

FAKTŪRAS ĪPATNĪBAS LATVIEŠU KLAVIERMŪZIKĀ

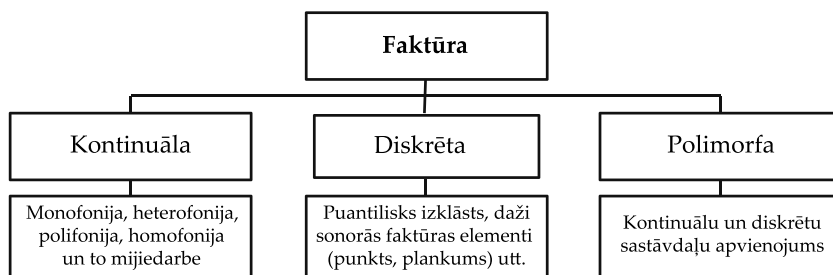
Diāna Zanberga

Ar klavierfaktūras īpatnībām pianists saskaras, jau apgūstot kompozīcijas nošu tekstus un pārveidojot to skaņās. Dažādos vēstures periodos šis process ir noritējis atšķirīgi, un ne vienmēr interpretam izdodas autentiski atklāt pagātnes komponista iecerī. Lai tuvotos tai, liela nozīme ir tā vai cita laikmeta mūzikas faktūras īpatnību apzināšanai. Respektīvi, ir svarīgi izpētīt faktūras iezīmes ne tikai tehnisko paņēmieni aspektā, bet arī stilistiskā un vēsturiskā rakursā. Raksta mērķis ir atklāt galvenās tendences, kas šai ziņā raksturīgas latviešu klaviermūzikai.

Ņemot vērā, ka pirmie latviešu komponisti savu darbību uzsāka 19. gadsimta otrajā pusē, agrīnajos klavierdarbos jūtama nepārprotama romantisma stila ietekme; tā izpaužas arī faktūras veidos un sastāvā. Homofona un homofoni polifona faktūra, kā arī romantisma tradīcijās sakņots daudzveidīgs figuratīvais izklāsts latviešu klaviermūzikā dominē aptuveni līdz 20. gadsimta vidum, kad mūzikas valodā parādās arī citas stilistiskās vēsmas, tostarp neoklasicismam raksturīga grafiska linearitāte. Līdz ar jauno kompozīcijas tehniku (dodekafonijas, sonorikas, aleatorikas, repetitīvās tehnikas) vai to elementu ienākšanu latviešu komponistu klavierdarbos (20. gadsimta 60. gadi) notiek izmaiņas faktūras sastāvā. Jaunos izklāsta tipus ne vienmēr var sistematizēt, aprobežojoties ar tradicionālajiem faktūras veidiem – pirmām kārtām, monofoniju, heterofoniju, homofoniju un polifoniju. Visaptverošāka ir faktūras klasifikācija pēc reljefa un fona attiecību intensitātes. Šai ziņā iespējams diferencēt trīs izklāsta formas:

- kontinuāla jeb lineāra faktūra,
- diskrēta faktūra (sastāv galvenokārt no skaidri atdalītiem, nosacīti autonomiem elementiem),
- polimorfa faktūra.

Balstoties uz līdzšinējiem pētījumiem par faktūras vertikāles strukturēšanu¹, var nodalīt šādus kontinuālas, diskrētas un polimorfas faktūras veidus (skat. shēmu):



Faktūras veidu sistematizācija

¹Galvenie avoti ir Jeļenas Aleksandrovas (Александрова 1988), Violetas Pšehas (Przech 2004) un Tatjanas Kjuregjanas (Кюрегян 2005a: 175) pētījumi.

Kontinuālu izklāstu rada tradicionālie faktūras veidi (monofonija, heterofonija, polifonija, homofonija un to mijiedarbe), taču to nozīme līdz ar 20. gadsimta kompozīcijas tehniku rašanos paplašinās. Piemēram, monofonija (monodija) sonorikas apstākļos var izpausties gan kā līnija, ko veido vienas skaņas ilgstoša repetīcija (Pētera Vaska *Mazā naktsmūzika*, 1978; fantāzija *Izdegušās zemes ainavas*, 1992, 2. numurs; Andra Dzenīša *Mūzika mirušam putnam*, 1995), gan vienslāņa izklāsts, kurā faktūras sastāvdaļa – līnija, josla, plūsma – aptver plašu diapazonu un skaņu apjomu, tomēr paliek viendabīga; šeit var minēt Vaska *Pavasara mūzika* (1995) 56. numuru, centrālās kulminācijas epizodi, kur melodiskā līnija tiek paplašināta ar apakšdelmu klasteriem (1. piemērs).

