

PĒTERA PLAKIDA KONCERTS DIVĀM OBOJĀM UN STĪGU ORĶESTRIM: ŽANRA UN FORMAS ASPEKTI

Jeļena Ļebedeva

1. Vispārējas nostādnes

Raksta mērķis, lai gan pirmajā mirklī šķiet vienkāršs, ir visai neviennozīmīgs: demonstrēt kādas teorētiskās koncepcijas iespējas, izmantojot to atsevišķa latviešu komponista skaņdarba analizē. Plašākam apskatam izraudzīta krievu muzikoloģes Valērijas Cenovas teorētiskā sistēma, kura izklāstīta dažādos avotos. Pirmkārt, tā ir ļoti elastīga – kaut arī veltīta laikmetīgajai mūzikai un tās analīzei, tomēr nav ierobežota iespējās un var noderēt jebkura stila un laikmeta skaņdarba raksturojumam. Otrkārt, šī sistēma vērsta uz skaņdarba formas (plašākā izpratnē) likumsakarību izpēti, kas ir raksta autores zinātnisko interešu prioritāte. Treškārt, Cenovas sistēmas kodols izmantots Maskavas konservatorijas autoru kolektīvā darba *Laikmetīgās kompozīcijas teorija (Теория современной композиции)* nodaļā par formveidi, kuras autore ir Tatjana Kiregjana. Šis darbs publicēts 2005. gadā (Кюреган, 2005), t. i., vēlāk nekā Cenovas koncepcija, kas izklāstīta, piemēram, viņas rakstā *О современной систематике музыкальных форм (Par mūzikas formas laikmetīgo sistematiku)* krājumā *Laudamus* (Ценова, 1992). Kiregjanas piedāvātā nodaļa par formveidi un tajā aplūkotās analīzes metodes pilnībā vērstas uz 20. gadsimta mūziku, kas izriet arī no grāmatas nosaukuma. Savukārt Cenovas sistēma, kā jau iepriekšminēts, piesaista ar savu universalitāti, arī ar izklāsta skaidrību, vienkāršību un tieši tāpēc šoreiz izraudzīta kā skaņdarba analīzes pamats. Lai gan laikmetīgajos skaņdarbos un to analizē joprojām liela loma ir klasisko formveides principu senajām tradīcijām, tomēr vienlaikus pēdējā gadsimta gaitā notikušas būtiskas muzikālās domāšanas, mūzikas stila izmaiņas. Tādēļ arī svarīgi, lai 20.–21. gadsimta mūzika tiktu analizēta no mūsdienu pozīcijām.

Par analīzes objektu izraudzīts Pētera Plakida Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim, kas sacerēts pagājušā gadsimta 80. gados. Šis opuss ir tipisks komponista stila paraugs un raisa interesi raksta tēmas rakursā. Arī koncertžanra skaņdarba izvēlei ir noteikti cēloņi.

Koncerts ir viens no populārākajiem tagadnes un pagātnes mūzikas žanriem, kas savulaik pat aizēnojis simfoniju – šis apgalvojums skan diezgan banāli, tomēr ir pamatots, un ne velti pievēršanās koncertžanram dažāda līmeņa zinātniskajā literatūrā gandrīz vienmēr sākas tieši ar minēto tēzi. Par tās pareizību varam pārliecināties, arī aplūkojot tikai viena reģiona (piemēram, Latvijas) mūziku. Latviešu profesionālās mūzikas intensīva attīstība sākās 19. gadsimta nogalē, savukārt visā 20. gadsimta gaitā vērojams koncertžanra nozīmības un popularitātes pieaugums. To var dažādi izskaidrot. Viens no būtiskākajiem apstākļiem – koncerts jau kopš

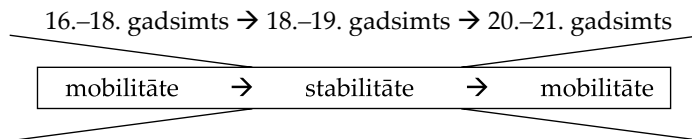
¹ Zināmas neskaidrības saistītas ar pašu koncerta jēdziena (latīņu, itāļu *concerto*) etimoloģiju. Tradicionāli pieņemts minēt divus, dziļākajā būtībā atšķirīgus tulkojumus: no vienas puses, *sacensība, strīds* (latīņu *concertare* – primārā nozīme *strīdēties*), no otras – *saderība, harmonija, saskaņa* (itāļu *concertare* – primārā nozīme *saskaņot*). Abas šīs versijas piedāvātas enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* rakstā par koncertu (Hutchings, Talbot, 2001 : 240); līdzīgas nozīmes min Mihails Tarakanovs (Тараканов, 1988) un Jānis Torgāns (Торган, 1987). Mūzikas kontekstā jēdziens *concerts* lietots diezgan sen – piemēram, 16.–17. gadsimtā šādi dēvēja skaņdarbu, kuru atskaņoja dažādi ansambļi gan ar vokālistu, gan instrumentālistu dalību. Bieži bija sastopams arī nosaukums *Sonata concertata* – piemēram, 1621. gadā izdots pirmais no Dario Castello (*Castello*) sonāšu diviem krājumiem *Sonate concertate in stil moderno. Libro I / Koncertsonātes modernā stilā. I grāmata* (Boyden, 1989; Hutchings, 2001; u. c.). Savukārt ap 17. gadsimta vidu izveidojās arī instrumentālais kamerkoncerts (*concerto da camera*) un baznīcas koncerts (*concerto da chiesa*).

saviem pirmsākumiem bijis ļoti mobils žanrs, kas kristalizējies pakāpeniski un daudzveidīgi, tā vēsture ir ilga un notikumiem bagāta.¹

Līdz ar soloinstrumenta un ansambļa/orķestra mijas principu (t. i., *solo–tutti*) pakāpeniski nostabilizējās cikla trijdaļu uzbūve, pirmām kārtām solokoncerta žanrā: ātrā – lēnā – ātrā daļa. Tieši šis koncerta veids dominēja baroka laikmetā (tam pievērsās Antonio Vivaldi, Johans Sebastiāns Bahs u. c.) un saglabāja savu nozīmi līdz pat 20. gadsimtam. Citiem vārdiem, koncertžanra attīstības vēsture aptver ilgu laika periodu (apmēram no 16. gadsimta), kura ritumā šis žanrs guvis daudzveidīgas modifikācijas – tās skārušas mūzikas valodu, tematismu un tā attīstību, formu, skaņdarba tembru paleti utt.

Bet ir vēl kāds aspekts, kas nosaka koncertžanra mobilitāti: tā visbūtiskākās pazīmes bija stabilas vai nosacīti stabilas tikai noteiktā laikposmā – 18.–19. gadsimtā, t. i., klasicisma un romantisma periodā (atgādināšu, ka ar žanra pazīmēm tradicionāli saprot tā funkciju dzīvē, eksistēšanas apstākļus, atskaņojuma līdzekļus un apstākļus, saturu/raksturu, tā iemiesojuma formas u. tml.). Tieši tad notika žanra un tam atbilstošās formas (vārda plašākajā izpratnē) apvienošanās un iesakņošanās mūzikas praksē, līdz ar to arī klausītāju uztverē izveidojās noturīgs priekšstats par koncerta specifiku. Iepriekš (piemēram, baroka laikmetā) un vēlāk (20. un 21. gadsimtā) šādas stabilitātes vienkārši nebija. Baroka periodu var vērtēt kā mērķtiecīgu ceļu uz žanra stabilu veidolu, t. i., tā kristalizāciju, turpretī 20. gadsimtā mobilitātes cēloņi un jēga jau ir citi: gan žanrs, gan forma, mūzikas valoda un arī kompozīcijas tehnika kļūst par skaņdarba individualizācijas līdzekli. Respektīvi, plaši pazīstamo tēzi, ka daudzos 20. gadsimta skaņdarbos tiek sacerēta forma, iespējams attiecināt arī uz žanru (tajā skaitā koncertu).

