

31.03.2010

Nr.2



E-JOURNAL

FOR TEACHERS OF CHAMBER ENSEMBLES



CONTENT

PROLOGUE	3
<i>Gunta Melbārde</i> , teacher of Jāzeps Mediņš Rīga 1 st Music School	
IDEAS, COMMENTS, REWIEWS	
<i>Greetings from delegates of Annual Meeting of ECMTA to Foundation and Festival „We play music with friends”</i>	4
THE STRINGS ENSEMBLE. THEIR SPECIFIC PROBLEMS	
<i>Agne Sprūdža</i> , associate professor of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music	6
AN ARTISTIC PORTRAIT.	
<i>INTERVIEW: Professor Petras Kunca</i> (Lithuanian Academy of Music and Theater) speaks with ARTIS-QUARTET	12
CHAMBER MUSIC OF BAROQUE FOR STRINGS	
<i>Inese Milzarāja</i> , lecturer of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music	18
OUR POETRY AND REALITY (in German)	
Teachers <i>Gunta Melbārde</i> (Jāzeps Mediņš Rīga 1 st Music School) and <i>Jekaterina Kostina</i> (P.Jurjāns Music School): Presentation given in Annual Meeting ECMTA	23
AMMUNITION	
Festivals, Contests, New Music for the Chamber Ensembles	30

PROLOGUE



Gunta Melbārde,
Editor by e-journal,
teacher of Jāzeps Mediņš Riga 1st Music School.
Graduated from Leningrad State Conservatory.
Artistic director of International Festival – Competition
of chamber ensembles for young performers *We Play
Music with Friends*. Creator of numerous note
collections for young musicians.

Dear colleagues,

Our second number of e-journal is a springtime's greeting to all teacher of chamber music!
For yours ideas, comments, questions – our e-mail still: www.kamerfest.lv

The last autumn/winter time was full not only with snow, but also with great achievement.
The name and works our Foundation shows up in Europe, in prestige Annual Meeting ECMTA in
Mannheim (Germany). Our richness is a few new ideas, contacts and friends.

Thanks to all, who have to lend a helping hand with methodic materials in chamber music!
We, teachers, are inspired for new creative works!

Together with our friends, we will make it!

IDEAS, COMMENTS, REWIEWS

The delegates of Annual Meeting of ECMTA send greetings and regards to all young chamber musicians and their teacher in Latvia, to Foundation and Festival „We Play Music With friends”.

Dear friends,

This is a fantastic project. The children play with freedom, beauty, and visible pleasure. The quality is exceptional, but more important art is that through chamber music these children can develop their spirit, ability to work together, sense of confidence and skills in communication and all that makes this world a better place.

Evan Rothstein,
Paris, ProQuartet
Chair of ECMTA

Dear Colleagues,

With pleasure I got knowledge about your wonderful project “We play music with friends”. I think this is the right approach to bring young musicians closer together and give them the opportunity to experience the beautiful world of chamber music.

All the best –

Carsten Dürer,
Düsseldorf,
Verlag Staccato; Magazin Ensemble

Dear teachers and children,

I wish you much joy in making music and growing artistically with experiences. Music is one of greatest of life’s gift.

Michael Flaksmann,
Mannheim
Professor of Chamermusic and Violoncello,
Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim

The music is the life. The life must be full of love if you won’t that it would be wonderful.

The music is all this.

Good luck –

Prof. Roberto Galetto,
Pianista,
docente Titolare al Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma

Wir Menschen brauchen Freunden, und zusammen können wir mehr erreichen.

Auch beim Spielen!

Alles Gute!

Sampsa Konttinen,
Jyväskylä University of Applied Sciences, Finland

Dear Friends,

The chamber music culture of the Baltic States' is the self-contained phenomenon of European Art. The activity of the Latvian youth chamber ensembles is well known in Lithuania and highly valued in whole Europe. I want to express my special thanks to my colleagues from Foundation "We play music with friends" for the successful activity in this area. My best regards to you and to all young Latvian chamber musicians.

Petras Kunca,
Professor of Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Board Member of European Chamber Music Teachers' Association

Dear young colleagues and Foundation "We play music with friends"!

You are privileged persons, who have the fantastic possibility to work in such interesting and important area as the field of chamber music. I wish you all good; much joy and happiness in this work. Best greetings –

Keijo Aho
Helsinki (Metropolia University of Applied Sciences), Finland
Vice Chair of ECMTA

Dear friends,

От души желаю всем участникам этого замечательного проекта – юным музыкантам и их педагогам – всего самого доброго – здоровья, счастья, радости постоянного общения с Музыкой, творческих достижений в сотворчестве!

A. Bonduryansky,
Folk artist of Russia
Pro-rector, professor of Moscow State Conservatory
President of Chamber Music Association

Auguro alla Fondazione "We play music with friends" in futuro di crescita radioso, caldo e scintillante, come le immagini e i suoi creati dei loro giovani allievi, che rappresentano il futuro.

Filippo Faes,
Pianist – conductor,
Professor of chamber music –
Conservatory of Castelfranco Veneto, Italy
Secretary of ECMTA



AGNE SPRŪDŽA

Cellist, docent of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, director of the string quartet class. Frequent performer. Leads the cello performance class at the Emils Dārziņš College of Music and the Jāzeps Mediņš Riga College of Music

THE STRINGS ENSEMBLE.

THEIR SPECIFIC PROBLEMS

I am overjoyed that, in recent years, more effort has been made to involve budding musicians in chamber ensembles of varied forms. This develops professional skills and talents, which are necessary in the later work of the musician. Many world famous artists were directly inspired to dedicate their lives to the demanding muse of music by performing together with friends or relatives. (Let us recall the Skride sisters and their wonderful family ensemble, the Hagen String Quartet, in which brothers and sister have played together from an early age, and others.)

Even for children who do not choose to continue studies to become professional musicians, chamber ensemble study in music school develops communication skills, the ability to listen to peers, as well as team working, where everyone is striving for the same goal, providing their best and their individuality to the process. The heightened sense of responsibility is very important, since the contribution by each individual to the ensemble is so vital that it is simply not possible to “hide behind someone else’s back” or to not attend concerts and rehearsals.

Until now, there has been more discussion about ensembles in which pianists participate, performing together with string instruments or wind instruments. These kinds of ensembles have a very broad teaching repertoire, and, normally, there are many interested pianists.

In some music schools, one will find violin or cello ensembles. Performance in those develops a young musician’s timbral ear, intonation, sense of rhythm, and develops the first skills of polyphonic performance. Most often, two parts or four parts are found in violin and cello ensembles. It could be said that performance in these “homogenous” string ensembles develops the fundamental abilities necessary in a string quartet. Participation in these string ensembles in the beginning stages of study is encouraged because the leader is a teacher in that specialty (for violins – a violinist, for cellists – a cellist). This allows the “supervision” of tuning, fingering, bowing, and many other problems that a student is unable to resolve on their own. Every voice is entrusted to multiple performers, which allows the involvement of more participants in the ensemble (on many

different levels of preparedness and ability). The repertoire of these ensembles is also comparatively broad (with and without piano accompaniment).

Only the intuition and experience of the teacher will determine the time to involve students in smaller string ensembles. For example, string duets, trios, quartets, also quintets, sextets, octets. The foundation of these different ensembles is the string quartet. I would like to discuss this further, based on my experience at the Latvian Academy of Music and listening to students' thoughts about their first steps in ensemble performance – both the positive and negative experiences...

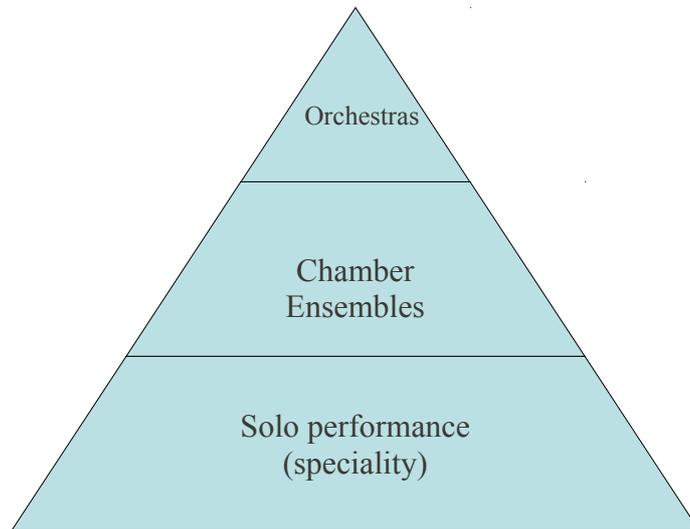
To ensure that performance in a small ensemble provides joy and achieves the desired result, one must wait for the moment when the individual performance qualities (vibration, fundamental bowing, etc) have stabilized. This could potentially be in the final years of children's music school. This is the time when some violinists should be encouraged to become familiar with the performance of the viola. (Though, the lack of viola players is not necessarily an obstacle to play in a quartet – there are works for three violins and cello. That is also how music school string orchestras play). There are concepts without which it is impossible to build the foundation of quartet performance – those are the understanding of intoning, intonation, and the sound of the instrument (the quartet is temperedly tuned, but, during performances, the intoning possibilities of string instruments are used).

The students' instruments need to be in good shape and must correspond to the developmental level of the student. Additionally, the instrument should be easy to tune, and other potential problems must be avoided (the wrong height of the strings, an uneven neck, poor quality horse hair bows, etc). If students perform in an ensemble with an instrument that has defects, though they are ready to fulfill the requirements of quality in their performance, they will be unable to play in the way that there would be aesthetic enjoyment for themselves and listeners.

