

# KONCEPTU MŪZIKA LATVIEŠU KOMPONISTU DARBOS UN TĀS VĒSTURISKI TEORĒTISKIE ASPEKTI

Ieva Gintere

## Ievads

Šis raksts ir turpinājums *Mūzikas akadēmijas rakstu* 8. laidienā (2011) publicētajam pētījumam *The Study of the Latvian Concept Music of the Early 21<sup>st</sup> Century. Terminological Issue* (*Konceptu mūzika Latvijā 21. gs. sākumā: jēdziena izpēte*), kurā iezīmētas konceptu mūzikas īpašības un analizēti tās paraugi latviešu komponistu darbos. Jau tolaik izkristalizējās atziņa, ka konceptu mūzika nav programmatisma atzars: programmatisms skaņdarbā izpaužas lineāri un naratīvi (stāstoši), turpretī koncepts ir viendabīgi, kompakti strukturēts, tam nav naratīvu iezīmju. Programmatiskās mūzikas kods ir atklāts: skaņdarba nosaukuma semantika ir caurredzama, mūzikas materiāls ir asociācijas raisošs un nav konceptam raksturīgo slēpto jeb kriptogrāfisko zīmju. Savukārt koncepts parasti ir šifrēts, tāpēc tā nozīme izzināma padziļinātas analīzes ceļā.

Šajā rakstā apkopoti doktorantūras studiju pēdējā gadā veikto pētījumu rezultāti. Literatūras sarakstā līdzās izmantotajiem avotiem norādīti arī daži citi konceptu mūzikas izpratnei būtiski pētījumi.

## 1. Jēdziena diskurss un definīcija

Senākais man zināmais avots, kurā definēts konceptu mūzikas jēdziens, ir amerikāņu komponista un publicista Deivida Koupa monogrāfija *New Directions in Music* (*Jauni virzieni mūzikā*. Cope 1971: 309–314; atkārtots izdevums 1984). Koups izmantojis šo jēdzienu arī savā pētījumā *New Music Composition* (*Jaunās mūzikas kompozīcija*. Cope 1977: 273–274; 303–304).

Konceptu mūzika pieder avangarda tradīcijai, t. s. fluksus kustībai, un tiek dēvēta arī par eksperimentālo un antimūziku (Cope 1971: 102, 309; Nyman 1999). Koups ar jēdzienu *konceptu mūzika* apzīmē atsevišķus 20. gadsimta 50.–70. gadu skaņdarbus, kas eksistē tikai idejas līmenī. Šie sacerējumi netiek atskaņoti tradicionālā nozīmē<sup>1</sup>, tāpēc vairāk līdzinās vizuālām kompozīcijām vai skatāmām performancēm, nevis tīri akustiskiem darbiem. Hrestomātisks konceptu mūzikas piemērs ir Toma Džonsona (*Johnson*) *Celestial Music for Imaginary Trumpets* (*Dievišķā mūzika iedomātām trompetēm*) no cikla *Imaginary Music* (*Iedomātā mūzika*, 1974). Skaņdarbs sastāv no viena akorda, kas nav nospēlējams, jo nošu pieraksts sniedzas 103 palīgliniju augstumā. Arī Lerija Ostina (*Austin*) opuss *Accidents* (*Negadījumi*, 1967) netiek atskaņots, jo partitūrā

<sup>1</sup> „Concept musics are those ideas borne of the mind and not of actual performance in traditional terms“ (Cope 1977: 273).

noteikts, ka pianistam jāimitē spēlēšana ar žestiem. Ja skaņas tomēr rodas, tās tiek uzskatītas par *negadījumu*. Dītera Šnēbela (*Schnebel*) darbu *Musik zum Lesen (Mūzika lasīšanai, 1969)* paredzēts klausīties ar iekšējo dzirdi, neradot skaņas. Pazīstama ir La Montes Janga (*Young*) *Composition 1960 (Kompozīcija 1960)* nr. 5, kuras sākumā tiek atvērts trauks ar tauriņiem. Darbs ilgst, līdz tauriņi izlido no istabas (to radītā skaņa, kā jau noprotams, ir gandrīz nedzirdama). Pēc līdzīga principa veidota Nelsona Houva (*Howe*) *Fur Music (Kažokādas mūzika, 1970)*, kurā spēle uz kažokādas rada ļoti vāji uztveramu akustisku efektu. Darbs tiek atskaņots, kažokādu glāstot, bužinot vai citādi izvilinot no tās skaņas (Cope 1971: 310–313; Nattiez 1990: 42–43; Watkins 1995: 570–571).

## 2. Konceptu mūzikas iezīmes

Gan pirmo, gan turpmāko konceptu mūzikas paraugu būtiska iezīme ir semantiska necaurredzamība. Konceptu pamatā parasti ir filosofiskas tēmas, netieši uzdots jautājums par mūzikas būtību (darba performances gaitā tas negūst atbildi, jo pats jautājums ir svarīgāks par atbildi). Šī ideja, kas mūsdienās ir teorētiski aprobēta un šķiet skaidra, 20. gadsimta vidū nebūt nebija pašsaprotama. Labākajā gadījumā tā tika uzskatīta par joku, sliktākajā izsauca neizpratni. Agrīnās konceptu mūzikas idejas ir vienkāršas, tomēr teorētiski noslogotas un pirmajā acumirkli var būt nesaprotamas. Tāpēc tās papildina autora komentārs. Piemēram, par konceptu mūzikas stūrakmeni dēvēto Džona Keidža (*Cage*) opusu *4'33''* (1952) pavada apjomīgs rakstu materiāls, kuru aizsāk Keidža 1948. gada lekcija par dzenbudismu, klusuma jēdzienu un klausīšanās pieredzi (Guttman, Alberro 1998: 424). Komponists pats atzinis, ka šo ideju nav iespējams izprast bez komentāra. Viņš atceras, ka pirmatskaņojuma laikā daudzi klausītāji pametuši zāli un pat draugi nav uztvēruši viņa ieceri (Cage 1973: 175, 191; Kostelanetz 2003: 69–70, 218).

