

LAIKMETĪGĀS FORMVEIDES IEZĪMES GEORGA PELĒČA TRĪSPADSMITAJĀ LONDONAS SIMFONIJĀ

PAR STILU PARALĒLĒM UN NE TIKAI PAR TĀM

Jeļena Ļebedeva

Stilu paralēles mūzikā ir samērā izplatīta parādība – sevišķi 20. gadsimtā, kad izveidojusies pat īpaša teorētiskā koncepcija, kura ne tikai apstiprina šīs parādības eksistenci, bet aplūko arī tās sastāvdaļas, izpaušmes variantus utt. 1971. gadā Alfrēds Šnitke Starptautiskā mūzikas semināra kongresā izvirzīja jēdzienu *polististika* un veltīja tam savu referātu; tādējādi viņš līcis pamatus veselai muzikoloģijas nozarei, kurā par pētījuma objektu kļuvušas dažādas stilu mijiedarbes formas. *Spēles ar stiliem, sveša vārda* izmantojums, pat cita stila elementu iekļāvums tā vai cita autora mūzikas arsenālā – šīs tendences kompozīcijas praksē ārkārtīgi spilgti atklājās pagājušā gadsimta otrajā pusē, taču nav zaudējušas savu nozīmi vēl mūsdienās.

Polistilistika sastopama arī latviešu mūzikā, lai gan tās izpaušmes nav tik radikālas kā, piemēram, šai aspektā slavenajā Lučāno Berio Simfonijā astoņām balsīm un orķestrim (1968) vai Alfrēda Šnitkes simfoniskajos *ekskursos vēsturē* (Pirmajā un Trešajā simfonijā – attiecīgi, 1972 un 1981); jāpiezīmē, ka Šnitke savā daiļradē konsekventi paudis pieķeršanos polistilistikai. Latviešu mūzikai, pirmām kārtām simfoniskajai, vispār nav raksturīgs meklējumu un atklājumu uzsvērts radikālisms un eksperimentālisms. Taču *spēles ar stiliem* šķitušas gana pievilcīgas daudziem latviešu komponistiem, turklāt dažiem (piemēram, Pēterim Plakidim) tās kļuvušas ļoti tuvas, jo organiski apvienojas ar viņu pašu muzikālās domāšanas ievirzi. Polistilistika latviešu skaņumākslā aptver dažādus žanrus, neatstājot nomaļus arī simfoniju.

Īpašu uzmanību šai ziņā pelna Georga Pelēča *Trīspadsmītā Londonas simfonija* (2002). Interesanti, ka tā ir pirmā simfonija komponista daiļradē, lai gan monumentāli žanri viņam nav sveši: var atgādināt vairākas vokāli simfoniskās kompozīcijas, tai skaitā ar sakrālu tematiku, piemēram, Ziemassvētku oratoriju *Kristus ir dzimis* jautajam korim un simfoniskajam orķestrim (2000) un kantāti *Solījums* (2005) tādām pašām atskaņotājsastāvam. Taču instrumentālmūzikas sfērā komponists biežāk pievēršas koncerta žanram visdažādākajos tā variantos (turklāt tā ir arī laikmeta zīme – mūsdienās koncerts ir vispopulārākais žanrs simfoniskajā vai, plašāk tverot, orķestra mūzikā). Piemēram, Latvijas Mūzikas informācijas centra veidotajā Pelēča skaņdarbu rādītājā (<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=314&works=1&zanrs=all>) ietverti koncerti dažādiem instrumentiem; viens no pēdējiem – koncerts obojai un kamerorķestrim *En souvenir d'Orfée* (*Atceroties Orfeju*) – datēts ar 2006. gadu.

Pats nosaukums *Trīspadsmitā Londonas* [...] nepārprotami orientē klausītāju uz stilu, kurš pasaulē pazīstams kā klasicisms. Pelēča *Trīspadsmitā Londonas simfonija* – tas ir savdabīgs turpinājums, pēcvārds jeb postlūdija Jozefa Haidna *Londonas simfoniju* virknei. Daudzos 20. gadsimta (sevišķi tā pēdējā ceturkšņā) skaņdarbos postlūdijas raksturs saistīts ar kādu vispārēju tendenci, ko varētu raksturot kā *vēstījuma pabeigšanu* (*доказывание*). Tā atklājas kā pievēršanās ļoti dažādiem stiliem, skaņdarba orientieriem: sākot ar gregoriku līdz pat 20. gadsimta avangardam. Krievu muzikologs Aleksandrs Sokolovs apzīmējis šo tendenci ar jēdzienu *договаривание традиции* – brīvi tulkojot, *tradīciju pausta vēstījuma pabeigšana* [5: 10; u.c.]. Tādējādi *postlūdija* (varbūt mazliet negaidīti) kļuvusi par patstāvīgu žanru, kas mūzikā tiek izmantots bez saistības ar konkrētu situāciju vai iepriekšēju darbību: šai kontekstā atgādināšu, piemēram, Vitolda Ļutoslavskā *Trīs postlūdijas* orķestrim (1960).

Jāpiebilst, ka tieša orientēšana uz avotu, norāde uz stila paraugu laikmetīgā skaņdarba nosaukumā nav unikāla. Starp latviešu mūzikas lappusēm te varētu minēt, piemēram, Marģera Zariņa *Partitu baroka stilā* mecosoprānam un instrumentālam ansamblim (1963) un mums hronoloģiski tuvākos Pētera Plakida sacerējumus, kuru vidū ir arī skaņdarbi orķestrim – tajā skaitā *Vēl viena Vēbera opera* ar apakšvirsrakstu *koncerts klarnetei un orķestrim* (1993). Šī opusa nosaukumā fiksēts gan ierosmi devušā komponista uzvārds (K. M. Vēbers), gan žanrs (opera), kurš *interpretēts* (precīzāk, *kvaziinterpretēts*) pavisam citos žanra apstākļos (koncerts); tāpēc arī Plakidis izmantojis dubultnosaukumu, turklāt abi tajā apvienotie žanri (gan opera, gan koncerts klarnetei) aizgūti no Vēbera daiļrades arsenāla. Resp., kā jau Plakidim tipiski, jūtams ne tikai *spēles* gars, bet humoristiski distancēta vai pat paradoksāli ironiska situācija; šī ievirze pirmām kārtām atspoguļojas skaņdarba virsrakstā, tā žanra atšifrējumā jeb, precīzāk, žanra intrigā. Neviļus rodas asociācijas ar kādu Maurisio Kagela skaņdarba nosaukumu – tā stilistikajā orientīrī paradoksa elements izcelts maksimāli spilgti. Šeit domāju viņa Variācijas bez fūgas lielam orķestrim par Johanna Brāmsa Variācijām un fūgu par Hendeļa tēmu klavierēm op. 24 (1972; nosaukuma angļu versija *Variations Without Fugue on Brahms' Variations and Fugue on a Theme by Händel*).

Pelēcis stila paralēles iezīmē citādi. Arī viņš *spēlējās* ar publikas uztveri, bet savādāk: izglītotam klausītājam Haidna uzvārds kompozīcijas nosaukumā saprotams pats par sevi, turpretī *neofitam* tas ietver neskaidrību, savdabīgu noslēpumu – ja ir *Trīspadsmitā Londonas simfonija*, tātad iepriekš bijušas vēl citas simfonijas, vai tās arī ir Londonas, vai nav... utt.

Tomēr žanra aspektā te *spēles* nav. Skaņdarbs tiek dēvēts par simfoniju, vēl vairāk: norādīts orientieris, žanra modelis – Haidna klasiskā simfonija, kas turklāt pārstāv viņa daiļrades vēliņo posmu, t.i., stila attīstības virsotni. Atgādināšu, ka tolaik jau bija sacerētas visas V. A. Mocarta simfonijas (pēdējā – 41. – pabeigta 1788. gadā) un līdz L. van Bēthovena Pirmās simfonijas tapšanai (1800) atlika vairs tikai daži gadi.

Aplūkojot Haidna un Pelēča *Londonas simfonijas*, minēšu vispirms dažas radniecīgas iezīmes. Tiesa, tās vairāk attiecas uz ārējiem faktoriem, kas paši par sevi varētu šķist mazsvarīgi, tomēr pelna zināmu ievēribu. Sākumā par dažiem skaitļiem, kas vedina uz domu par noteiktu simboliku (slēptu un, iespējams, pat sakrālu).

Haidns savas *Londonas simfonijas* sacerējis 1791.–1795. gadā, t.i., 18. gadsimta beigās. Pelēča simfonija radusies 2002. gadā (tieši šis gads norādīts partitūras manuskriptā¹), t.i., 21. gadsimta sākumā. Tādējādi, no vienas puses, veidojas korelācija *beigas–sākums*. No otras puses, saskaņā ar numeroloģiju gadskaitļa 1795 ciparu summa ir 22, kas vizuāli sasaucas ar 2002 (turklāt 1791 ciparu summa ir 18, un šajā gadījumā arka izteikta vēl skaidrāk). Haidns savas simfonijas komponējis 59–63 gadu vecumā, Pelēcim skaņdarba tapšanas brīdī bija 53–55 gadi... (šādas paralēles varētu vēl turpināt).

Pievērsīsimies kam būtiskākam. Simfonijas ciklu, kā arī katru tā daļu tradicionāli raksturo temps, žanrs (ja tas norādīts), taktsmērs, tonalitāte, forma un orķestra sastāvs. Iespējami arī programmatiski komentāri vai apzīmējumi (no pēdējām divpadsmit Haidna simfonijām tie doti sešām). Turklāt interesanti, ka apzīmējums *Londonas* piešķirts tieši 104. simfonijai, t.i., beidzamajai divpadsmit skaņdarbu virknē – tikai vēlāk tas attiecināts arī uz iepriekšējām vienpadsmit simfonijām. Tādējādi Georgs Pelēcis, nosaucot savu kompozīciju par *Trīspadsmīto Londonas simfoniju*, atklāti, tieši saista to ar šī Vīnes klasika pēdējo opusu simfonijas žanrā.

Ja salīdzināsim Haidna divpadsmit *Londonas simfonijas* ar Pelēča vienīgo, tad aina izrādīsies ļoti interesanta un ne tik viennozīmīga, kā uz to orientē nosaukums.

1. Visas Haidna (12) un Pelēča (1) *Londonas simfonijas* veidotas kā četrdaļu cikli.

2. Abos gadījumos tempu kontrastam ir viena shēma: ātri – lēni – dzīvi – (ļoti) ātri.

3. Visās simfonijās otrā daļa ir lēna, bet trešā – žanriski iekrāsota (menuets).

4. No divpadsmit Haidna simfonijām vienpadsmit sacerētas mažorā (izņemot 95. simfoniju – *c moll*), turklāt aprobežojoties ar piecām tonalitātēm: *D dur* sastopams četrās simfonijās (93., 96., 101. un 104. – t.i., gan pirmajā, gan pēdējā no *Londonas simfonijām*, kas savukārt it kā apvieno visus skaņdarbus hiperciklā); trīs citas tonalitātes izmantotas katra divreiz – *G dur* (94., 100.), *B dur* (98., 102.) un *Es dur* (99., 103.). Tikai vienam simfoniskajam ciklam (97.) pamattonalitāte ir *C dur*. Šis tonālais centrs savukārt valda Pelēča skaņdarbā un tādējādi, šķiet, turpina pārtraukto tonālo *pāra attiecību* virkni Haidna simfonijās.

