

LATVIEŠU JAUNĀKĀS KORMŪZIKAS TENDENCES: STILISTIKA, VĒSTURISKĀS ATTĪSTĪBAS KONTEKSTI, PERSONĪBAS

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Latviešu mūzikas vēstures ritējumā no pirmsākumiem līdz pat mūsdienām žanriski smagākais svaru kauss allaž nosvēries kormūzikas pusē. Tā kļuvusi par spilgtu nacionālās identitātes izpausmi, kas koši iezīmējas pirmām kārtām ar savu plašo un augstvērtīgo repertuāru. Arī ar izkopto, ilgi briedināto atskaņotājkultūru, kas aizvedusi līdz izsmalcinātam profesionālismam. Ar gadsimtiem senu tradīciju dzīvīgumu, kuras vainagojumu radušas īpašā mūzikas, kultūras un sociālās dzīves fenomenā – Dziesmu svētkos. Arnolds Klotiņš atzīmē: *Šāds koru dziedāšanas vēriens nebūtu iedomājams bez piemērota nacionālā repertuāra. Tāpēc latviešu komponisti allaž ar atbildību strādājuši kordziesmas žanrā, tam labprāt pievērsušies arī paši ievērojamākie simfoniskās un operu mūzikas autori. Nacionālās mūzikas kultūras rītausmā [...] kordziesma bija latviešu mūzikas pamatžanrs, un tā joprojām paliek svarīgāko žanru vidū* [7: 9].

Šis ir Dziesmu svētku gads, kas sniedz iespēju dziļāk izziņāt kora kultūras stāvokli un mums tik būtiskās tradīcijas attīstības ceļus nacionālā mērogā. Jo īpaši tāpēc šķita interesanti aktualizēt kormūzikas problēmiku plašākā kontekstā, skarot atsevišķus kultūras pētniecības jeb kultūras studiju aspektus, identitātes jēdzienu¹, kā arī pēdējās desmitgades procesus ilgākā laika perspektīvā un žanra vēstures kopainā. Nelielas publikācijas ierobežotais apjoms diemžēl neatļaus to veikt tik detalizēti un dziļi, kā vēlētos autore, tomēr dos iespēju

- atklāt būtiskākos žanra attīstības aspektus Latvijā, akcentējot galvenās tendences 20. gadsimta pēdējā desmitgadē un jo īpaši laikposmā kopš 2000. gada;
- iezīmēt meklējumu perspektīvas un ceļus, balstoties uz dažu jaunākās paaudzes komponistu spilgtākajiem skaņdarbiem.

Mūsu profesionālās mūzikas saknes uzrokamas dziļi pagātnē un cieši saistītas ar kordziedāšanu. Tas, ko vērojam 19. gadsimtā, saucot par pirmo atmodu un nacionālās skaņumākslas dzimšanu, ir gara procesa rezultāts, kas veidojies Rietumu mūzikas un vietējās tradicionālās kultūras saskarē. Sava loma ir etniskajā kultūrā tik būtiskajām tautasdziesmu un to dziedāšanas senajām pārmantotajām tradīcijām. Taču Rietumu ietekmē gūtais profesionālās kormūzikas rašanās impulss un pirmie asni, kas liecina par jaunās skaņumākslas, tostarp kormūzikas žanru veidošanos, ir rodami citos avotos – rakstītās kultūras pieminekļos, pirmajos reformācijas laika garīgo dziesmu pierakstos latviešu valodā 16. gadsimta sākumā un pirmajās luterāņu dziesmu grāmatās.² Tāpat latviešu valodā fiksētajos dziesmu pierakstos un 17. gadsimta katoļu grāmatās: lai atceramies kaut vai Georga Elgera sastādīto dziesmu krājumu *Geistliche catolische Gesänge* (1621)³ un 16.–17. gadsimta skolu praksi, kur dziedāšanai bija liela

¹ Identitāte – filosofijā, psiholoģijā un kultūras zinātnē izmantots jēdziens, kas saistīts ar subjektivitāti; raksturo objektam piemītošo, individuālo, citādo, determinē individuālo attieksmi un vērtības. Kopš pagājušā gadsimta 60. gadiem tiek plašāk pētīta atsevišķu sociālo grupu – šķiru, kultūru, nāciju, etnosu, dzimtu u.c. – identitāte [3: 87–88].

² Vissenākā šāda tipa grāmata bija *Vndeudsche PSalmen und geistliche Lieder oder Gesenge* (Nevācu psalmi un garīgas dziesmas jeb dziedājumi), publicēta 1587. gadā Kēnigsbergā.

³ Krājums *Geistliche Catholische Gesänge* (Garīgi katoļu dziedājumi) izdots Braunsbergā, tagadējā Braņevā (*Braniewo*) Polijā 1621. gadā.

vieta. Jo nozīmīgas ir hernhūtiešu brāļu draudžu dziesmotās izpausmes 18. gadsimtā. Visu šo laiku tiek izkopta vokālās un vokāli instrumentālās muzicēšanas tradīcija Latvijas dažādu konfesiju kristīgajos dievnamos. Bet vēlāk, 19. gadu simtenī, tiecoties līdzināties citām Eiropas kultūrtautām, latvieši jau adaptē svarīgus vācu un vācbaltiešu mūzikas dzīves elementus – dziedāšanas biedrības, amatierkoros, pašu kora kustību ar regulāru koncertdzīvi un Dziesmu svētku norisēm. Šādas kormūzikas aktivitātes pauž spilgtu identitāti, jo tām jāpilda īpaša, dzimstošajai nācijai būtiska loma, kas neaprobežojas tikai ar kultūras centieniem vien. Uzticība nacionālās pašnoteikšanās un konsolidācijas idejai, ekonomisko spēku emancipācija, identitātes apliecinājums un kultūras pašsaglabāšanās aktualitāte – šie sociālie, politiskie un ekonomiskie faktori cauri vairākiem nacionālās apspiestības un okupācijas režīmu posmiem ir ietekmējuši profesionālās mūzikas un galvenokārt kormūzikas veidolu: mūsu zemē, tāpat kā citās Eiropas un it īpaši Baltijas valstīs, tai allaž bijis lemts būt svarīgai sociālās un mākslinieciskās komunikācijas formai. Vairāki pētnieki fiksējuši tendenci, ko Arnolds Klotiņš formulē šādi: *Kordziesma, būdama viens no pašiem komunikatīvākajiem mūzikas žanriem, arī Latvijā allaž ir jūtīgi reaģējusi uz sabiedrības dzīves realitātēm, tāpēc kordziesmas attīstības hronoloģizācija samērā viegli pakļaujas vispārējās vēstures periodizācijai* [7: 9].

19. gadsimtā pirmie latviešu komponisti apliecināja, ka latviešu kora kultūras vēsturiskie pavedieni veidojas no daudziem elementiem, no kuriem košākais – latviešu tautsdziesma; un tieši tautsdziesma ar savu uzvaras gājieni nacionālās profesionālās mūzikas tapšanas periodā, aktīvi ienākot dažādu žanru darbos gan apdares veidolā, gan kā iedvesmas avots, svinēja jaunās nācijas *kultūras sprādzienu*. Taču vienlaikus latviešu kora literatūra jau savas veidošanās sākumposmā ir uzsūkusi daudzu mūzikas kultūru iezīmes, turklāt šī žanra stilistiskā atvērtība saglabājusies līdz pat mūsdienām.

Meklējot latviešu mūzikas identitātes izpausmes, nenovēršami atkal un atkal jāatgriežas pie latviešu tradicionālās mūzikas spilgtas īpatnības – proti, pie vokālās mākslas, tajā skaitā tautsdziesmu dziedāšanas tradīcijas kvantitatīvi iespaidīgā pārsvara pār instrumentālās muzicēšanas praksi. Vokālās domāšanas dominante nosaka mūzikas materiāla ciešo sasaisti ar tekstu un ārpusmuzikālām kategorijām – ar tautsdziesmām tik raksturīgo ētisko un estētisko vērtību ietvērumu un tautsdziesmās iekodētā pasauluzskata izpausmēm. Tātad arī – ar saturisku piepildītību. Ne velti latviešu mūzikā kopumā ir samērā maz tukšvārdības. Arī instrumentālajos žanros būtiski ir humānas, vispārcilvēciskas jēgas meklējumi, to tvērums un paušana mūzikas valodā. Latviešu mūzika ir jēgpilna, saturiski bagāta un daudzšķautņaina, arī mūsdienās tā neaprobežojas ar skanisku pašvērtību. Te jāatminas, ka ceļš mūzikas estētiskās pašvērtības virzienā īpaši kopš 20. gadsimta sākuma ir bijis visai tipisks lielākajai daļai Rietumu mūzikas, tajā skaitā avangarda un postavangarda skaņumākslai, kurā darbs ar tīru skaņas materiālu ir primārs.

Šīs divas īpatnības – vokālās domāšanas dominante un komponistu daiļrades cieša sasaiste ar ārpusmuzikāliem faktoriem – latviešu mūzikas

vēstures gaitā ir gājušas roku rokā prāvu ceļa gabalu. Savukārt divas citas iezīmes, uzturot nemīfīgu attīstības spriegumu, veido Dziesmu svētku tradīcijas pamatu: no vienas puses, svētku sociālais, politiskais uzdevums saistīts ar vispārpieejamām un vienkāršotām komunikācijas formām, no otras puses, augstie mākslinieciskie kritēriji allaž pagērējuši pēc iespējas oriģinālāku, tāpat arī sarežģītāku repertuāru, kam nepieciešami augsta līmeņa atskaņotāji. Veidojas pretruna starp mūzikas profesionāļu izvirzītajiem mākslinieciskajiem standartiem un arvien mainīgajiem sociālajiem uzdevumiem, komunikācijas standartiem un veidiem. Šī auglīgā pretruna, kura repertuāra tapšanā un izvēlē vienmēr mudinājusi balstīties uz kompromisu, ir kļuvusi par dzinējspēku, kas ilgstoši un veiksmīgi nodrošinājis svētku dzīvotspēju.

Koru kustības un Dziesmu svētku pirmsākumos tik svarīgā pašapliecināšanās, radot mākslinieciskas, Eiropas līmenim atbilstošas tautsdziesmu apdares, norisa paralēli kora oriģinālmūzikas dzimšanai. Jau kormūzikas profesionalizācijas sākumposmā iezīmējās tendence veidot arvien complicētākas, muzikāli prasīgai auditorijai adresētas, augstas raudzes elitāras partitūras. No *a cappella* tautsdziesmu apdarēm un *Liedertafel* stilā ieturētiem pirmparaugiem 19. gadu simtenī latviešu kordziesma ir mainījusies līdz struktūrā arvien plašākās līnijās tvertām, faktūrā arvien sarežģītākām, stilistiskiem jaunatradumiem bagātām partitūrām: līdz vokāli simfoniskiem opusiem, kora simfonijām, kantātēm un citiem lielapjoma darbiem. Šī evolūcija rosinājusi daudzveidīgu pieeju skaņu materiāla attīstībai, kormūzikas simfonizāciju, tās dažādošanu – ilgā laika periodā tapušās žanra metamorfozes atspoguļo desmitiem komponistu rokrakstu un vairākus stilistiskos strāvījumus.