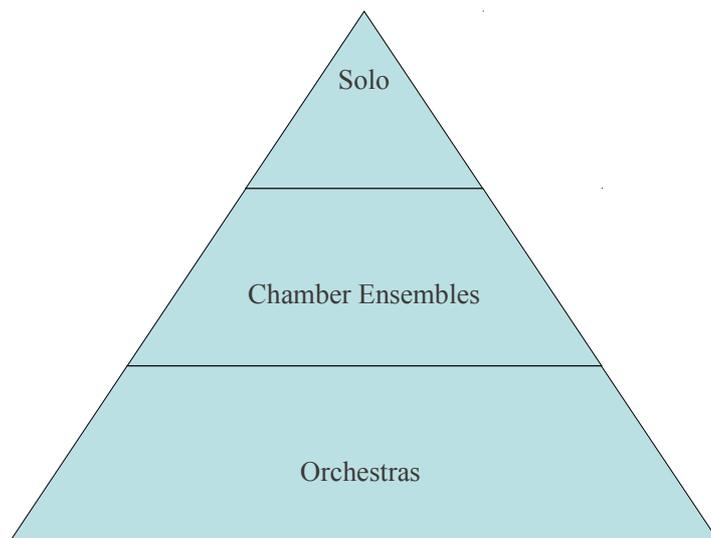
The tuning of the string ensemble is tempered, which means that the violin's 'E' string forms an interval with the 'C' string of the viola and cello. If the instrument is in poor condition, this tempering is almost impossible. We can further discuss the question of whether the violinist should perform sitting or standing. Performance while sitting can leave a negative impression on a violinists' non-fully developed posture, so that is why only cellists are usually sitting in children's music schools. The height of the music stand must also follow the violinist (the violin is not allowed to "droop"). In turn, in later stages of study (secondary school level), it is a vital requirement of a chamber ensemble to teach violists to perform sitting and while reading music, without losing the activity and quality of performance. The sheet music must not deny one the ability to listen to their performance, as well as the performance of others. That is the division of attention, which is fundamentally different from solo performance, where one can concentrate on their own performance and "adapt" it to their own abilities and desires.

There is discussion in schools about how much and in which forms a student should perform their specialty, or in ensembles, or in an orchestra. Let us take a look at the string musicians performance dynamic in pyramid form!

The Progress of the Learning Process



Professional music performance (in parallel with teaching work)



Anyone who has chosen to commit time and effort to immerse themselves in string quartet performance will be interested to know why this genre has earned such attention from composers and listeners in civilized society. As early as the 16th century, a defined four-part arrangement in music was considered to be something complete, artistic, and distinguished. (Also, in numerology, it is believed that “four” is finished and complete.) In a fuller sense, a string quartet is a composition for four solo string instruments. In a narrower view, this title indicates a specific string instrument formation – two violins, viola and cello – and compositions for this formation were created by J. Haydn, W. A. Mozart and L. van Beethoven, and these form the “treasures” of the genre. Today, a massive amount of distinguished, deep with content compositions have been created for this type of group. The string quartet is also the foundation of the orchestra’s string group (there are quartet solo fragments in G. F. Handel’s “Water Music”, L. van Beethoven’s “Fantasy” for piano, choir, and orchestra, etc).

So that the foundations for string quartet performance are laid strongly and confidently, I will give a few recommendations for the first steps to take, though I do not pretend to provide a complete summary of the quartet method.

Intonation

1. Play slowly and *non vibrato*.
2. Search for unisons and unison tones (in separate chords), giving them additional attention.
3. Themes, also additional voices (which are in motion, which has the leading voice) or voices play the organ point, or intoning in alliance with the organ point.
4. If, in some chord or melody, an open string on an instrument is unavoidable, the others must know this and, must correspondingly adjust their intonation.
5. In the work process the chords are learned, beginning from the lowest voices, and the same elsewhere (also in themes, which are for two or more instruments) the intonation and activating foundation is the lowest “voice”.
6. Unisons must be played with an identical fingering for the violinists, and similar finger principles for the rest of the musicians, avoiding uncomfortable positions and unclear pitches
7. An impression of “dirty” playing is created from a poor balance. For example, if one plays louder than the others, or one plays less sonorously
8. Unisons must be played in an *mf* dynamic even if *f* is indicated, since from the pressure (unnecessary, excessive) the highness of the sound changes. This is particularly characteristic of the G and C strings.

9. A sense of “dirty” playing is created by unnecessarily quick bow movement and an incorrect bow division.
10. The first violinist, when playing in the upper registers, particularly playing ascending phrases, should not raise the intonation – the violinist should play slightly “darker”.

The quartet performer’s study – their place in the ensemble

1. The first violinist, unquestionably, is the leader. However, if the first violinist attempts to indicate the entrance alone, the rest of the members lose activity. From that, the balance suffers and an uneven *attaca* – the beginning of the sound - is created.
2. All the members of the quartet should know the other parts, and must know where everyone begins and where everyone stops playing. It is not difficult to begin a chord at the same time, but, to cease playing it at the same time – that is a sign of mastery.
3. Frequently the theme is divided among multiple performers; it must be found and “assembled”, taking over what another has played and continue creatively.
4. The most contrasting responsibilities, in comparison with solo performance, in a quartet are the cellist’s (at times also the viola’s). The cellist must learn the multifaceted *pizzicato* and *spiccato* bowing, since, for the most part, rhythm is the cellist’s responsibility.
5. Both performers of the middle voices also have specific responsibilities, since they have to, very sensitively, “adjust” from performance with one instrument to performance with another. The second violinist is like a “performing director”, who must support the “primary” voice, and, after a brief period, bring themselves into the foreground. The ability to switch from solo playing to accompaniment or an imitation function is of great value and must be developed.
6. The viola – the “sauce” of the quartet – connects the timbre of the violin with the lower register of the cello, creating the characteristic timbral fullness of the quartet. Many composers have played the viola in string quartets (W. A. Mozart, A. Dvořák, Jāzeps Vītols, among others). Frequently, the viola is responsible for the closing of the theme, together with the 1st violin, creating an interesting timbral concordance (W. A. Mozart, A. Dvořák, and others.)

Bowing (touches) and the division of the bow

1. All instruments must achieve a similar division of the bow and bowing speed (of course, in similar musical material.)
2. Good bows are the foundation of a successful interpretation. They determine the artistic face and individuality of the quartet. Bowing discipline must be closely followed and similar material must be played by everyone with similar bows. One should not choose an

overly long *legato* (many notes in a move of a single direction of the bow) and *staccato* (that, in turn, is very individual and it will be unlikely that all will be able to play it the same way.)

Rhythm. It must be clarified which instrument at a particular time is responsible for rhythm, which instrument is responsible for creating the rhythmic foundation, pulsation. Frequently the rhythm line goes from one voice to another.

Dynamic. The more musicians in an ensemble, the more important it is to theoretically plan the playing of *crescendo* and *diminuendo*. It is not allowed to be intuitive or spontaneous. In the ensemble, normally, stepwise *crescendo* and *decrescendo* are played, with each following nuance being performed anew in sequences or in a fragment of a musical thought.

Fingering. Normally, in the themes, a fingering is chosen that would be characteristic and musically interesting to the solo performance, but, in the accompaniment and added voices, there should be a secure and comfortable fingering. With regards to unison, this was discussed in the point about intonation.

Vibration. The usage of vibration in a quartet requires experience and expertise. All members of the quartet must care for a similar, homogenous vibration, particularly in rhythmic unisons and chords. It cannot be allowed that one member of the quartet vibrates in a chord, but the rest do not. If an instrument has to play uncomfortable double notes or open strings, then the rest must vibrate reservedly, keeping a united timbre.

Polyphony. A clear, understandable *attaca* and articulation are required. Every following voice arrives more vividly than the previous, and this is repeated in all areas of performance (bowing, articulation). These are simply a few of the fundamental principles of quartet performance. The performance demands careful and regular performance together. An excellent quartet is formed only over the course of years, though it is well worth beginning.

Finally, a few words regarding repertoire. There are two well-known truths:

- There are no easy string quartets
- Any original is more than an imitation, in our case – arrangement or transcription

At this time, those interested can find excellent and valuable sheet music material for learning the fundamentals of string quartet performance. Those are:

- *Sheila M. Nelson* – Together from the start
- *Teodor Nicolau* – Chamber music Miniatures for young players
- *Ralph Schürmann* – Beginn zu viert (Erstes Streichquartetspiel)

I wish success to teachers and students! I wish that the very process of music research and learning becomes fascinating, bringing the performers closer together both individually, and truly reveals the treasures of chamber music!

AN ARTISTIC PORTRAIT

INTERVIEW mit weltberühmten Streichquartet ARTIS



ARTIS-QUARTETT
(Österreich, Vienna)

Peter Schuhmayer Erste Violine ,
Johannes Meissl Zweite Violine
Herbert Kefer Viola
Othmar Müller Violoncello



Professor Petras Kunca
(Lithuanian Academy of Music and Theater;
Vilnius)

(Der erste Teil)

Das bekannte österreichische Streichquartett ARTIS besuchte im Mai 2008 Vilnius. Während des Aufenthaltes hatte es einen Auftritt in der Litauischen Philharmonie, seine Musiker leiteten einen Meisterkurs an der Litauischen Akademie für Musik und Theater. Professor der Litauischen Akademie für Musik und Theater Petras Kunca hat ein Interview mit den Mitgliedern des Quartetts gemacht, in dem sie sich über die Kammermusik und ihre Interpretation geäußert haben. Das Interview erschien in der litauischen Zeitschrift für Kultur und Kunst „Krantai“ (2008 Nr. 3, Übersetzt und bearbeitet von Leonas Kižla).

