

ATSKAŅOTĀJMĀKSLAS TEORIJA

MŪSDIENU KLAVIERIMPROVIZĀCIJAS STILISTISKIE VIRZIENI

Raimonds Petrauskis

Raksta uzmanības centrā ir mūsdienu pianista improvizatora mākslinieciskā personība, ko vistiešāk atspoguļo viņam raksturīgais spēles stils. No tā arī izriet pētījuma mērķis: balstoties uz zinātniskās literatūras un citu avotu analīzi, formulēt priekšnoteikumus spēles stilu klasifikācijai. Šai nolūkā vispirms iezīmēšu divas sfēras, kas savstarpēji mijiedarbojas – proti, **klavierspēli** un **improvizāciju**. Raugoties šādā rakursā, iespējami vairāki klasifikācijas veidi.

Pirmajā gadījumā mūsdienu improvizatoriem raksturīgais pianisms aplūkojams saiknē ar klavierspēles vēsturiskajām skolām, to tradīcijām skaņveides, spēles tehnikas jomā, arī izteiksmes līdzekļu (artikulācijas, dinamikas, pedalizācijas u. c.) traktējumā. Raksturojot šo pieeju, muzikologs, pianists un pedagogs Genādijs Cipins [Цыпин 1999 : 15–22] definē trīs pamatvirzienus klavierspēles tehnikas attīstībā un apskata tos rašanās secībā.

Pirmkārt, izceļama 18. gadsimta un 19. gadsimta sākuma *mehāniskā* skola. Nosaukums atspoguļo savulaik valdošo izpratni par pianista tehnikas veidošanu: tās centrā ir pirkstu veiktības, spēka un neatkarības attīstība, kas mehāniski izolēta no rokas vispārējā aparāta. Šādu pieeju pauž Frīdriha Kalkbrennera (*Friedrich Kalkbrenner*) u. c. speciālistu piedāvātā klavierspēles apguves metodika, kurā liela loma ir mehānisku ierīču izmantojumam. Kā uzsver Cipins, pirkstu tehnikas pamatā ir divi būtiski aspekti – proti, laikmetam atbilstoši instrumenti, kā arī to iespējām piemērots repertuārs: Jozefa Haidna, Volfganga Amadeja Mocarta, Mucio Klementi, Johana Nepomuka Hummela klaviermūzika ar tās *sīkajai* tehnikai domāto faktūru; taču, piemēram, Ludviga van Bēthovena vēlinās sonātes šajā gultnē jau vairs neiekļaujas.

Otru pamatvirzienu reprezentē 19. gadsimta *anatomiski fizioloģiskā* skola, kas paceļ instrumenta spēles tehnikas apguvi jaunā līmenī. To ietekmē 19. gadsimta zinātnes (psiholoģijas, fizioloģijas, anatomijas) sasniegumi, kas orientēti uz cilvēka ķermeņa uzbūves un attīstības jautājumu izzināšanu. Galvenā atšķirība no vecās *mehāniskās* skolas, kura pieļauj tikai pirkstu iesaisti spēlē, ir visu rokas aparāta daļu līdzvērtīga loma tehnisko iemaņu veidošanā. Būtiska ir atbrīvošanās no roku mākslīgi, mehāniski organizētas spēles manieres, tā vietā tiecoties pēc brīvas, organiskas pianistiskās kustības realizācijas. Šīs skolas pārstāvju uzskati atspoguļoti Ludviga Depes (*Ludwig Deppe*), Rūdolfa Breithauptā (*Rudolph Breithaupt*), Frīdriha

Ādolfa Šteinhausena (*Friedrich Adolph Steinhausen*) un viņu līdzgaitnieku metodiskajos darbos.

Trešais pamatvirziens ir 20. gadsimta *psiholoģiski fizioloģiskā* skola, kas pārstāv mūsdienu izpratni par klavierspēles tehnikas apguves specifiku – proti, psihe priekšstati atzīti par jebkuras pianistiskās kustības pamatu. Tātad noteicošā kļūst mūzikas tēla, rakstura formulēšana, atveide skaņās, un tehnika darbojas kā līdzeklis šī mērķa sasniegšanai. *Psiholoģiski fizioloģisko* skolu pārstāv 20. gadsimta izcilākie pianisti Ferručo Buzoni (*Ferruccio Busoni*), Juzefs Hofmanis (*Józef Hofmann*), Valters Ģizekings (*Walter Gieseking*), Margarita Longa (*Marguerite Long*) u. c.

