

01.09.2010

Nr.3



Э-ЖУРНАЛ

ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ



СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЛОГ	3
Педагог <i>Гунта Мелбарде</i> , 1-я Рижская музыкальная школа им. Язепа Мединя	
ИДЕИ, ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ	4
<i>Приветственное письмо Эвана Ротштейна, председателя правления ЕСМТА к Фонду «Музицируем вместе с друзьями»</i>	
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ	5
ИНТЕРВЬЮ (окончание) <i>профессора Петрас Кунца</i> (Литовская Академия музыки и Театра) <i>со струнным квинтетом ARTIS-QUARTETT</i> (Австрия, Вена)	
КАМЕРНАЯ МУЗЫКА НА РАННЕМ ЭТАПЕ ФОРТЕПИАННОГО ОБУЧЕНИЯ: ОБЗОР РЕПЕРТУАРА. ПРЕДИСЛОВИЕ	11
<i>Д-р Дайана Андерсон</i> , Государственный университет Минота, Северная Дакота (США)	
ФРАГМЕНТ ИЗ КНИГИ. ОДНИХ УМЕНИЙ НЕ ДОСТАТОЧНО.	16
<i>Карстен Дюрер, журналист, Дюссельдорф (Германия)</i>	
МОЙ ОПЫТ. АРАНЖИРОВКИ ДЛЯ ДЕТСКИХ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ.	18
<i>Юта Берзиня, педагог, (музыкальная школа им. П.Юрьяна, Рига)</i>	
ПИАНИСТ – КРЕАТИВНЫЙ ЦЕНТР КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ или ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ ПИАНИСТА	28
<i>Профессор Алдис Лиепиньш</i> (Латвийская Музыкальная академия им. Язепа Витола)	
ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ	35
Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий	



Гунта Мелбарде –

Редактор э-журнала,
педагог по классу фортепиано и камерного ансамбля
1-ой музыкальной школы 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!

Приветствуя больших и малых музыкантов в Новом учебном году, подготовлен 3-й номер э-журнала. Мы надеемся, что наш журнал даст вам новые идеи и дельные советы для практики и материал для размышлений. Продолжаем ждать ваших писем.

Наш адрес по-прежнему weplay@inbox.lv

Паул Коэлью сказал: «Если кто-то очень чего-то желает, то весь мир тайком берётся за руки, чтобы ему помочь.» Мы можем радоваться и даже гордиться, что круг наших друзей и болельщиков стал шире, о чём свидетельствуют и имена авторов этого номера.

Это лето дало нам столько тепла, что оно могло накопиться, чтобы хватило и на более холодное время. Так же происходит и со знаниями и с опытом. Их приобретаем и накапливаем всё снова и снова, когда и где это возможно. Не только у известных профессоров и из полезных книг, но, может быть не в меньшей мере, от наших ближайших коллег – учеников, которые и делают нас педагогами. Будем и в дальнейшем заботиться о том, чтобы они могли радостно музицировать!

Вместе с друзьями нам это удастся!

ИДЕИ, ОТЗЫВЫ, ПРЕДЛОЖЕНИЯ



Эван Ротштейн,
Председатель правления ЕСМТА,
ProQuartet-СЕМС в Париже,
скрипач, профессор Летней
академии для студентов при
Университете в Индиане (США)



www.ecmta.eu

То :

Gunta Melbarde, Chairman
Muzieejam kopa ar draugiem
Jazeps Medins Riga 1st Music School
года
Kronvalda bulvaris 8
Riga LV-1010

Париж, 15 июня 2010

От имени Европейской Ассоциации учителей камерной музыки и от себя лично я с удовольствием пишу вам, чтобы поблагодарить вас за приглашение принять участие в мероприятиях фестиваля / конкурса Muzieejam kopa ar draugiem в конце недели. Это была большая честь участвовать в работе жюри конкурса с такими уважаемыми коллегами из Эстонии, Латвии и Финляндии, и прослушать 40 чудесных ансамблей с участием талантливых и хорошо подготовленных молодых людей. Мне предоставилась также уникальная возможность увидеть такое большое количество преданных делу учителей, в частности на семинаре учителей в воскресенье утром. Все события - конкурс, школьные и городские концерты, семинар преподавателей, прием, рабочая сессия, репетиции, логистика - были удивительно хорошо организованы и реализованы, полны хорошего расположения духа и дружбы. Было возможно получить прекрасную информацию об основных принципах вашего фонда: сделать камерное музицирование для детей частью их жизни, познакомить с камерной музыкой широкие слои общественности, а также сотрудничать на основе более глубоких педагогических ценностей преподавания и практики камерной музыки. Ясно, что дети, получая такой урок, приобретают опыт, который выходит далеко за рамки чисто музыкального.

Как я писал директору музыкальной школы Язеп Медина, и как я уже говорил на семинаре учителей, мне не известны какие-либо другие проекты в Европе с участием детей, играющих камерную музыку, который охватывает так много уровней деятельности и который проявляет такую большую заботу о поощрении и распространении этих высших ценностей. Как я уже сказал в выходные дни, этот проект должен быть рассмотрен как пример для всех наших коллег, работающих с детьми в камерной музыке, и по этой причине я буду писать о вашей работе в моей следующей колонке ЕСМТА для журнала *Ensemble*. У меня есть ощущение, что этот прекрасный дух вашего проекта, который проявляется во всех его деталях, делает его гораздо больше, чем просто «фестиваль/ конкурс». Я также направил письмо в правление ЕСМТА, информируя их о моих мыслях, призывая их присоединиться к моему мнению - найти пути для продвижения вашего проекта и показать нашу поддержку. Действительно, именно благодаря образцовым, на хороших принципах построенным и хорошо реализованным проектам такого рода, мы можем обеспечить для будущего то благо, которое дает обучение и практика камерной музыки.

Мои самые искренние и наилучшие пожелания для ваших будущих проектов,

Д-р Эван Ротштейн,
Председатель Правления ЕСМТА

(Перевод Г.Мелбарде)

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Интервью с известным струнным квартетом *ARTIS-QUARTETT*



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)

Окончание

(Начало см. во 2-м номере нашего э-журнала)

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.)

Отмар Мюллер: Этот вопрос можно даже и как-то расширить и сказать, что это вовсе не наша проблема, но проблема композиторов. Ибо мы на этом инструменте играем. Тысячи лет от звучания струн скрипка пела. И со времён Ренессанса до попмузыки – она всегда пела. И не может быть, что это шуточная проблема, нужно просто искать более широкие выразительные возможности. Наблюдается также, что многие современные композиторы используют наиболее простые виды инструментов, например, ударные, даже чересчур. Существует статистика, что ежегодно изобретают и утверждают 300-400 новых ударных инструментов, так как ими проще пользоваться. Даже фортепиано, хорошо знакомое каждому композитору, уже становится «тесным». И тут многие начинают этот рояль «приготавливать». И тогда спрашивается, является ли такой препарированный рояль действительно всё-ещё самостоятельным инструментом или же на самом деле лишь ещё один костыль, потому что композитор не вполне знаком с синтезатором. Если он говорит, что ему там нужны резиновые кили и прищепки, то эти эффекты в наши дни можно гораздо легче получить с помощью электроники. (...) Нам снова и снова приходилось (и в премьерях тоже) испытывать, что некоторые композиторы поразительно ограничены – мне не следовало бы, но мне надо оценивать, это важно для свидетельства, - учитывая возможности обычного неизмененного струнного квартета, никак более творчески не среагируют, как если только добавить туда сорок ударных инструментов. Может быть я ужасный реакционер, но я

считаю, что эта большая производительная свобода не приносит непременно лучшие результаты.

Петрас Кунца: В вашей программе звучит произведение А. Берга, композитора XX века. Считаете ли вы, что ваши прекрасные итальянские инструменты хорошо подходят для исполнения Берга? Или же для его интерпретации лучше было бы использовать скорее современные инструменты?

Герберт Кефер: Я считаю, что это вообще никакой роли не играет, это действительно всё равно. Ведь всегда имеется исполнитель, его звуковая идея, а инструмент просто отступает на сравнительно задний план. Гораздо более существенно, что это хороший инструмент, тогда исполнитель может с ним больше сделать, это ему также бросает вызов и расширяет границы звуковых эффектов и качества звучания. Но, является ли этот инструмент итальянского, французского, австрийского или немецкого происхождения, боюсь - это не имеет значения.

Петрас Кунца: Но вы, несмотря на это, всё же играете на очень хороших старых инструментах.

Герберт Кефер: Мы играем на разных инструментах – кто на современном, кто – на совсем древнем ...(Коллеги смеются)

Петрас Кунца: Стало быть, можно их всех в струнном квартете объединить.

Герберт Кефер: Если только инструмент хороший, речь идет о качестве самого инструмента, тогда просто зависит от скрипача, что он с ним делает.

Петрас Кунца: Но альтисты струнного квартета имеют особое мнение о своеобразном звучании виолы. Я считаю, что этот инструмент именно в струнном квартете может себя особенно хорошо показать и всё высказать.

Герберт Кефер: Это в принципе чудесно, и я надеюсь, что вы теперь не ожидаете от меня уж слишком много (громкий смех коллег). Но я с вами полностью согласен. Я всегда больше интересовался игрой в квартете, чем сольными концертами.

Петрас Кунца: И как вы образовываете вообще политику струнных квартетов в сфере современной австрийской музыки? Я знаю, что записаны все 5 квартетов, которые написал *Gottfried von Einem* и другая музыка...

