

# DZĪVESSTĀSTA ZĪMĪGĀKĀS LAPPUSES: ATMIŅAS, LAIKABIEDRU VĒROJUMI, ATBALSIS JAUNRADĒ

Baiba Jaunslaviete

## Dzimtas vēsture

Rucavas pagasta Pešu ciemā vēl tagad, nomaļus no šosejām un lielceļiem, priežu sila ielokā redzama senatnīga koka māja *Mežsētas* – Maijas tēva Jāņa Dūrēja dzimtas nams. Ziemā tā ir vientuļa un klusa, taču no pavasara līdz rudenim gan namā, gan dārzā kūsā dzīvība: vasarās te bieži iegriežas Jāņa Dūrēja brāļa Sīmaņa meitas un Maijas māsiņas, ķīmiķe Alma Edžiņa un rakstniece Nora Kalna.

Veci ļaudis šo māju vēl aizvien dēvē tās agrākajā nosaukumā, kas radies 20. gadsimta 20. gados – par Peses *Pērkoniem*. Uzvārds *Pese* bijis Pešu ciemā visai izplatīts. Tā saknes meklējamas netālu no Kretingas, Pešču muižā (*Pesčiai* Prūsijā, tagadējā Lietuvas teritorijā), no kurienes Rucavas apkaimē ieradies pirmais ciema iedzīvotājs. Zināms, ka Peses<sup>1</sup> *Pērkonis* celti laikposmā no 1853. līdz 1856. gadam, kad ritēja Krimas karš. Kāds (visticamāk, patiess) nostāsts vēstī: mājas būvētājs Juris Pese-Dūrējs, nokāpis no jaunuzceltā nama jumta, tūdaļ esot aizgājis karā (Edžiņa 2006). Viņš arī ir vissenākais pēctečiem zināmais Dūrēju dzimtas pārstāvis.

Pēc kāda laika Juris atgriezās no kara, jo bija saslimis ar malāriju. Tomēr drīz viņš atkopās un dibināja ģimeni. Tajā uzauga vairāki bērni. Dzimtas mājā turpināja saimniekot dēls Miķelis – Maijas Einfeldes vectēvs. Miķeļa sieva Katrīna Diekante (*Diekant*) nākusi no bagātas, lepnas ģimenes, tāpēc viņas ieprecēšanās ne tik turīgajā Dūrēju dzimtā daudziem kļuva par pārsteigumu. Miķeļa un Katrīnas mazmeita Rota Maramzina (dzim. Dūrēja) atminas bērnībā dzirdētu stāstu, kā aizsākušās vecvecāku attiecības. Kad svētdienās pēc dievkalpojuma ļaudis plūduši ārā no Rucavas baznīcas, Dūrēju puīši starp viņiem izcēlušies – “glīti, iznesīgi, visi ar viļņainiem matiem”. Tad arī Katrīna ievērojusi Miķeli (Maramzina 2006). Cits nostāsts vēsta, ka bagātās līgavas ienākšana jaunajās mājās nav ritējusi viegli: kad viņa sākusī cilāt savu pūru, Dūrēju sievas uzsaukušas: “Bez marškūņa [t. i., rupjiem pakulu brunčiem – darba drēbēm] pie mums nerādies!” (Edžiņa 2006)

<sup>1</sup> Vienā no Pešu dzimtām uzvārds pārtapis dubultuzvārdā *Pese-Dūrējs*, jo šis dzimtas vīrieši darbojušies tautas medicīnā kā t. s. zirgu vīveļu dūrēji (vēdergraižu ārstētāji). Vēl patlaban šis uzvārds lasāms uz vairākām kapu plāksnēm vietējos kapos. Vēlāk Jura Peses-Dūrēja pēcteči to vienkāršojuši, atsakoties no uzvārda pirmās daļas.



1. attēls. Maijas Einfeldes tēva Jāņa Dūrēja dzimtā māja Pesēs 1911. gadā. Bērni pie mājas ir Jāņa Dūrēja brālis Sīmanis un māsa Margrieta. Foto no Maijas Einfeldes māsasmeitas Ineses Nelsones privātarhīva (oriģināls Noras Kalnas privātarhīva)

Katrīnas un Miķeļa ģimenē bija astoņi bērni: meitas Kristīne, Margrieta, Kate un Anna un dēli Jānis (Maijas tēvs), Miķelis, Sīmanis un Juris. Anniņa mira jau drīz pēc dzimšanas, Jura mūžs aprāvās 19 gadu vecumā (Pirmā pasaules kara laikā) plaušu karsoņa dēļ. Pārējie brāļi un māsas dzīvē izvēlējās atšķirīgus ceļus. Gandrīz visi viņi beidza vienīgi dažas klases vietējā Kalnišķu skolā, vienīgi Sīmanis – vēlākais Rucavas virsmežniecības mežsargs – absolvēja arī Cīravas meža skolu. Neraugoties uz pieticīgo izglītības līmeni, Miķeļa un Katrīnas bērni arvien interesējušies par mākslu un garīgām vērtībām. Vecākā māsa Kristīne – ģimenes fotoalbumos viņa attēlota kā slaida, nopietna meitene ar brillēm – agrā jaunībā kļuva par dedzīgu baptisti. 1922. gadā viņa uz visiem laikiem pameta dzimteni, lai kopā ar domubiedriem kuģotu uz Brazīliju, kur līdz mūža beigām darbojās latviešu kolonijā *Vārpa* (Sanpaulu štata rietumdaļā). Otra Maijas Einfeldes tēvamāsa Margrieta (precējusies Orbis) ilgus gadus strādāja par apkopēju Liepājas mūzikas vidusskolā; vienlaikus viņa pati sava prieka pēc izveidoja ap skolu veselu daiļdārzu. Brāļameitu Rotas un Almas atmiņā palicis Margrietas jeb Malles tantes sirsnīgais sašutums, kad kāda skolotāja, svinīgā pasākumā pie skolas diriģējot, iekāpusi puķudobē. “Kā tā var – darīt savu darbu, iznīcinot otra darbu?” tante sūrojusies. Skolas darbinieki brīnījušies arī, ka apkopēja aizrautīgi lasa romānus vācu valodā (Edžiņa 2006).

Jāņa Dūrēja brālis Miķelis jaunākais strādāja par galdnieku. Viņa meita Rota atceras, ka tēvam bijis kaligrāfiski skaists rokraksts un patikusi dzeja. Miķelim piederējis albums, kurā apkopoti gan citu autoru dzejoļi, gan paša sacerējumi, kas parakstīti ar pseidonīmu *Meža Mika* (Maramzina 2006).

Visi brāļi mīlēja muzicēt. Sīmaņa meita un Maijas Einfeldes māsīca, rakstniece Nora Kalna (dzim. Dūrēja) atminas, ka tēva ikvakara rituāls stundu pirms gulētiešanas bijusi ģitāras spēle – viņš atskaņojis senatnīgas, skaistas melodijas (Kalna 2006). Arī Miķelim jaunākajam piederēja ģitāra, tāpat brāļi savulaik aizrāvās ar mandolīnas spēli. Jānis Dūrējs vēl jaunībā, izmantojot astrus, pats izgatavoja vijoli, taču par to izpelnījās tēva dusmas. Lai gan arī Miķelis vecākais, sēžot uz mūrīša kopā ar sievu, mīlēja padziedāt, muzikantus viņš nevērtēja augstu. Pēcteču vidū kļīst nostāsts, kā Jānis, gribēdams netraucēti uzspēlēt, reiz ar visu vijoli uzkāpis uz mājas jumta, bet tēvs ar t. s. ķestēm (koka rīkiem siena gubu nešanai) centies nodabūt viņu lejā (Kalna 2006).

Līdzīgi brāļiem, Jānis no tēva bija mantojis interesi par koka darbiem un jau ģimenē apguvis galdnieka amatu. Iemaņas šajā jomā noderēja, kad Pirmā pasaules kara laikā, nonākot vācu armijas gūstā, viņam radās iespēja mācīties ērģelbūvi. No 20. gadu sākuma līdz 1931. gadam Jānis Dūrējs kopā ar savu kompanjonu Herbertu Kolbi, pēc Ilmas Grauzdiņas apkopotajām ziņām, būvējis ērģeles Pērnavas Sv. Elizabetes baznīcā, Ērgemē, Irlavā, Salgalē un Aizkrauklē, kā arī veicis pārbūves darbus Rīgas Anglikāņu baznīcā un Iecavā. Savukārt 1931. gadā viņš iekārtojās atsevišķu ērģeļu būvētavu Valmierā, Beātes ielā 8 (Grauzdiņa 1987: 152–153).

Pārceļšanās uz Valmieru iezīmēja pavērsieni jau gandrīz četrdesmitgadīgā ērģelmeistara personiskajā dzīvē. 1931. gada 31. augustā Sv. Katrīnas baznīcā Viļķenē viņš salaulājās ar Valliju Erdmani – Maijas Einfeldes māti. Šo faktu apliecina komponistes glabātā piemiņas lieta – tējkarote ar iegravētu laulību datumu.

Vallija (dzimusi 1896. gada 5. decembrī) bija senas un turīgas vidzemnieku dzimtas atvase: viņas vecākiem piederēja gan zemnieku saimniecība Viļķenē, gan divstāvu nams Valmierā. Bērību Vallija pavadīja Rīgā. Viņa uzauga garīgi piesātinātā gaisotnē – Maijas mātesmāte Amālija bija enerģiska un radoša sieviete. Intervijā Maijai Amoliņai komponiste raksturojusi viņu šādi:

“Mana vecmāmiņa bija ārkārtīgi aktīva un centās sevi izteikt vispusīgi – rakstīja romānus un rādīja tos Zentai Mauriņai, komponēja polkas un mazurkas un nesa tās rādīt Jāzepam Vītolam. Vecmāmiņas atmiņā bija palikusi jaukā J. Vītola atbilde viņai: “Ideja nav smādējama, tikai ārējais uzvalks trūcīgs.” (Einfelde 1998b: 14)



2. attēls. Maijas Einfeldes tēvs, ērģelbūvētājs Jānis Dūrējs (1892–1944). Foto no Ineses Nelsones privātarhīva

27



3. attēls. Maijas Einfeldes mātes Vallijas vecāki Kārlis Erdmanis (dz. Erkmānis, 1865–1908) un Amālija (dz. Ābelīte, 1868–1945). Foto no Ineses Nelsones privātarhīva



4. attēls. Maijas Einfeldes māte Vallija Dūrēja (1896–1967) apmēram 16 gadu vecumā, iesvētību laikā. Foto no Ineses Nelsones privātarhīva

Arī klavierspēles pamatus Vallija apguva pie mātes. Kad meitene ar sudraba medaļu bija beigusi Ludmilas Tailovas Rīgas sieviešu ģimnāziju (1915), viņa gatavojās stāties Pēterburgas konservatorijā, taču pēkšņa saslīmšana ar kādu ločitavu kaiti šo ieceri izjauca. Vēlāk, jau pēc kara, Vallija privāti mācījās ērģeļspēli pie Edgara Smoljana. 20. gadsimta 20. gados viņa bija ērģelniece Viļķenes Sv. Katrīnas baznīcā; abi iepazinušies, kad Jānis Dūrējs uzaicināts tur remontēt instrumentu (Einfelde 2016).

### Bērnības mājas

Vallijas un Jāņa Dūrēju kopdzīve bija neilga, tomēr laimīga un pārticīga. Par jaunās ģimenes pastāvīgo mājvietu kļuva Vallijas dzimtas īpašums – jau minētais divstāvu nams Valmierā, Beātes ielā 8. Te Jānis Dūrējs iekārtoja ne vien ērģeļu darbnīcu, bet arī galdniecību – Maijai atmiņā palikušas tajā darinātās ragavas, kas bērnu dienās šķitušas sevišķi iespaidīgas (Einfelde 2016). Vasaras ģimene pavadīja lauku mājās Viļķenē.

20. gadsimta 30. gados Dūrējs darinājis instrumentus Dikļu baznīcā (1934), Krustpils luterāņu baznīcā (1935), Ilūkstes katoļu baznīcā, Cēsu katoļu baznīcā (1940) un vairākās skolās. Pēc Ilmas Grauzdiņas atziņas, viņš specializējies galvenokārt mazo ērģeļu būvē, turklāt tiecies panākt, lai tās būtu piemērotas ne vien dievkalpojumu vajadzībām, bet arī koncertmūzikai (Grauzdiņa 1987: 156–157). “Atšķirībā no mātes mans tēvs nebija dziļi reliģiozs. Ērģeļbūvi viņš uztvēra vienkārši kā darbu,” atzīst Maija Einfelde (2016).

Valmieras namā savu pirmo dzīves posmu aizvadīja visi pieci Vallijas un Jāņa Dūrēju bērni, kuri nākuši pasaulē ar pusotra vai divu gadu starpību – Anna (4.11.1932.), Jānis (16.04.1934.), Vallija (12.09.1935.), Kārlis (17.03.1937) un pastarīte Maija<sup>2</sup> (2.01.1939.). Par saviem brāļiem un māsām Maija stāsta:

“Visrāmākā no mums, šķiet, bija vecākā māsa Anna. Taču kopumā Dūrēju ģimenes bērni izcēlās ar negantību. Bērnībā visi kopā temperamentīgi spēlējāmies, taču tikpat temperamentīgi un bieži plūcāmies. Vēlāk, jau pēc kara, kad dzīvojām Viļķenē, ja vien apkaimē tika izstrādāta kāda palaidnība, vietējie vienmēr aizdomās turēja Dūrējus. Lielākoties pamatoti, jo iniciatori parasti tiešām bijām mēs: sevišķi nevaldāmi uzvedās abi brāļi. Vispār, kā izteicās viens no brālēniem, mūsu ģimenē visi bija dulli, neprognozējami, un iemīļotā aizraušanās – katram savādāka – neglābjami kļuva par apmātību. Šķiet, ka ikvienā no mums jau kopš bērnības bija kaut kāds nemiers, pastāvīga trauksmes sajūta.” (Einfelde 2016)

Vecākā brāļa Jāņa “apmātība” izpaudās viņa vaļaspriekā – dažādu tehnisku ierīču, piemēram, pacēlāju, ar automobili saistītu mehānismu izgudrošanā. Vēl būdams pusaudzis, viņš ģimenei uzmeistarojis arī

<sup>2</sup> Dzimšanas apliecībā viņas vārds ierakstīts nepareizi (Maiga).

austiņradio. Lai gan brālim bijusi viegla galva, vēlme ātri atrisināt pēckara gadu materiālās problēmas likusi viņam jau agri pievērsties praktiskam darbam. Tādējādi Jānis nav studējis un visu dzīvi, līdz pat nāvei 1998. gadā, nostrādājis par šoferi Limbažu *Lauktechnikā*. Turpat līdz mūža beigām darbojies arī otrs brālis Kārlis. No tēva, ērģelbūvētāja Jāņa Dūrēja, viņš mantojis gan zelta rokas (bijis lielisks namdaris), gan tieksmi strādāt, sevi netaupot. “Neilgi pirms nāves 1994. gadā, 57 gadu vecumā, brālis nokļuva Stradiņos, un kā medmāsa šausminājās, ieraugot viņa pirkstus – tie bija tik tulznaini, ka gandrīz neizdevās veikt asinsanalīzi...” stāsta Maija (Einfelde 2016).

Samērā mierīgi ritējis vecākās māsas Annas mūžs. Drīz pēc Skrīveru lauksaimniecības skolas beigšanas viņa pārcēlusies uz Rīgu, kur ilgu gadu strādājusi konditorejas fabrikā *Uzvara*. Anna mirusi 2016. gadā; viņas meita Inese Nelsone (dzim. Staļģe) ir Latvijas Nacionālās operas un baleta čelliste un atzīst, ka bērnībā čella spēlei pievērsusies tieši pēc mātesmāsas Maijas ieteikuma (Nelsone 2016). Komponistes otrai mātai Vallijai, kas pēc Limbažu vidusskolas absolvēja Lauksaimniecības akadēmijas Hidromeliorācijas fakultāti, dzīve aprāvusies 32 gadu vecumā. Enerģiskajai, dzīvespriecīgajai sievietei bija vairāki hobiji – sporta dejas, braukšana ar motociklu un arī kalnu slēpošana, kas kļuva viņai liktenīga: būdama Latvijas izlases dalībniece, Vallija gāja bojā Siguldas slēpošanas trasē 1967. gadā.

\*\*\*

1940. gada politiskie satricinājumi Maijas ģimeni tieši neskāra. Šajā periodā pusotru gadu vecā meitene pirmoreiz pārsteidza pieaugušos ar savu muzikalitāti, tiesa, mazliet komiskā veidā. Toreizējā kaimiņiene Gunta Altenberga (dz. 1936) atceras: “Interesanti, ka viņa jau mazotnē, sēdot uz dīvāna, bieži ritmiski šūpojās un pie sevis dungoja kādu melodiju. Man par mazā skuķa tādu dungošanu [...] bija liels brīnums.” (Ustups 2016) Pašai komponistei prātā palicis mātes stāstītais, ka Maija aizrautīgi dziedājusi pa radio bieži atskaņoto Internacionāli. Cita atmiņu drumsļa ir pūtēju orķestra koncerts kādā no Valmieras parkiem; to viņa klausījies kā sastingusi (Einfelde 2016).

Arī kara sākums būtiski neietekmēja ģimenes ierasto dzīves ritmu. Tēvs joprojām strādāja galdniecībā, un māte varēja atlicināt laiku savai iemīļotajai nodarbei – mājas muzicēšanai. “Agrā bērnībā es saņēmu daudz ko tādu, ko mani lauku vienaudži nesaņēma: atceros mammu pie klavierēm spēlējam Šopēnu, Šūmani, Bēthovenu,” komponiste atzinusi intervijā Maijai Amoliņai (Einfelde 1998b: 14). Savukārt cita intervija, kas sniegta žurnālistei Ievai Samauskai, ļauj secināt – lai gan šis bērnības posms bija samērā gaišs un bezrūpīgs, brīžam nācās izjust grūtsirdību: “Mammai bija četrdesmit četri gadi, kad es piedzimu, vecākiem biju mīļa meita, un pārējie bērni mani par to kaustīja.” (Einfelde 2000: 11)



Tikai tuvojoties kara beigām, sekoja pirmais īsti smagais trieciens, kas būtiski sašķobīja līdzšinējo dzīves kārtību. Komponiste atceras:

“Tēvs nomira 1944. gadā – manuprāt, šo nāvi izraisīja regulāra pārstrādāšanās. Mēs, bērni, toreiz gulējām: bijām visi nolikušies ar kādu lipīgu vīrusu. Tēvam pēkšņi kļuva slikti ap sirdi, un tika steidzīgi ataicināti viņa paziņas – vācu ārsti, taču neko vairs nebija iespējams glābt. Atminos, kā māte nometās ceļos pie tēva gultas. Pēc tam piecēlusies, viņa devās pie klavierēm (mums Valmierā bija ļoti labas, tēva paša darinātas klavieres) un nospēlēja *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils.*” (Einfelde 2016)

Ritēja kara pēdējie mēneši. Fronte strauji tuvojās, un dzīve Valmierā kļuva aizvien saspringtāka. Reiz nomaldījusies lode uz ielas nonāvēja kādu no Maijas mātes draudzenēm; pēc šiem notikumiem Vallija nolēma kopā ar pieciem bērniem pamest pilsētu. Ģimene devās uz Viļķeni, kur arī pārdzīvoja kara pēdējās dienas – Maija atminas, ka vistrauksmaināko laiku viņi pavadījuši siena šķūnī meža vidū, kur lodes spingušas apkārt. Sekoja vēl viens trieciens – ziņa, ka ģimenes pamestā māja, karadarbības vilnim veļoties pa Valmieru, nodegusi. “Vēlāk uzzinājām, ka būtu varējuši to izglābt ar vienu ūdens spaini – ja vien tobrīd būtu bijuši pilsētā,” stāsta komponiste (Einfelde 2016).

1944. gads Maijas un visas Dūrēju ģimenes dzīvē vērtējams kā robežķirtne. Pēc Jāņa Dūrēja nāves un pilsētas nama zaudēšanas viņi vienā mirklī bija kļuvuši par trūcīgajiem. Tieši uz turpmākiem gadiem attiecas komponistes skumjā atziņa, kas dažādās versijās pazibējusi ne vienā vien viņas intervijā: “Man bija mīļa, bet mūždien darbos ļoti aizņemta mammīte, un man tikpat kā nav gaišu bērniņas atmiņu.” (Einfelde 2016)

Viļķenes lauku mājās, kur agrāk bija aizvadītas tikai vasaras, Dūrēji tagad apmetās uz pastāvīgu dzīvi. Tā kā ģimenē nebija pieaugušu vīriešu, lauku darbi neritēja tik veiksmīgi, lai sagādātu pārticību; tie deva gluži niecīgu atspaidu. Maijas mātes jaunības vaļasprieks – ērģeļspēle – nu kļuva par viņas maizes darbu, taču neko lielu ar to nopelnīt nevarēja; turklāt ik pa brīdim par sevi atgādināja hroniska locītavu kaite. Intervijā Ilmāram Šlāpinam Einfelde teikusi: “Es nezinu, kā ir pavadīt bērniību Sibīrijā, bet mums bija reāls bads. Mums nebija, ko ēst. Mamma mūs nosēdināja pie galda, pie tukšiem šķīvjiem, noskaitīja lūgšanu un piecēlās.” (Einfelde 2003c: 51) Sarunā ar šo rindu autori komponiste vēl papildina atmiņu stāstījumu:

“Apkārtējie cilvēki juta mums līdzī: pēc vietējā mācītāja aicinājuma daudzi, paši būdami ne visai bagāti, saziņoja mūsu ģimenei pienu, krējumu, sviestu... Tomēr vienlaikus bija manāma neizpratne, pat slēpts nosodījums: vairums uzskatīja mātes nodarbošanos – ērģeļspēli – par nepiedodami nepraktisku. Arī skolā nācās saskarties ar dažādu attieksmi. Mācībās visiem Dūrēju bērniem veicās labi (sevišķi Jānim un Vallijai), taču savas nabadzības, arī trūcīgā apģērba dēļ bijām it kā izolēti.” (Einfelde 2016)



5. attēls. Vallija Dūrēja pie Viļķenes baznīcas ērģelēm (uzraksts attēla 2. pusē: "Uzskatot šo attēlu, atceries māmiņu"). Foto no Ineses Nelsones privātarhīva

Lai ģimenei klātos vieglāk, bērni gāja ganos. Maijas ganu gaitas sākās septiņu gadu vecumā, gandrīz vienlaikus ar iestāšanos Viļķenes septiņgadīgajā skolā (1946).

1950. gadā ģimene pēkšņi tika izlikta no Vallijas dzimtās mājas, jo ciema priekšniecība atzina to par labu vietu MTS (mašīnu un traktoru stacijas) izveidei. Ar lielām pūlēm Dūrējiem izdevās atrast citu pajumti – noplukušu vienistabas dzīvoklīti. Bija grūti visiem mitināties tādā šaurībā; arī Maija turpmāk vasarās lielākoties vairs nedzīvoja kopā ar ģimeni un dažkārt pie svešiem ļaudīm palika pat ziemā. Komponiste uzsver:

"Attiecībā uz ganu gaitām man nav pilnīgi nekādu idillisku atmiņu. Saimnieki, pie kuriem nācās dzīvot visilgāk, bija bezbērnu pāris – labi cilvēki, vienmēr rūpējās, lai es būtu paēdusi un apģērbta. Taču viņu dzīves uztvere bija lauksaimnieciski praktiska, katrā ziņā mana dvēsele šos ļaudis galīgi neinteresēja, un es jutos līdz izmisumam vienuļa. It īpaši brīžos, kad laukos ciemojās saimnieka brāļameita Dagnija; viņas tēvam, arhitektam, piederēja māja Mežaparkā. Ļoti jauka meitene; taču, tieši viņai ierodoties, es izjutu, kāda ir atšķirība starp mīlētu un nemīlētu bērnu... Mani ganu rīti sākās ap puspieciem. Pusdivpadsmitos, kad dzīnu lopus mājās, Dagnija lielākoties bija tikko piecēlusies. Arī par blēņām, ko pastrādājām kopā, brāziens parasti tika man. Saimnieks reiz tā arī strupī un lietišķi uzsauca: "Ko tu raudi, tu taču esi kalps!" Turklāt viņš jau nevēlējās mani sāpināt – šie ļaudis vienkārši neaizdomājās par kādiem dvēseles smalkumiem. Ja gadījās kāds kārums, to nekad neatdeva vienai pašai Dagnijai, bet godīgi starp mums sadalīja. Atceros arī, ka sliktās redzes dēļ man nācās braukt uz Rīgu pie ārstiem un saimnieki deva līdzīgu naudu." (Einfelde 2016)

Īsinot ganībās pavadāmo laiku, Maija dziedāja savas pašsacerētās "operas". To viņa darīja pavisam klusi, jo baidījās no apkārtējo (arī brāļu un māsu) izsmiekla. Komponiste atzīst:

"Mums jau nebija pieņemts atklāti demonstrēt savus klusākos sapņus un vispār pārlietu jūtību. Ja kāds to darīja, tad pārējie viņu nežēlīgi izsmēja! Atgriezoties pie "operām", – toreiz es vēl nezināju šādu vārdu, taču tas bija kaut kas līdzīgs, jo dziedāju, iztēlodamās sevi dažādās lomās. Tie bija gari *pašuzvedumi*, un to pamatā bija manis sacerētas pasakas: sadzīves motīvi, fantastika ar milžiem utt." (Einfelde 2016)

Dūrēju ģimenes labās, tēva darinātās klavieres bija sadegušas līdz ar Valmieras divstāvu namu. Viļķenes mājās bija vienīgi tāfelklavieres; lai gan Maijas atmiņā tās palikušas kā "diezgan šausmīgas", šis instruments tomēr raisīja viņā interesi. Komponiste atminas, kā reiz gulējusi slimā, kamēr mamma blakusistabā strādājusi ar savām skolniecēm – lauku meitenēm. Viņas bieži piesitušas nepareizu taustiņu, un slimniecīte sevi izklaidējusi, cenšoties uzminēt nots nosaukumu, ko skolotāja, labojot kļūdu, teiks priekšā (Einfelde 2016).

Maijas vecākajām māsām māte savulaik Valmierā bija mācījusi klavierspēli, taču Viļķenē gan viņas, gan bērnu aizņemība *maizes darbos* vairs neļāva to regulāri darīt (šī iemesla dēļ arī vecākajai māsai Annai, kas bija ļoti muzikāla, nācās pārtraukt Valmieras mūzikas skolā aizsāktās vijolspēles nodarbības). Tādējādi ģimenes pastarīte bērniņā klavierspēli neapguva sistemātiski un, kā pati atzīst, iemācījās vienīgi šo to *plinkšķināt* (Einfelde 2016).

32



6. attēls. Viļķenes septiņgadīgās skolas audzēknes Maijas Dūrējas skolēna apliecības foto (iespējams, 5. vai 6. klase). No komponistes privātarhīva

### 1952–1966. No klavierspēles līdz kompozīcijai

Kad nākošā komponiste bija beigusi piekto klasi, Viļķenē iepazīties ar lauku radiem ieradās Dūrēju bērnu otrās pakāpes māsiņa Lilija Kiršentāle (pēc laulībām Viksna). Viņas vecāmāte bija Jura Peses-Dūrēja meita un Miķeļa Dūrēja vecākā māsa. Savukārt Lilijas māte Kate bērniņā daudz laika pavadīja kopā ar Maijas tēvu Jāni, viņa brāļiem un māsām Peses *Pērkonos*.

Pati Lilija bija absolvējusi Liepājas mūzikas vidusskolu. Šajā mācībiestādē viņa strādāja par koncertmeistari un vispārējās klavierspēles pedagogi. "Ņemt Maiju uz Liepāju, lai viņa iegūtu tur labāku izglītību, mani ierosināja Maijas mamma," Lilija atceras. "Vairākās vēstulēs viņa tiem vai citiem vārdiem uzsvēra, ka no visiem bērniem Maija esot viņai vislabākā". (Viksna 2008) Pēc dramatiskās pārceļšanās uz Viļķeni tas bija otrs krasākais pavērsiens meitenes liktenī – šoreiz laimīgs.



Pagāja vēl pusgads, iekams izdevās nokārtot visus ar skolas un dzīvesvietas maiņu saistītos dokumentus. 1952. gadā – sestās klases trešajā ceturksnī – Maija pārcēlās uz Liepāju. Komponiste atzīst:

“Ja Lilija mani nepaņēmtu, es droši vien neizvēlētos mūziķes ceļu. Apbrīnoju savas māsiņas drosmi – pati būdama jauna meitene, tikai dažus gadus vecāka par mani, viņa uzņēmās tādu atbildību. Tiesa, Lilija varēja būt arī ļoti asa – reizēm baidījās no viņas... Abas kopā apmetāmies ģitāristabā<sup>3</sup>. Dzīvojam taupīgi – atceros, kā māsiņa ar krusta dūrieniem šuva man ārkārtīgi skaistu kleitu, pārtaisot savu veco.”  
(Einfelds 2016)

Līdztekus pilsētas 3. pamatskolai Maija apmeklēja Aleksandras Vikmanes klavieru klasi Liepājas bērnu mūzikas skolā. Īstais apmācības vecums, kas ļautu perspektīvā veidot profesionālu un virtuozu klavieru tehniku, jau bija par pieciem sešiem gadiem nokavēts. Tomēr pusotra gada laikā Maija pabeidza četras mūzikas skolas klases, bet solfedžo sasniedza pat sestās klases līmeni.

Liepājas gados tapusi arī pirmā ne vairs improvizētā, bet pierakstītā kompozīcija – Etīde ar apakšnosaukumu *Vilciņš*. Spirgtajā un možajā miniatūrā, kas rakstīta visnotaļ klasiskās tradīcijās, vēl nemanām nekā no Maijas vēlākās intereses par dramatisko un traģisko izteiksmes sfēru. Taču nosliece uz to, iespējams, jau veidojās. Tā rosina domāt kāda cita Liepājas gadu liecība – Lilijai Viksnai sūtīta Maijas mātes vēstule, kas tapusi pēc meitas viesošanās mājās skolas brīvlaikā:

“Kad Maija bija pie mums, viņa mani ļoti iepriecināja ar savu spēli. [...] Nebiju sagaidījuse, ka viņa tik labi spēlēs. Viņai nemaz nav bērna tipisks piesitiens, bet pieauguša cilvēka piesitiens. Viņai ir ļoti laba skolotāja, bet to piesitienu viņai ir mācījuši citi skolotāji, visi tie, kas viņas īsā mūžīnā sagādājuši ciešanas. Mākslinieks, kas neko nav piedzīvojis, kam dzīvē viss veicas, tam darbā nav tās sekmes.” (Dūrēja b. g.)<sup>4</sup>

Pie māsiņas bieži nāca paziņas, kuras spēlēja četrrocīgi. Dažas no viņām nākošā komponiste pēc daudziem gadiem sastapa Rīgā: viņu vidū bija Rita Gibole (pēc laulībām Afanasjeva), vēlākā Latvijas Komponistu savienības referente, un Inese Glūdiņa, ilggadēja Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas pedagoģe. Skolas brīvlaikos Maija bieži brauca no Liepājas uz Rīgu un ik vakaru izmantoja rubli vērtu stāvvietu Operas un baleta teātrī; šādā veidā izdevās noskatīties ap desmit izrādēm.

Pēc pamatskolas beigšanas 1953. gadā meitene atgriezās pie mājiniekiem. Ģimenes dzīves apstākļi bija nedaudz uzlabojušies – to apliecina jau citētā Vallijas Dūrējas vēstule Lilijai:

“Mēs tagad esam citā dzīvoklī, mums tagad ir 2 istabas un ķekšis. Dzīvoklis ir labs. Galvenais jaukums ir, ka upe [Svētupe – B. J.] ir pavisam tuvu. Kad izmazgāju veļu, eju ar visu upē izskalo.” (Dūrēja b. g.)

<sup>3</sup>Lilija Viksna piebilst: “Istabu izdevās atrast Friča Brīvzemnieka ielā 34, mājā, kas saglabājusies līdz mūsdienām. Saimniece bija ļoti lustīga: viņai patika, ja apkārt valdīja rosība, virtuvē pastāvīgi kāds nāca un gāja.” (Viksna 2008)

<sup>4</sup>Vēstule datēta ar 4. maiju, kopija glabājas Baibas Jaunslavietes privātarhīvā.

Tā kā Viļķenē vidusskolas nebija, mācības nācās turpināt Limbažos. Maijas atmiņā palicis brauciens ratos kopā ar mammu uz Limbažu vidusskolas (tagadējās Limbažu novada ģimnāzijas) internātu; līdzī bijis arī salmu maisiņš gulēšanai. Lai gan meitene skolā saņēma brīvpusdienas, tomēr nereti bija jādzīvo pusbadā. Katru sestdienu viņa 16 km no Limbažiem uz Viļķeni nāca kājām – šādus ceļus tolaik mēroja daudzi lauku bērni.

Paralēli mācībām vidusskolā Maija visus trīs gadus apmeklēja Limbažu bērnu mūzikas skolu. No šiem laikiem viņa ar pateicību atceras klavierspēles skolotāju Vēsmu Krūmiņu. Limbažos tapis arī Maijas klavierdarbs ar zīmīgu nosaukumu *Raganu dancis*; tajā pieteiktā satura līnija vēlāk radusi turpinājumu *Maija balādē, Sirēnu salā* u. c. opusos. Meitenei bija iespēja parādīt šo miniatūru Komponistu savienības pārstāvim Jēkabam Mediņam, kas sniedza ļoti atzinīgu atsauksmi (Einfelde 2016).

Diemžēl gan *Raganu danci*, gan turpmākās skolas gadu kompozīcijas autore iznīcinājusi. Šajā kontekstā zīmīgs ir fragments no viņas sarunas ar žurnālisti Ievu Samausku 2000. gadā:

**„– Vai ar savu tagadējo pieredzi arī tās būtu iznīcinājusi?**

– Nekādā gadījumā. Ar gadiem pieredze nāk klāt, taču jaunības dienās, kamēr šīs pieredzes vēl nav, daudzas idejas ir drosmīgākas un neparastākas. Tagad diemžēl tās vairs vienkārši neatceros. Man ļoti žēl, ka tā izdarīju.“ (Einfelde 2000: 13)

Limbažu periodā Maija iepazīna vēl vienu nelaiķa tēva radnieku – viņa brālēnu Ādolfu Klabi. Vasaras brīvlaikus meitene pavadīja Klabju mājās, Bunkas ciema *Induļos*. Ādolfs bijis izcili saimniecisks, un pat kolhoza laikos viņā jauties biznesmeņa vēriens. Īpaši labā atmiņā Maijai palikusi viņa sieva Anna.

“Anna bija jaunībā beigusi mājturības skolu. Viņa daudz strādāja un arī man lika strādāt, turklāt vienmēr uzmanīja, lai visu izdaru kārtīgi, mācīja, kā pareizi berzt katlus (vispirms vidu, tikai tad no ārpusē!), kā gatavot to vai citu ēdienu un tamlīdzīgi... Vēl šodien saimniekojot izmantoju Annas padomus. Atšķirībā no manienu ganu dienu saimniekiem viņa no sirds rūpējās arī, lai manai dvēselei būtu silti. Anna bija dedzīga baptiste, dziedāja baznīcas korī, reizēm spēlēja ērģeles. Arī *Induļu* mājās bija harmonijs. Atceros, ka reiz Anna to spēlēja, un es, pati knapi pāris gadus klavieres mācījusies, visgudri teicu: tu nepareizi turi rokas! Viņa rāmi atbildēja: ak, liecies nu mierā.” (Einfelde 2016)

1956. gada vasarā pēc Limbažu vidusskolas 10. klases beigšanas Maija kolhozā cītīgi lasīja ķiršus. Nopelnītā nauda ļāva uzsākt patstāvīgu dzīvi attālu no ģimenes. Tā kā jaunietai labi padevās sports, alternatīva bija apgūt fizikultūras skolotāja profesiju. Tomēr par labu mūzikai lika nosvērties kāds sirsniņš dāvinājums: viena no mātes un krustmātes Limbažu draudzenēm, krievu mācītāja meita, atdeva Maijai visas savas notis – cerībā, ka viņa turpinās mūzikas izglītību. “Starp šīm notīm bija Šopēna noktirnes, izdevums, ko vēl nesen [līdz 2008 – B. J.] izmantoju Dārziņskolā un *Rīdzē* harmoniskajā analizē,” komponiste piebilst (Einfelde 2016).

Tā nu pēc mācībām Limbažos Maija 1956. gadā iestājās Cēsu mūzikas vidusskolā, Zlatas Brikmanes klavieru klasē. Spilgtā atmiņā palikuši abi šīs mācībiestādes mūzikas teorētisko priekšmetu pedagogi:

“Pirmo harmoniju es apguvu pie Kārļa Paucīša. Viņš bija ļoti omulīgs. Nekāds bagātīgais nošu klāsts (par skaņu ierakstiem vispār nerunājot) Cēsīs toreiz nebija pieejams, tāpēc gan mūzikas teorijā, gan vēsturē dažkārt katastrofāli trūka saiknes ar dzīvo mūziku, un Paucītis izlīdzējās ar humoru. Piemēram, lai atcerētos senās skaņkārtas (joniskā, doriskā, frīgiskā, līdiskā, miksolīdiskā), mums mācīja šādu pantīņu: Jānis dāvināja Frīdai lielu maisu. Lai paliktu atmiņā Palestrīnas vārds, Paucītis atgādināja: netālu no Limbažiem ir Pāle – to iegaumējiet! Lieki teikt, ka nevienu Palestrīnas darbu mēs nebijām dzirdējuši.

Taču otrajā studiju gadā mūzikas literatūru sāka mācīt Sofija Vēriņa – toreiz pati vēl studente. Tas bija vienkārši žilbinoši! (Domāju, ka vēlāk, strādājot konservatorijā, Sofija it kā noplaka.) Jauna, temperamentīga, vienmēr ar svaigākajiem Rīgas mūzikas dzīves iespaidiem – tādu es viņu atceros. Beidzot dabūjām klausīties arī skaņdarbus, par kuriem mācījāmies, jo Sofija ņēma no konservatorijas līdzī skaņuplates. Iepazināmies ar dažādu Maskavas autoru mūzikas vēstures grāmatām: toreiz mums tā šķita vismodernākā, vērtīgākā literatūra.” (Einfelds 2016)

Paralēli mūzikas vidusskolai Maija apmeklēja arī Cēsu Strādnieku un Jaunatnes vakara vidusskolu, ko absolvēja 1957. gadā. Divus gadus nomācījies šajā pilsētā, meitene jutās pietiekami sagatavota, lai mēģinātu īstenot savu sapni – sākt profesionālas kompozīcijas studijas. 1958. gadā viņa cerību pilna iestājās Jāzeps Mediņa mūzikas vidusskolas teorijas nodaļā.

Maijas toreizējais solabiedrs Arvīds Bomiks atminas, ka 50./60. gadu mijā Mediņskola no Dārziņskolas ļoti atšķīrās. Dārziņi tika uzskatīti par *smalko* skolu, savukārt Mediņos mācījās daudzi, arī trūcīgi jaunieši no laukiem. Viņu vidū bija Maija, ko Bomiks atceras kā vienu no visklusākajām grupas meitenēm: “Negribu piekrist tiem, kas Maiju dēvē par šerpu – tās drīzāk bija aizsargbruņas.” (Bomiks 2008)

Pāris gadus jaunākā Einfeldes skolasbiedrene Ilga Hammere papildina šīs atmiņas citā aspektā:

“Mediņskolas laikā mēs dzīvojām kopmītnē Jaunielā, aiz Doma baznīcas. Bieži mēdzām iet uz ballēm Poligrāfiķu Centrālajā klubā. Nekādas bagātās nebija, un šai sakarā atceros kaut ko komisku. Reiz Maijai galīgi nebija, ko vilkt mugurā, viņa parādīja mums zaļu drēbi ar rozā puķēm un pusstundas laikā sadrāklēja to līdzīgi tolaik populārajiem mucīnsvārkiem. Tas bija bīstami, viss varēja ātri atsprukt vaļā, bet ballē izskatījās kolosāli efektīgi! Manā uzverē šis notikums raksturo Maiju kā fantastiski neatlaidīgu un arī radošu cilvēku – no nekā viņa dabūja gatavu visu.

Parasti Maija komponēja vēl vakaros, kad bija miers un neviens netraucēja. Reizēm viņa man un citiem rādīja, ko sacerējusi. Mana gaume tolaik nesniedzās tālāk par *Karmenu*, tomēr Maijas rakstītajā bija savs asumiņš, kaut kas interesants. Kā cilvēks viņa bija tieša un pat adataina, lai gan arī ļoti labsirdīga.” (Hammere 2010)

Mediņa skolā topošā komponiste sastapa cilvēku, kurš spēcīgi ietekmēja viņas uzskatu veidošanos. Tas bija solfedžo un harmonijas pedagogs Jānis Līcītis – Maijas atmiņās, inteligents, sirsnīgs un reizē stingrs, lai gan pēc Sibīrijas nometnēs pārciestā iekšēji aizlauzts cilvēks. Pati Maija īpaši uzsver Līcīša lomu viņas redzesloka veidošanā:

“Līdz pat Mediņskolai visa mana muzikālā domāšana bija caur un cauri romantiska. Kaut vai šāds piemērs: reiz Līcītim lepmi demonstrēju vienu no savām kompozīcijām, un izrādījās, ka tā skan gandrīz kā Mendelszona Vijolkoncerta pamattēma... Līcītis pirmais man radīja kādu nojausmu par 20. gadsimta mūziku – viņš lieliski pārzināja, piemēram, impresionismu. Bieži runājām par koncertdzīvi. Vienlaikus Līcītis kā jau Vītola skolas pārstāvis lika stingrus pamatus harmonijā un polifonijā. Viņš bija ļoti apbēdināts, kad pēc pusotra gada nolēmu pāriet uz klavieru nodaļu.” (Einfelde 2016)

Nodaļas maiņai bija savs iemesls: Maijas ar degsmi uzsāktās kompozīcijas studijas neritēja, kā būtu gribējies. Abus pirmos pedagogus viņa gan atceras ar pateicību. Vispirms nācies mācīties pie Mendēļa Baša, kurš prasījis ļoti sistemātisku darbu un devis galvenokārt tehniskas ievirzes uzdevumus, kas prasījuši milzu pacietību – piemēram, par pedagoga doto tēmu uzrakstīt simts faktūras variācijas. “Šaubos, vai mūsdienu studenti būtu gatavi kaut kam tādām.” (Einfelde 2016)

Taču Bašs pēc pusgada savu darbu Mediņa skolā pārtraucis. Tikai dažus mēnešus ar Maiju strādājis nākošais kompozīcijas skolotājs Valters Kaminskis, kurš viņai palicis atmiņā ar savu stalto tēlu un vitalitāti, taču arī ar bieži aso, zobgalīgo mēli – pētot kādu audzēknes skaņdarbu, viņš nav guvis atbildi uz jautājumu “Kas tā ir par formu?”, tāpēc pats secinājis: “Runkuļu forma!” (Einfelde 2016) Maija atminas, ka pie Kaminska izstrādājusi svītu, kur viena no daļām saukusies *Zirnekļa nāve*; skolotājs to puspagalam dēvējis par *Insektu svītu* (Einfelde 2016).

Palikusi bez pedagoga, turklāt pagaidām tā arī neradusi īstu ticību savam komponistes acinājumam, Maija nolēma visu enerģiju turpmāk ieguldīt klavierspēlē – jo vairāk tāpēc, ka viens no viņas mīļākajiem komponistiem tolaik bija Frideriks Šopēns. Klavieru nodaļā Maijas skolotāja vispirms bija Daina Vīlpa (“Bet viņa jau redzēja, ka neesmu perspektīva”), pēc tam Vera Circene (“kluss, mīļš darbarūķis”; Einfelde 2016). Taču nepieciešamo tehnisko veiklību sasniegt neizdevās: agrīnas pianistiskās apmācības trūkums lika sevi manīt ik uz soļa, un no sapņa par pianistes karjeru nācās atteikties.

Šajā laikā Mediņa skolā bija sācis strādāt jauns kompozīcijas pasniedzējs, vēlākais Operetes teātra diriģents Jānis Kaijaks. Viņš atceras, ka Līcītis kādā kuluārsarunā jautājis: vai viņš būtu ar mieru uzņemties kādas ļoti spējīgas un spītīgas audzēknes skološanu? Kaijaks piekritis, un Maijai tas bijis pietiekams stimuls atkal pāriet uz teorijas nodaļu (Kaijaks 2009). Šoreiz viņa sastapa pedagogu, kura nozīmi savā radošajā izaugsmē vērtē visaugstāk:

“Tieši Kaijaks man beidzot iedvesa ticību saviem spēkiem, sajūtu, ka kaut ko varu. Šis cilvēks fantastiski labi prot rosināt citos optimismu, pat ja viņš izsaka kritiskas piezīmes. Vienīgais, ko nožēloju – ka man izdevās mācīties pie viņa tikai trīs mēnešus.” (Einfelde 2016)

Kaijaks gan pēdējo teikumu apstrīd – pēc viņa atmiņām, abi kopā ar Maiju nostrādājuši vismaz gadu:

“Maijas raksturs tolaik pilnībā atbilda uzvārdam *Dūrēja* – meitene bija nesavaldīga, gatava sīvi aizstāvēt savas idejas, mazliet pat mežonīga, varētu teikt, ērkšķaina. Laikā, kad sākām strādāt kopā, viņas aizraušanās bija Prokofjevs, un visas kompozīcijas bez izņēmuma bija, ja tā var teikt, Prokofjeva *Garāmslīdošo mirkļu* sērijas turpinājums. Maiju vajadzēja *atmužzināt* no pārlietu sarežģītas izteiksmes un vienlaikus skubināt meklēt pašai savu stilu. Šai nolūkā uzdevu rakstīt klavieru pavadījumus latviešu tautasdziesmām. Lai gan ar gariem zobiem, tas tika darīts. Otra problēma bija Maijas spontanitāte, kas izpaudās arī mūzikā – viss viņas komponētais skanēja ļoti improvizatoriski. Atceros, cik grūti šī iemesla dēļ meklējām tēmu beigšanas eksāmena variācijām. Bija jau sacerētas pašas variācijas, bet daudz maz piemērotas tēmas vēl aizvien nebija, līdz galu galā izraudzījāmies vienu no variācijām, kas izteismē bija visskaidrākā un kodolīgākā. Mediņa skolas trešo kursu Maija beidza ar augstāko balli (piecnieku) kompozīcijā.

Ko viņa saglabājusi savā stilā no Mediņu laikiem līdz šodienai? Tā noteikti ir asā harmoniskā valoda un kopumā ekspresionistiskā ievirze.” (Kaijaks 2009)

Maijas aizraušanos ar Sergeja Prokofjeva mūziku savulaik veicinājis viņas pirmais kompozīcijas pedagogs Valters Kaminskis, kura agrīnajos darbos grūti atpazīt vēlāko liriski melodisko kordziesmu autoru. Jaunībā viņš bijis visai avangardiski noskaņots skaņradis un opozicionārs latviešu mūzikas rāmajam “varžu diķim”, kā izteicies Kaminska toreizējais domubiedrs Edmunds Goldšteins (citēts pēc: Einfelde 2016). Pati Maija atzīst, ka sākotnēji no Kaminska mantojusi jūsmu par Prokofjeva darbos vērojamo uzdrīkstēšanos un sarkasmi. Vēlāk interese par šo komponistu uz laiku mazinājusies, taču pēdējos gados tā piedzīvo it kā otru vilni, kas gan, atšķirībā no agrīnajiem opusiem, vairs neietekmē pašas stilu.

“Tagad man Prokofjevā patīk pavisam kas cits nekā jaunībā – ne vairs sarkasms, bet viņa lirika. Piemēram, Septītās simfonijas blakus partija: tas ir ideāls, harmonisks daiļums, un tik daudz gaišuma, lai gan skaņdarbs pabeigts gadu pirms nāves, viņam jau smagi slimam esot. Bet, runājot par *Garāmslīdošajiem mirkļiem*, – jā, tie man joprojām ir vismīļākie. Sevišķi apbrīnoju, kā viņš spēj neatkārtoties. Pat sekvenci viņš variē; un, tikai mazliet pamainot kādu intonāciju, jau pazīstams motīvs uzreiz ir citā krāsā.” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Mediņa skolas gados Maija pirmoreiz dzirdēja arī Jāņa Ivanova skaņdarbus. To skaudrais, īpatnējais spēks aizgrāba viņu tik ļoti, ka 1961. gadā, uzreiz pēc skolas trešā kursa beigšanas stādāmās Latvijas Valsts konservatorijā, jaunā mūziķe nešaubīdamās pauda vēlmi studēt tieši šī pedagoga kompozīcijas klasē. Tajā viņa arī iekļuva. Tiesa, vēlāk, ar laika distanci raugoties, Maija atzina, ka Ivanova mūzika



viņas attīstību ietekmējusi vairāk nekā pašas nodarbības pie profesora (Einfelde 2016). Vienu no iespējamajiem iemesliem min Kaijaks:

“Konservatorijā viņai, manuprāt, nebija piemērota Ivanova mācību metode – ja audzēknis kādā kompozīcijas vietā *iestrēga*, Ivanovs sēdās pie klavierēm un pats improvizēja, cenšoties parādīt izeju no strupceļa. Varbūt daudzos gadījumos tas derēja, taču ne Maijai. Reiz viņa man rādīja savas otrajā kursā rakstītās variācijas, kuras Ivanovs vēlāk eksāmenā vērtēja ar piecnieku (augstāko balli), bet Skulte lika divi un Utkins – trīs. Vēlāk jau kopā sanāca četri... Bet man šķita, ka, salīdzinot ar Mediņskolas darbiem, tas bija solis atpakaļ.” (Kaijaks 2009)

Studiju gados Maijas interešu lokā pakāpeniski nokļuva vēl vairāki 20. gadsimta skaņraži. Viens no viņiem bija Dmitrijs Šostakovičs, kura daiļradē viņu šajā laikā sevišķi aizrāva ekspresionistiski motīvi – tie spēcīgi ieskanas 1963. gadā Rīgā uzvestajā operā *Katerina Izmailova* (plašāk par to skat. krājuma 157. lpp.).

Vesela iespaidu gūzma Maijas atmiņā saistās ar Bendžamina Britena viesošanos Rīgā 1964. gada rudenī – toreiz viņa mācījās 3. kursā. Angļu komponists uzdāvināja konservatorijai skaņuplati ar *Kara rekviēma* ierakstu; Maija klausījās to daudzas reizes, apbrīnojot autora spēju visu lielo ciklu veidot uz viena intervāla – tritona – pamata. Tieši kopš tā laika tritons guvis būtisku lomu arī viņas mūzikā. Ne mazāk interesanti bija izsekot, kā, garīgajam tekstam mijoties ar laicīgo, vienas un tās pašas intonācijas deformējas un iegūst brīžam paradoksāli atšķirīgu jēgu (Einfelde 2016). Gandrīz četrdesmit gadus vēlāk Einfelde ārēji līdzīgu ideju īstenojusi savā *Kora simfonijā*, līdzās nostatot Viļa Plūdoņa dzeju un atsevišķu mesas daļu kanonisko tekstu.

Britena viesošanās laikā Maija noskatījās vairākas šī komponista operas, ko viesizrādēs Rīgā rādīja viņa vadītā Koventgārdena kameroperas trupa. Mazliet vēlāk, 1964. gada nogalē, notika *Pītera Graīmsa* Latvijas pirmizrāde. Tajā saistīja gan neparastais orķestra kolorīts dabas ainās, gan psiholoģiskais rakurs – indivīda un to vajājošā puļa pretstats (Einfelde 2016); līdzīgs motīvs vēlāk parādās pašas Einfeldes darbos *Džordano Bruno sārts* un *Pie zemes tālās... 2. daļā*.

Kopš studiju gadiem Maijai ir tuva arī Bēlas Bartoka mūzika. Vispirms spēcīgu iespaidu atstāja stīgu kvarteti, vēlāk tika iepazīta arī opera *Hercoga Zilbārža pils* un vēlinais Koncerts orķestrim:

“Ļoti patika viņa orķestra krāsas. Spriedze tajā mūzikā ir milzīga, ne mazāka kā Šostakovičam; tomēr, atšķirībā no Šostakoviča, viņš ir introverts, emocijas nav atkailinātas, bet vairāk sevī vērstas; tāpēc arī Bartoku nav mokoši klausīties.” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Līdzīgi kā skolas gadu skaņdarbus, arī gandrīz visas studiju laika kompozīcijas autore iznīcinājusi. Tomēr (domājams, pateicoties kādam eksāmenu komisijas loceklim) divu agrīno opusu rokraksti ir saglabājušies. Viens no tiem ir trešajā kursā sacerētais **Koncertīno**

klavierēm un stīgu orķestrim; klavierizvilkums pieejams Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā. Jāatzīst, ka te vēl maz jaušams no Einfeldes mūzikas vēlākajām stila zīmēm. Noskaņas ziņā tas tuvs bērnu dienu etiķei *Vilciņš*, savukārt mūzikas valodas aspektā uztverams kā nepārprotams pierādījums jau minētajai Prokofjeva ietekmei – it īpaši spilgti tā izpaužas trijdaļu cikla abās malējās daļās, kas veidotas sonātes formā. Tonalitāte (*D dur*), dzirkstošais, rotaļīgais raksturs, asā, negaidītām un pārsvarā mažorīgām modulācijām bagātā harmonija, arī struktūras skaidrība atsauc atmiņā *Klasisko simfoniju*. Lai gan vēl ne izteikti oriģināls, Koncertīno ar savu žirgtumu un humora niansi atstāj spilgtu iespaidu. Komponiste atceras, ka savulaik šis opuss iepaticies pianistam un pedagogam Hermanim Braunam; viņš mudinājis iekļaut to bērnu mūzikas skolu repertuārā (Einfelde 2016).

Otra studiju gadu kompozīcija ir Maijas Einfeldes diplomdarbs – **Simfoniskā poēma** (1966). Partitūra nav saglabājusies, taču ar autores roku rakstītās orķestra balsis pieejamas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā. Autore atminas, ka poēmas apakšvirsraksts bijis *Salaspils bērzi* (Einfelde 2016). Tā tikusi veltīta Salaspils koncentrācijas nometnē bojā gājušo piemiņai. Pati tematiskā kodola attīstība ar savu brīvību un nesteidzīgo pakāpenību atsauc atmiņā Šostakoviča monoloģisko simfonismu. Savukārt poēmas vispārējā koncepcija vedina uz analogiju ar vairākām Einfeldes sonātēm: dominē monologam tuva izteiksme, taču uz brīdi (no 10. partitūrnūmura) kontrastu tai rada smeldzīga un dejiska tēma – savveida atmiņu vīzija. Līdzīgas reminiscences sastopamas gan Otrajā vijolsonātē, gan *Sonātē meditācijā*. Vadmotīva lomu Simfoniskajā poēmā iegūst ritmintonācija, kuras minorīgo, meditātīvo raksturu akcentē mazās tercās kolorīta izbaudīšana; arī šai ziņā iezīmējas sasaukšanās ar vairākiem Einfeldes turpmākajiem darbiem (skat., piem., par *Noktīrni* korim krājuma 111. lpp.).



1. piemērs. Simfoniskās poēmas sākumtēma (vijoles partija: komponistes rokraksta kopija).  
Notis glabājas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā

Materiālā ziņā studiju gadi turpināja komponisti *norūdit*. Izdzīvot bija grūti: kaut arī Maija piepelnījās kā privātskolotāja, reizēm esot izdevies kārtīgi paēst, vien pateicoties ēdnīcās izliktajiem bezmaksas maizes šķīvjiem (Einfelde 2016). Tomēr spīts un gatavība iesaistīties avantūrās ļāva pieredzēt daudz interesanta. Intervijā Ludmilai Lukševicai Maija atceras, kā piepelnījusies un atpūtusies:

“Studentu gados vedu teļus uz Kazahiju. Braucu lopu vagonā. Bullēnu līdz zilumiem sabadīta, atgriezās mājās un devos uz lepnu kūrortu pie Melnās jūras atpūsties. Ar autostopiem izbraucu pusi Krievijas, turklāt viena pati. Rīgā nebija tāda kluba, kurā es nebūtu ballējusies. Un vienmēr ar mani kaut kas arī nepatīkams atgadījās.” (Einfeldē 2001)

Komponistes draudzene, literatūrzinātniece Anda Kubuliņa atzīst: “Maijai patika dullības, arī citos.” Viņa atminas, kā Einfeldē stāstījusi par kādu studiju laika epizodi – centieniem izvairīties no netīkamas ieskaites:

“Tā bija ziema, es izmazgāju matus, atvēru kopmītnes logu un, izbāzusi slapjo galvu, kādu laiku sēdēju cerībā dabūt plaušu karsoni. Taču, re, ka nedabūju! Kam bijusi grūta bērnība laukos, kaites nemaz tik viegli neķeras klāt.” (Kubuliņa 2008)

1966. gadā Maija Einfeldē absolvēja Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas nodaļu ar atzīmi *četri (labi)*.



7. attēls. Maija Einfeldē pēc kompozīcijas diplomeksāmena (1966). Foto no komponistes privātarhīva

## 1966–1980

### Vāveres ritenī

1966. gada 16. aprīlī, mācoties pēdējā kursā, Maija apprecējās ar 33 gadus veco Voldemāru Einfeldu – labestīgu cilvēku, kas, līdzīgi viņas brāļiem un tēvam, bija "zelta roku" īpašnieks (Einfeldē 2016). Kopīgu māksliniecisku interešu jaunlaulātajiem nebija, taču viņus tuvināja dažā ziņā līdzīgi bērnības pārdzīvojumi – abi apmēram vienā vecumā bija zaudējuši tēvu. Voldemāra vecmāte, būdama maza meitene, cara laikā kopā ar ģimeni bija izceļojusi uz Krieviju, kur Einfeldi, tāpat kā daudzi latvieši, iepirkuši muižas zemi. Mūža sākumu Voldemārs pavadījis Smoļenskas apgabalā, Jarcevas apkaimes sādžā.

Ģimene dzīvojuši turīgi, taču, kad zēnam bijuši četri gadi, viss mainījies: 1937. gada represiju vilnis skāris daudzus Krievijas latviešus, arī Voldemāra tēvu. Viņš apcietināts un, kā ģimene uzzinājusi krietni vēlāk, turēts spīdzināšanai līdzīgos apstākļos, bez iespējas apsēsties vai apgulties; tēva turpmāko likteni Einfeldiem tā arī nav izdevies noskaidrot.

Kad nomiris Voldemāra vectēvs, daļa nabadzīgāko sādžinieku, kuriem, iespējams, skaudusi Einfeldu pārticīgā dzīve, pēc bērnu mielasta izlaupījuši visu mājās esošo, pat pagrabā glabāto ēdienu. Voldemāra māte un vecmāte sapratušas, ka turpmāk, trūkstot ģimenē pieaugušam vīrietim, dzīvot ierastajā vidē būtu grūti. Otrā pasaules kara laikā, kad Jarcevu ieņēmuši vācieši, Einfeldi izmantojuši izdevību pārcelties uz Latviju. Jau pēc kara Voldemārs beidzis Rīgā pamatskolu ar lieliskām atzīmēm. Viņš bijis krietni vecāks par klasesbiedriem un uzreiz pēc skolas sācis strādāt prokuratūrā par sekretāru. Vēlāk Einfelds dienējis armijā, absolvējis Rīgas industriālo politehnikumu un kļuvis par Rīgas Vagonu rūpnīcas inženieri. Šajā laikā abi ar Maiju arī iepazinušies (Einfelde 2016).



8. attēls. Maija un Voldemārs Einfeldi (1966). Foto no komponistes privātarhīva

Studiju gados Maija bija mitinājusies kopmītnē Skolas ielā, vēlāk arī pie māsas Suvorova (tagadējā Čaka) ielā. Pēc laulībām viņa kopā ar vīru un vīramāti – prokuratūras darbinieci – kādu laiku dzīvoja dienesta dzīvoklī pašā prokuratūras ēkā. Te pirmos divus sava mūža gadus aizvadīja arī Maijas un Voldemāra dēls, nākošais rakstnieks Jānis Einfelds. Prieцīgo notikumu – Jāņa nākšanu pasaulē 1967. gadā – aizēnoja Maijas mātes ilgstošā slimība un nāve, gandrīz vienlaikus ar māsas Vallijas bojāeju. Intervijā Ilmāram Šļāpinam komponiste atceras:

“Viņai [mammai – B. J.] visu mūžu bija grūti ar tiem pieciem bērniem, viņa bija slima, un vienīgais, ko viņa Dievam lūdza, bija viegla nāve. Viņa neko citu nevēlējās. Un viņa to nedabūja! Mira ar vēzi, smagi, briesmīgi. Un tad es reizēm nesaprotu. [...] Es bieži vien kurnu pret debesīm. Es nevaru teikt tā, kā mana mamma: “Dievs labu dar’, ko darīdams.” Citi tā saka, kaut arī nedomā. Bet es to nevaru pat pateikt.” (Einfelde 2003c: 51)

1969. gadā ģimene pārcēlās uz trīsistabu dzīvokli Ķengaragā. Te Jānis sāka savas skolas gaitas.