Minētās četras pozīcijas pilnībā sakrīt abu komponistu opusos. Taču ir arī virkne atšķirību, kas skaidrāk iezīmē paralēļu, nevis identitātes ideju.

5. Pusē no Haidna simfonijām pirmajā daļā izmantots divdaļu pulss (plašā izpratnē), turklāt ievada taktsmērs var saglabāties arī sonātes allegro

¹Skaņdarba sākotnējais variants tapis 2000. gadā (pirmatskaņots 2001). Taču vēlāk komponists veicis nošu tekstā dažas izmaiņas, un tādējādi pēdējā versija datēta ar 2002. gadu.

(piem., taktsmērs C – 95. un 99. simfonijā), tomēr biežāk (98., 100., 102. un 104. simfonijā), pateicoties ♩ taktsmēram sonātes formas sākumā, notiek it kā tempa paātrinājums. Šī tendence rod savu turpinājumu Pelēča simfonijas pirmajā daļā ar vienu niansi – ievadā valdošo C taktsmēru turpmāk (sākot ar galveno partiju) nomaina 2/4.

Trīspadsmitās Londonas simfonijas otrajā daļā C taktsmērs ļauj saskatīt paralēles ar Haidna 93. un 97. simfoniju. Menuetus abi komponisti atbilstoši tradīcijai veidojuši 3/4 taktsmērā. Savukārt Pelēča simfonijas fināla 2/4 taktsmērs analogisks Haidna 93., 94., 96., 97., 99. un 102. simfonijai. No taktsmēra viedokļa izpaužas zināma sistēma, kas saistīta ar pārskaitļu attiecībām – to apliecina tam vai citam modelim atbilstošo Haidna simfoniju skaits (sk. pēdējo kolonnu tabulā):

Daļu taktsmēra identitāte			
Cikla daļas	G. Pelēcis	J. Haidns	J. Haidna simfoniju skaits
1. daļa	C – 2/4	C – ♩ → 98., 100., 102., 104. simfonija	4
		C – paātrinot tempu vai saglabājot to → 95., 99. simfonija	2
2. daļa	C	93., 97. simfonija	2
3. daļa	3/4	visas simfonijas	12
4. daļa	2/4	93., 94., 96., 97., 99., 102. simfonija	6

No šīs tabulas izriet kāda interesanta likumsakarība: Haidnam veidojas taktsmēra arka vai nu starp pirmo un pēdējo daļu (2/4 sonātes allegro un finālā), vai arī starp otro un ceturto daļu (kā 94. simfonijā, kur abās šajās daļās valda 2/4), savukārt Pelēča skaņdarbā trīs daļas (izņemot trešo) saista pilnīga vai daļēja taktsmēra līdzība. Turklāt arkas starp pirmo un trešo, kā arī otro un ceturto daļu Haidnam krietni biežāk sastopamas simfonijās ar trijdaļu taktsmērā veidotu pirmo daļu (93., 94., 97. u.c.).

6. Raksturojot pašu tempu, jāņem vērā, ka Pelēcis savās partitūrās neapzīmē tempu ar vārdiem: viņš sniedz tikai metronoma norādi. Tas, protams, ir precīzāk, taču tikai aptuveni atbilst kādam konkrētam tempa nosaukumam. Tāpēc arī abu komponistu simfoniju salīdzinājums šajā aspektā ir visai nosacīts – metronoma skala nav etalons (nav stingras attiecības starp tempa vārdisko apzīmējumu un metronoma rādītāju), bez tam Haidna laikā tempu atšifrējumi un traktējumi bija mazliet citādi nekā mūsdienās. Tomēr mēģināsim ieskicēt pašu būtiskāko.

Haidna simfoniju pirmajām daļām raksturīgs samērā lēns ievads (*Adagio* vai pat *Largo* 102. simfonijā) un ātra sonātes forma (*Allegro* sastopams četros skaņdarbos – 96., 98., 100. un 104. simfonijā; citos gadījumos ir vēl

ātrāka tempa norādes, un tās gandrīz neatkārtojas). Resp., kontrasts ir ļoti ievērojams (vienīgais izņēmums ir 95. simfonija *c moll*). Pelēča simfonijas pirmajā daļā ievads un pamatdaļa atšķiras taktsmēra ziņā (C un 2/4), taču vienojošais ir pulss – pēc M. M., $\downarrow = 120$. Tādējādi arī šeit izpaužas paralēles, lai gan ne pilnīga identitāte. Pelēča simfonijas otrajai daļai tā pati pulsa vienība ir jau 66, kas aptuveni atbilst *Andante* tempam, un šai ziņā vērojama līdzība pusei no Haidna simfonijām (94., 95., 96., 101., 103. un 104.). Trešajai daļai pulss ir 108, kas tuvāks *Allegretto*, un tas savukārt sasaucas ar Haidna simfoniju menuetiem, kuros norādes *Allegretto* vai *Allegro* sastopamas visbiežāk. Beidzot, fināla daļa ir visstraujākā (ar pulsu 126) – temps šeit ir nedaudz ātrāks kā pirmajā daļā, t.i., apmēram *Allegro molto* (vai *Allegro assai*). Haidna fināliem raksturīgas vēl ātrāka tempa norādes, un pats vārds *Allegro* sastopams tikai šādās vārdkopās: *Allegro di molto* (94. simfonija), *Allegro con spirito* (103. simfonija) un *Allegro spiritoso* (104. simfonija).

Tātad arī šajā gadījumā var runāt tikai par tempu līknes vispārējo modeli abu komponistu simfoniskajos ciklos, bet ne par tiešu līdzību.

7. Raksturojot skaņdarbu tonālo plānu, ir vērts aplūkot tabulu, kura ļoti uzskatāmi demonstrē gan kopīgo, gan atšķirīgo:

J. Haidns					G. Pelēcis
1.	T – S – T – T	7 simfonijas	93., 94., 96., 97., 100., 101., 104. simfonija	<i>D, G, D, C,</i> <i>G, D, D dur</i>	T – D – D – T C dur
2.	t – III – t – T	1 simfonija	95. simfonija	<i>c moll</i>	
3.	T – D – T – T	2 simfonijas	98., 102. simfonija	<i>B dur</i>	
4.	T – III – T – T	1 simfonija	99. simfonija	<i>Es dur</i>	
5.	T – VI – T – T	1 simfonija	103. simfonija	<i>Es dur</i>	

No tabulas izriet, ka Pelēča ciklā tonālā plāna pamatmodelis nav Haidna simfonijās visbiežāk sastopamais – Vīnes klasiķim ir tikai divas simfonijas (98., 102.) ar daļēji līdzīgu tonālo struktūru (sk. 3. iedaļu tabulā), bet pats galvenais – abiem komponistiem atšķiras menueta tonalitāte. Raksturojot Haidna *Londonas simfoniju* tonālos plānus, gribētu pievērst īpašu uzmanību diviem aspektiem. Pirmkārt, 95. simfonijas *c moll* fināls rakstīts vienvārda mažorā – iespējams, pirmoreiz simfonijas cikla vēsturē (gandrīz vienmēr šajā sakarā tiek minēta Bēthovena Piektā simfonija); te interesanti atgādināt, ka Haidna daiļradē sastopams arī savdabīgs šo tonālo attiecību *apvērsums* – skaņdarbs mažora tonalitātē beidzas ar finālu minorā (kvartets op. 76 nr. 1 *G dur – g moll*). Otrkārt, Haidnam absolūti nav raksturīga tonalitātes pārmaiņa cikla trešajā ceturtdaļā, šis princips ienāks mūzikā krietni vēlāk (piem., Bēthovena Septītajā simfonijā: *A – a – F – A*).

Savukārt Pelēča simfonijas tonālajam plānam ir spoguļsimetriska uzbūve, kurai ļoti grūti atrast analogu 18. gadsimta simfonijās.

8. Turpinājumā par orķestra sastāvu. Haidna simfonijās izmantots mazais (t.s. divkāršais) sastāvs, kurā ir četras stīgu instrumentu partijas (čelliem un kontrabasiem nošu materiāls pierakstīts vienā līnijkopā) un pūšaminstrumentu klāsts tiek variēts: 93.–98. un 102. simfonijā ir divas flautas, divas obojas un divi fagoti (daļējs izņēmums ir 95. simfonija – tikai viena flauta), citās simfonijās (99.–101., 103. un 104.) šī orķestra grupa papildināta ar divām klarnetēm; metāla pūšaminstrumentu grupu veido divi mežragi un divas trompetes. Visu simfoniju orķestra sastāvā iekļauti timpāni, bet 100. simfonijā *G dur* arī šķīvji, trijstūris un lielās bungas.

Pelēcis saglabā divkāršā orķestra sastāva tradīciju, taču stīgu grupai jau ir piecas partijas, turklāt kontrabasiem atvēlēta ne tikai speciāla līnijkopa, bet arī dažādas faktūras funkcijas – tiem uzticēts kā tradicionālais čellu dublējums, tā arī pilnīgi patstāvīga balss. Koka pūšaminstrumentu grupā oboju un fagotu skaits samazināts līdz vienam instrumentam; no metāla pūšamajiem ir tikai divi mežragi. Toties četriem timpāniem pievienoti *blocco di legno* (koka stieņi), kuru skanējums atklāj un noslēdz cikla finālu. Tādējādi arī instrumentācijas jomā varam konstatēt gan līdzību, gan atšķirību.

9. Visbeidzot, aplūkosim plašāko jautājumu loku – katras daļas formu, jo tieši formas sfēra līdzās jau raksturotājiem aspektiem tradicionāli ietver arī daudzus citus. Šai sakarā piedāvāju sīkāku Pelēča simfonijas analīzi.

Pirmā daļa veidota kā klasiskās sonātes formas variants – sonātes allegro. Līdzīgi kā Haidna simfonijās, tas sākas ar ievadu (26 t.), kurā vairāki paņēmieni jau orientē klausītāju uz klasicisma stilu: raksturīgs ir visas stīgu grupas unisons, kā arī stīgu un koka pūšaminstrumentu tembrāls kontrasts, kurš izceļ intonatīvā materiāla dažādību – divu elementu esamību. Pirmais no tiem (a) ir ritma motīvs, kas ietver divtaktu skaldījumu ar trijkāršu summējumu (savdabīgu ritma progresiju). Šis elements sākas ar unisonu (stīgu instrumentu un timpānu dublējumu oktāvā 1. taktī), bet noslēdzas ar dažādu augstumu saskaņu, jo 2. taktī pievienojas pūšaminstrumenti.

