

MŪZIKAS VALODAS RAKSTURIEZĪMES

Baiba Jaunslaviete

Maija Einfelde ir komponiste, kuras mūzika pieļauj visai dažādu interpretāciju – šo domu tiem vai citiem vārdiem pauduši vairāki intervētie atskaņotājmākslinieki, viņu vidū Maija Prēdele (2006), Andra Dārziņa (2016) u. c. Taču ir šajā daudzveidībā arī kas stabils un pastāvīgs – tās ir stila zīmes, kas ceļo cauri desmitgadēm, vienojot gan agrīnos, gan vēlīnos opusus. Turpmākajās lappusēs pakavēšos pie dažām no tām.

Melodika

Maijas Einfeldes melodikā izceļas vairākas viņai tuvas intonatīvās formulas. To vidū ir komponistes pašas radīts, uz baroka un romantisma tradīciju bāzes veidots figūras *exclamatio* variants. Var atgādināt, ka *exclamatio* (tulkojumā no latīņu val. “izsauciens”) ir retorikas figūra, kas iezīmīga ar kāpjošu sekstas (vai oktāvas) intonāciju un bieži pavada uzrunas vārdus; tā izmantota arī lūgšanas atveidā. Vispār pazīstams piemērs ir ārija *Erbarme dich* (“Apžēlojies”) no Johana Sebastiāna Baha *Mateja pasijas*. Šajā tēmā *exclamatio* parādās versijā, kādu pēc tam savā mūzikā (visticamāk, jau bez apzinātas sasaistes ar retoriku) bieži izmantojuši romantiķi, viņu vidū Einfeldei tuvais Frideriks Šopēns¹. Proti, kāpjošajai sekstas intonācijai (ilgu, cerības zīmei) tūdaļ seko krītoša sekunda vai sekundu virkne ar šim intervālam tipisko nopūtas (rezignācijas) semantiku. Piemēru vidū ir Šopēna Noktirne *Es dur* op. 9 nr. 2, Valsis *cis moll* op. 64 nr. 2, Prelūdija *A dur* op. 28 nr. 7 u. c. darbi. Arī Einfeldes daiļradē līdzīga intonatīvā secība, neraugoties uz disonanto harmonisko kontekstu, apliecina autores romantisko pasauleskatījumu. Īsti einfeldisku ekspresiju tā iegūst, ja kāpjošās sekstas vietu ieņem cits komponistei tuvs intervāls – pamazinātā oktāva (reizēm ar daļēju aizpildījumu). Tā pārstāv ne vairs romantisma, bet laikmetīgās izteiksmes sfēru un kopā ar sekojošo intonatīvo lejupslīdi atspoguļo iepriekš raksturoto, pašai komponistei tuvo (skat. krājuma 157. lpp.) *aizlauzto spārnu* ideju. Šīs melodiskās formulas piemērus varam atrast dažādu laikposmu skaņdarbos. To vidū ir otrā no *Četrām elēģijām* (13.–15. t.), *Maza balāde* (34.–37. t.) un *Adagio* (30.–31. t.). Retāk radniecīgs melodiskais zīmējums parādās Maijas Einfeldes kormūzikā (*And I Sawa New Heaven*, 9.–10. t.: skat. 1. piemēru). Reizēm līdzīgā kontekstā sastopama arī kāpjoša palielināta oktāva (*Nikte un Selēne*, 67.–71. t., u. c.) vai maza nona (dziesma *Brūnā* no cikla *Krāsas*, noslēgums: skat. 2. piemēru).

¹ Maijas Einfeldes viedokli par Šopēna mūziku skat. krājuma 156.–157. lpp.

mf molto espress.
S. For the first hea - ven,
mp
A. hea - ven,
mp
T. hea - ven,
mp
B. hea - ven,

1. piemērs. *And I Saw a New Heaven*: 9.–12. t.

f
Solo slēp-jams, rā-dams, slēp-jams, rā-dams Ā-dams, Ā-dams, Ā-dams.
Pno *sf*

2. piemērs. *Brūnā* no cikla *Krāsas* (dziesmas noslēgums)

Kā cita īsti einfeldiska melodiskā formula izceļama komponistes monogramma *e-f(e)-d-e*. Dažkārt, piemēram, Alta koncerta noslēgumā, tā līdzinās savveida parakstam, taču biežāk brīvi ievijas mūzikas kopējā plūdumā. No diviem muzikoloģes Olgas Juferovas (Juferova 2013) definētajiem monogrammu veidiem – eksotēriskā (atklātā) un ezotēriskā (daļēji slēptā) – Einfeldes skaņdarbiem raksturīgāks ir otrais. Pat ja viņas monogramma ir strukturāli nodalīta no iepriekšējā materiāla, tā organiski saplūst ar turpinājumu, un otrādi; rodas priekšstats par garāmslidošu mirkli. Šeit atkal parādās komponistes mūzikai kopumā tipiskā spontanitāte.

Gan ritma, gan artikulācijas ziņā monogrammas tvērumi ir krasi atšķirīgi, turklāt kontrastē arī intervālika – *e-f(e)-d-e* var būt sekundu plūduma caurausta, romantiska kantilēna un arī aso disonansu (mazu nonu, lielu septimu) piesātināta melodija. Šīs divas versijas, kas atspoguļo autorei divus dažādos *es*, var salīdzināt ar Roberta Šūmaņa *Eizebiju* un *Florestānu*. Interesants piemērs, kurā abi intervāliki kontrastējošie monogrammas varianti parādās secīgi, ir klavierminiatūra *Albuma lapa* (sal. monogrammas apspēli, attiecīgi, 3. piemēra 1.–3. un 7.–10. t.).

3. piemērs. *Albuma lapa*: 1.–10. t.

Monogrammas ezotērisko ievirzi bieži paspīgtina skaņu secības maiņa un arī neuzkrītošs bagātinājums ar citām skaņām. Tās var būt dažādas, tomēr zīmīgi, ka gandrīz vienmēr tā vai citādi parādās tritons – monogrammai pievienots vai nu *h*, kas ir pamazinātas kvintas / palielinātas kvartas attiecībās ar melodisko virsotni *f*, vai arī *as*, kas ir līdzīgās attiecībās ar *e-f(e)-d-e* zemāko skaņu. Šāds papildinājums sevišķi raksturīgs monogrammas dramtizētiem variantiem; viens no tiem ir cikla *Skumjās serenādes (Trīs dziedājumi mirstošai jūrai)* 3. daļas fragments. Arvien augoša nemiera noskaņu rada straujam virpulim līdzīgs motīvs, mijoties ar mūzikas materiālu, kas balstās uz monogrammas skaņām (jauktā secībā) un *h*.

