

KOMPONISTS UN VIŅA JAUNRADE

REKVIĒMS LATVIEŠU MŪZIKĀ. ŽANRA INVARIANTU MEKLĒJOT

Ieva Rozenbaha

Sakrālās mūzikas žanru attīstības gaita arvien bijusi cieši saistīta ar liturģiskajām norisēm, ar dievkalpojumu. Tomēr daudzi žanri apliecinājuši dzīvotspēju arī ārpus sakrālās telpas. Viens no tiem ir rekviēms, kas laika gaitā guvis vispusīgu attīstību un ļoti atšķirīgas izpausmes.

Latviešu mūzikā rekviēms pastāv jau aptuveni gadu simteni, un latviešu autoru pieredze sēru mesas novadā šobrīd ir visai plaša. Pagaidām mūzikas zinātnieki to nav vēl detalizēti izvērtējuši. No teiktā izriet šī raksta mērķis: aplūkot rekviēma žanra attīstību latviešu mūzikā gan saiknē ar vēsturiskās situācijas mainīgumu, gan tiecoties atklāt žanra stabilās zīmes, kas ļautu runāt par tā invariantu. Taču vēl pirms pievēršanās konkrētiem skaņdarbiem piedāvāju ieskatu žanra attīstības kontekstā – pasaules procesos, kas iespaidojuši rekviēma traktējumu arī laikmetīgajā mūzikā.

Jau 19. gadsimtā rekviēms gandrīz pilnībā nostabilizējās kā ar liturģisko būtību nesaistīts koncertžanrs, un 20. gadsimtā šī tendence guva savu turpinājumu. Tomēr vienlaikus žanra attīstību vismaz netieši ietekmēja arī radikālās pārmaiņas Baznīcas dzīvē un liturģijā 20. gadsimta otrajā pusē. Šeit īpaši vērts pakavēties pie Otrā Vatikāna koncila (1962–1965), kas līdzās citai tematikai risināja liturģijas un baznīcas mūzikas jautājumus. Tika ieteiktas reformas dažādu liturģisko ceremoniju, tajā skaitā sēru dievkalpojuma norisē.

Kādreizējais rekviēms traktēja nāvi kā sodu, kā brīdinājumu palikušajiem, kā atgādinājumu par tuvojošos Dieva tiesu. Tagad saskaņā ar reformēto dievkalpojumu akcents bēru liturģijā pārnesti no skumjām par nāvi uz prieku par mūžību.

Kristieša nāves jēgu atklāj Kristus – mūsu vienīgās cerības – nāves un augšāmcelšanās Lieldienu noslēpums. Kristietis, kas mirst Kristū Jēzū, atstāj savu miesu, lai atrastos Kunga priekšā [Katoliskās Baznīcas katehisms 2000 : 1681].

Sēru dievkalpojuma saturs vairs nav saistīts ar negatīvā – Pastarās tiesas, baiļu – apceri. Skumjas un žēlabas paliek otrajā plānā, bet galvenais aizlūguma uzdevums ir stiprināt cerību un ticību.

Kristīgās bēres ir Baznīcas liturģiskās svinības. Baznīcas kalpojums šeit vērsti gan uz to, lai izteiktu vienotību ar mirušo, gan arī uz to, lai šajā vienotībā iesaistītu uz bērēm sapulcināto kopienu un tai sludinātu mūžīgo dzīvi [Katoliskās baznīcas katehisms 2000 : 1684].

Mūsdienās katoliskā bēru liturģija tāpat noris Augšāmcelšanās zīmē. To apliecina arī liturģijas noformējums: melno krāsu nomainījusi violetā

(grēku nožēlas) vai pat baltā (svinību krāsa), tiek aizdegta Lieldienu – Augšāmcelšanās svētku – svece, daudzviet pat tiek dziedātas Lieldienu dziesmas. Tas rosina uztvert nāvi citādi, nekā gadsimtu gaitā ierasts.¹

Reformēta liturģija paredz arī brīvāku un elastīgāku sēru dievkalpojuma uzbūvi un muzikālo veidolu:

- sēru mesas introīts *Requiem* vairs nav obligāts,
- mesas ordinārija daļu (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*) dziedājumus var izvēlēties no jebkuras muzikālās mesas,
- sekvence *Dies irae* vairs neietilpst sēru mesā,
- graduāļa beigās pievienojams *Alleluia*,
- *Libera me* var aizstāt ar citu atbilstošu dziedājumu.

Kā redzams, dievkalpojumā par neobligātiem kļūst tieši tie elementi, kas akcentē sēru noskaņu. Pārējo sastāvdaļu ziņā Svētā Mise par mirušajiem ne ar ko neatšķiras no jebkuras Svētās Mises, tikai lūgšanu teksti ir īpaši.

20.–21. gadsimta rekviēmu daudzveidībā nav viegli orientēties. Kādās grupās tos iedalīt? Kur rast klasifikācijas pamatkritērijus? Viena no iespējām – kā mērauklu izmantot tekstu, proti, stabilāko komponentu attiecībā pret rekviēma žanra pamatvariantu. Šādu klasifikāciju piedāvā N. Mohova [Moxova 1980], iedalot 20. gadsimta rekviēmus trīs grupās:

1. rekviēmi ar tradicionālo latīņu liturģisko tekstu,
2. rekviēmi ar 20. gadsimta dzeju,
3. rekviēmi ar jauktiem tekstiem.

Mohova arī uzsver:

Romantiķus pamattekstā piesaistīja drīzāk sižetiski literārais aspekts, kas pakāpeniski (daudzkārtēju traktējumu veidā) izsmēla sevi kā programmu, un šī tendence noveda pie atteikšanās no tradicionālā teksta 20. gadsimta sākumā [Moxova 1980 : 62].

Tomēr turpmākajā 20. gadsimta gaitā komponistus arvien vairāk vilināja iespēja vispārināti iedzīvināt traģisko tēmu, pacelties pāri laikam un filozofiski tvert dzīvības un nāves jautājumu ar latīņu liturģiskā teksta palīdzību. Tas piešķir rekviēmam (un jebkuram sakrālās mūzikas žanram) īpašu monumentalitāti un nozīmību. Mohova pamatoti norāda:

[..] latīņu valoda kā viss arhaiskais, kam daudzus gadsimtus piemītusi vispārināti simboliska nozīme, jau ar savu fonisko pamatu vien darbojas kā savveida buramvārdi [Moxova 1980 : 62].

Komponistus bieži vien valdzina senās valodas *nosacītība*, kas dod iespēju darboties ar tekstu, tam it kā nemaz nepieskaroties. Ne velti Igors Stravinskis raksta:

Kāds prieks bija sacerēt mūziku ar nosacītu valodu, kas palikusi uzticīga savam cēļam skanējumam! Vairs nejūti pār sevi teikumu varu, vārdus ar to tiešo nozīmi. Nekustīgās formas ir pietiekamas,

¹ Zīmīgs ir, piemēram, priestera, Viļānu draudzē kalpojošā mariāņu kongregācijas tēva Rinalda Stankēviča stāstījums par laikmetīgā aizlūguma būtību:

Izvadot kādu cilvēku mūžībā, pirmkārt, esam aicināti pateikties Dievam par visām žēlastībām, kuras Viņš tik bagātīgi dāvājis mūžībā aizgājušajam. Pastāv valstis, kurās mirušā tuvinieki kā pateicību Dievam par žēlastībām, kuras tuvinieks dzīves laikā saņēmis, izrotā dievnamu ar ziediem, gatavojoties svīnīgajai Svētajai Misei par mirušo. Melnas krāsas liturģiskie tērpi tiek nomainīti pret violeto krāsu, ir pat valstis, kur, svinot Svēto Misi par mirušajiem, priesteris ģērbjas baltas krāsas ornātā. Baznīca caur šīm ārējām zīmēm cenšas atkal no jauna parādīt cilvēka cerības piepildījumu Kristus Augšāmcelšanās noslēpumā.

Nākošais elements ir saistīts ar pateicību par visu, ko esam savas dzīves laikā saņēmuši no aizgājēja. Izpaušme šādai nostājai ir ziedi un vainagi, kurus tuvinieki noliek uz aizgājēja kapa kopīgas kapsētā.

Seko gandarījums jeb pārlūgums par grēkiem, kurus savas dzīves laikā mirušais izdarījis un nespēja par tiem gandarīt. „Tie, kas mirst Dieva žēlastībā un draudzībā, bet nav pilnībā šķīstīti, lai gan viņiem ir nodrošināta mūžīgā pestīšana, izcieš pēcnāves šķīstīšanu, lai iegūtu svētumu, kas nepieciešams ieešanai debesu priekā” [Katoļiskās Baznīcas katehisms 2000 : 1030].

Pēdējā vietā paliek mūsu līdzdalība citu cilvēku dzīvē. Daudzkārt lielās aizņemtības dēļ nespējam vai arī negribam palīdzēt visiem tiem, ar kuriem dzīvojam līdzās. Tikai tad, kad šo cilvēku vairs nav ar mums, apzināmies savas aizņemtības augļus. Ļoti bieži, izvadot sev tuvus un mīļus cilvēkus mūžībā, saprotam sacus pāri darījumiem tiem, kuru vairs nav mūsu vidū. Aizdegta svece kapsētā nereti simbolizē šīs iekšējās dvēseles sāpes un vēlmi kaut vai pēc nāves cilvēkam pateikt to, ko nespējam dzīves laikā [Stankēvičs 2008].

lai apstiprinātu to tēlainību, vārdi un to savienojumi neprasa nekādus komentārus [Мохова 1980 : 64].