Visu koncertžanra attīstības vēsturi var uztvert kā triādi *mobils – stabils – mobilis* un shematiski attēlot šādi:



Kas ir vismobilākās koncertžanra pazīmes? Lai to noteiktu, vispirms atzīmēsim vairākus faktorus, kuri 18.–19. gadsimtā bija stabili un noturīgi:

- koncerts ir instrumentāls skaņdarbs (lai gan šis nosacījums nav obligāts), kuru atskaņo koncertzālē;
- tas sacerēts soloinstrumentam (-iem) un orķestrim/ansamblim;
- iespējama gan cikliska forma (3–4 daļas), gan viendaļas uzbūve;
- dramaturģijas un faktūras aspektā būtiska ir solo un *tutti* posmu mija (koncertēšana);

- specifiska īpatnība ir arī soloinstrumenta virtuozitāte (koncertiskums).

Šo faktoru vidū mūsdienās par vismainīgākajiem kļūst tie, kuri raksturo pašu skaņdarbu (piemēram, eksistēšanas un atskaņojuma apstākļi kopumā nezaudē savu nozīmi, jo saglabājas mūzikas koncertatskaņojuma un klausīšanās tradīcija); tādējādi mobilas ir faktiski visas iepriekšnosauktās iezīmes, izņemot vienu (pirmo).

Latviešu skaņumākslā no visiem orķestra mūzikas žanriem koncerts, šķiet, guvis vislielāko popularitāti. Tā daudzveidīgās izpausmes varētu būt patstāvīga pētījuma tēma. Šoreiz pakavēsimies tikai pie dažiem aspektiem, kuri visvairāk atbilst mobilitātes kritērijiem.

Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapā pieejamais katalogs² (lai gan nepilnīgs, tomēr labs informācijas avots), kā arī citi materiāli (Kārklīšs, 1990) ļauj secināt: kopš 1889. gada – Jurjānu Andreja *Concerto elegiaco* čellam un orķestrim tapšanas laika – latviešu mūzikā izkristalizējušies vairāki koncertžanra atzari (savukārt pats koncerta jēdziens parādās vairāk nekā 200 nosaukumos):

- koncerts solo instrumentam (-iem) un simfoniskajam vai pūtēju orķestrim (piemēram, Pētera Vaska Koncerts angļu ragam un simfoniskajam orķestrim, 1989, Koncerts čellam un simfoniskajam orķestrim, 1994; Ilzes Arnes Koncerts klavierēm un pūtēju orķestrim, 1977);
- tāda paša sastāva koncerts, bet ar nosaukumu (Imanta Ramiņa koncerts fagotam un simfoniskajam orķestrim *The Rattler/ Klaburčūska*, 2000);
- koncertīno (Tāļivalža Ķeniņa Koncertīno vijolei, čellam un stīgu orķestrim, 1965);
- koncertīno ar nosaukumu (Romualda Jermaka koncertīno *DO-MI-SOL* klavierēm un kamerorķestrim, 1974; Georga Pelēča *Concertino bianco in C*, 1983 – tādām pašām sastāvam; Romualda Kalsona *Concertino Serio é buffo* divām pikolo trompetēm un kamerorķestrim vai ērgelēm, 1993/1994);
- *concerto grosso* (Romualda Kalsona *Concerto grosso* nr. 3 stīgu instrumentiem, angļu ragam, marimbai un bongo, 2005);
- *concerto grosso* ar nosaukumu (Romualda Kalsona *Concerto grosso* nr. 2 *Hendeliāna* vijolei, altam, čellam, stīgu orķestrim un klavesīnam, 2003; Indras Rišes *Pavasars, pavasars...* vijolei solo, marimbai, klavierēm un stīgu orķestrim, 2003);
- kamerkoncerts (Andra Vecumnieka Kamerkoncerts klarnetei, mežragam un stīgu orķestrim, 1988);

² Meklēt Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapas sadaļā *Katalogi*, <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>

- koncerts bez orķestra (Romualda Jermaka *Concerto in barocco* ērģelēm, 1988; Jura Ābola Koncerts ērģelēm, 1991);
- koncerts orķestrim (Imants Kalniņš, 1966; Ungars Savickis, 1984).

Jau šis īsais pārskats ļauj secināt, ka koncertžanrs latviešu mūzikā eksistē dažādās formās, kas vēlreiz apliecina tā mobilitāti un elastību. Vēl jo vairāk to atspoguļo daudzveidīgi traktētais solistu un orķestra grupas instrumentālais sastāvs, solistu skaits utt. Visi šie faktori uzskatāmi atklāj paralēles nevis ar hronoloģiski tuvākajām klasiski romantiskajām tradīcijām, bet ar baroka mūziku – piemēram, ar Vivaldi daiļradi.

Plakida divpadsmit koncertos un koncertam tuvās kompozīcijās (sk. viņa skaņdarbu sarakstu 115. lpp.) arī nav vienotības žanra traktējumā: pirmkārt, daudzi viņa skaņdarbu nosaukumi, kas bieži ir programmatiskas ievirzes, nemaz neietver vārdu *koncerts*, lai gan atskaņotājsastāvs (t. sk. solistu esamība) to apliecina: *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un simfoniskajam orķestrim (1993), *Brīvdabas mūzika* vijolei un simfoniskajam orķestrim (2003), *Pasticcio à la Rossini* čellam ar stīgu orķestri (2006) u. c. Arī viens no agrīnajiem un visplašāk pazīstamākajiem Plakida skaņdarbiem – *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem, 1969 – kā pamatoti raksta Jānis Torgāns, pārstāv koncertžanru, lai gan nosaukumā iezīmēta žanra brīvāka versija: *Mūzika..* (Torgāns, 1978 : 70).

Turklāt arī nosaukumi, kas ietver vārdu *koncerts*, nepauž pilnīgu žanrisko stabilitāti, jo tikai Koncertam divām obojām un stīgu orķestrim (1982) ir tradicionāls virsraksts, kurā precizēta gan solistu esamība (atgādināšu, ka oboja ir visai populārs koncertžanra soloinstruments, sākot jau ar Vivaldi laikiem), gan orķestris (šoreiz – stīgu orķestris). Visos citos skaņdarbos veidojas savdabīgas *spēles ar žanru*: piemēram, 1975. gadā tapis Koncerts orķestrim un klavierēm, kura nosaukumā tradicionālās sastāvdaļas apmainītas vietām, tādējādi mainot arī to funkciju kompozīcijā; *Koncertā balādē* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim (1984) jūtama orientēšanās uz žanriskās sfēras brīvu interpretāciju, dažādu žanru sintēzi; vēl cita *spēles* situācija atklājas, ja pievēršamies *Concerto da camera* stīgu orķestrim, divām aizskatuves vijolēm un klavierēm (1992), kur sastopamas instrumentālā teātra iezīmes. Koncerts *Sasaukšanās* solistu grupai un simfoniskajam orķestrim (1977) līdzās programmatiskajam nosaukumam ietver vēl divus spēles elementus – no vienas puses, tas *sasauca* ar *concerto grosso* (solistu grupa un orķestris), no otras, ir viens no pirmajiem (ja ne pirmais) telpiskās mūzikas paraugs 20. gadsimta pēdējā ceturksnā latviešu mūzikā; to nosaka gan instrumentālistu īpatnējais izvietojums, gan viņu kustības zālē. Visbeidzot, *Mazs koncerts* divām vijolēm (1991) sacerēts tikai solistiem; respektīvi, tas pārstāv savdabīgu žanra atzaru – koncertu bez orķestra, kas pazīstams no baroka laikiem.

Aplūkojot soloinstrumentu un orķestra attiecības Pētera Plakida koncertos, izceļamas dažas raksturīgas īpatnības. Solofunkciju viņa koncertos un koncertam tuvos skaņdarbos var pildīt praktiski visu grupu

instrumenti – stīgu instrumenti (vijole – turklāt gan viena, gan divas; arī čells), pūšamie (klarnete, divas obojas, kā arī pūšaminstrumentu grupa) un klavieres. Vienpadsmit skaņdarbos, kas rakstīti solistiem un orķestrim, visbiežāk sastopams stīgu orķestris (seši opusi) un tikai otrajā vietā ir simfoniskais; šāda proporcija atspoguļo laikmetīgajai mūzikai raksturīgo tendenci uz kamerstilu.

Tiktāl par raksta tēmas kontekstu. Turpinājumā pievērsīsimies izraudzītās teorētiskās koncepcijas būtībai.

