

JURA KARLSONA KONCERTS SIMFONIJA DIVĀM KLAVIERĒM UN ORĶESTRIM: KOMOZĪCIJAS TEHNIKAS UN KLAVIERSPĒLES SPECIFIKAS IZPAUSMES

Endijs Renemanis

Koncerts simfonija divām klavierēm un orķestrim Jura Karlsona daiļradē iezīmīgs kā viens no viņa spilgtākajiem klavierkoncertiem. Lai gan pēc skaita trešais, tomēr tas ir vienīgais koncerts diviem solistiem – pianistiem. Skaņdarbu komponists rakstīja gadiem ilgi, jo šāds atskaņotājsastāvs izvirza visai sarežģītas prasības: ne velti mūzikas vēsturē koncerti divām klavierēm sastopami ļoti reti, starp nedaudzajiem piemēriem var minēt Fransisa Pulenka Koncertu divām klavierēm un simfoniskajam orķestrim (1932). Latvijā pirmais skaņdarbs daļēji līdzīgam atskaņotājsastāvam ir Jāņa Ķepīša Koncertvariācijas par latviešu tautasdziesmas tēmu divām klavierēm un kamerorķestrim (1973). Arī Karlsona izraudzītais orķestra sastāvs ir ļoti savdabīgs – izmantotas divas instrumentu grupas, kuras veido katra savu patstāvīgu skanējuma slāni, t. i., sitaminstrumentu un stīgu instrumentu grupa. Tām pretstatīti soloinstrumenti – divas klavieres, kas, pēc komponista atziņas, fizikāli aizņem koka pūšaminstrumentiem līdzīgu tembrālo joslu.¹

Skaņdarba nosaukumā atspoguļots divu žanru – koncerta un simfonijas – apvienojums. Arī šajā ziņā saskatāmas kādas paralēles, piemēram, ar Viļņa Šmīdberga *Koncertu simfoniju* stīgu instrumentiem un angļu ragam (1983). Tādējādi Karlsons speciāli akcentē sava skaņdarba piederību t. s. *simfonizētā koncerta* žanram. Nav izteiktas klasiskās *sacensības* starp solistiem un orķestri, jo tas ir vienotas koncepcijas sacerējums, kurā intonatīvi tematiskā procesa intensitāte gūst daudz lielāku saturiski jēdzienisko slodzi nekā, piemēram, virtuozā koncertā.

Interesanti atzīmēt vēl kādu tendenci: līdzīgi kā koncertžanra vēsturiskās attīstības gaitā, arī Jura Karlsona daiļradē koncerts maina savu uzbūvi un struktūru – sākot no trijdaļu cikla līdz pat viendabīgam koncertam. Pats komponists šo parādību skaidro tā, ka vienmēr ir meklējumos, tiecas pēc kā jauna, lai neatkārtotos un nekļūtu vienveidīgs.² Viņa pirmais klavierkoncerts (1974) solistam ar kamerorķestri ir trijdaļīgs, otrais (1983) solistam ar lielo orķestri – divdaļīgs, visbeidzot, trešais koncerts (2001) divām klavierēm un orķestrim – viendabīgs. Nav noslēpums, ka tuvākajā nākotnē paredzēts arī ceturtais klavierkoncerts, bet tā sastāvs gan vēl netiek izpausts. Klavieres ir pagaidām vienīgais instruments, kuram komponists raksta koncertus, un tas skaidrojams ļoti vienkārši: Karlsons pats spēlē klavieres, līdz ar to viņa darbi, kas pārstāv šo žanru, no tehnikas un pianisma viedokļa *parocīgi* arī atskaņošanai.³

¹ Juris Karlsons intervijā Endijam Renemanim 2008. gada 10. septembrī.

² Turpat.

³ Turpat.

Vislielāko lomu *Koncertā simfonijā* gūst intonācija – tas tipiski arī Karlsona rakstības manierei kopumā. Savukārt intonativā attīstība saistīta ar dažādu tehnikas paņēmienu loku. No tā arī izriet mana raksta mērķis: atklāt, kādiem paņēmieniem un kādām kompozīcijas tehnikām Karlsons pievērsies skaņdarba sacerēšanas gaitā. Centīšos parādīt, kā šie aspekti iespaido mūziku kopumā – ne tikai skaņu/nošu savstarpējās attiecības, bet arī tematismu, tembru, faktūras slāņus, vertikāles un horizontāles mijiedarbi u. tml.

Koncertā simfonijā sastopami dažādi apzināti un neapzināti simboli, kodi, kurus darba gaitā raksturošu plašāk. Saiknē ar jaunajām tendencēm kompozīcijas teorijā (sk., piemēram, *Теория современной композиции*, 2005) aplūkošu tādu savdabīgu parādību kā daudzdimensionālitate: Karlsona mūzikā tā izpaužas pirmām kārtām temporālo (laika) attiecību jomā.

Līdztekus mūzikas idejai, instrumentu sastāvam un kompozīcijas tehnikai īpašu interesi šajā skaņdarbā raisa forma. To varētu dēvēt par brīvi jaukto, jo tā ietver visas pamatformas (sonātes formu, variācijas, fūgas formu, ciklu utt.).

Visbeidzot, ja jau analīzei izraudzīts klavierkoncerts, jāņem vērā arī tāds aspekts kā pianisms un tā izpaušmju īpatnības.

* * *

141

Skaņdarbs sacerēts 2001. gadā kā veltījums diriģentam Normundam Šnē. Tā pirmatskaņojums notika 2002. gada 7. februārī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā: orķestri *Rīgas kamermūziķi* diriģēja Šnē, solisti bija Juris Žvikovs un Jānis Maļeckis. 2005. gada 5. februārī *Koncerts simfonija* atkārtoti izskanēja Lielajā Ģildē.

