

Par klavierēm

Jānis Kalniņš

Bez pārspilējuma klavieres var nosaukt par visizplatītāko mūzikas instrumentu, tādēļ arī to ražošana ieguvusi ļoti plašus apjomus. No elitāra mūzikas instrumenta vēl nesenajā 19. gadsimtā tās pamazām kļuvušas par tikpat ikdienišķu lietu kā vannas istaba vai mikroviļņu krāsns. No vienkāršām amatnieku darbnīcām klavieru ražotnes pārtapušas modernās rūpnīcās ar datorvadības darbmašīnām un pat tādiem kurioziem kā konveijeru (Ķīnā visi instrumenti top tieši uz konveijera). Tam, protams, ir zināmas konsekvences, ko tālāk vēlos izklāstīt. Šī sacerējuma uzdevums nav sniegt plašu apskatu mūzikas un klavierbūves vēsturē; cenšos vien pievērst uzmanību dažām kopsakarībām, ko ir ļoti svarīgi zināt un izprast. Būšu sasniedzis savu mērķi, ja lasītājs atklās klavieru pasaulē kaut ko jaunu un citādām acīm palūkosies uz kādā patrepē vai šķūnī pamestu vecu flīģeli, tāfelklavierēm vai pianīnu un atteiksies no domas to sadedzināt. Būšu gandarīts, ja šis darbs palīdzēs pianistiem dziļāk iekļūt agrāko laikmetu klaviermūzikas interpretācijas niansēs. Ceru, ka būšu palīdzējis izdarīt motivētāku izvēli kādam, kurš vēl tikai domā klavieres pirkt.

Rīgā būvētas Mellenius & Tresselt tāfelklavieres (1850) no Māra Bietaga privākolekcijas

Foto – Ieva Salmiņa

KLAVIERBŪVES PIRMSĀKUMI

Klavieru izcelsme meklējama mūziķu vēlmē iegūt tādu taustiņinstrumentu, kam būtu iespējams mainīt dinamiku kā stīgu un pūšamajiem instrumentiem. Senākais stīgu taustiņinstrumentu, kam ar taustiņa piesietiena spēku bija iespējams mainīt skaņas stiprumu, ir klavihords. Ar to bija iespējams pielietot arī *vibrato* efektu, radot ļoti šarmantu skaņu. Tādā veidā klavihords kļuva par pirmo taustiņu mūzikas instrumentu "ar dvēseli", un nav jābrīnās, ka tādi ģēniji kā Bahs, Mocarts un pat Bēthovens deva priekšroku klavihordam, neraugoties uz klavesīna un agrīno *pianoforte* daudz spēcīgāko skaņu. Ceļojot pa Eiropu, Mocarts vadāja līdz klavihordu ikdienas treniņiem.

Klavihords attīstījās apmēram vienlaicīgi ar klavesīnu – viduslaiku beigās. Tā kā tas ir ievērojami vienkāršāks un līdz ar to arī lētāks par klavesīnu, klusās skaņas dēļ to lietoja kā vingrināšanās instrumentu (bet nereti arī koncertiem); tas aizņēma arī ievērojami mazāk vietas četrstūrīnās formas dēļ. Tomēr klusā skaņa neapmierināja mūziķu augošās prasības, un ap 19. gadsimta vidu klavihords izgāja no modes. Lai cik tas liktos dīvaini, jau 19. gadsimta beigās sākās klavihorda atdzimšana, un šodien tos darina visā pasaulē; ir arī daudz entuziasma pilnu spēlētāju. Daudzu pasaules vadošo mūzikas augstskolu programmās klavihords ir obligātais instruments pianistiem, klavesinistiem un ērģelniekiem, jo nav cita instrumenta, kurš tādā mērā spētu attīstīt pirkstu tehniku artikulācijas un piesietiena jomā. Pieļauju, ka klavihorda atdzimšanas psiholoģiskais aspekts verētu būt arī neapzināts vai daļēji apzināts mūziķu protests pret arvien pieaugošo troksni pasaulē; klausīties kaut ko klusu nozīmē piespiest sevi kaut mazliet koncentrēties uz skaņu ārpus sevis un uztvert mūziku nevis kā fonu ikdienas izdarībām, bet gan acumirkļa fenomenu, kas aiziet nebūtībā līdz ar pēdējās stīgu vibrācijas norimšanu un tādēļ pelna īpašu uzmanību.

Tomēr nav īsti korekti definēt klavihordu kā tiešu āmuriņklavieru priekšteci. No klavihorda tika aizgūta ideja par perkusijas principu, no klavesīna – spārņveida forma (vācu *Flügel*). Meistariem atlika vien konstruēt mehānismu, kas pielieto perkusijas principu skaņas radīšanai vismaz tādā skaļumā kā klavesīnam.

KLAVIERU SPĒLES MEHĀNISMA ATTĪSTĪBA

Mūziķi un meistari bija vienoti vēlmē apvienot jaudīgo klavesīna skaņējumu ar klavihorda emocionalitāti un izteiksmīgumu. Bija neskaitāmi mēģinājumi konstruēt dažādus āmuriņu mehānismus, kas no augšas uzstītu pa stīgām. Šī ideja aizgūta no vācu instrumenta dulcimera (mums pazīstamās cītaras priekšteča), ko spēlēja ar koka āmuriņiem karotes formā. Tomēr drīz vien kļuva skaidrs, ka gravitācijas likumu apiet neizdosies un vajadzīgas visai fundamentālas izmaiņas klavesīna konstrukcijā, lai šāds mehānisms darbotos. Par pārvērtības punktiem kļuva divi izgudrojumi, kas iezīmēja turpmāko klavieru attīstību.

1717. gadā vācu ērģelnieks Kristofs Šrēters¹ piedāvāja Saksijas karalim savu mehānikas modeli, kur āmuriņš kustas uz taustiņā iestiprinātām spailēm. Tomēr, nesapņēmis no karaļa pasūtījumu uzbūvēt klavieres ar šādu mehāniku, viņš piedzīvoja vilšanos, un tādēļ nav zināms neviens Šrētera būvēts instruments. Neraugoties uz to, jau 1724. gadā Drēzdenē uzbūvēja klavieres ar tieši tādu mehānismu.

Pianoforte konstruktora gods pienākas Bartolomeo Kristofori (*Christofori*) no Padujas. 1707. gadā viņš izgudroja savu āmuriņu mehānismu, kurš 1711. gadā bija aprakstīts publikācijā un izstādīts apskatei. Savas pirmās istās klavieres Kristofori uzbūvēja 1720. gadā, ievērojami uzlabojot mehānismu: viņš pievienoja āmuriņa gaitu ierobežojošo mehānismu (izlīdzinājumu), āmuriņa ķērāju (*Fänger*) un individuālu klusinātāju (*Dämpfer*) katram tonim, kas

tieši saistīts ar taustiņu. Līdz ar to mūziķi ieguva instrumentu, kas deva iespēju no visklusākā *pianissimo* pāriet uz *fortissimo*, ko ne spēja ne klavesīns, ne klavihords. Āmuriņus nostiprināja uz atsevišķas brusas, un tos kustināja taustiņā iestiprināts grūdejs. Kristofori nomira 1731. gadā, un diemžēl viņam nebija skolnieku, ja vien par netiešu sekotāju neuzskata Saksijas pazīstamāko taustiņu mūzikas instrumentu būvētāju Gotfrīdu Zilbermani (*Silbermann*, 1683–1753), kurš vislielāko slavu guva ar savām brīnišķīgajām ērģelēm.