Pazīstamākie piemēri, kas pārstāv iepriekšminētās klasifikācijas pirmo grupu, ir Igora Stravinska *Requiem canticles* (1966), Džona Tavenera *Mazs rekviēms tēvam Malahijam Linčam (Little Requiem for Father Malachy Lynch, 1972/1979)*, Ģerģa Ligeti (1965), Franka Martēna (1972), Alfrēda Šnitkes (1975) un Vladimira Martinova (1997) rekviēmi.

Otrās grupas skaņdarbi balstīti sēru mesai tuvos motīvos, kas rodami ārpusrituālos tekstos. Tradicionālā rekviēma *klātbūtne* te nenoliedzami jūtama mūzikas tēlainības un semantikas sfērā. Pie šīs grupas pieder darbi, kas ir ļoti dažādi koncepcijas un vēstījuma tematikas ziņā. Daži piemēri: Paula Hindemita oratorija *Kad reiz cerīgi durvju priekšā ziedēja (When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)* ar apakšvirsrakstu *Rekviēms tiem, kurus mīlam (Requiem for Those We Love, Volta Vitmena dzeja, 1946)*, Dmitrija Kabaļevska *Rekviēms (Roberta Roždestvenska vārdi, 1962)*, Džona Tavenera *Ahmatovas rekviēms (Akhmatova: Requiem, Annas Ahmatovas teksts, 1979/1980)* u. c.

Trešās grupas rekviēmi atklāj sēru mesas pamatmodeļa un citu sfēru mijiedarbi, apvienojot liturģisko latīņu tekstu ar atšķirīgiem literāriem avotiem – dažādās valodās, ar dažādu izcelsmi. Vairāku teksta līniju pretstatījums rada satura un stilistikas ziņā daudzslāņainas kompozīcijas, kurās uzskatāmi izpaužas gan rekviēma žanra tradīciju klātbūtne, gan jauninājumu iespāids. Šo grupu pārstāv Bendžamina Britena *Kara rekviēms (War Requiem, 1961, latīņu, angļu val.)*, Džona Tavenera *Ķeltu rekviēms (Celtic Requiem, 1969, latīņu, angļu val.)*, Kšištofa Penderecka *Poļu rekviēms (Polskie Requiem, 1984, latīņu, poļu val.)*, Edisona Deņisova *Rekviēms (1980, angļu, vācu, franču, latīņu val.)*, Valentīna Silvestrova *Rekviēms Larisai (Реквием для Ларисы, 1999, latīņu, ukraiņu val.)*.

Ar ko šajā kontekstā iezīmīga latviešu rekviēma attīstības gaita?

Latviešu mūzikā rekviēms ir salīdzinoši jauns žanrs: tā vēsture aptver tikai aptuveni gadsimtu. Kā zināms, pirmais rekviēma paraugs latviešu mūzikā ir **Emiļa Melngaiļa** *Latvju rekviēms* jauktajam korim *a cappella*. Tas tapis ilgā laika periodā no 1906. gada, kad atsevišķi publicēta pirmā daļa *Pamazām brauciet*, līdz 1921. gadam – šī gada 27. novembrī noticis *Latvju rekviēma* pirmatskaņojums. Taču doma par rekviēma komponēšanu ir radusies jau krietni agrāk. Komponists savās atmiņās liecina:

1896. ir tas gads, kur kā konservatorists Drēzdenē jau rakstu arī „Rekviēma” metu uz latīnisko tekstu. Plūdoņa „Pamazām, palēnām” tika jau pie sacerētās mūzikas pieskaņots [Melngailis 1974 : 40].

Interesanti, ka Drēzdenē komponētajā rekviēma daļā *Te decet hymnus* saskatāmi arī vēlāk tapušās *Pastarās dienas* elementi.

Melngaiļa *Latoju rekviēms* atšķiras no tradicionālā gan ar teksta izvēli, gan cikla uzbūvi – nav izmantots kanoniskais sēru mesas teksts, bet latviešu autoru dzeja:

1. d. *Pamazām brauciet* (Viļa Plūdoņa vārdi)
2. d. *Pamazām, palēnām* (Viļa Plūdoņa vārdi)
3. d. *Saule riet* (Viļa Plūdoņa vārdi)
4. d. *Pastarā diena* (Raiņa vārdi)

Šādā četrdaļu cikla veidolā Melngaiļa *Latoju rekviēmu* pazīstam no dažādiem nošu izdevumiem un vairāku autoru sniegtajiem raksturojumiem; te jāmin, piemēram, Jēkaba Vītoliņa [Vītoliņš 1949 : 6], Silvijas Stumbres [Stumbre 1959 : 203] un Jāņa Lindenberga [Lindenbergs 2001 : 149] pētījumi. Tomēr pastāv arī vairāki avoti, kas ļauj secināt: rekviēma četrdaļu cikls nav uzskatāms par vienīgo šī skaņdarba versiju. Eduarda Ramata [Ramats 1921] un Bernharda Valles [Valle 1921] recenzijas 1921. gada laikrakstos liecina, ka šī gada 27. novembrī Rīgas Domā paša komponista vadītā kora sniegumā pirmatskaņots *Latoju rekviēms*, kas sastāvējis no sešām daļām:

1. d. *Pamazām brauciet* (Plūdoņa vārdi)
2. d. *Pamazām, palēnām* (Plūdoņa vārdi)
3. d. *Aunat mani balti kājas* (tautasdziesmas vārdi)
4. d. *Pastarā diena* (Raiņa vārdi)
5. d. *Uz māju ejot* (Andrieva Niedras vārdi)
6. d. *Saule riet* (Plūdoņa vārdi)

Jāatzīst, ka sešdaļu cikls kopumā vairāk atbilst rekviēma žanra tradīcijām. Valdis Tomsons, kurš savā bakalaura diplomreferātā pētījis abas versijas, norāda, ka četrdaļu variants

[..] *nerada cikla pabeigtības sajūtu, jo skaņdarba pēdējā daļa Pastarā diena nesniedz pārliecību par mirušā dvēseles mieru aizsaulē, kādai vajadzētu rasties pēc rekviēma atskaņošanas, [..] un šai daļai nevajadzētu kļūt par cikla noslēdzošo daļu, savukārt Saule riet ar savu rāmo plūdumu iedveš mieru un pašāvivību* [Tomsons 2007 : 18].

Turklāt tautasdziesmas klātbūtne sešdaļu ciklā izceļ *Latoju rekviēma* latviskumu, tādējādi vēl vairāk *attaisnojot* arī darba nosaukumu. Jāpiekrīt Tomsona secinājumam, ka sešdaļu cikls ir stabilāks, jo pirmās un otrās daļas teksta refrēns *Pamazām, palēnām* ieskanas arī pēdējā, sestajā daļā, piešķirot formai noapaļotību [Tomsons 2007 : 18].

Tātad jau komponista dzīves laikā (Melngailis mirst 1954. gadā) pastāvējušas divas atšķirīgas *Latoju rekviēma* versijas. Un nav skaidras atbildes, kā tās radušās, jo komponists nekādas šai tēmai veltītas liecības

nav atstājis. Jebkurā gadījumā jāsecina, ka Melngaiļa *Latvju rekviēms* ir netradicionāls skaņdarbs ar laicīgu saturisko ievirzi, tomēr rekviēma žanra svarīgākie motīvi – šķiršanās smaguma un Pastarās dienas atgādinājums, kā arī izlīguma un samierināšanās noskaņas – tajā izpaužas pārliecinoši.

Jāpiemin kāds vēl senāks, rekviēma idejai radniecīgs darbs latviešu mūzikā. Tas ir 1875. gadā sacerētais **Baumaņu Kārļa** cikls *Mortuos plango* (lat. *Mirušo apraudu*) Kronvaldu Ata piemiņai. Ciklam ir četras daļas, un to teksti aizgūti no dažādiem avotiem:

1. d. *Kungs Dievs Cebaot* (jauktajam korim, psalmu teksts)
2. d. *Galva ar trim šķēpiem* (vīru korim, Andreja Pumpura dzeja)
3. d. *Mirti jaunam, mirti vecam* (vīru korim, latviešu tautasdziesmu vārdi)
4. d. *Salda dusa tam!* (vīru korim, Baumaņu Kārļa dzeja)

Protams, gan brīvi veidotais Melngaiļa *Latvju rekviēms*, gan vēl jo vairāk Baumaņu Kārļa *Mortuos plango* ir netipiskas kompozīcijas, kas rekviēma žanru pārstāv vien nosacīti. Tomēr abi šie skaņdarbi ir vienīgie žanra paraugi 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā latviešu mūzikā, un rekviēma intensīvāka attīstība sākas tikai gadsimta otrajā pusē.

Nākošais latviešu rekviēms top 1967. gadā. Tas ir **Paula Dambja** *Koncerts rekviēms* diviem jauktajiem korim, divām zēnu balsīm, ērģelēm un zvanam ar Imanta Lasmaņa dzeju, veltīts *Lielā Tēvijas karā kritušo piemiņai*. Trim no četrām daļām doti latīņu sēru mesas daļu nosaukumi:

1. d. *Requiem*
2. d. *Lacrimosa*
3. d. *Dies irae*
4. d. *Reminiscenza*

Rekviēma centrā ir laicīga tematika – pretkara ideja, tomēr interesanti vērot, kā katras daļas verbālais risinājums sasauca ar kanoniskā rekviēma pamatdomu, izmantojot sēru mesas teksta zīmes.