Kompozīcijas moto ir ķīniešu domātāja, daoisma⁴ pamatlīcēja Laodzi (6.–5. gs. p. m. ē.) teiciens: *Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu...* Teiciena pirmavots ir sens ķīniešu manuskripts *Daodedzin* (apmēram 600. g. p. m. ē.), par kura autoru uzskatāms Laodzi; tas ir viens no būtiskākajiem darbiem ķīniešu filozofijā un reliģijā, kas ietekmējis daoismu, taču arī budismu, jo šajā Indijas reliģijā bija daudz daoismam radniecīgu koncepciju. Vēlāk līdz ar daoisma un budisma daļēju saplūsmi izveidojās Ķīnas budisms. Iepriekšcētais aforisms nenoliedzami spēj ievirzīt gan atskaņotājmākslinieku, gan klausītāju uztveri vajadzīgajā gultnē: gaisma uztur līdzsvaru. Gaisma ir spēks. Liels spēks, kas ļauj mums būt. Saules un zvaigžņu gaisma ir laiks, un laiks ir gaisma. Vienmēr jāņem vērā, ka spēku ieskauj briesmas – tāpat, kā gaismu ieskauj tumsa.⁵

⁴Daoisms jeb taoisms ir reliģiski filozofiska uzskatu sistēma.

⁵Plašāk par to sk., piemēram, interneta lapā *Mistika* ⇒ *Sava Ceļa izvēle*: <http://news.frut.lv/lv/scitech/mystic/13918>

Kā jau norādīts, skaņdarbs ir viendabīgs. Gan latviešu, gan citvalstu mūzikā koncerta un arī simfonijas pārtapšana no vairākdaļu cikla par viendabīgu kompozīciju ir visai raksturīga tendence. Iesākums tai meklējams 19. gadsimtā, bet 20. gadsimtā šis process izpaužas vēl jo spilgtāk.

Neraugoties uz kopumā viendabīgo uzbūvi, tempu izkārtojums ļauj uztvert *Koncertu simfoniju* kā trijdaļu kontrastu sastatformu:

1. *ANDANTE. MODERATO. POCO PIÙ MOSSO*, no sākuma līdz [12] – **A**
2. *ALLEGRO*, partitūrā [12]–[30] – **B**
3. *ANDANTE. LENTO*, partitūrā no [30] līdz beigām – **A₁**

Kā redzam, arka starp malējām daļām (*Andante.. – Andante..*) akcentē skaņdarba formas noapaļotību un vienotību; tempa kontrasti iezīmē cikliskumu, izvērstas formas specifiku.

Pirmā daļa uzbūves ziņā nosacīti iedalāma trijos posmos. Svarīgi aplūkot to detalizētāk, jo tā ir gan visa skaņdarba ekspozīcija, kas atklāj tematisko materiālu un tā attīstības procesus, gan komponista tehnikas paraugs.

A DAĻA

Pirmā jeb galvenā tēma – rakstura ziņā mierīga un noslēpumaina – daļēji izskan jau skaņdarba sākumā timpānu partijā kā signāls no tālienes un pilnībā izklāstīta A daļas pirmajā posmā, no [1] līdz [3]. Šī tēma sastāv no trim frāzēm (**a**, **b** un **c**). Tai raksturīga īpaša skaņkārta – lidiski miksolidiskā (ar IV⁺ un VII⁻ pakāpi). Skaņurinda ir šāda:

fadiēz–soldiēz–ladiēz–sidiēz–dodiēz–rediēz–mibekar

Tēma ir sarežģīta, stūrainā, izaugusi no viena intonatīvā kodola, kurš gūst daudzveidīgu attīstību. Tās traktējumā saskatāmas arī dodekafonijas iezīmes, jo atsevišķos fragmentos visas septiņas skaņas izmantotas kā savveida sērija. Turklāt tēmas gaitā neparādās neviena skaņa ārpus dotās skaņkārtas. Tās uzbūvi veido motīvi un frāzes, kas atdalīti ar ceturtdaļvai astotdaļpauzi. Šīs īsās struktūras tiek intonatīvi variētas. Katra no tām atšķiras gan ar ritma zīmējumu, gan intervālu izkārtojumu, gan skaņkārtas skaņu sastāvu. Izmantots tāds paņēmiens kā ritma diminuīcija: proti, tēmas attīstības gaitā nošu ilgumi arvien sarūk (no pusnots līdz sešpadsmitdaļnotij). Virzību uz kulmināciju un emocionālās spriedzes pieaugumu akcentē pakāpeniskais reģistra paaugstinājums, kas ļauj sasniegt tēmas melodisko virsotni; tās nobeigumu iezīmē sinkopētais ritms. No vienas struktūras – sākotnējā motīva sekundas apjomā – izaug garāka frāze, kura pakļauta turpmākajai attīstībai. Šī šaurapjoma intonācija izmantota ne tikai kā tēmas kodols, bet attīstās arī visa skaņdarba gaitā. Savukārt pirmo posmu kopumā varam raksturot kā *tēmu procesu*: skaņdarbs iesākas ar tēmas nepilnu izklāstu, timpāni spēlē **a** un **b** frāzi.

1. piemērs

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Timpani' and the bottom staff is labeled 'Timp.'. Both staves are in bass clef. The top staff has a tempo marking 'Andante' and a dynamic marking 'ppp'. The music consists of a series of notes and rests, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The bottom staff continues the melodic line with similar notation and triplets.

Pirmās klavieres šajā izklāstā iekļaujas ar **a** frāzi. Tādējādi tēma sākumā nav eksponēta pilnā veidā – tās trešā frāze c parādās tikai jau attīstības posmā, kanonā, kur balsis iestājas šādā secībā (partitūrā [1]):

- 1) otrās klavieres,
- 2) pirmās klavieres,
- 3) marimba,
- 4) vibrofons.

Visā kanona gaitā pieņemams spēkā arī dinamika – veidojas krešendo no *pp* līdz *ff*.

Kanona attīstības virsotnē iestājas čelesta ar tēmas **a** materiālu (*p* dinamikā), kas vairs nav sadalīts pa motīviem, bet līdzinās aleatoram *kvadrātam* ar ātru, vienmērīgu ritma zīmējumu. Tā atkārtojums kļūst par fonu un veido kanonam brīvu kontrapunktu; vēlāk pārējie instrumenti pakāpeniski pārtrauc spēli. Līdz ar to šis materiāls uztverams arī kā savienojums, un komponists *uzklāj* tam nākošo slāni – vijoļu *divīsi* kompleksu (partitūrā [2]). Tajā šī pati tēmas **a** frāze tiek izklāstīta nevis horizontāli, bet gan vertikāli. Katrā no vijoļpartijām iezīmējas apstāja uz noteiktas skaņas, kura tiek izturēta līdz nākošā motīva sākumam. Motīvs sastāv no līdziski miksolīdiskās skaņkārtas septiņām skaņām, un neviena no tām neatkārtojas. Kad motīvs beidzies, no visām vijoļu gari vilktajām skaņām veidojas klusters. Uz tā fona sākas otrais posms.

