

01.03.2012

Nr.6



Э-ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ



СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЛОГ	3
<i>Гунта Мелбарде</i> , пианистка, заведующая отделения Камерного ансамбля 1-й Рижской музыкальной школы им. Яз. Мединя	
ВАШИ ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ, ИДЕИ	4
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ. ИНТЕРВЬЮ	6
<i>Беседа с профессором Кафедры камерного ансамбля Литовской Академии музыки и театра, скрипачем Петром Кунца</i> (Вильнюс, Литва)	
КАМЕРНАЯ МУЗЫКА: ПЕДАГОГИКА и ПСИХОЛОГИЯ	11
Музыка и метод <i>Профессор Ханс Эрик Деккерт</i> , виолончелист (Копенгаген/Дания)	
КОЛЛЕГИ СОВЕДУЮТ	19
Чем больше, тем веселее! <i>Санна Ваарни-Кемпайнен</i> , пианистка, заведующая фортепианного отделения в Музыкальном институте Эспоо (Эспоо, Финляндия)	
ПИСЬМО ОТ ЖУРНАЛА ENSEMBLE	21
Один из видов истины <i>Журналист Карстен Дюрер</i> , руководитель издательства <i>STACCATO-Verlag</i> (Дюссельдорф, Германия)	
ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ	23
Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий	

ПРОЛОГ

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!

Искренняя благодарность всем авторам, которые способствовали созданию этого номера нашего журнала. Мы продолжаем ожидать писем с вашими отзывами и новыми идеями. Адрес нашей электронной почты по-прежнему: weplay@inbox.lv

Я надеюсь, что прошедшие в январе *Зимние мастерклассы для учителей камерных ансамблей* подкрепили всех нас, и каждый смог получить что-нибудь полезное. Возможно, это размышления о методах и приемах в повседневной работе с молодыми музыкантами. Возможно, это какие-либо конкретные советы или новые идеи. Подобно игре в камерном ансамбле, и в наших педагогических поисках хорошо сознавать, что мы не одиноки, что, хорошо прислушиваясь к мнению коллег, можем сделать вывод: похожие проблемы (и бесчисленные вариации на тему) бывают и у других, в том числе за рубежом. Бывают приобретения, бывают и потери. Это и есть цель этих мастерклассов: способствовать сотрудничеству в поисках верного пути. Да, но «куда»? Должны ли мы найти кратчайший путь к яркому моменту идеального выступления в концерте или на конкурсе? Или, все-же мы должны своим ученикам показывать путь к самой музыке – к нашей *духовной родине* (Р. Штайнер)? Разве не музицирование уже само по себе не является тем, что делает нас более гуманными, чистыми, заботливыми, благородными, что делает нас чуть *не от мира сего ...?*

Эта дорога может быть долгой и трудной, но мы знаем – дорога домой всегда бывает счастливой.

Вместе с друзьями нам это удастся!

ВАШИ ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ, ИДЕИ

Алевтина Таирова,

Скрипачка, педагог по классу скрипки и камерного ансамбля Школе музыки и искусств в Энгуре (Латвия).

Закончила Латвийскую Академию музыки по классу скрипки проф. А.Бауманиса и доц. Т.Зиберте, а также по классу камерного ансамбля проф. Г. Спроге.



Завершились *Зимние мастерклассы*, который проходили в 1. Рижской Музыкальной школе имени Язепа Медья, организованные для учителей детских камерных ансамблей. Творчески насыщенно и интенсивно проведённые дни оставили много впечатлений, и заставили по-другому посмотреть на свою работу с детьми. Лекции, открытые и индивидуальные занятия, концерт педагогов и заключительный концерт учеников, совместное посещение оперного театра – неизменные составляющие этих мастерклассов. Тем не менее, каждый год мастерклассы проходят со своим особым настроением и сюрпризом. В этом году нам представилась уникальная возможность заглянуть в творческую мастерскую виолончелиста, педагога, профессора Ханса Эрика Деккерта из Копенгагена (Дания). С основными принципами его педагогической деятельности я познакомилась два года назад, на страницах Э-журнала (www.kamerfest.lv). Глубоко философские и одновременно очень практичные взгляды и размышления меня вдохновили, резонируя с моими личными интуитивными исканиями. Во время открытых уроков профессор с воодушевлением и педантичностью работал с юными музыкантами, демонстрируя свои приёмы преподавания. Хотелось взять в руки инструмент и самой попробовать сыграть, действительно ли всё так просто и понятно, как кажется.

Один из основных тезисов Х.Э. Деккерта – *слушать сердцем*, то есть прочувствовать, пережить. Всё же слышание и восприятие музыки, по его словам, основанно на хороших знаниях музыкальной гармонии и формы. Знания теории помогает понять эмоциональное воздействие музыки. Разрыв между теоретическими знаниями и музицированием – парадокс нашей системы музыкального образования, с которым сталкиваюсь в своей работе. Думаю, именно игра в камерном ансамбле с раннего возраста, помогла бы упорядочить, и оценить необходимость этих знаний. Но как сохранить равновесие между препарированием каждой ноты и естественной эмоциональностью? ...

Каждому из участников ансамбля профессор задавал вопрос – *„Что ты думаешь о своей игре?“* Очень часто, воплощая творческий замысел композитора, увлекаемся технической стороной исполнения. Поэтому ученики ответ на вопрос часто ищут только в технических недостатках игры, причём каждый своей. На уроках камерного ансамбля важно научить думать целостно, партия любого инструмента – это только часть одного общего целого.

Ханс Эрик Деккерт говорит: *„Каждый должен стать своим собственным учителем“*. Совместное музицирование воспитывает в учениках самостоятельность, независимость, ответственность, умение и уступать, и быть инициативным. А самое главное, музицируя вместе с друзьями, мы получаем огромную радость, и передаём её друг другу.



Дорогие друзья!
Милая Гунта Мелбарде!

Большое спасибо за ваши письма, в том числе – за поздравление к моему дню рождения.

Я вернулся к себе домой и был счастлив за многие новые впечатления, что я получил у вас в Риге.

Но теперь я должен высказать вам благодарность: мое пребывание у вас меня очень взволновало. Вы, и Ты в том числе, являетесь ярчайшими представителями истинного музыкального возрождения. Я глубоко восхищен вашей работой, которую вы ведете. Латвия оставила на меня впечатление как образец, если речь идет о спасении музыки для будущего.