Otra konceptu mūzikas svarīga īpašība ir idejas telpiskums. Galvenā doma parasti formulēta lakoniski, viengabalaini, bez lineārām iezīmēm, t. i., bez stāstījuma (naratīva) elementiem. To uzskatāmi ilustrē Keidža ideja par klusumu kā vides skanējuma estētisko pieredzi. Arī skaņu materiāla struktūra konceptu mūzikas ietvaros ir viendabīga: kompozīcija veidojas nevis kā secīga norišu plūsma, bet gan kā esošās skaņu telpas apguve. Elementu kustība noris bez sižetiskiem pavērsieniem. Materiālam piemīt procesualitāte, tomēr skaņas substance ir viena un tā pati, tāpēc telpiskums izvirzās priekšplānā.

## 3. Rietumeiropas avangards un konceptu mūzika

Konceptu mūzika Koupa pētījumā (Cope 1971) nostatīta zināmā opozīcijā 20. gadsimta 60.–80. gadu Rietumeiropas *nopietnajam* avangardam, kuru pārstāv Karlheincs Štokhauzens (*Stockhausen*),

Lučāno Berio (*Berio*), Pjērs Bulēzs (*Boulez*), Jannis Ksenakis (*Xenakis*), Maurisio Kagels (*Kagel*) u. c. Šo autoru mūzikā nevalda tāda vienkāršība un rotaļīgums kā Janga un viņa domubiedru darbos. Tomēr abi virzieni pieder avangarda tradīcijai un tiem ir daudz kopīga – semantiska necaurredzamība, intelektualitāte, jauna attieksme pret laiku un telpu, atteikšanās no naratīva, no literārām struktūrām. Rietumeiropas avangarda kompozīcijā sākums un beigas visbiežāk nav punkti uz līnijas, bet skaņu materiāla robežas, un skaņdarbs nav veidots, secīgi savienojot laika momentus, bet gan kā „totāla skaņas struktūra” un „ierobežota telpiska projekcija”<sup>2</sup> (Eno 1999: xii).

<sup>2</sup> „The boundaries of the piece are expressed not as moments of time which mark a succession, but as margins of a spatial projection of the total sound structure”. Christian Wolff. Cītēts pēc: Eno 1999: xii.

60. gadu konceptu mūzikas paraugi dažkārt tiek piedēvēti angloamerikāņu tradīcijai (Cope 1971: 102), tomēr to ģeogrāfiskā un nacionālā piederība nav viennozīmīga. Arī Rietumeiropas avangarda ietvaros tapuši vairāki darbi, kas atbilst *klusējošās* konceptu mūzikas veidolam. To vidū ir Dītera Šnēbela kompozīcijas – jau minētais sacerējums *Musik zum Lesen* un *Produktionsprozesse* (*Ražošanas procesi*, 1968–1980). Pēdējais opuss ir cikls, kurā interpreti skaņas tikai ķermeniski atveido, bet akustiski nerada. Arī Štokhauzens pievērsies agrīnās konceptu mūzikas stilistikai: piemēram, darbā *Es* (*Tas*) no cikla *Für kommende Zeiten* (*Nākamajiem laikiem*, 1968–1970) viņš gandrīz aizliedzis atskaņotājmāksliniekam spēlēt. Partitūrā norādīts, ka tas atļauts tikai brīdī, kad mākslinieks nedomā, bet ieklausās savā spēlē. Līdzko prātā iešaujas kāda doma, spēle jāpārtrauc.

Rietumeiropas avangarda mūzikai akustiskā medija *iekavošana* lielākoties nav raksturīga, taču semantiska necaurredzamība un atteikšanās no linearitātes (naratīva) piemīt arī tai. Agrīnajiem konceptu mūzikas paraugiem tipiskās īpašības tādējādi realizētas daudz sarežģītākā veidolā. Semantika ne tikai nav sākotnēji skaidra, bet iestrādāta materiāla dziļākajos slāņos un specifiski kodēta. Viena no iespējām ir ieslēpt mūzikā matemātiskas idejas; piemēri ir Fibonači rinda<sup>3</sup> Ksenaka darbā *Rebonds* (*Atlēcieni*, 1988) un Sofijas Gubaiduļinas (*Gubaidulina*, *Губайдулина*) kompozīcijā *В начале был ритм* (*Iesākumā bija ritms / In the Beginning There was Rhythm*, 1984). Cita iespēja – iešifrēt nosaukumā kompozīcijas tehnikas nozīmi, kā tas darīts Štokhauzena darbā *Grupas* (*Gruppen*, 1957) un Žerāra Grizē (*Grisey*) kompozīcijā *Daļas* (*Partiels*, 1975) no cikla *Akustiskās telpas* (*Les espaces acoustiques*).

Daudzu Rietumeiropas *nopietnā* avangarda pārstāvju skaņdarbos saskatāms arī konceptu mūzikai raksturīgais idejas telpiskums un atteikšanās no lineārām (naratīvām) struktūrām. Šīs iezīmes uzskatāmi parādās Ģerģa Ligeti (*Ligeti*) mūzikā, kas līdzinās vienotam audumam bez pamanāmām formas robežām; piemēri ir skaņdarbi *Atmosphères* (*Atmosfēras*, 1961), *Volumina*<sup>4</sup> (1961–1962), *Lontano* (*Tālumā*, 1967) u. c. Šāds materiāla izklāsta un attīstības veids mūsdienu muzikoloģijā tiek

<sup>3</sup> Fibonači rinda – skaitļu progresija, kas rodas, pieskaitot nākošo iepriekšējam: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 utt.