Kopumā, izvērtējot skaņdarba sākumposmu, varam secināt, ka *tēmas procesa* specifiku *Koncerta simfonijas* ekspozīcijā atspoguļo šādi faktori:

- viss mūzikas materiāls (arī tēmas pilnais izklāsts) kristalizējas pakāpeniski,
- uzreiz sākas tēmas dažādas transformācijas, kuras izceļ polifoniju kā galveno attīstības principu,
- zīmīga ir pati tēmas faktūras modifikāciju secība – lineārs vienbalsīgs sākums, tad imitācijveida izkārtojums, slāņu polifonija, vertikalizācija, aleatorika; savā ziņā šeit atspoguļojas mūzikas, kompozīcijas tehnikas, pat faktūras izklāsta vēsturiskās attīstības modelis – no vienbalsības līdz aleatorikai. Viss šis komplekss, kas ļoti raksturīgs laikmetīgajai mūzikai, saglabā savu nozīmi arī *Koncerta simfonijas* turpinājumā.

Otrais posms – *Moderato. Poco più mosso*, partitūrā [3]–[6]. Šeit varam saskatīt gan iepriekš eksponētā materiāla attīstību, turpinājumu, gan arī jaunus, **otrās tēmas** iestāšanos – tā kļūst par pamatu variācijām. Skaņdarba gaitā otrā tēma ienāk kā pilnīgs pretstats, jo atgādina par latviešu folkloru.

2. piemērs



⁶Juris Karlsons intervijā
Endijam Renemanim
2008. gada 10. septembrī..

Veidojas asociācijas ar pagātni, dzimto intonāciju, kaut gan komponists apzināti nav izmantojis tautasdziesmu kā citātu vai kā intonatīvo pamatu: *Ja strādā ar ļoti ierobežotu intonatīvo loku, tas izklausās sens*, tā Karlsons atbild, taujāts par savas mūzikas avotiem.⁶ Līdzīgi kā pirmā tēma, arī šī spilgti neatklāj komponista individualitāti. Atšķirībā no pirmās, tā ir statiska, mierīga, kaut arī intensitātes ziņā brīžam daudz spēcīgāka.

Jaunā tēma ir iekšēji piesātināta un ieturēta lūdzošā raksturā, intervāliski šaura; tā sākas [3], paralēli klasterveida slānim, un balstīta uz skaņdarba galvenās tēmas kodolintonācijām. Taču taktsmērs šoreiz ir cits – 3/4. Tēma sadalīta četrās frāzēs vai divos teikumos, ik teikumu ievada veselnots pauze, un to struktūra ir vienāda (pirmā frāze – 1+4 t., otrā frāze – 1+3 t.). Marimbas tembram tēmas izklāstā uzticēta ostinato funkcija, un katrā teikumā pievienojas dažādi stīgu instrumenti; tādējādi izpaužas tembrālā variēšana. Teikuma materiālam skanot trešoreiz, gan marimbas, gan stīgu instrumentu partijās atkal ir kanons ar divu ceturtdaļu nobīdi, savukārt beigās paplašinājumu iezīmē kontrabasu pievienošanās. Līdzīgi kā vijoļu partijā, arī altu un čellu partijās tēma neizskan pilnībā, bet notiek apstāja uz noteiktas skaņas (katram instrumentam savas), tādējādi ik teikuma sākumā veidojas sekundu struktūras vertikāle, kas paplašinās no divām skaņām pirmajā teikumā (sidiēz–dodiēz) līdz četrām otrajā (ladiēz–sidiēz–dodiēz–rediēz).

Arī klavieres ik frāzes sākumā plašā salikumā izklāsta četrskaņu klasteru, tas tiek pārstāvēts oktāvas robežās augšup vai lejup, turklāt klasteram pirmoreiz parādās alterācija, kas nepieder līdziski miksolīdziskajai skaņkārtai – rebekar, līdz ar to veidojas divi dažādi modi:

- klavierēm – rebekar–mibekar–fadiēz–soldiēz (veseltoņu skaņurinda),
- altiem un čelliem – ladiēz–sidiēz–dodiēz–rediēz (minora tetrahords).

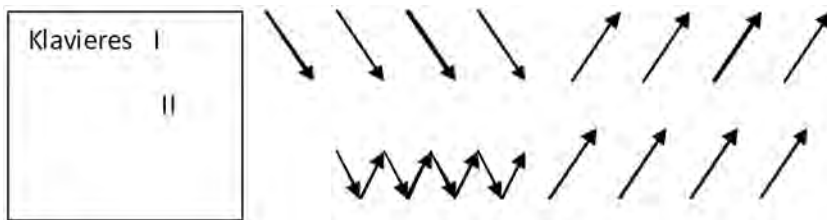
Kopumā posmā no [2] līdz [4] ir piecas fāzes; katru no tām ievada galvenās tēmas impulss un klusters. Dinamikas ziņā ik fāze iesākas *mf* un beidzas *pp*. Attīstības gaitā pieaug faktūras blīvums, nevis dinamika, līdz ar to rodas priekšstats par trim dimensijām: pirmā ietver materiāla izklāstu horizontālē, otrā – vertikālī, trešā – faktūras dziļumu, kas apvieno

abus iepriekšminētos komponentus. Tādējādi skaņdarbā izpaužas daudzdimensionalitāte.