Kopumā vērojama virzība uz mūzikas leksikas un dramaturģijas ziņā arvien izsmalcinātākiem kordarbiem – no Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Zālīša, Ādolda Ābeles, Jāņa Kalniņa un citu komponistu partitūrām vēstures līkloči ved cauri vēl nesenai pagātnei ar Ādolda Skultes kora opusiem, Paula Dambja *jaunajā folkloras vilnī* sakņotajiem darbiem, Pētera Plakida, Pētera Vaska, Maijas Einfeldes, Imanta Zemzara, Artura Maskata un daudzu citu autoru partitūrām līdz pat jaunākās paaudzes komponistu – Andra Dzenīša, Mārtiņa Viļuma, Ērika Ešņvalda, Gundegas Šmites, Santas Ratnieces un daudzu viņu laikabiedru sacerējumiem. Šī stilistiski dažādā, pietiekami universālās kategorijās runājošā mūzika pasaulē jau ir sadzirdēta. Savukārt atskaņojuma tradīciju attīstībā iezīmējas evolūcija no amatierkoriem, kas jau 20. gadsimta 20. un 30. gados veica profesionālo koru funkcijas (piemēram, Melngaiļa koris, Reitera koris, *Dziesmuvara* u.c.) līdz pat spilgtākajiem mūsdienu interpretiem, kuriem jau valstiski apstiprināts profesionālu mākslinieku statuss (Latvijas Radio koris, Valsts Akadēmiskais koris *Latvija*; tiem tuvojas arī atsevišķi amatierkori, kuru dalībnieki pārsvarā ir ar profesionālu mūziķu izglītību).

Tematiski un stilistiski izsekojot latviešu kormūzikas jaunradei, atklājas, ka noiets interesants ceļš. Tā sākumposmā dominē nacionālā romantisma estētikai atbilstoša heroiskā epika un tautiska liroepika. Turpmākā attīstība

ved cauri vēlinā romantisma stilistikai, jaunajam folklorismam ar balstu uz Bēlas Bartoka tradīcijām un atteikšanos no romantizācijas, žanra psiholoģizācijai, tad neoklasicisma garā ieturētām stilizācijām un *jaunajam folkloras vilnim*; vēlāk kā atbalss no viņpus *dzelzs priekškara* manifestētās avangardiskās pieejas kora partitūrām arī latviešu komponistu kordarbos parādās dodekafonijas, aleatorikas, sonorikas iezīmes. Nereti izpaužas arī kontrkultūras elementu – popmūzikas, roka u.c. – ietekme.

Pēdējās desmitgadēs tapusi kormūzika apliecina, ka Latvijā un ārpus tās joprojām aktuāla ir neoromantisma estētika, kas īpaši tuva vidējās un vecākās paaudzes komponistiem. Šī perioda oficiālā kultūrpolitika noteica mākslai striktus estētiskos ierobežojumus – objektīvs īstenības atspoguļojums tika akceptēts vien saiknē ar klasisko tradīciju pārtvērumu un turpinājumu. Jāpiekrīt Jāņa Petraškeviča atziņai: *padomju ideoloģiskās cenzūras apstākļos modernisma idejas bija tabu. Ideoloģija mākslā paģērēja “objektīvu” īstenības atspoguļošanu, prasīja saglabāt ciešu saikni ar tradīciju. Šāds uzstādījums mūzikā kā vienīgo patiesību pasludināja klasiski romantisko paradīgmu. [...] šķiet, ka kopumā šī tendence latviešu mūzikā veicinājusi vairāku lokālu, marginālu vērtību rašanos, izsmēlusi sevi. Par to liecina romantiskās tradīcijas atzara – t.s. Jaunā garīguma izpausmes latviešu mūzikā, kas proponē galēji vienkāršotas, primitīvas koncepcijas* [10: 28]. Mūzikas radīšana ārējās un iekšējās cenzūras ierobežotā skanisko iespēju zonā, atbilstoši t.s. sociālistiskajam realismam, kas postulēja mākslas tautiskumu pēc formas, bija vienīgais ceļš, kādā komponistam nācās īstenot savas radošās ieceres. Vairāku autoru (Pētera Vaska, Paula Dambja, Romualda Kalsona, Jura Karlsona u.c.) partitūrās sastopami atsevišķi moderno kompozīcijas tehniku – aleatorikas, dodekafonijas, sonorikas – elementi, taču tie izmantoti tradicionālo formveides un dramaturģijas likumsakarību kontekstā. Jura Ābola modernitātes manifesti un konceptuālie meklējumi Latvijā 70.–80. gados bija gandrīz vienīgie, kas oponenta valdošajai ideoloģijai un valdošajai stilistikajai straumei. Savukārt ārpus Latvijas pēckara periodā moderno tehniku laukā sevi brīvi un radoši realizēja Alberts Jērums un Tāivaldis Ķeniņš.

Padomju okupācija bija arī laiks, kad radošajai inteliģencei jo īpaši aktuāls bija nācījas, kultūras, valodas izdzīvošanas jautājums – šī doma tika klusi un neatlaidīgi uzsvērta un attīstīta radošā pārtvērumā. Zīmīgs ir Pētera Vaska 80. gadu nogalē teiktais: *tas ir varbūt pats galvenais, pats svarīgākais, ar ko, kā mums vispār jāiet pasaulē, – runāt dzimtajā valodā, pastāstīt, kas mums ir tas svarīgākais, kas mums ir būtiskākais, par mūsu sāpēm, par mūsu priekiem* [6: 159].

Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Maija Einfelde, Imants Zemzaris, Romualds Kalsons, Arturs Maskats, Selga Mence, Georgs Pelēcis un daudzi citi komponisti, strādājot pamatā romantiskās estētikas ietvaros, radījuši virkni spēcīgu, oriģinālu kordarbu. To dziļais saturs, vērienīgā dramaturģija, īpaši vokāli instrumentālās lielapjoma kompozīcijās, žanra simfonizācija, izvēlēto tekstu augstā mākslinieciskā kvalitāte, spilgtā tēlainība ir tie atslēgas vārdi, uz kuriem balstās latviešu kormūzikas autoru – vecākās un vidējās paaudzes pārstāvju – jaunrades process.

Taču pēdējo desmit piecpadsmit gadu laikā Latvijas komponisti sacērējuši arī skaņdarbus, kurus iedvesmojis daudz plašāks Rietumu mūzikas tendenču spektrs – sākot ar pēckara avangardu un minimālismu un beidzot ar tā dēvēto *jauno vienkāršību* (*New Simplicity, Neue Einfachheit*), *jauno sarežģītību* (*New Complexity*) u.c. Moderno strāvojumu estētikā balstīta mūzika patlaban ir galvenokārt 20. gadsimta 70. gados dzimušo skaņražu – Andra Dzenīša, Ērika Ešenvalda, Rutas Paideres, Jāņa Petraškeviča, Santas Ratnieces, Gundegas Šmites, Mārtiņa Viļuma un viņu laikabiedru uzmanības lokā. Tā ir paaudze, kura augusi un veidojusies brīvvalsts apstākļos, kad komponistiem radās iespēja studēt ārzemēs, tādējādi veicinot stilistiski jaunas vēsmas latviešu mūzikā. Šai paaudzei gluži likumsakarīgi vairs nav aktuāli savā mūzikā oponēt ideoloģijai, svešajai varai, un viņu priekšā jau pašos pirmsākumos pavēries brīvs ceļš jebkuru mūzikas valodas līdzekļu lietojumā.

Jaunos komponistus nereti vairāk interesē jautājumi, kas saistīti ar pašas skaņas un skaniskuma būtību. Tuvība tradicionālajam latviešu mūzikas kolorītam šķietami zudusi, komponistiem integrējot savos darbos dažādus stilistiskos un estētiskos vaibstus. Tomēr nacionālā identitāte, kaut arī nav speciāli uzsvērtā, paradoksālā kārtā jūtama muzikālās domāšanas struktūrās, formveidē, atsevišķās intonācijās. Arī emocionālā, ekspresīvā mūzikas izteiksme ir paaudzes vienojošs faktors. Patiesībā paaudžu pārrāvums un krasa pretruna neveidojas, lai gan jauno komponistu raksti un runas šādu pretnostatījumu reizēm opozicionāri klaji manifestē. Novatoriskās tehnikas jauno darbos dažādi mijiedarbojas ar klasiski romantiskajiem kompozīcijas principiem. Radošos impulsus sniedz ļoti atšķirīgu skolu pārstāvji: Andris Dzenītis ir iedvesmojies no Gordona Mammā (*Gordon Mumma*) un Pēra Nūrgorda (*Per Nørgård*), Ēriks Ešenvalds – no Žerāra Grizē (*Gérard Grisey*) un Maikla Finisija (*Michael Finnissy*), Mārtiņš Viļums – no Džačinto Šelsi (*Giacinto Scelsi*) un Kaijas Sāriaho (*Kaija Saariaho*); plašāk par to sk. Jāņa Petraškeviča rakstā [10: 31].

Mūsdienu latviešu kormūzikas kopainu, protams, ļoti lielā mērā ietekmē tas, vai tiek pasūtīta jaunā mūzika – un jāatzīst, ka šis process norit pietiekami mērķtiecīgi. Joprojām, tāpat kā nesenā un arī tālākā pagātnē, interesantākā, komplicētākā latviešu koriem veltītās jaunrades daļa ir saistīta ar labāko amatierkoru vai profesionālo koru pasūtīto mūziku. Latvijas Radio korim, diriģentiem Sigvardam Kļavam un Kasparam Putniņam, arī Valsts Akadēmiskajam korim *Latvija* un tā diriģentam Mārim Sirmajam varam pateikties par nemitīgu jauno autoru daiļrades rosināšanu. Zīmīgi, ka *UNESCO International Rostrum of Composers* ietvaros rīkotajos raidstaciju ierakstu konkursos, sākot ar 2005. gadu, visaugstāk novērtēto un ar pirmo vietu godalgoto kompozīciju sarakstā ir tieši Radio kora pasūtītie un ieskaņotie Mārtiņa Viļuma un Ērika Ešenvalda darbi. Tāpat godalgotās vietās bijuši Santas Ratnieces un Pētera Butāna opusi. Savukārt Starptautiskais Garīgās mūzikas festivāls un jaunās mūzikas festivāls *Arēna* kļuvuši par Latvijas koncertdzīves radošajām laboratorijām un mezgla punktiem:

to rīkotāji ik gadu pasūta jaunus latviešu komponistu kordarbus, bieži vien liela apjoma un uz augstu profesionālo līmeni orientētas kompozīcijas. Tās ar apbrīnu tiek novērtētas un saņem ekspertu cildinājumus, jo nereti iezīmē virsotnes arī pasaules mērogā: gan mūzikas kvalitātes un radošo risinājumu oriģinalitātes, gan interpretāciju ziņā.