1728. gadā Gotfrīds Zilbermanis uzbūvēja klavieres ar Šrētera mehāniku. Johans Sebastiāns Bahs kritizēja šo instrumentu smagās klaviatūras un neprecīzās mehānikas dēļ, toties uzslavēja āmuriņu radīto skaņu. Vēlāk, 1747. gadā, Zilbermanis uzbūvēja Saksijas karalim Frīdriham Lielajam klavieres ar Kristofori mehāniku. Nav šaubu, ka Zilbermanis savā darbnīcā būvētajām klavierēm lietoja abus mehānikas veidus, tāpēc tieši viņa darbnīca kļuva par starta laukumu tālākai klavieru attīstībai. Zilbermaņa skolnieki Johannes Zumpe un Amerikuss Beikers pārcēlās uz Londonu un tur ieviesa Kristofori mehānismu, kas pēc vairāku klavierbūvētāju uzlabojumiem kļuva pazīstams ar 'angļu mehānikas' nosaukumu. Savukārt Zilbermaņa talantīgākais skolnieks Johans Andreass Šteins no Augsburgas par pamatu savu instrumentu mehānikai ņēma Šrētera konstrukciju, un pilnveidotā formā tā kļuva pazīstama kā 'Vīnes jeb vācu mehānika'. Viņa meita Nanete Šteina-Štreihere kļuva par slavenāko tālaika Vīnes klavierbūvētāju.



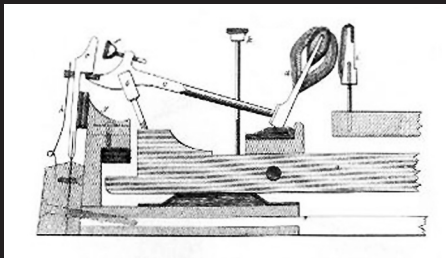
A. Zilbermaņa mehānika pēc Šrētera konstrukcijas

B. Kristofori mehānisms 1720

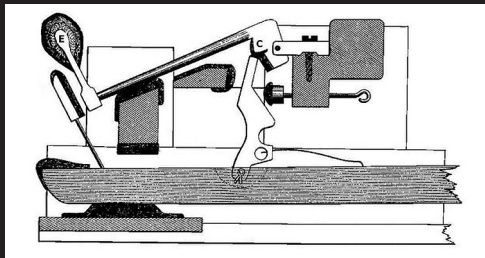
Līdz 19. gadsimta beigām plaši pielietoja abus mehānikas paveidus. Vairums vācu un austriešu klavierbūvētāju (slavenākais viņu vidū – Bēzendorfers (*Bösendorfer*)) turējās pie Vīnes mehānikas, bāzētas uz Šrētera konstrukcijas, – Vīnes klasiķi neprasiya spēcīgu skaņu, bet lielāku vērtību piešķīra skaņējuma tembram un nianšu bagātībai, kas, viņuprāt, bija izteiksmīgāki Vīnes mehānikai; savukārt angļu, krievu, kā arī daudzi vācu un franču klavierbūvētāji lietoja uz Kristofori modeļa evolucionējušo angļu mehāniku. Tai raksturīgs ļoti spēcīgs, tiešs piesitiens, jo āmuriņa kustības trajektorija ir precīzs aplis atšķirībā no Vīnes mehānikas, kur āmuriņa kustības trajektoriju var iztēloties kā apli, kas nedaudz pārvietojas spēlētāja virzienā, līdz ar to āmuriņš stīgai ne vien uzsit, bet arī mazliet pa to pašlūc; tas veido specifisku, bagātīgi niansēto tembru, kas tik ļoti atsedz Vīnes klasiķu skaņdarbu poētisko dziļumu. Šopēns gan esot devis priekšroku Plejēla (*Pleyel*) instrumentiem ar angļu mehāniku, jo viņam patīcis to tiešais, briljantais skaņējums. Minētās atšķirības īpaši manāmas augšējos reģistros. Varbūt tieši tādēļ Vīnes klasiķu un vēlāk arī romantiķu skaņdarbos nav manāma īpaša aizrašanās ar augšējiem reģistriem, kas tik ļoti raksturīga Šopēna skaņdarbiem?

Vienkārša loģika pasaka priekšā, – tālāk jāseko mēģinājumiem apvienot angļu mehānikas spēkpilno piesietieni ar Vīnes mehānikas eleganci un elastību. To paveica mehānikas ģēnijs un neatkarīgais domātājs Sebastiāns Erārs (*Erard*), kurš 1821. gadā patentēja savu mehāniku ar papildu repetīcijas sviru, kas plašāk pazīstama ar nosaukumu 'dubultrepetīcijas mehānika'. Tajā apvienojās elegances ar spēku, un šodien visi klavierbūvētāji lieto dažādus Erāra mehānikas modificētus un pilnveidotus variantus. Tomēr plašāk tā ieviesās tikai 19. gadsimta beigās, un citas mehānikas pilnībā izspieda vien pēc Pirmā pasaules kara. 19. gadsimtā teju ikvienam lielākam

klavierbūvētājam bija savi mehānikas varianti, ko nosacīti iedala vienkāršajā angļu mehānikā (slavenākās Pēterburgas firmas – *Becker, Rathke, Diederich Freres* – to lietoja līdz Pirmajam pasaules karam), angļu mehānikā ar papildu repetīcijas atsperi – tā dēvētā ‘pusotra repetīcijas mehānika’ (attīstītas visdažādākās formas; līdz 19. gadsimta beigām to lietoja daudzi slaveni klavierbūvētāji, tostarp Behšteins (*Bechstein*), Šidmeijers (*Schiedmeyer*) un citi), Vīnes mehānika (klavierbūvētāji Vīnē to lietoja vēl 20. gadsimta sākumā, tostarp arī slavenais Bēzendorfers), Blitnera (*Blüthner*) patentmehānika (bez izgudrotāja Jūlija Blitnera to lietoja vai puse Eiropas, arī Rīgas ievērojamākais meistars Johans Treselts (*Treselt*)) un jau pieminētā Erāra dubultatsperīcijas mehānika.



“Moderna” Vīnes mehānika



Angļu mehānika

Rodas jautājums: kādēļ Erāra mehānika pilnīgi izspieda citus veidus tikai simt gadu pēc izgudrošanas un kādēļ šajos simt gados citi mehānikas veidi itin veiksmīgi konkurēja ar it kā pilnīgāko Erāra mehāniku?

SKANĒJUMS

Lai rastu atbildi uz šiem jautājumiem, vispirms jāaplūko otrā attīstības tendence – prasība pēc skaļākas un ilgāk skanošas skaņas, jo klausītāju auditorija kļuva arvien lielāka, auga mūziķu virtuozitāte, un līdz ar to arī ambīcijas auga līdzī. Konstruktori visai drīz saprata, ka skaļumu var panākt tikai vienā veidā: jāpalielina rezonatora platība un biezums, bet galvenais – jāpalielina stīgu masa un to sastiepuma spēks. Salīdzinājumam minēšu, ka 18. gadsimtā stīgas sastiepuma spēks svārstījās 4–10 kgf robežās, 19. gadsimtā tas pieauga līdz 40 kgf, bet līdz ar lieto čuguna rāmju ieviešanu mūsdienās tas ir 75–100 kgf robežās! Visparastākajam pianīnam kopējais stīgu sastiepuma spēks sasniedz 16 tonnu. Vizuāli to var iztēloties kā uz pianīna uzkrautus piecus mikroautobusiņus!

RĀMJU UN KORPUSA ATTĪSTĪBA

Palielinoties stīgu sastiepuma spēkam, korpusam un konstrukcijai bija jākļūst aizvien izturīgākiem un stabilākiem (droši vien daudziem gadījies sastapties ar situāciju, kad skaņotājs saka, ka šo instrumentu nebūtu labi skaņot modernajā kamertonī, bet jāprobežojas ar zemāku skaņojumu, lai neizraisītu korpusa savērpšanos un pat lūzumus rāmī). Pirmajiem flīģeļiem bija viscaur koka rāmji; 1820. gadā Tomass un Alens Londonā ieviesa metāla atsaites; 1825. gadā Alfeuss Bebkoks (*Babcock*) Amerikā pirmo reizi pielietoja masīvu lieto rāmi, pie tam tāfelklavierēm! 1843. gadā Džonass Čikerings (*Chickering*) patentēja pilnu lietās dzelzs rāmi, kam tūdaļ sekoja tā saucamā ‘Bostonas skola’, ievietojot lieto rāmjus kā flīģeļos, tā arī tāfelklavierēs un pianīnos.