Pirmās daļas atslēgas vārds ir *miers* (*Miers lai jums, kas tagad miera dusā!* [..] *Jūsu miers lai paliek netraucēts!*). Dambis ietērpj *mieru* disonantā vidē, kora ekspresīvā skanējumā, lielu nozīmi piešķirot sonorikas elementiem, tādējādi kopumā valda nevis rāma, bet sasprindzināta izteiksme.

Otrās daļas tekstā būtiskākais ir vārds *asaras* (lat. *lacrima* – asara). Kora dziedājumā tas daudzkārt atkārtots: *Asaras, kas nakti velti lietas*, [..] *Asaras lai meklē kapu vietas* [..]. Arī aprautais stakato atgādina krītošu asaru ritējumu. Izteiksmīgas ir divu zēnu balsu solopartijas – bez teksta, ar ritmu un intonāciju imitējot raudas.

Trešā daļa iezīmīga ar divu valodu un tekstu apvienojumu. Viena kora partijā valda ritma ostinato – nepārtraukti atkārtojas asi akcentēta, ritmiski

iezīmīga, bet melodiski sastingusi frāze ar tekstu *Dies irae*. Savukārt otra kora partijā ar statisku melodisko līniju izskan sekvences vēstījuma motīviem tuvas vārsmas: *Dusmu dienā mēmā zeme šķelsies, varoņi no kapiem ārā nāks* [..].

Pēdējā daļā kā atgādinājums, kā atmiņas skan iepriekšējo daļu materiāls, savukārt visa rekviēma pamatdoma pausta spēcīgā, apliecinošā dziedājumā: *Un uz mūžiem dzīvībā un nāvē mūsu darbs kā spoža lāpa degs*.

Zīmīgi, ka šajā īpatnēji veidotajā rekviēma ciklā nav neviena elementa no mesas ordinārija daļām, bet tikai sēru mesai tipisko daļu motīvi. Tie arī ietver skaņdarba būtiskāko vēstījumu.

1979. gadā sacerēts **Viktora Baštika Rekviēms** jauktajam korim, soprāna un baritona solo, klavierēm, ērģelēm, flautai, trompetei un zvaniem.² Tekstuālais pamats ir Svēto Rakstu fragmenti latviešu valodā, kā arī Luda Bērziņa un Leonīda Breikša dzeja un latviešu tautasdziesmas. Skaņdarbs veltīts latviešu trimdiniekiem, kas dzimteni atstājuši Otrā pasaules kara beigās, tomēr, neraugoties uz šo sabiedriski politisko motīvu, tas vienlaikus atklāj pavisam citu – Dievvārdos balsītu, ticības pilnu pasauleskatījumu. Baštika Rekviēma teksts pauž pārdomas par cilvēka dzīves gājumu, par niecību mūžības priekšā un par Dieva varenību; atceroties mūžībā aizgājušos cīnītājus, ieskanas miera motīvs un apcere par mūžīgo dzīvi.

Rekviēms sastāv no desmit daļām, katrai no tām ir komponista dots, pārsvarā no attiecīgās daļas teksta atvasināts nosaukums³:

1. d. *Lūgšana* (Ps. 90 : 1–12)
2. d. *Tikai vēja pūsma* (Ps. 39)
3. d. *Miera dārzā*, Tēvzemes cīnītāju piemiņai (Zīraka gudrības grāmata, 44 : 10, 11, 14, latviešu tautasdziesmu vārdi; šajā daļā vairākkārt ieskanas *Karavīri bēdājās* intonācijas)
4. d. *Miers* (Leonīda Breikša dzeja)
5. d. *Svētīgi* (Atkl. 14 : 13; Jņ. 14 : 2, 11 : 25)
6. d. *Redzi, es saku jums noslēpumu* (1. kor. 15, 51–55, 57) – viena no izvērstākajām un kontrastiem bagātākajām Rekviēma daļām. Tajā ietverts lakonisks *Tuba mirum* posms (ar tekstu *Jo atskanēs bazūne, mirušie tiks uzmodināti*) un *Dies irae* tēlainībai tuva epizode (ar tekstu *Kur, nāve, tavos dzelonīs, kur, elle, tava uzvara?*). Daļas noslēgums veidots kā himna (*Slava lai Dievam!*)
7. d. *Es redzēju jaunas debesis* (Atkl. 21 : 4, 5; 22 : 3, 4, 5). Šīs daļas beigās ieskanas *Lux aeterna* motīvs (*Kungs izlies pār viņiem mūžīgu gaismu*)
8. d. *Kungs, kas mājās Tavā dzīvoklī?* (Ps. 15)
9. d. *Es zinu, dzīvs mans Glābējs* (Luda Bērziņa dzeja). Daļas pamatā ir pazīstama draudzes dziesmas melodija, ko 1614. gadā komponējis

² Šeit aplūkotā atskaņotājsastāva versija glabājas JVLMA bibliotēkas arhīvā. Eksistē arī citi atskaņotājsastāva varianti; tie pieejami Biezaišu Latviešu mūzikas krātuvē Rakstniecības un mūzikas muzejā.

³ Daļu aprakstā izmantotie saīsinājumi: *Ps.* – psalms; *kor.* – apustuļa Pāvila vēstule korintiešiem; *Atkl.* – Atklāsmes grāmata; *Jņ.* – Jāņa evaņģēlijs.

Melhiors Tešners (*Melchior Teschner*); visbiežāk to dzied ar tekstu *No tevis vaļā raisos (Valet will ich dir geben)*

10. d. *Mūsu Tēvs* (šī daļa iecerēta kā kopdziesma)

Baštika Rekviēms ir īpašs vispirms jau tāpēc, ka skaņdarba pamatā nav kanoniskā rekviēma teksts. Un, kas vēl būtiskāk – tas ne vien neatbilst sēru mesas uzbūvei, bet arī tikpat kā neizmanto rekviēma pazīstamākos motīvus. Gluži pretēji – Baštika kompozīcija atklāj pārsvarā gaišus, ticību un cerību apliecinājošus tēlus, vien pavisam nedaudz pieskaroties nāves un mūžības tēmai. Jāatzīmē arī Rekviēmā sastopamie citāti – tautasdziesma un korāļa melodija. Šie elementi darbojas kā atpazīstamas zīmes un ļauj tiešāk uztvert autora vēstījumu. Līdzīga funkcija ir beigu daļā iekļautajai *Tēvreizei*. Šāds cikla veidojums ir neparasts, bet zīmīgs un simbolisks, jo akcentē Baštika daiļrades ciešo saikni ar mūziku baptistu draudzēs.

Jānis Kalniņš savu **Rekviēmu** (1991) jauktajam korim, soprānam, baritonam un ērģelēm (vai orķestrim) ir veltījis dzīvesbiedres Hermīnes Kalniņas piemiņai. Sākotnējā variantā tas sacerēts angļu valodā, bet vēlāk tapis arī Laimas Bērziņas latviešu tulkojums. Interesanta ir teksta izvēle – Kalniņš savu rekviēmu veido no sešām daļām kā mesas ordināriju (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*). Turklāt īpatnēji, ka ciklā tiek iekļauts arī ticības apliecinājums *Credo* un slavas dziesma *Gloria*, kas tradicionālajā sēru mesā neietilpst; *Gloria* turklāt arī pēc būtības neiederas aizlūgumā par mirušajiem.

Kas ļauj šo skaņdarbu tomēr atzīt par rekviēmu? Tās ir atsevišķas sēru zīmes mūzikas valodā: piemēram, pirmās daļas *Kyrie* ērģeļu ievadā parādās intonācijas (nopūtu motīvi, saspringti lejupslidoši hromatismi, pamazinātais trijskanis, hromatisks ostinato basā), kurās var saklausīt atbalsis no Johana Sebastiāna Baha Mesas *h moll (Crucifixus)*. Līdzīgi elementi sastopami arī sestajā daļā, veidojot arku ar pirmo: kā atzīmē Jānis Kokins, te iezīmējas vienmērīgi sēru gājiena *soļi* un kapu zvanu skaņas [Kokins 2005 : 21]. Kopumā cikla beigu daļas raksturs un emocionālā intensitāte Kalniņa skaņdarbā vistiešāk atspoguļo rekviēma žanra būtību.

Armanda Strazda Rekviēms (1991) rakstīts soprānam, tenoram, basam, jauktajam dubultkorim un sīgu orķestrim. Šis darbs veidots visai individualizēti. Komponists izmanto tikai trīs teksta frāzes latīņu valodā no dažādām kanoniskā rekviēma daļām: *Requiem aeternam, Kyrie eleison* un *In memoria aeterna*. Uz šī pamata radīta izvērsta (apmēram 30 minūtes gara) viendaļīga kompozīcija – vienīgais necikliskas uzbūves rekviēms latviešu mūzikā.

Andra Vecumnieka Rekviēms (1993) pārējo žanra paraugu vidū izceļas ar sevišķi vērienīgu ciklu. Tas sastāv no sešpadsmit daļām, kas aptver rekviēma pamattekstu, sākot ar *Requiem aeternam* un beidzot ar *Libera me* un *Amen*. Vairāki latīņu sēru mesas dziedājumi ir sadalīti atsevišķos numuros: piemēram, no *Dies irae* teksta fragmentiem veidotas sešas

daļas – *Dies irae, Tuba mirum, Recordare, Confutatis, Lacrimosa* un *Pie Jesu*. Tradicionālo rekviēma uzbūvi papildina 130. psalma *De profundis* (No dziļumiem) titulu vārdi (ceturtā daļa), kā arī teksta fragments no Sakramenta svētku ofertorija (*Offertorium de Venerabili Sacramento*) *Venite populi* (Nāciet, tautas; Rekviēma devītā daļa). Vecumnieka Rekviēms ir vienīgā sēru mesa 20. gadsimta otrās puses latviešu mūzikā, kas sacerēta jauktajam korim *a cappella*. Kora partitūra iezīmīga ar fakturālo bagātību – vērojama gan dažādu izklāsta veidu mija (monodija, blīvs akordu izklāsts, polifons skaņuraksts u. c.), gan daudz balsības iespēju izmantojums – līdz pat krāšņam desmitbalsīgam dziedājumam.