Ikviena no minētajām skolām ietver elementus, kas svarīgi ne tikai klavierspēles tehnikas fundamentālo jautājumu risināšanai, bet arī mūsdienu improvizācijas apguvei, tāpēc tām ir tiešs sakars ar improvizatora spēles manieres un stila raksturierzīmēm, kuras, protams, analizējamas jau konkrētu piemēru kontekstā.

Klasifikācijas otro veidu piedāvā vācu klavierspēles pedagogs un teorētiķis Karls Ādolfs Martinsens [Martienssen 1957]. Viņš raksturo atskaņotājmākslinieku saiknē ar pianistisko izteiksmes līdzekļu arsenālu un iesaka šai ziņā norobežot trīs interpretu tipus:

- *klasiskais* tips. Šādam māksliniekam, pēc autora domām, raksturīga skaidrība it visā – īpaši izkopta spēles precizitāte, reljefa dinamika un artikulācija, smalki niansēta faktūra, līdzsvarots ritma pulss, skopa, ekonomiska pedalizācija un dzidrs tonis. Starp spilgtākajiem 20./21. gadsimta pianistiem, kuri atbilst minētajam tipam, jāatzīmē Bella Davidoviča (*Белла Давидович, Bella Davidovich*), Mihails Pļetņovs (*Михаил Плетнёв, Mikhail Pletnev*) un Alfrēds Brendels (*Alfred Brendel*);
- *romantiskais* tips. Šeit priekšplānā izvirzās spēles krāsainība, plašas, vienotas līnijas mūzikas materiāla lasījumā, ilgstoši izturēta pedalizācija, negaidītas tempa maiņas, dinamikas kontrasti, pilnskanīgs tonis – tātad viss, kas akcentē atskaņojuma emocionālo iedabu. Pie šāda tipa māksliniekiem pieder Alfrēds Korto (*Alfred Cortot*), Henrihs Neihauzs (*Генрих Heiузайз, Heinrich Neuhaus*) un Arturs Rubiņšteins (*Arthur Rubinstein*);
- *ekspresionistiskais* tips, pēc Martinsena domām, apvieno abiem iepriekš aplūkotajiem atskaņotāju tipiem raksturīgās iezīmes: niansētu skaidrību ar spēles krāsainību un vienotām līnijām atskaņojumā. Šī mākslinieku tipa spilgtākie pārstāvji ir Svjatoslavs Rihters (*Святослав Рихтер, Sviatoslav Richter*), Emīls Gilelss (*Емилъ Гулелс, Emil Gilels*), Andrāšs Šifs (*András Schiff*) u. c.

Martinsena minētais aspekts ir ļoti nozīmīgs, jo raksturo dažāda veida atskaņotājmākslinieku estētiskos un filozofiskos uzskatus, arī

būtiskākās atšķirības to ievirzē. Tā kā improvizators ir pirmām kārtām atskaņotājmākslinieks, tad viss iepriekš izklāstītais attiecas arī uz viņu.

Klasifikācijas trešo veidu, kas arī atspoguļo mūziķa specifisko, individuālo iezīmju kopumu, iztirzā krievu pianists, klavierspēles teorētiķis un pedagogs Heinrihs Neihauzs [Heйрайз 1961]. Viņš piedāvā šādu dalījumu:

- *objektīvais* atskaņotājmākslinieka tips, kuram, pēc autora domām, galvenais ir komponista laikmeta un mūzikas valodas, stila īpatnību izpratne, teksta norāžu respektēšana un adekvāts atšifrējums. Pie šī tipa pianistiem Neihauzs min Rihteru;
- *subjektīvais* atskaņotājmākslinieka tips, kurš tikai daļēji respektē komponista pārstāvētā laikmeta un tam atbilstošā stila īpatnības, bet par galveno uzskata savu subjektīvo katra skaņdarba izjūtu; kā piemēru Neihauzs nosauc Vladimiru Horovicu (*Vladimir Horowitz*).

Neihauza klasifikācija sniedz iespēju arī raksturot improvizatora tipus atkarībā no tā, cik stingri ievērotas tā vai cita stilistiskā virziena normas. Te izceļami divi pamatveidi:

- autentisks stila elementu traktējums – resp., konkrētam virzienam vai tā atzaram raksturīgie mūzikas valodas elementi improvizācijā lietoti konstanti;
- daļēja stila elementu pārtvere – resp., improvizācijā sintezēti viena vai vairāku virzienu (vai arī tā atzaru) elementi.