<sup>4</sup> Kompozīcijas *Volumina* nosaukums ir daudznozīmīgs. Vārda sakne sastopama dažādās Eiropas valodās (piem., itāļu, angļu, vācu), un iespējamie tulkojuma varianti – *Telpiskums*, *Apjoms*, kā arī *Skaļums*.

dēvēts par laiktelpisku (Christensen 1996: 66), jo, kaut arī kustīgs, laika dimensijā mainīgs, tomēr vienlaikus ir ierobežots zināmā izteiksmes līdzekļu *telpā*, it kā *iežogots* noteiktu spēles paņēmienu arsenālā.

Konceptu mūzikas iezīmes Rietumeiropas tradīcijā izpaužas krietni komplicētāk nekā agrīnajos amerikāņu paraugos, taču idejas struktūras un semantiskas necaurredzamības ziņā Ligeti un citu *nopietnā* avangarda autoru darbi sasaucas ar Keidža, Džonsona un Janga opusiem.

#### 4. Konceptu mūzikas diskurss Latvijā

Nelietojot terminu *konceptu mūzika*, daudzi latviešu muzikologi un JVLMA studenti par to rakstījuši jau vismaz pēdējo desmit gadu laikā. Viņu tekstos tiek norādīts uz jaunās mūzikas īpašībām (kods, viengabalaina struktūra), taču nav izveidots šīs īpašības apvienojošs *jumta* jēdziens. Vārds *koncepts* un tam radniecīgi apzīmējumi (*konceptualitāte, koncepcija*) publikācijās un studiju darbos sastopami diezgan bieži. Lielākoties tomēr šie jēdzieni netiek plašāk iztirzāti, jo tie neattiecas uz pētījuma galveno objektu.

Kristīnes Strupiņas bakalaura darbā *Trīs jauno latviešu komponistu J. Petraškeviča, A. Dzenīša un Ē. Ešenovalda portretskices* izmantots jēdziens *koncepcija*. Tas skaidrots kā „filosofiska ideja, kas rosina muzikālo un tehnoloģisko ieceru realizēšanu” (Strupiņa 2003: 23). Ieskicēta viena no konceptu mūzikas pamatiezīmēm: idejas tehnisks, konstruktīvs (nevis ilustratīvs) iemiesojums mūzikas materiālā. Par konceptuālu dēvēts ārpusmuzikāls kods, kas iestrādāts nošu teksta dziļākajos slāņos, piemēram, skaitlis *trīs* Andra Dzenīša skaņdarbā *Stanza II. Super flumina Babylonis (Telpa II. Pār Babilonijas ūdeņiem)*, kuram ir konceptuāla nozīme. Trīsvienības simbols izmantots intervālu, frāžu uzbūves un atskaņotāju izvēlē (Strupiņa 2003: 28).

Ineses Lūsiņas recenzijā par Kristapa Pētersona kora kompozīciju *Mijkrēšļa dziedājumi* (2009) pieminēta „koncepcija, kuru autors pauž vārdos” (Lūsiņa 2009). Gundega Šmite Mārīņa Viļuma kordarbā *Le temps scintille... (Laiks mirguļo..., 2003)* konstatē „konceptuālu ievirzi” jeb ārpusmuzikālu ideju, kas nosaka skaņdarba teksta izveidi un ir detalizēti iemiesota materiālā<sup>5</sup> (Šmite 2011: 143). Viļuma oratorijai *Aalomgon* (2006), līdzīgi kā vairumam viņa darbu, Šmites ieskatā piemīt „patstāvīgas sonorās telpas koncepcija”. Šeit fiksēta koncepta svarīga īpašība: tas izpaužas „viendaļīgas formas ietvaros”, katrai oratorijas daļai „kļūstot par patstāvīgu telpas vienību”. Telpa ir apjomīga formas daļa, kuras iekšējā attīstība var nebūt saistīta ar citām, un to raksturo vienotu izteiksmes līdzekļu izmantojums (Šmite 2009: 9).

Komponists Svens Renemanis maģistra diplomreferātā *Jura Karlsona simfoniskā vīzija orķestrim „Vakarblāzma” (tematiskais materiāls un attīstības principi)* piemin konceptualitāti. Viņš īsi komentē šī vārda

<sup>5</sup>Skaņdarbā *Le temps scintille...* izmantoti Pola Valēri (*Valéry*) un Rainera Marijas Rilkes (*Rilke*) dzejas fragmenti, kuru oriģinālā sintakse ir dekonstruēta. Mārīņš Viļums pamato dekonstrukciju ar Zigmunda Freida ideju par bezapziņas spēka iedarbību uz verbālo tekstu, par bezapziņas darbību, kas padara tekstu fragmentētu, savijot dažādas nozīmes un veidojot jaunas. Šajā komentārā izmantoti dati no intervijas ar komponistu Viļumu 2009. gada 10. jūlijā Rīgā, Latvijas Nacionālās operas telpās.

nozīmi: „jauns programmatisma veids“, kas parādījies 20. gadsimta mūzikā, „jauna pieeja skaņdarba satura funkcijai“ (Renemanis 2008: 6). Renemaņa izteikumi liek noprast, ka runa ir par ārpusmuzikālu saturu, kas atšķiras no tradicionālās programmas.

Jāsecina, ka jēdziena *koncepts* un radniecīgu terminu lietojums latviešu muzikologu tekstos nereti ietver konceptu mūzikas definīcijas elementus. Tas liecina par amorfa konceptu mūzikas diskursa pastāvēšanu latviešu muzikoloģijā aptuveni pēdējos desmit gados un norāda uz nepieciešamību veidot koncepta teorētisku izpratni.