1995. gadā tapušais **Agra Engelmaņa Rekviēms** jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim apliecina radošu pieeju darbā ar tekstu. Septiņdaļu ciklā komponists brīvi izkārtojis kanoniskā rekviēma daļas, reizēm mainot to secību, bet citkārt savienojot dažādu daļu fragmentus. Tā, piemēram, otrajā daļā sekvenses *Dies irae* pantam *Oro supplex et acclinis* tiek pievienota frāze no komūnijas *Lux aeterna*, trešajā daļā skan sekvenses pants *Tuba mirum* un dziedājums *Libera me*, savukārt ceturtajā daļā ofertorijs *Domine Jesu Christe* papildināts ar *Agnus Dei*. Vispārsteidzošākā ir pēdējā, septītā daļa, kurā pēc *Kyrie* un graduāla tekstiem pēkšņi ieskanas Magnifikāta rindas – *Magnificat anima mea Dominum* (*Augsti slavē Kungu, mana dvēsele*), kas arī noslēdz ciklu. Šī rekviēmam pilnīgi svešā teksta iekļaušana izraisa neparastu pavērsienu sēru mesas gaitā, radot iespaidu par teju optimistisku atrisinājumu. Tas gan ir vienīgais slavinošos motīvus balstītas izskaņas piemērs starp latviešu komponistu rekviēmiem ar latīņu tekstu.

Savdabīgs ir **Ilonas Breģes *Requiem brevis*** (*Mazs rekviēms*, 1997). Šis skaņdarbs sacerēts mecosoprānam un stīgu kvartetam, un to veido trīs daļas ar tekstu latīņu valodā:

1. d. *Requiem aeternam*
2. d. *Liber scriptus*
3. d. *Lacrimosa*

Tātad šis ir vienīgais rekviēms, kas pieder vokālās kamermūzikas laukam; tas ir arī vislakoniskākais un hronometrāžas ziņā īsākais (apmēram 10 minūtes) rekviēma cikls latviešu mūzikā.

1999. gadā Otrajā Starptautiskajā Garīgās mūzikas festivālā izskanēja pēc Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* pasūtījuma komponētā **Pētera Butāna mesa *Libera me, Domine*** soprānam, basam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim. Skaņdarba pamatā ir latīņu teksts, un tas sastāv no piecām daļām, kas atbilst dažādiem mesas fragmentiem – *Introitus, Crucifixus, Tuba mirum, Dies irae, Agnus Dei*. Nosaukums *Libera me* ir pārņemts no sēru dievkalpojuma; *Introitus, Tuba mirum* un *Dies irae* arī pieder sēru mesai. Taču savdabīgi, ka šajā gadījumā *Introitus* ir instrumentāla daļa, bet *Dies irae* tiek noslēgts ar *Libera me* posmu. Savukārt *Crucifixus*, kas ietilpst *Credo* daļā, un *Agnus Dei* pieder pie mesas nemainīgajām – ordinārija daļām.

Tuklāt *Agnus Dei* teksts ir papildināts ar *Lux aeterna*. Tādējādi komponists savam opusam izvēlēties visdramatiskākos rekviēma un mesas tekstus, kas vistiešāk saistīti ar nāves un traģiskas tēlu. Un, lai arī pats autors šim skaņdarbam devis apzīmējumu *mesa*, to varam ierindot starp rekviēma žanram tuvām kompozīcijām.

Sēru mesas žanram pievērsies arī **Romualds Jermaks**, kura daiļradē **Rekviēms** (2002) papildina jau agrāk tapušo mesu un citu reliģisko skaņdarbu klāstu. Cikla pamatā ir septiņas daļas ar sēru mesas liturģisko tekstu: *Requiem, Dies irae, Domine Jesu, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna*. Jermaka *Rekviēms* rakstīts vīru korim, solistiem (soprānam un tenoram) un ērģelēm. Šim instrumentam ir ļoti nozīmīga loma skaņdarba dramaturģijā – tas daudzviet skan solo un ir neaizstājams koptēla radišanā. Sevišķi spilgta, izteiksmīga un ilustratīva ir ērģeļu partija *Dies irae* daļā, kur tieši tā atklāj *Rekviēma* dramatisko šķautni. Soprāna un tenora solo parādās ne vien atsevišķos posmos daļu ietvaros, bet tiem veltītas arī patstāvīgas cikla daļas (*Domine Jesu* un *Benedictus*). Kora izmantojums atspoguļo vīru balsu skanējuma daudzveidību. Līdzās akordu četrbalsībai, atturīgai spēkpilnai divbalsībai, varenam un skanīgam unisonam īpaši bagātīgi lietota polifonija – imitācijas, kanoni, fugato, kontrapunkti. [...] *vērienīgs, dziļas iedvesmas radīts un profesionāli meistarīgas rokas rakstīts darbs*, tā šo opusu vērtē Ilma Grauzdiņa [Grauzdiņa 2002].

Šobrīd jaunākais rekviēms latviešu mūzikā ir 2006. gadā sacerētais **Georga Pelēča *Requiem latviense*** (*Latviešu rekviēms*) jauktajam korim, četriem solistiem, ērģelēm un instrumentu grupai.⁴ Skaņdarbs ir īpašs, jo tā vēstījums atklājas divu kultūru krustpunktā. Komponists paplašinājis sēru mesas pamatideju, apvienojot divus pasaules uzskatus – kristīgās baznīcas nostāju un nāves uztveri latviešu tautas skatījumā. Šī pamatdoma atspoguļojas *Requiem latviense* uzbūvē. Tradicionālais cikls, kuru Pelēcis izmanto gandrīz pilnībā (*Requiem aeternam, Kyrie eleison, Graduale, Dies irae, Quid sum miser, Lacrimosa, Domine Jesu Christe, Sanctus et Benedictus, Agnus Dei et Lux aeterna*), tiek papildināts ar piecām latviešu tautas bērnu dziesmām (*Mana balta māmuliņa, Kam, liepiņa, tu nolūzi, Manis dēļi maizi cepa, Vai dienīņa, man' dienīņa, Guli, mana dvēselīte*), kopā veidojot izvērstu četrpadsmitdaļu kompozīciju.

Abu sfēru muzikālā specifika izpaužas atskaņotāju izvēlē. *Rekviēma* tradicionālās daļas izpilda jauktais koris, ērģeles un četri solodziedātāji (soprāns, divi kontrtenori un bass). Savukārt tautasdziesmas skan teicējas un instrumentu grupas (flauta, klarnete, vijole, čells, kokle) sniegumā.

Tātad, no vienas puses, skaņdarbā *Requiem latviense* vērojamas tradīciju zīmes – pilns rekviēma cikls, saglabājot tekstu latīņu valodā, un baznīcas mūzikas žanriem raksturīgs atskaņotājsastāvs kanonisko daļu veidojumā (solobalsis, koris, ērģeles). No otras puses, atklājas nepārprotama individualizācija – latviešu folkloras elementu klātbūtne tematismā un instrumentācijā, tembrāli īpatnējs solokvarteta sastāvs (soprāns, divi

⁴ Patlaban tapšanas stadijā ir arī Ilonas Breģes otrais rekviēms.

kontrtenori, bass) un, protams, pati rekviēma iecere. Tādējādi Pelēča skaņdarbā *Requiem latviense* saskaras tradicionālais un oriģinālais.

Aplūkotās kompozīcijas ļauj secināt: lai gan rekviēmu latviešu mūzikā nav daudz, tie veidoti visai dažādi un savdabīgi, atspoguļojot gan žanra pamatipašības, gan individuālas iezīmes.

Ja iepriekš izklāstīto Mohovas klasifikāciju piemērojam latviešu komponistu jaunradei, atklājas visai zīmīga aina: proti, tendences, ko Mohova atzīmēja kā būtiskas 1980. gadā, ir aktuālas mūsu mūzikā, arī no tagadnes pozīcijām raugoties.

Rekviēmu pirmo grupu, kas saistīta ar kanonisko latīņu tekstu, pārstāv Strazda (1991), Vecumnieka (1993), Engelmaņa (1995), Breģes (1997), Butāna (1999) un Jermaka opusi (2002).⁵ Uzmanību saista fakts, ka visi šie darbi tapuši pēc 1990. gada. Tas ir likumsakarīgi, jo laikposmā pēc neatkarības atjaunošanas Latvijas sabiedrībai un mākslas pasaulei atkal radās iespēja atklāti runāt par reliģiskām tēmām.

⁵Nosacīti šajā grupā iekļaujas arī J. Kalniņa Rekviēms (1991), kurā izmantots tradicionālā mesas teksta tulkojums.

Otrās grupas rekviēmu – ar brīvi izraudzītu tekstu – latviešu mūzikā nav daudz. Var nosaukt Melngaiļa *Latvju rekviēmu* (1921), kurš ar žanra pamatmodeli saistīts vien netieši, kā arī Baštika Rekviēmu (1979). Pēdējā veidolu nosaka divi galvenie faktori. Pirmkārt, trimdas komponistiem ļoti svarīga bijusi latviskās identitātes paušana, izmantojot nacionālo tematiku, tautiskus motīvus un, protams, arī dzimto valodu. Otrkārt, šajā darbā atklājas skaņraža – dziļi ticīga baptista – pārliecība un saikne ar baptistu draudžu mūzikas tradīcijām.