Ceturto klasifikācijas metodi piedāvā krievu pianists un muzikologs Leonīds Gakels [Гакель 1976]. Viņš nodala četrus strāvījumus 20. gadsimta klaviermūzikā; attiecinot tos uz pianismu, arī varam minēt četrus variantus:

- iluzoru tembra krāsu piesātināts, bagātīgā pedāļa lietojumā balsīts pianisms;
- reāli tiešā, nereti perkusīvā skanējumā, bezpedāļa spēlē un manuālajā (roku) tehnikā balsīts pianisms;
- pianisms, kas sintezē divas iepriekšminētās šķautnes (*iluzoro* un *reālo*);
- *paplašināto* un *sagatavoto* klavieru spēlei piemērots jeb nemanuāls pianisms.

Gan atskaņotājmākslā kopumā, gan improvizācijā ir svarīgs katra mākslinieka individuālais potenciāls, kas izriet ne tikai no muzikālajām un intelektuālajām dotībām, bet arī no psiholoģiskajām īpatnībām. Efektīvai šai ziņā ir jau kopš Hipokrāta laikiem pastāvošā psiholoģijas mācība par četriem temperamentiem (sangviniķis, flegmatīķis, holēriķis, melanholiķis), ko vēlāk attīstījis krievu zinātnieks Igors Pavlovs (*Игорь Павлов*) un mūziķa darbības kontekstā aplūkojis Valentīns Petrušins [Петрушин

2006]. Savukārt vācu psihiatrs Karls Leonhards (*Karl Leonhard*) galveno uzmanību veltī nevis temperamentam, bet cilvēka personības rakstura iezīmēm – arī viņa atziņas Petrušins izmanto savā mūzikas psiholoģijā. Šāda pieeja ļauj precīzāk raksturot dažādu atskaņotājmākslinieku, tai skaitā improvizatoru, spēles stilu.

Turpinājumā sīkāk pievērsīšos otrajai raksta sākumā ieskicētajai sfērai: pašai **improvizācijai**. Arī to iespējams aplūkot stilistikā rakursā. No šī viedokļa raugoties, var izcelt trīs galvenos paveidus:

- klasiskā improvizācija jeb klasicisma, romantisma stilā balstīts improvizācijas virziens;
- džeza improvizācija, kas var veidoties agrīnā, tradicionālā, modernā džeza gultnē;
- laikmetīgā improvizācija jeb 20.–21. gadsimta mūzikas stilistikā balstīts improvizācijas virziens.

Analizējot konkrētus piemērus, jāņem vērā katra mākslinieka muzicēšanas stils – izteiksmes līdzekļu komplekss, kas raksturo viņa daiļradi kopumā. Galvenie analīzes objekti ir improvizācijas transkripcija, tās audio- un video ieraksti, publicētie improvizatora darbi, teorētiskā literatūra par viņa daiļradi un intervijas ar improvizatoru.

Cits improvizācijas veidu iedalījums saistīts ar improvizatoriskā elementa īpatsvaru. Šādu sistematizāciju piedāvā krievu muzikologs un pianists Sergejs Maļcevs [Мальцев 1991], nošķirot brīvo jeb neierobežoto improvizāciju, daļējo jeb ierobežoto improvizāciju, sagatavoto jeb kombinēto improvizāciju un nesagatavoto jeb spontāno improvizāciju. Savukārt tematisma rakursā var izcelt divas parādību grupas: tematisko improvizāciju jeb improvizāciju par doto tēmu un improvizāciju bez dotās tēmas.

Svarīga ir arī pati tematisma ievirze, tā piederība noteiktai stilistikai. Britu pianists un improvizācijas metodīķis Saimons Pērsels [Purcell 2002] iesaka, analizējot pianismu ar fiksēta improvizācijas materiāla jeb transkripcijas palīdzību, nošķirt trīs līmeņus, kuros var izpausties spēles stila īpatnības. Šie līmeņi ir:

- melodija;
- harmonija;
- ritms.

* * *

Kā jau iepriekš atzīmēts, Cipins raksturo klavierspēles skolas to rašanās secībā. Lai arī autors šajā kontekstā akcentē pakāpenisku attīstību (progresu), tomēr mūsdienu improvizatoru spēli neapšaubāmi ietekmējušas visas minētās skolas.