2. Laikmetīgā skaņdarba analīzes pieci pamatkritēriji: to izmantojums Pētera Plakida Koncerta raksturojumā

Lai veidotu pilnīgu priekšstatu par skaņdarbu, Valērija Cenova piedāvā piecus kritērijus formas dažādu slāņu analīzei, sākot ar viselementārāko un beidzot ar būtiskāko:

- skaņu materiāla veids;
- skaņu materiāla intonatīvās īpatnības;
- formas procesualitātes veids (materiāla attīstības paņēmieni);
- materiāla izkārtojums (tā dispozīcija);
- mūzikas teksta stabilitātes pakāpe jeb saikne starp materiāla elementiem (Ценова, 1992 : 108–109).

Konkrēta skaņdarba analīzē katru no šiem aspektiem var raksturot gan īsumā, teju vai vienzilbīgi (piemēram, vienkārši konstatējot, ka komponists izmantojis tradicionālu skaņu materiāla veidu – ar precīzu skaņaugstuma, ritma u. c. parametru fiksāciju), gan detalizētāk un argumentētāk, traktējot izvirzītos kritērijus pat plašāk, nekā Cenova piedāvā. Turklāt dažādie kritēriji, lai arī domāti atšķirīgu formas līmeņu raksturojumam, daudzējādā ziņā izriet cits no cita, mijiedarbojas.

2. 1. Pirmais un otrais kritērijs

Tā, piemēram, analizējot Pētera Plakida skaņdarbus saiknē ar pirmo kritēriju, jāsecina, ka komponists mūzikas pamatelementu skaņu pārsvarā traktē tradicionāli – respektīvi, tai ir noteikts augstums, ilgums (ritms), arī tembrs, artikulācija. Tāpēc skaņu materiāls šajā gadījumā nav speciālas apspriešanas objekts un likumsakarīgi apvienojas ar otro kritēriju – proti, intonatīvajām īpatnībām. Šis kritērijs ir ļoti būtisks. Autore piedāvā piecus iespējamus variantus (tonāli tematiskās, modālās formas, sērijformas, citparametru formas un formas ar īpatnēju materiālu, t. sk. kolāžformas, polistilistikas formas u. c.) – to klāsts gan būtu vēl precizējams un papildināms. Pirmajā mirklī šķiet, ka Plakida Koncertam vislabāk atbilst pirmais un otrais variants, jo nevar noliegt tonālās funkcionalitātes, metroritma un tematisma nozīmību, taču kā harmonijas un akordikas, tā intonatīvo formulu aspektā spilgti atklājas arī modalitāte.

Vienlaikus Koncertā vērojama jauna attieksme pret vienu no formveides aspektiem, kas 18.–19. gadsimta mūzikā bija sevišķi būtisks, t. i., pret tematismu. Agrāk tēma bija ne tikai skaņdarba vai tā posma vizizteismīgāko intonāciju koncentrāts, bet arī samērā izvērsta uzbūve (no teikuma līdz div- un trijdaļformai!), turpretī laikmetīgajā mūzikā, pat ja tēmas funkcija un kompozīcijas vispārējā loģika (t. i., orientācija uz klasisku formu) saglabājas, tēmas iepriekšminētās īpašības var neizpausties.

Tieši tā tematisms traktēts Plakida Koncertā: respektīvi, tā kā nav plaši izvērstu un strukturāli noapaļotu tēmu, smagumcentrs pārvietojas uz daudziem īsiem tematiskiem veidojumiem, kuru intonatīvās pārvērtības, kolorīta maiņas, apvienojumi caurauž visu skaņdarbu. Un šajā procesā ir daudz interesantu iezīmju, kas raksturo gan pašu komponistu, gan 20. gadsimta otrās puses mūziku kopumā. Tādēļ vispirms aplūkosim skaņdarba intonatīvo materiālu.

Viendabīgajā Koncertā divām obojām un stīgu orķestrim intonatīvais materiāls ir visai daudzveidīgs, bet reizē iekšēji vienots. Dažādie melodiskie elementi (kopskaitā desmit) atvasināti no sākumā eksponētā intonatīvā kompleksa – tas ir kodols, no kura vēlāk izaug gandrīz viss pārējais kompozīcijas materiāls. Turklāt jāatzīmē divas svarīgas, savstarpēji saistītas īpatnības. Pirmā no tām ir intervāliskā aspekta vienkāršība un skaidrība, otrā – nepārprotamais balsts uz tautas mūzikas avotiem.

Tātad Koncertu ievada intonatīvs kodols (1. piemērs), kurš, kā jau minēts, vēlāk atbalsojas arī daudzos citos skaņdarba materiālos.

1. piemērs

Tranquillo. Con dolore, ma non troppo lento ♩ = 56
poco rit.

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto. The title is "Tranquillo. Con dolore, ma non troppo lento ♩ = 56 poco rit." The score is for Oboe I, Oboe II, Violini I, Violini II, Violo, Violoncelli, and Contrabassi. The music is in 8/8 time and features a "div." (divisi) marking and "pp" (pianissimo) dynamics. The score shows the beginning of the intonative kernel, which is a complex of ten elements derived from the initial exposed intonative complex.

Izklāsta ziņā šis kodols nav viendabīgs, jo sastāv no diviem faktūras elementiem: melodiska horizontāle (sk. 1. piemēra 1. takti, arī 2. piemēra **a** elementu) un harmoniska vertikāle (sk. 1. piemēra 2.–3. takti, arī 2. piemēra **b** elementu). Šie elementi parādās gandrīz vienlaikus un atspoguļo trīs Koncertā dominējošos faktūras izklāsta principus:

1) linearitāti, kas saistīta ar melodisko aspektu – tā raksturīga pirmām kārtām soloinstrumentiem un nosaka polifonu izklāstu (visbiežāk imitācijveida faktūru);

2) pedālprincipu: proti, viena vai divas skaņas tiek izturētas ilgāku laiku; biežāk tas ir harmoniskais pedālis, un arī šī parādība tipiska polifonam izklāstam;

3) akordu vertikālās struktūras, kas var būt patstāvīgas, reprezentējot kādu formas posmu, bet var arī kļūt par kontrapunktisku slāni kopējā izklāstā; turklāt pašā vertikālē iespējama gan klasteru, gan konsonanšu (bieži vien trijskaņu) dominante.

Līdzās šiem galvenajiem faktūras elementiem sastopami arī citi, kas no tiem atvasināti. Piemēram, Koncerta attīstības gaitā parādās aleatorika, kas vienlaikus uztverama kā radniecīgu (variantveida) līniju uzslāņojums (sk. partitūrnumurus [15] un [25]).

Sākumkodola intervālika izriet no tautasdziesmu melosa tradīcijām un nosaka tipiskākās intonācijas, kas vēlāk parādās caurvijattīstībā. Pirmām kārtām tās ir sekundas un tercās (atkal – gan horizontālē, gan vertikālē), kuras savukārt gūst dažādu intonatīvo veidolu: sastopama gan pakāpeniska un lēcienveida kustība, gan apdziedāšana, atkārtojumi utt. Turklāt gan pakāpeniskas kustības, gan lēcienveida attīstības ietvaros vērojama arī diapazona paplašināšana. Tomēr būtiski, ka primārs ir tieši pakāpeniskums, savukārt lēcieni uztverami kā turpinājums, sekas. Šādiem intonatīvajiem veidojumiem pieder dažādie elementi, kas 2. piemērā iezīmēti kā **a**, **b**, **e**, **g**, **i**.

2. piemērs

Tranquillo..

a

archi

pp

Rubato quasi Cadenza

e

Oboe

scherzando...

Nuovo tempo..

g

Oboe

12 marc.

i

Oboe

18+ 4

p rapido...

Bet iespējams arī cits kustības veids, kurā intervāls, lēcieni ir primārs, turklāt intervālu gājieni ir krietni plašāki – kvartas, kvintas, sekstas. Šī intonatīvā sfēra raksturīga īsajai vijolu picikato replikai pirms [4] (sk. 3. piemēra **d** elementu). Visbeidzot, kā šo divu intonatīvu atšķirīgo elementu sintēze uztverams trešais elements, kurā sākotnējo lēcieni

(terca vai lielāks intervāls) nomaina pakāpeniska kustība vai kādas konkrētas intonācijas (biežāk sekundas) atkārtojums – **c, f, h, k**:

3. piemērs

Ne visi šie intonatīvie elementi izmantoti kā viena vai otra posma pamatmateriāls, taču tieši tie vispilnīgāk reprezentē kompozīcijas ievirzi.