Uz jautājumu par dēla muzikālajām interesēm Maija atbild ar humoru:

“Mana pirmā klavieru stunda viņam bija arī pēdējā. Sastrīdējāmies par vienu taustiņu: viņš teica, ka tas ir do, es uzstāju, ka si, līdz beidzot Jānis man raudot paziņoja: “Tu pati esi si!” Tad viņš aizmuka un atpakaļ vairs nebija dabūjams...” (Einfelde 2016)

Savukārt interese par rakstīšanu, pēc Maijas atmiņām, dēlam parādījās ļoti agri. Acīmredzot tā bija pārmantota: viņa pati bērnībā



9. attēls. Jānis Einfelds pirmsskolas vecumā. Foto no komponistes privātarhīva



10. attēls. Jānis un Maija Einfeldi Jāņa pirmajā skolasdienā Rīgas 72. vidusskolā (1974). Foto no komponistes privātarhīva

sacerējusi pasakas un dzejoļus, un literāras intereses bijušas arī vīram, kas mīlējis kinomākslu (kādu laiku viņš strādājis Rīgas kinostudijā). Maija atceras, ka dēla iemīļotais žanrs tolaik bijuši “burlaku romāni”, turklāt viņš savus darbus arī ilustrējis. “Ieva Rupenheite, pētot šīs ilustrācijas, reiz smējās – visiem cilvēkiem tik milzīgi, stūrains, balti zobi kā klavieru taustiņi. Varbūt viņš klavierēs saskatīja konkurentu, kas mammai atņēma laiku?...” (Einfelds 2016)

\*\*\*

Konservatorijas studiju beigu posmā un uzreiz pēc tam Maijas *maizes darbs*, tāpat kā mūža turpmākajā gaitā, bija saistīts ar pedagoģiju: komponiste pasniedza solfedžo Pļaviņu (1965–1966) un Limbažu (1969–1971) bērnu mūzikas skolās, Cēsu mūzikas vidusskolā (1966–1969, 1971–1974) un Rīgas 2. bērnu mūzikas skolā (1975–1980). Lai arī pati Maija vienmēr atzīmējusi, ka labprātāk nodotos tikai komponēšanai, daudziem audzēkņiem viņa palikusi atmiņā kā spilgta pedagoģe. Muzikoloģe, radio *Klasika* redaktore Rūta Paula (pirms laulībām Ezermale), kas mācījusies pie Maijas Cēsīs, uzsver, ka tieši viņas ietekmē nolēmusi studēt mūzikas vēsturi un teoriju:

“Tolaik mācījos klavieru klasē pie burvīgas skolotājas Skaidrītes Cintiņas. Bet Maija Einfelds pilnīgi, radikāli samainīja manu dzīvi. Man pie viņas bija harmonija; un, tā kā teorētiskās lietas ļoti patika, viņa sāka dot arvien grūtākus uzdevumus. Skolotāja bija stingra, nepiekāpīga un neizgāja ne uz kādām atlaidēm, kas bija ļoti svētīgi – vismaz priekš manis. Bet tajā pašā laikā viņa praktisko harmoniju no teorētiskas, matemātiskas kalkulešanas pārvērta aizraujošā piedzīvojumā. Ja kaut ko darījām savādāk, nekā pieņemts, skolotāja pat priecājās. Piemēram, rakstīju tautasdziesmu apdares ar paralēliem trijskaņiem, viņa teica: “Re, kur smuki!” Arī praktiskajā spēlē ļāva darboties ar visiem enharmonismiem. Un viņai pašai tik skaista harmoniskā valoda!



Kā pianistei man bija ļoti maza rociņa. Un viņa teica: jāiet tev uz teoriju! Ar urbīti, ar urbīti... Kad 1974. gadā beidzu Cēsīs klavieru nodaļu, tiešām saņēmos un aizbraucu pie Ludviga Kārklīņa uz konsultāciju. Un iestājos uz muzikologiem. Ar Maijas bāzi tas nebija par grūtu..." (Paula 2016)

Sadzīvīskā ziņā šis laiks, īpaši līdz 1974. gadam, bija sarežģīts: gandrīz ik dienas vairākas stundas nācās pavadīt vilcienā, ceļojot uz darbu un atpakaļ. Labsirdīgais, bet raksturā pavājšais Voldemārs nespēja pilnībā apgādāt ģimeni, un Maija jutās kā *vāvere ritenī* – Cēsīs viņa vairākus gadus strādāja pat divas slodzes (Einfelde 2016).

Daudzās ikdienas rūpes tomēr nelika pamest novārtā komponēšanu. 60. gadu nogalē un 70. gados Einfelde rakstīja daudz un aizrautīgi; Latvijas Komponistu savienības arhīva materiālos viņa minēta kā divu viendabīgu klavierpersonāžu (*e moll*, *h moll*), prelūdiju, Vijolkoncerta, Trīs dziesmu ar Elīnas Zālītes vārdiem un citu darbu autore<sup>5</sup>. Tiesa, gandrīz visas nosauktās kompozīcijas autore iznīcinājusi (izņēmums ir klavierpersonāte *e moll*, kas glabājas JVLMA bibliotēkā). Jaundarbu iešanu zudībā ironiskā kārtā stimulēja tieši pasākumi, kuriem teorētiski vajadzēja rosināt daiļradi – Latvijas Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sēdes. Tās kādreizējais vadītājs Arvīds Bomiks stāsta:

"Maija ienāca sekcijā gandrīz vienlaikus ar 40. gados vai 50. gadu sākumā dzimušajiem – Pēteri Plakidi, Pēteri Vasku, Imantu Zemzari, Juri Karlsonu, Vītu Lindenbergu, Guntaru Pupu, Viesturu Vītoļiņu, Ingridu Zemzari un citiem. Atceros, ka man vienmēr sāpēja par viņu sirds – jauno komponistu vidū viņa bija viena no čačlākajām, regulāri piedalījās arī apvienības sēdēs, rādīja savus skaņdarbus, bet... kaut kā vienmēr sanāca, ka tika nostumta malā. Pret viņas kandidatūru bija noskaņoti daži Komponistu savienības vadības un valdes pārstāvji, kuriem subjektīvais spriedums aizēnoja profesionālu vērtējumu. Pamazām vien visus no Maijas paaudzes, kuri aktīvi darbojās sekcijā, uzņēma Komponistu savienībā; sāka jau uzņemt arī krietni jaunākus par viņu, vēlāk konservatoriju beigušus, bet Maijai joprojām nācās gaidīt... Kopumā gandrīz divpadsmit gadus pēc augstskolas absolvēšanas!" (Bomiks 2008)

Arī Maija pati atceras šo laiku ar skumjām:

"Iestāties Komponistu savienībā man tiešām bija ļoti svarīgi, kaut vai tīri praktisku iemeslu dēļ: tā kā nebiju savienības biedre, manus darbus koncertā drīkstēja atskaņot tikai, ja pati iepriekš apmaksāju to ekspertīzi: konservatorijā iegūtajam komponistes diplomam šajā ziņā nebija nekāda svara! Visvairāk jau sāpēja nicinošie teicieni, kas savienības sēdēs tika velīti maniem skaņdarbiem un man. Šāda attieksme principā nespēj nevienam jaunam komponistam palīdzēt. Joprojām nesaprotu, kāpēc tieši par mani ironizēja? Varbūt tas kādam sagādāja slepenu prieku?" (Einfelde 2016)

Atbilde uz šo jautājumu vismaz pa daļai saistīta ar komponistes personību – viņas vairīšanās no jebkādam ārišķībām un, jāatzīst, arī ar saasināto paškritiku: pastāvīgās, mokošās šaubas, "vai mana mūzika vispār ir ko vērtā", reizēm laupīja drosmi sevi publiski aizstāvēt, citkārt atkal lika darīt to pārlietu emocionāli, un šis asums radīja pretreakciju.

<sup>5</sup> Latvijas PSR Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmes protokoli 1972. gada 29. februārī un 1975. gada 18. martā. Glabājas Latvijas Komponistu savienības arhīvā Baznīcas ielā 37-3.

Komponistes draudzene, pedagoģe Maija Kurme atminas: “Maija jau kopš studiju gadiem bija ārkārtīgi bikla, jūtīga un centās to maskēt ar uzspēlētu bravūru; savukārt tie, kas viņu nepazīna, domāja, ka tā ir Maijas īstā seja.” (Kurme 2010)

Jāpiebilst, ka Einfeldes un Kurmes ciešā draudzība sākusies, abām mācoties konservatorijā. “Mēs bijām pilnīgi dažādas – es no lauku vides, viņa labi audzināta, kulturāla; par dažiem maniem sulīgākajiem teicieniem viņa toreiz bija pilnīgi šokēta,” Maija Einfelde ar smaidu atceras (Einfelde 2016).

Pati komponiste ar sirsnību piemin kolēģus, kas viņu šajā laikā atbalstījuši. Piemēram, pianists Hermanis Brauns jau Einfeldes studiju gados bijis atsaucīgs viņas jaundarbu interprets, un sadarbība turpinājusies arī vēlāk. Brauns pavadījis Jāņa Seimanova solospēli, atskaņojot Einfeldes Vijolkoncertu Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmē 1975. gada 18. martā. Tieši šī opusa apspriešana izvērtusies Maijai negaidīti sāpinoša. Sanāksmes protokolā, kas glabājas Komponistu savienības arhīvā<sup>6</sup>, gan parādās tikai korekta kritika, turklāt tā mijas ar atzinības vārdiem. Taču iznīcinošie, ironiskie izteikumi acīmredzot palikuši *ārpus protokola* – šādi rosina domāt ne vien pašas Maijas, bet arī vijolnieces Rudītes Rozenbergas un pianistes, klavierspēles skolotājas Inas Radzēvičas<sup>7</sup> atmiņas. Maija bija uzaicinājusi viņas uz Vijolkoncerta noklausīšanos un sekojošo diskusiju, acīmredzot cerot, ka šis notikums būs patīkams, tomēr viss izrādījies citādi. Pēc Radzēvičas atmiņām, runās bijis nomācoši daudz negācijas, un, tās klausoties, pārņēmusi grūti izskaidrojama kauna sajūta, vēlme atrasties kaut kur citur: “Biju vispār nelaimīga, ka te sēžu. Domāju, ka tas nebija taisnīgi. Atceros vienīgi, ka Brauns viņu diezgan aizstāvēja.” (Radzēviča 2016) Drīz pēc sanāksmes Maija Koncertu iznīcinājusi, taču Inai Radzēvičai nesen, pārskatot savu privātarhīvu, izdevās atrast vijoles partiju.

Šis nošu materiāls liecina, ka Koncerts bijis trijdaļu cikls (*Molto rubato – Tranquillo semplice – Allegretto*). Komponistes rakstības stilu visnepārprotamāk atspoguļo sākumtēma un viena no fināla epizodēm. Sākumtēma iezīmīga ar savu kļiedzīgam līdzīgo ekspresiju: dažādās, bet pārsvarā disonantās saskaņās *ff* dinamikā izgaismota viena skaņa (*gis<sup>2</sup>*), un seko brīvi rečitējošs izklāsts plašākā diapazonā, bet tajā pašā dinamikas gradācijā (skat. 2. piemēru). Iespējamās asociācijas ar radniecīgu izteiksmes sfēru Otrās vijolsonātes sākumā.

<sup>6</sup> Dažas no protokolā fiksētajām piezīmēm: “Vai tas ir koncerts – drīzāk “rapsodija”, “mūzika”. Būtu labi, ja materiāls vairāk nestu informācijas, lai tas attīstītos un no šīs attīstības – loģiski veidotos jaunais” (Pauls Dambis); “Dabisks muzikālās domas risinājums, bez samākslotības. Jūtams prakses trūkums attiecībā uz orķestra rakstības meistarību” (Artūrs Grīnups); “Pirmās daļas simfoniskā elpa netiek turpināta. Atzīstama prasme uz viena intonācijas loka – parādīt dažādus raksturus” (Inta Lukašinska). Citāti no Latvijas PSR Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmes protokola 1975. gada 18. martā. Glabājas Latvijas Komponistu savienības arhīvā.

<sup>7</sup> Rudīte Rozenberga bijusi Maijas Einfeldes kursa biedre Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, savukārt Ina Radzēviča – kolēģe Pļaviņu mūzikas skolā.



2. piemērs. Koncerts vijolei un orķestrim (vijoles partija): sākumtēma . Komponistes rokraksta kopija

Savukārt fināla vitālajā un dramatiskajā soloepizodē (skat. 3. piemēru) parādās saikne ar ironisko, dzēlīgo skerco tradīcijām, kas Einfeldes jaunradē epizodiski izpaudīsies arī turpmāk (skat. par to arī krājuma 165. lpp.); līdzīgi kā daudzos vēlāk tapušajos darbos, skercozā tēma tvērta viegli dejiskā astotdaļpulsā un pamazinātā skaņkārtā.



3. piemērs. Koncerts vijolei un orķestrim (vijoles partija): fināla soloepizode . Komponistes rokraksta kopija

Var piekrist sekcijas sēdē paustajam pārmetumam, ka vijoles partija daudzviet nav atskaņotājām ērta (jo īpaši tas jūtams straujajā 3. daļā). Droši vien, ja šī iebilde (tāpat kā citas) būtu izteikta saudzīgāk, komponiste to būtu ņēmusi vērā. Gandrīz visi aptaujātie mūziķi, ar ko Maija sadarbojusies turpmākajos gados (piem., Andra Dārziņa 2016, Egīls Šēfers 2016), atzīmē viņas toleranci un prasmi ieklausīties interpretu viedokļos. Egils Upatnieks izceļ to kā būtisku atšķirību no daudziem citiem mūsdienu latviešu komponistiem (Upatnieks 2016).

Arvīds Bomiks atzīst, ka viņam nācies izvērst īpašu “aizstāvības kampaņu”, lai Maija 12 gadus pēc augstskolas absolvēšanas beidzot kļūtu par Komponistu savienības biedri. Uzņemšana notika 1978. gada 10. janvārī. Atbalstu sniedza Oļģerts Grāvītis un Ludvigs Kārklīņš, kas bija uzrakstījuši nepieciešamās rekomendācijas (Bomiks 2008).

Šis ilgi gaidītais notikums gan nespēja radīt īstu laimes sajūtu. Kā jau bieži Maijas dzīvē, to aizēnoja kas nepatīkams, proti, patiesas saskaņas trūkums laulībā. 1979. gadā tas noveda pie oficiālas šķiršanās, un Maija kopā ar divpadsmitgadīgo dēlu pārcēlās uz dzīvi Bolderājā, kopmītnes tipa mājā. Intervijā Ievai Samauskai viņa plašāk raksturo neveiksmīgās ģimenes dzīves cēloņus:

“Domāju, ka viņš [vīrs – B. J.] bija nelaimīgs. Tāpēc, ka es bieži nebiju mājās, braucu uz jaunrades namiem, dēls dzīvoja pie vīramātes. Viņam visa mana cīņa likās bezjēdzīga. Voldemārs nebija mūziķis, tāpēc nevarēja novērtēt, kā un ko es rakstu, vai tas slikti vai labi – viņš ļoti daudz ticēja nelabvēlīgajām atsauksmēm, un viņam tas bija smagi.

[..] Virs redzēja, ka man neveicas. Kad pēc dažādiem plēnumiem un apspriedēm nācu mājās raudādama, viņam bija no tiesas manis žēl.” (Einfelds 2000: 11)

Literatūrzinātniece un Maijas Einfeldes draudzene Anda Kubuliņa dalās arī savās atmiņās:

“Voldemārs bija ļoti labs, bet trausls cilvēks. Maija nekad viņu pavisam neatstāja. Mūža pēdējos gados Voldemārs bija vientuļš, un, kad nomira [1993 – B. J.], viņu pēdējā gaitā pavadīja Maijas draugi.” (Kubuliņa 2008)

Pati komponiste piebilst: “Šķīrāmiešiem bez jebkāda naida. Arī viņš, cik nu varēja, mums turpmāk dzīvē palīdzēja; vasaras savās lauku mājās, tāpat kā agrāk, pavadījām kopā.” (Einfelds 2016)

Komponistes minētās lauku mājas Vējavā, netālu no Ērgļiem, ģimenei piederēja kopš 70. gadu vidus. Impulss, kas pamudināja tās iegādāties, bija Rūdolfa Blaumaņa muzeja apmeklējums Brakos. Maija turp bija devusies kopā ar dēlu Jāni; viņa atminas, ka klusā, saulainā diena, vilnišiem un bekām pilnā pļava radījusi teju vai sāpīgu jūsmu par visa novada un arī aizejošās vasaras skaistumu (Einfelds 2016). Pateicoties kāda nejausi iepazīta vietējā iedzīvotāja atsaucībai, Einfeldi jau pēc dažām nedēļām samērā lēti varēja nopirkt pamestu māju Vējavā (gan novietotu uz kaimiņu zemes), kura turpmāk gandrīz 20 gadus Maijai bija atpūtas un iedvesmas vieta. Jāņos te regulāri viesojušies komponistes draugi un domubiedri, viņu vidū Selga Mence, Imants Zemzaris un citi. Selga atceras:

“Agrāk Maija mūs vasarās bieži aicināja ciemos, bijām šajās mājās tādi kā bezmaksas īrnieki. Nu jau tās vairs nav apdzīvojamā, tāpēc arī Maijas lauku vasaras beigušās – tur vajadzētu likt iekšā tūkstošus. Taču tolaik man citas vietas jānošanai nemaz nebija! Mēs ar dzīvesbiedru Madaru vēl ilgi katru gadu 23. jūnijā, kaut arī bez Maijas, braucām uz pussagruvušo Vējavas māju, un tā joprojām glabāja savu auru: vienīgā mēbele, kas tajā palikusi, bija liels flīgelis. Kopā ar vietējiem ļaudīm līgojot, atcerējos šeit pavadītās vasaras...” (Mence 2013)

Otra iedvesmojoša vieta bija PSRS Komponistu savienības Jaunrades nams Ivanovā. Maija stāsta:

“Tam bija sava gaisotne. Visapkārt namam pletās bērzu birzs, blakus atradās ābeldārzs, dīķis, govīs brīvi staigāja apkārt. Īsta Krievijas lauku ainava! Apkārtējie kolhoza ļaudis dzīvoja nabadzīgi, taču viņu bezsilās mājiņas šķita jaukas – tās nepavisam neatstāja tik bezgaumīgu iespaidu, kā liktos Latvijas kontekstā. Visbiežāk braucu uz Ivanovu ziemā vai arī rudens pusē, noskaņa bija līdzīga kā Čaikovska *Janvārī* vai *Oktobrī*. Bieži gāju pār laukiem pastaigā uz mežu – visas takas jau zināju no galvas, kolēģi bija mani iesaukuši *Ļesnaja deva*<sup>8</sup>.” (Einfelds 2013)

Vēl vairāk par gleznaino dabu Maiju rosināja Ivanovas radošais gars:

“Katrs komponists dzīvoja atsevišķā kotedžā, tajā bija arī flīgelis vai ļoti labs pianīns. Vienugad, piemēram, mani izmitināja astotajā kotedžā, kurā Prokofjevs bija rakstījis *Karu un mieru*... Šķita, ka jūtu auru. Arī Šostakovičs, pirms viņš iemīlēja Repinu, regulāri brauca komponēt uz Ivanovu. Jaunrades namā bija tiem laikiem brīnišķīga bibliotēka, arī žurnāls *Inostrannaja literatura*, kas publicēja Folknera, Markesa darbus –

<sup>8</sup> *Лесная дева* – tulkojumā no krievu valodas “Meža meita” vai “Meža jaunava”.

es agrāk tos pat nepazinu... Regulāri apspriedām cits cita mūziku, un vismaz man šķita, ka te valda pavisam savādāka attieksme nekā mūsu Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs. Bija brīnišķīgi jauno autoru konsultanti no Maskavas un Ļeņingradas.” (Einfelde 2013)

Selga Mence papildina šis atmiņas: “Jaunrades namā mēs regulāri klausījāmie mūziku, kas Rīgas koncertzālēs tolaik vēl neskanēja, pat bija *pagrīdē* – gan Deņisova, gan Šnitkes darbus.” (Mence 2013)

Ivanovā aizsākās Maijas pazīšanās ar Sergeju Berinski – Maskavas komponistu, kuru ieinteresēja viņas daiļrade. Iespējams, ka arī Maijas ietekmē Berinskis 20. gadsimta 80.–90. gados kļuva par aizrautīgu latviešu mūzikas propagandētāju.

## Kompozīcijas

No skaņdarbiem, kas saglabājušies, Maija Einfelde kā savu pirmo nozīmīgo kompozīciju min 1975. gadā sacerēto vokālo kamerciklu *Krāsas* – četrus rečitīvus ar azerbaidžāņu dzejnieka Rasula Rza dzeju Ulda Bērziņa tulkojumā. Sākotnējais impulss šī cikla tapšanai bija radošā pēcpusdiena komponistes toreizējā darbavietā, Cēsu mūzikas vidusskolā; audzēknes lasījušas dzeju, un viņa improvizējusi fona mūziku. Šeit Maija pirmoreiz dzirdēja Rza dzeju. Skaņdarba koncepciju viņa raksturo šādi:

“Šajā ciklā katrai krāsai gluži apzināti piešķīru savu formulu – manos turpmākajos darbos diez vai kāds šādu *racionālistu* atradīs. *Baltā* saistīta ar paralēlu kvintu kolorītu, *Melnā* – ar ostinato (subkontroktāvas sibemol); starp citu, ostinato princips tolaik Latvijā vispār piedzīvoja īstu modes vilni. Uzskatu, ka šī dziesma ciklā ir vislabākā. *Brūnā* krāsa man ir dramatiska, ciklā tai atbilst asi punktēts ritms 5/8 taktsmērā. Savukārt *Zilā* noskaņas ziņā man šķita radniecīga Šostakoviča Alta sonātei, bez tam esmu šeit izmantojusi arī [Bēthovena] *Mēnesnīcas sonātes* ritmu. Visgaišākā manā uztverē bija *Zaļā*” (Einfelde 2016)

<sup>9</sup> Šai cikla daļai saglabāties tikai vokālās partijas manuskripts.

*Krāsas* 1976. gada 11. decembrī konservatorijas zālē pirmatskaņoja dziedātāja Ilga Tiknuse un pianiste Rima Bulle.

Otrs vokālais kamercikls, *Romantiskas dziesmas*, tapis 1980. gadā pēc iepazīšanās ar dzejnieku Albertu Ločmeli. Cikls rakstīts Rīgā, bet pabeigts Ivanovā. 1980. gada 5. aprīlī to konservatorijas zālē pirmatskaņoja Tiknuse un Bulle. Atkārtotu izpildījumu *Romantiskas dziesmas* piedzīvoja Anitas Garančas solokonzertā filharmonijas Baltajā zālē 1987. gada 13. decembrī; pie klavierēm bija Inta Villeruša. Šajā interpretācijā dominēja gaišāki toņi, un komponistei tas patika. “Ar tagadējo skatu raugoties, es droši vien pati būtu gaišo centrālo dziesmu Lamažorā vēl vairāk izvērsusi – patlaban tas cikls ir pārāk rudenīgs,” viņa uzskata (Einfelde 2016).

Jānis Torgāns savā recenzijā atzīmē:

“Ļoti saistošs bija Einfeldes cikla “Romantiskas dziesmas” jaunais lasījums, kas labi pieklāvās solistes dramatiskajiem dotumiem. Mūsu vokālajā kamermūzikā pavisam reti ir skaņdarbi, īpaši cikli, kas atrod otro un trešo izpildītāju, tādēļ šādi gadījumi vienmēr iepriecina.” (Torgāns 1987)



*Romantiskas dziesmas* radušas savu vietu arī mūsdienu koncertdzīvē – 2006. gada 20. janvārī tās Ievas Paršas un Hertas Hansenas sniegumā atskaņotas Einfeldes autorkoncertā Rīgas Latviešu biedrības namā, ciklā *Portretu galerija*. Vēlāk Parša cikla finālu (*Iemīli mani melnu..*) iekļāvusi arī latviešu vokālās kameramūzikas izlasē, koncertprogrammā *Spoži mirdzošais latoju pelēkais*; tā izskanējusi 2009. gada 17. novembrī Spīķeru koncertzālē, un klavierpartiju spēlējis Aldis Liepiņš. Cikls ir arī jaunās dziedātājas Lauras Greckas repertuārā.

\*\*\*

Jau kopš studiju beigšanas Einfeldē ik pa laikam pievērsusies kormūzikai. Taču diezgan ilgi šis žanrs palicis viņas kameropusu eņā. Pati komponiste stāsta:

“Diriģenti ne visai labprāt ņēma darbus, ko viņiem piedāvāju – atrunājās, ka koriem tie esot intonatīvi par sarežģītu. Tā, protams, arī nebija izteikti melodiska mūzika dziesmu svētku estrādei vai vispār plašām izpildītāju un klausītāju masām. Biju jau gandrīz samierinājies ar domu, ka, lai nu kas, bet kormūzika ir tā sfēra, kurā uz īpašiem panākumiem varu necerēt.” (Einfeldē 2016)

Tomēr bija kāds diriģents, ar kuru Einfeldē arī 70.–80. gados veidojās cieša sadarbība – proti, Ansis Alberings, toreizējais konservatorijas Mūzikas pedagoģijas nodaļas mācību kora un Tautas kora *Kokle* vadītājs. “Alberings tiešām bija izņēmums: viņam varēju droši piedāvāt visu, ko biju uzrakstījusi, un viņš to labprāt iestudēja,” atceras komponiste (Einfeldē 2016).

Šis atmiņas papildina Larisa Bulava:

“Ar Maiju iepazīnos jau drīz pēc konservatorijas beigšanas, kad strādāju pie Alberinga Mūzikas pedagoģijas nodaļā par koncertmeistari. Atceros, ka Alberings gribēja dot kādam savam studentam diriģēt Maijas oratoriju poēmu ar Valda Luksa vārdiem un padomju laikam raksturīgu tematiku *Atmiņām jāpaliek*; starp citu, viņš to ļoti augstu vērtēja. Pēc Alberinga aicinājuma Maija ieradās konservatorijā, lai sīkāk komentētu atsevišķas skaņdarba niansas.” (Bulava 2010)

Pati autore, taujāta par šo jaunības sacerējumu, atzīst, ka rakstījusi to ar entuziasmu, taču, viņasprāt, tolaik nav vēl īsti atradusi *savu* dramatisko stilu – pārāk jūtams esot Britena *Kara rekvīema* iespaids. Jāpiebilst, ka *Atmiņām jāpaliek*, atšķirībā no daudziem citiem Einfeldes darbiem, guvis visnotaļ atzinīgu vērtējumu arī Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāsmē 1974. gada 16. aprīlī<sup>10</sup>. Saglabājusies programma liecina, ka koris *Kokle* 1976. gada 20. maijā universitātes Lielajā aulā pirmatskaņojis arī Einfeldes dziesmu ar Jāņa Raiņa vārdiem *Vēl saule dus*.

Starp citām 70. gadu kora kompozīcijām izceļama poēma *Dzērves* jauktajam korim, trim sitaminstrumentiem un klavierēm ar Ojāra Vācieša vārdiem. To 1978. gada 4. martā, Komponistu savienības 8. kongresa ietvaros, universitātes Lielajā aulā pirmoreiz dziedājis Valsts Akadēmiskais koris Ausmas Derkēvicas vadībā. Fragmentu no šī

<sup>10</sup> Latvijas PSR Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmes protokols 1974. gada 16. aprīlī. Glabājas Latvijas Komponistu savienības arhīvā.

īpatnējā noskaņā veidotā, rudenīgi skumjā darba komponiste vēlāk, jau 1999. gadā, izmantojusi poēmā *Manas bērniņas mājas*.

Latvijas Nacionālajā bibliotēkā glabājas vēl vairāki 70. gados tapuši Maijas Einfeldes vokālie opusi. To vidū ir daudzu paaudžu bērnu iemīļotais, radio *Vakara pasaciņās* Gunāra Rozenberga aranžējumā gadu desmitiem skanējušais *Miegains zilonis* (vairāk pazīstams ar nosaukumu *Miega zilonis*; Irinas Tokmakovas vārdus atdzejojis Vitauts Ļūdēns). Sākotnēji tas tapis pēc žurnāla *Zilīte* aicinājuma sūtīt šūpla dziesmas un 1977. gadā šī žurnāla 2. numurā arī pirmpublicēts.

Iespējams, tieši dēla Jāņa bērniņas gadu iespaidā Maija 70. gados radīja vairākus bērnu skaņdarbus. Trīs tautasdziesmu apdares bērnu korim (*Zilīte, žubīte; Tā jāj kungi, tā sulaiņi; Pelīt' brauc, vāgi čīkst*) iekļautas *Bērnu mūzikas antoloģijas* 4. daļā (sast. Oļģerts Grāvītis, 1990). Līdz mūsdienām popularitāti saglabājusi dziesma *Cīrulītis* (publicēta 1976, Raiņa vārdi), kas savulaik iepatikusies diriģentam Jānim Erenštreitam: viņš iestudējis to ar Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas zēnu kori, un vēlāk *Cīrulītis* radis pastāvīgu vietu daudzu Latvijas bērnu kora (šobrīd arī Rīgas Doma meiteņu kora *Tiara*) repertuārā. Mazāk zināmi, bet interesanti ir vairāki kanoni, kas iekļauti Ēvalda Siliņa sastādītajā krājumā *102 kanoni* (1981)<sup>11</sup>; komponiste atzīst, ka rakstījusi tos ar lielu aizrautību (Einfelde 2016). Vienkārši, viegli izdziedami, tie tomēr katrs ietver kādu spilgtu laikmetīgā skaņuraksta zīmi, vai nu tā izpaustos intonatīvā, vai ritma jomā. Sevišķi savdabīga ir *Rudens vēju dziesmiņa*: tā veidota Einfeldei tuvajā tritona skaņķārtā un ar melismātiskajiem mazo sekundu locījumiem uztverama kā viņas brieduma gadu kormūzikas priekšvēstnese<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Kaķīt's gauži noraudāja, Ķīsel's brauca pār Daugavu, Rūku maršs, Rudens vēju dziesmiņa, Vakara dziesmiņa, Mazs, mazs vīriņš.*

4. piemērs. *Rudens vēju dziesmiņa* (kanons)

<sup>12</sup> Citi bērniem rakstīti darbi ir dziesma *Runcis Ūšuks* bērnu korim *a cappella* (manuskripts glabājas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā), kā arī dažas dziesmas, kuru nošu materiāls nav saglabājies, bet ieskaņojumi pieejami Latvijas Radio; to vidū ir dziedātājas Maijas Krīgenas un pianistes Tijas Gobas 1969.–1971. gada ieraksti (*Vijolīte, Dancis, Runča kažociņš, Pavasara rīts, Cimdīņš*). Komponiste stāsta, ka vairākums bērnu dziesmu sacerētas ar Vitauta Ļūdēna vārdiem (Einfelde 2016).

60. gadu beigās radušies divi no pavisam nedaudzajiem Einfeldes darbiem klavierēm solo – miniatūras *Non legato* un *Delicato*. Tās rakstītas Inai Radzēvičai Latvijas Valsts konservatorijas iestājeksāmenam un veidotas kā pretstatu pāris. *Delicato* lirikai kontrastē *Non legato* atskabargainā, vitālā izteiksme; iespējamās paralēles ar Bartoka mūzikas *barbarisko* šķautni (piem., *Allegro barbaro*),

ko atspoguļo gan klavieru perkusīvais tonis, gan ostinētā ritma enerģija un raupji disonantā harmoniskā valoda. Miniaturās nav speciāli komponētas bērnu auditorijai, tomēr 1990. gadā tās publicētas Māras Juhņevičas sastādītajā izlasē *Latviešu komponistu skaņdarbi*, kas adresēta mūzikas skolām un vidusskolām; to izdevis Mācību iestāžu metodiskais kabinets. Līdzīgi iepriekš aplūkotajiem kanoniem, *Delicato* un *Non legato* ir repertuārs, kas saistošā un bērniem viegli uztveramā formā iepazīstina ar laikmetīgo skaņurakstu.

70. gados klavierdarbu klāstu papildinājuši vēl vairāki pagaidām neizdoti opusi – *Mazs skerco* (notis pieejamas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā) un *Rubato*. Pēdējais no šiem darbiem glabājas klavierspēles pedagoģes Guntas Božas privātarhīvā, un ik pa laikam to apgūst viņas audzēkņi. Pirmā *Rubato* interprete, kas iekļāvusi šo miniatūru savā vidusskolas beigšanas eksāmenā, bijusi mūsdienās pazīstamā Cēsu pedagoģe Ilze Mazkalne (Boža 2016).

Blakus klaviersonātēm dzimstošo interesi par sonātes žanru apliecina *Sonāte dialogs* diviem altiem (1978; JVLMA bibliotēkā saglabājušās vienīgi balsis).

Einfeldes 70. gadu nozīmīgākais instrumentālopuss – *Četras elēģijas* čellam un klavierēm (1976) – līdzīgi *Krāsām*, sākotnēji rakstīts kā fona mūzika. Šīs kompozīcijas tapšanas priekšvēsturi atceras čelliste Maija Prēdele:

“70. gados Baiba Nollendorfa veidoja literāru uzvedumu pēc Čingiza Aitmatova stāsta *Baltais kuģis* motīviem. To izrādīja gan galvaspilsētā, gan citur. Šim uzvedumam Maija Einfelde rakstīja mūziku – īsiņas ilustrācijas čellam solo, un es tās atskaņoju. Tās bija interesantas miniatūras, turklāt komponiste ļāva samērā brīvi improvizēt – iekļaut akordā vēl kādu skaņu u. tml. Šīs ilustrācijas arī bija *Četru elēģiju* pirmavots.” (Prēdele 2010)

Jauno ciklu Maija Prēdele un pianiste Veneta Miķelsone pirmatkaņoja 1976. gada 22. decembrī Kamermūzikas zālē. Šis darbs kļuvis par vienu no visvairāk spēlētajiem mūsdienu latviešu komponistu čella opusiem: 80. gadu beigās to savā repertuārā ietvēruši Māris un Inta Villeruši, arī Lolita Lilje un Jānis Maļeckis<sup>13</sup>, 90. gados – Baiba Kluce-Kūselā un Ventis Zilberts. 1994. gadā, pirmajā latviešu jauno mūziķu nometnē Jaungulbenē, Villerušs spēlēja ciklu kopā ar Guntu Sproģi (tagad Rasu). Jau 21. gadsimtā *Četras elēģijas* iekļautas Ērika Kiršfelda un Hertas Hansenas repertuārā. Komponiste pati uzsver: “Ciklā nebūtu pamata meklēt līdzību ar konkrētām Aitmatova stāsta epizodēm: aizkustināja tā vispārējā noskaņa.” (Einfelde 2016)

Stāsts vēsta par astoņgadīgu, vecāku pamestu zēnu kādā kalnu ciematiņā; viņš īsti nav vajadzīgs pat savai vecmāmiņai, un puisēna vienīgā autoritāte ir vectētiņš, kurš, kā nu spēj, rūpējas par mazdēlu. Kad arī viņš reiz vājuma brīdī piedzeras un atstāj zēnu novārtā, tas pamet māju un peldus dodas pretī daudzreiz pa binokli

<sup>13</sup> Jānis Maļeckis atceras savu pirmo iespaidu, iepazīstot *Četras elēģijas* (kopā ar Lolitu Lilji viņš tās spēlēja 1989. gada pavasarī, komponistes autorkoncertā JVLMA): “Tas man bija atklājums – sajutu smalku ekspresionismu, Albāna Berga tradīciju. Biju domājis, ka mums, latviešiem, nekā tāda nav, bet izrādījās, ka tieši Maijai ir...” (Maļeckis 2016)

vērotajam baltajam kuģim, labi zinot, ka pats saviem spēkiem tik tālu neaizpeldēs, bet cerībā pārtapt par zivi.

Četrās elēģijās Einfeldes stila iezīmes parādās jau visai spilgti. Raksturīgs ir pats gandrīz pilnīgi viendabīgā, skumjā noskaņā ieturētais cikla traktējums – radniecīga koncepcija vēlāk izpaudīsies *Skumņajās serenādēs (Trīs dziedājumos mirstošai jūrai)* klarnetei un stīgu kvartetam, arī Trešajā sonātē vijolei un klavierēm, Koncertā altam un kamerorķestrim. Šķietamā tēlainā monotonija visās cikla daļās, iespējams, ir viens no faktoriem, kas komponistei licis atzīt: “Manā mūzikā ir kaut kas tāds, kas daļu klausītāju atgrūž; taču tur es neko nespēju darīt, jo savādāk zaudētu patiesīgumu.” (Einfelde 2016) Tomēr citus šī *monotonija* fascinē, liekot izjust, cik bezgala daudzveidīgas, noskaņām bagātas var būt skumjas.

Vairīšanos no krasiem mūzikas rakstura pretstatiem kompensē harmoniskā kolorīta, daļēji arī tembra nianšu bagātība. Sevišķi īpatnēja šai ziņā ir pirmā miniatūra, kurā čells un klavieres it kā apmainījušies ar solista un pavadītāja lomām. Klavieru partijā ar tās sabiezināti minorīgajām krāsām jūtama subjektīvu emociju pārpilnība, savukārt čella picikato (lielākoties mažorīgas saskaņas, arī paralēlas kvintas) veido kļu, distancētu vērojuma fonu.

Otrajā elēģijā čells atskaņo nopietnu, ilgpilnu, intonativā kolorīta ziņā *tristanisku* plašas elpas melodiju, kamēr klavierēm uzticēts pavadījums. Valda romantisma mūzikā tik bieži sastopamā viļņveida melodika. Vienlaikus parādās kāda iezīme, kas labi raksturo pašas Einfeldes stilu arī viņas turpmākajos darbos: viļņa noplakums tiek izbaudīts krietni ilgāk nekā tā kāpums, krītošās intonācijas atkal un atkal atkārtojas, veidojot sīkus (mikro)vilnīšus un izceļot mūzikai piemītošo melanholiu.

Trešā elēģija kļūst par pavērsienu tempa maiņas dēļ: mēreni lēno ritumu nomaina *Allegro*, kas nosaka arī jaunu žanrisko ievirzi. Šajā miniatūrā parādās Einfeldes mūzikas stila šķautne, kas savu kulmināciju rod 90. gadu *Maija balādē* – vēlme ļauties maģiskai suģestijai, buršanās (buramvārdu) iedarbei. Maiņu taktismērā veidojas kas līdzīgs arhaiskas dejas pulsam. Taču to nepapildina atbilstoši arhaiska, diatoniska melodija, bet gan tipiski einfeldiskās, slīdošiem hromatismiem bagātās ciešanu intonācijas (šoreiz pārsvarā pamazinātās skaņkārtas ietvaros). Tādējādi dejiskais *perpetuum mobile* gūst trauksmaini lirisku raksturu.

Ceturta elēģija kļūst par skumju epilogu. Kā alūzija parādās Emīla Dārziņa *Melanholiskā valša* sākummotīvs, tomēr negaidītu, svešādi disonantu skanējumu ienes biskaņkārtiskais harmonijas kolorīts – minora un mažora trijskaņu apvienojums. Šāda veida saskaņas komponistei arī turpmāk būs ļoti tuvas.

Četrās elēģijas pirmoreiz apliecināja Einfeldes īpašās simpātijas pret čellu – turpmākajās desmitgadēs tās gūš vēl ne vienu vienu izpausmi. Komponiste atceras:

“1989. gadā, kad Māris Villerušs spēlēja manu *Monologu*, Arvīds Luste brīnījās: kāpēc tev tas čells *dzīvojas* tikai pa apakšu un augšu, nemaz ne pa vidu? Viņam taisnība, man pie čella patīk tieši galējības – gan dziļie zemie toņi, gan jo īpaši tas, ka šis instruments var spēlēt tikpat augstu kā vijole, bet ar pilnīgi citu intensitāti.” (Einfelde 2016)

*Baltā kuģa* rosinātais skaņdarbs kļuva par sākumu arī turpmākajos desmit gados visai intensīvajai abu Maiju sadarbībai. Komponistei

atmiņā palikusi Maijas Prēdeles pastāvīgā interese par laikmetīgo mūziku un jauniem meklējumiem: “Viņa tikko bija beigusi Maskavas konservatorijas asistentūru; visā, ko Maija darīja, bija jūtama Rostropoviča elpa.” (Einfelde 2016)

Komponistes vārdamāsa savukārt stāsta:

“Maijas Einfeldes mūzikā man vistuvākais ir jūtu trauslums, cauri ciešanām un depresijai jūtamie harmonijas meklējumi. Arī spilgtā harmoniskā valoda – daudzās sekundu, septīmu saskaņas, kas arvien traktētas labskanīgi. Maza detaļa: līdzīgi kā Bartoks, Maija prot ļoti izteiksmīgi izmantot čella flažoletus, viņa to arī labprāt dara. Bet pats galvenais – šī mūzika ir tik daudzslāņaina, saturiski blīva, ka to ikreiz var interpretēt citādi – gan emocionāli, gan tembrāli savādāk, un vienmēr atklāsies kāda jauna nianse. Autore neko neuzspiež.

Un, ko es vēl ievēroju mūsu sadarbības laikā – sadzīvē Maija Einfelde likās optimistiska, bija ļoti asprātīga, bieži stāstīja dažnedažādus jokus, anekdotes. Taču acīs viņai vienmēr bija skumjas.” (Prēdele 2010)

Līdztekus *Četrām elēģijām* Prēdele spēlējusi arī Einfeldes *Koncertmūziku* čellam solo. Precīza informācija par pirmatskaņojumu nav saglabājusies, taču agrākais izpildījums, par ko izdevies atrast ziņas, noticis 1975. gada 1. novembrī Kamermūzikas zālē. *Koncertmūzika* veidota kā vairākdalīgs darbs, kuru ierāmē komponistei tuvais monologa žanrs (*Monologs I, Intermeco, Skerco, Perpetuum mobile, Monologs II*).

52

## 1980–1985

Māja un darbs: savas vietas meklējumos

Lielākas un mazākas sadzīviskas likstas Maijas un viņas dēla mājvietā – bijušajā Bolderājas strādnieku kopmītnē – gadījās regulāri. Lai gan abiem bija ierādīta samērā liela istaba ar skaistu skatu uz Buļļupi, nomāca pati vide: trūka īstu domubiedru, turklāt apkārtējo vidū bija arī cilvēki ar kriminālām nosliecēm. Komponiste to uztvēra saasināti, it īpaši pusaudža dēla dēļ:

“Manuprāt, Bolderāja daudzējādā ziņā izskaidro to, kāpēc Jāņa literārā pasaule tik ļoti atšķiras no manas mūzikas. Tā ir nežēlīgāka, groteskāka, tajā atspoguļojas visa elle, kurai viņš gājis cauri. Kaut vai fakts, ka Jāņa klasē, kā vēlāk izrādījās, mācījās divi nākamie slepkavas; viens no viņiem sēdēja ar dēlu vienā solā. Patiesībā šis zēns pats bija upuris – viņš auga ģimenē, kur tēvs dzēra un regulāri iekautīja pārējos. Atceros, ka šis klasesbiedrs bija atnācis uz mūsu istabu ciemos un brīnījās par daudzajām grāmatām, notīm un klavierēm... Viņš Jānim teica: “Cik tu esi laimīgs!”” (Einfelde 2016)

Turpretī Maija Bolderājā laimīga nejutās. Tāpēc lielu prieku un pacilātību viņai atnesa 1985. gads: pateicoties Selgas Mencēs (toreiz Kultūras ministrijas darbinieces) laikus dotajam padomam par pieteikšanos attiecīgajā *rindā*, komponistei tika piešķirts plašs, ērts dzīvoklis Hospitāļu ielā – mājā, kurā mīt vēl vairāki latviešu mūziķi, gleznotāji un citu kultūras jomu pārstāvji.



Maijas *maizes darbs* 1980.–1993. gadā bija teorētisko priekšmetu pasniegšana Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā un tās paspārnē esošajā bērnu skolā. Šīs mācību iestādes viņai palikušas atmiņā ar divējādām izjūtām. No vienas puses, kaitināja spilgti izteiktā politizācija: dažnedažādas politinformācijas, civilās aizsardzības nodarbības un citi sabiedriskās dzīves pasākumi te noritēja nevis formāli, ķeksīša dēļ, bet ar degsmi, jo skolas ilggadējā direktore Jeļena Lobačova bija pārliecināta komuniste. No otras puses, Maija atceras viņu kā sirsnīgu, godīgu cilvēku, kas rūpējās par darbiniekiem un prata viņus stimulēt. “Nevienā skolā man vadība nav tik bieži izteikusi pateicības kā Mediņa skolā,” komponiste atzīst (Einfelde 2016). Mediņa skolā Maija strādājusi ilgāk nekā jebkurā no iepriekšējām darbavietām. Viņa piekrīt daudzu bijušo audzēkņu viedoklim, ka bijusi ļoti stingra skolotāja, tomēr lepojas, ka, piemēram, pūtējus izdevies lieliski sagatavot studijām. “Pūtējiem toreiz harmoniju konservatorijā mācīja Bomiks, un atceros viņa teicienu – “Ko tu Einfeldes audzēknim padarīsi, krīt kā kaķis uz visām četrām!”” (Einfelde 2016) Savu pedagoģiskā darba metodi viņa raksturo kā “haotiski mērķtiecīgu”:

“Negribēju neko iedresēt, jebkuru elementu harmonijā, elementārteoriijā vai solfedžo centos mācīt vispusīgi, no dažādiem aspektiem. Mīnuss, manuprāt, bija tas, ka stundās bieži rīkojos spontāni – piemēram, neatprasīju pašas uzdotu mājas darbu, bet liku rakstīt patstāvīgu darbu par jaunu tēmu u. tml. Cietēji bija nevis talantīgie slinķi, bet vidēji apdāvināti skolnieki, kuri nespēja zibenīgi reaģēt uz haotiskajām prasību maiņām.” (Einfelde 2016)

Šajā laikā Maija sāka pasniegt arī individuālo kompozīciju, un viena no viņas pirmajām audzēknēm bija Dzintra Kurme (tagad Kurme-Gedroica) – vēlāk pazīstama kordziesmu, ērģeļmūzikas, kameropusu u. c. darbu autore. Mediņa bērnu mūzikas skolā viņa mācījies pie Einfeldes 1980.–1984. gadā, t. i., 12–16 gadu vecumā. Apmācības sākumposmu Kurme-Gedroica atceras šādi:

“Pirmais iespaids bija diezgan dramatisks. Zināju jau iepriekš, ka viņa ir barga un prasīga, bet tas kontrasts ar manu pirmo skolotāju Haraldu Biriņu [neformālās izglītības ietvaros – B. J.], kas jūsmoja par jebkuru manu mēģinājumu kompozīcijas lauciņā, bija tiešām grandiozs [..]. Tā pēc manu bērnišķīgo kompozīciju noklausīšanās sekoja ļoti kritisks, pat gandrīz iznīcinošs vērtējums. Tiesa, manas pirmās kompozīcijas pārsvarā ar izteiktu melodisko līniju un pavadijumu, visbiežāk balstītu tradicionālajās T-S-D-T harmoniskajās secībās, tiešām atgādināja estrādes vai, labākajā gadījumā, elementāras bērnu dziesmiņas.” (Kurme-Gedroica 2016)

Dzintra stāsta, ka centienos radināt pie 20. gadsimta mūzikas skolotāja pati daudz spēlējusi priekšā un rādījusi arī skaņierakstus. Šādi iepazīti Bartoka, Ivanova, Prokofjeva, Hindemita u. c. komponistu darbi (Kurme-Gedroica 2016).

Patī Maija nenoliedz, ka harmonijas neordinārs risinājums viņai kompozīcijas nodarbībās ar jebkuru audzēkni bijis primārs. Turklāt

apmācības procesa sākumā viņa arvien provocējusi atteikties no klasiski funkcionālām harmonijas secībām un meklēt savus, speciāli sacerētus akordus. Tiesa, vienlaikus komponiste uzsver:

“Arī ar trijskaņiem var rakstīt ļoti laikmetīgu mūziku – taču tikai tad, ja iepazīs jau citas iespējas visā to daudzveidībā, un tad tu vēlreiz atgriezies pie trijskaņiem, būdams jaunā attīstības pakāpē. Bet, ja audzēknis jau pašā sākumā iet vieglāko ceļu un mēģina kaut ko veidot uz trijskaņu repetīciju pamata, tad tas ir strupceļš.” (Einfelde 2016)

Maija arī atzīst, ka pie formas jautājumiem viņa kompozīcijas kursā strādājusi samērā maz, jo (pārspīlētā) paškritikā uzskata to par savas mūzikas vājo vietu. Einfelde sev pretstata otru ilggadēju kompozīcijas pedagoģi un viņas kādreizējo kolēģi Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā Tamāru Dadaševu (tagad Kalnu, dziedātājas Ingas Kalnas māti): “Es darbojos galvenokārt ar harmoniju, izteiksmību, krāsām, taču Tamāra atkal lieliski mācīja tieši veidot formu.” (Einfelde 2016) Pēc Maijas domām, tādējādi veidojās labs tandēms, un ieguvēji bija audzēkņi, kas vēlāk, mūzikas vidusskolā, nonāca Tamāras Kalnas klasē – līdz ar to kompozīcijas process tika iepazīts no atšķirīgiem skatpunktiem (Einfelde 2016).

Dzintras Kurmes-Gedroicas atmiņā ir arī solfedžo nodarbības pie Maijas Einfeldes. Tās gan bijušas īslaicīgas – tikai bērnu skolas pēdējā mācību gadā, proti, 8. klasē:

“Spilgtākais, kas palicis atmiņā – milzīgs izbrīns, pat šoks par to, cik viņai skaista, tīra un augsta balss, jo visus iepriekšējos gadus tikai sarunās tā izklausījās pavisam savādāk... [...] Atšķirībā no iepriekšējiem solfedžo skolotājiem zemākajās klasēs, pie Maijas Einfeldes solfedžo stundās vairāk ienāca 20. gadsimta mūzikas piemēri.” (Kurme-Gedroica 2016)

Maija pati atzīst: lai gan viņai tuvi vienmēr bijuši dažādu laikmetu komponisti, grupu nodarbībās viņa visaizrautīgāk un pārsniedzot “obligātā minimuma” ietvarus, stāstījusi par 20. gadsimta mūziku. Padomju laikos tā bijusi galvenokārt gadsimta pirmās puses komponistu daiļrade – Gustava Mālera pēdējās simfonijas, Albāna Berga *Voceks* u. c. tēmas, kas Einfeldei personiski tuvas (Einfelde 2016).

Visbeidzot, vēl kāda zīmīga Dzintras Kurmes-Gedroicas atmiņu epizode. Šajā gadījumā tā nav liecība par skolotājas darba stilu, bet trāpīgs cilvēciskā tēla ieskicējums – tāda, kāds tas palicis toreiz 12 gadus vecās audzēknes atmiņā:

“Vēl viņa brīdināja, ka komponista, un jo īpaši sievietes komponistes, ceļš ir ļoti, ļoti sūrs un grūts. Lai negaidu vieglu dzīvi un nez kādas bagātības vai pateicības par savu darbu. Nabadzību gan. Un sūros darba sviedros pelnītu maizīti arī. Tas gan vairāk bija aicinājums manai mammai noņemt “rozā brilles” par bezrūpīgo, priekpilno mākslinieku dzīvi skaistās zīdā un samta kleitās uz skatuves ar ziedu klēpjēm un pielūdžēju ovācijām. Ja mana mamma gaida, ka skolotāja no manis “uztaisīs otru Raimondīni Paulīni” (un tad viss iepriekšminētais varbūt arī bez pārlieku lielām pūlēm būtu sasniedzams), tad lai steigšus meklējam sev citus skolotājus un vispār citus ceļus un iespējas. [...]”

Vienīgais, ko viņa simtprocentīgi var apsolīt, ir ļoti smags darbs, ērkšķu pilns ceļš, nenovīdība, skaudība un nežēlīgas intrigas gadījumā, ja kādreiz gribēšu sasniegt kaut ko vairāk. Pēc šāda monologa bija skaidrs, ka runa ir par viņas pašas personīgo pieredzi (tolaik uzvara Bārlova konkursā viņai vēl bija gandrīz 20 gadu tālā nākotnē). [...] Nolēmu, ka gribu būt tikpat stipra kā viņa.

Lai gan retajās, nejausajās tikšanās reizēs arī turpmāk, līdz pat pašreizējam laikam, sarunas mums rit par visādām tēmām, es joprojām savā apziņā nevaru viņu uztvert nekā savādāk, tikai kā savu skolotāju... (kas, protams, nu jau ir sasniegusi pasaules slavu, bet tāpēc vēl jo vairāk tā ir mana Skolotāja ar lielo burtu).” (Kurme-Gedroica 2016)

## Kompozīcijas

80. gadu pirmajā pusē Maijas Einfeldes mūzikā ienāk jauns žanrs: sonātes stīginstrumentam un klavierēm. No četrām šajā laikā tapušajām sonātēm trīs ir iezīmīgas ar sēru motīviem. **Pirmā sonāte vijolei un klavierēm** (1980) veltīta komponistes kādreizējā skolotāja Jāņa Līcīša (1913–1978) piemiņai. Jaundarba sākotnējā versija pirmatskaņota kādā Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas (Līcīša ilggadējās darbavietas) koncertā; savukārt 1981. gada vasarā komponiste izveidoja otro redakciju, ko viņa atzīst par būtiski atšķirīgu no pirmās. Tajā ņemti vērā vijolnieka Induļa Sūnas ieteikumi, kas veicināja instrumenta iespēju bagātu izmantojumu. 1981. gada 15. decembrī šo sonātes versiju konservatorijas zālē pirmatskaņoja Indulis Sūna kopā ar dzīvesbiedri, pianisti Ilgu Sūnu. “Uzskatu, ka sonātes radioieraksts Indulim ir vienkārši izcils,” teic komponiste (Einfelde 2016). Abu Sūnu ieskaņojums ietverts arī Kanādā izdotajā CD albumā *Voice of the Latvian Violin* (2008).

80. gados Pirmo vijolsonāti savā repertuārā iekļāvis arī Jānis Bulavs; viņš spēlējis to kopā gan ar Jāni Rinkuli, gan Valdi Janci. Ārpus Latvijas šis darbs pirmoreiz izskanējis 1996. gada 3. decembrī, kad autore kopā ar Rolandu Kronlaku un Mārtiņu Viļumu piedalījies Sergeja Berinska muzikālā kluba sarīkojumā Maskavā<sup>14</sup>. Mūsdienās Einfeldes Pirmajai vijolsonātei ne reizi vien pievērsušies arī jaunās paaudzes kameramūziķi.

Skaņdarbs veidots kā divdaļu cikls. 1. daļas sākumtēma ritmiski brīvā izklāstā (*Recitativo*) ir ekspresīvs monologs, kas vienlaikus atklāj arī intelektuālu procesu – mokošu mēģinājumu *sakārtot domas*. Ārkārtīgi pakāpeniski, neatlaidīgi un šķietami racionāli norit melodijas diapazona paplašināšana. Vienubrīd šis process it kā vainagojas panākumiem: pirmās fāzes kulminācijā skan plaša, lai gan saspringta kantilēna. Taču drīz vien spēji krītošs glisando atkal priekšvēsta sabrukumu.

Daļas otrajā fāzē (*Allegro risoluto*) sākotnēji dominē dzelžains marša ritms, taču vēlāk (no fāzes 45. t.) to nomaina kantilēna, smeldzīgām intonācijām (mazās sekundas, pamazināti, palielināti intervāli) bagāta vijoles tēma dejiskā pulsā. Savukārt trešās fāzes *Mesto* centrā ir cita, diatoniska un skumji apskaidrota vijoles melodija *D dur* (*Mesto* 16.–28. t.). Šī ir skaņdarba klusā kulminācija. Atslēga mūzikas noskaņai ir pašas komponistes vārdi: “Rakstot sonāti, atcerējos Līcīša grūto mūžu, viņa ciešanas Sibīrijā, bet it īpaši – viņa smaidu. Bieži vien tas bija smaids cauri sāpēm.” (Einfelde 2016)

<sup>14</sup> Koncerts noticis Šuvalovas nama muzikālajā viesistabā (*Музыкальная гостиная дома Шуваловой*); te Pirmo sonāti spēlēja vijolniece Leonora Dmīterko un pianists Viktors Čerņeļevskis.

1. daļas noslēgumā vēl brīdi skan iepriekšējās melodijas atbalsis, taču pamazām tās transformējas, zaudējot diatonisko skaidrību. Bez pārtraukuma (*attacca*) seko 2. daļa – fināls *Allegro molto*. Tā iecerēta kā klusināts un reizē baiss *perpetuum mobile*, ko brīžam pāršķel spēji *sforzando* te vijoles, te klavieru partijā. Pati autore stāsta: “Skaņdarba sākotnējais nosaukums bija *Sonāte un tokāta*, jo vēlējos īpaši izcelt ātro finālu. Konceptijas ziņā tas ir kaut kas līdzīgs Šopēna *b moll* sonātes pēdējai daļai – viesulis, kas aizmēž nebūtībā visu laicīgo.” (Einfelde 2016)

1982. gada 4. decembrī Maija Prēdele kopā ar pianisti Venetu Miķelsoni Kamermūzikas zālē pirmatskaņoja **Sonāti čellam un klavierēm C dur**<sup>15</sup>. Vēlāk, 1983. gada 28. decembrī, abas interpretes to spēlēja arī savā sonāšu vakarā. Skaņdarbs veltīts Igoram Stravinskim, ar kura daiļradi Einfelde 80. gadu sākumā bija aizrāvusies. Patlaban komponiste to iekļāvusi savā *melnajā* sarakstā kā, viņasprāt, neizdevušos opusu (Einfelde 2016). Maija Prēdele šādam vērtējumam nepiekrīt, skumji secinot: “Žēl! Tā bija tiešām laba mūzika. Varbūt mazliet depresīva. Taču šī depresija nebija iznīcinoša – tā vienkārši rosināja izvērtēt, kas tevī slikts.” (Prēdele 2010) Veneta Miķelsone, aicināta paust, kurš Einfeldes darbs no spēlētajiem viņai vistuvākais, pēc neilgām pārdomām atbild: “Čella sonāte” (Miķelsone 2010).

Jāatzīst, ka agrīnā Sonāte čellam un klavierēm ieņem savrupu un ne visai raksturīgu vietu komponistes daiļradē. Vairākas skaņdarba iezīmes patiesi liecina par tuvību Stravinskim kā neoklasicisma pārstāvim: to vidū ir barokālās kadenču formulas trijdaļu cikla lēnajā daļā, slēptās polifonijas lielā loma, 17.–18. gadsimta mūzikai raksturīgi figurācijas modeļi. Einfeldes pārējām 80. gadu sonātēm netipisks, klasiskajās tradīcijās sakņots ir pats cikla veidols (ātrā – lēnā – ātrā daļa). Kaut arī azartiskajā spēlē ar pagātnes mūzikas elementiem ir daudz saistoša, tomēr var piekrist ka *stilizatora* (Stravinska) *stilizācija* neparāda Einfeldes radošo rokrakstu tik spilgti kā citi viņas šī laikposma skaņdarbi.

1983. gadā komponēta Jāņa Ivanova (1906–1983) piemiņai veltītā **Sonāte meditācija altam un klavierēm**. Neraugoties uz kādreizējām nesaskaņām, Maija arvien jutusi milzu pietāti pret Ivanova personību un mūziku. Skaņdarba kopējai noskaņai alta tembrs licies ļoti atbilstošs: komponistes asociatīvajā uztverē tas ir sudrabpelēks jeb sēri pelēks un reizē intīms, īpaši izmantojot apakšējo – C stīgu (Einfelde 2016).

*Sonāte meditācija* rakstīta altistam Andrejam Senakolam, kas kopā ar pianisti Venetu Miķelsoni pirmatskaņoja to 1983. gada 29. novembrī konservatorijas zālē. Apmēram gadu vēlāk abi mākslinieki spēlēja šo darbu arī koncertā Maskavas Komponistu savienībā. Senakols atceras, ka šis atskaņojums ieinteresējis ievērojamo altistu Fjodoru Družiņinu; viņš palūdzis *Sonātes meditācijas* notis un vēlāk devis to iestudēt saviem studentiem. Pēc Ļeņingradas izdevniecības *Muzyka* (*Музыка*) lūguma

<sup>15</sup> Vēl pirms tam, 1982. gada maijā, Sonāte atskaņota Maijas Einfeldes radošajā atskaitē Latvijas Komponistu savienības jaunrades sanāksmē; solists bija Ivars Pauls..

Senakols izveidojis skaņdarba redakciju, kas jau pieņemta publicēšanai. Taču drīz sekojušie juku laiki un Padomju Savienības sairums kļuva par šķērslī ieceres īstenojumam (Senakols 2007).

Līdzās pirmatskaņotājiem šo darbu spēlējušas Ilze un Dace Kļavas<sup>16</sup>, altiste Ineta Abakuka un pianiste Ināra Gurjeva (tagad Pikša; skat. par viņām arī krājuma 6. lpp.), lietuviešu altists (un diriģents) Donats Katkus (*Donatas Katkus*) u. c. mūziķi. Gan 90. gados, gan mūsu gadsimtā par aizrautīgu *Sonātes meditācijas* interpreti kļuvusi Andra Dārziņa, kas atskaņojusi to sadarbībā ar dažādiem pianistiem; tieši viņas sniegums arī piesaistījis šim skaņdarbam ārvalstu mūzikas kritikas uzmanību. Interesanta ir atsauksme laikrakstā *Lüneburger Landeszeitung*, kas liecina – Einfeldes mūzikā un Dārziņas interpretācijā kritiķis saklausījis ne tikai dramatismu, bet arī cīņassparu un optimismu:

“Alta solo pauž ciešanas un mokas, letarģiskās pasāžas iezīmē eksplozīvus kontrastus. Tomēr uzvar dzīvotgriba un ilgās pēc pasaules, kurā tiek smiets un dejots.”<sup>17</sup>

Andra Dārziņa un pianists Andreass Kerstens (*Andreas Kersten*) šo skaņdarbu un Einfeldes *Maestoso* ierakstījuši CD albumā *Latvian Impressions* (2010). Ieskaņojums guvis augstu vērtējumu respektablajā vācu žurnālā *Fono Forum*: Einfeldes mūzika raksturota kā “melanholiska, ilgpilna, tumša un noslēpumaina”, izcelts Dārziņas alta “īpaši dziļais tembrs” un secināts: interpreti spēlē “ar vēsu kvēli, viņu ieskaņojums ir patīkami nepastarpināts, tiešs” (MKU 2010). Plašāku ieskatu Andras Dārziņas piedāvātajā lasījumā un *Sonātes meditācijas* nošu tekstā sniedz Dzintras Erlihas raksts (skat. krājuma 290.–306. lpp.).

Līdzās *Sonātei meditācijai* arī **Otrā sonāte vijolei un klavierēm** (1985) pieder pie visvairāk spēlētajām Einfeldes kompozīcijām. Tās rašanās stāsts sasaucas ar *Četrām elēģijām* – arī šī darba pamatā ir literārs impulss:

“Sākotnēji tā bija tikai klavierēm rakstīta fona mūzika, un atskaņoju to pati, pavadot divus Ārijas Stūrnieces lasītus stāstus. Viens no tiem, kas mani sevišķi aizkustināja, bija Aleksandra Čaka *Kļavas lapa*. Kopā ar Āriju uzstājāmie Talsos, Cēsīs, bez tam rīkojām radošo pēcpusdienu Mediņa skolā; jutos iepriecināta, kad audzēkņi aptaujā atzina to par vienu no pēdējā laika interesantākajiem pasākumiem.” (Einfelde 2016)

Arī Otrās vijolsonātes titullapā norādīts, ka skaņdarbs tapis pēc Čaka stāsta *Kļavas lapa* motīviem. Sižets, līdzīgi kā *Baltajā kuģī*, vēsta par mazu zēnu – šoreiz kāda Rīgas nama iemītnieku, nabadzīgas sētnieces pusotru gadu veco dēlenu, kura vienīgā saskare ar dabu ir skats uz pagalmā augošo kļavu. Kad vasaras nogalē viņa rokās nokļūst vēja nesta kļavas lapa, tā tiek apbrīnota kā visneparastākā rotaļlieta. Mazliet vēlāk, rudens lietavu laikā, zēns saslimst un mirst. Vēl pirms nāves viņš atceras notikumu ar kļavas lapu – krāsaināko piedzīvojumu savā īsajā mūžīnā, kura lielākā daļa aizvadīta pelēka, putekļaina nama sienās.