## 5. Latviešu konceptu mūzikas raksturojums

### 5.1. VISPĀRĒJAS TENDENCES

Viens no pirmajiem latviešu komponistiem, kuri pievērsušies konceptu mūzikai, bijis Armands Strazds (1970). Piemēru vidū ir viņa 90. gadu opusi (*Motion Chart / Kustību karte*, 1995, u. c.), kuros vizuālo mediju iespējams uztvert arī bez skaņas, taču Strazda radošā darbība ir savrupa un neveido iezīmīgu latviešu mūzikas strāvojumu. Ārpusmuzikālām idejām citu latviešu komponistu jaunradē ir būtiska, bet skaņai pakārtota loma, un skaņa viņu darbos neapšaubāmi ir galvenais medijs. Līdzīgi kā Rietumeiropas avangarda tradīcijai, arī latviešu jaunās paaudzes komponistu mūzikai skaniskā medija *iekavošana* nav raksturīga. Taču citā ziņā tā ērti iegulst konceptu mūzikas teorētiskajā ietvarā un, tāpat kā Rietumeiropas avangards, atbilst agrīnās konceptu mūzikas garam.

Latviešu komponistu skaņdarbi, kuros parādās konceptu mūzikas iezīmes, atspoguļo noturīgu un skaitliski plaši pārstāvētu tendenci. Tā sevi piesaka 20. gadsimta 90. gadu otrajā pusē un uzplaukst 21. gadsimta pirmajā dekādē šādu vidējās un jaunās paaudzes autoru darbos: Armands Strazds (1970), Mārtiņš Viļums (1974), Ruta Paidere (1977), Santa Ratniece (1977), Andris Dzenītis (1978), Jānis Petraškevičs (1978), Santa Bušs (1981) un Kristaps Pētersons (1982) u. c. Tomēr ne visi šo paaudžu komponistu darbi apliecina piederību konceptu mūzikai: piemēram, Ērika Ešenvalda (1977) sacerējumi biežāk vērsti uz poētiskas, pat mistiskas noskaņas, nevis koncepta radīšanu; konceptu mūzikas īpašības nav raksturīgas arī tradicionālāk orientēto autoru Mārītes Dombrovskas (1977), Solveigas Selgas-Timperes (1973), Ingmara Zemzara (1973) u. c. mūzikai.

### 5.2. KODS UN LAIKTELPA LATVIEŠU KONCEPTU MŪZIKĀ

#### 5.2.1. Kods

Kods ir specifisks apzīmējums, kuram tai vai citā kontekstā ir noteikta nozīme, bet ārpus tā – citas, plašākas nozīmes, un to iespējams

pārnest no vienas zīmju sistēmas citā, piemēram, no matemātikas mūzikā. Koda izpratnei noderīgs ir Ferdinanda de Sosīra piedāvātais termins „hieroglifa tipa zīme” – respektīvi, zīme, kas attiecīgās valodas nepratējiem nav saprotama (Saussure [1916] 2005: 31). Kompozīcijas tehniku kontekstā šāda *valoda* var būt sērija, spektrs, matemātiska formula. Kods laikmetīgajā mūzikā tiek tēlaini dēvēts arī par „slēpto atsperi” un „nedzirdamā” fenomenu, jo to nav iespējams konstatēt tikai klausoties, bez partitūras analīzes (Капаев 2007: 236; Кюрегян 2007: 605). Kodētā zīme var parādīties, piemēram, skaņdarba nosaukumā, kas klausītājam nebūs saprotams bez zināšanām par tās vai citas *valodas* paņēmieni klāstu.

Latviešu konceptu mūzikā kods parasti nav pilnībā identificējams ar kompozīcijas tehniku (kā tas raksturīgi Rietumeiropas avangarda mūzikai), bet sastopams tikai tās elementos. Piemēram, Mārtiņš Viļums kompozīcijā *Simurg* instrumentālajam ansamblim (2005) izmantojis spektrālisma paņēmieni – darbības ar virsskaņu rindu. Nosaukums iemieso spektrālisma tehnikas principu: saskaņā ar senu persiešu leģendu, kas Viļumu iedvesmojusi, *Simurg* nozīmē *trīsdesmit*, un tāds ir virsskaņu skaits darba centrālajā fāzē<sup>6</sup>. Nosaukums ir kodēts, jo pārstāv specifisku zīmju sistēmu un tā atslēga rodama tikai attiecīgās sistēmas ietvaros.

Kods Viļuma darbā izmantots līdzīgi kā iepriekšminētajā Grizē opusā *Partiels*, proti, spektrālisma kontekstā. Rietumeiropas mūzikā šāda pieeja ir ļoti izplatīta. Taču, kā jau atzīmēts, latviešu skaņražu opusus biežāk sastopams kodēšanas veids, kas nav saistīts ar konkrētu kompozīcijas tehniku.

Kristapa Pētersona skaņdarbā *Ligeija* divpadsmit balsīm un klavierēm (2009) kods meklējams harmoniskajā sistēmā. Edgara Alana Po (*Poe*) noveles *Ligeija* (*Ligeia*, 1838) ievadvārdi<sup>7</sup> pārcelti skaņās: katram angļu alfabēta burtam atrasta atbilstoša skaņa, oktāvu sadalot divdesmit sešās nesimetriskās daļās. Harmonijā iemiesota Po stāsta ideja:

„[...] pēc sievas Ligeijas nāves galvenais varonis apprecas otrreiz, taču arī otrā sieva smagi saslīgst un mirst. Nāves naktī viņa pārmiesojas Ligeija, un mūzika ataino pārdabisko vienas sievietes permutāciju otrā. Šis efekts sasniegts, izmantojot nestabilu harmonisko vidi, kas skaņdarba finālā nostabilizējas vienā harmonijā”<sup>8</sup>.

Pētersona skaņdarbs ir viens no spilgtākajiem piemēriem, kas parāda koda nozīmi: harmoniskajā sistēmā ieslēptais alfabēts nav *izlasāms* bez partitūras studēšanas, un koncepta galvenā ideja – permutācijas jeb tēla pārveides efekts – nav semantiski caurredzama, jo iemiesota mūzikas dzīlēs, tās struktūras dziļākajos slāņos.

