

# STILA ZĪMES

## IETEKMES AVOTI, KONTEKSTI, PARALĒLES

Baiba Jaunslaviete

Iepriekšējā rakstā, kas bija veltīts komponistes dzīvesstāstam, jau vairākkārt skarta to vai citu dzīves norišu ietekme uz viņas daiļradi. Maijas Einfeldes stāstītais apliecina, ka viņas mūzikā atbalsojušās bērnības atmiņas, koncertdzīves notikumi, senas leģendas un 20. gadsimta literatūra, atmiņas un garīgas *sarunas* ar mūžībā aizgājušām personībām, traģiski 20. gadsimta otrās puses notikumi u. tml. Kā šo daudzveidīgo iespaidu pārtvērums atspoguļo pašas Einfeldes personību? Raksta mērķis ir meklēt atbildi uz šo jautājumu, un, lai to paveiktu, aplūkots trejāds tēmu loks. Vispirms ievēribas centrā ir paralēles ar atsevišķiem stilistiskiem strāvojumiem un to komponistu daiļradi, kuru mūziku pati autore atzinusi par sev tuvu, vai arī zināmu tuvību tai saskatījuši viņas laikabiedri. Otra tēma ir ārpusmuzikālie jaunrades impulsi, kas viskoncentrētāk atklājas Maijas Einfeldes vokālajos sacerējumos un programmatiskajos instrumentāldarbos. Visbeidzot, raksta trešajā sadaļā uzmanība pievērsta folkloras motīvu interpretācijai, kas spilgti pauž komponistes individualitāti.

155

### 1. Maija Einfelde un citi komponisti

Aplūkojot šo tēmu, vispirms nepieciešams ieskats vēsturiskajā kontekstā – resp., periodā, kad veidojies Maijas Einfeldes kompozīciju stils.

20. gadsimta **60. gadi** Latvijas un visas bijušās PSRS kultūrā ir lielu pārvērtību desmitgade. Šajā laikposmā beidzot atslābst varas iestāžu modrība cīņā pret Rietumu ietekmi un *formālismu*, un mākslinieki – īpaši jaunās paaudzes pārstāvji, taču ne tikai – ar skubu metas izmantot jauniegūto brīvību. Tieši 60. gados latviešu mūzikā ienāk agrāk par tabu uzskatītā dodekafonija. Sākas dažnedažādas spēles ar stiliem – PSRS kultūrtelpas centrā Maskavā tām pievēršas, piemēram, tolaik jaunais Alfrēds Šnitke, kurš, resumējot savu un laikabiedru veikumu, 1971. gadā deklarē polistilistikas jēdzienu (Schnittke 2004). Rīgā neatkarīgi no viņa līdzīgiem meklējumiem nododas Marģeris Zariņš (*Partita baroka stilā un Carmina antica*, 1963; *Concerto grosso*, 1968; u. c.) un starp jaunajiem autoriem jo īpaši Pauls Dambis (*Laurae cantum* jauktajam korim, 1966; u. c.). Pēdējais 60. gadu otrajā pusē ieskandina Latvijā jauno folkloras vilni. Viņš ir arī viens no pirmajiem latviešu komponistiem, kas izmanto laikmetīgo tehniku, sonorikas un aleatorikas, līdzekļus (*Kurzemes burtnīca* jauktajam korim

un klavierēm, 1967; u. c.), turklāt sadarbībā ar kamerkori *Ave Sol* un sieviešu kori *Dzintars* pārsteidzoši ātri iekaro saviem eksperimentiem latviešu publikas atsaucību. Radniecīgiem meklējumiem kopš **70. gadu sākuma** nododas tolaik vēl plaši neatzītais Pēteris Vasks. Sonorikā un aleatorikā viņš saskata ne vien krāsainību, bet arī iespēju galēji dramatiskiem kontrastiem (*Cikls klavierēm*, 1976; *Eine kleine Nachtmusik / Mazā naktsmūzika klavierēm*, 1978). Vēl jaunas tendences – šajā laikmetā latviešu mūzikā ienāk hepenings (Vaska *Mazs koncerts* balsīm, diriģentam un komponistam, 1976) un arī instrumentālā teātra elementi. Un visbeidzot: neraugoties uz visām šīm novitātēm, **70.–80. gadi** pretstatā sešdesmitajiem tomēr iezīmē arī svārsta kustību pretējā virzienā: 60. gadu pasvītroti antiromantisko ievirzi, *skarbo stilu*<sup>1</sup>, visdažādākās radikālisma izpausmes nomaina neoromantisms – atkal modusies nostalgiska interese par pagātnes vērtībām un ideāliem. Muzikologs Jānis Kudiņš šajā kontekstā izceļ paralēles ar neoromantisko tendenci arī 70. gadu ārzemju mūzikā, piemēram, vācu komponistu jaunradē (Kudiņš 2008: 18–19).

<sup>1</sup> *Skarbais stils* – Jāņa Torgāna apzīmējums, ko viņš piedāvā pēc analogijas ar tālaika glezniecību un raksturo šādi: “[...] skaudrāks, kritiskāks skats uz īstenību, raupjāka, atskabargaināka mūzikas valoda, daudz spēcīgāk izteikti, sazarotāki kontrasttēli, konflikts kā viena no attīstības pamatatsperēm.” (Torgāns 2010: 262)

Kas no tikko minētajiem strāvojumiem atbalsojas Maijas Einfeldes skaņdarbos? Jāatzīst, ka pārāk daudz sasauču neatradīsīm. Neraugoties uz viņas mūzikas improvizatorisko iedabu, aleatorisks izklāsts tajā sastopams ļoti reti; savukārt sonorikas elementi, lai arī parādās, tomēr ne savās radikālākajās izpausmēs – viscaur saglabāta saikne ar konkrētiem skaņaugstumiem, vien izmantojot īpašas harmoniskās krāsas. Arī jaunā folkloras viņa iespaids Einfeldes 60.–80. gadu mūzikā gandrīz neatspoguļojas<sup>2</sup>, tāpat kā tieksme uz instrumentālo teātri vai hepeningu: šai ziņā viņa palikusi uzticīga akadēmiskajām tradīcijām. Tomēr būtiska iezīme, ko no iepriekš ieskicēto tendenču klāsta viņas mūzikā varam saskatīt – tā ir neoromantiskā ievirze. Zīmīga sakritība, ka Einfeldes *Romantiskas dziesmas* mecosoprānam un klavierēm ir viens no pirmajiem latviešu komponistu kamerdarbiem ar *romantiskās* semantikas ietvērumu jau pašā nosaukumā; tās tapušas vienā gadā ar Plakida trio *Romantiskā mūzika* (1980). Tūdaļ gan jāatzīmē arī atšķirība. Plakidim romantiskais ir viena no alternatīvām, kas iesaistās mijiedarbē – brīžam rotaļīgā spēlē, brīžam (skaņdarba vidusdaļā) cīņā ar citu stilu elementiem. Turpretī Einfeldei romantisms jēdziena plašākajā izpratnē (ietverot arī *neo...*) ir viņas muzikālās domāšanas pamatu pamats. Precīzāk, te izpaužas viena šī stila šķautne – psiholoģiskā, liriski dramatiskā ievirze, kas vistiešāk atbilst komponistes būtībai. Ne velti, raksturojot sev tuvos pagātnes skaņražus, viņa kā vienu no pirmajiem min Šopēnu:

“Galvenais, ko apbrīnoju Šopēnā – kā viens pedants var būt tik poētisks! Šopēnam svarīga katra vissīkākā faktūras vai ritma niansīte, ik nots viņam ir kā pērlīte – zelta vērtā... Tas nav kā Listam, kuram reizēm atsevišķas balsis vai veselus faktūras slāņus var izņemt, un tāpat labi škanēs. Ilgus gadus man bija iekšēja prasība pirms komponēšanas spēlēt Šopēna etīdes.” (Einfelde 2013)

<sup>2</sup> Šajā periodā folkloru Einfeldes mūzikā pārstāv vien dažas tautasdziesmu apdares bērniem, kā arī instrumentālie kamedarbi *Sērdieņu dziesma* un *Maza balāde*.

Interesanti, ka 1958. gadā, stājoties Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas klavieru nodaļā, viena no Maijas klusajām vēlmēm bija kļūt par Šopēna mūzikas interpreti. Pati komponiste atzīst, ka par šķērslī kļuva pārāk vēlu uzsāktās klavierspēles nodarbības:

“Ja mūziku mācīties būtu iesākusi 5 gadu vecumā, nevis 13 gados, droši vien būtu pianiste. Mans sapnis bija spēlēt klavieres, bet [...] bērībā kolhozā slauktas govīs un smagi fiziski strādāts, un nokavēts brīdis, kad var attīstīt spēles tehniskās iespējas.” (Einfelds 2001)

Arī Einfeldes mūzikai raksturīgā nepiepildīto ilgu noskaņa ir plašā nozīmē romantiska, atbilstoša šī stila tiecei zīmēt pretrunu starp ideālo un reālo. Skaistu salīdzinājumu tai veltījusi viņas jaunības dienu draudzene, tolaik limbažniece Mirdza Kūlmane:

“Maija, tava mūzika man šķiet kā putns ar aizlauztiem spārniem, kurš tomēr atkal un atkal jūtas gatavs lidot, brīvi pacelties gaisā.” (Einfelds 2006)

Pati komponiste *aizlauzto spārnu* metaforu uzskata par trāpīgāko savas būtības raksturojumu. Tajā iekodētais vēstījums par jebkuru, bieži ar vissakāpinātāko ekspresiju pausto ilgu nolemtību acīmredzot ir viens no galvenajiem aspektiem, kas daļai klausītāju radījis noturīgu priekšstatu par viņas mūziku kā drūmu, nomācošu. Taču daudzus citus tieši šīs tematikas risinājums saista ar savu patiesīgumu – iezīmi, ko vairāki aptaujātie, runājot par Einfeldi, min kā atslēgvārdu (“Viņas būtība ir skaudra patiesība” – Ieva Parša; “Viņas mūzika ir tik reti patiesa, kāda vien mūzika var būt” – Andra Dārziņa; “Ārkārtīgi nemākslots īstums” – Egils Upatnieks: visi citāti no 2016. gadā veiktām intervijām).

Einfeldes jaunradē atbalsojušies arī abi mākslas virzieni, kas ir romantisma vēsturiskie pēcteči, proti, ekspresionisms un impresionisms. Turklāt tieši pirmajam raksturīgā tēlainība biežāk izvirzās priekšplānā: pretrunas ir galeji sakāpinātas, mūzika spēj gūt pat *mokošu* izteiksmi. Tīša, statiska uzskatīšanās pie *mokošām* saskaņām vedina uz paralēlēm arī ar ārpusmuzikāliem iedvesmas avotiem – pirmām kārtām rakstnieka Fjodora Dostojevska daiļradi, kas Einfeldi saistījusi kopš jaunības. Savukārt par Dostojevska gara radnieku mūzikā komponiste atzīst savu vecāko laikabiedru Dmitriju Šostakoviču; studiju gados (1963), skatoties viņa *Katerinas Izmailovas* izrādi, Einfelds pirmoreiz izjutusi, ka laba mūzika spēj arī *mocīt* (Einfelds 2013). Var piebilst, ka Šostakoviča ietekme atspoguļojas vairāku Einfeldes agrīno kordziesmu monoloģiskajā izteiksmē un skaņkārtiskajā kolorītā – tajās parādās šim komponistam tik tuvais padziļinātais minors (ar pazeminātām pakāpēm), kas skanējumam piešķir tumšāku nokrāsu. Viens no piemēriem ir poēma *Dzērvēs* jauktajam korim, trim sitaminstrumentiem un klavierēm ar Ojāra Vācieša vārdiem (ne vēlāk kā 1978).

**Molto moderato**

Ap ma-nu bēr-ni-bu  
 Ap kārt ir ap-kri-tis pe-lē-ku  
 Ap kārt ap-kri-tis la-lā-pu pe-lēks lap-kri-tis  
 pu lap-kri-tis

1. piemērs. Poēma *Dzēves*: kora partijas sākums (tā kā šeit un turpmākajos rakstos izmantoti galvenokārt nošu piemēri no Maijas Einfeldes skaņdarbiem, komponista vārds minēts tikai citu autoru darbiem. – B. J.)

Padziļinātā skaņkārtā nav pārceļojusi uz komponistes vēlinajiem darbiem – tās vietā Einfelde izkopusi savu skaņkārtisko spektru, kurā Šostakoviča ietekme vairs nav jūtama (sīkāk par to skat. nākošo rakstu krājuma 178.–179. lpp.). Toties monoloģiskā izteiksme saglabājusies. Zīmīgi, ka diriģents Normunds Šnē to piemin, raksturojot jau 21. gadsimtā tapušu orķestra opusu – viņa vadībā pirmatskaņoto Simfoniju (2003): “Man sevišķi tuvi ir Maijas lēnie stūginstrumentu monologi – tik dziļi, intelektuāli un emocionāli piesātināti, kaut kas radniecīgs Šostakovičam.” (Šnē 2006) Komponiste atzīst, ka rosinoša viņai bijusi arī pati Šostakovičam tipiskā kompozīcijas tehnika:

“Visvairāk mani pārsteidz, kā viņš no maza graudiņa, tematiska impulsa spēj pakāpeniski izaudzēt vērienīgu domu. Strādājot par solfedžo skolotāju, reiz gribēju bērniem diktātā spēlēt flautas tēmu no 15. simfonijas un... konstatēju, ka nezinu, kurā vietā pielikt punktu, tik viengabalains ir šis bezgalīgās melodijas plūdums. Atceros, ka studiju gados ļoti vēlējos kaut ko līdzīgu panākt šavās kompozīcijās, un Ivanovam tas nepatika – laikam jau viņš jūta Šostakoviča iespaidu. Vispār starp viņiem valdīja vēsas cilvēciskās attiecības; ne velti abi stila ziņā ir tik atšķirīgi. Pretstatā Šostakoviča tieksmei uz viengabalainību Ivanovs visos formos izstrādā, skalda, sekvencē... Šo rakstības tehniku viņš arī centās nodot saviem audzēkņiem. Taču, protams, lai arī dažādi, viņi ir vienlīdz izcili simfoniski.” (Einfelde 2013)

Arī Jānim Ivanovam bijis savs iespaids uz Einfeldes mūziku – kā komponiste puspajokam atzīst, viņa visu mūžu centusies tikt vaļā “no Ivanova nonakordiem” (Einfelde 2013). Vairākas abiem komponistiem kopīgas skaņuraksta nianse tiks skartas krājuma nākošajā rakstā, mūzikas valodas raksturierzīmju apskatā. Savukārt šeit izcelšu divus no Einfeldes skaņdarbiem, kurus Ivanova daiļrade, domājams, ietekmējusi arī konceptuāli. Viens no tiem ir Otrā vijolsonāte – vienīgais viņas opuss, kurā parādās menuets. Senatnīgā, nostalgiski tvertā deja kontrastē ar traģisko finālu un šai ziņā sasauca ar Ivanova 20. simfoniju (1981) – arī vienīgo viņa simfoniju, kurā iekļauta šī deja. Zīmīgi, ka abos darbos 20. gadsimtam mazraksturīgais menueta žanrs saistīts ar atmiņu tēlu: Ivanovam tas ir mūža nogales

atskats uz jaunību (Menuets tapis 1937. gadā), Einfeldei dejas paustā nostalgija simbolizē slimā zēna atmiņas par viņa vienīgo rotaļlietu – krāsaino kļavas lapu<sup>3</sup>. Mūzikas valodā tiešas līdzības nav: menuets no 20. simfonijas ir smagnējāks, skaudrāks, menuets no Otrās vijolsonātes – traušlāks, ēteriskāks. Interesanti, ka abi skaņdarbi veidoti paralēlās tonalitātēs (Ivanovam – *e moll*, Einfeldei – *G dur*).

<sup>3</sup> Kā jau iepriekš minēts (skat. krājuma 57. lpp.), Otrā vijolsonāte iedvesmojis Aleksandra Čaka stāsts *Kļavas lapa*.

Cits opuss, kas šajā kontekstā pelnījis komentāru, ir Einfeldes *Sirēnu sala*. Tās iecere nepārprotami sasauca ar Ivanova Ceturtās simfonijas *Atlantida* lēno daļu *Poseidonija*, kur, līdzīgi kā *Sirēnu salā*, sieviešu balsu vokalizē saistīta ar programmatisku motīvu: teiksmainu ūdens iemītnieču vēstījumu. Abu darbu noskaņā ir arī slēptu draudu klātbūtne – Einfeldes sirēnu dziedājuma nervozajos un bieži stūrainajos motīvos tā atklājas tiešāk, kamēr Ivanova lēnajā daļā izpaužas drīzāk zemtekstā, vien atsevišķās harmonijas krāsās. Ludvigs Kārklīšs pamatoti apraksta *Poseidoniju* kā koncepciju, kas latviešu mūzikā parādās pirmoreiz, taču savā ziņā turpina Kloda Debisi *Sirēnu* ideju (Kārklīšs 1978: 25) – arī šajā orķestra darbā (cikla *Noktirnes* finālā) izmantota sieviešu kora vokalizē. Tādējādi iezīmējas pēctecības līnija: Debisi *Sirēnas* – Ivanova *Poseidonija* – Einfeldes *Sirēnu sala*. Līdztekus konceptuālai iecerei Ivanova angļu radziņa tēmu un Einfeldes kompozīcijas sākumu vieno konkrētas skaņuraksta iezīmes – pamazināto intervālu kolorīts un statiskajam, ārēji rāmajam dziedājumam atbilstošs atsevišķu skaņu atkārtojums.

Kā jau liecina komponistes biogrāfijas izklāsts (skat. krājuma 38. lpp.), Maija Einfeldē jūt garīgu radniecību vēl ar vairākiem autoriem; viņu vidū ir Bēla Bartoks, Bendžamins Britens u. c. Līdztekus vispārējai noslieci uz dramatismu un filozofisku dziļumu Bartoks rosinājis komponistes interesi par dažādām spoguļsimetrijas izpausmēm skaņkārtiskajā jomā un formveidē (lielākoties gan visai brīvā tvērumā). Savukārt Britena *Kara rekviēma* atklātās tritona iespējas būtiski iespaidojušas Einfeldes melodiku un harmoniju.

Blakus pašas komponistes atziņām zīmīgas ir arī stilistiskās asociācijas, ko viņas darbi rada klausītāju un interpretu lokā. Vairāki aptaujātie atzīmē Einfeldes mūzikas ziemeļnieciskumu un min paralēles ar Žanu Sibēliusu: tās ievērojuši Egils Upatnieks (2016), Ieva Parša (“Drūmie ūdeņi – tā harmoniskā valoda”, Parša 2016) un visplašāk komentē Arturs Maskats (“Maija, atšķirībā no manis, ir izteikts ziemeļu cilvēks, nordiskais tips, saistīts ar ziemeļu jūru.” Maskats 2016).

Interesantas šķiet vēl kādas Maskata minētas paralēles, proti, ar Sofijas Gubaiduļinas daiļradi:

“Tās jūtamas 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; abām kopīgi ir spēcīgi, individuāli raksturi – nav viegli popsīgi, glāstoši...” (Maskats 2016)

No savas puses piebūvējis, ka, līdzīgi Gubaidūlinai, arī Einfelde labprāt veidojusi sakrālu skaņdarbu instrumentālversijas – tas vērojams galvenokārt 80. gadu beigās un 90. gadu mūzikā (*Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm, *Crucifixus*, *Ave Maria*, *Sanctus* ērģelēm).

Gan intervijās, gan atsevišķos rakstos par Maiju Einfeldi epizodiski pavīd vēl citi vārdi – Ģerģs Ligeti, Olivjē Mesiāns u. c.<sup>4</sup> Tas liek secināt, ka stilistisko paralēļu tēma, kā jau apcerot jebkuru pasaules tendencēm atvērtu komponistu, piedāvā plašu izpētes lauku, un atsevišķi tās atzari nākotnē pelnījuši vēl sīkāku analīzi.