<sup>16</sup> Viņu sniegumā *Sonāte meditācija* izskanējusi, piemēram, Baltijas republiku 14. kameramūzikas festivālā 1988. gada 1. martā konservatorijas zālē.

<sup>17</sup> Koncerts noticis 2000. gada 17. decembrī. Citētā recenzijas fragmenta teksts oriģinālvalodā: “Im Solo der Bratsche werden Leid und Qual beschworen, lethargischen Passagen werden eruptive kontrastiert. Doch es siegt Lebenswille und die Sehnsucht nach einer Welt, in der gelacht und getanzt wird.” (*Musik aus Lettland. Konzert mit Andra Darzins und Lauma Skride in Brömsehaus* 2000)



Vairākas iezīmes vieno Otro vijolsonāti ar tai hronoloģiski tuvu *Sonāti meditāciju*. Arī jaunā kompozīcija ir trijdaļu cikls. 1. daļa abos darbos ir lēns, liriski dramatisks monologs, kamēr 2. daļā valda straujāks pulss. Cikla izskaņā veidojas arka ar sākumu, vienīgi *Sonātē meditācijā* tā iezīmējas jau fināla pirmajās taktīs, bet Otrajā vijolsonātē – pašā noslēgumā. Atšķirībā no *Sonātes meditācijas*, izvērstākās un kontrastiem bagātākās ir vijolsonātes malējās daļas.

1. daļā par attīstības impulsu kļūst mazās sekundas atkārtojumi. Tie caurauž ne vien vijoles, bet arī klavieru partiju, starp dažādiem faktūras slāņiem veidojot tritona attiecības. Monotonu raudu ekspresiju vēl kāpina asi konturētais ritms. Šo materiālu nomaina cits, arī mazās sekundas un tritona intonācijā sakņots tematiskais elements – viegli dejisks un reizē liriski smeldzīgs motīvs, kas gan melodiski, gan tonāli skaņkārtiskās nokrāsas ziņā (tonika *e*) radniecīgs *Sonātē meditācijā* sastopamajam (sal. Otrās sonātes 1. d., 39.–44. t., un *Sonātes meditācijas* 2. d., 40.–44. t.). Lai gan skaņdarba 1. daļa veidota kā brīvs dažādu attīstības fāžu virknējums, tomēr otrajā plānā pavid arī kaut kas no sonātes formas loģikas. Proti, *smeldzīgajā dejā* var saskatīt līdzību blakus partijai: daļas noslēgumā (87.–92. t.) tā atgriežas vēlreiz transformētā veidolā – ne vairs ar toniku *e*, bet *g moll/dur*. Tagad dejas motīvs skan klusinātā flažoletu izklāstā. Beigu akords – Einfeldei tuvais vienvārda minora un mažora trijskaņu apvienojums – sasaucas ar *Četru elēģiju* gaiši skumjo izskaņu.

Bez pārtraukuma (*attacca*) seko 2. daļa: naivs, rotaļīgs menuets.

Tempo di Movimento (Allegro moderato)

The image shows a handwritten musical score for the second movement of the second sonata for violin and piano. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the violin part with a 'mp leggiero' dynamic and the piano accompaniment. The second system continues the piece, featuring a 'ff' dynamic in the piano part and 'ord.' and 'flagg.' markings in the violin part. The piece concludes with a 'mf' dynamic in the piano part.

5. piemērs. Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 2. daļa (menueta tēma). Komponistes rokraksta kopija

Pievēršanos šim žanram – vienīgo reizi visā komponistes daiļradē – netieši ietekmējusi Jāņa Ivanova 20. simfonija: arī tajā menuets (citāts no jaunības darba, pirmvariantā klavierēm, vijolei un čellam, 1937) kļūst par nostalgisku atmiņu simbolu; turklāt Ivanovam, līdzīgi kā Čaka *Kļavas lapas* varonim, šīs atmiņas uzplaiksnī mūža beigu posmā.

Melodija sākumā ir pilnīgi diatoniska. Taču fonā (klavieru pavadījumā) joprojām skan vēl neapdzisušais 1. daļas beigu akords – mīnora un mažora trijskaņu apvienojums, kas deļai piešķir svešādu, ēteriski netveramu raksturu. 2. daļas gaitā pamattēma parādās trīsreiz, gūstot refrēna funkciju (divreiz *G dur*, trešoreiz, saīsināti un izdzīstot, *D dur*).

Fināla pirmajās taktīs atgriežas sonātes sākumam raksturīgās raudu intonācijas. Šim nelielajam ievadam seko *Allegro molto* – trauksmaina un reizē liriska, klusināta (*con sordino*), nemiera caurausta mūzika. Īsu mirkli tajā parādās gan attāla 1. daļas smeldzīgās deļas atblāzma, gan tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* alūzija. Vēl pēdējoreiz pavīd arī nostalgiskā menueta atbalsis, taču izskaņā no jauna dzirdama 1. daļas vadīntonācija – daudzkārsī izklāstītais mazas sekundas (raudu) motīvs. Šāds noapaļojums izceļ koncepcijas kodolu – jau sākumā dominējušo traģiskas apjauzmu, kas atgriežas gluži kā apburtajā lokā.

Vijolnieks Jānis Bulavs pirmatskaņoja Otro vijolsonāti 1985. gada 4. oktobrī konservatorijas zālē. Viņa partneris bija pianists Jānis Rinkulis, kura stāstītais sniedz ieskatu skaņdarba iestudēšanas procesā un vienlaikus labi raksturo Maijas sadarbību ar interpretiem (Jānis Bulavs koriģējis vijoles partiju un pats Rinkulis – klavieru partiju):

“Viņa veselīgi to visu uztvēra. Nonācām pat līdz tādām brīdim, kad par vienu soloposmu vijolei es teicu – nē, to vajag spēlēt man. Respektīvi, faktūra tur bija tāda, ka, manuprāt, to vajadzēja klavierēm atskaņot. Un viņa ļoti veiksmīgi pārtaisīja to par klavieru solo. Un tā lapiņa pa lapiņai krājās, līdz nedēļu pirms Kaļķu ielas Kamerzālē norunātā koncerta Maija atnesa pēdējās lapaspuses. Tas Maijai vispār ir raksturīgi, taču ne tāpēc, ka viņa būtu slinka, bet tāpēc, ka viņa ar milzīgu atbildību izturas pret to, ko uzraksta. Tas nav – kaut ko nebūt, tā vienkārši, apmēram... Tur nav gadījuma nots – nevienas.” (Rinkulis 2016)

Turpmākajā desmitgadē līdz pat *kormūzikas periodam* (kopš 90. gadu vidus) Bulavs bija viens no ciešākajiem Einfeldes sadarbības partneriem. Viņš spēlēja Otro vijolsonāti arī koncertturnejās Lietuvā, Krievijā<sup>18</sup>, Norvēģijā un Zviedrijā. Par viņa partneri vēlāk kļuva pianists Aldis Liepiņš, kurš tieši ar Otro sonāti 80. gadu vidū atklājis sev Maijas Einfeldes mūziku:

“Iepriekš, studiju gados, kad sāku draudzēties ar Bulavu, dzirdēju vienā koncertā Pirmo sonāti. Jāatzīst, ka tā palika prātā kā kaut kas ļoti smags, kas dvēseli drīzāk nospiež, nevis... Jutu, ka ne līdz galam to saprotu, šķita, ka pretī ir melna siena. Taču tas bija tikai pirmais iespaids. Turpinot sadarbību ar Bulavu, ap 1986. gadu bija iespēja braukt uz Mūzikas dienām, kad koncertos Bauskā, Iecavā un citur viņš kopā ar Mudīti Kiršfeldi atskaņoja Otro sonāti. Šoreiz iespaids bija ļoti spēcīgs. Sava loma tur bija arī Ilmas Grauzdiņas ievadvārdiem, kuros viņa tik emocionāli iepazīstināja ar Čaka stāstu. Es līdz sirds dziļumiem izjutu to noskaņu: vējaina, skaudra, un reizē maigais zēna tēls menuetā...” (Liepiņš 2016).

<sup>18</sup> Piemēram, Arhangeļskas apgabala filharmonijas Kamerzālē 1988. gada 13. janvārī.

Jānis Rinkulis Otrās sonātes sakarā min arī savas asociācijas: viņaprāt, skaņdarbs “iesākas ar akordu, kas kā logs ir atrauts vaļā. [...] Savukārt 3. daļā ātrās astotdaļas atgādina vēja virpuļus.” (Rinkulis 2016)

Aldis Liepiņš atzīst, ka Einfeldes sonātes viņš labprāt izraugās, lai iepazīstinātu ārzemju auditoriju ar latviešu mūziku. 80. gadu beigās viņš Otro sonāti kopā ar Jāni Bulavu atskaņojis Ģešinu Mūzikas pedagoģijas institūta aspirantūras eksāmenā<sup>19</sup> un pats arī stāstījis par skaņdarbu. Nesenajā Eiropas Kamermūzikas pedagogu asociācijas 9. konferencē Rīgā (2015) Liepiņš, lasot referātu par latviešu mūziku, ilustrējis to ar Pētera Vaska, Viļņa Šmīdberga darbiem un arī ar Einfeldes jauno, 2014. gadā tapušo Sonāti čellam un klavierēm (Liepiņš 2016).

Rinkulis savukārt dalās atmiņās par publikas reakciju: līdzīgi kā ērgelniece Larisa Bulava, arī viņš konstatējis, ka pēc Einfeldes darbu atskaņojuma zālē parasti iestājas klusums:

“Lai gan cilvēki saprot, ka skaņdarbs ir galā, aplausi neseko uzreiz. Ilgāks vai īsāks, bet iestājas klusums. Nu, tur ir divi varianti. Vai nu cilvēki nesaprot, vai arī tā informācija ir tik milzīga, ka viņiem vajag kādu laiku, lai to apstrādātu. Es sliecos vairāk uz otro variantu. [...] Viņas mūzika ir koncentrāts, pilnīga esence. Varbūt tādēļ to arī tik bieži neatskaņo, jo kā esenci to ir grūti gan klausīties, gan atskaņot.” (Rinkulis 2016)

Otrajai sonātei pievērsušies daudzi atskaņotājmākslinieki – piemēram, Bulavs kā spilgtu tās interpreti min savu kādreizējo studentu, vijolnieci Lienī Neiju-Kalniņu (Bulavs 2007). Ārzemēs sonāti atskaņojušas Baiba un Lauma Skrides. Pianiste un JVLMA profese Gunta Rasa spēlējusi šo darbu kopā ar vairākiem vijolniekiem, tai skaitā ar Aiju Jaunzemi, Rasmu Lielmani, Inesi Milzarāju, un 1998. gadā ieinteresējusi par to arī ungāru cilmes ASV vijolnieku, Dienvidilinoisas Universitātes profesoru Maiklu Bartu (*Michael Barta*). Abi kopā izpildījuši šo darbu Guntas Rasas (toreiz Sproģes) jubilejas koncertā 1998. gada 6. martā JVLMA zālē. Viņa atminas:

“Bartam sonāte ārkārtīgi iepatikās. Viņš spēlēja to ļoti savdabīgi – ne tik dramatiski, kā pie mums pierasts, drīzāk ar impresionistiskām krāsām. Taču Maija bija apmierināta – teica, ka arī tā esot interesanti klausīties.” (Rasa 2010)

Līdzās sonātēm Einfeldes 80. gadu pirmās puses instrumentāldarbu klāstā ir **Trio klavierēm, vijolei un čellam** (1984). “Tā bija tāda maza konjunktūra,” komentējot skaņdarba rašanās impulsu, smīnēdams atzīst Bulavs (2007), un arī pati komponiste faktu, ka Trio veltīts “Rīgas atbrīvotājiem” (padomju karaspēkam, kas pilsētu ieņēma 1944. gadā), komentē ar krietnu humora devu. Visai zīmīgas ir viņas atmiņas, kas izklāstītas intervijā Ilmāram Šlāpinam:

“Es domāju, nu, lai kaut kādas dividendes dabūtu, uzrakstīšu 40. gada-dienai kopš Rīgas atbrīvošanas trio klavierēm, čellam un vijolei. Mūziķi smējās, ka es esmu visīstāko sēru maršu uzrakstījusi – briesmīgu, smagu. Es atceros, ka muzikologi centās paskaidrot: “Nu jā, viņa par tiem upuriem domāja.” Un tā vienmēr, tekstā viens, bet mūzikā tā āža kāja iznāk ārā.” (Einfelde 2003c: 48–49)

<sup>19</sup> Citi programmā pārstāvētie komponisti bija Pēteris Vasks, Vilnis Šmīdbergs un Imants Zemzaris.

Trio ar sonātēm vieno liels drūmu, dramatisku noskaņu īpatsvars, taču gandrīz nemaz neparādās intīmi liriskā stīga – vienīgi pašā skaņdarba noslēgumā kā vāra alūzija ieskanas trausla, maiga melodija, bet tūdaļ pat tā apdzīst, vēl pat īsti neiesākusies. “Mana komponistes sirdsapziņa bija tīrāka par pilsones sirdsapziņu,” Maija ironiski piebilst (Einfeldē 2016).

Trio pirmo redakciju 1984. gada 20. oktobrī konservatorijas zālē pirmatskaņoja Jānis Rinkulis, Jānis Bulavs un Maija Prēdele. 1985. gada 13. aprīlī viņi iepazīstināja publiku arī ar šīs kompozīcijas otro redakciju. Lai gan skaņdarbs – iespējams, lirikas trūkuma dēļ – nav guvis sonātēm līdzīgu popularitāti, tomēr daudzus kameramūziķus aizrauj tieši Trio emocionālā spriedze. Pēc pirmatskaņojuma to vēl vairākkārt spēlējuši Rinkulis, Bulavs un Veldre, tai skaitā koncertturnejās ārpus Latvijas. Vēlāk Rinkuļa vietā ansamblī iesaistījies Aldis Liepiņš.

Komponistes 50 gadu jubilejai veltītajā mācībspēku koncertā konservatorijas zālē 1989. gada pavasarī Trio atskaņoja Gunta Sproģe (tagad Rasa), Aija Jaunzeme un Lolita Lilje. Savukārt ārzemju auditoriju ar šo darbu plāno iepazīstināt Austrālijā mītošais latviešu čellists Jānis Laurs – viņš atzīst, ka Trio piesaistījis viņu ar nopietno saturu un emocionalitāti (Laurs 2016).

Skaņdarbs ieņēmis visai nozīmīgu vietu arī pedagoģiskajā repertuārā. Rinkuļa ilggadējās darbības laikā Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas kameransambļa klasē šis darbs gandrīz ik gadu parādījies audzēkņu koncertprogrammās, lai gan kolēģu domas par Trio piemērotību topošajiem interpretiem dalījušās. Pats Rinkulis stāstījis par to intervijā Līgai Pētersonei:

“Par Einfeldes Trio un arī par Grīnupa darbiem man bija tāds netiešs aizrādījums, ka turpmāk mūzikas skolā nevajadzētu spēlēt tik drūmu mūziku. Tas bija kādus piecus gadus atpakaļ. Piezīme, ka nevajag dot tādas skaņdarbus skolniekiem, jo viņi no tā vēl neko nesaprot. Pēc tam, jau akadēmijā, viņi man teica: cik mēs esam pateicīgi, ka jūs, skolotāj, mūs iepazīstinājāt ar tādu mūziku, tas mums daudz ko deva...” (Rinkulis 2014)

Savukārt Aldis Liepiņš, kurš vada kameransambļa klasi JVLMA, sarunā ar Līgu Pētersoni atzinis:

“Tas Trio tiešām ir smags. Bet pāris reizes ir bijis, ka pie tādas mūzikas cilvēks tieši atveras. Bija tāda bikla, kautrīga meitene, viņa visu cenšas, nekas viņai nesanāk, rociņas trīc... Tieši ar Einfeldes Trio viņa nobeidza pārliecinoši! Acīmredzot tas, kas uz āru iznāk biklumā un nervozitātē, tas iekšā sēž kodolā kā ciešana. Un to pēkšņi caur Einfeldi var izteikt pilnā balsī. Vēl tagad atceros, visa komisija, [Imants] Resnis vēl komisijas priekšnieks – cepuri nost, superpianiste!” (Liepiņš 2014)

Var piebilst, ka krājuma tapšanas brīdī Maija Einfeldē jau pabeigusi savu otro klavieru trio, kas šobrīd gaida pirmatskaņojumu.

\*\*\*

Lai arī darbs skolā, formāli raugoties, atņēma laiku komponēšanai, saskare ar audzēkņiem Maijai sniedza ne vienu vien radošo ierosmi. Labas attiecības izveidojušās, piemēram, ar kādreizējo skolnieku Viesturu Vārdauni. Komponiste stāsta:

“Viņš mani iepazīstināja ar dažnedažādiem neparastiem mežraga spēles paņēmieniem, ko, protams, centos izmantot savos darbos. Savukārt Arvīds Klišāns, kā vēlāk uzzināju, esot Viesturam pikti pārmetis: “Tu nerādi komponistiem tādas lietas! Samāca tik visādus trikus, un man pēc tam jāmokās, lai izspēlētu...” (Einfelde 2016)

Pats Arvīds Klišāns intervijā tomēr atzīst Einfeldes mūziku par spēlēšanai gana ērtu (Klišāns 2016). Speciāli viņam 80. gadu sākumā rakstīta *Pastorāle* mežragam solo. 1993. gada 22. maijā šī minatūra reprezentējusi Einfeldes daiļradi laikmetīgās latviešu mūzikas koncertā Berlīnē. To rīkojis Dmitrija Šostakoviča kameransamblis – kolektīvs, kas ar komponista atraitnes Irinas Šostakovičas atbalstu dibināts 1988. gadā. Par vienu no saviem mērķiem tas izvirzījis publikas iepazīstināšanu ar jauno Austrumeiropas valstu komponistiem, kuri izjūt garīgu radniecību Šostakovičam. Einfeldes *Pastorāli* atskaņojis ansamblis dalībnieks Bodo Verners (*Bodo Werner*).

62

Citu darbu mežragam solo (vai ar klavierēm) komponistes sacerējumu klāstā nav. Taču šo instrumentu viņa bieži izmantojusi partitūrās, kas rakstītas plašākam atskaņotājsastāvam – kantātē *Džordano Bruno sārts*, monooperatorijā *Saistītais Prometejs*, vokālajā poēmā *Aizvestie un Triju jūras dziesmu* orķestra versijā. Divos no šiem darbiem (*Saistītais Prometejs* un *Aizvestie*) pirmatskaņojuma dalībnieks bijis Arvīds Klišāns, un Maija atzīst: “Mežrags nu reiz ir tas instruments, kas man asociējas ar konkrētu mākslinieku – tam rakstot, es vienmēr domāju par Arvīda spēli.” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Vokālās mūzikas jomā Einfeldes nozīmīgākais veikums laikā līdz 80. gadu vidum bija kantāte *Džordano Bruno sārts* soprānam, mežragam, altam, čellam un klavierēm (1983). 1983. gada 10. aprīlī to konservatorijas zālē pirmatskaņoja dziedātāja Luiza Andruševica, mežradznieks Jāzeps Džeriņš, altists Andrejs Senakols, čelliste Diāna Ozoliņa un pianiste Veneta Miķelsone. Kantāte skanēja arī 1985. gada 25. februārī Mākslas darbinieku namā, komponistes autorvakarā. Izvērtējot vairākus tovar dzirdētos darbus (*Sonāti meditāciju*, Trio), Guntars Pupa raksta:

“Personiski man lielāko pārsteigumu sagādāja kamerkantāte “Džordano Bruno sārts” [...]. Pašas apziņas dzīles aizsniedza šī talantīgā mūzika, vienlaicīgi iegaismodama autores raksturīgos vaibstus.

Tajos jaušams ne tikai trausls un viegli ievainojams lirisms, bet arī dramatisms, lepra spītība, izaicinājums domāšanas inercei [...]” (Pupa 1985)



Skandārba pamatā ir igauņu dzejnieka Paula Ērika Rummo (*Paul Eerik Rummo*) teksts Laimoņa Kamaras atdzejojumā. Džordano Bruno tēls padomju laikos tika glorificēts ideoloģisku apsvērumu dēļ, taču Maija to uztvēra citā aspektā – indivīda un neizprotoša vairākuma pretstāve viņai bija sāpīgi pazīstama, personiski svarīga tēma.

“M. Einfeldi, pēc visa spriežot, visvairāk rosina mīlestība uz Baha un Hendeļa mūziku,” recenzijā par *Džordano Bruno sārta* rakstīja Rafi Haradžanjans (1983). Patiesi, baroka mūzikas elementi kantātē parādās jo spilgti. Piemēram, 4. daļa veidota viegli galantas, senatnīgas dejas ritmā un iezīmīga ar slēpto polifoniju. Taču kantātes sižetiskā risinājuma kontekstā te jaušama ironija, *danse macabre* simbolika, jo dejiskais pulss kļūst par fonu spārnotajam teicienam “Ak, svētā vientiesība!” – sārta dedzinātā zinātnieka vārdiem.

Līdzīgi kā Trio, liriskas kantātē nav daudz. Tā ieskanas vien pēdējās (5.) daļas klusinātajā noslēgumā, ko caurvij mazu sekundu atkārtojumi un flažoletu īpatnais tembrs – lai arī bieži lietots Einfeldes mūzikā, šajā kantātē tas pirmoreiz parādās tieši beigu posmā.

Pašā izskaņā vērojams vēl kāds pavērsiens. Tas iezīmē pretstatu barokālajai tradīcijai pabeigt minora darbus vienvārda mažorā: šoreiz jau sasniegto mažora saskaņu (*E dur T<sub>64</sub>*) pēdējās taktīs nomaina vienvārda minora akords (*e moll t<sub>53</sub>*) un no tā izrietošais kolorīta satumsums.

## 1986–1995

### Pārmaiņu laiks: cerības un zaudējumi

Pārceļšanās no Bolderājas kopmītnes uz dzīvokli Rīgā, Hospitāļu ielā, Maijai ļāva cerēt uz zināmu stabilitāti dzīvē. Arī par Jāni viņa šajā laikā varēja būt mierīga: līdzīgi Maijas brāļiem, dēls gan netiecās uz augstām skolām, taču viņš bija apguvis tolaik lieliski atalgoto kuģa elektromontiera specialitāti un sācis strādāt rūpnīcā. Likās, ka dzīves praktiskā puse būs pilnībā sakārtota.

Un jo negaidītāks bija drīz sekojušais trieciens: 1985. gadā Jāni iesauca armijā. 1986. gadā dēls atgriezās sakropļots – pēc smagas piekaušanas viņam bija laužts galvaskauss.

Komponistes dzīvē sākās jauns posms. Mātes rūpes Jānim atkal bija tikpat nepieciešamas kā bērnībā, tomēr drīz kļuva skaidrs, ka pilnībā traumas sekas tā arī neizdosies pārvarēt un būs jāsadzīvo gan ar slimību, gan zālēm. Maija ir pārliecināta, ka elektromontiera darbu



11. attēls. Jānis Einfelds īsi pirms iesaukšanas armijā, uz Hospitāļu ielas nama jumta. Foto no komponistes privātarhīva



12. attēls. Maija Einfeldte 80. gadu nogalē.  
Foto no komponistes privātarhīva

Jānis ar laiku tā vai tā būtu nomainījis pret rakstniecību: “Tā dziņa viņam bija jau kopš bērnības”. (Einfeldte 2016) Tomēr armija visu pasteidzināja – pēc traumas dēļs, protams, rūpnīcā strādāt vairs nevarēja.

“Mums abiem nācās pārdzīvot šausmīgus depresijas brīžus. Visvairāk viņam palīdzēja Anda Kubuliņa, ar ko biju iepazinusies kādā ekskursijā – bieži gājām pie viņas ciemos, Andai bija arī kolosāla mājas bibliotēka. Šajā laikā vispār mums abiem izveidojās, var teikt, īpašs *literāro draudzeņu* loks: vēl tajā bija Elza Knope – cilvēks ar fenomenālām zināšanām, arī Dzidra Vārdaune (mežradznieka Viestura mamma) un Inese Kaire, Andreja Upīša muzejdzīvokļa direktore. Viņas visas nāca gan uz Jāņa, gan manām dzimšanas dienām, un tad sākās lielle literārie disputi!” (Einfeldte 2016)

Anda Kubuliņa piebilst:

“Domāju, ka zināmā mērā ietekmēju arī pašu Maiju. Atklāju viņai gan Akurateru, gan Plūdoni – viņa dzeja vēlāk izmantota vairākos Maijas darbos [dziesmā *sieviešu korim Baltās mākoņas*, kora poēmā *Manas bērnības mājas*, *Kora simfonijā* un dziesmā *Noktirne* – B. J.]. Zinu, ka Maijai patīk Plūdoņa balādiskums un arī mistiski baigās noskaņas; tas ir viņas mīļākais dzejnieks. Savukārt pašas Maijas šerpais, groteskais humors man šķiet radniecīgs tam, kāds piemita Vizmai Belševicai. Kad strādāju pie viņai veltītās monogrāfijas, draudzība ar Maiju man palīdzēja labāk izprast Vizmas sulīgos teicienus. Manuprāt, zīmīgi, ka viņām abām bijusi sūra bērnība.” (Kubuliņa 2008)

Paša Jāņa atmiņās šis laiks palicis ar vēl vienu pavērsienu.

“No smagā roka fana es pakāpeniski kļuvu par klasiskās mūzikas cienītāju. Patiesībā ceļš uz to bija sācies jau Bolderājā: mamma mani visu laiku mudināja iesaistīties korī *Vēcrīga* pie Ilzes Tenisones, un es beidzot nolēmu pamēģināt. Vispār tilts no roka uz klasiku man bija Tormisa *Kalevipoegs*. Vēlāk, jau pēc armijas, mamma nopirka man plati ar *Tristanu un Izoldi* – operas ierakstu Furtvenglera vadībā. Tā nu reiz bija mūzika, no kuras tiešām *noreibu*. Kopš tā laika esmu pārliecināts vāgnerietis.” (Einfelds 2008)

Dēla slimības sākumposms sakrita ar Atmodas laiku, un, līdzīgi daudziem citiem, Maija sagaidīja to ar cerību. Komponiste atzīst, ka pretpadomju noskaņojums Dūrēju un vēlāk Einfeldu ģimenēs valdījis vienmēr, taču, kā jau daudzviet latviešu vidē, tas skaļi nav izpaudies: “Domāju, ka manas mammas nostāju noteica pirmām kārtām reliģiski motīvi: būdama dziļi ticīgs cilvēks, viņa nespēja piedot padomju varai ateismu.” (Einfeldte 2016) Palicis atmiņā, ka bērnībā māte neesot devusi naudu pionieru kaklautam, tomēr kāds cits par to samaksājis, un pionieros viņa iestājusies. Toties komjaunatnē Maija nav bijusi un arī dēlu Jāni vēlāk nav centusies izolēt no pretpadomju vēsmām. “Pats par sevi saprotams, ka Atmodas laikā mēs dzīvojam līdzīgi notiekošajam, skatījāmies TV pārraides, taču uz demonstrācijām negāju.” (Einfeldte 2016)

Anda Kubuliņa piebilst:

“Jā, tas mūs uz laiku attālināja, jo es biju ārkārtīgi aktīva – nespēju iedomāties, kā vispār šajā laikā var mierīgi sēdēt mājās. Neizpratu Maiju, kad 1989. gada 25. martā notika gājiens, kas virzījās gar viņas māju; mēs abas ar Vizbuli [Vizbulīti Bērziņu] piedalījāmies, bet Maija pat neiznāca... Viņa paskaidroja, ka pūlis viņu nomāc un satrauc, jo tajā atraisās daudzi instinkti – ne vienmēr tie labākie.” (Kubuliņa 2008)

90. gadu sākumā dēla slimības raisītajiem pārdzīvojumiem vēl pievienojās materiālas grūtības; atgriezās no bērnības pazīstamā *nabadzības ēnas* izjūta. Jānis zaudēja padomju armijas invalīdiem paredzētos īpašos atvieglojumus (dažādas t. s. specveikalu atlaides u. tml.) un turpmāk saņēma vien nelielu invaliditātes pensiju. Anda Kubuliņa atceras, ka Maija, neraugoties uz trūcību, pēc katra koncerta rīkojusi dzīvokļa lielajā virtuvē viesības atskaņotājmāksliniekiem, cienājot viņus ar pašceptiem pīrādziņiem un maizītēm (Kubuliņa 2008).

1993. gadā mūžībā aizgāja bijušais vīrs, Jāņa tēvs Voldemārs Einfelds. Šajā pašā gadā komponistei dēla slimības dēļ nācās pārtraukt pilnas slodzes darbu Mediņa skolā, paturot vien nedaudzas stundas. Taču tieši 1993./1994. gadā viņa ievadīja kompozīcijā vēl vienu mūsdienās pazīstamu skaņradi – toreizējo Mediņa mūzikas vidusskolas akordeona klases audzēkni Mārtiņu Viļumu. Tā kā šīs specialitātes studentiem kompozīcijas nodarbības nebija paredzētas, viņš mācījās pie Maijas neoficiāli, sākumā nākot uz stundām ar kādu no kursabiedriem teorētiķiem un vēlāk arī viens pats. Pēc Mārtiņa atmiņām, kopā tās bijušas apmēram desmit nodarbības, taču ārkārtīgi nozīmīgas: “Viņas vārdi, padomi bija pirmais un lielākais dzinulis rakstīt mūziku, kāds man jebkad ir bijis.” (Viļums 2016)

Raksturojot savu bijušo skolotāju, Viļums atzīmē lakonismu, skopumu vārdos, kurā saskata paralēles ar viņas mūziku:

“Maija uzreiz rada vārdos skopa, izteikti pieticīga, taču godīga cilvēka iespaidu. Īpaši iezīmīgi tas, ka pret citu – vai tas būtu students, profesors vai garāmgājējs – viņa vienmēr izturēsies ar piesardzīgu cieņu. [...] Manuprāt, starp mums bija arī abpusējas simpātijas – no viņas puses, iekšējs smaids par manu muzikālo pārspilētību, no manas puses – kāda koncentrēta un pateicīga saskare, pēc kuras tūliņ gribējās mesties komponēt.” (Viļums 2016)

Arī Maijai toreizējais audzēknis un viņa milzīgais, “aukainais” temperaments palicis labā atmiņā (Einfelde 2016).

Viļums atceras, ka nodarbībās daudz strādāts pie tematiskā materiāla attīstības paņēmieniem un šādā nolūkā analizēti arī skaņdarbi – pārsvarā 20. gadsimta komponistu Bartoka, Prokofjeva u. c. autoru opusi, taču arī Šopēna prelūdijas. Dažos aspektos Viļums saskata radniecību Einfeldes un savā mūzikas stilistikā, tomēr uzsverot, ka skolotāja nav kompozīcijas nodarbībās mērķtiecīgi uz to virzījusi – drīzāk tā ir interešu un muzikālās gaumes sakritība:

“Prātā nāk dažas iezīmes Maijas mūzikā, kuras saistāmas ar vienas skaņas eksponēšanu, atkārtotāšanu; šī īpašība ir kļuvusi par ļoti svarīgu manā tagadējā mūzikas estētikā. Bet šī pazīme nekādā veidā nav apzinīgi mantota, drīzāk tā ir tāda kā valodas elementa kopība. Saredzama līdzība ar Maijas muzikālo valodu (konkrētāk, ar intonatīvo materiālu no [Pirmās] sonātes vijolei un klavierēm) varbūt būtu sajaušama manā Pirmajā stīgu kvartetā *Sansara*.” (Viļums 2016)

Komentējot Viļuma pausto domu, jāatzīst, ka viņa mūzika patiesi tiecas uz vienas skaņas iespēju izzināšanu, un līdzīga iezīme epizodiski parādās Einfeldes daiļradē, piemēram, jau minētās Pirmās vijolsonātes pamattēmā. Viļums ir izstrādājis veselu paņēmieni arsenālu vienas un tās pašas skaņas dažādošanai – viņa kormūzikas kontekstā par to plašāk raksta Gundega Šmite, atzīmējot smalkās gradācijas skaņas mikrokolorēšanā (Šmite 2013: 124). Un, kaut arī kompozīcijas nodarbībās pie Maijas Einfeldes šādi eksperimenti vēl nenoritēja, tomēr iespējams, ka skolotājas neatlaidīgie ieteikumi meklēt arvien jaunas nokrāsas viena un tā paša tematiskā kodola attīstībā tos netieši ir veicinājuši.

### Kompozīcijas

Dzīves grūtības 80. gadu otrajā un 90. gadu pirmajā pusē nekļuva par iemeslu radošam apsīkumam. Gluži otrādi: komponistes darbība vēlreiz apliecināja seno patiesību, ka šedevri dzimst arī (un bieži pirmām kārtām) skumjās. Tieši šajā periodā notika pavērsiens Einfeldei tuvo atskaņotājsastāvu spektrā: mūzika stīginstrumentiem vairs nebija viennozīmīga dominante, un parādījās virkne jaunu akcentu.

- Ērģeles un klavieres

“Es neteiktu, ka ērģeles pieder pie maniēm mīlākajiem instrumentiem: daudzi citi tembri man ir tuvāki. Galvenais impulss, kāpēc tomēr tām pievērsos, bija interpreti.” (Einfelde 2016)

“Laikam jau pa daļai vainīgs būšu es”, atzīst Maijas ērģeldarbu pirmais atskaņotājs Tāļivaldis Deksnis. Viņš atceras, ka 80. gados vairākkārt centies uzjundīt Maijā interesi par ērģelmūziku, apelējot arī pie viņas vecāku profesionālās darbības. “Maija ilgi turējās pretī. Taču es biju neatlaidīgs – intuīcija man visu laiku teica, ka Einfelde ir savā būtībā *ērģeliska* autore. Tā lika spriest viņas īpašais domas dziļums.” (Deksnis 2008)

Citu aspektu izceļ Larisa Bulava:

“Tiri tehniskā ziņā Maijas kompozīcijas, manuprāt, nav izteikti *ērģeliskas*. Atskaņotājam tās var šķist faktūras ziņā neērtas, īpaši, ja viņš cenšas šo mūziku iestudēt, nesadarbojoties ar autori; viņas mutiskie komentāri bieži vien izskaidro nianšes daudz precīzāk nekā norādes nošu tekstā. Piņķerīgi veidojama reģistrācija ir, piemēram, dainā *Iz senseniem laikiem*. Bet, neraugoties uz to visu, Maijas darbus es savās programmās iekļauju ar lielu prieku un biežāk kā daudzas ārēji pateicīgākas kompozīcijas. Piesaista jau pirmām kārtām emocionālais lādiņš – tas ir ārkārtīgi

spēcīgs. To man teikuši vairāki klausītāji, īpaši koncertturnejās Vācijā, kur viņas mūzika gūst kolosālu atsaucību. Maijai ir neatkārtojams stils, kuru viegli pazīt oriģinālo faktūras kontrastu un ritma (piemēram, bieži sastopamo 5/8) dēļ.” (Bulava 2010)

Pirmajā Maijas Einfeldes ērģeļopusā, *Balādē* (1987), parādās latviešu likteņgaitu tēma – satura līnija, kas viņas mūzikā ienākusi tieši 80. gadu otrajā pusē. Šim darbam pievienoto veltījumu (1905. gada revolūcijas upuriem) komponiste nesaista ar padomju konjunktūru un skaidro šādi:

“Pirmais impulss bija 1906. gadā sacerēts Kārļa Skalbes dzejolis, ko reiz izlasīju, viesodamās pie Andas Kubuliņas<sup>20</sup>. Noskaņa mani aizkustināja; vispār es neteiktu, ka vēstures pirmavoti mani īpaši interesē, tomēr šoreiz pati apņēmos 1905. gada notikumus *ieurbties* dziļāk. Aizgāju uz Misiņa bibliotēku; tur glabājas bieža grāmata ar informāciju par visiem zināmajiem 1905. gada revolūcijas upuriem – zemniekiem, skrīveriem, skolotājiem un tamlīdzīgi<sup>21</sup>. Sevišķi iespaidās atmiņā stāsts par Jaunpils apkaimē tiesāto un ar nāvi sodīto ganuzēnu Jāni Balodi – bija publicēta fotogrāfija, kur viņš redzams ar vijoli rokās. Viņu tad arī simbolizē līgodziesmas motīvs, kas *Balādes* gaitā gūst griezīgu, *asiņainu* harmonizāciju. 90. gados Amerikas latviešu vēsturnieks Jānis Krēsliņš man atsūtīja materiālus, kas liecināja: mans ganuzēns nav bijis nevainīgs upuris, bet slepkava un muižas dedzinātājs. Tik liela plaisa starp iedvesmu un patiesību!” (Einfelde 2016)

<sup>20</sup> Domāts dzejolis *Zem akmeņa*, kas līdzībās vēsti par 1905.–1906. gadu. Tajā pieminēts septiņsimt gadu ilga, akmenssmagais latviešu verdzības jūgs, kas jau šķitis gandrīz nokratīts, bet pēkšņi “Akmens smagi / Atpakaļ krita. / Septiņsimt krūtis / Zem akmeņa lūza, / Septiņsimt vīru / Zem akmeņa gul’”.

<sup>21</sup> Domāta Rūdolda Endrupa un Anšā Feldmaņa sastādītā *Revolucionārās cīņās kritušo piemiņas grāmata*, 1. sējums (Endrups, Feldmanis 1933).

Iezīmējot *Balādes* vietu komponistes ērģeļmūzikā, Aigars Reinis raksta:

“*Balāde* ir viens no koncertiskākajiem skaņdarbiem Maijas Einfeldes ērģeļu daiļradē. Tādu tokātas elementu bagātību, pēkšņu faktūras un noskaņu maiņu latviešu ērģeļmūzikā nez vai izdosies atrast.” (Reinis 2001: 19–20)

Tāļivaldis Deksnis pirmatskaņojis *Balādi* 1987. gada 3. aprīlī Rīgas Domā, tomēr starp populārākajiem komponistes ērģeļdarbiem tā nav ierindojusies.

1988. gadā tapušas *Trīs noktīrnes* ērģeļēm. Larisa Bulava tās pirmoreiz spēlējusi Maskavā, Mihaila Gļinkas muzejā, un neilgi pēc tam, 1988. gada 5. jūlijā, cikls pirmatskaņots arī Latvijā – Rīgas Domā. Atšķirībā no turpmākajām šī žanra kompozīcijām (*Noktirne* jauktajam korim, 2002, un *Noktirne* arfai, 2002), te neredzam saikni ar Friderika Šopēna lirisko noktīrņu tradīciju. Pati komponiste atzīst, ka drīzāk viņu ietekmējušas naksnīgi spokainas vīzijas Gustava Mālera mūzikā, piemēram, Septītajā simfonijā, kur divām daļām dots nosaukums *Naktsmūzika* (*Nachtmusik*) (Einfelde 2016). Ērģelnieces Larisas Bulavas skatījumā, *Trīs noktīrnes* pieder pie komponistes dramatiskākajiem darbiem: ja arī parādās šķietami gaiša, rotaļīga izteiksme (*scherzando* 3. daļā), to kopējās noskaņas kontekstā drīzāk var uztvert kā smieklus caur asarām (Bulava 2016). No savas puses piebildišu, ka cikla koncepcijas atklāsmē svarīgs ir jau 1. daļā spilgti jūtamais sēru zvanu kolorīts (to rosina daudzviet sastopamā vienvēda figurācija). Tādējādi iezīmējas arka ar vienu no komponistes agrīnajiem darbiem – dziesmu *Melnā* no vokālā kamercikla *Krāsas* (1975)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Šajā dziesmā līdz pat beigām klavieru kontroktāvas/lielās oktāvas reģistrā izturēts dažādi ritmizēts un pedāļa atbalstīts skaņas *b* ērģeļpunkts, kam Einfelde veltījusi remarku *à la campana*.



Sevišķu popularitāti interpretu vidū iemantojis nākošais ērģeldarbs *Crucifixus*. Tas sacerēts 1989. gadā un netieši atspoguļo jau Atmosdas laikmeta ietekmi. Zīmīga šai ziņā ir gan pati pievērsšanās sakrālajam žanram, gan arī kāda komponistes minēta līdzība. Epigrāfam viņa izmantojusi rindas no Marka evaņģēlija 15. nodaļas: “Un tie Viņu sita krustā un izdalīja savā starpā Viņa drēbes, mezdami kauliņus par tām, ko kurš dabūtu.” Komentējot šo koncerta anotācijā lasāmo citātu (Einfelds 1989), autore piebilst: “To var attiecināt arī uz manu Dzimteni, mazo Latviju.” (Einfelds 2016)<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Skaņdarba mūzikas valodas plašāks raksturojums sniegts šajā krājumā ietvertajā Jūlijas Jonānes rakstā (skat. 251. lpp.).

Tālivaldis Deksnis pirmatskaņojis *Crucifixus* 1989. gada 10. decembrī Rīgas Domā. Līdztekus *Ave Maria* tas kļuvis par darbu, ko viņš ārzemēs spēlējis visbiežāk. Pašam interpretam atmiņā palicis atskaņojums Rīgas Domā 1991. gada 20. janvāra vakarā (pirms šaušanas Bastejkalnā) – barikāžu laika kulminācijā, kad pa galvu šaudījušās trauksmainas, ērģeļopusa noskaņai radniecīgas domas (Deksnis 2008).

Lai gan abiem ērģelniekiem – Einfeldes radošajiem partneriem – sākotnēji komponēti dažādi skaņdarbi, vēlāk abu koncertprogrammās šī atšķirība izlīdzinājusies; kā Bulava, tā Deksnis iekļāvuši savā repertuārā vairākumu no Einfeldes ērģeļopusiem<sup>24</sup>. 90. gadu pirmajā pusē to klāsts vēl papildinājies ar divām iepriekš citam atskaņotāj-sastāvam rakstītām kompozīcijām. Tā *Concertino (Iz senseniem laikiem)* klarnešu kvartetam pārtapis par dainu ērģelēm *Iz senseniem laikiem*. Gan klarnešu, gan ērģeļu versija datēta ar 1992. gadu, un šajā pašā gadā Larisa Bulava jaundarbu pirmoreiz spēlējusi Neibrandenburgas Jāņa baznīcā Vācijā. Komponiste kā īpaši skaistu novērtē Bulavas veidoto dainas reģistrāciju (Einfelds 2016), savukārt pati ērģeliece atzīst šo miniatūru par vienu no saviem mīļākajiem skaņdarbiem (Bulava 2010); viņas ieraksts ietverts komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999). *Iz senseniem laikiem* skanējis arī Bulavas audzēkņu Modra Bērziņa (tagad Latvijas Radio skaņu režisors) un Simonas Radovičas diploma koncerteksāmenos (Bulava 2016). Tālivaldis Deksnis 1995. gada 26. maijā Rīgas Domā pirmoreiz spēlējis cildeni lirisko *Ave Maria* – jau iepriekš tapušās dziesmas sieviešu korim un ērģelēm jaunu redakciju ērģelēm solo<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Par skaņdarbu *Iz senseniem laikiem* vairāk skat. krājuma 79. lpp., par *Ave Maria* – 253. lpp.

<sup>25</sup> Recenzija par šo koncertu (kas gan neietver jaundarba sīkāku raksturojumu) lasāma izdevumā *Badische Zeitung* 1995. gada 19. augustā (Beden 1995).

1995. gada augustā Bulava iepazīstināja ar *Ave Maria* Sanktblazīnas (*St. Blasien*) festivāla publiku Švarcvaldē (Vācijā)<sup>26</sup>. Māksliniece atminas, ka viņas koncertturnejās pa Eiropu Maijas mūzika visur uzņemta silti, tomēr Sanktblazīnā jo īpaši – tā ieinteresējusi festivāla organizatoru, vietējā Doma ērģelnieku Elmāru Klekneru (*Elmar Klöckner*; vēlāk, 1996. gada 5. jūnijā, viņš spēlējis *Ave Maria* Rīgas Domā). Jau iepriekš, 1994. gada 6. augustā, Jānis un Larisa Bulavi Sanktblazīnā bija atskaņojuši Sonāti vijolei un ērģelēm. Festivāla rīkotāji vēlējās iepazīties ar autori tuvāk, un 1995. gadā, kad repertuārā tika iekļauta *Ave Maria*, kopā ar Bulaviem uz Vāciju devās pati Maija (Bulava 2010).

Komponiste atceras šo ceļojumu kā savu pirmo viesošanos Rietumu pasaulē – braucienu ar vilcienu cauri visai Vācijai. Švarcvaldē ļoti patikusi mežonīgā daba. “Vietējiem ir teiciens, kuru šeit pilnībā izpratu: kad tu kalnos lūdz Dievu, tad esi viņam tuvāk.” (Einfelde 2016)

Līdztekus Vācijai Bulava Einfeldes ērģeļdarbus daudz spēlējusi arī Skandināvijā un Kanādā. Savukārt Deksnis 90. gados virkni kompozīciju atskaņojis ASV, tādējādi iepazīstinot turienes tautiešus ar viņiem gandrīz pilnīgi svešo Maijas Einfeldes mūziku. Atsevišķus koncertus viņš sniedzis arī Igaunijā (1992), Zviedrijā (1992, 1998), Holandē (2005) un Krievijā (2005, 2008).

Līdzās Bulavai un Deksnim Einfeldes ērģeļkompozīcijām bieži pievērsušies Kristīne Adamaite, Ligita Sneibe, Lilita Ozola, Marta Čirkše-Ozoliņa, Aigars Reinis, arī Amerikas latviešu mūziķi, piemēram, Ingrīda Gutberga un Andris Rožukalns. Vispopulārākie darbi viņu vidū gan toreiz, gan tagad bijuši *Crucifixus*, *Iz senseņiem laikiem*, *Trīs jūras dziesmas*<sup>27</sup>, kā arī vairākos CD albumos (*Cantus orationis* 2008, *Latviešu ērģeļmūzika* 2009) iekļautā *Ave Maria*.

\*\*\*

Kā vienīgais 80. gadu nogalē tapušais klavieropuss minama *Albuma lapa* (ap 1988). Šo romantisma tradīcijās veidoto miniatūru var uzskatīt par komponistei tuvas tēlainās sfēras, jau vairākkārt pieminētās *smeldzīgās dejas* izpaušmi. Maiņu taktsmērs un harmoniskā valoda atspoguļo Einfeldes mūzikai tik raksturīgo meklējumu garu – taču stabilitāte tā arī netiek rasta. *Albuma lapa* ir spilgta ilustrācija iepriekš citētajam komponistes izteikumam par viņai kā Dūrēju ģimenes pārstāvei raksturīgo: “Šķiet, ka ikvienā no mums [...] bija kaut kāds nemiers, pastāvīga trauksmes sajūta.” (Einfelde 2016)

Skaņdarbs piesaistījis vairāku koncertpianistu uzmanību – savā repertuārā to iekļāvuši Ventis Zilberts, Diāna Zandberga u. c. mākslinieki. Miniatura patikusi Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas ilggadējai pedagoģei Anitai Pāžei, kas labprāt devusi to spēlēt saviem audzēkņiem, un līdz pat mūsdienām šis skaņdarbs ieņem stabilu vietu pedagoģiskajā repertuārā. Vijolnieks Klaudijs Zīberts 90. gados izveidojis *Albuma lapas* pārlikumu vijolei un klavierēm, ko viņa meita Terēze (tagad Terēze Zīberte-Ijaba) atskaņojusi kādā eksāmenā, un arī šī versija vēlāk guvusi interpretu ievērību: *Albuma lapu* koncertos spēlējuši vijolniece Inese Milzarāja kopā ar pianistu Venti Zilbertu, Austrālijas vijolnieks Nilss Silkalns ar pianisti Helēnu Kastelāni-Čepmenu (*Kasztelane-Chapman*) u. c. mūziķi.

<sup>27</sup> *Trīs jūras dziesmas* ērģelēm Deksnis pirmatskaņoja 1995. gada 7. oktobrī, Ziemeļamerikas latviešu VIII Ērģeļu dienās Bostonas piepilsētā Bruklīnā, Visu Svēto (*All Saints*) baznīcā; Rīgas pirmatskaņojums notika 1996. gada 17. aprīlī Rīgas Domā. Skaņdarba otrās redakcijas rašanās laiks nav precīzi zināms; agrākie apzinātie atskaņojumi ir Larisas Bulavas uzstāšanās 1998. gada 8. augustā Ķīles Sv. Nikolaja baznīcā un 9. oktobrī Rīgas Domā. Šis darbs iekļauts arī daudzu citu ērģelnieku repertuārā. Plašāk par to skat. krājuma 84. un 316.–320. lpp.

- Stīginstrumenti

Skaņdarbi stīginstrumentiem – līdz 80. gadu vidum Maijai Einfeldei vistuvākā radošās izpausmes joma – pēc 1985. gada ieņēma viņas jaunradē vairs ne tik lielu vietu, tomēr joprojām palika komponistes uzmanības lokā. Vijole, tāpat kā agrāk, bija pirmām kārtām saistīta ar sonātes žanru.

**Sonāte vijolei un ērģelēm** (1989) rakstīta īsi pirms komponistes 50. dzimšanas dienas. Tajā ieskanas autobiogrāfiski motīvi – bērnības atmiņu tēma, ko apliecina autores izmantotās zīmes: mātes spēlētā ērģeļu korāļa (*No debesīm es atnesu*) alūzijas, līgodziesmas un klimpiņpolkas motīvs. Turpmāk šādi atskati pagātnē Einfeldes mūzikā parādīsies ik pa laikam, kulmināciju sasniedzot kora poēmā *Manas bērnības mājas* (1999).

Skaņdarbs veidots kontrastsastatfomā. Atsevišķu posmu izkārtojumā iezīmējas līdzība trijdaļu ciklam *lēnā–ātrā–lēnā daļa*, taču tā ir visai nosacīta – arī abi lēnie posmi (*Rubato* un *Mesto*) ietver daudzas atkāpes no pamattempa. To lielais īpatsvars atspoguļo fantāzijas žanra ietekmi. Vienlaikus jāatzīmē kāds aspekts, kas ļauj skaņdarbā saskatīt gluži oriģinālu sonātiskuma tvērumu – galvenās un blakus partijas attiecības izpaužas nevis struktūras, bet tembrālās koncepcijas jomā. Proti, vijoles un ērģeļu kopspele sākas tikai kompozīcijas otrajā pusē; savukārt pirmā puse ietver izvērstu vijoles solo un sekojoša, vēl apjomīgāka ērģeļu posma pretstatījumu. Kontrasts starp abiem tembriem te ir maksimāli spēcīgs.

Vijolei atbilstošā liriskā semantika izpaužas divējādi. Pirmā izteiksmes sfēra, pārdomu pilns monologs, vedina uz analogiju ar abu iepriekšējo vijolsonāšu sākumu. Šoreiz gan monologam nepiemīt sēru vai raudu raksturs, tajā jaušama vienīgi skumju, nedrošības noskaņa, ko vēl paspīlgtina bieži izmantotais vijoles tremolo.



6. piemērs. Sonāte vijolei un ērģelēm: sākums. Komponistes rokraksta kopija

Otra vijolei raksturīgā izteiksmes sfēra aptver vairākus tematiskos elementus, kurus nosacīti varētu dēvēt par *bērnības balsīm*. Būtiska to vidū ir dažbrīd (*Allegretto semplice* posmā) jūtāmā saikne ar dejas žanru – īpatnēja komponistei tuvās *smeldzīgās dejas* modifikācija (skat. arī Simfoniskās poēmas, Pirmās un Otrās vijolsonātes raksturojumus, attiecīgi, krājuma 39., 55., 58. lpp.). *Bērniskīgo* iespaidu pasvītro gan augstais reģistrs, gan vietumis arī savdabīgā tembra krāsa – flažoleti klusinātā dinamikā.

Viena no ērģeļu tradicionālās semantikas šķautnēm – pārpersonisks, skarbs diženums – pilnībā atklājas šī instrumenta lielajā soloposmā, kas nomaina spontāni improvizatorisko (*Rubato*) vijoles liriku. Vispirms ērģeļu partijā zemā reģistrā, daudzbecmlu sfērā

oktāvu dublējumā skan korālisks *Maestoso*; tajā iezīmīga ir tritona intonācija un baroka mūzikā saiknē ar ciešanu afektu bieži sastopamās *krusta figūras* kontūras. Otra pārpersoniskās sfēras izpausme – straujš (*Allegro*), tokātisks *perpetuum mobile*. Šis posms veidots uz jau izskanējušās korālisks tēmas pamata, tagad bezatelpas astotdaļu pulsācijā; to var uztvert kā vienu no *iznīcības viesuļa* tēlainajām modifikācijām (sal. ar Pirmās vijolsonātes finālu).

Visbeidzot, vijoles un ērģeļu solospēlei – to krasi atšķirīgās būtības eksponēšanai – seko visizvērstākā sastatformas daļa (no *Mesto*), abu instrumentu kopskanējums. To tembri vairs nav antagoniskā pretstatā, bet iesaistās dialogā. Tas arī rada priekšstatu par iepriekš savstarpēji kontrastējošu posmu – galvenās un blakus partijas – mijiedarbi un tuvināšanos. Arī ērģeļu skanējumā tagad augstā reģistrā, klusināti tverta viena no *bērnības balsu* zīmēm – senatnīga, jauktā taksmērā veidota līgodziesma. Savukārt vijoles partijā līdztekus citam materiālam parādās korāļa motīvi. Korālis skan arī ērģeļu partijā (no 284. t.), turklāt daudz *cilvēciskāk*, maigāk nekā iepriekš šī instrumenta soloposmā – tas simbolizē ne vairs pārpersonisko sfēru, bet drīzāk ar mātes ērģeļspēli saistītās bērnības atmiņas. Tomēr par traģisku akcentu kļūst kādas korāļa versijas aprāvums ar klasteru (288. t.) – šāds sonorikas efekts Einfeldes mūzikā sastopams reti, tāpēc atstāj jo spēcīgāku iespaidu. Arī pēdējā *bērnības bals* – vijoles spēlētā klimpinpolka kompozīcijas izskaņā – apraujas pusvārdā.

“Uzskatu to ne vien par sava repertuāra kroni, bet arī par vienu no latviešu mūzikas virsotnēm,” tā Einfeldes Sonāti vijolei un ērģelēm raksturo Larisa Bulava (2010). Kopā ar Jāni Bulavu viņa to pirmatskaņojusi 1989. gada 29. martā Rīgas Domā, komponistes autorkoncertā. Pēc Bulava vārdiem, tieši Sonāte vijolei un ērģelēm abu kopīgajās koncertturnejās visvairāk aizkustinot ārzemju publiku<sup>28</sup>. “Vācu baznīcās cilvēki bieži stāv un klausās to ar asarām acīs; vairāki pēc tam nākuši man klāt un teikuši, ka šī mūzika liek atcerēties visu savu dzīvi,” stāsta vijolnieks (Bulavs 2007).

Sonāte pieder pie pirmajām Einfeldes kompozīcijām, kas piesaistījušas arī ārzemju mūzikas kritikas uzmanību. Larisas Bulavas privātarhīvā saglabājušās vairāku recenzentu atsauksmes, tostarp Beatrikses Bēdenes publikācija laikrakstā *Badische Zeitung* par kādu 1994. gada koncertu. Pakavējoties pie programmas kopumā (Lūcijas Garūtas, Jura Ābola, Artūra Grīnupa, Imanta Zemzara darbiem, arī pašas Einfeldes *Crucifixus*), raksta autore Sonāti vijolei un ērģelēm izceļ īpaši:

“Cits šis komponistes darbs, Sonāte vijolei un ērģelēm, kas izskanēja noslēgumā, pārspēja visu tovarak dzirdēto. Savā spontānajā iestājā ar soloposmu Jānis Bulavs ietver tādas psihes atklāsmes, kas sasniedz šim instrumentam gandrīz neiedomājamu dimensiju. Jau tīri tehniskā ziņā elpu aizraujošs ir tumšais, bangu dimdoņai līdzīgs vibrato un varenie uzplaisnījumi, kas ik pa brīdim no tā izlaužas. Instrumentu dialoga zemapziņas pamats ir rečitējoši atveidota dvēseles cīņa ar iznīcības varu. (Klasisks modelis: Baha *Hromatiskā fantāzija!*).”<sup>29</sup>

Kopš 2009. gada Larisa Bulava vairākkārt spēlējusi Sonāti vijolei un ērģelēm arī kopā ar Jāņa Bulava audzēkni Gidonu Grīnbergu: viņas skatījumā, šis jaunais mākslinieks lieliski izprot Einfeldes

<sup>28</sup> Larisas Bulavas saglabāta (gan ne pilnīga) programmu kolekcija liecina, ka abi Bulavi Sonāti ārpus Latvijas spēlējuši Dānijā, Haslevas (*Haslev*) baznīcā 1995. gada 8. oktobrī un Kopenhāgenas Sv. Pestītāja baznīcā 1995. gada 10. oktobrī; Vācijā, Bergedorfas (Hamburgas priekšpilsētas) Sv. Pētera un Pāvila baznīcā 1997. gada 26. novembrī, Ālenes (*Ahlen*) Sv. Marijas baznīcā 2000. gada 3. septembrī, Hamburgas Sv. Andreja baznīcā 2002. gada 14. aprīlī, Neibrandenburgas Sv. Jāņa baznīcā Desmitajās Starptautiskajās ērģelīdienās *Skats pār robežām (Blick über Grenzen)* 2002. gada 20. aprīlī; Norvēģijā, Hāmaras (*Hamar*) Doma baznīcā 1998. gada 26. jūlijā; Zviedrijā, Falkenbergas Sv. Laurencija baznīcā 1998. gada 1. augustā; Kanādā, Toronto Sv. Andreja baznīcā 2004. gada 17. oktobrī u. c. Sonāte ierakstīta arī komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999).

<sup>29</sup> ““Sonate für Violine und Orgel”, das andere Werk der Komponistin, überwältigte am Schluss noch alles an diesem Abend Gehörte. In der spontan einsetzenden Solosequenz vermittelt Janis Bulavs gleichsam psychische Entladungen, die einer auf seinem Instrument kaum mehr darstellbaren Dimension angehören. Schon rein technisch sind die dunklen Trommelwirbel der Vibrati, die gewaltigen aus ihnen hervorbrechenden Aufschwünge atemberaubend. Der Dialog der Instrumente ist untergründig vom rezitativischen Charakter des Ringens der Seele mit der Macht der Vernichtung angelegt. (Klassisches Modell: Chromatische Fantasie von Bach!).“ (Beden 1994)

mūziku (Bulava 2016). Citi Sonātes interpreti bijuši vijolnieks Andris Baumanis un ērģelniece Lilita Ozola. Maijas atmiņā palicis, ka viņu traktējums bijis daudz gaišāks, ne tik dramatisks kā Bulaviem (Einfelde 2016). Savukārt Amerikā šo darbu 1991. gada 12. oktobrī pirmatskaņojušas Rasma Lielmane un Anita Gaide Ņujorkas Sv. Pētera baznīcā (*Saint Peter's Church*) Menhetenā, Sesto Ziemeļamerikas latviešu Ērģeļu dienu ietvaros. Vēlāk Lielmane gan Rīgā, gan ASV spēlējusi Sonāti arī kopā ar Tālivaldi Deksnī.

Jauno interpretu vidū Sonātei vairākkārt pievērsušies Indulis (vijole) un Una (ērģeles) Cintiņi. Viņu sniegumā šis darbs skanējis gan Rīgas Domā, gan Nīderlandes koncertzālēs – Amsterdamā un citviet. Abi mākslinieki atzīst, ka publika parasti uzņem Sonāti ar ovācijām, un ir nācies pat visu kompozīciju atkārtot (pārstāsts pēc: Žune 2016).

Pavisam atšķirīga koncepcijas ziņā ir **Trešā sonāte vijolei un klavierēm**. Tās pirmo redakciju bija paredzēts atskaņot 1990. gada oktobrī, kameramūzikas festivālā *Rīgas rudens*, pēc tam arī 1991. gada 9. martā, Komponistu savienības rīkotajā festivālā *Latviešu mūzikas pavasaris*. Tomēr dažādu iemeslu, tostarp solista Jāņa Bulava rokas traumas dēļ, skaņdarbs netika nospēlēts. Saglabāties komponistes sniegtais raksturojums koncerta programiņā: “Viendaļīgo SONĀTI veido kontrastējošas epizodes. Mūsu saplošītās šodienas iespaidi, domas par rītdienu, cerība, neziņa...” (Einfelde 1990)

1995. gadā radusies Sonātes otra redakcija – tagad jau divdaļu cikls, ko Vāgnera zālē 1996. gada 7. februārī pirmatskaņoja Jānis Bulavs un Aldis Liepiņš. Taču pašu komponisti arī šī versija vairs neapmierina: “Trešā vijolsonāte man iznākusi pārāk melna, tik melna, ka tiešām vairs negribu to klausīties. Tai laikā man bija ļoti grūti, abi ar Jāni cīnījāmies par viņa veselību un vēl nezinājām, kā izķepurosimies; es jutos ārkārtīgi nomākta.” (Einfelde 2016)

Trešās sonātes otrajai redakcijai ir divas daļas, turklāt hronometrāžas ziņā (18'46'') tā Einfeldes sonāšu vidū ir visapjomīgākā. Pretstatā vairumam viņas ciklisko darbu, šeit nav krasa tempu kontrasta: 1. daļai veltīta remarka *Lēni, cik vien iespējams*, 2. daļai – *Adagio*. Visa attīstība norit samērā viendabīgā dramaturģiskās intensitātes līmenī, nav vērienīgas ģenerālkulminācijas.

