

ŽANRS ANDRA DZENĪŠA INSTRUMENTĀLMŪZIKĀ

Iloņa Būdeniece

Atslēgvārdi: laikmetīgā mūzika, klasiskie žanri, sonāte, stīgu kvartets, simfonija, liberžanri (brīvie žanri)

Andris Dzenītis (dz. 1978) ir viens no talantīgākajiem pagājušā gadsimta 70. gados dzimušajiem latviešu komponistiem – aktīvs, daudzpusīgs un starptautiski pazīstams autors. Viņa radošā darbība aptver dažādas žanru jomas, sākot no instrumentālopusiem, kora un skatuves darbiem līdz pat teātra, kino un elektroakustiskajai mūzikai¹.

¹ Ar pilnu skaņdarbu sarakstu var iepazīties komponista mājaslapā: *Composer Andris Dzenītis. Complete List of Works.* <http://dzenitis.webs.com/listofworks.htm> (skatīts 2018. gada 1. septembrī).

Klasiskie žanri: tradīcijas un jauninājumi

Dzenīša pirmie opusi ir datēti ar 20. gadsimta 90. gadu sākumu, kad jaunais mūziķis vēl tikai sāk apgūt kompozīciju Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā pie Pētera Vaska. Jau agrīnie sacerējumi ieskicē dažus zīmīgus daiļrades virzienus: tie pārstāv galvenokārt kamermūzikas jomu, kas arī komponista turpmāko darbu klāstā ir reprezentēta visplašāk (*Monologs obojai*, 1992; *Notvertie mirkli* klavierēm, 1992; *Mūzika mirušam putnam* klavierēm, 1995; *Vai dzirdi mani?...* čellam, 1996; *Māte Zeme* altam, 1997/2008; u. c.). Darbu nosaukumi atklāj gan Dzenītim raksturīgo brīvību žanra izvēlē, gan arī savveida spēles ar tradicionālu žanru apzīmējumiem (piemēram, *Capriccio e contraverso* klarnes kvartetam, 1995/1996; vēlākajos gados – *Postlūdijs. Ledus*, 2009, un *Prelūdijs. Gaisma*, 2011 – abi simfoniskajam orķestrim). Kopumā 90. gadi vēl ir meklējumu un izziņas laiks, jo līdztekus žanriski nedefinētiem opusiem, kas gūst dominējošo vietu Dzenīša mūzikā vēlāk, rodami daži klasisko žanru skaņdarbi, to vidū sonāte vijolei un klavierēm ar nosaukumu *Pamestie* (1994).

Turpmākajā daiļradē (līdz pat 2015) komponists vairs neatgriežas pie **sonātes** žanra. 2014. gada nogalē viņš intervijā atzīst:

“Sonātiskuma princips jau šodien nekur nav aizgājis, un tas darbojas mūzikā visās dimensijās. Tas, ka darbu nosaukumos vairs nefigurē *sonātes* vai *simfonijas*, vai citi tradicionālie žanriskie nosaukumi, nenozīmē, ka tajos darbos tā nav. Sonātiskuma princips jau ir konflikta dramaturģija. [...] Es domāju, ka man tādā ziņā ļoti daudzi darbi ir *sonātes*, jo to formas ir tipiski sonātiskas, ar pretstatu attīstību. Es vienkārši nekad neesmu uzskatījis par vajadzīgu dot šo te rāmi, apzīmējumu. [...] Drīzāk saturiskā puse ir svarīga, par ko liecina nosaukumi.” (Dzenītis 2014a)

Tomēr jau pavisam drīz pēc minētās sarunas Dzenīša skaņdarbu sarakstā parādās klavieropuss, kura nosaukumā atkal lasāms vārds *sonāte* – *Octagon. Episodi e sonata (Astoņstūris. Epizodes un sonāte)*, 2015); to pirmatskaņo Reinis Zariņš 2017. gada 9. septembrī Latgales vēstniecībā

Gors. Tieši Zariņa spēja interpretēt laikmetīgo mūziku kļūst par galveno impulsu šī darba radīšanai: “[..] esmu iemīlējis konkrētus izpildītājus, un, tieši pateicoties viņiem, arī repertuārs radās. Reīnis ar savu spēli mani ļoti iedvesmoja atkal pievērsties klavierēm, un šoreiz – klavierēm vienām pašām. Tas man pavisam rets gadījums².” (Dzenītis 2017b)

Ciklu³ veido septiņas miniatūras – “vairāk vai mazāk monotematiski fragmenti” (Dzenītis 2018b) – un viena lielāka “skaņu katedrāle” (Dzenītis 2017b). Kā stāsta pats komponists, darba ideja līdzinās 16. gadsimta flāmu gleznotāja Pītera Brēgela (*Pieter Bruegel*) gleznai *Bābeles tornis* (1563) – “tajā attēlota celtne, ap kuru veidojas neliela pilsētiņa, un tēli, kas ņudz apkārt, ir pārsteidzoši kontrastaini” (Dzenītis 2017b). Sonāte cikla centrā ir simboliski uztverama kā apjomīgā celtne jeb Bābeles tornis gleznā, kas “ne vienmēr no sevis izdveš gaismu – arī šajā gadījumā tā ir visdramatiskākā cikla daļa, kurai apkārt ir ļoti eklektiskas miniatūras,” norāda autors (Dzenītis 2017b).

Jautāts par klasiskā žanra nosaukuma lietojumu, komponists atzīst, ka, no vienas puses, tā joprojām ir zināma spēle, “rotaļa ar laikmetiem, ar mūzikas kaut kādiem apzīmētājiem”, bet, no otras puses, nosaukt jaundarbu par sonāti lika “sonātes formai raksturīgais konfliktēšanas un kontrastēšanas princips” (Dzenītis 2018b). Partitūras anotācijā viņš raksta:

“Pretstati un ēnas. Sadursmes, tumsa, pavisam nedaudz gaismas. Šeit sonāte, lai arī miniatūra, ir iekšēji sakāpināts sirds asiņu un enerģijas izvirdums, kam pastāv introverts konflikts ne tikai ar sevi, bet ar visu ciklu, nav atrisinājuma. Cita pasaule. Sāpīga. Sveša. Tomēr katram iekšā esoša.” (Dzenītis 2018c)

Espressivo, ma pensieroso
♩ = 70

The image shows the beginning of a piano sonata by Andris Dzenītis. It consists of two systems of musical notation. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both in 6/8 time. The tempo is marked 'Espressivo, ma pensieroso' with a quarter note equal to 70 beats. The first system includes dynamics like *ff* and *subito pp*, and features a fermata over a chord in the right hand. The second system starts at measure 6 and includes dynamics like *subito ff*, *subito ppp*, and *subito mf*. It features various articulations such as accents, slurs, and fingerings (e.g., 5, 3, 3). The score is marked with 'Piano' on the left.

² Skandarbu saraksts apstiprina, ka klaviermūzika nav Dzenīša iecienītākais žanrs. Līdztekus iepriekšminētajam (visjaunākajam) opusam šo jomu pārstāv vēl tikai trīs darbi klavierēm solo (*Notvertie mirkļi*, 1992; *Mūzika mirušam putnam*, 1995; *Dorada*, 2010) un viens sacerējums klavieru duetam (*Distant Bells*, 2008).

³ Cikla daļas: I *Elpot*; II *Cikāžu roks*; III *Zaļās ēnas*; IV *Dzeņa atbalss*; V *Sv. Mehānika*; VI *Latviešu romance*; VII *Sonāte*; VIII *Triptihs – Ikona*.

Zīmīgi, ka jau studiju laikā top arī Dzeniņa pirmais **instrumentālkoncerts** (čellam un orķestrim, 1995/1996); tas pārstāv vienīgo no klasiskajiem žanriem, kas spējis saistīt komponista interesi visā viņa daiļrades periodā. Šobrīd Dzeniņa darbu klāstā ir seši koncerti, kas ir visai ievērojams skaits. Komponista uztverē koncerts, salīdzinot ar citiem klasiskajiem žanriem (piemēram, simfoniju vai sonāti), ir daudz elastīgāks un brīvāk traktējams, tas neiegrožo noteiktos ietvaros:

“Koncerts – būtībā tas ir žanrs, kas ir neatkarīgs no tā formas. Ja kādreiz bija tā klasiskā koncertforma (obligātā trijdaļība, kadences...), tad šodien tas ir diezgan brīvs žanrs. Koncertu man ir daudz, un tie ir dažādi pēc formas. Ir ļoti tradicionāla trijdaļība [piemēram, koncerts klarnetei un orķestrim *Pilsētas tulkots*, 2008 – I. B.], un ir arī viendaļība. Lielākais, kas man ir, ir klavierkoncerts, kas ir vairāk nekā 40 minūtes garš, un tas ir viendaļīgs.” (Dzenītis 2012a)

Turklāt komponists atzīst, ka šī žanra ietvaros viņš tomēr seko tradīcijām un uzskata par būtisku lietot tieši apzīmējumu *koncerts*⁴: “Tā šķiet nopietna forma, un tas nozīmē apzīmēt solista un orķestra pretstatu.” (Dzenītis 2014a)

Komponista komentārs par savu pēdējo šī žanra paraugu – koncertu saksofonam un orķestrim *E(GO)* – atklāj, ka, iespējams, tieši koncertēšana ir galvenā iezīme, kas ļauj koncertžanram dzīvot ne tikai Dzeniņa, bet arī daudzu citu laikmetīgo komponistu mūzikā: “Šis koncerts iecerēts klasiskās žanra attiecībās, jo koncerts man vienmēr patīcis kā solista konfrontācija ar lielo orķestra masu. No vienas puses, lai būtu konflikts, no otras – arī kopā būšana.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2014)

Būtiski izcelt opusa intriģējošo nosaukumu, jo tajā ir iekodēta skaņdarba koncepcija:

“Tā ir vārdu un jēdzienu spēle, jo viena no cilvēka primārajām vēlmēm taču ir ilgas pēc laimes, un visbiežāk tā sasniedzama, atbrīvojoties no sava kaitinošā ego. Tāpēc koncertā simboliski aicinu izdzīvot šo procesu, aicinot ego doties projām: “Ego, go!” jeb “Ego, ej projām!” ” (Dzeniņa vārdi citēti pēc: Zēgnere 2014)

Izklāstītā koncepcija labi korelē ar koncertžanra dialogisko būtību, un var piekrist muzikoloģes Intas Zēgneres novērojumam:

“Savā ziņā *ego* tulkojums uzlūkojams arī kā indivīda (solista) attiecības ar pūli (orķestri). Jo solists savā ziņā ir egoists. Ja koncerta sākumā saksofons “cīnā” ar orķestri dodas viens, pakāpeniski tas integrējas orķestrī. Vērtīgāka ir kopā būšana, nevis pretrunas.” (Zēgnere 2014)

Skaņdarbu nosaukumiem Dzeniņa skatījumā ir ļoti nozīmīga loma; to apliecina ne vien jau minētais saksofonkoncerts, bet arī komponista jaunrade kopumā. Piemēram, klavierkoncerta nosaukumā *Duālisms* iekodēta ne tikai satura koncepcija⁵: tā pamatā ir ideja par divām tembrālajām pasaulēm (klavierēm un orķestri) un divām attīstības fāzēm. Autors uzsver, ka šajā gadījumā nosaukums “jau savā ziņā izveido arī šī darba struktūru, ne tikai emociju” (Dzenītis 2012a).

⁴ Atsevišķos gadījumos koncertžanra klātbūtnē saskatāma arī skaņdarbos, kuru nosaukumos nav atbilstošas norādes (piemēram, *Alba* flautai, akordeonam, divām koklēm un stīgu orķestrim, 2003). To apstiprina arī pats skaņradis: “Koncerts ir tāda lieta, ko nav iespējams apiet. Ja tas ir skaņdarbs solistam ar kaut kādu sastāvu, tad tas pēc būtības ir koncerts.” (Dzenītis 2012a)

⁵ Komponists radiointervijā atzīst: no vienas puses, “duālisms ir filozofisks jēdziens, ar ko mēs saprotam cilvēkam mūsu pasaulē raksturīgo lietu dalīšanu pretējības: labs – ļauns, cilvēcis – dievišķs utt., kas, manuprāt, visbiežāk arī mums sagādā dažādas problēmas, jo mēs atrodamies starp dažādiem pretmetiem, un bieži vien nav vajadzība un vēlme saprast visu kā vienotu, jebko kā vienotu – šo pasaules uzbūvi, Visuma uzbūvi un sevi – cilvēciski kā vienotu jēdzienu. Bet, no otras puses, tā ir vārda spēle koncerta sakarā ar koncertžanra tradicionālajiem pretmetiem, kas ir solists kā indivīds un orķestris kā masa, pretmasa.” (Citēts pēc: Ņedzveckā 2012)

Līdzīga pieeja vērojama arī vienā no komponista kameropusiem – trešajā stīgu kvartetā *Introversija un atvadas* (2014):

“*Introversija* ir vienkārši ielūkošanās sevī. Katrs mākslinieks, ielūkojoties sevī, tur kaut ko ierauga, un ne vienmēr varbūt to pašu glītāko un patīkamāko. *Atvadas* savukārt ir doma par šo vērojumu no malas un visu šo sajūtu atlaišana no sevis. [...] Principā mēs katru brīdi no kaut kā atvadāmies. [...] Tas, kas pietur, ir šī brīža atmiņas, un tās mēs mēģinām tā kā pavilkt un paildzināt, līdz ar to laika dimensijā atvadu jēdziens kļūst arvien garāks. Tāpēc tas ir divu posmu darbs – viens ir ārkārtīgi samudžināts, samezglots, dinamisks; un [eksistē] šī te nemanāmā robeža starp kustību un dinamiku un to, kā lēnām un pakāpeniski iestājas cita – absolūti apstādināta, nekustīga laika līnija.” (Dzenītis 2014b)

Līdzās koncertam jāmin arī **stīgu kvartets** – klasisks kameramūzikas žanrs, kas komponista uzmanību īpaši saistījis 21. gadsimta otrās desmitgades sākumā. Tolaik radušies trīs stīgu kvarteti ar visai intriģējošiem nosaukumiem: *Trataka. Point noir* (datēts kā pirmais stīgu kvartets, 2010/2011), *Amrita* (otrais – 2011) un jau minētais trešais stīgu kvartets *Introversija un atvadas*. Visagrīnākais opuss stīgu kvartetam, kas ietverts komponista mājaslapā publicētajā skaņdarbu sarakstā (*Composer Andris Dzenītis. Complete List of Works*), tapis jau 1993. gadā. Tam dots nosaukums *Būtības apliecinājums*, tomēr tas nav apzīmēts kā pirmais stīgu kvartets. Sarunā ar Dzenīti atklājas, ka bijis arī vēl kāds krietni senāks darbs: “Pirmo stīgu kvartetu es rakstīju, ja nemaldos, kad man bija gadi vienpadsmit, man pat ir saglabājušās notis,” atzīst komponists. Viņš tomēr piebilst, ka tie ir pirmie mēģinājumi, kas attiecas uz jau pagājušu un pat neredzētu “svešu” laiku (Dzenītis 2014a); iespējams, tieši tāpēc minētie stīgu kvarteti palikuši bez numerācijas.

