

31.03.2010

Nr.2



Э-ЖУРНАЛ

ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ



СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЛОГ

Педагог *Гунта Мелбарде*, 3
1-я Рижская музыкальная школа им. Язепа Мединя

ИДЕИ, ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ 4

*Пожелания делегатов съезда ЕСМТА в Мангейме (26-30 ноября 2009)
Фонду и Фестивалю «Музицируем вместе с друзьями»*

АНСАМБЛИ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. ИХ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ. 6

Доцент *Агне Спруджа*, Латвийская Музыкальная академия им. Яз. Витола

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ 12

Интервью профессора *Петрас Кунца* (Литовская Академия музыки и
Театра) со струнным квартетом *ARTIS* (Австрия, Вена)

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННЫХ В ЭПОХУ БАРОККО 18

Лектор *Инесе Милзаря*, Латвийская Музыкальная академия им. Яз. Витола

НАША ПОЭЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ 24

Выступление на съезде ЕСМТА в Мангейме
Гунта Мелбарде (1-я Рижская музыкальная школа им. Язепа Мединя) и
Екатерина Костина (музыкальная школа им. П.Юрьяна г. Риги)

ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ 32

Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий



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

Дорогие коллеги!

Пусть этот **второй номер** нашего э-журнала будет весенним приветом всем педагогам камерной музыки!

Прошедшая пора осени/зимы была богата не только снегами, но и творческими успехами. Наше имя и наши деяния прозвучали и в Европе, на очередном съезде ЕСМТА в Мангейме. Искренняя заинтересованность и высокая оценка со стороны делегатов свидетельствуют о том, что выбранный нами путь и направление – верные. Мы стали также богаче – новыми контактами, идеями и друзьями – единомышленниками.

Наша э-почта по прежнему: weplay@inbox.lv Будем ждать ваших писем с отзывами, предложениями, размышлениями ...

Приносим благодарность всем, кто приложил свою руку и горение сердца, содействуя совершенствованию методики преподавания камерной музыки! Это вдохновляет нас – педагогов к новым творческим поискам и открытиям.

Вместе с друзьями нам это удастся!

ИДЕИ, ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ

26 – 30 ноября 2009 года в Мангейме (Германия) состоялся очередной съезд ЕСМТА (Европейской Ассоциации педагогов камерной музыки). Передаем пожелания делегатов съезда всем педагогам камерных ансамблей Латвии и юным музыкантам, а также Фонду и Фестивалю «Музицируем вместе с друзьями».

Дорогие друзья!

Это фантастический проект. Дети играют свободно, красиво и с видимым удовольствием. Значение имеет и качество, но гораздо важнее, как через камерную музыку эти дети могут развивать себя духовно, развивать способность сотрудничать, чувство уверенности и умение общаться, и всё это делает этот мир лучше.

Эван Ротштейн
Париж, *ProQuartet*
Президент ЕСМТА

Дорогие коллеги,

Я с радостью узнал о вашем прекрасном проекте «Музицируем вместе с друзьями». Я считаю, что это верный метод, как сблизить детей и дать таким образом им возможность приобрести опыт в чудесном мире камерной музыки.

Всего наилучшего –

Карстен Дюрер,
Дюссельдорф
Издательство *Staccato*; журнал *Ensemble*

Дорогие учителя и дети!

Я желаю вам много радости музицируя, а вместе с опытом – и артистического роста. Музыка – это величайший дар в жизни.

Майкл Флакман
Мангейм
Профессор класса камерной музыки и виолончели
Мангеймская Высшая школа музыки и изобразительного искусства

Музыка – это жизнь. Жизнь должна быть полна любви, если вы хотите, чтобы мир стал прекраснее. Сама музыка есть всё это.

Удачи вам –

Профессор Роберто Галетто, пианист
Рим, Италия
Консерватория Санта Цецилия

Нам, людям, нужны друзья, и совместно мы можем большего достигнуть. И музицируя тоже!

Всего хорошего!

Сампса Конттинен
Университет прикладных наук Йивескила, Финляндия

Дорогие друзья!

Камерная музыка Балтийских стран – это самостоятельный феномен европейского искусства. Активные мероприятия молодёжных камерных ансамблей Латвии хорошо известны у нас в Литве и высоко оценены во всей Европе. Я хочу выразить свою особую благодарность моим коллегам из фонда «Музицируем вместе с друзьями» за их плодотворную деятельность в этой области. Мои наилучшие пожелания вам и всем юным камерным музыкантам в Латвии!

Петрас Кунца
Вильнюс
Профессор Литовской Академии музыки и театра
Член правления ЕСМТА

Милые молодые коллеги и фонд «Музицируем вместе с друзьями»!

Вы являетесь привилегированными лицами, которые имеют фантастическую возможность участвовать в столь интересном и важном деле, как область камерной музыки. Я желаю вам всего хорошего, много радости и счастья в этой работе!

Наилучшие пожелания –

Кейио Ахо
Хельсинки
Университет Метрополия, Финляндия
Вице президент ЕСМТА

Дорогие друзья!

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!

А.Бондурянский,
Народный артист России
Проректор, профессор Московской консерватории П.И.Чайковского,
Президент Ассоциации камерной музыки

Желаю фонду " Музицируем вместе с друзьями" в будущем лучезарного, яркого и блестящего роста, в котором воплотились бы ваши мечты и творения ваших юных учеников, которые являются представителями будущего.

Филиппо Фаес,
Профессор камерной музыки, пианист, дирижер
Консерватория Кастельфранко
Венето, Италия
Секретарь ЕСМТА



АГНЕ СПРУДЖА

Виолончелистка, доцент Латвийской Музыкальной академии им. Язепа Витола; ведет класс струнного квартета. Много концертирует. Ведет класс виолончели в средней специальной музыкальной школе им. Эм. Дарзиня и в музыкальном училище им. Яз.Мединя в Риге

АНСАМБЛИ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

ИХ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Отрадно, что в течении последних лет поощряется участие юных музыкантов в разного рода камерных ансамблях. Это развивает профессиональные навыки и грани таланта, необходимые в их дальнейшей музыкальной деятельности. Многих ныне всемирно известных музыкантов – исполнителей именно музицирование вместе с друзьями или родными побудило на всю жизнь посвятить себя столь требовательной музыке – музыке. Вспомним сестёр Скриде и их замечательный семейный ансамбль, струнный квартет Хаагена, в котором с ранней юности вместе играли братья и сестра и др.

Также и для детей, если они возможно и не выберут профессию музыканта, камерный ансамбль является таким занятием в школе, которое развивает и навыки общения, способность вслушаться в мнение других, и действовать в команде, где все стремятся к единой цели, вкладывая в этот процесс всё лучшее от себя, свою индивидуальность. Это воспитывает и чувство ответственности: доля каждого участника в ансамбле так существенно важна, что спрятаться за чьей-либо спиной, пропустить репетицию или концерт просто не мыслимо.

Обычно больше говорят об ансамблях, в составе которых вместе со струнниками или духовиками участвуют пианисты. Эти ансамбли имеют сравнительно обширный репертуар; заинтересованных пианистов также обычно больше. Во многих музыкальных школах есть и ансамбли скрипачей или виолончелистов, в которых юные музыканты имеют возможность развивать тембральный слух, интонацию, чувство ритма, овладеть первыми навыками исполнения полифонии. В произведениях для этих ансамблей чаще всего встречается 2-голосное и 3-голосное изложение музыкального материала. Игра в таких однородных струнных ансамблях развивает основные навыки и подготавливает для игры в струнном квартете. Подобные ансамбли предпочтительны в начальном периоде обучения ещё и потому, что ими руководит педагог по специальности. Это позволяет «надёжнее управлять» аппликатурой, штрихами и множеством других проблем, с которыми ученику

самостоятельно пока ещё трудно справиться. Каждый голос поручается нескольким играющим, вовлекая таким образом большее количество участников, даже и разных по уровню способностей или подготовки. Эти ансамбли тоже имеют довольно обширный репертуар (как с аккомпанементом фортепиано, так и без).

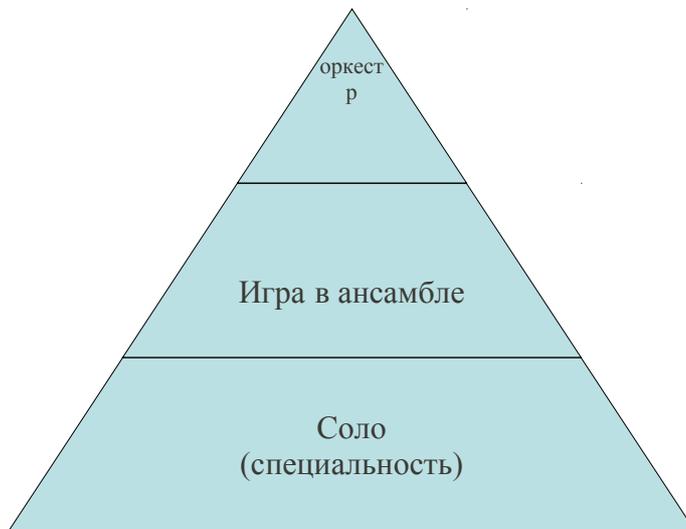
Только интуиция педагога и его опыт подскажет, когда ученики могут начать играть в струнных ансамблях небольшого состава (дуэты, трио, квартеты, квинтеты, октеты и т.п.). Основу их составляет струнный квартет. О нем хотелось бы рассказать подробнее, опираясь на свой педагогический опыт, приобретенный в Латвийской Музыкальной академии им. Язепа Витола. Я часто слышала рассказы и размышления студентов о своих первых шагах в камерном ансамбле – и позитивные и не слишком...