Interesanti ir divi momenti: pirmkārt, pūšaminstrumentu augšupejošās tercās, kuras uzslāņojas stīgu instrumentu trīsreiz atkārtotajam motīvam, pakāpeniski paplašina faktūras vertikāli no tercās (2. t.) līdz trijskanim (6. t.). Šis vertikāles diapazona pieaugums zināmā mērā sasaucas ar iepriekšminēto ritma progresiju. Otrkārt, ievada pirmās fāzes divtaktu struktūras apvienojas seštaktēs, kas tipiski arī Haidnam (piem., 96. vai 103. simfonijas sākumam); citas radniecīgas iezīmes ir visa orķestra unisons un skaldījums ar sekojošu summējumu (sastopams 104. simfonijā) un zemo stīgu instrumentu unisons, kas pārtop akordā (līdzīgi kā 103. simfonijā).

Ievada otrais, melodiski harmoniskais elements (b) pilnībā uzticēts koka pūšaminstrumentiem: flautas un obojas dialoga pamatā ir lejupejošas melodiskās līnijas gammveida sekvence, ko atbalsta klarnešu akords. Šī elementa intonatīvais materiāls nav tipisks Haidnam, tomēr pats vieglais un graciozais raksturs, arī harmonijas vienkāršība un paralēlā minora iemirdzēšanās atsauc atmiņā Vīnes klasiķa mūzikas tēlus. Šai sakarā

pieminēšu arī daudzās pauzes, kas, iespējams, varētu vedināt uz analogiju ar 102. un 103. simfoniju.

1. piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 1. d.: ievads)

Ievadam ir divfāžu uzbūve, turklāt otrā fāze (13.–26. t.) ir pirmās variants: resp., pirmā elementa vertikāle it kā telpiski paplašinās, jo akordu izklāsts aptver lielāku diapazonu. Savukārt otrais elements sašaurinās līdz vienai vai divām taktīm un vienlaikus attīstās gan variēti, gan variantveidā. Tādējādi šis elements veido mikrovariāciju procesu (3 t... 2+1+2 t.). Tas izpaužas arī instrumentācijā: balsu vijīga mainība ar nelielu instrumentu sastāvu rada kustības un, uzsvēršu vēlreiz, viegluma iespaidu.

Ievada kopējā struktūra ir šāda:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & & b & & a_1 & & b_v \\
 6 & + & 5 & (3+2 \rightarrow) & 1 & 6 & + & 8 & (2+3+3 \rightarrow)
 \end{array}$$

² Šeit un turpmāk lietoti partiju saīsināti apzīmējumi: GP – galvenā partija, BP – blakus partija, SP – saistījuma partija, NP – noslēguma partija.

Vēl viena detaļa, kura praktiski nav sastopama Haidna mūzikā, bet Pelēča skaņdarbam ļoti raksturīga: Haidnam pārsvarā (lai gan ne vienmēr) ievads kontrastē sonātes formai daudzos aspektos – tempa, tematisma, skaņkārtas ziņā; tas atspoguļo blakusnostatījuma principu, kura pirmsākumi meklējami baroka tradīcijā (pietiek atgādināt, piemēram, J. S. Baha orķestra uvertīru pirmās daļas). Turpretim Pelēcim blakusnostatījuma kontrasts izpaužas tikai daļēji – tembra un faktūras jomā. Harmonijas, tai skaitā skaņkārtas plāksnē ievads ir vienots ar formas pamatdaļu, noturīgi izklāstīts *C dur* un sagatavo (ar dominanti) tā toniku.

Pašā sonātes formas uzbūvē dažā ziņā vērojama pēctecība klasiskajām tradīcijām, tomēr diezgan skaidri izpaužas arī atšķirības. Piemēram, ekspozīcijas atkārtojums, kas tik raksturīgs klasicismam (ne tikai sonātes formai) un partitūrā parasti norādīts ar atkārtojuma zīmi, saglabāts, vienīgi šajā gadījumā atkārtojums ir izrakstīts. Turklāt GP² zonā mainās orķestrācija (sākumā spēlēja tikai stīgu instrumenti, otrajā ekspozīcijā tiem pievienojas pūšamie), bet NP zonā saīsināts pēdējais posms, līdz ar to otrā ekspozīcija nav tik izvērsta kā pirmā (127 t.–114 t.). Tādējādi rodas paralēles nevis ar Haidna simfoniju sonātes formām, bet drīzāk ar koncertu pirmajām daļām, kur izmaiņas otrajā ekspozīcijā ir obligātas, sevišķi orķestrācijas ziņā. Interesanti, ka vēlāk arī reprīze, salīdzinot ar ekspozīcijām, ir īsāka.

Cits jautājums ir formas (pirmās daļas) tēlaini tematiskais aspekts – šeit tradīcija saglabāta, jo, pirmkārt, ekspozīcijas materiāls neietver spilgtu tēlaini žanrisku kontrastu un, otrkārt, visas tematisma melodiskās uzbūves ir cieši radniecīgas – tās apvieno kopēja, motorikā sakņota žanriskā ievirze (dejiskums). Turklāt dažas intonācijas ir ļoti tuvas folklorai: šajā gadījumā paralēles izpaužas sevišķi skaidri, jo viens no Haidna tematisma galvenajiem avotiem ir instrumentālmūzikas, resp., deju sfēra – viņa daiļradē, kā atzīmē Jurijs Ņekļudovs, liela loma ir kontrdejas ritmintonatīvajām formulām [4: 145]. Savukārt Vladimirs Tirdatovs rakstā, kas veltīts Haidna *Londonas simfoniju* sonātes formai, norāda uz konkrētiem šo simfoniju GP tēmu žanriskajiem avotiem – ländleru (94., 103. simfonijā), menuetu (93.), saltarellu (101.), polonēzi (96.) un vienkārši uz skercozu (98., 99., 100., 102.) vai kantilēnu dejiskumu (104.) [6: 219]. NP melodija – savdabīgs Haidna 94. simfonijas otrās daļas tēmas variants – kļūst par intonatīvu un tēlainu sagatavojumumu Pelēča simfonijas otrajai daļai, kurā variāciju tēma ir tās pašas Haidna tēmas cits variants.

Kopumā var atzīmēt tēmu tēlaini intonatīvo radniecību, un šis faktors mazina kontrastu starp sonātes formas partijām, to tēmām. Kā zināms, arī Haidna *Londonas simfonijās* nav spilgta tēlaina kontrasta starp partijām (izņēmums ir 95. un 97. simfonijas pirmās daļas), toties pietiekami bieži sastopams tematiskais un pat žanriskais kontrasts NP vai BP–NP zonā: gan tās pirmajā pusē (BP – 93., 95., 97. un 101. simfonijā), gan otrajā (NP – 98., 99., 100., 103. un 104. simfonijā). Šī otrā, Haidna simfonijām visvairāk raksturīgā varianta ietekme vērojama

Pelēča simfonijas sonātes formā. Iezīmējot ar izcēlumu un akcenta zīmi intonatīvi spilgtākos tematiskos materiālus, ekspozīcijas uzbūvi var shematiski attēlot šādi:

GP	SP	BP	NP
a a' b	c c' d	→ e e'	f f ₁ ↔
> >	- - >	- -	>

Te redzam, ka intonatīvi spilgtākās tēmas ietvertas ekspozīcijas sākumā un tās nobeigumā – GP un NP. Šai ziņā varētu saskatīt analogiju ar Haidna formu, ja vien nebūtu citu faktoru, kuri dažbrīd šķiet būtiskāki. Turklāt uzreiz piesaista uzmanību GP un SP, kā arī BP un NP uzbūves līdzība. Pirmajam pārim raksturīga divdaļu uzbūve, līdzīga bārformai (šeit iezīmējas sasaukšanās ar Haidnu), otrajam – variēta perioda struktūra.

Gan sonātes formas ekspozīcija, gan kopējais plānojums ieturēts klasiskajās tradīcijās. Tomēr tā ir tikai kompozīcijas vispārējā loģika. Saturs un, galvenais, procesualitāte, manuprāt, pilnīgi atšķiras no klasiskajiem principiem un nepārprotami orientē klausītāju uz mūsdienām, vispirms uz paša Pelēča stilu.

Ekspozīcijas uzbūvē skaidri iezīmējas četras tematiskās zonas, kuras it kā atbilst četrām partijām (pati izceltā vārdkopa *it kā* šajā rakstā izmantota ar nolūku un bieži, vērsot lasītāja uzmanību tieši uz līdzību, ne sakritību). Taču tās nav funkcionāli diferencētas, bet gan līdzvērtīgas un izklāsta ziņā noturīgas. Kaut arī tematiskais saturs ir dažāds, nav ne intonatīvu, ne tēlaini žanrisku kontrastu, drīzāk izpaužas papildinājuma princips.

2. piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 1. d.: ekspozīcijas galvenās tēmas)

GP
2. tema (b)

Musical score for GP 2. tema (b). The score is in 2/4 time and features the following instruments and parts:

- Fl. I: Flute I, rests throughout.
- Fl. II: Flute II, rests throughout.
- Ob.: Oboe, rests throughout.
- Cl. I: Clarinet I, enters in the 5th measure with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line.
- Cl. II: Clarinet II, enters in the 5th measure with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line.
- Fag.: Bassoon, rests throughout.
- Cor. I: Horn I, rests throughout.
- Cor. II: Horn II, rests throughout.
- Timp.: Timpani, rests throughout.
- Vln. I: Violin I, plays a melodic line starting in the 1st measure.
- Vln. II: Violin II, plays a melodic line starting in the 1st measure.
- Vlc.: Viola, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting in the 1st measure.
- Ve.: Violoncello, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting in the 1st measure.
- Cb.: Contrabass, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting in the 1st measure with a forte (*f*) dynamic.

SP
1. téma (c)

Musical score for the first system, measures 1-8. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fag.), Cor I, Cor II, Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vlc.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a similar pattern. The dynamic marking is *f* (forte).

SP
2. téma (d)

Musical score for the second system, measures 9-16. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fag.), Viola (Vlc.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a similar pattern. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). A measure number '70' is indicated above the Flute I staff at the beginning of measure 10.

The image displays two systems of a musical score for a symphony. The first system includes woodwinds (Flutes I and II, Oboe, Clarinets I and II, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds play a melodic line with a forte (f) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system includes woodwinds (Clarinets I and II, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds continue their melodic line with a forte (f) dynamic. The strings continue their rhythmic accompaniment with a mezzo-piano (mp) dynamic. Performance instructions include 'BP (e)' and 'leggiero'.

Tieši papildinājuma princips šajā simfonijā kļūst par vienu no galvenajiem formveides faktoriem. Zināmā mērā te vērojama sasaukšanās ar Haidna monotematismu. Tomēr Haidnam tematiskā vienotība saistīta, pirmkārt, ar motīvu attīstību un, otrkārt, ar spilgtu kontrastu, kurš ir šīs attīstības rezultāts (NP). Peleča simfonijas pirmajā daļā viss materiāls ir it kā principiāli vienā līmenī – tas ir ekspozicionālā izklāsta līmenis, bet ne attīstība. Tādēļ sonātes ekspozīcijas klasiskais variants šeit traktēts pavisam

savdabīgi (piedāvātajā shēmā izmantota analogija ar Borisa Asafjeva funkcionālo triādi):

klasiskais variants –	GP	SP	BP	NP
	I	M	I/M	I/T
Georga Pelēča variants –	I	I	I	I

Vienīgais, kas saglabāts no tradīcijas – tonālā centra nomaiņa (C–G), taču tā nenotiek pakāpeniskas modulēšanas rezultātā, jo šāda procesa praktiski nav.