Как мало людей в наши дни знают что-либо о центральной задаче камерной музыки! Вы в сущности являетесь моделью челевеческих эмоций и общения: прочь

от эгомании, обращены к своим собратам. Мы только должны дальше продолжать работать и надеяться, что когда-то станет видно: лишь люди искусства, а не люди власть имеющие способны достичь мира во всем мире.

Я охотно приехал бы к вам опять на ваши новые проекты, а также в с удовольствием в Музыкальную академию, так как мое любимое дело – быть посредником при изучении крупных шедевров камерной музыки.

В ближайшие дни я вышлю вам ноты для виолончельных ансамблей, чтобы ваши коллеги смогли пополнить свою библиотеку.

Пожалуйста, передайте привет вашим детям! Я любезно приглашаю вашего виолончелиста на неделю погостить у меня, где мы могли бы совместно поиграть, например, четыре Канона Й.С.Баха в моей аранжировке для двух виолончелей. Я охотно хотел бы помочь ему укрепить мотивацию.

Я собираюсь написать новую статью о вопросах педагогики в камерной музыке. Как только она будет готова, я вышлю ее вам.

Еще раз большое, большое спасибо за все, что происходило в Риге. Это было незабываемо.

Сердечные приветы –
Ханс Эрик Деккерт

Среда, 11 января 2012
Копенгаген/Дания

(Перевела Гунта Мелбарде)

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ. ИНТЕРВЬЮ



Петрас Кунца (р. 1942), литовский скрипач, лауреат Национальной премии Литвы (1979) и ордена Великого князя Литовского Гедиминаса. В 1965 году окончил Литовскую академию музыки и театра и продолжил учебу в Московской консерватории. Он совершенствовал свое мастерство скрипичной игры и камерной музыки на курсах в Венгрии (1968), Финляндии (1988), Испании (1992), Швеции (1998), Дании (1999), Австрии (2001). В 1964-1974 годах, профессор П. Кунца преподавал в Национальной школе искусств им. М. К. Чюрлениса, а затем стал профессором Литовской академии музыки и театра. С 1996 года он возглавлял отделение камерной музыки. Класс камерной музыки проф. Петрас Кунца закончили более 200 студентов. Много лет он выступал с Вильнюсским струнным квартетом, а теперь – со струнным квартетом *Академия*. Профессор является членом Правления Европейской Ассоциации педагогов камерной музыки ЕСМТА.

Беседа с профессором Кафедры камерного ансамбля Литовской Академии музыки и театра, скрипачом Петрас Кунца

Гунта Мелбарде: Уважаемый профессор, примите наши самые сердечные поздравления в связи с Вашим большим юбилеем! Наше с Вами плодотворное творческое сотрудничество в течение уже 10 лет проявлялось в различных формах. Вы были инициатором формирования традиции камерного музицирования детей и юношества в Латвии и ее настоящим «крестным отцом». Ваше активное участие в работе жюри на первых конкурсах «Музицируем вместе с друзьями», щедрая методическая помощь на ежегодных Зимних мастерклассах для педагогов камерных ансамблей в Риге, интересные публикации на страницах нашего, совместно созданного Э-журнала для учителей камерной музыки – это вовсе не полное отражение поддержки, которую Вы нам предоставляете. Мне бы хотелось, чтобы это интервью было не просто «вопросами-ответами», но скорее продолжением беседы с Вами.



Петрас Кунца: Пути нашего знакомства складывались поистине счастливым образом. То, что вы делаете на благо камерной музыки в Латвии, является хорошим примером и для нас здесь, в Литве. В мероприятиях под руководством вашего Фонда «Музицируем вместе с друзьями» ансамблевое музицирование естественно соединяется с индивидуальным профессиональным развитием каждого молодого человека. Я думаю, достичь это очень трудно, но результат явно положительный, и я хотел бы быть вместе с вами, чтобы изучать и поддерживать вашу деятельность.

Г.М.: В Литве уже давно существует много фестивалей-конкурсов камерной музыки для детей и молодежи. Они проводятся чуть ли не в каждом городе, даже в очень небольших, например, Аникшчи, Биржай. Чем Вы объясняете этот факт – литовским менталитетом ли, поддержкой ли со стороны государства?

Петрас Кунца: Интересно, что учителя музыкальных школ Литвы сами стали инициаторами «Движения ансамблевого музицирования». Сейчас, во времена независимости, мы хотели найти что-то новое в музыкальном образовании, и дети и молодежь стали приобретать много радости от общения с камерной музыкой. Для учителей возникли новые проблемы, чтобы заметить новые тенденции развития нашего общества, способствуя общению и индивидуальному развитию молодых людей через



музицирование в ансамбле. Официально это не очень рекомендуется, из-за отсутствия средств, но эти идеи можно реализовать, принимая участие в совместных проектах, и претендовать на поддержку со стороны различных благотворительных фондов, которые в основном поддерживают молодых людей. Вы сами являетесь организатором многих мероприятий молодежной музыки, а также свидетелем этого, и как вы метко заметили – многие инициативы камерной музыки в Литве проявляют учителя музыкальных школ из небольших городов, и у нас таких более ста. Это отличная тенденция.

Г.М.: Каков Ваш собственный путь к камерной музыке? Сами ли Вы ее нашли, или Вам кто-то помог в этом? Или это – Его Величество Случай?

Петрас Кунца: Именно в эти дни мои мысли постоянно возвращаются к этому...

Во-первых, я помню свое желание научиться играть на скрипке, это неожиданно был действительно мой собственный выбор, но он имел реальное основание – мои родители были большими любителями музыки – у моего папы была скрипка и в молодые годы он создал небольшой ансамбль салонной музыки. У меня до сих пор сохранились партии транскрипций, сделанные его рукой для скрипки: «Грезы» Роберта Шумана, «Кармен-марш» Оскара Фетры, «Сувенир» Франца Дрдлы... Я бы не назвал случайностью появление скрипки в моей жизни. Тем не менее, я начал изучать настоящую, большую камерную музыку только в музыкальном училище в Каунасе, учителя в котором были настоящими фанатами этой музыки.

Г.М.: Вы являетесь искренним и пламенным патриотом струнного квартета – этого королевского жанра камерной музыки. В чем Вы видите его особую роль, его миссию в современном музыкальном мире?