Interesanta ir pirmā un otrā stīgu kvarteta konceptuālā iecere, kas ļauj uztvert šos opusus kā savveida ciklu. Komponists norāda: no vienas puses, tie ir divi neatkarīgi skaņdarbi, bet, no otras, abi zināmā mērā saistīti ar meditāciju un indiešu kultūru. Pirmais stīgu kvartets *Trataka. Point noir*⁶, runājot paša Dzeniņa vārdiem, ir “ārkārtīgi intensīvs, dinamiski ļoti augstā līmeni, karstā temperatūrā” un atstāj klausītāju “uz ieelpas”, toties otrs stīgu kvartets *Amrita*⁷ ir kā izelpa – atsvars, pretpols, izlīdzinājums. Pretstatā pirmajam, tas ir miera un harmonijas caurstrāvots, ieturēts klusinātā dinamikā, mūzikai pakāpeniski attīstoties no augsta uz zemu skanējumu. Pats komponists uzskata, ka abi šie skaņdarbi ir viņam neredzēti netipiski: abi rakstīti ar konkrētiem uzdevumiem un bez jebkāda ilustratīvisma. “Tā ir vairāk iekšēja prakse, iekšēja pieredze, iekšējs meditācijas stāvoklis, un stīgu kvartets ir ļoti pateicīgs tam,” atzīst skaņradis (pārstāsts un citāti pēc: Zēgnere 2012).

⁶ Komponists stāsta: “*Trataka* ir īpatnējs meditācijas veids, kas paredz ilgstošu skatienu koncentrēšanu vienā punktā. [...] Parasti ar to saprot kaut ko ārkārtīgi mierīgu un relaksētu. Šajā gadījumā tas drīzāk ir mēģinājums izjust to, kas reāli notiek jebkura cilvēka galvā, kad viņš sāk uz kaut ko koncentrēties. [...] Jo vairāk mēs gribam nomierināties, jo vairāk mums visādas muļķīgas un nesaisītās domas nāk galvā. Tas arī ir šī skaņdarba mūzikas pamatā.” (Citēts pēc: Zēgnere 2012)

⁷ Dzeniņa komentārs: “*Amrita* ir dievišķais nektārs, ko dažādi mēdz tulkot: vai tas ir reāls nektārs – kaut kas ļoti salds, skaists un brīnišķīgs, un svētlaimi dodošs, vai arī tā ir pozitīva cilvēka enerģija, ar ko viņš ir uzlādēts, kas dod prieku dzīvot, ir eksistences pamats kā tāds. Skaņdarba galvenā doma – dievišķais nektārs cilvēkā ieplūst no debesīm; virzienā no augšas uz leju, pārņemot visu ķermeni.” (Citēts pēc: Zēgnere 2012)

Pieņemot trešo izaicinājumu rakstīt divām vijolēm, altam un čellam, Dzenītis secina:

“Stīgu kvartets ir tāds žanrs, pie kura var atgriezties ik pa laikam, bet varbūt ne tik bieži. Tas ir [...] komponista tā brīža meistarības apliecinājums, kur viņš var izlikt visu to, ko ir iemācījies, apguvis, izpratis sevī kamerģimnāzikas žanrā. Stīgu kvartetu ir ļoti viegli ātri izsmelt. Jāsaka, ka diezgan grūti bija atrast kādu savādāku pieeju pēc iepriekšējiem darbiem, kur, man liekas, es visu biju jau pateicis, ko es dotā brīdī domāju stīgu kvarteta žanrā.” (Dzenītis 2014a)

Tomēr ar laiku jaunu pieeju ir izdevies atrast, un tikai tad, pēc komponista vārdiem, radusies doma par šo opusu numerāciju: “Tajā brīdī es sapratu, ka, ja man ir šādi trīs darbi, es tos varu arī sanumurēt. Tie ir darbi, par kuriem esmu šobrīd pārliecināts, ka tie ir dzīvotspējīgi.” (Dzenītis 2014a)

2017. gadā klausītāju vērtējumam tika nodota Andra Dzenīša pirmā **simfonija** *Mīlestība ir stiprāka*. Tā rakstīta lielam simfoniskajam orķestrim un vērtējama kā nozīmīgs darbs gan paša autora jaunrades kontekstā, gan Latvijas mūzikā kopumā. Simfoniju bija pasūtījis Liepājas simfoniskais orķestris⁸, un tā pirmatskaņota 2018. gada 27. janvārī Liepājas koncertzālē *Lielais dzintars*.

Mīlestība ir stiprāka ir pirmais opuss, kura nosaukumā Dzenītis apzināti ietvēris klasiskā žanra apzīmējumu *simfonija*⁹. To komentējot, komponists līdzās jau minētajai *spēles* idejai izceļ arī monumentālo saturisko ieceri – no vienas puses, būtisku faktoru žanra izvēlē. No otras, šai ziņā “bija arī nedaudz diktāts, jo Liepājas Simfoniskais orķestris pabeidza savu *Liepājas Koncertu* ciklu un tagad iesākuši *Simfoniju* ciklu. Un man nebija pretenzijas saukt darbu par simfoniju,” stāsta komponists (Dzenītis 2018b), piebilstot: viņš ir gatavs dēvēt par *simfoniju* arī kādu no saviem nākošajiem izvērstajiem orķestra darbiem.

Jautāts, kas ir simfonijas smagumcentrs, Dzenītis atbild:

“Diemžēl ļ a u n u m s [izcēlums mans – I. B.], kas valda pasaulē, un savstarpēja cilvēciska ignorēšana. Emocionāls skats uz Bābeles torni mūsdienu pasaulē. Tā nav sižetiska līnija, un atbilde paliks aiz nošu līnijām. Šis ir enerģētiski traģisks darbs par neizbēgamu, nolemtu ļaunumu. Protams, kādam varētu arī būt smagi to klausīties. Bet vai mūzikai vienmēr jābūt vieglai un saulaini cerīgai, izklaidējošai? Simfonijai ir nosaukums *Mīlestība ir stiprāka*. Stiprāka par visu, par mūsu pasaules slimību. Protams, tas vienmēr tā ir bijis, bet pašlaik to ieraugām īpaši asi. Pēdējie divdesmit gadi ir noveduši cilvēces attīstību absolūtā nulles punktā. Vienīgā izeja nav nekas jauns, bet līdz šim globāli nesasniegts – tā ir nesavtīga mī l e s t ī b a [izcēlums mans – I. B.] un klātbūtne.” (Dzenītis 2017a)

⁸ Andra Dzenīša *Mīlestība ir stiprāka* (2017) ir piektā no Liepājas Simfoniskā orķestra pasūtītajām Latvijas simtgades cikla simfonijām. Iepriekš tapušu simfoniju autori ir Rihards Dubra (Otrā simfonija, 2014), Imants Kalniņš (Septītā simfonija, 2016), Andris Vecumnieks (*Sinfonia C*, 2015) un Jānis Lūsēns (*Romantiskā simfonija*, 2017).

⁹ Jāpiebilst, ka 2015. gadā ir tapis arī opuss ar nosaukumu (*SIN*)fonieta, kas apzīmēts kā kamersimfonija. Tas radies kā kamerorķestra *Sinfonietta Rīga* pasūtījums. Pats komponists par žanra un nosaukuma izvēli saka: “Šis opuss nekādā ziņā nav programmatisks, drīzāk – spēle ar jēdzieniem. [...] Esmu centies uzrakstīt kamersimfoniju; tā ir mana izpratne par kamerorķestra muzicēšanu un principiem, kas valda šādā kolektīvā.” (Citēts pēc: Auguste 2018)

Vēl pirms pabeigta darbs pie simfonijas, komponists kādā intervijā 2017. gada agrā rudenī komentē to šādi:

“Tas ir kalns ne tikai apjoma, bet arī emocionālā ziņā – ļoti grūts, smags darbs [..]. Ceru ar to noslēgt “smaguma līniju” savā mūzikā. Bija sakrājies. [..] Simfonija žanriski ir visu rezumējošs, apkopjošs darbs, un es mūzikā vēroju to, kas notiek pasaulē.” (Dzenītis 2017a)

Simfonija *Mīlestība ir stiprāka* veidota kā viendaļas darbs, kura dramaturģiju un formu nosaka deviņu afektu secīgs izklāsts. Tas fiksēts arī partitūrā: *Laiks, Bailes, Pārlicība, Sirdsapziņa, Ļaunums, Iekšup, Patvērums, Sāpes, Mīlestība*. Trāpīgs ir Oresta Silabrieža recenzijā sniegtais raksturojums:

“Darbs uzbūvēts prasmīgi, par to nebrīnāties, jo Andris Dzenītis ir augstākās klases profesionālis. [..] Nevar runāt par raksturīgām intonācijām, taču simfonijas uzbūve ir tik perfekta, ka mēs baudām šo visu kā tādu *Bauhaus* stila namu ar daudzslāņainu, taču viegli uztveramu plānojumu, ģeometriski perfektām proporcijām un tīkamiem noapaļojumiem.” (Silabriedis 2018)

Simfonijas klasiskā uzbūve (četrdaļu cikls ar noteiktu daļu izkārtojumu), protams, sen vairs nav šī žanra galvenā zīme (tas pats attiecas uz daudziem citiem klasiskajiem žanriem, piemēram, sonāti, operu, instrumentālo koncertu u. tml.). Par šādu zīmi drīzāk uzskatāms vēstījuma dziļums un idejas vērienīgais, bieži pat globālais mērogs. Simfonijas žanra attīstības likloči 20.–21. gadsimtā ir īpaši samezgloti un neviennozīmīgi, un to savās intervijās atzīst arī skaņraži. Piemēram, Arturs Maskats uzskata: “Simfonija uzliek latīņu gan klausītājam, gan pašam komponistam. Lai rakstītu simfoniju, ir jābūt ļoti lielam iekšējam pārdzīvojumam, spēkam un jēgai, kāpēc tu to dari.” (Maskats 2007: 18–19) Savukārt Dzenīša skolotājs Pēteris Vasks – triju simfoniju autors – ir pārliecināts: “Simfonija ir dzīvs un dzīvotspējīgs žanrs, kam arī turpmāk jāpilda savs galvenais uzdevums – jārunā par būtiskām, svarīgām un mūžīgām lietām.” (Citēts pēc: Vilšķērsta 2001: 35) Andra Dzenīša simfonija atbilst visiem šiem nosacījumiem: tā rosina domāt par patiesi būtiskām un mūžīgām vērtībām, par to, kas notiek pasaulē, kurā dzīvojam – par bailēm, sāpēm, ļaunumu, mīlestības trūkumu un tās dziedinošo spēku. Tas arī ir viens no galvenajiem faktoriem, kas pamato šī opusa dēvēšanu par *simfoniju*.