\*\*\*

Arī Einfeldes paaudzes latviešu komponistu vidū var izcelt vairākus viņas gara radniekus, līdzīgi viņai – savrupa ceļa gājējus. Viens no tiem bijis Artūrs Grīnups<sup>5</sup> – komponists, kurš, kolēģa Pētera Plakida skatījumā, centies “stingrās klasicisma važās iegrozīt savu vulkānisko temperamentu. Sevis šausmīšana un iegrozīšana bija viņa pastāvīgais dvēseles stāvoklis.” (Citēts pēc: Kudiņš 2006: 6)

“Sevis šausmīšana” neapšaubāmi ir iezīme, kas Einfeldi un Grīnupu vieno. Tā izpaužas saspringtajā mūzikas izteiksmē, arī nespējā ilgāku laiku kavēties gaišā noskaņā. Savukārt atšķirīgais: Einfeldei nepavisam nav tipiska neoklasicistiska “sevis iegrozīšana”; gluži otrādi, viņa labprāt ļaujas spontāniem impulsiem. Šo īpatnību, kas atšķiras no Grīnupa pārsvarā racionāli skaidrā, konstruktīvā kompozīcijas plānojuma, spilgti raksturojis viens no Einfeldes mūzikas interpretiem Jānis Bulavs:

“Einfelde, Grīnups un Šmīdbergs – tie ir trīs latviešu komponisti, kas man vienmēr bijuši tuvi. Viņiem visiem bijis sūrs liktenis, tas dzirdams arī mūzikā. Tomēr skaņuraksts katram ir pilnīgi citāds. Maijas īpatnība, ko var traktēt gan kā plusu, gan reizēm arī kā mīnusu – tas ir viņas mūzikai raksturīgais improvizatoriskums, mozaikveidība. Maija nemaz netiecas plānot stingru, noteiktu formu, taču ik skaņdarbā piedāvā fantastisku tematisko materiālu, turklāt ārkārtīgi dāsni – cits no tā izveidotu četrus skaņdarbus...” (Bulavs 2007)

Otrs latviešu komponists, ko Einfelde uztver kā sev tuvu, ir Bulava citātā pieminētais Vilnis Šmīdbergs. Komponiste atzīst:

“Jūtu ar viņu tik lielu dvēseles radniecību, ka, dzirdot viņa Vijolsonāti, pat domāju: kāpēc gan es pati neesmu to uzrakstījusi! Mīlu arī Viļņa kormūziku, īpaši *Ugunsskrējieni*. Visdrīzāk tas ir viņa spriegums, kas mani tā saista – Vilnis visu laiku ir kā uzvilkta bulta.” (Einfelde 2013)

Pārskatot Einfeldes un Šmīdberga skaņdarbu klāstu, tajā redzam vairākas sasauces. Abiem komponistiem viens no iemīļotiem žanriem padomju periodā bijušas sonātes stīginstrumentiem ar klavierēm, un abi to ietvaros kopuši galvenokārt monoloģisku, sāpīgu pārdomu izteiksmi. Savukārt pēcpadomju laikā viņu jaunradē lielāku lomu guvusi kormūzika; turklāt arī Šmīdberga darbu klāstā ir savdabīgs kora simfonijas paveids – psalmu simfonija *Laudator* jauktajam korim, solistiem un simfoniskajam orķestrim (2001). Visbeidzot,

<sup>4</sup> Skat., attiecīgi, krājuma 133., 154., 255. un 108., 185., 245. lpp.

<sup>5</sup> Maija Einfelde: “Ļoti sāp sirds par Artūru Grīnupu, kura Devītā simfonija ir, manuprāt, nepārspēts šedevrs, un bieži domāju, cik tas netaisni: Grīnupu nenovērtēja, viņam dzīvam esot, un nenovērtē joprojām – arī pēc nāves.” (Einfelde 2013)



folkloras elementu tvērumā Einfeldes un Šmīdberga kordarbos ir zināmas paralēles. To apliecina, piemēram, Šmīdberga *Mitiskās dziesmas* jauktajam korim un sitaminstrumentiem (2002): līdzīgi kā Einfeldes folkloriskajās kompozīcijās, liela loma šeit ir izteiksmes subjektivizācijai. Viens no paņēmieniem, kā komponists piešķir mūzikai personiski tiešu un saspringtu skanējumu – sākotnēji diatoniskais, tautiskais materiāls tiek enharmoniski pārveidots.

Taču līdztekus kopīgajam abu komponistu jaunradē spilgti izpaužas arī individuālais. Visprecīzāk to var izskaidrot, minot kādu būtisku atšķirību Šmīdberga un Einfeldes mūzikas formveidē. Šmīdbergs savos folkloriskajos darbos, piemēram, jau minētajās *Mitiskajās dziesmās*, labprāt seko variāciju principam (variēta strofu forma, nereti mijiedarbē ar trijdaļību), kas turpmāk, mūzikai dinamizējoties, var pāraugt brīvā caurvijattīstībā. Einfeldes skaņdarbos turpretī secīgas variācijas vispār neatradīsim, taču tieši caurvijattīstība un tai tuvā variantveide izvirzās priekšplānā<sup>6</sup>. Lai gan Šmīdberga skaņdarbiem nepiemīt grūnupiski konstruktīvā skaidrība, tomēr tās attīstības vektors, salīdzinot ar einfeldisko, nepārprotami ir dinamiskāks un vairāk vienvirziena, resp., uz vienu centrālo kulmināciju vērsts – nav tik izteikta Einfeldes mūzikā bieži jūtāmā *svaidīšanās* vai *klejošana* starp alternatīvām.

<sup>6</sup> Plašāk par Maijas Einfeldes mūzikas formveidi skat. krājuma 193.–195. lpp.

## 2. Ārpusmūzikālā tematika

Einfeldei tuvo ārpusmūzikālo tēmu loks atspoguļojas gan viņas vokālajās kompozīcijās, gan arī instrumentālopusos, kuru lielumlielā daļa ir programmatiski. Turklāt arī neprogrammatiskajiem darbiem, piemēram, vairākām sonātēm, pievienotie veltījumi vai komentāri atklāj to vai citu ārpusmūzikālo motīvu ietekmi.