Петрас Кунца: Именно эти учителя в Каунасе, музицируя перед нами на концертах, прекрасно это показали. На самом деле, они сами были убеждены в необходимости камерной музыки в образовательном процессе. Великий скрипач 19-го века Й. Йоахим основал традицию, что искусство струнного квартета должно стать неотъемлемой частью индивидуального музыкального образования, и даже сегодня она сохранилась в

учебных программах лучших музыкальных школ во всем мире. Тогда, сразу после окончания войны, мы в Каунасе испытывали большие трудности, но квартетная музыка дала нам свет и надежду. В современном мире ценность квартетного музицирования изменилась, и, я бы сказал, что она возросла; теперь этот вид камерной музыки явно получил новые социальные функции, например, как модель общественного поведения, то есть, сознательно сотрудничать для достижения гармоничного результата.



Г.М.: Существует предположение, что маленькие дети, ученики младших классов не могут играть в камерных ансамблях, так как они еще не владеют в достаточной мере игрой на своем инструменте. Каково Ваше мнение по этому поводу – когда нужно и стоит начинать знакомить детей с основами камерного музицирования?

Петрас Кунца: Вы сами и ответили на этот вопрос, в том числе деятельностью вашего Фонда. Я согласен, что для развития индивидуальности студента необходимо комбинировать два навыка: его способность быть и оставаться физически совершенно свободным, чтобы координировать движения тела, а также – уметь расслабляться для образования определенного звука, чтобы передать необходимый музыкальный характер. Это действительно большая психологическая проблема, так как ансамблевая игра имеет свою специфику: здесь нужно, чтобы ваши индивидуальные навыки сочетались с задачами всего ансамбля. На мой взгляд, учителя и учитывают возможности каждого студента индивидуально, и, конечно, имеют право на эксперимент. Здесь не может быть одного правила.

Г.М.: Каково Ваше отношение к разного рода фестивалям и конкурсам, в том числе в камерной музыке? Влияют ли выступления в них на учащихся скорее положительно или отрицательно? В чем Вы видите рубеж, переступая через который, росту юного музыканта наносится больше вреда, чем пользы?

Петрас Кунца: Конкурентный мир держит нас в постоянном напряжении, а это будет неизбежно проявляться и в сфере камерной музыки. Теперь от каждого юношеского ансамбля требуется больше профессиональных навыков, опыта, широкого репертуара, который должен быть профессионально освоен за короткий период времени.

Поэтому, думая о перспективах на будущее, следует заранее знать специфику камерного музицирования. Но если мы говорим о молодых людях, объединившихся для камерного музицирования, то не следует торопиться с перегрузкой репертуара и его сложностью, потому что должно быть оставлено место для естественного творческого созревания студентов. Ущерб от конкурсов появляется, если пытаются произвести впечатление на неподходящем и слишком трудном для студента репертуаре. Но тогда это не проблема студента, а учителя.

Г.М.: Первые музыкальные впечатления, первые импульсы к музицированию мы получаем (или не получаем...) в детстве, в родном доме. Как Вы смотрите на необходимость и возможность возрождения традиции домашнего музицирования?

Петрас Кунца: Домашнее музицирование очаровывает нас, как память о потерянном рае. В каких формах оно может существовать сегодня? В нашем торопливом и идущем на ускорение современном мире, похоже, нам не хватает времени ни на что. Но у нас ведь есть дни рождения – свои и наших близких, у нас есть дни, когда мы останавливаемся и предаемся размышлению, или когда мы выходим на лоно природы ... и все это связано с духом камерной музыки. Я думаю, что еще ничего не потеряно. Если мы считаем, что нам нужна живая камерная музыка, то будем музицировать дома сами. Что нужно нашему обществу, чтобы возобновить эту музыкальную традицию ...? Интересно, какова будет наша камерно-музыкальная жизнь через сто лет...

Г.М.: На одном из концертов преподавателей Зимних мастерклассов в Риге Вы с коллегами играли Фортепианные трио Ю. Кленгеля (Kindertrio op. 35 Nr.1, Nr. 2). Эти



произведения мы тогда услышали впервые и благодарны Вам за подаренные ноты. С тех пор прошло уже лет шесть, и эти трио стали нами любимыми и прочно вошли в репертуар наших учеников. Вероятно существует еще не мало подобных опусов, написанных для совсем юных музыкантов, но которые имеют «печать» настоящей камерной музыки для исполнения и на сцене, а не просто как учебный материал для работы в классе. Что Вы еще могли нам посоветовать? С недавних пор мы, педагоги, «открыли» изумительный 58-й опус Т.Кирхнера (Kindertrio op. 58). Наши современные композиторы, в том числе в Латвии, пытаются создать нечто подобное, правда, в основном миниатюры. Какой, по-вашему мнению, должна

быть камерная музыка для юношества: что в ней должно быть, а чего не должно быть...

Петрас Кунца: О, да, Юлиус Кленгель! Это историческая фигура. Некоторые из его бывших студентов были нашими учителями. Это Трио он написал для своих детей и, скорее всего, он играл с ними сам. Мои французский коллеги учителя познакомили меня с этим произведением во время мастер-классов. Я заметил, с какой любовью французские дети играли эти пьесы ... Я привез эти копии в Литву и поделился ими с вами здесь, в Риге. На самом деле, написать хорошую музыку для детей – это действительно удивительно. Я думаю, что автор должен стать таким же гением, как и все дети. Но что делать, если детство и жизнь композитора прошли и реальная жизнь сделала его «жестким»? Всем известно, насколько ответственно писать для детей, но реализовать это не так легко. Тут рецептов нет, и быть не может. Если вы спрашиваете мое мнение, то я думаю, – может быть стоит вспомнить об эстетических ценностях молодого Моцарта.

Г.М.: Мои коллеги пожелали узнать Ваше мнение о том, считаете ли Вы целесообразным совместное музицирование педагога и ученика в камерном ансамбле?

Петрас Кунца: Я вспоминаю свои школьные годы, – игру учителя в ансамбле со своими

студентами; это может стать примером и воодушевлять их. Но учитель должен иметь возможность и время отойти в сторону, чтобы обобщить и критически оценить прогресс ученика. Вот почему я считаю, что публичное выступление со студентами стоит разрешать только в старших классах, когда у студента уже в достаточной мере сформировались его собственные навыки. И уж тем более сложной является педагогика струнного ансамбля, когда должно быть уделено большое индивидуальное внимание координации движения смычка каждого студента и синхронной игре ансамбля.