Kopumā Trešā sonāte uztverama kā visai interesanta tālaika latviešu kameramūzikas lappuse, bagāta ar einfeldiski savdabīgām intonācijām un harmonijām. Īpaši izteiksmīga ir sākumnoskaņa. Atšķirībā no pārējām Einfeldes sonātēm galvenā loma tās veidošanā nav stīginstrumentu monologam, bet klavierpartijai. Kreisajai rokai uzticēts tematiskais elements, kas iezīmīgā ritma (ass apvērsta punktējums) un monotono atkārtojumu dēļ rada asociācijas ar zvanu skaņām, savukārt pārējo balsu saliedētība piešķir mūzikai korālisku raksturu. Tonalitāte *h moll*, kurai pašai par sevi piemīt romantiska semantika, bagātināta ar vientercu sistēmas saskaņām.



*Sonāte vijolei un klavierēm*  
*№ 3* *Maja Einfeldt*

*Lēni (wie ein Singspiel)*

7. piemērs. Trešā sonāte vijolei un klavierēm: sākums. Komponistes rokraksta kopija

1. daļas gaitā šis klusinātu sēru raksturā ieturētais materiāls mijas ar citām Einfeldtei raksturīgām žanra zīmēm, tostarp *smeldzīgās dejas* elementiem. Daļa beidzas ar klavieru soloposmu, kuru klavierpartijas pirmatskaņotājs Aldis Liepiņš trāpīgi raksturo kā šī instrumenta "melno monologu" (Liepiņš 2016). Savukārt 2. daļā (*Adagio*) vijoles kantilēna veidota brīžam kā bezgalīgā melodija, brīžam kā ar daudzpunkti aprautu frāžu virkne; tā raisās uz klusinātu un atkal vientercu sistēmā ieturētu arpedžo fona. Vien pašā izskaņās posmā kā fons vijoles garī stieptajai skaņai *a* parādās arī īslaicīgi vienvārda mažorminora (*A dur/moll*) saskaņu zibšņi.

Ilgstoša uzskavēšanās tik viendabīgā skumju noskaņu pasaulē, protams, var raisīt arī pārliedzas monotonijas iespaidu. Tomēr mūzikas iedarbības spēks šajā gadījumā atkarīgs gan no potenciālo klausītāju, gan interpretu vēlmes ļauties meditācijai. Interesanti, ka abi pirmatskaņojuma dalībnieki pauduši par sonāti pretrunīgus viedokļus. Jānis Bulavs uzskata, ka Trešajā sonātē ir Einfeldtei neraksturīgi daudz konstruktīvisma un prāts valda pār jūtām: "Sonāte rakstīta ļoti statiski, tādēļ it kā vienkāršā faktūrā atskaņotājiem jāatrod kas tāds, kas tur varbūt nemaz nav" (citēts pēc: Šaršūne 2013: 11). Iespējams, ka šis ilggadējā sadarbības partnera viedoklis iespaidojis arī pašas Maijas kritisko skatījumu uz savu skaņdarbu. Raksta autore tomēr drīzāk sliecas piekrist otra pirmatskaņojuma dalībnieka, pianista Alda Liepiņa emocionāli paustajai attieksmei:

"[Trešā sonāte] ir viens no grūtsirdīgākajiem un smagākajiem viņas darbiem. Bet [...] tas mani neatgrūda, gluži otrādi, pievilka – kā melnais caurums. Ar visu savu nolemību man šī sonāte *ļoti* patīk." (Liepiņš 2016)

Kopumā, šķiet, būtu aplami, klausot pašas autorei ieteikumam, *norakstīt* Trešo vijolsonāti pie neveiksmēm. Interpretu ieteikumu veidot jaunu redakciju Maija tomēr negrasās akceptēt (“Lai viņi liekas mierā! To darbu es vairs neaiztikšu.” Einfelds 2016).

Altam un klavierēm kopš 80. gadu vidus radīts tikai viens skaņdarbs – *Maestoso* (1989), komponistes velte Andrejam Senakolam viņa 50 gadu jubilejā. Tādējādi Einfelds atgriezies pie instrumenta un interpreta, kuram viņa reiz rakstījusi vienu no saviem traģiskākajiem darbiem, *Sonāti meditāciju* (1983). Tomēr abu kompozīciju ievirze atšķiras.

Šajā gadījumā Einfelds netiecas uz alta rečitāciju vai stūrainu, virtuozu *lūkāšanu* pa plašu diapazonu (kā *Sonātes meditācijas* 2. daļā – cikla dramatiskajā centrā). Skaņdarbā *Maestoso* alts tikai aizgūtnēm *dzied* – elēģiski un apcerīgi. Būtisks ir kontrasts starp pārsvarā zemā reģistrā ieturēto melodiju un vietumis sastopamajiem flažoletiem augstā reģistrā; to skanējums atsauc atmiņā līdzīga tembra *bernības balsis* Sonātē vijolei un ērģelēm. Domājams, nav nejaušība, ka tās parādās altista pūsmūža jubilejai – atskatam uz līdzšinējo dzīvi – veltītā skaņdarbā.

Zīmīgas šai kontekstā ir arī rotaļas ar klavieru tembru *Maestoso* beigu fāzē: poliakordu paralēlvirzei Einfelds pievieno remarku *quasi celesta*, pēc tam tiek tembrāli imitēti klusi zvaniņi<sup>30</sup>. Varbūt netiešs iedvesmas avots komponistei bijusi Šostakoviča 15. simfonija: kā jau zināms, pats autors atzinis, ka tajā sniegts atskats uz viņa mūžu (Hentova 1986: 542), un arī simfonijas izskaņai semantisku daudznozīmību piešķir celestas un zvaniņu dzidrie tembrī. Vienīgi pašā *Maestoso* noslēgumā klavieru partijas patstāvība mazinās, tai korāliski saliedējoties ar alta kantilēnu.

<sup>30</sup> Šīs tembra nianšu rotaļas, iespējams, rosinājusi arī cikla pirmatskaņotājas Intas Villerušas atskaņojuma maniere. “Man ļoti patīk viņas spēles bezgalīgā krāsainība,” atzīst Maija (Einfelds 2016).

Katarse, “kurā saplūst [...] šīs pasaules rūgtumu un augstumu dzidrā garša” – tā *Maestoso* noskaņu raksturo Einfeldes jaunākais kolēģis Andrejs Selickis (1989). Viņa recenzija laikrakstā *Literatūra un Māksla* tapusi pēc pirmatskaņojuma 1989. gada 15. septembrī Vāgnera zālē, kur jaundarbu spēlēja Andrejs Senakols un Inta Villeruša. 90. gadu nogalē šo darbu savā repertuārā ietvēra arī māsas Arnicānes – Andra (alts) un Arta (klavieres). Arta stāsta:

“*Maestoso* mēs spēlējām koncertzālē *Ave Sol*, un tā bija interesanta pieredze – viena no pirmajām reizēm, kad saskāros ar mūsdienu kamermūziku. Skaņdarbs palicis prātā ar skumju, emocionālu spriedzi un spēcīgām sāpīgu atmiņu intonācijām. Atceros, ka ar lielu bijību pirms koncerta konsultējāties ar Einfeldes kundzi. Tolaik viņa man bija ļoti stingra harmonijas skolotāja (Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā), taču, iestudējot *Maestoso*, iepazīnu viņu pilnīgi citā gaismā, kā apgarotu un aizrautīgu mākslinieci.” (Arnicāne 2016)

Jau 21. gadsimtā Andra Dārziņa un Andreass Kerstens (*Andreas Kersten*) ieskaņojuši *Maestoso* CD albumā *Latvian Impressions* (2010).

80. gadu nogalē aizsākās arī sadarbība ar Māri Villerušu. Pēc pašā mākslinieka atmiņām, viņš Maijas mūziku iepazīnis jau agrāk, spēlējot *Četras elēģijas* (Villerušs 2008). Licies interesanti, ka autore daudzviet traktē čellu kā dramatisku, atskabargainu instrumentu.

Šis iezīmes izpaužas arī *Monologā* čellam un klavierēm (1989), ko abi Villeruši – Māris un Inta – pirmatskaņojuši 1989. gada 21. decembrī konservatorijas zālē. Skaņdarbs veltīts uz Sibīriju izvestajiem latviešiem, un tam dots epigrāfs *Es sapni par dzimteni pagalvī likšu...* . *Monologs* iekļauts arī CD albumā *Spēlē Māris Villerušs* (2003).

Skaņdarbā var saskatīt vairākas zīmīgas līdzības ar Maijas Einfeldes sonātēm. Raksturīga ir jau pati ieskaņa – stīginstrumenta rečitācija bez pavadījuma (sal. ar Sonāti vijolei un ērģelēm), ieturēta smagu pārdomu garā. Savukārt *Monologu* un Otro vijolsonāti vieno radniecīga sākumintonācija: kāpjoša mazā sekunda *f* vai *ff* dinamikā.

Malējo posmu monoloģiskā izteiksme un skaņdarba vidū (no 43. t.) iekļautā *smeldzīgā deja* rosina paralēles ar *Sonāti meditāciju*. Šoreiz *smeldzīgās dejas* pamatā ir viegli virpuļojoša, gaisīgi skumja valšveida mūzika – citāts no komponistes solodziesmas *Dzimtenes ābolu smarža* ar Aleksandra Pelēča vārdiem. Radniecīgs ir arī *Sonātes meditācijas* un *Monologa* beigu posms – sērs stīginstrumenta solo rečitātvīs, kuram tikai pašās pēdējās taktīs pievienojas klavieres.

Visbeidzot, arī formveidē vērojama kāda sonātiskuma iezīme. Smagajām pārdomām pretstatītā mažora trijskaņa apspēle līdzinās blakus partijās iedīglīm: sākumā (7.–10. t.) tas pārstāv *d moll* dominantes sfēru, bet noslēgumfāzē (15.–9. t. no beigām) – *D dur*, resp., vienvārda toniku. Protams, šis sonātiskums, līdzīgi kā *Sonātē* vijolei un ērģelēm, ir vienīgi nosacīts; tas neizjauc mūzikas spontāni improvizatorisko plūdumu.

Nedaudz vēlāk tapusi *Ziemas pasaka* čellam un klavierēm (1992). Darbs pie tās sākts Rīgā, bet pabeigts Komponistu savienības Jaunrades namā Repinā, Sanktpēterburgā (toreiz Ļeņingradā). Iedvesma, kā stāsta autore, radusies, staigājot gar Somu līča krastu. Sniegs biris no bagātīgi apsnīgušajiem kokiem un gluži negaidīti atsaucis atmiņā kaut ko īsti latvisku – Viļa Plūdoņa dzejoli *Rūķīši un Mežavecis*: “Tur pat var sadzirdēt Mežaveča soļus...” (Einfelde 2016). *Ziemas pasaka* ir arī pirmais Einfeldes darbs, kas izdots ārzemēs. Autore stāsta:

“80. gadu nogalē Komponistu savienībā viesojās dažādu ārzemju apgādu pārstāvji. Speciāli viņiem tika rīkoti vairāki laikmetīgās latviešu mūzikas koncerti. Kā jau parasti tādos gadījumos, mūsu pašu starpā bija zināma sāncensība un *rīvēšanās* – kura mūzika skanēs *dzīvajā* koncertā un kura – tikai ierakstā... Protams, es uz *dzīvo* koncertu netiku, vienīgi mans Trio klavierēm, vijolei un čellam bija iekļauts ierakstu klausīšanās programmā, turklāt, manuprāt, viesiem ne visai izdevīgā laikā – 9<sup>00</sup> no rīta. Jutos aizvainota un dusmīga. Toties nedaudz vēlāk biju priecīgi pārsteigta, jo izrādījies aptuveni desmit laimīgo skaitā, kuriem ārzemju apgādi pasūtīja skaņdarbus. Tagad jau šāda sadarbība nav nekas neparasts, bet toreiz gandarījums bija milzīgs – šķiet, nekad vēl tādu nebiju izjutusi. Tā nu pēc Parīzes apgāda *Leduc* pasūtījuma sāku rakstīt *Ziemas pasaku*, un 1992. gadā darbs tika izdots.” (Einfelde 2016)

*Ziemas pasakas* interpretu vidū bijuši Māris Villerušs un viņa kādreizējais audzēknis Ēriks Kiršfelds, arī Lolita Lilje u. c. “Man patīk milzīgi kuplais čella tonis, ko te var parādīt,” atzīst Lilje (2008).

90. gadu sākumā sacerēts arī pagaidām vienīgais Einfeldes skaņdarbs čellu duetam – *Divi dialogi* (*Dramatiskais* un *Sentimentālais*).

Tieši *Sentimentālais dialogs*, kas radies pirmais, pašai komponistei ir sevišķi tuvs. Arī tajā ieskanas viņas daiļradei šajā periodā raksturīgie autobiogrāfiskie motīvi, turklāt nostalgija savijas ar humoru – agrāk Maijas mūzikā reti sastopamu iezīmi:

“Rakstot *Sentimentālo dialogu*, kavējos atmiņās par diviem man mīļiem cilvēkiem – vecmāmiņu Amāliju un viņas māsu Paulīni. Visu mūžu līdz pat sirmam vecumam viņas bija sabiedriski rosīgas un labprāt darbojās pāri. Atceros, piemēram, kādu anekdotisku nostāstu: Amālija un Paulīne spēlējušas Viļķenes Tautas namā četrrocīgi klavieres, turklāt, saskaņā ar notīm, Amālijai vajadzējis sākt pirmajai. Pēc tam mutīgās lauku sievas komentējušas: “Amālija iesāka par ātru, Paulīne nokavēja, bet beidza abas, par laimi, reizē.” Tad nu, rakstot *Sentimentālo dialogu*, iztēlojos divas vecās māsas kafijas klaču laikā – te viena aizsnaužas, te otrai nokrīt brilles, pirmā satrūkstas, pamostas, pasaka kādu vārdu... Mūzikā apzināti esmu ievijusi tādus saldus sekstu gājienus, var teikt, māleriskas sekstas. Zinu arī, ka šis dialogs Lolitai [Liljei] un Diānai [Ozoliņai] ļoti patīk, viņas daudz to spēlējušas. Taču vienureiz abas kādā Jaungada pasākumā dialogu iestudējušas un atveidojušas tik teatrāli, ka pagaidām vairs nespējot pie tā ķerties – pie pirmajām skaņām neizbēgami sākoties smieklu lēkme...” (Einfelde 2016)

*Sentimentālo dialogu* Lolita Lilje un Diāna Ozoliņa pirmatskaņoja konservatorijas zālē 1990. gada 27. martā. Šajā pašā gadā pēc abu mākslinieču pasūtījuma tapis *Dramatiskais dialogs*, kas pirmoreiz izpildīts 16. oktobrī, nu jau JVLMA zālē. Arī tam bijis savs programmatiskais impulss, kas sasaucas ar *Skumjajām serenādēm (Trim dziedājumiem mirstošai jūrai)* klarnetei un stīgu kvartetam. Lolita Lilje atceras komponistes stāstījumu, kā viņa tūlīt pēc padomju armijas aiziešanas bija aizbraukusi uz Kolkū, iepriekš aizliegto zonu, kur ieraudzījusi vērienīgu postažu – viss salauzts, pamests, un bezgala vientuļš, kaiju pieķēzīts jūras krasts (Lilje 2008).

Maija šīs atmiņas papildina, stāstot, ka Kolkā kārtējo reizi lāvusies savai avantūristes dabai – viena pati devusies tālā pastaigā pa smilšaino sēri, kurai vienā pusē jūra ir sekla, otrā – bīstami dziļa, un brīžam viļņi pārpludina arī šauro sēri (Einfelde 2016). Iespējams, ka arī šīs nervus kutinošās izjūtas tā vai citādi atspoguļojas *Dramatiskajā dialogā*.

*Divi dialogi* skanējuši arī ārpus Latvijas – Lilje un Ozoliņa tos spēlējušas Čārdas Piektajā sieviešu mūziķu festivālā (*The Fifth Chard Festival of Women in Music*) 1998. gada 24. maijā Gildholas (*Guildhall*) koncertzālē Čārdā (Anglijā). Jau mūsu gadsimtā diptihs ietverts abu mākslinieču veidotajā CD albumā *Negaidīta atklāsme* (2003).

Starp citiem *Divu dialogu* interpretiem minami Maija Prēdele un Leons Veldre. Lielas ovācijas, pēc Prēdeles atmiņām, skaņdarbs raisījis lietuviešu publikā, kad viņa to Viļņā izpildījusi kopā ar Ramūti Kalnenaiti (*Ramutė Kalnėnaitė*) (Prēdele 2010). Andra Dārziņa iecerējusi veidot *Divu dialogu* pārlikumu altu duetam (Dārziņa 2016).

- Pūšaminstrumenti

20. gadsimta 80. gados Maijas Einfeldes mūzikā pirmoreiz ienāca vairāki pūšaminstrumenti. Visnozīmīgāko vietu to vidū guva divi komponistei tuvi tembri – trompete un klarnete. Maija stāsta:

“Trompeti sev atklāju pēc kādas Jāņa Klišāna uzstāšanās Rīgas Domā, turklāt īpaši man patīk pikolo variants – kā maza eņģeļu taurīte... Cenšos to izmantot, ja vēlos sevišķi spožas, gaišas krāsas. Atceros, reiz Klišāns mēģināja *Gloria*, un tieši tobrīd redzēju pa logu, kā caur mākoņiem izspraucas saules stars – tas man likās precīzi atbilstošs viņa instrumenta tembram.” (Einfelde 2016)

*Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm 1987. gada 28. jūlijā Rīgas Domā pirmatskaņojuši Jānis Klišāns un Tāļivaldis Deksnis. Plašāka šī skaņdarba analīze ietverta Jūlijas Jonānes rakstā krājuma 250. lpp.

Cita semantika trompetei (bet ne vairs pikolo versijai) ir *Mazā balādē* (1987, ar klavieru pavadījumu). Tās sākumversija ar nosaukumu *Div' bāliņi karā jāja* ieskaņota Latvijas Radio jau 1985. gadā; interpreti bijuši trompetists Jānis Klišāns un pianists Ventis Zilberts. Savukārt beigu versija tapusi neilgi pēc dēla Jāņa armijā gūtās traumas. Gan šis notikums, gan viss 80. gadu otrās puses konteksts (“ik dienu Rīgā pienāca cinka zārki ar Afganistānā kritušajiem”; Einfelde 2016) arī noteicis miniatūras zemtekstu: saikni ar latviešu karavīru likteņgaitu motīviem. Skaņdarbu ievada melodijas *Div' dūjiņas gaisā skrēja* pilns izklāsts, saglabājot tās rimti melanholisko pamatnoskaņu. Turpmākā attīstība atklāj visdažādākās einfeldiskā dramatisma nianšes, kas izpaužas gan harmoniskajā valodā (balsts uz pm/pl8 horizontālē un vertikālē, *Allegro* posms), gan ritma ziņā (asi, tai skaitā apvērsti punktētas ritma figūras 107.–112. t. – skaņdarba kulminācijas zonā).

80. gadu beigās *Mazu balādi* atskaņojuši trompetists Jānis Klišāns un pianists Aldis Liepiņš. Mūsdienās šim darbam ir pievērsušies Jānis Porietis u. c. Latvijas trompetisti, arī ārzemju interpreti.

Gan *Gloria*, gan *Maza balāde* 2000. gadā izdotas Ķelnē, Hāsa Mūzikas apgādā (*Haas-Musikverlag*). To publicēšanas iniciators bijis ievērojamais ASV trompetists Edvards Tarrs (*Edward Tarr*), kurš 90. gados, viesojoties Latvijā, atklājis sev abus Einfeldes darbus. *Gloria* izdevumam turklāt pievienota ar komponisti nesaskaņota norāde, ka miniatūra veltīta Tarram – patiesībā darbu tapšanas brīdī viņa šo trompetistu nav pazinusi. Tomēr pats publikāciju fakts autori priecē, un gandarī arī ziņa, ka 2000. gada augustā viņa atzīta par Hāsa apgāda mēneša komponisti (*Komponistin des Monats*) (Einfelde 2016).

Klarnete Maiju, pēc viņas vārdiem, saista gan plašā diapazona, gan izteiksmes nianšu dēļ: “Patīk, ka tā var skanēt vēl klusāk nekā klusums. Turklāt no pūšaminstrumentiem šis tembris ir vissiltākais un, manuprāt, radniecīgs stīgām.” Interesi par iepriekš neapgūto



tembru veicinājusi arī iepazīšanās ar Ģirtu Pāži. "Par viņu varēju būt droša, ka pirmais atskaņojums nebūs pēdējais. Ja Ģirtam kaut kas iepatiksies, viņš spēlēs pats un ieteiks arī kolēģiem." (Einfelde 2016)

Pirmais opuss ar klarnetes solo bija *Skumjās serenādes* šim instrumentam un stīgu kvartetam (1988). Tās iezīmīgas ar pievēršanos jūras tēmai<sup>31</sup>. Cikla apakšvirsraksts – *Trīs dziedājumi mirstošai jūrai* – jau ieskicē skaņdarba zemtekstā ietvertu, Atmodas laikā vairāku komponistu daiļradē aktualizēto ekoloģiska *kliedzienu* tematiku. Taču šim sacerējumam ir arī cits, autobiogrāfisks rakurss:

"Ar jūru visvairāk biju saistīta divos dzīves posmos. Bērībā Viļķenes kaimiņš, kuram bija rati un zirgs, reizēm uzaicināja mūs doties izbraukumā uz Vidzemes jūrmalu – izbraucām kopā ar viņu piecos no rīta un pavadījām Vitrupē visu dienu. Otra iespaidu virkne ir daudz vēlāka: 70. gadu vidū, pirms apmešanās Ērgļu pusē, mēs ar Jāni vienu vasaru dzīvojām vienā no Kurzemes zvejniekciemiem – irētā istabiņā Bērziema *Magonēs*. Atceros niedrēm aizaugušo jūras krastu iepretim *Magonēm*. Bērziemā jūrai vēl ir neskartas dabas smarža, kuras tuvāk Rīgai vairs nav. Man vienmēr bijis ārkārtīgi žēl izpostītās dabas. *Serenādes* ik pa brīdim ieskanas kaiju brēcieni; tie ir kā jūras simbols, kas nes vēstījumu cilvēkiem, bet viņi jau nesadzird." (Einfelde 2016)

*Skumjās serenādes* 1988. gada 14. oktobrī Kamermūzikas zālē pirmat-  
skaņoja Ģirts Pāže kopā ar Operas un baleta teātra mākslinieku stīgu  
kvartetu<sup>32</sup>. Maija atzīst, ka jutusi īpašu pietāti pret šī ansambļa faktis-  
ko vadītāju, vienmēr atsaucīgo un sirsnīgo Oļegu Barskovu (Einfelde  
2016). Vēlāk Pāže spēlējis jaundarbu arī kopā ar Rīgas stīgu kvartetu<sup>33</sup>.  
1992. gada 25. oktobrī Stokholmā, Baltiešu festivāla (*Baltisk festival*) ie-  
tvaros, *Skumjās serenādes* kopā ar Pāži Grīnevalda zālē (*Grīnevaldsalen*)  
izpildījuši vijolnieki Valdis Zariņš un Aija Jaunzeme, altists Andrejs  
Senakols un čelliste Agnese Martinsone (tagad Rugēvica). Cikla otro  
daļu, kas rakstīta klarnetei solo, vairāki interpreti (Egīls Šēfers u. c.)  
mēdz koncertos atskaņot atsevišķi. Pēc Šēfera atziņas, *Skumjās serenādes*  
pieder pie tiem darbiem latviešu mūzikas repertuārā, kas vienmēr raisa  
atsaucību ārzemju auditorijā; lielu interesi radot stāstījums par darba  
tapšanas kontekstu – 80. gadu samilzušajām ekoloģijas problēmām un  
dziesmoto revolūciju (Šēfers 2016). Plašāks *Skumjo serenāžu* raksturo-  
jums ietverts Ilmas Grauzdiņas rakstā (skat. krājuma 313.–316. lpp.).

Arī turpmākajā Einfeldes mūzikā klarnete pārsvarā ir melanholisku  
noskaņu paudēja. Gadu pēc *Skumjajām serenādēm* sacerēta etīde mono-  
logs klarnetei solo *Rudenī* (1989), kas godalgota ar otro vietu Komponis-  
tu savienības rīkotajā kamermūzikas konkursā<sup>34</sup>. Miniaturās noskaņu  
trāpīgi raksturo komponistes izraudzītā konkursa parole – *Bērzs tīrelī*.  
Klarnete šajā darbā izmantota ļoti daudzveidīgi – no spriegas, stūraini  
izlauzītas melodijas, kas balstās uz Einfeldei tuvajām mazu nonu/lielu  
septimu intonācijām, līdz apvērsti punktētiem signālveida motīviem;  
šajā kontekstā tie raisa asociācijas ar gājputnu balsīm.

<sup>31</sup> Jau iepriekš, 80. gadu gaitā, radušās dziesmas jauktajam korim *Jūras vējš* un *Jūra*; pēdējā savulaik godalgota ar otro vietu Kultūras ministrijas rīkotajā jūras dziesmu konkursā. To pirmatkaņojis konservatorijas Mūzikas pedagoģijas nodaļas mācību koris Anša Alberinga vadībā, un dziesma arī 21. gadsimtā vairākkārt tikusi iekļauta amatierkoru (*Valmiera*, LU kora *Juventus* u. c.) repertuārā.

<sup>32</sup> Tā dalībnieki bijuši Natālija Daševska, Tatjana Volkova, Georgs Brīnūms un Oļegs Barskovs.

<sup>33</sup> Šī ansambļa sastāvā spēlēja Uldis Viesturs Sprūdžs, Dagnija Sprūdža vai Vita Vucāne, Valērijs Avramenko un Agne Stepiņa.

<sup>34</sup> Līdzās latviešu klarnetistiem šīs miniaturās interpretu vidū bijis lietuviešu mūziķis Aļģirds Budris (*Algirdas Budrys*); viņš spēlējis to Baltijas mūzikas festivālā *Gaida* Vilņā, Lietuvas Mūzikas akadēmijas zālē 1991. gada 26. oktobrī. Savukārt 1996. gada 3. decembrī miniatūra *Rudenī* izskanējusi Maskavā, Šuvalovas nama muzikālajā viesistabā (*Музыкальная гостиная дома Шуваловой*): krievu klarnetists Jevgeņijs Petrovs to izpildījis Sergeja Berinska muzikālā kluba rīkotajā koncertā *Jaunās Latoijas mūzika*.

1992. gadā Einfelde, Ģirta Pāžes rosināta, radījusi vienu no pirmajiem latviešu komponistu skaņdarbiem klarnešu kvartetam – *Concertino (Iz senseņiem laikiem)*. Kā jau iepriekš minēts, nedaudz vēlāk tapusi arī tā ērģeļversija – daina *Iz senseņiem laikiem*. Abu skaņdarbu mūzikas materiāls ir ļoti līdzīgs, atšķiras vien atskaņotājsastāvs; kā uzsver Einfelde, klarnešu kvarteta un ērģeļu tembrā viņa saskata daudz radniecības (Einfelde 2016).

1992. gada 6. decembrī *Concertino* pirmatskaņots koncertzālē *Ave Sol*<sup>35</sup>. Vēlāk tas iekļauts vairāku Latvijas klarnešu kvartetu repertuārā; *Quattro diferente* dalībiece Marina Vidmonte to līdzās Indras Rišes kompozīcijai *Aizturētā elpa* min starp opusiem, ko publika viņu koncertos parasti uzņem visatsaucīgāk (Vidmonte 2009).

Galvenās tēmas tiši gausā tapšana, pamazām pievienojot skaņu pie skaņas un katru atkārtojot trīsreiz (ar sekojošu, līdzīgi veidotu noplakumu), suģestē klausītāju ar pirmatnēju monotoniju un vismaz sākotnēji nerada apjausmu par nosaukumā pieteikto koncertēšanas iespēju. Vēlāk, skaņdarba gaitā, attīstības temps, dramatisms un instrumentālo līniju patstāvība strauji pieaug. Lai gan pamattēma tiek spēcīgi dinamizēta un citādi transformēta, savos kāpumos/noplakumos tā arvien saglabā senatnīgi monotono atkārtojumu (*teicēja balsis*) kodolu.

Vienīgais 20. gadsimtā tapušais Einfeldes skaņdarbs flautai un klavierēm ir *Sērdieņu dziesma* (1985). Miniaturas pamatā ir tautasdziesmas *Kas tie tādi, kas dziedāja* melodija. Šeit pilnībā atklājas Einfeldes mūzikas smeldzīgā, smagu skumju pilnā izteiksme, kādu to pazīstam no 80. gadu sonātēm – vien lakoniskākā izklāstā un ne tik sarežģītā spēles tehnikā. 1987. gada 29. martā *Sērdieņu dziesmu* filharmonijas Baltajā zālē pirmatskaņoja Imants Sneibis un Ventis Zilberts. Miniatura bieži tiek iekļauta pūšaminstrumentālistu konkursu programmās, tā iekarojusi arī stabilu vietu mūsdienu koncertdzīvē<sup>36</sup>.

- Trio ansambļi

Vienā un tajā pašā gadā (1994) tapuši divi Maijas Einfeldes trio. Lai gan rakstīti dažādiem atskaņotājsastāviem, tie ir ieceres ziņā tuvi, jo abi veltīti Voldemāra Einfelda piemiņai.

“Voldemārs līdz pat mūža beigām man bija ļoti labs draugs. Viņš bija pareizticīgais, un 40. dienā pēc viņa nāves man šķita, ka gandrīz reāli jūtu: viņa dvēsele nupat vēl bija līdzās, bet tagad atvadās uz visiem laikiem. Sākotnēji *Adagio* bija mana Sfigu kvarteta<sup>37</sup> daļa – to rakstot, daudz studēju Henrika Gurecka kvartetus, īpaši Pirmo un Otro.” (Einfelde 2016)

1994. gada 19. janvārī Larisa un Jānis Bulavi kopā ar jauno čellistu, tolaik vēl JVLMA studentu Ēriku Kiršfeldu, komponistes jubilejai veltītā koncertā Rīgas Domā pirmatskaņoja *Adagio* vijolei, čellam un ērģelēm. Šo kompozīciju abi Bulavi līdzās Sonātei vijolei un ērģelēm

<sup>35</sup> Interpreti bijuši Uldis Plēpis, Atis Asaris, Eduards Raubiško un Sandris Grasis.

<sup>36</sup> Piemēram, pianists Ventis Zilberts spēlējis *Sērdieņu dziesmu* kopā ar Ditu Krenbergu, Vito Bergu, Ilonu Kudiņu un daudziem topošajiem flautistiem. Miniaturu atskaņojuši arī divi Einfeldes kolēģi komponisti – Juris Ābols (flauta) un Edmunds Goldšteins (klaviers). Dita Krenberga spēlējusi šo darbu arī kopā ar Kanādas latviešu pianistu Pēteri Zariņu. Ilona Meija un Dzintra Erlīha ieskaņojušas *Sērdieņu dziesmu* CD albumā – latviešu flautas mūzikas izlasē *Citādas krāsas* (2016).

<sup>37</sup> 1994. gada 30. novembrī kvartetu Vāgnera zālē pirmatskaņoja Rīgas stīgu kvartets: Uldis Viesturs Sprūdžs, Vita Vucāne, Valērijs Avramenko un Agne Stepiņa. Dīemžēl saglabājušās vienīgi šī skaņdarba balsis, nevis pilna partitūra. Lēnajā daļā izmantots tas pats mūzikas materiāls, kas ietverts trio *Adagio*.

vērtē kā otru sev tuvāko Einfeldes opusu. “Domāju, ka filozofiskā vērīena ziņā to droši var stādīt līdzās Mālera vai Šostakoviča simfoniju lappusēm,” tā Jānis Bulavs (2007). Komponistes dēls Jānis atzīst *Adagio* par sev mīļāko mammas skaņdarbu, ko griboties klausīties vēl un vēl (Einfelds 2008).

Skaņdarba epigrāfs, kas arī *atsifrē* kompozīcijas raksturu, ir rindas no Friča Bārdas dzejoļa *Lūgšana*<sup>38</sup>:

<sup>38</sup> Dzejolis ietverts krājumā *Dziesmas un lūgšanas Dzīvības kokam*, kurā apkopota 1911.–1919. gadā tapusī dzeja.

“[...] lai nav neviena –  
ja tas var būt –  
dvēse bez saules stara!”

Šis moto kļūst par arku, kas vieno *Adagio* ar dziesmu *Lūgšana* no *Trim Friča Bārdas dzejoļiem* (2003) un nosaka mūzikas raksturu: tā veidota sapņojuma garā. Sākumtēmas – ērģeļu kantilēnas – attiecībās ar kādu no pavadījuma balsīm gandrīz nepārtraukti veidojas disonantas saskaņas (pamazināta oktāva, maza nona u. tml.), tomēr šajā kontekstā tās nerada dramatisma iespaidu – drīzāk saklausāms kas līdzīgs liegai, dzestrai *stikla pērlīšu* šķindoņai. Kad ērģelēm pievienojas čells un vēlāk vijole, mūzikas izteiksme kļūst kaismīgāka, līdz vairākos viļņos tiek sasniegta apoteozei līdzīga kulminācija (70.–75. t.). Šeit virknējas galvenokārt gaiša kolorīta saskaņas – lieli mažora nonakordi, uz to fona risinās emocionāli saviļņots vijoles un (arī pārsvarā vijoles reģistrā skanoša) čella duets. Taču tas netiek izdziedāts līdz galam; pēkšņi, bez pauzes, to nomaina gluži cita izteiksmes sfēra, kas balstīta Maijas Einfeldes līdzšinējiem kamerdarbiem vairāk raksturīgajā mazās sekundas semantikā. Mūzikas materiāls veido intonātīvu arku ar čella partijas sākummotīvu, tomēr tagad tas iegūst traģisku niansi – to izceļ gan paasais tembrs (*sul ponticello*), gan arī poliharmoniskais fons. Šis apoteozei sekojošais pavērsiens kļūst par skaņdarba *klus*o kulmināciju.

Pašā noslēgumā smeldze pierimst. Pēdējā, vairākkārt atkārtotā saskaņa pauž izlīdzinājumu: kvintu struktūras akordam (*d-a-e-h*) piemīt objektivizēts, pārļaicīgs kolorīts, lai arī iekļautā tritona skaņa (*gis*) joprojām liek izjust tikko tveramu spriedzi.

Vēlāk radušās arī citas šī trio versijas. 1994. gada 31. maijā pianists Aldis Liepiņš, vijolnieks Jānis Bulavs un čellists Leons Veldre Vāgnera zālē pirmatskaņojuši *Adagio* variantu klavierēm, vijolei un čellam. Bez tam Larisa un Jānis Bulavi, vēlēdamies parādīt skaņdarbu savās ārzemju koncertturnejās, izveidojuši vēl vienu versiju – tikai ērģelēm un vijolei. Salīdzinot šīs versijas, Bulava atzīst:

“Ar čello gan skanējums ir siltāks, tomēr kopumā *Adagio* šādā veidolā zaudē maz: ērģeļu trūkums (variantā vijolei, čellam un klavierēm) ir sāpīgāk jūtams. Interpretācijā ļoti svarīgi saglabāt ārēji apvaldīto izteiksmi, kas iezīmē stingras robežas iekšējai emocionālajai spriedzei, tāpēc stīginstrumenti jāspēlē bez jebkādas toņa vibrācijas.” (Bulava 2010)

Šajā pašā 1994. gadā divi Einfeldei tuvi instrumenti – klarnete un alts – līdztekus klavierēm satikušies trio *Pirms saules rieta* lappusēs. Komponiste stāsta par darba ieceri:

“Biju aizbraukusi uz Jaunciema kapiem, kur apglabāts Voldemārs. Klusums un dabas miers uzvēdīja pārdomas, cik dažādi likteņi bijuši tiem, kas te atdusas – bagātie un nabagie, laimes lutekļi un

neveiksmīnīki... Un galu galā viss ir izlīdzinājies. Šādā gaisotnē arī rakstīju savu trio. Domāju, ka tajā jūtams pēdējo saules staru un brūngano zemes toņu vārais siltums. Apzināti vairījos no asiem kontrastiem, tāpēc arī izvēlējos klarneti un altu, kas, manuprāt, ir tembra ziņā radniecīgi instrumenti. Raksturīgās sekundu saskaņas klavierēs rada atbilstošu fonu.” (Einfelds 2016)

Līdzīgi 80. gadu veltījumsnātēm (Pirmajai sonātei vijolei un klavierēm, kā arī *Sonātei meditācijai*), trio *Pirms saules rieta* var salīdzināt ar kamerstila rekviēmu, tomēr kaut kas nāves tēmas risinājumā ir mainījies. Kļiedzienu vai raudu motīvus neatrodam vispār. Noskaņas ziņā šis darbs sasaucas ar *Adagio* – arī tajā valda sapņaini domīgs mūzikas plūdums. To nosaka jau sākumposma klavieru akordi (mM<sub>7</sub>, un M<sub>9</sub>, apvērsumi, M<sub>53</sub> ar iekļautu sekundu), uz kuru pamata klarnete un alts risina apcerīgu sarunu. Vēlāk (no *Meno mosso*, 45. t.) priekšplānā izvirzās minorīga izteiksme, un bifunkcionālie kulminācijas zonas akordi (69.–70., 80. t. u. c.) iezīmīgi ar asi disonantu skanējumu. Darba beigu fāzē (*Sostenuto*, no 96. t.) kā atbalss parādās dažādas iepriekš izmantotās harmoniskās struktūras, tomēr pēdējais vārds paliek rāmi mažorīgām saskaņām (M<sub>53</sub> ar iekļautu sekundu).

1994. gadā trio *Pirms saules rieta* filharmonijas un Komponistu savienības rīkotajā kamer-mūzikas konkursā ieguva veicināšanas balvu. Pianists Aldis Liepiņš, altists Olafs Štāls un klarnetists Uldis Lipskis pirmatskaņojuši to koncertā ārpus galvaspilsētas (tā norises laiku nav izdevies noskaidrot). Rīgā ansamblis jaundarbu pirmoreiz spēlēja 1994. gada 12. novembrī Vāgnera zālē un vēlāk ieskaņojis to Latvijas Radio (ieraksts izdots CD albumā *Latviešu kamer-mūzika*, 2002). 2007. gada 18. septembrī trio Rīgā izskanēja vēlreiz: šoreiz tas spēlēts Mazajā ģildē Rudens kamer-mūzikas festivālā, interpreti bijuši pianists Ventis Zilberts, altiste Andra Dārziņa un klarnetists Mārcis Kūlis.

Tieši trio *Pirms saules rieta* pārstāvējis Maijas Einfeldes jaunradi nozīmīgā latviešu mūzikas koncertā ārzemēs – Hamburgā, Altonas teātrī 2002. gada 21. aprīlī. Koncerta rīkošanas iniciatore bija toreizējā šīs pilsētas filharmonijas orķestra altu grupas koncertmeistare Andra Dārziņa. Viņai bija izdevies ieinteresēt par trio ievērojamu vācu mūziķi, tolaik Hamburgas mūzikas direktoru, filharmonijas un operas diriģentu Ingo Meczmaheru (*Ingo Metzmacher*), kas iesaistījās ansambli kā pianists. Klarneti spēlēja Ruperts Vahters (*Rupert Wachter*), savukārt altu – Andra Dārziņa. Koncertā piedalījās dzejniece Amanda Aizpuriete, kas stāstīja par latviešu kultūru, un pati Maija tika intervēta uz skatuves<sup>39</sup>. Trio izskanēja arī Hamburgai tuvējā pilsētā Kvikbornā (*Quickborn*), vietējo kamer-mūzikas draugu koncertā (*Konzert der Quickborner Freunde der Kammermusik*), Heinriha Herca (*Heinrich Hertz*) reālskolas aulā. Mūzikas kritiķis Hanss Jirgens Geše rakstīja: “Elēģiskā kompozīcija, kas reflektē par dzīves jēgu un pēc varena kāpinājuma tiek rezumēta *pianissimo*, guva lielu piekrišanu [...]”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Šajā vakarā skanēja vēl citi laikmēģo latviešu komponistu darbi, to vidū Einfeldes *Sonāte meditācija*, ko spēlēja Andra Dārziņa un Lauma Skride.

<sup>40</sup> “Die elegische Komposition, die über den Sinn des Lebens reflektiert und nach gewaltiger Steigerung *pianissimo* in sich zusammenfällt, erhielt viel Beifall [...]” (Gesche 2002)

- Orķestris

Pēc studiju laikā tapušās un vienīgi diplomeksāmenā atskaņotās Simfoniskās poēmas Maija orķestra mūzikai ilgus gadus nepievērsās. Tomēr 80. gadu otrajā pusē arī šajā jomā notika pavērsiens, kura pirmā izpausme bija *Svinīgs dziedājums* trompetei un simfoniskajam orķestrim (1987)<sup>41</sup>. Komponiste pati šo darbu vērtē kritiski (Einfelde 2016). Tomēr vērts atzīmēt, ka *Svinīgs dziedājums* atspoguļo viņas interesi par trompetes tembra izzināšanu, kas tieši tolaik parādījās arī Einfeldes kamerģimnāziskā (*Gloria* un *Maza balāde*, 1987), savukārt pati simfoniskā *dziedājuma* ideja apliecina latviešu mūzikai 80. gados raksturīgu un neoromantismā sakņotu tendenci – šajā desmitgadē radušies arī Artura Maskata (*Diatonisks dziedājums*, 1982) un Pētera Plakida (*Dziedājums*, 1986) līdzīga nosaukuma darbi.

<sup>41</sup> Tā sākotnējo versiju – *Novēlētā* trompetei un klavierēm (1987) – Jānis Klišāns un Jurijs Kaspers 1987. gada 5. jūnijā pirmoreiz spēlēja Cēsu mūzikas vidusskolas zālē. Savukārt *Svinīgu dziedājumu* J. Klišāns un Valsts Akadēmiskais simfoniskais orķestris Imanta Rešņa vadībā pirmatskaņoja 1987. gadā slēgtā valdības koncertā Dailes teātrī. 1987. gada 20. decembrī šie paši interpreti izpildīja jaundarbu atklātā koncertā filharmonijas koncertzālē.

Impulss nākošajam orķestra darbam – **Simfonietai** – bija lībiešu teiksma, ko Maija 90. gadu sākumā reiz noklausījās, nejauši uzgriezusi radio. Dzirdētais viņu aizrāva, un komponiste sāka meklēt teiksmas avotus: “Prasīju daudz, arī abiem Staltiem [Helmī un Dāvim – B. J.], taču velti – neviens to nezināja, un rakstiskā veidā teiksmu tā arī neizdevās atrast.” (Einfelde 2016) Tomēr sižets bija iespiedies atmiņā un kļuva par skaņdarba programmatisko pamatu.

“Teiksma vēstīja, ka jaunieši svētdienas rītā gājuši uz baznīcu un jūras krastā redzējuši ganu ar ziliem jūras zirgiem. Vienam no puīšiem iegribējies jāt. Gans centies viņu atrunāt, taču neveiksmīgi. Beigās gans uzkāpis vienā zirgā un jaunietis – otrā; tūlīt viss bars auļos meties uz jūru un kopā ar abiem jāvējiem nozudis viļņos. Kompozīcijas beigās izmantoju citātu – lībiešu tautasdziesmu par meiteni, kura staigā gar krastu, velti gaidot pazudušo bāleliņu.” (Einfelde 2016)

1991. gada 13. decembrī Simfonietu Liepājā pirmatskaņoja pilsētas simfoniskais orķestris Imanta Rešņa vadībā. Tomēr Maija jaundarbu, līdzīgi kā daudzu savu kompozīciju pirmās versijas, vēl neuzskatīja par pabeigtu. “Jutu, ka man pietrūkst dažādu tembra krāsu. Kad pievienoju stīgām oboju un mežragu, rezultāts šķita labāks.” (Einfelde 2016)

Tā tapa Simfonietas otrā versija – *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim (1995), viens no pazīstamākajiem Einfeldes skaņdarbiem. Jaunā kompozīcija veltīta *Rīgas kamerģimnāziskajiem*, un šis orķestris to pirmatskaņoja 1995. gada 2. februārī Lielajā ģildē; solo spēlēja Vilnis Pelnēns (oboja) un Viesturs Vārdaunis (mežrags), bet pie diriģenta pulsts bija Normunds Šnē. Tādējādi sākās Maijas sadarbība ar mūziķi, kas turpmāk kļuvis par visu viņas orķestra darbu pirmatskaņotāju. Diriģents stāsta:

“Pirmā iepazīšanās ar Maiju Einfeldi atklāja man ļoti savdabīgu muzikālo domāšanu. Pašā skaņdarba uzbūvē, attīstības principos ir daudz kopīga ar Debišī: arī Maija tver mirkļa vīzijas, to mainību. Taču Debišī šīs vīzijas vairāk saistītas ar krāsu niansēm, kamēr Maijai – ar emocionālu noskaņu miju; arī jūru viņa uztver pirmām kārtām emocionāli. Zinu, ka Maija pati jūsmo par Bartoku, tomēr īpašu šī



komponista ietekmi viņas orķestra mūzikā nesaskatu – ja nu vienīgi straujajā obojas tēmā<sup>42</sup>.” (Šnē 2006)

<sup>42</sup> Domāta 1. kanconas tēma (no 109. t.).

Atkārtotu izpildījumu *Trīs jūras dziesmas* piedzīvoja 1999. gada 6. martā, komponistes autorkoncertā Sv. Jāņa baznīcā, un 2005. gada 5. novembrī JVLMA zālē, Einfeldes 70. jubilejas koncertā (oboju tajā spēlēja Egils Upatnieks, savukārt mežragu – Artūrs Šults). Arī šajos atskaņojumos diriģents bija Šnē. 1998. gadā viņa vadībā tapis *Rīgas kameramūziķu* izdots CD albums *20. gadsimta latviešu komponistu kameramūzika*, kurā solisti ir Uldis Urbāns (oboja) un Viesturs Vārdaunis (mežrags).

*Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim ir triju daļu – kanconu – cikls. Katra no tām ietver polāru tempu secību (gan pirmā, gan otrā, atskaitot dažas īslaicīgas atkāpes, sastāv no lēnā un ātrā posma, savukārt trešajā tempi izkārtoti otrādi). Šādos vairākkārtējos kontrastos, ņemot vērā programmatisko ieceri un arī mūzikas valodas kontekstu, var saskatīt divas, galēji atšķirīgas jūras sejas.

Skaņdarba forma kopumā ir izteikti einfeldiska – proti, spontāniem pavērsieniem bagāta. Atsevišķu tēmu ietvaros dominē variantveida attīstība, tās ir iekšēji nenoslēgtas un virknējas pēc montāžas principa. Ir arī nosacīts refrēns, kas parādās vairākkārt, gan visai dažādās versijās, un ienes ciklā rondoveidību. Pati komponiste, raksturojot šo materiālu, norāda: “Te iztēlē dzirdu jūras viļņu šlakstus.” (Einfelde 2016) Refrēnam ir īpatns dinamikas profils (kolēģis Pēteris Vasks to esot salīdzinājis ar “dakšīnām” – Einfelde 2016): kāpinājums un spēš aprāvums, kas reizēm (ne vienmēr) saistīts ar augšupvērstu sekundas intonāciju.

1. kanconas sākumposms (*Molto moderato*) ievada vēstījuma noskaņā. Spilgts instrumentācijas atradums ir pamattēmas izklāsts altu partijā, šiem instrumentiem netipiski augstajā (otrās oktāvas) reģistrā uz čella flažoletu un trešo vijoliņu *pizzicato* fona; melodija iezīmīga ar diatonisku, minorīgu, trīsuļojošu skanējumu (mazās sekundas trilleris). Vēlāk, no 8. takts, to nomaina trihorda intonācijām bagāta, tautas mūzikai tuva kantilēna. Nosacītā refrēna jeb *viļņu šlakstu* izklāsts piesaista uzmanību ar kolorīta maiņu: pretstatā iepriekš dzidrajai faktūrai tagad spēlē visa stīgu grupa, turklāt balsis sablīvētas zemajā reģistrā.

Kanconas otrais posms (*Allegro marcatisimo*) ietver dejisku un sākotnēji rotaļīgu obojas tēmu, kas pamazām, vienvēda intonācijām atkārtoties, kļūst arvien spriegāka, uzstājīgāka un pārtop liktenīgas apmātības atveidā. Tēmas pārrāvums (140.–144. t.) iezīmīgs ar fatālas nolemības tēlu; dažādu instrumentu partijās monotoni, bet poliritmiski tiek atkārtota viena skaņa (*d*), un faktūra pakāpeniski sabiezē.

2. kanconas sākumposmā (*Lento*) sniegts baznīcas vides un jūras ainavas pretstatījums. Baznīcas noskaņa asociatīvi saistās ar daļas pamattēmu (sirsnīga, augšupvērsti lūdzošām intonācijām bagāta čellu kantilēna uz vijoliņu un kontrabasu korāliska fona), jūras ainava – ar kaiju ķercieniu atveidu (no 38. t., obojas stūrainā, septīmu un nonu izlauzītā melodiskā līnija, vēlāk arī obojas un mežraga trilleri).

Attīstības virsotni veido refrēna jeb *viļņu tēmas* izklāsts mežonīgi satrakotā raksturā (*Allegro*, 75.–91. t.). Par spilgtu pavērsieni kļūst tā nomaīņa ar kluso kulmināciju – *Molto meno mosso*, kur oboja uz stīginstrumentu fona atskaņo šaurapjoma (kvartas diapazona) melodiju. Diatonika un kvadrātiskums rosina asociācijas ar tautas mūziku, lai gan šis ir Einfeldes oriģinālmateriāls; savukārt minorīgums, ko vēl pasvīturo obojas spriegais tembrs, piešķir

mūzikai raudu dziesmas noskaņu. Tomēr interesanti, ka Einfelde liriskajai tēmai pievienojusi norādi *non espr.* – acīmredzot viņa vēlējusies, lai klausītāju uzrunā pati senatnīgajā melodijā iešifrētā informācija, nevis pasvītroti izjūsts interpreta frāzējums.

3. kancona ietver dažādus mūzikas materiālus, un par centrālo kļūst *Largo* posms, kura pamatā ir lībiešu tautasdziesma<sup>43</sup>. Pretstatā cikla kopējai noskaņai šī tēma iezīmīga ar mažorīgu, kaut melanholisku raksturu. Melodiju atskaņo alti augstā reģistrā, savukārt pavadījuma kolorītu nosaka visas miksolīdiskās skaņurindas vertikalizēts tvērums. Veidojas vairāki izteiksmīgi kontrapunkti. Vienu no tiem varētu metaforiski saistīt ar viļņu šalkām, kas nu jau pavisam rāmas (obojas skanējumā vienmērīgi mijas kāpjošas un krītošas gammveida pasāžas), otru – ar dzeguzes balss imitāciju (kontrabasu flažoletos ostinēti atkārtota mazā terca).

Tiesa, gaiši elēģiskais tautasdziesmas raksturs nesaglabājas līdz izskaņai. Īsi pirms beigām tonika *e* tiek aizstāta ar *g*; skaņkārtais nokrāsa ir mainīga, bet pamazām nostabilizējas frīgisks, resp., tumšs kolorīts. To padziļina disonantā II pakāpe, kas pašā noslēgumā uzslāņojas tonikas trijskanim.

1994. gadā, vēl pirms *Trīs jūras dziesmu* orķestra varianta pirmatskaņojuma, radusies arī šī cikla ērģeļu versija. Tā sacerēta prāmja *Estonia* katastrofas iespaidā un, kā atzīst komponiste, ir krietni dramatiskāka par orķestra darbu. “[...] kaut kādā veidā mani iespaidoja šis briesmīgais sarkofāgs jūras dzelmē,” viņa teikusi intervijā Mārītei Dombrovskai (Einfelde 1999b). Īpaši atzīmējama 2. kanconas otrā daļa – asam, nežēlīgam viesulim līdzīgs *Allegro marcato*, kuram orķestra versijā nav līdzinieka. Jūtama radniecība ar ērģeļu soloposmam raksturīgo izteiksmes sfēru Sonātē vijolei un ērģelēm, jo arī šoreiz liels īpatsvars ir unisona izklāstam straujā tempā, bezatelpas astotdaļu pulsācijā. Savukārt 3. kancona (*Lento*) jeb cikla epilogs noskaņas ziņā atšķiras no orķestra versijas; šoreiz vairs neparādās tautas melodija ar tai raksturīgo miksolīdisko gaišumu, bet izmantota lūgsnai līdzīgā tēma, kas orķestra versijā skanēja 2. kanconas sākumā.

Kopumā *Trīs jūras dziesmu* ērģeļu variantā saikne starp atsevišķām daļām ir ciešāka nekā orķestra darbā. To nosaka gan tonālā vienotība (sākumtonikas *d* atgriešanās noslēgumā), gan daļu virknējums pēc *attacca* principa; respektīvi, tās izpildāmas bez pārtraukuma.

- **Vokālā mūzika**

Vokālās kamer mūzikas jomā Maija Einfelde 80. gadu nogalē un 90. gadu sākumā radījusi trīs darbus. 1986. gadā tapusi monooratorija *Saistītais Prometejs* (pēc Aishila traģēdijas motīviem Ābrama Feldhūna atdzejojumā) baritonam, vijolei, čellam, klarnetei, mežragam un klavierēm. Līdzīgi kā mazliet agrāk komponētais *Džordano Bruno sārts*, šis darbs risina sižetu par lepna indivīda un viņu neizprotoša vairākuma pretstāvi. *Saistītā Prometeja* tematiskais materiāls daļēji izmantots arī kameroratorijā *Pie zemes tālās...*, un komponistes stilam zīmīga ir pati instrumentu partiju pārtapšana kora balsīs<sup>44</sup>. “Viņa izjūt

<sup>43</sup> Dziesmas teksts ir kurzemnieku balādes lībiešu variants (“Trešo dienu, trešo nakti / Gaidu savu bāleliņ[.]”). Tā aizgūta no Makša Goldina raksta *Lībiešu muzikālais mantojums* (Goldins 1983: 111); šajā publikācijā sniegta atsauce uz Dzintara Kļaviņa vākumu (1955), kas glabājas Folkloras krātuvē. Oriģināltaktismēru (3/4, ar īslaicīgām atkāpēm) Maija Einfelde aizstājusi ar 5/8.

<sup>44</sup> Sīkāk par to skat. Gundegas Šmites rakstā krājuma 217. lpp.

kori kā instrumentu," tā vienu no Einfeldes muzikālās domāšanas pamatiezīmēm raksturo Kaspars Putniņš (2010).

Monooratorija viengabalainu atskaņojumu nav piedzīvojusi. Pirmās četras daļas (*Ievads vokālīze, Spēka recitatīvs un ariozo, Hēfaista dziedājums, Prometeja monologs*) 1986. gada 7. oktobrī konservatorijas zālē izpildījuši dziedātājs Eduards Čudakovs, vijolnieks Jānis Bulavs, čellists Leons Veldre, klarnetists Ģirts Pāže, mežradznieks Arvīds Klišāns un pianists Valdis Jancis. Savukārt nākošās četras daļas (*Okeanīdu koris, Hermeja dziedājums, Prometeja monologs, Izskaņa jeb Epilogs*) pirmatskaņotas Baltijas republiku konservatoriju 14. kameramūzikas festivālā 1988. gada 4. martā konservatorijas zālē, ciklā *Muzikālās piektdienas*. Interpreti bijuši Kameransambļa katedras studenti, turklāt solopartiju dziedājis mūsdienās starptautiski pazīstamais basbaritons Egils Siliņš; instrumentālajā ansambli spēlējuši Sandra Meldere (vijole), Sandra Grīnberga (čells), Uldis Plēpis (klarnete), Jānis Elberts (mežrags) un Ineta Siliņa (klavieres). Jāņa Torgāna recenzijā kodolīgi atzīmēts, ka sniegums bijis saturiski piesātināts (Torgāns 1988).

Visi šie studenti pārstāvēja Guntas Sproģes (tagad Rasas) klasi. Maijas Einfeldes mūzika viņai arvien bijusi tuva, un tieši Sproģes iniciatīva veicināja gan monooratorijas iestudējumu, gan Einfeldes mūzikas atskaņojumu vairākos konservatorijas rīkotos koncertos 80. gadu otrajā pusē – laikā, kad šīs komponistes daiļrade vēl nebija guvusi plašu atpazīstamību.

Otrais šajā periodā tapušais vokālais kamerdarbs atspoguļo jau Atmodas laika ietekmi – tā ir poēma *Aizvestie* ar Andreja Eglīša un Kārļa Skalbes dzeju (1989) mecosoprānam, mežragam un ērģelēm. Raksturojot skaņdarba ieceri, komponiste stāsta:

"Manu ģimeni deportācijas tieši neskāra, lai gan vēlāk dzirdēju, ka sākotnēji esam bijuši izvedamo sarakstā kā diezgan lielu zemes platību īpašnieki. Bet mēs jau faktiski nespējam tās apstrādāt, un arī trūcīgais dzīvesveids runāja pats par sevi – vietējie partijas vīri nolēma svītrot Dūrējus no sarakstiem. Tomēr, laukos mītot, izvešanas nevarēja nepamanīt – mašīnas ar aptītām ķedēm Viļķenē žļerkstēdamas braukāja pa visu ciemu, vairāki mūsu kaimiņi pazuda uz neatgriešanos... Rakstot skaņdarbu, atcerējos arī Voldemāra tēva likteni." (Einfelde 2016)

Skaņdarbs veidots kā divdaļu cikls. Tā 1. daļas pamatā ir 1942. gadā tapušais Andreja Eglīša dzejolis *Aizvestiem (Māte dēlam)*<sup>45</sup>. Mātes neatbildētie jautājumi, vērsties pie pazudušā dēla, tverti kā Einfeldei tik raksturīgais monologs (*Recitativo rubato e molto espressivo*), kas iezīmē paralēles ar viņas stīginstrumentu mūziku. Komponiste nenoliedz, ka dzejā paustās emocijas viņu ārkārtīgi spēcīgi uzrunājušas arī dēla Jāņa armijā piedzīvotās nelaimes dēļ (Einfelde 2016). Mijas visdažādākie emocionālie impulsi – no



13. attēls. Gunta Sproģe (tagad Rasa) un Maija Einfelde ar 1988. gada 4. marta *Muzikālās piektdienas* afišu. Foto no Guntas Rasas privātarhīva

<sup>45</sup> Šis pats teksts izmantots Lūcijas Garūtas solodziesmā *Māte aizvestam dēlam* (1943).

vienkāršas, skumjas nomāktības (dziedātājas sākumrečitāivs uz vientuļu, gari vilktu mežraga skaņu fona) līdz galējam dramatismam (pēdējais pants ar disonanti blīvu ērgelpavadījumu). Kopumā 1. daļas ērgelpartija mūzikas valodas ziņā sasauca ar šajā pašā gadā komponēto *Crucifixus*. Cita arka ved uz turpat desmit gadus vēlāk (1998) tapušo 15. psalmu korim. Ar ciklu *Aizvestie* to vieno bieži izmantota ritmintonācija – krītoša jambiska vai arī asā apvērsta punktējumā tverta mazā sekunda, kas abos darbos kļūst par būtisku caurvijattīstības elementu un uztverama kā trauksmes signāls. Pati Einfelde atzinusi, ka, rakstot 15. psalmu – Bībeles tematikā sakņotu darbu – viņa līdzībās domājusi par latviešu tautas likteni un daudzajiem pāridarījumiem (Einfelde 2016).

2. daļas pamatā ir Kārļa Skalbes dzejolis *Mocekļi* no krājuma *Klusuma meldijas* (1941). Gan tekstuāli, gan muzikāli tas inees vāru gaismas staru – dzejoļa sākumā atainotā lauku ainava (“Pa mazu lauku ceļu gāju, / Kur vasara visapkārt zied”) rosinājusi uz nostalgisku izteiksmi, kur joprojām minorīgā kantilēna vienojas ar dzidrā faktūrā veidotu, brīžam figuratīvi rotājošu pavadījumu. Tas ir fons dzejas vēstījumam – aizlūgumam par mocekļiem un Latviju. Tomēr izskaņa, kā bieži Einfeldei, nav izlīdzinoša, bet ietver vēl vienu dramatisma uzplaiksnījumu (*Grave*) ērgelpartijā: padziļinātajā *d moll* veidotu un poliharmoniski piesātinātu.

Poēmas *Aizvestie* pirmatskaņojums notika 1989. gada 29. martā Rīgas Domā. Ērgelpartiju spēlēja Tāļivaldis Deksnis – mākslinieks, kuram Einfelde rakstījusi arī citus dramatiskus, ar tautas likteņgaitu motīviem saistītus darbus (*Balāde, Crucifixus*). Pārējie pirmatskaņojuma dalībnieki bija Anita Garanča un Arvīds Klišāns. Šajā pašā gadā radusies arī skaņdarba *Aizvestie* otra (pašai komponistei tuvākā) redakcija, kurā ērģeles nomainījis stīgu kvarteta intīmākais koptembris. To 1989. gada 30. novembrī Anglikāņu baznīcā pirmatskaņojuši Luiza Andruševica, Arvīds Klišāns un konservatorijas stīgu kvartets (Juris Švolkovskis, Inese Štrāle, Ināra Brīnuma un Diāna Ozoliņa). Kopumā šis emocionāli blīvais un tembrālās dramaturģijas ziņā interesantais skaņdarbs būtu pelnījis lielāku vietu arī mūsdienu koncertdzīvē.

Balsij un klavierēm 90. gadu pirmajā pusē sacerēts tikai viens opuss – *Pienāks brīdis tāds reiz...* (1995). Šī kompozīcija, kuras pamatā ir dzejnieces Sapfo vārdi Gundegas Kļaviņas tulkojumā, priekšvēsta vēlāk, kormūzikas periodā, Einfeldei raksturīgo interesi par sengrieķu kultūru. Līdztekus dziesmai *Iemīli mani melnu* no cikla *Romantiskas dziesmas* tā ir spilgta liecība komponistes tiecei iedziļināties sievietes sarežģītajos, pretrunīgajos pārdzīvojumos: dziesmā pausts Sapfo lāsts viņu pievilušajai draudzenei un ļaunu vecumdienu vēlējums. Jaundarbs veltīts dziedātājai Antrai Bigačai un pianistei Ilonai Breģei. Abas mākslinieces to pirmatskaņojušas 1995. gada 11. jūlijā Vāgnera zālē.