Pirmais tematiskais materiāls – sākumfrāze impulss (1.–3. t.), kā jau atzīmēts, faktiski apvieno divus elementus. Melodijas kodolmotīvā **a** ir gan maigums, lirisms (m 3 diapazons, pakāpeniska kustība), gan skumja intonācija (m 3), tautas dziedājuma atbalss (sākumgājiena vienkāršība). Taču šajās trīs taktīs vēl ietilpst arī harmoniskais elements **b**, kurā tā pati tercās struktūra (tagad tā veido vertikāli) ienes jaunu kolorītu, jo vertikāle kopumā traktēta kā klusters, kas turklāt pakāpeniski paplašinās (sk. 1. piemēru 100. lpp.). Tas attēlots arī tabulā:

102

taktis	1.	2.	3.
izklāsts	unisons uz izturēta basa + vertikāle	paplašināta vertikāle	vertikāles paildzinājums
elementi	a b -----	-----	-----
skaņas	<i>g a b</i>	<i>b-g-a-fis</i>	<i>a-fis-g-es b-g-es-a-fis-d c-a-fis-d-b-g-e-c</i>
skaņurinda	<i>g a b</i>	<i>fis g a b</i>	<i>g a b es fis g a b d es fis g a b c d e fis</i>
pedālis	<i>g</i> -----	<i>b g a fis</i> ----	-----
skaņu skaits	3	4	5 6 7
instrumenti	alti, čelli	-----	pirmās un otrās vijoles, alti, čelli -----

Šis klastera paplašinājums izpaužas gan skaņu sastāva, gan diapazona aspektā (alti un čelli spēlē mazajā oktāvā, bet vēlāk tiem pievienojas vijoles otrajā oktāvā). Tā kā galvenā funkcija vertikāles paplašinājumā ir tieši vijolēm un šo procesu pavada arī kustības aktivizācija (vertikāle mainās ik pēc ceturtdaļas ar punktu), tad starp izturēto sākotnējo klasteru zemākā reģistrā (zemākie stīgu instrumenti) un dzīvāku pulsāciju vijolpartijas veidojas divu slāņu attiecības: stabils, statistiski nemainīgs pamats, kas iekrāsots tumšākos, bet maigākos toņos (alti un čelli), un mobils, dinamiski

mainīgs, reģistra ziņā gaišāk niansēts materiāls (vijoles). Neraugoties uz stīgu instrumentu tembrāli homogēno iedabu, izklāsts atstāj polifonu iespaidu – arī tāpēc, ka starp abiem slāņiem iezīmējas undecimas/nonas intervāls. Līdz ar to rodas priekšstats par telpiski izkliedētu skanējumu. Polifonais efekts šajā gadījumā īpatnēji izcelts, jo izpaužas divējādi: no vienas puses, vijoles nedaudz mainītā versijā imitē sākummelodiju ritma paplašinājumā, no otras, kā jau minēts, stīgu instrumentu partijās veidojas divslāņu izklāsts. Arī harmonijas plāksnē vērojama zināma divējādība, jo, skaņu skaitam pakāpeniski palielinoties, mainās šī fragmenta skaņkārtiskā būtība: no *g moll* tetrahorda segmenta (unisonais sākums un pirmā saskaņa zemo stīgu instrumentu partijās 1. taktī) līdz melodiskās skaņkārtas skaņurindai.

Citi elementi, kā redzams 3. piemērā, ir šādi: **c** ietver trihorda gājienu un garus divskaņu priekšskaņus, kuri arī balstās uz trihorda intonāciju (oboju partijā *Più mosso* pēc [3]). Vēlāk parādās vēl viens elements (**d**) – pirmās vijoles picikato atskaņo kvartas–kvintas augšupejošu frāzi, kuras pamatā ir divi intervāli sekundu attiecībās (*a-d / es-b*).

Attīstības gaitā iezīmējas vēl daži jauni intonatīvie elementi. Piemēram, viens no tiem (**f**) sastopams *Rubato quasi Cadenza* posmā (temps šeit ir paātrināts – ♩. ≈ 112). Tas atvasināts no sākummotīva, jo arī balstās uz pakāpenisku kustību tercās apjomā, vienīgi tagad šis intervāls virzās lejup un ritmiski tverts kā savveida trioles *priekšskanis* sekojošajam lēcienam augšup (m 6 obojām, t 5 otrajai obojai utt.) vai lejup (tritons).

Formas otrajā lielajā posmā ([12]) oboju partijā atkal parādās **g** elements: samērā ātrā tempā (♩ ≈ 80) skan frāze ar vienmērīgu ritma pulsu, kas tverta pakāpeniskā kustībā vai ar nelielu lēcienu – tercū (sk. 4. piemēru). Visi instrumenti spēlē vienā reģistrā, un gandrīz vai pirmoreiz skaņdarbā kanoniska izklāsta vietā valda variantveida imitācijas (ļoti tuvas heterofonijai), tādējādi konsonanto sākumu (unisons, terca vertikālē) strauji nomaina disonants sekundu skanējums.

4. piemērs

Nuovo tempo (più mosso) ≈ 80

12

Oboe I

Oboe II

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

3. taktī pēc [14] seko jauns elements pirmo vijoliņu partijā (**h**; sk. 3. piemēru 102. lpp.), kurš vēlāk pāriet soloinstrumentos. Jambiskā intonācija izcelta ar punktētu ritmu un augšupvērstu kustību – te iezīmējas paralēles ar džeza mūziku. Lai gan **h** materiāls atvasināts no iepriekšējām intonācijām (tercas, kvartas/kvintas), tieši ritms ienes vēl nebijušu izteiksmes niansi – aktīvu, uzstājīgu, mērķtiecīgu.

Savukārt 4. taktī pēc [18] solistu partijās parādās **i** elements (sk. 2. piemēru 101. lpp.): sākumā tā ir klusa, bet satraukta un strauja *čurkstēšana*, tad dinamika visai ātri pieņemas spēkā; valda vienmērīga sešpadsmitdaļu pulsācija un intonatīva apdziedāšana, taču kopumā šis aleatorais materiāls uztverams kā sonora, vibrējoša krāsa.

Visbeidzot, pēc [22] (t. i., jau Koncerta reprīzes posmā) uz kontrabasu gari vilktā intervāla fona eksponēts pēdējais elements trīdesmitdivdaļu ritējumā (**k**; sk. 3. piemēru 102. lpp.) – arī vibrējošs, aleators un iepriekšējiem elementiem radniecīgs.

Šeit raksturotie elementi veido Koncerta tematisko karkasu. Daži no tiem parādās visā formas gaitā, savukārt citi – kā reti ielāsnojumi.

Iepriekš izklāstītais ļauj secināt:

- skaņdarba tematiskā materiāla pamatā ir motīvi un frāzes – respektīvi, īsas, koncentrētas un kodolīgas uzbūves. Tieši tās, nevis komplicētas un izvērstas tēmas, nosaka formas procesu. Šajā ziņā varam saskatīt paralēles ar harmonisko plānu, kurā valda nevis klasiskā mažora vai minora tonalitāte, bet gan skaņkārtiski harmoniskās zonas centrālā elementa princips;
- praktiski visu tematisko materiālu vieno intonatīva radniecība, atvasinājums; no vienas puses, tādējādi izcelta skaņdarba viengabalainība, no otras, par galveno attīstības principu kļūst materiāla *saķēdēšana*, t. i., savveida variantu ķēdes izklāsts;
- intonatīvā materiāla vienkāršība rosina fokusēt uzmanību uz citām jomām – ritma un tembra aspektu. Reljefāku iespaidu šoreiz atstāj ritma sfēra, sevišķi attīstības procesā, kur dominē viena kustības tipa apspēle – vienmērīga pulsācija, kas norit it kā dažādās laika joslās, paplašinājumā vai sašaurinājumā, taču bagātināta ar dažiem raksturīgiem elementiem (punktētu ritmu, pauzēm u. tml.). Savukārt tembrāli fakturālā sfēra šķiet vienotāka, un tas izriet pirmām kārtām no ierobežotās tembru paletes – divas obojas un stīgu instrumenti, bet tie izmantoti ļoti dažādās telpiskās kombinācijās, tādējādi tieši telpiskuma aspekts izvirzās priekšplānā.