Ekspozīcijas pirmās puses (shēmā GP un SP) materiālu līdzība un tonālā stabilitāte rada divnozīmīgu situāciju: izvērstai divtēmu GP sekojošā SP būtībā nepilda saistījuma funkciju un sākumā uztverama kā GP otrais posms. To nosaka ekspozicionālā izklāsta noturība, katras tēmas struktūras noapaļotība, bet sevišķi – galvenās tonalitātes *C dur* pilnīga valdonība. GP un SP otro tēmu (shēmā **b** un **d**) intonatīvās radniecības dēļ iespējama analogija ar piedziedājuma struktūru (pāra rondo). Resp., veidojas vienots veselums, kurā visi posmi atrodas vienā līmenī. Atskārsme, ka šo posmu var traktēt kā SP, rodas tikai reprīzē, kur tas transponēts citā tonalitātē – *F dur*. Pašu pāreju uz *G dur* ekspozīcijā iezīmē ļoti īsa saite – tikai divas taktis! Seko blakus partija ar jaunu tēmu (**e**). Līdz ar to šajā ekspozīcijā pilnībā atklājas tikai un vienīgi *initio* (*i*) funkcija, kas tomēr ir diezgan neraksturīgi klasiskajai sonātes formai, tai skaitā Haidna daiļradei.

Ekspozīcija un tās variētais atkārtojums kopā aptver 241 takti, un seko samērā izvērsts izstrādājums – 89 taktis (divi posmi, 33 + 56 t.); taču tam nav raksturīga intensīva virzība uz vienu mērķi, nav t.s. vektorālās attīstības, dinamiskas procesualitātes. Vairāk kā attīstība šim posmam ir tipiska noteikta intensitātes līmeņa saglabāšana, turpinot jau iesākto ekspozīciju, tikai nedaudz pārkrāsojot tās materiālu. Ekspozīcijas stabilitāte, posmu noturīgums un vienlīdzība zināmā mērā tomēr bija atbilstoša vispārpieņemtajam jēdzienam *ekspozicionalitāte* (atspoguļojot nosacītu saikni ar Haidnu), toties izstrādājums, manuprāt, *pārkaļj* stila prototipa robežas. Galvenais iemesls – savu nozīmi zaudē pati izstrādāšanas principa kvintesence, kas salīdzinājumā ar citiem attīstības veidiem vistiešāk pauž izstrādājuma (ekspozīcijas materiāla specifiskas pārveides) garu, proti, motīvu izstrādāšana. Te vietā Vladimira Martinova rakstītais par izstrādājuma būtību: tā atklājas, *piešķirot funkcionāli citu jēgu gan pašai tēmas struktūrai, gan saiknēm starp tās elementiem* [2: 88].

Šai sakarā citēšu klasiskās simfonijas pētnieka Ņekļudova atziņu: „*motīvu attīstības*” metode atklāj Haidnam ceļu uz to (motīvu, tēmu) iespēju maksimālu izmantojumu un turklāt apliecina viņa reti bagāto izdomu, fantāziju. Jau pats Haidna instrumentālisma dejiskais raksturs un ritma lomas nozīmība nosaka tieksmi uz motīvu attīstības metodi, jo motīvu attīstība – pirmām kārtām tas viņam ir intonatīvs darbs ar tēmas un tās šūniņu (elementu) ritma karkasu. Izcelto (saskaldīto) īso motīvu šūniņu ritms – tēmas vispazīstamākā daļa – veicina, ka kompozīcijas materiāls atklājas vienoti ar tā attīstošo raksturu

[4: 145]. Un vēl kāda būtiska šī autora atziņa: neraugoties uz Haidna mūzikas materiāla vienkāršību, neatlaidīga procesualitāte un attīstošs raksturs provocē ļoti dinamisku formas traktējumu. Viņa sonātes formā kopumā dominē izstrādāšana (varbūt tāpēc tā bieži ir monotematiska) – proti, gan pašā ekspozīcijā, gan vēlāk reprīzē vienmēr ir izstrādājošas zonas. Komponista attieksmi pret skaņdarba materiālu Ņekļudovs dēvē par *analītisku* – to raksturo gan motīvu attīstības metode, gan modulāciju biežums, gan tematisma maiņu sistēma izstrādājumā, kas lielos vilcienos atkārtoti ekspozīcijas tematisko plānojumu [4: 148–149]. Vēl īsāk, aforistiskāk, bet arī kā līdzīgas domas apliecinājums skan Viktora Bobrovska vārdi: *Te spoži parādās imanenta iniciatīvas bagātība. Haidnam pietiek ar niecīgu motīvu, lai radītu intensīvas attīstības procesu* [1: 61].

Kā notiek attīstība Pelēča sonātes formas izstrādājumā? Tam ir divi posmi, kuros katrā iezīmējas patstāvīgas fāzes. Izstrādājumu ievada pamattonalitātes *C dur* atgriešanās – paņēmiens, kas Haidnam savukārt nav raksturīgs. Pirmā fāze ietver dažādu instrumentu dialogu. Tā gaitā mijas pārsvarā pakāpeniska, augšupejoša (kontrabasi, čelli, alti, fagots) vai krītoša (klarnetes) kustība, kurai par fonu kļūst vijoļu un flautu sešpadsmitdaļu pulss. Šis intonatīvais materiāls ir pārāk neitrāls, lai radītu viennozīmīgas asociācijas ar konkrētu ekspozīcijas tematismu. Tas sastopams gandrīz visos ekspozīcijas posmos, sākot jau ar ievadu. Savukārt notikumu pavērsieni (*skrūves pagriezienu*) izceļ jauna skaņkārtiskā krāsa – minors (*f moll*), kas gan iezīmējas tikai ar T–D attiecībām. Tomēr arī šī galēji vienkāršā (minimālā) attīstība ļoti ātri (notiek *izmaiņa trešajā reizē*) aizved klausītāju uz jaunu mūzikas procesa fāzi, kurā par galveno stabilitātes iemiesojumu kļūst sešpadsmitdaļu kustība – savdabīgs ritma ostinato (sākot ar 280. takti, melodiskā šķautne vairs neparādās). Turklāt šis vijoļu partijām uzticētais materiāls bagātināts ar jaunām ritma idejām, kuras savstarpēji mijas, un tām piemīt arī sava tembrālā iezīmība: zemo stīgu instrumentu un timpānu partijās parādās skaldījums ar sekojošu summējumu, savukārt koka pūšaminstrumentu vai mežragu partijā – gari vilkta skaņa. Visā šajā fāzē dominē statiska harmoniskā vertikāle, līdz ar to nav vērojama sasaukšanās ar klasīku harmonijas funkcionālo loģiku.

Jevgeņijs Nazaikinskis grāmatā *Stils un žanrs mūzikā* raksta: *No dažādiem mūzikas līdzekļiem un elementiem visnoderīgākās stila zīmes izrādījušās tās, kas visvairāk saistītas ar skaņējuma raksturīgumu. Pirmām kārtām te jāmin faktūra, ritms un melodiski tematiskā organizācija*. Turpinājumā autors piebilst, ka harmonija tikai pakāpeniski kļuvusi par stila zīmi, aptuveni kopš romantisma laikiem [3: 28]. Šī atziņa, manuprāt, prasa komentāru. Proti, klasicisma laikmeta komponistu stilā harmonijas individualitāte tiešām nav krasī akcentēta; taču kā vēsturiska kategorija jēdziens *klasicisma harmonija* ir ne tikai saprotams, saturīgs, bet arī ļoti konkrēts. Citiem vārdiem, harmonija darbojas kā vēsturiska un nacionāla stila zīme, bet no 19. gadsimta – arī kā autora stila zīme. Turklāt atkal tikai ierobežotā laikposmā, jo 20. gadsimtā daudzu autoru stilos, kā arī stilos, kurus vieno kāda kompozīcijas tehnika, harmonijas traktējums ir mazāk individualizēts.

Ar šo atkāpi vēlētos uzsvērt sekojošo: Pelēča simfonijas harmoniskā valoda, neraugoties uz tās *vizuālo* tuvību klasiskajai (tradicionāla akordu struktūra, konsonants raksturs šā jēdziena plašā izpratnē, tonālo centru skaidrība un stabilitāte utt.), nav klasiska. Tās avoti slēpjas ne tik daudz mūzikas materiāla eksponēšanas un attīstības skaņkārtiski funkcionālajā dinamismā, kas raksturīgs visiem klasiķiem, tai skaitā Haidnam, cik balstu modālā mijā – un te izpaužas arī modalitātei tipiskā funkcionālās loģikas lomas mazināšanās. Tāpēc, klausoties šo skaņdarbu, tieši harmonija rada priekšstatu par *spēli ar stilu*, bet ne stila adaptāciju.

Izstrādājuma otrais posms, kas seko pēc ceturtdaļpauzes, saglabā līdzšinējo ritma pulsāciju; tās pamatu arī šoreiz veido stingru instrumenti, pirmām kārtām vijoles, savukārt citi instrumenti to dažādi izrotā. Piemēram, astoņpadsmit sākumtaktis vijoļu skanējumu papildina klarnetes un fagots, kuri izpilda arī astotdaļu ostinato ritma pulsu; turklāt no harmoniskās vertikāles viedokļa šeit dominē intervālu struktūras, nevis skaņkārtiski funkcionālais aspekts. Kaut gan tonālie centri ir jaušami diezgan skaidri, var saklausīt vēl vienu jaunu krāsu – disonanses, it kā polifunkcionālu noslāņojumu (koka pūšamie un stingru instrumenti). Tonālo centru mirgošana (*C – F – Des...*) šķiet ļoti svārstīga pārsvarā lineārā izklāsta dēļ (vai nu augšup-, vai lejupejošas melodiskās secības), kas izpaužas, neraugoties uz skaidri iezīmēto akordu vertikāli; tādējādi viss process virzās uz jaunu attīstības fāzi ar centru *c moll*. Daļēji tā sasaucas ar izstrādājuma sākumu, jo visa pamatā atkal ir melodiskais elements – lejupejoša secība, ko atskaņo vispirms mežragi, fagots vai čelli un kontrabasi, bet beigās pirmās vijoles un čelli. Fāzes gaitā šis materiāls atkarņojas astoņas reizes, pamīšus ar akordiem, kuros tembra prioritāte atvēlēta koka pūšaminstrumentiem un timpāniem. Taču vienlaikus atkal parādās ostinato, kas izstrādājuma sākumam nebija tipisks. Visā fāzē jaušami divi tonālie centri – *c* un *f*, un tie veido tonikas – subdominantes attiecības. Tādējādi izrādās, ka iedziļināšanās subdominantes sfērā, kas tik būtiska klasiskās sonātes formas izstrādājumam, šajā gadījumā sniegta it kā koncentrētākā, bet vienlaikus reducētā veidā. Četras taktis, kas noslēdz izstrādājumu, iezīmē dominantes pirmsiktu uz jauno tonalitāti un sagatavo reprīzi.