Kormūzikas jomā Maija Einfelde pēc ilgāka pārtraukuma pievērsās bērnu repertuāram. Ap 1987./1988. gadu sacerēta *Vilku dziesmiņa* ar Māra Čaklā vārdiem, kas rakstīta E. Vīgnera Kuldīgas bērnu mūzikas skolas korim *Cantus*. Galvenais impulss jaundarba tapšanai bija šīs skolas ilggadējās direktores un *Cantus* dirigentes

Marutas Rozītes ieinteresētība: viņa tolaik veicinājusi vairāku latviešu komponistu (arī Pētera Plakida, Romualda Kalsona u. c.) bērnu dziesmu rašanos<sup>46</sup>. Savukārt citi Einfeldes 80./90. gadu kora sacerējumi apliecina interesi par sievietes balss tembrālajām iespējām. Sieviešu kora darbos viņai citkārt raksturīgā traģika ieskanas vien retumis – dominē gaiša vai gaiši melnholiska izteiksme, bieži saiknē ar dabas motīviem. To apliecina, piemēram, dziesma *Baltās mākoņas* ar Viļa Plūdoņa vārdiem – komponistes pirmā pievēršanās šī vēlāk viņai tuvā dzejnieka daiļradei. Kamerkoris *Cantus* Valda Zeltkalna vadībā dziesmu pirmatskaņoja 1987. gada 23. decembrī *Ave Sol* zālē.

Dziesma *Pēc pārkoņa* (1990, Aspazijas teksts) rakstīta sieviešu korim un pikolo trompetei. Tās tapšanu rosināja diriģentes Intas Eizenbergas-Cērmanes iniciatīva: pārvarot kautrību, viņa reiz vērsās pie Maijas – savas toreizējās kolēģes Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā – ar lūgumu velīt kādu dziesmu Intas vadītajam korim *Delta*. Maijai radās ideja, ka projektā varētu iesaistīt arī toreizējās *Deltas* kormeistares Dainas Klišānes dzīvesbiedru Jāni. Tādējādi dziesmas partitūru bagātināja pikolo trompete, un jaunatklātais tembru salikums autorei iepatikās. “Sieviešu balsis un trompete – šādu kombināciju es vienkārši dievinu,” viņa atzīst (Einfelde 2016). Spirgtā dziesma saderas ar iepriekš citēto Maijas izteikumu par pikolo trompetes skanējuma asociatīvo līdzību pēkšņam saules staram mākoņu spraugā (Einfelde 2016). Vēlāk, jau 21. gadsimtā, sieviešu balsis un trompete (gan ne pikolo variants) apvienosies arī *Kora simfonijas* daļā *Kyrie*.

Dziesmu *Pēc pārkoņa* koris *Delta* pirmatskaņojis 1990. gada 1. jūlijā Latvijas Valsts universitātes Lielajā aulā, izcīnot pirmo vietu dziesmu karā B grupā. Vēlāk šis darbs nesis *Deltai* laurus arī vairākās citās sacensībās: 1995. gadā saņemta sudraba godalga Roberta Šūmaņa Otrajā Starptautiskajā koru konkursā Cvikavā, 1998. gadā – pirmā vieta Sestajā starptautiskajā jauniešu koru festivālā *Rīgas zīle* un zelta godalga Džuzepes Verdi Pirmajā Starptautiskajā koru konkursā Salsomadžorē. “Slavas virsotni šis skaņdarbs sasniedza 2014. gadā, Pasaules koru olimpiādē Rīgā, kur ar trompetista Edgara Švemberga pikolo trompetes solo *Pēc pārkoņa* saņēma augstus punktus un *Delta* ieguva zelta diplomu,” stāsta diriģente Eizenberga-Cērmane (2016).

Ap 1991. gadu radusies arī *Mēness dziesma* ar Aspazijas vārdiem – tā apliecina Einfeldes interesi par nakts poēziju, kas gūs turpinājumu vairākos viņas 90. gadu un 21. gadsimta skaņdarbos (*Nikte un Selēne*, *Teika par zvaigznēm* u. c.). 1998. gada 29. jūnijā *Delta* dziedāja jaundarbu Latvijas Universitātes aulā, 22. Vispārējo Dziesmu svētku koru konkursa finālā, savukārt ārpuskonkursa gaisotnē *Mēness dziesma* pirmatskaņota 1999. gada 1. maijā, *Deltas* jubilejas koncertā *Dziesma dvēselei*.

“Maija Einfelde man kļuva mīļa jau ilgi pirms viņas slavas Amerikā,” savulaik teikusi sieviešu kora *Dzintars* diriģente Ausma Derkēvica

<sup>46</sup> Maija Einfelde Kuldīgā ieradās uz Mūzikas dienām, un viņa ar prieku pieņēma arī direktores laipno piedāvājumu daļu atvaļinājuma pavadīt mūzikas skolā. Pastaigās kopā ar dēlu tika iepazīta gleznainā mazpilsēta un tās apkaime. Šajā laikā arī radās *Vilku dziesmiņa*. Pēc Maijas Einfeldes atmiņām, Maruta Rozīte sākotnēji atzinusi to par grūtu un baidījiesies dot saviem audzēkņiem: tikai vēlāk diriģente savas domas mainījusi (Einfelde 2016). Tādējādi dziesma ienāca koncertapritē vairāk nekā divdesmit gadus pēc sacerēšanas, taču uzreiz guva lielus panākumus. Marutas Rozītes vadītais *Cantus* ar *Vilku dziesmiņu* spoži startējis vairākos konkursos: 2013. gada 9. martā JVLMA, Jāzepa Vītola III Latvijas mūzikas skolu koru un ansambļu konkursā *Lai skan...* (Lielā balva; šis arī dziesmas pirmatskaņojums), Pasaules koru olimpiādē Rīgā (2015, zelta medaļa) un 34. starptautiskajā koru festivālā Kantonigrōsā (*34 Festival Internacional de Música de Cantonigrōs*), Spānijā (2016, 2. vieta). “Sarežģīta dziesma, jādzied paralēlās sekundās; koris *Cantus* to padarīja ļoti efektīgu un interesantu, pievienojot bungas,” stāsta komponiste (Einfelde 2016).



(2004). Pēc viņas ierosmes tapusi dziesma *No Tevis* (veltīta Itas Kozakēvičas piemiņai, Alberta Kreņevska teksts, 1990). Tā pirmoreiz atskaņota 1991. gada 13. novembrī Rīgas Latviešu biedrības nama zālē un vēlāk ierakstīta arī CD albumā *Sieviešu koris Dzintars* (1994). Lai arī veltīta aizgājējai, dziesma nav drūma: gaiši skumjā izteiksme sasaucas ar abiem Voldemāra Einfelda piemiņai rakstītajiem trio (*Adagio* un *Pirms saules rieta*). *No Tevis* ir viens no piemēriem (sal. *Dzērves*, 15. psalmu), kur autore rada telpiskuma ilūziju ar diagonālās faktūras lietojumu. Šajā gadījumā balsu pakāpeniska iestāja/noplakums asociatīvi saistās ar šaudīgo sveces liesmiņu – dzīvības trausluma simbolu.



8. piemērs. Dziesma sieviešu korim *No Tevis*: fragments. Komponistes rokraksta kopija

Apmēram šajā pašā laikposmā korim *Dzintars* rakstīta arī *Šūpla dziesma* (1990), kuras pirmvariants bijusi 70. gados tapusī apdare bērnu korim *Pelīt' brauc, vāģi čīkst*. Dziesmas pamatā ir Emīla Melngaiļa pierakstīta melodija, kas ietver veseloņņu skaņurindas fragmentu tritona apjomā. Šāds tematiskais kodols rosinājis komponisti uz impresionistiski smalku, *dūmakainu* harmonizāciju, izgaismojot folkloras materiālu liegā un reizē nedaudz svešādā, ireālā nokrāsā. Neraugoties uz vienkāršo, skaidro struktūru (nepilna saliktā trijdaļu forma) un bērnišķīgi rotaļīgo tekstu, dziesma ir novatoriska latviešu mūzikā. Vietumis vērojama atkāpe no klasiskās kordziedāšanas manieres (izteismīgais glisando īsi pirms noslēguma, 63. t.), kas vēlāk kļūs par Einfeldes kormūzikas raksturīgu iezīmi.

Koris *Dzintars* pirmoreiz dziedājis *Šūpla dziesmu* 1995. gada 12. maijā Latvijas Universitātes Lielajā aulā. Tāpat kā *Ave Maria*, šī miniatūra iekļauta CD albumā *Sieviešu koris Dzintars* (1996/97). Tās interpretu vidū bijis arī sieviešu koris *Ausma* Jāņa Zirņa vadībā u. c. kolektīvi. No ārzemju atskaņotājiem īpaši atzīmējams Dr. Šaronas Hansenas (*Sharon Hansen*) vadītais *Milwaukee Choral Artists* – viens no pieciem profesionālajiem ASV sieviešu korim.

Visbeidzot, jau minētajā 1995. gada 12. maija koncertā *Dzintars* un ērģelnieks Tālvāldis Deksnis pirmatskaņojuši vienu no Einfeldes slavenākajiem kordarbim – *Ave Maria* (1994). Dziesma veltīta

diriģentei Ausmai Derkēvicai 65 gadu jubilejā<sup>47</sup>. Viņas vadībā tā izskanējusi arī 23. Vispārējo Dziesmu svētku garīgās mūzikas koncertā Rīgas Domā 2003. gada 29. jūnijā, kad pie ērģelēm bijusi Kristīne Adamaite. 1995. gada pavasarī Maija Einfelde izveidoja arī *Ave Maria* variantu ērģelēm.

Līdz ar to 90. gadu vidū komponiste bija apguvusi gandrīz visas žanru sfēras, kas viņas mūzikai raksturīgas arī turpmāk. Tomēr lielais pavērsiens radošajā ceļā vēl bija priekšā.

## 1996–2005

### Panākumi

90. gadu otrā puse sākotnēji nešķita solām īpašas pārmaiņas Maijas dzīvē. 1996. gadā viņa sāka sadarboties ar Latvijas Radio kori, taču šī fakta nozīmību turpmākajā radošajā biogrāfijā tolaik, šķiet, vēl neapjauta ne pati komponiste, ne kora vadītāji. Diriģents Kaspars Putniņš stāsta:

“90. gadu vidū mēs daudz eksperimentējām ar kora izteiksmes iespējām, skanējumu, tembriem. Meklējām atbilstošu repertuāru ārzemēs, bet gribējām iedrošināt kaut kam jaunam arī latviešu autorus. Pasūtījām darbus vairākiem komponistiem – Andrim Dzenītim, Vilnim Šmīdbergam un Maijai Einfeldei. Tolaik jau pazinu viņas kameramūziku, īpaši sonātes, arī ērģeļsacerējumus. Saistīja to galējais emocionālais blīvums un kontrasti. Maija piedāvāja mūsu kora grupai (Radio kora kamersastāvam – B. J.) poēmu jeb kameroratoriju *Pie zemes tālās...*. Šis darbs nerakstījās viegli – atceros, kā viņa nesa to korim pa atsevišķām lapām. Pašu pēdējo lapu Maija vienurīt iedeva nogurusī, bāla, neizgulējusies, bet ar dīvaini apģarotu seju – viņa bija vēl tik ļoti mūzikā, ka izskatījās kā eņģelis ne no šīs pasaules.” (Putniņš 2010)

Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā pirmatskaņoja *Pie zemes tālās...* 1996. gada 30. novembrī Latvijas Universitātes Lielajā aulā, Latviešu Jaunās kora mūzikas festivālā. Mazliet vēlāk, 1997. gada 21. augustā, autore saņēma ziņu, ka skaņdarbs ieguvis galveno godalgu vienā no pasaules prestižākajiem kompozīciju konkursiem – starptautiskajā Bārlova fonda rīkotajā konkursā ASV. Šajā pasākumā, kas ik gadu veltīts kādam atsevišķam žanram, 1997. gadā blakus kameroratorijai *Pie zemes tālās...* uz balvu pretendēja vēl 298 kordarbi, tādējādi konkurence bija milzīga.

Einfelde par konkursu uzzināja, pateicoties ASV latviešu komponistei Dacei Aperānei, kura atminas:

“Saņemot sludinājumu par Bārlova konkursu, sākumā pat īsti nepievērsu tam uzmanību, tomēr reiz nejauši ieskatījos: tā taču kormūzika! Zināju, ka Maijai ir jauns kordarbs; pati nebiju to dzirdējusi, bet steigšus sūtīju viņai ziņu, informēju par konkursu arī citus latviešu komponistus. Nodošanas termiņš jau tuvojās, un Maija paspēja kameroratoriju iesniegt. Kad uzzinājām rezultātus, viņa man zvanīja un teica: es šobrīd esmu tik laimīga!” (Aperāne 2010)

<sup>47</sup> Diriģente atceras, ka jaundarbs paticis Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* diriģentam Mārim Sirmajam, un pēc viņa lūguma autore aranžējusi to jauktajam korim un ērģelēm (Derkēvica 2010). Šo versiju ērģelnieks Aivars Kalējs un koris *Latvija* Sirmā vadībā pirmatskaņojuši Pirmajā Garīgās mūzikas festivālā, 1998. gada 15. augustā Rīgas Domā.

Maijas un Daces cieša draudzība bija aizsākusies jau pirms gadiem trim. Maija atceras, ka pirmais impulss, kas savulaik rosinājis viņu tikšanos, bijusi Sonāte vijolei un ērģelēm: Dace dzirdējusi to ierakstā, un tā raisījusi lielu interesi par komponisti (Einfelde 2016). Tuvāk abas iepazinušās 1994. gadā, kad kopā ar Selgu Menci devušās uz Jaungulbeni meklēt telpas latviešu jauno mūziķu nometnei (Aperāne 2016). Maija izsakās par Daci:

Apbrīnojami altruistisks cilvēks – viņas mājā Bedfordā (netālu no Ņujorkas) pastāvīgi uzturas kāds ciemiņš no Latvijas, un vienmēr viņš tiek no sirds aptekāts. Bet nevajag aizmirst, ka Dace pati ir komponiste, un viņai taču vajadzīgs laiks radošajam darbam!” (Einfelde 2016)

Dace Aperāne bijusi iniciatore daudziem Einfeldes mūzikas atskaņojumiem ASV, tajā skaitā Ziemeļamerikas latviešu Ērģeļu dienās. Pie viņas Maija viesojusies arī divreiz 1999. gadā, kad ielūgta uz sava 15. *psalma* atskaņojumiem. No šiem laikiem Daces atmiņā iespiedusies epizode, kas, viņasprāt, lieliski raksturo Maijas cilvēcisko tēlu:

“Viņa ir ļoti maigs cilvēks ar fenomenālu atmiņu par sīkiem mirkļiem. Viņa var atcerēties tos gadiem ilgi un pieminēt visneparastākajos brīžos. Tas ļoti sasilda sirdi. Viņa ievēro dzīves skaistos sīkumus... Piemēram, Amerikā mums aiz mājas ir neliels mežs. Maija sēž, pa lielāku logu skatās uz meža pusi un tad sauc: tītars, tītars uz mani skatās! Mums gan ļoti reti parādījās meža tītari, bet viņa bija tik lielā sajūsmā! [..]. Un tad dažreiz, kad mēs vēlāk sazvanījāmies, viņa vēl apjautājās: kā ar tiem tītariem? Man patīk, ka viņa var tā pasmieties un jūsmot par dzīves mirkļiem. Šķiet, ka tas arī parādās viņas mūzikā – tās detaļas. Tu skaties, un vienu dienu tu redzi un saklausī Maijas mūzikā jaunas, agrāk nepamanītas krāsas, pilnīgi viss ir tik daudzšķautņains, kā stikla prizmā...

No pēdējā laikā dzirdētā ļoti dziļu, aizkustinošu iespaidu atstāja Četras *elēģijas*. Ēriks Kiršfelds un Herta Hansena spēlēja tās šovasar latviešu jauno mūziķu meistarkursos Siguldas *Baltajā Fliģelī*.” (Aperāne 2016)

Egils Upatnieks, kas atskaņojis obojas solo Einfeldes *Trīs jūras dziesmās* un augstu novērtē viņas obojas izjūtu (Upatnieks 2016), min kādu, viņasprāt, zīmīgu faktu: Daces Aperānes kompozīciju klāstā ir darbs ar līdzīgu nosaukumu un tembra izvēli – *Jūravas* obojai un klavierēm (1992). Kā izdevās noskaidrot, Maijai cikls *Jūravas* nav pazīstams, tādējādi šī sasaukšanās ir tikai sakritība (Einfelde 2016). Un tomēr: nav izslēgts, ka tā atspoguļo zināmu radniecību abu komponistu tembrālās domāšanas veidā un ārpusmūzikālo interešu lokā.

Dace Aperāne apkopojusi ziņas par Maijas Einfeldes mūzikas atskaņojumiem ASV arī ārpus latviešu auditorijas: kopš uzvaras Bārlova konkursā to bijis visai daudz. Tā, piemēram, komponistes mūzika regulāri skan Ņujorkas raidstacijās WQXR un WNYC (tai skaitā laikmetīgās mūzikas programmā *New Sounds*<sup>48</sup>) un Ņujorkas interneta Q2 stacijā. Sīkākas ziņas par atsevišķu darbu koncertizpildījumu tiks sniegtas krājuma turpmākajās apakšnodaļās.

Liela Maijas skaņdarbu kolekcija pieejama Baltiešu kormūzikas bibliotēkā Vašingtonas Universitātē<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Skat., piemēram: New Sounds. # 3773: *Choral Music from Latvia and Estonia*. <http://www.wnyc.org/story/choral-music-latvia-and-estonia/> (accessed December 16, 2016).

<sup>49</sup> Skat.: Dr. Heather MacLaughlin Garbes. *An Overview of the UW Baltic Choral Library*. <https://acdawaunison.wordpress.com/2016/10/16/an-overview-of-the-uw-baltic-choral-library/> (accessed December 16, 2016).

Uzvara Bārlova konkursā iezīmēja kardinālu pavērsienu Maijas Einfeldes darbības vērtējumos arī Latvijas mūzikas vidē. Tieši viņa līdzās Pēterim Vaskam bija kļuvusi par otru tolaik pasaulē plašāk pazīstamo latviešu komponisti – vēl pirms dažām nedēļām to nebūtu varējusi iedomāties ne pati Maija, nedz arī vairums viņas kolēģu. Oļģerts Grāvītis stāsta:

“Esmu viens no tiem, kuri Maiju pazīst jau kopš studiju laikiem. Uzskatīju viņu par klusu, kautrīgu būtni; jutu līdzī, redzot, ka viņa reizēm tiek vienkārši nostumta malā, taču man ne prātā nenāca, ka Maija pati izlauzīs sev ceļu – turklāt ne vien Latvijā, bet arī pasaulē. Šodien man jāatzīst, ka smagi kļūdījos.” (Grāvītis 2008)

Līdzīgu pārsteigumu Einfeldes uzvara Bārlova konkursā sagādāja daudziem. Pirmoreiz mūžā komponiste nokļuva preses uzmanības centrā – lielumielais vairums viņai veltīto portretskiču un interviju, kas publicētas presē, tapušas pēc ASV gūtajiem lauriem. Žurnālisti ar viņu gribējuši tikties bieži, jo šķietami introvertā Einfelde izrādījusies asprātīga un aizrautīga sarunu biedrene. Komponistes draudzene Maija Kurme atzīst:

“Maija sabiedrībā ir ļoti interesanta, īpaši nelielās kompānijās. Sākumā viņa visbiežāk klusē, bet, pamazām iesaistoties sarunās, nokļūst uzmanības centrā, un visi skati pavēršas uz viņu. Svarīgi arī, ka Maija prot par sevi pasmieties.” (Kurme 2010)

Nākošajā gadā pēc uzvaras Bārlova konkursā Einfeldei tika piešķirta arī *Latvijas Lielā mūzikas balva '97*. 1999. gadā viņa saņēma Latvijas Republikas Kultūras ministrijas prēmiju un 2000. gadā – AKKA/LAA un Latvijas Autoru apvienības dibināto Autortiesību bezgalības balvu.

Kā pati Maija uztvēra šos panākumus? “Es jutu milzīgu prieku un gandarījumu – pēc tik daudziem sarūgtinājumiem, ko man nācies piedzīvot,” viņa atzīst (Einfelde 2016).

Paralēli skolotājas darbam Latgales priekšpilsētas mūzikas skolā (1996–1999) un vakara mūzikas skolā *Rīdze* (~1996–2008) komponiste 1997.–2001. gadā strādāja Dārziņa skolā – mācībiestādē ar īpašu gaisotni:

“Bērni jau visur ir jauki. Dārziņa skolā viņi, protams, bija talantīgāki, pašpārliecinātāki nekā citviet un, jāatzīst, arī ironiskāki. Atceros, ka sākumā laikam biju pārāk bieži salīdzinājusi Dārziņus ar savu iepriekšējo darbavietu – Mediņa skolu, un sapratu to, kad audzēkņi sāka vilkt mani uz zoba, ik pa laikam apvaicājoties: “Skolotāj, kā šai ziņā bija Mediņskolā?” (Einfelde 2016)

Maija pati uzskata, ka uzvara Bārlova konkursā ietekmējusi arī viņas pedagoģisko darbu.

“Daudzu skolēnu attieksmē pret pedagogiem reizēm jūtama tāda kā diplomātiski slēpta augstprātība. Galu galā, nav taču viņiem noslēpums, ka algas mums ir, kādas ir, un daļa audzēkņu domā; ja reiz tu strādā skolā, tātad esi pelēka neveiksmiece. Ej nu pierādi, ka tā nav – īpaši,

ja tiešām nepiederī pie Latvijā populārākajiem mūziķiem! Panākumi Bārlova konkursā tomēr iespaidoja attieksmi pret mani kā personību – to es skaidri izjutu.” (Einfelds 2016)

Līdzīgi kā iepriekšējās darbavietās, audzēkņu uzcītības pakāpe mūzikas teorijas priekšmetos bija dažāda, un Maijas stingrība acīmredzot ne visiem šķita pieņemama. Teju katrā stundā kādam nācās uzklaut kategorisku vērtējumu: “Es jums lieku divi!” “Starp mums, skolēniem, šie vārdi bija kļuvuši par izteicienu...” nu jau ar humoru atceroties skolas gadu harmonijas nodarbības, stāsta pianiste Arta Arnicāne (2016).

Pati Maija intervijā Sandrai Ņedzveckai izteikusies:

„Lai gan mīļu skolēnu man ir daudz, ir būtiska atšķirība starp mani un manu labāko draudzeni, arī skolotāju Maiju Kurmi. Viņa ir ļoti bargā, bet mīļa, tāpēc audzēkņi viņu mīl. Es biju bargā, bet nebiju mīļa.” (citēts pēc: Ņedzveckā 2014)

Šīs paškritikas pārspilētību atklāj intervijas ar vairākiem Maijas audzēkņiem – kādreizējiem dārziņiešiem; nenoliedzot skolotājas stingrību, viņi tomēr nemin to kā pirmo iezīmi, kas palikusi atmiņā. Egils Šēfers (apguvis pie Einfeldes harmoniju ap 1997) norāda: iepriekš viņš, kā jau pūtējs, domājis galvenokārt vienbalsīgi, taču harmonijas un, plašāk, daudz balsības jēgu atklājis nodarbībās pie Maijas:

“Kontrapunktu jau tolaik nemācīja. Bet viņa savā stāstījumā izgāja tieši no kontrapunkta. Tieši kopš tā laika spēlējot vienmēr domāju pirmām kārtām par harmonijas kopumu, ne tikai par savu balsi.” (Šēfers 2016)

Patlaban Egila Šēfera repertuārā ir visi Einfeldes skaņdarbi klarnetei vai ar klarnetes solo, to vidū arī *Skumjās serenādes*, kas iekļautas pēc viņa iniciatīvas izdotajā CD albumā *Ziemeļsaule* (2010) – latviešu laikmetīgās klarnetes mūzikas izlasē. Māksliniekam ir arī savs skatījums uz šīs mūzikas vietu koncertos:

“Man patīk *programmēt* kombināciju *Einfelds plus Mocarts*. Mocarts – tā ir saulaina smeldze, piemēram viņa Lamažora Kvintets. Einfelds – tā ir tīra smeldze, daudz nobriedušāka, bet arī tur ir savs gaišums...” (Šēfers 2016)

Nedaudz vēlāk kā Šēfers, 1999.–2001. gadā, Maijas harmonijas klasē pabija topošais obojists Egils Upatnieks. Viņa atmiņas ir šādas:

“Einfelds bija pirmā skolotāja, kas mūs visus uzrunāja uz “jūs”. Pret visiem viņa izturējās vienādi, prata ieturēt distanci un atzīmes lika ļoti objektīvi – nekādu mīluļu vai nemīluļu... Harmonijas kursā skatījām arī 20. gadsimta mūziku – nezinu, vai tā bija programmā. Atceros, ka viņa mums, piemēram, demonstrēja Debisi paralēlās kvintas – cik jauki tās skan; bet mums tomēr nav jāraksta tai stilā. Un atceros, ka rādīja arī kaut ko no Gubaiduļinas, no Lutoslavskā.” (Upatnieks 2016)

Jau pieminētā Einfeldes draudzene un toreizējā Dārziņa skolas pedagoģe Maija Kurme papildina audzēkņu stāstījumus:

“Reiz, kad Maijas grupu pārņēma cits pedagogs, kāds no audzēkņiem man teica: “Mums harmonija beidzās ar Einfeldes aiziešanu.” Zinu, ka harmonijā viņa lielu vērību veltīja dažādu stilu mūzikas analīzei, kam



mēs, teorētiķi, parasti vidusskolās nepievēršam tik daudz uzmanības. Acīmredzot šādi izpaudās viņas komponistes būtība.” (Kurme 2010)

Bijusī kompozīcijas klases audzēkne (1999/2000), šobrīd topošā etnomuzikoloģe Linda Šarkova, pirms iestāšanās Dārziņa skolā dzīvojusi un mācījusies Maijas dzimtajā pilsētā Valmierā. Viņa atminas, ka Dārziņa skolas un vispār Rīgas vidē sākotnēji nav varējusi iejusties un šad tad uzticējusi skolotājam savas raizes par dažādiem sadzīves aspektiem:

“Viņa nebija mātišķa, nekad mani nežēloja – ak, nabaga bērniņš, vai tamlīdzīgi. Taču viņa bija drīzāk kā vecākais biedrs – stāstīja praktiskas lietas, palīdzēja atrisināt šo un to. Jutu, ka viņai ir nedaudz vīrišķīga domāšana, un tagad, kad vairāk zinu par viņas pašas dzīvi, saprotu, ka viņai reizēm ar līdzīgām problēmām bijis jātiek galā.” (Šarkova 2016)

Līdztekus Maijai Einfeldei kompozīciju Dārziņa skolā 90. gadu beigās pasniedza Marina Gribinčika, Pēteris Vasks un Imants Zemzaris. Maija atceras, ka pēc kāda audzēkņu vakara kolēģi vienojušies secinājumā: Einfeldes audzēkņi ir visatšķirīgākie, jo pārējo skolēnu darbos piederību tā vai cita pedagoga klasei esot vieglāk atšifrēt. “Man jau nav tāda harisma, lai visi censtos mani atdarināt,” viņa pašironiski piebilst (Einfelde 2016).

Patiesībā audzēkņu dažādie rokraksti acīmredzot skaidrojami ar skolotājas darba metodi. Tā liek spriest Lindas Šarkovas stāstījums. Maijai Einfeldei nav piemēti individuālo priekšmetu pedagogiem bieži raksturīgā vēlme “palikt spilvenu apakšā”, lai viss būtu labi: viņa nekad nav atļāvusies dzēst audzēkņa uzrakstīto (pat ja tas nav bijis veiksmīgs) un aizstāt to ar savu risinājumu, bet centusies rosināt patstāvību (Šarkova 2016). Acīmredzot Einfeldes pieeju ietekmēja atmiņas par viņas pašas mācībām pie Jāņa Ivanova, kur brīvības *meklēt, kļūdīties un atkal meklēt* savulaik pietrūcis.

Raksturojot savu kompozīcijas pedagogi, Linda Šarkova min iezīmes, kas sasaucas ar Mārtiņa Viļuma vērojumiem – Einfeldes lakonisko runas veidu un tematiskā materiāla izstrādei veltīto uzmanību:

“Viņa prata par akadēmisko mūziku, kompozīciju runāt bez lieka patosa, neromantizējot. Nebija to vārdu plūdu, kas mums nāk no vācu/krievu skolas un reizēm jūtami citu pedagogu runās... Maija nekad nerunāja par radošumu vai inovācijām, pret to viņai bija pusironiska attieksme. Kompozīciju viņa rosināja uztvert vienkārši kā amatu ar noteiktiem kvalitātes standartiem un pirmām kārtām lika strādāt pie tematiskā materiāla attīstības – nekad neļāva atstāt idejas neapstrādātas.” (Šarkova 2016)

Arī Lindas bijusī klases biedrene Austra Bērziņa (toreiz Savicka) skolas gados saskārusies ar dažādiem kompozīcijas pasniedzējiem. Austra atzīst, ka Maija ietekmējusi viņu visvairāk, jo bijusi konkrēta un lietišķa (nevis abstrakti *radoša*) savās prasībās. Līdzīgi kā Dzintra Kurme-Gedroica un Mārtiņš Viļums, arī Austra akcentē lielo uzmanību, kas veltīta 20. gadsimta mūzikas analīzei:

“Vairāk atceros nevis to, kā mācīja pašu komponēšanu, bet kā kopā skatījām partitūras: galvenais bija dažādu kompozīcijas tehniku iepazīšana. Pirmām kārtām Bartoks – šķiet, tas varēja būt Ceturtais stīgu kvartets?... Es pati pēc tam rakstīju stīgu kvartetu, kur pēc Maijas ieteikuma apzināti centos izmantot līdzīgu kompozīcijas tehniku paņēmienus.” (Bērziņa 2016)

Otrā Maijas darbavietā, vakara mūzikas skolā *Rīdze*, lielākoties mācījās jaunieši, kas jau izauguši no tradicionālā skolēnu vecuma un samērā vēlu atklājuši savu muzikālo aicinājumu. No saviem pirmajiem *Rīdzes* audzēkņiem komponiste īpaši atzīmē Jēkabu Nīmani, ar ko viņa sadarbojusies 1998.–1999. gadā. Maija atceras, ka Jēkabam bijusi pūtējam neraksturīgi nopietna attieksme pret mūzikas teoriju – sākotnēji viņš to apguvis, lai sekmīgi nokārtotu JVLMA iestājesāmenus un iekļūtu klarnetes klasē (kas arī izdevies), taču jau pēc iestāšanās pārsteidzis skolotāju ar lūgumu ļaut viņam arī turpmāk privāti apmeklēt harmonijas nodarbības *Rīdzē* (Einfeldē 2016).

Pats Jēkabs, stāstot par savām mācībām *Rīdzē*, atminas – lai arī harmonijas grupā viņi bijuši divi trīs, bieži viņš ieradies viens pats un tādējādi varējis izbaudīt individuālās nodarbības. Arī viņš izceļ Maijas Einfeldes prasmi saistīt harmonijas mācību ar dažādu komponistu lietotajiem “harmonijas trikiem” konkrētos skaņdarbos, un šāda pieeja radījusi viņā pirmo interesi par komponēšanas procesu. Raksturojot skolotājas cilvēcisko tēlu, Nīmanis atzīst viņas distancētību, taču saskata tajā ne vien Maijas individuālo īpatnību, bet latviskumu vārda plašā nozīmē:

“Viņa ļoti oficiāli un pieklājīgi vienmēr runāja ar jauniešiem, tādā franču aristokrātu manierē. Un, kaut arī viņa ir ļoti labvēlīgs cilvēks, viņai absolūti nav raksturīgas ekstravertās izpausmes. Bet tas jau vispār ir latviskums: mēs esam laipni un viesmīlīgi tajā brīdī, kad nonākam ilgstošākā kontaktā ar cilvēku.” (Nīmanis 2016)

Nīmanim ir savs skatījums uz Maijas Einfeldes mūziku. Viņaprāt, tajā būtiska ir saikne ar Šostakoviču, kas izpaužas mūzikas kā prozas lasījuma, stāsta izjūtā:

“Mūziku viņš raksta tā, it kā rakstītu grāmatu. Majai tas arī ir – ļoti skaidrs mūzikas saturs, nevis intuitīvu asociāciju plivināšanās kaut kādās zemapziņas varavīksnēs. Viņa ir uzkrājusi savu emocionālo un dzīves pieredzi, un viņas pasaule ir summa no pagātnes. Tas nav slikti. Tas ir ļoti specifiski, un savā ziņā grūti tādu nastu nest. Bet viņas mūzika nav nospiedoša un drūma.” (Nīmanis 2016)

Pagātnes un tagadnes rakurs parādās vēl kādā šī paša respondenta skartā tēmā, kas raksturo Maiju mazāk ierastā gaismā. Nīmanis atzīst, ka kopumā viņa skolotāja ir tāla no mūsdienu jauniešu kultūrvides (“tajā vidē, kur darbojos es, viņai būtu grūti identificēties”). Tajā pašā laikā viņa atmiņā ir studiju laika sarunas, kurās atklājies, ka Einfeldē nav nezinoša rok-mūzikas jomā – “Man bija tāds pārsteigums, ka viņai patika *Nirvana* – un arī Merilins Mēnsons. Viņa tajā orientējās... Un tas man likās kolosāli.” (Nīmanis 2016)

Šo pašu tēmu nedaudz humoristiskā rakursā savās atmiņās skar Austra Bērziņa (Savicka):

“Viena spilgta epizode palikusi atmiņā: tas bija Dārziņa skolas 7. klasē, saules pielījušā, lielā telpā. Einfelde nokavēja stundu, kas viņai galīgi nebija raksturīgi, un tad ieskrēja klasē pārlaimīga ar pilnu somu – skaņuplatēm... Jo tolaik likvidēja skaņuplašu firmu *Melodija*, un viņa bija ieradusies tieši no izpārdošanas. Bija sapirkusi plates sev un kaut ko paņēmusi arī speciāli dēlam – grupas *Nirvana* albumu *In utero*... Un tas atkal bija kaut kas tāds, ko es tai laikā zināju.” (Bērziņa 2016)

Lai arī Maija *Nirvanu* iepazinusi, pateicoties dēlam, viņa nekad nav bijusi principiāla neakadēmiskās mūzikas noliedzēja. Komponiste atzīst, ka kopš jaunības viņai tuvs bijis džezs; savukārt 90. gadu beigās, viesojoties ASV, viņa ik vakaru kopā ar draugiem pavadījusi dažādās kafejnīcās, kur bijusi iespēja dzirdēt labu džezu (Einfelde 2016). Pašas Maijas mūzikā gan šo stila līniju tikpat kā nesaklausīsim<sup>50</sup>.

## Kompozīcijas

- Koris un vokālais ansamblis

90. gadu otrajā pusē Einfeldes mūzikas žanru lokā priekšplānā izvirzījās kormūzika. Skaņdarbs *Pie zemes tālās...* (1996) bija ļāvis komponistei izveidot savu izteiksmes nišu, kas balss iespēju izmantojumā uzkrāto pieredzi sintezēja ar viņas instrumentālo kamerstilu. Liels nopelns šīs nišas atrašanās bija Latvijas Radio kora grupas vadītājam Kasparam Putniņam, lai gan sākotnēji Maiju diriģenta pasūtījums bija mulsinājies – to atklāj viņas intervija Maijai Amoliņai:

“Diriģenta Kaspara Putniņa vienīgais noteikums bija, ka to [kameroratoriju – B. J.] dziedās 12 cilvēki. Sākumā tas mani šokēja. Man vienmēr ir patīcis, ka koris ir liela masa, un, kad viņi ver mutes vaļā, tad gaiss viegli virmo, tā varbūt ir asociācija no Dziesmu svētkiem. Un te pēkšņi – tikai 12 cilvēki. Bet tad es nolēmu, ka man būs 12 solisti, un pieņēmu šo ideju par savu, tā man uzreiz kļuva interesanti. Tā kā citu ierobežojumu nebija, tad radoši varēju izvērsties no kontroktāvas “mi” līdz trešās oktāvas “mi”.” (Einfelde 1998b: 15)

Kameroratorijas pamatā ir Aishila traģēdijas *Saistītais Prometejs* motīvi, un daļēji izmantots jau iepriekšminētais šāda nosaukuma monooratorijas (1986) materiāls. Raksturojot atšķirību starp abiem darbiem, jāatzīst, ka *Saistītajā Prometejā* komponiste galveno uzmanību veltījusi sižeta dramatiskajam rakursam – Prometeja ciešanu atainojumam. Šis aspekts ir nozīmīgs arī kameroratorijā, taču vienlaikus spilgtāk nekā iepriekš jūtama vēlme atklāt pašu sengrieķu traģēdijas un atbilstošās vides kolorītu. Einfelde stāsta, ka viņu spēcīgi iespaidojis tulkotāja Ābrama Feldhūna priekšā lasītais teksts oriģinālvalodā – saistījies pats valodas plūdums, intonācija, un kameroratorijas 1. daļa sākotnēji tapusi sengrieķu valodā (Einfelde 2016). Tomēr beigu versijā skaņdarbam ir latviešu teksts, lai arī mūzikā spilgti izpaužas citas kultūrvides kolorīts.

<sup>50</sup> Kā spilgts izņēmums jāmin populārā 70. gadu nogales bērnu dziesma *Miega zilonis*. Čellists Ēriks Kiršfelds, kurš šīs dziesmas pārlikum labprāt spēlē savos koncertos kā *bis* piedevu, atzīst, ka *džezisko* veidolu dziesmai piešķir ne tikai Gunāra Rozenberga slavenais aranžējums, bet arī pašas Maijas mūzikas valoda (Kiršfelds 2016). Komponiste nenoliedz, ka apzināti izmantojusi atsevišķas blūza intonācijas (Einfelde 2016).

It īpaši tas attiecas uz cikla 1. daļu – savveida prologu, kas ievada senatnīgā noskaņā. Pati Prometeja drāma šeit vēl netiek iezīmēta. Mūzikas un teksta attiecības veido struktūru, ko varētu dēvēt par *apvērsto strofu formu*; proti, virknējas nevis dažādi dzejas panti ar vienu un to pašu melodiju, bet vairākkārt ar atšķirīgām melodijām izskan pirmā divrinde (“Pie zemes tālās malas esam nākuši / Uz skitu novadu caur drūmo tuksnesi”); vietumis tā saīsināta līdz sākumrindai. Tādējādi lakoniskais teksts ir izgaismots visdažādākajās, brīžam tēlaini kontrastējošās niansēs. Pēkšņu un daudznozīmīgu iespaidu uz lielākoties arhaiski diatoniskā fona atstāj sinkopētu hromatisku pustoņu intonācijas otrajā (16.–31. t.) un septītajā strofā (93.–110. t.). Te iespējamas asociācijas ar savvaļas zvēru – klinšainā “skitu novada” iemītnieku – svešādajām, gari stieptajām gaudām, un, domājams, netieši parādās arī šamaņu dziedājumu ietekme; komponiste atzīst, ka 90. gados viņa tos ar lielu interesi klausījusies (Einfeldē 1998a).

2. daļa (*Allegro deciso*) ir cikla pirmā kulminācija. Teksts vēsta par eksekūciju – Prometeja piekalšanu pie klints. Daļa veidota divdaļu kontrastsastatformā, kurā koncentrējas viss Einfeldes mūzikas agresīvajai šķautnei raksturīgais – gan strauja intonatīva lejupslīde, kas dažādās balsīs norit atšķirīgos, ritma ziņā haotiski nesakrītīgos variantos (“Tev tagad, Hēfaist, pienākums to izpildīt [..]”), gan dejas ritmā pausta negatīvā enerģija (“Šo noziedznieku pārdošo [..]”). Nosodījuma un ļauna prieka stihiju pārtrauc oriģināls un negaidīts izteiksmes efekts 2. daļas beigās: pēdējais akords apdziest, atstājot vientuļū *cis* (asociatīvi – cietēja Prometeja balsi) atsevišķās vokālajās partijās.

Līdzīgs kontrasts izpaužas arī cikla līmenī: 3. un 4. daļa veltīta vientuļaj, pie klints piekaltā Prometeja monologiem. Zīmīga ir tembru izvēle: 3. daļa (*Lento*) gandrīz pilnībā uzticēta sieviešu balsu grupai. Tās saturs ir Prometeja vēršanās pie dabas (“Ai, Debess dievišķā, ai, vēji spārnotie [..]”).

Šis ir viens no Einfeldes mūzikas piemēriem, kas liek atkal un atkal apbrīnot – cik daudz svaiga 20. gadsimta beigās vēl iespējams pateikt, izmantojot galvenokārt trijskaņus un citus tercu struktūras akordus. Komponiste tos individualizējusi, iekļaujot neakordu skaņas, kas savstarpēji saistītas kantilēnās melodiskās līnijās un rosina īpatnu *krāsu pludināšanas* efektu. To nosaka ne vien pašas harmonijas, bet arī tonālie balsti, kas īslaicīgi (mikrolīmenī) ik pa brīdim pavīd, taču biežo maiņu dēļ rada nepārtrauktu svārstību iespaidu.

Arī šīs daļas noslēgums ietver spēju kontrastu, ko šoreiz izceļ krasā harmonijas un skaņveides paņēmieni maiņa: posmā no 36. takts, pretstatā iepriekš skaidrajiem tercu struktūras akordiem, visās sieviešu balsu grupās parādās tremolo mazas sekundas apjomā (vārdi “ko cieš no dieva rokas dievs”). Otrs negaidīts akcents daļas noslēgumā – vīru balsu (tenoru) spīvi stingrā ieskanēšanās pēdējās četrās taktīs.

Fināls, līdzīgi kā 2. daļa, veidots divdaļu kontrastsastatformā. Pirmā posma (*Allegro man non troppo*) teksts (“Drausmās negaisa likstas man uzlaidīs Zevs, / Lai man izbailēs drebētu satrauktā sirds”) rosinājis uz ilustratīvi spilgtu negaisa atveidu. Īpaša loma ir retorikas figūrai *tirata* (straujai gammveida kustībai), kas jau 17.–18. gadsimta mūzikā bieži lietota līdzīgā kontekstā (kā vispārpazīstamu piemēru var minēt Antonio Vivaldi vijolkoncerta *Pavasaris* 1. daļu, 45. t.). Jāpiebilst, ka pagātnes mūzikā *tirata* bija izteikti instrumentāla figūra. Tās iekļāvums kora partitūrā ir viena no iezīmēm, kas parāda Einfeldes jauno pieeju cilvēka balss iespējām.

Otrajā sastatformas posmā (*Tranquillo, dolcissimo*) vēlreiz, jau citā tematiskā risinājumā, atbalsojas 3. daļai tuva skumjas lūgšanas

noskaņa, harmonijas gaismēnu rotaļas un – arī baiļu/šausmu trīsām līdzīgais aprāvums pašā izskaņā ar pēkšņu tremolo. Rāmas rezignācijas motīviem šajā Einfeldes darbā, tāpat kā daudzus citos, nav pēdējais vārds.

Skaņdarba ieraksts Radio kora grupas un diriģenta Kaspara Putniņa sniegtā iekļauts Maijas Einfeldes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999). Šie paši interpreti bieži dziedājuši kameroratoriju arī ārzemēs. Laikraksta *Daily Telegraph* recenzija vēsta par uzstāšanos Hadersfildas Laikmetīgās mūzikas festivālā 2000. gada 21. novembrī Sv. Pāvila zālē (*St. Paul's Hall*). Programmā *Choral Excellence from Riga* Einfeldes kameroratorija izskanējusi kā “satriecoša Aishila Saistītā *Prometeja* fragmentu interpretācija, kas kulminē stratosfēriskās soprānu līnijās, raisot klausītāja prātā netaisnības un protesta izjūtu. Apbrīnojams darbs apbrīnojami labā atskaņojumā<sup>51</sup>.” 2006. gada 6. jūlijā diriģents Kaspars Putniņš un Latvijas Radio kora grupa izpildīja šo kompozīciju arī Vitasāri (Somijā) festivālā *Time of Music (Musik in aika)*.

Kameroratorija ir vokālās tehnikas ziņā visnotaļ sarežģīta, tāpēc līdzās pirmatskaņotājiem to dziedājuši tikai nedaudzi – visaugstākās klases kori. Māris Sirmāis atminas, ka pirmoreiz dzirdējis šo darbu kādā Radio kora koncertā; iespajds bijis pārsteidzoši spēcīgs, un viņš nolēmis to iestudēt ar kori *Kamēr...* (Sirmāis 2016). Tādējādi 2001. gada 4. martā kameroratorija izskanējusi Latvijas Universitātes Lielajā aulā. Šajā pašā gadā tā nesusi *Kamēr...* uzvaru dziesmu svētku *Rīgai 800* kora konkursā. Savukārt Valsts Akadēmiskais koris *Latvija* Sirmā vadībā dziedājis *Pie zemes tālās...* gan Latvijā, gan ārzemēs – 2000. gada 17. novembrī Helsinkos, Akmens baznīcā (*Temppeliaukion*), un 2001. gada 8. aprīlī Singapūrā. Šī kolektīva sniegums, kā atminas Maija, atklājis viņai jaunu dimensiju: “Tā pati mūzika skan gluži citādi, kad to dzied nevis divpadsmit mākslinieki, bet varens, liels koris. Tas bija ļoti interesanti.” (Einfelde 2016)

2003. gadā kameroratoriju pirmoreiz iestudēja un pēc tam vairākkārt izpildīja Pola Hiljera (*Paul Hillier*) vadītais Igaunijas Filharmonijas kamerkoris. Pēc šī kolektīva pasūtījuma ik pa laikam tiek izdoti starptautiski atzīti augstas grūtības pakāpes kordarbi, un tādējādi 2008. gadā sagatavota arī *Pie zemes tālās...* publikācija Kopenhāgenas izdevniecībā *Theatre of Voices Edition*<sup>52</sup>. Kaspara Putniņa vadībā *Pie zemes tālās...* dziedājuši arī kamerkori *BBC Singers* (2007. gada 16. februārī Londonā) un *Ars Nova Copenhagen* (2011. gada 27. februārī Kopenhāgenā).

ASV kameroratoriju pirmoreiz iestudēja profesionālais kamerkoris *The Crossing*, kas plaši pazīstams galvenokārt kā laikmetīgās mūzikas interprets. 2012. gadā tas diriģenta Donalda Nallija (*Donald Nally*) vadībā atskaņoja latviešu mūzikas programmu, kurā līdzās Pētera Vaska un Ērika Ešenalda darbiem bija iekļauta Einfeldes kameroratorija.

<sup>51</sup> “[...] a searing setting of excerpts from Aeschylus’ *Prometheus Bound* which culminates in stratospheric soprano lines that burn images of injustice and protest into the listener’s brain. A staggering piece, staggeringly well performed.” Laikraksta *Daily Telegraph* raksta izdruka Maijas Einfeldes privātarhīvā (raksts datēts ar 2000. gada 22. novembri, autors un nosaukums nav minēti).

<sup>52</sup> Jau pirms tam (2007) šo darbu publicējusi *Musica Baltica*.



<sup>53</sup> "Their music, and the performance of it by the Crossing choir, were electrifying." David Patrick Stearns (2011). 3 Latvians conquer Chestnut Hill. *The Inquirer Daily News*. Updated: June 28. [http://www.philly.com/philly/columnists/david\\_patrick\\_stearns/20110628\\_3\\_Latvians\\_conquer\\_Chestnut\\_Hill.html](http://www.philly.com/philly/columnists/david_patrick_stearns/20110628_3_Latvians_conquer_Chestnut_Hill.html) (accessed December 16, 2016).

<sup>54</sup> Nošu nodošana "no balss uz balsi" atspoguļo tembru melodijas (*Klangfarbenmelodie*) tehniku.

<sup>55</sup> "[...] the ensemble made their way methodically through minimalistically pulsing, tightly wound harmonies, jarring melodic adjacencies and a very subtle and intricate game of telephone where notes would be handed off from voice to voice. [...] The abyss, for this particular Prometheus, is a deep and frigid place." New York Music Daily. *Cantori New York Debut a Haunting, Relevant Program of Choral Works*. <https://newyorkmusicdaily.wordpress.com/> (accessed December 16, 2016).

<sup>56</sup> Indulis Ranka. *Maija Einfelde*. <http://www.indulisranka.com/?p=137&lang=lv> (skatīts 2016. gada 10. decembrī).

"Gan viņu mūzika, gan kora *Crossing* atskaņojums bija elektrizējošs<sup>53</sup>," vēsta portāla *The Inquirer Daily News* recenzents Deivids Patriks Stērnss.

Pavisam nesen *Pie zemes tālās...* otrreiz izskanēja ASV – 2016. gada 12. martā to Ņujorkas Sv. Lūkas baznīcā (*The Church of St. Luke in the Fields*) dziedāja kamerkoris *Cantori New York* Marka Šapiro (*Mark Shapiro*) vadībā. Portāla *New York Music Daily* publicētajā recenzijā akcentētas vairākas mūzikas valodas īpatnības un skaņdarba kopējā, eifeldiski traģiskā koncepcija:

"[...] Ansamblis veica savu ceļu, metodiski virzoties caur minimālistiski pulsējošām, cieši nospriegotām harmonijām, lauzītām melodiskām kontūrām un ļoti smalku, komplicētu [klusu] telefonu spēli, kur notis tiek nodots no balss uz balsi<sup>54</sup>. [...] Šī konkrētā Prometeja bezdibenis ir dziļš un ledains<sup>55</sup>."

Noslēdzot kameroratorijas apskatu, jāpiebilst, ka tā rosinājusi vēl kāda mākslasdarba tapšanu - tēlnieks Indulis Ranka, kuram tuva Maijas Einfeldes mūzika, veidojis viņas skulptūru, apvienojot tajā pašas Maijas un Prometeja tēlus<sup>56</sup>.

Bārlova konkursa balva bija bagātīgi atalgots pasūtījums rakstīt jaunu darbu, ko atskaņos četri pasauleslaveni kori – Kanzassitijas (*Kansas City Chorale*), Vankūveras (*Vancouver Chamber Choir*), Braiema Janga universitātes (*Brigham Young University Singers*) kori un Nīderlandes Radio kora ansamblis (*Ensemble from the Netherlands Radio Choir*). Maija izvēlējās Dāvida 15. psalmu un komentē to šādi: "Tas ir skaņdarbs, kurā es domāju par mūžīgām vērtībām. Par to, kāds ir cilvēks un kādam viņam vajadzētu būt. Cilvēkiem nevajadzētu darīt ļaunu un vienam otru apskaust." (Einfelde 1999b) Psalmā Latvijas pirmatskaņojuma programmā autore izklāsta savu domu plašāk:

"Kad sāc domāt, kaut tam otram neveiktos, ļaunums tiek sēts tālāk un atriebjas pašam vēlētājam. 15. psalmā, starp citu, ir runa par to, ka nedari otram ļaunu, nenicini savu tuvāko. Sods atgriežas, un kādam tomēr būs par darīto jāmaksā." (Einfelde 1999a)

Darbs pie psalma ritēja lēni un ar Maijai raksturīgo paškritiku; tas sākts 1997. gada jūlijā, bet 1998. gada martā, kad šķietami jau pabeigts, komponiste bijusi nemierā ar rezultātu un visu pārstrādājusi. Beidzot, tā paša gada jūlijā, izveidota 15. psalma galīgā versija, par kuru Einfelde intervijā Maijai Amoliņai sacījusi: "Tagad gan varu teikt, ka šimbrīžam labāk nevaru." (Einfelde 1998b)

Nīderlandes Radio kora ansamblis Mārtina Raita (*Martin Wright*) vadībā psalmu ierakstīja mūzikas centra MCO (*Muziekcentrum van de Omroep*) 4. studijā Hilversimā mēnesi pēc jaundarba tapšanas, 1998. gada 28. augustā. Šī paša gada 17. oktobrī Vankūverā, koncertcentrā *Chan Centre for the Performing Arts*, 15. psalmu pirmatskaņoja Vankūveras kamerkoris diriģenta Džona Vošbērna (*Jon Washburn*) vadībā. Vissiltākās atmiņas komponistei ir par

Kanzassitijas kora iestudējumu, uz kuru tika ielūgta arī viņa – tādējādi 1999. gada sākumā Maija pirmoreiz devās ar lidmašīnu uz Amerikas kontinentu. Koncerts notika 7. februārī Kanzassitijas katedrālē (*The Cathedral of the Immaculate Conception*), un pirms tam autorei vēl bija iespēja apmeklēt vairākus mēģinājumus. Neparasts šķita diriģenta Čārlza Brafija (*Charles Bruffy*) izraudzītais paātrais temps, tomēr mūzika skanēja emocionāli – “acīmredzot šādi viņi to izjuta,” secina komponiste (Einfelde 2016). Viņa atceras:

“Publiku un dziedātājus tur, Amerikā, nācās krietni sagatavot, jo viņiem ir pasveša tik smaga valoda: man bija ilgi jāstāsta, kāda ir mūsu pagātne, kādi bija Sibīrijas draudi, ka līdz ar to arī mūzikā, ja komponists grib būt godīgs, tas nepaļauj secen. Bet no sākuma viņi patiešām nevarēja saprast, kāpēc mūzika šeit ir tik agresīva, kāpēc jādzied tā<sup>57</sup>.” (Einfelde 1999a)

Savukārt Braiema Janga universitātes koris Dr. Ronalda Steilija (*Ronald Staheli*) vadībā 1999. gada 8. jūnijā atskaņoja 15. psalmu Kārnegija zālē. Tādējādi Maija Einfelde pieder pie retajiem latviešu komponistiem, kuru mūzika skanējusi šajā prestižajā koncertzālē. Universitātes studentu laikrakstā *The Daily Universe* publicēts plašāks apraksts par gatavošanos šim nozīmīgajam notikumam. Tiesa, tajā iepazīsies visai būtiska kļūda – nav pareizi minēta Maijas Einfeldes nacionālā piederība. Tomēr citā ziņā šis pagarais citāts labi atklāj, kā ASV koristi un diriģents uztvēruši Einfeldes mūziku:

“Tas ir brīnišķīgs darbs,” Steilijs saka. “Ļoti dramatisks un skarbs.”

[Korists] Roberts Ločheds (23 gadi), vecākā kursa ekonomikas students no Keisvilas, teic, ka dziesma ir bagāta ar krievu cilvēku emocijām.

“Jūs varat izdzīvot šīs emocijas, un jūs jutīsities ļoti cieši saistīts ar krievu cilvēku stāvokli,” saka Ločheds.

Braiema Janga universitātes koris ir vienīgais amatierkoris pasaulē, kas izraudzīts Einfeldes darba pirmatskaņojumam.

Steilijs bija Bārlova konkursa žūrijas komisijas loceklis. Viņš stāsta, ka uzreiz redzējis: Einfelde ir ekspresīva māksliniece, kurai ir kas būtisks, ko teikt.

“Kad viņa man atsūtīja skaņdarbu, tam bija šāds pavadteksts: “Es ceru, ka Jums patiks, jo es to rakstīju no visas sirds,” stāsta Steilijs<sup>58</sup>.”

15. psalms vēlāk iekļāvies arī Latvijas kora un diriģentu repertuārā. 2009. gadā tas bijis obligātais skaņdarbs Jāzepa Vītola starptautiskajā kordiriģentu konkursā. Gan Latvijā, gan ārzemēs to daudz dziedājis Latvijas Radio koris, kas veicis arī 15. psalma ieskaņojumu komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999). Savukārt šī kora diriģents Kaspars Putniņš iepazīstinājis ar Maijas Einfeldes kompozīciju Berlīnes publiku: 2005. gada 31. maijā viņš kopā ar kamerkori RIAS (*RIAS Kammerchor*) Berlīnes filharmonijas Mazajā zālē<sup>59</sup> izpildījis programmu, kas veltīta baltiešu un skandināvu mūzikai, un kā pirmais darbs pēc ievadvārdiem skanējis tieši 15. psalms. Šo pašu opusu Putniņa vadībā dziedājis arī Flāmu Radio koris (*Vlaams Radio Koor*).

<sup>57</sup> Iestudēšanu tomēr atviegloja tas, ka skaņdarba teksts ir angļu valodā; tā avots ir *Karaļa Jēkaba Bībele* (*King James Bible*, 1611).

<sup>58</sup> “It’s a wonderful piece and quite difficult,” Staheli said. “It’s very dramatic and fierce.”

Robert Lochhead, 23, a senior from Kaysville, majoring in economics, said the song is rich with the emotions of the Russian people.

“You can feel the emotions and you become very closely connected with the plight of the Russian people,” Lochhead said.

BYU Singers is the only non-professional choir in the world chosen to premier Einfelde’s work.

Staheli sat on the judging commission at the Barlow competition. He said he saw immediately that Einfelde was an expressive artist with something important to say.

“When she sent me the piece, she wrote a note that said, ‘I hope you like what I’ve written because I’ve written it with my whole heart,’” Staheli said.” (Olsen 1998)

<sup>59</sup> Koris dibināts pēc Otrā pasaules kara (1948) kā struktūrvienība raidstacijai Berlīnes amerikāņu sektorā (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*).

Sakrālās kormūzikas līniju turpināja skaņdarbs ar Jāņa atklāsmes grāmatas tekstu *And I Saw a New Heaven* (*Un es redzēju jaunas debesis*, 1998). Tas tapis pēc pasauleslavenā Hiljarda ansambļa pasūtījuma. Rīgā šo kompozīciju 1999. gada 6. martā Svētā Jāņa baznīcā pirmoreiz izpildīja Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā. Gan 15. psalma, gan kompozīcijas *And I Saw a New Heaven* sikāks apskats sniegts Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 258.–262. lpp.).

Līdztekus sakrālajai tematikai pilnīgi citu satura līniju komponistes 90. gadu otrās puses kormūzikā pārstāv viņas *Maija balāde* (*Raganu rēvija*) astoņbalsīgam jauktajam korim. Tā komponēta 1997. gadā, un šī paša gada 24. oktobrī to Klaipēdas Jaunās mūzikas festivālā pirmatskaņojis kamerkoris *Sacrum* Andra Veismaņa vadībā. Vēlāk Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā veikusi *Maija balādes* ierakstu CD albumā *Latvian Millennium Classics* (2000).

Pirmatnēji pagāniski, ar maģiskiem spēkiem saistīti tēli komponistei arvien bijuši tuvi – to apliecina jau pusaudzēs gados tapušais skaņdarbs *Raganu dancis* un arī jūras zirgu tēmas risinājums *Trīs jūras dziesmās*. *Maija balādes* pamatā ir Aspazijas dzejolis no krājuma *Kaisītās rozēs* (1936). Tekstā ietvertais pagātnes un tagadnes (“senlaiku” un “jaunlaiku” raganu) pretstatījums mūzikā tiešu ilustrāciju negūst. Komponisti vairāk saistījusi pati raganu sabata gaisotne, rosinot radīt vienu no saviem *instrumentālākajiem* kordarbiem, blīvi piesātinātu ar dažādiem skaniskajiem efektiem. To mija ir strauja, negaidīta un brīžam arī tiši alogiska. Zīmīgas ir gan dinamikas gradāciju, gan intonatīvās galējības: glūnīgi pieglaudīga diapazona pieaudzēšana no pustoņa līdz pamazinātai sekstai, nepārsniedzot mazās sekundas soli (5.–10. t.), mijas ar pēkšņiem un plašiem lēcieniem, nedabiski izlauzītām melodiskām līnijām (piem., 26.–47. t.). Īslaičīgi (“Smaģi atveras pagātnes vārti”) ieskanas smeldzīgi valšveida motīvi – it kā apliecinot, ka arī Maijas raganām slēptākās ilgas nav gluži svešas; taču drīz vien valšveidību atkal nomaina stūrainā, drudžaini darbīga izteiksme, kas atgādina sillabiski skandētus buramvārdus (“Sarkanās gailēs iedegas sārti”).

Viss liecina, ka komponiste meklējusi un arī atradusi savu, īpatnēju nišu raganu tematikā, kas tik daudzveidīgi atklāta dažādu laikmetu mākslā. *Maija balāde* vērtējama kā solis ceļā uz vienu no Einfeldes jaunrades virsotnēm – gadu vēlāk tapušo *Sirēnu salu*. Lai arī sirēnas ir raganu savveida līdzinieces, to tvērumā akcentēta nevis vitalitāte, bet ireāli fantastisks kolorīts. Dažādi skanējuma efekti lietoti trāpīgi, bet ne tik pārkairināti blīvi kā *Maija balādē*, un sintēzē ar niansētāku, personiskāku mūzikas izteiksmi.

*Sirēnu sala* sieviešu korim vai vokālajam ansamblim (1998) veidota pēc Homēra *Odisejas* motīviem Augusta Čiezena tulkojumā. 1998. gada 27. maijā to koncertzālē *Ave Sol* pirmatskaņojis ansamblis *Putni*. Tā vadītāja Antra Dreģe stāsta, ka Maijas mūziku iepazinusi 1996. gadā, kad Radio kora grupas sastāvā piedalījies *Pie zemes tālās...* iestudējumā. Meklējot repertuāru savam ansamblim, viņa lūgusi komponistei kaut ko uzrakstīt. Tādējādi tapis jaundarbs, ko Dreģe raksturo šādi:

“Zinu, ka *Sirēnu salas* sižetā Maiju saistīja ideja, cik dramatiski, pat traģiski spēj valdzināt talants (balsis), apriņot visus, kas tajā klausās. Skaņdarbs ir skaists, lai arī ļoti grūts. Ceļojums formā šķiet visai brīvs, taču atsevišķas epizodes ir tik lieliskas, ka ne no vienas Maija nespēja atteikties. Esam dziedājuši *Sirēnu salu* vismaz piecpadsmit koncertos; īpaši nozīmīga bija uzstāšanās Eiropas savienības kandidātvalstu festivālā *Images d'Europe* Parīzē, 2002. gada 3. jūlijā *Dāņu namā*.

Maijas kormūzikā man patīk specifiskie, dziļie vibrato – pilnīgs pretstats tradicionālajai baltiešu kora skaņai. Ar vibrato viņa veido lielus ķekarus no akordu skaņām. Interesanti ir Maijas iecienītie akorda pārvietojumi, rotaļājoties ar to kā ar dzīvu, viņojošu fonu, uz kā izceļas skaista melodija. Arkārtīgi interesanta ir viņas kordarbu dinamika.” (Dreģe 2010)

*Sirēnu salu* dziedājusi arī Radio kora sievietes grupa Sigvarda Kļavas vadībā. Skaņdarbs iekļauts vairākos CD albumos<sup>60</sup>.