219

5/4 **4/4** LOVE / MĪLESTĪBA

Trn
Mar
Gr-casa
Arpa

Quasi impercettibile
IV

5 Crescendo alla fine **4**

Vni I (1)
Vni I (2)
Vni I (3)
Vni II (1)
Vni II (2)
Vni II (3)
Vle (1)
Vle (2)
Vle (3)
Vcelli (1)
Vcelli (2)
Cb-si (1)
Cb-si (2)

2. piemērs. Andris Dzenītis, simfonija *Mīlestība ir stiprāka*: noslēgums. Sitaminstrumentu un stiginstrumentu partijas

Interesantu un nozīmīgu aspektu attiecībā uz simfonijas žanru izceļ Rihards Dubra: “Simfonija ir grūts žanrs, grūts ceļš mūzikā, ne katrs to vēlas uzņemt, ne katrs vispār ir spējīgs to uzrakstīt, jo orķestris ir jājūt savās asinīs [izcēlums mans – I. B.], tad tikai var būt panākumi.” (Dubra 2012) Arī šis kritērijs ir izpildīts – Andris Dzenītis orķestri pārvalda perfekti. Turklāt pēdējos gados tieši orķestra mūzika komponista daiļradē ir ieņēmusi galveno vietu. Viņš pats atzīst: “Daru to, par ko esmu saņojis – rakstu orķestrim. Tas ir instruments, kuru es visvairāk mīlu. Ja man būtu iespēja, būtu vienmēr tam komponējis, jo orķestris ir tas, ko strādājot vislabāk jūtu un izbaudu.” (Dzenītis 2017a)

Neraugoties uz vairāku klasisko žanru paraugiem Dzeniša instrumentālmūzikā, kopumā tajā dominē skaņdarbi, kuru piederība noteiktam žanram nav definēta: tie ir opusi ar spilgtiem, netipiskiem un individualizētiem nosaukumiem. Šādas kompozīcijas, saskaņā ar lietuviešu muzikoloģes Gražinas Daunoravičienes (*Gražina Daunoravičienė*) žanra teoriju, iekļaujas liberžanra sfērā¹⁰ (Būdeniece 2015), kas Dzeniša daiļradē pārstāvēta visai daudzpusīgi.

Skaņdarbi ar vienreizējiem nosaukumiem

Dzeniša instrumentālmūzikā **liberžanru** klāstā vislielākais īpatsvars ir skaņdarbiem ar vienreizējiem nosaukumiem¹¹ (skat. sarakstu pielikumā, krājuma 54.–55. lpp.). Bieži vien tie ir filozofiski daudznozīmīgi, simboliski, retāk liriski poētiski. Dzeniša un viņa laikabiedru – Gundegas Šmites, Ērika Ešvalda, arī Mārtiņa Viļuma, Jāņa Petraškeviča u. c. – mūzika atspoguļo tieši šai (un arī jaunākajai) komponistu paaudzei raksturīgu tendenci, proti, dažādu valodu brīvu lietojumu nosaukumos. Visticamāk, tas skaidrojams ar apstākli, ka iepriekšminēto komponistu jaunrades ceļš sākās 20. gadsimta 90. gadu ieskaņā, kad visas – gan ģeogrāfiskās, gan iespēju – robežas strauji paplašinājās. To uzskatāmi apliecina arī Dzeniša jaunrade: viņa pirmo datēto opusu nosaukumi vēl sniegti dzimtajā valodā (*Notvertie mirkļi; Vai dzirdi mani?...; Blakus...* baritonbasa akordeonam, 1995), bet kopš 90. gadu otrās puses, kad komponists sācis studēt ārzemēs, latviešu valoda nosaukumos sastopama tikai retumis (visbiežāk tā parādās tulkojumos).

Skaņdarba nosaukums liberžanra situācijā ir īpaši nozīmīgs: tas ir vienīgais, kas tiek piedāvāts klausītājam, jo nav vairs ierasto un pazīstamo žanru apzīmējumu, pie kuriem *pieķerties*. Nosaukums ir kā atslēga – tas ietver skaņdarba galveno domu, ideju, koncepciju, lai arī ne ikreiz viennozīmīgi uztveramu un viegli atšifrējamu. Viens no faktoriem, kas to nosaka, ir jau minētā tendence izmantot dažādas valodas. Cits faktors saistīts ar nosaukumu jēdzienisko aspektu: tas bieži ir simbolisks un daudznozīmīgs, tādējādi skaņdarba ideja un semantika netiek atklāti demonstrēta.

Spilgts piemērs ir gadsimtu mijas priekšvakarā sacerētais opuss stīgu kvartetam un klavierēm 31.12.99. *Stanza I* – viena no neparastākajām un skaistākajām Dzeniša kompozīcijām. Vārdam *stanza* itāļu valodā ir dažādi tulkojumi un izpratnes: šī skaņdarba kontekstā tas apzīmē istabu, telpu. Dramaturģijas pamatā ir divu savstarpēji neatkarīgu tēlu līdzāsnostatījums, kas nosaka arī skaņdarba uzbūvi (skat. 1. tabulu). Vienlaikus attīstās divi autonomi slāņi, divas neatkarīgas *telpas*. Vienu no tām pārstāv klavieru partija – komponistam netipiski harmoniskas, diatoniskas pasāžas augstā reģistrā, kas nepārtraukti un brīvi atkārtojas, radot ilūziju par bezgalīga

¹⁰ Atbilstoši Daunoravičienes teorijai, ar jēdzienu *liberžanrs* jeb *brīvais žanrs* tiek apzīmēti skaņdarbi, kuri neiekļaujas tradicionālo žanru kategorijā (Būdeniece 2015: 53–54; Daunoravičiene 1990a; 1990b). Jāprecizē, ka lietuviešu muzikoloģe lieto jēdzienu *librožanrs* (tas izmantots arī visās šī raksta autorei publikācijās, kas tapušas pirms viņas 2015. gadā aizstāvētā promocijas darba *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*). Tā kā jēdziens *librožanrs* nav gramatiski korekts, tas tika nomainīts ar pareizāku apzīmējumu *liberžanrs* (Būdeniece 2015: 8–9).

¹¹ Liberžanri iedalāmi divās grupās: 1) ar vienreizējiem neoprogrammatiskiem nosaukumiem (dominē Dzeniša jaunradē); 2) ar atkārtotiem nosaukumiem (Būdeniece 2015: 77–88). Galvenie liberžanru raksturojuma parametri ir nosaukums, atskaņotājsastāvs un formveide (kas organiski ietver arī mūzikas saturs un dramaturģijas iztīrījumu).

laika dimensiju. Otrā izteiksmes sfēra valda stīgu kvarteta partijās – tā ir ekspresīvi dramatiska, mainīga un asociējas ar dažādu notikumu fragmentāru atspoguļojumu.

Tādējādi komponists ar paralēlās dramaturģijas līdzekļiem (skat. 3. piemēru) realizē skaņdarba galveno filozofisko ideju: bezkaislīgi distancētais klavierpartijas materiāls it kā simbolizē *dievišķo* telpu, nepārtraukto laika ritējumu – tas ir dziedinošs un apskaidrots; vienlaikus pastāv *cilvēciskā* telpa, kas ataino skumjos un traģiskos 20. gadsimta notikumus. Šeit iespējamas interesantas paralēles ar Dzenīša skolotāja Pētera Vaska mūziku, jo arī tajā diatonika ir viens no gaismas un mūžības simboliem. Jāpiebilst, ka Dzenīša jaunrades kontekstā 31.12.99. *Stanza I* ar netipisko diatonikas lietojumu ir īpaši zīmīgs opuss, kas norāda uz savveida lūzumu viņa stilistikā. Radiointervijā komponists atklāj, ka gadsimtu mija viņā ir daudz ko mainījusi, un viena no jaunajām iezīmēm ir “attieksme pret mūzikas enerģētisko dabu: skaidrība un gaišums no tā brīža manā mūzikā arvien vairāk un vairāk sāka ņemt virsroku” (Dzenītis 2007).

Azuro, tempo libero e meditativo

Piano

p 7" 2" 2" 1" 7"

And. sempre

1" 1" 1" 5" 3" 1"

2" 1" 5" 2" 3"

3" 1" 4" 3" 1" 4"

3" 1" 3" 2" 2" 5"

Coperto, tempo più deciso e ritmico

Pno

pp

Vln. I

1 Coperto ♩ - 60

pizz. con forza

arco

con sord.

ff

mp

Vln. II

con sord.

p

Vla


con sord.

p

Vc.

p

3. piemērs. Andris Dzenītis, 31.12.99. Stanza I klavierēm un stīgu kvartetam: sākums

klavieres	<i>Azuro, tempo libero e meditativo</i>									
dinamika	a=====									
stīgu kvartets	<i>p pp</i>	<i>p pp</i>	< >	< >	< >	< >	< >	.	< >	< >
	1. fāze <i>Coperto</i>	2. fāze <i>Giusto, indeciso</i>	3. fāze <i>Volando</i>	4. fāze <i>Subito agresivo, molto agitato</i>	5. fāze <i>L'istesso tempo, mobile spietato</i>					
	[1]	[2]	[3]	[4]	[5]					
	b 1–9	c 10–29	d 30–39	e 40–51	'e' 52–94					
dinamika	<i>p pp</i>	<i>mf > p</i>	<i>p</i>	<i>f</i> 	<i>f < ff < fff ></i> kulminācijas zona					

=====					
< >	< >	< >	< >	< >	> pppp
6. fāze <i>Recitato</i>	7. fāze	8. fāze <i>Nostalgico</i>	9. fāze <i>Coperto</i>	10. fāze <i>Nostalgico</i>	11. fāze <i>Coperto</i>
[6]	[7]	[8]	[9]	[10]	[11]
f 95–107	'f' 108–112	'f' 113	'f' 114–117	'f' 118	'f' 119–127
<i>mf > p</i>	<i>p ></i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp ></i>

Pāris gadu laikā Dzenītis rada vēl divas kompozīcijas ar nosaukumā ietvertu vārdu *stanza*: 20. gadsimta sākumā top vērienīgais opuss stīgām, trim balsīm un elektronikai *Stanza II. Super flumina Babylonis* (2001), bet pēc gada tiek pabeigta *Stanza III...innuendo* simfoniskajam orķestrim (2002). Komponists pats atzīst, ka minētie opusi veido ciklu, un kā galveno vienojošo īpašību viņš izceļ “atsevišķu konceptuālu, tehnoloģisku vai instrumentālu slāņu principiālu neatkarību” (Gintere 2014: 175).

Tomēr jāpiebilst, ka tikpat nozīmīgs ciklu vienojošais elements ir arī simboliskais nosaukums *stanza*, kas, pēc Dzenīša ieceres, ir “telpa, kurā satiekas, saduras, šķiras dzīvības, skaņu, laika, eksistences stīgas” (Gintere 2014: 175).

Vēl pirms trim *stanza* top instrumentālais opuss divām klavierēm un sitaminstrumentiem *Senza barriera* (1996–1997), kas ir viens no pirmajiem Dzenīša darbiem ar daudznozīmīgi uztveramu nosaukumu itāļu valodā. Komponista komentārs par agrīno darbu un *barjerām* tajā pēc vairāk nekā desmit gadiem:

“Ar *Senza barriera* divām klavierēm un perkusijām laužu barjeras, kuras biju radījis pats tolaik, kad man bija tikai 19, un kad gadu pavadīju Vinē,

sasmeldamies daudz jaunu mūzikas zinību [..]. Skaņdarbā centos balansēt starp praksē jaunatklāto sarežģīto ritmu faktūru un disonanto saskaņu pasauli, klaji pusaudzisku ekspresiju (kura nav zudusi vēl līdz šim) un sapņainu nostalgiju.” (Jakubone 2009)

Šis opuss ir interesants vairākos aspektos¹², tai skaitā mūzikas satura, formveides un atskaņotājsastāva ziņā. Tas ir viens no samērā nedaudzajiem cikliskajiem darbiem Dzenīša instrumentālmūzikā (ne tikai liberžanra kontekstā). *Senza barriera* ietver četras daļas ar programmatiskiem nosaukumiem: *Hymnos I*, *Wolkentheater*, *Threnos in memoriam Toru Takemitsu* un *Hymnos II*¹³. Malējās daļas pārstāv dramatiski ekspresīvo, dažbrīd agresīvi brutālo tēlu sfēru, turpretim otrā daļa ir virzīta vairāk meditativā gultnē; trešajā daļā, kas ir visapjomīgākā, ieskanas gan melanholiskas un trauslas, gan spriegas un dramatiskas noskaņas, un to noslēdz dziestoša tonāla tēma. Taču skaņdarba kopējā koncepcija ir traģiska. Cikla dramaturģija ļauj saskatīt zināmas paralēles ar klasisko sonātes cikla modeli, protams, tikai ļoti vispārinātā līmenī: pirmā daļa uztverama kā dramatisks samezģlojums (nosacīta divu tēlu sadursme), otrā – kā intelektuāls vērojums, atturīga apcere; trešā (nosacīti žanriskā) daļa veidota kā sēru maršs, un ceturrtā daļa ir dramatisks fināls. *Senza barriera* tapšanas gadi vēl ir studiju un meklējumu laiks, un, iespējams, tieši tāpēc šis ir vienīgais darbs, kurā izpaužas tik tieša saikne ar klasiskajām tradīcijām; turklāt parādās interesanta sasauce ar paša komponista teikto par sonātes žanra un sonātiskuma atbalsīm viņa mūzikā.