Taču tā ir tikai daļa no latviešu kora literatūras. Elitārajai mūzikai blakus plūst jaunrades straume, kuru inspirē amatierkoru kustība un Dziesmu svētku rīkotāji – šī procesa augstākie sasniegumi nokļūst uz Dziesmu svētku skatuvēm, publika tos iepazīst koru karos, koncertos starpsvētku periodā. Arī šeit iezīmējas savas virsotnes. Piemēram, kora *Kamēr...* programma *Latvija – Saules zeme*, kas godalgota ar *Lielo Mūzikas balvu 2005*, kļuva par avotu XXIV Dziesmu svētku repertuāram (2008).

Atgriežoties pie Dziesmu svētku vēstures, jāatceras, ka laba tiesa sacerējumu, pirms gadsimta par neparasti grūtiem uzskatīti, šodien ir daudz amatierkoru repertuārā. Laikam ritot, tie kļuvuši par Dziesmu svētku un ikdienas koncertu pamatu un gandrīz neizsmeļamu krātuvi. Bet savulaik tapuši, pēc augstākām mākslas virsotnēm tiecoties. *Toreiz, Trešajos vispārējos dziesmusvētkos Bērzs tīrelī iedzina diriģentiem un dziedātājiem respektu un bailes. Bet nelūkojoties uz to, Vītols ar šo dziesmu un ar citām ne mazāk respektētām, kā: Beverīnas dziedoni, Gaismas pili, Dievozolu trijotni, Svētu brīdi, Karaļmeitu, Upi un cilvēka dzīvi, tomēr „iekomponēja” sevi koros un tautā iekšā! [...] tā arī tagad vēsais respekts pamazām vērtīsies patiesā patikā, cieņā un mīlestībā. Ar laiku nāks arī popularitāte. Tāds nu reiz ir liela radoša gara liktenis: iet vientulīgi pa priekšu, sekotājiem to nekad nepanākot. [...] Augs augumi, briedīs spēki, celsies drosme – un tagad neaizsniedzamais tiks aizsniegts! Mūsu pirmajiem koriem jau tagad Vītola pēdējā perioda augstkultūras dziesmas nav nekas neveicams, tā 1944. gadā Jāzepam Vītolam veltītā krājumā rakstīja Jēkabs Graubiņš [4: 341–342].*

Mūzikas sacerēšana amatierkoriem, ņemot vērā kustības vērienu un kordziedāšanas lielo popularitāti Latvijā, ir brīnišķīga iespēja veidot dzīvu un nepastarpinātu komunikāciju starp elitāro un amatiermākslu, komponistiem un dziedātājiem. Tā ir iespēja uzrunāt klausītāju, kurš parastos apstākļos nav pieejams, jo klausās gluži citādu mūziku, bet Dziesmu svētku brīžos ir savīļņots un atvērts arī atšķirīgai skaņu valodai. Tāpēc blakus radošiem eksperimentiem, kuri bieži pa spēkam tikai ļoti profesionāliem atskaņotājiem un izprotami dažkārt tikai mūzikas ekspertiem, top darbi, kuru virsuzdevums – papildināt un stiprināt pamatu Dziesmu svētku repertuāram, kas, būdams pieejams neprofesionālajiem dziedātājiem, tomēr uzturētu latviešu mūzikas augsto standartu.

Katri Dziesmu svētki ienesuši repertuārā ko jaunu. Pirmatskaņojumus. Nebijušas stila zīmes. Konceptijas. Taču joprojām šajās novitātēs nezūdošu vietu ieņem tautasdziesma. Tautasdziesmu apdares. Oriģināldziesmas ar tautasdziesmu vārdiem. Joprojām tiek izmantoti folklorai tuvi, stilizēti teksti, oriģināldzeju tverot tautasdziesmai radniecīgā mūzikas valodā.

Katrs laikmets iekrāsojis tautas garamantas korim ar savu krāsu – brāļiem Cimzēm pa spēkam bija *Liedertafel* tuva stilistika, Jurjānu Andrejs

atrada un pacēla profesionāli mākslinieciskā līmenī pašā tautasdziesmā iekodētos stilistikas elementus. Šo ceļu vēl spilgtāk, vēl augstākā pakāpē turpināja Emīlis Melngailis. *Folkloras vilnis* uzbangoja un jaunas kvalitātes radīja 20. gadsimta 70. gados. Tā dēvētā *pasaules mūzika* jeb globalizētās pasaules dažādu mūzikas slāņu sakausējums 21. gadsimta sākumā ienesa kādu krāsu arī nule tapušajās kompozīcijās, pievienojot tām popmūzikas elementus. Turklāt daudzi kordarbi, arī pēdējo gadu Dziesmu svētku repertuārā iekļautie, apliecina vēlmi tuvoties Latvijas folkloras kopu muzicēšanas stilam, jo ietver etniskajām tradīcijām atbilstošu, autentisku dziedāšanas manieri (Selgas Mencēs *Balsi*, Ērika Ešenvalda *Aizej, lietņ* u.c.).

Interesanti un likumsakarīgi, ka visos laikos, arī mūsdienās, kormūziku daudz sacer amatieru ikdienai pietuvināti autori, nereti – kora diriģenti. Viņu rakstības stils visbiežāk balstīts amatierkoru iespēju pārzināšanā. Te pamatā tautasdziesma, tās apdare, arī tautas teksti. Šo skaņdarbu mūzikas valoda tuva leksikai, kuru lieto latviešu kora literatūras klasiķi, un nereti sasaucas ar jau aprobežtiem rakstības paņēmieniem, arī ar 70. gadu *folkloras vilni*, nedaudz – ar pēdējās desmitgadēs aktuālajām avangarda atbalsīm un pašreiz modē nākušo t.s. *pasaules mūzikas* gandrīz nedefinējamo, starp popmūziku un daudzdnāciju tradicionālo mūziku manevrējošo stilistiku. Te ierindojas Leona Amoliņa, Edgara Račevska, Jura Vaivoda, Valta Pūces un Andra Kontauta, arī Ilonas Rupaines un citu autoru jaundarbi.

2008. gada svētkos pirmatskaņojumu piedzīvoja virkne tautasdziesmu apdaru – Leona Amoliņa *Kalējs kala debesīs* vīru korim, Imanta Ramiņa *Aunu, aunu balti kājas* sieviešu korim, Zigmara Liepiņa *Cekulaina zīle dzied* un Edgara Račevska cikls *Precību dziesmas* vīru un sieviešu koriem ar pūtēju orķestra pavadījumu, Dzintras Kurmes-Gedroicas *Sunīšam(i) maizi devu* sieviešu korim, Ilonas Rupaines *Saule brida rudzu lauku* jauktajam korim, solistei, instrumentālam pavadījumam un dejotājiem un *Labvakar(i), sievas māte* vīru korim. Tepat blakus – dziesmas ar tautasdziesmu vārdiem: Ērika Ešenvalda *Aizej, lietņ* jauktajam korim, solistiem un instrumentālam pavadījumam, Andra Kontauta *Mēness ņēma Saules meitu* sieviešu korim, Zigmara Liepiņa *Zibsnī zvaigznes aiz Daugavas* jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim, Imanta Ramiņa *Pūt, vējiņi* jauktajam korim un solistei, Valta Pūces *Gaismeņa ausa, sauleite lēce* jauktajam korim, solistiem un dejotājiem, Selgas Mencēs *Balta gāja sērdienīte* sieviešu korim un cikls *Balsi* (*Pavasara balsi, Vasaras saulgriežu balsi, Rudens balsi*) vīru un sieviešu koriem, Valda Zilvera *Dziesma dziesmai* vīru un sieviešu koriem. Minētie darbi ir samērā dažādas kvalitātes, taču pamatā – konvencionāli, un ar radošu novitāti izceļas nebūt ne visi. Drīzāk – latviešu kora vēstures tradīciju un virzienus *reflektējoši*, nekā novatoriski.

Pašiem kordiriģentiem interesantākā repertuāra daļa vienmēr saistīta ar oriģināldziesmu jaunradi. Šī gada Dziesmu svētkos skanēja komponista Zigmara Liepiņa un dzejnieces Māras Zālītes sadarbībā tapušais cikls

⁴ Tradīcijas aizsākumi meklējami 1998. gadā, kad Valsts Akadēmiskais koris *Latvija* pirmoreiz organizēja festivālu, kura mērķis bija Rīgas kultūras dzīves bagātināšana un sabiedrības garīgā līmeņa atjaunošana. Garīgās mūzikas festivāls galveno uzmanību veltī vokāli instrumentāliem un *a cappella* skaņdarbiem. Gandrīz katra festivāla programmā iekļautas latviešu kora kompozīcijas un tiek pasūtīti jaundarbi. Pirmais festivāls (1998): mūsdienu latviešu mūzikas atskaņojumi – Maijas Einfeldes *Ave Maria*, Pētera Vaska *Dona nobis pacem*, Andra Dzeniša *Asinsdziesma*, Artura Maskata *Sv. Asīzes Franciska miera lūgšana*, Romualda Kalsona Rečitatīvs, solo un duets, *Atvaudu vārdi*. Otrais festivāls (1999): Pētera Butāna mesas *Libera me*, *Domine* pirmatskaņojums, kā arī Jāņa Kalniņa Mūzika stīgu orķestrim, Artura Maskata *Lacrimosa* un Leona Amoliņa piemiņas mesa *Dvēseļu atgriešanās*. Trešais festivāls (2000): pirmatskaņojumu piedzīvo Paula Dambja *Rīgas psalmu grāmata*. Ceturtais festivāls (2001): jaundarbi – Georga Pelēča oratorija *Dievs ir mīlestība*, Riharda Dubras mesa *Signum Magnum* un Maijas Einfeldes *Rīta liturģija*. Sestais festivāls (2003): jaundarbs – Pētera Butāna Kora simfonija. Septītais festivāls (2004): pirmo reizi Latvijā ar autorkoncertu viesojas Kanādas latviešu komponists Imants Ramiņš. Latviešu mūzikas pirmatskaņojums – Indras Rišes oratorija *Augstā dziesma*. Astotais festivāls (2005): jaundarbi – Ērika Ešenvalda *Passion and Resurrection* (*Kristus ciešanas un augšāmcelšanās*), Imanta Zemzara *Mazā pasija*. Devītais festivāls (2006): Andra Dzeniša skaņdarbs korim un orķestrim *Fides. Spes. Caritas*. un Dainas Klibiķes *Agape* (veltīts kontrtenoram Sergejam Jēgeram).

