

01.09.2010

Nr.3



# ***E-JOURNAL***

***FOR TEACHERS OF CHAMBER ENSEMBLES***



# CONTENT

<b>PROLOGUE</b>	<b>3</b>
<i>Gunta Melbārde</i> , teacher of Jāzeps Mediņš Riga 1 <sup>st</sup> Music School	
<b>IDEAS, COMMENTS, REWIEWS</b>	<b>4</b>
<i>Greetings from Chair of the Board of ECMTA Dr. Evan Rothstein to Foundation,,We play music with friends”</i>	
<b>AN ARTISTIC PORTRAIT. (German)</b>	<b>5</b>
<b>INTERVIEW: Professor Petras Kunca</b> (Lithuanian Academy of Music and Theater) speaks with <b>ARTIS-QUARTETT</b>	
<b>CHAMBER MUSIC IN EARLY PIANO STUDY: A GUIDE TO REPERTOIRE. PREFACE</b>	<b>11</b>
<i>Dr. Dianna Anderson</i> , Minot State University (USA).	
<b>AUSZUG AUS DEM BUCH (German) KÖNNEN ALLEINE REICHT NICHT.</b>	<b>15</b>
<i>Carsten Dürer</i> , <i>journalist</i> , Düsseldorf (Germany)	
<b>MY EXPERIENCE. ARRANGEMENTS FOR CHILDREN CHAMBER ENSEMBLE</b>	<b>17</b>
<i>Juta Bērziņa</i> , <i>teacher</i> (Pāvuls Jurjāns Music school), Riga, Latvia	
<b>PIANIST - A CREATIVE CENTER OF CHAMBER ENSEMBLE PIANIST'S HOMEWORKS.</b>	<b>26</b>
<i>Professor Aldis Liepiņš</i> , <i>pianist</i> (Jāzeps Vītols Latvian Music Academy)	
<b>AMMUNITION</b>	
Festivals, Contests, New Music for the Chamber Ensembles	<b>32</b>

## **PROLOGUE**



**Gunta Melbārde –**

Editor by e-journal,  
piano and chamber music teacher of Jāzeps Mediņš Riga 1<sup>st</sup> 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 anthology's for young musicians

### ***Dear colleagues,***

Our third number of e-journal is a summer greeting to the New School Year for all students and teachers of chamber music! We hope that our journal will give you some good idea and advice for practical work and some things to thought over. We are still waiting for your letters. Our e-mail is the same: [weplay@inbox.lv](mailto:weplay@inbox.lv)

Paulo Coelho once said: “When you want something, all the universe conspires in helping you to achieve it.” We can be happy and proud that crowd of our friends and supporters is getting larger, and it can be seen also in authors staff for this journal.

This summer has given so much heat that could be accumulated to be enough even for cold time of year. And it is the same with knowledge and experience. We get and accumulate them in every place and every time it is possible. Not only from famous professors and useful books, but also from our closest colleagues – our students, who are really making us teachers. Let's work to give them joy to play music!

***Together with friends, we will make it!***

## **IDEAS, COMMENTS, REVIEWS**



[www.ecmta.eu](http://www.ecmta.eu)



***Dr. Evan Rothstein,***

Chair of the Board of ECMTA,

ProQuartet-CEMC (consultant), Université de Paris 8 - Saint Denis,

Indiana University Summer String Academy

To :

Gunta Melbarde, Chairman

Muzieejam kopa ar draugiem

Jazeps Medins Riga 1st Music School

Kronvalda bulvaris 8

Riga LV-1010

**Paris, 15 June 2010**

On behalf of myself and the European Chamber Music Teachers Association, it is my pleasure to write to thank you for your invitation to participate in the weekend activities of the festival/competition of Muzieejam kopa ar draugiem. It was an honor to sit on the jury for the competition with such distinguished colleagues from Estonia, Latvia, and Finland, and to listen to the 40 marvelous ensembles of talented and well-prepared young people. It was also an exceptional opportunity to meet so many devoted teachers, particularly at the teachers' seminar on Sunday morning. All of the events - competition, school and town concerts, teachers' seminar, receptions, work sessions, rehearsals, logistics – were remarkably well organized and realized in perfect good humor and friendship. All was beautifully informed by the essential principles of your foundation: to make chamber music playing a part of life for children, to bring chamber music to a larger public, and to promote deeper pedagogical values of chamber music teaching and practice. It is clear that the children also come away from this experience having learned lessons that go far beyond the purely musical.

As I have written to the Director of Jazeps Medins School, and as I explained to the teachers' seminar, I am not aware of any other projects in Europe involving children playing chamber music that encompasses so many levels of activity and which take such great care in promoting and communicating these higher values. As I said throughout the weekend, this project should be considered a model for all of our colleagues working with children in chamber music, and for this reason I shall be writing about your work for my next ECMTA column in Ensemble Magazine. It is my feeling that the beautiful spirit of your project, which is manifest in all of its details, makes it much more than a “festival/competition”. I have also written to the board of ECMTA, informing them of my thoughts, and urging them to join me in thinking of ways to promote your project and show our support. Indeed, it is through exemplary, well-principled and well-realized projects of this kind that we can assure for the future the benefits that come from chamber music learning and practice.

With my most sincere best wishes for your future projects,

**Evan Rothstein,**

Chair of the Board of ECMTA



# **AN ARTISTIC PORTRAIT**

## **INTERVIEW mit weltberühmten Streichquartet**

### **ARTIS-QUARTETT**



**ARTIS-QUARTETT**  
(Österreich, Vienna)

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



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

(Der zweite Teil)

(Anfang im 2. Nummer unseren e-Journal)

Das bekannte österreichische Streichquartett ARTIS-QUARTETT 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).

**Othmar Müller:** Man kann ja sogar die Frage irgendwie weitergeben und sagen, das ist gar nicht unser Problem, sondern es ist ein Problem des Komponisten. Denn wir spielen dieses Instrument. Seit Jahrtausenden wird nach den Klängen der Saiten der Geige gesungen. Und von Renaissance-Musik bis zum Pop, es wird immer gesungen. Also, es kann nicht sein, dass es ein unartiges Problem ist, es wird einfach nach weiteren Ausdrucksmöglichkeiten gesucht. Man merkt auch, dass viele moderne Komponisten die Instrumentengattungen, die am einfachsten sind, z.B., das Schlagzeug, ausnützen, bis zum Exzess. Es gibt eine Statistik, dass pro Jahr drei-vier hundert neue Schlaginstrumente erfunden und standardisiert werden, weil sie einfach gebraucht werden. Auch das Klavier selber, das jedem Komponisten vertraut ist, wird bald zu eng. Und da beginnen viele, das Klavier zu präparieren. Und dann muss man sagen, wo ist ein präpariertes Klavier wirklich noch ein eigenständiges Instrument oder eigentlich nur noch eine Krücke, weil sich der Komponist mit dem Synthesizer nicht ganz genau auskennt. Wenn er sagt, er möchte Gummikeil dort und eine Klammer, dann sind es Verfremdungseffekte, die heutzutage elektronisch viel viel leichter zu bekommen sind. Wenn er sich den Sound selbst von einem Steinway oder von einem Bösendorfer kauft und dann anfängt bestimmte Partien elektronisch zu wenden, kriegt er das genauer und verlässlicher und abspeicherbar. Wir haben es immer wieder erlebt, auch bei Uraufführungen, dass manche Komponisten erstaunlich – ich möchte es nicht werten, aber ich muss es werten, es ist wichtig für die Aussage – manchmal bei der Beschränkung auf das Streichquartett, das nicht veränderte Streichquartett, gezwungen sind, kreativer zu reagieren als wenn die plötzlich vierzig Schlagzeuge dazu genommen hätten. Vielleicht bin ich ein fürchterlicher Reaktionär, aber ich glaube, dass die große Freiheit in der Produktion nicht unbedingt die besten Ergebnisse bringt.

**Petras Kunca:** In Ihrem Programm klingt ein Werk von Berg, des Komponisten des 20. Jh. Meinen Sie, dass die sehr guten italienischen Instrumente gut zu A. Berg passen? Oder sollte man vielleicht besser für die Interpretationen von Berg eher moderne Instrumente benutzen?

**Herbert Kefer:** Ich glaube, das spielt überhaupt keine Rolle, das ist wirklich egal. Man hat ja immer den Spieler, die Klangidee des Spielers und das Instrument tritt demgegenüber einfach in den Hintergrund. Es ist viel mehr die Tatsache, wenn ein Instrument gut ist, dann kann der Spieler mehr damit tun, es fordert auch den Spieler heraus, es bringt eine größere Bandbreite an Klangeffekten, an Klangqualitäten. Aber ob das italienische, französische, österreichische oder deutsche Provenienz ist, ich fürchte – es ist egal.