Kopumā šis opuss labi atspoguļo Dzenīša agrīnā perioda mūzikas stilistisko ievirzi: dominē dinamiska attīstība (tikai retumis un īslaicīgi to nomaina pierimums, ieklausoties skaņā), kā arī agresīvi, dažbrīd līdz galējai ekspresijai sakāpināti mūzikas tēli. Pats komponists periodu līdz 20./21. gadsimta mijai – *Senza barriera* tapšanas laiku – dēvē par saviem *Sturm und Drang* (vētru un dziņu) gadiem: “Tas bija diezgan *matus plosošs* periods, kad liela bauda bija sēdēt pie klavierēm un *gāzt* efektīgus akordus, varbūt retāk izbaudīt vienas, divu skaņu burvību, kas man sagādā lielu baudu joprojām.” (Dzenītis 2007) Līdzīgas ievirzes darbi ir arī karos kritušo bērnu piemiņai veltītais opuss *Blakus...*, agresīvi tumšos toņos ieturētais darbs *Māte Zeme* un Emīlam Dārziņam veltītais kameropuss *Lacrimae*, kurā ir “depresija, smagums, emocionāls siltums un dabas objektivitāte [..]. Patiesībā jau tas, kas man ir vēl joprojām manā mūzikā” (Dzenītis 2014a). Tikai retumis parādās pa kādai mierinājuma saliņai (piemēram, liriski sāpīgā izteiksmē tverts mažora kvintakords opusa *Blakus...* rāmi apskaidrotajā izskaņā, turpat arī smeldzīgs dziedājums vidusposmā). Šajos darbos izskan sāpes un rūgtums, ko netieši apstiprina Dzenīša vārdi intervijā Inesei Lūsiņai: “Komponēšana – pašam savs, no konvencijām neatkarīgs dievkalpojums. Varu atbrīvoties, pat izsūdzēt grēkus.” (Dzenītis 1997)

¹² Viens no tiem ir arī starptautiskā atzinība, jo tas ir pirmais, turklāt ļoti veiksmīgi, ārpus Latvijas izskanējušais opuss (festivāla *Varšavas rudens 1997*), tādējādi paverot jaunajam autoram plašas perspektīvas turpmākajā darbībā.

¹³ Pirmo un ceturto daļu pats komponists tulko šādi: *Ļauj man iet manu ceļu*, savukārt otrās daļas nosaukumā ietverta vārdu spēle – *Volkstheater – Wolkentheater*, ar to domājot Vīnes Tautas teātri, kuram Dzenītis darba tapšanas periodā katru dienu braucis garām (Jakubone 2009).

20. gadsimta 90. gados tapušo skaņdarbu vidū ir vairākas kompozīcijas, kas paredzētas solo atskaņojumam, tai skaitā stīgu un pūšaminstrumentiem, kā arī akordeonam; tas liecina par komponista vēlmi iepazīt visdažādāko instrumentu tembrus un tehniskās iespējas. Šajā laikā rodas opuss klarnetei solo ar programmatisku nosaukumu *Arlekīna gars* (1995). Dzenīša komentārs, kurā zīmīgi tiek norādīts uz personāža divām tēlainajām dimensijām, atklāj arī skaņdarba dramaturģijas modeli: "Izvēlējos smejošo Arlekīnu – cilvēku masku, aiz kura ārējā veidola, iespējams, slēpjas traģiska, skumja dzīves realitāte." (Citēts pēc: Dombrovska, Šēfers 2010) Atbilstoši šai iecerei, skaņdarba formveidē iezīmējas divi posmi: pirmajā no tiem priekšplānā ir Arlekīna āksta un komiķa seja, savukārt otrajā posmā Arlekīns grimst dziļā vientulībā un vienaldzībā; pāreja no ārējās pasaules uz iekšējo tiek attēlota arī ar instrumentu maiņu (soprānklarneti nomaina basklarnete).

Turpinot iesākto tematisko līniju, Dzenītis 2001. gadā sacer viendabīgu opusu *Pierrot* alta saksofonam. Tādējādi, līdzīgi trim kompozīcijām ar nosaukumu *stanza*, arī šajā gadījumā var runāt par savveida ciklu, kuru konceptuāli apvieno slavenie delartiskās jeb masku komēdijas personāži – Arlekīns un Pjero.

Vēl daudz tiešāka un atklātāka norāde uz skaņdarba dramaturģijas un formas modeli ir ietverta 21. gadsimta sākumā tapušā opusa *Der Todeskeim. Der Lebenskeim* (*Nāves dēsts. Dzīves dēsts*) nosaukumā. Šis skaņdarbs flautai un divām koklēm sastāv no divām daļām, ko simboliski ataino arī saliktais nosaukums: pirmā daļa izskan ekspresīvi, ar dramatisku izvērsumu un spēcīgu kulmināciju, savukārt otrā daļa ir meditatīva, intelektuāli apvaldīta; tai raksturīga ieklausīšanās skaņā. Filozofiski tiek pretstatīta nāve un dzīvība, un, kas īpaši zīmīgi, šajā gadījumā kopējā koncepcija ir dzīvību un cerību apliecināšana (pretstatā, piemēram, *Senza barriera*). Izskanā atkārtojas viena skaņa, simbolizējot dzīvības balsi, sirdspukstus. Tādējādi pierādās komponista teiktais par nozīmīgo pavērsieni gadsimtu mijā un arvien spēcīgāku gaišās stīgas atklāsmi viņa mūzikā.

Vēl viens spilgts piemērs nosaukuma un formas/dramaturģijas ciešai korelācijai ir skaņdarbs *Solījumi un formas obojai un kameransambliem*. Tas datēts ar 2004. gadu. Komponists atceras, ka tolaik viņam šķita aizraujoši nosaukumā iekodēt kādu tehniskā risinājuma ideju, kas šajā gadījumā ir saistīta ar skaņdarba formveidi: "Oboja ir tas instruments, kurš nepārtraukti piedāvā tematisko materiālu, savukārt pārējais sastāvs cenšas šo materiālu it kā atfistīt, taču pēc kāda laika viņi to izmet, un tad oboja nāk atkal ar nākamo materiālu"; tādējādi par šīs kompozīcijas pašmērķi kļūst tādu "ideju šķietama apstrādāšana, kuras tiek pakāpeniski atmestas" (Dzenītis 2014a). Saskaņā ar komponista teikto, *Solījumi un formas* ir samērā

dinamisks darbs, kas traucas pretī beigām, nekad tā īsti neapstājoties un bez īsta centra. Parādīt, “kādas tad veidojas formas no tā visa, tas tad arī ir šī skaņdarba uzdevums,” skaidro autors (Dzenītis 2014a).

Līdzīga pieeja ar nosaukumā iekodētiem kompozīcijas uzbūves un attīstības principiem atklājas arī skaņdarbā *Trace* 12 mūziķiem (2016): mūzikas materiāls tajā risināts, balstoties uz divu nosaukumā iekļauto vārdu apspēli – *trance* (tulkojumā “transs”) un *trace* (tulkojumā “sekot”). Komponists stāsta, ka skaņdarba tematiskais materiāls ir izkaisīts un sastāv no daudziem motīviem vai to lauskām: kāds no motīviem ir vadošais, bet pārējie instrumenti it kā “seko”, līdz kāds no sekotājiem pakāpeniski iegūst pamatmateriāla funkciju un tam savukārt turpina sekot citi instrumenti. Ik pa laikam sekošana apstājas, lai atsāktos ar citu mūzikas materiālu, tādējādi skaņdarbs nosacīti dalāms vairākos lakoniskos posmos (Dzenītis 2018b). “Sekošana kā princips ir gluži piederīga transa stāvoklim; kad apziņa seko laika plūdumam, cenšoties no tā atbrīvoties, laika sajūta pazūd pati. Vai, gluži otrādi, indivīdi seko kolektīvai plūsmai, dažkārt būtiski spējot mainīt tās virzienu.” (Dzenītis 2018a)

21. gadsimtā Dzenīša opusu nosaukumi kļūst arvien intriģējošāki un noslēpumaināki, piemēram, *In Se I* septiņiem metāla pūšam-instrumentiem un stīgu orķestrim (2007), *Sat Nam* simfoniskajam orķestrim (2009), *Dorada* klavierēm (2010), *Orked Utara* gamelāna ansamblim (2011), *Kali Yantra* flautai un klavierēm (2011), *quidditas* čellam solo (2016) u. c. Daļa no šiem izteiksmīgajiem nosaukumiem (arī iepriekšminētie *Trataka*, *Point noir* un *Amrita*) atspoguļo kādu jaunu Dzenīša mūzikas šķautni – austrumniecisko tematiku¹⁴.

Simfoniskais opuss *Sat Nam*¹⁵ recenzijās (piemēram, Znotiņš 2012) tiek minēts kā Dzenīša pirmais austrumnieciskas ievirzes darbs. Tā filozofiskā pamatdoma ir tiekšanās uz rāgas stāvokli, kad grimstam apcerē. Viendaļas skaņdarbā ir atveidota lēna un pakāpeniska pāreja no domu agresijas uz meditatīvu stāvokli beigās. Arī enerģētiskā ziņā darbs ir samērā agresīvs, emocionāli un pat fizioloģiski iedarbīgs. Pats komponists to skaidro šādi: “Esmu ievērojis, ka pilnīgs miers nemaz nevar iestāties, galvā jauca un šaudās dažādas domas. Jo vairāk cenšamies tās apturēt, jo ar lielāku spēku tās gāžas pār mums¹⁶.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2009) Šis opuss arī spilgti demonstrē komponista vēlmi izzināt skaņu – tās iedarbību un ietekmi uz cilvēka visiem apziņas un uztveres līmeņiem.

¹⁴ Tā daudzējādā ziņā saistīta ar komponista interesi par jogu un meditāciju. Kādā no intervijām viņš atklāj savu personisko pieredzi: “Man ļoti patīk tādas lietas, kas iedarbojas fizioloģiski. Tas man arī fīri cilvēciski ļoti daudz dod: mantru klausīšanās un dziedāšana sakārto enerģētiku, un tad jau iespējams sabalansēt visu, ko dari.” (Citēts pēc: Bušs 2012)

¹⁵ *Sat Nam* – populāra mantra, kuru izmanto kundalīni jogas praktizētāji.

¹⁶ Jāatgādina, ka pārsteidzoši līdzīga ideja ir īstenota nedaudz vēlāk sacerētājā stīgu kvartetā *Trataka*, *Point noir*, kas tika minēts jau iepriekš.

2. tabula. Andris Dzenītis, *Sat Nam* simfoniskajam orķestrim. Formas shēma

1. attīstības fāze	2. attīstības fāze
<i>Robusto, potente ma contemplativo</i> [A]	<i>Tranquillo, l'istesso tempo</i> <i>Ruvidamente</i> [B] [C]
a	b
<i>fff</i> > <i>mp</i> dinamikas kontrasti; iezīmē pretmetus – agresīvo un meditātīvo tēlu	<i>p</i> <i>f</i> < <i>fff</i> >

3. attīstības fāze										
<i>Poco tranquillo</i> [D]	<i>Misterioso lontano</i> [E]	<i>Pesante meno mosso</i> [F]	<i>A tempo, lucido leggero, energico</i> [G]	<i>Più robusto</i> [H]	<i>Pesante, scuro ma espressivo</i> [I]	<i>Energico, robusto</i> [J]	<i>Subito coperto, con crescendo espressivo</i> [K]	<i>Aggressivo, rabbioso, con tutta forza</i> [L]		
c										
<i>pp</i> < <i>f</i> > <i>p</i> < <i>f</i> < <i>mp</i> < <i>f</i> < <i>ff</i> > < <i>ff</i> < <i>fff</i> <i>mp</i> < <i>fff</i> < <i>ffff</i> pakāpeniski, bet viņņveida attīstībā tiek gatavota kulminācija centr. kulminācija										

4. attīstības fāze	5. attīstības fāze								
<i>Nobile, con luce, pochino meno mosso tutti cantabile</i> [M]	<i>Poco a poco calmato</i> [N]	<i>Contemplativo</i> [O]	<i>Quasi inattivo, luccicante</i> [P]	<i>Subito ruvidamente</i> [Q]	<i>Quasi inattivo luccicante, sotto voce</i> [R]	[S]	[T]	<i>Fragile, appena udibile ma sonante</i> [U]	<i>Lentissimo</i> [V]
d	e								
<i>fff</i> > <i>ff</i> > <i>f</i> > <i>p</i> ekstātisks stāvoklis pēc agresīvās kulminācijas – gaisma, harmonija; pakāpeniska nomierināšanās	<i>p</i> <i>pp</i> <i>fff</i> >				<i>pp</i> <i>mp</i> <i>pp</i> <i>ppp</i> > <i>ppp</i>				
	skaņu izkļiedšanās				meditatīva izskaņa				

40

¹⁷ Dieviete Kali ir paradokss daudzo daudzsejaino hindu dievu vidū. Viņa ir simbols pārmaiņām, nepastāvībai, neiedomājamam spēkam, nežēlībai un nāvei. Tomēr, par spīti šausminošajām leģendām, Kali misija ir dievišķā mīlestība. Jantra ir ģeometrisks simbols, kas pastāv ārpus mūsu apziņas, taču ar savu ģeometrisko un enerģētisko formu ir spējīgs ietekmēt mūsu zemapziņu (pārstāsts pēc: Dzenītis 2014c).

¹⁸ Vienā gadā ar *Kali Yantra* top arī cits austrumnieciskas tematikas opuss – *Orked Utara* jeb *Ziemeļu orhideja* gamelāna ansamblim. Šis kompozīcijas pasūtītājs ir Malaizijā pazīstamais gamelāna ansamblis *Rhythm in Bronze*, un tā sacerēta projekta *MaYa: Gong Illusions* ietvaros. Laikraksts *Diena*, vēstot par gaidāmo pirmatskaņojumu, raksta: “Skaņdarbā komponists alegoriski centies sūtīt ļoti tālu ceļu mērojošu sveicienu vienmēr ziedošajiem Malaizijas orhideju mākoņiem no retuma Ziemeļeiropas dabā, aizsargājamā auga – Ziemeļu orhidejas.” (Eriņa 2011)

Radoši meklējumi Austrumu tematikas jomā turpinās kamerstila opusā *Kali Yantra* flautai un klavierēm¹⁷. Šī viendabīga skaņdarba dramaturģija un forma (skat. 3. tabulu) pilnībā izriet no tā koncepcijas: “Manā muzikālajā darbā Jantra balansē starp trauslumu un destruktīvu spēku, starp skaņu un troksni, starp krāsu un formu. Tas ir neparedzams kā Kali savā dziļākajā būtībā.” (Dzenītis 2014c) *Kali Yantra* partitūra ir kontrastiem bagāta: trausls maigums pretstatīts kļiedzošam haosam¹⁸ (skat. 4. piemēru).