Vēsturiski senākās, t. i., 18.–19. gadsimta *mehāniskās* skolas iezīmes, manuprāt, atbalsojas amerikāņu mūziķa Čika Koreas (*Chick Corea*) sniegtajā. Tomēr šajā gadījumā tās izpaužas nevis mehāniskā vai pat automatizētā pirkstu veiklības treniņā, bet gan pirkstu jeb tā sauktās *sīkās* tehnikas dominēšanā pār citiem tehnikas veidiem. To apliecina divas iezīmes:

- skaņveidē pianists neizmanto visu ķermeņa svaru, bet vairāk akcentē pirkstu lomu;
- galveno nozīmi gūst tieši *sīkajai* tehnikai atbilstoša faktūra – gammveida pasāžas, dubultnotis, šaura salikuma arpedžo utt.

Pirmo iezīmi atspoguļo vizuālie un audiomateriāli, kuros fiksēta mākslinieka spēle. Šai sakarā jānosauc koncertieraksti CD formātā *Solo Piano – Standards* (izdevējs *Stretch Records*, 2000) un *Rendezvous in New York* (izdevējs *Stretch Records*, 2003); tajos vērojama Koreas uzstāšanās gan solo, gan saspēlē ar citiem instrumentālistiem un vokālistiem – Bobiju Makferinu (*Bobby McFerrin*), Džonu Patituči (*John Patitucci*), Deivu Veklu (*Dave Weckl*) u. c.

Otro iezīmi atklāj mūziķa improvizāciju transkripcijas, kurās parādās dažādi *sīkās* tehnikas veidi. Piemēram, gammveida pasāžas kā pirkstu tehnikas pamats sastopamas teju vai visās Koreas improvizācijās (standartos *Blue Monk*, *Oblivion*, *Spain* utt.). Dubultnošu spēle atrodama improvizācijā par standarta *Brazil* tēmu, kamēr arpedžo lietots oriģinālkompozīcijā *The Yellow Nimbus*.

19. gadsimta *anatomiski fizioloģisko skolu* mūsdienās spilgti pārstāv amerikāņu pianists Kīts Džerets (*Keith Jarrett*). To var argumentēt divējādi:

- pianists skaņveidē izmanto spēli ar visas rokas svaru, neuzsverot tieši pirkstu nozīmi;
- raksturīga ir neierobežota rokas un ķermeņa kustību amplitūda.

Pirmo šeit minēto īpatnību atspoguļo Džereta spēles tonis, kas izceļas ar dobru pilnskanību, jo skaņa ir ne tik daudz artikulēta (kustība no pirkstgala), cik intonēta, izmantojot visu rokas svaru. To dzirdam, piemēram, 1975. gada Ķelnes (*The Köln Concert*, izdevējs *ECM*) un 1988. gada Parīzes koncertu ieskaņojumos (*Paris Concert*, izdevējs *ECM*).

Savukārt otro īpatnību atklāj vienīgi Džereta uzstāšanās klātienē vai ieraksts audiovizuālā formātā. Šī improvizatora muzicēšana ir ļoti ekspresīva, tāpēc arī neierobežotā roku un ķermeņa kustību amplitūda. Džerets nereti atsakās no klasiskajos kanonos stingri reglamentētās spēles sēdus pozīcijā un dažkārt pat neizmanto klavieru krēslu, resp., spēlē stāvus. Svarīgi, ka, pat muzicējot tik neierastā stāvoklī, nezūd kontakts ar klaviatūru un skanējuma kvalitāte; šādu rezultātu var garantēt vienīgi absolūta roku un visa ķermeņa brīvība. To apliecina, piemēram, Džereta

spēle 2002. gada koncertierakstā *Tokyo Solo* (izdevējs ECM, 2006) un citos DVD formāta ieskaņojumos.

Mūzikis, kura spēlē izpaužas pēdējais no Cipina klasifikācijas variantiem, t. i., 20. gadsimta *psiholoģiski fizioloģiskās* skolas ietekme, ir igauņu pianists improvizators Anto Pets (*Anto Pett*). Viņa spēlei raksturīgas divas savstarpēji saistītas iezīmes:

- pieeja skaņveidei – artikulēšanai, intonēšanai – mainās atkarībā no mūzikas tēla;
- pianista arsenālā dominē visi tehnikas veidi, jo galvenais viņa sniegumā ir daudzveidīga spektra muzikālie impulsi, nevis tehnika pati par sevi.