**Petras Kunca:** Aber Sie spielen trotzdem mit sehr guten alten Instrumenten.

**Herbert Kefer:** Wir spielen mit unterschiedlichen Instrumenten – einer mit einem modernen, einer mit einem uralten (Kollegen lachen).

**Petras Kunca:** Man kann also alles in einem Streichquartett verbinden.

**Herbert Kefer:** Ja wenn das Instrument gut ist, es geht um die Qualität eines Instrumenten, dann kommt einfach auf den Spieler drauf an, was er damit tut.

**Petras Kunca:** Aber die Bratschisten denken in einem Streichquartett besonders an einen eigenartigen Klang der Bratsche. Ich glaube, dieses Instrument kann sich in einem Streichquartett besonders gut zeigen, alles aussagen.

**Herbert Kefer:** Es ist grundsätzlich wunderbar und ich hoffe, Sie erwarten sich jetzt nicht zu viel von mir (ein lautes Lachen der Kollegen). Aber ich stimme Ihnen schon zu. Ich habe mich immer für das Spielen im Quartett mehr interessiert als für Solo-Konzerte.

**Petras Kunca:** Und wie gestalten Sie die Politik des Streichquartetts überhaupt im Bereich der heutigen österreichischen Musik? Ich weiß, alle fünf Quartette von Gottfried von Einem sind eingespielt, und andere Musik...

**Johannes Meissl:** Es wird nach wie vor auf dem Streichquartettsektor sehr Gutes komponiert. Wir haben auch eine CD gemacht vor drei Jahren mit vier Stücken, die für uns geschrieben wurden von Österreichern – von Ivan Eröd, Haimo Wissner, der schon gestorben ist, Herbert Zipper und Richard Dünser, der wieder für uns ein Stück schreiben wird.

**Petras Kunca:** Waren es berühmte Komponisten im Bereich Kammermusik?

**Johannes Meissl:** Ja, auch. Es sind moderne Komponisten, drei von denen leben noch. Z. B., Dünser hat Quartette, Klavier-Trios, aber auch sehr viel Symphonisches komponiert. Und der vorher angesprochene Haimo ist sehr spät zur Kammermusik gekommen. Der hat also nur, ich glaube, in seinen letzten 15 Lebensjahren Streichquartette geschrieben, hat vorher sogar explizit gesagt, für ihn sei das Streichquartett eine vollkommen veraltete dumme Form, und dann hat er noch fünf Stück davon geschrieben, er hat sich es also gründlich überlegt. Was Zipper angeht, da wissen wir nicht viel. Zipper war der Schöpfer des Dachau-Liedes. Er war in Dachau, wurde dann aber noch freigelassen. Während der Zeit in Dachau hat er dieses Dachau-Lied zusammen mit Jura Soyfer gemacht, Musik war von Zipper.

**Peter Schuhmayer:** Man muss aber dazu sagen, dass für die Komponisten, so wie ich das sehe, das Streichquartett immer noch eine Königsdisziplin ist, eine Herausforderung. Für vier Instrumente ganz pur Musik zu schreiben, die interessant ist und dass es gut gelingt, ich glaube, das ist immer noch eine Herausforderung. Wenn man gleichzeitig auch sagen muss, dass natürlich ein größeres Geschäft ist, für eine größere Besetzung zu schreiben, weil da verdienen sie mehr Geld, wenn es gespielt wird. Aber rein die künstlerische Herausforderung für einen Komponisten ist immer noch sehr hoch, ein Quartett zu schreiben. Und wenn es einem gelingt, ein Quartett zu schreiben, das doch immer wieder gespielt wird und vielleicht auch aufgenommen wird u. s. w., wie es zum Beispiel im Fall von Dünser war, dann ist es auch eine Genugtuung für den Komponisten selbst,

wobei man sagen muss, wir haben im Laufe der Jahre viele Uraufführungen auch gespielt. Aber natürlich sind nicht alle Stücke für uns dann so gewesen, dass wir gesagt haben – OK, das spielen wir gerne wieder; sondern es hat sicher auch Erfahrungen für uns gegeben, wo wir gesagt haben – OK, das haben wir jetzt einmal erarbeitet und uns dem gewidmet, aber es ist für uns kein Bedürfnis, es noch einmal in einem Konzert zu spielen und uns noch intensiver damit zu beschäftigen. Das gibt es schon auch. Das heißt, nicht jeder Versuch, ein Quartett zu schreiben, ist ein Erfolg.

**Herbert Kefer:** Wir haben z. B. vor kurzem gekriegt, wir müssen es uns erstmal gemeinsam anschauen, aber von einem auch großen prominenten älteren österreichischen Komponisten von Erich Urbanner, der uns ein neues Quartett gegeben hat. Wir haben sein viertes Quartett einige Male gespielt. Also es gibt hier immer wieder etwas und, wie eben Peter gesagt hat, es ist mit Sicherheit eine Herausforderung, weil das Streichquartett alles zeigt, was ein Komponist kann oder nicht (lacht).

**Petras Kunca:** Sie haben bei LaSalle Quartett in Amerika in Cincinnati studiert. Vielleicht widmeten Sie sich auch der amerikanischen modernen Musik?

**Peter Schuhmayer:** Wir sind nicht in Kontakt gekommen. Wir haben eigentlich das, was wir studiert hatten, erstmal den späten Beethoven und dann die Musik des beginnenden 20. Jh. aus Mitteleuropa. Aber wir sind eigentlich überhaupt nicht in Kontakt gekommen mit der amerikanischen Musik. Wir haben in letzter Zeit schon Uraufführungen amerikanischer Komponisten gespielt, aber das ist kein vordringliches Begegnungsfeld, es hat sich eher so zufällig ergeben.

**Petras Kunca:** Ich bin ganz sicher, dass Sie Interesse für die neue Musik von Cage z. B. oder anderen Komponisten gehabt hätten. Es ist immer interessant, etwas Neues zu erfahren. Aber es interessiert mich, ob Sie bezüglich einer neuen Musik eine Mission fühlen. Möchten Sie, etwas Wichtiges in der heutigen Musik finden? Sie spielen ja, z. B., österreichische Musik – es ist interessant.

**Peter Schuhmayer:** Ich glaube, man kann das nicht als eine Mission bezeichnen. Aber das, was wir gerne wollen, dass diese Musik akzeptiert wird, auch in Kammermusikprogrammen. Das heißt, dass man nicht, wenn man merkt, die Musik wurde während der zweiten Hälfte des 20. Jh. komponiert, den Saal verlässt oder dass man erst später kommt. Also wir wollen erreichen, dass die Leute es zumindest anhören ohne vorurteilsmäßig gleich es abzulehnen. Und wir versuchen auch natürlich auch in den modernen Stücken auch eigentlich die Attribute, die für uns wichtig sind im normalen Repertoire auch dort unterzubringen, sprich den Atem, den Puls, die Phrasierung – alles Mögliche, sofern es möglich ist. Und man muss dazu sagen, moderne Musik erfordert auch sehr viel Zeitaufwand und sehr viel Beschäftigung mit den Stücken und man muss sie oft spielen, damit sie dann selbstverständlich und locker auf der Bühne fließen können. Weil es ist oft so, dass man ein modernes Stück studiert und dann ist es in dem Stadium, wo man sagt – OK, jetzt haben wir das so zusammengesetzt, wie es in den Noten steht, aber das, was eigentlich noch fehlt, diese Lockerheit, der Fluss, der für die Musik ja so wichtig ist, der ist oft noch nicht ganz vorhanden. Also man darf das nicht unterschätzen, moderne Musik erfordert sehr viel Beschäftigung damit und sehr viel Zeitaufwand und auch sehr viel Praxis in den Konzerten.

**Johannes Meissl:** Zusammenfassend könnte man sagen, wir halten die moderne Musik, erstens die Musik des 20. Jh. natürlich, auch zeitgenössische Musik, für einen ganz normalen Bestandteil des gesamten Bereiches unserer Betätigung. Wir würden nie nur Mozart oder nie nur Beethoven und oder sonst irgendeinen Komponisten spielen wollen, und so wollen wir auch nicht nur zeitgenössische Musik spielen. Aber wir wollen das als einen selbstverständigen Anteil für unsere Arbeit und auch für die Akzeptanz für Publikum.

**Othmar Müller:** Aber natürlich immer ohne den Querschnittsanspruch, wenn man stellt immer nur persönliche Entwicklungen dar, also sei es Entwicklung vom Mozart, Brahms über Zemlinsky – automatisch wählt man dann aus dem jetzigen Quartettschaffen Komponisten und Werke aus, die

einem vertrauter sind. Es gibt ja eine unglaubliche Bandbreite an aktuellen Kompositionen, mit denen wir nie in Kontakt kommen würden. Man soll nur Sachen darstellen, die man darstellen möchte. Nur damit man ins Konzert kriegt jetzt irgendeinen Namen auf das Programm zu setzen – das geht schief. Das kann man nicht überzeugend spielen, damit wird man die Leute auch nicht beeindrucken können. Und dafür gibt es wiederum andere Ensembles, die sich z.B. nur auf das ganz aktuelle Schaffen konzentrieren. Die müssen natürlich einen anderen Anspruch haben, die müssen sozusagen den Querschnitt durch ihre Zeit, die sie darstellen, bringen.