Koda princips saskatāms arī Santas Bušs enigmātiskajā skaņdarbā  $\sim \setminus \Lambda \text{ L} + \langle \Gamma \setminus \sim$  (*Aizplīvurots*, 2008) alta saksofonam. Nosaukumā redzami simboli apzīmē spēles paņēmienus, reģistru,

<sup>6</sup> *Simurg* otrās fāzes harmoniju veido virsskaņu rindas no trim pamatskaņām: do, mi un labemol.

<sup>7</sup> „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will” (*Joseph Glanvill*). „Un iekš tam pastāv griba, ka tā nepazīst nāves. Kurš gan ir atminējies gribas varenību visā tās spēkā? Jo Dievs ir tā mūžīgā griba, kas dzīvo visās viņa radītās lietās. Cilvēks nezemojas nedz enģeļu, nedz nāves vaiga priekšā kā vien caur savas vājas gribas bezspēcību.” Džozefs Glenvils, Kristapa Pētersona tulkojums no angļu valodas (citēts no Pētersona elektroniskās vēstules Ievai Ginterei 2011. gada 14. septembrī).

<sup>8</sup> Sk. iepriekšējo atsauci.

formas daļas un citus parametrus. Līdzīgi kodēts ir šīs komponistes sacerējuma *La cannelle...* (*Kanēlis...*, marimbai, 2007) nosaukums, kura burti *pārtulkoti* skaņās un akcentu sistēmā, un *Ad(vanta)GE oN ClaY* (burtiskā tulkojumā – *Iespēja uz māla [spēles laukuma]*, 2009), kamerorķestrim, kas ietver formas daļu un instrumentu sastāva kodus.

Santas Ratnieces skaņdarbs *Alvéoles* (*Šūnas*, 2005) stīgu kvartetam slēpj sevī medus šūnas veidolu. Kompozīcijas forma atbilst sešstūra šūnai: tai ir seši posmi. Skaņās attēlots medus kristalizēšanās process, kurā mazi kristāliņi veido lielākus. Šādi komponiste iekodējusi šūnu tēlu skaņdarba dziļākajos slāņos: formā un harmonijā. Šūnu veidols ticis *pārtulkots* jeb pārņests citā, specifiskā zīmju sistēmā – kompozīcijas paņēmienos, izteiksmes līdzekļos (Ratniece 2005).

Arī Rutas Paideres skaņdarbā *Black Nightshade* (*Melnā naktene* mandolīnai, trombonam un klavierēm, 2009) sastopams kods. Izmantojot nosaukumā angļu valodu, komponiste uzsvērusi ēnas tēlu (*shade*), kas ir svarīgs uzbūves elements. Ēnas ideja *pārtulkota* dinamikā, spēles paņēmienos un faktūrā. Piemēram, skanīgs un akcentēts akords skan kopā ar ar savu *ēnu* klusinātā (*pp*) dinamikā; akcentētai skaņai nereti seko *ēna* glisando veidolā:

The image shows a musical score fragment for three instruments: Mandolin, Trombone, and Piano. The Mandolin part is in treble clef, 4/4 time, and features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked with *pizz.* and *vibr. molto*. The Trombone part is in bass clef, 4/4 time, and is mostly silent, with a note marked *ca. 80, bizarro, con calma* and *maintain tension throughout*. The Piano part is in bass clef, 4/4 time, and features a chord marked *pp* and *f*.

1. piemērs. Rutas Paideres skaņdarbs *Black Nightshade*: fragments. Berlin: Neue Musik, 2010, 1

Svešvalodā ietērpts kods latviešu mūzikā ir ļoti izplatīts paņēmieni. Līdzīgā veidā tas parādās arī Andra Dzeniša kompozīcijā *Stanza I. 31.12.1999* (*Telpa I. 31.12.1999*) stīgu kvartetam un klavierēm, kuras nosaukums (*stanza* – it. *telpa*) ir slēpta norāde uz materiāla telpisko izveidi, profānās un sakrālās telpas koeksistenci. Jānis Petraškevičs skaņdarbā *Mezzogiorno* (*Dienvīdus*, 2005) instrumentālajam ansamblim ietver netiešu norādi uz gaismēnu kodu, kas nosaka mūzikas materiāla izveidi. Tāpat svešvaloda izmantota jau minētajā Santas Bušs

*Ad(vanta)GE oN ClaY* nosaukumā, kura pamatā ir tenisa spēles kods. Taču nosaukums bieži ir arī ļoti vispārējs. To spilgti apliecina Santas Ratnieces klavieropuss *muqarnas*<sup>9</sup> (2009), kas neprecīzē skaņdarba idejas kodolu – trīsdimensionālo mukarnu formu, vai arī Mārtiņa Viļuma *The Sense of the Past (Pagātnes izjūta* stīgu orķestrim, 2001), kas neļauj nojaust darbu strukturējošo atminēšanās kodu.

<sup>9</sup> Santas Ratnieces *muqarnas*, kā arī turpinājumā minētā Jāņa Petraškeviča *trop proche / trop loin* nosaukumos mazie burti lietoti saskaņā ar komponistu vēlmēm.

Kopumā kodiem latviešu mūzikā, līdzīgi kā Rietumu komponistu daiļradē, ir tipiska semantiska necaurredzamība, tie iemiesoti mūzikas materiāla dziļākajos slāņos: harmonijā, formā u. tml., un tiem ir tipiskas atsauces uz citām semiotiskajām sistēmām. Dažos gadījumos, piemēram, Viļuma mūzikā, kodi realizēti ar tās vai citas kompozīcijas tehnikas palīdzību, tomēr pārsvarā tie nav saistīti ar noteiktu tehniku.

### 5.2.2. Laiktelpa

Kā jau atzīmēts, konceptam mūzikā ir raksturīgs ne vien kods, bet arī laiktelpisks materiāla attīstības veids.