Varam secināt, ka motīvu izstrādāšana kā klasiska sonātiskuma zīme *Trīspadsmitajai Londonas simfonijai* nav raksturīga – par galveno attīstības principu kļūst variēšana. Turklāt tā nav klasiķiem tradicionālā ornamentāli figuratīvā variēšana. Pelēcim tuvāks ir t.s. invarianta tembra, reģistra pārkrāsojums. Tādēļ biežāk attīstības pamatā ir ostinato vai arī ostinato un variantveides (vēl – ostinato un variēšanas principa) apvienojums. Tas bija redzams jau daļas ievadā, kur tieši šādām izmaiņām pakļauta īsa trijtaktu struktūra.

Sevišķi plaši cikla pirmajā daļā izvērsta GP pirmās tēmas izkļiedētās variācijas (Vladimira Protopopova termins). Šī tēma divreiz atkarņojas katrā no formas trim posmiem (divās ekspozīcijās un reprīzē), turklāt stabili saglabā visas melodijas, harmonijas un struktūras īpatnības, un

³ Tēmas 2. taktī ir pauze, kas turpmākajā variāciju gaitā nav saglabāta, tādējādi uzbūve saīsinās līdz četraktīei.

vienlaikus ikreiz atjaunojas tās tembrālais veidols – tā ir tieši atjaunotne, nevis nomaīņa, jo piecos no sešiem atkārtojumiem saglabājas arī instrumentu sastāvs, kurš tiek izgaismots jaunās nokrāsās. To uzskatāmi var redzēt shēmā:

Faktūras balsis	Pirmā ekspozīcija		Otrā ekspozīcija		Reprīze	
	a	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄	a ₅
	27. t.	35. t.	154. t.	162. t.	357. t.	365. t.
Melodija sekstu dublējumā	Vln. II, Vle	– " –	– " –	– " –	– " –	2 Cl.
Tonikas ērģelpunkts ar astotdaļu pulsu	Vln. I, Vc.	– " –	– " –	– " –	– " –	Fl., Fag.
Tonikas ērģelpunkts ar ceturtdaļu ritmu	Vc.	– " –	– " –	– " –	– " –	
Ritma kontrapunkts (tonikas ērģelpunkts)		Timp. (1. ritms)	(Timp.: 154. t.)	Timp.	(Timp.: 357. t.)	Timp. (2. ritms)
Akorda pedālis (trijskanis)			4 t. Fl., Ob., Cl., Fag.	4 t. Cor.		
Sekstas intervāla pedālis				4 t. 2 Fl., Ob., Fag.		
Pedālis (T)					4 t. Cor.	4 t. Fl., Ob.

Līdzīgi traktēta arī ekspozīcijas trešā (SP pirmā) tēma. Šeit variāciju izkliešana parādās vēl atklātāk, jo aptver tikai pirmo ekspozīciju un reprīzi; otrajā ekspozīcijā būtisku izmaiņu nav. Pašas maršveida tēmas attīstība balstās uz vertikāles paplašinājuma principu – t.i., telpas paplašinājumu; turklāt, kā jau iepriekš minēts, reprīzē SP pirmā tēma transponēta subdominantes tonalitātē, bet BP tēma – attiecīgi, galvenajā tonalitātē. Ja piebildsim, ka pēc BP uzreiz seko koda (t.i., nav NP) un parādās jaunas tembra krāsas, tad konstatēsim, ka ar šīm izmaiņām sonātes formas reprīzes atjaunotne arī izsmelta.

Visspilgtāk variēšana izpaužas cikla **otrajā daļā** – variācijās. Pati tēma, kas izklāstīta piecās taktīs³, ir Haidna 94. simfonijas otrās daļas (arī variāciju formas) tēmas variants.

3. a piemērs (J. Haidns, 94. simfonijas 2. d.: variāciju tēma)

Andante

Vln. I *p* *ten.* *ten.*

Vln. II *p* *ten.* *ten.*

Vle. *p*

Vc., Cb. *p*

3. b piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 2. d.: variāciju tēma)

$\text{♩} = 66$

Cor. I *pp*

Cor. II *pp*

Timp. *pp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle. *pizz.*

Vc. *pp* *pizz.*

Cb. *pp* *pizz.*

Vispirms Pelēča simfonijas otrās daļas tēma sniegta pirmo vijoļu izklāstā, turklāt pēc sākummotīva ir pauze – resp., gluži precīzi nocitētais Haidna *mūzikas vārds* mūsdienu komponistam it kā liek uz mirkli apstāties; taču pēc tam viņš šī *vārda* aizsākto domu pabeidz ar līdzīgiem, tuviem, tomēr citiem motīva variantiem. Tādējādi pats citāts – tas ir tikai vientakts motīvs, kurš atdalīts ar paūzi no autora (Pelēča) turpinājuma. Šī isā posma beigās iestājas citas balsis, veidojot kadenci (mežrags, timpāni un čelli ar kontrabasiem). Pēc tam jau sākas variācijas. Jāsecina, ka Pelēcis par tēmu izraudzījies Haidnam neraksturīgu uzbūvi, jo Vīnes klasiķa variāciju tēmas pārsvarā ir krietni izvērstākas – vienkāršā divdaļformā vai tradicionālajā perioda struktūrā.

Atšķiras arī variēšanas metode. Haidnam, līdzīgi kā citiem klasiķiem, melodijas ostinato princips parasti ievērots tikai sākumvariācijās – vēlāk arī galvenā balss tiek pakļauta melodiski figuratīvai attīstībai; turpretī Pelēcis saglabā melodijas ostinato visā daļas gaitā. Galvenā balss – melodija – atkārtojas bez izmaiņām kā četraktu uzbūve, mainot savu tembra *ietēru* un bagātinoties ar citām balsīm. Taču tas nav viss. Ir arī dažas citas formas īpatnības.

Pirmkārt, tās saistītas ar pašu variēšanas procesu. Ostinētajai balsij tipiska vēl viena stabila iezīme – stīgu instrumentu prioritāte melodijas izklāstā. Tikai vienu pašu reizi – 13. variācijā – tēma skan mežragu partijā

(remarka *dolce*). Formas sākumfāzē (tēma un trīs variācijas) galvenā balss izklāstīta pirmo vijolu partijā pirmajā oktāvā. Turpmāk – 4. un 5. variācijā – parādās čellu tembrs, kurš melodijas skanējumu pazemina par oktāvu, bet 6. un 7. variācijā tā nolaižas vēl zemākā reģistrā (lielajā oktāvā) un, pievienojoties kontrabasiem, it kā *sabiezē*. Šeit arī sākas tēmas variantu mija: vienā no variāciju grupām melodija sniegta oktāvas, divoktāvu vai dažādu intervālu un akordu dublējumā (protams, mainot tembra krāsu) – tas raksturīgi 6.–11., 14. un 15. variācijai; savukārt otrai grupai (12., 13. un 16. variācijai) ir tipisks melodijas skanējums unisona izklāstā. Resp., veidojas šāda sistēma: 6 variācijas (unisons) – 6 variācijas (oktāvu dublējums) – 2 variācijas (unisons) – 2 variācijas (dublējums dažādos intervālos vai akordos) – 1 variācija (unisons). Turklāt beidzamajā variācijā melodija uzticēta vijolēm: pirmās to spēlē *pizzicato*, otrās – *con arco*! No iepriekš teiktā izriet, ka tēma attīstās, gan dažādojot tembra kolorītu, gan arī telpiski – te sašaurinoties līdz līnijai, te fakturāli sabiezējot, tomēr pārsvarā nepārsniedzot sākotnējo skanējuma blīvumu.

Otrkārt, pašai variēšanai, t.i., atjaunotnei, bagātināšanai nepiemīt klasiskās formas mērķtiecība, kas izpaužas faktūras un ritma traktējumā. Piemēram, šajās variācijās nav vērojams tradicionāls pakāpeniskas ritma skaldīšanas process. Iezīmējas divas grupas – pirmo (1.–5.) veido variācijas, kurās pulsācija nav ātrāka par tēmai raksturīgo astotdaļu ritējumu. Šajā grupā parādās visdažādākie ritma zīmējumi melodiski vienkāršās, bet ļoti izteiksmīgās kontrapunktējošās balsīs – ar pauzēm, ar nošu ilgumu pagarinājumu, ar sinkopēm, bet ne vairāk. No 6. variācijas līdz pat beigām dominē trīsdesmitdivdaļas (vietumis arī sešpadsmitdaļas); izņēmums ir 10. variācija (pirmā no minorīgajām), taču tai tipiskais vijolu, altu un timpānu tremolo palīdz saglabāt otrajai grupai raksturīgo pulsāciju.

Arī faktūras jomā spilgtāk atklājas variēšanas procesa savdabība, nevis klasisko tradīciju gars. Turklāt atkal priekšplānā izvirzās variāciju grupēšana. Šoreiz tas attiecas gan uz tembrālo aspektu, gan vertikāles struktūru. Pirmajā posmā ietilpst pirmās četras variācijas ar tikai vienu kontrapunktējošu balsi (faktiski divbalsība), kura ikreiz ir citāda un ienes jaunu tembra krāsu (1. var. – otrās vijoles, 2. var. – flauta, 3. var. – oboja, 4. var. – klarnete); savukārt šo grupu noslēdz 5. variācija, kurā kontrapunktu pamatmelodijai veido vesels faktūras slānis, resp., dažādu koka pūšaminstrumentu (izņemot fagotu) soloreplikas. Visā variāciju grupā valda klusa dinamika – *p*.

Nākošajai variāciju grupai (sākot ar 6.) arī raksturīgs kontrapunkta slānis, taču tas ietver jau dialogu starp kādu koka pūšaminstrumentu (attiecīgi, klarneti – flautu – oboju) un vijoles solo, dažreiz ar imitāciju elementiem. Šo attīstību noslēdz 9. variācija, kurai, līdzīgi kā iepriekšējās grupas pēdējai variācijai, ir vispārinošs raksturs. Dinamikas līmenis paaugstinās līdz *mp-mf* (koka pūšaminstrumentu partijās pat *f*).