**Petras Kunca:** Jetzt kehren wir zurück zu den klassischen Momenten. Sie kommen aus Wien und die Wiener Tradition ist in ganz Europa und auf der ganzen Welt berühmt und wichtig. Was meinen Sie, wie sind die heutigen Interpretationen von Haydn z.B.? Wie kann man heute Haydn verstehen? Wir bereiten uns ja für den 200. Todestag von Haydn. Ist Haydn heute genau so aktuell, wie vor 200 Jahren?

**Johannes Meissl:** Haydn wird jetzt wieder aktueller, Gott sei dank. Und die Beschäftigung mit den Haydn-Quartetten zeigt, dass diese Art, Musik zu erfinden und in Musik zu sprechen, etwas nie abgeschlossen Kreatives und dadurch eigentlich auch Modernes hat. Also unser großer Ansatz ist, bei Haydn immer wieder zu entdecken, neben der abgerundeten Meisterschaft, dass es in eine Balance gebracht wird, dieses unerschöpfliche Reichtum an unerwarteten und geradezu experimentellen Ideen und Formen, wo man eigentlich nun wieder überrascht sein kann, wie modern das ist. Und dieses Verständnis, dass man erkennt, dass das nicht alt, abgeschlossen und im Museum ist, sondern unglaublich frisch und immer wieder neu, das zusammen eben mit dieser stilistischen Aufgabe, dass man die Sprache auch in der Aussprache richtig lernt und von der natürlichen Geste, Phrasierung bis zur Artikulation das alles richtig hinkriegt – das alles zusammen mit diesem inneren Reichtum halte ich für die große Herausforderung und für das große Spannende der heutigen Beschäftigung mit Haydn. Also das hat mit der Tradition fast nichts zu tun.

Also, was man von den Liebhabern, die die Stücke immer wieder gespielt haben, lesen kann – die haben schon viel erkannt. Sie haben es wahrscheinlich nicht selbst richtig spielen können. Das ist wieder das Merkwürdige, das Otmar vorhin von seinem Vater gesagt hat – der geistige Anspruch und das Erkennen der musikalischen Substanz ist sehr hoch, das Vermögen, es so zu spielen – nicht so hoch.

**Peter Schuhmayer:** Eines muss man, glaube ich, noch dazu sagen, weil die Frage ja auch darum ging, inwieweit sich auch die Haydn-Interpretation verändert hat ins Moderne. Man muss schon sagen, dass die Beschäftigung mit den Originalklanginstrumenten, glaube ich, schon ein bisschen das Spektrum erweitert hat. Auch wie man sich etwas vorstellt, gerade was Artikulation betrifft, dass das viel differenzierter geworden ist. Und auch der Klang, dass das nicht immer so ein Wohlklang fett und warm und reich ist, sondern dass es durchaus Klänge verwendet werden, die eher eine Struktur oder eine Atmosphäre oder Charaktere, die zwischen den Noten zu merken sind, besser raus bringen. Also ich glaube, dass da schon eine Entwicklung stattgefunden hat, die eigentlich zum Wohl Haydns gedient hat.

**Johannes Meissl:** Also das ist ganz sicher. Man merkt es auch jetzt, wenn junge ausgezeichnete Quartette das auch spielen. Und ich glaube auch, dass man es merkt, wenn wir Haydn spielen, dass dieses fast Aufgekratzte, dieses wache Teilnehmen an Vorgängen innerhalb der Musik viel mehr Bedeutung gewonnen hat gegenüber dem „es klingt allgemein harmonisch und schön“. Das war vielleicht, wenn man das etwas vereinfacht sagt, früher doch mehr im Vordergrund. Man hat versucht, eine klassisch gerundete Darstellung – poliert, sehr sauber, sehr schön – vorzulegen. Heute wird es eher gesucht, bei Aufrechterhaltung diese Ansprüche (es muss, natürlich, sauber sein)....

**Peter Schuhmayer:** Man spürt das selbst, wenn die Musiker gut genug sind und wenn sie sich damit beschäftigen, dass das Wollen, das Herausbringen der Kanten viel mehr da ist als vielleicht vor 20–30 Jahren.



**Johannes Meissl:** Und das finde ich so besonders interessant bei der Beschäftigung mit Haydn, dass obwohl es diese vielen Asymmetrien, diese unerwarteten Wendungen, diese modernen Sachen gibt, es bleibt am Ende (wenn man damit sich beschäftigt hat) eine Art von erhobener Balance übrig. Das ist eine ganz erstaunliche Erfahrung, das ist Haydn als Inbegriff des Aufklärers, der es schafft, auch ganz komplexe Strukturen so anzuordnen, dass sie letztlich verständlich sind und etwas, was man verstehen und fühlen kann, erzeugt dann ein Wohlgefühl. Also deshalb dieses Wohlgefühl, das vielleicht früher erzeugt wurde oder man versucht hat zu erreichen mit einem polierten Schönklang, kann man auf einer höheren Stufe erreichen mit einfach größerer Differenzierung.

**Petras Kunca:** Herbert, was denken Sie über diesen Ausdruck „Weltharmonie“ in den Streichquartetten und anderen Werken von Haydn?

**Herbert Kefer:** Die Weltharmonie... Es ist ein hoher Anspruch...Aber das hat eigentlich damit was zu tun, was da gerade gesagt wurde. Diese in sich stimmigen und zu einander stimmigen Vorgänge, auch wenn sie in einer scheinbaren Asymmetrie stattfinden, doch letztlich zueinander finden, zueinander passen, weil sie in ihrer Funktion zueinander passen. Das erzeugt dann ein grundsätzlich harmonisches Ganzes. Die philosophische Vertiefung, ob das die Weltharmonie...

**Kollegen lachen:** Herbert, keine esoterischen Fragen, bitte.

**Petras Kunca:** Es ist eine wirklich philosophische Frage, warum die Werke von Haydn heute so aktuell sind. Z. B. bei uns in Litauen ist Haydn als unser Komponist.

**Johannes Meissl:** Man kann wirklich leicht etwas ableiten, wenn man sich vorstellt, dass je mehr Leute sich mit dieser Art von musikalischer Auseinandersetzung, also mit diesem Bewältigen von komplexen Abläufen und Entwicklungen im tönenden Bereich beschäftigen, desto mehr würde gesellschaftlich also eine Harmonie entstehen können. Das kann man alles anleiten.

**Peter Schuhmayer:** Es gibt auch eine Menge von Untersuchungen darüber. Und auch Musik, die einen eher aggressiv macht, laut ist, die wird in der Schwangerschaft z.B. nicht empfohlen. Man schlägt vor, dem Baby, das noch nicht geboren ist, eher Mozart vorzuspielen, weil dann der Atem viel ruhiger ist und das wirkt einfach beruhigend. Ich glaube, es ist eine grundsätzliche Sache mit der Musik. Ich würde das nicht nur auf Haydn beziehen, sondern das hat genau so mit der klassischen Musik grundsätzlich zu tun und der Musik, die einen Fluss, einen ruhigen Puls hat und diesen Puls vermittelt. So dass wenn man diese Musik anhört, man selbst viel entspannter wird. Aber es heißt nicht, natürlich, man müsse auf der ganzen Welt durch die Lautsprecher Mozart und Haydn spielen.

**Johannes Meissl:** Es geht ja auch um die Beschäftigung, das ist das Problem. Gerade Haydns Musik, das ist schon Musik, die man nur wirklich schätzen kann, wenn man bis zu einem gewissen Grad sie verstehen kann. Man soll sie wohl auch genießen können ohne sie zu verstehen – das ist dann immer eine Herausforderung an den Interpreten, aber wirklich schätzen, so dass es auch eine Auswirkung auch in diesem Philosophischen oder gesellschaftlichen Sinne haben kann, kann man die Musik nur, wenn man ihr auch in der Substanz etwas näher tritt.

**Herbert Kefer:** Es ist so und es war immer so. Deswegen wurde er so eine lange Zeit gar nicht so gewürdigt. Berühmte Haydn-Quartette zum Endspiel in Quartettabenden... Eher am Anfang des Programms, damit sich die Leute ein bisschen einhören können. Und dann geht es zum scheinbar leichteren Kurs, und das ist ein geniales Missverständnis. Es zeigt einfach von der mangelnden Beschäftigung, die lange Zeit gedauert hatte.

**Johannes Meissl:** Wir sind sehr hoffnungsfroh, dass doch die Offensive im Haydn-Jahr stattfinden wird. Es wird sehr viel gemacht.

