы из их партий или партитур, пользуясь своими

ушами. Но как только картина станет ясной, они должны сохранить и использовать его на занятиях, чтобы создать уверенность и плавность.

Opus 74, № 2 открывается в октавах и унисоне, и, приступая к следующему упражнению необходимо научиться слушать и интонировать (2-я скрипка может участвовать или вступить позже):

Пример 1, тт. 1-4

Very slowly, progressively faster
molto tenuto



Violin I

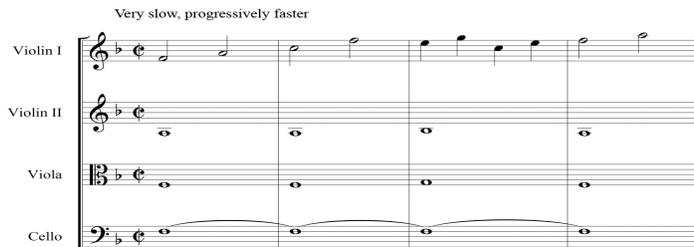
Viola

Cello

После этого введения ситуация в первом проведении темы такова: мелодия сопровождается плавным движением восьмыми, которые нарушают восприятие пульсации и интонации; по этой причине студенты, как правило, тт. 9-12 будут играть гораздо медленнее, чем введение. Этого можно избежать, действуя следующим образом:

Пример 2, тт. 9-12

Very slow, progressively faster



Violin I

Violin II

Viola

Cello

Как только эта версия может быть хорошо сыграна, ритмический аспект партии будет восстановлен, сначала в медленном темпе и постепенно быстрее, направляя внимание учащихся на необходимость единой пульсации, артикуляции; какой частью смычка играть и его скорость, а также ощущение направления от начала фразы к ее концу:

Пример 3, тт. 9-10



Violin I

Violin II

Viola

Cello

Когда эта предварительная работа сделана во всей первой фразе, когда становится ясно и то, куда нужно вести фразу, и то, как могут быть согласованы партии, то тогда обычно удается

восстановить все детали. 2-я скрипка и альт должны вспомнить, что смычок следует вести так же, как при игре четверными ноты в версии в 3-м примере, чтобы пульсация и артикуляция оставались стабильной и единой. Как правило, во многих других аспектах игры качество значительно улучшится без необходимости специально работать над ними. Студенты просто начинают лучше слышать и больше осознают, что они делают и куда они идут.

Пример 4. Гайдн Ор 74 № 2, часть 1-я, тт. 9-12.

Другой прекрасный пример можно найти в начальной теме из первой части Opus 74, № 3, известной под названием «Всадник». Из-за зигзагообразного, имитирующего вступления, тема имеет фрагментарный характер, и студентам бывает сложно сохранить пульсацию и достичь непрерывности; неустойчивые гармонии, как правило, ведут к тому, что придается преувеличенный вес каждому моменту вступления. Этого можно избежать путем выравнивания и продления гармонических звуков так, что они слышатся как хорал с одной длинной линией, ведущей к незавершенной каденции:

Пример 5, тт. 11-20

Как только эта линия освоена, студентам действительно гораздо проще вернуться к внешним деталям и поддерживать связь между моментам вступления. Тогда студенты, которые имеют тенденцию замедлять, играть четвертные ноты *staccato*, т.е., не мелодично, или ошибочно делать акценты, гораздо быстрее поймут направление движения, характер и артикуляцию, что необходимо для сохранения целостности фразы. Не говоря уже о том, что чрезвычайно важно, чтобы они услышали и почувствовали, что вступление в 20-ом такте не является решающим, так что 2-ой скрипке не надо придавать слишком большое значение своему вступлению. Чтобы найти конечную цель фразы (на самом деле это переход в другую тональность тематической группы), нужен следующий шаг.

Пример 6, Opus 74, № 3, первая часть, тт. 11-20

Violin I

Violin II

Viola

Cello

p

p'

Аналогичную ситуацию можно найти в разработке в Opus 71, № 2, где октавные скачки и несинхронные вступления могут отвлечь студентов от слушания постепенного увеличения гармонического напряжения. Как и в предыдущих примерах, упражняться нужно в медленном темпе, обращая постоянное внимание на соотношения в гармонии, фразировке, распределении и скорости смычка и артикуляции, и соотношения между партиями. Но ясно, что в этом случае все эти элементы существенно пострадают, если не ориентироваться на ощущение гармонических событий:

Пример 7, тт. 75-82

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Very slowly

Пример 8, Opus 71, № 2, первая часть, тт. 75-82

Violin I

Violin II

Viola

Cello

sf

sf

sf

sf

p

p

p

p

Два заключительных примера подчеркивают такой факт, что разучивать только одни партии так, как они написаны, является не самым эффективным методом работы, и что подросткам сравнительно легко объяснить и нетеоретическим способом, как изобретать практические приемы улучшения исполнения совместными усилиями. Конец первой части Opus 64, № 6 дает вариант первой темы, которая представляет серьезную проблему для молодых музыкантов с точки зрения интонации, ритма, ансамблевой игры и фразировки, во многом из-за ритмических перемещений, быстрых синкоп и ряда неустойчивых гармоний. Первые пять тактов дают представление о практических решениях, которые могут быть применены ко всему разделу.

Пример 9, тт. 123-128

molto tenuto

Упражняясь в такой версии в постепенно более быстром темпе, естественным образом придем к восстановлению деталей оригинала, играть который станет намного легче:

Пример 10, Opus 64, № 6, первая часть, тт. 123-128

Последний пример относится к виртуозным пассажам, которые часто учат в медленном темпе, вне связи с сопровождающими партиями. Это серьезная ошибка: от этого для сольной линии не будет особой пользы, но нужно, чтобы путем постоянных повторений были подчеркнуты опорные точки, в терпеливом сотрудничестве с коллегами. В то время как профессиональный музыкант, занимаясь в одиночку, может надеяться, что он при этом в сознании сохранит гармоническую основу своей партии, чтобы суметь вести фразу, то подросток редко может сам отличить, какая из нот является гармоническим звуком, проходящим звуком или арпеджио. Если основа мелодической и гармонической структуры для него будет ясна, впрочем, и подходящая аппликатура будет найдена, все ноты встанут на свои места, и штрихи, динамика, и отношения между партиями станут столь же ясными и органичными. В противном случае, многочасовые занятия в одиночку рискуют закончиться разочарованием, и даже очень хорошо выполненный пассаж может звучать бесцельно и «грязно». Такие трудные пассажи, как следующие из Opus 71, № 1, требуют большого пристального внимания:

Пример 11, тт. 101-108

Very slow, molto tenuto

Пример 12, Opus 71, № 1, первая часть, тт. 101-108

Заключение

Во всех примерах, приведенных в предыдущем разделе, использованы методические приемы для обучения на занятиях «как упражняться». Другими словами, если пассаж разучивается с точки зрения гармонии, и невозможно быстро получить чистый аккорд, то последовательность гармоний должна играть вне темпа, и каждый аккорд строить, постепенно добавляя голоса один за другим. Затем этот раздел нужно повторить в темпе, и повторять снова и снова, ускоряя темп. Упражнения на акцентировку – это подготовка наблюдательности, необходимой во время репетиции для поддержания или улучшения единства в исполнении.

Если действовать таким образом, есть надежда, что в любом случае (и не важно, каков начальный уровень компетентности или природные способности учащихся), они завершат четыре недели Летней Струнной Академии, имея новые средства и репертуар; имея ощущение, что построена надежная, общая идентичность камерного музицирования; приобретены исполнительские и критические навыки, которые создадут основу для дальнейшего роста. Мы считаем, таким образом, что опыт камерного музицирования выходит за рамки приятного и забавного времяпровождения, и глубоко и незаменимо вносит свой вклад в развитии автономной, художественной личности каждого молодого музыканта.

(Перевод Г.Мелбарде; консультант Ж.Монокандилос)

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ. ИНТЕРВЬЮ

Гундега Шмите, композитор, председатель правления Союза композиторов Латвии.

В 2007 окончила Латвийскую Академию музыки им. Язепа Витола (*JVLMA*) степенью магистра по классу проф. П.Плакидис. Совершенствовалась в Академия Ж. Сибелиуса музыки у проф. Вели Матти Пуурмал. Продолжает студии в докторантуре в *JVLMA* у проф. Е. Лебедевой.