Peter Schuhmayer: Wir freuen uns, hier in Vilnius zu sein. Als Quartett sind wir hier zum ersten Mal. Wir haben ein Programm gebracht: es ist so inhaltsreiches Programm, Mozart wird allen recht sein, man hört doch sehr oft Interpretationen von Mozart, aber z. B. schon das Opus 3. von Alban Berg ist sicher etwas, was ein bisschen eine neue Erfahrung für viele im Publikum sein wird. Wir haben aber das Gefühl, dass es sehr gut zu Mozart passt, denn gerade dieses Stück lebt auch von der Klangsprache, die wir gerade in Wien speziell, auch wenn wir mit Mozart vergleichen, ganz wichtig für eine gute Interpretation dieses Stücks halten. Das bedeutet, dass Artikulation und auch der Atem für die Musik eigentlich eine Kombination darstellen, die sehr wichtig ist, dass dieses Stück zum Leben erwacht.

Johannes Meissl: Diese Art, dieses Grundprinzip der Sprache und des gemeinsamen Atmens und des aufeinander Reagierens hat natürlich ganz viel mit der Substanz dieser großen, vor allem auch Wienerischen Musik zu tun, die einerseits von dialogischen, andererseits ganz stark auch von dramatischen Gedanken lebt. Und da möchte ich eine Brücke schlagen zu dem, wie wir unser Quartettspiel verstehen: als Einheit von vier Individuen, die ihre Individualität auch immer behalten sollen und die einer Einheit eine höhere Art von Harmonie und Homogenität bringen.

Peter Schuhmayer: Wobei man sagen muss, dass im Laufe der 28 Jahre, wo wir zusammen spielen, hat sich das Herausarbeiten der eigenen Individualität wieder verstärkt. Am Anfang, wenn man zusammenkommt, ist man sicher sehr individuell unterwegs, weil man etwas Anderes studiert und spielt als Instrumentalist. Dann kommt man zusammen und versucht als Quartett eine Identität

zu finden und zusammenzuwachsen. Das heißt, dann geht die Individualität ein bisschen in den Hintergrund. Und mit den Jahren und mit dem Spiel und mit der Erfahrung wird das Eigene wieder wichtiger, weil man sich auf das Andere schon verlassen kann.

Othmar Müller: Wobei es einen ganz interessanten Eindruck gegeben hat, wobei meine Kollegen aufgestanden sind. Durch das Stehen ist viel mehr Individualismus wieder rein gekommen, wann offensichtlich geigerische Gewohnheiten sich da körperlich wieder eingeflossen haben. Viele Menschen, die unser Quartett sehr gut kennen, haben gesagt, dass es schlagartig viel lebendiger war und die ganz offen waren, haben gesagt, Widerhall hat an Intimität verloren. Dann haben wir daran gearbeitet. Also, man hat gegessen fast 25 Jahre. Und dann das Aufstehen – auch eine Distanzierung, jeder war zurück in eine solistische Haltung.

Petras Kunca: Ich war Zeuge eines Konzerts in Wien, im Brahms-Saal des Musikvereins. Es war phantastisch – diese Freiheit, die Haltung des Körpers passt zusammen mit der Musik, mit dem Geist der Musik. Das ist wirklich eine sehr gute Idee.

Othmar Müller: Ja, ja. Aber dann haben wir bewusst zeitlang gegen geschaltet, damit das sozusagen den Rahmen nicht verletzt. Wenn der Rahmen zu eng wird, dann drosselt es.

Peter Schuhmayer: Die ersten Konzerte waren noch ein bisschen zu frei oder mit zu wenig geschlossenem Klang.

Petras Kunca: Man braucht auch ein bisschen mehr Zeit für neue Erfahrungen. Wir haben gerade so schön über den heutigen Zustand des Quartetts gesprochen, aber uns interessieren auch geschichtliche Momente. Wann haben Sie so ernst entschieden, das Quartett zu gründen? Herbert, vielleicht können Sie anfangen?

Herbert Kefer: Also, schon in der Studienzeit ist diese Neigung entstanden, neben unseren Hauptausbildungen. Später haben wir uns ein Jahr ausschließlich mit dem Quartett befasst, sind nach Amerika gegangen und haben dort das Quartett studiert.

Petras Kunca: Sie meinen, Sie haben das Quartett noch beim Studium für sich gefunden? Sicherlich haben Sie am Anfang das Quartett studiert.

Johannes Meissl: Nein, nein, man soll sich vorstellen – früher war es ganz anders. Es gab keine Struktur für den Kammermusikunterricht. Auch in Wien an der Hochschule damals nicht. Es war wohl das Fach vorgeschrieben, aber es gab keine Strukturen und es war eher ein Zufall, ob man sich gefunden hat. In unserem Fall hatten alle eine starke kammermusikalische Hintergrundgeschichte: Peter hat schon lange Quartett gespielt, ich habe vorher Quartett gespielt in der Schulzeit, mit meinen Familienmitgliedern.

Peter Schuhmayer: Es hat eigentlich ein Quartett in Schulzeit gegeben, man hat aber nicht professionell gespielt. Das habe ich mit meinem Freund im Musikgymnasium gegründet und habe eigentlich die ganzen Jahre im Gymnasium Quartett gespielt. Wir sind auch zu einem Jugendwettbewerb in Österreich gefahren, den wir auch gewonnen haben. Und dann war die Sache die, dass zwei Mitglieder aus diversen Gründen nicht mehr weiterspielen konnten. Wir haben aber gesagt, wir wollen aber trotzdem weiter Quartett spielen, und so hat sich das weiter fortgepflanzt zum ARTIS-Quartett. Also es hat eigentlich vorher schon eine ziemlich intensive Beschäftigung mit dem Quartett gegeben, also meinerseits. Und so ist es weiter zusammengewachsen in eine neue Besetzung. Im ARTIS-Quartett hat man begonnen, sich noch intensiver damit zu beschäftigen, Unterricht zu nehmen als Quartett, an den Wettbewerben zu spielen und dann sind wir nach Amerika gegangen, Wien hinter uns gelassen und haben versucht, unseren Horizont zu erweitern

und neue Dinge zu lernen, die aber eigentlich nur zufällig stattgefunden haben in Amerika, weil wir wollten eigentlich zum LaSalle Quartett studieren gehen und die lebten nun mal in Amerika, obwohl sie deutschstämmig waren....

Petras Kunca: Und wo waren Sie in Amerika?

Peter Schuhmayer: Wir waren in Cincinnati ein Jahr lang. Wir haben aber, und das war eine Empfehlung vom Hatto Beyerle, der mit dem Alben Berg Quartett auch studiert hatte in Cincinnati beim LaSalle Quartett, und er hat gesagt: „Geht doch mal und studiert, ihr könnt dort sicher Dinge lernen, die in Wien nicht so unterrichtet werden“. Das hat vor allem die relativ analytische Beschäftigung mit den Stücken betroffen, eher das Strukturelle eines Stückes. Und das war für uns eine sehr gute Schule, dass wir auch darüber lernen konnten. Sicher nicht, was den Klang betroffen hat, wir haben sehr gut bedient mit dieser Ausbildung. Aber es war für uns eine neue Erfahrung, Sachen dort kennen zu lernen, die wir vorher nur in kleinem Ausmaß gekannt haben.

Johannes Meissl: Die Sache ist, dass im Beginn der achtziger Jahre in Wien das Musikleben doch noch deutlich anders strukturiert war, also wirklich sehr nur auf die Bewahrung der Tradition ausgerichtet. Neue Dinge waren in dieser Zeit eher noch abgewehrt. Für uns war es sozusagen eine Möglichkeit, aus diesem bekannten Umfeld herauszutreten und Distanz zu finden. Und das hat uns doch sehr verändert.

Petras Kunca: Und wie lange sind Sie in dieser Besetzung zusammen?

Peter Schuhmayer: In dieser Besetzung seit 26 Jahren und ARTIS-Quartett gibt es seit 28 Jahren. Kurz nach der Gründung hatten wir eigentlich das Wechseln.

Johannes Meissl: 26 Jahre ist eigentlich eine lange Zeit, wo dieselben Leute zusammen spielen.

Petras Kunca: Warum haben sie solchen Namen „ARTIS“ gewählt?

Peter Schuhmayer: Na ja, das ist kein Geheimnis. Man versucht einen Namen zu finden, der einprägsam ist, der mit Kunst zu tun hat. Die Komponisten sind meistens besetzt. Zu der Zeit gab es noch kein Internet und es war nicht ganz klar, ob es nicht in irgendeinem anderen Land irgendwo ein Quartett ist, das sich „Mozart-Quartett“ oder sonst irgendwie nennt. Und so kam es eigentlich darauf, dass man nach einem Namen gesucht hat, der mit Kunst zu tun hat und vielleicht aus dem Lateinischen oder Griechischen kommt. Und dann hat man Ars – Artis, Genitiv vom lateinischen Wort „Kunst“ genommen und so ist dann ARTIS gewählt worden.

Petras Kunca: Es ist ein sehr schöner Name.

Peter Schuhmayer: Ja, und man muss sagen, er klingt in allen Sprachen gleich. Beim Aussprechen gibt es keine Schwierigkeiten. Es wird eigentlich international gleich ausgesprochen, was kein Nachteil ist.

Johannes Meissl: Der Name ist so gut, dass es auch viele Anregungen in anderen Feldern gibt. Tatsächlich also, wenn man halt im Internet schaut, wie viele Firmen diesen Namen haben, oder es gibt Kinos, Hotels u. a. Also vielen gefällt dieser Name.

Petras Kunca: Herbert, wie haben Sie das Streichquartett gefunden? Wann war das – in der Schule noch oder während des Studiums?

Herbert Kefer: Das war sehr früh – ich kann nicht exakt sagen, vielleicht im 12. Lebensjahr. Wir haben in diversen Formationen und durchaus in unterschiedlicher Qualität Kammermusik gemacht. Ganz regelmäßig.