1. piemērs. Pēteris Vasks, *Pavasara mūzika*

Jāpiebilst, ka šāds klastera veids ir visai raksturīgs 20. gadsimta klaviermūzikai; viens no pirmajiem piemēriem ārzemju komponistu daiļradē ir Henrija Kauela (*Henry Cowell*) *Trīs īru leģendas* (*Three Irish Legends*, 1922).

Klavierfaktūrā ar sonorikas un/vai aleatorikas iezīmēm figuratīvs izklāsts ir raksturīgs visiem ilgstoši izturētajiem elementiem – gan kontinuālajiem (līnija, josla), gan pulsējošajiem (birums un plūdums)². Instrumenta specifikas dēļ ilgstošo kontinuālo struktūru nepārtrauktais

² Šeit un turpmāk, raksturojot sonorās faktūras elementus, izmantota Aleksandra Makļigina piedāvātā klasifikācija (Маклыгин 2005: 393–398).

skanējums tiek panākts iluzori, galvenokārt ar labā pedāļa palīdzību. Savukārt polifons izklāsts tiek būtiski paplašināts līdz ar dodekafonijas un seriālisma ienākšanu klaviermūzikā: tradicionālie paņēmieni jaunā kontekstā iegūst saasinātu izteiksmību. Spilgts piemērs ir ekspressīvā divpadsmitkaņu harmonija Tālivalža Ķeniņa cikla *Dažādības* (*Diversities*, 1960) desmitajā daļā *Molto espressivo* (2. piemērs).

Molto espressivo ♩ = ca. 96
senza misura

p *f* *dim.* *p*

Ped. * Ped. Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

mf *cresc.* *f*

Ped. * Ped. Ped. *

2. piemērs. Tālivaldis Ķeniņš, *Molto espressivo*: cikla *Dažādības* desmitā daļa

Homofonija i laikmetīgajā latviešu klaviermūzikā ir tikpat būtiska vieta kā pagātnes meistaros darbos, taču novatorisko kompozīcijas tehniku ietekmē tā dažkārt iegūst gluži jaunu veidolu. Piemēram, klavieropusos ar *jaunās sarežģītības* iezīmēm visbiežāk izmantoti homofonā vai homofoni polifonā izklāsta principi, tikai maksimāli komplicētā interpretācijā. Kā piemēru var minēt Andra Dzeņiša klavīrdarbu *Dorada* (2010), kas iezīmīgs ar spilgtiem reģistru un ritma kontrastiem, tembrālo bagātību un galēju dinamikas gradāciju izmantojumu. Arī Gundegas Šmites *Ungāru klavierainavās* (2013) sastopamas iezīmes, kas sasaucas ar *jauno sarežģītību*. Pirmajā daļā to apliecina komplicētais ritms (galēji ātra pulsācija, sešpadsmitdaļa atbilst metronoma norādei 440, veidojas metriski neregulāras un mainīgas struktūras dažādos reģistros; 3.a piemērs), savukārt otrajā daļā – pieci metriski atšķirīgi faktūras slāņi, kas aptver gandrīz visu klavieru diapazonu (3.b piemērs).

42 8^{va} []
l. h.

47

3.a piemērs. Gundega Šmite, *Ungāru klavierainavas*: pirmā daļa

24 15^{va} []
(b)

3.b piemērs. Gundega Šmite, *Ungāru klavierainavas*: otrā daļa

Atšķirībā no kontinuālas faktūras, kas mantota no senākas pagātnes, diskrēta un polimorfa faktūra vairāk specifiskas tieši 20. un 21. gadsimta mūzikai: šie izklāsta veidi raksturīgi puantilisma tehnikai (ar vai bez dodekafonijas vai seriālisma elementiem), kā arī atsevišķiem sonorās faktūras elementiem (punkts, plankums). Spilgts **diskrētas** faktūras piemērs – puantilisma paraugs, kurā izmantoti divpadsmitskaņu lauka principi – ir Romualda Jermaka *Lāstekas* (VI daļa no cikla *Akvareļi* pirmās burtnīcas, 1966). Te sastopam interpolācijas paņēmieni³ – skaņas, brīvi atkārtojoties, pakāpeniski pievienojas cita citai, tādēļ *pilošo lāsteku* skaits arvien palielinās, turklāt katra skaņa atkārtojas tikai tajā oktāvā, kurā parādījusies pirmoreiz (4. piemērs).