10. variācija ievada posmu, kas pēc klasiskās tradīcijas veidots vien-

vārda minorā (*g moll*). Te pirmoreiz dzirdam orķestra *tutti f* dinamikā, bez tam pirmoreiz vijolei tēmas izklāstā pievienojas cits instruments ar atšķirīgu tembru – fagots; tā partijā tēma skan ritmiski reducēti, vienkāršāk. Tomēr tas nav viss, ar šo variāciju sākas formas pēdējais – trešais posms; garuma ziņā tas aptver 29 taktis (daļā kopā ir 86 t.). Arī tajā iezīmējas divas variāciju grupas, kuras pirmām kārtām kontrastē skaņkārtiski: 10.–13. variācija ir minorā un 14.–16. variācija – mažorā. Šīs grupas vieno zināma tembrāli fakturāla līdzība. Pirmajā no tām izpaužas telpiska sašaurinājuma ideja saiknē ar kolorīta maiņu: pēc 10. variācijas orķestra *tutti* kā kontrasts (atkal *p*) seko 11. variācija ar prevalējošu stīgu grupu, kuru papildina vēl viens klarnešu kontrapunkts; 12. variācijā atkal valda divbalsība (tēmas melodijai pirmajās vijolēs kontrapunktā skan fagota balss), un, visbeidzot, 13. variācijā viss koncentrējas pūšaminstrumentu tembros (mežrags, kā arī fagots un klarnete tercās).

Otrajā grupā var saskatīt zināmu analogiju ar iepriekšējo, tikai sākotnēji it kā apvērstā veidā: 14. un 15. variācija stīgu grupas nozīmības ziņā sasauca ar 11. variāciju, bet atšķiras no tās gan dinamikas (*f*), gan pūšaminstrumentu balsu intonātvās valodas ziņā. Turklāt no orķestra pilnskanības viedokļa veidojas arka starp 10.–15. variāciju (vienīgā būtiskā atšķirība – 15. variācijā nav izmantots fagots). Resp., iezīmējas faktūras krešendo – tas saistīts ar vertikāles paplašināšanu un sabiezēšanu, taču pēdējā variācija klusi noslēdz visu formu: tajā atkal, līdzīgi kā 11. variācijā, klausītāja uzmanība pārorientējas uz stīgu instrumentu grupu. Tomēr vienlaikus saglabāta fagota tembra izteiksmība un pašas tēmas *sašķelšana* ar artikulāciju.

Treškārt, otrās daļas formā līdzās pamattēmai ir vēl kāds zīmīgs elements⁴, kurš parādās nevis uzreiz, bet tikai pēc 2. variācijas. Tā ir četraktu uzbūve – divreiz atkārtota harmonisko kadenču secība 2 + 2 t. Sākumā šis materiāls izskan tikai stīgu instrumentos, bet pēc tam sastopams gan mežragu, gan zemo stīgu instrumentu partijās, t.i., notiek divtaktes variēšana.

4. piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 2. d.: fragments)

15

The musical score shows the following details:

- Cor. I:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *pp*.
- Cor. II:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *pp*.
- Timp.:** Enters in the 15th measure with a rhythmic pattern, marked *pp*.
- Vln. I:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *p*.
- Vln. II:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *p*.
- Vlc.:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *p*.
- Vc.:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *p*.
- Cb.:** Enters in the 15th measure with a melodic line starting on G4, marked *p*.

⁴ Interesanti, ka tieši šī elementa pirmās divas taktis vēlāk atkārtojas menueta tēmas ietvaros, veidojot arku starp otro un trešo daļu.

Vēlāk jaunais elements atkārtojas secīgi pēc 3., 4. un 5. variācijas, turklāt tiek, kaut arī minimāli, variēts – sevišķi tā pirmā puse. Tādējādi šī uzbūve (shēmā x) asociējas ne tik daudz ar papildinoša rakstura piedziedājumu, cik ar mikrovariāciju kodolu, kurš attīstās paralēli pamattēmas (shēmā a) variēšanai.

a a₁ a₂ x x¹ a₃ x² x³ a₄ x⁴ x³ a₅ x⁵ x³ a₆ a₇ a₈ a₉ a₁₀-a₁₁-a₁₂-a₁₃ a₁₄ a₁₅ a₁₆ ←
G dur *g moll* **G dur**

Līdz ar to variāciju formas otrajā plānā saskatāma nosliece uz dubultvariācijām. Pēc atsevišķām pazīmēm variācijas varētu grupēt šādi: 3 (tēma un divas variācijas) – 4 (variācijas, kas ietver papildelementu; šī grupa sākas ar 2. variāciju, kas noslēdz arī pirmo grupu, resp., izpaužas *sakritiens*) – 4 (variācijas bez papildelementa) – 4 (minora variācijas) – 3 (noslēguma mažorīgās variācijas). Resp., 3 – 4 – 4 – 4 – 3. Te savijas gan simetrijas, gan spoguļapvērsuma ideja, gan proporcionalitāte.

Simfonijas **trešā daļa**, manuprāt, ir vistuvākā Haidna tradīcijai. Tiesa, arī tajā autora *faktors* izteikts ar tiem pašiem mūzikas valodas līdzekļiem kā iepriekšējās daļās (pirmām kārtām ar harmoniju), taču paralēles ar prototipu (pirmavotu) atklājas vairākos aspektos. Pirmkārt, tās apliecina pats menueta žanrs ar visu savu atribūtiku: metroritma struktūru, tematismu, homofonu un akordu faktūru, formas vispārējām kontūrām un tās iekšējo uzbūvi. Izcelšu tieši pēdējo, jo šajā jomā vērojamas arī zināmas atkāpes no tradīcijas, lai gan klasicisma stilistiskie ietvari nav pārkāpti.

5. a piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 3. d.: menueta pirmā tēma)

The image displays a musical score for the first theme of the Minuet in G major from the 15th London Symphony by G. Pelēcis. The score is in 3/4 time and features a first violin part with a tempo marking of quarter note = 108. The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute I, and Flute II. The score shows the initial melodic entry in the first violin and the supporting harmonic structure in the other instruments.

5. b piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmītās Londonas simfonijas* 3. d.:
menueta otrā tēma)

25 B (e)

Cor. I

Cor. II

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Vc.

Cb.

Saskaņā ar klasisko tradīciju (un arī ņemot vērā divpadsmit *Londonas simfonijas*) menuets parasti veidots saliktajā trijdaļformā ar trio un *da capo* tipa reprīzi. Haidns šo formas tipu un principu saglabā pilnībā, lai gan viņa agrīno simfoniju menuetos parādās arī citas formas (pārsvarā uz tās pašas trijdaļu uzbūves pamata). Pelēcis piedāvā atšķirīgu formas variantu, kurš ļoti raksturīgs Haidnam un viņa daiļradē sastopams dažādu žanru skaņdarbos (piem., klavierosnātēs un kameransambļos). Tās ir rondovariācijas, resp., salikta divkāršā trijdaļforma ar daļu variētu atkārtojumu. Turklāt šis variēšanas process izteikts visai spilgti, jo (arī atbilstoši Haidna tradīcijām) izmaiņām tiek pakļautas nevis formas pamatdaļas kopumā, bet sīkākas uzbūves (galvenokārt saliktās formas pirmās daļas fragmenti). To varam redzēt shēmā:

Formas vispārējā uzbūve	Formas daļu iekšējā uzbūve						Formas veids	
A	a	a ₁	b	(a)			Vienkārša divdaļforma ar reprīzi un sākumperioda variētu atkārtojumu	
	4 + 4	4 + 4	4 + 4					
	Archi	Fl., Archi	Archi	Fl., Cor., Archi	Cl., Fag., Vle, Vc., Timp.	Fl., Archi		
	G							
B	c	c ₁	d				Bārforma ar variēti atkārtotu pirmo posmu	
	4 + 4	4 + 4	4 + 4					
	Cor., Vln. I, II, Vc.	Cl., Archi	Fl., Ob., Fag.	Archi, Fl., Cl.	Archi, Fl., Cl.			
	g							
A₁	a ₂	a ₃	→	a ₄	a ₅	b ₁ (a)	Variēšanas procesa iekļāvums vienkāršā divdaļformā	
	4 + 4	4 + 4	2	4 + 4	4 + 4	4 + 4		
	Ob., Vln. II, Vle, Vc.	Fl., Archi, Vln. II, Vle, Vc.	Cl., Archi, Cor., Timp.	Fl., Ob., Fag.	Fl., Cl.	Cor., Vln. I-II		Ob., Cl., Fag., Vle, Vc., Archi, Timp.
	G							
B₁	c ₂	c ₃	d ₁				Otrās daļas variēts atkārtojums	
	4 + 4	4 + 4	4 + 4					
	Fl., Vln. I-II Vle	Cl., Vln. II, Vle, Vc., Cb.	Archi	Fl., Fag.	Archi Cl., (-Cb.), Fl., Cl., Fag.			
	g							
A₂	a ₆ (c)						Reprīze (saisināta līdz vienam periodam)	
	4 + 4							
	Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Archi							
	G							
Koda	8 (Archi + Fl., Ob., Cl., Fag. + Timp.)							

Pats galvenais – arī šeit Pelēcis izmanto to pašu variēšanas veidu, kas jau bija aprobēts cikla iepriekšējās daļās, proti, variācijas par melodijas ostinato, kur galveno lomu gūst tematiskā materiāla tembrālās pārvērtības. Tās apliecina komponista bagātīgo fantāziju un izdomas spējas.

Simfonijas pēdējā – **ceturtajā daļā** – atgriežas divdaļu taktsmērā veidotas tautasdejas stihija. Kopējās noskaņas ziņā fināls ļoti sasaucas ar

Haidna tēliem, tomēr gan tematisms, gan formas vispārējā uzbūve atšķiras no Vīnes klasiķu tradīcijām, resp., šeit atkal atklājas Haidna simfonisma *interpretācija* mūsdienu autora (t.i., Pelēča) skatījumā. Turklāt šajā daļā komponists izmantojis sava klavierdarba – Pirmās svītas (jeb *Mazas svītas*) fināla materiālu; tas sacerēts vēl pagājušajā gadsimtā (1980). Svītā fināls veidots kā salikta trijdaļforma, taču jaunajā orķestra versijā tas ir paplašināts un papildināts.

Kā *autora attieksme* parādās šoreiz? Vispirms, kā jau iepriekš minēts, fināla pamatā ir cita tipa tematisms.

6. a piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls: refrēns)

♩ = 126

A (a)

Bl di. I. pp

Vln. I. p

Vln. II. p

Vcl. p

Vc. p

Cb. pizz. p

(b)

Bl di. I.

Vln. I.

Vln. II.

Vcl.

Vc.

Cb.

20

6. b piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls: pirmā epizode)

B (d) 70

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fag.

Cor. I

Cor. II

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vc.

Cb.

6. c piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls: otrā epizode)

C (f) 130

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. in A I
Cl. in A II
Fag.
Cor. I
Cor. II
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vcl.
Vc.
Cb.

The image displays a page of a musical score for a symphony. It includes staves for various instruments: Flute I and II, Oboe, Clarinet in A I and II, Bassoon, Cor I and II, Timpani, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major or F# minor). The notation includes rests, notes, and rhythmic markings across four measures.