Petras Kunca: War es auch eine Familientradition?

Herbert Kefer: Nein, in der Familie hat niemand gespielt, nur also meine Mutter hat ein bisschen geigeigt, aber das war so früh, dass ich mich persönlich nicht daran erinnern kann. Ich habe Bilder, wo sie eine Geige in der Hand hat, sie muss wohl auch gespielt haben, aber... Aber im Umfeld, in der Musikschule (ich komme aus einer relativ kleinen Stadt in Österreich) gab es ein Musikleben.

Petras Kunca: In welcher Schule haben Sie mit Musik angefangen? In Wien, in Graz oder irgendwo noch?

Herbert Kefer: In Klausen, in dieser kleinen Stadt, in der örtlichen Musikschule habe ich begonnen.

Petras Kunca: Mit Natur, mit Bergen...

Herbert Kefer: Das gibt es dort, aber dass es mein Leben wesentlich beeinflusst hätte...

Johannes Meissl: Es gibt in Österreich eine alte bürgerliche Tradition des Kammermusik- und Hausmusikspielens. Da ist das Streichquartett, natürlich, ein wichtiger Teil. Und in Wien gibt es tatsächlich heute noch eine Tradition, dass z. B., die Ärzte oder Anwälte das machen.

Peter Schuhmayer: Ich glaube, es hängt auch damit zusammen, dass der Beruf des Musikers eigentlich nicht wirklich anerkannt war von der Gesellschaft. Und auch wenn die Eltern gesagt haben „was wirst du lernen?“, dann war „Musiker“ nicht gern gesehen und gehört. Ich glaube, die haben eine Ausbildung bekommen, nebenbei auch ein Instrument und mussten dann oder wollten (im Endeffekt kann ich nicht beurteilen) einen anderen Beruf dann nehmen, wo sie materiell natürlich besser dastehen und abgesichert sind, und die Eltern hatten das sicher auch unterstützt. Das heißt, die hatten nebenbei auch eine Ausbildung am Instrument und haben vielleicht eine Geige gespielt und das hatte ihnen aber so viel bedeutet, dass sie gemeinsam dann auch weiter Kammermusik gemacht haben, wie sie einen anderen Beruf ausgeübt hatten. Bzw., noch früher war es sicher so, dass es zu einer guten Erziehung gehörte, wenn die Tochter Klavier zu spielen gelernt hatte, es gehörte zur Kultur dazu. Und das hat auch den gewissen Status in der Gesellschaft gezeigt, wenn man sich mit klassischer Musik beschäftigt hat. Teilweise ist es noch immer so. Das heißt, es gibt immer noch eine gewisse Schwellenangst der klassischen Musik gegenüber, wo viele Menschen sich immer noch nicht hineintrauen, weil sie glauben, das ist für andere Schichten. Man versucht heutzutage auch auf diese Leute schon zuzugehen. Das zeigen auch viele Crossover Projekte. Abgesehen davon, dass man damit sehr viel Geld verdient, weil man große Masse anspricht, aber sicher muss man doch auch noch irgendwie dem zugute halten, dass vielleicht Leute ins Konzert bringt, die sonst ohne solches Crossover Projekt nie ins Konzert gegangen wären.

Petras Kunca: Und wie ist die Tradition des Hausmusizierens in Ihrer Familie, Othmar?

Othmar Müller: Bei mir war es ein bisschen speziell, weil mein Vater als Instrumentalist Amateur ist. Er hätte es gerne getan, aber es war wirtschaftlich nicht möglich. Er hat Musikwissenschaften studiert, also der geistige Anspruch war immer wesentlich höher als die manuelle Fertigkeit. Und er hat trotzdem wie jeder gute Amateur mit dem inneren Ohr gehört, nicht mit dem äußeren, was er produziert hat. Aber für andere war er sehr kritisch und streng, also es war interessante Art. Und ich habe erstaunlich zeitig sehr große Stücke mit ihm gemacht. Weil wie man durch ein Reger-

Streichquartett durchkommt, das hatte er genau gekannt, das war ihm ganz klar. Also, dass er die Noten nicht erwischt hat, das war eine Nebensache. Aber andererseits hat er auch immer im Nebenberuf als Musikkritiker gearbeitet und er war immer sozusagen Chefkritiker für Kammermusik. Und in Österreich oder Wien ist es Tradition, dass es immer zwei Pressekarten gibt, und er hat sehr oft seine Kinder mitgenommen. So habe ich sehr zeitig die größten Quartette und Kammermusiker gehört. Ja...ich glaube, das alles war einfach eine Brücke zu Kammermusik. Bei mir war das extrem gewollt. Mein Vater wollte auch sehr, dass seine Kinder Musik machen, besonders Kammermusik.

Petras Kunca: Wer hat beschlossen, dass sie unbedingt Cello spielen?

Othmar Müller: Das war so ein Fall. Rostropowitsch hat im Konzerthaus im Jahre 1968, glaube ich, ein Solo-Konzert gespielt. Er hat, glaube ich, nur eine Bach-Suite gespielt. Ich kann mich nur erinnern, dass da ein einzelner Mann mit einem tollen Ding auf einer Riesenbühne sitzt und alle hören ihm zu. Und da hat mein Vater gefragt: „Möchtest du das auch lernen?“. Und das war es also. Und das habe ich nicht bereut, muss ich sagen.

Petras Kunca: Es ist eine richtig schöne Zufälligkeit. Die Persönlichkeit von Rostropowitsch ist auch für uns in Litauen sehr wichtig. In den letzten Jahren, wie Sie wissen, war er auch politisch sehr aktiv und hat mit Sacharow und Desiree für unsere Unabhängigkeit sehr viel Gutes getan. Auch für unsere Kunst. Z. B., mit unserem Philharmonieorchester hat er spezielle litauische Konzerte in Paris dirigiert mit litauischer Musik – Čiurlionis, auch mit unseren Solisten. Und er hat sehr viel über Litauen in diesen für uns sehr wichtigen Tagen gesprochen. Kehren wir wieder zum Streichquartett zurück. Sie, Othmar, haben auch von jungen Jahren an in der Schule mit Streichquartett und anderen Kammermusikformen befasst?

Othmar Müller: Nein, in der Schule gar nicht. Außerhalb der Familie eigentlich erst mit den Kollegen. Aber ich war noch in der Schule. Während meines Studiums hatte ich überhaupt keinen Kammermusikunterricht gehabt, weil wir ja schon Quartett gespielt haben. Wir konnten also so eine Dispens-Prüfung machen. Man hatte dort vorgeführt, dass man ohnehin sehr ernst arbeitet und das war es dann. Cello studierte ich beim Cellisten des Alban-Berg-Quartetts Prof. Valentin Erben an der Universität für Musik in Wien.

Johannes Meissl: Na ja, wir haben schon Unterricht gehabt. Wir haben Grundlagen für Quartettspielen von Alfred Staar, Wiener Philharmoniker und dem 2. Violinisten des Weller-Streichquartetts, bekommen. Wir haben auch eineinhalb Jahre mit Prof. Hatto Beyerle intensiv gearbeitet, bevor wir nach Amerika gegangen sind. Also wir haben schon Unterricht gehabt, aber was wir vorher gemeint haben, war diese Art, die es heute gibt an unserer Wiener Musikuniversität zum Beispiel mit dem strukturierten Kammermusikunterricht – die hat es gar nicht gegeben. Also es hat sich ein bisschen zufällig ergeben.

Petras Kunca: So eine langjährige Zusammenarbeit mit denselben Menschen ist psychologisch nicht immer leicht. Was meinen Sie? So lange zusammen in einem Quartett zu sein während der Proben, während der Reisen und in den Konzerten... Man braucht immer neue Ideen, gute Laune, gute Gesundheit.

Peter Schuhmayer: Und man muss selber reich sein schon vorher...

Petras Kunca: O ja, die soziale Frage. Ich möchte noch eine Frage stellen. Die Geschichte des Streichquartettspiels ist eng mit der Qualität und dem Charakter des Klanges verbunden. Was meinen Sie, ist die Vorstellung des Klanges, wie sie schon vor Hunderten von Jahren von den italienischen Geigenbauern formiert wurde, heute immer noch aktuell für das Streichquartettspiel? Oder hat sich seitdem schon vieles verändert bzw. relativiert?

Peter Schuhmayer: Ich glaube schon, es hat sich verändert – die Vorstellung des Klanges schon mit der Größe der Säle. Früher hat man für viel kleinere Säle eigentlich musiziert und gerade z.B. in Wien in Biedermeier hat man Musik in großen Bürgerhäusern und Salons gemacht. Und da war sicherlich nicht der Klang im Vordergrund, dass man, wie heutzutage auf einer modernen bzw. modern gemachten Geige mit Stahlsaiten versucht, die Hallen zu füllen. Also ich glaube, dass das schon ein Unterschied ist. Ich meine, grundsätzlich war es auch so: gerade am Beginn des vergangenen Jahrhunderts und auch am Ende 19. Jh. war es sehr typisch, dass Quartette aus einem prominenten Geiger bestehen, in dieser Zeit der Virtuosen, nach dem das Quartett auch benannt ist, wie z. B. Rose oder Hellmersberger, oder auch Schneiderhan später. Das heißt, es hat eine wichtige Führungspersönlichkeit gegeben, die schon prominent war und sie hat das Quartett geführt. Das war, glaube ich, eine Entwicklung im Laufe der Zeit. Denn am Beginn des Streichquartetts, wenn wir schauen bei Haydn und Mozart – da haben durchaus prominente Musiker gemeinsam das Quartett gespielt, da war nicht nur ein Geiger, der z. B. den Namen gegeben hat, sondern die haben sich zusammengesetzt und haben neue Stücke gemeinsam probiert und da wurden auch Dinge ausprobiert, die in Deutschland komponiert wurden und man hat von anderen Komponisten sich was angehört, um das kennen zu lernen und da war das Streichquartett eine gute Möglichkeit, das ausprobieren zu können. Und es hat sicherlich einen Wandel auch im Laufe der Geschichte gegeben – von verschiedenen wichtigen Persönlichkeiten, die gemeinsam gespielt haben, zu prominenten ersten Geigern und jetzt wieder zurück eigentlich zu dem Kollektiv. Ich glaube, dass in der Mittelzeit des Quartetts war das Kollektiv nicht im Vordergrund. Natürlich hat man die Beethoven-Quartette gespielt, keine Frage. Aber es hat sicher eine Führungspersönlichkeit gegeben, um die herum ein Quartett gruppiert war. Das ist heute nicht mehr.