Analizējot Peta ieskaņojumus, konstatējam, ka šī mākslinieka pianisms spēj pielāgoties ikvienas muzikālās idejas izpaušmei: piemēram, pirkstu tehnika akcentēta skercoza rakstura improvizācijās, kas apkopotas CD *Solo Improvisations* (2000), kamēr *lielā* tehnika izmantota ekspresīvi sakāpināta rakstura improvizācijās; tās ierakstītas CD *Songs Set Free* (2004). Arpedžo savukārt dominē plūstoša rakstura improvizācijās.

Savu tehnisko arsenālu Pets pilnveido saskaņā ar paša izstrādāto improvizācijas apguves sistēmu [Pett 2004]: proti, katra vingrinājuma pamatā ir noteikts radošais uzdevums, no kura izriet konkrēta pianistiskā paņēmiena vai spēles veida apguve. Interesantas idejas un vienlaikus orientāciju uz noteiktu tehnikas veidu atspoguļo jau atsevišķu vingrinājumu nosaukumi. Piemēram, vingrinājums *Spēcīgi kā zibens grāviens* ir vērsts uz spēles enerģijas koncentrāciju maksimālā dinamikā (*fff*) un sabiezinātā faktūrā, kas prasa *lielās* tehnikas lietojumu; līdzīgs princips ievērots arī pārējos šajā metodē iekļautos vingrinājumos. Tādējādi Peta pianismā izpaužas divas jau minētās *psiholoģiski fizioloģiskās* skolas pamatnostādnes:

- pianisms ir nevis statiska, bet dinamiska, resp., mainīga parādība,
- pianisms var kļūt par līdzekli jebkuras radošas muzikālās idejas īstenojumam.

Balstoties uz Cipina piedāvātā modeļa analīzes rezultātiem, varam secināt:

- ikviena no vēsturiskajām skolām ir aktuāla un funkcionē kā mūsdienu improvizatoru pianisma organiska sastāvdaļa;
- ikvienas vēsturiskās skolas raksturiezīmes realizējas konkrēta improvizatora pianismā un izpaužas visos tā elementos – skaņveidē (intonēšanā, artikulācijā), spēles tehnikas veidu (*sīkās, lielās*) izvēlē un lietojumā, pedalizācijā, faktūras traktējumā, frāzējuma niansēs, pieejā dinamikai;

- ikvienas vēsturiskās skolas raksturiezīmes atklājas arī konkrētā improvizatora izteiksmes līdzekļu arsenāla jeb mūzikas valodas izvēlē un traktējumā.

Neihauza piedāvātā atskaņotājmākslinieku klasifikācija izriet no improvizācijas stilistiskā virziena vai dažādu virzienu sintēzes, jo tieši šis apstāklis nosaka mūzikas valodas jeb izteiksmes līdzekļu atlasī. Šī atlase savukārt cieši saistīta ar skaņveidi un spēles tehniku kopumā. Autors nodala divas tendences atskaņotājmākslinieku darbībā:

- *objektīvo* pieeju, kas ir maksimāli autentiska (improvizācija pārstāv vienu virzienu, stilu);
- *subjektīvo* pieeju, kuras pamatā ir paša interpreta skatījums (improvizācija pārstāv vairākus virzienus vai stilus, tos savstarpēji sintezējot).

No trim iepriekš raksturotajiem atskaņotājmāksliniekiem *objektīvo* pieeju visspilgtāk pauž Čiks Kora. Amerikāņu džeza mūzikas speciālists un pianists Džons Mehegens min viņu kā laikmetīgā džeza pārstāvi, un to apliecina dažādu netercu struktūras akordu lietojums, izolētu intervālu daudzveidīga kombinēšana, seno skaņkārtu izmantojums, modalitāte [Mehegan 1962]. Līdzīgas iezīmes raksturīgas vēl divu spilgtāko džeza improvizatoru – Hērbija Henkoka (*Herbie Hancock*) un Makoja Tainera (*McCoy Tyner*) – sniegumam.

295

Mehegens pamatoti uzsver, ka vispārējā stilistiskā virziena (laikmetīgā džeza) ietvaros tomēr atklājas arī Koreas spilgti individuālais stils. To raksturo šādu mūzikas valodas un pianisma elementu apvienojums:

- kvartu un kvintu struktūras akordi;
- līdziskā un astoņpakāpju spēņu skaņkārtā;
- baroka un klasicisma mūzikai tipiski izrotājumi;
- latīņamerikāņu ritmformulu ostinato;
- skaidra artikulācija un kristāliski dzidrs tušē;
- pirkstu tehnikas pārsvars pianistiskajā arsenālā.