3. tabula. Andris Dzenītis, *Kali Yantra* flautai un klavierēm (2011). Formas shēma

1. attīstības fāze			2. attīstības fāze			
<i>Molto liberamente, mobile</i>	<i>Subito agitato</i>	<i>Recitativo, molto meditativo, poco meno mosso</i>	<i>Subito mobile, poco agitato ma comodo</i>	<i>Un poco più mobile e energico</i>	<i>Più violento</i>	<i>Disperatamente</i>
[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	[G]
a	b	c / 'b'	d / 'b'		e / 'b'	f
1–11	12–25	26–36	37–43	44–49	50–57	58–67
<i>mp</i>	<i>fff</i>	<i>p <> pp</i>	<i>mf</i>	<i><f <ff</i>	<i><fff <</i>	<i>ffff</i> centrālā kulminācijas zona, kas iepriekš pakāpeniski sagatavota
galveno tēlu eksponēšana						

3. attīstības fāze			4. attīstības fāze	
<i>Poco calmato</i>	<i>Tranquillo ma carattere variabile</i>	<i>Pieno di colore, liberamente</i>	<i>Subito violento ma feroce</i>	
[H]		[I]	[J]	
'a' / g		h	'b'	
68–87		88–103	104–109	
<i>p / mp</i>		<i>p > pp < p > pp</i>	<i>ffff</i>	
apcere, apskaidrība pēc destruktīvās kulminācijas			negaidīti kulminējoša izskaņa	

A *Molto liberamente, mobile* ♩ = 80

Flute

Piano

Fl.

Fl.

B *Subito agitato*

Fl.

Pno

¹⁹ Skaņdarbi ar nosaukumu *grāmata* iekļaujas liberānru kategorijā ar atkārtotiem nosaukumiem. Dzenīša mūzikā rodami divi šādi opusi. 1993. gadā top *Book of the Singing Eternity* (“Dziedošās mūžības grāmata”) obojai, akordeonam un vijolei. Jautāts par vārda *grāmata* nozīmi, komponists atzīst, ka ideja bija gluži poētiska: “Nosaukumā *grāmata* bija kā tāds *apvākojums* skaņdarbam ar vairākām daļām, saturiski varbūt diezgan konceptuālam, ar pamatīgi dziedošu izskaņu, ļoti emocionāli uzlādētu.” (Dzenītis 2014a) 2012. gadā sacerēts kameropuss *Latviešu pavārgrāmata* – nedaudz humoristisks un ironisks darbs deviņās daļās ar latviešu ēdienu receptēm. Komponista vīzija par latviešu virtuvi ietver pelēkos zirņus, pupas, sklanduraušus, stūki, uzpūteni, liepziedu tēju ar pīrāgiem un asinsdesu. “Sāku ar avota ūdeni un beidzu ar *Rīgas melno balzamu*. Par mūzikas instrumentiem izmantoju arī dakšiņas, nažus, bļodas, ūdeni, pudeles.” (Dzenītis 2012b)

²⁰ Darba tapšanu ierosināja pianiste Diāna Zandberga; līdzīgi citiem Spānijas tēmas iedvesmotiem klavieropusiem, tas tika iekļauts viņas koncertprogrammā un CD albumā *Sapņi par Spāniju* (2011).

4. piemērs. Andris Dzenītis, *Kali Yantra* flautai un klavierēm: sākums

Daudznozīmīgi noslēpumains ir arī viendabās (skat. 4. tabulu) klavirdarba *Dorada* nosaukums. Sarunā komponists smeļoties atzīst: “*Dorada* savā ziņā papildina manu *Latviešu pavārgrāmatu*¹⁹, tikai ar spāņu tematiku²⁰.” (Dzenītis 2014a) Izrādās, ka vārdam *dorada* ir divas nozīmes: viena no tām saistīta ar Spānijas virtuvi, jo viens no komponista iecienītākajiem ēdieniem viņa Katalonijas ceļojuma laikā bija zivs *dorada*; savukārt otra šī vārda nozīme ir *zelts, zelta krāsa*. Arī Dzenīša *Dorada* vairāk saistīta ar šo otro izpratni – ar zeltu, kam Dienvideiropas kultūrā ir īpaša nozīme; to apliecina skaņdarba tehniskā un enerģētiskā spozme. Pats komponists komentē: “Tas ir diezgan tehnisks un, varētu pat teikt, virtuozs skaņdarbs, kas arī ir galvenais tajā – nevis kāda konkrēta saturiskā ideja, bet spožums.” (Dzenītis 2014a)

1. attīstības fāze (quasi ekspozīcija)	2. attīstības fāze (quasi vidusposms)	3. attīstības fāze (quasi reprīze)
<i>Con temperamento, misterioso</i>	<i>Quasi naif, melodioso</i>	<i>Calmato ma con carattere</i>
<i>Lucido, recitando</i>	<i>Con forza, con temperamento</i>	<i>Caldamente, tenuto</i>
a	d / 'a'	b / 'a' c
mf < sffz pp < sffz mp < ff > p	pp mp < ff < fff < sffffz	mf > p pp pp > ppp
	centrālā kulminācijas zona	

Semantiski aizplīvurots nosaukums, kas ietver arī metafizisku konceptu, ir skaņdarbam *quidditas* čellam solo. Tas pabeigts 2016. gada vasarā, un tā tapšanu rosināja čelliste Marta Sudraba. Vārdam *quidditas* nav tieša tulkojuma latviešu valodā, tā nozīmi var skaidrot kā cilvēkam vai lietai piemītošo būtību, esību²¹. Dzenītis, stāstot par sava darba koncepciju, atsaucas uz īru rakstnieka Džeimsa Džoisa (*James Joyce*) grāmatu *Mākslinieka portrets jaunībā* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916):

“[...] Mirdzums, par ko viņš runā, ir sholastiskais *quidditas*, priekšmeta esme. Šo augstāko īpašību jūt mākslinieks, kad estētisko tēlu pirmoreiz aptver savā iztēlē. Šellījs prātu tajā noslēpumainajā brīdī salīdzina ar dziestošu ogli.” (Dzenītis 2018a)

Šajā viendabīgā kompozīcijā (skat. 5. tabulu) Dzenītis turpina iedzīvināt jau līdzšinējās daiļrades gaitā izveidojušos mūzikas attīstības principus. Tematiskā materiāla dzimšana klusumā un izkristalizēšanās norit smalkās trīsās, neuzbāzīgi (skat. 5. piemēru); seko šī materiāla pakāpeniska un mērķtiecīga audzēšana līdz dramatiskai kulminācijai, liekot čella partijai izgaismoties visdažādākajās krāsās (skat. 6. piemēru), pēc tam iezīmējas spējš aprāvums un dvēseliski dziļš dziedājums, kā pēckulminācijas monologs (skat. 7. piemēru) – cita starpā, arī Dzeniņa skolotāja Pētera Vaska iecienīts dramaturģisks risinājums (piemēram, *Vēstījumā* stīgām, sitaminstrumentiem un divām klavierēm, 1982; klavieropusā *Zaļā ainava*, 2008; u. c.). Pats komponists raksturo mūzikas saturu šādi: “Vārdos mēms, brīža sirds stāvoklis, skaņas bezgalīgā esme un tāla, nepieejama, ideāla estētiska tēla aptvars. No dziļumiem. Varbūt apburts, varbūt – apmulsis, kā karsti uzliesmojusi un strauji dziestoša ogle.” (Dzenītis 2018a)

²¹ Vārds atvasināts no angļu valodas lietvārda *quiddity*, kas tulkojumā nozīmē *lietas būtība* (Wehmeier 2010: 1237).

5. tabula. Andris Dzenītis, *quidditas* čellam solo. Formas shēma

1. attīstības fāze			
<i>Lento, indistinto, molto liberamente e rubato</i>	<i>Poco più mobile</i>	<i>Come prima ma poco inquieto</i>	<i>Come prima, nostalgico</i>
[A]	[B]	[C]	[D]
1–15	16–19	20–37	38–51
<i>pppp</i>	<i>p < mf</i>	<i>pp < ff</i>	<i>sfz > ppp > pppp</i>

2. attīstības fāze									
<i>Misterioso, più agitato</i>	<i>Risoluto, potente</i>	<i>Più sforzato</i>	<i>Più inquieto e espressivo</i>	<i>Liberamente, distratto, con espressione</i>	<i>Cantabile, molto espressivo</i>	<i>Molto disperato</i>	<i>Ardente, animamente</i>	<i>Furioso, frettando</i>	<i>Molto lontano</i>
[E]	[F]	[G]	[H]	[I]	[J]	[K]	[L]	[M]	
52–63	64–76	77–87	88–99	100–103	104–110	111–116	117–121	122–137	138–141
<i>mp / ff < sfz / f < ff sfz / f < fff > ff < sfz < fff < più fff < ffff > fff < ffff < > f < ffff ppp ></i>								centrālā kulminācijas zona	
dinamikas kontrasti, vairākos viļņos audzēta kulminācija									

3. attīstības fāze		
<i>Cantabile, Mesto</i>	<i>Recitare e poco sparire</i>	<i>Misterioso, quasi senza tempo</i>
[N]	[O]	[P]
142–161	162–170	171–178
<i>pp < mp > p</i>	<i>mp < > pp</i>	<i>ff > pp > ppp < ></i>

44

A *Lento, indistinto, molto liberamente e rubato*
♩ = 65

Violoncello

1 *pppp* sul D NV → MSP

2 *pppp* pizz. *p*

3 *pppp* NV → MSP

4 → ORD. ov → MSP

5 *pppp* → MSP

6 *pppp* → MSP

7 *pppp* → MSP

8 *pppp* → MSP

9 *pppp* → MSP

10 *pppp* → MSP

11 *pppp* → MSP

12 *pppp* → MSP

13 *pppp* → MSP

14 *pppp* → MSP

15 *pppp* → MSP

16 *pppp* → MSP

17 *pppp* → MSP tremolo poco rallentando

119 *sfffz* *sfffz* *sfffz* *fff* *sfffz* *sfffz* **Pesante**

121 **M** *Furioso, frettando* *fff*

123

6. piemērs. Andris Dzenītis, *quidditas* čellam solo: kulminācijas zona

142 **N** *Cantabile, mesto* $\text{♩} = 50$ *arco* *pp* *una corda* *Lightly release string* *pp*

145

148 *p*

7. piemērs. Andris Dzenītis, *quidditas* čellam solo: pēckulminācijas zona – dziedājums

Cita ievirze piemīt ritmiski dinamiskajam opusam *Drone* (2010), kas veltīts diriģentam Andrim Pogam un profesionālajam pūtēju orķestrim *Rīga*. Skaņdarbs tapis džeza radoraidījumu ilggadējā veidotāja Ivara Mazura piemiņai. *Drone* ir pirmais Dzenīša sacerējums pūtēju orķestrim, turklāt tas papildināts ar elektriskajām ģitārām un pamatīgu ritma sekciju²². Nosaukuma nozīmi komponists skaidro šādi: “Angļu valodā *drone*, burtiski tulkojot, nozīmē dūkoņa, dūksana. Šis vārds man likās ļoti atbilstošs pūtēju orķestra metāla un koka pūšaminstrumentu ilgstošam un intensīvam skanējumam zemā reģistrā, kas šajā darbā sastopams it bieži.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2010) Sekojošais Dzenīša komentārs par *Drone* trešo (pēdējo) posmu ir īpaši svarīgs šī viendabā skaņdarba būtības izpratnē:

“Bērnībā vakaros, laižoties miegā, dažkārt ēterā atskanēja Glēna Millera melodijas *In The Mood* pirmās taktis, kam sekoja sulīgs baritons: “Ir pienācis laiks džežam.” Tā bija Ivara Mazura balss. [...] Nekad neesmu bijis kaislīgs džeza fans, taču šis skaņās, jautoties ar asinsrites dūkoņu

²² Jāpiebilst, ka ritma īpašo nozīmi Dzenīša daiļradē apliecina arī 2002. gadā tapušais opuss *Bang for Three* sitaminstrumentu ansamblim. Komponists to raksturo kā dinamisku *gabalu*, kur mūzika ir pati par sevi, “bez kaut kāda ļoti dziļa zemteksta, kur dinamika un *bliesana, gāšana* ir tas svarīgākais, kas šeit ir” (Dzenītis 2014a).

ausīs, ko rada miers un miega tuvums, manī atstājušas neizdzēšamas emocijas. Mana skaņdarba pēdējais posms vērš Glēna Millera tēmas ievadu nedaudz satīriskā, varbūt pat komiskā, neparastā veidā par nepārtrauktu “drone” kustību – “pingpongu” ar apziņu.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2010)

Ritmiski dinamisko līniju komponists turpina attīstīt vienā no saviem jaunākajiem opusiem – simfoniskajā miniatūrā *Euphoria*, kas rakstīta kamerorķestrim *Sinfonietta Rīga* un veltīta komponistam Pēterim Plakidim 70. dzimšanas dienā. Simfoniskā miniatūra jau ar pirmajām skaņām izstaro enerģiju un aktivitāti; pats komponists to raksturo kā “gaišu, priecīgu un traku skaņdarbu”, kas ir “enerģētiski trauksmains, un bieži vien šāda mūzika rosina kustību uz priekšu – īpaši, ja nav jādodomā par konceptuāliem dziļumiem, smagu saturu, kā tas ir ar maniem citiem darbiem” (Dzenītis 2017b), lai gan dzirkstošo noskaņu virpulī neiztikt arī bez Dzenītim raksturīgiem spriegti disonantu krāsu triepieniem.