**Petras Kunca:** Bereiten Sie sich schon jetzt, bereiten Sie Wettbewerbe für junge Musiker?

**Johannes Meissl:** Das auch. Es gibt sehr viele verschiedene Aktivitäten. Auch bei und an der Musik-Uni – vom Quartettbereich bis zur Wissenschaft.

**Petras Kunca:** Ja, ganz Europa wartet jetzt auf große Feierlichkeiten. Otmar, sagen Sie bitte, Ihre Gedanken über Haydn, z.B., es gibt bei Haydn Cello-Konzerte, auch sehr viel Kammermusik. Was denken Sie über die Bedeutung der Streichquartette? Glauben Sie, auch, dass es mit dieser Musik gelingen kann, den Geschmack der Gesellschaft zu formieren?

**Otmar Müller:** Das wäre eine schöne Sache, wenn das so funktionieren würde. Ich bin da aber ein bisschen pessimistisch. Man sollte einen guten Geschmack irgendwo anders erlernt haben, um dann dort auf den Geschmack zu kommen. Und vor allem – das Streichquartett. Ich fürchte, dass im sowieso sehr kleinen Ausschnitt des sich für „ernste“ Musik interessierenden Publikums der größte Teil geht eher in die Symphoniekonzerte oder in die Oper und dann nicht unbedingt, um Haydn zu hören, dann geht es eher um Tschaikowsky oder Beethoven. Und von denen, die dort vielleicht dann noch sagen, sie wollen sogar Kammermusik hören, Haydn ist sehr anspruchsvoll, Haydn kann man überhaupt nicht mehr oder nicht sehr befriedigend konsumieren wie z. B. Tschaikowsky-Symphonie. Bei einer Haydn-Symphonie ist schon meistens, wenn sie toll gespielt wird, merkt man, dass Leute verstört sind, quasi „aha, sie haben nicht gewusst, dass das so ruppig ist“. Und wenn sie auf ihre Kosten kommen, dann bedeutet das eh schon, dass sie einen guten Geschmack haben. Aber ob das dazu dienen kann... Ich glaube eher, das ist ein Grund, warum Haydn ein bisschen auf diese Position gedrängt worden ist in den letzten 100-150 Jahren, dass eigentlich die Rezeptionen ihn ganz unverdient in das verstaubte Eck gestellt haben. Man sagt, „ja, er hat zwar erfunden das Streichquartett, aber...“.

**Petras Kunca:** „Papa Haydn“.

**Johannes Meissl:** Ja, genau. Das heißt im Österreichischen auch Papst. Es war auch so gemeint ursprünglich.

**Otmar Müller:** Ich glaube, was für viele Leute dann der Schlüssel ist, wenn sie sehen oder wenn sie sich intensiver damit beschäftigen, soweit sie dazu kommen. Sie kannten bisher Mozart als einen Geschäftsvater. Sie beginnen dann zu denken, das kann ja nicht so sein, wie sie es bisher zu hören bekommen haben. Vielleicht eignet sich Haydn dann für unsere Zeit besser, das Offen-Diskursive zufällig den in erster Zeit trifft. Dass man eher weggeht davon, Sachen zuzudecken. Man sagt nicht mehr: „die Oberfläche ist genug, schauen wir gar nicht darunter“. S. Freud hat damit angefangen... Und auf manchen Gebieten war Haydn immer unangefochten modern. Im Bereich Kirchenmusik gibt es ganz Wenige, die sagen, die Haydn mit Messen von Mozart nicht konkurrieren könnte. Eher immer umgekehrt. In Bereich der Symphonien und der Streichquartette, glaube ich, beginnt man erst, ihn als modern zu betrachten.

**Petras Kunca:** Ich möchte mich sehr herzlich für dieses Gespräch bedanken. Ich wünsche Ihnen viel Erfolg im heutigen Konzert.



## ***Dianna Anderson***

Dr. Dianna Anderson is Instructor of Piano and Coordinator of Functional Piano at **Minot State University, USA**. Her degrees are from the University of Idaho and the University of **Cincinnati**-College-Conservatory of Music, completing a Doctor of Musical Arts in Piano at CCM in 2004. Dr. Anderson is a founding member of the **piano trio *Luminus***, and the resident artist ensemble at Dakota Chamber Music, a summer chamber music institute for strings and piano held at Minot State. She is on the faculty of ***International Music Camp, Dakota Chamber Music***, and the rehearsal accompanist for ***Western Plains Opera Company***.

We sincerely thank Dianna Anderson, Doctor of Musical Arts in Piano, for kindly permit to publish ***Preface*** of her excellent study - doctoral dissertation ***Chamber Music in Early Piano Study: a Guide to Repertoire***. All of the outstanding work can be found here:

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

### ***CHAMBER MUSIC IN EARLY PIANO STUDY: A GUIDE TO REPERTOIRE.***

#### ***PREFACE***

In the traditional piano studio, students are not exposed to chamber music involving other instruments as part of the standard curriculum. Yet many of these students who do pursue music study beyond childhood find that most or all of their performance opportunities arise in ensemble music, whether amateur or professional. Through experience in collaborative pianism, students benefit in the areas of general musicianship, pianistic abilities and professional or amateur musical life.

The most important benefit from chamber music study is to the pianist's general musicianship. Students gain valuable information about the art of music through chamber music that can improve their performing and listening skills. When compared with study of solo piano music only, chamber music provides a vast expansion of musical experience that is gained through playing music with other instrumentalists. Students improve their knowledge of other instruments and their attributes, and are guided to a greater ability to listen to any instrumental music in a more informed way. They also develop an ability to read and transpose the parts of other players. Through the ensemble decision-making process, students gain insight into texture, form and phrase structure, thus to an increasing their ability to listen critically to music. Pianists have access to other instrumental teachers through coaching, exposing them to viewpoints other than those of their own

teachers. Acknowledging different musical opinions allows a student to take their first steps toward making their own decisions about interpretation. Chamber music provides alternative performance circumstances, including the opportunity to perform without the necessity of memorization, and to perform in a venue other than a studio piano recital, solo festival, or competition. To students who find these settings inhospitable, especially when coupled with performing from memory, chamber music performance is a welcome option that can motivate students to continue their study without the pressure of solo performance. Chamber music can help students make a connection with music as an expressive art form. Unlike soloists, chamber players must communicate with each other verbally and physically in order to develop a unified interpretation. As all of these benefits show, better musicianship through chamber music study can foster more enthusiastic, well-informed, creative and functional pianists who are welcome in any musical community.

Piano students also benefit in their specific pianistic abilities. The increased necessity of keeping a steady tempo and comprehending rhythmic notation when playing with others contributes to better developed sight-reading and developing general rhythmic abilities. The communication necessary to achieve a unified performance among chamber players leads to improved expressive capabilities in the pianist's solo work. The focus on textural differences and matching sound with articulation and dynamics when playing with other instruments build better listening skills. The rehearsal of troublesome spots that must take place in a chamber music practice can transfer over to a student's solo practice, guiding the student to more efficient practice. Chamber music study can also give a student much more confidence in overcoming obstacles as they learn to face the challenge of coming to a chamber music rehearsal prepared to play their part. These increased pianistic abilities help to give students the confidence and incentive to continue with their piano studies past childhood.

For those who do continue playing and studying the piano past high school years, piano students who study chamber music benefit in their professional or amateur pianistic lives. Both amateurs and professionals will have a more positive attitude toward collaborative pianism if they study it early in their lives, which lead to greater enjoyment of music-making as they spend much of their time at the piano collaborating with others. Amateurs are encouraged to maintain their skills by playing with others, whereas these hard-won skills can easily atrophy when adults practice only sporadically on solo music they do not intend to perform. Amateurs can also be musically useful in their communities through their collaborative skills, by accompanying young instrumentalists for music festivals or playing in a group for a church or other organization. Professionals are rewarded artistically by collaborating with others. Chamber music provides increased opportunities for performance and learning new repertoire. Increased performance opportunities create more ways for

professionals to make a living.

Taking all these advantages into account and wanting to provide the best education for their students, many preparatory departments include chamber music study as an option, or even a mandatory course for their students. Fortunately, these institutions do not have to overcome many of the obstacles that lead independent studio piano teachers to prohibit early study in collaborative music-making. The main obstacle for the independent piano teacher is the established role of the profession itself.

Studio piano teachers usually see their students one-half hour to one hour per week. This is barely enough time to cover solo repertoire, technique and theory without adding extra ensemble repertoire. This problem stems partly from the tradition of the once-per-week piano lesson and partially from the emphasis on solo and piano ensemble music in the festivals and competitions that many teachers rely on to motivate their students (and themselves). Why would teachers and students choose to pursue chamber music when solo music provides a greater initial reward?

The music publishing industry responds to this demand for solo and piano ensemble literature by producing enormous amounts of new repertoire every year and promoting it to independent piano teachers through magazine advertisements, workshops and other means. Some publishers even have their own festivals for which the participants must play (and purchase) the publisher's music. Because there is little existing demand for new pedagogical chamber music for piano, there is very little published. Among the large North American publishers of pedagogical piano music, *Frederick Harris*, *Alfred*, and *Kjos*, only *Kjos* publishes chamber music for piano and other instruments.