174

4. piemērs. *Skumjās serenādes*, 3. daļa: 51.–54. t.

Daļēji līdzīgs tēlainais konteksts ir *Sonātes meditācijas* 2. daļas tēmai; šeit *e-f-d-e* iezīmējas slēptajā balssvirzē kreisās rokas partijā (ik trioles sākumā), bet trioļu pulsācijā iekļaujas arī *h* (tritons pret *f*), *as* un *g* (skat. 4. piemēra 3.–5. t. Dzintras Erlihās rakstā, krājuma 293. lpp.). Savukārt šī skaņdarba 1. daļā monogramma parādās atšķirīgā – klusināti monoloģiskā tvērumā alta partijā; to imitē klavieres, un par melodisko virsotni kļūst *as* – tritona skaņa pret *d*.

5. piemērs. *Sonāte meditācija*, 1. daļa: 20.–21. t.

Tādējādi arī monogrammas interpretācijā izpaužas komponistei raksturīgais balsts uz tritonu, ko savulaik rosinājis Britena *Kara rekviēms* (skat. par to krājuma 38. lpp.).

Cita Einfeldes melodikas īpatnība, ko var raksturot analogijā ar tēlotājmākslas (skulptūras, glezniecības utt.) parādībām: mūzikā bieži vien tiek pārtverta sastingusi kustība. Savā ziņā tā sasauca ar jau atzīmēto, komponistes pašas metaforiski pausto nolemtības un reizē spīts izjūtu – “Sīzifs sāk no nulles” (Einfelde 2003). Atrauta no sava impulsa un arī turpinājuma – mērķa (tie gan viegli nojaušami), *sastingusī kustība* daudzkārt atkārtojas visdažādākajos variantos. Turklāt, pretēji tēlotājmākslai, *kustības* jēdziens šeit jāsaprot tiešā, bet *sastinguma* – pārnēstā nozīmē. Viens no piemēriem ir Otrās vijolsonātes sākums *ff* dinamikā, kur *sastingusī kustība* līdzinās kāda klausītājam nezināma procesa kulminācijai – asai un satrauktai. Atkārtojumu gaitā šīs *quasi* kulminācijas ekspresija tomēr notrulinās, dodot vietu parastai nomāktībai – miniatūri pārtverts tāds process kā laika ietekme uz pārdzīvojumiem.

175

6. piemērs. Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 1. daļa: 1.–8. t.

No *sastingušās kustības* idejas izriet komponistei raksturīgā tiece uz kāda atsevišķa intervāla atkārtojumiem. Pirmām kārtām jāmin melodiskā formula, kuras kodols ir maza sekunda. Einfelde mīl atkārtot to posmos, kuros dominē ritma brīvdalījums, reizēm arī sinkopes. Šāds monologa garā tverts mazo sekundu virknējums var gūt dažādas, bet parasti ar einfeldisko grūtsirdību saistītas rakstura nianses. To dzirdam Simfonijā (19.–21. t.), skaņdarbos *Maestoso* (18.–23. t.), *Maija balāde* (22.–23. t.), *Rīta liturģija* (2. d., 46.–47. t.) kā arī *Kora simfonijas* 1. daļas *Laika zvani* noslēgumā.

109

A. *p*

T. *p*

B. *p*

U...
Liels ir šis laiks...
Liels ir šis laiks... Liels ir šis laiks... šis laiks.

7. piemērs. *Kora simfonija*, 1. daļa *Laika zvani*: 109.–114. t.

Savukārt kameroratorijas *Pie zemes tālās...* sākumā mazas sekundas ritmiski brīvi atkārtojumi ir kodolintonācija, kas, mijoties ar citiem intervāliem, ievada episki skumjā, noslēpumainā vēstījumā.

B. *pp*

B. *pp*

Pie - ze - mes tā - lās ma - las e - sam nā - ku - šī,
Pie - ze - mes tā - lās ma - las e - sam nā - ku - šī,

8. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 1.–7. t.

Ne tik spriegās, drīzāk apcerīgumu rosinošās lielās sekundas līdzīgā monoloģiski brīvā ritmā kļūst par atkārtojumu kodolu vairākos komponistes beidzamo gadu darbos, kuru kopējais kolorīts ir gaišāks – piemēram, *Jāņu dziesmās* (1. d., 2.–5. t. u. c.), *Kyrie* (87.–90. t.) un *Sanctus* (36.–39. t.) no *Kora simfonijas*, arī kordziesmā *Teika par zvaigznēm* (6.–10. t. pirms beigām u. c.).

Harmonija

Kā jau daudziem laikmetīgajiem komponistiem, arī Einfeldei harmonijas īpatnības cieši saistītas ar intonatīvo valodu – tas izriet no vispārējās tieces uz linearitāti. **Vertikālē** liela loma ir tiem pašiem intervāliem, kuri jau minēti kā komponistes melodikai raksturīgi: proti, bieži sastopami dažādas struktūras akordi, kurus vieno p a m a z i n ā t a s (palielinātas) oktāvas atstatums starp tām vai citām balsīm un līdz ar to – šo intervālu īpašais, asi smeldzīgais kolorīts. Kā dažus no piemēriem var minēt kantāti *Džordano Bruno sārts* (1. d., pēdējās 6 taktis), kameroratoriju *Pie zemes tālās...* (2. d., 26.–28. t.), *Laika zvani* (22. t.) un *Dies irae* (133. t.) no *Kora simfonijas*. Nozīmīgu lomu guvusi arī mazajai sekundai enharmoniski līdzīgā palielinātā prīma. Komponiste labprāt izmanto savdabīgus greizskaņus; tie veidojas, mijoties vienas un tās pašas skaņas alterētā un dezalterētā variantā, kas iekļauti dažādās balsīs – lielākoties (tomēr ne tikai) paralēlu tercu vai sekstu kustībā. Šāda gaismēnu rotaļa, nereti saiknē ar nostalgijas motīviem,

sastopama, piemēram, skaņdarbā *Manas bērņības mājas* (12., 86., 88., 89. t.). To redzam arī divos turpmākajos nošu piemēros – fragmentos no Sonātes vijolei un ērģelēm (skaņu *es* un *e* mija ērģelpartijā, no 315. t.) un kordziesmas *Pēc pārkoņa* (skaņu *es* un *e* mija soprānu un altu balsīs pēdējās trīs taktīs).

9. piemērs. Sonāte vijolei un ērģelēm: 314.–317. t.

10. piemērs. *Pēc pārkoņa*: 10.–16. t.