³ Skat. par to arī Eridanas Jermakas (tagad Žibas) maģistra darbu (Jermaka 2003: 12–16).

Ruvidamente (♩ ≈ 66)

4. piemērs. Romualds Jermaks, *Lāstekas*: cikla *Akvareļi* pirmā burtnīca, sestā daļa

Savukārt **polimorfa** faktūra ietver kontinuālu un diskrētu sastāvdaļu apvienojumu, kurā var izpausties sonorikas, aleatorikas, dodekafonijas vai pat seriālās tehnikas iezīmes. Piemēram, uz aleatoras figuratīvās līnijas, joslas vai plūduma var uzslāņoties punkti (Ērika Ešņvalda *Jūras ainava*, 2000), arabeskas vai punktu birums (Imanta Zemzara *Sonāte trīs dziedājumos*, 1980, 4. numurs: 5. piemērs), krasāk izpaužas faktūras reljefa un fona diferenciācija un iezīmējas īpaši spilgtas krāsas.

10''

5. piemērs. Imants Zemzaris, *Sonāte trīs dziedājumos*: pirmā daļa

Līdz ar to 20.–21. gadsimta klavierdarbu izklāstā nereti tiek sasniegta pilna reljefa un fona attiecību amplitūda – no vissmalkākās faktūras balsu vai slāņu diferenciācijas līdz to sakušanai vienā nedalāmā masīvā; pēdējā īpatnība raksturīga klasteru epizodei Riharda Dubras cikla *Atspulgu lauskas* (1989) noslēgumā (6. piemērs).

6. piemērs. Rihards Dubra, cikls *Atspulgu lauskas*: fināla noslēgums

Vēsturiski un stilistiski izsekojot latviešu klavierfaktūras attīstībai, atklājas, ka viens no tās spilgtākajiem elementiem, kas parāda izklāsta savdabību un atspoguļo stilistiskās pārvērtības, ir figurācija. Figuratīvs izklāsts iespējams tikai kontinuālās un polimorfās faktūras ietvaros, un tieši šie faktūras veidi dominē latviešu komponistu klavierdarbos (tāpat kā klaviermūzikā kopumā). Turpinājumā piedāvātajā tabulā atainoti figuratīvā izklāsta veidi saiknē ar divām dažādām instrumenta traktējuma formām (krāsaini iluzoro un reāli motorisko⁴), kā arī vairākām 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām.

⁴ Abus šos izklāsta veidus definējis Leonīds Gakelis (Гакель 1991: 8). Krāsaini iluzoro izklāsts, pēc viņa atziņas, īpaši raksturīgs impresionistu mūzikai un atspoguļo centienus radīt visdažādākās krāsu ilūzijas, savukārt reāli motorisks izklāsts parasti iezīmīgs ar bezpēdēja skanējumu.