Dziedot dzimu, dziedot augu jauktajam, vīru un sievietes korim, simfoniskajam orķestrim, bungu un dūdu grupai un dejotājiem. Tāpat repertuārā bija iekļauta Jāņa Lūsēna – Māras Zālītes dziesma *Trīs zvaigznes* jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim, arī Artura Maskata *Jāņu dziesma* jauktajam korim, timpānu solo un dejotājiem un Valta Pūces – Ineses Zanderes *Ik rudeni valodiņa* jauktajam korim, solistiem, dejotājiem un dūdu un bungu grupai.

Diemžēl arī vairums šo kompozīciju iet konvencionālu ceļu, joprojām aktualizējot Arnolda Klotiņa 2003. gadā paustos novērojumus par pēdējā laika kormūzikas jaunradi: *Izteiksmes līdzekļu un stila pazīmju daudzveidības pieaugums ne vienmēr iet roku rokā ar pietiekami mērķtiecīgu šo līdzekļu izvēli un koncentrāciju, lai veidotos stilistiski noteikta, iezīmīga un individuāla mūzikas valoda – iezīmīga kaut vai postmodernisma dīvaino stilistisko kombināciju garā. Nereti [...] sauklis un atslēgavārds “plurālisms”, ja to attiecina uz mākslas sfēru, sekmē arī māksliniecisko un gaumes kritēriju noslīdējumu. Prasīguma samazināšanās, ko izraisa pārprasta visatļautība, dažkārt vedina uz primitīvismu vienkāršības vietā un uz sentimentalitāti jūtu “patiesīguma” vārdā [8: 10].*

Interesanti, ka kormūzikas jaunrade visai bieži saistīta ar jaundarbiem horeogrāfijā, iedvesmojot jaunu dejas rakstu tapšanu lielajai skatuvei. Šī procesa rezultāts – latviešu jaunrades deju iestudējumi, kurus iespējams vērot lielajos koncertos kopskanējumā ar labu daļu nosaukto kora jaundarbu. Rēķinoties ar šīm iespējām, skaņraži aktivizē kompozīcijas ritmisko nervu, tuvina tās dejas formām. Un vēl viena tendence, kas aktualizējusies 21. gadsimta Dziesmu svētku repertuārā – pievēršanās tradicionālās mūzikas elementiem, tās atskaņojuma modeļu vai pašu mūziķu (fokloras kopu) iesaiste Dziesmu svētku koncertos un kompozīcijās, meklējot komunikāciju ar klausītājiem un interpretiem, izmantojot autentiskas, laiku laikus pārbaudītas vērtības.

Zīmīgi, ka sakrālās jeb garīgās kormūzikas daļa Latvijas komponistu jaunradē ir īpaši plaši pārstāvēta. Viens no iemesliem – sakrālajiem žanriem tiešām Latvijā ir senas un dziļas tradīcijas, kuru attīstība tika apturēta padomju gados, bet ar nosprostotas straumes daudzķāršotu spēku sevišķi intensīvi izlauzusies 20. gadsimta pēdējā desmitgadē, savā ziņā veidojot pat jaunu – *sakrālās mūzikas konjunktūru*, kas joprojām aktuāla ļoti daudzu komponistu daiļradē. Dominējošu vai būtisku vietu sakrālā mūzika ieņem Riharda Dubras, Georga Pelēča, arī Pētera Vaska, Pētera Butāna, Paula Dambja, Artura Maskata, Jura Karlsona un daudzu citu autoru koradarbos. Stimuls šī skaņumākslas atzara attīstībai ir baznīcas mūzikas tradīciju dzīvotspēja un izkoptība Latvijā, jau minētā, īpaši labvēlīgā konjunktūra, teksta universālās komunikācijas iespējas arī starptautiskā aprītē un īpaši norises, kas veicina sakrālās mūzikas pasūtījumus. Spilgtākā to vidū – Starptautiskais Garīgās mūzikas festivāls: tā organizatori turpat vai ik gadus pasūta oratoriālus latviešu komponistu jaundarbus un tādējādi nereti atklāj jaunus komponistu talantus.⁴

Arī Dziesmu svētku sakrālie koncerti kļūst par nozīmīgiem notikumiem sakrālās mūzikas norišu kalendārā. Tā, piemēram, XXIII Vispārē-

jiem latviešu Dziesmu svētkiem bija pasūtīts Riharda Dubras (1964) *Te Deum* (2002), kura atskaņojums Rīgas Domā (2003) vainagojās ar komponistam piešķirto *Lielo Mūzikas balvu 2003*. Šis savilņojošais garīgās mūzikas šedevrs iecerēts plašam atskaņotājsastāvam: zēnu korim, meiteņu korim, sieviešu un vīru korim un diviem jauktajiem korim, kā arī instrumentiem – soprāna saksofonam, mežragam, diviem zvanu komplektiem, tamtamam un ērģelēm. Rīgas Doma savdabīgā *šalcošā* akustika un koru izvietojums visā baznīcas telpā līdz ar samērā vienkāršo mūzikas valodu, polifono attīstību un aleatorikas elementiem pārlicenoši atklāja komponista meistarību. *Te Deum* pirmatskaņojums bija notikums ne tikai Dziesmu svētku kontekstā vien. Nebaidīšanās no *skaistuma* estētiskās kategorijas apspēles un vienlaikus spēja pacelt mūziku pāri *banāli skaistajam*, veiksmīgi un individuāli sakausējot klasiski tradicionālo un laikmetīgo – šīs kvalitātes kļuva par skaņdarba panākumu pamatu.

2008. gada Dziesmu svētku sakrālās mūzikas koncerta konceptuālais risinājums pats par sevi jau vērtējams kā novitāte. Tajā veiksmīgi īstenota ideja par koncerta struktūras līdzību mesai, kurā tradicionālās daļas aizstātas ar latviešu autoru sakrālās mūzikas darbiem vai to fragmentiem: programmu veidoja Jura Karlsona *Cantate Domino* meiteņu, zēnu korim, jauktajam korim un instrumentālajam ansamblim, *Kyrie* gregorika, Riharda Dubras *Gloria* no *Missa de spiritu sancto* meiteņu korim un ērģelēm, Emiļa Melngaiļa *Dāvida 42. psalms (Kā briedis brēc)* jauktajam korim, Imanta Mežaraupa *Aleluja* meiteņu, zēnu un sieviešu korim un instrumentālajam ansamblim, Georga Pelēča *Credo (Берью)* jauktajam korim, Uģa Prauliņa *Sanctus* (no *Missa Rigensis – Rīgas mesas*) zēnu korim, Pētera Vaska *Agnus Dei* (no *Mesas*) jauktajam korim un orķestrim, Lūcijas Garūtas *Mūsu Tēvs debesīs (Lūgšana* no kantātes *Dievs, Tava zeme deg!*) jauktajam korim un noslēgumā – Ērika Ešenvalda *Gavilējiet tam Kungam* (23. un 100. psalms) bērnu korim, jauktajam korim, flautai un ērģelēm.

Latviešu kormūzikas jaunrades procesā tādējādi (gan reizēm nosacīti) var iezīmēt divas tendences: tīri profesionālo un uz amatieriem orientēto. Pirmā no tām saistīta ar jaunradi, kas paredz augsti profesionālu atskaņojumu, tā ir gana komplicēta un kompozīcijas iespēju ziņā gandrīz neierobežota; savukārt otra – uz amatierkorim orientētā – paģēr striktu respektu pret noteiktu iespēju līmeni un stilistiku, kas visbiežāk saistīta ar folkloras elementu radošu pārtvērumu, arī spilgtu melodiku, viegli adaptējamiem ritma modeļiem un līdzīgiem mūzikas leksikas elementiem. Šī skaņuraksta iespēju amplitūda, kaut arī komponistus zināmā mērā ierobežo, ir pietiekami plaša un auglīga (lai atceramies kaut vai vienkāršās un spilgtās Imanta Kalniņa, Mārtiņa Brauna un citu autoru kordziesmas). Turklāt komponēšana amatierkorim, ņemot vērā koru kustības vērienu un kordziedāšanas joprojām gana lielo popularitāti Latvijā, pieļauj daudz plašākas un vienkāršākas muzikālās komunikācijas iespējas (komponists – klausītājs; komponists – atskaņotājs; atskaņotājs – klausītājs).

Taču interesantākā, komplicētākā mūsdienu latviešu kormūzikas daļa, šķiet, ietver tieši profesionālo koru pasūtītos skaņdarbus. Arī par Pētera Butāna (1942) atklāšanu mums jāpateicas profesionālam atskaņotājkolektīvam – Valsts Akadēmiskajam korim *Latvija*. Pēc šī komponista mesas *Libera me, Domine* pirmatskaņojuma (1999) kritika nodēvēja viņu par sabiedrībai joprojām nezināmu meistarū [5: 63] – Pētera Plakida kompozīcijas klasi Mūzikas akadēmijā Butāns beidza 1990. gadā 48 gadu vecumā. 2003. gada Garīgās mūzikas festivālā koris *Latvija*, Liepājas simfoniskais orķestris un solisti pirmatskaņoja viņa Kora simfoniju (2002), kas pārsteidza ar komponista rokraksta vērienu, ekspresiju, ekstrēmām emocionāliem stāvokļiem, pārliecinošu orķestrāciju un tai pašā laikā nemākslotību – tik retu šodienas racionālisma pilnajai realitātei. Šim atklājumam sekoja Radio kora pasūtītais un atskaņotais opuss *Lux aeterna* (2004) – piecdaļu koncerts korim un instrumentālam ansamblim. Tā rašanās saistīta ar dramatisku, nosaukumam paradoksāli pretēju notikumu – pasūtījuma saņemšanas laikā komponists cīnījās ar smagu slimību, kas draudēja laupīt viņam acu gaismu. Skaņdarba tapšanu viņš līdz ar to izdzīvoja personiski skaudri. *Lux aeterna* ietver plašu tekstuālo amplitūdu – pirmajā daļā kanoniskā rekviēma tekstu, otrajā daļā – Svētā Ambrozija tekstu *O lux beata Trinitas*, ceturtajā daļā izmantots teksts krievu valodā – 5. psalms un Bībeles fragments, kas vēsta par pasaules radīšanu. Piekto daļu caurvij tikai divi vārdi – *Lux aeterna* (*Mūžīgā gaisma*). Citāds ir trešās daļas tekstuālais pamats – gandrīz simboliski un kā alūzija tajā izskan fragments no Aspazijas dzejoļa *Mēness starus stīgo*, kuru komponējuši vairāki latviešu klasiķi: izmantota latviešu kormūzikai sakrālā frāze *Mūžam nebeidzama gaismas straume līst*. Sitaminstrumentu klātbūtnei šajā daļā ir savdabīga kontrasta loma. Koncertu saliedē gaismas motīvs, kas sakausē cikla daļas vienotā veselumā (taču tās var izpildīt arī katru atsevišķi kā oriģinālu, neatkarīgu kompozīciju).