Interesanti ir trešās grupas darbi – rekviēmi ar jauktiem tekstiem. Te minams Dambja *Koncerts rekviēms* (1967), kura trešajā daļā vienlaikus ar dzejas rindām latviešu valodā parādās simboliskā frāze *Dies irae* latīņu valodā, veidojot atsevišķu, īpaši ekspresīvu skanējuma slāni. Abas šīs valodas izmanto arī Pelēcis savā *Requiem latviense* (2006), tomēr ar pavisam citu ieceri. Latviešu tautasdziesmu iekļāvums kanoniskajā rekviēmā akcentē divu pārliecību – kristīgās un latviskās – dialogu. Lai arī Dambja un Pelēča skaņdarbi pauž atšķirīgu saturisko ievirzi, tomēr abos gadījumos rodas nepārprotams ideju, tekstu un valodu kontrapunkts.

Kā redzams, latviešu komponistu jaunradē dominē rekviēma teksta pamatvariants latīņu valodā. Tomēr šādas ievirzes skaņdarbi ir visai atšķirīgi veidoti: komponisti izvēlas dažādus teksta fragmentus, un līdz ar to iespējams daudzveidīgs cikla traktējums.

Kas ir galvenais rekviēma verbālajā risinājumā? Kuras liturģiskā teksta daļas visbiežāk izmantotas? Kādiem elementiem jābūt, lai skaņdarbs atbilstu rekviēma žanram, jeb kāds ir žanra invariants teksta un tēlainības aspektā?

Jau vēsturiski izveidojies tā, ka sižetiski un tēlaini spilgtākas parasti ir sēru mesas daļas, kas tipiskas tieši aizlūgumam par mirušajiem – introits

Requiem aeterna, graduālis *In memoria aeterna*, trakts *Absolve, Domine*, sekvence *Dies irae*, ofertorijs *Domine Jesu Christe*, komūnija *Lux aeterna*. Šo dziedājumu tekstā ietverts specifiskais sēru mesas vēstījums par nāvi un mūžību. Savukārt no minētajām sešām daļām dramaturģiski un emocionāli nozīmīgākās ir trīs – introīts, sekvence un komūnijas dziedājums. Tieši šīs trīs daļas veido rekviēma – sēru mesas – mezgla punktus gan liturģisko funkciju, gan satura dēļ. Introīts ir visa sēru dievkalpojuma pieteikums – kā situācijas, tā mūzikas aspektā, sekvence kļūst par rekviēma dramatisko noskaņu kulmināciju, bet komūnija ir mesas pēdējais dziedājums. Jāatgādina, ka tēlaini un sižetiski spilgto sekveni noslēdz posms, kas ir viens no atpazīstamākajiem rekviēma teksta fragmentiem, pamatā daudzu šī žanra darbu skaistākajām un izjustākajām lappusēm. Tas ir *Lacrimosa dies illa* (*Lacrimosa dies illa, / qua resurget ex favilla / judicandus homo reus. / Huic ergo parce, Deus: / pie Jesu Domine, / dona eis requiem. Amen*).⁶

⁶ *Asaraina būs tā diena, / kad no pelniem augšāmcelsies / tiesājamais vainīgais ciloēks. / Saudzē viņu tad, Dievs, / mīlais Kungs Jēzu, / dodī viņiem mieru! Amen. Citēts pēc Anša Alberinga tulkojuma [Alberings 1992 : 12].*

⁷ *Mūžīgo mieru dod viņiem, Kungs, / un nebeidzama gaisma lai atspīd viņiem.*

Ieskatoties uzmanīgāk rekviēma tekstā, redzams arī savveida tilts starp introitu un komūnijas dziedājumu. Introita pirmā daļa skan: *Requiem aeternam dona eis, Domine, / et lux perpetua luceat eis!*⁷

Komūnijas dziedājuma tekstu veido divas daļas, un arī tajās pausts lūgums pēc miera un mūžīgās gaismas: *Lux aeterna luceat eis, Domine, / cum sanctis tuis in aeternum, / quia pius es. / Requiem aeternam dona eis, Domine, / et lux perpetua luceat eis, / quia pius es.*⁸

Kā redzam, komūnijas dziedājuma otrā puse ir introita galvenās daļas atkārtojums. Tādējādi veidojas nepārprotama arka starp rekviēma malējām daļām, kas akcentē būtiskāko rekviēma vēstījumā – nevis traģiskā zaudējuma apceri, nevis Pastarās tiesas draudus, bet ceļu uz mūžīgo mieru un gaismu.

Jāatzīmē gan, ka laika gaitā jēdziens *rekviēms* pats par sevi ir iemantojis ļoti spēcīgu traģisku nokrāsu, faktiski nonākot pretrunā ar savu tiešo nozīmi (lat. *requiem* – miers, atdusa). Un, pārlūkojot mūzikas vēsturē pazīstamākos rekviēma žanra darbus (piem., Volfganga Amadeja Mocarta, Luidži Kerubīni, Hektora Berlioza, Džuzepes Verdi, Gabriela Forē rekviēmus), varam pārliecināties, ka introita daļa pārsvarā tverta sērās un drūmās noskaņās. Savukārt *Lux aeterna* epizodes, ja tādas ir iekļautas ciklā, veidotas daudz gaišākā kolorītā. Līdz ar to rekviēma cikla pamatmodelim raksturīgi tēlainības un emociju poli mesas galapunktos: no vienas puses, traģēdijas un zaudējuma smagums introita daļā, no otras – samierinājuma un cerības gaisma komūnijas dziedājumā.

Runājot par tekstu rekviēmā un citos sakrālās mūzikas žanros, Vjačeslavs Meduševiskis lieto terminu *žanra zīme* [Медушевский 1976 : 34]. Kā ar rekviēma *žanra zīmi* strādā latviešu komponisti? Kādas daļas viņi iekļauj ciklā, un vai arī latviešu autori par cikla emocionāli dramaturģiskajiem centriem, kas koncentrē žanra pazīmes kopumā, uzskata introitu, sekveni un komūnijas dziedājumu?

⁸ *Lai spīd viņiem mūžīga gaisma, Kungs, / kopā ar Taviem svētajiem mūžīgi, jo Tu esi žēlsirdīgs. / Mūžīgo mieru dod viņiem, Kungs, / un nebeidzama gaisma lai atspīd viņiem, jo Tu esi žēlsirdīgs.*

Uzskatāmības labad piedāvāju nelielu tabulu, kurā redzams, kādu kanoniskā rekviēma daļu teksti sastopami latviešu autoru rekviēmos. Jāprecizē tikai, ka tabulas ailēs norādītie rekviēma daļu nosaukumi ne vienmēr nozīmē, ka attiecīgās daļas teksts mūzikā izmantots pilnībā un veido atsevišķu skaņdarba daļu (kā tas ir Jermaka Rekviēmā). Dažkārt daļu pārstāv tikai viena frāze (Strazda Rekviēms); reizēm viena rekviēma daļa – parasti sekvenca – tiek sadalīta vairākos patstāvīgos numuros, kopumā aptverot visu daļas tekstu (Pelēcis) vai tikai atsevišķus pantus (Butāns, Breģe, Vecumnieks), no kuriem populārākie ir *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Lacrimosa*. Ir arī gadījumi, kad viena kompozīcijas daļa *salikta* no vairāku rekviēma daļu fragmentiem (Engelmanis).

| | <i>Requiem aeternam</i> | <i>Kyrie eleison</i> | <i>Graduale</i> | <i>Absolve, Domine</i> | <i>Dies irae</i> | <i>Domine Jesu Christe</i> | <i>Sanctus, Benedictus</i> | <i>Agnus Dei</i> | <i>Lux aeterna</i> |
|---------------|-------------------------|----------------------|-----------------|------------------------|------------------|----------------------------|----------------------------|------------------|--------------------|
| A. Strazds | X | X | X | | | | | | |
| A. Vecumnieks | X | X | | | X | | X | X | X |
| A. Engelmanis | X | X | X | | X | X | | X | |
| I. Breģe | X | | | | X | | | | |
| P. Butāns | X | | | | X | | | X | X |
| R. Jermaks | X | X | | | X | X | X | X | X |
| G. Pelēcis | X | X | X | | X | X | X | X | X |

Tabulā apkopotā informācija atklāj vairākas zīmīgas tendences darbā ar tekstu latviešu komponistu rekviēma žanra sacerējumos:

- visi autori izmanto rekviēma introitu;
- gandrīz neatņemama sastāvdaļa latviešu autoru rekviēmos ir sekvenca – pilnā veidā vai fragmentāri;
- neviens no autoriem savā skaņdarbā neiekļauj traktu *Absolve, Domine*. Bet jāatzīst, ka šī daļa arī senāk muzikālajos rekviēmos bija sastopama samērā reti, jo liturģijā tai ir salīdzinoši mazāka loma (dievkalpojuma gaitā trakts pāriet sekvencē, kura ir nozīmīgāka un saturiski spilgtāka);

- graduālis un ofertorijs komponēti vairākkārt, bet nevar apgalvot, ka tie būtu uzskatāmi par īpaši svarīgām sastāvdaļām latviešu autoru rekviēmos;
- komūnija *Lux aeterna* iekļauta lielākajā daļā darbu;
- no mesas ordinārija daļām lielāku vērību guvušas *Kyrie* un *Agnus Dei*, savukārt *Sanctus et Benedictus* ietverts tikai tajos skaņdarbos, kas ieceres un uzbūves ziņā tuvāki klasiskajam rekviēma ciklam.