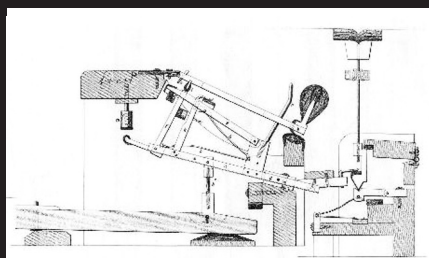
Eiropā jau ap 1824. gadu Erārs eksperimentēja ar dzelzs atsaitēm, savos flīģeļos ievietojot līdz pat deviņām (!) atsaitēm. Mazliet zinātniskāk un metodiskāk rīkojās Džons Broudvuds (*Broadwood*) Londonā, mēģinādams atrast konstrukciju, lai iztīktu ar minimāli iespējamo atsaišu skaitu, līdz 1827. gadā viņš patentēja

sistēmu ar dzelzs atsaitēm un dzelzs plāksni ar štiftēm stīgu uzāķēšanai. 1837. gadā Vīnē Fridrihs Hoksas patentēja pilnu lieto rāmi, tomēr tā perioda Eiropas klavierbūvētāji nepieņēma masīvos lieto rāmjus, jo valdīja uzskats: tie skanējumu padara pārāk metālisku, sevišķi diskantā. Šim virzienam sekoja arī Ņujorkas meistari, kuri tāpat kā vācu kolēģi lielāku vēribu pievērsa nevis skaļumam, bet skanējuma skaistumam. Tomēr, kad 1855. gadā *Steinway & Sons* demonstrēja tāfelklavieres ar krusteniski izvietotām stīgām un lieto rāmi, sasniedzot gan vēlamo toņa spēku, gan arī kvalitāti un izvairoties no uzkrītošās metāliskās pieskaņas, kauja par lietajiem rāmjiem bija beigusies. 1862. gadā Londonas izstādē amerikāņu klavieres radīja īstu sensāciju. Pēc 1867. gada Parīzes izstādes, kur amerikāņu klavieres ar ievērojami uzlabotu stīgu krusteniskā izvietojuma sistēmu un lietajiem rāmjiem ieguva galvenās balvas, arī vācu klavierbūvētāji kapitulēja un pamazām pārņēma amerikāņu sistēmu; mazliet vēlāk viņiem sekoja franču un angļu meistari.

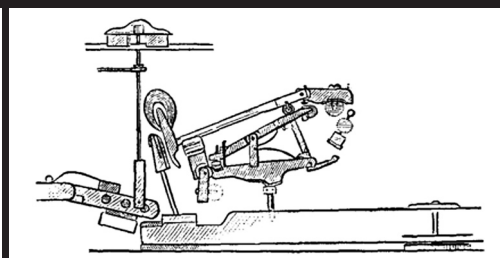
STĪGAS

Līdz ar visu pārējo mainījās arī stīgu materiāls: sākumā lietotās dzelzs un misiņa stīgas pakāpeniski nomainīja aizvien cietākas tērauda stīgas. Jau 1716. gadā angļu matemātiķis Bruks Teilors radīja

precīzu formulu, kas saistīja stīgas skanējuma frekvenci, šķēsgriezumu, masu, garumu un sastiepuma spēku. Aprēķinot stīgu menzūru, īpaši jāievēro stīgas pārraušanas spēks, kas ir tieši atkarīgs no stīgas materiāla un tās resnuma. Stīgas sastiepuma spēks nedrīkst pārsniegt 70% (pašā diskantā 80%) pārraušanas spēka; pretējā gadījumā stīgas izstiepšanās turpinās, līdz tā pārtrūkst. Empīriskie pētījumi rāda, ka visskaistāk stīga skan, ja tā slogota robežās no 50% (basos) līdz 70% (diskantā) pārraušanas spēka. Pielietojot arvien cietākas un resnākas stīgas ar lielāku sastiepuma spēku un biežākus rezonatorus, samazinās virstoņu daudzums, un mainās to dinamika attiecībā pret pamattoni – tas kļūst aizvien skaļāks, bet virstoņi samazinās. Līdz ar to skaņa kļūst plikāka, toties skaļāka. Lai kompensētu virstoņu trūkumu, klavierbūvētāji izdomāja dažādus trikus: *S&S* 1872. gadā ieviesa t. s. dubleksu – neskanošo stīgu daļu starp steķi un rāmi atbrīvoja un uzskāvoja; savukārt Blitners 1890. gadā ieviesa t. s. alikvotu stīgas – katram tonim diskantā pievienoja ceturto stīgu, kam nav klusinātāja un kas atrodas virs pamatstīgām, tādējādi āmurs tai nemaz neuzsit. Šo jaunievedumu ideja – kompensēt virstoņu trūkumu pašās stīgās. Jāsaka gan, ka šie jaunievedumi tembrāli un dinamiski neko nedod, – virstoņi kļāt nerodas, tikai izceļas jau esošie; bez tam arī enerģijas nezūdamības likums nav atcelts: Blitnera ceturta stīga ieskanas no rezonatora, tādā veidā atņemot enerģiju pamatstīgām, savukārt *S&S* dubleksa variantā brīvā atsaitē nav precīzi uzskārojama, un tādēļ rezonējošie virstoņi reizēm pat traucē. Tomēr vairums klavierbūvētāju mūsdienās kopē *S&S* dubleksa sistēmu, jo tā piešķir klavierēm spilgtāku, reizēm agresīvāku, bet ne tembrāli bagātāku skaņu. Klavierbūvētāju lielākā problēma mūsdienās ir skanējuma skaistuma un spēka līdzsvarošana.



Erāra mehānika 1821



S&S dubultrepetīcijas mehānika 1875

ĀMURIŅI

Protams, ka cietākām un resnākām stīgām vajadzīgi arī smagāki un blīvāki āmuriņi, lai izvilinātu atbilstošu skaņu. Sākotnēji koka āmuriņus pārlīmēja ar vienu mikstas ādas kārtu. Tad sāka līmēt vairākas kārtas: apakšējā no cietākas zoļādas, virsējā no mikstas briežādas. Līdz ar lieto rāmju ieviešanu, kas pieļāva cietākas stīgas, jau zināmais Bebkoks 1833. gadā patentēja ar filcu apvilkto āmuriņus. Vispirms filcu līmēja virs ādas basa āmuriņiem, bet diskantā atstāja vienkāršos, ar ādu aplīmētos āmurus; filca industrija vēl nebija tiktāl attīstījusies, lai varētu lietot filcu arī diskantā un tas būtu pietiekoši izturīgs. Pamazām ieviesās dažādas mašīnas āmuriņu izgatavošanai, līdz 19. gadsimta vidū jau parādās tīra filca āmuri visā diapazonā².

Kamēr āmuriņi bija salīdzinoši viegli, vienkāršākā mehānika labi tika galā ar visām pianistu prasībām. Palielinot āmuru izmērus un svaru, sākās problēmas: Vīnes mehānikai, kas strādā ātrāk un precīzāk par jebkuru citu, līdz ar smagāko āmuru ieviešanu sāka lūzt āmurkāti, Francis Lists ar to esot īpaši izcēlies³; savukārt vienkāršā angļu mehānika kļuva grūti regulējama un līdz ar to bieži "izkrita" sitieni. Lai angļu mehānika darbotos labi, taustiņam būtu jāatgriežas sākumstāvoklī mazliet ātrāk nekā āmuriņam, tātad taustiņam jābūt mazliet smagākam; palielinoties āmuriņa svaram, klaviatūra vienkārši kļūst pārāk smaga un inerta. Dažādas asprātīgas konstrukcijas ar papildatsperi, kuras uzdevums ir palēnināt āmuriņa krišanas ātrumu pret taustiņa ātrumu, novērsa angļu mehānikas nepilnības, tomēr principiālā atšķirība palika: lai veiktu atkārtotu uzstieni, gan angļu, gan Vīnes mehānikas taustiņam pilnībā jāatgriežas pamatstāvoklī, savukārt Erāra mehānika (arī Blitnera patentmehānika!) ļauj izdarīt atkārtotu piesitienu, tikai mazliet atlaižot taustiņu. Tā arī notika, ka Erāra mehānika izrādījās visstabilākā un uzticamākā, tādēļ svinēja savu uzvaras gājienu.