Йоганнес Мейssl: И до, и после этого в области струнного квартета написано много хорошего. Три года тому назад мы записали на *CD* четыре произведения, которые для нас сочинили австрийские композиторы - *Ivan Eröd*, *Haimo Wissner* (ныне покойный), также *Herbert Zipper* и *Richard Dünser*, который снова будет писать для нас одну вещь.

Петрас Кунца: Это были известные композиторы в области камерной музыки?

Йоганнес Мейssl: Да. Это современные композиторы, трое из них ещё живут и пишут. Например, *Richard Dünser* сочинил квартеты, фортепианные трио, но также и очень много симфонической музыки. И уже упомянутый *Haimo Wissner*, который к камерной музыке пришел очень поздно. Он лишь, мне кажется, в последние 15 лет своей жизни писал струнные квартеты, перед этим он чётко выразился, что для него струнный квартет – совершенно устаревшая дурацкая форма, а после этого он написал ещё 5 таких произведений, стало быть, он основательно передумал. Что касается *Herbert Zipper*, то мы не многое знаем. Он создал *Песню Дашава*. Он был в Дашаве, и был освобожден. За то время он написал *Песню Дашава* совместно с Юрой Сойфером.

Петер Шумайер: К тому надо сказать, что струнный квартет для композиторов все еще является «королевской дисциплиной», неким вызовом. Написать свежую, чистую музыку для четырех инструментов, которая была бы интересная и удачная, я считаю, - это все еще большое испытание. Одновременно надо отметить, что более выгодный проект – написать

для большого состава, так как вы сможете заработать больше денег, если это будет исполнено. Но чисто художественным вызовом для композитора является написать квартет. И если кому-то удастся такой квартет написать, который будет часто исполняться и, быть может, даже и будет записан, как это было, например, в случае с Дюнсером, то это также приносит удовлетворение и композитору, к тому же мы сами сыграли за эти годы много новых сочинений. Но, естественно, не все эти произведения для нас были такими, чтоб мы сказали – ОК, это мы будем играть еще, но это определенно дало нам и опыт, когда мы охотнее говорили – ОК, над этим мы один раз поработаем и себя тому посвятим, но нам нет необходимости его еще на каком-то концерте играть и еще более интенсивно над ним работать. Так тоже бывает. То есть, не всякая попытка написать квартет – гарантия успеха.

Герберт Кефер: Нам, например, недавно довелось впервые рассмотреть новый квартет, который нам дал один знаменитый австрийский композитор старшего поколения *Erich Urbanner*. Мы играли его 4-й квартет несколько раз. Но тут всегда имеется нечто, и, как уже Петер сказал, это определенно большой вызов и испытание, ибо струнный квартет показывает всё, на что композитор способен или не способен. (Смеется)

Петрас Кунца: Вы занимались в Америке у *LaSalle Quartet*, в Синсинати. Обратились ли вы там также и к современной американской музыке?

Петер Шумайер: Мы с ней не столкнулись. Что мы изучали, так это, в первую очередь, позднего Бетховена и тогда еще музыку начала XX века Центральной Европы. Мы на самом деле вообще не столкнулись с современной американской музыкой. Но в последнее время мы уже исполняли несколько премьер американских композиторов, хотя это не является для нас приоритетом, это так – скорее случайно получилось.

Петрас Кунца: Я вполне уверен, что у вас был бы интерес, например, к новой музыке *J.Cage* и других композиторов. Ведь всегда интересно узнать что-нибудь новое. Но меня интересует, испытываете ли вы отношение к современной музыке как свою миссию? Можете ли вы в сегодняшней музыке найти что-нибудь значительное? Вы ведь играете, например, австрийскую музыку – она представляет интерес.

Петер Шумайер: Я считаю, что это не следовало бы назвать миссией. Но чего мы охотно желаем, так это то, чтобы эту музыку признали, и в камерных программах также. То есть, как только узнают, что это музыка 2-ой половины XX века, так либо покидают зал, либо приходят сразу позже. Стало быть, мы хотим достигнуть, чтобы люди по крайней мере прислушались хотя бы и сразу бы заведомо не отвергали её. И мы пытаемся в современных сочинениях выявлять те качества, которые для нас важны и в «нормальном» репертуаре, будь то дыхание, пульс, фразировка, - всё возможное, покуда оно возможно. И к тому следует сказать, что современная музыка также требует очень много времени и очень трудоёмкая, и её надо много играть, чтобы она и на сцене звучала бы естественно, внятно и гибко. Потому что часто бывает так, когда разучивают какую-нибудь современную вещь, и тогда она приходит в стадию, когда можно сказать – ОК, теперь мы её сложили вместе, как это написано в нотах, но то, чего ещё действительно не хватает, этой гибкости, плавности, что ведь в музыке так важно, - это часто ещё не вполне удается. Словом, это нельзя недооценивать; современная музыка требует вложить очень много работы и тратить очень много времени, а также иметь очень много сценического концертного опыта.

Йоганнес Мейssl: Обобщая можно было бы сказать, что мы считаем современную музыку, в первую очередь, естественно, музыку XX века, а также и нынешнюю, вполне нормальной составной частью всего диапазона нашей деятельности. Мы не хотели бы играть только Моцарта или только Бетховена или любого другого композитора, и точно так же мы не хотим играть только современную музыку. Но мы хотим её как само собой разумеющуюся часть нашей работы и хотим, чтобы публика признавала эту музыку.

Отмар Мюллер: [...] Существует невероятно широкий круг композиторов, с которыми мы никогда не встречались. Можно лишь вообразить, какие вещи можно было бы там представить. Только, если доводится такое имя поставить в программу, тогда может получиться «осечка». Тогда нельзя играть с уверенностью и на публику это может не оставить никакого впечатления. И для этого существует, в свою очередь, другие ансамбли, которые концентрируются, например, полностью на исполнение современных произведений. К ним, естественно, должны быть другие требования, они должны, так сказать, показать поперечное сечение своего времени так, как они это себе представляют.

Петрас Кунца: Теперь вернёмся назад к классическим моментам. Вы – из Вены, и венская традиция известна и значительна во всей Европе и во всем мире. Каково ваше мнение о сегодняшних интерпретациях, например, Гайдна? Как следует Гайдна понимать сегодня? Является ли Гайдн столь же актуальным сегодня, как 200 лет назад?

Йоганнес Мейssl: Гайдн теперь, слава Богу, снова становится более актуальным. И работа над квартетами Гайдна показывает, что искусство создать музыку и говорить на языке музыки – это нечто бесконечно творческое, и, благодаря этому и нечто действительно современное. Словом, наше стремление – снова и снова открывать у Гайдна, наряду с совершенным мастерством, что всему придает равновесие, - это неисчерпаемое богатство неожиданных и прямо-таки экспериментальных идей и форм, которым мы всё снова истинно поражаемся, насколько они современны. И это понимание, когда признаём, что это не старо, не ограничено и не для музея, но напротив – невероятно свежо и всегда ново, вместе с этой стилистической задачей, что языку и произношению надо учиться, начиная с естественной жестикюляции, фразировки до артикуляции, всё это туда правильно водворяя, всё это вместе с этим внутренним богатством, - я считаю большим вызовом и огромным увлечением в наши дни заниматься Гайдном. Словом, с традицией тут сделать ничего нельзя. Что можно прочесть в отношении любителей музыки, которые всё-ещё играют эти произведения, то они уже многое познали. Может быть они сами не всё могут в точности правильно сыграть. Это опять то, что заметил Отмар, говоря о своём отце – духовные потребности и знание музыкального материала – очень высокие, но умение это всё сыграть – не на таком высоком уровне.

Петер Шумайер: Одно ещё надо, я считаю, добавить, если речь идет о том, насколько более современными стали интерпретации Гайдна. Надо сказать, я считаю, что этот спектр уже немного расширило употребление инструментов оригинального звучания. Также, если представить себе то, что касается артикуляции, то она стала более дифференцированной. И звучание тоже, - оно сейчас бывает не всегда таким густым, тёплым благозвучием, но используют такое звучание, что выявляет скорее ту структуру или атмосферу или характер произведения, которое таится за нотными знаками. Словом, я считаю, что тут уже имеет место такое развитие, которое действительно служит Гайдну на пользу.

Йоганнес Мейssl: Это совершенно определённо. Это можно заметить, так как отличные юные квартеты это тоже играют. И я также считаю, что заметно, если мы играем Гайдна, что это чуткое соучастие во внутренних процессах музыки приобрело гораздо большее значение, в противоположность этому «звучит весьма гармонично и красиво». Может быть раньше это, просто говоря, больше находилось на переднем плане. Есть попытки предложить и такое классическое, округленное, отполированное исполнение, очень чистое, очень красивое. Сегодня же, оставляя в силе эти требования (должно, естественно, быть чисто), скорее будут искать нечто...

Петер Шумайер: То же самое чувствуем, если музыканты достаточно хороши и если они занимаются этим, то тут проявляется многогранность этой музыки гораздо больше, чем может быть 20-30 лет тому назад.

Йоганнес Мейssl: И это я нахожу особенно интересным, занимаясь Гайдном, что, хотя имеются эти многие асимметрии, эти неожиданные повороты, эти современные вещи, в

конце концов в итоге остается (если этим заниматься) в высокой степени сбалансированность. Это совершенно поразительный опыт, понять эту сущность Гайдна как просветителя, её воплощение; он творил, и целые сложные структуры выстраивая так, что они в конце концов становились всем понятными, и то, что тут можно понять и почувствовать, проявляется как полное совершенство. Поэтому это ощущение совершенства, которое раньше проявлялось или какое старались достигнуть с помощью такого «красивого, лакированного» звучания, в гораздо более высокой степени возможно достигнуть просто с помощью большей дифференциации.