For those piano teachers with degrees in performance or pedagogy, it is very unlikely that they have had any formal instruction in the area of teaching collaborative music-making. This leads to a lack of confidence in approaching this kind of teaching, and an attitude that promotes only the study of solo and piano ensemble music. It is possible that this trend will change in the future as the pedagogical community continues to stress a well-rounded approach to teaching that emphasizes total musicianship. In her recent book, often used in college pedagogy courses, *Marianne Uszler* suggests,

“Ensemble opportunities can be wonderfully motivating for students of all ages, but especially for peer-minded adolescents who need opportunities to interact musically with friends. Such experiences also provide a dimension of musicianship impossible in solo playing. Listening to the performances of others, following their musical lead or leading oneself, asserting oneself tactfully but firmly, being able to understand different viewpoints and negotiate mutually agreeable settlements- these can be discussed by teacher and student but experienced only in a group.”



(*Marianne Uszler, Stewart Gordon and Scott McBride Smith, The Well-Tempered Keyboard Teacher, Second Edition, (New York: Schirmer Books, 2000), 95.*)

Perhaps the greatest deterrent to piano teachers' providing chamber music study in their studios is the lack of knowledge among piano teachers of the available chamber music literature for students. If teachers do not know that a piece of music exists, they are unlikely to assign it to students. Although much has been written that encourages the inclusion of ensemble work in piano study, there are few resources explaining where to find appropriate music. *Harold Haynes's Chamber Music Repertoire for Amateur Players: A Guide to Choosing Works Matching Players' Abilities* is one such work. However, it is written from the perspective of a non-pianist and covers chamber music for string quartet and wind quintet as well as other ensembles that do not involve piano; thus it does not discuss chamber music with piano in great detail. *The Well-Tempered Keyboard Teacher* by *Marianne Uszler, Stewart Gordon, and Scott McBride Smith* lists two collections of chamber music for intermediate students and includes one page on chamber music for the advanced student, listing three suitable anthologies. This list is a good starting place, but it does not fill the need for teachers wishing to branch out into other repertoire. The most helpful and comprehensive book available is *Maurice Hinson's The Piano in Chamber Ensemble*. This volume covers ensembles up to eight players and in all combinations. Further, *Hinson* grades the pieces according to difficulty. However, this resource is more useful to performers and college level teachers than to independent piano teachers because it rarely lists pieces that are graded as suitable for less than advanced students alongside the hundreds of works appropriate for college music majors and professionals. In addition to these books, independent piano teachers as well as those who teach in preparatory departments and music schools will benefit from having this resource encompassing a wider scope of literature for less advanced students and grading the available works in specific terms.

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

## **CARSTEN DÜRER**

„Ich habe weder Musik studiert, noch bin ich ausübender Musiker. Doch aufgrund meiner jahrelangen Tätigkeit als freier Journalist nun bereits 10 Jahren als Herausgeber und Chefredakteur des Klaviermagazins *PIANONews* und seit mehr als vier Jahren ebenfalls des Kammermusikmagazins *ENSEMBLE* habe ich mit vielen Künstlern Kontakt gehabt und habe ich noch. Aufgrund dieser Tätigkeit habe ich einen gewissen Erfahrungsschatz sammeln können, den ich hier gerne weitergeben möchte.“

(Aus „*KÖNNEN ALLEINE REICHT NICHT*“)



Wir danken herzlich Herrn *Carsten Dürrer* für die freundliche Erlaubnis einige Auszüge aus seinem wertvollen und spannenden Buch in unserem e-Journal zu veröffentlichen. Wir empfehlen allen, die auf der Schwelle der Musikhochschule (egal, auf welcher Seite und auf welcher Stufe) stehen, dieses Büchlein zu bestellen und lesen. Adresse des Verlags: [www.staccato-verlag.de](http://www.staccato-verlag.de)

## **KÖNNEN ALLEINE REICHT NICHT**

**Wie man sich auf das Leben als Pianist schon im Studium vorbereiten kann**

**Anregungen und Übungen**

(Ein Auszug: Seiten 35-36)

### **Die Entscheidung: Solist, Duo, Kammermusiker oder Begleiter?**

Ein vollkommen anderer, aber vielleicht noch wichtigerer Aspekt ist die Entscheidung für den Einsatzbereich des Klaviers. Natürlich, die erste Motivation, dieses Instrument professionell spielen zu wollen, ist in der Regel das solistische Spiel. Es ist sicherlich auch das Spiel mit dem umfangreichsten Repertoire. Dennoch gibt es andere Bereiche: beispielweise das Klavierduo-Spiel. Aber Sie müssen sich entscheiden, denn in Regel geht es nur, dass man sich auf eine Sache konzentriert, nachdem man alles ausprobiert hat, in diesem Fall entweder auf das Solo- oder das Duo-Spiel.

Auch wenn in der Regel Pianisten aus anderen Bereichen weniger bekannt oder angesehen sind, sind sie nicht weniger wichtig oder etwa deren Bereiche leichter in Interpretation und Spiel. Ich meine damit die Bereiche der Kammermusik und der Liedbegleitung.

Das ist eine Entscheidung, die ebenfalls weitreichende Konsequenzen hat. Denn es sind vollkommen verschiedene Betätigungsfelder, auf die man sich da einlässt. Allerdings sind alle vier genannten gleich spannend. Haben Sie sie schon ausprobiert? Das allerdings sollten Sie in jedem

Fall tun, und vor allem in jedem Fall in Ihrer Studienzeit. Denn Sie können nicht wieder von dem Vorbild der paar Großen und Berühmten ausgehen, die sich hier und da einmal zu einem Duo zusammenschließen, wie dies vor kurzem beispielweise *Emanuel Ax* und *Yefim Bronfman* getan haben, oder gemeinsam Kammermusik spielen – auch hier gibt es etliche Beispiele. Und nur selten funktioniert eine Karriere mit mehreren Tätigkeitsbereichen. So zum Beispiel *Jean-Yves Thibaudet*, der seit etlichen Jahren solche Sängerinnen wie *Cecilia Bartoli* begleitet, aber dennoch ein viel beschäftigter Solist ist. Eines ist sicher: Keiner der vier angesprochenen Bereiche ist weniger schwierig oder weniger angesehen. Gerade die Kenner und Professionellen wissen, wie wichtig ein guter pianistischer Partner im Bereich der Kammermusik ist. Neben den Sängern können sicherlich auch die hier anwesenden Streicher und Bläser davon ein „Lied singen“. Auch in der Kammermusik ist das Spiel auf dem Klavier extrem schwierig. Haben Sie sich einmal intensiver mit den Klavierparts von Klaviertrios aus der Feder *Ludwig van Beethovens* beschäftigt, oder denen von *Reger*? Sie werden erstaunt sein, wie komplex und schwierig diese Kompositionen für den gestandenen Pianisten sind, wie anders er denken und spielen lernen muss, wenn er mit anderen Musikern in gleichberechtigter Rolle ein Werk erarbeiten und zum Klingen bringen muss. Die Kompromissbereitschaft ist hier ebenso hoch wie die Freude, einmal nicht allein für sich am Instrument arbeiten zu müssen und sich selbst einzuschätzen, sondern auch einmal im Zusammenspiel direktes Feedback von anderen Musikern zu erhalten. Das kann zu Beginn eine schmerzhaft wie interessante Erfahrung sein. Zur Einschätzung des eigenen Könnens ist es in jedem Fall berauschend ehrlich und hilfreich. Denn die anderen Musiker werden Sie nicht schonen, da sie alle einen dicken Kopf haben und vor allem alle das bestmögliche Ergebnis erreichen wollen.

Neben den Begleitern von Sängern und anderen Instrumentalisten ist meiner Meinung nach die Spezialisierung auf die Kammermusik am interessantesten. Natürlich, ist auch in diesem Bereich das Repertoire begrenzt, aber bis ein Klaviertrio alle Werke erarbeitet und gespielt hat, wird eine Weile ins Land gehen. Zumindest ist hier auch die Konkurrenzsituation etwas verschoben, im Vergleich mit der eines Solopianisten. Denken Sie nach und nennen Sie mir vier feste Trios, die Sie kennen. Da wird es schon eng, denke ich. Natürlich, beherrscht der Name des *Beaux Trios* mit dem Pianisten *Menahem Pressler* immer noch die Szene. Doch eigentlich spielt dieses Trio kaum mehr. Vielmehr sind es solche Trios wie das *Trio Parnassus*, das *Abegg Trio* und andere.

Die Herausforderung für diese Entscheidung ist riesig. Aber zumindest sollte sie in Betracht gezogen werden. Und zumindest kann ich Ihnen nur raten, all diese Bereiche einmal auszuprobieren – und das ernsthaft mit dem Hintergedanken der späteren Spezialisierung.