Paralēli jaunās tēmas izklāstam šajā posmā atsevišķā kontrapunktiskā slānī turpinās arī pirmās tēmas attīstība. Tās sākummotīvs līdz [4] izskan dažādās versijās. Pirmoreiz *Moderato* posmā šis motīvs ir sašaurināts un izklāstīts nevis ceturtdaļās, bet jau sešpadsmitdaļās (stīgu instrumentu partijā – no 6. t. pēc [3]). Nākošreiz (arī stīgu instrumentu partijā – no 10. t. pēc [3]) tas parādās vēžveida variantā. Vēlāk (no 15. t. pēc [3]) motīvs sadalīts divās daļās: veidojas secība, kur sākumvariants 1234 567 mainīts uz 4321 567 (motīva pirmā puse izskan vēžveidā, bet otrā puse nemainās). Pēdējoreiz (19. t. pēc [3]) abas motīva daļas tiek samainītas vietām – 567 1234. Respektīvi, gan motīvu ietvaros, gan starpmotīvu attiecībās komponists izmanto rotācijas principu (plašāk par rotāciju kā sērijtehnikas paņēmieni sk.: *Теория современной композиции*, 2005 : 328). Kopumā vijolpartijā sastopami pieci dažādi impulsi, kuru pamatā ir viena un tā pati tēma, savukārt fonā nemitīgi izturēts veseltoņu skaņkārtas klusters.

Iezīmējas divi pretpoli – stabilitāte un mobilitāte. Proti, abu tēmu iekšējo struktūru modifikācijās atsevišķi momenti ir konstanti un nemainīgi.

No [4] līdz [5] izklāstīta otrās tēmas pirmā variācija: jaunas niansas iegūst faktūra, tembrs un reģistrs. Palielinās balsu skaits, šaurā diapazona tēma tagad skan plašāk, jo tās atkārtotās skaņas tiek reģistrāli pārkrāsotas, līdz ar to izpaužas slēptā polifonija. Šoreiz tēma (četras frāzes) uzticēta abām klavierēm un vibrofonam. To funkcijas var shematiski atainot šādi:



Shēmā attēlotais paņēmieni – tēmas skaņu *izmētāšana* variāciju gaitā oktāvas vai pat divu oktāvu diapazonā – plaši izmantots 20.–21. gadsimta kompozīcijās, tomēr šajā gadījumā priekšplānā izvirzās tieši grafiskais zīmējums. Tas rosina pieņēmumu, ka komponists variācijā pat ielicis īpašu šifru, kas atgādina tautas rakstu simbolus; piemēram, saskatāmas līdzības ar vairākām zīmēm – Dieva zīmi, Laimas zīmi u. c.⁷ Tādējādi izpaužas vēl viens Karlsonam tuvs mūzikas materiāla variēšanas paņēmieni: horizontālām un vertikālām transformācijām pievienots teju vai vizuāli, grafiski tverams faktūras zīmējums. Tas piešķir tēmai nosvērtāku, *svarīgāku* skanējumu un virza kopējo attīstību uz ekspresīvu kulmināciju.

Galvenais tēmas impulss vairs neatkārtojas, palicis vienīgi klusters, kurš tagad skan ne vairs katras frāzes, bet gan tikai ik teikuma sākumā – vertikālā izklāstā klavierpartijā plašā salikumā. Stīgu instrumenti abu teikumu sākumā klasterveidā kā impulsu piesaka nu jau nākošo modu,

⁷Plašāk par tām sk. interneta lapā *Senās latviešu zīmes*: <http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16>

kas sastāv no četrām skaņām – rediēz-mibekar-fadiēz-soldiēz (frīģiskās skaņkārtas tetrahords). No dinamikas viedokļa pirmajā variācijā valda *p*, bet tempa ziņā šis posms ir paātrināts – *poco più mosso*. Tā beigās, [4], izmantots ļoti savdabīgs Āzijas (Ķīnas, Japānas, Korejas) cilmes instruments – koka klucīši (angliski *temple block*, itāļiski *blocchetto del tempiale*), kas savienojumā ar ksilofonu un marimbu sniedz kārtējo impulsu jaunai variācijai.

Otrās tēmas otrā variācija sākas [5]. Tēma izmainās rakstura ziņā, iegūstot vēl drūmāku noskaņu. Tā tiek strukturāli sadalīta, un īsie elementi *izmētāti* pa dažādām stīgu instrumentu – vijoliņu, altu un čellu – partijām. Šīs struktūras nobīdītas arī laikā. Saikni ar tēmu ļauj apjaust aizturētās skaņas; savukārt paši tēmas motīvi tiek apvērsti un mainīti vietām. Līdzīgi kā iepriekšējā variācijā, arī šeit katras frāzes sākumā izklāstīts skaņkārtisks klusters, kurš patstāvīgi attīstās. Taču atšķirībā no iepriekšējās variācijas vairs nevar just dalījumu frāzēs. Otrās variācijas beigās kā posma noapaļojums izskan sarežģīti ritmizēts motīvs, kurš tematiski sasaucas ar skaņdarba galvenās tēmas noslēgumu.

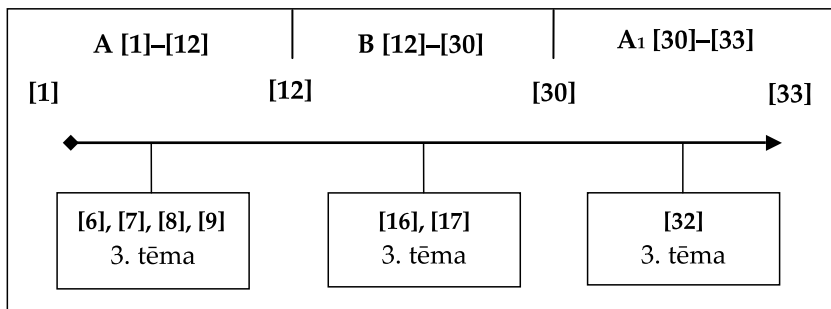
Līdz ar to no [6] varam iezīmēt jauna posma – izstrādājuma – sākšanos. Šeit redzam, kā Karlsons operē ar skaņkārtas īpatnībām, veidojot savdabīgu, daudzkrāsainu skaņējumu. Blakus tembrālajām, skaņkārtiskajām transformācijām un pārveidiem, kas saistīti ar otrās tēmas galveno materiālu, variēts un smalki izstrādāts arī cits materiāls vai atšķirīgi elementi – klasteri, modi, skaņkārtas. Pēc paša komponista teiktā, skaņdarbam ir viena pamatintonācija.⁸ Arī šajā posmā redzam, ka no tās atvasināta pat otrā tēma. No sākotnēji lūdzošas, nedaudz trauslas tā kļuvusi par kareivīgu un pašpārliecinātu, un šādu iespaidu paspilgtina ritmizētais, sinkopētais variācijas nobeigums ar timpānu skaņējumu.