Г.М.: Ваша творческая и музыкально-педагогическая деятельность хорошо знакома не только у нас, в Латвии. Ваша многолетняя деятельность на кафедре Камерного ансамбля Литовской Академии музыки и театра, Ваши идеи, предложения и советы высоко ценятся во всей Европе. Вы также являетесь активным членом Правления Европейской Ассоциации учителей камерной музыки (ЕСМТА). Наш фонд «Музцируем вместе с друзьями» в статусе институционального члена этой организации принимает участие в ее форумах. В чем Вы лично видите миссию ЕСМТА и плоды ее деятельности?

Петрас Кунца: Большое спасибо за столь прекрасные слова, я, право, не чувствую, что заслужил их, но я очень рад нашему сотрудничеству, которое в настоящее время объединяет нас уже в ЕСМТА. Фонд «Музцируем вместе с друзьями» является хорошим примером в Европе, как образовать новое пространство для педагогики камерной музыки. В итоге, благодаря ЕСМТА мы открываем новые возможности расширить нашу деятельность для всех наших учреждений в Европе, и открывать новые



темы, объединяя всю нашу систему образования камерной музыки, начиная с музыкальной школы до окончания вуза. Мы расширяем круг наших друзей и партнеров, и мы находимся в поиске тех, кто хочет связать свою деятельность в области камерной музыки с ЕСМТА. Я с большим удовольствием хочу сообщить вам, что, идя по стопам вашего Фонда, недавно коллективным членом ЕСМТА стала также и литовская музыкальная школа имени композитора Вл. Якубенаса из Биржай (город в Литве, недалеко от границы с Латвией), в которой мы прошлой осенью успешно реализовали наш совместный проект – Биржайский Международный творческий образовательный лагерь «Давайте музицировать вместе».

Г.М.: Сердечно благодарим Вас за беседу!

(Перевела Гунта Мелбарде)



Ханс Эрик Деккерт, виолончелист.

Родился в 1927 году в Гамбурге. В 1978 году основал датскую секцию ESTA, является ее почетным президентом и менеджером Академии виолончели. Продолжает преподавательскую деятельность в Свободной музыкальной школе в Гамбурге.

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

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

Более подробно: www.hedmusic.net и www.cellifamily.com

МУЗЫКА И МЕТОД

О методе в музыкальном образовании

Лекция, прочитанная на Международном конгрессе ESTA, в Риме в 1988 году

Средства и цель

Музыка существует для всего человечества, но где? В каждом живом человеке. Мы не можем объяснить музыку, но мы можем её испытывать. Музыка – это не звук, но посредством звука она может возникнуть. Это все мы знаем из нашего собственного опыта.

Согласно результатам одного исследования, во всем мире живут около пяти миллиардов человек, а среди них – лишь около 300 000 истинных любителей музыки¹. Их всего шесть в каждой сотне тысяч человек, – удручающе маленькая часть, с учетом вклада, который музыка могла бы внести в решение мировых проблем.

Иметь метод – это значит иметь путь или следовать процессу; следовательно, музыкальный метод включает в себя последующий путь или процесс к музыке. Мы должны следовать этому пути для того, чтобы выявить музыку, которая находится внутри нас самих. Но какой путь является верным?

В области музыки существует огромное количество методов, школ, систем и технологий. Возможно, два самых известных – это методы Кодая и Сузуки. Говорят о «французской школе», «немецкой», или «русской школе». Скрипачи относят себя к школе Шевчика или Флеша, виолончелисты используют методику Казальса или называют себя приверженцами школы

¹ По информации, данной дирижером Сергиу Целибидахе

Тортелье, или говорят о технике Наварры. Контрабасистам приходится бороться с сосуществованием двух совершенно различных способов, как держать смычок.

В прежние времена на «методическом рынке» было даже еще больше предложений. Небольшая книжка, изданная в 1920 году учителем фортепианной игры, Теодором Ритте, представляет многообразие усилий в этой области в прошлые времена; она носит название «Как стать пианистом-виртуозом: Советы и рекомендации для амбициозных»². Книга знакомит с "Energetos-Ritte" системой, иначе называемой системой пальцевой гимнастики, которая рекламирует себя как «совершенно уникальный гимнастический самовдохновляющий опыт». В Эпilogue дана цитата одного из последователей этого метода; некий директор музыкального колледжа пишет, например, «я применил Вашу систему к моей собственной игре, и могу сказать, что она творит чудеса». Этот панегирик заканчивается следующим пассажем: «Я намерен ввести эту систему в моем колледже, в котором насчитывается 30 преподавателей фортепианной игры и более 1100 учеников». Другая рекомендация настаивает, что этот «главный труд всей жизни Ритте должен стать Евангелием для всех музыкантов».

Мы сталкиваемся с различными методами, но являются ли они истинным путем к музыке? А может быть большинство из них – это просто путь к инструменту, к технической ловкости?

Мы знаем, что многие методы действительно творят чудеса, прежде всего в отношении нашего инструментального развития, и что бесчисленному множеству учеников они помогли. Двадцатый век принес в музыкальную общественность исследования в области инструментальных, физиологических и психологических законов; триумфальное шествие науки вторглось даже в сферу музыки. Все, что можно было бы характеризовать как средство, должно быть использовано. Наш нынешний высокий технический уровень, предпосылки для музыкальной индустрии, в значительной степени обусловлены создателями различных методов и школ, и также музыкантами, чей опыт мы сейчас попытаемся описать.

Необходимость единства музыканта и инструмента однако привели к изменению точки зрения; средства оказались гораздо более важными для нашего дела, чем конечная цель. Но, если наш инструментальный метод не является лишь частью метода музыкального, мы уже больше не находимся на верном пути к музыке. Инструментальный метод, который не рассматривается как непрерывная переходная фаза на пути к высокой цели, может нанести смертельный ущерб музыкальному аспекту, но именно он касается нас ближе всего. Однако постоянное внимание ко внешним, т.е., техническим элементам музыки, так необходимое на первом этапе овладения материалом, может (если игнорировать музыкальную цель) привести к тому, что музыкант становится не более чем инструментальным роботом.

Фатальная тенденция технических средств

Век технологий повинен в материалистической ограниченности наших нынешних методов. Этот дисбаланс является логическим следствием типичного склада ума в нашей современной жизни. В условиях растущего затопления музыки техническими средствами и другими механическими элементами в нашей повседневной жизни, мы должны спросить себя: когда наступает точка пресыщения этим? Когда, в какой момент заканчивается их роль служения и помощи людям, и когда скорее начинается порабощение человека техническими средствами, их диктатурой?