Петрас Кунца: Герберт, что Вы думаете по поводу выражения «гармонии мира» в струнных квартетах и других произведениях Гайдна?

Герберт Кефер: Гармония мира... Это высокое требование... Но на самом деле это то, о чём уже говорилось. Эти созвучные и взаимосогласованные процессы, даже если они находятся, казалось бы, в асимметрии, но в итоге они находят друг друга и подходят друг другу, так как они по своим функциям соответствуют друг другу. Тогда это создаёт принципиальное гармоничное целое. А философское углубление, является ли это гармонией мира...

Коллеги смеются: Пожалуйста, Герберт, только без эзотерики...

Петрас Кунца: Это действительно философский вопрос, почему произведения Гайдна сегодня так актуальны. Например, у нас в Литве Гайдна считают своим композитором.

Йоганнес Мейssl: Действительно, такое может легко получиться, если представить себе: чем больше людей занимаются дискуссиями такого рода, этими сложными процессами в звуковой сфере и их развитием, тем вероятнее возникновение гармонии в общественном плане. С этого всё может начаться.

Петер Шумайер: Существует некое количество исследований об этом. И также о музыке, которая одних делает скорее агрессивными, о громкой, которую не рекомендуют, например, во время беременности. Предлагается перед ребенком, который ещё в утробе матери, играть скорее Моцарта, потому, что тогда дыхание становится более спокойным, и это просто воздействует успокаивающе. На мой взгляд, существует принципиальная вещь с музыкой. Я бы не относил это лишь к Гайдну, но это в принципе происходит в равной степени со всей классической музыкой, которая имеет это плавное течение, этот спокойный пульс, и которая этот пульс передаёт. Таким образом, если слушаешь эту музыку, то сам гораздо больше освобождаешься от напряжения. Но это, естественно, не означает, что репродукторы всего мира должны передавать Моцарта и Гайдна.

Йоганнес Мейssl: Речь идет ведь о практической деятельности, вот, в чём проблема. Именно уж музыка Гайдна является той музыкой, которую лишь тогда можно действительно оценить, если до определенной степени в ней разбираться. Наслаждаться ею вполне хорошо можно и без этого понимания – тогда это для исполнителя является настоящим испытанием, но по настоящему, так, чтобы это имело впечатление и в философском или общественном смысле, эту музыку можно оценить лишь тогда, если хоть немного приблизиться к её субстанции.

Герберт Кефер: Это так есть, и всегда было так. Поэтому он и долгое время вовсе не был таким признанным. Знаменитые квартеты Гайдна в заключении вечеров квартетных программ... Скорее их следовало поставить в начале программ, чтобы люди смогли уже немного вслушаться. Но идут якобы более легким путем, и это гениальное недоразумение. Это просто показывает недостатки в этой деятельности, которая продолжалась длительное время.

Йоганнес Мейssl: Мы имеем радостную надежду, что хоть в этом году Гайдна состоится настоящее наступление. Оно может сделать очень многое.

Петрас Кунца: Готовитесь ли вы уже теперь, готовите ли вы конкурсы и для юных музыкантов?

Йоганнес Мейssl: И это тоже. Есть очень много различных мероприятий. И у нас в *Musik-Uni*, начиная с квартетов и до области науки.

Петрас Кунца: Да, вся Европа ожидает теперь это великое празднество. Отмар, выскажите, пожалуйста, Ваши мысли о Гайдне, например, о виолончельных концертах Гайдна и другой многочисленной камерной музыке. Что вы думаете о значении струнных квартетов? Считаете ли и вы, что с помощью этой музыки удалось бы образовать вкус общества?

Отмар Мюллер: Как это было бы прекрасно, если бы это так функционировало... Но я тут несколько пессимистичнее. Хорошему вкусу следовало бы где-то по-другому научиться, чтобы тогда войти во вкус. И прежде всего – струнный квартет. Боюсь, что из этого и так малого кружка публики, который интересуется «серьезной» музыкой, большая часть идут скорее на симфонические концерты или в оперу, и даже тогда не для того, чтобы слушать Гайдна, тогда уж скорее Чайковского или Бетховена. И для тех, кто тогда может быть ещё скажет, что хотели бы послушать также и камерную музыку, Гайдн предъявляет очень высокие требования. Гайдна вообще нельзя или не очень можно использовать для удовольствия, как, например, симфонии Чайковского. О симфонии Гайдна, если её так буйно сыграть, что люди в недоумении, самое большое, что замечают, это «Ага! Вы и не знали, что это так сурово!». И если они за свои деньги всё-же приходят, то это скорее значит, что у них хороший вкус. Но, чтобы это могло помочь... Я считаю скорее, что причиной тому, почему Гайдн оказался «втиснутым» в это положение в течении последних 100-150 лет, на самом деле, является то, что организаторы совершенно незаслуженно поставили его в такой «запыленный угол». Мол, «он, конечно, является создателем струнного квартета, но...»

Петрас Кунца: «Папа Гайдн».

Йоганнес Мейssl: Да, именно. Это на австрийском и называется папством. И изначально это имелось в виду.

Отмар Мюллер: На мой взгляд, это для многих людей и является ключем, если они видят или интенсивно этим занимаются, пока к этому приходят. До сих пор они знали Моцарта как такого дельца. Тогда они стали задумываться, ведь этого так не может быть, как им до сих пор доводилось слышать. Может быть, для нашего времени тогда Гайдн подходит лучше, открытые дискуссии о нём встречаем впервые. Теперь скорее отходят от того, чтобы скрывать какие-то вещи. Уже не говорят: «достаточно того, что на поверхности, не будем заглядывать глубже». С.Фрейд с этого и начинал... И в некоторых областях Гайдн бесспорно является современным. Лишь немногие скажут, что в церковной музыке Гайдн не мог бы конкурировать с мессами Моцарта. Скорее всего наоборот. В области симфонии и струнного квартета, я считаю, наконец-то его начинают считать современным.

Петрас Кунца: Я хотел бы вас сердечно поблагодарить за эту беседу. Желаю вам большого успеха на сегодняшнем концерте!

(Перевод Г.Мелбарде)



Дайана Андерсон

Преподаватель фортепиано и координатор Функционального фортепиано в государственном университете Минота, США.

Свои студии в Университете Айдахо и Университете Синсиннати-Колледж-консерватории в 2004 году завершила степенью доктора музыкальных искусств на фортепиано.

Д-р Дайана Андерсон является членом-основателем фортепианного трио *Luminus*, а также камерного ансамбля *Dakota*, преподаёт в летнем институте для струнных и фортепиано в Миноте. Сотрудник на факультете

Международного музыкального лагеря *Dakota Chamber Music*, и концертмейстер-репетитор оперной труппы *Western Plains Opera Company*.

Д-р Дайана Андерсон любезно дала нам согласие на публикацию в нашем э-журнале *Предисловия* из её докторской диссертации *Chamber Music in Early Piano Study: a Guide to Repertoire*. Со всей этой работой можно познакомиться здесь:

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

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА НА РАННЕМ ЭТАПЕ ФОРТЕПИАННОГО ОБУЧЕНИЯ: ОБЗОР РЕПЕРТУАРА ПРЕДИСЛОВИЕ

В традиционных студиях игры на фортепиано в рамках стандартной учебной программы учащиеся не вовлечены в камерное музицирование с участием других инструментов. Однако многие из этих студентов, которые продолжают свои музыкальные занятия, когда детство уже позади, обнаруживают, что большинство или даже все возможности их публичных выступлений, будь то любительские или профессиональные, возникли благодаря ансамблевому музицированию. Через опыт «пианизма сотрудничества» юные пианисты приобретают преимущества в области общих способностей к музицированию и фортепианных навыков как в их профессиональной, так и в любительской музыкальной жизни.

Самым важным приобретением от занятий камерной музыкой является общая способность пианиста к музицированию. Учащиеся получают ценную информацию об этом виде искусства через камерную музыку, и это может улучшить их исполнительские навыки и умение слушать. По сравнению с обучением лишь сольной фортепианной игре, камерная музыка обеспечивает значительное расширение музыкального опыта, который приобретается, музицируя с другими инструменталистами. Студенты совершенствуют свои

знания о других инструментах и их качествах, и руководствуясь этим умеют слушать любую инструментальную музыку более компетентно. У них также развивается умение читать с листа и транспонировать партию партнеров. Через ансамблевое музицирование, в процессе принятия решений, ученики получают представление о фактуре, форме и структуре фразировки, тем самым увеличивается их способность слушать музыку критически.

Во время занятий пианисты имеют контакт с учителями других инструменталистов, обнаруживая другую точку зрения, которая может отличаться от мнения своего педагога. Признание различных музыкальных мнений позволяет студенту сделать первые шаги в направлении принятия собственных решений относительно интерпретации. Камерная музыка предоставляет альтернативные условия работы, включая возможность исполнять без необходимости играть наизусть, а также выступать в других местах – не только на сольных концертах, фестивалях или конкурсах. Для студентов, которые в этих ситуациях чувствуют себя неуютно, особенно в сочетании с игрой наизусть, выступление в камерном ансамбле наиболее приветствуемый вариант, который может мотивировать их продолжать учебу, не настаивая на сольное исполнение. Камерная музыка может помочь учащимся общаться с музыкой как выразительным видом искусства. В отличие от солистов, музыканты камерного ансамбля должны общаться друг с другом словесно и физически с целью разработки единой интерпретации. Как показывают все эти преимущества, совершенствование музыкальности через обучение камерной музыке может воспитать пианистов, которые полны энтузиазма, хорошо информированы, креативны и функциональны, и которых приветствует любое музыкальное сообщество.