Atsevišķu orķestra partiju detalizācija, kas dažkārt saistīta arī ar konkrētu tembru personifikāciju (tipiski programmatiskajai mūzikai), ir raksturīga 20. gadsimta simfonisma tendence, un tā izpaužas arī Plakida Koncertā. Solo un orķestra instrumenti šajā gadījumā pieder dažādām instrumentu

grupām (pūšamie – stīgu instrumenti), turklāt obojas skaidrais, labskanīgais tembrs iezīmīgs ar īpatnēju kolorītu, un abu grupu mijiedarbe (maiņa, uzslāņojums, retumis saplūsme vienotā sanoņā) rada visai daudzveidīgu ainu. Taču tajā pašā laikā orķestra sastāva ierobežojums tikai ar stīgu instrumentiem piešķir skanējumam zināmu vienkrāsainību un tembru paletē – viengabalainību. Lielāku uzmanību piesaista Koncerta faktūras zīmējums, tembrs to pārsvarā vienīgi paspīlgtina, izceļ, individualizē.

2. 2. Trešais kritērijs

Kā iepriekš raksturotie intonatīvie veidojumi pilda tematiskās pamatfunkcijas formas gaitā, apvienojas un iniciē pašu attīstības procesu? Citiem vārdiem: kā otrais kritērijs Cenovas koncepcijā apvienojas ar trešo – formas procesualitāti? To varam saskatīt jau skaņdarba sākumstadijā.

Trīs pirmās taktis veic ievada un reizē ekspozicionālu funkciju. Saikni ar koncertžanram raksturīgo orķestra ievada tradīciju apliecina šī materiāla izklāsts tieši stīgu instrumentu partijās (turklāt klusā dinamikā – *pp*). Vienlaikus 1.–3. taktī izklāstītais tematiskais kodols ir turpmākās attīstības intonatīvi kompozicionālais modelis, un šeit izpaužas tā ekspozicionalitāte. Līdz ar to jau Koncerta sākumā pieteikti daudzi principi, kas raksturo skaņdarbu kopumā: eksponēts intonatīvais kodols, no kura vēlāk izaug visa attīstība; atklāta faktūras, reģistra, harmonijas kompleksa neviendabība, izklāsta polifonā iedaba un, visbeidzot, kompozīcijas funkcionālā nestabilitāte, divējādība. Visas šīs īpatnības pilnīgāk parādās attīstības procesā. Turklāt sākotnēji liriskais (plašā nozīmē romantiskais) kolorīts Koncerta gaitā ne tikai saglabājas, bet arī kļūst par galveno emocionālo sfēru – šajā sacerējumā, kurā gan faktūra, gan intonatīvie elementi ir visai mobili, tomēr nav spīlgtu un zīmīgu tēlu kontrastu.

Uz sākotnējā melodiskā impulsa fona veidojas kantilēna (4.–6. t.) abu soloinstrumentu (oboju) kanoniskā izklāstā (iestāšanās intervāls – ♯). Šī frāze harmoniskajā *g moll* faktiski ietver tikai divas taktis un noslēdzas, atgriežoties pirmo vijoļu klasterveida vertikālei no 2. takts, bet ritma paplašinājumā (zemie stīgu instrumenti uz kādu laiku *izstājas no spēles*). Mīnētā saskaņa uztverama kā nobeigums, bet reizē arī kā atbalss no tālienes.

5. piemērs

Vienlaikus šāds nobeigums paplašina sākumfrāzi līdz trim taktīm. No vienas puses, tas ir sākumkompleksa **a/b** attīstības turpinājums, no otras – oboju tēmas ekspozicionāls izklāsts. Respektīvi, atkal izpaužas funkcionāla neviennozīmība, kas laikmetīgās kompozīcijas procesam ir ļoti raksturīga. Frāzes variantveida atkārtojumā paplašinās gan oboju kanoniskā divbalsība, gan vertikāles klasterveida nobeigums – turklāt atkārtojas ne tikai pirmais klusters (no 2. t.), bet arī otrais – atkal ritma augmentācijā. Tādējādi paplašinājuma process aptver trīs līmeņus: melodisko, harmonisko un strukturālo. Kopumā skaņdarba sākumstadija strukturālā aspektā veidota šādi:

taktis	1	1-3	4-5	6	7-9	10-11
tematiskie elementi	a	b	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂
proporcijas	1	2	2	1	3	2

Turpmāk ([1]) iepriekšējā materiāla attīstība turpinās – paplašinās diapazons un aktivizējas imitācijas oboju partijā. Līdz ar akordu parādīšanos vijolpartijā mainās taktsmērs (12/8), un arī tā izpaužas paplašinājuma ideja. Bet, pats galvenais, parādās jauns elements – pēc diviem klasteriem ieskanas *C dur* trijskanis, kurš saglabājas līdz [3]. Turklāt tieši šeit pirmoreiz izklāstīts intonatīvais veidojums, kurš vēlāk kļūst par patstāvīgu tematisko materiālu: trihordu gājiens *es-g-a* (sk. c elementu 3. piemērā 102. lpp. un e elementu 2. piemērā 101. lpp.).

Vēlāk ([2]) oboju partijā iestājas **a** elementa jaunais variants, šoreiz uz vijolpartijā izturēta mažora trijskaņa fona. Viss šis posms iekrāsots gaišos (augstais reģistrs, oboju un vijoļu tembrs), bet vienlaikus skumji elēģiskos toņos (minormažors, krītošas intonācijas, sevišķi frāžu un motīvu nobeigumos).

Visbeidzot, ar uztakti pirms [3] sākas harmoniskā attīstība (elements **b**): klusā (*ppp*) dinamikā altu un čellu tembros atgriežas vertikāle, taču tagad ne vairs klusters, bet trijskaņu secība; viens no šiem akordiem ([3], takts sākumā) pārstāv minora sfēru (*g*), savukārt visi pārējie ir mažorīgi, konsonanti – kopumā *quasi* funkcionāli, ar mainīgu, vizuālo centru (*g-B..*). Beigu akords (*D dur* trijskanis) kļūst par trīskāršu ērģelpunktu, pedāli īsam posmam ātrākā tempā ($\bullet \approx 80$), kurā uz šī diēzu sfērā veidotā akorda fona pirmoreiz skaļā dinamikā *ff* iestājas obojas, apspēlējot bemolu sfēru (pentatonā skaņkārta ar skaņurindu *es-ges-as-b-des*, sk. 3. piemēru 102. lpp., c elementu). Tādējādi veidojas poliskaņkārta vertikāle:

6. piemērs

Più mosso $\text{♩} \approx 80$

Oboju dialogu noslēdz *D dur* trijskanis, kas kā dominante iezīmē pāreju atpakaļ uz *g moll* un sākummateriālu. Uz šī fona picikato izklāstā pirmo vijolu partijā parādās kvartas/kvintās elements (**d**).

107

Līdz ar to sākotnējie intonatīvie kodoli ir šādi: **a** – augšupejoša kustība tercās diapazonā, kura oboju partijā attīstās un paplašinās; **b** – akordu vertikāle, kas arī vēlāk attīstās (skaņkārtiski un strukturāli); **c** – trihordu gājiens ar intonatīvi līdzīgiem priekšskaņiem; **d** – kvartas/kvintās lēcienveida frāze.

Aplūkojot posmu līdz [4] procesualitātes aspektā, varam secināt: materiāla izklāsts un attīstība ir skaidri strukturēti. To nosaka, pirmkārt, ne tik daudz koncertžanram raksturīgā solo un *tutti* fragmentu mija, cik tematisko elementu un to variantveida izklāsta stadiju maiņa (pārsvārās attiecas uz **a/b** elementu). Otrkārt, dažas no šīm stadijām atdalītas ar pauzēm, kas ļauj skaidri iezīmēt tematisko struktūru, un arī pretēji: paužu neesamība vietumis rosina dažādu elementu apvienošanu, saliedēšanu, veidojot citlīmeņa diskrētu struktūras procesu, kas atšķiras no tematiski detalizētākā:

tematiskie elementi	a	b	a₁	b₁	a₂	b₂	a_~	b₃	a₃	b₄	c	d
to proporcijas	1 +	2	2 +	1	3 +	2	3,1+	2+	5	4+	4+	2
struktūras, kurās apvienoti dažādi elementi	[]		[]		[]		[]			[]		
to proporcijas	3		3		5		10			10		

Šeit nenoliedzami izpaužas fāžu procesualitāte. Turklāt elementu savstarpējā saikne, variantveida attīstības dominante visā aplūkotajā posmā apliecina arī cēloņsakarību, t. i., katras skaņdarba stadijas atkarību no iepriekšējās.