Чтобы игра в ансамблях небольшого состава дала желанный результат и доставляла радость, необходимо дождаться того момента, когда каждый участник уже владеет достаточно стабильным уровнем качества индивидуальной игры (основные штрихи, вибрато и т.д.). Это произойдет, возможно, в старших классах музыкальной школы. В это время также можно попробовать кое-кого из скрипачей склонить к знакомству с игрой на альте. Нехватка альтистов, однако, не всегда является помехой для игры в квартете – можно найти и произведения для 3 скрипок и виолончели (так, кстати, часто играют в струнных оркестрах музыкальных школ). Существенно важным моментом является постижение сути интонирования, настройки инструментов и интонации. Без этого игра в струнном квартете не мыслима (квартет настраивается темперировано, а во время игры используются возможности интонирования инструментов). Инструменты учащихся должны быть в хорошем состоянии и соответствовать уровню их развития. Настройка не должна составлять проблем. Необходимо предотвратить и другие дефекты (неправильная высота струн, неровный гриф, некачественный волос смычка и т.п.). Когда в ансамбле играют ученики, чьи инструменты имеют те или иные недостатки, то они, даже если готовы выполнить требования качества, не смогут это сделать так, чтобы результат доставлял эстетическое удовольствие себе и слушателю.

Струнный ансамбль настраивается темперировано, т.е., между струной «ми» скрипки и струной «до» виолончели и альты должен образоваться темперированный интервал. Если инструменты в плохом состоянии, это сделать почти невозможно. Много спорят о том, играть ли скрипачам сидя или стоя. Игра «сидя» может оставить отрицательное влияние на ещё «нестабильного» скрипача, потому в детской музыкальной школе сидя мог бы играть только виолончелист. Нужно следить за высотой пульта, чтобы скрипочка не наклонялась вниз. Научиться играть по нотам и сидя, не теряя при этом активности и качества – очень важная задача в старших классах и в училище. Нотный лист не должен отнимать

способность слышать себя и других. Это – вопрос распределения внимания, что существенно отличается от сольной игры, когда можно сосредотачиваться только на своей игре, «приспосабливая» её к своим возможностям и пожеланиям. В музыкальных школах много дискутируют и о том, когда, сколько и в каких классах учить только специальность, а когда – начинать играть в ансамбле и оркестре. Посмотрим на динамику исполнительской деятельности струнника!

В течении учебного процесса



Деятельность профессионального музыканта; параллельно с педагогической работой



Каждому, кто решил приложить усилия, чтобы углубиться в секреты квартетной игры, интересно будет узнать, почему этот жанр удостоивается такого внимания и уважения

среди композиторов, а в цивилизованном обществе – и среди слушателей. Уже в 16-ом веке четырёхголосное сложение в музыке было дефинировано как самое совершенное, художественно полноценное, благородное. В нумерологии, напомним, четвёрка считается символом завершенности и совершенства. Струнный квартет в широком смысле слова – это сочинение для 4-х сольных струнных инструментов; в более узком – указание на определенный состав: 2 скрипки, альт и виолончель, и также композиции для этого состава. «Золотой фонд» жанра – классические струнные квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена. До наших дней для этого состава написано великое множество выдающихся, глубоко содержательных произведений. Струнный квартет также является ядром струнной группы симфонического оркестра (ср. фрагменты квартетных соло в «Музыке на воде» Генделя, в «Фантазии для фортепиано, хора и оркестра» Бетховена и др.).

Предлагаю несколько советов для первых шагов квартетной игры, которые могли бы помочь в создании крепкого и надёжного фундамента. Они, разумеется, не претендуют на подробное изложение квартетной методики.

Работа над интонацией.

1. Играть медленно и без вибрато;
2. найти унисоны и отдельные ноты в унисон (в конкретных аккордах), уделяя тому дополнительно достаточно времени;
3. темы, также подголоски (имеющие движение или роль сопровождения) и голоса, играющие органнй пункт, нужно интонировать согласно с этим органным пунктом;
4. если в партии одного инструмента пустая струна неизбежна, то остальные должны с этим считаться и соответственно интонировать;
5. в рабочем процессе аккорды учить, начиная с нижнего голоса; также и в темах, изложенных в партиях 2 или более участников – интонационным и активизирующим началом является нижний «голос»;
6. унисоны следует играть одинаковой аппликатурой скрипачам, и схожей – остальным, избегая неудобных позиций и неясных регистров;
7. впечатление «грязной» игры может создать и плохой баланс, т.е., если кто-то играет громче, ярче, а кто-то более тусклым звуком;
8. унисоны следует играть в динамике *mf* даже если и написано *f*, так как от лишнего, чрезмерного нажима меняется высота звука (особенно это проявляется в игре альта на струнах «соль» и «до»);
9. впечатление «грязи» также создает чересчур быстрое движение смычка и неверное его распределение;

10. первая скрипка, особенно при восходящих пассажах в верхнем регистре, иногда завывает интонацию; следует делать наоборот – интонировать немного «темнее». Это связано с большим различием регистров скрипки и виолончели, что требует выравнивания (темперации).

Осознание задачи и место участника в ансамбле

1. Первая скрипка – это, несомненно, лидер; но если все моменты вступлений он один берется показывать, то другие теряют творческую активность. От этого страдает баланс, и появляется неточная *attaca*;
2. все участники квартета должны знать и остальные партии: где вместе начинать и вместе снимать звук. Иногда вместе начать аккорд не так велико искусство, а вот вместе его снять – это уже показатель мастерства;
3. часто проведение темы распределено между несколькими участниками; надо суметь её найти и «сложить целиком», сыгранный другим мотив перехватить и творчески продолжить;
4. самые отличительные задачи в квартете по сравнению с сольной игрой имеет виолончелист (отчасти и альтист). Он должен овладеть штрихом *pizzicato* и *spiccato* во всей полноте разнообразия, и ответственность за ритм в основном доверена ему;
5. исполнители обеих средних голосов также имеют весьма специфические задачи: они должны уметь очень чутко «переключиться» с игры вместе с одним партнером на игру вместе с другим. Вторая скрипка – это «играющий режиссёр», который должен и поддерживать «примариуса», а через мгновение самому выйти на передний план. Способность моментально переключиться с сольной на сопровождающую или имитирующую функцию – это большая ценность, которую необходимо выхаживать и совершенствовать;
6. альтист – это «соус» квартета, соединяющий скрипичный тембр с низким регистром виолончели, создающий характерную квартету полноту и совершенство. Партию альты в квартете играли и очень многие композиторы (Моцарт, Дворжак, Витол и др.). Часто альту доверены проведения тем совместно с 1-ой скрипкой, что создает интересное тембральное созвучие (Моцарт, Равель и др.).

Штрихи и распределение смычка

1. Все инструменты должны добиваться одинакового распределения смычка и скорости его ведения (в одинаковом, разумеется, музыкальном материале);
2. хорошие штрихи – это основа хорошей интерпретации. Они определяют и художественное лицо квартета, его неповторимую индивидуальность. Нужно строго придерживаться штриховой дисциплины и одинаковый материал играть одинаковым

штрихом. Не следовало бы выбирать чрезмерно длинные *legato* (много нот на одном смычке в одну сторону), а также длинные *staccato*, так как этот штрих самый индивидуальный и вряд ли будет возможность сыграть его всем одинаково.

Ритм. Необходимо определить, который из инструментов в какой момент является ответственным за ритм, кому доверено образовать ритмическую основу, пульсацию. Бывает однако, что линия ритма может перейти из одного голоса в другой.

Динамика. Чем больше число участников в ансамбле, тем важнее планировать теоретически игру *crescendo* и *diminuendo*. Она не должна быть интуитивной, стихийной. В ансамбле обычно применяется террасообразное *crescendo* и *diminuendo*, каждый последующий нюанс исполняя с нового фрагмента секвенции или музыкального мотива.

Аппликатура. Играя проведение темы, обычно выбирают в музыкальном отношении интересную аппликатуру, присущую сольной игре; в эпизодах сопровождения или подголосков, напротив – более удобную и надёжную.

Вибрато. Чтобы в квартете удачно применять вибрато, нужен опыт и мастерство. Все участники квартета должны заботиться об однородной, сходной вибрации, особенно в местах ритмических унисонов и в аккордах. Недопустимо, что один вибрирует в аккорде, а остальные нет. Если в партии одного инструмента встречаются двойные ноты или пустые струны, остальные должны вибрировать очень сдержанно, сохраняя единый тембр.

Полифония. В ней необходима ясная и отчётливая *attaca* и артикуляция. Каждый последующий голос должен вступать немного ярче предыдущего, вторя ему во всех деталях игры (штрихи, артикуляция и др.).

Это лишь некоторые из основных принципов квартетной игры. Соблюдение их требует тщательной, кропотливой и регулярной совместной работы. Хороший квартет «рождается» лишь со временем, иногда с годами. Но начинать стоит! В заключении – несколько слов о репертуаре. Существуют две хорошо известные истины:

- не бывает лёгких струнных квартетов;
- любой оригинал ценнее подражания (переложения, транскрипции).

Для интересующихся: ныне доступны хорошие, ценные нотные издания для овладения основами квартетной игры.