С 2007 года - член Союза композиторов Латвии, а также художественный руководитель музыкального фестиваля новой музыки *Arena*. Работала преподавателем теории музыки и фортепиано, с 2007 года – преподаватель Института менеджмента информационных систем (*ISMA*), с 2008 года преподаватель в *JVLMA*. Регулярно публиковалась в журнале *Mūzikas Saule* и с 2011 является одним из его редакторов. Ее произведения были удостоены премий на многих международных фестивалях и форумах. Произведения Г.Шмите с большим успехом исполнялись в Латвии, Литве, Швейцарии, Австрии, Франции, Германии, Японии, США и в Новой Зеландии.



Легко ли писать камерную музыку для детей?

Гунта Мелбарде, редактор журнала: Мы познакомились с Тобой, когда тебе было 6 лет и мама привела Тебя в мой класс учиться фортепьянной игре. Я следовала за Твоим ростом и в дальнейшие годы, и я от всего сердца счастлива и горжусь Тобой. Особенно за Твоё мужество – искать и найти себя. Поэтому я хотел бы обратиться к Тебе, как к одной из нас. И не только потому, что Ты – из школы Язепа Мединя, но и потому, что Ты была одной из первых латышских композиторов, кто стоял у колыбели традиции детской камерной музыки. Помнишь ли, когда и как Ты начала писать камерную музыку для детей?

Гундега Шмите: Наверное часто бывает так, что контакт с педагогами, которые дали нам первые знания, в какой-то момент прерывается, жизнь продолжается и в нашей жизни появляются новые люди, новые учителя. Поэтому мне особенно приятно, что с моей первой учительницей по фортепиано (и учительницей музыки в более широком смысле), с Вами, Гунта, это общение продолжается и приобретает все новые грани. Я на самом деле помню, как я начала писать музыку для детей. Тогда я еще была студенткой Латвийской Академии музыки им. Язепа Витола по классу композиции, когда Вы обратились ко мне и с убеждением рассказывали мне о прекрасной цели – образовать традицию детского камерного музицирования. Меня не пришлось долго уговаривать. Я восприняла это как новый, интересный творческий вызов, и тогда и появились на свет мои первые сочинения для детских камерных ансамблей.

ГМ: Также члены всей Твоей семьи до сих пор активно участвуют в этом процессе. Есть ли на это какие-либо конкретные причины?

Гундега Шмите: Моя семья всегда была вовлечена в гущу музыкальных событий как на профессиональном (дед – композитор и дирижер Александр Салиньш, сестра Иева Шмите – пианистка и концертмейстер), так и любительском уровне (мои родители – страстные любители хорового пения). [Мать Гундеги – Анна Шмите поощряла и способствовала изданию 4 тетрадей сборника «Музицируем вместе с друзьями», являясь его редактором в издательстве *Rasa ABC*. Прим.ред. Г.М.]. Музыка просто всегда была вокруг нас. Это было такое естественное состояние, жизнь без которого немислимо было представить.

ГМ: Какое место в Твоем творчестве занимает камерная музыка непосредственно для детей и молодежи?

Гундега Шмите: Может быть пока это место не настолько заметно – в будущем мне бы хотелось писать для детей еще и еще, но значительным оно безусловно является.

ГМ: Считаешь ли Ты эту область важной и почему?

Гундега Шмите: Эту область я считаю чрезвычайно важной и по многим причинам. Во-первых, начиная с самих азов: возможность музицировать в камерном ансамбле уже с самого детства, по-моему, не только создает радость общения с музыкой и более глубокое ее понимания (что ведь так важно), но и вместе с культурой музицирования, совместной игрой способствует развитию чувства взаимного понимания, толерантности, и тогда развитие личности ребенка проходит в наиболее благоприятной атмосфере. Другая причина – репертуар. В камерном музицировании наряду с ценностями классики в такой-же мере непременно нужно включать и современную музыку. Иногда и сами профессиональные музыканты отгораживаются от современного музыкального языка, как от какого-то экзотического иностранного языка, который не стоит изучать. Но стоит, однако! Музыку, которую сочиняют сегодня, нужно исполнять и понимать сегодня, а не только через 100 лет. Но такой музыки – специально написанной для юных музыкантов, увы, чрезвычайно мало. Поэтому сочинение ее я лично считаю в большой мере своей миссией. И – не упрощенной, примитивной, а глубоко серьезной и содержательной. Нам, взрослым, порой на первый взгляд может показаться, что это ведь маленькие дети, неспособные глубже понимать серьезные вещи. Разумеется, детское восприятие имеет свою специфику, но я твердо убеждена, что с интересным, по-истине новым современным музыкальным языком юных музыкантов следует знакомить уже с самого

детства. Они, между прочим, гораздо более открыты для всего нового, необычного. Позже принять это необычное становится все труднее.

ГМ: Твоя нынешняя должность – способствует ли она радости сочинения, или наоборот – мешает? Но, возможно, Ты видишь в ней нечто, что напоминает камерное музицирование – быть «одним из», желание услышать других, с радостью давать и получать, когда Твоя «игра» помогает другим играть лучше для достижения общей цели – сделать этот мир лучше ...

Гундега Шмите: Вероятно мне на этот вопрос трудно будет ответить однозначно. С одной стороны, в профессии композитора требуется много времени, чтобы «быть одному», и необходимо, более абстрактно – свое свободное духовное пространство, которое начинает дробиться и разбивается вдребезги, как только ты активно вовлекаешься в какие-то внешние действия. Под этим я имею в виду свою должность на посту председателя Правления Союза композиторов. Если смотреть на это эгоцентрично, с точки зрения композитора, мое собственное творчество от этого страдает, так как ловко переключаться с активной организаторской деятельности на творческую – чрезвычайно трудно. Но, с другой стороны – мне доставляет огромное удовлетворение, что эта должность дает возможность реализовать какие-то другие творческие намерения и планы – организовать фестивали, устраивать концерты и семинары. Для фестиваля «Дни новой латышской музыки» весной 2012 года я наметила очень красивую программу, которая будет состоять исключительно из премьер камерной музыки для детей. Более 20 латышских композиторов будут приглашены сочинять музыку специально для юных музыкантов.

ГМ: Расскажи, как Ты сочиняешь! Выбираешь ли для произведения сначала какой-то определенный состав инструментов или даже конкретных исполнителей? Что определяет музыкальное содержание пьес, систему образов, персонажей и действий?

Гундега Шмите: Это бывало очень по-разному, но чаще всего я писала для конкретных исполнителей, для конкретных ансамблей. Так наверное проявляется общественная черта моего характера – очень сильное вдохновение я могу почерпнуть именно у какого-то музыканта, творческое сотрудничество с которым завязывается уже в самом начале создания нового произведения. Так как моя музыка во многом опирается на исследование и использование различных тембров, широко применяя и расширенные техники игры на инструменте, такое сотрудничество является особенно актуальным. Но иной раз – ведь существует так много источников вдохновения – это живопись, звук как феномен, процессы в природе...

ГМ: Есть ли у Тебя конкретные заказы и сотрудничество в этой области?

Гундега Шмите: Да. Подобным образом я работаю уже 10 лет, и здесь пришлось бы назвать очень многих музыкантов и ансамблей, но в первую очередь мне хотелось бы отметить ансамбль «*Altera Veritas*» и Хор Латвийского радио.

ГМ: Некоторые из Твоих композиций были отобраны в качестве обязательных пьес для IX Международного конкурса – фестиваля камерных ансамблей для молодых исполнителей «Мы музицируем вместе с друзьями». Их можно было послушать как в живом исполнении, так и в записи на компакт-диске. Готова ли Ты продолжать это сотрудничество?

Гундега Шмите: Непременно! В течение последних лет я в основном писала музыку для профессиональных исполнителей, и чувствую, что опять пришла пора обратиться к сочинению музыки для детских камерных ансамблей. Я часто, кстати, задумывалась над тем, что писать для детей – это особая ответственность. Даже бóльшая, чем для профессионального хора или оркестра. Весть, которая воплощена в произведении и предназначена для детей, а также средства, которые используем в музыкальном языке, должны быть подобраны с особым чутьем. К тому-же, возможно для кого-то из детей это будет вообще первой встречей с языком современной музыки!

ГМ: Мы считаем, что композиторы – наши хорошие друзья, которые заботятся о том, чтобы нам было что играть. Что бы Ты хотела пожелать им – своим коллегам и также молодым музыкантам?

Гундега Шмите: Найти возможность в своем творчестве обратиться к сочинению музыки для молодых исполнителей. Это так лишь поверхностно, не углубляясь может показаться, что писать музыку для детей означает в какой-то мере ограничивать себя или упрощать свое музыкальное мышление. Внутренний мир ребенка исключительно богат. Вникая в него, возможно даже мы сами – профессиональные композиторы, сможем и для себя раскрыть самую суть каких-то вещей. Потому что, уж кому-кому, а детям солгать невозможно, особенно в музыке.