Учащиеся пианисты приобретают также специфические пианистические навыки. Повысившаяся необходимость сохранения устойчивого темпа и понимания ритмического рисунка при игре с другими, способствует лучшему развитию чтения с листа и развитию общих ритмических способностей. Необходимость общения между музыкантами ансамбля для достижения единой интерпретации приводит к улучшению выразительных возможностей и в сольной работе пианиста. Сосредоточенное внимание на текстуальные различия и соответствующее звучание с помощью артикуляции и динамики в игре вместе с другими инструментами образует лучшее умение слушать. Повторения при отработке проблемных мест, что должно происходить на практике камерного музицирования, учащиеся могут перенять и для сольной тренировки, что ведет их к более продуктивной работе. Изучение камерной музыки может также дать студенту гораздо больше уверенности в преодолении препятствий, когда они учатся сталкиваться с трудностями, приходя на репетиции камерного ансамбля и подготавливая свою партию. Эти возросшие

пианистические умения помогают дать студентам уверенность и стимул для продолжения фортепианных занятий и тогда, когда детство уже позади.

Среди тех, кто продолжает играть и заниматься фортепианной игрой после окончания школы, студенты-пианисты, которые учились камерной музыке, приобрели очень большие преимущества для их профессиональной или любительской жизни пианиста. И музыканты-любители и профессионалы будут иметь более позитивное отношение к «пианизму сотрудничества», если они учились этому уже с ранних лет, что приводит к большему удовольствию от музицирования, и они проводят большую часть своего времени за роялем, в общении и сотрудничестве с другими. Любители имеют стимул сохранить свое мастерство, играя с другими, иначе эти с трудом приобретенные навыки могут легко атрофироваться, если взрослые занимаются эпизодически и лишь на сольном репертуаре, который они вовсе не собираются исполнять публично. Любители также могут быть полезны в их музыкальных общинах благодаря навыкам сотрудничества, сопровождая молодых музыкантов на музыкальных фестивалях и выступая с ансамблем в церкви или в других организациях. Профессионалы получают морально-художественное вознаграждение от сотрудничества с другими. Камерная музыка предоставляет более широкие возможности для выступлений и освоения нового репертуара. Возросшие возможности публичных выступлений профессионалам открывают больше способов, как заработать на жизнь.

Учитывая в общей сложности все эти преимущества, и желая обеспечить лучшее образование для своих учеников, многие подготовительные отделения включают для них занятия камерной музыкой в качестве факультатива или даже обязательного курса. К счастью, эти учреждения не должны преодолевать многие препятствия, которые приводят независимых учителей фортепианных студий к запрету раннего обучения совместному музицированию. Главным препятствием для независимых учителей фортепиано является т.н. общепринятая роль самой профессии.

Учителя фортепианных студий обычно видят своих учеников полчаса/час в неделю. Этого времени едва хватает для занятий сольным репертуаром, техникой и теорией, без добавления дополнительного ансамблевого репертуара. Эта проблема связана отчасти с традицией «урок фортепиано – раз в неделю», и частично с акцентом на репертуар соло и фортепианного ансамбля в конкурсах и фестивалях, которые многие учителя используют для мотивации своих студентов (и себя). Почему учителя и студенты всё-же решают продолжать заниматься камерной музыкой, если выступление соло обеспечивает большее первоначальное вознаграждение?

Музыкально-издательская индустрия в ответ на спрос сольной литературы и нот для фортепианного ансамбля каждый год производит огромное количество нового репертуара, и популяризирует это среди учителей фортепианной игры через рекламы в журналах, семинарах и другими средствами. Некоторые издатели даже имеют свои собственные фестивали, в которых участники должны играть (и покупать) музыку издателей. Поскольку спрос на новые педагогические издания камерной музыки для фортепиано сравнительно небольшой, их опубликовано очень мало. Среди крупных североамериканских издателей педагогической фортепианной музыки это *Frederick Harris, Alfred* и *Kjos*; и только *Kjos* публикует камерную музыку для фортепиано и других инструментов.

Очень маловероятно, что учителя фортепианной игры с высшим образованием в исполнении или педагогике прошли какие-либо официальные курсы обучения в области преподавания камерного музицирования. Это приводит к отсутствию уверенности в подходе к этому виду обучения, и к отношению, что способствует изучению только сольного репертуара или музыки для фортепианного ансамбля. Вполне возможно, что в будущем эта тенденция изменится, так как педагогическая общественность продолжает настаивать на всестороннем подходе в обучении, в котором подчеркивается общее музыкальное развитие. В своей недавно вышедшей книге, часто используемой в курсе по педагогике в колледжах, *Marianne Uszler* предполагает,

«Возможности ансамблевого музицирования могут удивительно мотивировать учащихся всех возрастов, но особенно подростков – единомышленников, которые нуждаются в возможности сотрудничать с друзьями и на музыкальном поприще. И такой опыт, в музыкальном смысле, невозможно обеспечить сольной игрой. Слушать исполнение других, следовать их музыкальному руководству или самому быть лидером, тактично, но твердо отстаивать своё мнение, быть в состоянии понять различные точки зрения, и обсудить взаимоприемлемое решение – это может быть обсуждено учителем и студентами, но опыт возможно приобрести только в группе. “(Marianne Uszler, Stewart Gordon and Scott McBride Smith, *The Well-Tempered Keyboard Teacher, Second Edition*, (New York: Schirmer Books, 2000), 95.)

Возможно, самым большим сдерживающим фактором для учителей фортепианной игры, которые заботятся о занятиях камерной музыки является отсутствие у них знаний о доступной литературе для учащихся. Если учителя не знают, что музыкальное произведение существует, они вряд ли зададут его студентам. Хотя многое написано о том, что могло бы поощрять включение камерного ансамбля в занятия по фортепиано, существует всего несколько ресурсов, которые объясняют, где можно найти соответствующую музыку. *Harold*

Haynes's Chamber Music Repertoire for Amateur Players: A Guide to Choosing Works Matching Players' Abilities является одним из таких источников. Тем не менее, она написана с точки зрения не-пианиста и включает камерную музыку для струнного квартета и квинтета духовых, а также других ансамблей, в которых отсутствует фортепиано; поэтому здесь в деталях не обсуждена камерная музыка с участием фортепиано. Авторский коллектив *Marianne Uszler, Stewart Gordon, and Scott McBride Smith* в книге *The Well-Tempered Keyboard Teacher* предлагают списки из 2 коллекций камерной музыки средней степени сложности (для учеников 6-8 кл. Прим. ред.) и включает 1 страницу списка и 3 подходящие антологии с репертуаром более высокой степени сложности (для студентов училищ. Прим. ред.). Этот список является хорошей отправной точкой, но всё-же не может удовлетворить потребность учителей, желающих заниматься и другим репертуаром. Наиболее полезной и всеобъемлющей книгой, которая доступна, является *Maurice Hinson's The Piano in Chamber Ensemble*. Этот том включает ансамбли до 8 участников, и в любых составах. Кроме того, Хинсон классифицирует пьесы по степени сложности. Тем не менее, этот ресурс более полезен для профессиональных исполнителей и преподавателей колледжей, чем учителей фортепиано, поскольку он включает в списки мало пьес, которые оцениваются как пригодные для менее продвинутых студентов; вместе с тем здесь есть сотни работ, которые подходят для старших курсов музыкального колледжа и профессиональных музыкантов. В дополнение к этим книгам педагоги-пианисты, а также те, кто преподаёт в подготовительных отделениях музыкальных школ могли бы иметь больше пользы от такого ресурса, который охватил бы более широкий спектр литературы для менее продвинутых учащихся, и имел бы составленную в профессиональной терминологии классификацию произведений, используемых на практике, по уровню их сложности.

(Перевод Г.Мелбарде)

КАРСТЕН ДЮРЕР

«Я не учился музыке, и не являюсь музыкантом-исполнителем. Но в связи с моей многолетней деятельностью свободного журналиста уже в течении 10 лет в качестве издателя и главного редактора фортепианного журнала *PIANONews* и более 4 лет журнала камерной музыки *ENSEMBLE*, у меня бывали контакты со многими исполнителями, и они у меня продолжают и сейчас. На почве этой деятельности я имел возможность накопить известный опыт, которым я мог бы здесь дальше поделиться.»

(из книги «ОДНИХ УМЕНИЙ НЕ ДОСТАТОЧНО»)



Сердечно благодарим г-на Карстена Дюрера за любезно предоставленную возможность опубликовать в нашем журнале небольшой фрагмент из его захватывающей и ценной книги. Всем, кто стоит на пороге музыкального вуза (независимо от того, по какую сторону и на какой ступени) мы рекомендуем её заказать и прочесть.

Адрес издательства: www.staccato-verlag.de

ОДНИХ УМЕНИЙ НЕ ДОСТАТОЧНО

Как подготовиться к жизни пианиста уже в студенческие годы

Рекомендации и упражнения

(Фрагмент: с. 35-36)

Выбор: соло, дуэт, камерная музыка, аккомпанемент ?

Совершенно другой, но не менее важный аспект – выбор области применения фортепиано. Естественно, первым мотивом научиться профессионально играть на этом инструменте, как правило, является сольная игра. Она безусловно имеет также самый обширный репертуар. Но ведь существуют и другие области: например, фортепианный дуэт. Но Вы сами должны выбрать, потому что, на какую-либо одну вещь сосредотачиваются, как правило, лишь после того, когда всё испробовано, в данном случае – или сольная игра, или фортепианный дуэт.