[6] sākas abu klavieru soloposms. Šeit saskatāmi pieci patstāvīgi motīvi, no kuriem tiek izveidotas un dažādi variētas frāzes:

- līdiski miksolīdiskās skaņkārtas gamma (kā impulss divu pirmo frāžu sākumam);
- otrās tēmas motīvs, kas izskan pirmo, pēc tam otro klavieru partijā (tas veido it kā savdabīgu variāciju turpinājumu);
- motīvs, kurš intonatīvi sasaucas ar skaņdarba pamattēmu. Tas pirmoreiz parādās posma sākumā, vēlāk paralēli otrās tēmas motīvam divreiz izklāstīts vēžveida variantā, pēc tam atkal atsevišķi vēžveidā;
- ceturtais un piektais motīvs balstās uz sekvencēšanu. Atšķirība starp tiem izpaužas faktūras jomā. Ceturtais motīvs ieturēts akordos, piektais sasaucas ar jau iepriekš dzirdēto ritmformulu, un tajā lielāka loma ir linearitātei. Katrs no šiem motīviem ietver polifonus paņēmienus. Abi kopā tie veido jauna rakstura patstāvīgu tēmu, kurai ir liela nozīme skaņdarba attīstības gaitā, tāpēc iezīmēsimo to kā skaņdarba trešo tēmu:

3. piemērs

Koncerta simfonijas **trešā tēma**, atšķirībā no abām iepriekšējām, izceļas ar spilgtu iekšējo būtību, ar romantisku lirismu. Tai piemīt siltums un cilvēciskums, kas kontrastē līdzšinējam skanējumam. Jaunajai tēmai ir svarīga loma formveidē. Tā apliecina dramaturģisku saikni, arku starp daļām.



Interesanti, ka trešās tēmas sākummotīvs bieži parādās arī daudzu posmu noslēgumā. Līdz ar to saskatāmas rondo formas iezīmes, kur šī tēma pilda refrēna funkciju.

Vienlaikus, attēlojot faktūru grafiski (vizuāli), redzam, ka abas klavieres savstarpējā mijā nevis kontrastē, bet veido vienotu slāni. Balstoties uz vienu un to pašu materiālu, šeit norit nemitīgas *mikrovariācijas*.

Turpmāk līdz pat [12] iepriekš aplūkotie ritma un faktūras elementi tiek dažādi attīstīti, turklāt prioritāte ir polifonai variēšanai. Vienlaikus motīvi apvienojas, taču saglabā sākotnējās atšķirības gan skaņas krāsainībā un ritmā, gan raksturā. Izskan arī aleatora (*ad libitum*) virkne trīsdesmitdivdaļu, kas īpatnējā veidā izrakstītas, daļēji ierobežojot interpreta brīvību.

Raugoties uz nošu materiālu, varam secināt: variēts ne tikai atsevišķu motīvu kopums, bet arī to izkārtojums. Ļoti uzskatāmi tas izpaužas klavierpartijās. Minēšu dažus raksturīgākos paņēmienus.

- Viens nošu materiāls tiek sadalīts starp diviem instrumentiem. Tas spilgti redzams no [4] līdz [5].

4. piemērs

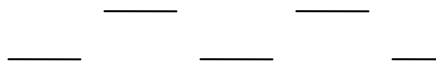
4 Poco più mosso

Pirmās klavieres
Otrās klavieres



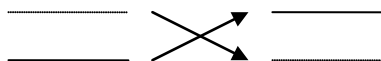
- Nošu materiāls variētā veidā izklāstīts pamīšus divu instrumentu partijās – to vērojam no [6] līdz [7].

Pirmās klavieres
Otrās klavieres



- Abi instrumenti variē dažādus nošu materiālus un *apmainās* ar tiem: šis paņēmiens izpaužas posmā no [8] līdz [9].

Pirmās klavieres
Otrās klavieres



Šāda veida piemēru *Koncertā simfonijā* ir ļoti daudz. Tie pierāda, ka komponists neizceļ abu klavieru atšķirību un patstāvību – kā galvenais *soloinstrumenti* uztverams tieši to tandēms.

Skaņdarba pirmā daļa ir visai neordināra: to apliecina kaut vai pats sākums, kur orķestri tembroturālā plāksnē prezentē tikai viens instruments (timpāni). Klavieres sākumā papildina orķestri, jo priekšplānā neviens instruments neizvirzās (klavieru solo loma spilgti parādās vienīgi [4]). Komponists veido instrumentu grupas, kuras veic atsevišķa slāņa funkciju (sitaminstrumenti kopā ar klavierēm, sfīgu instrumenti u. c.). Līdz ar to rodas īpatnēji kontrapunkti, uz kuriem savukārt uzslāņojas citi. Polifonijai ir liela nozīme, tā ir ārkārtīgi aktīva un daudzveidīga – kontrapunktē gan balsis (līnijas), gan slāņi, izmantota kā imitācijtehnika, tā kontrastu polifonija. Variēšana norit ne tikai viena slāņa robežās, bet arī starpslāņu attiecībās.

Pirmās daļas formveidē priekšplānā izvirzās trijdaļuzbūve, ko prezentē skaņdarba trīs galvenās tēmas. Bet paralēli vērojama izteikta tematiskā materiāla variēšana, kā arī polifona attīstība; šajā gadījumā tā tomēr saistīta vairāk ar kompozīcijas tehniku, nevis formas kopējo veidolu.

- otro un trešoreiz tēmai parādoties, mainījies ne vien klastera pārveids, bet arī pats klusters skaņu sastāva ziņā.