Starp latviešu komponistiem, kuri guvuši starptautisku atzinību, jāmin Maija Einfelde (1939). Viņas panākumi aizsākās vēl 1997. gadā, kad Bārlova fonda kompozīciju konkursā ASV pirmo vietu ieguva kameratorijs *Pie zemes tālās* (1996), kas veidota pēc Eshila traģēdijas *Saistītais Prometejs* motīviem. Tā veicināja komponistes publicitāti arī dzimtenē, kur līdz tam viņas mūzika plašāka klausītāju loka uzmanību nesaistīja, pateicoties arī autores gandrīz disidentei līdzīgajam stāvoklim padomju laikos. Einfeldes skaņdarbu stilistiku spilgti raksturo viņas pašas vārdi: *Dzīve nav tik skaista, lai rakstītu skaistu mūziku* [9: 32]. Viņas iecienītākie žanri ir kameramūzika un kormūzika, kurā skaudrā skaņu valodā iedzīvinātas vēsturiskas, mitoloģiskas, vispārcilvēciskas un autobiogrāfiskas tēmas.

Komponistes opusu vidū izceļas Kora simfonija jauktajam korim un orķestrim (1. red. 2000, 2. red. 2004). Darba otrajā redakcijā sākotnējam četrdaļu ciklam ar liturģiskajiem tekstiem klāt nākušas

divas daļas ar Viļa Plūdoņa vārdiem. Tādējādi latīņu teksti organiski savijas ar latviešu dzejas poētiku un dzīvīgo spēku. Kora simfonijas moto ir Plūdoņa dzejolis *Bāra bērni*. Skaņdarbs iecerēts kā aizlūgums par tiem, kuriem liegta dziļāka garīga pieredze, nostādot tos gara pabērnu lomā. Pirmajā un visplašākajā daļā – *Laika zvani* (Plūdoņa vārdi) – komponiste vēlējusies, lai tenori skan kā trompetes, balsu tremolo – līdzīgi spēcīgi ievibrētiem stīgu instrumentiem, bet pats koris – kā simfoniskais orķestris.

Pēdējās desmitgadēs kormūzikas laukā aktīvi strādājis arī Pēteris Vasks (1946), radot virkni iespaidīgu darbu, tostarp tādus opusus kā *Mesa* (2000 *a cappella* versijā, 2001 ar ērģelēm, 2005 ar stīgu orķestri), *Mūsu māšu vārdi* (2006) u.c., taču komponista beidzamo gadu darbi, manuprāt, nepārspēj kora kompozīciju *Litene* (1992/1993). Lai gan šim šedevram ar Ulda Bērziņa dzeju nav tiešas atsauces uz Latvijas vēstures traģiskajiem notikumiem, mūzika burtiski ierauj klausītāju jautājumos par ļaunuma absolūta izpausmēm. *Litene* uztverama kā Pētera Vaska mūzikas skarbā stila simbols; vienlaikus tā apliecina kora tehnikas perfektu pārzināšanu un izcilu darbu ar visskaudrākajām skaņas un teksta niansēm.

Minētie piemēri atspoguļo pamattendences tajos vidējās un vecākās paaudzes komponistu opusus, kuri orientēti uz profesionālo koru plašajām interpretācijas iespējām, to apguvi un paplašināšanu. Šiem pašiem atskaņotājkolektīviem adresētas arī Latvijas jauno autoru kompozīcijas, kuras radušās, lielā mērā sekojot Rietumu pēckara avangarda garam un radoši sakausējot to ar latviešu kormūzikas tradīcijām. Lai izceltu galvenās tendences, šo autoru vidū plašāk raksturošu vien dažus: Andri Dzenīti, Mārtiņu Viļumu, Ēriku Ešenvaldu un Santu Ratnieci. Vienlaikus jāatzīmē, ka viņu paaudzi pārstāv arī virkne citu komponistu, kuru darbības izvērtējums prasītu krietni plašākas publikācijas iespējas.

Andris Dzenītis (1978), kurš mācījies kompozīciju pie Pētera Vaska, Pētera Plakida un Osvalda Balakauska, aktīvi strādā mūzikas kritikā un publicistikā, organizē Baltijas valstu jauno komponistu meistarkursus un ir *a cappella* kordarbu, kā arī plašāku vokāli instrumentālu opusu autors.⁵

Četrus E. E. Kamingsa madrigālus – *Four Madrigals by e. e. cummings* astoņām balsīm (2000) – Dzenītis atzīst par sev īpaši būtisku skaņdarbu un raksturo šādi: *mans svarīgākais uzdevums bija iedzīvināt savu muzikālo domu ļoti nelielās un koncentrētās formās, kas manai mūzikai varbūt ir mazāk tipiski. Izcilā amerikāņu dzejnieka un gleznotāja Edvarda Estlina Kamingsa dzeja mani uzreiz piesaista ar savu ideāli definēto muzikalitāti un formas proporcijām. Tiem, kas kaut reizi ir redzējuši (jā, tieši redzējuši) Kamingsa dzejoļus, kļūs skaidrs, ko es ar teikto domāju. Kamingsa dzejas tēlainību un formu veido ar īpatnējiem, grafiskiem zīmju dalījumiem, kuri visbiežāk izjauc vārdu jēgu, taču piešķir šai dzejai māksliniecisku absurdumu un burvību. Šādi veidota teksta maksimāli adekvāta iedzīvināšana skaņās radīja mani degsmi izmēģināt šāda veida muzikālo estētiku [1].*

⁵ Kopš 2000. gada tapušie Dzenīša kordarbi *a cappella* un ar pavadījumu: *Four Madrigals by e. e. cummings* (Četri E. E. Kamingsa madrigāli) astoņām balsīm (2000), ...apstākļi, pamošanās. Domīgi paklusēt jauktajam korim, soprāna solo, fonogrammai un elektronikai (Vislavas Šimborskas teksts Ulda Bērziņa atdzejojumā, 2000), *Saule* jauktajam korim (latviešu un lietuviešu tautasdziesmu teksti, 2001), *Rutoj saule* jauktajam korim (latviešu tautasdziesmas teksts, 2005), *Mēness starus stīgo* jauktajam korim (Aspazijas teksts, 2005), *Pavasara rīts*, kantāte lielam korim, divām koklēm, flautai, akordeonam, trim trompetēm, stīgu kvartetam, klavierēm, bašģitārai un sitaminstrumentiem (latviešu tautasdziesmu teksti, 2006), *Fides*. *Spes. Caritas*. solistiem, lielam korim un lielam simfoniskajam orķestrim (2006), *Let it be forgotten* jauktajam korim (Sāras Tisdeilas teksts, 2007), *Pianissimo* jauktajam korim (Māra Salēja teksts, 2007), *Pigeon Post* (*Baložu pasts*) jauktajam korim, flautai, akordeonam un divām koklēm (Ketrinas Li Beitsas teksts, 2007).

Andris Dzenītis, *Four Madrigals by e. e. cummings*: 1. daļas fragmenti

1.

Dolce ♩ = 65

Azuro

S I p Beau-ti-ful mp full
S II p Beau-ti-ful mp full
A I is the the mp au
A II mp Beau-

S I is is
S II is is
A I is is
A II is is

S I the Un-mea-ning solo melio legato
S II mf Un-mea-ning p mp of
A I mf Un-mea-ning p mp of
A II mf Un-mea-ning p mp of
T I Un-mea-ning solo melio legato
T II mf Un-mea-ning p mp of
B I Un-mea-ning p mp of
B II mf Un-mea-ning p mp of

2.

S *pp* si-lent-ly fall-ing si-lent *mf* *p* si-len-ty fall-ing si-lent-ly *mf*
 A *pp* si-lent-ly fall-ing *mf* *p* si-lent-ly fall-ing-si *mf*
 T *pp* si-lent-ly fall- *mf* *p* si-lent-ly fall- *mf*
 B *pp* *mf* *pp* *mf*
 I *pp* *mf* *p* *mf*
 II *pp* *mf* *p* *mf*

S *mf* Now *solo*
 A *mf* *ss*
 T *mf* *ss* *solo* *mf* Now
 B *p* *y* where *p* *y* where

Komponista versija par E. E. Kamingsa dzeju četrās koncentrētās daļās lakoniskā formā realizē teksta diktētos spēles noteikumus. Partitūra konsekventi seko pantu rakstībā vizualizētām struktūrām; vienlaikus šīs uzbūves papildītas ar emocionāli spriegiem izteiksmes līdzekļiem, kas veido grodu attīstības dinamiku.

Mārtiņš Viļums (1974) līdztekus profesionālai akordeonspēles apguvei studējis kompozīciju pie Pētera Plakida Mūzikas akadēmijas sagatavošanas kursā, vēlāk pie Osvalda Balakauskas (*Osvaldas Balakauskas*), Juļa Juzeļūna (*Julius Juzeliunas*) un Rimanta Janeļauska (*Rimantas Janeliauskas*)

⁶ *Le temps scintille...* (Laiks mirguļo...) jauktai vokālajai grupai (teksti – Pols Valerī, Rainers Marija Rilke, 2003); *Aalomgon*, oratorija divpadsmit balsīm, tromboniem, sitaminstrumentiem un milzu taurei (teksti – pašradīta fonēmu sistēma, nolādēšanas teksts pašradītā dēmonu valodā, vādžriska sešrinde tibetiešu valodā, *Gaayatri mantra* sanskrita valodā, pašradīta pusdievu valoda, kas sintezē tibetiešu un sanskrita tekstu fonēmas, 2006).

Lietuvā. Savā nebūt ne daudzskaitlīgajā kormūzikas devumā⁶ viņš iezīmē paša ceļu ar meklējumiem mikrosonorikas laukā. Sapņi un vīzijas ir komponista pasaule, kura spilgti izpaudusies 2005. gadā *Rostrum* godalgotajā darbā *Le temps scintille...* (2003). Skaņdarba pamatā ir francūža Pola Valerī un austrieša Rainera Marijas Rilkes dzejas rindas. Tajās dominē tādi tēli kā *sapnis, laika mirguļošana, izdegusi dvēsele, žilbinoši noslēpumi, gaisīgs virtojums, mūžīgas atvadas* u.c., kas iedzīvināti sonoros meklējumos, galējo reģistru izmantojumā, perfektā ansambļa izjūtā, radoši atklājot arvien jaunas skaņas izteiksmes iespējas. Andri Dzenīti un Mārtiņu Viļumu vieno viņu tieksme uz kristāliskām struktūrām, un abus var uzskatīt par Džačinto Šelsi principu turpinātājiem. Mikrostruktūras, kas ir *Le temps scintille...* attīstības izejas punkts un impulss, veido organisku veselumu visā skaņdarba gaitā, savukārt dzeja ne tikai uzbur noteiktu tēlu paleti, bet atklāj arī īpašu, fonētiski izteismīgu sonoro šķautni, tik raksturīgu jaunās paaudzes komponistiem.