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

Желаю удачи и успехов всем ученикам и их педагогам! Пусть сам процесс изучения музыки и её освоения станет увлекательным для вас! Пусть он сблизит вас как взаимно, так и приблизит к истинным откровениям в мире сокровищ камерной музыки!

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Интервью с известным струнным квартетом ARTIS



ARTIS-QUARTETT
(Австрия, Вена)

Петер Шумайер – 1.скрипка
Йоганнес Мейssl – 2.скрипка
Герберт Кефер – альт
Отмар Мюллер – виолончель



Профессор Петрас Кунца
Скрипач, Кафедра камерной музыки
Литовской Академии музыки и театра
(Вильнюс)

1 часть

В мае 2008 года известный австрийский струнный квартет ARTIS посетил Вильнюс. Во время своего пребывания они выступили с концертом в литовской Филармонии; музыканты квартета провели также мастеркласс в Литовской Академии музыки и театра. Предлагаем интервью профессора **Петрас Кунца** (Литовская Академия музыки и театра) с участниками квартета, в котором они делятся своими взглядами о камерной музыке, о своей интерпретации (интервью опубликовано в 3-ем номере литовского журнала культуры и искусства „Krantai“ 2008 г.)

Петер Шумайер: Мы рады быть здесь, в Вильнюсе, где мы впервые. Мы привезли обширную программу; Моцарт понравится всех, ведь интерпретации Моцарта слышны очень часто, но Орус 3. Албана Берга, например, есть нечто такое, что для большей части публики будет приобретением нового опыта. Но мы чувствуем, что он хорошо подходит Моцарту, так как музыкальный язык и этого произведения жив тем специфически *венским*, подобно Моцарту, что особенно важно для хорошей интерпретации этой пьесы. Это значит, что артикуляция и дыхание музыки представляют комбинацию, которая очень важна, чтобы это произведение сделать *живым*.

Йоганнес Мейssl: Этот способ, этот основной принцип языка, общего дыхания, взаимного реагирования содержит естественно очень много субстанции этой большой, прежде всего *венской* музыки, которая проявляется, с одной стороны, в диалоге, с другой стороны – в мощных драматических идеях, мыслях. И тут я бы хотел перекинуть мост к тому, как мы понимаем нашу игру в квартете: как единство четырёх индивидуумов, которые должны всегда сохранять также каждый свою индивидуальность и привнести в это единство более высокую гармонию и однородность.

Петер Шумайер: Надо к тому сказать, что в течении тех 28 лет, что мы вместе играем, вновь усилилась работа над собственной индивидуальностью. В начале, когда собираются вместе, на самом деле попутно существует много индивидуального, так как каждый как инструменталист изучает и играет что-то другое. Тогда приходят вместе и пытаются найти и взрастить уже идентичность квартета. Это значит, что индивидуальность чуть отступает на задний план. И с годами, с игрой и с опытом всё важнее опять становится своё собственное, индивидуальное, потому что уже можно положиться на другого.

Отмар Мюллер: Кроме того, создалось очень интересное впечатление, когда мои коллеги стали играть стоя. Стоя вновь вернулось гораздо больше индивидуализма, когда чисто скрипичные приёмы наглядно проявляются в свободных движениях корпуса, тела. Многие, кто хорошо знают наш квартет, утверждают, что это произвело гораздо более оживлённое впечатление, и, кто совсем откровенно – что эффект эха потерял некую интимность. Тогда мы поработали и над этим. Ну что-ж, мы почти 25 лет *просидели*. И тогда *встали* – это также своего рода обособление, когда каждый вернулся назад к «стойке» солиста.

Петрас Кунца: Это было фантастика – эта свобода, когда движения корпуса соответствуют музыке, духу музыки. Это действительно была очень хорошая идея.

Отмар Мюллер: Да, да. Но тогда мы сознательно долгое время действовали против того, чтобы, так сказать, не выйти за рамки. Когда эти рамки становятся узкими, они начинают душить.

Петер Шумайер: Первые концерты были ещё немножко слишком свободными или с чрезмерно открытым звучанием.

Петрас Кунца: Требуется также чуть больше времени для приобретения нового опыта. Вы так прекрасно рассказали именно о сегодняшнем составе квартета, но нас интересуют также исторические моменты. Когда Вы всерьёз решились основать квартет? Герберт, может быть Вы начнёте?

Герберт Кефер: Итак, эта склонность возникла уже в студенческих годах наряду с основным образованием. Позже мы занимались исключительно квартетом, отправились в США и там изучали квартетную игру.

Петрас Кунца: Вы считаете, что для себя нашли квартет ещё во время учёбы? Вы, наверняка, с начала изучали игру в квартете.

Йоганнес Мейсл: Нет, нет, нужно представить – раньше было совсем иначе. Для занятий камерной музыкой не было структуры, даже в Венской Высшей школе в то время такой не было. Этот учебный предмет был предписан, но структуры не было, и это было скорее случайность, что она нашлась. В нашем случае – мы все уже имели основательную предисторию в камерном музицировании: Петер играл в квартете уже длительное время, я играл перед этим ещё в школьное время в кругу семьи.

Петер Шумайер: Действительно, квартет преподавался уже в школьное время, но тем не играли профессионально. Я со своим другом в Музыкальной гимназии основал квартет и мы играли вместе все годы в гимназии. Мы даже участвовали в юношеском конкурсе в Австрии и победили там. И тогда случилось, что 2 участников по разным причинам не могли продолжать играть. Но несмотря на это, мы сказали, что хотим дальше продолжать играть в квартете, и так это выросло до состава ARTIS-QUARTETT. (...) В нём мы начали интенсивнее заниматься тем, что брали уроки квартета, играли на конкурсах, и тогда, оставив позади Вену, отправились в Америку, чтобы расширить наш кругозор и научиться новым вещам, которые, кстати, лишь случайно находились в Америке. Мы хотели учиться именно у LaSalle Quartett-a, а они тогда жили в Америке, хотя сами они немецкого происхождения...

Петрас Кунца: И где вы в Америке были?

Петер Шумайер: Мы были год в Цинцинатти. Это нам посоветовал Хатто Бейерле, который с Alban Berg Quartett-ом тоже занимались у LaSalle Quartett-a в Цинцинатти и он сказал: «Поезжайте учиться, вы там научитесь именно таким вещам, которые в Вене так не будут преподаваться.» Это прежде всего занятия по структурному анализу произведений. И это было для нас хорошей школой, что мы и это могли усвоить. В процессе этой учёбы мы приобрели очень много, хотя и не в отношении звучания. Но мы приобрели новый опыт, познакомившись с вещами, о которых до этого мы знали лишь в небольшой мере.

Йоганнес Мейssl: Дело в том, что в начале 80-годов музыкальная жизнь в Вене была структурирована совершенно иначе, фактически сильно направлена на сохранение традиции. Нововведения в это время скорее ещё были отклонены. Для нас это была, так сказать, возможность вырваться из этой знакомой среды и найти дистанцию. И это нас очень изменило.

Петрас Кунца: И как долго вы вместе в нынешнем составе?

Петер Шумайер: В этом составе 26 лет и сам ARTIS-Quartett существует 28 лет. Фактически мы сделали изменения вскоре после основания.

Йоганнес Мейssl: 26 лет – это действительно длительный срок, если вместе играют одни и те-же люди...

Петрас Кунца: Почему вы выбрали такое название „ARTIS“?

Петер Шумайер: Ну – это не секрет. Пытаются найти название, которое создаёт впечатление, связанное с искусством и имеет латинское или греческое происхождение. Имена композиторов большей частью уже заняты. К тому времени интернета ещё не было, и было не вполне ясно, не существует ли где-то в какой-то стране уже квартет имени Моцарта или с подобным названием. И было взято *Artis* (родительный падеж от латинского слова *Ars* (искусство), и так был выбран ARTIS.

Петрас Кунца: Это очень красивое название.

Петер Шумайер: Да, и надо сказать, оно звучит одинаково на всех языках. Нет трудностей произношения, что не является недостатком.

Йоганнес Мейssl: Оно настолько хорошее, что даёт вдохновение также в других отраслях. Действительно, если посмотреть в интернете, видно, как много фирм, кинотеатров, отелей его имеют. Многим, значит, нравится это название.

Петрас Кунца: Герберт, как Вы нашли струнный квартет? Когда это было – ещё в школе или во время студий?

Герберт Кефер: Это было очень рано – я не могу сказать в точности, может быть, когда мне было 12 лет. Мы играли камерную музыку в разных составах и в совершенно различном качестве. Но довольно регулярно.

Петрас Кунца: Была ли это также семейной традицией?

Герберт Кефер: Нет, в семье никто не играл, лишь моя мать немножко играла на скрипке, но это было в таком раннем детстве, что я лично об этом ничего не могу вспомнить. У меня есть фото, где она держит в руках скрипку, стало быть, она и играла, но... Но вокруг, в

музыкальной школе (я родом из сравнительно небольшого города в Австрии) музыкальная жизнь существовала.

Петрас Кунца: В какой школе Вы начали заниматься музыкой? В Вене, в Граце или ещё где-то?

Герберт Кефер: Я начинал в Клаузене, в этом маленьком городе, в местной музыкальной школе.

Петрас Кунца: Среди природы, среди гор...

Герберт Кефер: Это всё там есть, но чтобы это как-то значительно повлияло на мою жизнь...