ГМ: Что бы Ты пожелала самим молодым музыкантам, их учителям и родителям?

Гундега Шмите: Открытой души и желания познать, ощутить и открыть новые пространства, куда могут нас привести звуки. Это огромное богатство.

ГМ: Благодарим Тебя за время, которое посвятила нам, и надеемся на дальнейшие встречи в музыке!

(Перевод Г. Мелбарде)



Меня зовут **ЮТА БЕРЗИНЯ**.

Я работаю педагогом класса виолончели и камерного ансамбля в музыкальной школе им. Павула Юрьяна г. Риги и являюсь заведующей струнного отделения.

Весной 2011 получила диплом бакалавра по композиции в Латвийской академии музыки им. Язепа Витола у профессора Селги Менце.

Уже лет 12 увлекаюсь инструментовкой, переложениями и аранжировкой музыки для камерных ансамблей различных составов.

Для тех, кто желает аранжировать популярную музыку

Мы все в большей или в меньшей мере сталкивались со следующей ситуацией – ученик высказывает желание играть что-нибудь из репертуара *The Beatles*, Мадонны или тому подобное из широчайшего спектра популярной музыки. Мы можем игнорировать это пожелание, под предлогом перегрузки учебной программы. Но мы можем и немного порадовать ученика и удовлетворить его просьбу. Только – как это сделать? В лучшем случае в нашем распоряжении имеется лишь запись мелодии с аккордами из тетрадки любителя песен или какого-то сборника. Что-же дальше?

Создавая аранжировки популярной музыки, нам следует помнить о некоторых правилах и законах, которыми мы должны руководствоваться. Каковы эти правила?

Во-первых, это музыкальная форма произведения. Независимо от того, хотите ли вы сыграть на рояле какую-то популярную в народе песню, или же создать развернутый парафраз на данную тему – форма должна быть ясной. Короче или длиннее – это уже другой вопрос, но и вы, и ученик (кто будет её исполнять) и слушатель должны иметь представление о том, что за чем будет следовать, где начало произведения, где средний раздел (кульминация) и где – заключение.

Во-вторых, гармоническая структура произведения. В мелодии допустима наибольшая свобода с диссонансами или без них, и именно поэтому гармонии в сопровождении должны быть ясными и четкими. То же относится и к подголоскам и ко вторым голосам – можно сочинить прекраснейшую линию второго голоса, но следует помнить, что она не должна диссонировать с основной мелодией (если они звучат одновременно).

В-третьих, стиль произведения: как мы хотим интерпретировать данное произведение, и каковы характеристики выбранного нами стиля. Джаз, поп, рок, латино – это лишь слова, вызывающие в нас и в учениках весьма приблизительные идеи о том, как это все должно звучать. Но они и останутся лишь пустыми словами, если мы не будем знать хотя бы основные черты соответствующего стиля и каким способом это можно практически реализовать или же – как их имитировать.

Мы знаем, что почти любое произведение состоит из мелодии, басовой линии и гармонического заполнения. В аранжировке мы можем изменить какой-либо из этих элементов или даже все три – в зависимости от того, какой эффект хотим достигнуть. Существуют два основных параметра, которые можно изменить – либо ритмический рисунок (нотные

длительности), либо гармонии (и вместе с этим линию баса). Да, делая изменения в мелодии, мы можем изменить и звуковысотность, но это так или иначе также входит в состав общего аккорда, в общую гармонию. **От ритмического рисунка зависит, в каком стиле мы делаем аранжировку. От гармоний зависит, насколько творческим является наш подход в создании аранжировки.**

Начнем с основы. Основу всегда составляет мелодия с конкретными гармониями – аккордами. В популярной музыке, где запись нотного текста фиксируется весьма приблизительно, чаще всего встречаемся со следующим видом записи: одна мелодия и к ней добавлены буквенные обозначения аккордов (гармония); эта система известна нам уже со школьной скамьи (C, D, E и т.д.). Но часто эти буквы сопровождаются некими комбинациями знаков/цифр/букв. Простейший способ – игнорировать все, оставив лишь основную гармонию. В случае, если две буквы отделены слэшем, смотрим на первую и не обращаем внимание на второй аккорд (на бас).

Это подходит, если нужно реагировать поспешно. Но это не очень-то профессионально. Поэтому здесь предлагается список наиболее часто употребляемых аккордов и их расшифровка.

Вкратце:

m – минор

maj – большой мажорный септаккорд

цифра – соответствующий интервал от основного звука

dim – уменьшенный квинтаккорд или септаккорд

aug – увеличенный квинтаккорд или септаккорд

минус – понижение (также бемоль)

плюс – повышение (также диез)

sus – задержанная терция на интервал, обозначенный цифрой

C/G – До мажорный аккорд, но в басу Соль

(информация из www.soundroom.ru)

Говоря об аккордах, непременно необходимо сказать про «блюзовый квадрат», который по существу является основой всей современной популярной музыки. Блюзовый квадрат – это структура, длиной в 12 тактов – три раза по четыре такта с конкретными, неменяющимися гармониями в каждом такте. Существует два вида блюзовых квадратов:

1. Архаический блюзовый квадрат				2. Типичный <i>Jam session</i> квадрат			
I	I	I	I	I	IV	I	Vm I
IV	IV	I	I	IV	bIVdim	I	VI
V	IV	I	V	IIIm	V	I VI	IIIm V

В основном употребляются квинтаккорды
 Употребляются септаккорды; квинтаккордов нет

Расшифровка нот:

Arhaiskais džezā kvadrāts

"Jam Session" kvadrāts

Общее для обоих квадратов – в 3-ем такте обязательно тоника; 4-ый такт является переходным (в мелодии паузы). Записать блюз лучше всего в размере 12/8, акцентируя слабую долю такта. Характерный признак – свободная ритмика: местами солист может как-бы медлить, в другом месте – поспешить.

С течением времени темп блюза стал более быстрым, появился свинг; теперь это является просто одним из обозначений джазовой музыки вообще. В 30-х годах XX века словом *swing* обозначали танцевальную музыку для большого духового оркестра с ритм-секцией (ударные, фортепиано, контрабас и гитара).

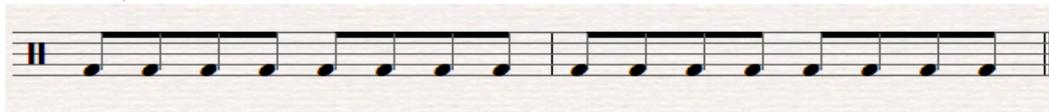
Ускоряя темп еще более и присоединяя электрогитару, возник *rhythm'and'blues* – стиль афроамериканской музыки, что в варианте белых американцев получил название „*rock'n'roll*”. По существу гармонии рокабилли такие-же, как у архаического блюза, только другой темп и ритмический рисунок. (информация из www.soundroom.ru)

Скрупулезное следование всем сдвигам гармонии, всем этим подробностям может быть весьма затруднительным, сложным, да и не всегда нужным. Существуют два простых приёма, как «имитировать» джаз: можно к квинтаккорду присоединить либо септиму, либо сексту. И тогда можно играть что угодно – своего рода эффект джазового стиля будет достигнут.

К гармонии мы ещё вернемся; теперь немного о ритмическом рисунке. Нам известно, что многие музыкальные жанры имеют свои специфические ритмические рисунки, формулы – своего рода «визитные карточки» соответствующих жанров. Так же и в популярной музыке.

Джаз опирается на свинг. По определению – это тип пульсации с неустанным уклонением от сильных долей такта как в ритмическом рисунке, так и в акцентировке. Две ноты одинаковой длительности никогда не играют одинаково, но одна дольше, а другая – покороче.

Следовательно, и такая запись



и эта



будут исполняться следующим образом:



Следующим важным моментом является акцентировка; традиционно – на 2-ю и 4-ю долю такта.



Правда, иногда к этому строго не придерживаются; тогда ритмический рисунок становится мягче. Главное – комбинировать его так, чтобы хотя бы один акцент не приходился на сильную долю. Как уже ранее упоминалось, свинг – это также и танец. К тому-же, этот термин употребляется для обозначения ощущения пульсирующего ритма, который образовывается между музыкантами во время исполнения (то-же обозначает *groove* или *drive*).

Рассказывают, что как-то раз во время одного из радиошоу Бинга Кросби (*Bing Crosby*), со своей версией истории свинга слушателей знакомил Луи Армстронг (*Louis Armstrong*). Когда Бинг Кросби представил его всем как настоящего мастера свинга, который мог бы рассказать, что такое на самом деле – свинг, Армстронг выразился: «Ах свинг? Ну хорошо... Раньше мы это называли регтаймом, потом блюзом, потом – джазом. Теперь это называется свинг. Эти белые – они всегда привносят неразбериху...»