Petras Kunca: Sind Ihrer Meinung nach die Karbon-Instrumente im klassischen Streichquartett verwendbar? In Amerika oder Kanada ist das heute sehr populär. Viele sagen, diese Instrumente seien sehr plastisch.

Peter Schuhmayer: Wir haben noch nie so ein Instrument klingen gehört.

Petras Kunca: Oft wird gesagt, dass man beim Spielen eines neuen Repertoires immer nach neuen Ausdrucks- und Klangmöglichkeiten sucht. Und viele Komponisten verwenden auch verschiedene Neuigkeiten – Geräusche, Karbon-Instrumente u. a.

Johannes Meissl: Es ist eine grundsätzliche Frage, die man meines Erachtens gar nicht einfach beantworten kann. Man muss immer wieder da nachdenken. Im Grunde stimmt natürlich, dass wir Musik aus mittlerweile schon drei Jahrhunderten auf einem Instrumentarium spielen, das zwar schon adoptiert ist, aber aus dem 16. Jh. stammt, in anderen Fällen teilweise aus 17. und 18. Jh., und natürlich entsteht eine Frage, ob diese Möglichkeiten dieser Klangerzeugung tatsächlich in der unbestimmten Zukunft immer die gleichen bleiben sollten. Man kann dem, glaube ich, nur entgegenhalten, wenn man erkennt, dass diese Form des Streichinstruments eine derartige unerschöpfliche Vielfalt und Differenzierungsmöglichkeit an Klangerzeugung bietet, wie tatsächlich kein anderes Instrument. Also, bei anderen Instrumenten braucht man verschiedene Ausgaben, also bei Blasinstrumenten ist das sehr eingeschränkt, deswegen gibt es dann bei Klarinetten fünf verschiedene Typen. Beim Streichinstrument ist die Klangvielfalt unglaublich groß und tatsächlich geradezu unerschöpflich, wenn man sie ausnützt. Und ich glaube, dass das Interesse der Komponisten nach wie vor wächst, dafür zu schreiben.

Peter Schuhmayer: Für uns stellt sich diese Frage nicht so sehr, weil wir uns nicht so sehr für moderne Musik spezialisieren. Ich glaube, die Frage stellt sich dann eher wahrscheinlich bei den Ensembles, die ganz moderne Sachen spielen, wenn sie mit den Komponisten zusammenarbeiten, die sich nicht zufrieden geben mit dem „normalen“ Klangspektrum oder mit den Klängen eines Instruments von damals. Aber da wir ja einen Großteil des Repertoires eine nicht moderne Musik spielen, ist für uns diese Frage eigentlich nur rein theoretisch.

(Der zweite Teil – am nächsten Mal)



Inese Milzarāja

Violinist, lecturer of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Graduate State Conservatory of Latvia and graduate course of Moscow State Conservatory. Frequent performer, particularly of chamber music.

CHAMBER MUSIC OF BAROQUE FOR STRINGS

In order to understand the performed composition there must be a perception about the age it created. If the music of renaissance period did not highlight some particular instrument because voice was the primary then starting with baroque in about 17th century instrumental music developed rapidly in Italy. The rapid development of violin music is worth special mention - this period has often mentioned as the golden age of violin. Naturally, there arose also particular violin craftsmen, for example Stradivari, Guarneri, Amati etc., and the sound of their instruments has not beaten 'till today. Italy is the cradle of violin music the same as it was the creator of vocal art before. Violin became democratic instrument and forced it's way to the big stage. In the beginning there were so-called *trio sonatas* (for violins with organ or harpsichord accompaniment), later also for violin – solo. After that the instrumental concerto for ensemble – *concerto grosso* – was created and later – concerto for violin and orchestra. The idea came into existence to embody virtuosi competition into specific genre. Arcangelo Corelli was the first wide-known representative of this genre (the great violinist of the 17th century, ensured the completed concerto style). He created also the first school of violin. Unlike the main manner before it became more expressive with bigger effects and elevated emotional tone. Corelli style – clear, balanced and harmonic, where the sound of violin is equal to cantilena chant. Until that – in so-called church violin – the middle pitch and *prone bow* is used. In my opinion, the *authentic* playing manner, which is popular today but was forced to search for new expression methods, is referable to that time. Not only more powerful instruments but also another playing manner was necessary for violin to dominate above other instruments.

At the end of 17th century violin mainly represents ensemble repertoire: string instruments with general bass, which was, improvised on keyboards – cembalo, harpsichord or organ. That was the beginning of orchestra. It is interesting that the meaning of ensemble – orchestra (*concerto grosso*) remained constant a long time even after the appearance of solo concerto. Concertos for one or several solo instruments composed by Corelli, Vivaldi, Haendel, Bach, are still into our concert

repertoires. In 17th – 18th century, Italy became *Mecca* of music. Musicians from all Europe were traveling to study there. The meaning of artist's personality highly increased. Prominent violinists were not only composers and improvisers but also genius conductors, for example Gaetano Pugnani who leded whole orchestra and soloists conducting with his bow.

At the end of 18th century, the brightness of Italy started to fade and the centre of high life moved to France, where the virtuosi violin music for concerts developed later (Pugnani, Viotti etc.). As composers started to demand strict performance of their thoughts, the terms of performance appeared. Baroque in the history of music was the beginning of creating solo, general bass, major – minor system. But such composers as Bach, Haendel, Vivaldi, Corelli, can't be placed in the frames of baroque only. Baroque music did not try to surprise public but more to please it, developing itself. With every next generation, music is going more and more on shock, beginning something new. Public even more divided in two camps – the ones who carried away with innovation and those who are plugging their ears. There is no science that could tell, which sounds will survive and which not.

There was difference between baroque musicians. The ones who carry along public and it's taste and bring something new at the same time were acknowledged at the time of their lives, but the ones who were too innovative were acknowledged only 100 years later. But there were many composers which names are not conserved until today because they were thinking only of pleasing public and were not creative enough. Vivaldi and Haendel, can be considered as lucky composers.

Next to the composer, there is always a performer who makes his corrections in the composition. In the baroque performer mainly was also the composer, but later the distance between creators extended due to the development of music. It dictated the necessity to write notation more strictly and also to give various instructions for the performance of composition. So the musical term dictionaries were made at the end of 17th century in Italy. That's why the terms are in Italian. Before that, few musical terms were in Latin. Century later started competition between French, German and Italian about the language of musical terms, but Italian hadn't gave it's positions away until today. However, there had been some transformation of terms, for example, if *allegro* in baroque was translated, as fast, happy, then due to Beethoven's dramatic *Allegros* it became fast speed term with dramatic meaning. The intonation language of music is changing and likely the spoken language it sometimes stops developing and forces some canon until the next bright expression. Sometimes performer brings his part to the development, if he is talented and can make his own corrections in composer's work joining his innovation.

Music is staying in people's minds like particular performance. Music do not froze but recreates eternally due to performer – that's the secret of it's magic. With this, I want to say that performer always has rights to interfere music language with his attitude slightly what makes it

better often or sometimes opposite – makes it inappropriate. Full score is in author's mind only, not society's, and due to this, interpreter with his feelings and power of expression makes it alive.

In violin schools, which flourished in 17th century, special meaning was given to melodic chant. After flowering of Bach's polyphonic music style followed homophone style period. It is polyphony with one voice, melody, dominating. It is possible to say that in baroque instrumental music got free form power of word because before instruments were always subordinate to voice; from other side – they tried to resemble voice like never before. As the saying goes – higher praise for performers is conclusion that human voice was heard in his performance. But in renaissance already improved instrumental virtuosity and home playing initiated.

I would like to tell about Vivaldi, whose music was charming me in childhood already when I was starting to learn violin playing and to be honest, it's the same until this day and I'm not sad at all about it. It's the same with Haendel, but later about him. Vivaldi was true Italian, but not so true abbot. He was called "ginger priest". But Vivaldi was good teacher and conductor. In his time it became fashion to equalize instrumental music to vocal and other way. He made singers sing in violin, oboe or flute voices often. At the beginning of 18th century, Vivaldi was already famous, but after death somehow forgotten because there were only several concertos and sonatas, which were used to practice; until recently – past century's twenties in Italy, near to Naples, in some private property there were found about 300 his works. Due to it, Vivaldi experienced real renaissance. Vivaldi's fantastic productivity in composition was found. Almost 400 of them are concertos for different instruments – string, wind instruments with orchestra. So Vivaldi was writing with phenomenal speed. He has the saying "I can write a concerto faster than note amanuensis would be able to write out orchestra voices". Vivaldi was innovator. He started programmatic instrumental music when he gave names for four his concerto grosso – Seasons. For this time, Antonio Vivaldi was genius professional and at that time, it was worth more than extraordinary ideas. 90% of music in 18th century was ordered. There was no such concept as "classical repertoire". Only contemporary works were used and by such force of circumstances, Vivaldi acquires vogue in Europe as flexible composer with "light hand". He has written 12 trio sonatas and 60 solo sonatas. From church sonatas he is taking 4-part cycle (1st and 3rd part are slow, 2nd and 4th – fast), but from chamber sonatas – typical ancient dances (allemande, courante, gigue). Trio sonata's structure is similar, only there is more developed dialogue principle. His chamber sonatas got reserved emotionality, but melodically variety; different characters and filigree style of writing ranges Vivaldi with the *high baroque time* great composers. But in concertos Vivaldi developed *rondo* structure in fast parts where in orchestral *tutti* and violin *solo* tonalities are changing. Vivaldi was honored by J.S.Bach, who had remade several Vivaldi's concertos for piano and organ.