Laiktelpas (angliski *timespace*) jēdziens šajā pētījumā lietots, balstoties uz dāņu muzikologa Ērika Kristensena definīciju (Christensen 1996: 66). Tas apzīmē skaņdarbu vai tā posmu, kura attīstībai, metaforiski izsakoties, ir dziļuma, plašuma un augstuma dimensijas un kurš atšķiras no programmai raksturīgās viendimensionālās linearitātes. Telpa kustas (izplešas, sarūk, sašķeļas, izirst, tajā rodas padziļinājumi utt.), un kustība ir mērāma laika izteiksmē; tas arī nosaka abu jēdzienu apvienojumu. Laiktelpas robežas iezīmē noteikts un ierobežots spēles paņēmieni klāsts (Christensen 1996: 66–67). Starp šiem paņēmieniem var būt, piemēram, nokļūšana skaņas *iekšienē*, izmantojot spektra skaņas vai apgūstot vienas skaņas iespējas<sup>10</sup>. Arī vairāki citi pētnieki akcentē, ka materiālu var dēvēt par laiktelpisku, ja tajā ir gan iekšēja kustība, darbība, kas norāda uz laika dimensiju, gan arī skaidri uztveramas *vides* robežas – vienas skaņas, vienas harmonijas un citu izteiksmes līdzekļu telpa (Giaccio 2001: 39–40, 44; Кюрерян 2007: 606–607). Gundega Šmite raksta:

„Laiktelpa apzīmē skaņdarba temporālās un telpiskās kategorijas vienotību. Materiāla attīstība laikā veido horizontālo dimensiju, skaņu augstumi – vertikālo, savukārt skaņas intensitāte un tembrālās kvalitātes – dziļumu” (Šmite 2009: 9).

Laikmetīgā mūzika bieži tiek dēvēta vienkārši par telpisku (vācu *Raummusik*, fr. *musique spatiale*; Назайкинский 2007: 451). Tomēr Kristensens uzskata apzīmējumu *laiktelpa* par precīzāku, jo, to lietojot, netiek ignorēts laika aspekts jeb procesualitāte, kas ir mūzikas neatņemama īpašība. Laiktelpiskajos skaņdarbos mūzikas materiāla attīstība ir smalka, nereti pat nemanāma (Christensen 1996: 66–67). Uzskatāmi piemēri Rietumeiropas tradīcijas ietvaros ir Ģerģa Ligeti opusi. Arī latviešu komponistu jaunradē vērojama izteikti laiktelpiska pieeja, īpaši Mārtiņa Viļuma un Jāņa Petraškeviča sacerējumos.

<sup>10</sup> Jēdziens *laiktelpa* šajā gadījumā nav filosofiska kategorija. Tas neatspoguļo filosofiskos laika un telpas jēdzienus, kas, piemēram, saskaņā ar Imanuela Kanta teoriju ir aprioras domāšanas formas jeb apziņas pamatstruktūras. Laiktelpa jāsaprot nevis abstraktā nozīmē, bet gan kā konkrēts mūzikas substances veids, kas līdzinās Visuma laiktelpai. Muzikoloģijā lietotais jēdziens aizgūts no laikmetīgajām kosmoloģijas un fizikas teorijām (Christensen 1996).



Laiktelpas principa realizāciju atspoguļo Viļuma *Simurg* pirmā fāze. Visās instrumentu grupās skan dodiež: tas variēts mikrohromatiski, ar skaņas nokrāsām, spēles paņēmieniem un ritma zīmējumiem (2. piemērs). Šajā fāzē ir gan iekšēja kustība, darbība, mirguļojoša faktūra, kas norāda uz laika dimensiju, gan arī skaidri uztveramas, stingras *vides* robežas – vienas skaņas telpa, ko nosaka harmonija.

2. piemērs. Mārtiņa Viļuma skaņdarbs *Simurg*: pirmās fāzes fragments (skaņas dodiež laiktelpa). Rīga: Musica Baltica, 2009, 8

Laiktelpas principa klātbūtni Jāņa Petraškeviča skaņdarbos apliecina jau to nosaukumi – *Bultas lidojums. Parādīšanās... Un jau tālu tālumā* (1997), *Migla... Vistālākais punkts* (1998), *trop proche / trop loin* (*Pārāk tuvu / pārāk tālu*, 2002). Šajās kompozīcijās attīstības process noris šauras tēlainības robežās: kompozīcijā *Migla... Vistālākais punkts* attīstība ved no miglaini iezīmēta tēla pie skaidri uztverama (Strupiša 2003: 13–14); skaņdarbs *trop proche / trop loin* ir līdzīgi strukturēts: tā pamatā ir elpas vai viļņa tēls, ieplūšanas un aizplūšanas process<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Izmantoti dati no Jāņa Petraškeviča elektroniskās vēstules autorei 2011. gada 17. novembrī.

Petraškeviča opusa *Mezzogiorno* pamatideja ir vienlaidu kustība – ēnu saīsināšanās un pagarināšanās atkarībā no saules atrašanās punkta, tāpat kā elpas ieplūšana un aizplūšana. Laiktelpas modelis īpaši spilgti atklājas skaņu bloku posmos: tie ir iekšēji *dzīvi*, kustīgi, bet izteiksmes līdzekļu ziņā monotoni.

Iedziļinoties varam secināt, ka gandrīz viss *Mezzogiorno* mūzikas materiāls iecerēts kā pamatmotīvu ciešs saaudums. Ēnas un dienvīdus tēla motīvi nav nošķirami un veido vienu veselumu – gluži kā priekšmets un tā ēna. Pārsvārā tie parādās vienlaikus un nav atsevišķi saklausāmi. *Mezzogiorno* mūzikas materiāls ietver viena tēla ļoti sarežģītu iekšējo attīstību. Simbiotiskā, dubultā ēnu/dienvīdus tēla motīvu kopums pārstāv telpisko dimensiju. Savukārt laika dimensija jūtama šo motīvu periodiskajos *atbrīvošanās* mēģinājumos. Noris elementu *cīņa*, process, kas pārstāv laika dimensiju. Materiāla dinamismu veido šo elementu periodiskais pārsvars citam pār citu.