Если и обычно пианисты из других областей бывают менее известны или менее почитаемы, но они не менее важны или у них вопросы интерпретации и игры ничуть не легче. Я имею в виду области камерной музыки и фортепианного дуэта.

Это выбор, который влечёт за собой и далеко идущие последствия. Ибо это совершенно различные сферы деятельности, в которые тут вовлекаемся. Конечно, все четыре названные области являются в одинаковой мере захватывающими. Испробовали ли Вы уже все? Это всё-же Вам непременно следовало бы сделать, и прежде всего во всяком случае в Ваши студенческие годы. И Вам не следовало бы брать пример с некоторых великих и

знаменитых, которые когда-то где-то однажды объединяются в дуэте, как это, например, недавно сделали *Emanuel Ax* и *Yefim Bronfman*; или для того, чтобы вместе играть камерную музыку,- и тут имеются подобные примеры. И такая карьера одновременно в нескольких сферах деятельности лишь изредка функционирует успешно. Так, например, *Jean-Yves Thibaudet*, который уже несколько лет аккомпанирует таким певицам как *Cecilia Bartoli*, но всё-ещё является очень занятым солистом. Совершенно определён одно: ни одна из четырех выше упомянутых областей не является менее трудной или менее заметной. Именно знатоки и профессионалы знают, как важен хороший пианист – партнер в области камерной музыки. Наряду с певцами могут и здесь присутствующие струнники и духовики об этом «петь ту-же песню». И в камерной музыке фортепианная игра бывает чрезвычайно трудной. Занимались ли Вы когда-нибудь интенсивно партиями рояля из фортепианных трио, написанных *Ludwig van Beethoven* или такие-же у *Max Reger*? Вы будете поражены, насколько сложны и трудны эти сочинения даже для признанного пианиста, насколько иначе он должен думать и учить, если какое-то произведение надо разработать и исполнить в равноправных ролях с другими музыкантами! Готовность к компромиссам здесь на столь-же высоком уровне как и радость от того, что наконец-то не надо в одиночку работать за инструментом и самому себя оценивать, но наконец-то, совместно музицируя, получать прямые отзывы от других музыкантов. Это вначале может быть и болезненным, но в той-же мере интересным опытом. Это в любом случае очень помогает и честной оценке собственных умений. Ибо другие музыканты не будут щадить Вас, так как каждый будет упорно отстаивать свою точку зрения, но прежде всего потому, что все хотят достичь наилучший возможный результат.

Наряду с аккомпанированием певцам и другим инструменталистам, на мой взгляд, наиболее интересной является специализация на камерную музыку. Естественно, и в этой области репертуар имеет свои границы, но пока какое-нибудь фортепианное трио разработает и сыграет все вещи, написанные для них, пройдет уйма времени. По крайней мере тут уровень конкуренции несколько иной, по сравнению с положением какого-нибудь пианиста. Подумайте и назовите мне имена 4 стабильных трио, которые Вы знаете! Тут уж будет туговато... Естественно, на музыкальной сцене по-прежнему господствует имя *Beaux Trio* с пианистом *Menahem Pressler*. Но в действительности это трио уже почти не выступает. Гораздо больше – такие трио как *Trio Parnassus*, *Abegg Trio* и другие.

Принятие решение и выбор тут является огромным испытанием. Но Вы должны это хотя бы учесть. Я по крайней мере могу Вам лишь посоветовать – испробовать однажды все эти возможности, серьёзно про себя обдумывая последующую специализацию позже.

(Перевод Г.Мелбарде)



Меня зовут **ЮТА БЕРЗИНЯ**.

Я работаю педагогом класса виолончели и камерного ансамбля в музыкальной школе

им. Павула Юрьяна г. Риги.

С 2007 года учусь композиции в Латвийской Музыкальной академии у Селги Менце. Уже лет 12 увлекаюсь инструментровкой, переложениями и аранжировкой музыки для камерных ансамблей различных составов.

АРАНЖИРОВКИ ДЛЯ ДЕТСКИХ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ

Мой опыт

Так как я – виолончелистка, то аранжировки в основном делаю для составов с участием виолончели и других струнных. Но я не являюсь экспертом. Есть вещи, которые, кажется, получились у меня довольно хорошо; есть вещи, что я ещё не умею и которым я ещё только учусь. У меня сложились свои принципы аранжировки произведений, но это не означает, что они единственно правильные. Всё, о чем я буду дальше говорить – это мои мысли и метод моей деятельности, которые не следует воспринимать как железные законы.

Почему мне нравится делать аранжировки произведений?

Во-первых, это прекрасная возможность не ограничивать ни себя, ни своих учеников в выборе репертуара. Переделывать и адаптировать возможно практически любое произведение для любого состава. Другой вопрос – можно ли будет его сыграть и будет ли звучание в результате стоить приложенных усилий.

Во-вторых, я воспринимаю аранжировку произведений как один из видов их интерпретации. Мстислав Ростропович в одном интервью сказал, что каждый раз, исполняя произведение, он чувствует себя композитором – он творит, он создает музыку. По сути дела, также происходит и с аранжировкой. Мы создаем свои версии, мы играем роль композитора – например, как было бы, если бы Шопен свою Прелюдию в Ля мажоре написал для оркестра, а не для фортепиано? А почему бы и нет?

Зачем вообще что-то нужно переделывать? По тем-же причинам. В мире существует слишком много прекрасной музыки, которая написана для определённого инструментального состава. И просто кажется «не честно», что остальные лишены права на её исполнение. Особенно это касается попмузыки, рокмузыки и джаза, вообще любого жанра

популярной музыки. В конце концов – в наши дни можно себе позволить практически всё, если только исполнение является достаточно убедительным. Это относится как к исполнителям, так и к возможностям преобразования произведения. Миша Майский, например, однажды на гастролях в Риге играл Прелюдию Баха раза в три быстрее, чем мы привыкли это слышать. Но все были в восторге...

И, если говорить об аранжировках для детей – это один из способов мотивировать детей, поощрять их интерес к своему инструменту, к совместному музицированию, к музыке вообще. Потому что, по моему, главной задачей педагога не является обучение детей игре на каком-либо инструменте. Главное, чтобы в музыкальной школе у них не образовалось отвращение к классической музыке. Если дети иногда, хоть изредка смогут играть то, что им действительно нравится и их интересует, они будут радостнее – это означает, что нам меньше придется волноваться о том, как заставить их дома выучить наизусть заданное произведение!

Это всё – вступление. Теперь попытаюсь более конкретно.

Первое, с чего следует начинать, это – придумать, какое произведение хотим аранжировать, переложить или инструментовать и для какого состава исполнителей это задумано. Переложение для учеников младших классов требует несколько другого подхода, чем аранжировка для взрослых, профессиональных исполнителей. В чём заключается то, что можно и что нельзя себе позволить, создавая свои версии музыки знакомой, известной – на этот вопрос ответить трудно. На мой взгляд, допустимо практически всё, следует лишь помнить о 3 вещах:

1. Аранжировка должна быть сделана с умом – все изменения должны быть логически обоснованы и продуманы, чтобы не образовался хаос.
2. Аранжировка должна быть такой, которую можно было бы сыграть – надо знать основные принципы игры инструментов, чтобы не написать нечто «несыграемое» или что-нибудь такое, что в итоге будет звучать совершенно иначе, чем было задумано.
3. Аранжировка должна быть сделана со вкусом – даже делая кардинальные изменения в произведении, не следовало бы менять его идею или программу. Или же делать это настолько убедительно, чтобы у слушателей не возникли сомнения в необходимости столь разительных изменений.

И так. Мы придумали, какое произведение и для какого инструментального состава мы хотим делать переложение. Следующий шаг – выяснить, какими вспомогательными средствами мы располагаем, что, в свою очередь, поможет нам представить объём предстоящей работы.

Я свои аранжировки могу условно разделить на 3 группы:

1. В основе аранжировки – нотный материал;
2. В основе аранжировки – звукозапись;
3. В основе аранжировки – тема с гармониями.

Для каждого из этих видов требуется несколько иной подход, каждый из них имеет свои плюсы и минусы. Сначала о произведениях, создаваемых на основе существующего нотного материала. Эту группу можно разделить ещё более подробно:

- Нотный материал с фортепианной партией – либо сольный инструмент с фортепианным аккомпанементом, либо какая-нибудь фортепианная пьеса;
- Оркестровые партитуры;
- Можно сказать – любой другой нотный материал (вокальная партия, квартет), т.е., нечто такое, что полностью или частично не относится к тем инструментам, для которых вы хотите переложить это произведение.

Начнём с возможностей первой группы. Самое простое – добавить второй голос, не меняя партии сольного инструмента и рояля. Главное, чтобы не возникали особенно резкие диссонансы между обеими голосами и фортепианным аккомпанементом. Обычно можно опираться на терцо-секстовые отношения между голосами, порой можно разрешить поиграть в унисон или в октаву. Если произведение написано в куплетной форме, я лично посоветовала бы разнообразить куплеты – хотя бы обменивая местами 1-й и 2-й голоса (так как два или больше раз играть одно и то же может быть скучно, но если сольный голос играет вначале один, а потом другой исполнитель, это привносит некоторое разнообразие – по крайней мере тембральное).