But now, – a bit about G.Fr.Haendel, who turned to opera mainly, reforming and improving it. He composed many large form vocal-instrumental works and was prolific composer (like Vivaldi), who write in all genre his time. But Haendel comes from poor background of German people and was successful only thanks his talents, persistence and good luck. He can be described with spiritual vitality and willpower. He was perfect and interesting organist and clavecinist, but his favorite instrument was hautboy. In Italy Haendel meet A.Corelli, who was the concert master at the best orchestra of Italy, leaded by the Pope. But after 4 years he moves to London where he gets bigger gratitude and also censure. The law of England forbidden to perform foreigner's music in the state events. Haendel took England's citizenship, and became an official composer of the King of England. Haendel's music describes by bright characters, simple and powerful feelings, wide scope, underlined contrasts, but without tragic and mourning. He doesn't have as many chamber music compared with Vivaldi, but he turned to wind instrument repertoire more. Haendel's sonatas are for home music, but they have close with his operas – the themes of those had used in instrumental pieces and vice versa. In chamber music, Haendel didn't bring something new in principle. The main style of the composer is enthusiasm, simplicity, less mannerism and gallant style (moves aside the baroque with it). Obviously, it had been stimulate by Englishman with their tendency for realism.

I would like to talk about bowing and technique. I like the book at Shirinsky "The bowing technique for violinist". I tried to part out everything what would be according to baroque music performance. The main conclusion is: in baroque, the most important are sound and tone, so – the right hand, because 90% of sounds are made with bow. In the first part of 18th century, G.Tartini invented new technique of pulling bow. Parallel to "singing violin" he developed dynamics, thriller, slight nuances and various bowing. At that time it was not accepted to write bowing in notes, so performer had chance to vary them due to his taste, only in borders of style. The most important bowing is *detashe*, but it has different kinds also. Long notes are highlighted mostly and the mode of expression can be various – bigger push with bow or *vibrato* with left hand, which could also be various. About using *vibrato* in classics, Shirinsky says: "Mostly used in *cantilena*, but also in other episodes with *vibrato* it is possible to highlight some special note in hidden polyphony. Could be used in all cases if it improves the quality of sound in bowing and agree the character of music (if doesn't bring needless sentiment, broken sound, doesn't deform intonation.)"

For various styles, there are characteristic different bowing: so, if nowadays notes of baroque music indefinite amount of bowing had be written, it is some careful work of editor, what unfortunately only distributes to understand the real wishes of author, because they can be formed in musical language only. The biggest mistake in baroque music is to use *spiccato* and *staccato* instead of *detashe*, attracting attention of listener to bowing itself, and preventing to war true

intonations. If, for example, Jasha Heifetz can attend some bowing, not from that time, only in search of colors, in Bach's Chaconne, then pupil of music school it couldn't be recommendable, because it can create wrong impression about his or his teacher's understanding of artistically style. It is necessary to use pulled, full, steady, bold bowing without sharp changes of bow, when performing ancient music. Need to avoid from lightweight sound, pretentious manner, which distracts attentions from sounds. For sharp bowings, it is better to use *martelle*, shorter *detasche*. In music, which is thought as court music, more expressive, graceful bowings could be used. There are few unwritten rules or methods left from performing classical music, for example: the last notes of phrase do not pull as long as written but only half of the period; if melody repeats twice, the repetition should be played more quietly. That is explainable with the effect of reecho, which is natural wraith. Acoustics are important. In ancient times, they considered with it specially and showed in music. The organ point could be mentioned here – if it is performed in church with great acoustics the same notes sums and creates special effect. It is wonderful if the use of bowing is also artistic not only technically correct. Artistic value arises if people works with whole body harmonically and uses appropriate breathing. Without it there would not be correct tempos because function of the heart changes and the tempo with it), and there will also be problems with feeling the upbeat, but it is other story.

Some verities about music from G. Cremer's, accomplished contemporary violinist, book "Overtones". Talking about ancient music, G. Cremer feels necessary to confront it with nowadays space of living because every time has it's own rules of rhythm and vibration. The way must be found, how to bring ancient times in today.



Presentation given in Annual Meeting ECMTA
in Mannheim 27/XI 2009 by

Gunta Melbārde

Jāz. Mediņš Rīga 1st Music School

and ***Jekaterina Kostina***

Chamber music and piano teacher (mag.paed.)

P.Jurjāns Music School in Rīga. Graduate Jāz.

Vītols Latvian conservatory. Graduate doctoral

programme of Latvian University. Doctor's

dissertation

UNSERE DICHTUNG UND WAHRHEIT

Der Name unserer Stiftung „*MUZICĒJAM KOPĀ AR DRAUGIEM*“ bedeutet in wörtlicher Übersetzung *Wir musizieren zusammen mit Freunden*. So sind auch internationale Festspiele für junge Kammermusiker in Lettland, sowie Sammlung Musikmaterialien genannt. Wir sind eine gesellschaftliche Organisation, die für Popularisierung der Kammermusik und Zusammenarbeit der Lehrer in Lettland und im Ausland, besonders der baltischen Staaten, eintritt. Die Gründer und Unterstützer des Fonds sind Kammermusikpädagogen, die den Problemkreis am besten kennen und unmittelbar an dessen Lösung interessiert sind.

Nirgends können zwei Menschen leichter Freunde werden als beim Musizieren.

H. Hesse Das Glasperlenspiel

Diese Wörter, so denken wir, passen gut als Motto, wenn man über Kammermusik reden will. Wir vertreten etwa 100 Kammermusiklehrer in Lettland, die sich mit Kindern in Musikschulen abgeben. In Bezug auf den Begriff – kann man das wahrscheinlich eher als Kinderzusammenmusizieren bezeichnen. Unser Weg und unsere Erfahrung sind nicht traditionell. Wir haben in den offiziellen Lehrplänen kein solches obligatorisches Lehrfach, nur Klavierensemble und Klavierbegleitung. Kammermusik ist bei uns in Musikschulen nur etwa seit 7 Jahren als ein Wahlfach bis 9-te Klasse. Die Lehrer, die sich mit den Kindern beschäftigen, sind die echte Enthusiasten der Kammermusik, die häufig keine Bezahlung für ihre Tätigkeit erhalten. Bis zur früheren Vergangenheit gab es bei uns keine Tradition, keine Methodik, keine Lehrmittel. Nur die große Liebe zur Kammermusik, ein heißes Herz, großen Willen und Mut und ein wenig Leichtsinnigkeit. Noch – Kinder, die wollten zusammen zu sein, zusammen zu musizieren und Freunde zu werden. Es gibt jedoch Meinungen, dass alles neue, unbekannte, was nicht von oben kommt, nicht als Vorschrift aus dem Ministerium, sehr zweifelhaft, nur für Zerstreuung und überhaupt unnötig ist. Leider, auch manche unsere Kollegen halten Kammermusizieren in Kindheit für unmöglich, weil Kinders Können in ihrer Spezialität ungenügend sei. Trotz ablehnender Haltung unserer Behörden, halten wir Kinderkammermusizieren für nötig und sehr wichtig. Jetzt beginnt in

Lettland eine ordentliche Bildungsreform. Vielleicht werden manche Veränderungen Wendung zum Besseren bringen. Wir hoffen es ...

Aber berühmte Wissenschaftler aus Universität der Pädagogik Toronto, Canada Michael Fullan hat zu Lehrern gesagt: „*Wenn wir auf Hinweise und Ratschläge von oben warten werden, kann alles zu spät sein ... Wir sollen Leitung der Veränderungen selbst übernehmen.*“ Und so haben auch wir gemacht: leise und einfach – ohne Streit, ohne Weinen und Klagen...

Pädagogik ist überhaupt der Mütterlichkeit ähnlich. Jede Mutti will, dass ihr Kind glücklich wäre. Jede Mutti weiß, was ihr Kind braucht und was für es notwendig ist. Und sie macht alles, um das sicherzustellen. Eine kleine Erinnerung: ***nur dank Kinder sind wir Lehrer geworden...***

Es gab manche wichtige Ursache, warum wir zur Kammermusik gekommen sind:

- Die Freude vom Zusammenmusizieren kann man mit Recht nicht nur der Welt Erwachsenen zuschreiben
- Kinderkammermusizieren ist die erste Stufe zur echten Kammermusik in Musikgymnasia und Hochschulen. Erste Fertigkeiten legen einen Grundstein für die nächsten. Wir müssen schon in der Kindheit auch für bessere Beziehungen und Erziehung zu gutem Geschmack sorgen.
- Es gibt so viel Musik, die ein kleiner Musiker allein nicht bewältigen kann, aber zu zweit, zu dritt ist das möglich. Außerdem ist es beim Auftreten besser, wenn auch die Freunde dabei sind. Das gibt ein Sicherheitsgefühl und betrifft größtenteils junge Pianisten, die jahrelang in Einsamkeit musizieren.
- Unsere moralische Verantwortung ist es, für alle Kinder in der Klasse zu sorgen, nicht nur für Hochbegabte, die Erfolg haben und immer höher den Gipfel des Berges besteigen ... Und andere? Sie werden immer trauriger, interessieren sich nicht mehr für Unterricht und verlassen oft die Musik ganz ... Dafür muss es doch irgendeine Lösung geben!
- Das bezieht sich auch auf Lehrer (größtenteils – Klavierlehrer). Die Frage ist – können wir wirklich denselben Berg immer höher besteigen, immer mehr arbeiten, immer besser, bis zur tödlichen Ermüdung??!... Das geht auch anders!
- Dann entdeckten wir einen anderen Berg!!! Und die ist *Kammermusik* – eine nicht nur verfeinerte, aber auch demokratische Art vom Musizieren. Dort herrscht ein anderer Geist – freundliche, gesunde Erziehung, mit Liebe, ohne Rivalität und Eifersucht; mit gemeinsamer Muttersprache, die aus uns Geschwister macht. Und das ist ja der Vorteil des Kammermusizierens, dass man weder große Säle noch tausende Zuhörer braucht, um die Botschaft der freundlichen Zusammenarbeit in Musik zu bringen.