Nāves tēma tās daudzveidīgajās izpausmēs bijusi Einfeldes uzmanības centrā, sākot ar viņas agrīno daiļradi (*Četras elēģijas* čellam un klavierēm, 1976) līdz pat nesen tapušiem darbiem, to vidū *Divām impresijām* mecosoprānam un kamerorķestrim (2013). Šī tēma atspoguļojas arī veltījumos komponistei tuvu cilvēku piemiņai (Pirmā vijolsonāte, *Sonāte meditācija*, *Adagio*, trio *Pirms saules rieta*) un literārajos iedvesmas avotos (Otrā vijolsonāte). Nereti tā savijas ar citām satura līnijām – piemēram, Einfeldei kopumā mazraksturīgo mīlas liriku, kas ieskanas *Divās mīlas dziesmās* (*In vita di Madonna Laura* / “Laurai dzīvai” un *In morte di Madonna Laura* / “Laurai mirušai”). To saklausām arī atsevišķos jūras tematikas darbos – ciklos *Skumjās serenādes* (*Trīs dziedājumi mirstošai jūrai*) un *Trīs jūras dziesmās*<sup>7</sup>.

Jo īpaši izceļama sasaukšanās starp divām literāra sižeta iedvesmotām kompozīcijām: *Četrām elēģijām* un Otrā vijolsonāti (attiecīgi, Aitmatova un Čaka sižeti; plašāk skat. krājuma 50. un 57. lpp.). Abos gadījumos priekšplānā izvirzās maza zēna tēls – viņa sapņi un fantāzijas, kurās nav iespēju ar kādu padalīties. Vai šajos

<sup>7</sup> Sīkāk par jūras tēmas metamorforzēm Maijas Einfeldes mūzikā skat. Ilmas Grauzdiņas rakstā krājuma 307.–328. lpp.

vientuļo bērnu tēlos ir kas autobiogrāfisks? Iespējams, ka tā. Lai arī komponistei bijušas sirsnīgas attiecības ar mammu (kā pastarīte viņa pat jutusies īpaši mīlēta), tomēr ganu gaitas svešos ļaudīs likušas viņai sāpīgi izjust atšķirtību no ģimenes<sup>8</sup> un vēlāk teikt vārdus: “Varu iedomāties, kā bērnunamos jūtas pamestie bērni.” (Einfelds 2003a) Šīs pašas tematiskās līnijas turpinājums ir *Sērdieņu dziesma* flautai un klavierēm. Savukārt simbolisku vispārinājumu tā guvusi, izraugoties *Kora simfonijas* epigrāfu – Viļa Plūdoņa dzejoli *Bāra bērni*.

Atgriezoties pie Aitmatova un Čaka literārajiem varoņiem, zīmīgi, ka pirmo no viņiem dzen nāvē vēlme īstenot savu nepiepildāmo, pamestības brīžos izloloto fantāziju (aizpeldēt līdz baltajam kuģim, pārtopot par zivi). Spītnieks, kurš lemts sakāvei vai bojāejai skaisto, pārdrošo sapņu dēļ – tas ir vēl viens tēls, kam ir sava vieta Einfeldes ārpusmūzikālajās programmās (*Prometejs* kameroratorijā *Pie zemes tālās...*; jūras zirgu jājējs *Trīs jūras dziesmās*). “Sizifs sāk no nulles”: šie vārdi, kuros (ārēji) veltīgās spīts motīvs jo īpaši uzsvērts, likti virsrakstā komponistes intervijai ar filozofu Ilmāru Šlāpinu žurnālā *Rīgas Laiks* (Einfelds 2003b); tie nepārprotami atspoguļo viņas dzīves izjūtu.

\*\*\*

Vai Einfeldes mūzikā līdztekus nāves tēmai ir arī gaišums un harmonija? Atbilde noteikti ir apstiprinoša. Turklāt agrīnajos darbos (piemēram, Pirmajā vijolsonātē) gaišāki motīvi ieskanas lielākoties vien īslaičīgi, bet, tuvojoties mūsdienām, to nozīme pieaug.

Uzreiz gan jāatzīst, ka einfeldiskā gaisma nav viendabīga. *Aizlauzto spārnu* klātbūtne jūtama arī tajā – to secinājusi gan komponiste, gan atsevišķi viņas mūzikas interpreti. Šai ziņā zīmīgi ir vairāki izteikumi par Maijas Einfeldes sakrālajiem darbiem. Piemēram, diriģente Ausma Derkēvica vienu no saviem mīļākajiem opusiem, *Ave Maria* sieviešu korim un ērģelēm, raksturojusi šādi:

“Pārsteidzoša ir šīs kompozīcijas dramaturģija: parasti *Ave Maria* nav traģiska, bet Maijai, īpaši kulminācijās, ieskanas īsti traģiskas nianšes.” (Derkēvica 2010)

Šo rindu autores skatījumā, *Ave Maria* noskaņa radniecīga vairākiem Einfeldes sakrālajiem kordarbiem – *15. psalmam*, *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* u. c. Tā ir mūzika, ko caurauž smeldzīga vēlēšanās noticēt brīnumam, šī brīnuma neaptveramā skaistuma atblāzma un reizē tikko jaušamas skumjas, neuzdrīkstēšanās noticēt. Mūzika smalki balansē uz šo dažādo tēlaino ideju robežas. Kura no tām klausītājam paliks kā *pēcgarša*? Tas ir jautājums, kur, domājams, katram rodama sava atbilde.

Pati komponiste atceras sava kolēģa Romualda Jermaka neizpratni, kāpēc viņas ērģeļopuss *Sanctus* – tradicionāli gaviļpilna mūzika – ir tik disonants un spriegs (Einfelds 2013). Iepazīstot šī skaņdarba nošu materiālu, patiesi redzam īpatnu divējādību. Kaut arī daudzviet



sastopamas mažorīgas intonācijas, tās pastāvīgi mijiedarbojas ar dažādiem tritona skaņkārtas variantiem. Šis intervāls iespaidojis arī tonālo plānu: skaņdarbs sākas *spožā* (Einfeldei kopumā neraksturīgā) daudzdzimju tonalitātē *Fis dur*, bet beidzas majestātiskā un joprojām disonanti piesātinātā *C dur*. “Maija visu laiku vēlas uzrakstīt kaut ko gaišu, tomēr atkal un atkal atgriežas pie sava tīrradņa” – šie diriģenta Sigvarda Kļavas vārdi (Kļava 2007) trāpīgi rezumē dažādu laikabiedru vērojumus.

Zīmīgi, ka gaismas tēli Einfeldes mūzikā bieži iegūst naksnīgu vai mijkrēšļa kolorītu – to apliecina jau skaņdarbu nosaukumi, piemēram, trio *Pirms saules rieta, Vakars* (no *Trim Friča Bārdas dzejoļiem*), *Teika par zvaigznēm* un *Noktirne* jauktajam korim, *Šūpla dziesma* un *Mēness dziesma* sieviešu korim, stīgu orķestra kompozīcija *Nikte un Selēne*. Šo darbu harmoniskā valoda reizēm ietver impresionistiskas alūzijas (piem., veseltoņu intonācijas *Šūpla dziesmas* un *Niktes un Selēnes* fragmentos). Pašas Einfeldes mūzikā nakts tēlojums nepieder pie dramatiskākajām lappusēm (izņēmums ir divu izteiksmes sfēru pretstatā balstītā *Nikte un Selēne*), toties koloristiski tas ir ļoti bagāts.