Mārtiņš Viļums, *Le temps scintille*: partitūras fragments
(komponista rokraksts):

The image shows a handwritten musical score for a vocal part. It consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics in French: "mes yeux clos mes yeux sur mes", "sur mes yeux sur mes yeux clos", "e- bloui-ssa", "mes yeux", "su", "se-crets", "ein-mal-L", "mal-L", "ein-mal-L". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mp". There are also some handwritten annotations and corrections.

Handwritten musical score for a song. The score is written on multiple staves. The top staff is the vocal line with lyrics in French and Latvian. The lyrics include: "Ah, le so-leil!", "yeux clos se-crets e-bloui-ssants bloui-ssants sur", "mes yeux clos sur mes se-crets e-bloui-ssants e-bloui-ssants se-crets e-bloui-ssa", "mes yeux clos sur mes", "se-crets se-", "e-bloui-ssant e-bloui-ssant", "se-crets se-", "ein-mal-L-", "ein-mal-L-", "ein-ma-l-L-". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

⁷ Astoņas japāņu haikas, cikls sieviešu korim (teksts – Aso Isodzi, Odaka Tosio *Meiku dziten* Gunas Egļītes tulkojumā, 2003), *Amazing Grace* jauktajam korim (Džona Ņūtona teksts, 2004), *Passion and Resurrection*, oratorija soprānam, jauktajam korim un stīgu orķestrim (2005), *Légende de la femme emmurée* (*Leģenda par iemūrēto sievieti*) jauktajam korim (teksts – albāņu leģenda, Martins Camajs, 2005), *Aizej, lietīņ* jauktajam korim un instrumentālajam ansamblim (latviešu tautasdziesmas teksts, 2005), *Vakars* jauktajam korim un soprāna solo (Sāras Tisdeilas teksts, 2006), *Piliens okeānā* jauktajam korim (2006), *Nakts lūgšana* jauktajam korim (Glendoras Boulingas teksts, 2006), *Suitu sievu Jāņu diena* suitu vokālajam ansamblim, jauktajam korim ar instrumentālu pavadījumu (2 dūdas, akordeons, bungas, klavieres, Ronalds Briēža teksts, 2007), *Pūt, vējiņi* suitu vokālajam ansamblim, teicējam, jauktajam korim ar instrumentālu pavadījumu (2 dūdas, akordeons, bungas, klavieres, Ronalds Briēža teksts, 2007), *Kaut vienu kļiedzienu* jauktajam korim (Māra Salēja teksts, 2007), *Aiviekste* jauktajam korim (Ineses Zanderes teksts, 2007).

Citādu ceļu iet Ēriks Ešenvalds (1977), kurš ieguvis bakalaura un maģistra grādu kompozīcijā pie Selgas Mencēs, kā arī papildinājis starptautiskās meistarklasēs Čehijā pie Maikla Finisija (*Michael Finnissy*), Vācijā pie Kļausa Hūbera (*Klaus Huber*) un daudzviet citur. Ešenvalds atzīst sevi par latviešu vecākās paaudzes komponistu ceļa turpinātāju un izjūt ciešu radniecību Pētera Vaska, Pētera Plakida, Romualda Kalsona, Selgas Mencēs skaniskās domāšanas veidam, taču vienlaikus nemītīgi mācās un apgūst jaunas tehnikas. Pats būdams kora *Latvija* dziedātājs, viņš lieliski pārzina kordziedāšanas *virtuvi* un iespējas, turklāt pēdējā laikā sacer korim īpaši daudz.⁷

Ērikam Ešenvaldam būtiska ir dzīva saruna ar publiku, un, lai tāda notiktu, viņaprāt, komponistam jājūt klausītāju muzikālās uztveres īpatnības. Iet visus ceļus – būt meistarīgam, patiesam un tapt sadzirdētam – tāds ir skaņraža mērķis. To atspoguļo arī *Passion and Resurrection* (*Kristus ciešanas un augšāmcelšanās*), kura pamatideja

pausta caur Marijas Magdalēnas skatījumu: dziļi personiska noskaņa ietverta ekspresīvā soprāna solo, kam līdztekus polifoni aizslīd gandrīz pārlaicīguma dimensijā iecelti vokālā kvarteta latīņu teksti ar spāņu renesanses komponista Kristobala de Moralesa (*Cristóbal de Morales*) mūzikas citējumu.

Savukārt ar Latvijas Radio kora pasūtīto skaņdarbu *Légende de la femme emmurée* (*Leģenda par iemūrēto sievu*, 2005) Ešenvalds ieguva pirmo vietu 2006. gada *International Rostrum for Composers* jauno komponistu kategorijā. Albāņu tautas melodija, izritināta caur senas leģendas sižetu, kļūst par vienu no šī lieliskā darba stūrakmeņiem. Dramatiskais sižets risināts, loģiski attīstot divas spilgti kontrastējošas, arī fakturālā un tembrālā ziņā dažādas tēmas; tās mijiedarbojas, līdz tiek sasniegta ekspresīva kulminācija. Albāņu valodas izmantojumam te vairāk etniskas krāsas nozīme, lai arī teksta tulkojums angļu valodā sniedz priekšstatu par notikuma gaitu skaņdarba nepilno 12 minūšu apjomā. Šis Ešenvalda opuss iet kompromisa ceļu, jo samērā vienkāršā mūzikas valoda (spilgta melodija ar iezīmīgu ritmu, sekundas intonāciju un vokālās melismātikas elementiem pretstatā veiksmīgi atrastam harmoniskajam kompleksam) liek domāt par savveida *jaunās vienkāršības* ietekmi – komponists arī pats deklarējis vēlmi aktīvi uzrunāt auditoriju un tapt saklausītam, izvēloties komunikācijai adaptētus izteiksmes līdzekļus, bet vienlaikus atrodot oriģinālu, individuālu to lietojuma paleti.

Ēriks Ešenvalds, *Légende de la femme emmurée*: partitūras fragmenti

1. Albāņu tautasdziesmas melodija

The musical score consists of five staves of music in G major, 3/8 time. The first staff is marked *mp* and *solo*. The lyrics are: A - tje te u - ra në lu - më, O - - - oi. The second staff continues with: O, O - - - oi. The third staff continues with: E mje - ra u - në, O - - - oi. The fourth staff continues with: Mos ta bē re tē bē - je pu - në, O - - - oi. The fifth staff concludes with: O, O - - oi. E mje - ra u - në.

Alto
oi. O. oi.

Tenor
oi. E. mje - ra u - nc.

Tenor
oi. E. (n)je - (r)a u - (n)je.

Ensemble
oi. E. (n)je - (r)a u - (n)je.

Bass
oi. E. (n)je - (r)a u - (n)je.

Bass
oi. O. u - (n)je.

S. 2
E. mje - ra

A. 1
E. mje - ra

Choir
E. mje - ra

T. 2
E. mje - ra

B. 2
E. mje - ra



Alto
u - nc.

Tenor
u - nc.

Tenor
u - nc.

Ensemble
u - nc.

Bass
u - nc.

Bass
u - nc.

S. 2
u - nc.

A. 1
u - nc.

Choir
u - nc.

T. 2
u - nc.

B. 2
u - nc.

Kā simptomātisku un spožu pēdējā laika uzliesmojumu gribētos izcelt Santas Ratnieces (1977) skaņdarbu jauktajam korim *Saline* (*Sālszers*, 2006) ar armēņu dzejnieka Ovanesa Širaza dzeju.⁸ Šī jaunā komponiste, 2004. gada *Rostrum* laureāte, kompozīciju apgūvusi pie Līgas Liepiņas, Imanta Zemzara, Romualda Kalsona un igauņietes Helēnas Tulves. Darba pirmatskaņojums Latvijas Radio kora lasījumā noritējis 2006. gada septembrī festivālā *Klangspuren*. Tā dramaturģija veidota mēģtiecīgi, un opuss spēcīgi, emocionāli uzrunā klausītājus. Autores izklāstītais verbālais stāsts uzbur vientulības traģiskā dramatisku noskaņu: izkaltušajā ainavā vējo sausa tuksneša elpa, tā ir vieta, kur kļuvusi nedalāma sāls un smilts, tā ir vieta, kur žūst pasaules asaras. Santas Ratnieces kompozīcijā teksts traktēts kā muzikāls tēls, un ar tekstu saistītā mūzikas

⁸ Autores devums kormūzikas jomā ietver trīs darbus; blakus *Saline* šeit jāatzīmē kompozīcijas *Hirondelles du Choeur* (*Sirds bezdzelīgas*) jauktajam korim un kamerorķestrim (2007; teksts franču valodā – Foruhna Farrohzāda, teksts ķīniešu valodā – Vans Vejs, Liu Čans Čjins) un *horo hata hata* 12 balsīm (2008; teksts – ainu folklorā).

intonācija pietuvināta armēņu etniskās mūzikas intonācijām; skaņdarbā izmantoti galēji balsu reģistri, spēcīgas, kontrastējošas dinamikas gradācijas, plaša faktūras amplitūda, koša skaņveides paņēmieni, kurā iekļaujas elpas un svilpienu radīti sonori.

Interesanti, ka teksta interpretācijā Santa Ratniece iet līdzīgu ceļu kā Ēriks Ešenvalds, jo *Saline* armēņu teksta funkcija ir radniecīga *Légende de la femme emmurée* albāņu tautasdziesmas tvērumam; proti, arī šeit teksts uzlūkojams vairāk kā etniskās krāsas nesējs, kā viens no mūzikas materiāla sonoriem aspektiem. Arī abu skaņdarbu dramaturģija saistīta ar pakāpenisku ekspresijas kāpinājumu, tomēr Ratnieces rokraksts apliecina aktīvākus meklējumus ekstrēmu kora iespēju ziņā.

Santa Ratniece, *Saline*: partitūras fragmenti

1.

The image displays a musical score for the work *Saline* by Santa Ratniece. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *sub pppp*, and *ppp*. It includes parts for four vocalists (S.1, S.2, S.3, S.4), four alto voices (A.1, A.2, A.3, A.4), four tenors (T.1, T.2, T.3, T.4), and four basses (B.1, B.2, B.3, B.4). The score is marked with 'accel.' and contains various musical notations including slurs, trills, and dynamic hairpins. The page number 76 is visible on the left side.

2.