Tomēr būtu pārdroši sacīt, ka Erāra mehānika ir vislabākā un universālākā. Jāatceras, ka tā radās ne jau tehnisku iemeslu dēļ (gan angļu, gan Vīnes mehānika lieliski repetē ar vieglākiem āmuriņiem), kā to bieži kļūdaini interpretē, bet tādēļ, lai apvienotu Vīnes un angļu mehānikas īpašības, līdz ar to palielinot instrumenta iespējas. Tomēr tam pievienojas arī savi trūkumi.

1) Gan Vīnes, gan angļu un pat Blitnera patentmehānikai ir samērā vienkārša konstrukcija. Angļu mehānikai, kā arī Blitnera patentmehānikai grūdējs atrodas tieši zem āmurkāta pleciņa, līdz ar to grūdēja gājiens atbilst taustiņa gājienam; Vīnes mehānika ir vēl elastīgāka un tiešāka, jo starp taustiņu un āmuru vispār nav starpelementa, tādēļ piesitiens ir ass un elastīgs. Savukārt Erāra mehānikā taustiņš kustina visai sarežģītas konstrukcijas mehānismu ar ievērojamu pārneselementu. Līdz ar to grūdēja gājiens ir lielāks par taustiņa gājienu, un kustības ātrums ir lielāks, piesitiens stiprāks; protams, šāda pārneselementa dēļ āmuriņa kontrole ir daudz grūtāka, un niansētas spēles sasniegšanai vajadzīga lielāka meistarība, jo sevišķi *p* un *pp*. Klaviatūra neizbēgami kļūst smagāka, jo jākontrolē smagāki āmuri, vajadzīgs lielāks piesitiena spēks, lai izvilinātu atbilstošu skaņu.

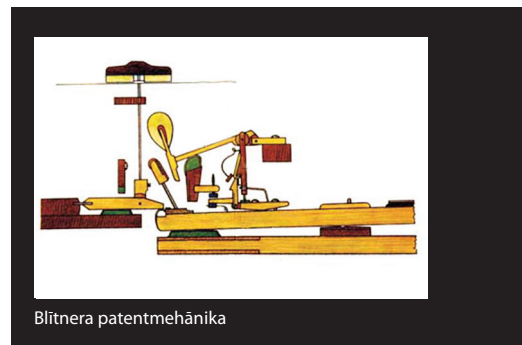
2) Repetīcijas svira taustiņa atlaišanas brīdī rada nelielu atsitienu uz mūziķa pirkstiem (*aftertouch*), kas sevišķi jūtams vieglākās klaviatūrās ar piesitiena svaru līdz 40 gramiem un spēj radīt zināmu diskomfortu. Moderniem instrumentiem, kur taustiņa svars ir 50–55 grami, reizēm līdz 70 gramiem (!), sekundārais piesitiens nav sevišķi jūtams, bet smagā klaviatūra ir problemātiska, spēlējot agrīno klaviermūziku. Interesanti, ka *S&S* flīgelim, uz kura Glens Gūlds veica savus slavenos Baha mūzikas ierakstus, āmuriņi bija tiktāl nodiluši, ka taustiņu svars bija vien 38 grami! Gūlds esot ļoti cīnījies pret *S&S* tehniku mēģinājumiem pārlīmēt jaunus āmuriņus šim instrumentam. Kad tas tomēr tika izdarīts, taustiņu svars, pats par sevi saprotams, kļuva lielāks un Glens Gūlds šim visādi citādi brīnišķīgajam instrumentam vairs nepieskārs. Jāņem vērā, ka angļu un Vīnes mehānikām āmuriņi balstās uz polstera (saukta pār āmurgultu), savukārt Erāra mehānikai āmuriņš paliek atbalstījies uz taustiņa 2–4 mm virs āmurgultas atkarībā no konstrukcijas, tādēļ taustiņi veic visai daudz patstāvīgu kustību, kas nebūt

neatrodas pianista kontrolē! To var ļoti labi redzēt, vērojot taustiņu spēlēšanas laikā. Šāds fenomens vērojams arī Blitnera patentmehānikai, kas būtībā ir arī dubultās repetīcijas mehānika, tikai ar to starpību, ka āmuriņi balstās pret āmurgultu, līdz ar to taustiņi ir daudz "mierīgāki" nekā Erāra mehānikai.

Tagad var tuvoties atbildei uz jautājumu – kādēļ Erāra izgudrojums ieviesās tik vēlu, bet pamatīgi?

1) Šī mehānika ir ļoti sarežģīta, līdz ar to arī ievērojami dārgāka par citiem tipiem; kādēļ gan lietot kaut ko dārgu un sarežģītu, ja tam nav īsta pamatojuma.

2) Otrs, vēl būtiskāks aspekts: katrai mehānikai ir savas muzikālās konsekvences. Mēs varētu atrast ļoti ciešu korelāciju starp instrumenta tipu, tā skanējumu, mehāniku un attiecīgā laikmeta, vēl vairāk, attiecīgās skolas muzicēšanas tradīciju. Diemžēl Latvijā pianistu izglītošanā šī nianse ir pilnīgi ignorēta un faktiski studentiem pat nav iespēju iepazīties ar dažādo mehāniku īpatnībām, jo nevienā mūzikas vidusskolā, nedz arī JVLMA



Blitnera patentmehānika

nav atrodami instrumenti ar angļu vai Vīnes mehāniku. Atskaņojot laikā un vietā ierobežotas izcelsmes repertuāru, gluži loģiski, ka mūziķi (un arī klavierbūvētāji) visai konservatīvi pieturas pie konkrēta tipa, tādēļ nav brīnums, ka 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā firmas piedāvāja vienādu modeļu flīģelus ar dažādām mehānikām. Tātad nav īsti korekti sacīt: angļu mehānika – slikta, Erāra mehānika – laba. Šis jautājums jāapskata ciešā saistībā ar klavierspēles stilu un tehniku, repertuāru un, galu galā, mūziķa gaumi.

3) Iespējams, līdzās tādiem tīri tehniskiem parametriem kā stabilitāte un drošums, liela nozīme bija tam, ka mūziķu repertuārs kļuva arvien plašāks gan hronoloģiski, gan ģeogrāfiski. Šajā ziņā nevar apstrīdēt, ka Erāra mehānika, neraugoties uz pieminētajiem trūkumiem, bija vislabākā alternatīva, ko akceptēja kā universālu un derīgu visam klavieru repertuāram. Tādiem "sīkumiem" kā autentiskai mūzikas interpretācijai nopietni sāka pievērst vērību tikai 20. gadsimta beidzamajā trešdaļā.

4) Nedrīkst izslēgt komerciālo faktoru. Lielām fabrikām varēja būt visai neizdevīgi piedāvāt instrumentus ar dažādām mehānikām. Bez tam mehānikas cena kopējās izmaksās sastāda ne pārāk lielu daļu, un, attīstoties rūpnieciskajai klavieru detaļu ražošanai, cenas atšķirība varēja būt ne visai liela. Diemžēl arī Blitners 20. gadsimta sākumā atteicās no savas mehānikas, kaut arī tā nekādā ziņā neatpalika no Erāra mehānikas ātruma vai repetīcijas īpašību jomā; piesitiena tiešuma ziņā Blitnera mehānika ir identiska angļu mehānikai ar visām no tā izrietošajām priekšrocībām. Visticamāk, šī procesa iemesls bija komercializācija un klavieru standarts, ko revolūciju un Pirmā pasaules kara ekonomiski un galvenokārt psiholoģiski novājinātajai Eiropai, varētu teikt, uzspieda Amerikas firmas (vispirms *S&S*).