### 3. Folkloras motīvi

Atmodas laikmets 20. gadsimta 80. gadu beigās neienes radikālas izmaiņas Maijas Einfeldes mūzikas valodā. Tomēr ar savu pagātnē vērsto orientāciju tas netieši sagatavo jaunu, viņai iepriekš mazraksturīgu daiļrades jomu, kas kulmināciju gūst 90. gados un 21. gadsimta sākumā – nosacīti apzīmēsim to kā folklorisko. Jāpiebilst, ka folkloras izmantojums citu komponistu mūzikā raisījis Einfeldes interesi jau agrāk. Viens no viņai tuvākajiem latviešu klasiķiem bijis Emīls Melngailis, savukārt folkloriski tendēto mūsdienu autoru vidū komponiste īpaši izceļ Selgu Menci: “Es mācos no viņas gaišumu un vieglumu un apbrīnoju Selgu par viņas bezgalīgo muzikalitāti.” (Einfelde 2013)

Pašas Einfeldes daiļradē folkloras motīvi izpaudušies īpatnēji – te maz paralēlu ar citiem latviešu komponistiem. Tāpēc pie šī stila aspekta vērts pakavēties plašāk.

Raksturojot komponistes pieeju folklorai, uzmanību saista pirmām kārtām tās pasvītrotais subjektīvisms – Einfelde netiecas saglabāt tautas mūzikas episko ievirzi. Tātad arī netiecas akcentēt autentiskumu, pirmatnību – šai ziņā viņa gājusi savrupu ceļu, atšķirīgu no tā, ko izvēlējušies, piemēram, Igors Stravinskis, Baltijā Pauls Dambis, Veljo Tormiss, Bronūs Kutavičs u. c. Zīmīgs piemērs ir cikls *Jāņu dziesmas* jauktajam korim. Pati Einfelde atzīst, ka izjūt Jāņus – tradicionāli kolektīvus svētkus – citādi nekā vairums līdzcilvēku:

“Galvenais Jāņos man nav kopā būšana pie ugunsкура – gluži otrādi, šajā naktī labprāt esmu viena pati klidusi pa Vējavas pļavām... Elpoju

vasaras smaržas, skatos uz ugunskuriem kalnu galotnēs un ieklausos tālu, tālu skanošajās līgo melodijās. Lūk, šo gaisotni arī centos panākt savās *Jāņu dziesmās*; mani Jāņi ir drīzāk individuāli, nevis kolektīvi svinami.” (Einfelds 2013)

Arī Einfeldes *Jāņu dziesmu* pamatnoskaņa ir apcerīga un lielākoties sapņaini skumja. Viens no piemēriem – cikla pirmā daļa, kur piedziedājums *līgo* ilgstoši izdziedāts nopūtas (mazas sekundas) intonācijā. Interesanti, ka tieši *līgo* ietvaros sastopam komponistei raksturīgu faktūras modeli – disonantā pretvirzē tvertas mazās sekundas (sal. 2. piemēru – fragmentu no cikla 2. daļas – ar 18. piemēru krājuma nākošajā rakstā, 184. lpp.).

43 **Molto meno mosso, misterioso**

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of eight staves, labeled S. 2, S. 3, A. 1, A. 2, T., B. 1, B. 2, and B. 3. The music is in 2/4 time and features a melodic line with triplets and a bass line. The lyrics are in Latvian. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The tempo and mood are indicated as *Molto meno mosso, misterioso*.

li - - - - - go,  
 li - - - - - go,  
 li - - - - - go,  
 li - - - - - go,  
 li - - - - - go,  
 li - - - - - go,  
 li - - - - - go,  
 li - - - - - go,

Jā - nīts jā - ja gad' ap - kār - ti at - jā Jā - ņu va - ka - ri - ņu,  
 li - - - - - go, li - - - - - go,  
 li - - - - - go, li - - - - - go,

2. piemērs. *Jāņu dziesmas*: 2. daļa, 43.–49. t.

Protams, arī latviešu tradicionālo līgotņu klāstā nav tikai līksmas un gaviļpilnas dziesmas. Tomēr Einfelds savu *Jāņu dziesmu* minorīgumu vēl saasina, piešķirot tām dramatisku un vietumis pat (plašā nozīmē) ekspresionistisku izteiksmi. Var atgādināt, ka *Jāņu dziesmas* pārstāv latviešu folkloru arī vairākos Einfeldes instrumentāldarbos. Piemēram, *Sonātē vijolei un ērģelēm* aprauts līgotnes fragments ieskanas kā komponistes bērnības atmiņu simbols (skaņdarba autobiogrāfisko ievirzi viņa atklāj intervijā), un tūdaļ atgriežas skumjais pamattēls. Savukārt *Balādē ērģelēm* (kā jau minēts, tā veltīta tautas vijolniekam – 1905. gada revolūcijas upurim) *Jāņu dziesma* gūst, lietojot pašas autore vārdus (Einfelds 2013), “asiņainu” harmonizāciju<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Maestoso* posms; vairākkārt mijas *mp*<sub>43</sub> un *m*<sub>33</sub> ar iekļautu kvartu. Tikai melodijas beigās noskaņa īslaicīgi kļūst mažorīga.

Šis tēlainais, komponistes piedāvātais salīdzinājums trāpīgi raksturo kādu būtisku folkloriskā elementa nišu viņas instrumentālmūzikā. Līdzīgu izteiksmi sastopam arī ciklā *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim. Skaņdarba programmatiskais pamats ir lībiešu teika par jaunekli, kurš uzkāpis mugurā jūras zirgam, kopā ar to aizrauts jūrā un noslēcis. Kā nelaimes priekšvēstnesis 2. daļā obojas partijā skan folkloriski ietonēta, diatoniska šaurapjoma melodija, bet fonu veido griezīgs (“asiņains”) poliharmonisks pavadijums (*Molto meno mosso* posms).