25 *accel. poco a poco.*

S.1 *sub. ppp* *pp* *pp*

S.2 *sub. ppp* *pp* *p*

S.3 *sub. ppp* *pp* *pp* *p*

S.4 *sub. ppp* *pp* *p* *pp*

A.1 *sub. ppp* *pp* *pp* *p*

A.2 *pp* *p* *pp*

A.3 *pp* *p* *pp* *p*

A.4 *pp* *pp* *p* *pp*

T.1 *pp* *p* *pp* *p* *pp*

T.2 *pp* *pp* *p* *pp* *p*

T.3 *pp* *p* *pp* *p* *pp*

T.4 *pp* *p* *pp* *p*

B.1 *ppp* *p* *m.* *m.* *m.* *m.* *m.* *mp* *m.* *m.* *m.*

B.2 *ppp* *pp* *ppp* *p* *ppp* *p*

B.3 *pp* *pppp* *p* *ppp* *p*

B.4 *pp* *ppp* *p* *pp*

77

Aplūkotie paraugi ļauj secināt, ka latviešu kormūzikas stilistiskā amplitūda jūkami paplašinās. Blakus reflektējošām pagātnes alūzijām parādās jaunas stilistiskās iezīmes, kuras ved uz tālākiem meklējumiem balss, sonorā materiāla jomā, nereti traktējot kora partitūru kā instrumentālu darbu. Vokāli instrumentālo kompozīciju autori rod jaunas iespējas saskarē ar elektroniku, jaunas tembru krāsas saskarē ar dažādiem instrumentāliem risinājumiem. Autori bieži izmanto tekstus svešvalodās – līdz ar to valodas barjera nekļūst par šķērsli skaņdarba uztverei starptautiskā auditorijā. Tai pašā laikā nereti šim tekstam ir tikai fonētiska nozīme.

Būdami zināmā opozīcijā iepriekšējām paaudzēm, jaunie autori drīzāk oponē tendencēm, kas ved mūzikas valodas un mūzikas kā mākslas žanra profanācijas virzienā, oponē komercializācijai, tieksmei pārvērst mūziku

par plaša patēriņa precī. Pašreizējais koru repertuārs liecina, ka iepretim augstas raudzes, nereti racionāliem meklējumiem, kuri adresēti profesionāliem interpretiem, joprojām top arī amatierkoriem adresēti, turklāt reizēm kvalitātes ziņā piezemēti darbi, kuru autori koķetē ar amatierkoru vājāko daļu un tās devalvēto muzikālo gaumi. Šādu skaņdarbu galvenā funkcija ir patēriņa apmierinājums, izklaide, un no tā izriet manipulācijas ar masu kultūras elementiem, polistilistiku, komunikāciju bez muzikālas vai ārpusmuzikālas vērtības.

Tomēr, kā secinājis Arnolds Klotiņš, *šajā plurālisma laikmetā joprojām darbojas arī latviešu kora mūziku stabilizējoši faktori*; to vidū viņš izceļ stingrās kompozīcijas skolas tradīcijas, kuras Latvijā iedibinājis Jāzeps Vītols un viņa audzēkņi Jānis Ivanovs, Ādolfs Skulte un Valentīns Utkins – ilggadēji kompozīcijas pasniedzēji un jauno komponistu izglītotāji līdz pat 20. gadsimta pēdējām desmitgadēm. Kā stabilizējošus faktorus Klotiņš min arī tautas mūzikai raksturīgo diatoniku, vienkāršo un stingro ritmu un formu, kas iespaido komponistu iztēli; no folkloras aizgūtās ritma un metra formulas bieži piepilda visu kompozīcijas audumu ne tikai tautasdziesmu apdarēs, bet arī oriģināldziesmās [8: 10].

Rokrakstu daudzveidība un spilgtums – tā joprojām ir latviešu mūsdienu kormūzikas raksturīga iezīme. Arvien smalkāka stilistiska sazaršanās ir process, kas šo iezīmi arvien paspilgtina.

Interpretācijas augstā profesionālā kultūra – tā ir Latvijas labāko koru pašreizējā pazīšanas zīme ne tikai Latvijā, bet arī starptautiskā arēnā.

Plašas attīstības iespējas un perspektīvas, balstoties uz spēcīgām tradīcijām un novatoriskiem meklējumiem – tāds ir kormūzikas autoru un izpildītāju profesionālo iespēju vērtējums.

Šīs trīs iezīmes – stilistiskā daudzveidība, interpretāciju augstā kvalitāte, tradīciju un novatorisku meklējumu sintēze – dod impulsu pozitīvām nākotnes prognozēm un raksturo mūsdienu latviešu kora kultūru kā spilgtu un pārliecinošu parādību arī starptautiskā kontekstā.

LATVIAN CHORAL MUSIC: TRADITIONS, PERSONALITIES, THE LATEST TRENDS

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Summary

Choir singing has always played an important role in Latvian music history, starting with the dawn of national music culture in the second half of the 19th century, right up till nowadays, though the tradition of choir singing can be dated back to the 16th century, when Lutheranism was introduced to Latvia. The genre of choral music forms the basis of Latvian cultural identity insofar as music is concerned. This is mainly due to the rich choral music repertoire which is both extensive and of a high quality, constituting a significant proportion of concert life in Latvia.

This is the year of Latvian Song Festival. Therefore it was particularly interesting to actualize the problems of choral music within a more extended context, trying:

- to reveal the most essential aspects of developing the genre of choral music in Latvia, focusing on the major trends which came to the foreground in the last decade of the 20th century, but reached climax after the year of 2000;
- to outline new perspectives and ways of creative seekings, analyzing the most striking works of choral music, written by several composers of the younger generation.

The professional as well as numerous amateur choirs of Latvia are noted for their outstanding quality of performance, interpretation and refined professionalism. Furthermore, it should be added that the educational system also places great emphasis on singing, thus involving schoolchildren in music already at an early age. The long-standing tradition of amateur choir singing culminates in a significant musical, cultural and social phenomenon – the song festival, which nowadays, is organized as a national choir festival. On the one hand, song festivals continue the tradition of *a cappella* singing and the development of the classical repertoire, yet, on the other hand, they continue to foster composing new works. This results in a continually enriched choral repertoire with increased technical and stylistic demands for singers.

By the 20th century the choral repertoire was enriched further with a substantial number of vocal-symphonic works, choral symphonies, cantatas and other large-scale compositions. At the same time new arrangements of folk-songs came into being, retaining their importance even today. The same refers to an extensive use of folk-music elements in small-scale works written, primarily, for amateur choirs. Furthermore, music written for amateur choirs reflects the evolution of music technology, notation and a diverse approach to sound, ranging from classical harmony to the use of unlimited musical and sonorous devices, as well as electronics, thus marking

a metamorphosis through several generations of composers and their various styles of writing.

In attempting to define the identity of Latvian music, we have no other choice but to return to a distinctive feature of traditional ethnic music, namely, to the predominance of vocal in folk-songs over instrumental folk-music. Vocal thinking is prevalent and there is a close link, on the one hand, between the music and the text, but, on the other hand, between the above and the non-musical elements. Folk-songs contain codes of ethics and aesthetics, they reflect various mythological ideas and all aspects of people's lives and their attitudes towards life. The frame of Latvian folk-songs defines a world model through the synthesis of both music and text, complementing the former with non-musical elements which anyway form an integral part of the sound. Historical processes, such as consolidation of the Latvian nation, its national self-awareness and the concept of a sovereign state, coupled with freedom and self-determination at the end of the 19th century should also be taken into account.

It is interesting that professional music contains little that may be called superfluous. Music is meaningful and the search for superhuman message, comprising artistic and musical means of expression, is important for both choral and instrumental music. The value of sound has often been secondary and this feature has greatly influenced the development of professional music.

Nowadays, the tradition of choir singing retains its importance both at an amateur level and through the maintenance of an extensive choir movement. There is a marked trend of creating more intricate and almost elitist scores, aimed at a refined professional audience – and this can be traced back to the origin of the genre itself. Historically, it started with Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Jānis Zālītis, Ādolfs Ābele and several other composers, whose music pieces are now within the capacity of many amateur choirs as well. This line continues through the refined works by Ādolfs Skulte, the *New Wave of Folklore* by Pauls Dambis, Pēteris Plakidis, Pēteris Vasks, Maija Einfelde, Imants Zemzaris and many others. The tradition finds its way through the stylistic versatility of the latest generation of composers, among them Andris Dzenītis, Mārtiņš Viļums, Ēriks Ešenvalds, Gundega Šmite and others.

There are two trends in the process of creating new Latvian choral music – one aimed at professional choirs and the other – at amateur ones. The former comprises new works to be performed at a highly professional level. These works are intricate and almost limitless insofar as the compositional potential is concerned. The latter trend is aimed at amateur choirs and has to face the level of choir potential and styles. In most cases these works have elements of folklore or distinct melodies that are related to easily adaptable rhythmic models and similar musical elements. While the range of possibilities, provided by such musical language can sometimes place restrictions on the relevant composers, it is still wide-ranging and rewarding. Furthermore, if we take into account the scope of the choir movement and the continuous

popularity of choir singing in Latvia, music compositions for amateur choirs actually provide far greater, yet simpler opportunities for musical communication.

The vast scope of contemporary Latvian choral music is greatly influenced by the commissioning of new music and those who pay for it. The Latvian Radio Choir and the State Academic Choir *Latvija* prove to be the most active supporters of new Latvian choral music.

The International Sacred Music Festival and the New Music Festival *Arēna* are two important events in the concert calendar for which new works by young Latvian composers are commissioned each year. These are predominantly large-scale compositions, setting high professional standards. At the same time, new choral works are commissioned by amateur choir movement administrators and performers and by those organizers of song festivals, who are interested in developing choral music repertoire for amateur choirs.

It is worth mentioning that the share of sacred choral music in the creative contribution of several Latvian composers is rather extended and multiform. It can be explained by very old and long-established traditions of this musical genre in Latvia, the development of which was considerably hindered under the Soviet regime. However, the new trend like a dammed up and turbulent river still found its way, breaking through the dam with an uncontrollable force, particularly intensely in the last decade of the 20th century, thus providing for quite a new choral music situation.

Sacred music proves to be predominant and essential in the choral compositions, written by Rihards Dubra, Georgs Pelēcis, Pēteris Vasks, Pēteris Butāns, Pauls Dambis, Arturs Maskats, Juris Karlsons and many other composers. The trend development has been favoured by several factors, such as the existence of deep and long-rooted church music traditions in Latvia, a particularly favourable cultural background within the period in question, the universal potentials of textual communication also on the multinational scale and especially processes which facilitate the commissioning of sacred music. The brightest example proves to be the International Sacred Music Festival. Its organizers are commissioning new oratorical compositions from Latvian composers almost every year, thus rather frequently discovering new talents.¹

Sacred music concerts within the framework of Latvian Song Festivals are also becoming essential elements in the calendar of sacred music events.