Tieši divas pēdējās iezīmes ir galvenās, kas nosaka Koreas klavieru stila atpazīstamību: jebkurš, kas nav vēl iepazinies ar viņa spēles specifiku, klausoties improvizāciju, vispirms fiksēs artikulācijas skaidrību apvienojumā ar Koream raksturīgo kristālisko tušē un pirkstu tehnikas virtuozu lietojumu.

Rezumējot jāsecina, ka Korea pieder t. s. *objektīvajam* interpreta tipam, jo darbojas viena atsevišķa džeza improvizācijas virziena stilistiskajā atzarā. Tomēr vienlaikus viņš pārstāv arī *subjektīvo* sfēru, ko apliecina divi faktori. Pirmkārt, Korea ir izstrādājis individuālu klavierspēles stilu – *rokrakstu*; otrkārt, nemainīgs ir arī instrumenta skanējums un artikulācija, lai cik da-

žādu autoru darbiem viņš pievērštos. Tādējādi šajā personībā apvienojas abi Neihauza raksturotie un diezgan atšķirīgie atskaņotājmākslinieka tipi.

Aplūkojot Koreas veikumu kopumā, varam konstatēt, ka tajā pārstāvēti visi galvenie improvizācijas stilistiskie virzieni: mūsdienu džezs, baroka, klasicisma un romantisma stils, kā arī laikmetīgās mūzikas stils (bieži saiknē ar atonālu mūzikas valodu) un amerikāņu folk mūzikas (kantri un gospeļu stila) tradīcijas.

Raksturojot Kīta Džereta improvizācijas mūsdienu džeza stilistikas ietvaros, jāmin šādas iezīmes:

- tonāla harmoniskā domāšana (tercu struktūras akordi);
- tonāla melodiskā domāšana (tonāla melodiskā līnija);
- daudzveidīgas tonālas ostinato formulas;
- blūza stilistikas elementi;
- izteikts legato artikulācijā un pilnskanīgs, dobjs tušē – arī bez pedāļa;
- visu tehnikas veidu konstants lietojums.

Džereta improvizācijās jūtama saikne arī ar pagātnes mūzikas stilistiku. To apliecina faktūras polifonizācija, klasicismam un romantismam raksturīgie arpedžo veidi, klasicismam tipiskā gammveida melodiskā līnija, kā arī virkne romantiskā skaņuraksta īpatnību: brīvs disonantu akordu lietojums plašā un šaurā salikumā, himniski rapsodiska izteiksme, krasi dinamikas kontrasti, dinamikas viļņveida attīstība un ilgstošs pedāļa lietojums. Tāpat Džereta spēle iezīmīga ar visu tehnikas veidu izmantojumu.

Savukārt laikmetīgās mūzikas stilistiku šī pianista improvizācijās pārstāv atonāla harmoniskā valoda (dažādu vienkāršu, saliktu intervālu saskaņas, sonori skaņu kompleksi, tai skaitā klasteri), atonāla melodiskā valoda (izolēti intervāli, hromatismu daudzveidīgs lietojums), kā arī *paplašināto klavieru* tehnikai raksturīgā spēle pa instrumenta stīgām un korpusu.

No amerikāņu folk mūzikas Džereta improvizācijās ienācis gospeļu stilam raksturīgais ritma ostinato, harmoniskās formulas – rīfi, skaņu un motīvu *apdziedāšana*, askētiskā faktūra, kantri stilam tipiskās tīru kvintu un kvartu saskaņas, kā arī citi harmoniskie un melodiskie elementi (*hillbilly music* iezīmes), legato dominante artikulācijā, konstants ilgas pedalizācijas lietojums spēles procesā un pilnskanīgs, dobjs tušē (arī fragmentos bez pedalizācijas).

Kopumā pianists pārstāv Neihauza minēto *subjektīvo* atskaņotājmākslinieka tipu. Par to liecina šādas iezīmes:

- savās improvizācijās viņš apvieno dažādus četrus iepriekšminēto stilu elementus;
- Džereta rokrakstu veido individuāla šo elementu sintēze ar *iluzoro* pedāļa un *reālo* bezpedāļa spēles veidu (izmantota iepriekš izklāstītā Gakela terminoloģija; sk. šī raksta 291. lpp.);
- pat epizodēs, kur valda *reālā* (bezpedāļa) spēle, tomēr dominē legato un tenuto, kas garantē vijīga plūduma iespaidu, lai cik radikāli atšķirīgās faktūrās Džerets improvizētu.