Это значит, если мы придерживаемся к пульсирующему ритму – к триольному или пунктирному, все равно, - и к этому еще добавим несколько синкоп, чтобы избежать сильной доли, мы (сами того не ведая) можем сымитировать джаз и другие, производные от него стили. На основе свинга образовались такие музыкальные стили как *boogie-woogie* и *rock'n'roll*.

Буги-вуги – это стиль джазовой музыки, в оригинале – фортепианный стиль, но эти фортепианные композиции исполнялись также и другими инструментальными составами и оркестром. Зародился этот стиль в начале XX века. По финансовым причинам некоторые кафе не могли нанимать оркестры, а лишь пианистов. Чтобы создать «впечатление» игры оркестра, пианисты стали изобретать различные особые приемы игры. В уже популярном в те времена жанре регтайм использовали такой прием, где левая рука пианиста постоянно прыгает с басового звука на соответствующий аккорд (т.н. *stright piano*). Те пианисты, которые не обладали столь хорошей техникой или не были профессиональными пианистами, продолжали играть блюзы, но так как посетители кафе хотели и танцевать, то приходилось блюз играть быстрее и ритмичнее (т.н. *barell-house piano*). В этом стиле пытались подражать не оркестру, а трём гитарам – одна играет аккорды, вторая бас, третья – мелодию. Это все вместе создавало стилистические черты и колорит буги-вуги. Большая часть этих композиций создавалась на основе упомянутого блюзового квадрата. Левая рука пианиста находится практически на одном месте на клавиатуре, главное – создать непрерывное ритмическое движение. В партии правой руки – полная свобода; простые, но очень выразительные в ритмическом отношении мелодические построения. Стиль получил своё название от записанного в 1928 году *Pine Top's Boogie Woogie*.

Один из вариантов ритмического рисунка и звучания буги-вуги может быть приблизительно следующий:





Я уже упоминала о возможностях стилевых имитаций. Мы можем даже не определить точно, в каком стиле находимся: если возьмем блюзовый квадрат и будем его играть медленно, опираясь на триольное движение, то сможем получить впечатление блюза:

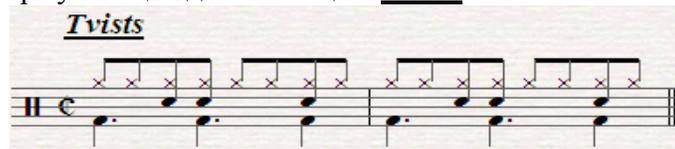


В свою очередь, если темп прибавим, то можно создать что-то похожее на рокенрол:



Партию правой руки можно дополнить пунктирным ритмом, различными параллельными аккордами и интервалами, тремоло, форшлагами итд. – насколько виртуозно только возможно.

И здесь ритмо-формула ещё одного танца – **ТВИСТ**:



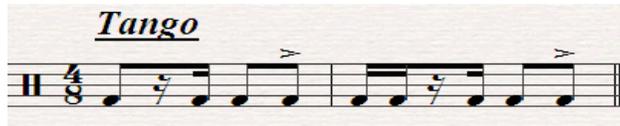
Главное, чтобы сохранить непрерывное движение восьмыми и синкопированный бас. И это правило, по-существу, является определяющим, которого необходимо придерживаться, если хотим имитировать попрыску. Данная формула в более быстром или медленном темпе может создать впечатление и рокмузыки (особенно, если в басу возьмем квинты), и имитацию музыкального стиля *latino*.

Latino – это общее обозначение танцев и ритмов Латинской Америки. Следует признать, однако, что каждый из этих танцев имеет свою специфику, но они все похожи в смысле акцентировки. Общая черта у всех – акцентируются не только сильные доли такта, но также некоторые другие. И вся разница между танцами – что именно и в какой момент акцентируется.

Начнём с наиболее популярного – **танго**.

Характерная черта – метр 2/4, но звучит как 4/4, по-существу это 4/8. танго имеет много различных направлений и вариантов, но общее для всех – акцент на четвертую долю

Классический вариант:



Аргентинское танго:



Танго - хабанера:

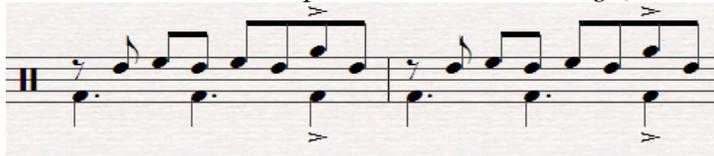
Tango Habanera



Но следует признать – чаще всего танго ассоциируется со следующей ритмической фигурой:



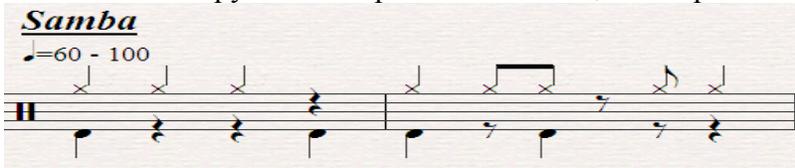
А выдающийся мастер танго Астор Пиацолла (*Astor Piazzolla*) пользуется совсем иной формулой (например, в своем знаменитом произведении *Libertango*):



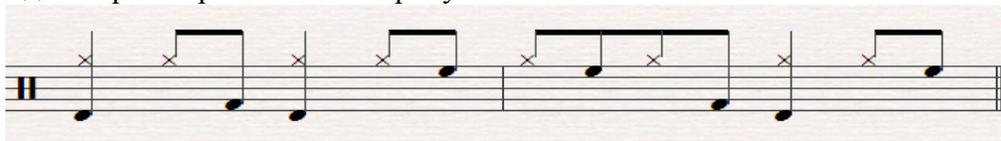
Эти все формулы подходят для того, чтобы создать аранжировку в стиле танго, только необходимо подчеркнуть четвертую долю такта. В идеальном случае в различных разделах пьесы вы комбинируете несколько вариантов.

Следующий танец – **самба**.

Она возникла в Бразилии в начале 20-го века, под влиянием африканских музыкальных традиций. Размер обычно 2/4, но можно писать также на 4/4. характерная черта – 2-тактовая структура; в первом такте акцентируются 3 первые доли такта, во втором делается синкопа:



Ещё один вариант ритмического рисунка:

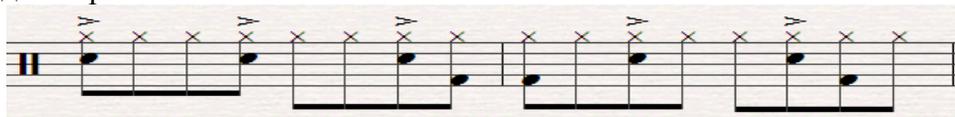


Босса-нова

Этот танец образовался в 50-годах XX века на основе самбы. Характерная особенность – непрерывная пульсация по восьмым, с типичными акцентами (обычно это делают ударные). Другая приметная черта – партия гитары насыщена альтерированными аккордами, а также акцентами, которые не дублируются и зачастую не совпадают с основными ритмическими акцентами.



Ещё один вариант:



Существует ещё три танца, которые необходимо упомянуть.

Румба: кубинский танец, в котором заметно влияние африканской и испанской музыкальной культуры. Завоевала популярность начиная с 30-х годов XX века. Её формула не меняется: акцент на 1-ю, 4-ю и 7-ю восьмую в размере 4/4.