The most intricate new choral compositions are those commissioned by professional choirs. Regular commissions by the Latvian Radio Choir and its conductors Sigvards Kļava and Kaspars Putniņš, as well as the State Academic Choir *Latvija* and its conductor Māris Sirmis foster the creation of new works by young composers. It is significant that choral works by Mārtiņš Viļums and Ēriks Ešenvalds, commissioned and recorded by the Radio Choir were selected as the most outstanding at the 2005 and 2006 UNESCO International Rostrum of Composers. The award-winning composers also include Santa Ratniece, and the list of recommended pieces

¹The origin of the above tradition dates back to 1998 when the State Choir *Latvija* for the first time organized music festival with a purpose of improving and refining the cultural situation in Riga alongside with reviving the spiritual level of the community. The Sacred Music Festival focuses primarily on performing vocal / instrumental music and singing a *cappella*. The repertoire of almost every Sacred Music Festival comprises choral music by Latvian composers and new music works are being commissioned. The First Festival (1998): performing of contemporary Latvian music – *Ave Maria* by Maija Einfelde, *Dona nobis pacem* by Pēteris Vasks, *Song of the Sacrament* by Andris Dzenītis, *St. Francis of Assisi Prayer of Peace* by Arturs Maskats and *Recitative, solo and duet*, as well as *Farewell* by Romualds Kalsons. The Second Festival (1999): the first performing of messa *Libera me, Domine* by Pēteris Butāns, Music for string orchestra by Jānis Kalniņš, *Lacrimosa* by Arturs Maskats and Memorial Mass *Return of Souls* by Leons Amoliņš. The Third Festival (2000) witnessed the first performing of *The Riga Book of Psalms* by Pauls Dambis. The Fourth Festival (2001): the first performing of the oratorio *God is Love* by Georgs Pelēcis, messa *Signum Magnum* by Rihards Dubra and *Morning Liturgy* by Maija Einfelde. The Sixth Festival (2003): the first performing of Choir Symphony by Pēteris Butāns. The Seventh Festival (2004): the audience of Latvia for the first time can listen to the author's concert performance by Imants Ramiņš, a Latvian composer of Canadian origin. The first performing of Latvian music here is oratorio *Song of Songs* by Indra Riše. The Eighth Festival (2005): the first performing of *Passion and Resurrection* by Ēriks Ešenvalds and *Eine kleine Passion* by Imants Zemzaris. The Ninth Festival (2006): music piece for the choir and orchestra *Fides. Spes. Caritas.* by Andris Dzenītis and *Agape* (dedicated to countertenor Sergejs Jēgers) by Daina Klibiķe.

of music also includes a fragment from the choral piece *Lux Aeterna* by Pēteris Butāns.

As to compositions that have won international recognition, I would like to mention *At the Edge of the Earth* (1996) by Maija Einfelde (1939), based on the tragedy *Prometheus Bound* by Aeschylus which was awarded the first prize at the composers' competition in 1997, organized by the Barlow Foundation, USA. Maija Einfelde's musical style is characterized by her own words: *Life is not so beautiful, so as to be able to write beautiful music* [9: 32]. Her favourite genres are chamber music and choral music, where historical, mythological, superhuman and biographical themes are brought alive through a harsh musical language.

The inspiration for Maija Einfelde's *Choral Symphony* (2nd edition in 2004) comes from the poem *Bāra bērni (Orphans)* by Vilis Plūdonis. This composition stands apart from her other works. The 2nd edition of the work complements the existing four-part cycle, based on liturgical texts, with two parts based on Vilis Plūdonis poetry. The Latin texts are intertwined with the poetics and vitality of Plūdonis' poem.

The music material confirms that neo-romantic aesthetics is held in high esteem in Latvia and outside its borders, although this aesthetics is more characteristic of the middle and older generation of composers. Under Soviet regime such issues as the survival of the nation, culture and language were particularly topical, and the creative intelligentsia reinforced this by developing a creative refuge.

Under the censure of Soviet ideology, the cultural policy imposed strict aesthetic restrictions on the art in Latvia and a reflection of the objective truth was accepted together with the renovation and continuation of traditions. Any innovative idea was considered only within the context of this methodology. This was the only, yet restrictive, path that composers could follow in order to bring their creative ideas to life. The works of such composers as Pēteris Vasks, Romualds Kalsons and Juris Karlsons contain a number of techniques, used in modern music, e.g. aleatory, dodecaphony and sonoric – but these techniques are applied in the context of traditional forms and dramatic content. At the time the modernistic compositions by Juris Ābols alongside with his search for concept in music were almost the only examples of non-mainstream works. Whereas, Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Maija Einfelde, Imants Zemzaris, Juris Karlsons, Arturs Maskats and many other composers have created a variety of powerful and original works, within the framework of a romantic aesthetics.

During the last 10 to 15 years Latvia young composers have created a number of works, inspired by the Western post-war avantgarde. At present, those composers whose music is based on the aesthetics of modernism were mainly born in the 1970s. This is a generation that grew up in an independent country and had the opportunity of studying abroad, which, in turn fostered new stylistic trends in Latvian music. Opposition against a particular ideology or foreign government holds no relevance for this generation.

The young composers are primarily interested in the sound and musical substance itself. It may seem that the connection with traditional Latvian music has disappeared, as these composers integrate various styles and aesthetics in their music. The emphasis not being placed on national identity, it paradoxically unfolds through the form and its particular details. Emotional musical expression also unites this younger generation. In fact, there is neither generation gap, nor any radical controversy, although the young composers often write and talk about some sort of conflict. Innovative techniques, used by the young composers, interact with the classically romantic principles of composing.

New opportunities have fostered the individuality of Latvia young composers. Different musical tastes and creative impulses are borrowed from a great variety of composers. So, Andris Dzenītis is influenced by the works of Michael Gordon and Per Nørgård, whereas Ēriks Ešenvalds is influenced by Gérard Grisey and Michael Finnissy, but Mārtiņš Viļums has been inspired by Giacinto Scelsi and Kaija Saariaho. Andris Dzenītis (1978) studied composition under Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis and Osvaldas Balakauskas. The most important task in *Four madrigals by e. e. cummings* (written in 2000) was to reveal his musical message through very small and concentrated forms, which are not too typical of his music. The poetry of the American poet and painter Edward Estlin Cummings attracted the young composer with its ideally defined musicality and proportions of form.

Mārtiņš Viļums (1974) left his imprint on choral music through his explorations of micro-sonority. The composer's world comprises dreams and visions, which manifest themselves in the Rostrum award-winning work *Le temps scintille* (2003). The text is based on the poetry of Paul Valerie and Rainer Maria Rilke. Images like *a dream, flickering time, a burnt-out soul, dazzling secrets, the sun, an airy shimmer* and *eternal farewells* are depicted in this work. Comparing Mārtiņš Viļums to Andris Dzenītis with his crystal-clear structures, we can see that both composers continue to follow the principles of Giacinto Scelsi.

Ēriks Ešenvalds (1977) has taken a different path. He sees himself as continuing in the footsteps of the older generation of composers, and feels strong allegiance to the styles of Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Romualds Kalsons and Selga Mence. At the same time he continues studying and developing, by learning new techniques. Ešenvalds believes that a live conversation with the listener is of utmost importance and in order to achieve this, the composer must be aware of the listener's musical comprehension.

Ešenvald's work *Légende de la femme emmurée* (2005), commissioned by the Latvian Radio Choir, was selected as the most outstanding in the young composers' category of the 2006 International Rostrum for Composers. The Albanian folk tune, which is rolled out through the theme of the legend is the basis of an outstanding work in terms of drama and choral texture.

Santa Ratniece (1977) is one of those composers whose works were selected as the most outstanding at the 2004 International Rostrum for Composers. Santa Ratniece studied composition under Līga Liepiņa, Imants Zemzaris, Romualds Kalsons and Helena Tulve from Estonia. Her choral work *Saline* (2006), based on the poetry of the Armenian poet, Ovanes Shiraz, was premiered by the Latvian Radio Choir at the *Klangspuren* festival in September 2006. The drama of the work is purposeful and it addresses the audience both powerfully and emotionally. In this work, Santa Ratniece, has made use of the entire vocal register, powerful dynamic contrasts and gradations in addition to a range of textures and a palette of sounds, including breathing and whistling.

A diversity of styles – this is a characteristic feature of contemporary Latvian choral music.

Outstanding quality of interpretation – this is a standard by which Latvia's best choirs are known not only in Latvia, but also outside its borders.

Wide ranging opportunities and prospects for development, based on powerful traditions and innovations – this is how we can assess the professional potential of choral music composers and performers.

These three trends – stylistic diversity, the quality of interpretation and the potential for developing traditions in the direction of innovation – are important features, which allow us to single out contemporary Latvian choral culture as a striking and convincing phenomenon also on the global scale.

Literatūra un citi avoti

1. Anotācija kompaktdiskam *Saules lēkts* / Redaktors Jānis Torgāns. Rīga: LMIC, 2005.
2. *Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē* / Tisenkopfs, Tālis; Pisarenko, Olga; Daugavietis, Jānis u.c.: Baltijas Studiju centra pētījums. Rīga, 2002.
3. Gloag Kenneth; Beard, David. *Musicology. The Key Concepts*. London-New York: Routledge, 2005.
4. Graubiņš, Jēkabs. *Jāzepa Vītola koŗadziesmas // Jāzeps Vītols: rakstu krājums* / Sast. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 1944, 342.–372. lpp.
5. Jakubone, Ināra. *A Bit of Music // Music in Latvia*. [Rīga:] Latvian Music Information Centre, [2003], pp. 62–63.
6. Jakubone, Ināra. *Joprojām gandrīz monologs // Latviešu mūzika '89* (19) / Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 1990, 148.–161. lpp.
7. Klotiņš, Arnolds. *Priekšvārds / Latviešu kordziesmas antoloģija, I (1873–1918): Gaismas pils. Oriģināldziesmas jauktajiem, sieviešu un vīru koriem a cappella* / Sast., priekšvārda, anotāciju un komentāru autors Arnolds Klotiņš. Rīga: SIA SOL, 1997, 9.–10. lpp.

8. Klotiņš, Arnolds. *Priekšvārds / Latviešu kordziesmas antoloģija, V (1991–2000): Mūžība. Oriģināldziesmas jauktajiem, sieviešu un vīru koriem a cappella / Sast., priekšvārda, biogrāfiju un komentāru autors Arnolds Klotiņš.* Rīga: SIA SOL, 2003, 9.–11. lpp.
9. Liepiņa, Ieviņa. *Maija Einfelde // Music in Latvia.* [Rīga:] Latvian Music Information Centre, [2003], pp. 32–35.
10. Petraškevičs, Jānis. *New Times. New Paradigms? // Music in Latvia.* [Rīga:] Latvian Music Information Centre, [2003], pp. 28–31.