My name is **Juta Bērziņa**.

I lead a cello and chamber music class in Pāvuls Jurjāns music school, Riga, Latvia. From 2007 am learning the composition of J. Vitols Latvian Academy of Music (class of Prof. Selga Mence). Already some 12 years my hobby is musical instrumentation and arrangement for chamber ensemble.

## ***ARRANGEMENTS FOR CHILDREN CHAMBER ENSEMBLE***

### ***MY EXPERIENCE***

Since I am a cellist I make arrangements for ensembles with cello or strings mainly. I am not an expert. There are some things which I consider to be well done, and there are some which I don't know yet and am still learning. I have established my own ways of making compositions but it doesn't mean that they are the only ones. All that I will tell forwards are my thoughts and my methods, there is no need to consider them as iron-bound rules.

Why is it so that I like to make arrangements of compositions?

First of all, it is a great opportunity not to limit me and my students with the assortment of repertoire. Because any composition can be remade and adapted for practically any ensemble. Another question – will it be playable and will the result of sound be the efforts worthwhile.

Secondly, I perceive the arrangement as one of the ways to interpret composition. Mstislav Rostropowich said in some interview that every time when performing composition he feels like composer – he creates, he makes music. Essentially, it is the same with arrangements. We make our versions, we are acting composers – for example, what would it be like, if Chopin had written his La major “Prelude” for orchestra not for piano? And why not?

Why do we need to modify anything at all? The reasons are the same. There is too much beautiful music for particular instruments, it is simply unfair that others are prevented from performing it. This applies especially to pop, rock and jazz, actually to any genre of popular music. Today we can take the liberty to almost everything, if the performance is convincing enough, after all. It refers both to performers and the possibilities of modifying composition. Misha Maisky came to Riga and played Bach's “Prelude” tree times faster than we are used to hear. And everyone was delighted.

If we are talking about arrangements for children – it is one of the ways how to motivate them and to promote their interest about instrument, about collective musicianship and about music itself. In my opinion, to teach particular instrument is not the main task for teacher. The main thing is that disgust against classical music do not develop during music school. If sometimes, though rarely, children can play something that they really like and enjoy, they will be happier – that means, we will have to worry less how to make them learn by heart the piece at home.

This was an introduction. I will try to speak more specifically.

First thing to do is to decide about the composition which will be arranged and for what kind of performers will it be. Because arrangement for beginners takes a bit different approach comparing with arrangement for adults - professional performers. What we can and what we can not afford when creating our versions for well-known music – this is the question which is difficult to answer. I think that almost everything is acceptable, there are just three things to remember:

1. Arrangement must be created wisely – all changes must be logical and well-considered, otherwise there will be chaos.
2. Arrangement needs to be playable – you need to know basics of the instrument play not to write something that can't be played or something that would sound completely different from what were you imagined.
3. Arrangement can not be tasteless – even if you change composition radically, you should not change it's idea or program. Or it should be done so convincing that listeners do not have doubt about the necessity for so radical changes.

So. We have decided which composition for what kind of instrumental staff we want to arrange. Next step is to find out what kind of remedies we have. This will help to realize forthcoming amount of work.

I can divide my works relatively in three groups:

1. The arrangement is based on notation material;
2. The arrangement is based on audio record;
3. The arrangement is based on theme with harmonies only.

Each of these arrangement types need a bit different approach, each has it's pros and cons. Let's start with compositions which arose based on existing notation material. This group can be dividend more specifically:

1. Notation material with piano party – it could be solo instrument with piano accompaniment;
2. Orchestra scores;



3. We could say – any other material (vocal party, quartet), rather something that partly or completely is not connected with the instruments for which you want to arrange the composition.

Let's start with options of first group. The easiest way is to add second voice without changing solo and piano parts. It is essential only that there are no flashy dissonances between two voices and piano part. It is usually possible to base on thirds – sixths relations between voices, occasionally allowing to play in unison and octaves. If the composition is made in couplets, I suggest to diversify the couplets – it could be as simple as transposing 1st and 2nd voices (it can be boring, if it is necessary to play one and the same for several times, but if solo voice is played by two or more different instruments, it introduces variety – timbral, at least).

Tonality can be changed for convenience – if it is uneasy for particular instrument or to enlarge student's scope of possibilities. It is possible to extend composition – to make varied repetitions instead of literal repetitions (for the first time piano plays the theme, for the second time it's violin, for the third – flute and so on). You can vary pitches – in different octaves timbral difference will appear. I've always thought that simply unison is way too primitive and uninteresting, and that's why I try to find maximum of possibilities to vary the sound. You just need to avoid extremes: do not entangle notation too much (so that student could follow musical logics and play his party) and do not make notation too motley. I will repeat again – all must be based on strict logics and causation – why does this instrument play this party exactly in this spot. Because, if we will know that, it will be easier to explain it to students. And if students will understand exactly what should they do it will be easier for them to carry it out during the performance.

Another way to use compositions with piano part is to arrange it for some instrumental staff without piano. In such cases the most important is to throw out the unnecessary – all the things particular staff will not be able to play. Mostly it is necessary to change tonality and save main melodic and bass lines. Bass harmonies (if it is some original composition, not an arrangement of folk song) should not be changed at all. Because harmonies gives unique color for the composition which you should maintain. But melody – yes, it should stay the same, but small changes are acceptable (there are some cases in pedagogic repertoire as well when themes from Mozart and Haydn symphonies are slightly changed so that students could play it easier). If you are working with arrangement of folk song or jazz theme – greater freedom is acceptable in that case.

The next is work with the score. Principle is similar – you need to throw away all that is unnecessary, things which are doubling. Wind and string instruments play the same or similar parties frequently. If you are arranging for some smaller ensemble it is not necessary to duplicate.

If there is piano in the ensemble – it makes the situation both easier and more difficult. On the one hand – piano is unique instrument, you can assign them both bass line and melody. On the other

hand, something that sounds good on string texture, can not be played on piano sometimes. For example – you have to make some wide range chords into narrow range, you have to find the most appropriate pitch for the piano (it must be found basing on the structure and imagery of composition). You need to know how to deal with different tremolos in the score – either divide them between left and right hand (if you need to keep wide range), or „hand over” to one hand. And all figurations which could be scattered in wide range also must be made into narrow version.

Cello and contrabass doubling could be canceled or maintained – it depends on student’s pianistic skills and complexity of composition (strokes with sixteenth-notes will sound impressive in orchestra but laborious for piano). It is the same with string/wind octave doubling.

Piano should not be accompanying instrument only – some solo or important co-voice should be given to piano, so that student did not feel like barrel-organ which drags the accompaniment all the time. I often use this option when there are difficulties for string or wind instrument players to play original party.

You should be basing on what is written into score when making parties for other instruments, but some changes are acceptable. For example, if there is first violin’s solo in the composition all the time, it is not necessary to maintain it that way into chamber ensemble. Every young performer wants to be „more important” than others at least for moment, so that he is not only listening to others but others are listening to him also. I’m always trying to find at least one solo passage for each participant of the ensemble (baroque music could be exception because polyphony is dominating in it – each voice, all performers are equal). Changes of instrumental parties are possible – violin can play what is originally written for cello and opposite if it is acceptable in the context of composition’s idea and if it is necessary regarding to student’s technical abilities.

If the composition is in binary form with literal repetitions AABB, you can vary them – AA1BB1; if composition has literal reprise, you can make it variable. Variable repetition in this case means not notation changes but different voice composition, using different co-voices or different exposition of texture etc. Work with any notation material is similar.

The work with record – it is more related to popular music genres.

You need to understand that it is rarely possible to make literal arrangement out of popular music record. First of all, because it is difficult to include vocal parties in classic metro-rhythmic measurements. Secondly, it is difficult to hear exactly what is in accompaniment – what kind of rhythm, what kind of notes. But we can try to imitate, make some kind of fantasies about the theme. For example: the most characteristic marks of rock music – parallel quints and pointed or syncopate rhythm. The hardest part is to write it all down like dictation in music school. Because you need to put something that sounds into academic notation system. But you can’t rely only on your hearing or memory – they might let you down. And it is very unpleasant to discover that you need to make

over all your work only because your memory has let you down in rhythmic picture or notes. But if it is not possible to literally write down what is sounding, you always have a possibility to improvise. It is only important to fit in the respecting style.

Next problem – instruments used in the record. I don't know any music school ensemble which includes drum set, electric guitar or bass guitar. For that reason their functions must be overtaken by classical instruments. And here begins the problem. When we are listening to some popular „hit” we hear melody and bass. But we often do not hear filling between them – something that makes accompanying movement, something that do not allow the composition to get static and fills the blanks. Frequently the function of filling is performed by drum set (gives pulse) or guitar chords. When arranging rock or jazz themes, the most difficult is to think out this filling for academic instruments, besides for beginners. They may be figurations through triads. They may be doubled eighth-notes with stresses on 2nd and 4th beat (1st, 4th and 7th eighth-notes can be accented as well, and you may create different varies). Pizzicato possibilities may be used widely. It may be individually found melodic figuration – movement. You may think about some rhythmic formula (for example, eighth-note – two sixteenth-notes – two eighth-notes), which repeating. The most important is that something is always in motion through eighth-notes or sixteenth-notes, otherwise statics will appear.