KLAVIERU FORMU ATTĪSTĪBA

Vislielākā aktivitāte klavieru attīstībā notika laika posmā no 1760. līdz 1830. gadam; jauns kvalitatīvs (vai varbūt jāsaka kvantitatīvs?) izrāvienis notika starp 1855. un 1880. gadu. Šajā laikā tapa visdažādāko formu instrumenti, tomēr paliekošas izrādījās trīs galvenās formas: spārņveida formas flīģelis, četrstūrains tāfelklaviers un vertikālie pianino. Pirmie *pianoforte* jeb āmuriņklaviers pārņēma klavesīna spārņveida formu, bet jau visai drīz sākās neskaitāmi citu formu meklējumi, ko iedvesmoja vēlētās radīt klaviers, kas aizņemtu mazāk vietas nekā garais flīģelis. Āmuriņu mehānisms tika iebūvēts klavīhordā, un rezultātā piedzima tāfelklaviers. Ap 1760. gadu Johanness (Džons) Zumpe (*Zumpe*) Londonā uzbūvēja

pirmās tāfelklavieres, kas vairāk nekā gadsimtu bija ļoti populārs instruments. Vienlaikus radās arī klavieru vertikālā forma – pianino. Pirmo vertikālo instrumentu uzbūvēja Zilbermaņa skolnieks Frederiči (biežāk aprakstīts kā *Frederici of Gera*) jau 1745. gadā. Lai cik dīvaini tas šķistu, jāatceras, ka būtiskākie revolucionārie jaunievedumi klavierbūvē (krusteniski izvietotas stīgas, lietie čuguna rāmji un ar filcu aplīmēti āmuriņi) pirmo reizi pielietoti tieši tāfelklavierēm, un tas notika Amerikā. Arī Erāra mehānika savu pasaules iekarošanu sāka no *S&S* fabrikas Ņujorkā.

Lai izprastu klavieru skanējuma attīstības likumsakarības dažādos laikmetos, jāpakavējas arī pie attiecīgā laikmeta dzīvesveida un apkārtējās pasaules uztveres. 18. un vēl ilgi arī 19. gadsimtā māksla un mūzika (tātad arī klavieres) bija sabiedrības turīgākā un izglītotākā slāņa privilēģija. Vienkāršā tauta iztika ar to, ko varēja dzirdēt baznīcā, bet tās istā māksla tomēr bija dažādi tingeltangeļi tirgus laukumos un vienkārši stīgu, pušamie un sitamie instrumenti, kādus ar nelielu piepūli varēja izgatavot paši spēlētāji vai arī tie bija pietiekami lēti (ko nekādā gadījumā nevar teikt par klavierēm).

Klavieres skanēja pilīs un salonos, tātad visai nelielās telpās, kur pulcējās tikai izredzētie, līdz ar to pēc liela skaļuma nebija vajadzības. Sabiedrības elite dzīvoja ļoti izkoptā vidē, tādēļ nav jābrīnās par izkoptu muzikālo un māksliniecisko gaumi. Mūzikas instrumentu izgatavošana bija māksla pati par sevi, – radīt skaisti skanošu instrumentu, kas iedvesmo mūziķus un iepriecina klausītājus, ir tikpat radošs process kā gleznošana vai komponēšana. Tā vismaz bija, pirms klavieru ražošanas kļuva par industriju. Sevišķi jāuzsver apstākļi, ka pasaule vēl nebija globalizējusies tā kā tagad, tādēļ māksla visās tās izpausmēs bija daudz lokālāka, līdz ar to var runāt par dažādām mākslas skolām, tāpat mūzikas tradīcijām, kam pieder arī mūzikas instrumentu izgatavošanas skolas un tradīcijas.

Nieudzīloties detaļās, 18. gadsimta un 19. gadsimta sākuma klavieres var raksturot kā visai diskrētus instrumentus, kas skaņas skaļuma ziņā reizēm bija klusāki par klavesīnu; pati svarīgākā bija iespēja ar piesitiena spēku modificēt skaļumu, radot iespējas daudz lielākai emocionalitātei, nekā to pieļāva klavesīns. Skaņa bija stipri virstonīga, jo koka āmuriņus aplīmēja ar nedaudzām ādas kārtām, un tie bija ļoti viegli, salīdzinot ar mūsdienu analogu. Senajām klavierēm ir ļoti izteikta vokālitate – tembru atšķirība basā, vidējos reģistros un diskantā, bet, salīdzinot ar modernajiem instrumentiem, skaņa samērā ātri dziesoša.

DEVIŅPADSMITĀIS GADSIMTS

19. gadsimta vidū mūzika no aristokrātu pilīm un saloniem pamazām pārceļoja uz publiskām koncertzālēm; mūziķu tehniskā varēšana žilbināja klausītājus, līdz ar to arī mūzikas instrumentiem bija jāpildīto divas prasības: mehānismam jāstrādā ātri un precīzi, skaņai jāklūst arvien skaļākai, lai piepildītu lielās koncertzāles. Arī orķestri kļuva aizvien lielāki, un klavieru skaņai bija jālidzsvarojas ar orķestra skanējumu. Lai to panāktu, attīstījās visas trīs klavieru komponentes: korpuss un statiskās konstrukcijas, stīgas un mehānisms.

Būtiski mainījās arī ražošanas tehnoloģija. Apmēram līdz 19. gadsimta vidum klavieru, tāpat visu citu mūzikas instrumentu izgatavošana bija nelielu amatnieku darbnīcu kompetencē. Mūzikas instrumenti bija ļoti dārgi, un tos varēja atļauties tikai turīgākais sabiedrības slānis. Toties katrs instruments bija īsts mākslas darbs gan no muzikālā, gan arī estētiskā viedokļa. Tos saudzīgi lietoja daudzus gadus (man praksē gadījies sastapties ar tādu unikumu kā 19. gadsimta vidū stipri pārbūvētas gadsimta sākumā izgatavotas klavieres). Ne velti viens no talantīgākajiem latviešu klavierbūvētājiem Andrejs Knēts reiz izteicās – klavierbūvē nav amatniecība, bet māksla!

Apvērsums sākās 19. gadsimta vidū līdz ar publisko koncertzāļu attīstību. Par labo toni kļuva klavierspēles mācīšanās ne tikvien aristokrātu ģimenēs, bet arī jaunajā vidusšķīrā, kas visās lietās, arī mūzikas apgūvē, centās atdarināt aristokrātus. Klavieres ienāca daudzās mājās. Tas nozīmē, ka pieauga pieprasījums, un, sākot ar



1850. gadu, klavierbūves firmas gan Eiropā gan Amerikā auga kā sēnes pēc lietus. Sevišķi ražīgs bija **1853. gads**, kad savas firmas dibināja **Henrijs Steinevs** Hamburgā un Ņujorkā, **Karls Behšteins** Berlīnē, **Jūliuss Blitners** Leipcigā un brāļi **Jūlijs un Pauls Šidmeijeri** Štutgartē. Neatpalika arī Rīga – 1850. gadā darbību uzsāka **Mellenius–Tresselt** klavieru fabrika, kas pastāvēja līdz 1910. gadam⁴. Blakus šiem dižgariem, kuru vārdi pazīstami ikvienam ar mūziku daudz maz saistītam cilvēkam, eksistē daudzi desmiti lielāku un mazāku klavierbūves uzņēmumu. Ne vienmēr maza fabrika vai pat tikai darbnīca nozīmē sliktāku kvalitāti. Protams, lielākās fabrikas spēja nodrošināt nemainīgus kvalitātes standartus, kā arī lielāku produktivitāti, kas ļāva iekarot tirgu un iegūt labāku atpazīstamību. Zināmā mērā to var salīdzināt ar *McDonalds* fenomenu – ieraugot šo zīmi, skaidri zināms, ko var saņemt, kaut arī ne vienmēr pašu labāko. Mazpazīstamu meistarū un ne gluži populārāko brendu instrumenti bieži vien sajūsmina ar individualitāti un skanējuma skaistumu. Kopumā 19. gadsimta klavieres var raksturot kā dziedošu instrumentus ar izteiktu melodisko līniju, ko tik ļoti mīl romantiskā klavierrepertuāra cienītāji. Līdz ar lieto ķeta rāmju un ar filcu aplīmēto āmuriņu ieviešanu klavieru skanējums jau 19. gadsimta vidū ieguva mūsdienās pierasto tembru. Blakus ražošanas industrializācijai pamazām izzuda lokālās atšķirības klavierbūvē, un šodien, var teikt, eksistē kas līdzīgs ‘skanējuma standartam’, pēc kāda tad nu tiecas visi klavierbūvētāji.