Līdzīgi kā tajā pašā gadā sacerēto *15. psalmu*, arī *Sirēnu salu* ievada diagonālais akords – paņēmiens, kas ļauj nesteidzīgi izjust pašu harmoniskās krāsas tapšanu jeb skaņas pakāpenisku pāraugšanu saskaņā. Valda bezvārdu dziedājums (vokalīzes princips), un katra no faktūras līnijām atklāj kaut ko sirēnu daudznozīmīgajam tēlam raksturīgu. Nolemības semantika ir monotoni atkārtotajam, pa dažādām balsu grupām ceļojošajam ērgelpunktam (skaņa *a*). Uz šī fona vairākās balsis skan īsi, aprauti, mistiskiem un tāliem saucieniem līdzīgi motīvi. Vēl vienu faktūras slāni veido figurācija pa atsevišķu intervālu skaņām: sākotnēji tā parādās tikai epizodiski, taču pamazām gūst arvien lielāku lomu, aptver arvien lielāku balsu skaitu un raisa asociācijas ar ūdens virtojumu.

48. taktī trešo soprānu partijā īslaicīgi pavīd vēl kāda faktūras līnija – rečitācija uz vienas skaņas. Vēlāk, 69. taktī, līdzīga rečitācija ievada dziedājumu ar tekstu; paralēli vairākās balsis joprojām turpinās vokalizācija. Visbeidzot, komponiste tekstu iekļauj visos faktūras slāņos, un šis pavērsiens – no bezvārdu dziedājuma, kuram pašam par sevi jau piemīt noslēpumains kolorīts, uz tekstuāli tvertu, traģisku konkrētību (“nesastop pārņākam vairs ne sieva, ne bērniņi mazie”) – arī kļūst par skaņdarba kulmināciju (91.–113. t.). Pēc tam atgriežas ireāli skaistā, skaudrā vokalizācija – vispirms fona balsis, līdztekus 1. soprānu izdziedātam tekstam, bet pašā izskaņā (130.–143. t.) bezvārdu melodiskās līnijas atkal dominē pilnībā.

Īpaša Einfeldes kormūzikas sfēra, kas tuva viņas kameropusiem, ir liriska refleksija. 90. gadu otrajā pusē to visspilgtāk pārstāv *Manas bērniņas mājas* jauktajam korim, klarnetei, arfai un zvaniem (1999). Šī darba pamatā ir Maijas mīļākā dzejnieka Viļa Plūdoņa dzejolis no krājuma *Mūzas mirkļi* (1925). Tomēr, kā atzīst komponiste, stāsts nav par Plūdoni, bet par viņas dzimtajām mājām, resp., mūzikai ir autobiogrāfisks raksturs. Viens no tematisma avotiem bijusi veca, noskrandusi lapiņa, ko viņa reiz nejauši atradusi savās notīs – tas izrādījies Franča Abta korālis Jāzepa Vītola aranžējumā, pārrakstīts ar viņas mātes roku. Šī korāļa īsi fragmenti (pa pustaktij) arī iekļauti darbā kā viena no bērniņas atmiņu zīmēm. Cita zīme ir zvanu skaņas, kas svētdienu rītos plūdušas no Viļķenes baznīcas torņiem (baznīca atradusies nepilna kilometra attālumā no bērniņas mājām). Skaņdarbu caurvij nepiepildītu ilgu sajūta, kas bijusi Maijas pavadone visos trūcīgajos Viļķenes gados – “it kā pār manām bērniņas mājām būtu izplesta liela, melna

<sup>60</sup> Komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999), Pētera Apiņa grāmatas *Latvija. Zeme. Tauta. Valsts* pielikumā (2000) un ansambļa *Putni* albumā *Pamošanās* (2003).



putna spārna ēna". Šai ziņā Einfelde saskata radniecību ar Jāņa Jaunsudrabiņa *Baltās grāmatas* noskaņām (Einfelde 1999a).

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. The title is "Manas bērības mājas" (My Childhood Home). The tempo is marked "Tranquilla" and the dynamics include "mp" (mezzo-piano) and "pp" (pianissimo). The score is for voice and piano. The lyrics are in Latvian. The score is numbered "50" in a box at the top.

9. piemērs. *Manas bērības mājas*: fragments. Komponistes rokraksta kopija

102

Anotācijā dziesmas pirmatskaņojumam komponiste atklāj vēl kādu asociatīvu slāni:

"Izmantoju šeit arī vienas savas sen rakstītas dziesmas ar Ojāra Vācieša vārdiem DZĒRVES motīvu, kur bija tādas rindas: "Ap manu bērību apkritis ir pelēku lapu pelēks lapkritis"<sup>61</sup>. Es domāju par savām mājām, kuru vairs nav. Par cilvēkiem, no kuriem visi, kas bija ap mani tajās mājās, ir miruši. Bet interesanti – man šķita, ka dziesma iznāks ļoti drūma, bet, pašai par pārsteigumu, tā tomēr ir pat ļoti gaiša<sup>62</sup>.

Dziesmas sākumam gatavojos ļoti ilgi: sēdēju pie pirmajiem mutes harmoniku motīviem<sup>63</sup>, lai izvilinātu to, kā harmonikas skanēja toreiz bērībā." (Einfelde 1999a)

*Manas bērības mājas* pirmatskaņotas 1999. gada 6. martā Sv. Jāņa baznīcā, komponistes autorvakarā: blakus Radio korim izpildījumā piedalījās Ints Dālderis (klarnete), Dagnija Zilgalve (arfa) un Edgars Saksons (zvani). Šis bija pirmais Einfeldes darbs, kura pasaules pirmatskaņojumu diriģēja Radio kora mākslinieciskais vadītājs Sigvards Kļava. Viņš atzīst, ka Maijas kormūzikā viņu valdzina gan milzīgā krāsu bagātība, gan spēcīgais dramatisms, turklāt Maijai nebūtu jāvairās rakstīt miniatūras: "Tās viņa lieliski izjūt." (Kļava 2007)

Pati autore *Manas bērības mājas* min kā vienu no saviem mīļākajiem darbiem, un to augstu vērtē aptaujātie viņas mūzikas interesenti. Muzikoloģe Rūta Paula, kas pēc raksta autore lūguma izveidoja sev tuvāko Einfeldes skaņdarbu top 5, kompozīciju *Manas bērības mājas* ierindo pirmajā vietā<sup>64</sup> (Paula 2016). Komponists Arturs Maskats atminas: "Vēl nesen izbraucu pa Plūdoņa vietām, un iekšēji sāka skanēt

<sup>61</sup> Līdzīgais materiāls ietverts dziesmas *Dzērves* 4.–22. un skaņdarba *Manas bērības mājas* 10.–24. taktī. Materiāla lielākā daļa ir intonātivi un skaņkārtiski pārveidota, tomēr tiešāka sasaukšanās vērojama starp *Dzērvoju* 15.–19. takti (teksts "kokos lapas, kokos lapas vēl bija") un *Manu bērības māju* 19.–23. takti (teksts "klusas, klusas un vientuļas").

<sup>62</sup> Intervijā komponiste sniedz arī iespējamo gaišās noskaņas skaidrojumu: darbs pie miniatūras *Manas bērības mājas* sāks, kad viņa viesojusies ASV pie Daces Aperānes, sadarbojusies ar 15. psalma iestudētājiem (Kanzassitijas kori) un jutusies tik sirsnīgi aprūpēta kā reti savā mūžā (Einfelde 2016).

<sup>63</sup> Mutes harmoniku spēle atveidota klarnetes partijā.

<sup>64</sup> Pārējie darbi šajā topā: *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, *Jāņu dziesmas*, Stīgu kvartets (2009) un *Koncerts altam un kamerorķestrim* (Paula 2016).



Maijas mūzika. Romantiska un vienlaikus ļoti individuāla, introverta.”  
(Maskats 2016)

Jau pieminētā Maijas Einfeldes autordiska *Pie zemes tālās...* (1999) recenzents, respektablais britu mūzikas producers Nīls Horners kompozīciju *Manas bērības mājas* līdztekus Sonātei vijolei un ērģelēm atzīst par, viņa skatījumā, spilgtākajiem albuma numuriem<sup>65</sup>. Horners salīdzina Einfeldi ar viņam jau iepriekš pazīstamajiem Baltijas komponistiem:

“Tātad, kā Einfelde iekļaujas šajā dzīvajā tradīcijā? Dažos skaņdarbos es saklausīju līdzību ar Pētera Vaska bieži uzbudināto un sāpīgo izteiksmes veidu [...]. Šeit jūs gūsiet daudz vairāk ambivalences, trausluma, sievišķības (kas nav pārsteigums!) nekā lieliskajā, bet nereti visai robustajā Tormisa mūzikā. [...] Mans favorīts un, šķiet, visvieglāk uztveramais darbs šajā diskā ir nostalgiskā, tomēr samērā skarbā kompozīcija *Manas bērības mājas*. Sava tautieša Viļa Plūdoņa vārdus Einfelde tvērusi kordziedājumā ar vienkāršu, bet ļoti efektīgu klarnetes, arfas un zvaniņu pavadījumu<sup>66</sup>.”

20. gadsimtā tapušo Einfeldes kordarbu plejādi noslēdz *Teika par zvaigznēm* (2000) – viena no viņas visgaišākajām kompozīcijām. Harmoniskā krāsainība ir būtiska Einfeldes mūzikas stila zīme, un šajā gadījumā, zvaigžņu tēla rosināta, tā izpaužas īpaši spilgti. Skaņdarbs apliecina arī iepriekš citēto Jēkaba Nīmaņa atziņu par komponistes tiekšanos uz muzikālu prozu: tā pamatā ir teksts, kas aizgūts no izdevuma *Latviešu tautas teikas* (Ancelāne 1991: 36–37) un gūst interesantu atveidu Einfeldes ritmiski mainīgajā skaņurakstā.

*Teika par zvaigznēm* ir vienīgais komponistes sacerējums, kas rakstīts kamerkorim *Ave Sol*. Diriģenta Imanta Kokara vadībā jaundarbs pirmatskaņots Rīgas Domā 2001. gada 30. septembrī, VII starptautiskajā kamerkoru festivālā *Rīga dimd*.

- Instrumentālmūzika

90. gadu otrā pusē ir vienīgais laikposms Maijas Einfeldes dzīvē, kad instrumentālmūzika, vismaz skaņdarbu skaita ziņā, nokļuvusi kormūzikas ēnā. Apjomīgākais kameropuss ir *Sonāte vijolei solo* (1997), ko 1997. gada 23. martā Vāgnera zālē pirmatskaņojis Jānis Bulavs. Tās triju daļu (*Moderato. Allegro. Sostenuito*) noskaņu atšifrē komponistes īsi ieskicētā programma – “Cilvēks lielajā gadu mijā. Aiz muguras zaudētas ilūzijas. Priekšā jaunas cerības un vientulība”. Šobrīd Maija uzskata, ka skaņdarbs, līdzīgi Trešajai vijolsonātei, ir “pārāk melns”, un arī 2000. gadā tapusī otrā redakcija viņu īsti neapmierina (Einfelde 2016). Tomēr pirmatskaņotājam Jānim Bulavam Sonāte šķiet gana saistoša: JVLMA bibliotēkā glabājas viņa veidota redakcija, kas datēta ar 2006./2007. gadu.

**Prelūdiju obojai un altam** 1999. gadā kādā radio tiešraides koncertā pirmatskaņojuši Normunds Šnē un Arigo Štrāls. Šis ir viens no

<sup>65</sup> Citi šajā CD albumā iekļautie darbi ir ērģelopuss *Iz senseniem laikiem*, kora kompozīcijas *Pie zemes tālās...*, *Sirēnu sala*, 15. psalms un *Ave Maria*.

<sup>66</sup> “So where does Einfelde fit in with this living tradition? I detect a kinship, in some of the pieces, with the often angry and anguished utterances of Vasks [...]. Here you encounter a much greater ambivalence, delicacy, femininity (unsurprisingly!) than you may detect in the great but often quite robust offerings from Tormis. [...] My favourite piece and perhaps the most immediately accessible on the discs is represented by the nostalgic but still fairly bleak *My Childhood Home*. Einfelde sets the words of a compatriot poet, Vilis Plūdons, with the choir accompanied by an usual but very effective combination of clarinet, harp and bells.”  
Skat.: Neil Horner. *Maija Einfelde*. [http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija\\_einfelde\\_Lhorner.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija_einfelde_Lhorner.htm) (accessed December 16, 2016).

<sup>67</sup> Oboja un alta partijas apakšējā balsis veido lielo tercju (c-e), ko foniski var uztvert kā nepilnu mažora trijskāni; tā ietvaros izklāstīta alta figurācija pa pamazināta trijskāņa (gis-h-d) skaņām.

skaņdarbiem, kurā neparādās einfeldiskais dramatisms un gandrīz viscaur izturēts liriski apcerīgs raksturs (*Tranquillo semplice dolcissimo*). Pirmo taktu gaišo, noktirnisko kolorītu – harmoniski figurētu mažora trijskāņa un septakorda izklāstu – drīz nomaina citi, emocionāli spriegāki un smeldzīgāki tematiskie impulsi; izskaņā sākotnējais figurācijas modelis atgriežas, bet jau poliharmoniskā versijā, kā savveida neatbildētais jautājums<sup>67</sup>. Arigo Štrāls raksturo Prelūdiju kā visnotaļ interesantu miniatūru un atgādina par autores savulaik pausto ieceri reiz papildināt to ar fūgu (Štrāls 2016). Ja šī ideja īstenosies (komponiste to patlaban apšaubā), tā būs Einfeldes pagaidām vienīgā pievēršanās fūgai. Pagaidām šī forma nav viņu īpaši saistījusi, domājams, tās racionālās (konstruktīvās) iedabas dēļ.

2000. gadā sacerēts **Skercio čellam solo**, kas veltīts Lolitai Liljei un pirmatskaņots šī paša gada 5. decembrī Vāgnera zālē. Sekojot sev tuvo komponistu, Mālera un Šostakoviča, paraugam, Einfelde veidojusi to nevis kā vieglu un rotaļīgu miniatūru, bet kā grotesku un slēpti dramatisku darbu. Interpretes skatījumā, tas ir nedaudz radniecīgs Prokofjevam un arī tehniski visai sarežģīts (Lilje 2008), tomēr tagad jau stabili iekļāvies Latvijas čellistu repertuārā: pēc Lolitas Liljes to spēlējuši Ēriks Kiršfelds, Jānis Rinkulis juniors u. c. solisti.

Interesanti, ka nevienā no šī laikposma kamerdarbiem atskaņotāj-sastāvā neparādās klavieres – Einfelde acīmredzot vēlējusies izzināt pārsvarā vienbalsīgu instrumentu sniegtās iespējas un tādējādi attīstīt sev tuvo, jau citos žanros aprobēto monoloģisko izteiksmes veidu. Tomēr līdztekus šai dominantei skaņdarbu klāstā ir arī viens ērģeļdarbs un stīgu orķestra kompozīcija. Ērģeļēm sacerēta miniatūra *Sanctus* (1999); tā veltīta Martai Čirkšei-Ozoliņai, kas 1999. gada 17. septembrī pirmatskaņojusi jaundarbu Rīgas Domā. *Sanctus* plašāka analīze ietverta Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 256.–257. lpp.). Šī miniatūra ir pagaidām pēdējais Maijas Einfeldes ērģeļopuss.

1999. gadā tapusi arī kompozīcija stīgu orķestrim *Nikte un Selēne*. Līdzīgi atsevišķām 80. gadu sonātēm, tā veltīta komponistes dzīvē nozīmīgu cilvēku piemiņai – abiem viņas brāļiem, kas 90. gados ar īsu laika starpību mira Limbažos. Maija stāsta:

“Vispirms, 1994. gadā, aizgāja jaunākais – Kārlis. Viņš bija nupat pensionējies, taču spēka pilns un nemitīgi rosījās – tikko bija izracis pie mājas dīķi, patlaban būvēja dēlam kamīnu. Un piepeši, nevienam negaidīti sabruka. Tas bija kuņģa plīsums un, manuprāt, vistiešākās fiziskās pārpūles sekas: līdzīgi tēvam, Kārlis mira pārstrādāšanās dēļ. Jāņa nāve 1998. gadā nebija tik pēkšņa; viņš slimoja ar kaiti, kas pakāpeniski saēda plaušas. Tagad no piecu bērnu ģimenes esmu palikusi viena.” (Einfelde 2016)

Līdzās sengrieķu mītam par Nikti (bargo, nepielūdzamo Nakts dievieti) un Selēni (sapņaino Mēness dievieti) mūzikā, pēc autores vārdiem, atbalsojas viņai tuvā rudens vakaru noskaņa. “Vējāvā, savās lauku mājās, mēdzu šādos vakaros iznākt uz lieveņa un ilgi vērot

debesis ar daudzajām zvaigznēm. Klausījos, kā sasauca ūpi, raudzījos mirguļošajos jāntārpiņos...” (Einfeldē 2016)

Skaņdarbā var saskatīt brīvi traktētu rondoveidību. Refrēns, kas raksturo Nakts dievieti Nikti, balstīts tritona intonācijā un ar šo intervālu saistītās harmonijas krāsās; strupu, skarbi kategorisku izteiksmi akcentē ritma zīmējums (asi punktēti un aprauti motīvi pamišus ar ģenerālpauzēm). Tomēr arī Niktes tēla brīžam pavīd smeldze – tā jaušama, piemēram, monogrammas *e-f-d-e* transponētajā variantā (*cis-d-h-cis*, 1.–2. t. pēc 10. partitūrumura).

Selēnei atbilstošais mūzikas materiāls ir daudz mainīgāks. Tā ietvaros montāžveidā virknējas dažnedažādi tematiskie elementi – mēnesnīcas iedvesmotu fantāzijas tēlu simboli. Lai arī skaņdarbs nekur neietver ilgstoši izturētu diatoniku, tomēr tieši Selēnes tēla kontekstā diatonikas saliņas parādās: to dzirdam, piemēram, 27.–32. taktī. Vijoļu trīsuļojošais skaņējums šeit iezīmē minorīgas nokrāsas diatoniku bez skaidri izteikta tonālā centra, kamēr zemāko stīginstrumentu partijās joprojām valda tritona skaņkārtā (ar toniku *c*), kas vieno abus atšķirīgos nakts veidolus.

Skaņdarba noslēgums šoreiz nav uz katarsi vērsts – pēdējais vārds paliek Niktes tēlam un ar to saistītai fatālas, nomācošas nolemtības noskaņai. Šajā gadījumā Einfeldēi raksturīgā tiece izmantot vienas skaņas iespējas kļuvusi par pamatu vērienīgam faktūras krešendo: skaņa *d*, kas sākotnēji bija tonālais centrs, tagad pakāpeniski aptver visas orķestra balsis, līdz pašās beigās – kulminācijā – tās drūmā valdonība dominē pilnīgi.

1999. gada 22. maijā jauno kompozīciju Sv. Jāņa baznīcā pirmatskaņoja orķestris *Rīgas kamerģimnāzija* un diriģents Normunds Šnē. Autore ar prieku atceras, ka viņa interpretācijā darbs izpelnījies cildinošus vērtējumus: savu sajūsmu komponistei cits caur citu pauduši Arturs Maskats, Pēteris Vasks un arī viņas mūziku citkārt visai atturīgi vērtējošais Pēteris Plakidis (Einfeldē 2016).

Savukārt 2006. gada 25. janvārī *Nikti un Selēni* Rīgas Latviešu biedrības nama Zelta zālē, koncerta *Portretu galerija* ietvaros, spēlēja Andra Veismaņa vadītais Vidzemes kamerorķestris. Taujāts par savu saskari ar Einfeldes mūziku, Veismanis stāsta, ka jau pirms pievēršanās viņas orķestra darbiem dzirdējis kordziesmas *Mūsu egles* un *Pēc pārkoņa*, arī pats diriģējis *Maija balādi*. Pirmais iespaids bijis, ka šī komponiste ļoti trāpīgi tver mūzikā vizuālā tēla radīto noskaņu:

“Maijas skaņdarbi man bieži raisa gleznieciskas vīzijas – piemēram, orķestra mūzikas tumšie toņi asociējas ar Edvarda Grūbes krāsu gammu. Izjūtu arī kaut ko radniecīgu Leonardo da Vinči gaismēmām – viņa lieliskajām pārejām no tumsas uz gaismu (ne otrādi).” (Veismanis 2006)

Līdzīgi Jēkabam Nīmanim, arī Andris Veismanis Einfeldes mūzikā akcentē orientāciju uz pagātņi, taču vienlaikus saskata tajā paralēles ar 20. gadsimta mākslas vērtībām:

“*Nikti un Selēni*, manuprāt, caurstrāvo nostalgija, kas izpaužas līdzīgi kā Tarkovska filmās – tā nav vienkārši tieksme pēc mājām, bet tieksme pēc klasiskām vērtībām, pēc antīkās Grieķijas idejām, kas ir ļoti cilvēcīgas. Klasiska vērtība Maijai ir arī tercū struktūras akordi – lai cik oriģināla būtu harmoniskā valoda, balsts uz tercū struktūrām saglabājas.” (Veismanis 2006)

Pašai komponistei īpaši atmiņā palicis Veismaņa veidotais, suģestējoši izteiksmīgais beigu krešendo uz vienas skaņas atkārtojumu pamata: "To es biju iecerējusi tiešām grandiozu, lai gan šaubījos, vai ar stīginstrumentu iespējām vien tas panākams. Bet interpreti pierādīja pretējo." (Einfelde 2016)

## 2001–2016

### Darbs un citi dzīves iespaidi

90. gadu nogales starptautiskie panākumi ietekmēja Maijas radošo darbību arī 21. gadsimta sākumā. Šajā laikposmā viņas mūzikas pasūtītāji lielākoties bija ne vairs kameransambļi, bet kori un orķestri – līdztekus Radio korim arī Valsts Akadēmiskais koris *Latvija*, vīru koris *Gaudeamus*, orķestris *Sinfonietta Rīga* u. c. atskaņotājkolektīvi. Tomēr Maijas īpatnējais, mokošas paškritikas pilnais komponēšanas veids ne vienmēr izrādījās piemērots sadarbībai ar diriģentiem, kas tiecas uz punktuālismu un precīzu termiņu ievērošanu. Skaņdarba sacerēšanā, kā viņa pati atzīst, sava vieta vienmēr ir arī šķietami neauglīgam *iedvesmas gaidīšanas* periodam; diemžēl bieži vien tā atnāk brīdī, kad izsludinātais pirmatskaņojums teju jau pie durvīm. Interesants ir Maijas sniegtais ikdienas radošā procesa apraksts intervijā Ludmilai Lukševicai:

"Esmu iecerējusi uzrakstīt skaņdarbu. Jau pilns galds ar papīriņiem, uz kuriem ir viens akords, vai motīvs. No rīta pieceļos ar apziņu – jāstrādā. Padzeru kafiju, pabaroju kaķi, zemapziņā deg doma pie dažiem jauniem akordiem. Bet televīzijā interesants raidījums, nolemju, noskatīšos to un tad sēdišos pie sintezatora un strādāšu. Kad raidījums jau galā, pulkstens ir 12. Izdomāju pagatavot pusdienas. Paēdu. Bet nu tā kā miegs nāk, sak', atpūtišos, tad darbs ritēs raitāk. Kad atmosfosa, galvā skan atkal citi akordi, bet ir jau vakars. Nav vērts vairs uzlikt austiņas, atslēgties no ārpusaules un strādāt. Tā visa diena sev atmānīta ar kaut ko citu. Tās ir tās briesmīgās slinkuma dienas, kurās tomēr zemapziņā skaņdarbā kaut kas ir izkristalizējies. Bet pēc tādām seko dienas, kad izpaliek gan rīta kafija, gan pusdienas, un pulksteni ieraugu, kad ir jau vēla vakara stunda vai pat nakts, un skaņdarbs ir jau ievērojami "aizrakstījies" uz priekšu." (Einfelde 2001)

Kaut arī komponiste *iedvesmas gaidīšanas* periodu raksturo ar humoru, patiesībā tas viņu dzen teju vai izmisumā: centieni līdz pēdējam vēl slīpēt nošu tekstu ne reizi vien radījuši interpretos, jo īpaši lielu kolektīvu vadītājos, neizpratni un sašutumu. Maija ar nožēlu atzīst, ka šī iemesla dēļ savulaik pajukusi sadarbība ar korjiem *Latvija* (pēdējos gados tā pa daļai atjaunojusies) un *Ave Sol* (Einfelde 2016). Tomēr viņa atplaukst smaidā, stāstot, ka Radio kora vadītājs Sigvards Kļava un *Gaudeamus* diriģents Ivars Cinkuss atraduši risinājumu, kā tikt galā ar šo vājību: "Viņi mani vienkārši piemāna! Tiek nosaukts nevis īstais datums, kad jābūt gatavam, bet krietni agrāks, līdz ar to es visu izdaru laicīgi." (Einfelde 2016)

Sigvards Kļava, taujāts par Maijas mūzikas iestudēšanu, arī akcentē īpašas pieejas nepieciešamību:

“Šis autores darbiem obligāti jātop kontaktā ar izpildītāju! Ar Radio kori tieši tā arī notiek – Maija jau uzrakstīto papildina ar *ieliktnīšiem*, kā mēs tos saucam. Šī iemesla dēļ viņas darbus vienmēr ierakstām tikai pēc koncerta, kad jau veikti pēdējie labojumi. Šķiet, ka Maijai iekšā sēž ļoti stingrs kritiķis jeb cenzors, tāpēc ikviens darbs top lielās mokās, taču pēc tam ir sajūta, ka uzplaukusi neikdienišķi spilgta puķe.” (Kļava 2007)

Dirigenta poētiski paustās domas pamatotību apliecina arī citi Maijai tuvi cilvēki. “Man liekas, ka mamma strādā ļoti smagi un pret katru savu jaundarbu ir ārkārtīgi prasīga. Cik noprotu, galvenokārt viena iemesla dēļ: aiz bailēm no atkārtotības,” atzīst Jānis Einfelds (2008). Savukārt komponistes draudzene Maija Kurme uzsver:

“Maija it kā dzemdē katru jaunu opusu – teju vai fiziskās mokās viņa izslīpē katru takti līdz pēdējam. Cik zinu, arī pēc spožajiem starptautiskajiem panākumiem šis prasīgums pret sevi nav mazinājies, drīzāk pat pieņēmis spēkā.” (Kurme 2010)

21. gadsimtā Einfeldes ieguldījums mūzikā novērtēts ar vairākiem apbalvojumiem. 2002. gadā viņa saņēmusi Autortiesību bezgalības balvu kā Latvijas komponiste, kuras darbi (*Ave Maria, Pie zemes tālās...* un *Sirēnu sala*) visvairāk atskaņoti ārvalstīs. Šajā pašā gadā Einfelde kļuvisi par Latvijas Zinātņu akadēmijas Goda locekli, savukārt 2006. gadā – par Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieci.

\*\*\*

Visai nozīmīga robeža komponistes dzīvē jaunajā gadu tūkstošā bija 2008. gads. Togad viņa beidza vairāk nekā 40 gadus ilgās pedagoģes gaitas. Kā jau atzīmēts, kopš 90. gadu nogales Maijai bija neliela slodze *Rīdzē*; islaicīgi (2006–2008) viņa atgriezās arī Dārziņa skolā. Noslēdzot darbu šajā jomā, komponiste ar sev raksturīgo pašironiju atzina, ka ir laiks beigt, jo viņa īsti nesaprot jauno paaudzi un nevar paciest savās stundās divas lietas – gumijas košļāšanu un mobilo telefonu spaidīšanu (Einfelde 2016).

Tomēr arī pēdējos darba gados Maijai bija audzēkņi, kas ļāva saskatīt darba jēgu – pat ja viņi neizraudzījās profesionālu mūziķu ceļu. Viens no viņiem bija filozofs, tulkotājs un sociālantropologs Haralds Matulis. Jau pabeidzis filozofijas studijas Latvijas Universitātē, viņš nolēma izmēģināt savus spēkus jaunā jomā un studēja Maijas kompozīcijas klasē *Rīdzē* (2001–2004), turklāt apguva pie viņas arī harmoniju. Abi bieži nodevās ārpusmuzikālu (filozofisku, literāru) jautājumu apspriešanai, un Maija, lai arī pati daudz lasījusi, atminas, ka reizēm sarunu biedra neparasti plašais redzesloks viņu mulsinājis. “Tādās reizēs, lai nomāktu mazvērtības kompleksu, es noliku viņam priekšā akordu secību, lai spēlētu – tad atkal es varēju justies pārāka,” viņa stāsta (Einfelde 2016).



Matulim pašam pārākuma izrādīšana nav palikusi prātā – gluži otrādi, viņš atceras, ka Maija patiesi priecājies par viņa kompozīcijām. Kā jau filozofam, viņam patikusi mūzikas analīze plašākā kontekstā, turklāt Maija atklājusi Matulim kādu sev tuvu tematisko līniju – “baisas, drūmas izjūtas, nāve, ļaunums, robežsituācijas. Bija jūtams, ka viņai ir filozofiski ētiska interese tieši par šiem jautājumiem.” Šādā rakursā arī analizēti īpaši izraudzīti skaņdarbi – Šūberta *Meža ķēniņš*, Mālera *Dziesmas par mirušiem bērniem*, Šostakoviča 14. simfonija (Matulis 2016).

Pēc Matuļa domām, Maijas raksturs un it īpaši viņas strādīgums izriet no tā, ka īstu atzinību no līdzcilvēkiem viņa guvusi samērā vēlu: “Kad satikāmies, viņai bija nedaudz pāri 60 gadiem, bet viss vēl tikai nesen sācies...” Skolotājas ārējā noslēgtība (kas izzudusi, tuvāk iepazīstoties), trāpīgās un asās replikas par dažiem mūzikas norišu aspektiem radījušas viņam nojausmu, ka komponiste savulaik nav tikusi lutināta ne dzīvē, ne profesionālajā karjerā: neviens par viņu nav ļoti iestājies, viss bijis jāizcīna pašai, un konkurence ar kolēģiem bijusi diezgan sīva (Matulis 2016).

Arī tagad jau JVLMA beigušais Oskars Herliņš kompozīcijas pamatus apguvis pie Maijas *Rīdzē*. Šo vakara mūzikas skolu viņš apmeklējis 24–28 gadu vecumā (2004–2008), paralēli filozofijas studijām Latvijas Universitātē. Herliņa atziņas par skolotāju daudzējādā ziņā sasaucas ar iepriekš citētajiem audzēkņu izteikumiem: arī viņš atzīmē, ka no dažādajiem mūzikas parametriem Einfelde īpašu uzmanību veltīja harmonijai un prioritāte bija jaunas, nešabloniskas akordikas meklējumi. Tāpat apgūti dažnedažādi paņēmieni, kā veselu skaņdarbu izaudzēt no viena tematiskā kodola (Herliņš 2016).

Gan Matulis, gan Herliņš atzīst, ka liela vieta kompozīcijas nodarbībās atvēlēta 20. gadsimta mūzikas analīzei. Abi viņi nosauc šādā kontekstā jau iepriekš pieminētus autorus (pirmām kārtām, Bartoku, Prokofjevu, Šostakoviču) un arī jaunus vārdus. Herliņš atminas, ka skatīta Vaska *Mūzika aizlidojušajiem putniem* un Lepo Sumeras *1981. gada skaņdarbs (Piece from the Year 1981)*. Pēdējo Einfelde atzīmējusi kā reti veiksmīgu minimālisma paraugu, kas izceļas ar tematiskā kodola apbrīnojami daudzveidīgu attīstību (Herliņš 2016). Matulis savukārt atceras: “Kādu reizi mēs klausījāmies arī Ligeti (kas man ļoti patika) un Kurtāga stīgu kvartetu (tas savukārt īpašu rezonansi neraisīja).” (Matulis 2016)

Šis atmiņas izgaismo arī pašas Einfeldes radošos meklējumus – tieši 20./21. gadsimta mijā viņas skaņdarbos aktīvāk nekā iepriekš izmantoti 20. gadsimta otrās puses kompozīcijas tehniku, pirmām kārtām sonorikas elementi. Krājuma gaitā šai kontekstā ne reizi vien tiks pieminēts Ligeti, kura mikropolifonijas ietekme vērojama arī 21. gadsimta sākumā tapušajā Simfonijā un *Kora simfonijā*.

Mācoties pie Einfeldes, Herliņš sacerēja darbu, kas ieskandināja viņa komponista panākumus – *Etīdi diviem* basklarnetei un ksilofonam (2006). Ar šo miniatūru viņš kļuva par laureātu jauno komponistu radošās nometnes konkursā Ogrē. Impulss tā tapšanai bija tīri konstruktīvs skolotājas ieteikums – uzrakstīt skaņdarbu diviem instrumentiem unisonā.

Šāds uzdevums šķiet visai zīmīgs, jo arī Einfeldē pati savā mūzikā daudzveidīgi atklāj unisona iespējas – it īpaši saiknē ar dinamiskiem, agresīviem tēliem (skat. par to arī krājuma 184. lpp.). No vienas puses, komponistes skaņdarbos sastopamie unisoni tiešā veidā nevarēja iespaidot Herliņa *Etīdi diviem*, jo skolotājas mūziku viņš toreiz nav pazinis un tā nav arī analizēta kompozīcijas stundās (Herliņš 2016). No otras puses, pati norāde uz šādā dinamiskā unisonā slēptajām izteiksmes iespējām skaņdarba sacerēšanas gaitā varēja būt svarīga.

\*\*\*

Maijas privātā dzīvē arī 21. gadsimtā koncentrējas uz rūpēm par dēlu Jāni. Kaut arī dēla hroniskā slimība pastāvīgi liek par sevi manīt, tomēr viņš ar panākumiem turpina literāro darbību un, strādājot pie jaunām idejām, augām dienām pavada laiku pie datora. Lai mūzikas skaņas netraucētu Jānim rakstīt, komponiste atdāvinājusi klavieres muzicēt gribošam paziņu bērnam un tagad strādā pie digitālajām klavierēm ar austiņām. Maija pati atzīst, ka viņas mūzika un Jāņa literārā pasaule ļoti atšķiras, tomēr dēla darbi viņai patīk – sevišķi tie, kuros izmantoti senatnīgi motīvi. Ir daži teksti, ko gribētos komponēt, piemēram, *Neguli, Pīpkalēj!* stāstu krājumā *Neļaudis* (2005), tomēr pagaidām šī iecere nav īstenota. Brīžos, kad māte un dēls nav aizņēmti katrs savā radošajā darbā, abi labprāt skatās arī TV sporta pārraides, īpaši *Pirmās formulas* čempionātus. “Jūtām, ka saprotamies no pusvārda: bieži viens pasaka to, kas otram tikko iešāvis prātā.” (Einfeldē 2016)

Līdz nesenam laikam Maijas un Jāņa dzīvē gaismas stariņu un rotaļību ienesa runcis Čipendeils (saukts arī par Pinočetu), kas pirms dažiem gadiem aizgājis labākos medību laukos. Savulaik, ap 2000. gadu, viņš bijis Rīgas ielās klīstošs kaķēns, kas *atradis* Maiju pats<sup>68</sup>. Runcis izrādījies “neaudzināts mežonēns, kurš uzskata sevi par galveno mūsu dzīvoklī, greizsirdīgs uz katru ciemiņu, bet ļoti mīļš” (Einfeldē 2016)<sup>69</sup>. Komponistes laba paziņa Anda Kubuliņa reiz iebildusi – tik īpaša attieksme pret dzīvniekiem esot “cilvēku panicināšana”, uz ko saņēmusi Maijas atbildi: “Vai tiešām tu domā, ka kaķi ir sliktāki par cilvēkiem?” (Kubuliņa 2008). Savukārt cita draudzene Maija Kurme atzīst:

“Maija ir ārkārtīgi nesavtīga – drīzāk atraus pati sev kumosu, lai iedotu kaķim to, kas viņam garšo, vispār Maija prot saskatīt jebkurā dzīvā radībā personību.” (Kurme 2010)

<sup>68</sup> Tieši tobrīd Maija bija zaudējusi iepriekšējo kaķenīti Marlēnu, ko abi ar Jāni iegādājušies 80. gadu beigās, pēc armijā notikušās nelaimes. “Lielākais kaķis, kādu jebkad esmu redzējusi – pūkaina un ārkārtīgi skaista,” atceras Maija Kurme (2010). Savukārt pati komponiste stāsta: “Marlēna bija pilnīgs pretstats Čipendeilam – maiga, jautra un paklausīga, no pusvārda nojauta, ko vēlos. Kad viņa nomira, kopā ar Radio kori 2000. gada novembrī biju aizbraukusi uz Hadersfeldu, taču pati aiz bēdām gandrīz nespēju iziet no viesnīcas.” Dēls Jānis Marlēnu atzinis par inteligenti, bet Čipendeilu – par intelektuāli (Einfeldē 2016).

<sup>69</sup> Vēl kāda pašas komponistes atziņa: “Kaķi man patīk viņa neprognozējamība, lielais noslēpums, kas viņā iekšā – tu nekad nezini, ko viņš domā. Viņa grandiozie kontrasti: viņš var mūļi nurrāt un nākamajā mirklī jau sniegties pēc putniņa pie loga. Kaķis cilvēku tikai pacieš. Viņš ir galvenais.” (Einfeldē 2016)

Šajā gadījumā komponistes stāsts par Čipendeilu patiesi rosina pieņēmu, ka viņa “neaudzinātajā mežonēnā” redzējusi kaut ko pašas personībai radniecīgu – kādu sasauci ar savu jaunības dienu tiešumu, asumu un maksimālismu.

Kopš došanās pensijā Maija mājās pavada daudz laika. Līdztekus komponēšanai un citām nodarbēm tas tiek atvēlēts arī mūzikas ierakstu baudīšanai. 21. gadsimtā Maija blakus sev jau agrāk tuvajiem autoriem (Bartokam, Britenam, Šostakovičam u. c.) atklājusi vairākus jaunus vārdus, tostarp vācieti Berndu Aloizu Cimmermani, austrieti Georgu Frīdrihu Hāsu un somu Magnusu Lindbergu. Ļoti patīk igauņa Lepo Sumeras mūzika, kuras skumjajā ziemeļnieciskumā komponiste saklausa sev tuvus motīvus (Einfelde 2016). Tomēr viņa atzīst, ka ir brīži, kad vairāk saista nevis mūzika, bet literatūra un kino:

“Piemēram, viens no spēcīgākajiem pārdzīvojumiem bija [Larsa fon Trīra] filma *Melanholija*, zinātniski fantastiski darbs par psiholoģisko drāmu laikā, kad Zemei draud bojāeja. Jānis man nesen atklāja Kortāsarū. Lasu un pārlesu Heinriha Bella *Ar klauna acīm*, Gintera Grasa *Skārda bungas*, bet arī ko gluži citādu – Annu Brigaderi, kas man ir kā mīļa atgriešanās lauku sētā...” (Einfelde 2013)

Vai un kā šie iespaidi atbalsosies Maijas Einfeldes mūzikā – tas ir jautājums, kas paver perspektīvu turpmākiem pētījumiem.

## Kompozīcijas

- Koris un vokālais ansamblis

Maijas Einfeldes 21. gadsimta kordarbos izmantoti dažādas cilmes teksti. Visplašāk to vidū, līdzīgi kā iepriekšējā desmitgadē, pārstāvēta latviešu klasika – tā ir pamatā piecām kompozīcijām, savukārt viena kordziesma rakstīta ar komponistes laikabiedra vārdiem. Iepriekš neaprobēts tekstuālais avots, kas sasaucas ar meklējumiem jaunāku latviešu komponistu daiļradē, ir cittautu laicīgā dzeja oriģinālvalodā (divi skaņdarbi). Trīs skaņdarbi tapuši ar kanoniskajiem baznīcas tekstiem. Savukārt vienu kordziesmu ciklu un miniatūru vokālajam ansamblim iedvesmojusi folklorā.

\*\*\*

Latviešu klasiskās dzejas jomā viena no dominantēm, līdzīgi kā iepriekšējos gados, bijusi Viļa Plūdoņa māksla. Viņa teksts ir pamatā vokāli simfoniskās *Kora simfonijas* (2000/2004) malējām daļām, savukārt 2002. gadā ar Plūdoņa vārdiem tapusi atsevišķa miniatūra – nakts poēzijas iedvesmotā *Noktirne* jauktajam korim, kas ir komponistes dāvana Sigvardam Kļavam viņa 40 gadu jubilejā. Pavisam neuzkrītoši (“jubilārs to pat nepamanīja”) skaņdarbā ievīts citāts no Bēthovena *Mēnesnīcas sonātes* otrās daļas (Einfelde 2016; sal. dziesmas 24.–28. t. ar Bēthovena 16.–20. t.). Radio koris *Noktirni* pirmatskaņoja 2002. gada 12. janvārī, Jaunās Mūzikas festivāla *Arēna* koncertā Rīgas Domā.

Līdzīgi oratorijas *Pie zemes tālās...* 3. daļai *Noktirne* ir liegi pludinātu harmonisko krāsu šedevrs. Tas ir viens no gaišākajiem nakts un arī jūras tēmas tvērumiem Einfeldes daiļradē<sup>70</sup>; šeit neatradīsim *Skumjajām serenādēm* vai *Trim jūras dziesmām* radniecīgu dramatismu. Tikai vienubrīd, visu balsu lavīnveida nogrūvuma mirklī, zemtekstā pavīd kaut kas līdzīgs (teksts “Kā mūžam neatminamas [mūžības mīklas minēšanā]”; no 122. t.), tomēr priekšplānā viscaur paliek rāms ainaviskums. Savveida mikrorefrēns, kas caurauž *Noktirni*, ir mazās tercās apdziedājums. “Nevaru pateikt, kāpēc, man mazā terca šķiet ļoti latviska – līdzīgi kā minora trijskanis,” atzīst komponiste. Cita stilistiskā arka, ko viņa lietojusi apzināti, ir Gustava Mālera Piektās simfonijas *Adagio* (Einfelde 2016) – arī šī lēnā daļa iezīmīga ar mazās tercās kolorīta dažādo nianšu atklāsmi.

Viens no Maijas Einfeldes pazīstamākajiem darbiem ir cikls *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*<sup>71</sup> (2003), kas rakstīts korim *Valmiera*. Kolektīva kādreizējais vadītājs Guntars Ķīrsis stāsta, ka sadarbība ar komponisti sākusies jau 20. gadsimta nogalē (1998), kad *Valmiera* atskaņojusi 80. gadu vidū tapušo dziesmu *Jūra*. Neraugoties uz to, ka šis darbs ir amatierkoriem sarežģīts, koristiem tas iepaticies, un Guntars Ķīrsis lūdzis komponistei uzrakstīt vēl kaut ko. Tā tapis cikls ar Bārdas vārdiem. Viena no daļām, *Vakars*, pirmatskaņota Latvijas Universitātes Lielajā aulā 2003. gada 30. jūnijā 23. Vispārējo Dziesmu svētku fināla skatē. Visa cikla pirmatskaņojums noticis Valmieras Kultūras centra koncertzālē 2003. gada 16. decembrī, koncertā *Rudens vokālīzes*, kur Maijas Einfeldes kordarbi skanējuši pamīšus ar viņas skolotāja Jāņa Ivanova vokālīzēm. Atsevišķas cikla daļas koris dziedājis arī Vācijā (Ķīrsis 2010).

Ciklā *Trīs Friča Bārdas dzejoļi* apvienotas trīs dziesmas – *Vakars*, *Lūgšana* un *Debess*. Šis ir vienīgais vokālais darbs, kurā Einfelde pievērsusies Bārdas daiļradei. “Viņš ir brīnišķīgs dzejnieks, otrs man tuvākais tūlīt aiz Plūdoņa, taču Plūdoņa dzeju komponēt ir ļoti viegli, bet Bārdi – grūti,” atzīst autore (Einfelde 2016). Visi teksti aizgūti no krājuma *Dziesmas un lūgšanas Dzīvības kokam* (1911–1919).

Cikla kopējā iecerē jūtama saikne ar panteismu – līdzīgi kā *Kora simfonijas* finālu, arī šo skaņdarbu caurstrāvo bijība dabas priekšā, centieni rast tajā harmoniju.

1. daļa *Vakars* iezīmīga ar smalku koloristiku. Jūtama nepārprotama arka ar Selēnes tēlu orķestra darbā *Nikte un Selēne*; turklāt īpaši interesantas harmoniskās rotaļas pavada vārdu *Veras debess spodrās acis* atkārtojumus. Sākumā skan jauktas struktūras akords, kas ietver gan  $pm_{53}$ , gan  $M_{63}$  kolorītu (*a-c-dis-gis*: 14.–16. t.). Kaut arī melodijas plūdums ir līdzens, ilgstošā harmoniskā daudznozīmība rada iekšējas cīņas iespaidu; un, kad beidzot šajā cīņā *uzvar* akorda mažorīgais variants (*dis-c-dis-gis*: 17.–19. t.), mūzika patiesi raisa asociācijas ar zvaigžņu gaismas kļušu iemirdzēšanos: vienlaikus tiek sasniegta pirmā melodiskā virsotne.

<sup>70</sup> Plašāk par *Noktirni* jūras tēmas risinājuma kontekstā skat. Ilmas Grauzdiņas rakstu krājuma 320. lpp.

<sup>71</sup> *Musica Baltica* izdevumā (2005) skaņdarbs apzīmēts kā *Cikls ar Friča Bārdas dzeju*.

Tīši vai netīši Einfeldes veidojusi arku, kas saista pirmās dziesmas tekstu "Tumsa klusi dziedāt sāk" (24.–29. t., altu un basu partija) ar otrās dziesmas vārdiem "Dvēsle bez saules stara" (76.–84. t., altu partija). Vienotājs ir sēri krītošās pustoņu intonācijas, kas pamazām aizpilda tritonu (*Lūgšana*) vai kvartu (*Vakars*) un mijas ar plašākiem intervāliem.

Arī 2. daļa *Lūgšana* bagāta ar niansētām harmonijas krāsām. Melodiskajā līnijā dominē minora vai pamazinātās skaņkārtas kolorīts, toties harmoniskajā vertikālē retumis pazib arī mažorīgas saskaņas. Spēcīgu un reizē liegu iespaidu šī nianšu maiņa rada, pārharmonizējot ilgstoši izturētu skaņu – piemēram, pirmās frāzes ("Lai zemei sāpes nav") pēdējam vārdam atbilstošo *c*; izteiksmīgs ir arī diēzu un bemolu sfēras līdzāsnostatījums.

Savu kulmināciju dziesma sasniedz ar visu balsu ekspresīvu augšupeju īsi pirms beigām. Šeit izdziedāti Friča Bārdas vārdi, kam Maijas Einfeldes uztverē ir savveida kredo nozīme – "Un lai nav neviena – / Ja tas var būt – / Dvēsle bez saules stara." Kā jau minēts, šis teksts savulaik kļuvis par epigrāfu skaņdarbam *Adagio* (1994), kas veltīts bijušā dzīvesbiedra Voldemāra Einfelda piemiņai. Šoreiz tas izskan dabiskajā *fis moll*, vienkārši un skumji.

3. daļas *Debess*<sup>72</sup> tekstā līdzās nostatītas divas izteiksmes sfēras: jūsmīga aizrautība un meditatīva iegremde debess raisītajās asociācijās. Pamattonalitātes *d moll* tvērumā, līdzīgi kā daudzviet Einfeldes mūzikā, būtiska loma ir tritona skaņai (*gis* vai *as*). Sākotnēji tā izmantota vairākos spriegos akordos, piemēram, nepilnā *IV*<sup>+</sup><sub>2</sub>. Vēlāk (teksts "Man apreibst galva") tritona izmantojums gūst jaunu rakursu: skaņa *as* kļūst par arku, kas sagatavo pāreju no *d moll* uz vientercu tonalitāti – *Des dur*, vienīgo gaišuma izpaušmi visā ciklā. Dziesmu vainago abu tonāli skaņkārtisko sfēru saplūsmē, atainojot niansētu, debess daudzveidības iedvesmotu krāsu gammu.

Pirmatskaņojuma diriģents Guntars Ķirsis stāsta:

"Man personiski no cikla dziesmām vistuvākā ir *Lūgšana*. To diriģējot, laikam pirmoreiz mūžā radās sajūta, ka zaudēju saikni ar realitāti un tuvinos kādai pilnīgi citai pasaulei. Ir mūziķi, kas sakās katrā koncertā izjūtam kaut ko līdzīgu; nezinu, cik tas ticami..." (Ķirsis 2010)

*Trīs Friča Bārdas dzejoļi* pieder pie visvairāk dziedātajiem Einfeldes kordarbjiem. Rīgā tie pirmoreiz izskanēja 2004. gada 23. martā Sv. Jāņa baznīcā; interpreti bija Valsts Akadēmiskais koris *Latvija* un diriģents Kaspars Putniņš. Vēlāk koris *Latvija* izpildījis šo ciklu vēl vairākkārt – gan sava mākslinieciskā vadītāja Māra Sirmā, gan jaunās diriģentes Evitas Bindemanes (tagad Tarandas) vadībā. 2005. gada 5. maijā *Trīs Friča Bārdas dzejoļus* koncertzālē *Estonia* dziedāja Igaunijas kamerkoris; diriģents bija Kaspars Putniņš. Latvijas Radio koris Sigvarda Kļavas vadībā ciklu līdztekus *Kora simfonijai* ierakstījis CD albumā *Saules lēkts* (2005); šis cikls ietverts arī Kembridžas Trīsvienības koledžas kora (*The Choir of Trinity College Cambridge*) un diriģenta Stīvena Leitona (*Stephen Layton*) ieskaņotajā albumā *Baltic Exchange* (2014). *BBC Music Magazine* recenzijā par albumu (tajā iekļauti arī Uģa Prauliņa, Urmasa Sisaska /*Urmas Sisask*/ un Vītauta Mišķiņa /*Vytautas Miškinis*/ darbi) lasām: "Iespējams, visvaldzinošākais ieguldījums ir Maijas Einfeldes piedāvātie latviešu dzejnieka Friča Bārdas dzejas tvērumi tumšā, lēnā elpojumā un lēnā vijumā"<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> Komponiste atzīst, ka pirmās divas dziesmas, pēc atskaņotāmākslinieku ieskatiem, var arī mainīt vietām, taču dziesmai *Debess* noteikti jābūt cikla finālam (Einfelde 2016).

<sup>73</sup> "Perhaps the most seductive contribution comes from Maija Einfelde's dark, slow-breathing and slow-bending settings of the Latvian poet Fricis Bārda." *Classical music-com. Baltic Exchange*. <http://www.classical-music.com/review/baltic-exchange> (accessed December 16, 2016).



Pēc ilgāka pārtraukuma Maija 21. gadsimtā atgriezās pie Raiņa dzejas. Komponiste atzīst, ka tuvākas šī autora daiļradē viņai ir “nevis lielās filozofiskās tēmas, bet miniatūri dabas tēlojumi – vienmēr distancēti, taču tik bagāti krāsās...” (Einfelde 2016). Viens no šādas ievirzes tekstiem ir ārpuskrājumu dzejolis *Uz krēslainiem kalniem* (1907); uz tā pamata 2009. gadā tapusi vīru kora dziesma. Līdzīgi jauktā kora dziesmām *Vēl saule dus* un *Krāsas* (abas ar Raiņa tekstu), arī šī kompozīcija ataino saules gaismēnu rotaļas (“Uz krēslainiem kalniem, / Uz rimušu gaisu / Caur mākoņu plaisu / Krīt zeltaina migla [..]”). 2009. gada 14. novembrī dziesmu Latvijas Universitātes Lielajā aula pirmatskaņoja koris *Gaudeamus* Ivara Cinkusa vadībā.

Arī dziesmas *Jūras sagša* (jauktajam korim, altam un altsaksofonam, 2015) tekstuālais pamats bijis viens no Raiņa ārpuskrājumu dzejoļiem (1927). Darbs pirmatskaņots 2015. gada 22. februārī koncertzālē *Rīga*, festivāla *Saxophonia* noslēguma koncertā; līdzās Latvijas Radio korim Sigvarda Kļavas vadībā interpreti bijuši Liene Kļava un Artis Sīmanis. Saksofonists atzīst, ka šī ir viena no viņam vistuvākajām Einfeldes kompozīcijām un saspēle ar kori radījusi īstu baudu (Sīmanis 2016). *Jūras sagšas* sīkāks apskats sniegts Ilmas Grauzdiņas rakstā (skat. krājuma 322. lpp.)

Savukārt 2016. gada 8. martā LNB Ziedoņa zālē, cikla *Latvijas komponisti Latvijas simtgadei* ietvaros, koris *Latvija* Māra Sirmā vadībā pirmoreiz dziedājis miniatūru *Krāsas* ar Raiņa vārdiem<sup>74</sup>. Šo tekstu Maija aizguvusi no Raiņa *Kopoto rakstu* 6. sējuma, kur viņas īpašu uzmanību piesaistīja rubrika *Uzmetumi* – tajā apkopotas dzejnieka ieskicētās idejas (reizēm pat tikai panta vai rindiņas apjomā), kas nav plašāk attīstītas, bet komponistei šķitušas interesantas tieši kodolīguma un daudznozīmības dēļ.

Krājuma tapšanas brīdī *Krāsas* ir jaunākā atskaņotā Einfeldes kompozīcija. Interesanti, ka šāds pats nosaukums dots viņas agrīnajam vokālajam kamerciklam, tomēr abiem darbiem ir atšķirīga ievirze. Agrīnajā kamerciklā krāsas tvertas paralēlās ar psihiskiem pārdzīvojumiem – dažbrīd (dziesmās *Melnā*, *Brūnā*) visai smagiem, komplikētiem. Savukārt 2016. gada kordziesma apliecina Einfeldes mūzikai pēdējās desmitgadēs raksturīgo tieci uz ainaviskumu. Raiņa tekstā tēlots saulriets, un pašā tematikas izvēlē var saskatīt pēctecību Jāzepa Vītola ainavisko dziesmu (*Mežezers* u. c.) tradīcijai, ko Einfelde atzīst par vienu no sev tuvākajām latviešu klasiskās kormūzikas vērtībām (Einfelde 2016). Dziesmas klusinātais sākums iezīmīgs ar komponistes monogrammas (*e-f-d-e*) intonācijām (skat. 10. piemēru).

<sup>74</sup> Raiņa dzejolis datēts ar 1907. gadu (Rainis 1979: 298).



10. piemērs. Kordziesma *Krāsas* (sākums: soprānu partijas). Komponistes rokraksta kopija

<sup>75</sup> Sīkāk par krāsām Plūdoņa dzejoli *Saules lēkts* (*Kora simfonijas* finālā) skat. Zanes Prēdeles rakstu krājuma 244. lpp. Savukārt dziesmā *Krāsas* komponiste *glezno* Raiņa dzejas rindas ("Aiz garas kalnu rindas saule laidās; / Sārts, dzeltens, rožains, zaļgans spožums spīd").

Pašas Einfeldes jaunradē *Krāsas* veido arku ar *Kora simfonijas* 2. redakcijas finālu – *Saules lēktu* (Viļa Plūdoņa teksts): arī Raiņa, līdzīgi kā Plūdoņa dzejā<sup>75</sup>, tēlotas saules radītās krāsas. Abu skaņdarbu saturisko radniecību izceļ līdzīga tonālā semantika (proti, noslēgums *D dur*). Zīmīgi, ka šī tonalitāte valda arī miniatūrā *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm, un arī pikolo trompetes tembrs, kā jau minēts, komponistes asociatīvajā uztverē saistīts ar saules tēlu (Einfelde 2016).

Ar mūsdienu dzejnieka Eduarda Aivara tekstu 2007. gadā rakstīta dziesma *Par tavu gara elpu*. Šī paša gada 1. septembrī koris *Latvija* to pirmatskaņoja Rīgā, Sv. Pētera baznīcā. Apjomā nelielā kompozīcija atklāj dažādas Einfeldes mūzikas šķautnes – no *Ave Maria* radniecīga cildenuma sākumposmā līdz galēji sakāpinātai ekspresijai ("Es atkal ņemu veco pletni / Un sāku sevi pērt un šaust") spēcīgi hromatizētajā un *sforzando* akcentu cauraustajā kulminācijas zonā. Tieši uz šī fona īpašu kolorītu iegūst vienkāršs *F dur* tonikas trijskanis, kas dziesmas pēdējās taktīs, pēc smeldzīgi skaista vientercas minora ielāsmojuma, atgriežas kā harmonisks izlīdzinājums. Līdzīgi *Trīs Friča Bārdas dzejoļiem*, arī dziesma *Par tavu gara elpu* ir liecība Maijas Einfeldes interesei par sakrāliem motīviem laicīgajā dzejā.

\*\*\*

Maijas Einfeldes pirmais skaņdarbs, kurā izmantota cittautu laicīgā dzeja oriģinālvalodā, bija *Divas mīlas dziesmas* 12 balsīm (2006). Cikla pamatā ir itāļu renesanses dzejnieka Frančesko Petrarkas dzejoļi (245. un 291. sonets), kas rakstīti viņa mīļotajai Laurai. Komponiste iepazinusies ar tiem Svešvalodu bibliotēkā un izraudzījusies divus viskrasāk kontrastējošos tekstus. Tādējādi ciklam ir divas daļas – *In vita di madonna Laura* (*Laurai dzīvai*) un *In morte di madonna Laura* (*Laurai mirušai*). Vērtīgas konsultācijas par senlaicīgo valodu sniedzis Latvijā labi pazīstamais itāļu dziedātājs, pēc izglītības filologs, Roberto Meloni, kas veicis trīs Petrarkas dzejas lasījuma audioierakstus: ātrā, vidējā un pavisam lēnā tempā. Tie arī Maijai noderējuši, atveidojot mūzikā valodas dabisko ritējumu (Einfelde 2016).

Kora balsu instrumentalizācijas ziņā *Divas mīlas dziesmas* vairāk nekā citi Einfeldes darbi sasaucas ar kameroratoriju *Pie zemes tālās...* un pat pārspēj to tehniskās sarežģītības ziņā. Jo īpaši tas attiecas uz 2. daļu, kur raudām līdzīgo ekspresiju kāpina balsu galēja tesitūra un bieži sastopamais glisando. Savukārt cikla izskaņā (no 81. t.) pirmoreiz Einfeldes kormūzikā parādās aleatorika; atbilstoši komponistes remarkai, tā ietver iespējamu mikrointervālikas izmantojumu.

*Divu mīlas dziesmu* iestudētājs bija Kaspars Putniņš, kam cikls arī veltīts. Šī diriģenta muzikālo interešu loks, kurā priekšplānā izvirzās divi poli (senā un laikmetīgā mūzika), iespējams, arī rosinājis komponisti veidot arku ar renesanses laikmetu. Jaundarba pirmo redakciju 2006. gada 27. jūlijā Īrijas Nacionālajā Mākslas galerijā Dublinā pirmatskaņoja Putniņa vadītais Īrijas Nacionālais kamerkoris (*Irish National Chamber Choir*). Laikraksta *Irish Times* recenzijā atzīmēta darba tehniskā sarežģītība un arī augstu novērtēts tā radītais iespaids:

“Šī Petrarkas divu sonetu interpretācija rakstīta mūsdienu romantisma garā un paredz, ka dziedātāji spēj pārvietot savas balsis tik viegli, it kā tās būtu ieautas septiņjūdžu zābaku muzikālos ekvivalentos. Bija brīži, kad nošu teksta precizitātes ievērošana prasīja jūtamu sasprindzinājumu. Taču iespaids palika savādi neatvairāms<sup>76</sup>.”

<sup>76</sup> “It’s a setting of two Petrarch sonnets in a style of latter-day romanticism that assumes the singers can shift their voices as easily as if they were wearing the musical equivalent of seven-league boots. There were moments when the demands of the writing produced audible strain. But the effect remained strangely gripping.” (Dervan 2006)

Skaņdarba otrā un, pēc komponistes vārdiem, vokāli ērtākā redakcija (Einfelde 2016) šī paša diriģenta vadībā pirmoreiz izskanēja 8. decembrī Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā, koncertā *Divas rozes* (*Due rose*; nosaukums aizgūts no Petrarkas 245. soneta). Šoreiz diptihu dziedāja Latvijas Radio kora grupa, un programma bija veidota kā tilts no renesanses (to pārstāvēja Karlo Džezualdo di Venozā) uz madrigāla žanra iedvesmotu mūsdienu mūziku (līdzās Einfeldei – arī Rutas Paideres, Artura Maskata un Gustava Fridrihsona darbi).

Citu pagātnes kultūrpieredzes slāni pārstāv vācu valodā sacerētā *Loreleja* (2009). Sižetiski tā turpina *Sirēnu salas* līniju – Heinriha Heines teksts vēsta par teiksmainu būtni, kuras skaistums pievilina zvejniekus, dzenot tos nāvē. Komponistes iecere ir nākotnē veidot *Lorelejai* jaunu redakciju: viņa atzīst, ka iepriekš tiekusies galvenokārt pēc harmonijas savdabības, taču patlaban šķiet, ka tādējādi radīts vien karkass, ko vajadzētu atdzīvināt ar niansētām gaismēmām bagātu melodiku – saderīgu ar Lorelejas netveramo tēlu (Einfelde 2016).

Līdztekus vokālajām partijām *Lorelejā* izmantots koloristisks papildtembrs – trijstūris, ko ik pa laikam klusi šķindina kāds no dziedātājiem. Šeit parādās tendence, kas laikposmā kopš *Manām bērniņas mājām* (1999) arvien biežāk raksturo Einfeldes kordarbus: komponiste nereti iekļauj partitūrās vienu vai vairākus instrumentālus tembrus, turklāt lielākoties neierastā kombinācijā.

2009. gada 20. februārī *Loreleju* Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē pirmatskaņoja Latvijas Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā.

Starp skaņdarbiem ar sakrāliem tekstiem vērienīgākā ir *Rīta liturģija* jauktajam korim, ērģelēm un pikolo trompetei (2001). Tās pamatā ir luteriskās liturģijas teksts, un, to pārlasot, Maija atklājusi sev daudz jauna. Īpaši savīļņojusi grēksūdze *Kungs, apžēlojies*:

“Es jutos vainīga daudz, arī jau aizgājušu cilvēku priekšā un mūzikā vēlos lūgt piedošanu par saviem grēkiem, aizlūgt par visu mūsu tautu un saviem mīļajiem. Tāpēc daļu *Kungs, apžēlojies* veidoju kā *Rīta liturģijas* centru.” (Einfelds 2016)

Cikla koncepciju iespaidojusi dievkalpojuma struktūra. Ievaddaļas (*Gods lai ir Tēvam*) tematiskais kodols, līdzīgi kā daudzās baroka laika kantātēs, ir korālis – šoreiz visai lakoniskā tvērumā. Seko izvērsta *Grēksūdze*, kas ir liturģijas dramatiskā virsotne. To nomaina virkne daļu, kas apliecina paļāvību Augstākajai varai un Dieva žēlastību: *Es tev pasludīnu* (rečitātīvs), *Maestoso* (ērģeļu starpspēle), *Aleluja*, *Es ticu*, *Mūsu Tēvs debesīs*, *Tā Kunga vārds lai ir teikts*. Ērģeļu pēcspēlē iekļauta Einfeldes kompozīcija *Sanctus*, un to noslēdz vēl viens, šoreiz pavisam lakonisks *Aleluja* – kora majestātiski izdziedāts *A dur* tonikas trijskanis<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Šis noslēgums (ērģeļu *Sanctus* un otrs *Aleluja*) ietverts skaņdarba beigu versijā un nav atspoguļots *Rīta liturģijas* manuskriptā, kas pieejams JVLMA bibliotēkā.