Йоганнес Мейssl: В Австрии имеется старинная бюргерская традиция камерного и домашнего музицирования. Струнный квартет, естественно, в этом составляет важнейшую часть. И в Вене действительно ещё сегодня существует традиция, что этим занимаются, например, врачи, адвокаты.

Петер Шумайер: Я считаю, это связано и с тем, что в обществе профессия музыканта в действительности не очень признана. И даже когда родители спрашивают «кем ты хочешь быть?», то ответ «музыкантом» они не охотно хотели бы услышать. Я считаю, что надо получить образование и параллельно освоить игру какого-то инструмента, и тогда бы при желании могли бы (в конечном итоге я это не разделяю) иметь другую профессию, которая их материально, естественно, лучше обеспечила бы, и родители об этом тоже должны позаботиться. (...) Если кто-то играет на скрипке и это для него так много значит, то и в дальнейшем есть возможность совместно играть камерную музыку, как если бы они освоили другую профессию. Между прочим, ещё и раньше действительно было так, что, если дочь умела играть на рояле, это было свидетельством хорошего воспитания и принадлежало к *культуре*. И в обществе это указывает на известный статус, если вы занимаетесь классической музыкой. Отчасти это всё ещё так. Но всё ещё имеется некий порог страха перед классической музыкой, когда многие люди до сих пор относятся к ней с недоверием, так как они считают, что это – для других сословий. Сегодня имеются попытки приблизиться к этим людям с помощью многих проектов. Не только потому, что так можно очень большие деньги заработать, если обратиться к большим массам слушателей, но нужно также признать то положительное, что на концерты станут приходить люди, которые вне подобных проектов на концерты никогда не пришли бы.

Петрас Кунца: И какие традиции домашнего музицирования имеются в Вашей семье, Отмар?

Отмар Мюллер: У меня это было несколько особо, так как мой отец как инструменталист является любителем. Он делал бы это охотно, но по хозяйственным причинам это не было возможно. Он штудировал теорию музыки, и духовные потребности всегда были значительно важнее чем ловкость рук. И вопреки этому он, как любой хороший любитель с хорошим внутренним слухом, не только внешним, слышал, что он производит. Но к другим он относился очень критично и строго. Словом, это было интересно. И я удивительно рано с ним проходил очень крупные произведения. Если изучали такие, например, как струнный квартет Регера, то он точно его знал, ему всё было вполне ясно. То, что он не всегда мог *поймать* ноты, это другое дело. Но с другой стороны, он всегда работал также и музыкальным критиком и был, так сказать, шеф-критиком по камерной музыке. И в Австрии или Вене существует традиция, что представитель прессы получает 2 входных билета, и он очень часто брал с собой своих детей. Таким образом я уже очень рано слышал выступления знаменитых камерных музыкантов и квартетов. Я этого желал исключительно. Мой отец тоже очень хотел, чтобы его дети занимались музыкой, особенно камерной.

Петрас Кунца: Кто решил, что Вы будете играть именно виолончель?

Отмар Мюллер: Это случилось так. В 1968 году в Концертном зале играл Ростропович свой, думаю, сольный концерт. Он играл, помню, лишь одну Сюиту Баха. Я только помню: там на огромной сцене сидит один единственный мужчина с таким странным инструментом и все его слушают. И тут мой отец спрашивает: «Хотел бы ты тоже этому учиться?» И так это было. И я об этом вовсе не жалею, нужно сказать...

Петрас Кунца: Это тут действительно прекрасное совпадение. Личность Ростроповича и для нас в Литве очень значительна. В последние годы, как Вы знаете, он был также очень активным политически и вместе с Сахаровом и Дезире сделал очень много хорошего для нашей независимости. И для нашего искусства. К примеру, он с нашим филармоническим оркестром в Париже дирижировал специальный концерт литовской музыки (Чюрлёнис), и с нашими солистами. И он очень много рассказывал о Литве в эти для нас очень важные дни. Но вернёмся назад к струнному квартету. Занимались ли Вы, Отмар, также с юных лет в школе струнным квартетом и другими формами камерной музыки?

Отмар Мюллер: Нет, в школе нет. Кроме семьи фактически вначале с коллегами. Но я ещё был в школе. Во время учёбы у меня вообще не было занятий камерной музыки, хотя мы уже играла в квартете. У нас было освобождение от этого экзамена. Там было введено, что если очень серьёзно работают, тогда это возможно. По виолончели я учился у профессора Валентина Эрбена, виолончелиста Албан-Берг квартета в Музыкальном Университете в Вене.

Йоганнес Мейssl: Ну да, у нас уже были занятия. Основы квартетной игры мы получили у Альфреда Стаара из Венских Филармоников и 2-й скрипки Веллер-квартета. Мы также полтора года интенсивно занимались у профессора Хатто Бейерле, перед тем, как отправились в Америку. Занятия у нас уже были, но не в таком виде, как например сегодня преподают в нашем Венском Университете – структурированные занятия по камерной музыке – так нам не преподавали. Это так немножко *попутно* удавалось.

Петрас Кунца: Такая долгосрочная совместная работа одних и тех-же людей не всегда легка чисто психологически. Что думаете Вы, так долго быть вместе в одном квартете во время репетиций, во время поездок и концертов... Требуются всегда новые идеи, хорошее настроение, хорошее здоровье.

Петер Шумайер: И каждый должен быть богатым уже до того...

Петрас Кунца: О да, социальный вопрос. Я хотел бы задать ещё один вопрос. История квартетной игры тесно связана с качеством и характером звучания. Как вы считаете, то представление о звучании, как оно было сформировано сотнями лет назад итальянскими скрипичными мастерами, актуально ли для квартетной игры ещё и сегодня? Или с тех пор уже многое изменилось, т.е., стало относительным?

Петер Шумайер: Я считаю, что изменилось это представление о звучании уже с размерами зала. Раньше музицировали в гораздо меньших залах и именно в Вене, к примеру, во времена бидермейера играли в домах и салонах бюргеров. И тут на переднем плане определённо было не звучание, как это сегодня пытаются сделать на современных скрипках со стальными струнами, т.е., наполнить звучанием зал. Так что я считаю, что в этом уже есть отличие. Я думаю, существенно было ещё вот что: прямо в начале прошлого столетия и даже в конце 19-го было очень типично, что квартет состоял из знаменитых скрипачей, виртуозов того времени, именем которого квартет и был назван, как, например, Розе или Хелмерсбергер, позже также и Шнейдерхаан. Это значит, была важная, значительная личность-лидер, кто уже был именитым, и он квартетом руководил. Я считаю, что это было развитием в течении

времени. В начале развития струнных квартетов, если мы посмотрим у Гайдна и Моцарта, там вместе в квартете играли одни знаменитости, не только скрипач, который дал своё имя, но которые собрались вместе, репетировали новые пьесы, испробовали также вещи, сочинённые в Германии, узнавали о других композиторах, чтобы познакомиться с их творчеством, и тут струнный квартет даёт хорошую возможность всё это попробовать. И это действительно были перемены в ходе истории – от разных важных личностей, игравших вместе к именитым первым скрипачам и теперь вновь назад собственно к коллективу. Я считаю, что в середине развития квартета на переднем плане не был коллектив. Играли, естественно, квартеты Бетховена, безусловно. Но была личность – лидер, вокруг которой квартет собирался. Сегодня этого уже нет.

Петрас Кунца: По Вашему мнению, можно ли в классическом струнном квартете пользоваться синтетическими инструментами? В Америке или в Канаде это сегодня очень популярно. Многие говорят, что эти инструменты очень пластичны.

Петер Шумайер: Мы ещё никогда не слышали, как звучит такой инструмент.

Петрас Кунца: Часто говорят, что для исполнения нового репертуара всегда ищут новые выразительные и звуковые возможности. И многие композиторы употребляют различные новшества – эффекты шума, синтетические инструменты и другое.

Йоганнес Мейсл: Существует принципиальный вопрос, на который так просто, на мой взгляд, нельзя ответить. Тут нужно всё ещё поразмышлять. В основном естественно это так, что мы музыку, в среднем трёх столетий, играем на тех же инструментах, которые, хотя уже приспособлены, но имеют происхождение 16-го, в других случаях частично 17-го и 18-го веков, и, естественно, возникает вопрос, должны ли быть эти возможности этого звукоизвлечения в принципе оставаться всегда такими же и в неопределённом будущем. Этому можно, я считаю, лишь возразить, если признать, что эта форма струнных инструментов предлагает такую неисчерпаемую многогранность и возможность различных способов звукоизвлечения, какую в принципе не имеет ни один другой инструмент. И я считаю, что интерес композиторов писать для них только возрастёт.

Петер Шумайер: Для нас этот вопрос не столь актуален, так как мы не специализируемся так много в современной музыке. Я считаю, что этот вопрос возможно стоит скорее перед теми ансамблями, которые играют совсем современные произведения, если они сотрудничают с композиторами, которых не устраивает «нормальный» звуковой спектр или звучание какого-то инструмента того времени. Но так как мы большей частью играем не современную музыку, то для нас этот вопрос – чисто теоретический.