Finālām raksturīga jauna intonatīvā sfēra un atšķirīgi žanra pirmavoti; resp., atkal, līdzīgi kā daudzkārt iepriekšējās daļās, parādās atkāpe no tradīcijām. Tomēr iezīmes, kas pirms tam atklājās ne tik acīmredzami vai ne tik kompleksi, tagad gūst rezumējumu, savdabīgu *summējumu*. Visas fināla tēmas ir melodiskas (tas bija tipiski arī citām daļām). Pirmās tēmas melodiskais zīmējums faktiski uztverams kā daļas *epigrāfs* – kaut vai tāpēc, ka tas bieži atkārtojas, līdzīgi ceļazīmei nosakot formas vispārējās kontūras; zīmīgi, ka tajā izpaužas intonatīva radniecība, pat atvasinājums no pirmās daļas GP sākummotīva ar tam raksturīgo summējuma ritmu. Šīs pašas tēmas melodiskajā zīmējumā parādās arī citas tipiskas secības, kas iezīmē arkas starp dažādām simfonijas daļām. Te jāmin, piemēram, sekundas intonācijas, tercu–sekstu gājieni, skaņu *virpuļveida* apvīšanas motīvi un it īpaši gammveida kustība. Turklāt – un tā ir tieši Pelēča *stila zīme* – visi šie elementi parasti sastopami ne tikai konkrētas frāzes vai motīva ietvaros, bet bieži atkārtojas, apliecinot autora mērķi nostiprināt tos klausītāju uztverē. Šādu intonatīvo zīmju, kā jau redzams, nav daudz, bet tās kļūst par

komponista mūzikas valodas elementiem jeb, runājot Asafjeva vārdiem, iekļaujas viņa intonātivajā vārdnīcā un tādējādi apvieno lielu daļu Pelēča skaņdarbu. To apliecina nošu piemēri – tēmas no dažādām kompozīcijām.

7. a piemērs (G. Pelēcis, *Veltījums skolotājam*, koncerts divām klavierēm, kamerorķestrim un fonogrammai, 2003: fragments)



7. b piemērs (G. Pelēcis, *Svētku tuvumā* kamerorķestrim, 2001: pirmā tēma)



7. c piemērs (G. Pelēcis, *Svētku tuvumā* kamerorķestrim, 2001: otrā tēma)



7. d piemērs (G. Pelēcis, *Kanoniska uvertūra 55 + 5* stīgu orķestrim (22 stīgu instrumentiem), vijolei (*concertante*) un fonogrammai, 2002: fragments)



7. e piemērs (G. Pelēcis, *Tikšanās ar draugu* vijolei un stīgu orķestrim, 2001: pirmā tēma)



7. f piemērs (G. Pelēcis, *Tikšanās ar draugu* vijolei un stīgu orķestrim, 2001: otrā tēma)



Arī finālā izmantots citāts, taču atšķirīgā kontekstā nekā iepriekš. Pirmajā un otrajā daļā, *pārstāstot* Haidna tēmu, Pelēcis apliecina cieņu komponistam, kura simfonisma principus viņš daļēji turpina – kaut arī pēc diviem gadsimtiem – un tādējādi mēģina vārda tiešā nozīmē atjaunot pārtrūkušo saikni starp dažādām kultūras tradīcijām. Savukārt vienā no fināla posmiem dzirdama latviešu tautasdziesmas *Div' dzelteni kumeliņi* melodija, kurai arī šajā kontekstā ir simboliska nozīme: pateicoties tai, apvienojas vēl tālāki laikmeti un stili, turklāt to mijiedarbe ir organiska un pārlicinoša.

Otrs aspekts, kuru gribētos izcelt, ir daļas formveide. *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls nav uztverams kā atjaunotne, pavērsiens vai pāreja uz jaunu vispārīnājuma pakāpi, jo saglabājas tie paši principi, kas skaņdarbā nostiprināti jau iepriekš. Pirmās daļas sonātes formā galvenais attīstības paņēmieni ir variēšana (tā izpaužas gan tēmu izklāstā, gan to atkārtojumos, gan izstrādājuma posmā), un nākošajā daļā tieši šis paņēmieni kļūst par formveides kodolu. Turklāt otrās daļas variācijām savdabību piešķir arī jau raksturotais papildelements, kas sākotnēji līdzinās īsam piedziedājumam. Resp., priekšplānā, kaut arī tikai atsevišķā posmā, izvirzās rondalitāte, kura trešajā daļā izpaužas jau krietni spilgtāk: salikta divkāršā forma, t.i., daudzdaļu rondoveida uzbūve, apvienojoties ar variācijām, šeit veido Haidnam tik tuvu rondovariāciju formu. Visbeidzot, fināls, atbilstoši klasiskajām tradīcijām, jau no sākuma ir orientēts uz rondo formu, taču attīstības gaitā bagātinās arī ar variēšanu – tā burtiski caurvij visus fināla posmus, vēlreiz priekšplānā izvirzot rondovariācijas, lai gan to izejas punkts šoreiz ir cits.

Interesanti, ka vienojošu funkciju ciklā veic ne tikai jau iepriekš minētie principi – variēšana un rondalitāte; arī mazāku posmu iekšējā uzbūve gūst savdabīgu rezumējumu. Piemēram, pirmās daļas GP un SP, kā arī menueta (trešās daļas) vidusdaļa, kā jau atzīmēts, veidota bārformā – un tieši šī forma sastopama abās fināla rondo epizodēs. Savukārt refrēns formas ziņā nav tik viennozīmīgs. Neraugoties uz mūzikas materiāla intonatīvo vienkāršību, tā izklāstam piemīt gan plašums, gan kontūru skaidrība un strukturētība, gan, tajā pašā laikā, procesuāla sazarotība. Šī posma forma atspoguļo dažādu kompozīcijas ideju *mobilu* mijiedarbi: pirmajā vietā atkal neapšaubāmi ir rondoveidība, atbilstoši šīs simfonijas tradīcijai tai pievienojas faktūras (īpaši tembru) variēšana, un izpaužas arī zināma simetrija. Refrēna divi intonatīvie pamatmateriāli (**a** un **b**), variēti atkārtojoties, mijas, līdz parādās īsa uzbūve ar centru *Es* pirms pirmā elementa pēdējā atkārtojuma. Šis posms intonatīvi balstīts uz **a** tēmu un, attīstot to, ienes gan tonālu un tembrālu kontrastu, gan arī struktūras atjaunotni, jo stingrais četraktu kvadrātiskums, kurš pietiekts jau ievadā ar *blocco di legno* ritma pulsu, šeit pārvarēts, pateicoties taktsmēra maiņai (2/4 – 5/8 – 2/4 – 3/8), taktu akcenta neregularitātei un, visbeidzot, struktūras paplašinājumam līdz sešām taktīm.

Pārējos refrēna atkārtojumos, kā tas bieži mēdz būt klasiskajā rondo

formā, tai skaitā Haidna mūzikā, vērojamas izmaiņas: pēc pirmās epizodes refrēns tiek saīsināts, pēc otrās atkārtojas pilnā veidā. Taču visos refrēna izklāstos, kā jau minēts, spilgti izceļas tematiskā materiāla tembrālā variēšana. To redzam šajā shēmā:

Formas vispārējā uzbūve	Formas daļu iekšējā uzbūve	Formas veids
A refrēns	→ a b a ₁ b ₁ b ₂ a ₂ „c”(a ~~~)a ₃	Forma, kurā apvienojas rondo un variāciju iezīmes
	4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+6 4	
	C → a C → a C Es C	
	pp p f mf f	
B Pirmā epizode	d d ₁ ~> e	Bārforma
	12 12 6 + 4 + 4	
	a a	
	mp - f mf - f f	
A₁	a ₄ b ₃ b ₄	Struktūra saīsināta, bet variēšana turpinās
	4 + 4 4 + 4 4 + 4	
	C	
	f	
C Otrā epizode	f f ₁ g →	Bārforma
	4 + 4 + 4 4 + 4 + 4 4 + 4 + 4 9	
	A	
	mf f mf f	
A₂	a ₅ b ₅ a ₆ b ₆ b ₇ a ₇ „c”(a ~~~)a ₈	Sākotnējās uzbūves variēts izklāsts
	4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+6 4	
	C → a C → a C Es C	
	f mf f	
Koda	19	

Analīzes rezumējumā vēlreiz izcelšu būtiskākās rakstā paustās tēzes, tagad pavēršot tās mazliet atšķirīgā rakursā.

Georga Pelēča simfonijas un Jozefa Haidna *Londonas simfoniju* salīdzinājums – gan šīs mūzikas klausīšanās, gan analīze – apliecina, ka radniecība izpaužas pašā galvenajā: priekšstatā par estētiskajiem ideāliem, uz ko tiekušies abi komponisti. Vispārinātais pozitīvais mūzikas tēls, kurš rodas mūsu iztēlē, jau tikai iedomājoties klasicisma laikmetu un sevišķi Haidna skaņdarbus, it kā atdzīvojas mūsdienu komponista simfonijā. Skanējuma dailes un harmonijas izjūta, skaidrība, izteiksmes vieglums un vienkāršība, emocionāla nemākslotība un atklātība, kas tik ļoti mūs valdzina pagātnes mūzikā, ne mazāk spilgti atklājas Pelēča simfonijā. Kopīga ir arī noteikta kompozicionālā orientācija, kuras identiskums minēts jau iepriekš – sākot ar simfonijas žanra invarianta saglabāšanu. Turklāt dažu

⁵Brikolāža (no franču vārda *bricolage*) – tulkojumā *meistarošana*, pārnestā nozīmē arī *darināšana paša rokām*.

iezīmju sakrītība ir tik pilnīga, ka atsevišķus citātus par Haidna mūziku, neminot komponista vārdu, droši varētu attiecināt arī uz Pelēča simfoniju. Tā, piemēram, Ņekļudovs raksta, ka Haidna orķestrim raksturīga stingri izplānota līdzsvarotība ekspozīcijas posmos – instrumenti un to grupas ir skaidri diferencētas, savukārt attīstošos posmos tās apvienojas, ļaujot izpausties negaidītiem tembrāliem atradumiem, spilgtam kolorītam [4: 147]. To var teikt arī par *Trīspadsmīto Londonas simfoniju*; vēl vairāk, ja jāatbild uz jautājumu, kas šajā skaņdarbā ir visspilgtākais un daudzveidīgākais, krāsainākais un izteiksmīgākais, tad pirmām kārtām tā ir tembru palete, orķestra traktējums (neraugoties uz mazo sastāvu). Tiesa, tam piemīt noteikta (klasiska!) viendabība, kas atbilstoši tradīcijai saistīta ar stingru instrumentu grupas dominanti. Šīs grupas tembrs kā kompozīcijas vienota vadlīnija saklausāms nepārtraukti – vai nu veidojot enerģisku un pilniskanīgu pirmo plānu (simfonijas tēmu lielākajā daļā), vai arī kā dzidra un caurspīdīga līnija (piemēram, otrās daļas sākumā). Taču vienlaikus ir jausama krāsu bagātība, kas monolītajā orķestra paletē ienes smalku un dzīvu koloristiku, piešķir mūzikas *sejai* individualitāti, personiskumu – pietiek atgādināt *blocco di legno* pulsu (klauvējienus), kas veido ietvaru simfonijas finālam, vai melodiski izteiksmīgos dažādu tembru kontrapunktus ostinētajai tēmai otrās daļas variācijās u.c.