Komponistes iecienīto saskaņu vidū izceļams pamazinātais septakords un tā apvērsumi ar iekļautām skaņām. Viens no piemēriem, kur saasināti, *ff* dinamikā atklāta šī akorda ekspresija, ir *Crucifixus* sākums (1.–4. t.: pm_{43} ar iekļautu pm_6). Savukārt kā vēlinā romantisma/impresionisma tradīcijas atbalss uztverams mažora nonakords, kas plaši izmantots gaišāka kolorīta mūzikā, jo īpaši kordarbos – to sastopam gan tūrā veidā (skat., piem., dziesmas *Jūra* analīzi Ilmas Grauzdiņas rakstā krājuma 312.–313. lpp.), gan apvērsumos un ar pievienotu sekstu (*Kyrie* daļa no *Kora simfonijas*, kulminācija, 141.–145. t. – *b-e-fis-a-c-d*; 15. *psalms*, beigu akords – *c-fis-a-d-es-as-h*).

Būtiska nozīme Einfeldes skaņdarbu vertikālē ir biharmoniskām saskaņām. Tās ir daudzveidīgas, tomēr īpaši jāizceļ mazas sekundas attiecību akordu apvienojums; arī tādējādi izpaužas šī intervāla īpašā loma (*Pie zemes tālās...*, 1. d., 58. t. – *a-c-[e]+h-dis-gis*. Tiesa, akordu var interpretēt arī kā apvērsumu nepilnam mažora nonakordam ar sekstu).

58

S. pie

S. pie

S. *fp* pie ze - mes tā - lās ma - las *f*

A. pie

A. pie

A. pie

T. pie

T. pie

B. pie

11. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 58.–59. t.

Daudzos akordos *konkurē* trijskaņa (vai tā apvērsuma) skaņas ar iekļautu tritonu vai mazo sekundu (kas ar akorda kvintu arī rada tritona attiecības). Viens no piemēriem ir *Sonātes meditācijas* 2. daļa (9., 13. t.), kur figurācija pa m_{64} skaņām (*gis-cis-e*) kreisās rokas partijā apvienojas ar labās rokas izturētu tritona skaņu (*g*); vēlāk (10.–11. un 14.–15. t.) arī uz šīs bāzes veidojas biharmonija (figurācija pa m_{64} *gis-cis-e* un vienlaikus pm_{65} *g-b-des-e*).

Einfeldes mūzikas skaņkārtiskajā spektrā līdztekus minora, retāk mažora sfērai un seno skaņkārto koloritam (īpaši sakrālajos un folkloras iespaidotajos sacerējumos) jau kopš agrīnajiem darbiem nozīmīga vieta atvēlēta skaņkārtām, kuru centrālā ass ietver tritonu. To vidū ir gan tipizēti modeļi, pirmām kārtām pamazinātā skaņkārtā (*Sonātes meditācijas* 2. daļas un kordziesmas *Jūras saģša* pamattēmas), gan vairāki individualizēti tritona skaņkārtas veidi. Iezīme, kas tos vieno – apakšējā un augšējā tritona skaņurinda parasti nav identiska. Tāpat kā precīza simetrija (atšķirībā no aptuvenas) ir sveša Einfeldes formveidei, arī tritona skaņkārtā, neraugoties uz savu piederību simetrisko skaņkārtu grupai, nekad neatstāj pilnīgas simetrijas iespaidu.

Dažkārt skaņurinda vienā no centrālās saskaņas tritoniem ir tuvāka (vai analoga) veseltoņu skaņkārtai, savukārt otrā tritona ietvaros – vai nu minoram, vai pamazinātajai skaņkārtai. Tādējādi arī tēls iegūst divas atšķirīgas dimensijas – no vienas puses, atsvešināti pārpersonisku (veseltoņu), no otras – subjektīvāk un emocionāli spriegāk ietonētu (minors/pamazinātā). Šādas skaņurindas piemēri rodami gan vairākos kordarbos, gan kompozīcijā *Nikte un Selēne* (21.–26. t. – *c-d-es-[f]-fis-[as]-b-c*).

Būtiska vieta Einfeldes mūzikā, līdzīgi kā viņai tuvā Bartoka kompozīcijās, ierādīta arī neoktāvu skaņkārtām (ar skaņurindu pamazinātas oktāvas apjomā). To intervāliskā struktūra ir daudzveidīga, tomēr kopumā dominē minorīgs kolorīts (*Manas bērniības mājas*, 20.–23. t.). Savukārt pievēršanās videntercu attiecību akordiem atspoguļo romantiskās skaņkārtiskās valodas ietekmi (Trešā sonāte vijolei un klavierēm, sākumtēma; *Ziemas pasaka*, 4.–7., 16.–25. t. u. c.).

Tonālā sfēra, līdzīgi kā visi Einfeldes mūzikas aspekti, izceļas ar biežu mainību. Tomēr izceļamas atsevišķas tonālās krāsas, kurām atbilst īpaša semantika:

- *gis moll* un citas minorīgas nokrāsas skaņkārtas ar toniku *gis* parasti izmantotas nostalgijas, pagātnes (atmiņu) tēlu kontekstā. Piemēru vidū ir vienīgā gaišā epizode ciklā *Aizvestie* (teksts “Pa mazu lauku ceļu gāju, / Kur vasara visapkārt zied”) un lībiešu tautasdziesmas citāts *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 2. daļā (94.–101. t.; skat. arī iepriekšējo rakstu – krājuma 165. lpp., 3. piemēru, obojas partiju). Arī mūzikas valodā šādos mirkļos parādās tās vai citas pagātnes stilistikas iezīmes – *Sonātes meditācijas* 2. daļā (*Larghetto semplice* posmā, 32.–38. t.) to reprezentē doriskas nokrāsas kantilēna un solodzesmas (vai noktirnes) žanram raksturīgās melodijas-pavadījuma attiecības. Simfonijas sākumā īslaicīgi pavidošo *gis moll* pārstāv trijskanis, kas izklāstīts arpedžo veidā – tas uztverams kā alūzija uz daudziem vokālas cilmes žanriem tipisko pavadījuma formulu;
- *d moll* (un citas minorīgas nokrāsas skaņkārtām ar toniku *d*) ir divējāda nozīme. Pirmkārt, tās saistās ar mūžīgo un arī mūžseno, pāri ikdienai stāvošo (*Debess no Trim Friča Bārdas dzejoļiem, Laika zvani* no *Kora simfonijas*, miniatūra *Iz senseniem laikiem*). Otrkārt, *d moll* reizēm gūst arī nolemtības semantiku (kompozīcija *Nikte un Selēne* – tritona skaņkārtā ar toniku *d* kā nakts dievietes Niktes simbols; poēma *Aizvestie*). Abas šīs nozīmes sintezē *Trīs jūras dziesmas* ērģelēm: *d moll* izmantots jau cikla sākumā, ievadot senas leģendas noskaņā, bet vēlāk, darba gaitā, atklājas arī tā traģiskais zemteksts;