Ради удобства можно менять тональность – если она оказывается «неудобной» для конкретного инструмента, или с целью расширить диапазон возможностей ученика. Можно пьесу продлить – образовать варьированные повторения вместо буквальных (1-й раз тему играет рояль, 2-й раз – первая скрипка, 3-й раз – флейта и т.д.). Можно менять регистры – играя в разных октавах, образуются тембральные различия. Мне всегда казалось, что простой унисон – слишком примитивен и неинтересен, поэтому я пытаюсь найти максимально больше возможностей разнообразить звучание. Только следует избегать крайностей: не следует чересчур усложнять нотный текст (чтобы ученик всё-же успевал следить и за музыкальной логикой и смог чисто физически сыграть свою партию) и не делать его слишком пёстрым. Ещё раз повторяю – в основе всего должна лежать строгая логика, обоснованность – почему именно в этом месте играет именно этот инструмент именно эту партию. Если мы сами будем это знать, мы сможем легче разъяснить это ученикам. И если

ученики точно поймут, что и как им надо делать, то они смогут это легче воплотить во время исполнения.

Ещё один вид использования нот с партией рояля – переложить её для какого-то состава без рояля. В таких случаях самое важное – выбрасывать всё ненужное, то, что инструменты задуманного состава не могут сыграть. Чаще всего приходится менять тональность и сохранить главную мелодическую линию и бас. Басовые гармонии (если это оригинальное произведение, а не обработка народной песни) вообще не следовало бы менять, так как гармонии придают произведению уникальную окраску, которую нужно сохранить. В свою очередь мелодия – да, и мелодия должна оставаться неизменной, но допустимы небольшие изменения (и в педагогическом репертуаре бывают случаи, когда темы из симфоний Моцарта и Гайдна даются в слегка измененном виде, чтобы ученику было легче сыграть). Это не относится к переложениям народных песен и обработкам джазовых тем – там можно допустить бóльшую свободу.

Следующий пункт – работа с партитурой. Принцип тот-же – нужно выбрасывать всё лишнее, то, что дублируется. Часто духовики и струнники играют одну и ту-же или сходную партии. Если вы перекладываете для меньшего состава, то дублировать нет необходимости.

Если в состав ансамбля входит фортепиано, это и облегчает ситуацию, и делает её труднее. С одной стороны – рояль является уникальным инструментом, вы можете поручить ему и басовую линию, и мелодию. С другой стороны, то, что хорошо звучит в фактуре струнных, иногда на рояле нельзя сыграть. Например, различные аккорды в широком диапазоне нужно переделать в более узкий, необходимо найти для фортепиано более подходящий регистр (его следует искать, исходя из содержания произведения и образности в конкретных местах). Различного вида тремоло в партитуре надо уметь распределить либо между партиями правой и левой руки (если необходимо сохранить широкий диапазон), либо «отдать» партии одной руки. Также и все фигурации, которые в оркестре могут быть разбросаны в широком диапазоне, нужно переделать на более узкий вариант. Октавное удвоение у виолончелей и контрабасов можно как отменить, так и сохранить – исходя из технических возможностей конкретного пианиста и степени сложности произведения (октавные пассажи шестнадцатыми в исполнении оркестра будет звучать впечатляюще, а на рояле – вымученно). То-же касается октавных удвоений у струнников-духовиков.

Фортепиано не должно быть только сопровождающим инструментом, чтобы ученик не чувствовал себя этаким шарманкой, которая непрерывно «крутит» аккомпанемент – ему нужно поручить и соло или важный подголосок. Я чаще всего использую эту возможность в такие моменты, когда струнникам или духовикам слишком трудно сыграть оригинальную партию.

Создавая партии для других инструментов, следует опираться на написанное в партитуре, но допустимы и изменения. Например, если в пьесе соло всё время у первых скрипок, то нет необходимости это непременно сохранить для состава камерного ансамбля. Каждый маленький музыкант хочет хоть на какое-то мгновение быть «важнее других», чтобы не только он слушал, что играют другие, но чтобы и к нему «прислушались». Я стараюсь, чтобы у каждого участника в любом составе было хотя бы одно сольное место (исключением могут быть произведения эпохи барокко, где определяющим является принцип полифонии – тогда каждый голос, каждый исполнитель одинаково важны). Возможна и смена партий инструментов – скрипка может играть то, что в оригинале написано для виолончелей и наоборот, если это допустимо в контексте общей идеи/настроения произведения и если этого требуют художественно-технические возможности конкретных учеников.

Если произведение написано в двухчастной форме с буквальными повторениями ААВВ, их возможно выписать иначе – АА1ВВ1; если пьеса имеет буквальную репризу, можно сделать её варьированной. Варьированное повторение в этом контексте не означает изменение нотного текста, но другое сложение голосов или использование других подголосков, или другое фактурное изложение и т.д. Примерно такой-же является работа с любым нотным материалом.

Работа со звукозаписью – это больше касается жанров популярной музыки.

Пытаясь что-либо создать из записи популярной музыки, надо понимать одно – редко когда удастся буквальное переложение. Во-первых, потому что вокальные партии очень часто трудно поместить на классические единицы метроритма. Во-вторых, очень трудно расслышать, что именно звучит в сопровождении – какой ритм, какова звуковысотность. Но мы можем попробовать имитировать, делать своего рода фантазии на тему. Например: самая характерная черта рокмузыки – параллельные квинты и пунктирный или синкопированный ритм. Самое трудное – это всё записать, сидеть как в музыкальной школе и писать диктант. Ведь то, что звучит или что напеваем, нужно поместить в академическую систему нотной записи (длительность, высотность, артикуляция). Причём нельзя положиться только на свой слух или память – они могут подвести. И тогда бывает очень неприятно обнаружить, что всю работу надо переделать, потому что в отношении ритмического рисунка или звуковысотности память подвела. Но, если невозможно буквально записать то, что звучит, всегда существует возможность импровизации. Главное – сохранить соответствующий стиль.

Следующая проблема – в записях использованные инструменты. Я не знаю не одного камерного ансамбля музыкальных школ, в состав которого вошли бы ударный комплект,

электрогитара или басгитара. Поэтому их функции на себя должны взять «классические» инструменты. И тут-то и начинаются осложнения. Слушая какой-нибудь популярный хит, мы слышим мелодию и бас. И часто не замечаем, что между ними есть и «заполнение» - нечто такое, что образует сопровождающее движение, что не позволяет произведению стать статичным и что заполняет пустоты. Часто функция «заполнения» поручена комплекту ударных (дает пульсацию) или гитаре (аккорды). В переложении джазовых тем или рокмузыки, самое сложное – придумать этот вид «заполнения» для академических инструментов, причём для совсем юных исполнителей. Это могут быть фигуры по звукам трезвучий. Это может быть движение восьмых в двойных нотах с акцентами на 2-ую и 4-ую долю (можно делать акценты на 1-ую, 4-ую и 7-ую восьмую, можно образовать и другие варианты). Можно также широко применять возможности *pizzicato*. Это может быть и индивидуально придуманная мелодическая фигурация-движение. Можно придумать какую-то ритмическую формулу (например, восьмушка-2шестнадцатые-2восьмушки), которые будут повторяться. Главное – что-то должно неустанно находиться в движении по восьмушкам или шестнадцатым, иначе наступит статика.

К счастью, в рокмузыке нет слишком большого ритмически-гармонического разнообразия – если вы услышали и записали несколько квадратов ритма/гармонии, они будут неизменными и их легко можно будет переиначить. Но важно помнить, что и тогда, если найдена эта «универсальная формула», в ней желательно делать хотя бы небольшие изменения, так как регулярно повторяющееся ритмическое движение в какой-то момент может наскучить и исполнителю, и слушателям. Изменения могут быть совсем минимальными (в каком-то такте поменять местами восьмушку с шестнадцатыми) или побольше. Иногда, если в самой мелодии есть движение, тогда в сопровождении может быть остановка. В свою очередь, делая джазовую аранжировку, имеются очень большие возможности импровизации, ведь в джазовой музыке импровизация – это самое важное.

Теперь последний раздел – работа без нот, без звукозаписи, только с темой и гармониями, например, если аранжировать народные песни. Мне это нравится лучше всего, так как можно себя чувствовать свободно, не ограничиваясь существующим нотным текстом. На мой взгляд, в аранжировках такого типа допустимо почти всё – можно менять и мелодию и гармонию. Основная проблема тут придумать план произведения – какой длины, сколько куплетов, где будут повторения, что будет звучать вначале, чем закончится, какие инструменты будут играть какое проведение темы. Мне помогает рояль – просто подсесть и какое-то время поиграть выбранную тему. Надо помнить только одну вещь: то, что хорошо звучит у вас в голове и на рояле или похоже на совершенство в компьютере, отнюдь не всегда будет также хорошо в реальном исполнении.

Ещё, по-моему, очень важно сохранить настроение соответствующего стиля. Если это джазовая тема, то она и в нотной записи должна звучать так, как будто ученик только-что на ровном месте её придумал. То есть, надо создавать «выписанные импровизации». Я советовала бы первое проведение темы делать простым, чтобы она была узнаваема, и дальше уже тему максимально варьировать. Переделать мелодию легче всего можно, изменяя длительности нот (ритмический рисунок). Следующее, что можно делать – заполнять длинные ноты небольшими фигурациями или подъездами *glissando*. Ещё дальше – менять мелодическую линию, используя терцово-секстовые соотношения. Также возможно создать у слушателей ощущение импровизации, если несколько раз подряд повторять какую-то фразу мелодии (вместо того, чтобы быть продолженной, мелодия повторяется, а гармония в это время меняется по плану). К счастью, диссонансов можно не бояться, они порой даже весьма желательны.

Это только несколько самых простых вариантов, которыми можно достичь эффект импровизации. В принципе надо просто отдаваться полёту фантазии.