Das war im Jahr 2002. Einige Ensemble aus Riga haben in Kammermusikfestival „*Muzikos tiltai*“ (*Musikalische Brücke*) in Kaunas (Litauen) teilgenommen. Dort haben wir einen

wunderbaren, enthusiastischen Musikmeister – Herrn Professor Petras Kunca von der Musikakademie Litauens kennengelernt. Er inspirierte uns sehr und hat für junge lettische Kammermusiker und Lehrer viel getan. Er hat an der Arbeit der Jury unseres Festivals beteiligt und hat auch Meisterklassen in Riga gegeben. Professor Kunca ist ein echter Taufvater des lettischen Kinderkammermusizierens.

Und so haben wir beschlossen, auch bei uns in Lettland für Kinder ein Kammermusikfest zu gründen. Wir berichteten darüber unseren Kollegen und Freunden aus Nachbarstaaten – Litauen, Estland, Russland. Sie sagten: Ja! sehr gern; wir wollen auch teilnehmen!

Michael Fullan hat gesagt, daß soll man zuerst vorbereiten und schießen, wenn man Veränderungen beginnen, und nur danach zielen.

- Am Anfang – Vorbereitung: erstes Heft Musiklehrmittels „*Muzicēsim kopā ar draugiem*“ (Musizieren zusammen mit Freunden) war gemacht. (Bis zum Heute sind 4 solche Hefte fertig; das fünfte ist im Werden).
- In Jahre 2003 zur schönen Fliederblütenzeit fanden die Ersten Internationalen Festspiele „*Muzicējam kopā ar draugiem*“ statt. Das war der *erste Schuss*. Wir sind unserer Taufmutter, Leiterin des Lehrstuhls Kammermusik an der Lettischen Musikakademie, Professor Gunta Sproge sehr dankbar. Sie führt auch die internationale Jury der Festspiele. In diesem Jahr haben wir schon das siebente Mal gefeiert. Auf diesem neuen Weg haben uns viele Musikschulen in Lettland geholfen, besonders der Jāzeps Mediņš Musikschule in Riga. Jedes nächste Festival fand an einem anderen schönen Ort Lettlands statt. Jetzt sind noch zwei neue Festspiele für junge Kammermusiker in Lettland gegründet, von Lehrern übrigens, die Teilnehmer unseres ersten Festivals waren
- 2004: Die Webseite unserer Festspiele war fertig gemacht – *der zweite Schuss*.
- Dann sahen wir – Lehrer brauchen methodische Hilfe. Und seit dem darauffolgenden Winter haben wir mit Unterstützung Professoren aus Musikakademien Baltischen Staaten Meisterklassen für Kammermusiklehrer und Kinder organisiert. Das war der *dritte Schuss*.
- 2005: Mit den einigen Gleichgesinnten wurde unsere Stiftung gegründet. Das war der *vierte Schuss*.
- 2008: Die Stiftung hat sich an ECMTA als Institutionelles Mitglied angeschlossen – der *fünfte Schuss*.

Erst jetzt, nach sieben Jahren, beginnen wir zu *Zielen*. Damals brauchten wir methodisches Unterrichtsmaterial. Im letzten Winter nahm auch Frau Merja Soisaari als Leiterin an vierten Meisterklassen für Kammermusiklehrer teil. Sie hat miterlebt, was wir in Riga beschlossen haben: das wird ein pädagogisch methodisches e-Journal werden – eine Zusammenarbeit von Lehrern und Kammermusikern der baltischen Staaten. Und zum ersten September war die erste

Ausgabe in unserer Webseite www.kamerfest.lv fertig. Soweit die Statistik. Das kann man auch anders nennen – *Lernen durch Tätigkeit. (Learning by Doing)*

Zur Hilfe und Unterstützung nicht nur für Kinder, sondern größtenteils für Lehrer wurde die Stiftung „*MUZICĒJAM KOPĀ AR DRAUGIEM*“ gegründet. An solche feine Sachen wie Kompetenz, Flexibilität, Repertoireprobleme und ähnliches dachten wir damals nicht. Kollegin Jekaterina Kostina wollte auch etwas bemerken:

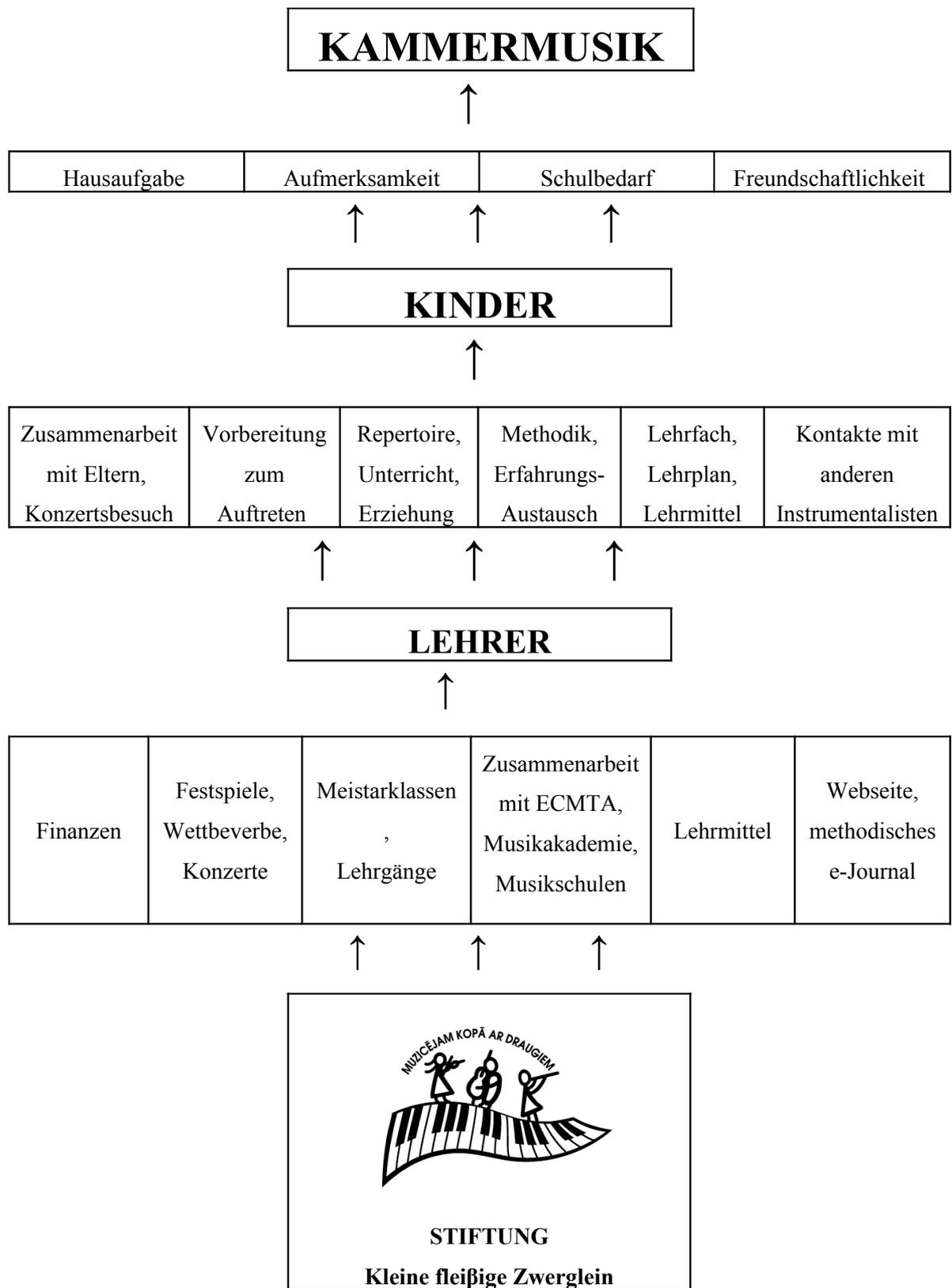
“So about competence. When we started our work with chamber music ensemble, we didn't think about any competence. We hope only that playing together helps to our pupils-pianists to play without unnecessary excitement. But during teaching/learning process we understood, that playing together help us to develop not only professional competence, but also helps to form and to develop the social competence too. Because playing together in ensemble is possible if the participant of ensemble have such qualities, as partnership, tolerance and flexibility. The main ability of playing together is ability to play in ensemble - ensemble sense (to sense one another). Also very important is ability of partnership - ability to collaborate, to cooperate, and to be able to help one another. For playing together is necessary ability of tolerance - to be tolerant, indulgent to the ensemble partners of different professional level. In process of playing together musician's ability of flexibility, means to be a soloist and an ensemble partner simultaneously and to be able change these roles.