Fortunately there is not too much of rhythmical and harmonical variety in rock music – if you have heard and wrote down several rhythm and harmony tabs, they will stay constant and they will be easily alterable. But it is important to remember that when you find „universal formula”, it is advisable to bring at least small changes in it, because it will become boring at some point both for performers and listeners if rhythmic movement will be repeating again and again. Changes can be minimal (to swap sixteenth-note with eighth-note in some bar) or greater. Sometimes there can be stopping in accompanying voices, if there is movement in melody. But when making jazz arrangement there are great possibilities to improvise (because improvisation is the most important in jazz music).

And now about the final section – work without notes, without record, with theme and harmonies only, for example, arranging folk songs. I like this way the best because you can feel free, you don't need to limit yourself with existing notation. I think that in this kind of arrangements almost everything is acceptable – both melodic changes and diversification of harmonies. The main problem is to make plan for the composition – how long will it be, how many couplets, where will they repeat, what will be at the beginning, how to end, and which instruments will play which party. Piano helps me a lot – I just sit at them and play the theme for a while. You just have to remember one thing: not always something that sounds great in your mind, on piano or in computer, will be as good in real performance.

Yet, it is important to maintain the atmosphere of particular style. If it is a jazz theme, it shall sound like it was invented on the spot by student even when it is written down. Or rather, you should make „written improvisations”.

I suggest to make first theme simple and recognizable, so that further you may vary it maximally. The easiest way to transform melody is changing note lengths (rhythmic picture). Next thing you can do – to fill long notes with small figurations or glissando moves. Next – you can change melodic line using thirds – sixths relations. It is also possible to repeat one phrase several times (melody is repeating instead of continuing while harmonies are changing according to plan) – it will make the feeling of improvisation to listeners. Luckily you can fear not about dissonances, they are preferable time to time.

These are just few simply variants you can make the effect of improvisation with. In principle you simply have to daydream a bit.

And that is all I can say about this topic. The most important, I think, is to remember that you can not learn arrangement theoretically, by finding some formulas. It is practical work, you must simply think about what do you want and go for it. You must listen to the result. You must change everything if it does not satisfy you. You must not fear. You must do. And everything will work out then!

From literature which is written about orchestral instruments, their ranges and main methods of instrumentation and playing I can recommend M. Chulaki „Instruments in Symphonic Orchestra” and G. Darvash „Rules of Orchestration”.

*(Translated by Lauris Melbārdis)*

We offer famous L.van Beethoven minuet (arrangement by Juta Bērziņa).

# Menuets.

L. van Bēthovens.

**Allegretto**

Violin

Violoncello

Piano

*p con grazia*

1

Vln.

Vc.

Pno.

*p con grazia*

2

Vln.

Vc.

Pno.

*f espress.*

*mf*

3

Vln.

Vc.

Pno.

*f espress.*

*mf*



29 4

Vln. *p*

Vc.

Pno. *mf* *p*

36 5

Vln.

Vc. *p*

Pno.

43

Vln.

Vc. *mf*

Pno.

49 6

Vln. *f* *sostenuto* *A tempo*

Vc. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*

55 7 sostenuto

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

61 *A tempo* 8

Vln. *f* *p con grazia*

Vc. *f* *p con grazia*

Pno. *f* *p con grazia*

68 9

Vln. *f espress.*

Vc. *f espress.*

Pno. *f espress.*

75

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*





***Aldis Liepiņš***, pianist

Professor on the department Chamber Music and Piano accompaniment of Jāzeps Vītols Latvian Music academy. . Graduated in 1985 from the Latvian State Conservatory, Valdis Jancis` piano class. In 1990 graduated from assistantship in chamber ensemble at Moscow Gnesin Institute of Music Education, prof. Fedorenko` class. Member of Latvian Philharmonic Piano Trio (1992-1999). Collaboration with outstanding Latvian singers, conductors, Riga Chamber Musicians string quartet. Project *Traveling Schubertiade* including performances also outside Riga.

## **Pianist – a creative center of chamber ensemble or pianist's homework**

To explain the axiom mentioned in headline I will quote the old master of chamber musicianship and pianist of Latvian Philharmonic Piano Trio for many years, professor Valdis Jancis:

*“If we imagine that chamber music is opera then piano would be both direction and stage design, and also lights, orchestra and even choir, but other participants of the ensemble would be players of main roles.”*

Pianist is somewhat the most important member of the ensemble indeed. As we know, it is him who has the score of composition in front of his eyes, in other words, the whole musical material of the composition. Piano owns the world of harmony – one of the most powerful way of expression in music, largely the bass function also, hence the base and rack of this harmonically melodic building called the composition.

Of course, true musician, all the same, pianist, violinist, cellist or someone else will not come to the first repetition with not knowing the score of composition, though directly pianist is the one who must come as conductor to the orchestra to this first repetition – with his own vision about the idea, content and form of composition, and also with work plan for polishing details and chamber music fineness. Because, I repeat, he owns the score and also the mighty force of harmony and bass line.

All previously written as if refers to pianist – already matured master who is able to study score and generate musical ideas independently. There might be a question, what's the link between all this and inexperienced student, what will this little fellow see in the score, even if looking at it for hours? And here we reach the role of the Teacher in this process. Teacher can make miracles,

opening sheet by sheet in this book of musical wisdom, participating at the delicate process of creating tactful, he can give young person the feeling of happiness, that he has approached something unprecedented and large, in one word – the art. So, all that I will try to tell here about the pianist's preparing for process of playing in ensemble, will be addressed also to teachers, more or less.

We who are working in the field of music pedagogy can never foresee what kind of students' time and destiny will bring to us. Next to the *regular* student, who passes his route of musical development embedding the frames of music school, music secondary school and academy syllabus completely, reaching his artistic maturity in academy's Masters and independent performance experience, also a great talent of even a genius can appear any time (we remember Eugenie Kissin, appearing on the big stage wearing his pioneer muffler, we know our own talented children of today – Aurelia Šimkus and Gregorie Osokin). Teacher must be ready to enroll such talents in his class, in our case, chamber ensemble class, and give them artistic exercises according to their abilities. The earlier young artist will discover about the finest wisdom of playing together, the earlier they will become obvious and natural to him and will help to become a masterful chamber musician.

From the conversations with my students of Music academy chamber ensemble class and from their telling about ensemble lessons in schools and secondary schools I know that one of the biggest pedagogical mistake is abstract *training* of student, without explaining what is the goal of playing particular part of composition louder, more quietly, more *solo* or in some other way. This method can give short time results, for example, victory in chamber music contest for music schools, but strategically, in a long-term, it leaves young person like blindfolded and lost in the jungle of score. I will try to give a few advises for young pianists who are learning ensemble playing, and also a few reminders to their teachers, basing on my chamber musician experience and insights obtained in pedagogical work.

The first that we are dealing with when starting acquire new composition is the choice of composition itself, the choice of program for some concert or competition. How to choose the right one? There are many answers, of course. Each participant of ensemble definitely has his own favorite music, that he wants to play (here I mean some specific period, style or composer's music). It is perfect if this favorite music is the same for all participants; in that case it is possible to reach good artistic result even if the piece seems to be too difficult in the beginning (although it is recommendable to avoid technically unsolvable pieces for the present). If there are some disagreements, that is, if each is to their own idea, which differs from other colleague's ideas, pianist should tell the last word because, as I mentioned, he will be the director, stage designer and light artist in one person for the future *opera*.

From experience I can tell that the pianist's unction and love to staging music is the main factor to reach good results. Inspiring performance of the pianist and also spoken musical ideas does not leave other participants of the ensemble indifferent and sooner or later all collective grows into one artistic holistic.

Wish to learn some composition can appear when attending some good concert. For example, after *Trio Dali* concert in Small Guild my students expressed a wish to play Joseph Haydn's G dur trio with famous *Rondo alla Ongarese*. Sometimes it is completely different – poorly performed but beautiful composition may cause a thought: *well, we could play it much better indeed!* Reading some literary work can also become a source of inspiration. There are so many thrilling novels about the life of composers. In youth they maybe give more significant look into composer's world comparing to some dry scientific biographies. For example, after reading the book about E. Grieg, written by F. Orzhekhovska, to many the interest can arise about his violin sonatas, whose Norwegian coloring and temperament admired the European musical authority No 1 at that time – Ferenc Liszt. I gained strong creative impulse myself when reading the novel *Appassionata* about the life of Ludwig van Beethoven, written by Carl Amenda. The episode is masterly shown in this book, when young Beethoven with flaming eyes performs his piano Trio op. 1, No 3 c moll whose rebellion angered the old master Joseph Haydn who was in the rows of spectators so far, that their kind relationship was never really the same again... Yes, the idea about this composition was shown so absolute in this book, that later, when I was working with Latvian Philharmonic piano trio (together with Jānis Bulavs and Leons Veldre) and facing Beethoven's music, I wanted to embody this impetuous lion – world converter.