Svarīgi tomēr, ka autora mērķis nav bijis sasniegt līdzību izvēlētajam prototipam. *Londonas simfonijas* Pelēcis uztvēris nevis kā paraugu atdarināšanai, bet drīzāk kā sākumimpulsu, virziena orientieri, kurš ļāvis tradīcijas ietvaros radīt jaunu skaņdarbu, *teikt savu vārdu*, vienlaikus nostiprinot žanra veidu (jeb *standartu*), kas asociējas ar *klasisko simfoniju*. Tāpat kā cits izcils līdzīga ceļa gājējs – Sergejs Prokofjevs savā Pirmajā simfonijā – arī Georgs Pelēcis klasisko pirmavotu atjaunojis un bagātinājis atbilstoši sava laikmeta stilam. Autora rokraksts izpaužas intonatīvā materiāla raksturā, tā harmoniskajā valodā, tematisma tipā un attīstības paņēmienos, arī mūzikas formā, kura, neraugoties uz radniecību klasiskajam variantam, būtiski atšķiras no tā. Tieši šai sakarā vēlreiz uzsveršu: kā jau iepriekš minēts, formai (un it īpaši sonātes formai, kas klasiskajā simfonijā ir galvenā) Pelēča skaņdarbā nav vektorāla, mērķtiecīga rakstura. Tāpēc arī praktiski visās daļās dominējošais attīstības veids ir variēšana. Tā vieno ciklu un notušē attīstības dinamiku, ļauj saskatīt skaņdarba *kopsaucēju*. Šāds formas risinājums acīmredzot saistāms ar īpašu komponista pozīciju, kas izskaidro viņa stila savdabību un izpaužas īpatnējā tehnikā: Pelēča draugs un kursabiedrs (arī komponists un muzikologs) Vladimirs Martinovs dēvē to par *brikolāžu*.⁵ Sīkāk par šo tēmu varam lasīt viņa grāmatā *Komponistu laikmeta beigās*: te gribētos citēt vienīgi dažas tēzes, jo tās sasaucas ar raksta gaitā jau vairākkārt paustajām domām.

Brikolāža ir manipulācijas ar intonācijām un melodiski ritmiskām formulām (blokiem). Šīs formulas var būt ļoti daudzveidīgas melodiskā zīmējuma ziņā, bet, neraugoties uz savstarpējo atšķirību, tām jābūt pašām par sevi stabilām struktūrām, kuras nepieļauj iekšēju dinamismu. Formulu skaits var būt ļoti liels,

tomēr obligāti jau pašos pamatos ierobežots. Rezultātā veidojas noslēgta sistēma, kuras ietvaros iespējami tikai formulu kombinācijas pārvietojumi [2: 17]. Un vēl: muzicēšanas akts, kuru īsteno brikolers, ir iepriekš dota un pazīstama intonatīvā modeļa realizācija, turklāt šim modelim jābūt obligāti zināmam un saskatāmam visās jaunajās melodiskajās variācijās [2: 18]. Visbeidzot: "brikolāžas" princips (nodrošina arvien jaunu kombināciju rašanos uz sākotnējā elementu kompleksa pamata) un "varietas" princips (nodrošina arvien jaunu variantu rašanos uz sākotnējā modeļa pamata) konstruktīvo īpatnību ziņā ir absolūti sveši vēsturei, jo gan bezgalīga sākotnējā elementu komplekta [pār]kombinēšana, gan bezgalīga sākotnējā modeļa variēšana nekādi nevar rosināt mērķtiecīgu un pakāpenisku komplicētības pieaugumu un pilnveidi [2: 118].

Manuprāt, tieši šis citāts ļoti labi raksturo simfonijas trīspadsmitā modeļa atšķirību no Haidna divpadsmit Londonas simfonijām.

Un noslēgumā vēl par kādu aspektu. Pelēča simfonijā daudzveidīgi izpaužas tāds paņēmiens kā *spēle ar* [..]: vispirms, tā ir *spēle ar* pagātnes tradīciju – ar klasicismu un, konkrēti, ar Haidna stilu; tieši tādēļ mūzika nav vienkārši stilizācija, atdarinājums, bet tajā gandrīz nepārtraukti, skaidrāk vai mazāk skaidri, jūtams komponista personiskais *es*; Pelēcis it kā atdzīvina pagātnes garu, bet jaunus apstākļos – tas saistīts ar simfonijas žanra savdabīgu kvazicitēšanu. Līdztekus izpaužas arī tiešā citešana, kas šajā gadījumā demonstrē *spēles ar svešu* (bet ne tikai) *vārdu*. Proti, komponists aizguvuma efektu pakāpeniski pastiprina (vērojams progresijas princips). Pirmajā daļā ietverts tikai viens Haidna kvazicitāts kādā no tēmām; otrajā daļā – Haidna tēmas mikrocitāts, un *stila spēles* aspektu vēl izceļ šai tēmai atbilstošā attīstības modeļa (variāciju) saglabāšana (taču atkal *kvazihaidna* variantā); trešajā daļā priekšplānā izvirzās žanriskums (menuets); savukārt finālā kā simfonijas rezumējumā komponists izmanto gan pašcītēšanu (daļas pamatā ir viņa agrīnais skaņdarbs), gan folkloras materiāla citātu.

Viktors Bobrovskis atzīmē Vīnes klasiķim Jozefam Haidnam raksturīgo tieksmi *apspēlēt izteiksmes un formveides līdzekļu sniegtās iespējas*. *Spēle* [Haidnam] *ir dzīves enerģijas, vitalitātes, kustīguma, humora iemiesojums* [1: 61]. Georga Pelēča mūzikā šis pašas īpašības guvušas jaunu nozīmi un jaunu izpausmi, ko nosaka tieši šī komponista savdabīgais rakstības stils un autora pozīcija.

FEATURES OF THE CONTEMPORARY FORM-BUILDING IN THE *THIRTEENTH LONDON SYMPHONY* BY GEORGS PELĒCIS

Elena Lebedeva

Summary

Parallelism of styles in music is rather a widespread phenomenon, especially in the 20th century. *A game with styles*, usage of a *strange word* in compositions of contemporary composers, even inclusion of a style in the language store of this or that author – this tendency, so impetuously revealed in the second half of the last century, has not lost its significance nowadays as well.

In Latvian music it was not disregarded, either. *The game with styles* appeared to be attractive enough for many Latvian authors. Moreover, the most different genres turned out to be involved in this process, including the symphonic one.

In this respect particular attention should be paid to the *Thirteenth London Symphony* (2002) by Georgs Pelēcis – the first composition of this genre in the composer's creative work. The symphonic title itself clearly points to the style that in the world of music is known as classic. The *Thirteenth London Symphony* is a sort of continuation (if I may say so) and an afterword, a postlude to the *London Symphonies* by Joseph Haydn. It should be noted that the title *London* out of twelve symphonies by Haydn is marked by No. 104 which is the last one. Hence, Georgs Pelēcis, entitling his composition the *Thirteenth London Symphony*, as if directly associated it with the symphony of the Viennese classic.

The present paper, comparing the *London Symphonies* by Haydn and the composition by Pelēcis, focuses on the general and individual (concerning the latter) peculiarities of the relevant style.

Some resemblance is observed in:

- the four-part structure of a symphonic cycle,
- the principle of part time contrast,
- the general interpretation of the second and the third parts in the cycle,
- the main tonality of compositions.

These four positions are absolutely coincident in the works of both composers. However, there are also several differences, more indicative of the idea of parallelism, compared to identity.

Considering resemblance and difference between the symphony by Georgs Pelēcis and the *London Symphonies* by Joseph Haydn, while listening to and analyzing this music, it is clearly evident that resemblance is primarily observed with relation to the idea about the aesthetic ideal of music as art. That generalized positive musical image, born in our mind the very moment that we think about classical music, especially that of

Haydn, appears to be kind of resuscitated in the contemporary composer's symphony. That sense of beauty and harmony in music sounding, lucidity of expression, lightness and simplicity of utterance, that emotional unsophistication and openness which attracts us in music of the past, reveals itself no less strikingly in this particular case – in the symphony by Pelēcis. It should be added that a common feature, characterizing the music of both Pelēcis and Haydn proves to be a certain compositional orientation, the identity of which was already mentioned above – predominantly as the preservation of the symphonic genre invariant.

However, it is more important that resemblance to the chosen prototype doesn't become an artistic task of the author, for whom the *London Symphonies* are no model for imitation. They rather serve as a starting impulse or a guideline, which allows creating of a new composition or saying one's own word within the background of the existing tradition, thus confirming the genre form (or standard), associated with the concept of a classical symphony.

Georgs Pelēcis, the author of the *Thirteenth London Symphony*, the same as another great composer of the past – Sergei Prokofiev – who in his First Symphony, turning to a classical prototype, renewed and enriched it, in keeping with his time and style, also introduces very many innovations of his own. The author's handwriting is evident in the nature of the intonational material, in his harmonical language, in the type of thematism and development devices, in the unique structure and in that particular shape of the musical form which for all its resemblance to classical variants, differs from them in quality.

In Pelēcis symphony the device of *the game with...* reveals itself in different ways. To begin with, it is *the game* with the style of the past, namely, classicism and the individual style, pertaining to Haydn. That explains why in music there is not simply stylishness or imitation but almost in all cases the composer's individual approach is more or less pronounced. It is as if he had revived the spirit of the past but quite in a different context. It is linked with some sort of a quasi-citing of the symphonic genre. Besides, there is a moment of the direct citing which in the given case reveals also a kind of *the game with a strange* (but not only) *word*. It means that the composer, as if increasingly, forces an effect of borrowing: having started with the quasi-citation of Haydn in one of themes in the first part, he passes to micro-citing of this theme in the second one, intensifying the effect of *the stylistic game* by sticking to the same form (but again in a quasi-Haydn variant). In the third part the genre (minuet) comes to the foreground as a *citing object*, but in the finale, i.e. the reviewing part of the whole symphony, on the one hand, he uses self-citing, having taken his earlier composition for its basis, and, on the other hand, he introduces folk material as a citation.

The game as a vital energy realization, a cheerful mobility, and humor in Victor Bobrovsky's words [1: 61] is a characteristic feature of Haydn's

music, but in Georgs Pelēcis composition, owing to his individual style and an author's position, these qualities acquire quite a new meaning and expression.

Literatūra

1. Бобровский, Виктор. *Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Статьи, исследования.* Москва: Советский композитор, 1990.
2. Мартынов, Владимир. *Зона OPUS POSTH или рождение новой реальности.* Москва: Классика-XXI, 2005.
3. Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке.* Москва: Владос, 2003.
4. Неклюдов, Юрий. *Вопросы стиля поздних симфоний Моцарта и Гайдна // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин.* Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985, с. 138–157.
5. Соколов, Александр. *Введение в музыкальную композицию XX века.* Москва: Владос, 2004.
6. Тирдатов, Владимир. *Тематизм и строение экспозиций в симфонических allegri Гайдна // Вопросы музыкальной формы, вып. 3.* Москва: Музыка, 1977, с. 186–229.