Krāsaini iluzorais figuratīvais izklāsts	Reāli motoriskais (bezpedāļa) figuratīvais izklāsts	Figuratīvais izklāsts, kas apvieno krāsaini iluzoro un reāli motorisko pianismu
<p>Romantisks figuratīvais izklāsts:</p> <p>figurācija, kuras pamatā ir harmonija, vairāku figurēto balsu vai faktūras slāņu apvienojums, paņēmieni, kas akcentē faktūras krāsainību</p> <p>(piemēram, Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Ķepiņa, Arvīda Žilinska darbi)</p> <p>Impresionisma figuratīvie elementi:</p> <ul style="list-style-type: none"> vibrējoša fona figurācija ritma ziņā skaidra ostinato figurācija figurācija dublējumos ilustratīva figurācija, kas imitē konkrētus skaņas avotus, tai skaitā dažādu instrumentu spēles īpatnības <p>(piemēram, Lūcijas Garūtas <i>Četrās eņģeļu Steinvājs ilgskaņas pedālim</i>, 1933, 1956; Romualda Jermaka <i>Pērses ūdenskritums</i> no cikla <i>Akvareļi</i>, 2002)</p> <p>Figuratīvas kontinuālas un polimorfās struktūras ar sonorikas, aleatorikas iezīmēm</p> <p>(piemēram, Paula Dambja cikls <i>Mazs ceļvedis ģeometrijā</i>, 1974; Imanta Zemzara, Pētera Vaska, Selgas Mencēs, Santas Bušs darbi)</p> <p>Figurācija ar minimālisma stila un repetitīvās tehnikas iezīmēm</p> <p>(piemēram, Pētera Vaska <i>Baltā ainava</i>, 1980; Daces Aperānes <i>Arasbeska</i> no <i>Diviem sapņiem</i>, 2011)</p>	<p>Lineārs izklāsts:</p> <ul style="list-style-type: none"> ar polimetrijas elementiem <p>(piemēram, Volfganga Dārziņa darbi; Jāņa Porieša Pirmā klavierosonāte, 1975; Aivara Kalēja miniatūra <i>Impulss</i>, 1978; Tālvaiža Ķeniņa Trešā klavierosonāte <i>...motions... and emotions</i>, 1985, u. c.) <ul style="list-style-type: none"> ar poliritmijas elementiem <p>(piemēram, Jāņa Ivanova <i>24 skicējumi</i>, 1966–1972; Marģera Zariņa, Pētera Plakiža, Romualda Grīnblata darbi) <ul style="list-style-type: none"> ar minimālisma un repetitīvās tehnikas elementiem <p>(piemēram, Svena Renemaņa eņģe <i>Zvani</i>, 2002; Edgara Raginska <i>Mazā elektroniskā mūzika</i>, 2012)</p> <p>Sitienvēda (perkusīvs) izklāsts</p> <p>(piemēram, Pētera Plakiža Tokāta <i>d moll</i>, 1964; Paula Dambja Trešā klavierosonāte, 1968)</p> </p></p>	<p>Izklāsts ar dodekafonijas elementiem</p> <p>(piemēram, Romualda Jermaka <i>Akvareļu pirmā burtnīca</i>, 1966; Artūra Grīnupa <i>Pieci skaņdarbi</i> klavierēm, 1974)</p> <p>Polistilistisks izklāsts</p> <p>(piemēram, Imanta Zemzara <i>Varšavas triptihs</i>, 1973)</p> <p>Izklāsts ar jaunās sarežģītības elementiem</p> <p>(piemēram, Andra Dzeniša <i>Dorada</i>, 2010; Gundegas Šmites <i>Ungāru klavierainavas</i>, 2013)</p>

Tādējādi kopš 20. gadsimta vidus latviešu klaviermūzikā plaši izmantoti visdažādākie figuratīvie paņēmieni, turklāt saiknē ar vairākām kompozīcijas tehnikām (dodekafoniju, polistilistiku un jaunās sarežģītības izteiksmes līdzekļu arsenālu); nereti pat vienā skaņdarbā sastopams gan krāsaini iluzorais, gan reāli motoriskais figuratīvais izklāsts. Abu šo izklāsta veidu mijiedarbe ir raksturīga klaviermūzikai jau kopš franču impresionisma laikiem, taču arī latviešu komponistu klavierdarbos tā izpaužas daudzveidīgi.

Līdztekus Eiropas tradīciju kontekstam latviešu klaviermūzikā vērojamas vairākas nacionālās savdabības zīmes. Pirmām kārtām tās saistītas ar folkloru un arīdzan ar attīstītās koru kultūras ietekmi. Raksta turpinājumā sīkāk pakavēšos pie abām šīm jomām.