- *e moll* (un citas minorīgas nokrāsas skaņkārtas ar toniku *e*) semantiskā ziņā parādās krietni daudzveidīgāk nekā iepriekšminētās tonalitātes, tomēr raksturīgi, ka šī tonālā sfēra parasti ietver pasvītroti subjektīvu ekspresiju, personiskumu (*Sonātes meditācijas* vidējā daļa; *Skumjās serenādes* un *Koncerts altam un kamerorķestrim*, izskaņa). Reizēm *e moll* satura niša ir tuva *gis moll*. Piemēram, dramatisma cauraustajā *Sonātē vijolei* un ērģelēm iekļautas dažas liriskas saliņas – pēc pašas komponistes vārdiem, viņas bērnības atmiņu vīzijas (*Einfelde* 2016). Pirmajā no tām līdztekus aprautajiem rotaļīgas dejas motīviem, diatoniskajam izklāstam un vijoles kluso flažoletu ēteriskajam kolorītam nozīmīga loma ir *e moll* tonalitātei (*Allegretto semplice* posms, no 36. t.).

Iespējams, simboliski, ka *e* ir komponistes uzvārda un viņas monogrammas sākumburts, savukārt atbilstošās nots nosaukums (*mi*) asociatīvi saistāms ar komponistes priekšvārdu (*Maija*).

Faktūra

Maijas Einfeldes mūzikā sastopami dažādi faktūras veidi. Tīri homofons izklāsts vai viendabīga akordu faktūra parādās samērā reti un īslaičīgi – lielākoties vienīgi kā zīme, kas rada asociācijas ar kādu pagātnes tradīcijās saņotu žanru (solodziesmu, korāli vai tml.). Biežāk komponiste izmantojusi homofoni polifonu vai polifonu faktūru.

Iztirzājot šo mūzikas valodas līdzekli, pirmām kārtām uzmanību pelna vairākas **horizontāles/vertikāles mijiedarbes formas**. Viena no tām saistīta ar jau aplūkoto monogrammu *e-f-(e)-d-e*, kas tiek daļēji vertikalizēta. Var nodalīt divus raksturīgākos modeļus. Pirmais no tiem iezīmīgs ar visu vai gandrīz visu monogrammas skaņu izklāstu kādā no faktūras līnijām un vienlaikus – atsevišķa monogrammas fragmenta (mikrostruktūras) atkārtojumiem citā balsī. Šis fragments atkal ietver jau pieminētos šaurapjoma intervālus: gan mazo sekundu, gan mazo tercu, kas, pastāvīgi atgriežoties, ar savu minorīgo kolorītu akcentē sēru semantiku. Viens no piemēriem sastopams kameroratorijas *Pie zemes tālās...* klusināti skumjajā beigu fāzē. Monogramma *e-f-e-d-e* izklāstīta pirmā soprāna partijā, tikmēr otrais alts atkārtoti kritošu mazo sekundu *f-e*. Citām kora balsīm uzticēts atšķirīgs materiāls.

107

S. kas virs ze - - mes,

S. ze - - - - - mes,

S. kas mums gai - šu - mu lej,

A. kas mums gai - šu - mu lej,

A. kas virs ze - - mes,

A. ze - - - - - mes,

T. ze - - - - - mes,

B. kas virs ze - - mes,

12. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 4. daļa: 107.–113. t. (skat. monogrammas skaņas pirmā soprāna un otrā alta partijās)

Līdzīgu vertikalizācijas piemēru redzam Trešajā sonātē vijolei un klavierēm (1990). Tās sākumposmā vijoles partijā iekļautas visas monogrammas skaņas, kamēr klavieres rāmi, ostinēti atkārtu mazo tercū *d-f*. Sēru un sastinguma noskaņu šajā gadījumā vēl paspīlgtina korāliskā faktūra.

Savukārt Koncerts altam un kamerorķestrim gan sākas, gan beidzas ar monogrammu. Šī darba noslēgumā *e-f(e)-d-e* interpretācija sasaucas ar iepriekš aplūkotojumiem piemēriem. Monogrammas skaņas ietvertas trīs tembrālās līnijās: kontrabasi atkārtu vienīgi mazo tercū *d-f*, kamēr alti – mazo sekundu *e-f*. Pirmo vijoli ērģelpunkts vēl pasvītro skaņas *e* kā monogrammas bāzes nozīmību.

13. piemērs. Koncerts altam un kamerorķestrim: noslēgums (344.–349. t.; skat. monogrammas skaņas pirmo vijoliņu, altu un kontrabasu partijās)

Otra raksturīga vertikalizācijas izpausme ir monogrammas skaņu – *e*, *f* un *d* – iekļāvums dažādos faktūras slāņos, turklāt katra no šīm skaņām tiek monotoni atkārtota. Šis paņēmieni izmantots folkloriskas nokrāsas darbos, kur atkārtojumi vērsti nevis uz sēru semantiku, bet drīzāk uz maģisku (buramvārdiem līdzīgu) efektu. Viens no piemēriem ir pagānisku motīvu (raganu tēlu) iedvesmotā *Maija balāde*: 121.–125. takū monogrammas skaņas ietvertas otro soprānu, otro altu, abu tenora partiju un pirmo basu balsīs.

182

14. piemērs. *Maija balāde*: 121.–125. t.

Līdzīgu arhaisku niansi monogrammas skaņu atkārtojums (jauktā secībā) gūst ērģeļdarbā *Iz senseniem laikiem*. Ļoti pakāpeniskais skaņu skaits pieaugums/noplakums šajā gadījumā saderas ar mūzikas rāmo, meditātīvo raksturu.



15. piemērs. *Iz senseniem laikiem*: sākums (1.–8. t.)

Pēdējais piemērs atspoguļo lielo uzmanību, kāda Einfeldes mūzikā pievērsta ne vien faktūras horizontālei un vertikālei, bet arī diagonālei. Komponistei acīmredzami tuvi ir t. s. diagonālie akordi, kas ļauj izbaudīt atsevišķu saskaņu melodisko pievilcību, pakāpenisku, meditātīvu iegremdi kādā noskaņā. Lielākoties viņa tos izmanto taupīgi, skaņdarba gaitā ne vairāk kā vienu vai divas reizes, parasti visnozīmīgākajos mirkļos. *Sirēnu salā* (skat. 16. piemēru), *Trīs noktīrnēs* (skat. 17. piemēru) un *15. psalmā* (6.–7. t.) šādi akordi iezīmē kompozīcijas sākumu, savukārt skaņdarbā *Crucifixus – Rubato* posma sākumu, kas līdztekus izskaņai ir vienīgā liriskas saliņa dramatiskajā miniatūrā².