We think, these skills are social and are very important for each individual not only in playing in ensemble, but also in our life, and may be formed in childhood in music school level. Because of it, we think, that playing together is learning to be together. In this context, we want to remind that basic theses of European standard of education are:

to learn to know; to learn to do; to learn to be; to learn to be together.

These four theses have had great realization in Latvian children chamber music movement and especially in the remarkable splendid International Festival – Competition „We play music with friends”. The motto of Festival-Competition is „**contact, collaboration, cooperation**” and the aims are „to learn to know, to learn to do, to learn to be, to learn to be together”. So, we think, that children chamber music movement in Latvia not only promotes to form both professional and social competence of young musicians, but also it furthers to realize global ideas of European education.”

Noch etwas. Oft erscheint in unserem Schulleben eine falsche Richtung: Kinder schauen manchmal nicht nach Musik, aber nach Lehrern und erwarten Hinweise von Lehrern; Lehrer schauen zur Obrigkeit und erwarten Vorschriften von oben. Obrigkeit macht kluge Gesichter und viel wichtiges Papier. Das muss umgekehrt sein!!! Dort ist ein Schema, einen Überblick gemacht, in welcher Weise unsere Stiftung diese Sache organisieren versucht; wer für was verantwortlich ist, was für eine Rolle spielt die Stiftung in diesem:



Zur Frage der Methodik. Wir sind noch am Anfang des Weges, methodische Materialien zu sammeln und neue Ideen erkunden, Erfahrung zu erforschen und zusammenzufassen. Es gibt

wahrscheinlich, in Deutschland viele schöne Bücher mit goldenen Titeln wie *Methodik für Kammermusiklehrer*. In Lettland gibt es keine solche. In unserer Musikakademie gibt es keinen Methodikunterricht in Bezug auf Kammermusik, besonders Repertoire. Man schenkt, so denken wir, dieser Frage zu wenig Beachtung. Bis zur jüngsten Vergangenheit war das ganz in Händen der Lehrer selbst. Wir versuchen, ein Gleichgewicht zwischen der Förderung von besonders Begabten und der Gleichbehandlung aller zu finden. Diese zwei Linien versuchen wir nicht nur in der alltäglichen Arbeit beizubehalten, sondern besonders in Bezug auf das Auftreten, die Konzertpraxis. Es ist wichtig, für alle Kinder gleiche Möglichkeiten zu bieten. Unsere Festspiele, zum Beispiel, sind zweiteilig. Am ersten Tag organisieren wir einen Wettbewerb, an welchem die mutigsten Kinderensembles auftreten. Am zweiten Tag geben junge Musiker Konzerte für das Publikum zum eigenen Vergnügen. Jede Musikschule bildet ihren eigenen Lehrplan. Mindestens zweimal in Schuljahr gibt es Prüfungen oder Lehrkonzerte. Lehrer organisieren auch gemeinsame Beratungen vor wichtigen Auftritten jedes Ensembles sowie nach Lehrkonzerten und besprechen Neuigkeiten im Repertoire. Wie gesagt, nirgends kann man leichter auch pädagogische Erfolge erreichen als beim Musizieren. Wir bilden Lehrerensembles, die leider nur unregelmäßig auftreten.

Die Kompetenz des Lehrers offenbart sich nicht nur und nicht so sehr im Unterricht als wie wir *unsere Hausaufgabe gemacht* haben. Nach einem Repertoire suchen und Passendes finden, Musikstücke *zum Spielen fertig machen* – (Artikulation, Fingersatz, Dynamik, wenn und wie umblättern usw., d.h. – pädagogische Redaktion). Wir müssen technische Möglichkeiten jedes Mitgliedes des Ensembles herausfinden. Für Kammermusiklehrer ist es notwendig, nicht nur selbst Musik zu kennen, sondern sich auch an den Besonderheiten eines von Instrumenten zu orientieren. Dabei ist es wichtig nicht nur die Abstimmung untereinander, die Intonation oder das Vibrato zu verbessern, sondern auch Arrangements vorzubereiten. Bei der Arbeit mit den jüngsten Musikern ist das nötig. Sehr wichtig sind gute Kontakte mit Lehrern, anderen Instrumentalisten zu bilden. Ohne Hilfe der Spezialisten geht es schlecht. Ein anderer Punkt ist die sogenannte Bühnenkultur. Wie die Bühne schön zu betreten ist, wie man sich richtig aufstellt, Verbeugung macht; wie Instrumente zu stimmen sind, Blicke zu wechseln, zusammen zu beginnen, Noten umzublättern usw. – das alles müssen wir im Unterricht lehren.

In unserer Schulen braucht man oft echte Virtuosität bei der Zusammenstellung des Ensembles. Manchmal fehlt in der Klasse, z.B., ein Cello, es gibt aber 2 Geigen. Dann überlegen wir. Ensemble sind nach Alterskategorien, nicht nach Klassen eingeteilt: Junioren – bis 9 Jahren; A – bis 12 Jahren; B – bis 15 Jahren; C – bis 18. Seit diesem Jahr wird es noch Kategorie D (für Studenten der Musikmittelschulen) — bis 21 geben. Es gibt Ensembles nicht nur gleichen Alters. Wenn, z.B., ein Pianist ganz klein ist, tragen den schwersten Teil dann andere Instrumentalisten.

Das ist auch ein Erziehungsmotiv – älteste Geschwister helfen gern den jüngeren. Noch was: Kammermusik für Kinder ist selten so komponiert, dass alle Partien auf dem gleichen Niveau sind.

Etwas über Sammlung Kammermusikstücken „*Muzicēsīm kopā ar draugiem*“ (Verlag *Rasa ABC*), die von mich, Gunta Melbārde bearbeitet und zusammengesetzt ist. Es ist schwierig von der eigenen Arbeit zu erzählen. Ich bin keine professionelle Bearbeiterin, aber ich weiß, was unsere kleinen Kammermusiker können und was sie brauchen; was im Sinne ihrer musikalischen Entwicklung und Erziehung nützlich ist.. Und wenn es nichts gibt, dann können auch solche Sammlungen, wie diese 4 Hefte, brauchbar sein. Vielleicht spielte genau der Mangel an solchem Material die Hauptrolle, um diese Bearbeitungen, Arrangements zu machen, auch neue Kompositionen zu suchen und zu bestellen.

Pädagogisches Ziel war: Das Repertoire der jungen Kammermusiker zu vervollkommen, Kinder mit Musik der verschiedenen Epochen, Völkern und Stile bekannt zu machen. Das Prinzip der Zusammenstellung ist sehr einfach. Jedes Heft hat zwei Abteilungen: *Musik aus alten Zeiten* und *Musik von heute*. Es gibt dort Material für verschiedene Bestände: Duette, Trios, am häufigsten mit Klavier. Musikinstrumente kann man frei wechseln. So lernen Kinder mehr Musik und verschiedene Stimmen der anderen Instrumenten kennen. Wir beginnen mit einfachen Musikstücken. In dieser Sammlung können sowohl erfahrene Musiker, als auch ganz kleine Anfänger etwas Geeignetes finden. Wir wollten dort auch etwas solches hineinsetzen, das einen „*Siegel*“ von Kammermusik trägt. Die sind am häufigsten populäre und beliebte Musikstücke; ein wenig bearbeitet oder adaptiert. Natürlich hat jeder Musiker seine Lieblingsthemen und Lieblingsmotive. Die Auswahl der Musikstücke unterliegt nicht nur Geschmack der Autorin (Gunta Melbārde), sondern auch der Eignung und Tauglichkeit. Wir versuchen Instrumente auch nicht traditionell zusammenzustellen, damit neue Farben entstehen, z.B. – Cello und Altsaxophone. Ja, das ist auch etwas riskant, aber das nehmen wir auf eigene Gefahr in Kauf. Diese Sammlung enthält Originalmusik, Bearbeitungen und Arrangements. Es gibt auch mehrere Erstveröffentlichungen der Musik der lettischen Komponisten. Die sind größtenteils unsere ehemaligen Studenten, auch unsere Freunde und Bekannte. Warum? Man kann ihnen leichter zureden, und sie können es schwer abschlagen... Unserer Meinung nach, kommt Musizieren oft aus dem Elternhaus, besonders, wenn die Eltern Musiker oder Musiklehrer sind. Auch lettischen Komponisten, die in dieser Sammlung repräsentiert sind, sind Eltern. Ihre Kinder musizieren gern und viel mit Freunden zusammen. Wir müssen gute Kontakte mit Komponisten – unseren Zeigenossen bilden. Wir müssen auch selbst solche aufziehen, die nicht nur Symphonie und Opera schreiben, aber Fähigkeit, Talent und Interesse zur Kinderkammermusik haben.

AMMUNITION

Festivals, Contests, New Music for the Chamber Ensembles

<http://www.sommerakademie-kammermusik.com/>

<http://www.musique-sante.org/index2.htm>

<http://www.musique-sante.org/europe/europeanTraining.html>

<http://ecmta.eu/>

<http://www.dhalmann.fr> <http://www.dhalmann.fr/>

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

The 6rd Competition Chamber Music „ Il giovani virtuosi“

The Alytus Music School holds the 6th competition of chamber music in 2 categories:

1. Piano ensembles

2. Chamber ensembles

Piano ensembles will take place on **18th of May 2010**

Chamber ensembles will take place on **19th of May 2010**

Chamber festival will take place on **20th of May 2010**

The competition at Alytus Music Shool – Sporto st.12, Alytus, Lituania, LT-62152.

Phone/fax: +370 315 74115. E-mail:amm@muzika.alytus.lm.lt