Jau agrīnajā latviešu klaviermūzikā būtisks žanrs bija miniatūras ar **folkloras elementiem** – tautasdziesmu apdares, kur latvisko savdabību iezīmēja gan melodiskās intonācijas, gan, nereti, tautasdejām raksturīgas faktūras formulas (piemēram, Jāzepa Vitola *Sidrabiņa upi bridu* op. 32 nr. 8 no *Astoņām latviešu tautasdziesmām*, 1905). Šīs tradīcijas turpinās arī 20. gadsimtā; tās sastopam, piemēram, Jāņa Norviļa *Dancī* no 50. gados tapušā krājuma *Dziesmu druva*, kur faktūrā polifoni ievijas polkai raksturīga ritma figūra. Taču principiāli jaunas vēsmas tautasdziesmu apdaru izklāstā ienes *jaunais folkloras vilnis*, kas 20. gadsimta 60./70. gadu mijā nostiprinās vispirms latviešu simfoniskajā un vokālajā mūzikā un drīz vien arī klavieru daiļradē. Kā atzīmē muzikologs Jānis Torgāns, tas rosina komponistus pievērsties arhaiskajiem folkloras slāņiem, sintezējot to pirmatnēji raupjo un tiešo skaņurakstu ar jauniem mūzikas valodas elementiem (Torgāns 2010: 265). Spilgti *jaunā folkloras viļņa* paraugi ir divi tautasdziesmu apdaru cikli – Paula Dambja *Desmit mazi skaņdarbi bērniem* (1980) un Romualda Kalsona *Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares* (1980), kurās radoši un krāsaini izmantotas tautasdeju ritma formulas, kā arī aleatorikas un sonorikas elementi⁵. Piemēram, Dambja *Alsungas padancī* uz stingri ievēroto pavadījuma figūru fona polimetriski uzslāņojas melodija 5/8 taktsmērā, kurai pievienota pavadījuma figūra 4/8 pulsā; savukārt pēdējā daļā *Dej', māsiņa, līdz ar mani*, neskatoties uz ritmiski viendabīgo izklāstu, negaidītie akcenti veido nekvadrātiskas struktūras. Toties apdarē *Sidrabiņa lietišš lija pēc* ritmiski brīvā ievada ilustratīvi krāsaini iemirdzas pavadījuma figurācija – raksturbalss⁶ augšējā reģistrā (7. piemērs).

⁵ Jānis Torgāns arī norāda, ka, atšķirībā no Krievijas, Baltijas republikās jaunais folkloras vilnis spēcīgāk realizē saskarsmi ar t. s. *poļu skolas* (Vītolds Ļutoslavskis, Kšištofs Pendereckis) tehnikām – sonoriku un aleatoriku (Torgāns 2010: 256).

⁶ Raksturbalss – Valentīnas Holopovas jēdziens; figuratīvs elements, kas pavadījumam piešķir spilgti individuālu faktūras zīmējumu (Холопова 1979: 46).

7. piemērs. Pauls Dambis, *Alsungas padancis* no cikla *Desmit mazi skaņdarbi bērniem*

Savdabīgi tautasdziesmas un dejas apdarinājis arī Romualds Kalsons ciklā *Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares* (1980), kurā atbilstoši programmatiskajai iecerei attēlotas kāzu svinību tradicionālās ieražas. Līdzīgi kā Dambis, arī Kalsons folkloras materiāla interpretācijā labprāt izmanto repetitīvās tehnikas elementus un polifonu linearitāti; taču šīs iezīmes paradoksāli vienojas ar izsmalcinātu, virtuozu skaņurakstu un bagātu, daudzkrāsainu tembra kolorītu. To izcēlis arī Jānis Torgāns,

norādot uz komponista muzikālās domāšanas krāsainību un tembru personifikācijas efektu (Torgāns 1987: 191). Psiholoģiskās noskaņas tvertas, izmantojot plašu pianistisko līdzekļu arsenālu: piemēram, 11. daļā *Kas tā tāda griezes galva* sastopama ne tikai repetīciju tehnika, *martellato*, oktāvu tremolo, minora trijskaņu hromatiski paralēlismi pretvirzē abu roku partijās, bet arī lēni dziestoši glisando noslēgumā.

Tautasdziesmu un deju apdares ar raksturīgajām faktūras formulām joprojām ieņem nozīmīgu vietu latviešu klaviermūzikā. Piemēram, Santas Bušs skaņdarba *Nach W... asociatīvi fragmenti pēc Jāzepa Vītola un Volkanga Dārziņa tautasdziesmu apdaru motīviem* (2007) faktūrā izmantoti interesanti sonorikas paņēmieni, tai skaitā spēle uz stīgām; savukārt Edgara Raginska *Trīs latviešu tautasdziesmas klavierēm* (2008) ietver repetitīvās tehnikas elementus.

Otra nacionālās savdabības izpausme latviešu klaviermūzikā – **attīstītās kora kultūras ietekme** – noteikusi komponistu tieci uz *dziedošu* linearitāti un korāļa faktūru⁷. Lineāro struktūru dominante vērojama gan monofonā⁸, gan homofoni polifonā faktūrā, gan arī izklāstā ar sonorikas, aleatorikas un minimālisma elementiem.