2. 3. Ceturtais un piektais kritērijs

Pievērsīsimies diviem beidzamajiem Cenovas izvirzītajiem kritērijiem: dispozīcijas veidam un mūzikas teksta stabilitātes pakāpei. Pēdējo var raksturot visai lakoniski un bez komentāriem – skaņdarba forma ir nepārprotami stabila (atsevišķi aleatorie ielāsmojumi nemaina kopējo koncepciju un izriet no vispārējās attīstības loģikas), turpretī dispozīcijas veidu viennozīmīgi definēt grūti: tajā sastopami dažādi izklāsta varianti, kas lielākoties parādās vienlaikus vai nepārtraukti nomaina viens otru, tādējādi veidojas jaukta tipa dispozīcija. Tomēr dominējošā loma aplūkotajā skaņdarba fragmentā ir divu izklāsta veidu apvienojumam – polifonijai (gan kanoniskām imitācijām, gan slāņu polifonijai) un akordu izklāstam. Polifonija pirmām kārtām saistīta ar oboju partijām (tās veido noteiktu faktūras slāni, kurā valda variantveida kanoni), savukārt akordu izklāsts – ar sfīgu instrumentiem.

108

3. Dažādu formas līmeņu izpaušme Koncertā divām obojām un stīgu orķestrim

Četri Cenovas koncepcijā ietvertie kritēriji (2.–5.) ir nozīmīgi arī Koncerta kopējās uzbūves analizē. No vienas puses, šis vienādas skaņdarbs nav pretrunā tradicionālajiem formveides principiem, jo sakņots vispārējā kompozicionālajā loģikā (piemēram, visā skaņdarbā varam saskatīt reprīzes tipa trijdaļību). Taču, no otras puses, iepriekš aplūkotās īpatnības ļauj priekšplānā izvirzīt nevis tradicionālās iezīmes, bet citus formas aspektus.

Vispirms, kā galvenais formveides līmenis jāizceļ polifonā forma; izmantojot krievu muzikologa Vladimira Protopopova piedāvāto terminoloģiju (Протопопов, 1965), to var raksturot kā *izvērstu (dau dz-fāžu) polifono formu*. Tās sastāvdaļas aptver gandrīz visu skaņdarbu. Ja aplūkojam tikai solistu partijas, veidojas šāda aina:

partitūras posms	izklāsta veids
no sākuma līdz [8]	kanons uz a elementa pamata
[8]–[10]	kanons uz c elementa pamata
[10]–[12]	pārstatāmais kontrapunkts
[12]– [14]	heterofonija (g elements)
[14]	nepolifona divbalsība
[15]– [17]	kanons uz h elementa pamata
[17]–[18]	kanons uz d elementa pamata
[18]–[19]	aleators kanonisks izklāsts (i elements)
[19]	divbalsība ar h frāzes polifonijas elementu
[22]	imitācijveida izklāsts uz k elementa pamata
[23] – [24]	dažādu intonātvīo elementu saliedēšana uz kanoniska izklāsta pamata (a, h, d)
no [25] līdz beigām	dažādu elementu kontrapunktisks izklāsts, vietumis ar imitāciju elementiem

Citiem vārdiem, tieši polifona izklāsta dažādi veidi – pārsvarā imitāciju polifonija, bet ne tikai – raksturo solistu partiju faktūras zīmējumu, un vienīgi pēc [14] parādās nepolifona divbalsība:

7. piemērs

The musical score for Example 7 is a multi-staff arrangement. It includes parts for Oboe I and II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). There are also articulations like accents and slurs. A specific instruction 'unis sul G' is present above the Violin I staff. The score is divided into two systems, with a double bar line indicating a section change.

Taču solistiem faktiski nav pilnīgi patstāvīgu soloposmu, t. i., kadences zonas: solopartijas vai nu mijas ar orķestri, veidojot dialogu, vai uzslāņojas orķestra skanējumam. Turklāt solopartijās būtībā nav unisona izklāsta, tādējādi to vienlaicīgais skanējums ar orķestri nav balstīts homofonijā, bet atkal polifonijā – dažādu slāņu apvienojumā:

- 1) statiska (akordu izklāstā vai klasterveidā izturēta) vertikāle orķestrim vai tā atsevišķiem instrumentiem un vienlaikus dinamiska attīstība solopartijās (no sākuma līdz [14]; [17]),
- 2) aktīva, kustīga, bet no solopartijām atšķirīga attīstība orķestra partijā, veidojot kopumā kā divslāņu, tā arī trij- vai četrslāņu vertikāli ([14]; sk. 7. piemēru) vai poliritmisku, daudzbalsīgu kontrapunktisku slāni uz viena elementa ritma transformācijas pamata ([16]).

Koncerts ietver arī apjomīgu orķestra fragmentu bez solistiem ([20] – 4 t. pēc [22]), kurā vai nu saglabājas faktūras slāņainība (daudzelementu polifonija, turklāt ar dažādiem tonāli skaņkārtiskiem centriem), vai valda kanonisks izklāsts (dubultkanons uz pirmās tēmas pamata – [22], [24]).

Tādējādi polifonā forma nepārprotami ir skaņdarba uzbūves pamatlīmenis – tomēr ne vienīgais formas līmenis. Jau minēts, ka Koncertā var saskatīt arī trijdaļformu – tās pirmais posms ilgst līdz [12], savukārt reprīze sākas [22]. Turklāt šīs trijdaļības ietvaros izpaužas sonātes formas iezīmes: ir divi galvenie tematiskie kompleksi (pirmais – izvērsta galvenā partija – apvieno **a**, **b**, **c**, **d**, **e** elementus, otrais – arī izvērsta blakuspartija, [12] – **f** un **g** elementus; sk. 4. piemēru 103. lpp.), kas savstarpēji kontrastē, un pēc nepārtrauktas caurvijattīstības šie kompleksi reprīzē apvienojas. Interesanti, ka vērojama līdzība nevis klasiskās, bet vēlīni romantiskās sonātes formas loģikai: to apliecina plaša eksponēšana, kas ietver pamatmateriāla izstrādāšanu, bez tam izstrādājums daļēji pārcelts arī uz reprīzes zonu, un kopumā veidojas divdaļu sonātes formas aprīses – ar izstrādājošu ekspozīciju un izstrādājošu reprīzi, t. i., izstrādājums ir dekoncentrēts.

Nedaudz citu sonātes zīmējumu saskatīsim, aplūkojot uzbūvi detalizētāk: pirmajam formas posmam (liela galvenā partija) ir divkāršas formas ritms – A b A₁ B₁, kas nedaudz atgādina klasiskā koncerta dubultekspozīciju. Tomēr šoreiz tas nepavisam nav saistīts ar faktūru (respektīvi, *tutti-solo* attiecībām), bet galvenokārt ar tematismu. Blakuspartija sākotnēji dota skičveidā (tikai 10 taktis – [3]–[4], sk. 6. piemēru 107. lpp.), bet vēlāk paplašinās līdz visai izvērstam posmam (no [8]):

8. piemērs

The musical score for the 8th example consists of four staves: Oboe I, Oboe II, Violin, and Viola. The Oboe I and II staves are mostly empty, with a box containing the number '8' above the first measure. The Violin and Viola staves feature a melody with various dynamics and markings. The Violin staff has 'div.' and 'ppp' markings, and the Viola staff has '(div.)' and 'ppp' markings. A double bar line is followed by a section titled 'Rubato quasi Cadenza' with a tempo marking of '♩ ≈ 112'. The Oboe I and II staves have 'scherzando, ma poco agitato' markings. The Violin and Viola staves have 'fp' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nosacīti tonālie centri ($g\text{---}D$) pat savā ziņā sasauca ar tradicionālas sonātes formas tonālo loģiku. Nākošais posms no [12] šoreiz jau pilda epizodes un vienlaikus izstrādājuma funkciju – tajā iekļauti gan jauni elementi, gan līdzšinējo attīstība. Savukārt reprīzē apvienojas dažādi materiāli, kas pārstāv ne vien ekspozīciju, bet arī epizodi. Tādējādi formas process atklāj jau citu līmeni, un arī tajā sonātiskas (galvenās un blakuspartijas) attiecības aptver visu Koncertu. Proti, viena sonātes forma modulē uz citu, un tas apliecina sonātiskuma divkāršu izpausmi.