Visbeidzot, pievērsīsimies Anto Petam – māksliniekam, kurš, pēc franču komponista un improvizatora Etjēna Rolina [Rolin 2004] domām, uzskatāms par vienu no spilgtākajiem mūsdienu brīvās jeb laikmetīgās improvizācijas pārstāvjiem. Patiesi, šī pianista tehnisko arsenālu un rokrakstu veido muzicēšana tikai laikmetīgās mūzikas valodā un tai tipiskajās tehnikās.

Peta improvizācijām raksturīga brīva atonalitāte, faktūras puantilisms, sonori skaņu kompleksi, daudzveidīgs ostinato un repetitīvās tehnikas lietojums, ekspresionisma disonantās harmonijas komplekss un disonanti *lauzītas* melodiskās līnijas, nemanuālā *paplašināto klavieru* tehnika, nemanuālā *sagatavoto klavieru* tehnika. Īpaši iezīmīgs ir šī pianista universālisms kā visos manuālajos, tā arī nemanuālajos spēles veidos – to pierāda Peta audioieskaņojumi *Solo Improvisations* (2000) un *Songs Set Free* (2004). Kā intervijā Rolinam atzīst pats mākslinieks, viņa manuālā pianisma tehnikā balstītā improvizācija turpina vairāku Eiropas 20. gadsimta spilgtāko klaviermūzikas autoru tradīcijas; viņu vidū Peta min Aleksandru Skrjabinu (*Александр Скрябин*), Paulu Hindemitu (*Paul Hindemith*), Arnoldu Šēnbergu (*Arnold Schönberg*), Olivjē Mesiānu (*Olivier Messiaen*), Karlheincu Štokhauzenu (*Karlheinz Stockhausen*), Pjēru Bulēzu (*Pierre Boulez*), Ģerģu Ligeti (*Giörgy Ligeti*) u. c. [Rolin 2004].

297

Savukārt nemanuālā pianisma tehnikā sakņotie izteiksmes līdzekļi mākslinieka spēlē atspoguļo ASV laikmetīgās mūzikas eksperimentālās tradīcijas pārstāvju – Džona Keidža (*John Cage*), Džordža Krama (*George Crumb*) u. c. – ietekmi. Jāpiezīmē, ka Peta asimilē ne tikai minēto komponistu mūzikas valodu kopumā, bet arī viņiem raksturīgo klavieru traktējumu. Improvizācijas gaitā viņš šos iedvesmas avotus parasti sintezē, taču retumis citē arī atsevišķi.

Tādējādi Peta piederību *objektīvajam* atskaņotājmākslinieka tipam apliecina divi faktori:

- šis mākslinieks darbojas tikai viena stilistiskā virziena, proti, laikmetīgās improvizācijas ietvaros;
- mainoties apraksītajās tehnikās ietilpstošajiem izteiksmes līdzekļiem, mainās arī artikulācija, tušē un instrumenta skanējums.

Tomēr vienlaikus Pets pārstāv arī *subjektīvo* atskaņotājmākslinieka tipu, jo viņš individuāli apvieno dažādus laikmetīgās kompozīcijas un spēles tehnikas elementus, tā veidojot paša *rokrakstu*.

Rezumējot šo apskatu, varam secināt, ka no abiem Neihauza minētajiem atskaņotājmākslinieka tipiem mūsdienu improvizācijā dominē *subjektīvais*. To nosaka divi galvenie aspekti:

- individuāla mūzikas valoda jeb izteiksmes līdzekļu arsenāls, kurā nereti apvienojas pat radikāli atšķirīgi elementi,
- individuāls klavieru traktējums jeb *rokraksts*, kurš ir nemainīgs, lai cik dažādā stilā un tam tipiskā mūzikas valodā konkrētais mākslinieks improvizētu.

Taču, aplūkojot divus pianista improvizatora mākslas pakārtotus aspektus, parādās arī *objektīvajam* atskaņotājmākslinieka tipam būtiskas iezīmes:

- mākslinieka darbība viena noteikta stilistiskā virziena ietvaros; tiesa, mūsdienu improvizācijā tā sastopama retāk nekā vairāku stilistisko ietekmju apvienojums;
- mākslinieka *rokraksta* (klavieru traktējuma) mainīgums, improvizējot stilistiski atšķirīgos faktūras modeļos.