Tranquillo

S. II *espr.*

S. III *3*

S. IV *non espr.*

Tranquillo

A. II *non espr.*

A. III

A. IV *non espr.*

16. piemērs. *Sirēnu sala*: sākums (1.–6. t.)

² Fragmentus no *15. psalma* un *Crucifixus* skat. Jūlijas Jonānes rakstā (attiecīgi, 4. un 13. nošu piemērs krājuma 253. un 260. lpp.).

17. piemērs. *Trīs noktirnes*: sākums (1.–4. t.)

Diagonālās faktūras *saliņas* ietvertas arī Sonātē vijolei un ērģelēm (190. t.), *Skumjajās serenādēs* (1. d., 39.–43. t.) u. c. darbos.

Atsevišķu šaurapjoma intervālu atkārtojumi, kas raksturīgi Einfeldes melodikai, bieži norit vienlaikus dažādos faktūras slāņos un tādējādi ietekmē arī vertikāli. Atceroties jau citētos, Šostakoviča iespaidā teiktos komponistes vārdus (“laba mūzika spēj arī mocīt”: Einfeldē 2013), zīmīgs šķiet kāds viņas iemīļots faktūras paņēmieni – vairākkārt pretvirzē atkārtota mazās sekundas apspēle, apdziedāšana tā, lai starp balsīm nepārtraukti *trītos* asās disonanses (maza sekunda, liela septīma, maza nona u. tml.). To dzirdam, piemēram, fragmentos no kameroratorijas *Pie zemes tālās...* (skat. 2. piemēru Gundegas Šmites rakstā krājuma 206. lpp.) un Stīgu kvarteta (2009, 2. daļa).

18. piemērs. Stīgu kvartets (2009), 2. daļa: noslēgums (61.–69. t.; balsu pretvirzi skat. 62.–63. t.)

Šajā faktūras paņēmienā saskatāma saikne ar Einfeldes skolotāja Jāņa Ivanova skaņurakstu: arī viņš skaudras tēlainības kontekstā izmantojis asi disonantu balsu pretvirzi. Viens no piemēriem ir Ivanova klavierdarbs *Andante replicato*, ko Einfeldē citējusi viņam veltītās *Sonātes meditācijas* sākumā.

Sava satura niša Maijas Einfeldes faktūrā ir unisonam. Klavieru un ērģeļu partijās tas parasti tverts ātrā tempā un dramatiski (*Sonātes meditācijas* 2. daļa) vai, reizēm, agresīvi (Sonāte vijolei un ērģelēm, *Allegro* posms, 85.–150. t.; *Crucifixus*, 18 t. pirms *Grave*). Savukārt cita, arī daļēji ar unisonu saistīta skaņuraksta iezīme – neatlaidīgi,

poliritmiski atkārtota skaņa dažādos faktūras slāņos – ir paņēmiens, kas vieno komponistes kora un orķestra mūziku. Šajā gadījumā satura niša ir fatālas neizbēgamības tēli. Piemēru vidū minama kameroratorija *Pie zemes tālās...* (2. d., 19.–25. t.) un stīgu orķestra kompozīcija *Nikte un Selēne* (no 216. t. līdz beigām).

Tempo I rit. *Meno mosso* *sffz*

S. Hē - - faist,

A. *mf* *f* *sffz*
 tev pie - nā - kums iz - pil - dīt, ko tēvs tev liek, Hē - - faist,

T. *mf* *f* *sffz*
 tev ta - gad pie - nā - kums to iz - pil - dīt, ko tēvs tev liek, Hē - - faist,

B. *mf* *f* *sffz*
 tev ta - gad pie - nā - kums to iz - pil - dīt, ko tēvs tev liek, Hē - - faist,

19. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 2. daļa: 19.–28. t.

228 sim. *ff* *fff*

Vln. I *ff* *fff*

Vln. II *ff* *fff*

Vle *ff* *fff*

Vlc. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

20. piemērs. *Nikte un Selēne*: noslēgums (228.–233. t.)

Vēl viena faktūras īpatnība izriet no Einfeldes intereses par Ģerģa Ligeti daiļradi. Tuvošanās mikropolifoniem efektiem (tomēr nesasniedzot *klasiskajai* mikropolifonijai raksturīgo balsu skaitu) izpaužas vairākos komponistes vēlinajos kordarbos³, taču jo īpaši spilgti Simfonijā (galvenokārt kulminācijas zonās).

³ Skat. arī Zanes Prēdeles rakstu par *Kora simfoniju* krājuma 245.–246. lpp. un Jūlijas Jonānes atziņas par *Lux aeterna* krājuma 269. lpp.

Pati komponiste atzinusi, ka interese par Ligeti iespaidojusi viņas tieci uz lieliem *crescendo* un *diminuendo*, ko balss (vai instruments) veido vienas skaņas ietvaros, maksimāli izbaudot tās nianšu bagātību (Einfelde 2016). Agrīns piemērs sastopams cikla *Skumjās serenādes* 1. daļā. Tās otrā fāze ietver serenādes kulmināciju, kas tiek savdabīgi gatavota: uz vērienīga stīginstrumentu krešendo fona (no *pppp* līdz *fff*, 15 taktis) klarnetes partijā atkārtota viena skaņa (*e*), kas vairākkārt te pieņemas spēkā, te noplok un atkal pieņemas, līdz beidzot sasniedz *fff*. Gan šo atkārtojumu neatlaidība, gan klarnetes tembrs (iepretim stīginstrumentiem) rada *urbjošu* nemiera noskaņu.

21. piemērs. *Skumjās serenādes*, 1. daļa: 43.–54. t.

Gandrīz desmit gadus vēlāk interese par ilgstošām dinamikas rotaļām vienas skaņas ietvaros rod turpinājumu komponistes kordarbos: kameroratorijā *Pie zemes tālās...*, *Maija balādē*, *15. psalmā* un citviet. Lai arī mūsdienās tā raksturīga daudziem skaņražiem, tomēr latviešu mūzikā Einfelde līdztekus Pēterim Vaskam (kordarbs *Zemgale*, 1989, u. c.) bija pirmie savas paaudzes vidū, kas daudzveidīgi izmantoja šāda *vienskaņas principa* iespējas.