(Окончание интервью в следующем номере журнала)



Инесе Милзарая

Скрипачка, лектор Кафедры Камерного ансамбля Латвийской музыкальной академии им. Яз.Витола. Училась у педагога И.Абрамиса в музыкальной школе Эм.Дарзиня, в консерватории у Валдиса Зариньша, в ассистентуре – у профессора Маринэ Яшвилли (кафедра Давида Ойстраха). Много концертирует. Имеет большой опыт в камерной музыке.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННЫХ В ЭПОХУ БАРОККО

Чтобы глубже понять произведение, которое предстоит играть, нужно иметь хорошее представление об эпохе, когда оно было создано. Если во времена Ренессанса в музыке не было принято выделить какой-либо один инструмент, так как главенствующим был человеческий голос, то в 17-ом веке, с наступлением барокко, в Италии началось бурное развитие именно инструментальной музыки. В особенности стоит упомянуть расцвет скрипичного искусства; недаром это время получило название *золотой век скрипки*. Появились такие скрипичные мастера, как Страдивари, Гварнери, Амати и др. Звучание созданных ими инструментов признано непревзойдённым и по сей день. Италия – колыбель скрипичной музыки, так же как ещё раньше она создала и вокальное искусство. Скрипка постепенно становилась инструментом демократичным, и порывалась на большую сцену. Вначале возникли т.н. трио – сонаты (для скрипки с аккомпанирующим органом или клавесином), позже – для скрипки соло. Потом был создан инструментальный концерт для ансамбля – *concerto grosso*, ещё позже – концерт для скрипки с оркестром. Возникла идея воплотить состязание виртуозов в специальном инструментальном жанре. Первым видным представителем этого жанра был Арканджело Корелли – великолепный скрипач 17-го века, создавший законченный стиль концерта, а также и первую скрипичную школу. Его манера игры, в отличии от ранее господствовавшей, стала более выразительной, с бóльшими эффектами и с повышенным эмоциональным тонусом. Стиль Корелли – ясный, уравновешенный и гармоничный, в котором звучание скрипки подобно кантиленному пению. До того, в т.н. церковной скрипке использовался лишь средний регистр инструмента и *лежащий* смычок. На мой взгляд, к этому времени и относится модная ныне *аутентичная* манера игры, которая однако, по ходу развития скрипичного искусства, вынуждена была искать новые средства музыкальной выразительности. Чтобы звучание скрипки могло доминировать над другими, необходимы были не только более мощные инструменты, но и другая манера игры.

В конце 17-го века скрипка является представительницей в основном ансамблевого репертуара: струнные с генералбасом, который импровизировался на клавишных – чембало, клавесине, органе (новинка – иногда даже с контрабасом, изготовлением которых увлекался мастер Амати). Это послужило началом возникновения оркестра. Интересно, что с появлением сольного концерта также ещё долго сохранилось значение «ансамбль – оркестр» (*concerto grosso*). До сих пор в нашем репертуаре звучат концерты для одного или нескольких сольных инструментов, сочинённые Корелли, Бахом, Вивальди, Генделем. С точки зрения слушателей, надо однако заметить, что сольные инструменты всё же никогда не превосходят вокальное искусство, распространённость и многообразность во всём мире по истине феноменально. В 17.-18. веках Италия стала музыкальной *Меккой*, куда приезжали учиться из всей Европы. Заметно возросла роль и значение личности солиста. Характерно, что выдающиеся скрипачи были не только композиторами и импровизаторами, но также и не менее гениальными дирижёрами (Гаэтано Пуньяни, например, дирижируя смычком, управлял всем оркестром и солистами).

К концу 18-го века сияние Италии стало меркнуть, и центр большой жизни постепенно переносится во Францию, где начинает развиваться виртуозная концертная скрипичная музыка (Пуньяни, Виотти и др.). В это время появляются и словесные обозначения исполнения (музыкальные термины), так как композиторы стали требовать перехода от свободной импровизационной манеры игры к точному исполнению их замысла. Но до того, в эпоху барокко надо признать, что исполнители имели большую творческую свободу, играя произведения того времени. В целом – времена барокко в истории музыки были началом новой эпохи: образование мажорно-минорной системы, сольной игры, генералбаса. Но творчество таких композиторов как Корелли, Бах, Вивальди, Гендель не укладывается в рамки одного жанра или стиля барокко. Музыка тогда в принципе не старалась чем-то удивить публику, а больше угодить ей, совершенствуя и развивая себя. Но с каждым последующим поколением музыка всё больше склонна шокировать, привнося в музыкальный язык нечто новое. Публика начинает разделяться на два лагеря – одни восхищаются нововведениям, а другие – зажимают уши. И можно смело утверждать, что нет такой науки, которая смогла бы определить – какие звуки жизнеспособны, а какие нет.

Судьбы музыкантов эпохи барокко были весьма различными. Те, кто сумел угодить публике, ее вкусам, но одновременно привнести и что-то новаторское, были признаны уже при жизни (как Вивальди, Гендель), но чересчур «современные» - лишь спустя 100 лет. Было, разумеется, много таких авторов, чьи имена до наших дней не сохранились, так как они, очевидно, не смогли устоять перед искушением – лишь понравиться публике или же не обладали достаточным талантом в своей музыкальной деятельности. Вивальди и Генделя

действительно можно причислить к группе счастливых композиторов, хотя Гендель за свою долгую жизнь и периоды отчуждения, когда его отвергали и ему приходилось бороться за свою честь и славу как из-за интриг, так из-за своих сочинений. С композитором рядом всегда находится исполнитель, который нередко в произведение привносит свои коррективы. Если в эпоху барокко исполнитель чаще всего был и композитором, то со временем расстояние между этими творцами всё увеличилось. Это вызвало необходимость более точной записи нотного текста и различных указаний к исполнению конкретной музыки (хотя это больше относится ко второй половине 18-го века). Потребовались словари музыкальных терминов, которые и появились в конце 17-го века благодаря развитию итальянской музыки, поэтому и запись была на итальянском. До того немногие существовавшие музыкальные обозначения были латинскими. Век спустя нередко возникало своего рода соревнование между французским, немецким и итальянским за первенство языка музыкальной терминологии, но, как известно, итальянский язык и по сей день не отдал своей ведущей позиции. Однако некоторые изменения всё-же произошли. Например, если во времена барокко *allegro* переводили как «весело, живо», то благодаря полному драматизму *Allegro* в симфониях Бетховена, это стало обозначением «быстро» с другим оттенком (вплоть до трагизма). Меняется также интонационный язык музыки и часто, подобно человеческой речи, может в своём развитии приостановиться, навязывая какой-то канон (вопрос моды) до появления следующего яркого средства выразительности. Иногда исполнитель, обладающий достаточным талантом и способный внести свои коррективы в работе композитора, предлагая нечто новое, может привнести свою лепту в развитие музыки.

Музыка остаётся в человеческих умах в виде конкретного исполнения. Благодаря интерпретатору она не застывает, но вечно возобновляется – в этом секрет её волшебства. Этим я хочу сказать, что исполнитель всегда имеет право немного, в рамках хорошего вкуса, вторгнуться в музыкальный язык произведения со своим отношением, которое часто может его улучшить, но иногда наоборот – делает несносным. Написанная партитура живёт в сознании лишь композитора, но не общества, и именно исполнитель с теплом своих чувств и силой воображения её оживляет.

В скрипичных школах, которые расцвели в 17-ом веке, особенное значение придавалось кантиленному пению. На смену полифонического стиля времён Баха пришел стиль гомофонии. Это вид многоголосия, в котором доминирует один голос – мелодия. В эпоху барокко инструментальная музыка освободилась от господства слова; ведь раньше все инструменты вынуждены были подчиняться голосу. С другой стороны – они как ещё никогда стремились по звучанию ему подражать, быть похожими на него. Недаром говорят, что наивысшая похвала для инструменталиста – это признание, что в его исполнении

слышится человеческий голос. Уже со времён ренессанса развивалось стремление к инструментальной виртуозности; наряду с этим появилось также и домашнее музицирование. Я с большим удовольствием хотела бы рассказать о Вивальди. Его музыка пленила меня уже в раннем детстве, когда я ещё только начинала учиться играть на скрипке, и, говоря честно, так и до сих пор от этого не освободила (о чём я, разумеется, не грущу). Похожее чувство я питаю и к Генделю, но о нём – позже. Вивальди был истинным итальянцем, но не чересчур истинным аббатом. Фигура не типичная для священника; он даже имел прозвище «рыжий аббат». Но Вивальди был хорошим учителем и дирижером. Сравнивать инструментальную музыку с вокальной и наоборот стало модным как раз в его время. Он часто заставлял певцов подражать голосу скрипки, флейты или гобоя. В начале 18-го века Вивальди был уже знаменитым, но после смерти всё-же почти забытым композитором. Сохранились лишь несколько концертов и сонат, которые были использованы в основном для учебных целей, пока недавно, в 20-х годах прошлого столетия в Италии, вблизи Неаполя в одном частном владении были найдены около 300 различных его сочинений. Началось настоящее возрождение творчества Вивальди. Мы узнали о его фантастической плодотворности – почти 400 концертов для различных инструментов – струнных и духовых в сопровождении оркестра. Это значит, что композитор писал с феноменальной скоростью. Ему принадлежит известное выражение: «Я могу написать концерт скорее, нежели нотный переписчик успеет выписать оркестровые голоса.» Вивальди был по тем временам гениальным профессионалом, а тогда это качество ценилось гораздо выше, чем необыкновенные идеи. 9/10 музыки 18-го века – это произведения, сочиненные по заказу. Тогда ещё не было такого понятия «классический репертуар» - исполнялась лишь музыка композиторов – современников. В таких условиях Вивальди снискал европейскую славу как эластичный композитор, с «легкой рукой». Он написал 12 трио сонат и 60 соло сонат. Из церковной сонаты он взял 4-частный цикл (1-я и 3-я части – медленные; 2-я и 4-я – быстрые), а из камерной – типичные старинные танцы (аллеманду, куранту, жигу). Подобна и структура трио-сонат, но в них в развитии использован принцип диалога. Его камерным сонатам присуща сдержанная эмоциональность, но большое мелодическое разнообразие, яркая образность и утонченный, изысканный стиль письма, что ставит Вивальди в ряды лучших композиторов эпохи барокко. В концертах он развил до совершенства трёхчастную форму (быстрая-медленная-быстрая). Он совершенствовал структуру рондо в быстрых частях: в эпизодах *tutti* и скрипичных соло меняется тональность. Бах очень высоко ценил Вивальди, и сделал несколько переложений его концертов для клавира и органа.