KLAVIERES KĀ INTERJERA PRIEKŠMETS

Strauja klavieru izplatīšanās notika laikā, kad ar dārgajām, melnajām Austrumu lakām apdarinātās vai krāsotās mēbeles jau sāka iziet no modes un to vietā nāca ar šellaku pulētas cēlkoka vai finierētas mēbeles – 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē. Arī klavieres kļuva par greznu un ļoti dārgu mēbeli, kuras apdarē lika lietāt visdažādākos dekorējuma elementus: intarsijas, kokgriezumus, misiņa lējumus un cita veida dekorus. Pēc neliela pārtraukuma (rokoko) ampīra interjeros un bīdermeijera mēbelēs atkal atgriezās melnais, bieži vien kombinācijā ar zeltu. Nedrīkst aizmirst arī ģērbšanās modi: daudzkrāsainos rokoko tērpus un pūderētās parūkas nomainīja melna fraka, kas ap deviņpadsmitā gadsimta 30. un 40. gados kļuva par vispārpieņemto skatuves un oficiālu sarīkojumu tērpu. Ap 1860. gadu sintezēja pirmās anilīna

krāsas, to skaitā spirtā šķīstošo melno pigmentu nigrozīnu, kas ir visu melno šellakas pulējumu pamatsastāvdaļa. Melnās mēbeles 19. gadsimta vidū atsāka triumfa gājienu. Pilsoniskajos interjeros parādās veseli blāķi neorokoko un neorenesanses mēbeļu ar griezumiem un skulptūrām, melnas ar štancētām un lietām misiņa un bronzas aplikācijām, keramiku, flīzēm, stiklu, intarsijām un citām lietām bieži vien uz bezgaumības robežas. Pilnīgu uzplaukumu melnās mēbeles, tosкаit arī klavieres, sasniedza ap 1870–80. gadiem īsi pirms jūgendstila, kas pauda vēlmi atbrīvoties no ‘smagā melnā’. Atkal tiek pieprasīti finierēti flīģeļi un pianīni, modē nāk arī krēmkrāsas un pat baltas klavieres. 20. gadsimta sākumā šellakas spoguļpulējumu sāka izspiest daudz lētākā nitroceluloze. Tomēr melni pulētās klavieres pilsoniskās sabiedrības gaumē saglabājās kā etalons, un melns koncertflīģelis kļuva par koncertzaļu simbolu. Pazīstams pat teiciens – “solids kā flīģelis”.

DIVDESMITĀIS GADSIMTS

19. un 20. gadsimta mijā risinājās daudz procesu, kas kā zinātniski tehniskās revolūcijas atklājumu ieviešanas rezultāts noveda pie straujas dzīvesveida maiņas. Sadzīvē ienāca elektrība, telefoni, automobiļi, vēlāk arī lidmašīnas utt. Par dzīves lozungu kļuva sauklis – ātrāk, vairāk, tālāk! Materiālās vērtības, dzīves līmeņa augšana, jaunbagātnieku kārtas izveidošanās, kas savu kapitālu sarauša gan spekulējot, gan ekspluatējot strādniekus, lielā mērā degradēja mākslu kā tādu. Vienkāršu dekoratīvismu uzskatīja par dekadenci, un mākslinieka individuālais pārdzīvojums nostājās pāri dekoratīviem vai izglītojošiem kanoniem. Mākslā ienāca jauns sociālais saturs – protests pret nekārtību un netaisnību; dažādi virzieni, kas allaž no jauna meklēja, kā atklāt cilvēka dvēseles pārdzīvojumus; māksla, jo sevišķi mūzika, līdzās alkoholam un narkotikām pievienoja savu artavu ļaužu mēģinājumiem aizbēgt no dzīves realitātes. Parādījās tāds jēdziens kā stress, un galu galā klusums šķietami kļuva par lielāko dzīves ienaidnieku. Ej, kur gribi, visur kaut kas skan, nemaz nerunājot par sadzīves trokšņiem un austiņām tiņu (un ne tikai!) galvās. Pastiprinātājkārtas mūzikas atskaņošanas līmeni noveda līdz sāpju sliekšnim. Cilvēkiem pietrūka laika iedziļināties sīkās detaļās, niansēs, kur nu vēl klausīties klusumu...

Laikmetu maiņa izraisa arī mūzikas stilu pārmaiņas. Nekas nenotiek tukšā vietā, un jaunais vienmēr kaut ko manto no iepriekšējā, vai arī ceļ savu ēku uz vecajiem pamatiem. Taču tad nāk nākošā paaudze, un iepriekšējās devums atkal kļūst par pamatu jaunajam. Tā notiek arī mūzikā un mūzikas instrumentu būvniecībā. Romantisms no saviem priekšgājējiem līdzņēma vajadzību pēc skaistas skaņas, to savā īpatnējā veidā eksponējot ar emocionāli piesātinātu mūziku. Jauna tipa klavieres ar lietajiem rāmjiem, tērauda stīgām un filca āmuriņiem pavēra ceļu daudz lielākai dinamiskai gradācijai, skanīgie instrumenti atklāja romantiķu melodisma un liriskas pasauli. Ieejot 20. gadsimtā, sabiedrību satricināja pasaules kari, apvērsumi Eiropā, kuru rezultātā dzima boļševisms un nacionālsociālisms. Tā ir stresa un galēju emociju piesātināta pasaule, ko vai ik dienas sajūsmīna jauni atklājumi zinātnē un tehnikā, vienlaikus arī tricīna katastrofas un nesaprotami cilvēku naida uzliesmojumi. Tādā pasaulē statistiskam skaistumam paliek arvien mazāk vietas, valda dinamiskas emocijas, ko attēlo mākslinieki un arī skaņraži. Ļoti liela ietekme ir elektrisko un elektronisko instrumentu ienākšanai mūzikā. Tos raksturo praktiski neierobežotas skaļuma iespējas un absolūti nedzīva skaņa, kam nav ne mazāko iespēju ievibrēt cilvēka dvēseles dziļumus; toties tā spēcīgi iedarbojas uz pirmo signālsistēmu; nav grūti pamanīt, ka atbilstošo žanru (popmūzika, roks un tamlīdzīgie) cienītājiem mūzikas un izpildītāju novērtējuma kritērijs ir viens: cik lielu adrenalīna pieplūdumu “gabals” spēj izraisīt.