Varam secināt, ka pārsvarā latviešu komponistu darbi apstiprina iepriekš izteikto apgalvojumu: introits, sekvence un komūnijas dziedājums ir būtiskākās daļas rekviēma ciklā. Tātad, raugoties no šī viedokļa, rekviēmi latviešu mūzikā atspoguļo žanra vēstures vispārējās likum-sakarības.

Vēl jāņem vērā kāds nozīmīgs aspekts rekviēma tapšanā – kādam mērķim tas radīts vai kādā komponista pārlicībā balstīts. Te iespējami divi galējie poli: liturģiski tendēts skaņdarbs vai koncertskaņdarbs.

Rekviēmi un citi sakrālo žanru paraugi ar koncertskaņdarba ievirzi nereti kļūst par komponista māksliniecisko un tehnisko ideju realizēšanas lauku, kurā tekstam ir tīri konstruktīva, dažkārt pat tikai fonētiskā materiāla nozīme. Ļoti bieži skaņdarbā saglabātas rekviēma tekstā slēptā vēstījuma pamatlīnijas, akcentējot sižetiski un tēlaini bagātākās lappuses, tātad arī skanējuma kontrastus un efektus.

Savukārt atšķirīgi veidojas rekviēmi, kas tuvāki liturģiskajam pamatmodelim: tajos kontrastu un efektu ir krietni mazāk, jo priekšplānā izvirzās reliģiska apcere un mierinājums. Arī attieksme pret tekstu ir specifiska: tas traktēts kā kanoniska, Baznīcas gara mantojumam piederoša vērtība. Tāpēc jebkuras Baznīcas tradīcijām atbilstoša ir nopietna attieksme pret kanonisko tekstu, centieni saglabāt to iespējami līdzīgu oriģinālam. Nav nejaušība, ka tradicionālā rekviēma ciklam vistuvākos opusus radījuši komponisti, kuru dzīvē un daiļradē ļoti liela nozīme ir ticībai un reliģijas motīviem. Jermakam tas ir katolicisms, bet Pelēcim – pareizticība.

Tie ir daži svarīgi akcenti, kas saskatāmi rekviēma žanra darbos latviešu mūzikā. Un tomēr – ko tad varam uzskatīt par šī žanra invariantu mūsdienu skaņumākslā? Kāpēc mūsdienu komponisti raksta rekviēmus?

Dažkārt iemesls var būt personisks – tad rodas rekviēmi kā piemiņas veltījumi kādam konkrētam cilvēkam. Impulss var būt arī sabiedriski nozīmīgs, laikmeta rosināts – saistīts ar daudziem upuriem, cilvēkiem, kuri gājuši bojā kara laukā, nāves nometnēs, izsūtījumā. Bet citos gadījumos? Kad nav minēto impulsu un nav arī tiešas vēlmes radīt liturģijai atbilstošu Baznīcas skaņdarbu? Tad priekšplānā izvirzās mūsdienu rekviēma žanra tēlainais invariants tīrā veidā: aicināt cilvēkus vismaz uz brīdi novērst savu skatu no ikdienas burzmas un sīkumiem, padomāt par dzīves galvenajām vērtībām, sajūst mūžības elpu.

Varētu teikt, ka uz to taču aicina visi sakrālie žanri, ne tikai rekviēms! Un tomēr – katrs pazīst emocijas, kas pārņem cilvēku pēc sēru ceremonijas, ar kuru mūžībā aizvadīts kāds tuvinieks. Tajos brīžos, pamazām atgriežoties ikdienas gaitās, asāk kā jebkad sajūtam, cik nebūtiski mūžības priekšā ir ikdienas sīkumi. Sēru ceremoniju dalībniekus kopējais līdzpārdzīvojums apvieno, tas attīra un šķīstī katru klātesošo. Šo sajūtu transformācija mūzikas tēlos ir uzskatāma par mūsdienu rekviēma tēlaini žanrisko invariantu. Kā jau atzīmēts, iesaiste liturģijā un ceremonijā nebūt nav noteicošā, un vairumā gadījumu šī žanra darbi, kas tapuši 20.–21. gadsimtā, iecerēti kā koncertmūzika. Tādējādi mūsdienu rekviēma galvenā funkcija ir vērsties pie palicējiem, viņus apskaidrot, šķīstīt un stiprināt.

Katrs autors šim mērķim tuvojas pa savu ceļu. Taču vienlaikus katrses radīšanas funkcija nosaka arī vairākas kopīgas iezīmes. Tās sakņojas gadsimtiem pastāvošajā rekviēma kodolā un saistītas ar jau pieminētajām trim daļām, kas veido žanra pamatu: introitu *Requiem aeternam* – sekveni *Dies irae* – komūniju *Lux aeterna*. Iepriekš piedāvātā tabula atklāja, ka *Requiem aeternam* un *Dies irae* daļas vai to fragmentus izmanto visi rekviēmu autori (izņemot Strazdu, kura rekviēms ir viendaļīgs un vairāk meditātīvā noskaņā ieturēts darbs), arī *Lux aeterna* skan vairumā kompozīciju. Tas norāda uz dažiem stabiliem elementiem latviešu autoru rekviēmos. Turklāt mūsdienu rekviēma versijā, kam raksturīga brīvāka attieksme pret tekstu, ciklu un tā uzbūvi, nereti tiek akcentēta nevis kavēšanās traģiskā zaudējuma pārdomās vai Pastarās tiesas draudi, bet gan būtisko, mūžīgo vērtību apcere, un tādējādi vislielāko nozīmi gūst *Lux aeterna* daļa. Ne vienmēr latviešu komponisti rekviēmus noslēdz ar *Lux aeterna*: piemēram, Breģe savu skaņdarbu beidz ar pantiem no *Dies irae*, savukārt Engelmanis – ar *Magnificat*. Taču jebkurā gadījumā (ar tādu vai citādu tekstu) tieši rekviēma izskaņa *pieliek punktu* un pavērš skaņdarba vēstījumu noteiktā virzienā – uz samierinājumu, uz gaismu. Turklāt, tuvāk aplūkojot rekviēmu pēdējās daļas vai epizodes, nereti acīmredzams ir savdabīgs pārsteiguma moments – tendence pašu izskaņu veidot kā kontrastu iepriekšējam posmam, dažkārt pat ar negaidītu pavērsienu. Lai gūtu skaidrāku priekšstatu par sacīto, ieskatīsimies rekviēmu beigu daļās.

Ilonas Breģes *Requiem brevis* pēdējā daļa ar tekstu *Lacrimosa* sākotnēji risinās drūmā, traģiskā noskaņā. To rada hromatiskā skaņkārtiskajā vidē valdošās disonantās saskaņas; savukārt salauzītajā, brīžiem plašu lēcienu, brīžiem slīdošu hromatismu veidotajā solopartijas melodiskajā līnijā dominē kritošas intonācijas. Noskaņu paspilgtina stīgu kvarteta pavadījuma asi akcentētie sekundu struktūras akordi un spēcīgā dinamika. Šo smagnējo, dramatisko skanējumu pēkšņi nomaina kontrastējoša instrumentāla starpspēle. Tā veidota kā kanonisku imitāciju virkne, balstīta uz lejupejošu pamazinātās skaņkārtas skaņurindu plašā (vismaz oktāvas) apjomā, vienmērīgā ceturtdaļnošu kustībā, klusinātā picikato spēlē. Kanonam uzslāņojas solistes dziedājums ar *Lacrimosa* pēdējām rindām *Pie Jesu Domine, dona eis requiem*. Arī tas ietver pamazinātās skaņkārtas gammveida secību

oktāvas apjomā, taču šajā gadījumā gamma ir augšupejoša, lidzenā, statiskā ritma zīmējumā risināta. Šis klusinātā, it kā apslāpētā dinamikā veidotais intonatīvās sfēras un faktūras krešendo pārliecinoši virzās līdz pat balss un instrumentu galējiem reģistriem, aptverot maksimāli plašu skanējuma diapazonu, un rada īpatnēju telpiskuma efektu. Rodas iespaids, ka telpa pakāpeniski, nenovēršami paplašinās, galējos punktos kustība izzūd un skanējums izdziest. Pašas pēdējās *Requiem brevis* taktis vēl pastiprina šo miera un telpiskuma zīmi. Pretstatā iepriekš hromatiskajam skanējumam te stīgu instrumentu fons balstīts uz diatoniku – kā aleatorisks virtojums, ko rada legato un *pianissimo* spēle pa vaļējām stīgām.

Arī **Agra Engelmaņa** Rekvīema pēdējā daļa ietver divas kontrastējošas tēlu sfēras. Fināla galvenais tematiskais materiāls ar tekstu *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison* un graduāļa fragmentu *In memoria aeterna erit justus* risināts trauksmainā un aktīvā skanējumā. Ar krītošām intonācijām piesātinātos, spēcīgi akcentētos kora unisonus pastiprina atsevišķu orķestra instrumentu grupu dublējums, savukārt fonu veido motoriski ostinēts ritms sitaminstrumentu un metālpūšaminstrumentu partijās. Taču drīz vien maršveidīgo, pat militāro skanējumu nomaina neliela, bet kontrastējoša beigu epizode. Pazūd Rekvīema orķestra partijā kopumā spēcīgi izteiktā ritma stihija, un vienīgo reizi visā skaņdarba gaitā priekšplānā izvirzās sonorikas elementi kora dziedājumā. Parādās teksts *Magnificat anima mea*, kas Rekvīemā pats par sevi ir negaidīts pavērsiens; sākumā tas skan nedroši, neskaidri, bet tad, aizvien pieaugot spēkā un pārliecībā, noslēdz kompozīciju ar skanīgiem gaviļu saucieniem.