Korāļa izklāsts kopš 19. gadsimta otrās puses samērā bieži atrodams Ādama Ores, Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Lūcijas Garūtas u. c. komponistu skaņdarbos ar garīgu vai tautisku ievirzi. Dažreiz korāļa faktūra kļūst ne vien par žanra zīmi, bet arī par komponista individuālā stila izpausmi. Tā bieži sastopama, piemēram, Pētera Vaska opusos: fantāzijas *Izdegušās zemes ainavas* (1992) trešajā daļā korālis kā cerības stars dod ticību uz atpestīšanu, līdzīgs efekts rodas šī paša komponista *Rudens klaviermūzikas* (1981) posmā *dolcissimo, cantare molto legato* vai *Zaļajā ainavā* (2008) un *Vasaras vakara mūzikā* (2009). Korāļa izklāsts raksturīgs arī citu mūsdienu latviešu komponistu klavierdarbiem: tas caurvij Daces Aperānes ciklu *Noktirnes* (2002), Romualda Jermaka *Mežotnes pilskalnu* no cikla *Akvareļi* (2002), Georga Pelēča Prelūdiņas *fis moll, C dur, Ces dur* no cikla *Descendente per tertias – Lyra omnitonalis* (2008) u. c. sacerējumus.

Rezumējot visu izklāstīto, jāsecina: mūsdienu latviešu komponisti savā mūzikas valodā izmanto atšķirīgu laikmetīgo kompozīcijas tehniku elementus, līdz ar to grūti runāt par faktūras veidiem, kas sastopami visbiežāk. Tomēr ir arī kāda kopīga attīstības tendence. Rakstot par 70. gados dzimušo komponistu paaudzi un tās attieksmi pret skaņas fenomenu, to trāpīgi fiksējis Rolands Kronlaks:

„Uzsvars uz skanējumu, skaņas īpašības izrādās būtisks konceptuāls aspekts vairāku komponistu mūzikā, ļaujot klausītājam gremdēties, baudīt un izgaršot tās dažādas nianšes, tādējādi šādu mūziku raksturo vairāki citi aspekti salīdzinājumā ar tradicionālo mūzikas dramaturģiju“ (Kronlaks 2009: 26).

⁷ Korāļa faktūra ir viena no senākajām un būtiskākajām faktūras zīmēm ar vēsturiski stabili semantiku. To raksturo dziedājums ar augstu garīgu koncentrāciju, un ir iespējamas arī dažādas nianšes (gaiši apskaidrots, romantiski savīļņots vai sēru korālis). Kopš 19. gadsimta korāļa faktūra klaviermūzikā parasti parādās kā viens no akordu faktūras veidiem, kas imitē kora dziedājumu un pārsvarā ietver četras vai vairāk balsis. Šim izklāstam raksturīga cildeni atturīga noskaņa, samērā lēns temps, plūstoša balssvirze, vienmērīgs, statisks ritms.

⁸ Vienbalsīga melodija bez pavadījuma, reizēm oktāvu dublējumā, lielākoties izmantota kādā skaņdarba posmā. Piemēru vidū ir tautasdziesmu citāti šādās apdarēs: Jāzepa Vītola *Irbūt gulēj' ceļmalā* (*Desmit latviešu tautasdziesmas* op. 29, 1900), *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* (*Astoņas latviešu tautasdziesmas* op. 32, 1905), Romualda Kalsona *Sudrabota zīle brēca* (*Dvadsmit latviešu tautasdziesmu apdares*, 1984), Ilzes Arnes *Mēnestiņis zvaigznes skaita* (*Trīs latviešu tautasdziesmu apdares*, 2011) u. c. Starp oriģinālmelodijām piemēri ir Selgas Mences *Rudens vīzija ar nogrimušajiem zvaniem* (1992), Imanta Zemzara *Sonāte trīs dziedājumos* (1980, pirmās daļas sākums), Pētera Vaska *Baltā ainava* (1980), *Rudens klaviermūzika* (1981), Riharda Dubras *Largo e assai rubato* no cikla *Atspulgu lauskas* (1989) u. c.

Šos Kronlaka vārdus būtu pamats attiecināt ne tikai uz 70. gados dzimušo paaudzi, bet uz daudziem mūsdienu latviešu klaviermūzikas autoru meklējumiem; kā tikai dažus no spilgtākajiem beidzamo gadu piemēriem var minēt Santas Ratnieces *muqarnas* (2009), Santas Bušs *Transparent* (2010) un Daces Aperānes kompozīciju *Cimbala* (2013). Jebkurā no šiem opusiem saskatāma jauna attieksme pret skaņu, starp kuras izpausmēm Kronlaks min tembra variēšanu, harmonijas un tembra parametru funkcionālu apvienojumu un jaunu skaņu objektu radīšanu (Kronlaks 2009: 26). Visi šie paņēmieni rosina arī jaunu faktūras līdzekļu meklējumus; līdz ar to nav šaubu, ka arī nākotnē latviešu klaviermūzikas faktūra būs saistošs izpētes lauks, kas daudz vēstīs gan par laikmeta estētiskajām tendencēm, gan katra komponista stilistisko savdabību.