Tembru palete

Viedokļi par Maijas Einfeldes mūzikas *ērtumu* vai *neērtumu*, raugoties no interpretu skatpunkta, ir atšķirīgi. Biogrāfiskajā daļā jau citēta Larisas Bulavas atziņa par komponistes ērģeldarbu ne visai *ērģelisko* faktūru, kas māksliniecei tomēr neliedz labprāt iekļaut šos opusus savās koncertprogrammās (skat. krājuma 66. lpp.). Arī Jānis Rinkulis, būdams liels Einfeldes daiļrades cienītājs, vienlaikus uzsver, ka, viņaprāt, Maija “sacer mūziku tās abstraktajā jēdzienā, bet bez konkrēta instrumenta specifikas” (Rinkulis 2016). Tomēr vairāki aptaujātie atskaņotājmākslinieki izceļ Einfeldi kā komponisti, kas raksta viņu instrumentiem sevišķi pateicīgi. Egils Šēfers salīdzinājumā nevirās piesaukt pat pasaules dižgarus:

“Maija Einfelde lieliski jūt klarneti – vispār retais komponists uz to ir spējīgs. Piemēram, Mocarts jūt. Bet Brāms ne jūt – viņš raksta klarnetei skaistas melodijas, taču – ne *klarnetiskas...*” (Šēfers 2016)

Egils Upatnieks, kurš piedalījies *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas un Simfonijas pirmatskaņojumā, izsakās gandrīz līdzīgiem vārdiem:

“Viņa tik lieliski jūt oboju – tā ir sajūta, ko grūti izstāstīt, un tas nu man ļoti patīk. Zinu, ka Maija Einfelde allaž respektē interpretu domas – savulaik viņa konsultējās ar manu tēvu [kontrabasistu Eināru Upatnieku – B. J.], ja vēlējās izmantot ko neparastāku, piemēram, kādus flažoletus.” (Upatnieks 2016)

Andra Dārziņa, stāstot par Einfeldes alta izjūtu, savukārt atzīst: “Tā mūzika ir ļoti runājoša, un altam tas ļoti labi der.” (Dārziņa 2016)

Instrumenta *jušana* nekad nav kļuvusi par šķērslī komponistes centieniem dažādot tembrālo nokrāsu ar brīžam visai sarežģītiem atskaņojuma paņēmieniem – to apliecina, piemēram, Andras Dārziņas stāstītais par Koncertu altam un kamerorķestrim (plašāk par to skat. Baibas Jaunslavietes rakstā krājuma 126. lpp. un Dzintras Erlihas rakstā 299. lpp.). Tieci uz tembrālo daudzveidību, komentējot komponistei raksturīgo klarnetes izjūtu, izceļ arī Egils Šēfers:

“Kas man patīk – pat rakstot klarnetei (vienbalsīgam instrumentam), Einfelde domā harmoniski: viņai ir tremolo pa akordu skaņām, ļoti dažādi izmantota multifonija, dinamikas gradācijas – gan galēji klusi, gan skaļi. Viņas *Elēģijā*, piemēram, parādās 4. oktāvas re (bet klarnetei vispār robeža ir līdz do!). [...] Ilgi domāju, kā to nospēlēt. Maijai Einfeldei nav stereotipu par klarneti. Ģirts Pāže vienmēr teica, ka klarnete ir mīlas instruments, bet viņai tas, kā jau harmonisks instruments, skan ļoti daudzveidīgi. Arī putnu balsis – piemēram, *Skumjajās serenādēs* šai ziņā, manuprāt, daudz līdzības ar Mesiānu, viņa *Kvartetu laika galam*.” (Šēfers 2016)

Klarnetes interpretācijas dažādību *Skumjajās serenādēs* savā rakstā plašāk aplūko Ilma Grauzdiņa (skat. krājuma 314.–316. lpp.). Savukārt viena no Šēfera citātā minētajām šīs dažādības izpausmēm – neparasti augstas skaņas (*d⁴*) izmantojums – iezīmē sasaukšanos ar komponistes mūziku stīginstrumentiem: viņa labprāt liek šīs grupas zemākā un vidējā reģistra instrumentiem (kontrabasam, čellam, altam) spēlēt vijoles reģistrā, tā iegūstot saasināti subjektīvu, ekspresīvu, piesātinātu toni. Piemēru vidū minams čella monologs beidzamajā no *Četrām elēģijām* (1.–24. t.), čellu partijas traktējums gan Simfonijas sākumā (1.–9. t.), gan kompozīcijā *Nikte un Selēne* (125.–132. t. u. c.), arī altu spēle *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijā (1. d., 2.–19. t.).

Reģistra paaugstināšanai komponiste bieži izmanto flažoletus. Kā īpaši oriģinālu, orķestra mūzikai raksturīgu krāsu var izcelt to lietojumu kontrabasas partijās, dramatiskās kulminācijas zonā – zemajam reģistram zūdot, rodas sajūta, ka grūst ierastais pamats. Spriedzi nereti pastiprina vijoļu u. c. instrumentu spēle augstā tesitūrā,

tāpat disonanšu sablīvējums dažādos faktūras slāņos. Piemēri ir *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 2. daļa (114.–121. t.), arī Simfonija (227.–230. t.). Cita, atšķirīga niša kontrabasu flažoletiem ir svešādi ireālas, bieži klusinātos toņos ieturētas noskaņas (*Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 3. daļa, 53.–62. t.).

Arī kormūzikā Einfeldes tembrālie meklējumi pirmām kārtām saistīti ar balsis iespēju maksimālu dažādošanu. Šī tēma plašāk iztirzāta Gundegas Šmites rakstā (skat. krājuma 216.–225. lpp.), tālab te pieminēšu vien dažas kora balsu raisītas paralēles ar mūzikas instrumentiem. Vispirms, jāatzīmē asi punktētā, bieži arī sinkopētā ritma formulas, kas parādās, piemēram, *15. psalmā* (85., 87. t. u. c.), *Maija balādē* (124. t. u. c.) un *Rīta liturģijā* (2. d., 49. t.). To signālveidība vedina uz paralēlēm ar metāla pūšaminstrumentu skaņu – instrumentāldarbos Einfelde līdzīgas ritma formulas bieži uztic trompetei (daudzas epizodes skaņdarbos *Maza balāde, Gloria*). Šai kontekstā interesanti citēt komponistes kolēģa Artura Maskata atziņu. Trompete (līdzās ērgelēm un altam), viņa ieskatā, ir viens no trim instrumentiem, kas visvairāk asociējas ar Einfeldes radošo personību un stipro raksturu: “Viņai iekšā ir trompetes sauciens.” (Maskats 2016)

Virknē kordarbu par īpatnu tembra krāsu kļūst atsevišķas augstas, dzidras skaņas vai īsas frāzes soprānu partijā, kas te pavīd, te atkal izzūd uz izturēto pārējo balsu fona, radot zvaniņiem līdzīgu efektu. Šāds rotaļīgs un reizē ass soprānu skanējums bieži saistīts ar Einfeldes daiļrades *raganiskās* tematikas atzaru – noslēpumaini skaista, bīstama vilinājuma motīviem. Piemēri ir fragmenti no kordarbiem *Sirēnu sala* (14.–16. t.), *Maija balāde* (26.–31. t.) un *Manas bērnības mājas* (54.–77. t., fragments “Aizupē tumši-zils sils [..], / Un, kad dzeguze iesmejas [..] / Tad viņas smējiens man / Kā dūkņu smieklis scan”).