Kamermūzikas opuss *Līdzenuma balss* alta saksofonam un ērģelēm (2012) izceļas ar komponistam netipisku poētismu un dabas tēmas tiešu tvērumu mūzikā. Ierosmi skaņdarba tapšanai viņš smēlies kādā no Vecpiebalgas skaidrajām ainavām. Intervijā radio Dzenītis atklāj, ka ieraudzījis optisku ilūziju:

“Vecpiebalgas augstiene ir tāda kā sfēriska [..], liekas, ka tu redzi, ka Zeme ir apaļa tajā vietā. [..] Tā likās brīnišķīga tīri vizuāla un garīga inspirācija no šīs ainas, kur es varēju sēdēt stundām ilgi un vērot tās krāsas, kas mainās debesīs un uz zemes.” (Dzenītis 2012c)

Šajā viendaļas dabas gleznā iezīmējas trīs fāzes (skat. 6. tabulu); to gaitā izgaismota un izbaudīta gan ilgstoša ieklausīšanās vienā skaņā, gan mainīgi ņirbošas krāsu nianses, arī plaša kantilēna saksofona izteiksmīgajā tembrā (skat. 8. piemēru). Komponists komentārā apgalvo, ka *Līdzenuma balss* ir “dziedājums, tēlaina mūzika, kurai apakšā nav ļoti tehnoloģiska vai ļoti konkrēta satura zemteksta. Tā ir mūzika par dabu un ļoti gaišām noskaņām, ļoti gaišām sajūtām” (Dzenītis 2012c).

6. tabula. Andris Dzenītis, Līdzenuma balss alta saksofonam un ērģelēm. Formas shēma

1. attīstības fāze quasi ekspozicija		2. attīstības fāze quasi vidusposms				3. attīstības fāze quasi reprīze
<i>Tranquillo, riflessivo quasi senza tempo</i>	<i>Più mobile, ma non troppo</i>	<i>A tempo, poco a poco più maestoso Cantabile</i>	<i>Più magnifico</i>	<i>Grandioso</i>	<i>Recitare, liberamente</i>	<i>Calmo, inattivo, quasi senza tempo</i>
a meditatīva noskaņa, ieklausīšanās skaņā	'a' aktivitāte, attīstība	b (atvasināts no a tēmas) dziedājums				a/b meditatīva noskaņa
1–45	46–86	87–99	100–113	114–123	124–134	135–188
<i>p</i> < <i>mf</i> > <i>mp</i>	<i>mp</i> < <i>mf</i> < <i>f</i> pirmā kulminācija	<i>mf</i> < <i>f</i> < pakāpenisks kāpinājums	<i>ff</i> < <i>fff</i> > <i>mp</i> centrālā kulminācijas zona			<i>p</i> > <i>pp</i> > <i>ppp</i>

$\text{♩} = 70$ *Tranquillo, riflessivo, quasi senza tempo*

Sassofono
alto
in Es

Organo

Ped.

Liebl. Gedeckt 8'
III Travers Flöte 4'

Org.

Org.

Org.

Sass.
alto

Org.

Recitare

p *sfz*

Gaismas tēmas turpmāki radoši risinājumi vērojami kameropusā *Nimbus* čellam, klavierēm un sitaminstrumentiem (2013). Gan *Līdzenuma balss*, gan *Nimbus* netipisko gaišumu pats komponists saista ar tālaika īpašo dvēseles stāvokli:

“Tas bija tāds periods [abi darbi tapuši ar viena gada starpību – I. B.], kad gribējās uz augšu vairāk paskatīties, debesis un dažādas augšā notiekošās ainavas ieraudzīt, lai gan nakts debesis mani vienmēr interesējušas, bet dienas debesis es ne vienmēr tā ieskatos.” (Dzenītis 2014a)

Skaņdarba *Nimbus* tapšanu vistiešākajā nozīmē rosinājušas debesu ainavas – mākoņu neparastās un īpatnējās formas, to dažādās nokrāsas. Savu ieceri komponists skaidro šādi:

“Darba ideja ir dažādu mākoņu veidu asociācijas, spēle, sākot no visaugstākajiem pie stratosfēras, nākot lejā līdz pat gubu un negaisa mākoņiem un beigās līdz miglas mākoņiem, kas staigā arī pa zemi un kurus mēs varam gandrīz sataustīt. Virzība no debesīm pakāpeniski uz šejieni. Šī sajūta un krāsas arī šajā darbā ir ieliktas.” (Dzenītis 2014a)

Nimbus ir interesants arī formveides aspektā: komponists izcēlis četras daļas ar spilgtiem nosaukumiem (katrs no tiem atbilst noteiktam mākoņu tipam), taču tās tiek atskaņotas nepārtraukti, tādējādi skaņdarbs tiek uztverts kā viengabalaina uzbūve (skat. 7. tabulu). *Nimbus* sākumā laika dimensija ir izplūdusi; šķiet, ka ietrīsas vissmalkākās matērijas, vissmalkākās stīgas (skat. 9. piemēru). Tikko dzirdamas skaņas dzimst klusumā – lēni, viegli, gaisīgi; pakāpeniski tās izaug līdz sabiezinātākām un tumšākām krāsām, sasniedzot dinamisku kāpinājumu, lai pēc tam atkal izšķīstu uz visām pusēm un atgrieztos klusumā. Trāpīgs ir Borisa Avrameca vērojums: “Šeit ir daudz no tā, kādai jābūt laikmetīgajai mūzikai, lai distancētos no mīta, ka tā ir drausmīgi komplicēta un domāta tikai supermūzikāli izglītotam cilvēku pulciņam. Šī mūzika prot uzrunāt daudzus.” (Citēts pēc: Dzenītis, Jakovļeva 2014)

48

7. tabula. Andris Dzenītis, *Nimbus* čellam, sitaminstrumentiem un klavierēm. Formas shēma

I CIRRUS			II ALTOCUMULUS					
<i>Sognante, lucido</i>			<i>Un poco più mobile, variabile</i>		<i>Sempre mobile ma colorato, un poco più mosso</i>	<i>Meno mosso, mobile e sensibile</i>	<i>Brioso ma non troppo</i>	<i>Subito misterioso, l'istesso tempo</i>
[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	[G]	[H]	
a			b	c	'b'	'c'		
1–51			52–65	66–80	81–98	99–112	113–121	
<i>p mp ppp pp</i>			<i>p < f</i>	<i>pp < f < ff</i>	<i>mp <</i>	<i>sffz > < ff</i>	<i>p < < fff</i> centrālā kulminācijas zona	
smalkas skaņu matērijas								

III CUMULONIMBUS	IV VIRGA				
<i>Con forza, tempo libero</i>	<i>Fragile, appena percettibile</i>	<i>Luminosamente</i>	<i>Subito attivo ma molto delicatamente</i>	<i>Recitando, liberamente</i>	<i>Maestosamente</i>
[I]	[J]	[K]	[L]	[M]	[N]
d	e	f / 'b'	'c'	g	h
122–141	142–147	148–162	163–184	185–187	188–199
dinamikas kontrasti; dominē sitaminstrumentu tembri	<i>ppp</i>	<i>pp < ></i>	<i>pp < mf sfz > pp</i>	<i>mf < ></i>	<i>mf ></i>

A
I CIRRUS
Sognante, lucido ♩ = 70

Violoncello

Campanelli

Crotales
with 2 bows *Molto sonare*
p < Beat with the wooden part or top of the bow *p*

Vibrafono

Marimba

Large metal plate

Tam-tam

Piano

5
Crotales *p*

8
Crotales *p* *mp*

13
Crotales *p* *mp*

Gaismas līnija turpinās arī vienā no jaunākajiem Andra Dzenīša opusiem, simfoniskajā partitūrā *Langsam* (2016), kuru pasūtīnājis Zārbriekenes-Kaizerslauternes Vācu Radio filharmoniskais orķestris (*Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern*) un diriģents Karels Marks Šišons (*Karel Mark Chichon*). Iedvesmas avots šī darba tapšanai bijušas simfoniju lēnās daļas – to mentāli enerģētiskais saturs. Dzenītis stāsta:

“Tieši lieldarbu lēnās daļas vienmēr ir tās, kurās skaņraži bieži gājuši visdziļāk, vispersoniskāk, slēpušies un vēlējušies glābties no pasaules vai tieši otrādi – paši savās ciešanās atraduši skaistumu un cerību. Te ir arī tīra un nevainīga mīlestība, te ir kosmisks miers un trauslums.” (Citēts pēc: Lancere 2016)

Viendaļas kompozīcija ir iezīmīga ar iekšēji apvaldītu, lēnīgu, it kā izturētu plūdumu, kas pakāpeniskā un mērķtiecīgā kāpinājumā ar diviem spēcīgiem viļņiem sasniedz emocionālu kulmināciju skaņdarba beigās, kur orķestris burtiski “vārās” (skat. 8. tabulu). Nozīmīga vieta darbā ierādīta arī brīnišķīgām solistu un orķestra saspēlēm, īpaši pēc pirmās kulminācijas, kad skan dziedājums čella samtainajā tembrā – pēckulminācijas monologs (skat. 10. piemēru; atkal paralēles ar Vaska daiļradi, arī paša Dzenīša jau apskatītajiem opusiem, piemēram, *quidditas* vai simfoniju *Mīlestība ir stiprāka*). Komponists atzīst: “Šī ir mana lēnā daļa. Šis ir mans tālais dvēseles stāvoklis [..]. Mūzika, kura pakāpeniski ved gaismas virzienā. Gaisma mums visiem ļoti nepieciešama. Tā nekad nebeigsies!” (Citēts pēc: Lancere 2016)

50

8. tabula. Andris Dzenītis, *Langsam* simfoniskajam orķestrim. Formas shēma

1. attīstības fāze																		
<i>Lento molto lontano</i>	<i>Gradualmente poco a poco più chiaro</i>	<i>Delicato, fragile</i>	<i>Come prima ma con luce</i>	<i>Caldamente, tranquillo</i>	<i>Amoroso</i>	<i>Molto cantabile, poco espressivo</i>	<i>Amoroso, comodo</i>	<i>Brillante, Disperamente molto potente</i>										
[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	[G]	[H]	[I]										
1–10	11–17	18–29	30–43	44–56	57–69	70–78	79–87	88–93	94–95									
<i>ppp</i> lēni, pakāpeniski, mērķtiecīgi audzēta kulminācija									<i>pp < ></i>	<i>mp ></i>	<i>pp < f ></i>	<i>p > pp</i>	<i>p <</i>	<i>f < ></i>	<i>f <</i>	<i>fff <</i>	<i>più fff</i>	pirmā kulminācijas zona
2. attīstības fāze																		
<i>Subito molto lontano, Cantabile, doloroso</i>	<i>Cantabile, quasi recitare e doloroso</i>	<i>Gradualmente poco a poco più chiaro</i>	<i>Lucido, poco a poco crescendo</i>	<i>Splendidamente, grandioso</i>	<i>Meno estroverso ma crescere rapido</i>	<i>Con tutta forza, ardente, grandioso</i>												
[J]	[K]	[L]	[M]	[N]	[O]	[P]	[Q]											
96–103	104–109	110–116	117–121	122–133	134–139	140–147												
<i>pp</i> pēckulminācijas monologs čella solo							<i>mp < ></i>	<i>mf < ></i>	<i>f <</i>	<i>fff < sfffz <</i>	<i>fff <</i>	<i>ffff < più ffff</i>	centrālā kulminācijas zona					

Disperamente **J Subito molto lontano**

94

Marimba

C-ne

Gr. cassa

Disperamente **J Subito molto lontano**

V-ni I (1)

V-ni I (2)

V-ni II (1)

V-ni II (1)

V-le (1)

V-le (2)

V-cello (solo)

V-celli (1)

V-celli (2)

Cb-si (1)

Cb-si (2)

10. piemērs. Andris Dzenītis, *Langsam* simfoniskajam orķestrim: 94.–99. t. Sitaminstrumentu un stģinstrumentu partijas

Tādējādi arī 21. gadsimtā tapušie liberžanra opusi uzskatāmi atklāj galvenās tendences Dzenīša jaunrades ceļā: joprojām uzmanības centrā ir psiholoģiski niansēta iedziļināšanās cilvēka iekšējās pasaules procesos; skaņa kā vērtība, tās izziņāšana un ietekme uz cilvēka visiem uztveres līmeņiem; mūzikā līdzās ekspresīvi disonantām līnijām, spraigam dramatismam arvien biežāk ienāk smalkas un trauslas skaņu matērijas, gaisma, harmonija un apskaidrība.

Galvenie secinājumi

Viss iepriekš izklāstītais liecina par Andra Dzenīša mūzikas žanrisko daudzveidību. Izvērtējot komponista instrumentāldarbus no šī viedokļa, turpinājumā formulēti galvenie secinājumi.