Skaņdarbs iezīmīgs ar interesanti veidotu tembru dramaturģiju. Nav neviena posma, kurā visi atskaņojuma dalībnieki – koris, ērģelnieks un trompetists – muzicētu vienlaikus; ērģelēm uzticēti lielākoties soloposmi, savukārt koris un trompete dažbrīd vienojas kopskaņā. Tomēr galvenā loma ir tūrām, nevis jauktām tembru krāsām – balsīm *a cappella* vai vienam no instrumentiem.

Savdabīgi *Rīta liturģijā* interpretēta pikolo trompete. Iepriekš citētais, tās tembram velītais salīdzinājums ar mākoņu spraugā pavīdējušu saules staru (Einfelds 2016) acīmredzot nosaka to, ka šis instruments nereti rada pārsteiguma efektu. To vērojam jau liturģijas pirmajā daļā (skat. 11. piemēru). Tās tematiskais kodols, kora atskaņotais korālis, harmonizēts vienkārši un skaidri, atbilstoši žanra tradicionālajai ievirzei. Taču korāļa saliedēti vienmērīgā pulsācija gūst neierastu kontekstu, jo apvienojas ar izteikti kaprīzu, improvizatoriski brīvu ritmu trompetes partijā. Šāds apvienojums ienes mūzikā jaunu dimensiju: objektivizētais korāļa koptēls tiek bagātināts ar tiešāku, personiskāku *dabas bērna* prieka izpausmi.

Maestoso

mp

3

3

p. rub.

S

mf

Gods lai ir Tē - ram, de - lom un svē - tajam ga - ram

A

mf

Gods lai ir Tē - ram, de - lom un svē - tajam ga - ram

T

mf

Gods lai ir Tē - ram, de - lom un svē - tajam ga - ram

B

mf

Gods Tē - ram, de - lom un svē - tajam ga - ram

Tuba

mp

11. piemērs. Rīta liturģija, 1. daļa: sākums. Komponistes rokraksta kopija

Nākošajā daļā (*Grēksūdze*) tieši trompetes tembrs ienes mūzikā spilgtu dramaturģisku kontrastu. Pats *grēksūdzes* teksts sākotnēji tiek izdziedāts *a cappella* un minorīgā noskaņā. Jau tuvojoties noslēgumam, spēju pavērsienu rada pikolo trompetes iestāja 143. taktī. Tā sagatavo tekstā pausto grēku piedošanas vēsti (“Visspēcīgais un mūžīgais Dievs par mums ir apžēlojies”). Instrumenta sagādātais *pārsteigums* nepārprotami atspoguļo jau pieminēto komponistes skatījumu uz pikolo trompeti kā “eņģeļu taurīti”.

Daļā *Mūsu Tēvs debesīs* (teicēja lasīts Tēvreizes teksts uz kora vokalizēs fona) Einfelde apzināti veidojusi cezūras citādi, nekā pieņemts Tēvreizes liturģiskajā versijā, jo vēlējusies izcelt īpašas teksta nianseš, it sevišķi piedošanas motīvu (“un piedod v mūsu parādus”). Šī rīcība, pēc komponistes atmiņām, izpelnījusies baznīcas pārstāvju kritiku (Einfelde 2016).

No vienas puses, *Rīta liturģijas* stilistikā jūtama saikne ar baznīcas mūziku – to apliecina jau pats korāļa žanrs un ērģeļu semantika, arī seno skaņkārtu, īpaši līdiskās, epizodisks izmantojums. Vēstījumu par Kristus nāvi un augšāmcēlšanos (daļā *Es ticu*), šķiet, vismaz netieši ietekmējusi baroka laikmetā uzplaukusī mūzikas retorika, kas vedinājusi komponisti uz atsevišķu vārdu (“cietis”, “ellē”, “augšāmcēlies” utt.) ilustrēšanu. No otras puses, baznīcas mūzikas iezīmes un ar tām saistītās barokālās asociācijas pastāvīgi mijiedarbojas ar izteikti einfeldisku skaņurakstu. Zīmīgs fragments šai ziņā ir, piemēram, divi “āmen” liturģijas korālistiskās ievaddaļas beigās. Pirmais no tiem ir klasiski labskanīgs, mažorīgs noslēgums *F dur.* Otrs “āmen” – atbalsij līdzīgs un diatoniski disonants – ienes mūzikā tumšāku krāsu. Rakstura ziņā tas saderas ne tik daudz ar jau izskanējušo korāli, cik ar sekojošo *Grēksūdzi*.



Arī vēlāk komponiste labprāt veido šādus atšķirīgi iekrāsotus harmonisko saskaņu pārus. Savā ziņā, vien ar cita laikmeta līdzekļiem un nereti apvērsta secībā, tie atspoguļo to pašu ideju, ko pauž daudz 16.–18. gadsimta minora skaņdarbu mažorīgie noslēgumi: augstākais garīgums tiek sasniegts caur ciešanām.

Līdzās Georga Pelēča oratorijai *Dievs ir mīlestība*, kas rakstīta pareizticības tradīciju zīmē, un Riharda Dubras katoliskajai *Signum Magnum* arī Einfeldes *Rīta liturģija* bija velte Rīgas 800 gadu jubilejai. Koris *Latvija* Māra Sirmā vadībā, ērģelnieks Tālvāldis Deksnis un trompetists Andris Nelsons to pirmatskaņoja 2001. gada 19. augustā Doma baznīcā, svētku kulminācijā. Ludmila Lukševica recenzijā atzīmē, ka publika uztvēra liturģiju ar lielu atsaucību:

“Sen nebija nācies klausīties garīgās mūzikas darbu, kurā tik spilgti izpaustos komponista individualitāte un personīgā attieksme pret izvēlēto tēmu. Skaņdarbs bija dziļi saviļņojošs. Klausītāju reakcija runāja pati par sevi – izskanot pēdējam akordam, klausītājiem pār muguru pārskrēja skudriņas. Iestājās klusuma brīdis, tad lēni sākās aplausi, kas arvien pieņēmas spēkā. Pat tādi klausītāji, kas uzskata, ka baznīcā aplaudēt neklājas, šoreiz nespēja pieturēties pie šī principa.”  
(Lukševica 2001)

Disonansi šajā notikumā ienesa liturģijas atskaņojuma laikā Doma laukumā sarīkotais rokconcerta mēģinājums. “Dievam veltītās oratorijas skaņas pārmāca skaļruņi, Doma sienas rezonēja un drebēja, bīta ritmi jaucās pa vidu oratorijas skaņojumam. Klausītāji bija nokļuvuši svešu skaņu okupācijas zonā.” (Lukševica 2001) Šāds atskaņojuma fons, protams, krietni sarūgtināja gan interpretus, gan pašu komponisti. Atkārtotu pilnu izpildījumu, kas varbūt sniegtu vairāk gandarījuma, *Rīta liturģija* pagaidām nav piedzīvojuši. Tās fragments (*Tēvreize*) kora *Latvija* un diriģenta Māra Sirmā sniegumā izskanēja komponistes autorkoncertā 2006. gada 25. janvārī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē, cikla *Portretu galerija* ietvaros.

Divas pārējās 21. gadsimtā tapušās sakrālās kompozīcijas ir miniatūras. **100. psalmu** sieviešu korim un flautai (2008) pirmatskaņoja Rīgas Valsts 1. ģimnāzijas meiteņu koris *Sapnis*. Kora toreizējā direktore Daina Švābe atminas, ka *Sapnis* iepriekš dziedājis Einfeldes *Ave Maria*, kas meitenēm iepatikusies. Vēlme pasūtīt šai autorei vēl kādu darbu bijusi liela, taču mākušas arī šaubas:

“Mēs uzskatījām, ka Maija Einfelde ir izcila komponiste, kas sadarbojas tikai ar profesionāliem mūziķiem – piemēram, Latvijas Radio kori – tāpēc nekad nebijām uzdrošinājušies viņai lūgt, lai kaut ko saraksta korim *Sapnis*.” (Švābe 2008)

Tomēr 2007. gadā šaubas pārvarētas, un Daina Švābe – tolaik arī festivāla *Latvijas Jaunās mūzikas dienas* producete – vērsusies pie Maijas ar lūgumu sacerēt kaut ko speciāli šim festivālam. Izrādījies, ka komponiste ne vien zina *Sapņa* nosaukumu, bet arī iepriekš dzirdējusi un augstu novērtējusi jau minēto *Ave Maria* interpretāciju. Tādēļ viņa labprāt devusi piekrišanu radīt jaundarbu (Švābe 2008). Pirmoreiz tas

izpildīts autores jubilejas koncertā *Dāvana Maijai Einfeldei* 2009. gada 20. februārī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē. Kori *Sapnis* dirigēja Iveta Rīsmāne, un flautu spēlēja Daina Švābe.

100. psalma (*Tas Kungs ir Dievs*) sākumvārdi *Gavilējiet tam Kungam* arī nosaka mūzikas ievirzi. Par tematisko kodolu un savveida refrēnu kļūst 2. soprānu un 1. altu pretvirzē tvertā figurācija, atkārtojot vienu un to pašu mažorīga kolorīta intervālu (lielu tercu, 1.–3. t.), kas rada Einfeldes kormūzikai raksturīgu instrumentālu efektu – zvanu imitāciju. Šis mūzikas materiāls dažādos veidos atgriežas vairākkārt. Epizodēs (piem., “Par savu tautu”) parādās arī einfeldiskā trauksme, ko pavada gan minorīgāka kopskaņa, gan komponistei tuvās tritona intonācijas izcēlums. Tādējādi 100. psalms atklāj Einfeldes mūzikas iezīmes visai plašā spektrā.

2012. gadā sacerēta sakrālā kompozīcija *Lux aeterna* jauktajam korim, vibrofonam un zvaniņiem, ko Latvijas Radio koris un diriģents Kaspars Putniņš pirmatskaņojuši 2012. gada 27. aprīlī Rīgas Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā. Vēlāk skaņdarbs Sigvarda Kļavas vadībā ierakstīts CD albumā *Klusuma auglis / The Fruit of Silence* (2015). “Ar pavisam nedaudz vārdiem Einfelde radījusi ļoti iespaidīgu un dziļu darbu,” recenzijā par šo izdevumu raksta Egils Kaljo<sup>78</sup>.

Kompozīcijas sīkākā apskats sniegts Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 265. lpp.). Šeit vien piebilda, ka *Lux aeterna* partitūra ieinteresējusi arī laikmetīgās kormūzikas pētnieku, kordiriģentu un Providensas koledžas (ASV) profesoru Todu Dž. Hārperu. Savā rakstā par Ziemeļeiropas sieviešu komponistu sakrālo jaunradi viņš šo darbu izraudzījis latviešu mūzikas prezentācijai un raksturo to sekojoši:

“Einfeldes šobrīd jaunākais opuss [raksts izstrādāts 2013. gadā – B. J.] *Lux aeterna* sniedz ieskatu procesā, ko var apzīmēt kā komponistes būtisku atkāpi no “rūgtās dzīves”, par kuru viņa reiz izteicās: “Dzīve nav tik skaista, lai es varētu rakstīt skaistu mūziku.” Šajā jaundarbā, kas aizgūts no *Missa pro defunctis* jeb Rekvīema *Communio* daļas, Einfelde demonstrē līdzsvarotību un mērenību [...]. Beidzoties pirmajam kora posmam, faktūra sadalās divpadsmit līnijās (teksts *quia pius es*), un šī teksta universalitāte *Largo* posmā apvienojas ar ritma vilņveida augmentāciju, kas atsauc atmiņā muzikoloģes Baibas Jaunslavietes minēto “Einfeldes īpašo interesi par jūru”. Teksts interpretēts ar rūpīgu pietāti, bet izteiksmes dziļums nav noliedzams<sup>79</sup>.”



12. piemērs. *Lux aeterna*: *Largo* posma sākums, soprānu partijas: komponistes rokraksta kopija<sup>80</sup>

<sup>78</sup> “Using few words, Einfelde has composed a work of great power and depth.” Egils Kaljo. *Latvian Radio Choir New CD Focuses of Works by Latvian Composers*. <http://latviansonline.com/13409-2/> (accessed December 16, 2016).

<sup>79</sup> “Einfelde’s most recent composition, *Lux aeterna*, provides a glimpse into what can be seen as a significant departure from the ‘bitter life’ of a composer who once said, ‘Life is not beautiful, that I would be able to write beautiful music.’ In this new work, which is taken from the *Communio* section of the *Missa pro Defunctis*, or Requiem Mass, Einfelde demonstrates a level of balance and restraint [...]. Moving into the end of the first choral section, the texture opens to twelve parts at ...*quia pius es*, and the universality of the text is coupled at *largo* with an undulating rhythmic augmentation which recalls what musicologist Baiba Jaunslaviete referred to as Einfelde’s “particular attraction to the sea.” The text is treated with care but the depth of expressivity cannot be denied.” (Harper 2013).

<sup>80</sup> Ar “vilņveida augmentāciju” Hārpers acimredzot domājis atsevišķu zilbju melismātisku izcēlumu, kas iezīmē melodisko līniju *vilņus*.

Vērienīgākais folkloras tekstu lasījums Einfeldes 21. gadsimta mūzikā ir cikls *Jāņu dziesmas* (2001). Komponiste atzīst, ka līgosvētki viņai vienmēr bijuši īpaši; tajos atbalsojas atmiņas gan no bērnības gadiem Viļķenē, gan vasarām lauku mājās Vējavā. Par latviešu mūzikas virsotni, savveida arhetipisku zīmi Maija uzskata Emīla Melngaiļa *Jāņuvakaru* un pauž nedaudz pārsteidzošu atziņu: “Tā gaisotne, ko viņš panācis, ir klāt gandrīz katrā manā darbā – vismaz esmu tiekusies uz to...” (Einfelde 2016)

Iepriekš jau minēts, ka vēl pirms *Jāņu dziesmām* līgotņu motīvi parādījās *Balādē* ērģelēm un *Sonātē* vijolei un ērģelēm. Savukārt pirms ķeršanās pie jaunā kora cikla komponiste studējusi Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālus*: “Spēlēju visas līgotnes cauri pa trim reizēm, it kā dzīvoju tajās.” Cikla 1. un 2. daļas iedvesmas avots bijušas pāris Jurjāna darbā atrodamas stabuļu melodijas (Einfelde 2016), tomēr gūtie iespaidi saplūduši ar autores individuālo stilu tik ļoti, ka praktiski nav atšķetināmi. Radio koris Sigvarda Kļavas vadībā pirmatskaņoja *Jāņu dziesmas* 2002. gada 14. februārī Latvijas Universitātes Lielajā aulā; koncertu tiešraidē translēja Eiroradio. Skaņdarbs iekļauts arī CD albumā *Divējāda saule tek* (2003).

120

13. piemērs. Cikls *Jāņu dziesmas*, 3. daļa (fragments). Komponistes rokraksta kopija

Visai savrupa Einfeldes vokālās mūzikas kontekstā ir vitālā un humoristiskā dziesma *Balts buķelis peld pa jūru*, ko komponiste rakstījusi ansamblim *Putni* – kādreizējam *Sirēnu salas* pirmatskaņotājam. Tādējādi viņa atgriezies pie 90. gados jau tik daudzveidīgi apgūtā sieviešu balsu spektra. Ansambļa vadītāja Antra Dreģe stāsta:

“Vienubrīd Maija gribēja mums uzrakstīt čigānisku dziesmu, tomēr no šīs idejas atteicās. Pagaidām nav īstenota arī iecere radīt ainavisku darbu, ko iedvesmojis miglains vasaras rīts pie jūras. Toties 2003. gada 7. oktobrī Mazajā ģildē pirmatskaņojām viņas dziesmu *Balts buķelis*

*peld pa jūru.* Šis buķelis ir gluži savādāks nekā sirēnas: mīļš, jauks un reizē nešpetns! Skaņdarbā izmantotas tautasdziesmas un instrumentāla melodija no Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiāliem*. Vispār kompozīcija ir interesanta ar saviem etniskajiem akcentiem. Jāspēj atdarināt stabules melodiju ("tūrūtūrū"), dūdas (25. takts, zema *f*) un pat suitu sievu dziedājumu ("Skod rūd ralle")." (Dreģe 2010)

Pati Maija atzīst, ka *buķelis* viņai rakstījies neparasti viegli – tas bijis vienas pēcpusdienas darbs (Einfelds 2016). Miniatūra ir spoža liecība komponistes spējai pārlicinoši un azartiski izteikties arī viņai citkārt mazraksturīgā jomā.

14. piemērs. Dziesma *Balts buķelis peld pa jūru* sieviešu vokālajam ansamblim: sākums. Komponistes rokraksta kopija

- Vokāli simfoniskā mūzikā

Līdz pat 21. gadsimtam Maija Einfelds vokāli simfoniskās mūzikas jomā gandrīz nebija darbojusies. Tiesa, 70. gadu sākumā tapa daži kantātes un oratorijas žanra darbi, taču tie vai nu nepiedzīvoja atskaņojumu, vai arī izskanēja tikai kora un klavieru sniegunā, bez orķestra līdzdalības. 21. gadsimta sākumā šis žanrs no jauna saistīja komponistes interesi: laikposmā no 2000. līdz 2013. gadam pirmatskaņoti trīs vokāli simfoniskie darbi.

2000./2004. gadā sacerēta viena no monumentālākajām Einfeldes kompozīcijām – *Kora simfonija*<sup>81</sup>. Tās sākotnējo versiju 2000. gada 29. septembrī Latvijas Universitātes Lielajā aula pirmatskaņoja Latvijas Radio koris un orķestris *Rīgas kamerģimele* Sigvarda Kļavas vadībā, savukārt būtiski atšķirīgā otrā redakcija atskaņojumu piedzīvoja 2004. gada 13. jūnijā Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā; iepriekšminētajam interpretu lokam vēl pievienojās solists Daumants Kalniņš (sopranīno). Abu atskaņojumu vadītājs Sigvards Kļava raksturo *Kora simfoniju* kā "einfeldiskās ekspresijas kvintesenci" un piebilst: "Arvien apbrīnoju, kā Maija ar savu sievišķīgo dramatismu interpretē objektīvo kanonisko tekstu." (Kļava 2007)

<sup>81</sup> Plašāks *Kora Simfonijas* koncepcijas un abu redakciju raksturojums sniegts Zanes Prēdeles rakstā (skat. krājuma 230.–249. lpp.).

Pēc vīru kora *Gaudeamus* diriģenta Ivara Cinkusa pasūtījuma rakstīta sakrālā kompozīcija *Un Dievs nožāvēs visas asaras...*. 2005. gada 19. martā to Liepājas Latviešu biedrības namā pirmatskaņoja *Gaudeamus* un Latvijas Filharmonijas kamerorķestris. Dienu vēlāk šie paši interpreti izpildīja jaundarbu arī Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā, un līdz pat mūsdienām tā ir pastāvīga *Gaudeamus* repertuāra sastāvdaļa. Diriģents redz šīs mūzikas vērtību tās dramatismā un “ļoti intīmā [...] harmonisku krāsu jutekliskā sajaukumā”<sup>82</sup>. Skaņdarbu ietvēris savā repertuārā arī Igaunijas Nacionālais vīru koris: 2006. gada 21. maijā tas izskanējis koncertzālē *Estonia* šī kolektīva un Igaunijas Jauniešu simfoniskā orķestra kamergrupas sniegunā; diriģents bijis Kaspars Putniņš.

<sup>82</sup> Rīgas Tehniskās universitātes Vīru kora GAUDEAMUS 45. jubilejas sezonas koncertu sērija (2010). <http://www.gaudeamus.lv/lv/480/190> (skatīts 2016. gada 8. decembrī). Plašāks kompozīcijas apskats ietverts Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 263. lpp.).

2013. gadā Einfeldes vokāli simfonisko mūziku papildina *Divas impresijas* mecosoprānam un kamerorķestrim. Šāds tembru salikums komponistes daiļradē parādās pirmoreiz; tas iezīmē pēctecību viņai tuvā Gustava Mālera orķestra dziesmām (*Orchesterlieder*) solobalsij un simfoniskam pavadījumam. Cikla tapšanu šoreiz rosinājusi ne vien literatūra (Jāņa Poruka dzejolis *Ceļš* no krājuma *Dzejas*, 1906), bet arī (pirmoreiz Einfeldes radošajā biogrāfijā) tēlotājmāksla – Kārļa Padega grafikas darbi *Sapņu zīmētājs* un *Sapņu zīmētāja nāve*.

Dažā ziņā cikla koncepcija (pirmajā daļā centrā ir sapnis, otrajā – nāves tēls) tuva *Divām mīlas dziesmām* (*Laurai dzīvai* un *Laurai mirušai*). Taču līdzība ir nosacīta, jo tēlainais kontrasts starp abām daļām nav spilgti izteikts: lai gan pirmā daļa ir gaiša, tomēr *sapnis* zīmēts ar trauslām, teju netveramām orķestra krāsām, un zemtekstā jau jūtama traģiskas noskaņa: Padega *Sapņu zīmētājs* interpretēts kā Poruka *bālo zēnu* līdzinieks. Savukārt otrā daļa, kaut arī skumja, neietver tik saasinātu ekspresiju, kādu vietumis dzirdam *Laurai mirušai*. Abi diptihi atšķiras arī rakstības tehnikas ziņā: *Divās mīlas dziesmās* kora balsis traktētas instrumentāli, turpretī *Divās impresijās* ne vien mecosoprāna partijai, bet arī stīgu orķestra spēlei piemīt drīzāk vokāla izteiksmība – brīvi mijas kantilēni un rečitējoši posmi. Pirmā daļa ir tīri instrumentāla, savukārt otrajā vientuļa monologa iespaidu rada daudzviet dominējošais mecosoprāna dziedājums bez pavadījuma. *A cappella* izskan arī Poruka pirmie vārdi (“Tu jautā: Uz kuriem ejam vēl tālu? Man kājas jau kūst”).

Diptiha noslēgumam (“kur sirdis aiz sāpēm lūst”) ir divas versijas. Sākotnēji komponiste arī to bija iecerējusi kā vientuļu solistes monologu, kas skan pēc čelestas klusās iespēles. Līdzīgi kā kameratoriņas *Pie zemes tālās...* 2. daļas beigās, negaidītu, spriegu niansi šim izskaņas variantam piešķir balss tremolo (arī iepriekš ar to izcelts vārds “lūst”). Tomēr beigu versijā dzejai un tās rosinātajai mūzikai ir daudznozīmīgāks raksturs: komponiste tekstu papildinājusi ar pēdējā panta sākumfrāzes (“Kur debesu vārti”) atkārtojumu, un dziedājums izskan poliharmoniski, uz klusināta stīginstrumentu fona.

Pats čelestas izmantojums atspoguļo Einfeldes pēdējo gadu darbiem kopumā raksturīgu tendenci. Vairākos no tiem kā papildkrāsa parādās instrumenti ar noteiktu tembra kolorītu – dzidru un trauslu, ēterisku noskaņu paudēji. Kora kompozīciju *Lux aeterna* (2012), kā jau iepriekš minēts, bagātina vibrofons un zvaniņi (“Man patīk vibrofons, taču bez elektriskā motorīna, bet dabiskā skanējumā – tas līdzinās marimbai” –



Einfelde 2013), savukārt Koncertā altam un kamerorķestrim (2011) līdzīgu funkciju gūst trijstūris, zvaniņi un ksilofons. Šādas tembru krāsas – atsvešinātas un tomēr gaišas – iezīmē pretstatu stīginstrumentu personiski tiešajiem monologiem.

*Divas impresijas* ir pirmais darbs, ko Maija Einfelde rakstījusi speciāli Ievai Paršai. Dziedātājam ir savs priekšstats par šīs komponistes mūzikas stilistikku (iepriekš Parša iestudējusi arī Einfeldes jaunības darbu *Romantiskas dziesmas*):

“Tā ir bieža, daudzslāņaina mūzika – vai nu biezas, vai *spicas* krāsas. Daudz diēzu, daudz bemolu, un ar visu to balsij ļoti ērti. Nav nekādu sievišķīgo volāniņu, caur un cauri zinātniska pieeja; mūzika ir skaudra, bet ne drūma. Ja jautājat, ar ko viņu var salīdzināt, man nāk prātā dažas sievietes no citām mākslām – rakstniece Vizma Belševica, gleznotāja Aleksandra Beļcova, dzejniece Anna Ahmatova...” (Parša 2016)

*Divas impresijas* pirmatskaņotas 2013. gada 5. aprīlī Lielajā ģildē, festivālā *Latvijas Jaunās mūzikas dienas*. Mecosoprāna solo dziedāja Ieva Parša, savukārt orķestri *Sinfonietta Rīga* diriģēja Normunds Šnē. Recenzente Inese Lūsiņa rezumē savus iespaidus šādi:

“Īpaši skaudri, skumji un vientuļi cilvēka atsvešinātība no pasaules uzrunā otrās impresijas tumšajos tembros [...]. Toties pirmajā, instrumentālajā impresijā apbur ārpusmateriāls gaišums, dzidrums, faktūru caurspīdīgais mirdzums un apgaroti pārpasaulīgais, Olivjē Mesiāna modālajai domāšanai tuvais skaņkārtiskais fons. Šajā ziņā šī impresija ar savu īpašo gaismas skaņu valodu turpina komponistes pērn Kasparam Putniņam un Latvijas Radio korim radītos *Mūžīgās gaismas (Lux aeterna)* dziedājumus. Lielisks darbs. Ja būtu diriģenta vietā, es droši vien vēlētos to atskaņot arī atsevišķi, vienu pašu!” (Lūsiņa 2013)

- Simfonija un Koncerts

Lai arī kamerstils raksturīgs Maijas Einfeldes dažādu žanru darbiem, tomēr visa radošā mūža gaitā viņai tuvs bijis simfonijas žanrs. Ne velti vairāki Einfeldes iemīļotie komponisti, tai skaitā Jānis Ivanovs un Dmitrijs Šostakovičs, mūzikas vēsturē iegājuši pirmām kārtām kā simfoniķi. 90. gadu sadarbībā ar *Rīgas kameramūziķiem (Trīs jūras dziesmas, Nikte un Selēne)*, kā arī *Kora simfonijas* sacerēšanā gūtā pieredze iedrošināja komponisti beidzot ķerties pie Simfonijas pilnam orķestra sastāvam. Viņa ieminējās par savu iecerī *Rīgas kameramūziķu* vadītājam Normundam Šnē un guva atbalstu. Jaundarbs tika oficiāli pasūtīts, un uzreiz tika norunāts arī pirmatskaņojuma datums.

Tieši Simfonija, domājams, ir tā Einfeldes kompozīcija, kas jau pirms koncertizpildījuma piesaistīja visplašāko preses uzmanību: par to rakstīja *Neatkarīgā Rīta Avīze* (Zveja 2003), tās pielikums *Atpūta* (Koļeda 2003), *Diena* (Lūsiņa (2003) un *Forums* (Liepiņa 2003). Šo interesi viegli izskaidrot, ņemot vērā laikmetīgo komponistu samērā reto pievēršanos simfonijas žanram. Turklāt Maija Einfelde Latvijas mūzikas vēsturē iegājusi arī kā pirmā sieviete – simfonijas autore.

Skaņdarba tapšanas process bijis sarežģīts. Intervijā Inesei Lūšiņai Einfeldē to aprakstījusi visai tēlaini, paralēlēs ar norisēm dabā:

“Dzīvoju sestajā stāvā, un aiz loga ir redzamas kļavu galotnes. Mājas nav redzamas, vienīgi skapja spogulī atspoguļojas Jaunās Sv. Ģertrūdes baznīcas tornis. Strādājot sežu pie loga. Kad sāku komponēt, kļavu zari vēl bija pilnīgi kaili, nebija pat neviena pumpura. Tad sākās ziedēšana. Katru dienu, sēžot pie savām pirmajām trim taktīm, skatījos uz kļāvām, kā tās salapoja, un tagad – kā arvien vairāk krāsojas, un nu jau lapas sāk birt. Es saprotu, kad tās nobirs, man arī būs tās divas svītras galā (beigu zīme notīs) jānovelk. Tik grūti bija tikai, rakstot kameroratoriju “Pie zemes tālās.” (Einfeldē 2003b)

Radīšanas procesa grūtības nepalika apslēptas arī interpretiem. Toreizējais *Rīgas kameroratorijas* dalībnieks Egils Upatnieks stāsta:

“Viņa ir ļoti skarba pret sevi, pat iznīcina materiālu. Zinu, ka tā notika arī, iestudējot Simfoniju – kāds fragments nepatika, un, kad bija vairs tikai piecas dienas līdz koncertam, ņēma notis atpakaļ un laboja...” (Upatnieks 2016)

Pati autore raksturo Simfoniju kā izvērstu *Adagio*, kura plūdumu ik pa brīdim pārtrauc *Dies irae* reminiscences (Einfeldē 2016). Tās izceļas ar einfeldisku, saasinātu dramatismu un vieno šo kompozīciju ar apmēram līdzīgā laika periodā radīto *Kora simfoniju* (tajā ir atsevišķa daļa *Dies irae*). Tomēr orķestra Simfonijā tieši *Adagio* ar daudzajām meditātivās noskaņas niansēm izvirzās priekšplānā.

124

Simfonija ir viens no retajiem Einfeldes darbiem, kuru formveidē lielāks īpatsvars ir nevis spontanitātei (lai gan formas mikrolīmenī jūtama arī tā), bet stingri racionālam plānojumam. Proti, visā darbā vērojama aptuvena spoguļsimetrija (ABCBA<sub>1</sub>A<sub>1</sub>). Šī iezīme, kas bieži sastopama Einfeldē tuvā Bartoka mūzikā, viņas pašas jaunradē ienākusi vienīgi pēdējās desmitgadēs. Arī šajā ziņā ir sasaukšanās ar *Kora simfoniju*, kur brīvi tverta spoguļsimetrija raksturo piecdaļu ciklu (orķestra Simfonija turpretī ir viendaļas sacerējums kontrastsastatformā).

Pamatnoskaņu atklāj formas malējie posmi. Sākummotīvs, kas ievada pirmo lielo fāžu grupu (nosacīti A; *Largamente*, līdz *Più mosso flessibile*), ir klusināts vijoles arpedžo pa minora trijskaņa skaņām. To var uztvert kā nezināmas, pusvārdā apdzisušas dziesmas ievadu, skumji lirisku alūziju uz pagātnes mūziku.



15. piemērs. Simfonijas melnraksts: sākums. Komponistes rokraksta kopija

Seko stilistiski atšķirīgs, bet noskaņā tuvs, sprieģis un reizē sirsnīgs čellu monologs vijoles reģistrā – līdzīgs tam, kādus komponiste bieži ietvērusi savās sonātēs stīginstrumentiem. Brīžam, tam apraujoties, pavīd kritoša melodija korāliskā faktūrā, īslaicīgi (*Poco più mosso, flessibile*) iezīmējas arī otra lielā posma (B) tematiskais priekšvēstnesis. Būtiskāka loma ir *smeldzīgās dejas* intonācijām (no *Tempo I*), kas parādās stīginstrumentu un vēlāk koka pūšaminstrumentu partijās – vispirms tās skan bikli, tad piesātināti un pilnskanīgi. Tikai pirmā lielā posma pēdējā fāzē sevi beidzot piesaka metāla pūšamie.

Viskrasākais pavērsiens (*Più mosso, flessibile*) ievada B posmu. Kavēšanos atmiņu un pārdomu pasaulē nomaina Einfeldes agresīvajiem tēliem raksturīgs, grūstošai lavīnai līdzīgs mūzikas materiāls, ieturēts haotiskas trauksmes noskaņā (sal., piem., ar *Pie zemes tālās...* 2. daļas sākumu). Tas kļūst par impulsu turpmākai vairākfāžu attīstībai, kurā jauni tematiski elementi savijas ar transformētām iepriekšējā materiāla versijām. *Smeldzīgās dejas* intonācijas tagad skan uzbudināti un nemierpilni; romantiskā alūzija – arpežo pa minora trijskaņa skaņām – arfas izklāstā gan saglabā savu liriski trauslo raksturu, taču tai pievienota tritona skaņa (pamazinātā trijskaņa kvinta), kas ienes mūzikā saspringti svešādu niansi. Visu šo attīstību vainago viena no divām spilgtākajām Simfonijas kulminācijām; tā iezīmīga ar čellu, kontrabasu u. c. balsu sablīvējumu relatīvi augstā reģistrā un, līdzīgi kā *Kora simfonijas* malējās daļās, heterofoni sazarotu faktūru. Sekojošais atslābuma posms kļūst par Simfonijas nosacīto centru (C). Dažādās versijās tajā parādās gan *Largamente* arpežoveida vadintonācija, gan *smeldzīgās dejas* atbalsis un korāliski motīvi.

B<sub>1</sub> posma sākums – *grūstošās lavīnas* materiāls – tverts citā skaņaugstuma pozīcijā nekā B. Tādējādi varētu saskatīt zināmu līdzību ar sonātes formas blakus partiju (pretstatā *Largamente* – nosacīti, galvenajai partijai). Jāpiebilst gan, ka pati komponiste šādas asociācijas nedz apstiprina, nedz noliedz – viņa vēlreiz atkārto, ka savu skaņdarbu formu nevēlētos komentēt, jo rakstot nekad apzināti neorientējas uz kādu vispārnozīmīgu struktūras modeli (Einfelde 2016).

Pēdējais posms (A<sub>1</sub>, *Largamente*), salīdzinot ar sākotnējo A, traktēts visai brīvi un ir būtiski saīsināts. Jauna nianse ir A posmā neizmantotais zvaniņu tembrs – šis instruments vai tā imitācija Einfeldes darbos bieži parādās saiknē ar epiloga funkciju. Korālis, kas A posmā bija ietverts vienā no vidējām fāzēm, tagad izklāstīts gandrīz pašā noslēgumā. Simfonija beidzas daudzpunktes noskaņā – disonanti vibrējoši, klusināti un mažoriģi. Izskaņas gaišums ir iezīme, kas atšķir šo opusu no abiem 90. gadu orķestra darbiem un reizē apliecina radniecību *Kora simfonijai*.

2003. gada 10. oktobrī jaundarbu Latvijas Nacionālajā operā festivāla *Arēna* ietvaros pirmatskaņoja Rīgas Festivāla orķestris un diriģents Normunds Šnē. Viņa vadībā Simfoniju spēlēja arī Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris 2005. gada 26. novembrī Lielajā ģildē.

Līdztekus daudziem atzinības vārdiem jaunais opuss saņēma kritiku, kuras galvenais moto – ne viss tajā ir izsvērts formas ziņā. Šādu viedokli žurnālā *Mūzikas Saule* izteicis Jānis Petraškevičs:

“Einfeldes mūzikas stāstošais raksturs [...] potenciāli ļauj sagaidīt scenāriju ar dialektisku trajektoriju. Izvēlēts turpretī cits risinājums, kas konceptuāli šķiet atbilstošāks simfoniskam tēlojumam: vērojošs, intraverts, visai statisks. Tēli tiek saistoši eksponēti, taču izpaliek to iekšējā attīstība un savstarpējā mijiedarbība.” (Petraškevičs 2003: 54)



Jaundarbs pirmatskaņots kopā ar orķestri *Sinfonietta Rīga* Normunda Šnē vadībā 2011. gada 17. martā Lielajā ģildē. Tā vispusīgs apskats sniegts Jeļenas Ļebedevas rakstā (skat. krājuma 273.–289. lpp.); savukārt Baibas Jaunslavietes rakstā (skat. krājuma 181.–182. lpp.) aplūkotas dažas šim darbam raksturīgas monogrammas *e-f-(e)-d-e* interpretācijas īpatnības.

- Kamermūzika

21. gadsimta pirmajā desmitgadē, līdzīgi kā iepriekšējā gadsimta beigās, kamermūzika nebija Maijas Einfeldes uzmanības centrā: kā jau izriet no līdzšinējā izklāsta, galvenā uzmanība tika veltīta korim un vokāli simfoniskām kompozīcijām. Tomēr šajā laikposmā sacerēti arī nedaudzi kameropusi, kas pārstāv galvenokārt romantiskas cilmes **miniaturžanrus**.

Stģinstrumentu vidū Einfeldi 21. gadsimtā galvenokārt saistījis ne vairs vijoles, bet čella tembrs. Jau 2002. gadā kā pasūtījuma darbs tapis *Capriccio* čellam un klavierēm. Šī paša gada 26. novembrī to 4. Starptautiskā Augusta Dombrovska konkursa ietvaros Rīgas 2. mūzikas skolā pirmatskaņoja čellists Igors Logajevs un pianiste Jekaterina Beļajeva no Krievijas. Toreizējā konkursa vērotāja, čelliste Lolita Lilje atminas:

“Interesanti bija klausīties dažādu konkursantu spēli. Tā vēlreiz apliecināja, ka Maijas mūziku interprets vai nu izprot, vai arī ir *galīgi garām* – te vidusceļa nav. Līdzīgi citiem viņas darbiem, *Capriccio* muzikālā doma neplūst plaši un līdzeni, bet ir sadrumstalota sīkos, ar pauzēm nodalītos motīvos – taču bija daži konkursanti, kas prata no tiem izveidot ārkārtīgi skaistu mozaīku.” (Lilje 2008)

21. gadsimta otrās desmitgades sākumā tapusi miniatūra *Sonora-mente* čellam un klavierēm, kas veltīta Mārim Villerušam. Jau pats nosaukums vēsta, ka komponistes uzmanības centrā bijis skaņas kolorīts. Monoloģiskā un nesteidzīgā melodija šoreiz izceļas ar plašu diapazonu: tematiskais kodols, kura varianti ievada vairākus posmus, ietver četru skaņu motīvu gandrīz divu oktāvu apjomā ( $m_{14}$  vai  $l_{14}$ ), tādējādi īsā laika sprīdī pazib polāri atšķirīgas čella tembra nianšes: no matētām un dziļām lielajā līdz salīdzinoši spožām 1. oktāvā. Par vienu no skaņdarba kulminācijas zonām kļūst *Molto rubato*, kur čells, palicis bez klavieru atbalsta, paceļas Einfeldei tuvajā 2. oktāvas reģistrā. Spēkpilnā dinamikā (*f*, *Più mosso*) un *frullato* tas smeldzīgi izdzied šauri likločotu, pamazinātiem hromatiskiem intervāliem bagātu lamentāciju.

*Noktime* arfai (2002), pretstatā 80. gadu beigās tapušajām *Trim noktirnēm* ērģelēm, iezīmīga ar gaišu, harmoniski krāsainu un liegu mūzikas izteiksmi. 2002. gada 26. decembrī jaundarbs pirmoreiz izskanēja Sidnejas *Riverside* teātrī Paramatā, Austrālijas latviešu 49. kultūras dienu atklāšanas koncertā; to pirmatskaņoja Dženevīva





*Divi ekspromti* pārstāv divdaļu cikla koncepciju, kas līdzīga, piemēram, Bēthovena 32. klavierosonātei, Šūberta *Nepabeigtajai simfonijai* vai Pētera Vaska *Grāmatai čellam (Fortissimo – Pianissimo)*. Cikla 1. daļā jeb Prelūdiņā redzams viss izteiksmes līdzekļu komplekss, kas raksturo Einfeldes nemierpilnos, svaidīgos, (paš)agresijas pilnos tēlus: izteikts balsts uz tritona intonāciju (*Allegro moderato*), maiņu taktmērs, tai skaitā bieži šādā kontekstā sastopamās 5/8, dinamikas gradācija, kas neiziet ārpus *f-ff* robežām. Vairākos posmos dominē strauju pasāžu monoritmisks izklāsts saksofona un ērģeļu manuāļu partijās, kas ar savu kategorisko saliedētību it kā tiši neļauj ieskanēties jebkādai atšķirīgai tematiskai idejai. Lai arī valda caurvijattīstība, tomēr vienlaikus saskatāmas divkāršas divdaļu formas kontūras (aba<sub>1</sub>b<sub>1</sub>): divreiz līdzās nostafīts skarbs *Maestoso* (otrreiz *Tempo I*) un trauksmains *Allegro moderato*<sup>83</sup>.

Krasi kontrastē izvērstākā 2. daļa – *Cantabile*, ko komponiste atzīst par vienu no sev mīļākajiem pašas darbiem (Einfelde 2016). Artis Šimanis atminas: “Maija teica, ka viņas mūzika ir vienmēr tik drūma, taču šoreiz gribējies uzrakstīt kaut ko skaistu, gaišu.” (Šimanis 2016) Noskaņas ziņā *Cantabile* iezīmē arku ar citiem Einfeldes liriskas paraugiem – *Adagio*, *Pirms saules rīta* un kameratorijas *Pie zemes tālās...* lēnajām daļām (3. daļu un fināla beigu posmu).

*Cantabile* pamatideju atklāj pirmām kārtām saksofona melodija. Par caurvijattīstības vienotājfaktoru (mikrorefrēnu) kļūst melodiskā formula, kas sākas ar Einfeldei tik raksturīgo, monoloģiski brīvo vienas skaņas atkārtojumu (sal. 2. t., *Meno mosso* posma 3.–4., 8. t., skaņdarba priekšpēdējo t., epizodiski arī citviet).

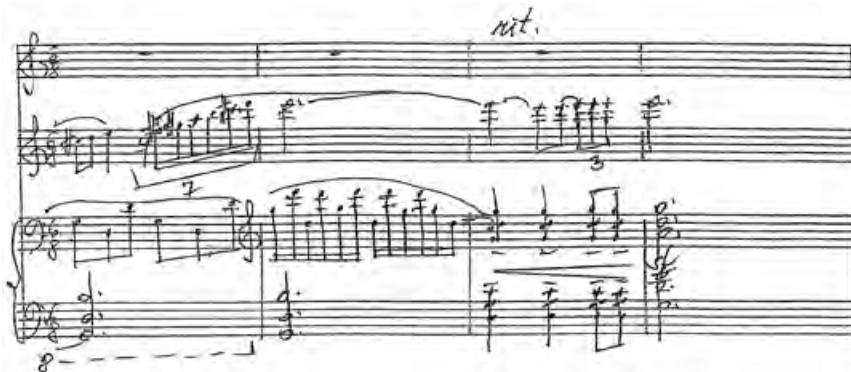
Ērģeļu partijas iezīmētais harmoniskais plūdums ir ne mazāk izteiksmīgs kā solomelodija. Akordi ik pa laikam (piem., 7., 8. t.) mainīgi izgaismo saksofona ilgāk turētās skaņas. Valda maigi disonants harmoniskais kolorīts, un skaidra tonika – *D dur* – izkristalizējas tikai miniatūras noslēgumā. Samērā daudz ir mažorīgu saskaņu – no trijskaņu apvērsumiem līdz nonakordiem. Brīžos, kad parādās minorīgāka nokrāsa (piem., 10.–12. t), arī ērģeļu partija tiek melodizēta, proti, iezīmējas īslaičīgi kontrapunkti saksofona tēmai.

Maijas Einfeldes vienīgais vokālais kamerdarbs, kas tapis 21. gadsimtā, ir dziesma *Atmini sauli!* mecosoprānam, pikolo trompetei un klavierēm. Šī miniatūra rakstīta koncertuzvedumam *Dagdas skiču burtnīcas* (2015) – Raiņa 150 gadu jubilejai veltītam projektam, kurā līdzās viņa dzejas lasījumiem skanēja Latvijas komponistu jaundarbi un fonā bija video – skati no Raiņa bērnības un jaunības vietām Latgalē un Sēlijā. Maija izvēlējās vienu no *Dagdas piecu skiču burtnīcu* 3. daļas dzejoļiem (1921), kurā refrēns ir vārdi “Atmini [Atminat] sauli!” – moto dzīves grūtībās. Ieva Parša atceras komponistes stāstīto: Maija vēlējusies atainot Raiņa bērnības zemes gaisotni, tāpēc iztēlojusies Latgales baroka stilā celtās koka baznīcas, ko rotā eņģeļi ar apaļām sejiņām un taurītēm (Parša 2016). Tieši kā šādas taurītes simbols partitūrā ienākusi pikolo trompete.

Dziesmu *Atmini sauli!* 2015. gada 10. septembrī Rīgas Sv. Pētera baznīcā pirmatskaņoja Ieva Parša (mecosoprāns), Aldis Liepiņš (klavieres) un Jānis Porietis (trompete). Pēdējais šajā kompozīcijā saskata zīmīgas paralēles ar citu viņa repertuārā iekļautu miniatūru – Einfeldes *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm: “Abi darbi

<sup>83</sup> Pati komponiste norāda, ka šī daļa rakstījusies ļoti grūti, un ar rezultātu viņa nav īsti apmierināta (Einfelde 2016) – iespējams, tāpēc, ka jau pirmajās taktīs pieteikta maksimāla spriedze, kuru vēlāk nav iespējams jebkā attīstīt vai vēl vairāk kāpināt. Šķiet tomēr, ka dramatiskā Prelūdiņa varētu izskanēt visnotaļ spilgti – it īpaši ņemot vērā, ka nelielā apjoma dēļ saglabāt aptuveni vienādu emocionālās eskalācijas līmeni ir vienkāršāk, nekā tas būtu izvērstā formā.

beidzas augstā tesitūrā, spēcīgi – kā tiekšanās uz sauli.” (Porietis 2016) Savukārt Parša par dziesmas kulminējošajām beigām izsakās: “Tas tomēr nav parasts Solmažors, bet, kā vienmēr Maijai, kaut kas spics!” (Parša 2016) Jāpiebilst, ka *spicuma* iespaidu radījis tembrāli spožais (pikolo trompete, klavieres) un vienlaikus disonantais noslēgums ar kvintu struktūras saskaņu gaidītā tonikas trijskaņa vietā.



16. piemērs. Dziesma *Atmini sauli!* mecosoprānam, pikolo trompetei un klavierēm: pēcspēle. Komponistes rokraksta kopija

\*\*\*

2009. gadā Maija Einfelde pēc ilgāka pārtraukuma atkal radīja **izvērstas formas** skaņdarbu, kas pārstāv neprogrammatisko kameramūziku – **Stīgu kvartetu**. Viņas kompozīciju klāstā tas bija jau trešais šī žanra sacerējums – pirmais tapis vēl studiju laikā (1965) un, pēc autores atmiņām, radis atsaucīgus interpretus – vairāku studiju biedreņu veidotu ansambli; tā sastāvā bijušas Elizabete Vītola (tagad Goļikova), Irēna Kalniņa, Inta Reimere (tagad Saksone) un Ilze Bērziņa (vēlāk Rugēvica) (Einfelde 2016). Goļikova atminas, ka jaundarbs atskaņots Maijas diplomeksāmenā un jau toreiz šķitis svaigs un neordinārs, tam bijis savs rokraksts (Goļikova 2016). Diemžēl šī agrīnā kvarteta notis nav saglabājusās. Kā jau iepriekš atzīmēts, gājusi zudībā arī 1994. gadā komponētā un Rīgas stīgu kvarteta pirmatskaņotā darba partitūra.

Savu trešo šī žanra opusu (2009) komponiste sacerēja *Sinfonietta Rīga* stīgu kvartetam. Pēctecību klasiskajam cikla modelim atspoguļo četrdaļu struktūra. Tiesa, ātrie tempi nav tik izteikti kā tradicionālā ciklā: 1. daļai veltīta remarka *Maestoso*, 2. daļa (nosacīti, lēnā) apzīmēta ar *Molto moderato*, 3. daļa (*Allegro risoluto*) pilda skerco funkciju, savukārt fināls veidots *Allegretto* tempā.

Abas pirmās daļas koncentrē visu Einfeldes stīginstrumentu monologiem raksturīgo: gan spontāniem pavērsieniem bagātas melodiskās līnijas un ritma pulsa maiņas, gan ekspresīvu harmonisko valodu. 1. daļas sākumtēls ir nosaukumam *Maestoso* atbilstošs, svinīgs un skarbs; rakstura un mūzikas valodas ziņā (*f* dinamika un *sf* pārbagātība, asi, apvērsti punktēti motīvi) tas rosina paralēles ar Niktes tēmu orķestra darbā *Nikte un Selēne*.

Vēlāk (no 19. t.) raksturs mainās; lai gan Niktei tuvais materiāls ik pa laikam atgriežas, kopnoskaņa abās pirmajās daļās ir liriski smeldzīga. To beigu fāzes caurvij vairākkārtēji, brīvdalījumā tverti mazās sekundas atkārtojumi, vien dažādā faktūras kontekstā, radot mokoši neatlaidīga jautājuma iespaidu (sal. 1. d. 65.–68. t. un 2. d. 62.–63. t.). 2. daļas pēdējās taktis (64.–69. t.) atslābumu iezīmē izmaiņas gan intonatīvā, gan faktūras jomā (sekundu vietā lielās un mazās tercas; divu zemāko balsu ērģelpunkts klusinātā dinamikā, flažoleti).

3. daļa ir dramatisks skerco, kura beigu fāzē atkal ieskanas mokošais jautājums – kāpjošu mazo sekundu intonācijas (skat. 104.–106. t.). Tās var uzskatīt par savveida epiforu, kas vieno kvarteta trīs pirmās daļas. Un vienīgi trauksmainā, klusinātā fināla izskaņā šīs intonācijas neparādās, tomēr vaicājošais raksturs paliek; disonantas saskaņas atkārtojums klusinātā (*p-pp*) dinamikā sasauca ar 2. daļas dziestošo, daudznozīmīgo izskaņu.

2009. gada 5. novembrī, komponistes jubilejas koncertā JVLMA Lielajā zālē, jaundarbu pirmatskaņoja Marta Jagmane, Agnese Kanniņa-Liepiņa, Liene Kļava un Kārlis Klotiņš. Vēlāk *Sinfonietta Rīga* mūziķi to spēlējuši arī savās koncertturnejās Igaunijā un Izraēlā.

Arī nākošais komponistes kameropuss pārstāv vienu no klasiskajiem žanriem. Pēc vairāk nekā desmit gadu pārtraukuma 2014. gadā Maijas darbu klāstu atkal papildināja **Sonāte, šoreiz čellam un klavierēm**. Pati autore atzīmē, ka tādējādi viņa izpildīja kādu senu solījumu, par ko stāsta arī Sonātes pirmatskaņotājs Ēriks Kiršfelds:

“Reiz, vēl zēna gados, man bija tas gods uzstāties kopā ar Jāni Bulavu un kādu krievu pianistu – vārdu neatceros – Vāgnera zālē; spēlējām Šostakoviču, Otro trio. Maija pēc tam pienāca klāt un teica: es tev rakstīšu sonāti! Un, re, pēc gadiem trīsdesmit uztapa ar’...” (Kiršfelds 2016)

Komponiste atminas, ka šajā koncertā Ēriks (tolaik viņš vēl bijis Māra Villeruša audzēknis Dārziņa skolā) aizkustinājis ar brīnumskaistu čella toni. Pašu spēlētāju viņa pazinusi jau kā mazu bērnu, jo vairākkārt sadarbojusies ar viņa māti, pianisti Mudīti Kiršfeldi, kas kopā ar vijolnieku Jāni Bulavu šad tad atskaņojusi Maijas Otro sonāti (Einfelde 2016).

Sonāte čellam un klavierēm veidota kā divdaļu cikls. Līdzīgi kā *Divos eksromptos*, arī tajā var saskatīt nosacītu tuvību Šūberta *Nepabeigtās simfonijas* koncepcijai. Tiesa, kontrasts starp abiem poliem šoreiz nav tik spēcīgs un viennozīmīgs – pastāvīgi jūtama to mijiedarbe. Dramatiskas un liriskas noskaņas brīvā montāžveida izklāstā virknējas visā darbā, tomēr pirmajām salīdzinoši lielāks īpatsvars ir 1. daļā, kamēr otrajām – finālā.

a	a <sub>1</sub>	b	c	d	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>
no 1. t.	no 21. t.	no 36. t.	no 87. t.	no 91. t.	no 106. t.	no 137. t.

1. daļa ieturēta trauksmainā meklējumu noskaņā. Par zināmu vienotājfaktoru formveidē var uzskatīt brīvi tvertu spoguļsimetriju (skat. 1. tabulu) – šajā gadījumā tā gan neattiecas uz tematiskā materiāla izkārtojumu, bet uz izteiksmes sfērām.

Pirmo no tām (a un a<sub>1</sub>) vieno enerģiski kāpjošs čella sākummotīvs divu oktāvu vai vēl plašākā diapazonā (sal. ar iepriekš aplūkoto miniatūru *Sonoramente*). Klavieru atbildēs šim impulsam iezīmējas jau pieminētā montāžveidība: līdzās asi punktētiem, disonantiem un nemierpilniem motīviem īslaicīgi pavīd arī maigākas, liriskākas harmoniskās krāsas (11.–15. t.).

Otras lielās fāzes (b, *Allegro moderato*) kodols ir satraukta uzbudinājuma caurausta, gandrīz bezatelpas astotdaļu pulsācija Einfeldes iemīļotajā unisona izklāstā – sākumā tajā vienojas abi instrumenti, bet vēlāk unisons saglabājas klavierēm, kamēr čells veido savu melodisko līniju, kuras ekspresiju izceļ 2. oktāvas reģistra intensīvs izmantojums. Tieši šajā posmā pirmoreiz (38. t.) uz Einfeldēi tuvā tritona fona kā alūzija ātri pazib *Dies irae* sākumintonācija<sup>84</sup> – vēlāk tā kļūst par savveida vadmotīvu, kas dažādos skaņaugstumos parādās ik pa laikam. To saklausām arī abos spoguļsimetriskās uzbūves centrālajos posmos, čella (c) un pēc tam klavieru (d) solomonologos. Seko abu sākotnējo izteiksmes sfēru – bezatelpas unisona (b<sub>1</sub>) un ekspresīvi plaša, kāpjoša čella sākummotīva (a<sub>2</sub>) atgriešanās jaunā tematiskā veidolā un būtiski saīsinātā izklāstā. 1. daļa beidzas disonanti, tomēr mažorīgi – ar mM<sub>9</sub> saskaņu<sup>85</sup>. Šī pati harmoniskā krāsa iepriekš (20.–21. t.) noslēdza arī a posmu, tādējādi veidojas viena no kopumā visai traukslīgām arkām, kas vieno spoguļsimetriskās uzbūves malējās fāzes.

2. daļā (*Sostenuto con molta espressione*) valda rāmāka izteiksme ar meditatīvu noskaņu lielu īpatsvaru; vairs neatgriežas motoriskais bezatelpas unisona izklāsts (astotdaļu pulsācija), kas veidoja iepriekšējās daļas dramatisko virsotni. Tomēr pilnībā dramatisks nav izzudis arī šeit: tas jūtams gan čella sākotnējā kantilēnā joprojām 2. oktāvas reģistrā (pašā sākumā, epizodiski arī citviet), gan atsevišķos, kaut īslaicīgos dinamisma uzplaisnījumos montāžveida attīstības gaitā, piemēram, asi un apvērsti punktētajos, ar *sf* izceltajos motīvos 69.–71. takti.

Kā atgādinājums ik pa laikam skan *Dies irae* alūzija, un savu kulmināciju šī tematiskā līnija gūst īsi pirms noslēguma, 84.–87. takti; šeit *Dies irae* motīvs sēri un svinīgi izklāstīts slēptajā melodiskajā līnijā, ko veido akcentētās skaņas – pasāžu melodiskās virsotnes klavieru labās rokas partijā. Motīvs ir skaņkārtiski transformēts: harmoniskajā minorā (*gis moll*<sup>86</sup>) tas izskan emocionāli saasināti, smeldzīgāk nekā senatnīgais oriģināls.

Sonātes noslēgums sasauca ar iepriekšējās daļas izskaņu. Tiesa, 1. daļas beigu akords – mM<sub>9</sub> no *cis* – tagad guvis nedaudz vienkāršāku veidolu, transformējoties par mM<sub>7</sub>, līdz ar to asā disonanse pārtapusi maigākā, un mūzikā vairs nav satraukuma.

Sonāti čellam un klavierēm Ēriks Kiršfelds un Herta Hansena pirmatskaņoja 2014. gada 26. martā Spiķeru koncertzālē. Šajā pašā gadā tapa arī Kristīnes Adamaites veidots skaņdarba aranžējums čellam un ērgelēm. Viņa pati kopā ar Kiršfeldu to pirmoreiz spēlēja Rīgas Domā 2014. gada 2. jūlijā.

<sup>84</sup> Tikko tverams šīs intonācijas gatavojums (mazas tercas un/vai tajā iekļauto sekundu apspēle) izpaušas arī a un a<sub>1</sub> posmos, tomēr vēl ne tik konkrētā veidolā, lai klausītājs to asociatīvi saistītu ar *Dies irae*: šāda saikne uztverē veidojas retrospektīvi, ņemot vērā turpmāko attīstību.

<sup>85</sup> Skaņa *f* šajā gadījumā jāuztver kā *eis*.

<sup>86</sup> Skaņu *g* šajā kontekstā var interpretēt kā *fis*.



Kiršfeldam Sonāte nebija pirmā saskare ar Maijas mūziku, taču tieši beidzamajos gados čellistam ar komponisti izveidojusies visciešākā sadarbība. Kā jau iepriekš minēts, vēl JVLMA studiju laikā (1994) viņš kopā ar Bulavu pāri piedalījies Einfeldes *Adagio* pirmatskaņojumā (versijā vijolei, čellam un ērģelēm). Mūsdienās Kiršfelds kļuvis par aktīvu šīs komponistes mūzikas interpretu – līdzās Sonātei viņš daudz spēlējis arī *Četras elēģijas*, *Ziemas pasaku*, *Skerco* un kā *bis* piedevu regulāri iekļauj programmās bērnu dziesmas *Miega zilonis* pārlikumu. Pats pēc savas iniciatīvas čellists digitalizējis vairāku Einfeldes darbu (*Skumjo serenāžu*, jaunās Sonātes čellam un klavierēm) nošu tekstu, kas ir neapšaubāms ieguldījums komponistes radošā mantojuma saglabāšanā. Pēc mākslinieka vārdiem, nācies krietni iedziļināties, lai saprastu, kas pieejamajos norakstos ir komponistes oriģinālteksts un kas – to vai citu interpretu radītas *variācijas* (Kiršfelds 2016). Atšķirībā no citiem aptaujātajiem, Kiršfelds, kurš vispār pazīstams kā autentiskā spēles veida dedzīgs aizstāvis (Drulle 2015: 39), Maijas toleranci pret atskaņotājmāksliniekiem nevis atbalsta, bet vērtē kritiski:

“Viņai vajadzētu būt mazāk tolerantai. Nevar visiem piekāpties<sup>87</sup>! Gribu apēt arī pie interpretu sirdsapziņas: ja nepieciešams kaut ko pielāgot savām vajadzībām, var ierakstīt savu variantu iekavās – bet nesvītrot oriģināltekstu... To dažkārt bija grūti vai pat neiespējami atgūt, digitalizējot partitūru. Tas pats jau arī ar Paulu Dambi un Imanta Kalniņa Čellkoncertu.” (Kiršfelds 2016)

Izklāstot savu kopiespaidu par Einfeldes mūziku, Kiršfelds atzīst, ka vārdos to grūti formulēt, tomēr viņas stils nosakāms jau pēc pāris taktīm. Kā vienu no, viņa skatījumā, būtiskiem paņēmieniem čellists izceļ izteismīgos unisonus, kas varētu rosināt kādas paralēles ar Olivjē Mesiānu, jo “komponiste pati bieži par Mesiānu runā... Bet tajā pašā laikā uzreiz skaidrs, ka tas nav Mesiāns.” (Kiršfelds 2016)

Savukārt pianistes Hertas Hansenas stāstījums par sadarbību ar Maiju Einfeldi atklāj vienu no piemēriem, kā “stingrā skolotāja” pārtapusi sirsnīgā draudzenē:

“Pirms iestāšanās Mediņa mūzikas vidusskolā mācījos pie viņas privāti solfedžo. Toreiz, kad gāju pie skolotājas uz māju, viņas istaba man šķita neparasti liela, un man bija ļoti bail – noslēpumaina, nekad nesmaida, neviena lieka vārda, protams, stingra. Bet nesen atkal apciemoju Maiju – tā pati istaba šķita maza, un cilvēks tik silts... Viņa izstāstīja man arī par *Četru elēģiju* literāro pamatu – Čingiza Aitmatova *Balto kuģi*. Nebiju to lasījusi, bet, kad izlasīju, tas komplektā ar Maijas mūziku atstāja tik spēcīgu iespaidu, ka izraudājos...” (Hansena 2016)

Maija atzīst, ka ar Hertu viņai ir kopīgas intereses literatūrā; gan par to, gan filozofiskām tēmām abas varētu runāt stundām ilgi, ja vien Herta nebūtu tik ļoti aizņemta darbā (Einfelde 2016).

Līdzas čellmūzikai Hansena atskaņojusi arī Einfeldes *Romantiskas dziesmas* (kopā ar dziedātājiem Ievu Paršu un Lauru Grecku) un *Sonāti meditāciju* (kopā ar Andru Dārziņu). Studiju gados viņa kopā ar Ligitu

<sup>87</sup> Maijai pašai uz šo tēmu ir čits skatījums: “Atskaņotājmāksliniekiem es vienmēr saku: notis ir no manis, taču temps, dinamika – pat ja esmu devusi norādes, varat tās brīvi mainīt, tā ir jūsu izvēle! Ja pati kaut ko aizgūstu no citām mākslām, tad arī rīkojos visai brīvi. Esmu saskārusies ar to, ka man pārmet patvaļības, teiksim, literāru tekstu interpretācijā. Piemēram, mana draudzene literatūrzinātniece teica par *Manām bērības mājām*, ka tajā mūzikā viņa galīgi vairs nejut Plūdoni, un tā jau arī ir – Plūdoni bija tikai iedvesmai, rakstot es domāju par *savām* bērības mājām... Tad arī nesen no kāda dzejnieka saņēmu iebildumus par to, ka, komponējot viņa dzejoli, neesmu izmantojusi divas rindiņas... Es tomēr pieradu pie tiem, kam patīk, pārņesot tekstu no viena mākslas veida otrā, radīt kaut ko jaunu: sākotnējais teksts ir tikai impulss.” (Einfelde 2016)

Spūli izpildījusi *Sērdieņu dziesmu* flautai un klavierēm. Herta uzskata, ka spēlēt šo mūziku ir "diezgan mokoši, tā aizvien rada emocionālo krīzi, taču reizē neatvairāmi saista". Saviem studentiem JVLMA viņa devusi mācīties *Sonāti meditāciju*, trio *Pirms saules rieta* un *Sērdieņu dziesmu* (Hansena 2016).