Теперь – немного о Генделе. Он обращался главным образом к опере, занимаясь ее реформой и улучшением. Его перу принадлежит много вокально-инструментальных

произведений крупной формы. По плодотворности он не уступал Вивальди, и также не оставил без внимания ни один музыкальный жанр того времени. Гендель (в отличие от Вивальди) по происхождению – представитель неимущих сословий немецкой земли и успехов достиг, лишь благодаря своей одаренности, настойчивому характеру и известной доле удачи. Ему присущи физический и духовный оптимизм и неотступная сила воли. Он был безупречным и интересным исполнителем на клавишных, но его любимым инструментом был гобой. Во время своего пребывания в Италии Гендель знакомится с Корелли, который тогда был концертмейстером лучшего оркестра в Италии под управлением Папы Римского. Но через 4 года он переезжает в Лондон, где его ждет и большее признание, и большее порицание. Законы Англии запрещали во время государственных мероприятий играть музыку иностранцев, поэтому Гендель взял английское подданство и стал официальным композитором английского короля. Музыка Генделя присущи простые и сильные эмоции, яркие образы, широкий размах, даже демонстративность, подчеркнутые контрасты, но не характерны скорбь или трагика. Их в музыке Генделя не ищите. Сочинений в жанре камерной музыки у него относительно не так много как у Вивальди, но зато он больше обращался к репертуару духовых инструментов. Его сонаты больше предназначены для домашнего музицирования, хотя они также имеют тесную связь с его операми, темы из которых использованы в инструментальных произведениях и наоборот. Однако в камерной музыке Гендель ничего принципиально нового не ввел. Основное у него – приподнятость и простота, меньше манерности, сентиментальности и меньше галантного стиля (разукрашенных и изощренно витиеватых мелодий), что несколько даже отступает от манеры барокко. Это очевидно поощрялось англичанами, явно склонными к реализму.

Теперь – о штрихах и приёмах игры. Я высоко оцениваю книгу Ширинского «Техника штрихов скрипача», откуда и попыталась вылупить все, что касается исполнения музыки барокко. Приведу несколько основных тезисов. Определяющим в те времена был звук (тон), а это значит – правая рука, так как 90% звучания образовывается смычком. В первой половине 18-го века новый способ ведения смычка ввел Дж. Тартини. Параллельно «поющей» скрипке он развивал и динамическую сторону игры, трели, тонкие нюансы и разнообразные штрихи. Тогда ещё не было принято выписывать штрихи в нотном тексте, что исполнителю позволяло свободно варьировать их на свой вкус (но в пределах стиля). Основной и важнейший штрих в музыке барокко – *detache*, но он имеет также и несколько разновидностей. Подчеркивать длинные ноты (что рекомендуется) можно по-разному: большим нажимом смычка или с помощью *vibrato* левой руки, которое тоже бывает различным. Ширинский применение *vibrato* описывает так: «Этим пользоваться в основном в кантиленных эпизодах. С помощью *vibrato* можно выделить какой-то один голос в скрытой

полифонии. Можно употреблять во всех тех случаях, когда это улучшает качество звука в штрихе и соответствует характеру музыки (не привносит излишнюю сентиментальность, неровность звучания и не портит интонацию).»

Каждый стиль имеет свои характерные штрихи. Следовательно, если в современных нотных изданиях музыки барокко подробно выписано большое количество скрипичных штрихов, то это непременно тщательная работа некоего редактора, что, увы, иногда только мешает понять истинные пожелания композитора, а их следует искать в самом музыкальном языке. Большой ошибкой в музыке барокко также является использование *spiccato* и *staccato* вместо *detache*, что приковывает внимание слушателя лишь к самому штриху и не позволяет услышать подлинные интонации. Если, к примеру, Яша Хейфец в Чаконе Баха может себе позволить какой-нибудь штрих *не того времени* в поисках особых красок, то ученику музыкальной школы такое не рекомендуется. Это может создать превратное впечатление – разобрались ли серьёзно педагог или его ученик в художественном стиле исполняемой музыки. Её следует играть насыщенными, протяжными, устойчивыми и рельефными штрихами, без резких смен смычка. Необходимо избегать поверхностного звучания, претенциозных приёмов, уводящих внимание от музыки к приёму как таковому. Из более острых штрихов можно использовать *martelle*, короткое *detache*. Если произведение не написано в стиле церковной музыки, а скорее светском, предназначенном для развлечения, то можно применять более грациозные, выразительные штрихи. Сохранились некоторые устные, не писанные правила относительно исполнения, например: последнюю ноту фразы играют короче, чем написано в нотах (даже на половину); если мелодия проводится дважды, то при повторении ее играют тише (эффект эха, явления природы). Важна роль акустики. В старину с ней очень считались, что нашло отражение и в музыке. Здесь стоит упомянуть также органный пункт: при исполнении в церкви с хорошей акустикой одинаковые звуки суммируются, создавая своеобразный эффект. Замечательно, если штрихи не только механически правильные, но также артистичны, что возникает при помощи гармоничных движений скрипача всем корпусом и соответствующего дыхания. Без этого темпоритм не будет верным, так как меняется сердцебиение, следовательно и темп; могут возникнуть трудности почувствовать и естественно сыграть затакт и т.д., но это уже другая тема. Интересные мысли высказал выдающийся скрипач современности Гидон Кремер в своей книге «Обертоны». Он признается, что чувствует необходимость сопоставить музыку прошлых лет с жизненным пространством наших дней. Каждая эпоха имеет свои вибрации, свои закономерности ритма. Необходимо найти способ внедрения прошлого в настоящее.



27 ноября 2009 в Мангейме на съезде ЕСМТА с презентацией выступили
Гунта Мелбарде
Рижская 1. музыкальная школа им. Яз. Мединя
и **Екатерина Костина**
Педагог (mag. paed.) класса фортепиано и камерного ансамбля музыкальной школы им. П.Юрьяна. Выпускница Латвийской государственной консерватории им. Яз. Витола. Закончила докторантуру и готовится к защите докторской диссертации в Латвийском Университете.

НАША ПОЭЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Название нашего фонда „MUZICĒJAM KOPĀ AR DRAUGIEM“ в буквальном переводе означает *Музицируем вместе с друзьями*. Такое же название имеет Международный фестиваль – конкурс камерных ансамблей юных исполнителей и молодым музыкантам посвященная серия нотного издания камерной музыки. Мы являемся общественной организацией, которая заботится о популяризации камерной музыки среди молодёжи и о сотрудничестве педагогов Латвии и зарубежных стран, в особенности Балтийского региона. Фонд основали и поддерживают сами педагоги камерной музыки, лучше всего знающие круг проблем и непосредственно заинтересованные в их решении.

Никогда легче люди не становятся друзьями, как вместе музицируя.

(Х.Хессе *Игра в бисер*)

Эти слова прекрасного немецкого писателя, по-нашему, хорошо подходят, в качестве *мото*, если мы хотим говорить о камерной музыке. Наш фонд представляет более 100 педагогов камерной музыки Латвии, которые занимаются с детьми в музыкальных школах. В отношении самого термина – это точнее «совместное музицирование» юных музыкантов. Наш путь, наш опыт является не совсем традиционным. В официальных учебных планах наших школ такого предмета нет, имеется лишь фортепианный ансамбль и аккомпанемент. Камерный ансамбль до 9-го класса является факультативом (уже примерно 7 лет). С детьми занимаются учителя – истинные энтузиасты камерной музыки, часто не получая за это вознаграждение. До недавнего времени у нас не было традиций, не было методики и учебных пособий. Была лишь большая любовь к камерной музыке, горячее сердце, воля, смелость и немного... легкомыслия. Ещё были дети, которые хотели быть вместе, музицировать вместе и дружить. Но бытует мнение, что всё новое, незнакомое, не приходящее *сверху*, не предписанное министерством, является сомнительным, лишь для времяпровождения, а то и вовсе не нужным. К сожалению, и некоторые наши коллеги считают камерное музицирование в детстве просто невозможным, так как навыки по

специальности для этого якобы недостаточны. Вопреки нередко отрицательному отношению начальства, мы считаем детское камерное музицирование не только нужным, но и очень важным. У нас в Латвии готовится очередная реформа музыкального образования. Может быть эти перемены принесут изменения к лучшему. Мы надеемся...