Bez tam Koncertā vērojams refrēna princips – tas vieno gan atsevišķus posmus, gan kopējo uzbūvi, respektīvi, svarīga loma ir arī rondoīdībai. Turklāt interesanti, ka **d** elements (īsa lēcienveida frāze, kas uztverama kā savveida refrēns) neatkārtojas regulāri. Ekspozīcijā (galvenajā partijā) **d** neparādās bieži (pirms [4] un [11]); turpmāk, (no [12], t. i., blakuspartijas zonā) šī materiāla aktivitāte aug un tas gandrīz nepārtraukti mijas ar jauniem elementiem; vēlāk, [21]–[23], **d** pazūd *no redzesloka*, lai atgrieztos pirms [24] – jau reprīzes zonā, kur atkal aktīvi iekļaujas kopējā procesā, kļūstot par kompozīcijas beigu stadijas teju vai visdarbīgāko elementu.

Visi iepriekšminētie līmeņi, lai arī pavisam shematiski, ieskicēti šajā tabulā³:

Formas līmeņi	Formas posmi		
I	Izvēsta polifonā forma		
II – trijdaļības līmenis	A	B [12]	A ₁ [22]
III – Pirmais sonātiskuma līmenis	Ekspozīcija A B [3] A ₁ [4] B ₁ [8] GP–BP GP– BP	Epizode/izstrādājums C [12] D [14]+3 C ₁ [17]	Izstrādājoša reprīze A ₂ B ₂ /D ₁ [22] GP/BP
Otrais sonātiskuma līmenis	GP-----	BP-----	GP/BP
IV – refrēna izklāsti	r..... r..r.r 2+[4] 2+[10..]	r..r..r.....r...r.....r....r [12]+3..	r..r....r..r....r..r....r..r pirms [24]
Tonālie centri	g D ~A D	D~~~~~	cis/d-Fis

³ GP – galvenā partija, BP – blakuspartija; ar burtu r iezīmēti refrēna frāzes atkārtojumi, turklāt norādīts arī šo atkārtojumu skaits un katrai atkārtojumu grupai atbilstošais partitūrnūmurs.

Rezumējot izklāstīto, koncerta forma traktējama kā jaukta: tajā brīvi apvienota izvēsta polifonā forma, trijdaļu uzbūve, sonātiskums un rondalitāte; citiem vārdiem, polifonā forma mijiedarbojas ar nepolifonām, homofonām.

Šāda formu sintēze, kas nosaka skaņdarba kompozicionālo risinājumu, pilnībā atbilst Plakida mūzikas romantiskajai būtībai. Tā organiski saderas ar dominējošo dramaturģijas ievirzi – lirisku viļņveida attīstību, ko atspoguļo daudzi faktori, piemēram, tabulā atainotais tempu izkārtojums:

Tranquillo. Con dolore, ma non troppo lento	Più mosso	Pochissimo più mosso e più agitato	~Tranquillo	Rubato quasi Cadenza	Nuovo tempo (più mosso)	Più largo del Tempo I ...	Più mosso, rubato	Molto allargando	Molto tranquillo	Poco più mosso, importante
♩. = 56.. ≈ 63	♩. ≈ 80.. 63	♩. ≈ 80	♩. ≈ 63	♩. ≈ 112	♩. ≈ 80..	♩. ≈ 48	♩. ≈ 10	♩. ≈ 54	♩. ≈ 48-52	♩. ≈ 63
	[3]+4 .. [4]	[6]	[7].. +3	[8]+4	[12]	[22]..	[23]+3	[24]	[25]	[27]

Kā redzam tabulā, viļņveida zīmējums aptver visu formu un tempu līdzāsnostatīti pēc principa *ātri-lēni-ātri* (ātra ir vidusdaļa – sākot no [12], kur ♩ ≈ 80, t. i., ♩ ≈ 160). Savukārt formas pirmajā un otrajā daļā vērojams tempa paātrinājums (pirmajā daļā metronoma pulss pakāpeniski pieaug: ♩. = 56, pēc tam ♩. ≈ 80, 63 un 112, bet vidusdaļa iezīmē paātrinājumu visā formā), turpretī trešā, reprīzes daļa sākumā ienes tempa kontrastu (♩. ≈ 48), lai vēlāk arī iegūtu viļņveida profilu.

Koncerta formas un žanra brīvo traktējumu apliecina vēl kāds faktors, kas nepārprotami uztverams kā romantisma atbalss un saistīts ar *tutti-solo* miju. Jau iepriekšminēts, ka skaņdarbā nav skaidru robežšķirtņu mūzikas materiāla izklāstā. Piemēram, vienīgais orķestra *tutti* fragments parādās tikai pirms reprīzes, no [20] – tas ir dinamisks un ekspresīvs posms (*ff-fff*),

kurā faktūras vertikāle pakāpeniski iekaro augstāku reģistru un vienlaikus gatavo pamattēmas kulminācijas reprīzes izklāstu dubultkanonā – šoreiz tikai stīgu instrumentu partijās ([22]). Citos kompozīcijas posmos stīgu instrumenti biežāk skan nevis *tutti*, bet dažādās kombinācijās, kas krietni paplašina skaņdarba tembru paleti. Turklāt šie orķestra fragmenti ir samērā īsi – pārsvarā tikai frāzes (piemēram, Koncerta sākums, tematiskais elements akordu izklāstā [3], ostinēti motīva atkārtojumi [16], [18], [19], pamattēmas izklāsts [23], [24] vai šis tēmas skanējums vijoles partijā uz citu stīgu instrumentu statiski vibrējošā slāņa fona ļoti klusā dinamikā *ppp*, [27] – kā bijušā atbalss, faktiski jau kodas raksturā).

Savukārt obojas visā Koncerta gaitā tikai sākumā (līdz [5]) un vēlāk reprīzē (pirms [24]) iestājas kā īsti soloinstrumenti – bez orķestra, ar frāžveida replikām pamattēmas izklāstā. Citviet tās spēlē tikai kopā ar stīgu instrumentiem un vai nu paplašina telpiskuma vertikāli (4. t. pēc [3] – alti un čelli izklāsta *D dur* akordu lielajā/pirmajā oktāvā, bet obojas skan otrajā/trešajā; līdzīgi veidots posms, kuru komponists iezīmē kā *quasi Cadenza* – pēc [8]), vai sašaurina to ([6] – pamazinātais trijskanis no *a* vijolēm pirmajā/otrajā oktāvā, obojām otrajā/trešajā; savukārt 4. t. pēc [7] solopartijas it kā iekļautas vijoļu *D dur* akordā, kas aptver pirmo/otro un trešo oktāvu). Tomēr solokadences tradicionālā izpratnē Koncertā nav. Posmā ar norādi *quasi Cadenza* skaņdarba sākumā (4. t. pēc [8]; pirmā līmeņa sonātes formas blakuspartija) obojām ir galvenā funkcija, bet to fonā skan statisks altu un čellu akords; turklāt šis lielais posms tiek īslaicīgi pārtraukts un vēlāk noslēdzas ar vijoļu divtaktu picikato repliku, veidojot šādu struktūru: 14 + 2 + 13 + 2 taktis. Otrajam posmam, kurš gan nav iezīmēts kā kadence, no izklāsta viedokļa (aleatorika, atteikšanās no taktismēra, intonatīva sintēze) piemīt zināms improvizatoriskums – respektīvi, tas vairāk atbilst kadencei, bet arī šeit oboju solo fonā skan izturēta nona kontrabasas partijā (5. t. pēc [22]), un tikai posma noslēgumā (*Quasi allegro*, 3. t. pēc [23]) obojas īsu brīdi spēlē vienas pašas.

Tādējādi *tutti-solo* attiecībās izpaužas atšķirības no klasiskā modeļa: šoreiz tās nav saistītas ar formveides funkciju, kompozīcijas uzbūves skaidrojumu un reglamentāciju, kas bija tik nozīmīga klasiskajā koncertā un arī vēlāk kopumā saglabāja savu lomu. Plakida Koncerta faktūras zīmējumā priekšplānā izvirzās citi aspekti – kolorīts, sonorika, ekspresivitāte.