Arī Santas Ratnieces kompozīcijai *muqarnas* raksturīga tēla transformācija. Tā notiek, pieaugot faktūras apjomam un dinamikai. Tiek pazemināts reģistrs, pastiprināta artikulācija. Šis process ilgst visa skaņdarba gaitā viena motīva – straujas ornamentālas figūras – ietvaros. Arī Mārtaņa Viļuma *The Sense of the Past* tēla telpa ir kustīga: tā pakāpeniski retinās un sabiezina, maina blīvumu vai nu ar faktūras, vai ar spēles paņēmieni palīdzību. Piemēram, *forte* dinamika, nemainīgs skaņaugsstums un precīza artikulācija pamazām pārtop glisando, miglainā tembrā, klusinātos toņos. Pazūd akcenti, parādās pauzes, flažoleti un nobīdes no sākotnējā skaņaugsstuma (3. piemērs). Harmonijas pamatstruktūra fāzes ietvaros netiek mainīta, tikai nobīdīta par apmēram vienu toni.

The image shows a musical score for the piece 'The Sense of the Past' by Mārtaņa Viļuma. The score is written for multiple staves (1-6) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The measures shown are 50, 51, 52, 53, 54, 55, and 60. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte) are present. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

3. piemērs. Mārtaņa Viļuma skaņdarbs *The Sense of the Past*: C fāze. Komponista rokraksts, 2001

Pavisam citādi veidots Andra Dzenīša skaņdarbs *Stanza I. 31.12.1999* klavierēm un stīgu kvartetam. Par laiktelpu šajā gadījumā var dēvēt klavieru partiju, jo tās materiāls ir atkārtots un nemainīgs, taču iekšēji kustīgs. Latviešu konceptu mūzikas paraugiem šāds *bezgalīga laika* plūdums nav ļoti raksturīgs. Parasti laiktelpā tiek ieviestas vai nu pakāpeniskas izmaiņas (kā *Mezzogiorno, muqarnas*), vai arī tā tiek nomainīta pret citu (kā *The Sense of the Past, Simurg*). Telpas dimensija var arī uz brīdi pazust (*Ad(vanta)GE oN ClaY* vidusposmā), lai nākošajā posmā atgrieztos.

### Noslēguma vietā

Šajā rakstā aplūkotas konceptu mūzikas pamatiezīmes un ieskicēti tās izpaušmju veidi latviešu komponistu daiļradē, atstājot atvērtu lauku citiem pētījumiem nākotnē.

Izstrādātie analīzes parametri ļauj raksturot latviešu jauno mūziku, atklājot tās specifiski konceptuālo veidolu, un precizēt koncepta jēdziena nozīmi, kas jau tikusi iezīmēta latviešu muzikologu pētījumos pēdējās desmitgades laikā. Savukārt pats konceptu mūzikas jēdziens latviešu muzikoloģijā ir jauns: tas bija nepieciešams, lai norādītu izstrādātajiem analīzes principiem atbilstošu izmantojuma nišu, kā arī, lai akcentētu daudzu latviešu laikmetīgās mūzikas paraugu radniecību konceptu mūzikai Rietumeiropas avangarda tradīcijā. Latviešu konceptu mūziku var uzskatīt par plašākas, starptautiskas mākslas parādības lokālu versiju, avangarda tradīcijas turpinājumu, kuram raksturīga ārpusmuzikāla semantika, slēpti kodi un materiāla laiktelpiska attīstība, tomēr latviešu mūzikai ir sava specifika: atšķirībā no pirmajiem konceptu mūzikas paraugiem, tajā nav izteikta akustiskā medija *iekavošana*, mazāk ir nenopietnības un performances elementu. Bez tam latviešu konceptu mūzikā, pretstatā Rietumeiropas tendencēm, kompozīcijas tehnikas negūst galveno nozīmi – sastopama liela risinājumu daudzveidība.

# LATVIAN CONCEPT MUSIC: HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES

Ieva Gintere

## Summary

The article encompasses research results during doctoral studies in musicology, and characterizes the most recent music of Mārtiņš Viļums, Jānis Petraškevičs, Santa Ratniece, Ruta Paidere and other composers. The term 'concept' in different forms has been used in the Latvian musicology for over a decade already, but has not been strictly defined until now.

The term refers to the music of avant-garde between 1960ies and 1980ies, and has some obvious similarities with the Latvian new music (the last decade of the 20<sup>th</sup> century and the first decade of the 21<sup>st</sup> century). The early, playful concept music of John Cage, La Monte Young, Tom Johnson a.o., as well as the *serious* avant-garde of Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis a.o., demonstrate semantically closed ideas, just like the Latvian music in question. The titles of concept music are often enigmatic (*4'33"*, *Rebonds*), and the musical idea – obscure, semantically closed. This quality of the concept music comes from its indirect reference to intellectual ideas and extra-musical texts. In the case of the *serious* avant-garde in particular, the concept is embedded in the deepest layers of the musical material, so that it cannot be grasped without analysis of the score. The idea of the piece could be viewed as a code of the composition technique (*Partiels* by Gérard Grisey, *Gruppen* by Karlheinz Stockhausen); it can also be enciphered in the rhythm, harmony and other modes of expression that cannot be perceived directly.

Besides, the structure of these ideas is non-linear: there is no narrative. For this reason the concept music is made not as a plot, but as a 'timespace'. This metaphor of the contemporary music analysis means a type of material that moves, develops (exists in the time dimension, as music always does), but nevertheless its inner space is constant, so that it sounds like a rather monotonous, generally unchanging field.