Но Майкл Фуллан (*Michael Fullan: Change Forces*), профессор Педагогического университета Торонто (Канада) ещё в 1993 году обратился с пламенным призывом к учителям. Он считает, что сегодня педагог, который в своей работе пытается сохранить существующее положение дел, является предателем. Он утверждает, что, если мы будем ждать, чтобы высшее руководство начало совершать такие перемены, какие мы бы хотели увидеть, то мы всё опоздаем. Чтобы была какая-то надежда, что наше желанное будущее когда-то наступит – руководство переменами необходимо взять на себя. И мы так и сделали; просто и спокойно, без ссор, без оханья и жалоб...

Педагогика, как убеждена профессор А.Артоболевская, - это гипертрофированное материнство. Каждая мама хочет, чтобы её ребёнок был счастливым. Каждая мама знает, что ему нужно и необходимо. И для этого она делает всё. Небольшое напоминание: *мы ведь стали педагогами лишь благодаря детям...*

Было несколько веских причин, почему мы пришли к камерному музицированию:

- Радость, которую дарит музицирование с друзьями, не может быть приоритетом лишь мира взрослых.
- Совместное музицирование детей – это первая ступенька к настоящей, большой камерной музыке годами позже – в училище, в консерватории. Первые навыки образуют фундамент для дальнейшего развития. Мы должны уже с детства заботиться о качестве взаимных отношений и о привитии хорошего музыкального вкуса.
- Существует так много прекрасной музыки, которая одному юному музыканту не по силам, но вдвоём, втроём они это смогут сыграть. Кроме того – выступая публично, лучше, если с тобой рядом друзья. Это не только придаёт уверенность, но особенно касается пианистов, которые часто вынуждены долгие годы музицировать в одиночку.
- Мы должны нести моральную ответственность за всех детей в классе, не только за высокоодарённых, которые имеют успех и достигают те сверкающие высоты славы... Но как с другими? Смотреть, как они становятся всё грустнее, скучнее, теряют интерес к занятиям, а то и вовсе бросают музыку. Необходимо же найти какое-то решение!

- То же относится и к педагогам (в основном – к пианистам). Вопрос в том, хотим ли мы на самом деле подыматься всё выше на вершину одной и той-же горы, трудиться всё лучше, трудиться всё больше, пока не иссякнут все силы!? Но ведь мы могли бы иначе...
- Тогда мы открыли другую гору! И это – камерное музицирование. Это не только самый изысканный, но одновременно и самый демократичный вид исполнительского искусства. Тут царит совсем другая атмосфера – приветливые, более здоровые отношения без духа ревности или соперничества; тут музицирование становится родным языком, который делает нас братьями. И это неоспоримое преимущество камерного музицирования, что не нужны ни огромные концертные залы, ни тысячи слушателей, чтобы нести весть о дружеском совместном сотрудничестве в музыке.

В 2002 году камерные ансамбли из Латвии участвовали в *Muzikos tiltai* (Музыкальные мосты) – фестивале камерной музыки в Каунасе (Литва). Там мы познакомились с удивительным Мастером музыки – профессором, заведующим Кафедрой камерной музыки Литовской Академии музыки и театра, известным скрипачом Петрасом Кунца. Он вдохновляет и поддерживает нас и по сей день своими советами, принимая участие как в составе жюри нашего конкурса, так и в наших Зимних мастерклассах для учителей камерной музыки. Профессор Кунца в действительности является настоящим *крёстным отцом* детского камерного музицирования в Латвии. Возникший замысел – организовать у нас Международный фестиваль – конкурс камерных ансамблей юных исполнителей участием своих учеников поддержали и наши коллеги из Эстонии, Литвы, России.

Наш дальнейший путь был скорее интуитивным. Лишь спустя годы мы узнали, что подобное советовал и Майкл Фуллан: когда наступают времена перемен, нужно сначала *приготовиться и сразу выстрелить*, а уже потом *прицеливаться*.

- В начале была небольшая подготовка: в издательстве *Rasa ABC* вышла в свет 1-ая тетрадь сборника для юных камерансамблистов „*Muzicēsīm kopā ar draugiem*”.
- 2003 год – весной, в чудное время цветения сирени в небольшом городке Латвии – Юмправа был проведён Первый Международный фестиваль – конкурс камерных ансамблей юных исполнителей. Это был 1-й выстрел. Мы очень благодарны своей *крёстной маме*, профессору Гунта Спроге, заведующей Кафедрой камерной музыки Латвийской музыкальной Академии. Она все эти годы была также председателем жюри нашего Конкурса и принимала активное участие в Мастерклассах. До сих пор мы 7 раз встречались каждый год в каком-то другом красивом месте Латвии, а этой весной - в самой Риге. Мы очень признательны всем *болельщикам*, кто помогал в подготовке этого праздника, в особенности – музыкальной школе им. Язепа Мединя.

Теперь у нас в Латвии и проводятся ещё 2 подобных фестиваля, организаторами которых являются педагоги – участники наших первых конкурсов. Отрадно, что наше общее дело ширится!

- В 2004 году был 2-й выстрел: в интернете был открыт наш вебсайт www.kamerfest.lv Его автор и администратор (в общественном порядке!) Мартин Рикард тоже в своё время музицировал вместе с друзьями в школе им. Яз. Мединя.
- Со временем стало очевидным, что педагоги нуждаются в методической помощи. И, начиная с 2005 года, в нашем сотрудничестве с преподавателями музыкальных вузов Латвии и других балтийских стран, проводятся Зимние мастерклассы для учителей камерных ансамблей. Это был уже 3-й выстрел.
- В декабре 2005 группа единомышленников образует общественный Фонд поддержки *MUZICĒJAM KOPĀ AR DRAUGIEM*. Это был 4-й выстрел. Вскоре мы приобрели особый статус «фонд общественного блага».
- В 2008 году Фонд вступил в Европейскую Ассоциацию педагогов камерной музыки (ЕСМТА) и стал её институциональным членом. Это – 5-выстрел.

Лишь только теперь, спустя семь лет, мы начинаем *прицеливаться*. В работе с юными музыкантами нам очень нужны материалы по методике преподавания. Во время Зимних мастерклассов 2009 нами было решено в сотрудничестве с зарубежными коллегами создать специальный журнал для педагогов камерной музыки в электронном формате в 3 языках и поместить его на нашем вебсайте www.kamerfest.lv И к началу нового учебного года 1-й номер был готов. Это – статистика. Иными словами – *learning by doing*.

Немного подробнее о нашем Фонде. Он был создан с целью заботиться не только о детях, но и, главным образом, о педагогах. Вначале своей деятельности мы не задумывались над такими высокими материями, как компетенция, флексибельность, репертуарная политика и тому подобных.

Коллега Екатерина Костина продолжает:

«Итак, о компетенции. Когда мы начали заниматься камерными ансамблями, мы и не помышляли о какой-либо компетенции. Мы только надеялись, что совместное музицирование поможет нашим ученикам – пианистам во время выступлений играть без излишнего волнения. Но во время учебного процесса мы поняли, что совместное музицирование помогает нам развивать не только профессиональную компетенцию, но также способствует формированию и развитию социальной компетенции. Ибо – игра в ансамбле возможна, если участники его обладают такими качествами, как партнёрство, толерантность (терпимость) и гибкость. Основным умением в совместной игре является способность играть в ансамбле – обладать чувством ансамбля (уметь чувствовать друг