Izmantoti visi balssvirzes veidi – visspilgtāk tas redzams koka klucīšu partijā:

6. piemērs

The image shows four staves of musical notation, each labeled 'Blocchetto del tempiale'. The notation consists of dense clusters of notes, with some notes marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). Below the staves is a diagram with four numbered points (1, 2, 3, 4) and arrows pointing to the right, indicating a sequence or flow.

- pirmās un otrās klavieres – šis slānis līdz [14] veido intermēdijas starp tēmām;
- stīgu instrumenti (dažādos salikumos – alti, čelli un kontrabasi). Līdzās tēmai iezīmējas aleators kvadrāts līdziski miksolīdiskajā skaņkārtā, savukārt katrā nākošajā izklāstā tas skaņu sastāva ziņā atšķiras. Šim slānim ir vairāk foniska nozīme: lai gan tas ieturēts *ff* dinamikā, tomēr picikato artikulācijas dēļ kopējā faktūras kontekstā tikai nojaušams, nevis skaidri saklausāms;
- kontrabasu *divisi* – skaņkārtiskās struktūras polifons izklāsts. Centrālā skaņa ir dodiēz, no tās viena līnija tiecas augšup (dodiēz–rediēz–mibekar–fadiēz), savukārt otra lejup, arī kvartas apjomā (dodiēz–sidiēz–ladiēz–soldiēz). Izmantotas visas septiņas skaņkārtas skaņas; tās izklāstītas savveida paplašinājumā, pretēji aleatorajam slānim, kurā visas skaņas atkārtojas vairākkārt. Šis faktūras izkārtojums ekspozīcijā sastopams tikai vienreiz – tēmas pirmā izklāsta ietvaros.

Katrs no slāņiem ir ļoti patstāvīgs, bet visi kopā tie veido vienotu faktūru.

No [14] līdz [15] atkārtoti tiek eksponēta tēma – šoreiz tikai solo-instrumentu (klavieru) partijā. To var uzskatīt arī par otro ekspozīciju, *atbalsi* no klasisko koncertu sonātes formas, kur orķestra un solo-instrumentu ekspozīcijas bija tembrāli nodalītas. Tēma izskan divreiz, otrreiz vēžveidā. Taču līdztekus vairs neparādās pirmais pretsalikums (tā vietā izklāstīts jauns intonatīvais materiāls), un tēma netiek pārstaģta (rediēz–rediēz).

Izstrādājums, atbilstoši tradīcijai, sastāv no vairākiem posmiem:

- 1) no [15] līdz [18],
- 2) no [18] līdz [21],
- 3) no [21] līdz [24],
- 4) no [24] līdz [28].

Pirmais posms iedalās divās fāzēs, kuras veidotas pēc viena principa. Pirmā fāze – no [15] līdz [17] – sākas ar sitaminstrumentu (ksilofons, marimba, vibrofons, tomtoms) un čelestas spēli. Šie tembri kopā iezīmē vienotu slāni, daudzās partijās valda aleatorika; tēma (no fadiēz), kas uzticēta ksilofonam, vēlāk tiek saskaldīta – dots nepilns izklāsts vēžveidā (arī no fadiēz). Līdzās šim slānim, tāpat kā ekspozīcijā, pastāv vēl citi: klavierpartijā skan iepriekšējais materiāls, t. i., intermēdijas starp tēmu izklāstiem, turpretī stīgu instrumentu grupa it kā samainījusies vietām ar sitaminstrumentiem, veidojot iestarpinājumus akordu faktūrā paralēli tēmas izklāstam. Pirmās fāzes nobeigumā, [16], parādās klavieru solomateriāls, kurš veido arku ar jau iepriekš skaņdarbā eksponēto trešo tēmu (no [6] līdz [7]).

Otrā fāze, [17], ir radniecīga pirmajai; to ievada līdzīgs faktūras slānis, bet tēmu (no fadiēz) vairs reprezentē pavisam neliels posms. Aleatoro kvadrātu šoreiz atskaņo tikai tomtoms, kamēr pārējo instrumentu partijās vērojama ritma diminuīcija. Fāzes noslēgumā atkal parādās jau iepriekš dzirdētais klavieru solomateriāls.

Viss pirmais posms ir savveida saspēle starp orķestri un soloinstrumentiem: veidojas raksturu cīņa, kurā aso, stūraino fūgas tēmu nomaina un posma beigās gandrīz *iznīcina* žēlabains sekvencēts motīvs (skaņdarba trešā tēma); respektīvi, jaunas instrumentācijas un saīsinājuma dēļ fūgas tēma zaudē savu intensitāti un svarīgumu.

Otrajā posmā, no [18], tiek variēta skaņdarba otrā tēma, kura šeit izmainīta un atpazīstama tikai pēc kopējās noskaņas un atsevišķām intonācijām. Līdz [20] tā izklāstīta četrreiz. Stīgu instrumentu grupas un klavieru mija rada asociācijas ar *concerto grosso* faktūras kontrastiem. Veidojas četras variācijas, turklāt trešajā un ceturtajā no tām izmantota ritma diminuīcija (sākotnējo ceturtdaļu pulsu nomaina astotdaļas). Interesanti, ka viens materiāls visā tēmas variāciju gaitā nemitīgi pārvietojas no viena instrumenta uz otru vai no viena reģistra uz citu. Variācijās tēma pakļauta dažāda veida sarežģītām permutācijām. No [20] līdz [21] ieskanas iepriekšējā posma atbalss, kuras pamatā ir pirmās tēmas materiāls. Tas kļūst arī par saikni uz nākošo posmu.

Trešais fūgas izstrādājuma posms iedalāms divās fāzēs. Redzami trīs slāņi, un katram no tiem ir sava nozīme:

- 1) skaņdarba pirmā tēma, t. i., fūgas tēma, kura fāzes gaitā izklāstīta dažādos reģistros un no divām skaņām (sibemol, fadiēz) klavierpartijās.

Kopā ar tēmu šeit atgriežas arī pretsalikums, kurš nu jau ir savādāks nekā fūgas ekspozīcijā (7. piemērs);

2) līdzās pirmajai tēmai stīgu instrumentu basu partijās draudoši izskan tai pretnostatīta otrā tēma. Tā atgādina par abu tēmu nemītīgo cīņu (8. piemērs);

3) grafiski ļoti interesants ir pavadījuma slānis, kurš arī veido savdabīgu rakstu (9. piemērs).