Andra Vecumnieka darbu rekvīema žanra kontekstā labi raksturo paša komponista vārdi par savu daiļradi kopumā:

Nepiederu pie tiem, kas grib risināt dziļas filosofiskas domas, skart dvēseles sāpi [..]. Lasot tekstu, rodas muzikālās idejas un tālāk ir prāts, kas tās profesionāli sakārto [Fūrmane].

Šis komentārs arī sniedz skaidru atbildi par Rekvīema *programmu*, cikla veidojumu un kompozīcijas principiem: proti, pati skaņdarba iecere nav saistīta ar sakrālās sēru mesas vēstījumu, līdz ar to apcere par dzīvības un nāves tēmu, kā arī mierinājuma vai katarses funkcija nav galvenā. Pēdējā daļa ar rekvīema tekstu Vecumnieka darbā ir *Libera me*, un tai seko *Amen* kā vispārināts noslēgums. Šajā gadījumā rekvīema kanoniskais teksts kļūst par konstruktīvi tēlainu izejmateriālu dažādu tehnisko ideju realizācijai. Cikla sešpadsmit daļās tās izpaužas visai daudzveidīgi. Te jāatzīmē, piemēram, polifonās tehnikas paņēmieni – imitācijas, kanoni (*Tuba mirum, Recordare*), kontrapunktējošu līniju savijumi (*Dies irae, Lux aeterna*), dažāda veida heterofonija (*Agnus Dei, Recordare*), ostinato (*De profundis*), arī basa ostinato formas (*Kyrie eleison, Sanctus*). Lielu lomu gūst repetitīvā tehnika (*Requiem, De profundis, Amen*), kas cieši saistīta ar variantveidi. Cikla vienotību rada faktūras modeļu un intonatīvās arkas, kas caurvij Rekvīema daļas (tās saista, piemēram, *Lux aeterna* un *Pie Jesu*, kā arī *Recordare, Pie Jesu* un *Amen*). Gan šie, gan vēl citi attīstības paņēmieni visbiežāk darbojas kompleksi,

veidojot dažādas interesantas kombinācijas. Tomēr tēlainā ziņā Rekvīema daļas lielākoties ieturētas skumju pārdomu un sēru raksturā. Šādu satura ievirzi komponists izcēlis arī ar atbilstošu žanra un faktūras zīmju klātbūtni; to vidū ir sarabandas sēru gājiena elementi *Kyrie eleison* daļā, smagnējs korālis *Requiem* daļā, lamentācija *Dies irae* sākumposmā, psalmodija *Agnus Dei*, savukārt *De profundis* daļā saklausāmas viduslaiku sekvenses *Dies irae* intonācijas. Tātad, arī nebūdam sakrāls vārda tiešā nozīmē, Vecumnieka skaņdarbs nezaudē saikni ar rekvīema būtību un svarīgākajām sakrālo žanru saturiskajām zīmēm – respektīvi, tas apliecina žanra invarianta klātbūtni.

Pētera Butāna mesā *Libera me, Domine* ceļš uz gaismu ir lēns un pakāpenisks. Tā ir kā grūta cīņa, kas jāizcīna, izejot cauri dramatisma un traģikas piesātinātajām rekvīema un mesas ordinārija teksta drūmākajām lappusēm. Spriegi hromatiska vide, blīvi disonants skaņu audums, sabiezināts simfoniskā orķestra skanējums ar plašu sitaminstrumentu grupu, jau sākot ar cikla pirmo daļu – instrumentālo *Introitus* – rada drūmu, sasprindzinājuma un smaguma pilnu tēlu. Turpmākajās daļās dramatisms un traģika pieņemas spēkā, atklājoties dažādās niansēs. Otrajai daļai *Crucifixus* draudīgu un biedējošu nokrāsu piešķir sitaminstrumentu ostinato līnijas. No vienas puses, tās asociējas ar mehānisku, militāru spēku, bet, no otras, liek saklausīt sirdspukstus, kas daļas beigās ar tekstu *et sepultus est (apbedīts)* izdziest. Trešā daļa *Tuba mirum*, kas bez pārtraukuma pāriet ceturtajā (*Dies irae*), iezīmīga ar bieži izmantotiem sonorikas un aleatorikas līdzekļiem gan orķestra un kora partijā, gan basa solobalsī; šie paņēmieni arvien pastiprina baiļu un izmisuma tēlu. Savu virsotni tas sasniedz teju ilustratīvā *dusmu dienas* attēlojumā – šausmu un iznīcības gara cauraustā *Dies irae* orķestra *tutti* epizodē. Pēc apokaliptiskās kulminācijas mesas risinājumā iestājas lūzums – nedroša, baiļpilna, askētiska, gluži kā baznīcā teikta lūgšana *Libera me*. [...] *Es bailēs drebu un bīstos par tiesāšanu un dusmām, kas nāks. Dusmu diena, tā nelaiimes un posta diena, ilgā un ļoti skarbā diena* – kā baiļu sastingumā pēc apokalipses šīs kora *a cappella* skandētās frāzes atbalso tikai baznīcas zvanu skaņas.

Lūgšanas noskaņu turpina mesas pēdējā daļa *Agnus Dei*. Lūgums joprojām ir nedrošs, klusināts un sāpju pilns, blīvu akordu uzbūves kora partijā mijas ar plašām, izteiksmīgām un saviļņojošām soprāna solofrāzēm. Slidošiem hromatismiem piesātinātā intonatīvā vide un disonantās saskaņas joprojām saglabā spriedzi, tomēr kopumā šajā daļā jau valda citas krāsas. No spēcīgā orķestra skanējuma palikuši tikai atsevišķi tembrāli maigākie instrumenti – vibrofons, arfa, vijoles un alti, savukārt līdzšinējo dramatisko basa solo nomainījis gaišs soprāna solo tembrs. Instrumentācijas krāsas ienes skanējumā spēcīgu kontrastu. Sevišķi spilgti instrumentācijas līdzekļi izmantoti epizodē *Lux aeterna*, kas skan īpaši gaiši un cerības caurstrāvoti. Trijstūris, zvaniņi, zvani, čelesta, vibrofons, arfa un augsto stīgu instrumentu tremolo rada liegu fonu solistes un kora

dziedājumam; šie aleatoriskie *komentāri* gluži uzskatāmi ataino trauslu, vizuļojošu mūžīgās gaismas tēlu.

Pārsteidzoša ir mesas koda. Tās iestāju iezīmē negaidīts pavērsiens: kora sastingušo, blīvo sekundu saskaņu virkne atrisinās gaišā *A dur* trijskanī – šķiet, pirmajā konsonantajā akordā visā darbā. Pretstatā iepriekš spriegi disonantajai izteiksmei šī konsonanse ieskanas kā patiesa katarses zīme: pēc šausmām, izmisuma un bailēm ir sasniegta apskaidrība, gaisma un miers. Visa koda veidota uz *A dur* trijskaņa pamata, apdziedot to ar alterētām plagālām palīgsecībām. Kora izturētie akordi iekrāsoti ar vieglu, caurspīdīgu lociņinstrumentu tremolo un arfas spēli, un uz šī fona skan plašas soprāna solofrāzes ar tekstu *et lux perpetua luceat eis*. To melodiskais veidojums – oktāvas lēciens (a^1-a^2) augšup, *aizkavēšanās* uz sasniegtās skaņas un tad pakāpeniska, nesteidzīga lejupslīde – raisa tēlainas asociācijas ar gaismu, kas plūst no debesu dzilēm. Šis materiāls atkārtots vairākkārt, arvien drošāk un pārliecinošāk, arvien augstāk tiecoties soprāna dziedātajām frāzēm; pamazām pieaug kora balsu skaits, un pakāpeniski pievienojas koka pūšaminstrumenti. Beidzot, pašā mesas izskaņā, skanējumā apvienojas viss orķestris, un klusināti, bet liksmi gaviļu zvani liecina par garajā un grūtajā ceļā sasniegto gaismu un mieru.

Romualda Jermaka Rekviēma beigu daļas *Agnus Dei* un *Lux aeterna* atklāj galveno šim žanram piemītošo jūtu sfēru pretstatu – skumju smagumu un izlīdzinājuma apskaidrību. *Agnus Dei* ir noskaņā drūmākā Rekviēma daļa. Jau ērģeļu ievadā skaidri iezīmējas smagnēji soļi, ko attēlo krītošu kvartu un kvintu ritmiski vienmērīgs pulsējums. Kā ritma ostinato šis soļojums caurvij visu cikla daļu. Kora balsu melodiskajā materiālā saklausāma vēlme tiekties augšup, taču to nomāc krītošas intonācijas frāžu noslēgumos. Četrbalsīgā kora imitācijas, kas pāraug blīvā akordu izklāstā, vēl pastiprina smagnējo ritējumu.