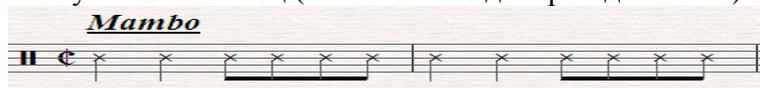
Один из вариантов:



Другой вариант ритмической формулы:



Мамбо – другой кубинский танец (также 30-е годы прошлого века):



И как вариант:



Ча-ча-ча – третий популярный кубинский танец (50-е годы XX века): характерная черта – пропущен второй удар в басовой партии, заменяя его двумя восьмыми в фактуре:



Всё выше упомянутое рассказано с целью ознакомления с различными стилями и возможностями, которые они предоставляют. Но на самом деле, чтобы создать впечатление латиноамериканского колорита, вполне достаточно использовать две формулы:

в одной из них за основу взята ритмо-формула ча-ча-ча:

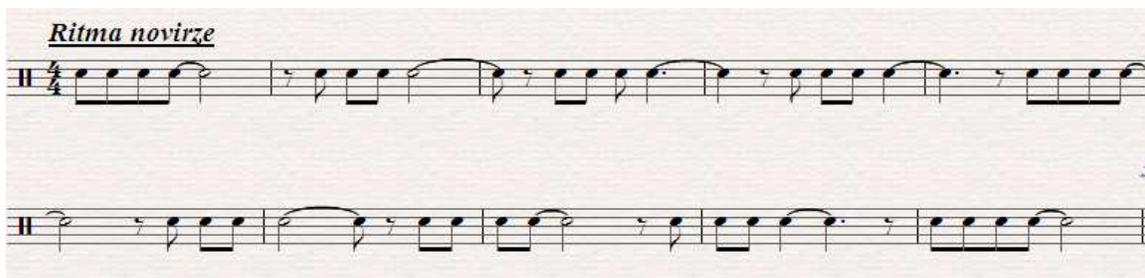


а другая похожа на румбу:

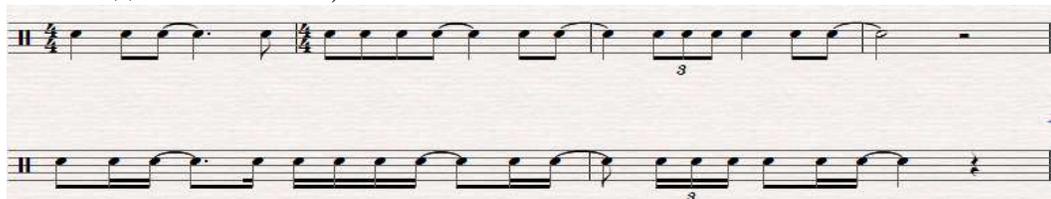


Для чего написано всё вышеперечисленное? Потому, что лучше, если, создавая аранжировки, мы хотя бы минимально ориентируемся в стилях и в их разнообразии. Но если у нас нет возможности или времени углубиться по-настоящему и основательно, мы можем достичь желаемого эффекта с помощью более простых средств.

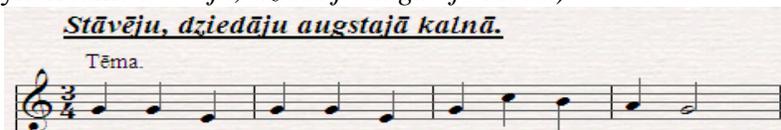
И ещё немного о ритмических рисунках популярной музыки. Почти все стили и направления популярной музыки коренятся в музыкальной культуре Африки, которой присуще большое разнообразие ритмических рисунков и одновременное звучание нескольких ритмических формул. Таким образом, в этом случае допустимы всевозможные вариации и изменения. Например, метрические сдвиги на какую-нибудь определенную единицу длительности, хотя бы на одну восьмую; ритмо-формула всё время остается неизменной, но каждый раз вступает с опозданием на одну восьмую:



Также возможно удваивать ритмический рисунок, укоротив в два раза нотные длительности – тогда в 4-дольном такте возникает ощущение 8-дольного такта (это обычно используется в медленных песнях):



Разрабатывая мелодическую линию, каждый такт можно начинать не с сильной доли такта, а опередить её, вступая на одну восьмую раньше (в качестве примера мы выбрали латышскую народную песню *Stāvēju, dziedāju augstajā kalnā*):



И вот её вариант, в более синкопированном виде:



(из вебсайта corpuscul.net)

Это вкратце всё про буквенные обозначения, аккорды и ритмические рисунки. Теперь более подробно о возможностях аранжирования.

Любое произведение (как уже упоминалось) состоит из мелодии, басовой линии и гармонического заполнения между мелодией и басом. Простейший путь как сделать аранжировку – это написать только мелодию и басовую линию (основной звук аккорда или просто один аккорд в гармонии). Продолжим использовать примером *Stāvēju, dziedāju*.

Если мы имеем следующую мелодию,



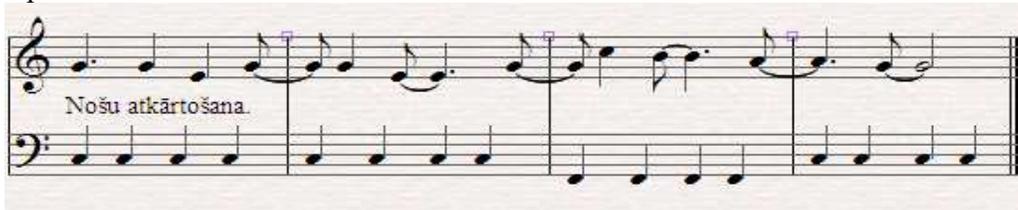
то мы можем её гармонизировать предложенными возможными вариантами аккордов (каждый из них придает свою окраску):



Несколько слов о гармонизации как таковой и возможностях её варирования. Существуют самые различные возможности менять гармонии, если вы того желаете – это не запрещено. Ибо гармония – это краска, с помощью которой можно порой подчеркнуть какой-то

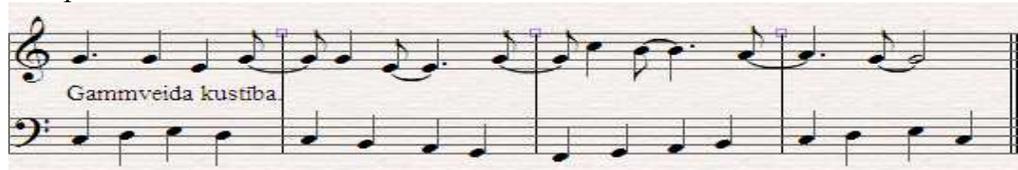
интересный эпизод в произведении. Это также дает возможность удлинить произведение, вместо разрешения заключительного аккорда помещая гармонию, требующую дальнейшего развития. На самом деле существует только один принцип, которого следует придерживаться, меняя гармонии или подыскивая новые их возможности – они не должны диссонировать с мелодией. Хотя бы один звук в аккорде должен быть общим с мелодией.

Продолжая о басовой линии – и она может иметь различные варианты:
повторение нот –



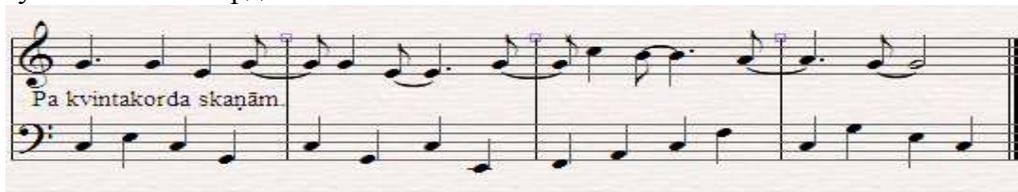
Музыкальный пример: «Nošu atkārtošana.» (Повторение нот). Мелодия в правой руке, басовая линия в левой руке – повторение нот.

гаммообразное движение –



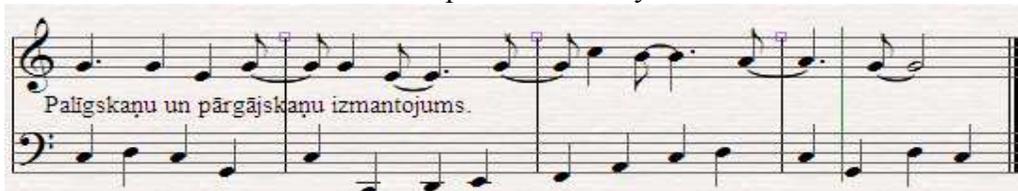
Музыкальный пример: «Gammveida kustība.» (Гаммообразное движение). Мелодия в правой руке, басовая линия в левой руке – гаммообразное движение.

по звукам квинтаккорда –



Музыкальный пример: «Pa kvintakorda skaņām.» (По звукам квинтаккорда). Мелодия в правой руке, басовая линия в левой руке – по звукам квинтаккорда.

использование вспомогательных и проходящих ступеней –



Музыкальный пример: «Palīgskaņu un pārgājskaņu izmantojums.» (Использование вспомогательных и проходящих ступеней). Мелодия в правой руке, басовая линия в левой руке – использование вспомогательных и проходящих ступеней.

Это простейшие варианты, которые также можно комбинировать и вместе – для разнообразия, или придерживаться лишь одного, если того требует ситуация. Если не надо играть мелодию, то можно выбирать любую из выше предложенных ритмо-формул и играть по соответствующим гармониям (в партии левой руки – басовую ноту или квинту, а в партии правой руки – полный требуемый аккорд). Таким образом можно «поймать двух зайцев сразу» – нам не нужно больше придумывать никакие новые виды фактуры (схема уже готова), и мы автоматически оказываемся в рамках соответствующего стиля.