1. Stabīlu vietu ieņem divi **klasiskie žanri** – koncerts un stīgu kvartets, tomēr katrs no tiem ir traktēts atšķirīgi: piemēram, koncertžanrs, neraugoties uz ik opusa individualizētu risinājumu, saglabā būtiskas žanram raksturīgas iezīmes – koncertēšanu (dialoga ideju), kas lielākā vai mazākā mērā parādās visos koncertos, un koncertiskumu (tas nav sastopams, piemēram, klarnetes koncertā, bet īpaši spilgti ar plašu solista kadenci atklājas klavierkoncertā). Stīgu kvarteta gadījumā situācija ir cita: šeit, izņemot atskaņotājsastāvu, ir grūti atrast vēl kādu saikni ar klasiskā stīgu kvarteta modeli (turklāt visi kvarteti ir viendabīgi). 2017. gadā Dzenīša jaunradē spilgti un pārliecinoši ienāk monumentālākais klasiskais žanrs – simfonija. Arī tāds kamermūzikas žanrs kā sonāte ir komponista redzeslokā. Līdztekus *spēlei*, kas iezīmē atkāpes no dažiem klasisko žanru elementiem, Dzenītis tomēr saglabā arī iezīmes, kas raksturo katra žanra dziļāko būtību: piemēram, simfonijas gadījumā tas ir tēmas globālais tvērums, dziļais un dramatiskais vēstījums, savukārt sonātes gadījumā – konfliktu dramaturģija, kas aizgūta no klasiskās sonātes formas.

2. Andra Dzenīša instrumentālmūzikā dominē kompozīcijas, kas neiekļaujas tradicionālo žanru kategorijā – tie ir skaņdarbi ar vienreizējiem nosaukumiem, kas saskaņā ar Gražinas Daunoravičienes žanra teoriju pārstāv **liberžanra** jomu. Līdzīga situācija vērojama arī daudzu Dzenīša laikabiedru un jaunākās paaudzes komponistu instrumentālmūzikā. Piemēram, Ērika Ešenvalda, Anitras Tumševicas, Santas Ratnieces un citu skaņražu darbos sastopami gan tradicionālie, gan liberžanri. Savukārt pilnīgs tradīciju noliegums vērojams Gundegas Šmites daiļradē: komponiste uzskata, ka laikmetīgajā mūzikā žanrs faktiski ir zaudējis savu nozīmi. Jautāta par žanra lomu pašas daiļradē, Šmite atzīst:

“Man kā komponistei neinteresē darba žanriskā piederība, jo domāju, ka laikmetīgajā mūzikā (jau kopš avangarda, t. i., 20. gs. 50. gadiem) ir citas prioritātes, kas definē skaņdarbu precīzāk [..]. Nē, strādājot pie jauna skaņdarba, es nedomāju par tā žanrisko piederību.” (Šmite 2012)

Līdzīga aina atklājas arī Jāņa Petraškeviča, Rolanda Kronlaka un vairāku citu komponistu instrumentālmūzikā. Tādējādi Andra Dzenīša instrumentāldarbi spilgti apliecina vispārēju tendenci žanra attīstībā: tā nozīmes pakāpenisku mazināšanos līdz pat faktiskam noliegumam.

3. Komponistam vienmēr ir svarīga skaņdarba koncepcija, filozofiskā ideja, kas pirmām kārtām tiek pausta n o s a u k u m ā: tas cieši saistīts ne vien ar dramaturģisko risinājumu, bet bieži arī ar formveidi, kas

īpaši raksturīgi liberžanru paraugiem – opusiem, kuri neiekļaujas ierastajā žanru sistēmā. Tomēr ne mazāk spilgti filozofiskais kodols parādās arī klasisko žanru gadījumā, sevišķi stīgu kvartetos, kas ir visai tāli no tradicionāla stīgu kvarteta žanra modeļa. Pats komponists, piemēram, par savu saksofonkoncertu teic, ka tā “pašā būtībā ir abstrakta mūzika” (citēts pēc: Lūsiņa 2014), bet vienlaikus neslēpj, ka darba saturs ir dziļš personisks pārdzīvojums, taču detaļas viņš neatklāj. Līdz ar to šī koncerta nosaukums *E(GO)* ir ļoti būtisks satura izpratnē. Kaut arī vispārināts, ne vienkārši un viennozīmīgi skaidrojams, tas tomēr ir savveida kods, atslēga darba pamatdomas uztverē.

4. Atskaņotājsastāva ziņā Dzenīša liberžanra opusi iezīmē daudzveidīgu kopainu. Skaitliski lielākā daļa šīs grupas skaņdarbu pārstāv kamerģimelju sfēru – opusus dažādiem soloinstrumentiem un ansamblīem. Orķestra mūzikas jomai pieder krietni mazāka daļa darbu, lai gan pēdējos gados komponista interesi arvien vairāk saista tieši orķestra iespējas. Kopumā visai izteikta ir tieksme uz atskaņotājsastāva individualizāciju, kas ietver svaigas tembru spēles un iespējas.

5. Jaunrades attīstības gaitā komponistam arvien svarīgāka kļūst procesualitāte, secīgs un nepārtraukts vēstījums: “Īpaši pēdējos gados mani interesē kontinuāla mūzika, kas gandrīz nekur neapstājas. Arī komponējot man ir raksturīga domāšana pēc kārtas,” atzīst Dzenītis (citēts pēc: Bušs 2012). Apcīmredzot tieši tāpēc formas makrolīmenī pārlicinoši dominē viendabība, savukārt mikrolīmenī katrs opuss risināts atbilstoši skaņdarba koncepcijai, saturam, ikreiz sasniedzot citu rezultātu. Tomēr vienojoša un komponistam raksturīga vadlīnija ir tematisma pakāpeniska un mērķtiecīga attīstība, skaidra virzība uz kulmināciju, neatkarīgi no formas risinājuma: to apliecina visi analizētie opusi – gan klasisko žanru, gan liberžanru paraugi. Stāstot par savu kamersimfoniju (*SIN*)fonieta, Dzenītis cita starpā atzīst: “Nespēju atteikties no atklātas un klajas emocionalitātes, ko savā mūzikā paužu ar diezgan klasiskiem uztveres afektiem, kas klausītājam sniedz muzikālo sajūtu un gandarījumu.” (Citēts pēc: Auguste 2018)

Dzenīša daiļrades izpēte pierāda, ka komponistam ir svarīgi nepārtraukti meklēt jaunas idejas un mūzikas valodas nianšes, nekavējoties pie jau atrastā, sasniegtā. To skaidri pārdzīvojis arī viņš pats:

“Vienmēr esmu uzskatījis, ka māksliniekam ir visu mūžu jāmeklē kas jauns, jāmeģina sevi pārbaudīt dažādās izpausmēs ar vairākām lietām. Tas brīdis, kad apstāties un sajūti, ka kaut kas ir ļoti labs, un to varētu darīt vēl un vēl, ir ļoti riskants. Man patīk eksperimentēt un meklēt jaunas lietas formas risinājumos un instrumentācijā. Tā man ir kā tāda medusmaize un liela aizrašanās.” (Citēts pēc: Bušs 2012)

Tieksme uz jauno spilgti izpaužas arī žanra aspektā, jo žanrs, lai gan spēj būt elastīgs, tomēr ir gana stingrs ietvars: atbilstoši Jevgeņija Nazaikinska trāpīgajam salīdzinājumam, tā ir kā *matrice*, pēc kuras

parauga apvienojas noteikta žanra skaņdarbi (Nazajkinskij 2003: 94–95). Dzeniša opusi neatbilst nevienai *matricei*, katrs no tiem ir atšķirīgs un neatkārtojams (nosaukuma, formas un lielākoties arī atskaņotājsastāva ziņā), un tieši tāpēc šī komponista instrumentālmūzika neiekļaujas tradicionālajā žanru sistēmā.

Pielikums

Libērzanri ar vienreizējiem nosaukumiem Andra Dzeniša instrumentālmūzikā

Gads	Nosaukums	Atskaņotājsastāvs	Daļu skaits
1992	<i>Notovertie mirkļi</i>	klavieres	cikls: I <i>Rudens lietus sapnis</i> II <i>Ēnas</i> III <i>Sāpju putni</i> IV <i>Atstarošana</i> V <i>Spēle</i>
1995	<i>Blakus...</i>	baritonbasa akordeons	cikls: I <i>Izkliegt cauri naktij</i> II <i>...nevienam nepiederošs...</i>
1995	<i>Arlekīna gars</i>	klarnete	viendaļas
1996	<i>Vai dzirdi mani?...</i>	čells	viendaļas
1996	<i>Lacrimae</i> Emīla Dārziņa piemiņai	vijole, alts, čells, klavieres	cikls: I <i>Chorale</i> II <i>Antichorale</i> III <i>Atmiņas par siltumu. Aiz loga</i> IV <i>Tu nāc, Tu ej</i> V <i>Pamestais</i> VI <i>Svešākais no svešiem</i> VII <i>Pēdējā piedošana. Sliksnis</i>
1996/ 1997	<i>Senza barriera</i>	divas klavieres, sitaminstrumenti	cikls: I <i>Hymnos I</i> II <i>Wolkentheater</i> III <i>Threnos</i> IV <i>Hymnos II</i>
1997/ 2008	<i>Māte Zeme</i> (2008 tapusi otrā redakcija, jo oriģināls ir pazudis)	alts	viendaļas
1999	<i>31.12.99. Stanza I</i>	klavieres, stīgu kvartets	viendaļas
2000	<i>Der Todeskeim. Der Lebenskeim</i> (Nāves dēsts. Dzīves dēsts)	flauta, divas kokles	cikls: divas daļas
2001	<i>Pierrot</i>	alta saksofons	viendaļas
2002	<i>Bang for Three</i>	sitaminstrumentu ansamblis	viendaļas
2002	<i>Stanza III... innuendo</i>	lielais simfoniskais orķestris	viendaļas
2003	<i>Narrow Paths. Dreamy Steps</i>	ģitāra	viendaļas
2004	<i>Promises and Shapes</i> (<i>Solījumi un formas</i>)	oboja un kameransamblis (vijole, alts, čells, flauta, klarnete, mežrags, sitaminstrumenti)	viendaļas
2005	<i>Sitioit anima mea</i> (<i>Mana dvēsele ir izslāpusi</i>)	ērģeles	viendaļas

2007	<i>In Se I</i>	septiņi metālpušaminstrumenti, stīgu orķestris	viendaļas
2008	<i>Distant Bells</i>	divas klavieres	viendaļas
2009	<i>Sat Nam</i>	simfoniskais orķestris	viendaļas
2010	<i>Dorada</i>	klavieres	viendaļas
2010	<i>Drone</i> Veltījums Andrim Pogam un profesionālajam pūtēju orķestrim Rīga	pūtēju orķestris	viendaļas
2011	<i>Orked Utara (Ziemeļu orhideja)</i>	gamelāna ansamblis	viendaļas
2011	<i>Matter of Imagination (Iztēles gadījums)</i>	kokle (elektriskā ģitāra), saksofonu kvartets	viendaļas
2011	<i>Kali Yantra</i> Ilonai Meijai un Dzintrai Erlihai	flauta, klavieres	viendaļas
2012	<i>Līdzenuma balss</i> Artim Simanim un Kristīnei Adamaitei	saksofons, ērģeles	viendaļas
2013	<i>Nimbus</i> Trio Art-i-Shock	čells, klavieres, sitaminstrumenti	cikls: I <i>Cirrus</i> II <i>Altocumulus</i> III <i>Cumulonimbus</i> IV <i>Virga</i>
2013	<i>Forged Meetings</i>	akustiskā ģitāra	cikls: I <i>Modest's Modesty</i> II <i>Tea with Witold</i> III <i>Laugh – Man's Toys</i> IV <i>Broken Glass</i> V <i>Norgard's Infinite 81</i> VI <i>Jimmy Jimmy</i>
2013	<i>Iron-Wood</i>	kontrabass, klavieres	viendaļas
2016	<i>quidditas</i> Veltīts Martai Sudrabai	čells	viendaļas
2016	<i>tra(N)ce</i> Veltīts ansamblim BIT20	12 mūziķi – flauta, oboja, klarnete, trombons, sitaminstrumenti (divi mūziķi), arfa, klavieres, vijole, alts, čells, kontrabass	viendaļas
2016	<i>Langsam</i> Zārbrienes-Kaizerslauternes Vācu Radio filharmonijas orķestra pasūtījums, veltīts Karelam Markam Šišonam	simfoniskais orķestris	viendaļas
2017	<i>Euphoria</i> Kamerorķestrim <i>Simfonieta Rīga</i> , Pētera Plakida 70. dzimšanas dienā	kamerorķestris	viendaļas

GENRE IN THE INSTRUMENTAL MUSIC BY ANDRIS DZENĪTIS

Ilona Būdeniece

Summary

Keywords: contemporary music, classical genres, sonata, string quartet, symphony, libergenres (free genres)

Andris Dzenītis (1978) is one of the most talented Latvian composers born in the 1970s. At present, he is a successful, active and internationally known composer, who is vivid, versatile and inimitable in his music. The composer's creative work covers all spheres of music: ranging from instrumental, choir and stage music to theatre, film and electronic music.

On the whole, in his instrumental music, despite the appearance of some classical genres (an instrumental concerto, a string quartet as well as a sonata and a symphony), there is a prevalence of compositions with an undefined genre – these are opuses with vivid, unusual and individual titles. Thus, it can be concluded that in Dzenītis' instrumental music, libergenres with unique titles are predominant²³.