Tādā vidē nav brīnums, ka samazinās dzīvo klavieru un arī pārējo mūzikas instrumentu daudzveidība, – nav taču laika un arī vajadzības pēc visādiem sīkumiem! Paliiek vien tie mūzikas instrumenti, kas vislabāk spēj izteikt laikmeta emocijas. Taču ļoti

būtisks ir arī ekonomiskais aspekts; masveida ražošanā uzturēt lielu daudzveidību ir visai grūti; komercija diktē savus noteikumus. Gan ražošanā, gan patēriņā, gan domāšanā (tas ir visļauņākais) pamazām ienāk vēl viens jēdziens: standarts. Nekādā ziņā nevar apgalvot, ka klavieru kvalitāte pazeminājusies, bet to skaņa zināmā mērā zaudējusi individualitāti, un visu brendu instrumenti kļūst vairāk vai mazāk vienādi; tādas atšķirības, ko var vērot vēl 19. gadsimtā, 20. gadsimtā vairs nav sastopamas. Instrumentu cenas atšķirību nosaka pielietoto materiālu cenu atšķirība, ražošanas tehnoloģiju atšķirība un ražotājvalsts.

Rūpnieciska klavieru izgatavošana un liela konkurence tirgū ražotājus piespieda meklēt aizvien racionālākas un lētākas ražošanas tehnoloģijas. No otras puses, masveida pircējs kļuva aizvien neizvēlīgāks un lielākoties meklēja lētāko variantu. Īpaši krasi tas sāka izpausties pēc Otrā pasaules kara, kad masu produkcijas kvalitāte kļuva zemāka par kritisko; skanējuma kritērijs – vai pietiekami skaļi un vai ilgi skan pēc piesitiena. Tādas detaļas kā skaņas skaistums, instrumentu diferencēšana atkarībā no atskaņojamā repertuāra vispār neeksistēja! Izkristalizējās daži brendi, kuri tomēr spēja saglabāt individuālu pieeju instrumentu izgatavošanai un visai nopietni strādāja pie intonācijas, bet par tiem izveidojās viedoklis kā par dārgiem un ekskluzīviem instrumentiem, kādi nepieciešami tikai koncertzālēs. Bērniem jāiztiek ar masveida trešās šķiras produkciju, kas spēj producēt vien “dvēseli plosošas” skaņas vārda vistiešākajā nozīmē! Līdz ar to samazinājās klavieru formu daudzveidība, un šodien palikuši vien dažādu izmēru flīģeļi un pianīni. Tafelklavieres lielākoties tiek uzskatītas par ļoti arhaisku, otršķirīgu un mazvērtīgu instrumentu. Vēlreiz jāuzsver, ka tafelklavieres ir pastāvīgs instruments, nevis klavieru vulgārā forma. Neviens taču nedomā, ka alts ir vienkārši lielāka vijole vai čells ir mazāks kontrabass. Toties ikviens vijolnieks ir sācis mācīties uz 1/8, tad 1/4 un 1/2 vijoles un, tikai paaudzies, ticis pie pilna izmēra instrumenta. Gan skolotāji, gan vecāki gluži labi izprot un saklausā skaņas atšķirības! Tas pats sakāms par klavierēm: katram skaņas tipam vajadzīgs atbilstošs lielums. Turpat trīs metrus garie flīģeļi valdzina ar pilniskanīgumu, bet, ja tādu pašu skaņu grib izspiest no pusotra metra gara flīģeļa, sākas kompromisu meklējumi, kuru rezultāts nereti ir visai atbaidošā skaņa, toties skaļa gan! Līdzīgi procesi notiek arī ar pianīniem. Droši var teikt, ka klavieres sava tipa attīstības virsotni sasniedza 19. gadsimta beigās, ko iezīmēja Teodora Steinveja patentu virkne. Pēc Pirmā pasaules kara klavierbūves “attīstība” ar ļoti retiem izņēmumiem dominē procesi, ko labāk raksturo vārds ‘degradācija’. Vairums firmu gluži vienkārši kopēja S&S un pēc patentu termiņa beigām tos lietoja gluži legāli⁵.

Atsevišķs stāsts ir digitālie mūzikas instrumenti. Ja elektriskie un elektroniskie instrumenti (šodien tos sauc par analogajiem sintezatoriem) skaņu ģenerēja attiecīgajās shēmās un tādēļ tos tomēr varētu ierindot mūzikas instrumentu kategorijā, tad digitālo instrumentu princips ir skaņas kombinēšana (samplēšana). Tas nozīmē, ka digitālajā tehnoloģijā toni pa tonim tiek ierakstīti īsta instrumenta skaņa, nofiksēta atmiņas kartē un pēc tam atskaņota, nospiežot taustiņu, tātad digitālais instruments pēc būtības neko daudz neatšķiras no vienkārša atskaņotāja. Ražotāji godīgi atzīst, ka skaņas kvalitāte ir digitālo ierakstu atskaņošanas kvalitātē, bet dzīves ritms un ikdienas mūzikas klausīšanās paradumi dara savu: mūzika nu ir pieejama ne tikai koncertos, un līdz ar to koncerta kā mūzikas eksistences fenomena loma samazinās. Tehnokrātiskais domāšanas veids un trokšņa notrulinātā dzirde vairs nepievērš vērību skaņas niansēm, tā vairs neatšķir ierakstītu skaņu no īstas, dzīvas skaņas. Beigu beigās ļoti daudzu cilvēku apziņā izveidojies priekšstats, ka digitālie instrumenti (konservatīvo mūziķu un mūzikas instrumentu meistarū aprindās saukti arī par *pornofonium*) ir līdzvērtīgi īstajiem un pat ērtāki, jo, lūk, nav vajadzīga regulāra skaņošana un ir iespējams pārslēgt dažādus tembrus; tā teikt – trīs vienā! Lielākās šausmas ir tās, ka pat mūzikas mācību iestādēs topošo mūziķu mācīšanai tiek ieviesti digitālie instrumenti!



S. Erāra klavieres (1805) Briseles Mūzikas muzejā

NOSLĒGUMS

Lai vai cik skumji, tomēr nākas atzīt, ka 19. gadsimta gaitā klavieru daudzveidība pazuda skaļuma, reizēm arīšķības un plikas virtuozitātes dēļ. Šodien reti kam ienāk prātā, ka Mocarta interpretācijas grūtības sakņojas šai mūzikai galīgi neatbilstošajos lielajos koncertflīģeļos ar smago, inerto mehāniku, savukārt Šūberta, Šūmaņa un citu Vīnes romantiķu mūzika uz skanīgajiem, tomēr tembrāli nabadzīgajiem, modernajiem flīģeļiem skan vienkārši garlaicīgi un nesaprotami. Lai gan kopējā aina mūsdienu klavierbūvē un klavierspēlē ir visai drūma, tomēr sāk atspīdēt arī saulīte – aizvien vairāk un vairāk mūziķu un klausītāju pārliecina, ka uz oriģināla Šteina āmuriņu flīģeļa vai tā kopijas Mocarta mūzika skan pilnīgi citādi, nekā uz milzīga (kaut arī vislabākā) koncertflīģeļa, un tajā atklājas patiesais Mocarts. Daudzi *The Beatles* fani, iespējams, nezina faktu, ka vēsturiskais baltais albums, kas ietver tādus skaņdarbus kā *Hey Jude*, ieskaņots *EMI* studijā uz *Bechstein* flīģeļa Nr. 44064, izgatavota ap 1897. gadu. Šo leģendāro flīģeli kristālskaidrās skaņas dēļ savos ierakstos izmantojuši arī Eltons Džons, Fredijs Merkūrijs, Deivids Bovijs un daudzi citi slaveni mūziķi.

Tad nu beidzot nonāku pie šī darba mērķa: mudināt ikvienu pārvērtēt savu attieksmi pret veciem, patrepēs vai šķūņos nomettiem mūzikas instrumentiem. Pat vislabākajiem ražotājiem jāievēro objektīvi ierobežojumi, kuru dēļ mūsdienu klavieres nespēj sasniegt savu vecāko māsu skaņējuma skaistumu: 1) augstas kvalitātes rezonanses egles trūkums; 2) nezinu nevienu ražotāju, kurš rezonatoru lako ar sandraku (dabīgajiem sveķiem); 3) iepriekš aprakstītās āmuru ražošanas tehnoloģijas īpatnības un no tā izrietošās intonācijas konsekvences; 4) modernā metalurģija ražo daudz tirākus metālus ar mazāku piemaisījumu daudzumu, tādēļ mūsdienu stīgām ir gluži cita skaņa nekā vecajām. Par to ir pārliecinājies ikviens meistars, aizvietojot vecās, satrūkušās stīgas ar jaunām. Šis atšķirības nav iespējams izskaidrot vien ar metāla “nogurumu”.