7. piemērs (skaņdarba pirmā tēma fūgas izstrādājumā)

21

Piano I

pp

21

Violini I
divisi
a 3

pp

Violini II
divisi
a 3

pp

Contrabassi

mp → *pp*

mp → *pp*

mp

9. piemērs (skaņdarba pirmās un otrās tēmas pretstats fūgas izstrādājumā kopā ar pavadījuma slāni)

Musical score for the first system, featuring Piano I, Piano II, Violini I, Violini II, Viols, Violoncēli, and Contrabassi. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *sf*.

154

Musical score for the second system, continuing the instrumentation from the first system. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *sf*.

Arī 9. piemēra grafiskajā rakstā saskatāmas simboliskas iezīmes. Divus dažāda rakstura balsu zīmējumus var skaidrot kā divus dažādus tēlus (gaisma un tumša). Pat vizuāli otrais ir daudz saraustītāks un līdz ar to palielina spriedzes izjūtu. Posmā no [22] akords vairs netiek tverts horizontāli, tas izklāstīts vertikāli. Interesanti, ka arī šeit parādās kāds simbols: akords septiņreiz (paralēles ar nedēļas dienu skaitu) atkārtots, līdz iestājas nākošā fāze. Balsu izkārtojumā atkal saskatāma saikne ar dažādām rakstu zīmēm.⁹

⁹ Plašāk par tām sk. interneta lapā *Senās latviešu zīmes*: <http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16>

Otrajā fāzē paliek vienīgi pirmais slānis ar fūgas tēmu un izmainīto pretsalikumu. Tēma skan stīgu instrumentu partijās un, līdzīgi kā pirmajā fāzē klavierpartijās, izklāstīta dažādos reģistros no tām pašām skaņām (sibemol, fadiēz).

Izstrādājuma ceturtais un reizē pēdējais posms, no [24], parāda, cik daudzveidīgi komponists rīkojas ar faktūras slāņiem. Šeit katrs iepriekšējais izstrādājuma posms kļūst par atsevišķu slāni, tādējādi iezīmējas summējuma princips. Interesanti, ka slāņi izkārtoti lineāri, tie praktiski nedublējas. Notiek savveida cīņa starp trim dažādiem raksturiem. Visi mūzikas elementi (intonatīvā sfēra, ritms, tembrs, dinamika, faktūra) saasināti ar tendenci uz lielāku nenoturību un spriedzi. Posma funkcija ir sagatavot skaņdarba galveno kulmināciju, t. i., fūgas reprīzi. Patstāvīgu attīstību gūst trīs atsevišķi slāņi:

- sitaminstrumentu grupas slānis, kurš izriet no fūgas izstrādājuma pirmā posma, [15];
- slānis, kurš veido paralēles ar fūgas izstrādājuma otro posmu, no [18]. Tā pamatā ir skaņdarba otrā tēma, kas attīstības gaitā transformējas līdz pat tvērumam akordu faktūrā;
- slānis, kurš sasaucas ar fūgas izstrādājuma trešo posmu, no [21]. Pirmās tēmas materiāls šeit izmainās. Tas izkārtots grafiski izteiksmīgi – stīgu instrumenti iestājas kanoniski ar ceturtdaļas nobīdi. Tēma (soldiēz) uz beigām it kā apraujas – šādu iespaidu rada sinkopētais noslēgums. Otrreiz parādoties šim slānim, tēma izklāstīta inversijā no solbemol.

Posmu noslēdz trešā tēma; tā izskan gan klavierpartijās, gan orķestrī kā izmisīgs sauciens pēc palīdzības. Cilvēciskais elements, jūtas un dvēsele grib pārtraukt mūžīgo cīņu starp gaismu un tumsu.

Reprīze

Kā jau minēts, fūgas reprīze kļūst arī par skaņdarba kulmināciju. Tēma beidzot, līdzīgi kā fūgas ekspozīcijā, izskan no rediēz, un šis pavērsiens precīzi iezīmē bijušā atgriešanos. Tēmas izklāsts sniegts stretā stīgu instrumentiem, kas sadalīti trīs balsīs – tas ļoti raksturīgi fūgai. Neparasti, ka šeit priekšplānā izvirzās nevis fūgas tēma, bet gan skaņdarba otrā tēma, kura parādās vienlaikus ar pamattēmu. Tā izskan klavierpartijās, plašā un smagnējā akordu faktūrā. Daļēji saglabāts arī pirmais pretsalikums, tādējādi paralēli otrajai tēmai klavierpartijās kā cits slānis parādās visas divpadsmit skaņas, bet nu jau savādākā secībā nekā ekspozīcijā.

Pirmoreiz abas tēmas pilnībā izklāstītas vienlaikus. Vēlāk pievienojas sitaminstrumentu grupa, bet otrreiz tēmas skan nepilnā veidā. Klavierpartijās vērojams interesants materiāla izkārtojums, kuru grafiski var attēlot šādi:

Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu... Grūti nodalīt, kura tad no šīm tēmām simbolizē gaismu, kura tumsu. Tās nemitīgā cīņā gan kontrastē, gan papildina viena otru. Visas trīs tēmas atšķiras ne tikai rakstura, uzbūves un intonatīvā materiāla ziņā, bet arī pēc izcelsmes, nozīmes, un tās raisa asociācijas ar vairākām mūzikas, filozofijas, vēstures sfērām; to apliecina dažādu paņēmienu, tai skaitā simbolu, izmantojums.

Aplūkojot *Koncertu simfoniju* pianisma rakursā, izcelšu vairākus aspektus, kas, manuprāt, ir svarīgākie no interpretācijas viedokļa.