Но, а если эти ритмические фигуры кажутся слишком сложными (или же – если не так важно делать аранжировку в конкретном стиле), то можно придерживаться простых видов фактуры. Главное, чтобы в партии левой руки была непрерывная пульсация, иначе наступит статика. Если правой рукой нужно играть мелодию, то левая может играть следующее:

- арпеджо по звукам квинтаккорда (создадим впечатление романтическое);
- разделить квинтаккорд на бас и терцию, или пропустить терцовый звук и играть бас и кварту (создавая впечатление польки или марша);
- играть только октавы или квинты (интервал или фигурацию) в движении восьмыми (напоминает рокмузыку).

Если левой рукой играть бас (лучше брать один звук или октаву и избегать квинтаккордов в узком расположении, или же пропустить терцовый звук, замещая его квинтой), **то правая рука может свободно играть следующие фигурации:**

- **по звукам квинтаккорда (для лучшего эффекта сохранить пульсацию по 3 звука в 4/4 размере) вверх или вниз;**
- **по звукам квинтаккорда в объеме октавы вверх или вниз;**
- **разделить квинтаккорд на терцию и основной звук по направлению вниз (в правой руке, в отличие от левой, придерживаемся движения терциями);**
- **аккордовое движение восьмыми.**

Возможно также объединить движение арпеджо по звукам квинтаккорда вверх из партии левой руки в правую, правая в свободные моменты берет аккорда надлежащей гармонии, а левая – бас. Что касается изменений мелодии, простейший способ (как уже говорилось) – это использование синкоп и ритмических сдвигов. Мелодию также можно играть в терцовом или секстовом удвоении и аккордами. Можно добавить второй или третий голос, но и они (во избежание диссонансов) должны опираться на сочетания терций или других консонирующих интервалов. Иногда можно использовать средства полифонии – различные короткие подголоски или каноны. Мелодию возможно подчеркнуть, присоединив подголосок в виде статичного аккорда.

Этими простыми средствами мы можем симитировать различные стили попмузыки, и таким образом творчески обогатить учебный процесс и расширить репертуар учеников. Кроме того – ведь не запрещено в аранжировки популярной музыки включить и какие-то конкретные элементы фортепианной техники из, возможно, давно наскучивших ученику Этюдов К. Черни?

(Перевод Г. Мелбарде)



Пилле Танилоо, пианистка, преподаватель музыкального колледжа им. Хейно Эллера по классу фортепиано и концертмейстерского мастерства. Заведующая отделением Камерного ансамбля. Музыкальное образование получила в музыкальном училище Таллина и в Эстонской Академии музыки и театра. Имеет степень магистра по концертмейстерскому мастерству. Участвует в работе жюри Конкурса камерных ансамблей в Отэпэ (Отерää) в Эстонии. Активно сотрудничает с музыкантами Тарту в области камерной музыки. Более подробно читайте в <http://www.tmk.ee/>

Актуальности камерного музицирования в музыкальном колледже им. Хейно Эллера г. Тарту

В Эстонии имеются три музыкальных колледжа. Два из них – Таллинская Специальная музыкальная школа и музыкальная школа им. Георга Отса – находятся в Таллине (столице Эстонии), а наша школа – музыкальный колледж им. Хейно Эллера – в Тарту. Тарту – второй по численности населения город в Эстонии. Музыкальная школа Тарту имеет 90-летнюю историю. В 1971 году наша школа была названа в честь имени композитора Хейно Эллера. Н. Эллер – известный эстонский композитор, который работал в музыкальной школе Тарту в течение 20 лет. Здесь он создал новое направление – так называемую *Школу Тарту*: он и его студенты (*Ed. Tubin, Ed. Oja* и *A. Karindi*) были открыты для всего нового и современного. Все композиторов *Школы Тарту* в своем творчестве обращались и к камерной музыке. В сокровищницу эстонский камерной музыки вошли такие работы, как пять струнных квартетов и две скрипичные сонаты Г. Эллера, Фортепианный квинтет Эд. Оя, Фортепианный квартет и четыре камерные сонаты Эд.Тубина.

В настоящее время в музыкальном колледже им. Х. Эллера занимаются около 130 студентов. Камерным ансамблем в качестве учебного предмета они занимаются в третьем и четвертом году обучения – в общей сложности четыре семестра. Студенты должны разучить произведения камерной музыки различных стилистических периодов. В выборе произведений не установлены ограничения, но в репертуаре ансамбля должны быть включены сонаты, песенные циклы. Каждый учитель, выбирая репертуар, принимает во внимание уровень подготовки студентов и состав ансамбля, и также охотно поддерживается инициатива самих студентов. В течение двух лет студенты проходят сонаты барокко (Бах, Гендель), произведения

(или отдельные части) классического и романтического стиля, а также современной музыки, и некоторых эстонских композиторов. В зимнем семестре камерные ансамбли имеют зачет, а весной – экзамен, но в конце четвертого года обучения – государственный экзамен.

В настоящее время в детской музыкальной школе камерный ансамбль как учебный предмета не преподается. Многие учителя реализуют проекты, создавая камерные ансамбли, состоящие в основном из их учеников. Они принимали участие в концертах, фестивалях и конкурсах. Таким образом молодежь получала возможность выступать, например, в таких фестивалях – конкурсах камерной музыки, как состоявшиеся в Пыльтсамаа или Отепя. Гунта Мелбарде, наша хорошая коллега из Латвии, приглашала наших студентов для участия в ежегодном Международном фестивале-конкурсе «Музицируем вместе с друзьями», которые состоялись в Риге. В настоящее время в нашей школе постоянно занимаются два ансамбля: ансамбль медных духовых *Eller Brass* (учитель *Priit Sonn*) и ансамбль флейтистов *Ellerino* (учитель *Anneli Kuusk*). В обоих ансамблях играют как дети, так и студенты колледжа.

Контакты

Наше отделение камерной музыки имеет регулярные контакты с двумя музыкальными школами в Таллине. У нас сложилась хорошая традиция, которая продолжается уже более десяти лет – ежегодного собираться вместе и дать совместный концерт. Эти концерты среди студентов в настоящее время очень популярны. У нас образовались международные контакты с 1-ой Рижской музыкальной школой им. Язепа Мединя (Латвия) и музыкальным институтом Эспоо (Финляндия). С этими школами мы в 2005 году совместно учредили фестиваль камерной музыки "*Festari*". Каждая школа поочередно проводит несколько концертов в своей собственной стране. Фестиваль также включает в себя семинары и мастерклассы под руководством известных музыкантов – педагогов.

Репертуар. События.

Прошедший учебный год был богат и разнообразен, было предложено несколько музыкальных мероприятий. В камерных ансамблях музицировали 43 студентов под руководством 12 преподавателей. Нашим отделением было организовано много интересных событий. 17-ого февраля мы устроили совместный концерт трех школах, на котором участвовали Таллинский Музыкальный колледж, музыкальная школа им. Г. Отса, и Музыкальный колледж Тарту им. Х.Эллера.



Наша школа была представлена двумя ансамблями: *Helena Kisand* и *Tiina Tomingas* с произведением Оливье Мессиана "Тема с вариациями для скрипки и фортепиано", и *Karina Ülper, Karel Vahi, Brita Reinmann* и *Liina Nigu* с произведением *Mari Vihmand* „*Atacca!*” для двух фортепиано, ударных и кларнета. Оба ансамбля

руководит педагог *Monika Mattiesen*. 4-го марта мы впервые участвовали на Международном Таллинском фестивале камерной музыки „*in Corpore*”. Два ансамбля *M. Mattiesen* были особенно отмечены: *Janari Jorro* и *Joonatan Jurgenson* с произведением А. Пярта "Отче наш" и *Karina Ülper, Karel Vahi, Brita Clean* и *Liina Nigu* с произведением *M. Vihmand* „*Attaca*”.

С 1-го по 3. апреля директор и педагог Музыкального колледжа Тарту им. Х. Эллера *Kadri Leivategija* вместе с педагогом *Pille Taniloo* участвовали в пятом съезде Европейской Ассоциации учителей камерной музыки в Риме, где наша школа присоединилась к этой Ассоциации. Это нам откроет возможности и новые пути, чтобы познакомиться с коллегами из других стран и



получить новую информацию в области камерной музыки. 19-го мая в концертном зале Тартуского университета прозвучал концерт камерной музыки в цикле «Музыканты будущего», в котором приняли участие большая часть нашего отделения, в том числе вокальные группы. Была исполнена современная эстонская вокальная музыка (*Tenu Kõrvits, Lepo Sumera, Arvo Perts, Kuldar Sink*), а также камерная музыка композиторов-классиков (Бетховен, Брамс, Шуман). Выступал и постоянно действующий ансамбль музыкальной школы, *Eller Brass*, который играл сюиту средневековых танцев в трех частях *T. Susato*. Концерт в конце весеннего семестра в основном базируется на исполнении камерной музыки и уже стал в нашей школе долгожданным событием, и дает хорошее представление о нашей работе в течение всего года.