Вот и всё, что я могу сказать на эту тему. Самое важное, на мой взгляд, - это помнить, что аранжировке нельзя научиться теоретически, находя какие-то формулы. Это практическая работа, просто нужно продумать, что вы хотите и – сделать. Нужно послушать конечный результат. Нужно поменять всё, если это вас не устраивает. Не нужно бояться. Нужно просто делать. И тогда всё получится!

Из литературы об инструментах, их диапазонах и основных принципах инструментовки и игры, могу посоветовать:

- *Михаил Чулаки* «Инструменты симфонического оркестра»
- *Габор Дарваш* «Правила оркестровки»

(Перевод Г. Мелбарде)

Menuets.

L. van Bēthovens.

Allegretto

Violin
p con grazia

Violoncello
p con grazia

Piano
p con grazia

1

Vln.
p con grazia

Vc.
p con grazia

Pno.
p con grazia

2

Vln.
f espress.

Vc.
f espress.

Pno.
f espress.

mf

3

Vln.
f espress.

Vc.
f espress.

Pno.
f espress.

mf

29 4

Vln. *p*

Vc.

Pno. *mf* *p*

36 5

Vln. *p*

Vc.

Pno. *p*

43

Vln. *mf*

Vc.

Pno. *mf*

49 6

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

Vc. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*

55 7

Vln. *mf* **sostenuto**

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*



Алдис Лиепиньш, пианист,

Профессор кафедры Камерного ансамбля и фортепианного аккомпанемента в Латвийской Музыкальной академии им. Язепа Витола. Выпускник 1985 года Латвийской Государственной консерватории по классу Валдиса Янциса и аспирантуры Московского ГМИ им. Гнесиных по классу камерного ансамбля проф. Георгия Федоренко. Участник Фортепианного трио Латвийской филармонии. Активно концертирует, музицируя с видными вокалистами и инструменталистами Латвии.

Пианист – креативный центр камерного ансамбля или *домашние задания пианиста*

Для пояснения аксиомы, упомянутой в заглавии, процитирую профессора Валдиса Янциса, старейшего латышского Мастера камерного музицирования, многолетнего пианиста Фортепианного трио Латвийской филармонии:

Если представить себе, что камерная музыка – это опера, то фортепиано в этой опере было бы и режиссером, и сценографом, осветителем, оркестром и даже хором, а все остальные участники ансамбля – исполнителями главных ролей.

Действительно, пианист в известной мере является важнейшим участником ансамбля – как известно, именно перед ним стоит партитура произведения, т.е., весь его нотный материал. Роялю принадлежит мир гармонии, одно из сильнейших средств выразительности в музыке, принадлежит (в большой мере) и функция баса, следовательно, основа и опора этого гармонически мелодического здания, именуемого произведением. Разумеется, истинный камерный музыкант, всё равно – пианист, скрипач, виолончелист или кто-то другой, не будет приходить на первую репетицию, не ознакомившись с партитурой произведения, но всё-же именно пианист на эту первую репетицию должен приходить как дирижер к оркестру – со своим видением идеи, содержания, формы произведения (это – в отношении крупных линий), а также и с рабочим планом для шлифовки деталей и тонкостей камерной музыки. Ибо, повторяю, ему принадлежит партитура, и также могучая сила гармонии и басовой линии.

Всё до сих пор написанное вроде бы касается пианиста – зрелого мастера, способного самостоятельно штудировать партитуру и создавать музыкальные идеи. Мог бы возникнуть вопрос, какое отношение это всё имеет к неопытному ученику; что же сие дитя, хоть часами заглядывая в партитуру, сможет там увидеть? Тут-то мы и подходим к роли Учителя в этом

процессе. Учитель может творить чудеса: он может постепенно, страницу за страницей открывая в этой книге музыкальных мудростей, тактично содействуя тонкому процессу творения, дать молодому человеку ощущение счастья, что он приблизился к чему-то небывалому и великому, словом – к искусству. Следовательно всё, что я здесь попытаюсь рассказать о подготовке пианиста к процессу камерного музицирования, более или менее будет адресовано и к учителям.

Мы, работающие в области педагогики, никогда не можем предвидеть, каких учеников нам пришлёт время и судьба. Наряду с *обыкновенным* учеником, таким, который путь своего музыкального развития проходит, полностью включаясь в рамки учебных программ музыкальной школы, музыкального училища и в дальнейшем – музыкального вуза, достигая свою художественную зрелость в магистратуре академии и позднее в самостоятельной концертной жизни, - в любой момент может появиться большой талант или даже гений (вспоминаем ведь *выход* Евгения Кисина на большие сцены в пионерском галстуке, знаем наших собственных чрезвычайно одарённых детей Аурелию Шимкус и Георгия Осокина). Учитель должен быть подготовленным к принятию таких талантов в свой класс, в нашем случае – в класс камерного ансамбля, должен быть готовым дать им художественные задачи, соответствующие их способностям. Чем раньше молодой сподвижник познает тончайшие мудрости совместного музицирования, тем скорее те станут для него очевидными и естественными, и помогут овладеть мастерством камерного музицирования.

Из разговоров со своими студентами по классу камерного ансамбля в Музыкальной академии, из рассказанного ими о своих уроках ансамбля в школе и училище, знаю, что одной из грубейших педагогических ошибок является абстрактная *дрессировка* ученика, не поясняя, во имя какой музыкальной цели конкретное место в произведении следует играть громче или тише, *как солисту* или как-то ещё по-другому. Такой педагогический метод может дать краткосрочный результат, например, победу на конкурсе камерных ансамблей музыкальных школ, но с точки зрения долгосрочной стратегии, это оставляет молодого человека с как-будто завязанными глазами, заблудившегося в дебрях партитуры. Попроюсь дать несколько советов как юным пианистам, которые овладевают ансамблевой игрой, так и некоторые напоминания их учителям, опираясь на свой опыт камерного музыканта и на познания, приобретенные в своей педагогической работе.

Первое, с чем встречаемся, принимаясь за овладение нового произведения, это выбор самого произведения, замысел концерта или программы для конкурса. Как выбрать самое подходящее? Ответов тут, конечно, много. У каждого участника ансамбля (будь то дуэт, трио или другой) непременно есть близкая его сердцу музыка, которую он непременно хотел

бы сыграть (здесь имеется в виду музыка либо какой-то конкретной эпохи, стиля, либо конкретного автора). Идеально, если эта музыка одинаково близка всем, в таких случаях возможно достичь хороших художественных результатов, даже если вначале произведение покажется трудным (хотя технически непреодолимых произведений на первых порах следовало бы избегать). Если существуют разногласия в замыслах, т.е., каждый настаивает на свою идею, которая отличается от мнения коллег, - тут решающее слово должен сказать пианист, так как именно он, как я уже упомянул, будет в одном лице и режиссером, и сценографом и осветителем будущей *оперы*.

По опыту могу сказать, что увлеченность и любовь к разучиваемой музыке со стороны именно пианиста является определяющим фактором для достижения хорошего результата. Воодушевляющая игра пианиста, а также и на словах высказанные идеи не оставляют равнодушными и остальных участников ансамбля, и рано или поздно весь коллектив спланивается в единое художественное целое.

Желание выучить какое-то произведение может возникнуть и после посещения хорошего концерта. Например, после концерта *Trio Dali* в Малой Гильдии мои студенты высказали желание играть Трио Йозефа Гайдна G-dur со знаменитым *Rondo alla Ongarese*. В другой раз совершенно наоборот – плохо сыгранное прекрасное произведение может навлечь на следующую мысль: *ну, мы-то его сыграли бы гораздо лучше!*

Источником вдохновения может стать и какое-то прочитанное произведение литературы. Существует ведь так много увлекательных романов о жизни композиторов, в молодости они дают, возможно, более значительное (читай – более эмоциональное) представление о внутреннем мире композитора, чем сухие научные биографии. Например, после прочтения книги Фаины Оржеховской об Эдварде Григе, у многих может возникнуть интерес к его скрипичным сонатам, норвежским колоритом и темпераментом которых так восхищался музыкальный авторитет № 1 Европы того времени – Ференц Лист. Я сам в своё время получил мощный творческий импульс, читая роман Карла Аменды *Антассионата* о жизни Людвиг ван Бетховена. В книге мастерски воплощен эпизод, где свое фортепианное трио ор. 1, Nr. 3 c-moll с пламенеющим взором исполняет молодой Бетховен, дух музыкального бунтовства которого приводил в такую ярость сидящего в рядах слушателей метра Йозефа Гайдна, что их взаимные, до сих пор сердечные отношения так больше и не возобновились... Да, этот эпизод создал настолько абсолютное представление об этом произведении, что в более поздние годы, уже играя в составе Фортепианного трио Латвийской филармонии (вместе с Янисом Булавом и Леоном Велдре) и соприкасаясь с музыкой Бетховена, хотелось самому воплотиться в образ этого тревожного льва – преобразователя мира.

Теперь допустим, что разучиваемое произведение, либо найденное и заданное педагогом, либо выбранное самими студентами, лежит перед нами в виде партитуры и ожидает своей *постановки*. С чего начать работу над ним? Вот тут-то пианисту следует справиться с некоторыми домашними заданиями.

Одно задание, разумеется, очень важное – это выучивание текста фортепианной партии. Прежде чем приступить к этому, необходимо выяснить важные вещи: какой эпохи и какого стиля эта музыка – это барокко, поздний барокко, классицизм, ранний романтизм, романтизм, поздний романтизм, импрессионизм, экспрессионизм или ещё какой-то из специфических стилей XX века. Музыка 21-го века рождается сейчас, посреди нас и её понять молодому человеку не должно было бы быть никакой проблемой, тем более, если на курсе занимаются и молодые композиторы, которые могут попросить на каком-то экзамене сыграть их новые сочинения.