Timespace and a semantically closed idea are the main features of the concept music showcased in this article. They are demonstrated in the music of the young Latvian composers by means of some score fragments of the typical examples: *Black Nightshade* (2009) by Ruta Paidere (1977), *Simurg* (2005) and *Sense of the Past* (2001) by Mārtiņš Viļums (1974).

## Literatūra un citi avoti

### 1. Literatūra

Almén, Byron (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Bušs, Santa (1995). *Daži kompozīcijas tehnikas aspekti 20. gadsimta mūzikā*: bakalaura darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Cage, John (1973). *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press

Christensen, Erik (1996). *The Musical Timespace: A Theory of Music Listening*. Aalborg: Aalborg UP

Cope, David (1971). *New Directions in Music*. Iowa: Wm. C. Brown Co

Cope, David (1977). *New Music Composition*. New York: Schirmer Books

Dzenītis, Andris (2006). Zelta grāmatas rakstītājs [intervija ar Armandu Strazdu]. *Mūzikas Saule* 2 (34): 8–11

Eno, Brian (1999). Foreword. In: Michael Nyman. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, xi–xiii

Gann, Kyle (2010). *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*. New Haven & London: Yale University Press

Giacco, Grazia (2001). *La notion de „figure“ chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan

Guttman, Yair & Alexander Alberro (1998). Conceptual art. *Encyclopaedia of Aesthetics*. Edited by Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, Vol. 1, 414–427

Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage*. Second Edition. New York, London: Routledge

Kudiņš, Jānis (2007). *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*: promocijas darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Lippard, Lucie R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press

Lūsiņa, Inese (2009). Latvijas mūzikas Ābolu ķocis. *Diena*. 26. oktobris

Maus, Fred Everett (2001). Narratology, Narrativity. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 6. London: Macmillan Publishers Limited, 641–643

Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Nyman, Michael (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press

Petraškevičs, Jānis (2003). *Ģerģa Ligeti orķestra darba Lontano telpiskuma fenomēns un kompozīcijas tehnika*: maģistra darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Renemanis, Svens (2008). *Jura Karlsona simfoniskā vīzija orķestrim „Vakarblāzma” (tematiskais materiāls un attīstības principi)*: maģistra diplomreferāts. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Saussure, Ferdinand de ([1916] 2005). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages

Seeger, Charles (1966). The music process as a function in a context of functions. *Yearbook, Inter-American Institute for Musical Research II*: 1–36

Strupiņa, Kristīne (2003). *Trīs jauno latviešu komponistu J. Petraškeviča, A. Dzenīša un Ē. Ešenvalda portretskices*: bakalaura darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2009). Latvian choral music: Traditions, personalities, the latest trends. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Compiled by Jānis Kudiņš. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 8–13

Šmite, Gundega (2009). *Mārtiņa Viļuma oratorija Aalomgon: jaunas valodas un mūzikas izteiksmes meklējumu ceļš*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

Šmite, Gundega (2011). Jaunais verbālā teksta traktējuma veids Mārtiņa Viļuma kordarbā *Le Temps scintille...* No: *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*: zinātnisko rakstu krājums III. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 142–151

Watkins, Glenn (1995). *Soundings: Music in the Twentieth Century*. United States: Schirmer Thomson Learning

Караев, Фарадж (2007). Тембрика. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 235–265

Кюрегян, Татьяна (2007). Новые индивидуальные формы. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 576–611

Назайкинский, Евгений (2007). Пространственная музыка. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 450–464

## 2. Interneta avoti

Ratniece, Santa (2005). *Alvéoles*. Anotācija. <http://lmic.lv/skandarbs.php?id=5957> – Skatīts 2012. gada 20. augustā

## 3. Partitūras

Bušs, Santa (2007). *La cannelle...* Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Bušs, Santa (2008). *~ \ / + < r / ~ (Aizplīvurots)*. Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Bušs, Santa (2009). *Ad(vanta)GE oN ClaY* kamerorķestrim. Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2002). *Stanza I. 31.12.1999*. Rīga: Musica Baltica

Paidere, Ruta (2010). *Black Nightshade*. Berlin: Neue Musik

Petraškevičs, Jānis (2005). *Mezzogiorno*. Rokraksts. Glabājas komponista privātarhīvā

Ratniece, Santa (2009). *muqarnas*. Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Viļums, Mārtiņš (2001). *The Sense of the Past*. Rokraksts. Glabājas komponista privātarhīvā

Viļums, Mārtiņš (2009). *Simurg*. Rīga: Musica Baltica

## 4. Intervijas un vēstules

Bušs, Santa (2010a). Elektroniskās vēstules Ievai Ginterei 18. oktobrī un 2. novembrī

Bušs, Santa (2010b). Intervija. Ievas Ginteres pieraksts 5. februārī Spīķeros, Latvijas Mūzikas informācijas centrā

Dzenītis, Andris (2010). Intervijas. Ievas Ginteres pieraksts 8. februārī un 13. novembrī Rīgā, Latvijas Nacionālajā operā

Paidere, Ruta (2011). Intervija. Ievas Ginteres pieraksts 4. augustā Rīgā

Petraškevičs, Jānis (2010/2011). Elektroniskās vēstules Ievai Ginterei 2010. gada 27. decembrī, 2011. gada 27. janvārī, 3. februārī un 21. oktobrī

Petraškevičs, Jānis (2011). Intervijas. Ievas Ginteres pieraksts  
15. janvārī un 2. februārī Rīgā

Pētersons, Kristaps (2011). Elektroniskā vēstule Ievai Ginterei  
14. septembrī

Ratniece, Santa (2011). Intervija. Ievas Ginteres pieraksts 2011. gada  
27. jūlijā Rīgā

Viļums, Mārtiņš (2009/2010). Intervijas. Ievas Ginteres pieraksts  
2009. gada 10. jūlijā, 6. novembrī un 2010. gada 5. martā Rīgā,  
Latvijas Nacionālajā operā