Einfeldes kora faktūras īpatnība izpaužas arī centienos *monoloģizēt* dziedājumu, izvirzot tajā priekšplānā nevis objektīvo (kolektīvo), bet subjektīvo un individuālo sākotni. Viens no paņēmiem, kā objektīvais gandrīz nemanāmi pārtop subjektīvajā: posma vai daļas noslēgumā komponiste ļauj visām balsīm apdzist, izņemot dažas. Sevišķi spēcīgu iespaidu šis paņēmiens atstāj kameroratorijas *Piezemes tālās...* 2. daļas beigās; tas izceļ nule kā sodītāju pamestā Prometeja vientulību (teksts “Oo - - -”, kas krešendoveidā izdziedāts atsevišķās balsīs).

68 *sfz*

S. *sfz* lies - - mu.

S. *sfz* *sempre espr.* lies - - mu. Oo

S. *sfz sfz sfz sfz* un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.

A. *sfz* *sempre espr.* lies - - mu. Oo

A. *sfz sfz sfz sfz* un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.

A. *sfz sfz sfz sfz* un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.

T. *sfz* *sempre espr.* lies - - mu. Oo

T. *sfz* *sempre espr.* lies - - mu. Oo

T. *sfz sfz sfz sfz* un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.

B. *sfz sfz sfz sfz* un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.

B. *sfz* lies - - mu dā - - vā - jis.

B. *sfz* lies - - mu dā - - vā - jis. *attacca*

22. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 2. daļa: noslēgums (68.–71. t.)

Ritms

Kā jau daudzu laikmetīgo skaņražu mūzikā, arī Maijas Einfeldes daiļradē dominē izteikti neregulārs ritms. Lai gan komponiste gandrīz nemaz nav izmantojusi ametrisko notāciju, metra brīvību daudzos viņas skaņdarbos (*Trīs jūras dziesmās*, *Simfoniā* u. c.) pasvītro bieži sastopamais maiņu taktmērs – tas saderas ar autores spontāno izteiksmes veidu. Interesi raisa viņas atziņa par luterisko korāli un latviešu tautasdziesmu kā savas daiļrades pamatu: “Līdz ar to manī pašā sēž daudziem šī žanra paraugiem piemītošais kvadrātiskums un regularitāte, taču es pastāvīgi tiecos to pārvarēt.” (Jaunslaviete 2006: 4)

Šī citāta kontekstā kļūst saprotams viens no Einfeldei tuvajiem folkloras materiāla interpretācijas paņēmieniem. Tas vērsts uz tautasdziesmas ritma transformāciju, ieviešot (vai akcentējot) tajā neregularitāti un tādējādi piešķirot mūzikai subjektīvu

tiešumu. To redzam, piemēram, *līgo* posmos no kora cikla *Jāņu dziesmas*. Tautas mūzikā *līgo* melismātiskais izdziedājums lielākoties iezīmē pavisam nelielu atkāpi no ritma regularitātes, taču Einfelde to vēl daudzkārt paspīgtina, pārvēršot *līgo* plašās, apjomīgās uzbūvēs. Šeit varam saskatīt radniecību Einfeldes stīginstrumentu monologiem.

The image shows a musical score for six staves, labeled T1, T2, T3, B1, B2, and B3. The music is in 3/8 time and features a melismatic passage with the lyrics "li - - - go, li - - - go, li - - - go" repeated across the staves. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). The notation includes various note values and rests, with some notes tied across bar lines.

23. piemērs. *Jāņu dziesmas*, 1. daļa: 24.–31. t.

Šūpla dziesmā sieviešu korim (tās pamatā ir latviešu tautasdziesmas *Pelīt' brauc, vāģi čīkst* melodija un teksts) ar līdzīgu, lai gan ne tik vērīenīgu melismātisku dziedājumu izcelts teksta refrēns *aijā*.

Komponistes darbu metriskajā daudzveidībā kā īpaši iezīmīgus var izcelt taktsmērus, kuru pamatā ir astotdaļu pulsācija (5/8, 7/8 u. tml.). Reizēm, piemēram, sakrātajos darbos, tie atspoguļo vienkārši dinamizāciju kā kontrastu iepriekš rāmajam, cildenajam mūzikas plūdumam (skat. par to arī Jūlijas Jonānes rakstā krājuma 254. lpp.). Citkārt šie taktsmēri parādās dramatiskas tēlainības kontekstā. To redzam jau agrīnajos opusos – vokālajā ciklā *Krāsas* (miniatūrā *Brūnā*, teksts "Saules dusma, kas pil tuksneša smiltīs [..]") un trešajā no *Četrām elēģijām*; arī gandrīz 30 gadus vēlāk tapušajā Simfonijā 5/8 taktsmērs (mijoties ar 7/8) saistīts ar pēkšņu pavērsienu, kas ievada skaņdarba vistrauksmaināko posmu – kulminācijas zonu (*Piú mosso, flessibile*, 105. t.).

Vairākās kompozīcijās astotdaļu pulsācijā balstītie taktsmēri ataino Einfeldes mūzikas *raganisko* šķautni – turklāt arī lielākoties saiknē ar dramatisku tēlainību. Var minēt, piemēram, ciklu *Trīs jūras dziesmas* (orķestra versijas 1. d., 167.–216. t.: maiņu taktsmērs 5/8, 3/8, 2/8, 4/8, 7/8 utt.) – melodijas šaurais diapazons te rada asociācijas ar arhaisku tautasdziesmu, un einfeldisko ekspresiju akcentē tritona intonācija. Radniecīgs izteiksmes līdzekļu komplekss izmantots *Pie zemes tālās...* 1. daļā (44.–57. t., mijiedarbē ar citiem taktsmēriem). Interesanti, ka

metrisko tuvību papildina līdzīgs melodiskās attīstības modelis – vispirms tiek izstrādāta pamazinātā trijskaņa apakšējā, tad augšējā terca (sal. sekojošo 24. piemēru ar Ilmas Grauzdiņas raksta 9. piemēru krājuma 318. lpp.).