CHARACTERISTICS OF TEXTURE IN THE LATVIAN PIANO MUSIC

Džiāna Zandberga

Summary

Considering that the origins of Latvian piano music are rooted in the second half of the 19th century, the first piano works of Latvian composers are filled with unambiguous elements of romantic style that also appear in forms and content of texture. Homophonic and polyphonic textures, as well as the romantic traditions of diverse figurative elements in Latvian piano music are dominant until the middle of the 20th century, when, in the musical language, other stylistic gusts (neoclassical figurative linearity, etc.) appeared.

Along with elements of new composition techniques (dodecaphonic, sonoric, aleatoric) that entered Latvian piano music in the 1960s, there are changes in the texture of piano works. This tendency also contributes the regeneration of the theoretical concepts of texture, because the new texture forms cannot always be systematized based on conventional types: monophony, heterophony, homophony and polyphony, but the most important is the classification based on the intensity of the relationships of the textural relief and background – continual (linear), discrete and polymorphic structures. Despite the fact that attention is focused mostly on the Latvian piano music of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century, this classification is also active in the analysis of the musical texture of different historical periods. The continual (linear) texture is often used in polyphonic music, but the most frequent type of texture in piano music – homophony – is usually polymorphic (complex) formation.

Taking into account that many Latvian composers use a wide range of different elements of compositional techniques in their musical language (as shown in the analysis of compositions), it is difficult to discuss the types of textures that are distinctive and more common, particularly in Latvian piano music. However, it is possible to highlight some important aspects of musical texture that are revealed in the analysis of piano works by Latvian composers. They include the dominance of linear elements and structures, as well as features of Latvian folk song melodies. Of course, it is possible to bring out original creative solutions in certain piano works, for example, to draw attention to the singing chord textures which are found quite often in the piano works of Ādams Ore, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Lūcija Garūta, etc. Chorale texture is, at times, an important element of the individual style of a composer, for example in the compositions of Pēteris Vasks.

In this context, some particularities and concepts of musical language of the different generations of contemporary Latvian composers are important, especially the attitude towards the phenomenon of sound and the emphasis on sonority. This tendency is perceptible in several piano works composed during recent years, such as *muqarnas* by Santa Ratniece (2009), *TransparenT* by Santa Bušs (2010), and *Cimbalom* by Dace Aperāne (2013), in which the priorities are extraordinary sonority and, consequently, searches for new texture resources.

115

Literatūra

Jermaka (Žība), Eridana (2003). *Romualda Jermaka „Akvareļi“ komponista klaviermūzikas un vispārējā daiļrades stila kontekstā*. Maģistra darbs. Rīga: JVLMA

Kronlaks, Rolands (2009). Several aspects of sound in the music of Latvian composers, born in the 70s. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Compiled by Jānis Kudiņš. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, pp. 25–28

Przech, Violetta (2004). *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego

Sīle, Maruta (2003). *Latvijas klavierspēles skolas attīstība*. Rīga: RaKa

Torgāns, Jānis (1987). Romualda Kalsona horizonti. *Latviešu mūzika XVIII*. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 183.–200. lpp.

Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Pālīgļidzeklis mūzikas vidusskolām latviešu mūzikas literatūras kursā. Rīga: Zinātne

Zandberga, Diāna (2013). Dažas faktūras īpatnības jaunākajā latviešu klaviermūzikā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais V.* Zinātnisko rakstu krājums. Sastādījuši Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 357.–375. lpp.

Александрова, Елена (1988). *Фактура как проявление отношения рельефа и фона.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Кюрегян, Татьяна (2005). Музыкальное письмо. *Теория современной композиции.* Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 172–181

Маклыгин, Александр (2005). Сонорика. *Теория современной композиции.* Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 382–401

Назайкинский, Евгений (2003). *Стиль и жанр в музыке.* Москва: Владос

Холопова, Валентина (1979). *Фактура.* Москва: Музыка