Veiktā analīze un jo sevišķi skaņdarba sākumposma apskats ļauj secināt: Cenovas piedāvātie kritēriji sniedz iespēju atklāt ne vien skaņdarba būtiskas iezīmes kopumā, bet arī akcentēt tieši jaunās, 20. gadsimta mūzikai raksturīgās īpatnības. Vienlaikus rodas priekšstats par distanci starp problēmas tradicionālo risinājumu un mūsdienu radikālākajiem meklējumiem, kā arī skaidri iezīmēts *zelta vidusceļš* (Plakida Koncerts), kurš arvien ir pieprasītākais gan klausītāju, gan atskaņotājmākslinieku lokā.

Rezumējot jāatzīmē daži svarīgi aspekti.

- Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim ar tā nepārprotami romantisko ievirzi ir ļoti raksturīgs komponista stilam un rosina paralēles gan ar vairākiem citiem viņa koncertiem (*Koncertu balādi, Sasaukšanos*), gan pārējiem opusiem (*Romantisko mūziku*). Līdzība izpaužas kompozīcijas risinājuma daudzslāņainībā, spilgta un atmiņā paliekoša mūzikas tēla veidošanā. Starp Plakida koncertiem nav viena modeļa, kas dominētu kompozicionālo risinājumu jomā. Taču dramaturģijas aspektā prioritāte ir poēmiski balādiskiem romantiskas ievirzes skaņdarbiem.
- Plakida koncertžanra skaņdarbos, no vienas puses, vērojama orientēšanās uz tradīcijām solotembru izvēlē, taču, no otras puses, variēts tiek gan solistu skaits (no viena līdz grupai), gan attiecības ar orķestri (solistam vai solistiem un orķestrim; orķestrim un kādam instrumentam).
- Solo un orķestra attiecībās komponists dod priekšroku dialoga principam; tā amplitūda svārstās no pilnas saskaņas (uz materiāla variēšanas vai variantveida atkārtojumu pamata) līdz dažādu materiālu (*viedokļu*) kontrapunktam, kas nepārprotami ir viena no galvenajām īpatnībām skaņdarba dramaturģiskās ieceres atklāsmē.
- Plakida koncertu partitūrām, t. sk. Koncertam divām obojām un stīgu orķestrim, ļoti raksturīga attīstības simfonizēta ievirze. Tā izpaužas tematisko transformāciju intensitātē (vienlaikus saglabājot tematisko elementu invariantus un tematisko arku izvērstu sistēmu), struktūras neviendabībā, daudznozīmībā, kas skaidrojama ar dažādu kompozīcijas principu iekļāvumu vienotā veselumā.
- Neatsakoties no klasiskās formas tradicionālajiem komponentiem, komponists aktīvi tos *pārkausē* un rada jaunus, savam stilam raksturīgus kompozicionālos risinājumus, kuros elastīgi apvienojas mikro- un makroprocesi, stingra reglamentēšana un brīvs improvizatoriskums, tonālo centru noteiktība un to modālā traktējuma savdabība, faktūras linearitāte un daudzslāņainība, telpiskums un tembru krāsainība. Plakidis savos skaņdarbos paliek uzticīgs formas noapaļotības, pabeigtības tradīcijai: skaņdarbs ir viengabalaina struktūra un tā iekšējie procesi tiek determinēti, veidojot savstarpēji saistītu notikumu ķēdi, kas pakļauta vienai dramaturģiskajai idejai.

Šie, kā arī daudzi citi faktori nosaka spilgto iespaidu, ko rada Pētera Plakida skaņdarbi, to vidū viņa Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim.

Pielikums

Pētera Plakida koncerti un koncertžanram tuvās kompozīcijas

1969 *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem

1975 **Koncerts** orķestrim un klavierēm

1977 *Sasaukšanās, koncerts* solistu grupai un simfoniskajam orķestrim

1982 **Koncerts** divām obojām un stīgu orķestrim

1984 *Koncerts balāde* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim

1991 *Mazs koncerts* divām vijolēm

1992 *Intrada* klarnetei un simfoniskajam orķestrim

1992 *Concerto da camera* stīgu orķestrim, divām aizskatuves vijolēm un klavierēm

1993 *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un simfoniskajam orķestrim

2003 *Brīvdabas mūzika* vijolei un simfoniskajam orķestrim

2006 *Pasticcio à la Rossini* čellam un stīgu orķestrim

2007 *Musica Jubilate* vijolei un stīgu orķestrim

115

THE CONCERT FOR TWO OBOES AND STRING ORCHESTRA BY PĒTERIS PLAKIDIS: SOME ASPECTS OF GENRE AND FORM

Jeļena Ļebedeva

Summary

Edited by Īrisa Vīka

In the given article there is only one work at the centre of attention, it is Concert for two oboes and strings by Pēteris Plakidis, written in 1982. The concert genre is rather popular in music of the 20th century as a whole and Latvian music is no exception in the given case. In this respect the work of Plakidis is highly significant because compositions of such a kind – designated as a concert or written for a solo instrument and an orchestra – are not rare for him (cf. the list of works, p. 115). General tendency typical for music of the 20th century and linked with instability of many compositional parameters, starting with interpretation of genre, dramatic art, form building and language aspects is very obvious in the example of this work analysis by the composer.

One of the tasks in the article is linked with demonstration of the work analysis on the basis of estimation criteria from the point of view of form building, which were substantiated in works of Moscow musicologist Valerija Cenova (Ценова, 1992). Her conception is based on five criteria:

- type characteristics of the sound material;
- its intonational features;
- form processing (modes of material development);
- material arrangement in time (its disposition);
- stability degrees of a musical text (connections between material elements).

The work consideration, based on the above criteria, is especially urgent in analysing modern music but is not limited by it and gives rather a complete notion about compositional processes of the work.

The Concert by Plakidis was analysed exactly from these positions. As a result of the analysis a number of issues, reflecting specificity of the given work, are touched upon. One of the main conclusions consists in the fact that this Concert with its romantic trend appears to be very significant for the composer and in many aspects allows to draw a parallel to other works – similar in genre (*Concerto–Ballade* for two violins, piano and string orchestra, *Interplay/Sasaukšanās*, concerto for soloist group and symphony orchestra) or absolutely different (*Romantic music* for piano trio). This refers first of all to multi-layered compositional solution, promoting to create a striking and memorable musical image. Among concerts by Plakidis there is no common model with respect to a compositional solution. However, principles of expression as a priority put in the foreground a work of a poem-ballade romantic type. For the composer a type of a closed complete composition (a work as an integral structure), inner processes of which are determined, forming a chain of interconnected events, subordinated to the same dramatic idea, is of an absolute priority. These factors as well as many others favour creation of brightness of musical impressions from Pēteris Plakidis works, his Concert for two oboes and string orchestra included.

Literatūra

Boyden, David D. Konzert. *Die Musik in Geschichte un Gegenwart / Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Taschenbuchausgabe. Bd. 7. München-Kassel-Basel-London: Deutcher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, 1989, 1556–1560

Hutchings, Arthur; Talbot Michael. Concerto (1, 2). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 6. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 240–246

Kārklīņš, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990

Torgāns, Jānis. Klavierkoncerta žanra specifikas jautājumi un latviešu klavierkoncerts. *Latviešu mūzika XII / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīņš*. Rīga: Liesma, 1977, 110–131

Torgāns, Jānis. Par Pēteri Plakidi. *Latviešu mūzika XIII / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīņš*. Rīga: Liesma, 1978, 68–86

Кюрегян, Татьяна. Музыкальная форма. *Теория современной композиции / Ответственный редактор Валерия Ценова*. Москва: Музыка, 2005, 266–312

Протопопов, Владимир. *История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков*. Москва: Музыка, 1965

Тараканов, Михаил. *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы)*. Москва: Советский композитор, 1988

Торган, Янис. *Концертирование и концертность. Вопросы специфики жанра концерта / Докт. диссертация (хранится в библиотеке Латвийской Музыкальной академии им. Язепа Витоля)*. Рига, 1987

Ценова, Валерия. О современной систематике музыкальных форм. *Laudamus / Ответственный редактор Валерия Ценова*. Москва: Композитор, 1992, 107–114

Interneta avoti

Katalogi [Latvijas komponistu skaņdarbu saraksti]. 2.10.2010. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>>

Plakidis, Pēteris (1947.04.03.), komponists, pianists. 5.10.2010. <<http://www.lmic.lv/core.php/www.music.lv/academy/core.php?pageId=722&id=294&>>