В последние десятилетия сильно возросла тенденция исторически точного исполнения музыки, до последней мелочи выясняя характерные черты композиторской нотной записи, уясняя, каково применение украшений (мелизмов) и агогики (отклонений в темпе, метроритмике и динамике) в конкретном стиле. Мой совет в этой связи – будьте так прилежны, милые учителя и ученики, и прочтите предисловия и указания по поводу интерпретации в хороших академических изданиях (уртекстов), таких как *G.Henle Verlag*, *Wiener Urtext Edition*, *Bärenreiter Urtext!* В них вы найдете настолько ценную информацию о характерных чертах исполнения произведений каждой эпохи, что лучшего желать и нельзя. Играть стилистически точно означает распознать и соблюдать приёмы игры и традиции, применённые во время создания произведения. Музыка – явление неуловимое, нематериальное (особенно – звучащая до появления техники звукозаписи) и никто никогда не узнает, как звучала, например, фортепианная игра Моцарта. Но зато мы можем исследовать те материальные, осязаемые вещи, которые сохранились до наших дней. Например, инструменты, на которых играли великие композиторы и музыканты – их современники, своим звучанием дают нам довольно точное представление о звуковом пространстве соответствующего времени.

Что касается музыки эпохи барокко и её исполнения на современных инструментах, я среди тех, кто говорит, да, делать это можно, но соблюдая элементарные законы исполнения этой музыки. Во-первых, всё выражение следует образовать с помощью артикуляции, забывая о таких в те времена невозможных элементах агогики, как *crescendo* и *diminuendo* (я говорю о рояле в роли клавесина), педализация. Контрасты можно достичь, имитируя переключение регистров, но и это нельзя преувеличивать. Пальцевая педализация (придерживание отдельных звуков для продления гармонии) – мощное выразительное

средство. Надо помнить, что темпы в течении времени изменились – *allegro* стало быстрее, *andante* – медленнее. Непременно следовало бы найти какие-то материалы о старинных танцах, чтобы узнать, как правильно играть хотя бы настолько популярный менуэт.

Играя музыку Йозефа Гайдна, которая в целом принадлежит к эпохе классицизма (хотя за долгую творческую жизнь композитора та испытала сильную эволюцию), следовало бы также избегать применения правой педали, так как она всё-таки написана для клавесина или старинного беспедального молоточкового фортепиано. Всё-же самое главное, это чтобы музыка Гайдна звучала живо, азартно, искристо и полнокровно, и, где это необходимо, с выраженным колоритом венгерской народной музыки (ведь почти вся творческая жизнь – у фюрста Эстерхази, в конце концов!). Пианист, играя пассажи Гайдна, должен заботиться о ярком звучании, с опорой на кончики пальцев. Именно блестящие пассажи, в которых каждая нота подобна маленькой жемчужинке, являются одним из существенных признаков эстетики классицизма. Также и пришедшая из техники клавесинной игры эпохи барокко пальцевая педализация, особенно в фигурациях аккомпанемента в левой руке, может пригодиться для всех классиков.

Музыка Моцарта требует похожих приемов игры, но она и ещё богаче событиями, персонажами и внезапными сменами настроений. Недаром знаменитый русский дирижер Юрий Симонов всё снова напоминает: Моцарт – это всегда опера! Во времена Моцарта появился рояль с педалью, и он не медлил его азартно использовать. По сути дела, можно сказать, что части *allegro* Моцарта должны быть сыграны с минимальной педализацией или вовсе без неё, но медленные части, чтобы придать им эту божественную одухотворенность, не следовало бы играть сухо. Играйте, пожалуйста, только по хорошим нотам, уже упомянутым *Urtext* изданиям! Никакими русскими изданиями советского времени или ГДР пользоваться не следовало бы, они буквально *кишат* глупостями редакторов. Говорю это обо всех классиках и романтиках, но особенно пострадал именно Моцарт, наверное потому, что его собственный нотный текст такой чистый! В напутствие одна фраза Бетховена, высказанная об услышанной им фортепианной игре Моцарта: *Моцарт играл тонко, расчлененно, non legato*.

Начиная с музыки Бетховена, стилистических проблем становится меньше; именно он является *отцом* современной фортепианной игры, нотный текст также каждому понятен, так как любое музыкальное пожелание записано очень точно, скрупулёзно. Бетховен завёл певучий звук рояля, приём игры *superlegato*: предыдущая нота ещё на какой-то миг задерживается, когда уже начинает звучать последующая. Его музыкальный темперамент – явление общеизвестное, напомним лишь, что рояль времен Бетховена существенно отличались от современных *Стейнвеев* и *Ямах*. Я имел возможность, благодаря любезности

пианиста Алексея Любимова, немного поиграть на венском рояле начала 19-го века. Основной вывод для меня – звук этого инструмента намного нежнее, по сравнению с современными, особенно в басовом регистре; фактически невозможен тот громогласный удар, каким часто пользуются пианисты наших дней. Этим объясняется и применение некоторых для меня до того непонятных динамических знаков в музыке Бетховена. Например, в первой части фортепианного трио op.70, Nr 1 D-dur вскоре после начала имеется указание *fortissimo* в фигурации шестнадцатыми у рояля, сопровождая тему виолончели. Если это место играть нежнее, сохраняя нужный темперамент, всё становится на свои места, виолончель слышна хорошо!

Ещё немного об исполнении камерной музыки Франца Шуберта. Очень важно помнить, что главной областью проявления гения Шуберта является песня. Песня превыше всего, певучая фортепианная музыка, певучие симфонии! Нотная запись по внешним признакам похожа на письмо композиторов классицизма, но по своей сущности является носителем содержания музыки уже другой эпохи, и в первую очередь – переполнена романтическими гармониями. Милые исполнители Шуберта, никогда не позволяйте себе *музыкально солгать*! Сила Шуберта – в его скромности, даже в известной мере застенчивости и в глубоком внутреннем драматизме, докопаться до которого каждый должен сам, прочувствуя каждый гармонический нюанс его музыки.

Эти и ещё другие вещи следовало бы продумать пианисту, прежде чем браться за разучивание своей партии.

Вторая, не менее важная задача – это штудирование партитуры, осознание своей роли в новом произведении, планировка работ совместной игры на ещё не проведённых репетициях. Партитуру возможно изучать, как сидя за роялем, так и сидя в кресле. Хороший способ, как занять реальное представление о сочинении камерной музыки – проигрывание остальных голосов (скрипки, виолончели и др.) на рояле, второй, свободной рукой играя часть своей фортепианной партии. Таким образом мы познакомимся с этими голосами других инструментов, и на первой репетиции можно избежать шока от вторжения чужой, неслыханной музыки в нашу, столь знакомую фортепианную партию. Тут и учитель может помочь, прежде чем ещё начинаются совместные репетиции, подыгрывая остальные голоса на другом рояле. Далее следует поиски главных тем в партитуре; нужно проследить, как мелодия переходит от голоса одного инструмента к другому, как главная нить музыки целеустремленно доводит до конца произведения.

Играя в ансамбле, всегда надо помнить, что пианист, наряду с остальными задачами (выявление гармонического языка, функция сопровождения и др.) имеет и свой сольный голос, играемый то правой, то левой рукой, а то и обеими в унисон. Этот сольный голос и

является тем, который *ансамблево разговаривает* с остальными инструментами. Он должен быть очень выразительным, сыгранным другим, более высоким тоном, чем фактурные звуки. В зависимости от того, с какими инструментами мы вместе музицируем, с духовыми или со струнными, тембр сольного голоса возможно соответственно окрасить. Здесь уместно изучить приёмы фортепианной оркестровки Ференца Листа, например, звук в подражание трубе он достигал погружением в клавиши сверху совершенно прямых пальцев и т.д.

Важнейшие *находки* можно пометить карандашом в партитуре, чтобы в ней можно было ясно увидеть путь мелодии. Подобно разговорам *главных героев*, необходимо найти также и тематизм второго плана, который может быть контрапунктом или просто сопровождающим материалом. Например, в произведениях классицизма или раннего романтизма часто наблюдается переход аккомпанирующего движения из партии левой руки рояля в партию скрипки; это могут быть *фигурации т.н. альбертиевых басов* или подобных.

В таком виде изучивший и со всех сторон разглядевший партитуру, разучивший свою партию, пианист может смело отправиться на первую совместную репетицию!

Чтобы заключение рассказа не было сухим и дидактичным, мне хочется перед прощанием процитировать маленький фрагмент из удивительного романа Германа Гессе *Игра в бисер*. Может быть для кого-то, как и мне однажды в юности, он может стать небольшим источником вдохновения.

Сердце мальчика билось от почтения, от любви к Мастеру и его слух внимал звукам фуги, ему казалось, будто он сегодня впервые услышал музыку; за произведением, которое рождалось перед ним, он воспринял дух музыки, его ошастливила гармония правил и свободы, служения и властвования, он подчинился и дал обет этому духу и этому Мастеру, он увидел в эти минуты, что его самого и его жизнь и весь мир ведёт, приводит в порядок и разъясняет этот дух музыки, и когда музицирование пришло к концу, посмотрел он на почтенного, на чародея и короля, ещё на краткий миг легонько наклонившегося над клавишами, с полузакрытыми веками, с лицом, озарённым тихим внутренним светом, и не знал, то ли ему ликовать от блаженства этих мгновений, то ли плакать от того, что они уже прошли.

(Перевод Г.Мелбарде)

ПОЛЕЗНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Конкурсы, фестивали, новинки нотных изданий

<http://ecmta.eu/>

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

www.staccato-verlag.de

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

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