3. piemērs. *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim: 2. daļas fragments

Gluži atšķirīga, bet arī einfeldiska ir tēlainā ievirze, kuras būtību atklāj Maijas Einfeldes visagrīnākais un viņas pašas iznīcinātais skaņdarbs *Raganu dancis*. Arī šo nosaukumu varētu izmantot kā metaforu svarīga daiļrades atzara apzīmējumam. Folklorā sakņota vitalitāte savijumā ar dramatiski spriegiem motīviem un mistikas elementiem – tā ir satura līnija, ko saskatām it īpaši komponistes kormūzikā, piemēram, 3. daļā no *Jāņu dziesmām* (“Jāņu nakti raganiņas [..]”), *Maija balādē*, arī kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 1. daļā – savveida buršanās atveidā (no 44. t.) un 2. daļas posmā (no 34. t.), kur drastiskas dejas ritmā izdziedāta liksme par Prometeja sodīšanu (“Šo noziedznieku pārdrošo [..]”). Dažā ziņā šos darbus, iespējams, iedvesmojušas Gustava Mālera un Dmitrija Šostakoviča ironisko, dzēlīgo skerco tradīcijas – kā izriet no intervijas ar komponistes kādreizējo audzēkni Dzintru Kurmi-Gedroicu, tā ir Maijai Einfeldei tuva izteiksmes sfēra (Kurme-Gedroica 2016).

Tiesa, ne visa folkloras iedvesmotā Einfeldes mūzika ieturēta šādā noskaņu spektrā. Ir arī klusināti gaišas lappuses (jau minētā *Šūpla dziesma*, *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 3. daļa) un pat liksme, komika (*Balts buķelis peld pa jūru* sieviešu vokālajam ansamblim). Te jāpiebilst, ka einfeldiskais, sulīgais humors savulaik aizrāvis daudzus komponistes laikabiedrus, kuriem bijusi saskare ar viņu sadzīvē, taču mūzikā tas izpaudies krietni retāk – vien izņēmuma gadījumos.

Līdzās latviešu folkloras motīviem Einfeldi iedvesmojušas arī citas kultūras, jo īpaši Dienvidu un Austrumu reģioniem piederīgas: to vērojām jau 70. gados PSRS kultūrtelpā<sup>10</sup>, un šo pašu tendenci apliecina 90. gadu nodošanās Tuvas un Himalaju šamaņu dziedāšanas studijām, par ko komponiste intervijā Inesei Lūsiņai paudusi:

“Intonatīvais materiāls ir ļoti vienkāršs, bet ārkārtīgi dīvaina ir skaņas radīšana – kā vēja gaudas, vilku kaukšana. [...] Tas ir kaut kas neiedomājami skaists.” (Einfelde 1998)

Šai ziņā Einfelde līdztekus atsevišķiem laikabiedriem – pirmām kārtām Imantam Zemzarim, Jurim Ābolam (toties atšķirībā no Pētera Vaska, kurš sevi atzīst par principiāli eiropcentrisku: Vasks 2011) – priekšvēstījusi tendenci, ko 21. gadsimtā spilgti turpina vairāki jaunās un vidējās paaudzes komponisti, tai skaitā Santa Ratniece, Mārtiņš Viļums u. c. Taisnības labad gan jāpiebilst, ka pašas Einfeldes darbos dienvidnieciskās/austrumnieciskās dziedāšanas ietekme nekur neizpaužas spēcīgi un ilglaicīgi. To varam saskaņot vien atsevišķos īsos, bet trāpīgos eksotiska kolorīta zibšņos, piemēram, sengrieķu mītu iedvesmotajos skaņdarbos *Pie zemes tālās...* (melismātiski brīvais pustoņu vai mikrotoņu slīdējums 1. daļas 102.–104. t. u. c.) un *Sirēnu sala* (sākumposms līdz 21. t., dažviet arī vēlāk – skat. 4. piemēru: pirmatnēji vienkāršas intonatīvās formulas, kas tvertas kā aprauti signālveida *izsaucieni* dažādās balsīs). Kopumā tomēr arī šeit Einfeldei priekšplānā izvirzās subjektīvais pārdzīvojumus, nevis nacionālais vai reģionālais kolorīts kā pašvērtība.

<sup>10</sup> Piemēram, vokālā kamercikla *Krāsas* pamatā ir azerbaidžāņu Rasula Rza dzeja Ulda Bērziņa tulkojumā. Savukārt *Četras elēģijas* čellam un klavierēm radušās pēc Čingiza Aitmatova stāsta *Baltais kuģis* motīviem. Šajos agrīnajos darbos komponisti gan nav saistījis izraudzīto literāro avotu nacionālais kolorīts, bet psiholoģiskais spriegums.

4. piemērs. *Sirēnu sala*: fragments

Raksta gaitā izklāstītais ļauj secināt, ka Maiju Einfeldi, neraugoties uz jau pieminēto savrupību, arvien spēcīgi ietekmējušas viņas laikmeta norises – to apliecina gan jaunībā gūto mūzikas iespaidu (Šostakoviča *Katerina Izmailova*, Bartoka, Britena darbi) loma viņas pašas stila tapšanā, gan regulārā sekošana līdz latviešu mūzikas procesiem, iezīmējot tajā savu iemīļoto komponistu loku. Arī Atmodas laika norisēm bijis savs iespauks uz Einfeldes mūzikas tematiku. Tomēr laikmetam tipiskās tendences komponiste arvien pavērsusi kādā mazāk ierastā rakursā, kurā skaistais savijas ar skumjo (skarbo, drūmo, ironisko) neskaitāmās gradācijās un brīžam neatšķetināmā vienībā – vai nu tas attiektos uz neoromantisko motīvu tvērumu, sakrālo tēmu risinājumu, vai folkloras interpretāciju. Tas viss arī nosaka Maijas Einfeldes radošā rokraksta savdabību – tā īpašo vietu Latvijas mūzikas kopainā.

## SOURCES OF INSPIRATION, CONTEXTS AND PARALLELS

### Baiba Jaunslaviete

#### Summary

The overview of Einfelde's life story confirms that her music was influenced by various factors – childhood memories, concert life impressions, ancient myths and contemporary literature, memories of personalities that had already passed away, tragic events in the second half of the 20<sup>th</sup> century, among others. To what extent does the interpretation of these motifs manifest the characteristic traits of Einfelde's musical stylistics? The goal of this article is to look for the answer to this question. To achieve this, three themes are analysed.

In the first section of this article (*Maija Einfelde and Other Composers*), it is concluded that Einfelde's music aligns with the characteristic neoromantic trend of her generation of Latvian composers. This is also reflected in the mood of unfulfilled longings that are frequently felt. Mirdza Kūlmane, a friend of Einfelde in her youth, said: "Maija – your music reminds me of a bird with broken wings, who always still tries to fly, freely in the air." (Einfelde 2006) The composer herself considers the 'broken wings' metaphor to be the most accurate characterisation of her essence.