Now, let's assume that the composition need to be learned, found by teacher or students themselves, is lying in front of us as the score and waiting its rehearsal.

What would be the first to do? Well, here are some homework for pianist, needs to be done first.

One of the very important tasks is to learn the text of piano part. Before learning, important things must be determined: what age and style does the music represent – baroque, late baroque, classicism, early romanticism, romanticism, late romanticism, impressionism, expressionism or some other specific style of 20<sup>th</sup> century. Music of the 21<sup>st</sup> century arises now, in between us, and there should not be any problems for young people to understand it, especially, if there are young composers learning at the same course who sometimes asks to play their new compositions at the exam.

In the latest decades a tendency has increased greatly to perform music historically accurately, exploring peculiarities of the composer's notation in details and finding out what is the use of garnishes and agogics (tempo, metro rhythmic and dynamics) in composition of the specific style. My advice – dear teachers and students, be sedulous and read prefaces and interpretation

instructions in good academic publications (Urtext) like *G.Henle Verlag, Wiener Urtext Edition, Bärenreiter Urtext*. Very valuable information about performing compositions of each style, I can't imagine better. To play stylistically accurate means to explore and respect playing techniques and traditions practiced when the composition was written. Music is intangible and intangible phenomenon (especially the one sounded out before the appearance of sound recording technique), and nobody will never now how, for example, Mozart's piano play sounded. But we can explore those material and palpable things which has remained until today. For example, instruments which were used by great composers and their contemporaries' musicians give us rather precise idea about phonically space of the time.

Relating to the baroque music and performing it with contemporary instruments, I consider that it can be done, but respecting simple rules if performing this music: first, to make all expression with articulation, forgetting about such at that time impossible music elements like *crescendo* and *diminuendo* (I'm talking about piano – reproducer of harpsichord), pedal using. Contrasts can be made imitating register switching but it also can not be overdone. Holding particular sounds with fingers to prolong harmonies – great mean of expression. We must remember that tempos had changed over time – *allegro* has become faster, *andante* – slower. We definitely need to find some information about ancient dances to find out how to play even minuet which is so popular.

When playing Joseph Haydn's music which generally belongs to classicism (although in the long creative life of composer it experienced great evolution), it is also advisable to avoid using right pedal because however it is written for harpsichord or ancient pedal-less piano. However the most important is so that Haydn's music sounded vivid, hazardous, sparkling and full-blooded when necessary, with outspoken Hungarian folk music color (almost all creative life at the first Esterhazy, after all!). Pianist must take care about bright, on finger tips based sound when playing Haydn's passages. Bright passages, when each note is like small pearl, are one of the essential things in classicism aesthetics. A finger pedals which comes from baroque harpsichord techniques, especially in left hand accompaniment figures, will be useful when playing all classics.

Mozart's music demands similar techniques, but it is even more vivid and full with persons and rapid changes of feelings. Not for nothing famous Russian conductor Yuri Simonov always reminds: Mozart – it is always opera! In Mozart's time piano with pedal appeared and he did not hesitate to use it. We can say that Mozart's *allegro* parts can be played with minimal pedal or without it but slow parts must not be played dry, to give them divine spirituality. Please, play from good notes only, already mentioned *Urtext* publications! The soviet or DDR publications should not be used; they are stuffed with editor's drivel. I'm saying it about all classics and romanticists, but Mozart has suffered the most, perhaps it is because his notation is so clear. Here will be one



sentence, told by Beethoven about Mozart's piano play: *Mozart played finely, separately, non legato*.

Starting with Beethoven's music, stylistic problems becomes less; he is the *father* of modern piano play, the notation is also understandable to everybody because every musical wish is written very precise and accurately. Beethoven introduced singing piano sound, *superlegato* playing technique when last note is hold for a moment at the same time next is already sounding. His musical temperament is common, I just need to remind that pianos at Beethoven's time were essentially different comparing with today's *Steinways* and *Yamahas*. I had a chance to play a little on the early 19<sup>th</sup> century's Vienna piano, thanks to the kindness of pianist Alexei Lubimov. My main message was, that the sound of these piano is much milder comparing to modern instruments, especially in the bass register, it is actually impossible to make those thunderclap-like flicks which are often used by contemporary pianists. It explains some of the dynamic sign using in Beethoven's music which was not understandable to me until that. For example, in the first part of piano trio op. 70, No 1 D dur there is an indication *fortissimo* in piano sixteenths figurations accompanying cello theme soon after the beginning. All the positions are in place and cello can be heard when playing this passage milder, without losing the temperament necessary.

A little about performing chamber music of Franz Schubert. It is essentially important to remember that Schubert's genius is expressing mainly as song. Song is above everything, singing piano music, singing symphonies. Notation from outside is similar to classicism but basically it is already carrying musical content of different age, first of all, it is full or romantic harmony. Dear Schubert players, never let yourself to *lie* musically! Schubert's power is in his modesty, even kind of bashfulness and deep internal drama, which has to be found by each of the same, feeling every harmonically nuance of his music.

These and many other things pianist must thought over before learning his part.

Another job, no less important, is to study the score, to realize the role in new composition, to plan interplay works for collective rehearsals which had not even been yet. The score can be studied sitting at the piano as well as reading it like a book sitting in chair. A good way to get real idea about chamber music composition is to play other voices (violin, cello etc.) on piano, playing a part from your piano party with other hand. Thereby these other voices will become familiar and the shock of unheard music breaking into accustomed piano part will absent in the first rehearsal. Teacher can also help here before rehearsals, playing other voices on second piano.

Searching for main themes in the score then follows. You must respect how the melody is passing from one instrument to other; how the main clue of music is going through till the end of the composition purposively.

When playing in ensemble, you must always remember that pianist next to the other tasks (harmonic language revelation, accompaniment function etc.) is also his solo voice, sometimes played with right, sometimes with left hand, sometimes with both in unison. This solo voice is the one which *talks ensemblically* with other instruments. It must be very expressive, played with different, larger tone than texture sounds. Depending on what are the other instruments, wind or string, timbre of the solo voice can be colored more appropriate. Here it would be appropriate to study Ferenc Liszt's methods of orchestrating piano, for example, the sound of trumpet he used to imitate with picking completely straight fingers into keyboard from above.

The major discoveries in score could be marked with pencil to see the path of melody in it clearly. Similar like *main character* chats also the second plan theme must be found, it can be counterpoint or simply accompaniment. For example, in classicism or early romanticism compositions we can often see accompanying movement conversion from piano part to violin part, they could be so called *Alberti bass* figurations or similar.

Pianist can go to first collective rehearsal safely when he has studied the score from all sides like this and learned his part!

I wanted to quote a little fragment from H. Hesse's wonderful novel *Glasperlenspiel* for ending not to be so dry and didactic. Maybe it will become a little source of inspiration for someone, like it did to me once.

*... Des Knaben Herz wallte von Verehrung, von Liebe für den Meister, und sein Ohr vernahm die Fuge, ihm schien, er hörte heute zum ersten Male Musik, er ahnte hinter dem vor ihm entstehenden Tonwerk den Geist, die beglückende Harmonie von Gesetz und Freiheit, von Dienen und Herrschen, er ergab und gelobte sich diesem Geist und diesem Meister, er sah sich und sein Leben und sah die ganze Welt in diesen Minuten vom Geist der Musik geleitet, geordnet und gedeutet, und als das Spiel sein Ende gefunden hatte, sah er den Verehrten, den Zauberer und König, noch eine kleine Weile leicht vorgeneigt über den Tasten, mit halbgeschlossenen Lidern, das Gesicht von innen her leise leuchtend, und wußte nicht, sollte er jubeln über die Seligkeit dieser Augenblicke oder weinen, daß sie vorüber waren...*

*(Translated by Lauris Melbārdis)*

## **AMMUNITION**

Festivals, Contests, New Music for the Chamber Ensembles

<http://ecmta.eu/>

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

[www.staccato-verlag.de](http://www.staccato-verlag.de)

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

[www.k1mm.kaunas.lm.lt/muzikosmokykla/Renginiai/Entries/2010/11/13\\_Muzikos\\_tiltai.html](http://www.k1mm.kaunas.lm.lt/muzikosmokykla/Renginiai/Entries/2010/11/13_Muzikos_tiltai.html)

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

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

[http://www.estonianmusic.com/index.php?page=35&group\\_id=62](http://www.estonianmusic.com/index.php?page=35&group_id=62)

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