Evaluating the interpretation of different genres in Dzenītis' instrumental music, the main conclusions are the following:

1. Two **classical genres** – the concerto and string quartet – have a significant place in his creative work. However, each of them is interpreted differently: e.g. the concerto genre, despite an individualized solution for each opus, maintains some significant characteristic features – an idea of dialogue, which reflects itself more or less in all concertos, and an idea of displaying the virtuosity of a solo instrument (it cannot be found, e.g. in the clarinet concerto *Urban Translated*, 2007/08, but it is implemented through the extended soloist cadenza in the piano concerto *Duality*, 2010). In case of the string quartet, the situation is different – it is hard to find any connection with the classical model of the string quartet, except only one aspect – the performing members (additionally, all of them are single-movement compositions). The most monumental classical genre – **symphony** (titled *Love is Stronger*) – appeared in 2017, and its performance was very successful and persuasive. Also, the **sonata** as a genre of chamber music has been in the composer's sight. When asked about the usage of these classical genres, the composer said that, on the one hand, it is like a game with the 'denominators' of classical genres (Dzenītis 2018b). On the other hand, Dzenītis also maintains the most essential characteristics of each genre, e.g. in the case of the symphony, it is a

²³Developing further the genre theory proposed by Lithuanian musicologist Gražina Daunoravičienė (1990a, 1990b), I use the term *libergenre* (originally, by Daunoravičienė, *librogenre*) to denote musical compositions where it is not possible to find signs of definite genres, consequently – the libergenre is a 'non-traditional' genre or 'free' genre.

globally understood topic, a deep and dramatic message; but in the case of the sonata, in turn, it is a conflict dramaturgy that comes from the classical sonata form.

2. On the whole, different models of **libergenre** prevail: 1) with recurrent ideas in the titles – ‘monologue’, ‘book’, ‘music’ (in Dzenītis compositions, they can only be considered as exceptions); 2) with unique titles – the main tendency within all of his creative work. Certain similarities concerning the genre situation can be also observed in music of Dzenītis’ contemporaries, e.g. Ēriks Ešenvalds, Anitra Tumševica, Santa Ratniece, and others. Similarly to Dzenītis, they do not completely avoid traditions. Thus, one can find both traditional genres and libergenres in the list of compositions by the mentioned composers.

An absolute denial of traditions, in turn, can be observed in the creative work by Gundega Šmite. The composer believes that, when considering contemporary music, genre has lost its significance. When asked about the role of genre in her music, Šmite answered: “I am not interested in genre as a composer, because I think that there are other priorities in contemporary music (which began with avant-garde in the 1950s), that define a composition more precisely [...]. No, working on a new composition, I do not think about what genre it should belong to.” (Šmite 2012) A similar situation can be seen in the instrumental music composed by Jānis Petraškevičs, Rolands Kronlaks and others. Thus, the creative work of Dzenītis vividly confirms the main tendency of the genre situation in contemporary instrumental music: it obviously reflects a gradual decline in the interest in genre, up to an actual denial of it.

3. A concept and philosophical idea of a composition, which is primarily expressed through a title, is always significant for a composer: it determines not only the dramaturgical solution of the composition, but often its form as well, which is particularly characteristic of libergenres – opuses which cannot be incorporated in the current system of genres. Nevertheless, it can be also reflected quite vividly within classical genres, specifically in the case of string quartets, since they are quite far from the traditional model of string quartet genre. The composer himself confirms that relating to, e.g. his saxophone concerto, it is “the essence of abstract music” (quoted after Lūsiņa 2014), although he made no secret of the fact that the content of this composition is a deep personal experience, without providing detail. Thus, the given title *E(GO)* is very significant to understand the content, since it functions as a code, a key for the perception of the composition’s main idea, although it cannot be understood simply and unambiguously.

4. As to performing members, a whole panorama can be characterised as manifold: most of the compositions in this group represent the sphere of chamber music, among them, there are opuses for various solo instruments and diverse chamber ensembles; there are significantly fewer opuses written for orchestra, although the composer's interest in orchestral music has been increasing recently. Thus, in terms of performing members, every single composition is different and unique, offering fresh combinations of colours and timbres.

5. In the course of the development of his creative work, processuality and continual narration become increasingly significant for the composer: "Particularly in recent years, I have been interested in a continual flow of music which does not seem to stop. When creating music, thinking in sequence is typical of me," says the composer (quoted after Bušs 2012). It explains the fact that within the external level of form, there is a predominant tendency to create single-movement compositions. Whereas, at the internal level of form, every single composition is created according to its concept and main idea, offering a different solution in every case. Nevertheless, there is a unifying factor – a gradual and determined development of music, as well as a clear direction towards a culmination, which is typical of Dzenītis: this was proven by analyses of the both the classical and libergenre compositions. The composer, when discussing his chamber symphony (*SIN*)*fonietta*, among other things revealed: "I cannot refuse transparent and outright emotionality, which is shown in my music by quite traditional perceptual affections, giving listeners a musical feeling and satisfaction." (Quoted after Auguste 2018)

A study of the composer's creative work proves that it is significant for him to not stop and linger on what has been achieved, but to continuously go forward and look for something new. The composer himself also expressed it clearly:

"I have always considered that an artist must search for new ideas and try to test oneself within various manifestations with different things all his life. That moment, when you stop and feel that something is very good and you could do it again and again, is really risky. I like to do experiments and search for new ideas within form solutions and instrumentation. It is a real passion for me." (Quoted after Bušs 2012)

Such a position is also reflected quite vividly in the sphere of genre, which is considered to be both a flexible and strong phenomenon: remembering the words of Evgenij Nazajkinskij – it is like 'a matrix', which unites compositions of a particular genre (Nazajkinskij 2003: 94–95). Dzenītis' compositions do not correspond to any 'matrix'. Every single work is different and unique (in terms of all parameters – title, performing members and form), and that is why the composer's creative work cannot be incorporated in the traditional system of genres.

Literatūra un citi avoti

Auguste, Ilga (2018). *Grēka skaidrojums un izaicinājums mūsu dzirdei*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 11. novembris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/greka-skaidrojums-un-izaicinajums-musu-dzirdei.a58885/> (skatīts 2018. gada 10. jūnijā)

Bušs, Santa (2012). *Andris Dzenītis. Cilvēks procesā*. <http://www.lmic.lv/core.php?id=22659&pageId=726&subPageId=759&pageAction=howSubpage&fromComp=true> (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Būdeniece, Ilona (2015). *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Composer Andris Dzenītis. Complete List of Works. <http://dzenitis.webs.com/listofworks.htm> (skatīts 2018. gada 1. septembrī)

Daunoravičienė, Gražina = Grazhina Daunoravichiene (1990a). *Problema zhanra i zhanrovogo vzaimodejstviya v sovremennoj muzyke (na materiale tvorchestva litovskih kompozitorov 1975–1985 godov)*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Vil'njus

Daunoravičienė, Gražina = Grazhina Daunoravichiene (1990b). *Problema zhanra i zhanrovogo vzaimodejstviya v sovremennoj muzyke (na materiale tvorchestva litovskih kompozitorov 1975–1985 godov)*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Vil'njus

Dombrovska, Mārīte, un Egīls Šēfers (2010). Anotācija CD albumam *Latviešu laikmetīgā kameramūzika klarnetei "Ziemeļsaule"*. Rīga: Egīls Šēfers, Latvijas Mūzikas informācijas centrs, LMIC 022

Dubra, Rihards (2012). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (1997). *Māksliniekam ir jābūt egoistam*. Intervija Inesei Lūsiņai. www.diena.lv/arhivs/maksliniekam-ir-jabut-egoistam-10018090 (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Dzenītis, Andris (2007). 31.12.99. *Stanza I*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 24. janvāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+Stanza> (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Dzenītis, Andris (2012a). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2012b). *Jūras Dzenītis*. Intervija Inesei Lūsiņai. <http://www.lmic.lv/core.php?id=23840&pageId=726&subPageId=759&pageAction=showSubpage&fromComp=true> (skatīts 2014. gada 7. augustā)

Dzenītis, Andris (2012c). "*Līdzenuma balss*" *alta saksofonam un ērģelēm*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+L%C4%ABdzenuma+balss> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Dzenītis, Andris (2014a). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2014b). *Trešais stīgu kvartets "Introversija un atvadas"* (2014). Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums (no cikla *Latvijas koncertzālēs*). 15. oktobris. <http://www.latvijaradio.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=15&m=10&y=2014&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Dzenītis, Andris (2014c). *Kali Yantra* flautai un klavierēm. *Latviešu jaunās mūzikas koncerts 2013. gada 20. novembrī Leipcigas "Gewandhaus" Mendelszona zālē*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 19. februāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+Kali+Yantra> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Dzenītis, Andris, un Liene Jakovļeva (2014). *Post factum. Koncerts Radio studijā, sonāšu vakars, mākoņu sana un Mocarta-Vidmaņa laiks*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 4. oktobris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/post-factum/koncerts-radio-studija-sonashu-vakars-makonju-sana-un-mocarta-vi.a43424/> (skatīts 2014. gada 18. novembrī)

Dzenītis, Andris (2017a). *Dzenīša pavediens*. Intervija Inesei Lūšiņai. <https://www.diena.lv/raksts/kd/intervijas/intervija-ar-komponistu-andri-dzeniti.-dzenisa-pavediens-14181112> (skatīts 2018. gada 4. maijā)

Dzenītis, Andris (2017b). *Komponists Andris Dzenītis: vienmēr parūpējos par to, lai izpildītājam būtu, ko darīt...*. Intervija Rūtai Paulai. *Neatliekama saruna*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 5. septembris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/komponists-andris-dzenitis-vienmer-parupejos-par-to-lai-izpildit.a91518/> (skatīts 2018. gada 4. maijā)

Dzenītis, Andris (2018a). Intervija (e-pasta vēstule) Ilonai Būdeniecei. 13. jūnijs

Dzenītis, Andris (2018b). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2018c). *Octagon. Episodi e sonata* klavierēm. Anotācija nošizdevumam (tiek gatavots publicēšanai apgādā *Musica Baltica*)

Eriņa, Aija (2011). *Malaizijā atskaņos Andra Dzenīša mūziku*. <http://www.diena.lv/kd/muzika/malaizija-atskanos-andra-dzenisa-muziku-13910249> (skatīts 2014. gada 18. novembrī)

Gintere, Ieva (2014). *Konceptu mūzika latviešu jaunākās paaudzes komponistu darbos*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Jakubone, Ināra (2009). Anotācija CD albumam *Senza barriera. Latvian Composers at the Warsaw Autumn Festival*. Poland: Polish Music Information Centre, POLMIC 048

Lancere, Gita (2016). *Andra Dzenīša "Langsam" pasaules pirmatskaņojums. Pirms mūzikas – saruna ar autoru*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 12. oktobris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/citi-raidiijumi/andra-dzenisa-langsam-pasaules-pirmatskanojums.-pirms-muzikas-sa.a75407/> (skatīts 2018. gada 10. jūnijā)

Lūsiņa, Inese (2009). *Kā apturēt domas galvā?* www.diena.lv/sodien-laikraksta/ka-apturet-domas-galva-709061 (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Lūsiņa, Inese (2010). *Pūtēju orķestris "Rīga" sezonu sāks ar Andra Dzenīša un Džozefa Švantnera pirmatskaņojumiem*. <https://www.diena.lv/raksts/kd/muzika/puteju-orkestris-riga-sezonu-saks-ar-andra-dzenisa-un-dzozefa-svantnera-pirmatskanojumiem-749666> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Lūsiņa, Inese (2014). *Andris Dzenītis savā jaunajā koncertā savalda ego*. <http://www.diena.lv/kd/muzika/andris-dzenitis-sava-jaunaja-koncerta-savalda-ego-14041265> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Maskats, Arturs (2007). Subjektīvs romantiķis ar vieglas depresijas aizmetņiem. Saruna ar Gundu Vaivodi. *Mūzikas Saule* 6 (44), 17.–21. lpp.

Nazajkinskij, Evgenij (2003). *Stil' i zhanr v muzyke*. Moskva: Vlados

Ņedzvecka, Sandra (2012). *"Lielās Mūzikas Balvas 2011" nominanti*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 28. februāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=28&m=2&y=2012&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Silabriedis, Orests (2018). *Liepājas simfoniskā orķestra koncerta un Andra Dzenīša simfonijas pirmatskaņojuma recenzija. Mīlestība ir stiprāka*. <https://www.diena.lv/raksts/kd/recenzijas/liepajas-simfoniska-orkestra-koncerta-un-andra-dzenisa-simfonijas-pirmatskanojuma-recenzija.-molestiba-ir-stipraka-14190230> (skatīts 2018. gada 4. maijā)

Šmite, Gundega (2012). Intervija (e-pasta vēstule) Ilonai Būdeniecei. 19. decembris

Vilšķērsta, Inta (2001). *Individualizēta dramaturģiska forma un tās izpausmes V. Ļutoslaovska un P. Vaska simfonijās*. Bakalaura darbs. Rīga: JVLMA

Wehmeier, Sally (ed., 2010). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Seventh Edition. Oxford: Oxford University Press

Zēgnere, Inta (2012). *Par Andra Dzenīša stīgu kvartetiem "Trataka. Point noir" un "Amrita"*. Latvijas Radio 3 Klasika raidījums (no cikla *Latvijas koncertzālēs*). 11. aprīlis. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+Trataka.+Point+noir> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Zēgnere, Inta (2014). *Arvīds Kazlausks un Andra Dzenīša Saksofona koncerts "E(GO)"*. Latvijas Radio 3 Klasika raidījums. 21. janvāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/ego-ej-projam.a33168/> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Znotiņš, Armands (2012). *Apceres par mūžīgo gaismu*. <http://www.muzikassaule.lv/recenzijas/title/118> (skatīts 2014. gada 12. novembrī)