Otra problēma ir mūzikas interpretācija. Ikdienas praksē uz lielā koncertflīģeļa ar Erāra mehāniku tiek atskaņota visu laikmetu klaviermūzika; to pašu instrumentu lieto gan kameransambļos, gan ar orķestri, gan pavadot solistus. Uz vienām un tām pašām klavierēm atskaņo gan Rahmaņinovu, gan Bahu un Mocartu. Tikai retais mūziķis iedomājas, ka ļoti daudzu interpretācijas problēmu cēlonis meklējams vienkārši nepiemērotā klavieru tipā. Tam blakus kā normāla dzīves parādība tiek uztverts tas, ka miljonārs ar vienu mašīnu brauc

medīt, ar citu brauc darišanās, bet ar trešo dodas pie valsts prezidenta. Pat nabadzīgam zemniekam neienāk prātā opelitim piemeistarot klāt arklu un ar to apart dārziņu. Tāds nu ir laikmets! Ļoti komiski izskatās ambiciozs *S&S D* modeļa koncertflīģelis (arī jebkuras citas firmas garais koncertflīģelis) mazītiņā zālītē, kur pilnīgi pietiktu ar nelielu kabineta flīģeli. Vislabākais risinājums būtu katra laikmeta mūziku atskaņot uz atbilstošām klavierēm. Izklusās nereāli, bet patiesībā nav nekas neiespējams, – joprojām saglabājies pietiekams daudzums 19. gadsimta instrumentu, sākot ar tāfelklavierēm, beidzot ar reprezentabliem koncertflīģeļiem, kam nepieciešama vien kārtīga restaurācija. Restaurācijas izmaksas ir krietni vien mazākas par vidējās klases jauna instrumenta cenu, bet ieguvums daudzkārt pārsniedz muzikālo kapacitāti, ko var piedāvāt dārgs un moderns flīģelis.

Es nekādā gadījumā neesmu principiāls moderno instrumentu ienaidnieks, – joprojām tiek ražoti brīnišķīgi koncertinstrumenti un arī ikdienas lietošanai domātas klavieres, un tajās iemiesots labākais, ko devusi klavierbūves vēsture. Tomēr elementāra dzīves pieredze liecina, ka universālas lietas ir neērtas lietošanai, nevienu no savām funkcijām nepilda īsti labi un nav īpaši parocīgas. Universālas lietas ir taupības, racionālisma un arī aizvien pieaugošās gara nabadzības produkts... vai tas būtu kāds no *Top-Shop* piedāvātajiem mājturības brīnumiem, četrdesmitgadnieku paaudzei vēl pazīstamajā padomju filmā “Briljanta roka” burvīgi kariķētais universālais apģērba gabals, vai arī klavieres. Esmu pārliecināts, ka agri vai vēl sevi cenošas mūzikas mācību iestādes un koncertzāles nonāks pie atziņas, ka lielajā brīnišķīgo, moderno instrumentu parkā jāatrod vieta arī kādam flīģelim ar Vīnes vai angļu mehāniku un īsti vecam flīģelim ar ādas āmuriņiem.

Raksta autors ir ērģelbūvētājs un ērģeļu restaurētājs, klavieru tehniķis
Tekstu rediģēja redaktore – Laimdota SeĶe

AVOTI:

Alfred Dolge, Pianos and their makers, Covina, California, 1911
Herbert Junghanns, Der Piano- und Flügelbau, Berlin, 1952

Sirsnīga pateicība kolēģim Imantam Murziņam par idejām un līdzdalību raksta tapšanā; pateicība diriģentiem Mārim Kupčam un Andrim Veismanim, pianistam Jānim Maļeckim, mākslas vēsturniekam Ojāram Spāritim, arhitekti Inārai Heinrichsoni un klavieru tehniķim Gunāram Dālmanim par konsultācijām

- ¹ *Schröter, Schrötter, arī Schröder*, viens no Šrēteru dzimtas locekļiem; Johans Šrēders nonāca Pēterburgā un dibināja vienu no vadošajām klavieru fabrikām Krievijā, kas vislielāko uzplaukumu piedzīvoja, sākot ar 1870. gadu, kad fabrikas vadību pārņēma Karls Šrēders; fabrika pastāvēja no 1816. līdz 1917. gadam.
- ² 19. gadsimtā āmuriņu filcs bija daudz irdenāks un mikstāks nekā mūsdienās – saspiežot pirkstos vecu āmuriņu, var labi sajukt kā filcs padodas un ļaujas saspīesties; savukārt standarta mūsdienu āmuriņi ir tik cieti kā koks – ar pirkstu filcu nav iespējams saspīest. Viens no *S&S* instrumentu “noslēpumiem” ir īpašā āmuriņu intonēšanas tehnika: katrs āmuriņš no sāniem tiek pamatīgi sadursts ar adatām, tādējādi uzirdinot filcu. Vienīgā nelaime ir tā, ka mikstāki āmuri, kuri tādi ir tapuši ražošanas procesā, kalpo apbrīnojami ilgi, bet mākslīgi uzirdinātie visai ātri nodilst. Bez tam uzirdināta tiek tikai āmuriņu virsējā kārta, dziļākie slāņi paliek joprojām blīvi, tādēļ, ja gribam saglabāt unikālo *S&S* instrumentu skaņējumu, āmuriņi ir regulāri jākopj un jāintonē, jo filcam ir tendence sablīvēties un skaņa kļūst džinkstoša, turpretim veciem āmuriņiem pietiek vien noslīpēt nospēlēto kārtu un skaņa atkal ir kā jauniem āmuriņiem uz ilgu laiku. Laimīgā kārtā tagad speciāli restaurācijas vajadzībām tiek izgatavoti arī āmuriņi ar mikstāku filca struktūru.
- ³ Lista klavierspēle ļoti iespaidoja pie Plejēla un Broudvuda mācībā gājušo Karlu Behšteinu un tādēļ viņš sev uzstādīja mērķi konstruēt tādas klavieres, kuras derētu Listam.
- ⁴ Latvijā vēl var sastapt visai daudz instrumentu ar *J. Tresselt* nosaukumu. Tas arī nav nekāds brīnums, jo pastāvēšanas laikā šī fabrika saražoja turpat 6500 klavieru. Ne visi saprotamu iemeslu dēļ bieži esmu sastapies ar nievājošu attieksmi pret šo firmu. Nedrīkstam aizmirst, ka savā laikā *J. Tresselt* tirdzniecības marka bija atzīta par vienu no labākajām visā Krievijas impērijā; tā bija vienīgā firma, kura izgatavoja flīģeļus pēc *S&S* patenta. Joprojām skanošie instrumenti izceļas ar tembrāli bagātu, ļoti melodisku skaņējumu.
- ⁵ Tas pats jāsaaka arī par Rīgas klavieru fabrikas veiksmīgākajiem modeļiem “Rīga-120” un salonflīģeli “Latvija”. Tie ir instrumenti, kuros lietpratēji saskata daudzus kopētus elementus no *S&S*, diemžēl padomju industrijas apstākļi nepieļāva kvalitatīvu šo ideju realizāciju, bet salonflīģeli “Latvija” gluži vienkārši pēc PSRS vieglās rūpniecības ministrijas rīkojuma izņēma no ražošanas, jo bija nolemts, ka flīģeļus padomjzemē ražos Ļeņingradā ar skanīgo nosaukumu “Krasnij Oktjabrj” (“Sarkanais Oktobris”). Tiem blakus savu vietu zem saules izcīnīja Tallinas klavieru fabrika ar flīģeļiem *Estonia*, kas sasniedza gluži atzīstamu kvalitāti.