Daudzējādā ziņā tieši Kiršfelda un Hansenas rosināta, Maija raksta savus šobrīd vēl topošos kameropusus.

### Noslēgums

Rezumējot pārskatu par Maijas Einfeldes līdzšinējām dzīves un mūzikas gaitām, var secināt: neraugoties uz vadlīnijām, kas raksturo dažādās desmitgadēs tapušus darbus, ik pa brīdim priekšplānā izvirzās tikai kādā atsevišķā dzīves posmā dominējošas tendences. Tās kļūst par pamatu komponistes radošās darbības periodizācijai. Nodalāmo laikposmu garums gan ir visai atšķirīgs, jo reizēm Einfelde ir ilgāk kavējusies pie konkrēta žanru loka vai satura motīviem, citkārt tie ir mainījušies straujāk. Taču kopaina ir šāda:

- līdz 80. gadu sākumam – meklējumu laiks. Nav izteiktas žanriskās prioritātes, Einfelde apliecina sevi dažādās jomās, tostarp viņas vēlāko gadu daiļradē nozīmīgos laukos – instrumentālajā kamermūzikā un kormūzikā. Jau šajā periodā iezīmējas nosliece uz traģiskiem motīviem (piem., *Četras elēģijas* čellam un klavierēm, kordziesma *Dzērves*), psiholoģisku pašiegremdi (vokālie kamercikli *Krāsas* un *Romantiskas dziesmas*), arī uz instrumentālā stila aizmetņiem kordarbos;
- 80. gadu pirmā puse – joprojām valda žanriskā dažādība, tomēr prioritāte ir sonātes stīginstrumentiem, vairums no tām (Pirmā un Otrā sonāte vijolei un klavierēm, *Sonāte meditācija* altam un klavierēm) kļuvušas par nozīmīgu latviešu laikmetīgās kamermūzikas repertuāra sastāvdaļu. Traģiska pasaulizjūta šī perioda darbos jūtama sevišķi spilgti, pat saasināti;
- 80. gadu otrā puse un 90. gadu pirmā puse – žanru lokā nav vērojama kāda izteikta prioritāte. Jauna tendence ir pievēršanās ērģeļmūzikai. Lai arī šis periods komponistes personiskajā dzīvē ir smagu pārbaudījumu laiks, tomēr mūzikā līdzās traģiskiem motīviem parādās tiece uz gaišumu, harmoniju (trio *Adagio* un *Pirms saules rieta*);
- 90. gadu otrā puse – par prioritāti kļūst kormūzika: sadarbībā ar Latvijas Radio kori un tā grupu tiek īstenotas radikāli jaunas idejas balss iespēju interpretācijā;
- 21. gadsimts – komponistes jaunradi šajā laikposmā, iespējams, vēl pārāgri periodizēt (būtu nepieciešama lielāka laika distance).

Tomēr var atzīmēt, ka gadsimta sākumā (līdz 2004) Maija Einfelde īpaši centās izziņāt lielu atskaņotājsastāvu sniegtās iespējas – to apliecina viņas *Rīta liturģija*, Simfonija un *Kora simfonija*. Savukārt turpmākajos gados komponiste atkal atgriezies pie kamerstila – tas izpaužas gan atsevišķos kordarbos (piem., Radio kora grupai rakstītajās *Divās mīlas dziesmās*, 2006, un *Lorelejā*, 2009), gan jo īpaši instrumentālajos opusos. Kameržanru izvirzīšanos priekšplānā atspoguļo Stīgu kvartets (2009), Sonāte čellam un klavierēm (2014), nule kā pabeigtā Sonāte flautai un klavierēm (2016; Einfeldes pirmā sonāte pūšaminstrumentam), kā arī virkne miniatūru, tajā skaitā darbi iepriekš neaprobētam atskaņotājsastāvam (saksofonam un ērgelēm).

Līdzīgi kā savā mūzikā kopumā, arī jaunu darbu iecerē un žanru izvēlē komponiste ļaujās drīzāk intuīcijai, nevis racionālai plānošanai. Viņa pati stāsta par to ar humoru: sarunās ar savu draudzeni Selgu Menci Maija šad tad, apcerot kādu topošo darbu, izteikusi versiju, ka tā varētu būt viņas pēdējā kompozīcija – “gulbja dziesma”, pēc kuras viņa mūzikas sacerēšanai vairs nepievērsīsies. Acīmredzot šis teiciens atkārtojies vairāk nekā vienu reizi, jo galu galā Selga nav spējusi atturēties no zobgalības: “Varbūt nevajag vairs tās gulbja dziesmas pieminēt? Jau pilni dīķi ar jūsu gulbjiem!” (pārstāsts pēc: Einfelde 2016).

Apliecinājums ir Maijas nule realizētās un vēl īstenojamās idejas. Pirmatskaņojumu 2017. gada pavasarī gaida divas šogad (2016) pabeigtas kompozīcijas – Otrais trio klavierēm, vijolei un čellam, kā arī Sonāte flautai un klavierēm. Komponistes tuvāko ieceru klāstā ir dziesmas Radio korim un korim *Sōla* – teksti aizgūti no iepriekšminētās *Uzmetumu sadaļas Raiņa Kopoto rakstu* 6. sējumā. Pie skaņdarba Radio korim Maija strādā jau tagad un ieskicē savu vīziju:

“Dziesma sauksies *Vakara impresijas*. Tā būs ļoti lēna, izmantošu arī vibrofonu – patīk, ka šī instrumenta skaņa pēc piesitiena uzreiz neapklust, bet vēl kādu brīdi dzied... Un nezinu, vai būs tāda iespēja, bet gribētu pievienot arī pikolo trompeti. Burtiski četras piecas skaņas – kā vakara saules stari...” (Einfelde 2016)

Tādējādi komponistes daiļrades ceļš, kas iezīmēts šajā krājumā, turpinās, metot arvien jaunus līkločus. To apzināšana būs vērtīgs un interesants uzdevums jau nākotnes pētniekiem.

## KEY EVENTS IN THE COMPOSER'S LIFE: MEMORIES, TESTIMONIES FROM CONTEMPORARIES, INFLUENCES ON HER MUSIC

**Baiba Jaunslaviete**

### **Summary**

Reflecting Maija Einfelde's (b. 1939) life story, this paper analyses events and people who directly or indirectly influenced the evolution of the composer's musical style and, in a few cases, the development of a particular work.

In the first section *Family History*, we meet the members of the Einfelde (maiden name Dūrēja) family who have been in some way involved in music. Among them is the composer's father Jānis Dūrējs (1892–1944), who was known as an organ builder in Latvia in the 1920s and 30s, and her mother, the organist Vallija Dūrēja (maiden name Erdmane, 1896–1967). Beginning in the mid-1980s, the organ becomes a significant part of Einfelde's music.

The second section *Childhood Home* is based mainly on the composer's memories. The first 11 years of her life were dramatically divided in two parts by the death of her father in 1944 and, not long after, the destruction of her family home in Valmiera by fire at the end of World War II. The family, who in one moment changed from affluent to poor, were forced to flee from Valmiera to the countryside in Viļķene, and the composer has many bitter memories from this time. Among them are memories of the barely hidden distaste of her mother's *impracticality* by local peasants (her profession – organ playing – was one that, in Soviet times, paid next to nothing), as well as a lengthy separation from her family, as Maija worked as a shepherd at the home of strangers, who “did not interest my spirit at all, and I was terribly lonely” (Einfelde 2016). The composer herself admits that her difficult childhood could explain why there is so much pain in her music.

The next section *1952–1966. From Piano Playing to Composition* characterises the progress of Einfelde's musical education, particularly the teachers that had a strong influence on the composer's development. They include:

- Jānis Līcītis – a solfeggio instructor at the Jāzeps Mediņš College of Music (1958–1961) who, from Einfelde's recollections, was the first to change her preference for Romanticism by encouraging her to become familiar with the works of 20<sup>th</sup> century composers;
- Jānis Kaijaks – a teacher of composition at the Jāzeps Mediņš Music College. As Einfelde tells it, he was the first to inspire in her a belief in her own abilities. In an interview with Kaijaks, he admits that, from the time of her studies at the Mediņš College,

Einfelde has maintained the overall expressionistic trend and sharp harmonies in her music;

- Jānis Ivanovs – composition professor at the Latvian State Conservatory (today the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 1961–1966). Einfelde was enthralled with Ivanovs’ sharp, dramatic music, but her composition studies were not as successful as she had hoped, because the professor desired to develop his own preferred music stylistic within his students, however Einfelde, though she quite liked Ivanovs’ music, still preferred to maintain her own *ego* in her works.

This section also mentions the most vivid musical impressions that Einfelde gained during her years of school and study, including the Dmitri Shostakovich opera *Katerina Izmailova*, which she saw at the Riga Opera Theatre, and allowed her to sense that “good music can also torment”, and Benjamin Britten’s *War Requiem*, which revealed many diverse triton possibilities to the young composer (Einfelde 2016).

The following section **1966–1980** has a metaphorical subtitle *In the Squirrel’s Wheel*. It was selected to characterise a very tense period in Einfelde’s life – during this time, she raised a son, the future writer Jānis Einfelds, who was born during her relatively short marriage (1966–1979) to Voldemārs Einfelds, and her primary source of income was her work as a teacher at multiple music schools in Latvia. However, a particularly important field of work was composition, and Einfelde found it personally painful that, for many years, she was not admitted in the Latvian Composers’ Union (she was only accepted in 1978). However, Maija Einfelde still had some active interpreters of her music around her, and the composer is thankful for them – among them were pianist Hermanis Brauns, cellist Maija Prēdele, conductor Ansis Alberings, and, starting at the end of the 1970s, conductor Ausma Derkēvica.

In the section **1980–1985**, an analysis is provided of the period in the composer’s life when, in her music, the central genre was sonatas for string instruments and piano. These quickly found interpreters, including violinist Jānis Bulavs and Indulis Sūna, as well as violist Andrejs Senakols, and are still beloved by performers today. These sonatas express a mood of tragic, and this paper reviews the events that might have influenced them, including the death of former teachers Jānis Līcītis and Jānis Ivanovs (works dedicated to them are, respectively, the First Sonata for violin and piano and the *Sonata-Meditation* for viola and piano) and impressions from literature (the Second Sonata for violin and piano was inspired by *Kļavas lapa* /“The Maple Leaf”/, a sad story by Aleksandrs Čaks).

The section **1986–1995** analyses Einfelde’s life during this unstable period in Latvian history. The Awakening movement in the second half



of the 1980s inspired a hope for a better life. Still, the difficult experiences in this period were the chronic sickness of her son Jānis Einfelds after being injured during his service in the Soviet Army (1986), and the death of her former husband Voldemārs (1993). The work *Pirms saules rieta* (*Before the Sunset*) for clarinet, viola and piano (1994) was dedicated to his memory. Searches for peace are reflected in her turn to sacred genres (starting in 1987) – organ music and ensembles with organ.

The major events in the composer's life at the turn of the 20<sup>th</sup>/21<sup>st</sup> centuries are analysed in the section **1996–2000**. The changes in genre priorities in her music are noted (fewer works for chamber ensemble, as compared to choir and orchestra compositions) and the arrival of new performers in Einfelde's field of collaborators. Notable among them is the Latvian Radio Choir, who facilitated the growth of Einfelde's reputation world wide. Members of the choir – *The Latvian Radio Chamber Singers* – commissioned the chamber oratorio *Piezemes tālās...* (*At the Edge of the Earth...*, 1996), a work that led to her triumphant victory at the prestigious Barlow Endowment for Music Composition in 1997. A broadening of international contacts is also reflected in her creative collaboration with diaspora Latvians (such as composer Dace Apeņāne and violist Andra Darzins) and choirs from the USA, Canada, Netherlands, and elsewhere. Both from the results of her successes as well as a simple, gradual change in Einfelde's view of life, a brighter, more harmonic expression appears in her music in the 1990s, though tragic moods are still preserved to a large degree.

In the section **2001–2016**, it is concluded that the composer's music is enriched by new genres (including the Viola Concerto, 2011) and collaborations with choirs continue, though, at the same time, there is a notable trend back to chamber music – works have been composed for both string instrument (cello) and piano, as well as for some in her music previously not explored types of ensemble (for example, saxophone and organ). The composer's life story is also notable with the conclusion of her teaching work (2008) and retirement, which has required a new daily routine and provides the opportunity to read the belletrists, from Latvian classics to foreign writers of the 20<sup>th</sup> century (Günter Grass, Julio Cortazár, and others) – one of Einfelde's most important hobbies at this time.

Supplementing the article are interviews with some musicians – Einfeldes's colleagues, interpreters of her work and former students, which allows one to better understand the different aspects of her creative work. Interviews were performed by doctoral student Līga Pētersone and Baiba Jaunslaviete, the author of this paper.

## Literatūra un citi avoti

Adamaite, Kristīne (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ancelāne, Alma (sast., 1991). *Latviešu tautas teikas: izcelšanās teikas*. Rīga: Zinātne

Aperāne, Dace (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Aperāne, Dace (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Arnicāne, Arta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Beden, Beatrix (1994). Ein Kraftfeld künstlerischen Ausdrucks. *Badische Zeitung*. 10. August

Beden, Beatrix (1995). Warme und in allen Lagen sonore Sanglichkeit. *Badische Zeitung*. 19. August

Bērziņa (Savicka), Austra (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bomiks, Arvīds (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Boža, Gunta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bulava, Larisa (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bulava, Larisa (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bulavs, Jānis (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Classical music-com. *Baltic Exchange*. <http://www.classical-music.com/review/baltic-exchange> (accessed December 16, 2016)

Dārziņa, Andra (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Deksnis, Tāļivaldis (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Derkēvica, Ausma (2004). Zvaigzne ar spožu, noturīgu gaismu. Intervija Irēnai Lagzdiņai. *Brīvā Latvija*. 4. decembris

Derkēvica, Ausma (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Dervan, Michael (2006). NCC/Putnins. National Gallery, Dublin. *Irish Times*. July 29

Dombrovska, Mārīte (2001). *Dažas raksturīgās iezīmes Maijas Einfeldes daiļradē*. Bakalaura darbs. Rīga: JVLMA

Dreģe, Antra (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Drulle, Madara (2015). *Čellists Ēriks Kiršfelds kā kamerģimēniskās mūzikas interprets: radošās personības spilgtākās raksturojuma iezīmes*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Dūrēja, Vallija (b. g.). Vēstule Līlijai Viksnai (datēta ar 4. maiju). Rokraksts. Kopija Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Edžiņa, Alma (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfelde, Maija (1989). Anotācija skaņdarbam *Crucifixus*. No programmas *Latvijas PSR Komponistu savienības X kongress. Ērģelmūzikas koncerts Rīgas Domā*. Rīga: Latvijas PSR Komponistu savienība, Latvijas PSR Valsts filharmonija

Einfelde, Maija (1990). Anotācija Trešajai sonātei vijolei un klavierēm. No programmas *Kamerģimēniskās mūzikas festivāls "Rīgas rudens"*. 8.–14. oktobris 1990. Rīga: Latvijas Komponistu savienība, Mūzikas informācijas centrs

Einfelde, Maija (1991). Anotācija Trešajai sonātei vijolei un klavierēm. No programmas *Festivāls "Latviešu mūzikas pavasaris. 6.–9. marts. Rīga"*. Rīga: Latvijas Komponistu savienība

Einfelde, Maija (1998a). Ir labāk ap dūšu. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena* (pielikums *Sestdiena*). 28. februāris

Einfelde, Maija (1998b). Sevis drupināšana. Intervija Maijai Amoliņai. *Māksla Plus* 4, 14.–15. lpp.

Einfelde, Maija (1999a). Anotācijas skaņdarbiem *15. psalms* un *Manas bērniņas mājas*. No programmas autorkoncertam 1999. gada 6. martā Sv. Jāņa baznīcā

Einfelde, Maija (1999b). Pasaulē atzītākā latviešu komponiste. Intervija Mārītei Dombrovskai. *Jaunā Avīze*. 6.–12. marts

Einfelde, Maija (2000). Esmu pretstraumes peldētāja. Intervija Ievai Samauskai. *Ieva* 45, 10.–11., 13. lpp.

Einfelde, Maija (2001). Kungs, apžēlojies! Intervija Ludmilai Lukševicai. *Literatūra un Māksla Latvijā*. 30. augusts

Einfelde, Maija (2003a). Simfonija kā pati dzīve. Intervija Ieviņai Liepiņai. *Forums*. 11.–18. jūlijs

Einfelde, Maija (2003b). Simfonija un valsis ar auskariņiem. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena*. 4. oktobris

Einfelde, Maija (2003c). Sīzifs sāk no nulles. Intervija Ilmāram Šlāpinam. *Rīgas Laiks* 10, 46.–51. lpp.

- Einfelde, Maija (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Einfelde, Maija (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Einfelds, Jānis (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Eizenberga-Cērmāne, Inta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Endrups, Rūdolfs, un Ansis Feldmanis (1933). *Revolucionārās cīņās kritušo piemiņas grāmata*. 1. sējums. Maskava: Prometejs
- Garbes, Heather MacLaughlin (2016). *An Overview of the UW Baltic Choral Library*. <https://acdawaunison.wordpress.com/2016/10/16/an-overview-of-theuw-baltic-choral-library/> (accessed December 16, 2016)
- Gesche, Hans-Jürgen (2002). *Klassik, Jazz und Stimmungsskizzen. Dirigent Ingo Metzmacher begeistert Publikum als Pianist*. Nezināma laikraksta izgriezums, datēts ar 22. aprīli. Glabājas Andras Dārziņas privātarhīvā
- Goldins, Maksis (1983). Lībiešu muzikālais mantojums. *Latviešu mūzika '83*. Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 96.-132. lpp.
- Goļikova, Elizabete (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Grauzdiņa, Ilma (1987). *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē*. Rīga: Liesma
- Grāvītis, Oļģerts (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Hammere, Ilga (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Hansena, Herta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Haradžanjans, Rafi (1983). Ar interesi. Kamermūzikas koncertā. *Literatūra un Māksla*. 15. aprīlis
- Harper, Todd J. (2013). Beneficence refined: An exploration of sacred choral settings by women composers from Northern Europe. *International Choral Bulletin* 32 (2), pp. 92-96
- Hentova, Sofija (1986) = София Хентова. *Шостакович*. Том 2 [Šostakovičs. 2. sējums]. Ленинград: Советский композитор
- Herliņš, Oskars (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Horner, Neil (2003). *Maija Einfelde*. [http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija\\_einfelde\\_Lhorner.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija_einfelde_Lhorner.htm) (accessed December 16, 2016)

Kaijaks, Jānis (2009). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kaljo, Egils. *Latvian Radio Choir New CD Focuses of Works by Latvian Composers*. <http://latviansonline.com/13409-2/> (accessed December 16, 2016)

Kalna, Nora (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kiršfelds, Ēriks (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Klišāns, Arvīds (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kļava, Sigvards (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Koļeda, Romāns (2003). Maijas Einfeldes monologs. *Neatkarīgā Rīta Avīze*, pielikums *Atpūta*. 10. oktobris

Kubuliņa, Anda (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kurme-Gedroica, Dzintra (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 14. augusts

Kurme, Maija (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ķirsis, Guntars (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Laurs, Jānis (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 2. decembris

Liepiņa, Ieviņa (2003). Lēni, ar ātriem uzliesmojumiem. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 10. oktobris

Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Liepiņš, Aldis (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Lilje, Lolita (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Lukševica, Ludmila (2001). Rīta liturģija Domā un domās. *Literatūra un Māksla Latvijā*. 30. augusts

Lūsiņa, Inese (2003). Das ist ein Feld. *Diena*. 14. oktobris



- Lūsiņa, Inese (2013). Festivālu *Latvijas Jaunās mūzikas dienas* un *Windstream* koncertu recenzija. Brīvie putni bez romantisma važām. *Diena*. 19. aprīlis
- Maļeckis, Jānis (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Maramzina, Rota (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Maskats, Arturs (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Matulis, Haralds (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Mence, Selga (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Miķelsone, Veneta (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- MKU (2010). Spurensuche. *Fono Forum* 11, S. 76
- Nelsone, Inese (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- New Sounds # 3773. *Choral Music from Latvia and Estonia*. <http://www.wnyc.org/story/choral-music-latvia-and-estonia/> (accessed December 16, 2016)
- New York Music Daily (2016). *Cantori New York Debut a Haunting, Relevant Program of Choral Works*. <https://newyorkmusicdaily.wordpress.com/2016/03/15/cantori/> (accessed December 16, 2016)
- Nīmanis, Jēkabs (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā
- Ņedzvecka, Sandra (2014). *Komponiste Maija Einfelde* [Latvijas Radio *Klasika* raidījums *Atspere*]. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/atspere/komponiste-maija-einfelde.a32526/> (skatīts 2016. gada 10. novembrī)
- Olsen, Julia (1998). BYU Singers to perform premiere of arrangement of Psalm 15. *The Daily Universe*. November 5
- Parša, Ieva (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Paula, Rūta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Petraškevičs, Jānis (2003). Iz iespaidiem Arēnā. *Mūzikas Saule* 6, 54.-55. lpp.
- Porietis, Jānis (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Prēdele, Maija (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Pupa, Guntars (1985). Ne tikai lirika. *Literatūra un Māksla*. 8. marts

Putniņš, Kaspars (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Radzēviča, Ina (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ranka, Indulis. *Maija Einfelde*. <http://www.indulisranka.com/?p=137&lang=lv> (skatīts 2016. gada 10. decembrī)

Rasa (Sproģe), Gunta (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Rasa, Gunta (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 4. decembris

Rainis, Jānis (1979). *Kopoti raksti*. 6. sējums. Dzeja. Tekstus sagatavojuši un komentējuši Mirdza Ābola. Rīga: Zinātne

Reinis, Aigars (2001). *Jaunākā latviešu ērģeļmūzika 1985–2000*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Rinkulis, Jānis (2014). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Rinkulis, Jānis (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

*Rīgas Tehniskās universitātes Vīru kora GAUDEAMUS 45. jubilejas sezonas koncertu sērija* (2010). <http://www.gaudeamus.lv/lv/480/190> (skatīts 2016. gada 8. decembrī)

*Romantische Moderne. St.-Marien-Sommerkonzert mit lettischem Musikerpaar*. Nezināma laikraksta izgriezums bez paraksta, datēts ar 2003. gada 21. jūliju. Glabājas Larisas Bulavas privātarhīvā

Rozenberga, Rudīte (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Rozīte, Maruta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Selickis, Andrejs (1989). Vēl viens viedoklis par "Kamermūzikas jaunumiem". *Literatūra un Māksla*. 30. septembris

Senakols, Andrejs (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Sirmais, Māris (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Sīmanis, Artis (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Stearns, David Patrick (2011). 3 Latvians conquer Chestnut Hill. *The Inquirer Daily News*. Updated: June 28. <http://www.philly.com/philly/>

columnists/david\_patrick\_stearns/20110628\_3\_Latvians\_conquer\_Chestnut\_Hill.html (accessed December 16, 2016)

Šarkova, Linda (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Šaršūne (Polinska), Velga (2013). *Vijoļsonāte latviešu komponistu daiļradē 20./ 21. gadsimtu mijā*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Šēfers, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Šmite, Gundega (2013). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Šnē, Normunds (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Štrāls, Arigo (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Švābe, Daina (2008). Vēstule Baibai Jaunslavietei (datorraksts). Glabājas Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Torgāns, Jānis (1987). Koncertzālēs. *Literatūra un Māksla*. 18. decembris

Torgāns, Jānis (1988). Mācāmies kameramūziku. *Padomju Jaunatne*. 23. marts

Upatnieks, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ustups, Aivars (2016). Par tiem, kas stājās pretī ugunij. *Liesma* (pielikums *Valmierietis*). 24. februāris

Veismanis, Andris (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Vidmonte, Marina (2009). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Villerušs, Māris (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Viļums, Mārtiņš (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Viksna, Lilija (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Zveja, Ilze (2003). Spēles laukums Arēna. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 8. oktobris

Žune, Inese (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

## INTERVIJAS PAR MAIJU EINFELDI

Krājuma gaitā citēti vairāki desmiti interviju – sākot ar pašas komponistes atmiņām un beidzot ar radnieku, draugu un interpretu liecībām. Savukārt pielikumā ietverti vien četru interviju gandrīz pilni teksti – komponistes kolēģa **Artura Maskata**, viņas bijušā audzēkņa **Mārtiņa Viļuma**, altistes **Andras Dārziņas** un pianista **Alda Liepiņa** stāstījumi. Galvenais šīs sadaļas izveides pamatojums: četri minētie mūziķi pauda savu viedokli visplašāk, un ne visu viņu teikto bija iespējams atspoguļot rakstu pamattekstā.

**Arturs Maskats**

(intervē Baiba Jaunslaviete)

**Cik ilgi esat pazīstams ar Maiju?**

Iepazīnu viņu Mediņos, un man žēl, ka neko pie viņas nemācījos. Viņa tieši tolaik bija sākusi tur strādāt un atšķīrās no visiem citiem pedagogiem – savrupa, patīkama kontaktā, bet vienlaikus noslēgta. Viņas spriedumi bija taisnīgi, intelektuāli piesātināti. Arī citiem latviešu pedagogiem – Maijai Kurmei, Marijai Mediņai – viņa šķīta brīnišķīga. Zinu, ka Mediņos audzēkņi no viņas nedaudz baidījās; bet nekad nejutu negāciju.

Pēc tam konservatorijā jau nekāda kontakta nebija. Tie bija 80. gadi. Tas, ko vairāk no viņas darbiem tolaik varēja dzirdēt, bija ērģeļmūzika.

**Vai sarunās ar Maiju radies kāds priekšstats par to, kas viņai ir tuvs dzīvē, mūzikā, citās mākslās?**

Tā īsti iepazinos 90. gados, kad sāku vairāk grozīties pa Komponistu savienību. Ar Vasku vairākkārt bijām Lielupē, Komponistu namā, kur Maija arī bieži brauca ciemos. Pastaigājāmies gar jūru; kādreiz arī Dace Aperāne pievienojās. Tad vairākas stundas runājām par mūziku, kultūru, teātri, kino... Viss viņu interesēja, tā bija plaša un ļoti polifona gara pasaule. Toreiz vairāk biju saistīts ar operu, palīdzēju viņai izgādāt kādas biļetes. Pārrunājam arī viņas dēla prozu (Maijai gan raksturīgs pilnīgi kas cits).

Maijas spriedumi arvien bija strikti, izsmeļoši, labvēlīgi. Nevaru iedomāties, ka viņa kaut ko sliktu teiktu par kolēģu darbiem publiski vai aprunātu.

**Kuri Maijas skaņdarbi Jūs saista visvairāk? Ar ko viņa, Jūsprāt, ir īpaša, atšķirīga mūsdienu latviešu mūzikā?**

Par tuvākajiem skaņdarbiem: vispirms, tas ir kora cikls *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*. Arī *Manas bērnības mājas* ar Plūdoņa tekstu: vēl nesen izbraucu pa Plūdoņa vietām, un iekšēji sāka skanēt Maijas mūzika. Romantiska un vienlaikus ļoti individuāla, introverta. Citi tuvi darbi: *Pie zemes tālās...*, *Alta koncerts*, *Trīs jūras dziesmas* ērģeļem, *Skumjās serenādes (Trīs dziedājumi mirstošai jūrai)*. 90. gados dzīvoju pie jūras, tad īpaši izjutu šīs mūzikas fatālismu.

Maijai ir savrupnieka ceļš kamerfunkmūzikā. Viņas vārds man asociējas ar trim instrumentiem: trompete, ērģeles, alts. Ir iekšā tas trompetes sauciens, stiprais raksturs. Maija nav daudzrakstītāja, viņa raksta ļoti atbildīgi. Par darba nodošanas termiņiem – Sigvards [Kļava] atzīst, ka viņam ir divi tādi nelabojamie kavētāji, es un Maija... Un, kad kādreiz dienu pirms koncerta iesniedzu pēdējos labojumus, tad viņš teica – nu, tu pat Maiju pārspēji!

### **Vai redzat viņai arī kādus domubiedrus starp ārzemju vai latviešu komponistiem?**

Redzu iekšēju sasaukšanos ar Artūru Grīnupu, īpaši mūža beigu posmā, kad viņš pievērsās kamerfunkmūzikai.

### **Kā trešais šajā kontekstā reizēm tiek minēts Vilnis Šmīdbergs...**

Nez vai, viņam, manuprāt, ir kas cits – džezīgs stils, rokfunkmūzika... Bet, protams, ir arī skaudrums. Vēl man liekas, ka ir kādas paralēles ar Sofiju Gubaiduļinu. Tās jūtamās Maijas Alta koncertā, reliģiskajā mūzikā. Nav viegli klausāma, skarba. Gubaiduļinai reliģiskais nāk no Vecās Derības, Maijai tas savukārt, kā viņa pati saka, ir no luteriskā korāļa. Tā ir viņas ģimenes tradīcija. Abām kopīgi ir spēcīgi, individuāli raksturi – nav viegli popsīgi, glāstoši... Spēcīgs saturs. Uzskatu, ka Maija ir viena no būtiskākajām latviešu komponistēm – ne tikai dzimuma rakursā.

**Ja Jums būtu jāsalīdzina savs un viņas mūzikas stils – kas būtu atšķirīgais, un vai būtu arī kas kopīgs? Šis jautājums radās arī tāpēc, ka Maija Jūs minēja kā vienu no sev tuvajiem mūsdienu latviešu komponistiem – teica, ka viņai šķietot brīnišķīgi Jūsu intervālikas smalkie zigzagi, milzīgie, negaidītie lēcieni, īpaši vokālajos darbos.**

Esmu pilnīgi citāds – vairāk tendēts uz teatrālismu, vieglā žanra ietekmēm, alūzijām. Viņa vairāk ir tīrradnis. Kad viņa komponē Bārdū vai Plūdoni, man gan viss iekšēji vibrē līdzī: man ir kas līdzīgs, bet viņai ļoti smalkas, interesantas ir visas tās tekstūras [faktūra – *B. J.*], zvani... Maija, atšķirībā no manis (esmu dienvidniecisks!), ir izteikts ziemeļu cilvēks, nordiskais tips, saistīts ar ziemeļu jūru. Manas asociācijas, ko raisa viņas mūzika – tā ir skandināvu literatūra kā fatālās, nolemtās sajūtas nesēja, un pretī – spēcīgs cilvēks. Varbūt kaut kas no Sibēliusa? Vai citiem somu komponistiem?

### **Varbūt vēl kaut kas, ko nepajautāju?**

Gribētu vienīgi pateikt, ka ļoti mīlu Maiju un viņas mūziku. Un man viņas rakstītais liekas ārkārtīgi svarīgs un ne ar ko nesajaucama līnija visā mūsu skaņumākslā.

## **Mārtiņš Viļums**

(intervē Baiba Jaunslaviete)

### **Kad un kur mācījāties pie Maijas kompozīciju?**

No 1993. līdz 1994. gadam Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā – tas gan bija neoficiāli. Mans kursabiedrs Dzintars Priedītis, kurš mācījās teorijas nodaļā, apmeklēja pie viņas kompozīcijas stundas. Es pats tobrīd biju tautas instrumentu nodaļā (akordeonklasē), kur kompozīciju



mācīties nebija paredzēts, tāpēc lūdzu, vai kādreiz nevarētu atnākt ar Dzintaru kopā un parādīt, ko esmu sacerējis. Vēlāk jau ik pa laikam sarunājām konsultāciju atsevišķi. Jāatzīst gan, ka mūsu tikšanās reižu patiesībā nebija daudz, kopā pa šiem gadiem varbūt kādas desmit.

### **Kāds bija pirmais iespaids par Maiju Einfeldi kā skolotāju? Vai laika gaitā tas mainījās?**

Manuprāt, Maija uzreiz rada vārdos skopa, izteikti pieticīga, taču godīga cilvēka iespaidu. Sevišķi iezīmīgi tas, ka pret citu – vai tas būtu students, profesors vai garāmgājējs – viņa vienmēr izturēsies ar piesardzīgu cieņu. Visam, ko viņa saka vai dara, piemīt kāda īpaša, vārdos grūti pasakāma garša, koncentrācija, aiz kuras slēpjas mentāls pievilksanas spēks.

Manuprāt, starp mums bija arī abpusējas simpātijas: no viņas puses, iekšējs smaids par manu muzikālo pārspilētību, no manas puses – kāda koncentrēta un pateicīga saskare, pēc kuras tūliņ gribējās mesties komponēt. Viņas vārdi, padomi bija pirmais un lielākais dzinulis rakstīt mūziku, kāds man jebkad ir bijis.

### **Lūdzu, pastāstiet par Maijas Einfeldes metodiku: kam viņa pievērsa vairāk uzmanības, mācot komponēt?**

No vienas puses, liela uzmanība tika veltīta mūzikas izteiksmes koncentrētībai, lakonismam (kā piemērus analizējām Šopēna prelīdes); no otras puses – fantāzijai, oriģinalitātei. Priekšplānā izvirzījās skaņu materiāls, tā izstrādes veidi.

Es atceros gadījumu, kad viņa manu kompozicionālo materiālu salīdzināja ar skaistām bildītēm, kuras es parādu, tad ātri paslēpju un velku laukā citu.

### **Vai kompozīcijas mācību procesā kaut kā izpaudās viņas pašas muzikālā gaume?**

Jā, viņa nereti pieminēja arī citus komponistus (šobrīd atmiņā izpeld Šopēns, Bartoks, Prokofjevs). Jau norāde papētīt Bartoka darbus man tobrīd šķita pietiekami laikmetīga...

Savu mūziku viņa Mediņa skolā netika rādījusi vai ieteikusi paklausīties. Pieskaršanās viņas pašas radošajiem atskārtumiem ir notikusi, tikai ciemojoties pie Maijas mājās.

### **Vai uzskatāt, ka Jūsu pieaugušā perioda rakstības stilā, žanru lokā vēl jūtama kāda atbalss no tā, ko viņa Jums mācīja, varbūt attāla pēctecība tam? Ja jā, tad kā tas izpaužas?**

Vienu iezīmi jau minēju – proti, galvenā vērtība ir spilgts un koncentrēts mūzikas materiāls, kas [attīstības procesā] nezaudē savu saturisko piesātinātību. No šodienas skatpunkta vērojot, jāatzīst arī tā vienojošā nozīme, ka mums abiem ar Maiju radīt mūziku nenozīmē tikai veidot skaņu kompozīciju: skaņas nav tikai sakārtošana – tajās vienmēr ir kaut kas ārpusmuzikāls, personīgs... Protams, ka liels vairums komponistu tam piekristu. Un vēl – prātā nāk dažas iezīmes Maijas mūzikā, kuras saistāmas ar vienas skaņas eksponēšanu, atkārtotību. Šī īpašība ir kļuvusi par ļoti svarīgu manā tagadējā mūzikas estētiskā, bet šī pazīme nav apzinīgi mantota, drīzāk tā ir tāda kā valodas elementa kopība. Saredzama līdzība ar Maijas mūzikas valodu, konkrētāk, ar intonatīvo materiālu no [Pirmās] sonātes vijolei un klavierēm, iespējams, būtu jaušama manā pirmajā stīgu kvartetā *Sansara*.

No skaņdarbiem, kas tapuši, konsultējoties ar Maiju, ir saglabājusies tikai *Apmātība* klavierēm. Nesen atradu arī dažus nepabeigtus melnrakstus.

**Jūsu iespaids par Maiju kā par komponisti: kas saista viņas mūzikas stilā? Ar ko viņa ir īpaša, atšķirīga mūsdienu Latvijas komponistu vidē?**

Viņas mūzikā jūtams ārkārtīgi koncentrēts skanējums un tāda kā skarba, eksistenciāla gaismā. Šajā sakarā atceros Maijas domas par to, ka savā mūzikā viņa gribētu būt gaišāka, tajā pašā laikā atbildot, ka “sev melot jau nevar...”.

**Kuri ir Jums tuvākie Maijas skaņdarbi, kāpēc?**

Nav viegli izšķirt kādu īpašu darbu. Lielu iespaidu savulaik atstāja [Pirmā] sonāte vijolei un klavierēm. Spilgti šķiet Maijas kamerdarbi, piemēram Sonāte vijolei un ērģelēm – tajā ir piesātināts, drūms gaismas tiešums, koncentrētība un smalkums. Protams, arī kora darbi: *Pie zemes tālās...*

**Vai redzat viņai kādus domubiedrus Latvijas un pasaules mūzikā – gan pagātnē, gan tagadnē? Kādā ziņā?**

Nezinu, kamdēļ prātā nāk Alfrēda Šnitkes, Bernda Aloīza Cimmermaņa, varbūt pat Dmitrija Šostakoviča valodas ekspresija un Lūcijas Garūtas spēks un vijīgs liegums.

**Vai bez kompozīcijas vēl kaut ko mācījāties pie Maijas? Ja jā, pastāstiet par spilgtākajiem iespaidiem šajā jomā.**

Mācījos pie viņas solfedžo, šķiet, otrajā kursā. Diezin cik labi man negāja dēļ manām vājām iemaņām... Atceros, ka nekādi nevarēju uzrakstīt solfedžo diktātu, un beigu beigās viņa prasīja nodziedāt trijškani Famažorā, šaurā salikumā, apžēlojās un ielika apmierinošu atzīmi...

**Vai ir kādi interesanti notikumi, epizodes no apmācības procesa, kas palikušas prātā?**

Nu jā, atceros, ka metos uz klavierēm ar dūrēm (skaņdarbs *Apmātība*), un viņa ar smaidu saka, ka es tā kā tāds lauku ģēnijs vienā lapaspusē uzreiz visu pasauli gāžot nost...

## Andra Dārziņa

(intervē Līga Pētersone)

**Kad pirmoreiz Jūs iepazināt Maijas Einfeldes mūziku un viņu pašu?**

Pirmoreiz es spēlēju Maijas *Sonāti meditāciju* Austrālijā. Tas bija latviešu kultūras dienās Adelaidē<sup>1</sup> 1991. gadā. Pat neatceros, kā tas gadījās, bet domāju, ka uzzināju par šo skaņdarbu, pateicoties Ērika Biezaiša latviešu mūzikas krātuvei. Tā ir ļoti, ļoti vērtīga, un tad, kad es augu, mums Austrālijā tas bija vienīgais veids, kā tikt pie latviešu notīm. Spēlēju kopā ar Māru Biezaiti<sup>2</sup>. Viņa ir Ērika meita un bija izcila pianiste, studēja Sorbonnas Universitātē Parīzē. Toreiz es Maiju nepazinu,

<sup>1</sup> Lietots Austrālijas latviešu vidē pieņemtais Adelaidas nosaukums (šeit un turpmākajā intervijas izklāstā redaktore piezīmes sniegtas vērēs. – B. J.).

<sup>2</sup> Māra Biezaiete (vēlāk Laščuka, pēc tam Ātrēna, 1945–2007) 20. gadsimta 60.–90. gados daudz uzstājusies solo, ir vairāku pianistu konkursu laureāte.

un šī laikam bija mana pirmā saskare ar viņas mūziku. Sonāte mani uzreiz aizrāva. Līdz tam viss, ko biju spēlējusi no Biezaiša krājumiem, bija vairāk latviešu romantiķu darbi – Mediņš, Vītols, arī kāds darbs no Pavasara. Man bija patīkami iepazīties ar citu, modernāku stilu, turklāt sonāte uzrakstīta tik labi instrumentam, prieks spēlēt... Arī daļu sadalījums nav tipisks: sākas ar *Andante*, tad vidusdaļa ir vietām mazliet Šostakovičam līdzīgs *Allegro*, un pēdējā daļa – lēns alta rečitātīvs.

Pēc dalības kultūras dienās atgriezios savā dzīvesvietā Vācijā, tolaik Lauma Skride studēja Hamburgā. Spēlējām kopā diezgan daudz. Kaut kad ap 1996. gadu mums bija koncerts Vāgnerzālē, kur atskaņojām vairākas sonātes – Brāmsa Otro, Rebekas Klārkas un Einfeldes darbus. Uz šo koncertu tad arī Maija atnāca. Jāsaka, ka mēs ar Laumu abas aizskatuves bijām nedaudz nobijušās, ka spēlēsim viņas mūziku – nez kā viņai patīks? Bet bija tik jauki pēc koncerta, ka uz īsu brīdi satikāmies, un viņai acīmredzot bija gājis pie sirds mūsu atskaņojums. Un tūlīt atradās, par ko runāt. Tā notika mūsu iepazīšanās, kas vēlāk pārauga draudzībā.

Vienmēr, kad biju Latvijā, piezvanīju Maijai, un mēs satikāmies. Jau pēc tam, kad es viņu mazliet labāk pazinu, man radās sapnis, ka viņa varētu man rakstīt alta koncertu. Un pēc daudziem gadiem šis sapnis īstenojās!

### **Ar ko Jums asociējas viņas mūzika? Kas ir tās spēks, kur slēpjas tās dinamika?**

Tas, kas mani visvairāk tajā saista, ir patiesīgums. Man liekas, ka viņas mūzika ir tik reti patiesa, kāda vien mūzika var būt. Un ir ļoti liels iekšējs dramatisms. Ņemsim piemēram, to pašu sonāti: tur dažreiz ir viena un tā pati nois mi, un mainās apakšā harmonijas. Bet katram šim mi tomēr vajadzīga citāda noskaņa, cits raksturs... Jā, viņas mūzika – tā ir patiesa, dziļa, dramatiska, tā var būt skarba, var būt arī trausla. Tajā ir lieli kontrasti.

Maija jau pati ir sacījusi, ka viņai patīk alts, jo tas līdzinās cilvēka balsij. Un, jā, es domāju, ka viņas mūzika ir ļoti *runājoša* un altam tā ļoti labi der.

### **Kā ārzemju publika uztver viņas darbus?**

Sonāti esmu spēlējusi Austrālijā, daudz Vācijā, Maijas darbus esmu spēlējusi arī Polijā, Šveicē, Dienvidamerikā. Domāju, ka cilvēki zina, ka Latvija ir maza zemīte, kurai ir diezgan grūts liktenis, un ka tā ir ļoti cietusi Otrajā pasaules karā un visos gadsimteņos iepriekš. Cilvēki spēj saklausīt, ka šajā mūzikā ir iekomponēts pāridarījums vai sāpes.

Jāsaka, ka esmu saskārusies tikai ar ļoti pozitīvām reakcijām. Man ir kolēģis Štutgartes augstskolā, vijoles profesors un arī izcils pianists – viņu sauc Koļa Lesings (*Kolja Lessing*). Viņš daudz sadarbojas ar šodienas komponistiem. Es iedevu viņam CD albumu ar Maijas skaņdarbiem, un viņš bija pilnīgi fascinēts. Nepazīstot komponisti, Koļa Lesings ir aizrāvies ar viņas mūziku. Mums ir plānots *Sonāti meditāciju* atkal atskaņot nākošgad janvārī<sup>3</sup>, viņš mani pavadīs pie klavierēm. Arī tas, ka Ingo Meczmahers (*Ingo Metzmacher*) bija gatavs spēlēt Maijas darba pirmatskaņojumu<sup>4</sup>, par kaut ko liecina.

### **Jūs principā esat spēlējusi visu, ko Maija Einfelde sacerējusi altam, vai ne?**

Alta sonāti, *Maestoso* altam un klavierēm, trio klarnetei, altam un klavierēm *Pirms saules rieta* un Alta koncertu, ko es šeit pirmatskaņoju ar *Sinfonietta Rīga*. Maija ir devusi atļauju pārlikt Čella sonāti, un tas ir

<sup>3</sup> Krājuma tapšanas brīdī jau zināms iecerētā koncerta datums: tas notiks 2017. gada 17. janvārī, Štutgartes Valsts Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolas rīkotā festivāla *Künste im Turm (Mākslas tornī)* ietvaros. Koncertprogrammā *Fünf Ländern, fünf Frauen, fünf Generationen (Piecas zemes, piecas sievietes, piecas paaudzes)* līdzās citiem darbiem iekļauta Maijas Einfeldes *Sonāte meditācija*, kas skanēs Andras Dārziņas un Koļas Lesinga interpretācijā.

<sup>4</sup> Par sadarbību ar Ingo Meczmaheru (*Ingo Metzmacher*) trio *Pirms saules rieta* iestudējumā plašāk skat. krājuma 81. lpp.

projekts nākotnei. Līdz šim tā ir tik svaigi izskanējusi, lai vispirms ieiet čellistiem repertuārā.

Alta koncerta rašanos īstenībā ir atbalstījusi mana darbavieta – Štutgartes Valsts Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskola. 2004. gadā, kad saņēmu piedāvājumu kļūt tajā par profesori, bija tikšanās ar toreizējo rektoru Dr. Verneru Heinrihsu (*Werner Heinrichs*). Blakus pārrunām par algu un darba laiku es arī teicu, ka vēlētos, lai augstskola finansiāli veicinātu Maijas Einfeldes Alta koncerta sacerēšanu. Rektors šo ideju ļoti atbalstīja un pieprasīja naudu no Bādenes-Virtembergas Kultūras ministrijas, lai varētu samaksāt Maijai pieklājīgu autorhonorāru. Tā arī notika. Beigu beigās Koncerta rakstīšana mazliet ievilkās, bet rektors, būdams smalkjūtīgs un vispār apmierināts ar manu darbu, nekad *nekasījās* un neprasīja, kur un kad šis Koncerts ir tapis un vai tas arī ticis pirmatskaņots.

### **Vai tagad, kad zināt vairāk par Maiju, ir kas tāds, kas no viņas mūzikas kļuvis tuvs un ļoti uzrunā?**

Skaidrs, ka šī mūzika man kļuvusi vēl mīļāka. Bet, ja arī es nepazītu Maiju, man tāpat viņas mūzika ļoti patiktu. Es šodien skaitīju – esmu *Sonāti meditāciju* spēlējusi vismaz ar septiņiem dažādiem pianistiem. Pirmā bija Māra Biezaite, tad Lauma Skride. Tad es spēlēju ar vācieti Volfgangu Kīnlu (*Wolfgang Kühnl*), kas māca Berlīnes Mākslu Universitātē. Viņš ir bijis arī Latvijā sen, sen atpakaļ, kad man bija trio kopā ar manu vīru Pēteri Priedīti. Tad ar Natāliju Zandmani Siguldas meistarklasēs, tad ar Andreasu Kerstenu (*Andreas Kersten*), kas man ir kolēģis Štutgartē, ar viņu mēs šo sonāti ierakstījām. Pēdējais atskaņojums bija ar Hertu Hansenu Latvijas Radio koncertā 2014. gada septembrī. Kā jau teicu, 2017. gada janvārī spēlēsīm sonāti ar Koļu Lesingu. Ar Venti Zilbertu esmu atskaņojusi *Maestoso*. Jā, tad arī ar Ingo Mecomaheru esam spēlējuši trio *Pirms saules rieta*.

Maija raksta ļoti maz dinamiku, ļoti maz *crescendo* un *diminuendo*. It sevišķi trio *Pirms saules rieta* nebija gandrīz nekādu norāžu. Un tas man liekas brīnišķīgi, ka viņa atstāj to interpretam. Dažreiz, nepazīstot komponistu, ir bail pārmērīgi daudz iekļaut interpretācijā kaut ko, kas nav notis, jo gribas ar cieņu izturēties pret autoru, tur jāatrod pareizais mērs. Bet, ja to izjūt vai harmonijās tas šķiet loģiski, tad Maija dod brīvību. Un tas varbūt ir mainījis manu pieeju viņas mūzikai, ka es zinu: viņa atļauj šo brīvību.

Es zinu, ka viņai ir arī vienreizēja humora izjūta. Sonātes 2. daļā iznāk pat tāds kā klibojošs valsis... Nav jābaidās no *sul ponticello*, kas ienes skarbumu. Nav visam jābūt maigam un skaistam.

Par sonātes 1. daļas alta kadenci: iedomājos, ka tajā kaut kas man skan kā bēdīga tautasdziesma. Līdzīgi kā *Es karā aiziedams* vai *Tek saulīte tecēdama*. Atceros, ka to stāstīju Maijai un viņa nebija kategoriski pret to, pielāva, ka tā varētu būt. Bet es arī nevarētu precīzi pateikt, kura melodija tā ir. Man liekas, ka tur, kur tie dubultķērieni (dubultnotis), tur it kā ieskanas šī bēdīgā tautasdziesma (vai vismaz līdzīga noskaņa). Tās jau tās skaistākās.

Kad tiekamies, skaidrs, ka mēs daudz stāstām jokus – vairāk viņa, bet es arī, man tas ļoti patīk. Taču pirmā kārtā mēs runājam par mūziku, mūziķiem, interpretācijām, ko viņa ir dzirdējusi, ko es klausos. Dažreiz mums ļoti saskan gaume attiecībā uz interpretiem vai darbiem, un tā man ir liela iedvesma. Šīs sarunas vienmēr ir interesantas, es no tām daudz mācos.

### **Vai redzat Maijai gara radniekus starp ārzemju un arī latviešu komponistiem?**

Interesanti bija, kad iepazinās ar Ivanova mūziku. Tad izjutu it kā zelta pavedienu, kas no Ivanova ved uz Maiju. Varbūt tas ir tādēļ, ka es zinu – Maija mācījās pie Ivanova, bet var atpazīt līdzību harmonijā. Vēl Maija mīl Šostakoviču, un tur es arī kaut ko saklausu, bet ne tā, ka viņa kopētu. Ir latviskums. Man ļoti patīk viņas harmoniskā valoda, kas ir rafinēta, kupla un ārkārtīgi oriģināla, un nemaz ne minimālistiska.

Bet, mēģinot atbildēt uz jautājumu, varbūt jāmin arī Britens, Bartoks – kaut kas tajā virzienā; taču es nevaru uzskaitīt četrus piecus komponistus, ko varētu salikt tādā kā vienā skolā. Viņai vienkārši ir oriģināls gars. Un es zinu, ka Maija vienmēr ir sekojusi mūzikas strāvojumiem. Agrāk cilvēki viņai sūtīja ierakstus no visas pasaules. Maija ir nepārtraukti bijusi informēta par to, kas notiek citur.

Reiz viņa man teica, ka viņas orķestrācijas ideāls ir Bartoka opera *Hercoga Zilbārža pils*. Tur vienā fragmentā orķestrācija ataino vai nu asaras, vai ūdeni, precīzi neatceros. Viņu ļoti intriģēja, kā viņš to dabūjis gatavu, jo viņa nebija redzējusi partitūru.

### **Vai jūs kādreiz kopīgi apspriežat kāda atskaņojamā darba saturu, jēgu?**

Es atceros, ka reiz par kādu sonātes fragmentu viņa teica, ka to vajadzētu spēlēt tā, it kā tev kāds ir kaut ko pāridarījis, bet tajā pašā laikā ne pārspilēti. Izjust to iekšēji, nerādot ļoti uz āru. Tu vienkārši to zini, kad spēlē. Bet tā viņa negrib daudz iejaukties un, ja viss sanāk, tad dod brīvību interpretam.

Kad mēs jau dažus gadus bijām pazīstamas, es prasīju, vai Maijai tomēr nav vēl kāds skaņdarbs altam. Tad es biju pie viņas Hospitāļu ielā, mēs dzērām kafiju, un viņa aizgāja un parakņājās pa notīm, un parādīja – nu, šeit, tāds sīkums. Bet izrādījās, ka tā ir vienīgā kopija no *Maestoso*, un viņa man to vienkārši iedeva rokās. Tas man likās neticami: tik milzīga uzticība. Toreiz bija arī grūti atrast vietu, kur to nokopēt. Un es atradu, un domāju – ārprāts, man ir vienīgā šo nošu kopija! Manuprāt, tas arī ļoti raksturo Maiju: ja viņa uzticas, tad uzticas.

### **Vai ir kopā piedzīvots vēl kaut kas, par ko jūs gribētu izstāstīt?**

Nu, man bija nedaudz bail no viņas sākumā, jo es zināju, ka viņa kā skolotāja ir bijusi stingra. Un man likās neticami, ka tik dziļa sirsnība nāk no viņas. Ja vienreiz iesilst viens pret otru, tad viņa ir viens no sirsnīgākajiem cilvēkiem, ko pazīstu.

Agrāk ar Maiju bieži satikāmies *Vērmanītī*, kur ieēdām un dzērām kafiju. Pēc tam vēl aizstaigājām kopīgi līdz viņas mājai Hospitāļu ielā. Maijai patīk staigāt: kamēr kustas kājas, var pārrunāt visu ko. Dažreiz bijām arī kopā Jūgendstila muzejā, citkārt apciemojām viņas paziņu, akmeņkali Induli Ranku. Citiem vārdiem, Maiju interesē ne tikai mūzika, bet vispār kultūra un māksla.

Vēl viens kopīgs sarunu temats mums ir kaķu mīlestība. Reiz gribēju tikties ar Maiju, bet viņai nebija laika: teica, ka taisni brauc uz tirgu pirkt zivis. Maija devās turpu, lai dabūtu gardākās zivis savam kaķim, tās viņa vēl sevišķi dzīvnieciņam gatavoja, bet domāju, ka pati ēda drīzāk kartupeļus, nevis šīs gardās zivis.



Vēl gribu teikt, ka Maija, manuprāt, labi prot novērtēt cilvēku raksturus. Esmu guvusi no viņas gan padomus, gan dzīves gudrības. Un īstenībā es mīlu viņas humoru, prāta asumu, māku pateikt trāpīgu vārdu pareizā brīdī. Tas mani vienmēr ir fascinējis.

## Aldis Liepiņš

(intervē Baiba Jaunslaviete)

### **Pastāstiet, lūdzu, par savu sadarbību ar Maiju. Kad tā sākās, kas visspilgtāk palicis atmiņā?**

Pirmo iespēju iepazīties palaidu garām. 70. gadu sākumā mācījos Rīgas 2. bērnu mūzikas skolā Milgrāvī, klavieru klasē. Tā kā pats savā nodabā mēdzu sacerēt, mana klavierskolotāja jau bija sarunājusi Maiju kā iespējamo kompozīcijas pedagoģi, un Maija caur viņu bija nodevusi man pirmo uzdevumu: uzrakstīt skaņdarbu *Zilonis un čūska*. Bet es to neizdarīju, un tā arī toreiz viss beidzās...

Viņas mūziku iepazīnu studiju gados, kad sāku draudzēties ar Jāni Bulavu: dzirdēju vienā koncertā Pirmo sonāti. Jāatzīst, ka tā palika prātā kā kaut kas ļoti smags, kas dvēseli drīzāk nospiež, nevis... Jutu, ka ne līdz galam to saprotu, šķita, ka pretī ir melna siena. Taču tas bija tikai pirmais iespaids. Turpinot sadarbību ar Bulavu, ap 1986. gadu bija iespēja braukt uz Mūzikas dienām, kad koncertos Bauskā, Iecavā un citur viņš kopā ar Mudīti Kiršfeldi atskaņoja Otro sonāti. Šoreiz iespaids bija ļoti spēcīgs. [..]

Kopā ar Bulavu pirmatskaņoju arī Einfeldes Trešo vijolsonāti – tas ir viens no grūtsirdīgākajiem un smagākajiem viņas darbiem. Bet tagad mani vairs tas neatgrūda, gluži otrādi, pievilka – kā melnais caurums. [..] 1. daļa sākas ar vienu vijoles noti raustītā ritmā, ļoti suģestējoši, un beidzas ar izvērstu, *melnu* klavieru monologu. 2. daļa ir apskaidrots *Adagio* un noslēdzas tomēr gaiši, Lamažorā.

Pirms dažiem gadiem iedevu Trešo sonāti savām studentēm Kameransambļa klasē, Velgai Šaršūnei (tagad Polinskai) un Aijai Kuzmanei. Iznāca diezgan labi. Velgai ir intuitīva sapratne par šādu mūziku; un Aija ir viena no visdziļāk jūtošajām jaunajām pianistēm, ko pazīstu.

2009. gadā ar Ievu Paršu atskaņojām *Romantiskas dziesmas*. Maija pēc tam teica, ka nav iedomājusies, ka šo ciklu var interpretēt tik gaiši; taču viņai patika.

Speciāli mums ar Jāni Porieti un Ievu Paršu rakstīts skaņdarbs *Atmini sauli!* (2015). Trompete viņai ir ļoti pie sirds. Koncertizrādē *Dagdas skiču burtnīcas* tā skanēja sākumā, kā vilciena atiešanas signāls un reizē simbols – pretī saulei. Izrādei pa vidu bija nepieciešami vēl pāris pūtieni; [režisors Uģis] Brikmanis gribēja izmantot sākumsignālu, bet Maija sacerēja divus citus brīnišķīgus trompetes motīvus – īsāku un garāku...

Par šo dziesmu var teikt: tā ir ļoti gaiša, apliecinoša. Interesanti, ka viņa ar saviem raksturīgiem mūzikas valodas līdzekļiem panāk atšķirīgu iespaidu no gabala uz gabalu. Te arī ir biezi akordi ar alterācijām, smagā ezera tēls. Bet šoreiz smagums nav nomācošs, mūzika rauj prom no tumsas, uz sauli. Šajā programmā Einfeldes darbs

bija viens no spēcīgākajiem, es ierindotu to pirmajā trijniekā, blakus Plakida *Visu nakti zvaigznes raud*.

### **Kas, Jūsaprāt, ir spilgtākās Maijas Einfeldes mūzikas valodas iezīmes? Vai ir kādi komponisti, ar kuriem saskatāt paralēles?**

Pati Maija ļoti atzinīgi izsakās par Māleru. Bet, ja runājam par asociācijām ar klasiķiem, tad visvairāk domāju par Brāmsu. Viņa faktūras izjūta, orķestrālā domāšana – taču, protams, ne harmoniskā valoda. Klavieru partijas ir ļoti einfeldiskas – momentā atpazīstamas ja ne pēc viena, tad diviem akordiem. Bieži ir akordu faktūra, var būt arī kā Brāmsam – vilņojoša, šūpojoša (te viena daļa no akorda, te cita). Protams, visi akordi ir ar tādu gruzdošu sajūtu (septimām, mazām sekundām), ka gaidīt gaidām to tīro mažoru vai minoru.

Ir gaismēnu harmonijas; šai ziņā viņa nedaudz sasaucas ar Mesiānu. Piemēram, starojošs ir mažora trijskanis ar sekstas skaņu. Parīzē, Monmartras Sv. Pētera (*St. Pierre*) baznīcā ar Bulava ansambli 1996. vai 1997. gadā atskaņojām *Adagio* – es dabūju sēsties pie ērģelēm. Tad jutos, itin kā spēlētu Mesiānu – tā viņas akordi gaismojās tais stabulēs.

Faktūra ir gan ļoti sabiezināta, gan trausla, retināta – kā gaiss. Bieži mūzikā ritmiski atkārtojas zvanu intonācijas – to dzirdam jau *Romantiskās dziesmās*. Šis cikls vispār interesants ar to, ka tajā ir klasiķu portretu vaibsti – Lissts, Brāms; tieši piektajā, ļoti kaislīgajā dziesmā *Iemīli mani melnu* ir citāti no Lista *104. Petrarkas soneta*<sup>5</sup>.

### **Jūs pieminējat Trešo sonāti vijolei un klavierēm, ko esat devis atskaņot saviem studentiem. Vai ir arī citi šāda veida darbi?**

Ļoti daudz dodu Otro vijolsonāti – to man spēlēja arī viena ārzemiece no Beļģijas. Ar Klavieru trio arī trāpīju kā desmitniekā. Jaunie cilvēki negrib neko saldu un romantisku, viņi meklē šķautņaino, skarbo. Bieži tas ir labāk saprotams. Reizēm studenti, kas klasikā, romantismā ir pavāji, tieši Maijas darbos uzplaukst – tie viņiem šķiet dzīvi, saprotami.

### **Kāds ir Jūsu iespaids par viņas cilvēcisko tēlu?**

Daudz nevarēšu pastāstīt, jo neesam vistuvākie draugi; tomēr, kad 90. gados spēlēju Bulava trio, Maija neiztrūkstoši nāca uz visiem koncertiem, un pēc tam bija kopīgas pasēdēšanas. Saskarsmē viņa ir ārkārtīgi vienkārša. Zinu, ka viņai bijušas daudzas problēmas dzīvē; bet, pat ja ir sevišķi lielas *ziepes*, tiekoties viņa to neizrāda. Ļoti spēcīgs cilvēks. Taču to dvēseli mēs redzam mūzikā.

Kā komponiste viņa pie mums, interpretiem, nāk ar pazemību, kas izraisa īpašu cieņu. Ir lecīgie, kas rājas par katru nepareizu noti; bet viņa priecājas par katru izdošanos, un tas motivē.

<sup>5</sup> Komentējot šo vērojumu, komponiste norāda, ka trešajā (visgaišākajā) dziesmā *Intermezzo* imitēta Brāmsa mūzikas stilistika, savukārt fināla (*Iemīli mani melnu*) sākumā citēts jau pieminētais Lista *104. Petrarkas sonets* (Einfelde 2016).

MAIJA EINFELDE BRĪDI PIRMS UN PĒC GADUTŪKSTOŠU MIJAS:  
FOTOLIECĪBAS



1. attēls. Maija Einfelde un viņas kaķenīte Marlēna (ap 1989). Foto – Gvido Kajons



2. attēls. Pirmajā ārzemju koncertturnejā: Berlīnē, pa ceļam uz Sanktblazīnas (*St. Blasien*) festivālu Švarcvaldē, kur Larisa un Jānis Bulavi spēlēs Maijas Einfeldes skaņdarbus (1995). Fotogrāfe – Betija Dzuba (*Dzubba*). No komponistes privātarhīva





3. attēls. ASV apmeklējuma laikā: Ņujorkā, Pasaules tirdzniecības centra tornī (1999).  
No komponistes privātarhīva



4. attēls. Turpat, kopā ar draudzeni, komponisti Daci Apeṛāni (fonā Dvīņu torņu makets).  
No komponistes privātarhīva





5. attēls. Pēc Triju Zvaigžņu ordeņa saņemšanas (2006). Foto – Alma Edžiņa. No komponistes privātarhīva



6. attēls. Turpat, kopā ar māsiņu, *Dr. chem.* Almu Edžiņu. No komponistes privātarhīva