31-го мая проходил государственный экзамен – концерт выпускников музыкального колледжа. Программа экзамена была очень развернутой: участие принимали 17 ансамблей, в которых в общей сложности музицировали 27 студентов. Председателем Комиссии была доцент *Natalia Sakkos* из Эстонской Академии музыки и театра; она подчеркнула очень хороший уровень подготовки ансамблей, что обеспечило большой успех и высокое качество всего экзамена. Каждый ансамбль имел возможность выбрать программу по своему вкусу, регламентирована была лишь продолжительность программы - 20 минут. Звучала классические камерные сонаты (Моцарт, Бетховен) и музыка XX века (К. Дебюсси, Е. Тубин, А. Пиацолла, П. Вакс) и также аранжировки для двух скрипок и двух арф (Вивальди, А. Пярт, А. Пиацолла).



На очень высоком уровне выступали семь вокальных ансамблей (педагог *Jaanika Rand-Sirp*). Они исполняли дуэты из опер и камерную музыку. Успех у зрителей имел дуэт Малатеста и Дона Паскуале из оперы *Don Pasquale*, *Blaue Augen hat das Mädchen* Р. Шумана, квартет В.А.Моцарта *Caro mio Druck und Schluck* и другие. Пять студентов из

отделения духовых инструментов выступали вместе с *Eller Brass*, исполняя произведения *A. Vivaldi* и *T. Susato*.

4го июня учащиеся успешно выступили в Риге, где состоялся IX Международный конкурс - фестиваль камерных ансамблей детей и молодежи «Музицируем вместе с друзьями». В категории С дуэт флейты и фортепиано *Kersti Perandi* и *Ragnar Kriiska* заняли первое место. Они играли в первую часть Сонаты Фр. Кулау *Grande Sonate Concertante*, Opus 85, пьесу Х. Эллера "Река" и "Пастораль" Д. Аперане. Руководитель ансамбля педагог *Ruth Ernstson*. В категории А выступали *Helena Saks* (флейта) и *Gregory Landrat* (гитара), оба из детской музыкальной школы Х. Эллера. Они завоевали 3-е место. Педагоги ансамбля *Anneli Kuusk* и *Peep Peterson*. Педагог ансамблей и флейты нашей школы *Аннели Кууск* также принимала участие в работе международного жюри.

Лето – это время не только для отдыха, а также для разработки новых планов. Мы хотим сохранить это активное и творческое направление нашей деятельности и в будущем.

(Перевод Г.Мелбарде)



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

Как мы музицировали вместе с друзьями

С 3 по 5 июня 2011 в Риге, столице Латвии, состоялся IX Международный фестиваль–конкурс камерных ансамблей для юных музыкантов. Мне посчастливилось уже во второй раз принимать в нем участие в качестве члена жюри конкурса, и кроме того, так как мои ученики тоже выступали в программе конкурса, побывать также среди тех переживающих и волнующихся педагогов, которые усердно готовили своих учеников к выступлению.

Год назад, после моего первого опыта работы на конкурсе, я вернулся домой в восторженном состоянии – ощущение праздника возвращалось при любом воспоминании, связанном с той поездкой в Ригу. И теперь, после целого года, заполненного неизбежной рутинной, с каждодневными успехами и неудачами, при мысли о скорой поездке на конкурс я невольно задавал себе вопрос – почувствую ли опять эту чудесную атмосферу, будет ли все так же, как год назад, или то первое впечатление было обманчиво?

В этот раз мы с коллегой Озой Густавссон приехали с двумя ансамблями из нашей школы – Музыкального института Кунгсвеген (Эспоо, Финляндия). Рига встретила нас солнечным летним днем и дружелюбными улыбками. Неизбежная послеприездная суматоха быстро улеглась. Впереди был концерт в церкви св. Гертруды, прекрасно организованный Ютой Берзинь. Здесь воцарился тот дух камерного музицирования, который владел его участниками в

течение всего фестиваля. Превосходна сама идея концерта, созвучная девизу конкурса: “Музицируем вместе с друзьями”, а именно участие в программе концерта как юных музыкантов, так и членов жюри и педагогов. Концерт в церкви св. Гертруды прозвучал как прекрасная прелюдия – неофициальное открытие конкурса.



В этом году в конкурсе приняли участие 45 ансамблей – это более ста исполнителей из Латвии, Литвы, Финляндии и Эстонии. Такова на сегодняшний день география конкурса. На мой взгляд, очень хорошо продумана структура конкурса – участники разделены на пять возрастных групп, что позволяет соревноваться между собой близким по уровню подготовки музыкантам. Также несомненным положительным моментом является то, что в конкурсе участвуют не только особенно одаренные дети, но все те, кому нравится камерное музицирование. И пусть иногда что-то получается не совсем так, как мечтали их педагоги, главная цель – шаг вперед в творческом развитии – достигнута. При этом очень приятно, что в целом уровень подготовки ансамблей очень ровный, иногда было трудно определить явных фаворитов в подгруппах, также практически не было и откровенно неудачных выступлений. Все продемонстрировали прекрасную профессиональную подготовку, хотя, повторяюсь, мы имеем дело с обычными детьми, которым нравится играть вместе, а не с вундеркиндами, готовящимся к карьере звезды. Но конкурс есть конкурс – кто-то должен победить!

В связи с этим не могу не сказать несколько слов о работе жюри. Всегда сложно оценивать детское творчество, особенно когда речь идет о творческом соревновании. Мне как члену жюри очень помогала дружеская атмосфера, сложившаяся в нашем маленьком коллективе, поддержка и помощь коллег. Хочется поблагодарить за это и за отличную организацию работы председателя жюри Гунту Спроге и секретаря Эвию Шукевич.

Возвращаясь к конкурсу, хочу еще отметить чрезвычайно разнообразие репертуара, исполненного участниками. Многие произведения были для меня открытием. Кроме того, в этом году конкурсанты играли обязательную пьесу латышского композитора. Считаю это очень хорошим нововведением. Во-первых, у современных композиторов появляется стимул писать музыку для детей, что, как мы знаем, совсем не просто – надо знать и учитывать массу вещей, таких, как технический уровень будущих исполнителей, образность, которая увлечет (или не увлечет) юных музыкантов и многое другое. И такие сочинения очень нужны, потому что несмотря на обширный репертуар, представленный на конкурсе, все-таки не хватает оригинальных ярких произведений, специально написанных для детского камерного ансамбля. Мне лично очень понравились пьесы Андриса Балодиса, Гундеги Шмите, Эрика Эшенвальда. Во-вторых, для того, чтобы современный музыкальный язык не остался навсегда “иностранным”, дети должны как можно раньше приобщаться к нему, вслушиваться в новые созвучия, привыкать находить логику в музыкальных мыслях, отражающих наше время. И наконец, в-третьих, это дань уважения стране, которая так гостеприимно нас встретила, а для живущих в Латвии – проявление любви к своей родине и ее культуре.

С педагогической точки зрения влияние Фестиваля-конкурса стоит разделить на две части. Значение такого события для детей невозможно переоценить. Когда в течение длительного времени подготовки видишь, как всё серьезнее они относятся к музыке, которую играют, к тем задачам, которые перед ними ставятся, то начинаешь понимать, какая мощной мотивацией для детей является творческое соревнование. А первый вопрос, заданный учениками свои педагогам после конкурса: “Что мы будем играть осенью?”, говорит о многом. Кроме того, возможность посмотреть и послушать, как играют другие дети из разных стран, расширяет их музыкальный кругозор, помогает более объективно взглянуть на свою игру. Да и вообще, Международный фестиваль-конкурс – это событие в их жизни, которое, возможно, определит преобладание интереса к камерной музыке на долгое время. Педагоги, слушая и оценивая работу коллег, общаясь друг с другом, получают новые идеи, знакомятся с опытом работы в других странах, с новым репертуаром. Да и как бы мы еще встречались с коллегами из разных стран, если бы не Международный фестиваль-конкурс!