Klavierpartijas pianistiskā ziņā veidotas ļoti konstruktīvi: katrā atsevišķā posmā izmantots savs specifisks spēles tehnikas paņēmiens. Iezīmējas arī veseli bloki, kas balstīti uz vienu paņēmienu. Gandrīz visos aleatorajos posmos (piemēram, no [8]) dominē *sikā* tehnika; ir posmi, kuros saskatāma tikai oktāvu tehnika (piemēram, [4]) vai akordu tehnika (piemēram, [28]), melodijas vai tēmas vienbalsīgs izklāsts (piemēram, [1]). Taču sastopama arī dažādu, turklāt kontrastējošu tehnikas paņēmienu sintēze: piemēram, [6] un [11] redzam visu iepriekšminēto paņēmienu mijiedarbi, līdz ar to varam secināt, ka vislielākā pianisma līdzekļu daudzveidība valda tieši klavieru soloposmos. Kopumā klavierpartijas rakstfītas pianistiski ērti, tāpēc interpretācijas problēmas koncentrējas citā sfērā: ansambļa saspēlē gan starp abām klavierēm, gan klavierēm un orķestri (grūtības sagādā ne tikai biežā taktmēru maiņa, bet jo īpaši posmi, kuros komponists atteicies no taktmēra vispār). Bieži viens materiāls skan abu klavieru partijās gandrīz vienādi, mainīts tikai reģistrs. Interesanti, ka savā ziņā līdzīgs princips sastopams Pulenka *Koncertā* divām klavierēm un orķestrim. Tas noteikti atspoguļo žanra specifiku.

Pats Karlsons par svarīgāko *Koncertā simfonijā*, kā jau minēts, atzinis intonāciju, tātad arī interpretam jāpievērš šim aspektam īpaša uzmanība. Skaņdarbā daudzviet pieļaujama interpretācijas brīvība – ne tikai soloposmos, un tas rosina meklēt dažādas krāsas un spēles paņēmienus intonāciju spilgtai atklāsmei. Karlsons arī nenorāda pedalizāciju: to var izraudzīties pats pianists, un šis aspekts spēj būtiski mainīt materiāla raksturu. Šāda brīvība, kas ļauj pianistam prezentēt savu ieceri, savu izpratni par skaņdarba būtību un emocionalitāti, arī ir viens no specifiskākajiem aspektiem *Koncerta simfonijas* interpretācijā. Lai gan materiāls abiem soloinstrumentiem daudzviet ir līdzīgs, tas nekad neskanēs vienādi: vienmēr viena no klavierpartijām būs spilgtāka, emocionālāka, krāsaināka vai kā citādi atšķirīga. Līdz ar to atklājas vēl kāds svarīgs aspekts – dialogs starp soloinstrumentiem.

Skaņdarbam kopumā ir skaidra formas loģika (ar kulmināciju *zelta griezumā* punktā) un struktūra, tomēr vienlaikus tas pieļauj dažādu traktējumu. Divējādība izpaužas ceļā no kompozīcijas līdz tās atskaņojumam: sākot no žanra un formveides un beidzot ar intonāciju, interpreta spēles manieri. Tāpat arī – laikā, mitoloģijā un simbolikā.

THE EXPRESSION OF COMPOSITION TECHNIQUE AND SPECIFIC FEATURES OF PIANO PLAYING IN THE *CONCERTO SYMPHONY* FOR TWO PIANOS AND ORCHESTRA BY JURIS KARLSONS

Endijs Renemanis

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The article examines the *Concerto Symphony* for two pianos and orchestra by Juris Karlsons. Exactly this piece was chosen on purpose, as the concerto is the most grand-scale and the only work in the contemporary Latvian piano music written for two pianos and orchestra. It is also an excellent example of contemporary compositional technique and method. More and more frequently composers want to find something fresh in their music, new and never used before means of language expression, though the basis remains within already known, approved standards. But the main basis of music – the sound – is always offered using more surprising means. Due to it, definite aspects are separated in the article, which are connected not only with the Latvian composition of the 21st century but also the musical tendencies of other countries.

The definition of music itself (music is the art of sound expressed in time) implies that music comprises two definite spheres – unlimited range of sound and time (with corresponding priorities, knowledge, technology and other distinctive features) with which each historical era is operating. It shows in the structure of the composition, technique of composition, usage of timbers, ensemble cooperation of solo instruments both with each other and the orchestra etc.

In order to explain the above-mentioned more precisely, the article emphasizes different positions of research, which reflect the main tendencies in the course of music development. One of the central angles of the article is the analysis of the composition, in the process of which several very important technical principles of contemporary music are crystallized, and especially the compositions by Karlsons:

- Characterization of thematism and images (the basis of it Laodzi utterance: *The world eternally passes between the light and darkness...*);
- Intonation as one of the most important parameters for the composer – its developments with methods of compositional technique (polyphony, variation, timbre re-coloring etc.), offered in original way;
- Sound-range, tonality and modes. Synthesis and differentiation;
- Deliberate and unconscious symbolism, coding and its expression in the composition (both graphically and intonationally);

- The role of polyphony in the piece of music, its unification with other techniques of composition;
- The dimensionality of music (factually – through relations of the horizontal, vertical and depth, imagination – between the living, dead and eternal);
- Form and its peculiarities: the synthesis of all main forms, characteristic cyclic features;
- The aspect of pianism in *Concerto Symphony*, its specific features and basic tendencies.

This is only one composition by Karlsons, but it reveals everything characteristic to the composer, close and understandable, also in his other compositions thus practically claiming the category of the peculiarity of style.

Literatūra

Boitmane, Agnese. *Jura Karlsona simfoniskās mūzikas stilistika* / Bakalaura darbs (glabājas JVLMA). Rīga, 1998

Lūsiņa, Inese. *Juris Karlsons* / Anotācija skaņuplatei *Juris Karlsons*. Rīga: RiTonis, [1991], C10 31929-31930 005

Zemzare, Ingrīda; Pupa, Guntars. *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 2000

Теория современной композиции / Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 2005

Холопова, Валентина. *Музыкальный тематизм*. Москва: Музыка, 1983

Холопова, Валентина. *Фактура*. Москва: Музыка, 1979

Interneta avoti

Mistika ⇒ *Sava Ceļa izvēle*. 20.09.2008. <<http://news.frut.lv/lv/scitech/mystic/>>

Senās latviešu zīmes. 20.09.2010. <<http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16>>

Citi avoti

Karlsons, Juris. Saruna ar Endiju Renemani 2008. gada 10. septembrī / Diktofona sarunas atšifrējums raksta autora privātarhīvā