Aplūkotie piemēri ļauj secināt, ka viena mākslinieka improvizācijas stilam nereti atbilst divi atšķirīgi klasifikācijas veidi, un tajā var izpausties arī pretēji kāda konkrēta klasifikācijas veida elementi. Lai arī klavierspēlei un improvizācijai laika gaitā ir izveidojušās savas vēsturiskās tradīcijas, tomēr piedāvātie klasifikācijas varianti nebūt neizsmēļ visas īpatnības mūsdienu improvizatoru spēles stilā – tas atrodas nemitīgā attīstības un pārmaiņu procesā.

ON THE STYLE OF PLAYING OF CONTEMPORARY PIANIST-IMPROVISER

Raimonds Petrauskis

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The article is devoted to determination of the style and classification of pianist-improvisers' style. The aim of the publication is, basing on accessible literature, to consider the current ways of systematization and work out appropriate classification applicable to current performing art. Analyzing the individual manner of interpretation of a pianist, to my mind, we should draw a border between two basic spheres, in interaction

of which it is created, i.e. **pianism (piano playing) and improvisation**. Both spheres have their historical traditions. It in its turn gives the opportunity to illuminate the object of research in large enough context from the point of view of the 21st century, as well as to apply already known variants of classification of performing artists' types.

Considering all systematization models connected with traditions and tendencies of mastering piano playing and instrument treatment, it is possible to separate four criteria characterizing the individual style and manner of playing of the improviser, out of which three are basic (based on the art of piano playing) and one additional (based on psychology):

- connecting manner and style with a certain historical division of piano playing (according to Gennady Cypin);
- connecting manner and style with the stylistic type of a certain performer (according to Carl Adolf Martienssen and Heinrich Neuhaus);
- connecting manner and style with a type of piano treatment characteristic to contemporary pianism (according to Leonid Gakel');
- connecting manner and style with the psychological temperament or character of the performer (additional criterion).

Summing up all the positions examined and classifications concerning both the art of piano playing and specific features of improviser's activity, three basic aspects of analyzing the problems of the article must be emphasized:

- belonging to a certain stylistic division characterizing the manner and style, the specific musical language (e.g. stylistic division of jazz improvisation, the characteristic language);
- the approach characterizing the manner and style, separating the limited or prepared, and unprepared improvisation;
- the approach to thematic material characterizing style and manner of playing, to the specific features of development and treatment at three levels of organization of musical material (melody, harmony, rhythm) within the definite stylistic branch (according to John Mehegan and Simon Purcell).

Summing up all the aforementioned, we can conclude that improvisation is a specific branch of piano playing with its own traditions, and they have gained various ways of development especially nowadays. The style of playing in its turn can be considered as a complex that comprises basic aspects connected both with pianism and improvisation. This approach on the whole is an encouraging factor for mastering improvisation as it gives the young musicians purposeful opportunity to shape, develop and influence the individual playing style of the improviser in rather versatile ways.

Literatūra

Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Company, 1995

Martienssen, Carl Adolf. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957

Mehegan, John. *Jazz Improvisation*. New York: Watson-Guption, 1962

Pett, Anto. *Improvisation Teaching System*. Bordeaux: Questions de Temperaments, 2004

Purcell, Simon. *Musical Patchwork: The Threads of Teaching and Learning in a Conservatoire*. London: Guildhall School of Music & Drama, 2002

Rolin, Etienne. *Free Improvisation or Creative Music Making*. Bordeaux: Questions de Temperaments, 2004

Wigram, Tony. *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley, 2004

Гаккель, Леонид. *Фортепианная музыка XX века*. Москва, Ленинград: Советский композитор, 1976

Коган, Григорий. *Работа пианиста*. Москва: Музыка, 1963

Мальцев, Сергей. *О психологии музыкальной импровизации*. Москва: Музыка, 1991

Нейгауз, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961

Петрушин, Валентин. *Музыкальная психология*. Москва: Академический проект, 2006

Хофман, Иосиф. *Активная память*. Москва: Прогресс, 1986

Цыпин, Геннадий. *Исполнитель и техника*. Москва: Музыка, 1999

Diskogrāfija

Corea, Chick. *Rendezvous in New York* / CD. Stretch Records, 2003

Corea, Chick. *Solo Piano – Standards* / CD. Stretch Records, 2000

Jarret, Keith. *Paris Concert* / CD. ECM Records, 1988

Jarret, Keith. *The Köln Concert* / CD. ECM Records, 1975

Jarret, Keith. *Tokyo Solo* / DVD. ECM Records, 2006

Pett, Anto. *Solo Improvisations* / Live in Odense: CD. Anto Pett, 2000

Pett, Anto. *Songs Set Free* / CD. Anto Pett, 2004