² Theodor Ritte: *Wie werde ich Klaviervirtuose? Ratschläge und Winke für Aufivartsstrebende*, Alexander Fink & Co., Freiburg i. Br., 1919

Современная музыкальная жизнь уже в значительной степени механизирована; этот факт сам по себе уже является проблематичным. Более того, гигантские индустрии звукозаписи делают наши отношения с музыкой все более техническими, тем самым увеличивая опасность технического совершенства как самоцели. Вильгельм Фуртвенглер признал эту тенденцию уже в 1931 году, заявив в своем эссе «Жизненная сила музыки»³:

«Сегодня критерием хорошего концерта фортепианной музыки или концерта симфонического оркестра стало по-возможности большее его сходство с совершенной, сбалансированной и всеведущей грамзаписью, нежели качество непременно уникального, живого исполнения. Таким образом, стандарты и нормы студии звукозаписи в значительной степени были перенесены и в концертный зал. Техническое совершенство принесло с собой боязнь от медленных темпов, больших контрастов, тишины и пауз, и что хуже всего – страх от всего, что, даже в отношении структуры и формообразования, является экстремальным, но в самом глубоком смысле необходимым. Это означает фундаментальное изменение смысла нашего музицирования вообще. Музыка потеряла свой живой и непосредственный характер, ритм, пульсацию живого сердца; она заменена механическими, схематичными ударами машины, тем самым уничтожив органическую форму, которую музыка пронизывает вплоть до мельчайших певучих фраз и придает её содержанию реальное, полнокровное, животрепещущее тепло. Чем больше интерпретация отождествляется с безжалостно-одинаковой, многократно слышанной записью, тем музыка становится более бедной, без жизненно-важных «витаминов», напоминая пресный вкус дистиллированной воды, который не может быть улучшен даже искусственными добавками. Таким образом, мы приходим к нынешней ситуации музыкальных эксцесов.»

Тот факт, что и Фуртвенглер сам делал звукозаписи, или, что технический уровень записи с тех пор значительно улучшился, не ослабляет его аргументацию. Предательство и ложь, которые исходят от звукозаписывающей индустрии, получают такими же совершенными, как сами пластинки. Что касается саунд-документов Фуртвенглера (которые, кстати, часто были записями живых выступлений), то следует отметить, что в них вы не обнаружите и малейшего следа стандартизации студийной записи.

Я сделал этот экскурс в техническую среду, окружающую нашу музыкальную жизнь, чтобы пролить свет на фон и сферы влияния музыкальных методов, которые используются в настоящее время. Весь этот круг проблем должен пролить свет на вопрос, который имеет гораздо большее значение для учителей, а именно: вопрос о том, **как** учить является настолько же важным, как то, **что** мы учим. Выразимся чуть более резко: должны ли мы подгонять наших учеников под определенную форму, как кусок гибкой проволоки, или же они являются людьми, чью уникальную личность мы должны уважать, и в которых мы должны обнаружить подлинный музыкальный инструмент?

Метод приказов или общение между личностями?

Должны ли мы заключать наших учеников в тесные рамки одного бесспорного метода, сводя их к послушным подчиненным одного, непревзойденного, единственно действенного метода, или же мы должны разработать метод, который учитывает индивидуальность учащихся, когда инструментальные и анатомические закономерности приводят к музыке через собственную личность каждого из них? Хотим ли мы отдавать им приказы, или же мы стремимся наладить диалог? Разве учитель – это тот, который «там, наверху», а ученик «там, внизу», или же нашим

³ Wilhelm Furtwängler: *Die Lebenskraft der Musik*, in *Ton und Wort, Aufsätze und Vorträge*, F.A.Brockhaus, Wiesbaden, 1966

руководящим принципом должен стать этический лозунг *primus inter pares* («первый среди равных»)? Ответы на эти вопросы найти не трудно.

В более ранние века власть учителя и зависимость ученика были гораздо более выраженными. В двадцатом веке мы приобрели опыт личной ответственности во всех мыслимых областях человеческой деятельности. Любой метод, который не учитывает это, выходит за рамки усилий личности в наше время стать (под руководством эксперта) своим собственным учителем. Работа над самостоятельностью ученика стала центральной задачей современного преподавания. Времена пророческой роли профессора, с обязательным «да, господин профессор!», похоже, прошли. Ученики стали активно участвовать в общем процессе обучения, заглядывая, так сказать, «в карты учителя». На долю ученика не должно быть оставлено лишь право задавать вопросы всеведущему учителю, а, скорее, учитель должен спрашивать ученика: что было не верно в том, что он только что сыграл; которые были слабые места; как это следовало бы учить; куда нужно вести фразу; где кульминация части? Это дает ученику возможность самому найти все возможные ответы. И если ученик задает учителю вопрос, тот может чуть вызывающе ответить: «Я не знаю». Тут появляется момент, когда мы должны сказать своему ученику: «Не я твой учитель, я – лишь заместитель учителя; ты сам являешься своим учителем! Ты учишься не у меня, а у себя! Я являюсь лишь катализатором.»

Может показаться, что такой подход понижает роль учителя, но по сути это как-раз наоборот. Девиз «первый среди равных» по-прежнему допускает важность «первого». Естественно, что фундаментальные импульсы и соответствующие им методы могут исходить только от учителя, но, взятые на вооружение учениками, они могут быть обогащены различными нюансами, в отличие от отношений «серийного производства», что делает ученика анонимным роботом. Одно из ключевых различий между людьми и попугаями в том, что мы способны на большее, чем простое подражание. Не должно быть нашим намерением допустить, чтобы в музыку подкрался элемент милитаризма. Порядок в музыке занимает важное место, но «военное» вмешательство разрушает все, что собственно есть *музыкальное*. Пол Роллан, источник вдохновения для всех струнников, однажды сказал, что милитаризм является диалектической противоположностью музыки.

Нашей целью никогда не должна стать дрессировка людей, как военные это делают со своими лошадьми, чтобы получить максимальный результат для достижения своих собственных целей. Скорее, через требования, которые мы в музыке выдвигаем ученикам, и что связано с нашей ответственностью как учителей и является нашим долгом, – мы должны помочь каждому ученику достичь свою личную и музыкальную зрелость.

Мы связаны с уникальностью каждого урока, с тем, что происходит в «каждом отдельном мгновении», во взаимодействии между тем, что учитель как личность дает, а ученик как личность получает. Это уникальное состояние ни в коей мере не понижает роль учителя, а, наоборот, оно безгранично расширяет область его ответственности.

Преподавание музыки не является побочным предметом искусства; оно само является искусством в искусстве, а ее структура сродни теме с бесконечным числом вариаций.