Хочется добавить еще несколько слов о семинаре, состоявшемся на следующий день, где члены жюри могли поделиться своими взглядами на закончившийся конкурс, на проблемы

педагогике и ситуацию в сфере музыкального образования. Было очень поучительно послушать выступление председателя жюри Гунты Спроге, посвященное культуре поведения на сцене, то, о чем многие педагоги забывают или не успевают рассказать своим ученикам; интересный и подробный отчет Йонаса Казлаускаса о положении дел в сфере музыкального образования в Литве; рассказ Эвана Ротштейна, председателя Европейской ассоциации педагогов камерной музыки, об этой организации и о положении и роли камерной музыки в Европе. Запомнились слова, сказанные Э. Ротштейном: “В наше время образование и культура находятся в опасности.” Трудно с этим не согласиться. Коммерциализация культуры, развлекательность, стремление удивить, не требующие ни работы мысли, ни эмоциональной отдачи – вот, что мы видим в сегодняшнем массовом искусстве вместо духовного осмысления мира, в чем и состоит задача художника. В условиях, когда предложение диктует спрос, подростки, а затем и взрослые вынуждены довольствоваться образцами поп-искусства, потребление которого не требует усилий. Нельзя бездумно слушать музыку Бетховена или смотреть на полотна Кранаха – этому надо учиться!

Несколько лет назад в одном из городов Финляндии провели эксперимент с удивительным результатом. Началось все с того, что жители стали проявлять недовольство тем, что в торговом центре города собирались подростки с пивом, сквернословием и прочими атрибутами “золотой молодежи”. Кто-то (история умалчивает его имя) предложил нетривиальное решение проблемы: вместо полиции и других радикальных мер включить в этом месте записи классической музыки. К радости и удивлению организаторов через 10-15 минут подростки начали расходиться и вскоре пространство, заполненное тихими звуками, опустело. Уши и головы, привыкшие к вводящим в транс ритмам, к мелодиям, не содержащим музыкальной мысли, не выдержали, пользуясь словами Пушкина, “глубины, смелости и стройности” классической музыки. (А.С. Пушкин. *Моцарт и Сальери*)

Чтобы сохранять традиции, чтобы как можно больше людей были вовлечены в сферу культуры, нам так нужны такие события, как этот Международный фестиваль-конкурс, и такие энтузиасты, как художественный руководитель этого фестиваля Гунта Мелбарде, её коллеги и помощники – все те, кто принимал участие в его организации. Хочется пожелать в следующем, юбилейном году (ведь это будет уже X Международный фестиваль-конкурс) не каких-то особенных успехов, а такой же творческой атмосферы, такого же вдохновения, которые я вновь увидел в Риге.



КАРСТЕН ДЮРЕР

(1963), внештатный журналист; основатель и руководитель издательства *STACCATO-Verlag* Дюссельдорф/Германия); издатель и главный редактор журналов *PianoNEWS* и *ENSEMBLE*. Помимо того Карстен Дюрер издает также биографии музыкантов и другие книги в области фортепианного исполнительства и камерной музыки.

Наряду с работой в журналистике, он читает лекции студентам и выступает со вступительным словом перед концертами; часто участвует в жюри на международных конкурсах пианистов и камерных ансамблей.

К тому же он является членом правления Европейской ассоциации учителей камерной музыки (ЕСМТА) и Академии Антона Рубинштейна, а также председателем

ассоциации *Musical Bridges* и участвует в жюри *ECHO Klassik* (приз звукозаписей классической музыки в Гермаии). (Информация из <http://www.toepfer-fvs.de/1251.html>)

Сердечно благодарим г-на Карстена Дюрера за любезное разрешение публиковать в нашем э-журнале его *Предисловие* к составленной им книге «*Жизнь вчетвером: 35 струнных квартетов в интервью и фотографиях*». Советуем всем, кто интересуется этой темой, купить и прочесть эту увлекательную книгу. Издана она пока, к сожалению, лишь на немецком, поэтому возможно публикуемый ниже фрагмент позволит вам сделать выбор. Адрес издательства: www.staccato-verlag.de

ЖИЗНЬ ВЧЕТВЕРОМ

Предисловие

35 струнных квартетов – это действительно впечатляющее количество портретов и интервью, которые появились всего за несколько лет работы редакции журнала *ENSEMBLE* (наряду с бесчисленным множеством других портретов художников и ансамблей, связанных камерной музыкой). В этом сборнике собраны лучшие и важнейшие интервью и портреты струнных квартетов из номеров журнала за прошлые годы.

Струнный квартет является «королем жанров». Это термин, который на самом деле относится к самим композиторам, которые писали струнные квартеты. Со времен первоначального взноса Луиджи Боккерини (*Luigi Boccherini*) и Йозеф Гайдн (*Joseph Haydn*), композиторов глубоко затронуло то, как умело и ловко можно написать для четырех аналогичных инструментов. Но это «королевский жанр» и для артистов-исполнителей – струнников, которые решили целиком посвятить себя совместному музицированию и также, порой иногда очень интенсивному, совместному проживанию. Практически никакой другой жанр не требует от каждого отдельного лица столько дисциплины и упорства, как струнный квартет. «Жизнь вчетвером» – это уже почти стало крылатым выражением. И ведь так интересно читать собственные высказывания исполнителей о том, как они работают, что они думают, что их волнует. Это и было основной причиной для составления этой книги. В ней предлагается уникальное «поперечное сечение» истории струнного квартета за последние полвека, начиная с *Alban Berg Quartett* до совсем молодых струнных квартетов, которые всего несколько лет назад решили проводить свою жизнь вчетвером.

При том интервью – это всегда выражение того момента, когда они даются. В них есть и несколько высказываний общего значения о работе и образе мышления каждого струнного квартета, но они также являются своего рода моментальным снимком. Некоторые из квартетов, которые представлены в этой книге, уже давно изменили свои составы, также и сами

изменились. Тогда интервью дает возможность заглянуть в прошлое ансамбля, но в такое, в котором продолжается путь к новым интерпретациям.

Насколько многолико их мышление и работа, как разнообразна сфера деятельности струнных квартетов, – это можно увидеть из этих интервью. Есть такие, которые «подписались» на современную музыку; такие, кто встали на путь исторически направленного музицирования, и те, кто посвятили себя определенной области репертуара. Все эти вещи показывают, насколько жив и продолжает жить струнный квартет. Потому, что еще никогда раньше на концертной эстраде не водилось так много молодых струнных квартетов высокого уровня. Это выражение вечной молодости состава – струнного квартета.

Эта книга дает возможность заглянуть в мир струнных квартетов, который просматривается и оценивается не сквозь «журналистские очки автора», но с помощью конкретных и прямых высказываний самих исполнителей. Это делает чтение этой книги таким захватывающим.

СОДЕРЖАНИЕ

- Alban Berg Quartett* ... Прощание с четверкой
Apollon Musagete Quartett ... Рецепт успеха: богатство идей и последовательность
Artemis Quartett... Играть так, как если бы вы слышали в первый раз
Artis Quartett
Auryn Quartett ... Живая спонтанность
Brentano String Quartet ... «Струнный квартет – это процесс мессии»
Cuarteto Casals
casalQuartett ... Рождение струнного квартета
Delian Quartett ... С готовностью к приключениям в струнном квартете
Doric String Quartet ... Игра как пение
Quatuor Ebène ... Играют как одна – пятая – личность
Gewandhaus-Quartett ... «Мы – последние представители одной традиции»
Hagen Quartett ... «Камерная музыка – это все-ещё благословенный мир.»
Heine Quartett ... С удовольствием и опытом
Jerusalem Quartet ... Словно группа юношей
Juilliard String Quartet ... Четыре мощных голоса
Keller Quartett ... Естественная интенсивность
Klenke Quartett ... Квартет как второй дом
Leipziger Streichquartett ... Успех через независимость
Mandelring Quartett ... Воодушевляющая сила с винных гор
Minetti Quartett ... Просто играть так, в чем вы убеждены
Minguet Quartett ... Принцип непрерывности
Modern String Quartet ... «Приспособление к переменам временам, не отрицая их.»
Quatuor Mosaïques ... Музицировать на исторических инструментах без «музейности»
Navarra String Quartet ... играют произведения Петерис Васк
Das Nomos Quartett ... Возраст – 25 лет
Pavel Haas Quartett ... Шаг за шагом к мировым вершинам
Pražák Quartett ... Старомодный и современный
Rosamunde Quartett
St. Lawrence String Quartet
Tin Alley String Quartet ... «Мы не работаем, мы только играем.»
Tokyo String Quartet ... Древняя первооснова
Verdi Quartett ... Оазис, где уши открываются
Vertavo Quartet ... Забава вчетвером
Vlach Quartett ... Словно четыре дерева на ветру

Финансируется щедрой
поддержкой со стороны



HANDMADE STRINGS SINCE 1919

(Перевод Г. Мелбарде)

ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий

<http://ecmta.eu/>

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

www.staccato-verlag.de

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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