Of the 20<sup>th</sup> century composers, Einfelde particularly acknowledges her oldest contemporary Dmitri Shostakovich. Conductor Normunds Šnē, who premiered her Symphony (2003) also notes certain parallels with Shostakovich: "I quite like Maija's low string instrument monologues – so very deep, intellectual and emotionally rich, something similar to Shostakovich." (Šnē 2006)

Maija Einfeldē's professor at the Latvian State Conservatory – Jānis Ivanovs – also made his impression on Einfeldē's music. This article notes the line of succession that unites three works – Claude Debussy's *Sirens* (from the cycle *Nocturnes*), the slow movement *Posseidonia* of Ivanovs' Symphony No. 4 *Atlantis*, and Maija Einfeldē's choral composition *Sirēnu sala* (*The Island of the Sirens*). Similar to the compositions by Debussy and Ivanovs, an important role is played by the women's choir vocalise in Einfeldē's *Sirēnu sala* – a mystical recreation of the sea (ocean) atmosphere, and the usage of the choir instrumental opportunities makes this one of the most novel works from that era of Latvian music.

Among Latvian composers – her contemporaries – Maija Einfeldē herself acknowledges Artūrs Grīnups and Vilnis Šmīdbergs, who share similarities in dramatic expression. Still, Einfeldē's musical expression, compared with these authors, is much more spontaneous, and has greater improvisational freedom.

In the second section of the article (*Extra-Musical Themes*), it is concluded that the theme of death, in its many varied forms, is vital to the music of Einfeldē, from her very first works to recent compositions. At times, it interacts with other themes, for example, with, for Einfeldē, a less characteristic love theme, which is heard in *Dīvas mīlas dziesmas* (*Two Love Songs: In vita di Madonna Laura, In morte di Madonna Laura*). Other extra-musical motifs that appear in her works are:

- The theme of the lonely child, possibly in indirect relation to her own memories of childhood (*Četras elēģijas* / *Four Elegies* for cello and piano based on motifs from the Chyngyz Aitmatov story *The White Ship*; the Second Sonata for violin and piano, based on motifs from the Aleksandrs Čaks story *Kļavas lapa* / *Maple Leaf*, and *Sērdieņu dziesma* / *Orphan's Song* for flute and piano),
- The (externally) futile spite motif (chamber oratorio *Pie zemes tālās...* / *At the Edge of the Earth...*, inspired by the myth of Prometheus),
- Night-time moods (*Teika par zvaigznēm* / *A Fable About Stars*, also *Noktirne* / *Nocturne* for choir, and others), often with impressionistic allusions,
- Paganist vitalities interwoven with dramatically tense motifs (*Maija balāde* / *May Ballad*, and others), where, possibly, we hear echoes of Gustav Mahler's and Dmitri Shostakovich's ironic scherzo traditions.

A significant portion of Einfeldē's music are sacred works, and in many of the examples of this genre that have become popular, we feel the presence of the 'broken wings'. For example, conductor Ausma Derkēvica characterised one of her favourite opuses, *Ave Maria*



for women's choir and organ, composed in 1994, in this way: "The dramaturgy in this composition is surprising – usually, *Ave Maria* is not tragic, but, for Maija, particularly in the culmination, truly tragic nuances are heard." (Derkēvica 2010)

The third section of this article (*Folklore Motifs*) concludes that the folklore interpretations in Einfeldē's music are significantly different than those that are characteristic of other Latvian composers. Analysing Einfeldē's approach to folklore, the first thing that attracts attention is its strongly expressed subjectivism – the composer does not tend to accent the authentic or the primordial. In this sense, she has gone her own road, in contrast to the one chosen by Igor Stravinsky, or, in the Baltics, Pauls Dambis, Veljo Tormis, Bronius Kutavičius, and others. As examples of this, her works *Jāņu dziesmas (Songs of Midsummer)* and *Trīs jūras dziesmas (Three Songs of the Sea)* could be mentioned, and these show folklore material enriched with dissonant, subjectively expressive harmonies. At the same time, along with Latvian folklore motifs, Einfeldē was also inspired by other cultures, particularly those of the Eastern regions – this is confirmed by her interest in Tyvian and Himalaya shaman singing in the 1990s. In this sense, Einfeldē began a trend that was continued by younger Latvian composers – including Santa Ratniece, Mārtiņš Viļums, and others. However, it must be mentioned, that in Einfeldē's works, the Eastern singing style does not manifest itself particularly strongly or at length, though it can be seen in fragments from the chamber oratorio *Pie zemes tālās... (At the Edge of the Earth...)* and the choral work *Sirēnu sala (The Island of the Sirens)*.

The ideas developed over the course of the article allow one to conclude that Einfeldē has always transformed trends that are typical of her era with her own unique approaches, where the beautiful is interwoven with the sad (harsh, depressing, ironic...), either is it related to her interpretation of neoromanticism, sacred theme, or the handling of folklore motifs. It all determines the uniqueness of composer Maija Einfeldē's writing – its significant place in the whole of Latvian music.

## Literatūra un citi avoti

Bulavs, Jānis (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Dārziņa, Andra (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Derkēvica, Ausma (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfeldē, Maija (1998). Ir labāk ap dūšu. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena* (pielikums *Sestdiena*). 29. februāris

Einfeldē, Maija (2001). Kungs, apžēlojies! Intervija Ludmilai Lukševicai. *Literatūra un Māksla Latvijā*. 30. augusts

Einfeldē, Maija (2003a). Simfonija un valsis ar auskariņiem. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena*. 4. oktobris

Einfeldē, Maija (2003b). Sīzifs sāk no nulles. Intervija Ilmāram Šlāpinam. *Rīgas Laiks* 10, 46.–51. lpp.

Einfeldē, Maija (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfeldē, Maija (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kārklīšs, Ludvigs (1978). *Jāņa Ivanova simfonisms*. Rīga: Liesma

Kļava, Sigvards (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kudiņš, Jānis (2006). *Artūra Grīnupa Sinfonia per archi komponista simfoniskās daiļrades kontekstā*. Rīga: Musica Baltica

Kudiņš, Jānis (2008). Romantiskās mākslinieciskās pasaulzveres aktualizēšanās faktori latviešu simfoniskajā mūzikā postmodernisma estētisko ideju kontekstā: norises 20. gadsimta pēdējā trešdaļā. *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe*. Zinātnisko rakstu krājums. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 7.–29. lpp.

Kurme-Gedroica, Dzintra (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 14. augusts

Maskats, Arturs (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Parša, Ieva (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Šnē, Normunds (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Schnittke, Alfred (2004) = Альфред Шнитке. Полистилистические тенденции в современной музыке [Polistilistiskās tendences laikmetīgajā mūzikā]. В сб.: Александр Соколов. *Введение в музыкальную композицию XX века* [Ievads 20. gadsimta mūzikas kompozīcijā]. Москва: Владос, с. 146–149

Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne

Upatnieks, Egils (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Vasks, Pēteris (2011). Dzīvojiet nesteidzīgi! Pierakstījusi Inese Lūsiņa. *Diena* (pielikums *Kultūras Diena*). 28. janvāris