Мы можем заключить, что в действительности существует только один метод: гуманный, живой и дышащий «метод мгновения». Этот метод не знает перечня правил, не знает «во-первых», «во-вторых», «в-третьих»; в нем нет таких ответов, как «всегда» или «никогда»; он не знает догм, педантизма и мещанства. Он, однако, содержит все, что мы унаследовали как завещание от

великих музыкантов и выдающихся педагогов прошлого и особенно XX века - все, что мы позаимствовали из богатой сокровищницы наших предшественников, и что стало неотъемлемой частью нас самих, и мы можем использовать это в качестве важного источника обучения.

Кроме того, в нашем распоряжении, как у вечных студентов, имеется наше собственное любопытство; мы продолжаем учиться музыке до конца своей жизни, стремимся постоянно углублять наш музыкальный, технический и педагогический опыт. И, не в последнюю очередь, мы имеем богатство методической литературы по преподаванию музыки, из которого мы должны отбирать те плоды, которые способны утолить нашу духовную жажду. К сожалению, слишком часто в этом потоке публикаций отражается тенденция, которую я упомянул в начале этой статьи, а именно – так называемая «научность» нашей работы.

Некоторое время назад я обнаружил в каталоге Доблингера (*Doblinger*) о новых изданиях следующее объявление: «Музыка и ее психологии: социальная психология, эго-психология, когнитивная психология, психология развития, дифференциальная психология и нейропсихологические аспекты музыкального восприятия и комплекс психологии и психотерапии. 140 страниц».

Я могу сказать лишь одно: нам повезло иметь (в дополнение к такому множеству сложных «аспектов» музыки) Европейскую ассоциацию учителей струнных инструментов, ESTA! В своем обращении по случаю десятой годовщины со дня основания датского филиала ESTA я назвал Ассоциацию «постоянным форумом для расширения горизонтов». Кульминация нашей работы заключается в индивидуальном качестве преподавания каждого из нас; опыт, который мы собираем в течении нашей преподавательской жизни, является живительной силой для нашего существования как музыкантов. Когда люди спрашивают меня, у кого я учился, я люблю отвечать – «у своих учеников».

Я попытался изложить предпосылки метода «живого мгновения». Я говорил о важности искусства преподавания, основанного на индивидуальности ученика, и я говорил об опасности, какую представляют методы, не выходящие за рамки чисто технического контроля над игрой на инструменте.

Диссонансы в повседневной педагогической жизни

Какова реальная ситуация? Где возможны трения, диссонансы и ошибки, столкновения между множеством так называемых «истин», когда каждая из них провозглашает себя «единственно универсальным методом»? Должны ли мы удивляться, что ситуация может развиваться по-разному?

Было бы достаточно одного примера, чтобы проиллюстрировать интенсивность этой глубоко проблемной ситуации, а именно: переход ученика от одного учителя к другому – процесс совершенно естественный в музыкальном развитии молодого человека. Что происходит? Новый учитель получает этого ученика и полностью отрицает и осуждает все, что было изучено им ранее. Это более или менее обязательным контрапункт, даже *cantus firmus*, в котором новый учитель раскрывает недействительность всей предыдущей работы ученика.

Конечно, бывает, что все или многое из того, что было освоено учеником раньше, может оказаться неверным или просто ошибочным, но разве даже в этом случае такое осуждение оправдано? Вполне возможно, что и сам ученик, а не учитель виноват. Слишком частая смена

преподавателей сопровождается подрывом компетенции бывшего учителя. Я уверен, что в прошлом мы все или большинство из нас оказывались по одну или другую сторону этой передачи. Мы можем либо отклонить эту тему как тривиальную, или же можем попытаться увидеть и ее положительную сторону; такие важные изменения могут прекрасно расширить перспективы в развитии самостоятельности ученика.

Но что происходит, когда ученик переходит к третьему или четвертому учителю, и каждый раз должен начинать с нуля, будь то лишь изменения в способе держать смычок, или полное изменение всех основ техники его игры? В лабиринте этих проблем, в суматохе методов, – внесут ли эти указания ученику какую-то ясность, когда ему придется приступить к решению подлинных музыкальных задач?

Тут что-то не так. Мы, как учителя, знаем, что в каждом новом ученике, который приходит к нам, будет что-то, над чем поработать более интенсивно. Возможно, будут необходимы и какие-то коррекции основ, и могут быть даже проблемы, которые окажутся вовсе или отчасти нерешаемыми. Мы все знаем, что развитие является сугубо индивидуальным явлением. Даже после основательного музыкального образования не так уж редко встретим фундаментальные проблемы, и с учеником придется решать элементарные вопросы. Все основные положения время от времени необходимо перепроверить, подобно тому, как и каждому дому или саду требуется регулярный уход и внимание. Точно так же и в музыке, – мы должны постоянно предвидеть необходимость «инспекции», чтобы убедиться, что «техосмотр» в порядке. Ни один учитель не будет виноват, если такой осмотр покажется наиболее актуальным, когда ученик меняет учителя; на самом деле, – это самый подходящий момент, чтобы вмешаться.

Для продвижения высоко мотивированного, но доведенного до слез девятилетнего ученика, явно нет никакого смысла от интенсивных упражнений на технику пальцев и ведения смычка. Или другой случай: провал ученика на выпускных экзаменах музыкального учреждения, в котором он получил все свое образование, просто потому, что приглашенный член экзаменационной комиссии не одобряет уровень его техники. Подобные ситуации, однако, встречаются, и они представляют собой бессмысленное злоупотребление «строительным материалом» – техническим аспектом нашего искусства. Такие узкие взгляды, замечаящие только техническую сторону, игнорируя права личности, в конце концов нередко приводят к отчаянию. Ложные амбиции, тщеславие, высокомерие и самолюбование являются бесплодной почвой для формирования процессов оздоровления, которые должны происходить в музыкальном образовании.

Единственная цель: музыкальное осуществление

Однако, даже самые, казалось бы безнадежные педагогические ситуации можно спасти с помощью трансформаций и метаморфоз, со своего рода преемственностью, жизненно важной для креативности ученика. Непрерывность сама по себе не исключает опасности одностороннего метода, но она дает по крайней мере чувство направления. Тем не менее, решающая основа всех наших усилий кроется еще в чем-то другом: в способности помнить и постоянно иметь в виду нашу изначальную цель, а именно – музыку.