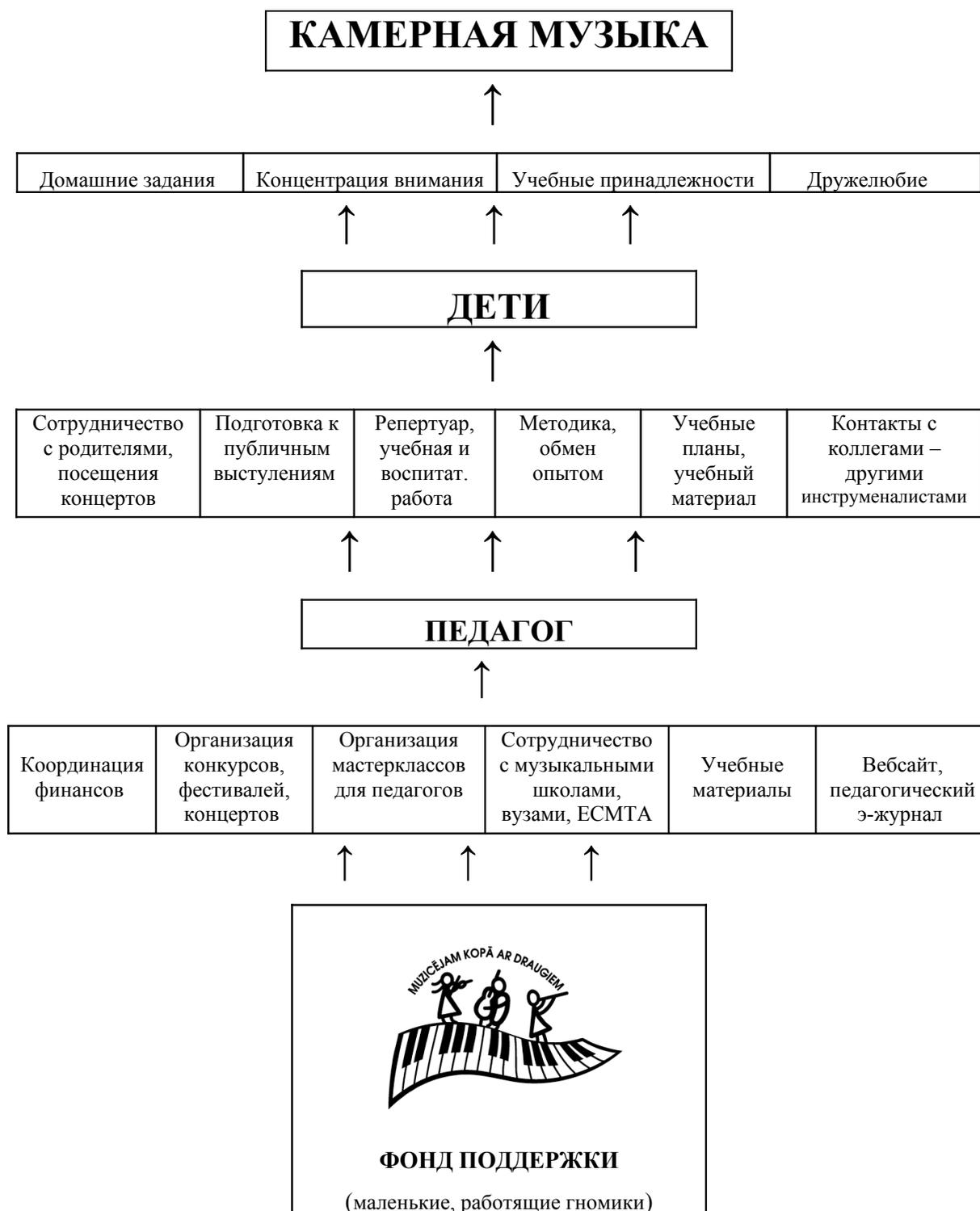
друга). Также очень важна способность к партнёрству – умение действовать согласованно, сотрудничать и быть готовым помочь друг другу. Для совместной игры важна способность быть толерантным, терпимым к партнерам ансамбля, имеющим иногда различный профессиональный уровень. В процессе совместной игры проявляется такая способность музыканта, как гибкость (*flexibility*-гибкость), что означает – умение быть и солистом, и, одновременно, одним из партнеров ансамбля, и также быть способным к смене этих ролей. Мы считаем, что это – социальные умения и они очень важны для каждого индивидуально не только в ансамблевой игре, но также в нашей жизни, и могут формироваться в детстве на уровне музыкальных школ. К тому же, мы считаем, что, играя вместе, дети учатся быть вместе. В этой связи, мы хотим напомнить основные тезисы Европейского стандарта в образовании:

учиться знать; учиться делать; учиться быть; учиться быть вместе.

Эти четыре тезиса прекрасно реализуются в движении детского камерного музицирования в Латвии, и в особенности в замечательном, великолепном Фестивале – конкурсе «Музицируем вместе с друзьями». Девиз фестиваля – **«общение, сотрудничество, содружество»**, а цели – уже упомянутые: учиться знать; учиться делать; учиться быть; учиться быть вместе.

Таким образом, мы считаем, что движение детского камерного музицирования в Латвии не только способствует формированию как профессиональной, так и социальной компетенции юных музыкантов, но и воплощает реализацию глобальных идей Европейского образования.»

В повседневной жизни школы мы, однако, нередко встречаемся со следующим, превратным порядком вещей: внимание учеников обращено не на музыку, а на учителя и его замечания; учитель смотрит на начальство и ждёт его указаний; начальство, в свою очередь, смотрит на высшее руководство и ждёт предписаний оттуда. Высшее руководство делают умные лица и много-много очень важных бумаг... А ведь на самом деле всё должно быть совершенно наоборот! Предлагаем вашему вниманию небольшую схему – обзор, как мы сами пытаемся организовать эти дела: кто о чём заботится, кто за что отвечает, и какова роль нашего Фонда в этом процессе (см. снизу вверх).



К вопросу о методике. Мы находимся в начале нового пути. Обобщение методических материалов, поиски новых идей, приобретение и распространение опыта ещё только начинается. У вас, в Германии, наверняка есть много красивых книг по методике преподавания камерного ансамбля; у нас в Латвии таких пока нет – всё находится в руках (умах, сердцах) самих учителей. В своей повседневной работе, и особенно в отношении концертной практики, публичных выступлений мы пытаемся сохранить баланс между

высокоодарёнными и более посредственными учениками. Очень важно предоставлять всем юным музыкантам равную возможность в этом, как это есть, например, на нашем фестивале – конкурсе. Более отважные ансамбли выступают на конкурсе, а в концертах фестиваля играют все, кто хорошо подготовился и хочет своей игрой порадовать друзей, близких и, что не менее важно, самих себя. В отношении камерного ансамбля как учебного предмета каждая музыкальная школа индивидуально составляет свой учебный план и программу. В течении учебного года несколько раз проводятся зачёты и прослушивания, после которых педагоги обсуждают выступления, анализируют и успехи, и неудачи, дискутируют об актуальных проблемах (репертуар, состав ансамблей, соучастие коллег).

Педагогическая компетенция проявляется не только, и не столько во время урока, но в том, насколько качественно учителем выполнены *его домашние задания*:

- знать, какими техническими навыками владеет каждый из участников ансамбля;
- искать и найти подходящий репертуар, соответствующий уровню умений, а также цели выступления;
- работать над педагогической редакцией произведений (аппликатура, места перелистывания, штрихи, динамический план, распределение ролей, способы формообразования, обозначения (цифры или буквы) в тексте, чтобы в рабочем процессе было легче сориентироваться);
- продумать последовательность работы на уроках.

В работе с юными музыкантами педагог должен ориентироваться не только в конкретном произведении и музыкальном стиле, но и знать специфику и возможности различных инструментов. Это необходимо, чтобы поправить настройку, интонацию, вибрато, а также для аранжировок и переложений. Поэтому чаще всего и с успехом преподавателем камерного ансамбля становится пианист – концертмейстер. Существенно важно устанавливать регулярные контакты и тесное сотрудничество с педагогами по специальности каждого участника. Без их помощи хороших результатов не достигнуть. Не мало усилий нужно приложить для овладения т.н. культурой сценического поведения: как выйти на сцену, как и куда встать, вместе и красиво поклониться; как настроить инструменты, взглянуть друг на друга перед началом игры; как перелистывать ноты и т.д. Этому научиться нужно на уроках.

В наших школах подчас нужна настоящая виртуозность, чтобы удачно укомплектовать состав ансамблей. Иногда в классе не хватает виолончелистов, но есть несколько скрипок; тогда нужно делать переложения. Ансамбли у нас распределены не по классам, но имеются следующие возрастные категории: *Надежда* – до 9 лет; А – до 12 лет; В – до 15 лет; С – до 18 лет). В этом году на нашем конкурсе будут выступать и студенты

музыкальных училищ – в категории D (до 21 года). Но есть также ансамбли, в которых вместе музицируют ученики разного возраста. Старшие играют, естественно, более трудные партии, младшие – более лёгкие. Тут проявляется и воспитательный момент – старшие помогают младшим (и делают это с большой охотой), а малыши приобретают очень ценный опыт. В камерной литературе, кстати, не так уж много произведений, где все партии были бы одинаковой степени сложности.

О сборнике *Muzicēsīm kopā ar draugiem* (Будем музицировать вместе с друзьями).

Именно педагог ансамбля обычно лучше всего знает, что можем и умеет его младший коллега – ученик, и что было бы самым подходящим для его дальнейшего развития. Вопросы репертуара юношеских камерных ансамблей не рассматриваются на лекциях по методике и в музыкальной академии. И, возможно, именно эта нехватка, этот изъян послужил толчком для создания подобного нотного материала (на данный момент в этой серии изданы 4 тетради). Педагогическая цель его – создание и пополнение репертуара юных камерансамблистов, ознакомление их с музыкой разных эпох, стилей и народов. Принцип составления весьма простой: каждая тетрадь имеет 2 главы – «Музыка из старых времён» и «Современная музыка». Уровни трудностей включённых в сборнике произведений весьма различны: и начинающие, и более опытные музыканты тут смогут найти что-то подходящее для себя. Предложенный состав инструментов по необходимости и желанию можно свободно менять. В камерных ансамблях юные музыканты имеют возможность вблизи, *воочию* познакомиться с видом и звучанием других инструментов (даже *пощупать* их...). Выбор пьес определён не столько вкусом составителя (Гунта Мелбарде), сколь полезностью и некоей *печатью большой камерной музыки*, которая слышна в некоторых популярных, излюбленных многими поколениями опусах. Тут помещены как оригинальные произведения, так и переложения и аранжировки. Значительное место занимают новинки – пьесы современных латышских композиторов, сочинённых специально для этого сборника. Авторы – большей частью наши бывшие ученики, друзья, коллеги. Это их дар юным камерансамблистам. Между прочим, они также и родители, чьи дети с удовольствием играют вместе с друзьями. Ведь традиции музицирования чаще всего возникают в кругу семьи, особенно если родители сами музыканты или учителя музыки. Мы убеждены (и к этому стремимся), что педагог должен не только устанавливать хорошие контакты с композиторами – современниками, заказывая им произведения для конкретных составов камерных ансамблей, способствуя таким образом их творчеству. Мы – педагоги сами и должны их *вырастить*, т.е., воспитать таких композиторов, которые пишут не только оперы или симфонии, но которые имели бы интерес, способности и талант в сфере детской камерной музыки.

ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий

[<http://www.sommerakademie-kammermusik.com/>](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.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