Turpinājumā Rekviēma pēdējā daļa *Lux aeterna* uztverama kā mierīgs, atturīgs, bet gaišs apliecinājums mūžīgajai gaismai. Tajā apvienojas viss atskaņotājsastāvs, veidojot daudzslāņainu mūzikas audumu. Četru līniju – abu solistu, kora un ērģeļu – kopskaņa risinās reljefā, it kā *elpojošā* polifonā izklāstā. Sasaukšanās un atbalss elementi, imitācijas unisonā ir kā simboli, kas pauž domu un noskaņas vienotību. Arī intonatīvā ziņā visās faktūras līnijās saklausāma līdzība: valda pakāpeniskā kustībā balstīta gregoriska stila melodika. Daļas otrajā epizodē atbalsojas Rekviēma pirmās daļas teksts (atbilstoši kanoniskā rekviēma teksta izkārtojumam) un arī mūzikas materiāls – nopietns, skumjš kora *a cappella* korālis, veidojot tematisko arku. Izskaņā solistu un kora dialogā vairākkārt atkārtojas teksta frāze *luceat eis (lai atspīd viņiem)*. Valda mierpilni liriska noskaņa, romantiski kantilēnas intonācijas gaiši mažorīgā raksturā. Tādējādi it kā tiek noņemts iepriekšējās Rekviēma daļas smagums un sasniegts rāms, apskaidrots izlīdzinājums; tas apliecina gaismas un dzīvības uzvaru pār tumsu un nāvi.

Georga Pelēča *Requiem latviense* pēdējai daļai raksturīga rāmas liriskas noskaņa. Un tomēr arī te atklājas kontrasts starp daļas pirmo posmu *Agnus Dei* un beigu epizodi *Lux aeterna*. Pirmais posms risināts kā divu solistu – kontrtenoru sasaukšanās. Nesteidzīgs, rāms plūdums, imitācijveida atbalsis, balsts uz mažora trijskaņa skaņām – viss zīmē gaišu, idilliski apskaidrotu ainavu. Savukārt fināla daļas pēdējais posms veidots neparastā noskaņā: tas skan kā sentimentāla, smeldzes pilna romance kora dziedājumā. Mīnora skaņkārtā, 6/8 taktsmēra šūpojums, balsts uz galvenajām harmonijas funkcijām rada melodiju, kas izceļas ar vienkāršību un emocionālu tiešumu. Tieši šis mūzikas materiāls kļūst par rekviēma beigu tematismu, kas tiek atkārtots daudzkārt, it kā neļaujot šķirties no līdzšinējās noskaņas, un pārlicina ar gaišām skumjām, samierinošu, izlīdzinošu skatu uz nāvi. Ilgstošais noslēgums savā ziņā simbolizē stāvokli, kurā laiks ir apstājies, ieritējis mūžībā. No šī viedokļa Pelēča *Requiem latviense* izskaņa rosina paralēles ar tradicionālajā pasaules uzskatā valdošo priekšstatu par laiku. To raksturo Janīna Kursīte:

Folklorā eksistē šīssaules laiks un viņssaules laiks. Tiem katram savs ātrums, tie nav vienlaicīgi. [...] Te var runāt arī par kaut ko dziļāku – par sakrālo un profāno laiku. Profānajā uztverē laikam ir viens ātrums, bet sakrālajā – cits. Sakrālajā jeb mītiskajā viss ir reizē acumirkļis un reizē mūžība. Šis mītiskais laiks ir fascinējošs, jo nekad nepazūd pavisam. [...] Viss sākas atkal no jauna [Kursīte 1999 : 24].

Kā redzam, lai cik atšķirīgi, individualizēti būtu rekviēma žanra traktējumi kopumā, vienojošā ir attieksme pret izskaņu. Komponisti tiecas darba noslēgumā apliecināt miera un gaismas pārspēku, neļaujot palikt sēru vai dramatisma sfērā. Tas pilnībā atbilst rekviēma kā apskaidrojoša, izlīdzinoša un mieru nesoša žanra funkcijai, tā tēlaini žanriskā invariants atklāsmei. Vienlaikus varam secināt, ka mūsdienu rekviēmi – gan ar liturģiju tieši, gan netieši saistītie – atspoguļo arī Baznīcas jaunās, Otrajā Vatikāna koncilā 20. gadsimta 60. gados akceptētās nostādnes. Proti, par sēru mesas galvenajiem akcentiem kļūst garīga attīrīšanās, šķīstīšanās, *cilvēcisko izjūtu trīsvienības* – cerības, ticības un mīlestības – vairošana ļaužu dvēselēs. Rekviēma vēstījumos Dievs ir klāt, tepat līdzās. Bet tikpat tuvi un svarīgi mūsdienu rekviēmu mūzikai ir klausītāji, kuriem atgādinājums *memento mori* palīdz skaidrāk izjust dzīves vērtību.

REQUIEM IN LATVIAN MUSIC. SEEKING FOR THE INVARIANT OF THE GENRE

Ieva Rozenbaha

Summary

Translated by Īrisa Vīka

Among the various genres of music a specific area is taken up by those of sacred music. Their origin, formation and development has been closely associated with church ceremonies and liturgy. But a lot of genres have also proved to be viable outside the sacred space. One of them, most comprehensively developed and revealed, proves to be the requiem.

The genre of requiem in Latvian music should be considered within the context of the 20th century. In the field of our musical creations it proves to be a comparatively new genre, dating back only one hundred years or so. The series of requiems in Latvian music starts with *Latvian Requiem* (*Latvju rekviēms*, 1921) by Emilis Melngailis, later followed by *Concert Requiem* (*Koncerts rekviēms*, 1967) by Pauls Dambis and other requiems by such composers as Viktors Baštiks (1979), Ilona Breģe (1997), Pēteris Butāns (1999), Romualds Jermaks (2002), Georgs Pelēcis (2006) and some others.

Although the number of requiems in Latvian music is rather insignificant one has to admit that the above genre has been interpreted by composers in a multiplicity of singular ways, displaying fundamentals of the genre in question alongside with an individual music handwriting.

In most cases, when writing requiems, Latvian composers make use of the basic textual material in Latin. However, requiems, based on texts in Latin, present a multitude of different music forms. Composers select different fragments of the text, thus, due to the textual program, providing for a wide choice of possible options for the creation of the musical cycle.

Requiem has always been one of those genres, which expresses the conceptually significant world outlook of its author, promulgating his inner creed and reflections about such existentially intrinsic values as life and death. Therefore, seeking for the invariant of the contemporary requiem, one should pose the following question: why do present-day composers still write requiems? Sometimes the reason can be quite personal, giving rise to the requiem as a dedication *in memoriam* to a concrete person. Or its momentum can be some socially significant factor, linked with the victims of war, death camps and deportations. But in cases devoid of such a momentum or a real desire to create a sacred piece of music in conformity with the liturgy of the church comes to the foreground the solely imaginary invariant of the present-day requiem, summoning people to avert their eyes from everyday bustle and trivia to think about the principal values of life and feel the breath of eternity. This, certainly, is the purpose of all

sacred music genres, but requiem is the most appropriate to reflect about such notions as life and death. The emotional experience of every single funeral guest adds to the common feeling of consolidation, cleansing and purifying everybody present. Transformation of such feelings into musical images should be considered to be the imaginary invariant of the contemporary genre of requiem.

As to the genre of requiem in contemporary music there is no doubt that its involvement in the present-day liturgy is not determinant, predominantly intended to be the music for concerts. Therefore, the major function of the present-day requiem is to address those who stay behind, enlightening and strengthening them. In music every composer makes use of his own means of music expression. And yet, the function of creating catharsis predetermines several common features as well. Most clearly they show up in the concluding part of the requiem, because it is solely the coda that winds up everything, directing the message of music towards reconciliation and light.

Literatūra

Alberings, Ansis. *Kora skaņdarbu latīņu tekstu tulkojumi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Skolu centrs, 1992

Katoliskās Baznīcas katehisms. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrīja, 2000

Kursīte, Janīna. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999

Lindenbergs, Jānis. *Latviešu kora literatūra / 2. d.* Rīga: Musica Baltica, 2001

Melngailis, Emīlis. *Raksti / Sastādītāja un komentāru autore Silvija Stumbre*. Rīga: Liesma, 1974

Ramats, Eduards. Emīļa Melngaiļa „Pastarā diena”. *Latvis*. 1921, 30. novembris

Stumbre, Silvija. *Emīlis Melngailis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959

Valle, Bernhards. Koncerti. *Latvijas Sargs*. 1921, 29. novembris

Vītoļiņš, Jēkabs. Priekšvārds. *Emīlis Melngailis. 100 dziesmas*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949, 3.–6. lpp.

Медушевский, Вячеслав. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка, 1976

Мохова, Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров). *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки / Сборник научных трудов*. Ленинград: Ленинградский Государственный институт Театра, музыки и кинематографии, 1980, с. 52–70

Citi avoti

Grauzdiņa, Ilma. Anotācija Romualda Jermaka *Rekviēma* pirmatskaņojumam Rīgas Domā 2002. gada 15. novembrī

Fūrmane, Lolita. *Vecumnieks, Andris*. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=323&profile=1>>

Kokins, Jānis. *Rekviēms latviešu mūzikā* / Bakalaura diplomreferāts. Rīga: JVLMA, 2005

Sausiņa, Daina. *Rekviēma žanrs franču mūzikā* / Maģistra darbs. Rīga: JVLMA, 2002

Stankēvičs, Rinalds. Saruna ar Ievu Rozenbahu 2008. gada 29. augustā / Pieraksts autores personiskajā arhīvā

Špundzāne, Diāna. *Rekviēma žanrs un tā modifikācijas latviešu mūzikā* / Diplomdarbs. Rīga: LVK, 1987

Tomsons, Valdis. *Emiļa Melngaiļa* Latvju rekviēms: zināmais un mazāk zināmais par skaņdarba ieceri / Bakalaura diplomreferāts. Rīga: JVLMA, 2007