Никто не станет оспаривать это, но что здесь имеется в виду на самом деле? Музыкальные силы, которые, как я отметил в начале, покоятся в любом человеке, должны быть реализованы в каждом мгновении игры. Если довольствоваться одними словесными командами, если звучит чистым текстом примерно так: «Больше *vibrato* 4-м пальцем! чуть ниже 3-й палец! здесь больше

смычка, но тут меньше! ниже ля-бемоль! не забывайте *staccato* в 53-м такте! держите смычок как следует! проверьте себя с метрономом, перед зеркалом, по записи!...». Это не ведет к музыкальной цели. Это программирование «инженера», и «аппарат» послушно выполняет... И, о горе, если такое положение сохраняется постоянно!

Не станем возражать против этих приемов! Естественно, без анализа нет синтеза; аналитический этап в начальном периоде является обязательным, и любой, кто опускает его, игнорирует весь фундамент музыки. Музыка без техники невозможна, но, как я уже говорил, техника без музыки возможна и, к сожалению, слишком часто. И в этом заключается проблема. Сегодняшняя одержимость техническим совершенством как единственной целью, убивает музыку и уничтожает музыканта.

Моя цель здесь – не размышлять широко и пространно о музыкальной феноменологии сегодня. Несколько примеров должно быть достаточно, чтобы проиллюстрировать действия, возникающие из чисто музыкального опыта. Мы можем, например, спросить себя: что такое – чистая интонация? Это уникальность, при том постоянная уникальность интервальных отношений. Что такое – правильный ритм? Это музыкальная идентичность ритмических последовательностей. Каким должен быть музыкальный звук? Таким, чтобы он в каждом своем мгновении соответствовал музыкальному контексту! Не упрощенно-преувеличенное *vibrato*, как это часто бывает. Именно звукообразование является наиболее чувствительным показателем умственной и эмоциональной близости музыканта к музыке (или отдаленности от нее...). Каждый отдельный тон несет в себе возможность стать миниатюрной формой. И активность нашего внутреннего слуха является определяющей для реализации этого.

В камерной музыке нам не следовало бы, например, говорить 2-й скрипке: «выше *do!*», а, скорее, позволяя преобладать правилам ансамблевой игры, и вместо этого сказать: «Прислушайся к виолончели, и почувствуй свой звук *do* как просветленную терцию этого ля-бемоль мажорного трезвучия!». Некоторое время назад я испытал подтверждение верности такого подхода, когда репетировал Симфонию Сезара Франка с оркестром музыкального колледжа. Десять деревянных и двенадцать медных духовых инструментов впервые познакомились с замечательной гармонией этого композитора и доверились ей. Сначала это звучало фальшиво и несбалансированно. Тем не менее, на основе взаимного прислушивания к гармониям и к их последовательностям, в сочетании с подробным анализом аккордов, они достигли не только безупречного контроля над интонацией и динамикой, но и совершенную идентификацию с закономерностями музыки в своей игре.

Ни одна конкретная техническая работа на ранних стадиях не является излишней, но она должна опираться на более широкий контекст. Мы не должны начинать с техники, но с музыки, и с триады трех уникальных аспектов в любой педагогической ситуации: уникальность музыки, уникальность ученика и уникальность учителя. Это – условия одного единственного метода, с бесконечными вариациями – «метода живого мгновения». В нем – влияние всего прошлого музыкального опыта, который является решающим и дает надежду привлечь учеников, вместе со своими инструментами, в музыку. Музыка не является косметикой, или декоративной отделкой. В музыке также нет места интеллектуализму. Музыкальное сознание имеет совершенно иную природу, чем интеллект.

Объединяющей перспективой во всей нашей работе является стремление, чтобы те божественные искры, которые даны нам через музыку, засияли наяву. Таким образом, мы сможем внести свой вклад в достижении высших целей человечества.

Эдвин Фишер, несравненный музыкант, сказал в Люцерне в 1949⁴ году:

«Каждый и любой музыкант принадлежит к числу тех немногих избранных, кто, будь то художники, архитекторы, ученые или мудрецы, трудится во имя продолжения духовной жизни. Высоко над границами рас, наций, языка и окружающей среды, все они ткуют небесный ковер безграничной духовности и нетленный свод душевности, что высится над стенами материального мира. Там царит мудрость и любовь, сознание вечности, земная и неземная сила человеческих рук, познание вечного канона законов вселенной, запечатленных в звездах. Иметь возможность служить в этих хрустально чистых сферах, для любого художника является священным долгом, большой честью и высшим счастьем».

(В переводе *Гунта Мелбарде* использовала и оригинал автора на немецком языке, и английский перевод Джулианы Ходкинсон (*Juliana Hodkinson*).)

⁴ Edwin Fischer: *Von den Aufgaben des Musikers*, Insel-Verlag, Wiesbaden, 1960

Санна-Ваарни Кемппайнен, пианистка,

училась в Музыкальной Академии Сибелиуса в Хельсинки, Финляндия: игре на фортепиано у проф. Ээро Хейнонен и камерной музыке у проф. Ральфа Готхони.

Продолжила совершенствовать свое мастерство у профессора Константина Богино в Париже.

Санна Ваарни выступает как пианистка с сольными концертами и как участница камерных ансамблей в различных составах.

Она регулярно выступает в фортепианном дуэте со своим мужем, пианистом Михаэлем Кемппайненом.

В настоящее время Санна-Ваарни Кемппайнен работает в качестве профессора Фортепианной кафедры и является ее заведующей в Музыкальном институте Эспоо. Она является также лектором в Сибелиус-академии на Кафедре Непрерывного образования для профессиональных музыкантов.



Чем больше, тем веселее!

Учиться фортепианной игре может быть довольно одиноким занятием: нужно проводить долгие часы наедине с фортепиано, когда другие музыканты могут довольствоваться благами общественной жизни в оркестре. Эти молодые музыканты каждую неделю знакомятся с другими детьми и у них сходные интересы и амбиции. Они могут за кулисами делиться своим волнением перед выступлениями, и почувствовать

радость и энергию после успешного концерта. И, естественно, они получают большую поддержку от других детей во время учебного процесса.

Но и юные пианисты также имеют прекрасную возможность насладиться компанией коллег-музыкантов. Игра в четыре руки (или шесть и даже восемь рук) – это весело, но и очень сложно и требует воспитания. Это заставляет пианистов развивать ощущение звука и чувство баланса в эффективном виде.



В музыке для четырех рук исполнители должны всегда помнить об оркестровой природе музыки: фактура часто густая и балансировка должна планироваться тщательно. Там может быть много слоев одновременно, и все же пианисты должны быть в состоянии выявить мелодическую линию и ясно сохранить полифонию. Мелодическая линия может также переходить из партии одной руки в партию другой и из партии одного исполнителя к другому. Баланс является одним из наиболее сложных вопросов при исполнении музыки в четыре руки. Хотя первоначально она предназначалась для "домашнего музицирования» для любителей музыки и исполнялась в домашних условиях и в небольших помещениях, оркестровый характер этой музыки часто требует больших залов.

Необходимость разделять один и тот-же инструмент, тесная близость партнеров – пианистов приносит еще одну проблему в игру фортепианных дуэтов. Пространство часто ограничено, и оба пианиста должны тщательно планировать, как и где они должны сидеть, чтобы оба смогли свободно сыграть свои партии. Очень часто они написаны

даже в одном и том-же ключе, и оба пианиста должны тщательно рассчитать, когда нажать и отпустить какую-то клавишу, чтобы партнер тут-же мог использовать ее!

Пользование педалью является еще одной большой проблемой. Каждый пианист имеет свой собственный типичный способ педализации, и отношение между пианистом и педалью может быть очень интимным и личным. И тут внезапно при исполнении фортепианных дуэтов вы должны доверять свою жизнь ноге другого пианиста на педали! Уже в учебной стадии продолжительность и степень нажатия педали требует внимания. Правильное пользование педалью в музыке для четырех рук требует отличного знания всей партитуры партнера, который педализирует.

Аппликатура тоже нуждается в тщательном планировании. Иногда руки обеих партнеров играют так близко (даже могут перекрываться), что трудно избежать столкновения. При совместной игре даже наиболее удобная для вас аппликатура может быть неосуществимой, если под вашей рукой находится рука вашего партнера!

Несмотря на все компромиссы, которые вам могут понадобиться, играя в фортепианном дуэте, после хорошего выступления все жертвы забываются. Трудно выразить то почти священное чувство, когда два пианиста дышат вместе и сливаются в одно целое в прекрасной музыке. Когда вы почувствуете эту волшебную связь между двумя музыкантами, вы не поменяете этот воодушевляющий опыт ни на что другое!



Для молодых пианистов есть много интересного четырехручного репертуара всех эпох: от барокко до наших дней. Приятно, что и многие композиторы нашего времени сочиняют музыку для фортепианных дуэтов, используемых в педагогических целях. Например финский композитор Харри Вессман (1949) написал много пьес для фортепиано в четыре и шесть рук.

Эти небольшие юморески легко и просто освоить и они дают много удовольствия молодым пианистам. Кроме того, некоторые финские фортепианные школы (например, "*Pianon Avain*" и "*Pianokoulu Musikatti*") содержат много произведений, написанных для нескольких рук. Я рекомендую играть фортепианные дуэты пианистам любого уровня и возраста. Это весело, дает радость общения и поможет расти вам как пианисту и музыканту! И, как в браке, вы с партнером здесь будете вместе «и в радости и в горе»!



(Перевела Гунта Мелбарде)



КАРСТЕН ДЮПЕР

(1963), внештатный журналист; основатель и руководитель издательства *STACCATO-Verlag* Дюссельдорф/Германия); издатель и главный редактор журналов *PianoNEWS* и *ENSEMBLE*. Помимо того Карстен Дюпер 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 Германии).

ОДИН ИЗ ВИДОВ ИСТИНЫ

Письмо от журнала ENSEMBLE

Дорогие друзья и подруги камерной музыки!

Неужели правда, как многие по-прежнему считают, что публики именно на концертах камерной музыки становится все меньше? Существующая статистика как правило, охватывает данные лишь по крупным городам. Но наряду с ними существует ведь гораздо больше концертов, чем в этих, входящих в ряд крупнейших городах. С одной стороны, статистика сообщает, что снова улучшилась посещаемость концертов, и это опять в крупных городах. С другой стороны, можно – будучи активным посетителем концертов – постоянно наблюдать, что и в небольших городах и общинах проводятся концерты, которые посещаются довольно хорошо, и публика на них бывает особенно осведомленной.

Тогда откуда все-же появляется ощущение, что слушателей становится все меньше? Ну, повинна в этом, наверное, в основном музыкальная индустрия, ибо в прежние времена были использованы совершенно другие данные; на концерты было меньшее предложение и конкуренция, и они себя окупали. Но времена изменились, и все больше энтузиастов стали понимать, что они сами могут организовать свои концерты. И поэтому люди больше не отправляются в паломничество в городские центры, а могут использовать предложенное им совсем близко от своего дома. Таким образом, общее число посетителей не увеличивается, но оно регулируется.

На протяжении многих лет, в связи с растущим предложением, число слушателей на каждый отдельный концерт на самом деле уменьшилось. Кроме того, появилось много летних фестивалей, посвященных именно камерной музыке (частично, благодаря существованию подходящего размера концертных залов). Но в последние месяцы снова появился заметный подъем, и мое наблюдение: даже если в программу включены неизвестные и необычные произведения, то в зале слушателей все равно очень много. Что же им нравится? Ну, может быть, люди еще раз получают подтверждение, что тут артисты, в том числе молодые, приносят в жертву себя, чтобы дать им то, чего они не могут получить в другом месте – свою собственную истину. И по этой причине, на концерте вы будете чувствовать себя как дома, предохранены от той лжи и небрежности выражения, которые при ближайшем рассмотрении далеки от действительности. И здесь я имею в виду политику незащитности, а также индустрию, которую в большой степени охватили маркетинг и реклама. Хорошо, что музыка опять восстанавливает – и, возможно, именно камерная музыка – тот свой статус, который она уже однажды имела. Только поэтому, наконец, появляется еще больше людей, которые посещают концерты.

Музыка представляет собой такого рода истину, какую в непосредственном виде в жизни почти нигде невозможно получить. В связи с этим: Так давайте будем получать ее, наслаждаться этой истиной, и будет продолжать ходить на концерты!

Ваша команда журнала ***ENSEMBLE***

(Перевела Гунта 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.baltisfligelis.lv/muzika/meistarklases/>

X International Latvian Young Musicians' Master Classes

NEW DIMENSIONS IN MUSIC [INFO IN ENGLISH](#) [Application form](#)

<http://www.muzikosidejos.lt/> II International competition of chamber ensembles
“Musical Aquarelle –2012”
Anykščiai music school
March 8-11, 2012

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

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

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

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

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

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

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

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

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