44 **A tempo**

S. pie
S. pie
S. pie
A. *p* pie_ ze-mes tā-lās ma-las e-sam nā-ku-ši uz_ ski-tu no-va-du caur drū-mo tuks-ne-si, pie_ ze-mes
T. *mp espr.* pie ze - mes tā - lās ma - - - las, pie
B. *mp espr.* pie ze - mes tā - lās ma - - - las, pie
B. pie
B. pie

51

S. ze - - - mes tā - lās ma - - las,_____
S. ze - - - mes tā - lās ma - - las,_____
S. ze - - - mes tā - lās ma - - las,_____
A. tā-lās ma-las e-sam nā-ku-ši uz ski-tu no-va-du caur. drū-mo tuks - ne - si caur drū - mo,
T. ze - - - mes tā - lās ma - - - las,_____
B. ze - - - mes tā - lās ma - - las,_____
B. ze - - - mes tā - lās ma - - las,_____
B. ze - - - mes tā - lās ma - - las,_____

24. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 44.–57. t.

Arī ritma jomā sastopams kāds paņēmiens, kas vieno Maijas Einfeldes un viņas skolotāja Jāņa Ivanova skaņurakstu. Abi ir iecienījuši apvērstu (sinkopētu) punktējumu, kas bieži iezīmē spējai konvulsijai līdzīgu, īslaicīgu dramatisma zibsnī vai arī vienkārši dinamisku skanējumu. Virkne piemēru atrodama Ivanova vokalizēs, piemēram, *Lietainā dienā* (36.–43. t.), *Gājputni* (reprīzes posms, skat. 25. piemēru) u. c. Starp Einfeldes darbiem var minēt Trešās vijolsonātes 1. daļu, *Mazu balādi* (107., 108., 110., 112., 125. t.), *Maija balādi* (124., 128., 201., 202. t.), *Laika zvanus* no *Kora simfonijas* (64. t.) un arī *Romances* sākumu (skat. 26. piemēru).

25. piemērs. Jānis Ivanovs, *Gājputni*: reprīzes sākums (43. t.)

26. piemērs. Maija Einfelde, *Romance*: 1.–4. t.

Gan pašā Ivanova, gan Einfeldes kordarbos reizēm ieskanas arī *maigāka* sinkope, kas tomēr atstāj spriegas fanfaras iespaidu (Ivanovs, *Gubu mākoņi*; Einfelde, *Maija balāde*, 35., 37., 39. t.; *Sirēnu sala*, 125. t.).

Visbeidzot, īpašu izcēlumu pelnījusi viena no spilgtākajām Einfeldes mūzikas stila zīmēm, kas vijas cauri dažādiem jaunrades periodiem un krājuma gaitā (skat. 70., 75., 125. lpp.) jau metaforiski nodēvēta par *smeldzīgo deju*. Lai arī tās kodolu veido ritms, tomēr būtiskas ir arī melodiskās, skaņkārtiskās un faktūras īpatnības. Šo stila zīmi atrodam, piemēram, *Sonātes meditācijas* lēnajā daļā, *Albuma lapā*, *Monologā* čellam un klavierēm, un tā pieder arī pie Simfonijas galvenajiem tematiskajiem elementiem.

No ritma viedokļa tipisks ir melodiskās formulas vairākkārtējs izklāsts gandrīz pilnīgi vienmērīgā pulsācijā – izņēmums ir tikai

īslaicīga apstāja uz motīva sākumskaņas. Faktūra ietver valša alūziju, ko metra mainīgums (trijdaļība mijas ar divdaļību) tomēr vērš tikko jaušamu. Skaņkārtiskais kolorīts var būt dažāds, taču katrā ziņā izteikti minorīgs (frīgiskā, pamazinātā, tritona skaņkārtā u. tml.). Dažās (ne visās) kompozīcijās *smeldzīgās dejas* materiāls saistīts ar īpašu intonāciju. Tās kodols iezīmīgs ar *virpuļveida* lineāro profilu: strauji mijas pacēlumi (m_2 vai m_3) un kritumi (t_4 , kas vēlāk, atkārtojumu gaitā, var pāraugt komponistes iemīļotajā tritonā, retāk citi intervāli).



27. piemērs. *Monologs*: fragments (*smeldzīgās dejas* motīvs)

Samērā bieži *smeldzīgās dejas* formulai atbilst tonika *e* (*Sonātes meditācijas* 2. daļa, 44.–66. t.; *Albuma lapa*, līdz *Allegro* posmam) – kā jau atzīmēts, šī skaņa ir komponistes monogrammas sākumimpulss.

Albuma lapa veltīta dejas stihijai pilnībā. Citos darbos rodas asociācijas ar nostalgiskām atmiņām par deju, vēlmi aizmirsties, ko nomaina drīza atgriešanās iekšēja monologa, pārdomu un šaubu pasaulē. Tādējādi šī stila zīme pilnībā saderas ar Einfeldēi raksturīgo *aizlauzto spārnu* tematiku.

Formas un mūzikas valodas mijiedarbe

Iepriekš jau minētas vairākas iezīmes, kas apliecina Ivanova un Einfeldes mūzikas stilistisko radniecību. Savukārt formveide ir joma, kurā visspilgtāk parādās abu komponistu rokrakstu dažādība. Ivanova mūzikā forma veidota stingri, mērķtiecīgi, kamēr Einfeldēi tā ir brīvāka un neprognozējamāka. Mazāku darbu pamatā bieži ir viena tematiskā gauda attīstība, kas var ietvert gan variantveidi, gan dziļākas izmaiņas – līdz pat transformācijai, kurā grūti vairs sazimēt sākotnējo kodolu. Lielāku kompozīciju vidū nozīmīgu vietu ieņem žanri, kas tradicionāli saistīti ar sonātiskumu (pirmām kārtām sonāte, bet arī simfonija, koncerts, stīgu kvartets). Lai arī Einfeldes mūzikā var atrast tās vai citas sasauces ar sonātes formu (skat. aprakstus par *Otro sonāti vijolei un klavierēm* krājuma 58. lpp., *Sonāti vijolei un ērģelēm* 70.–71. lpp. un *Simfoniju* 125. lpp.), tomēr tā parasti neiegūst skaidras, noapaļotas aprises, jo montāžveidā virknējas dažādi, pārsvarā iekšēji nepabeigti tematiskie materiāli. Komponiste pati atzīst:

“Man reizēm ir pārmetuši šo nepabeigtību; arī Jānis Bulavs domā, ka dažādi tematiskie elementi pārāk strauji nomaina cits citu, pilnībā neizsmelot savas iespējas. Taču es pēdējos gados bieži esmu saskārusies

ar kompozīcijām, kurās interesantu ideju sabojā pārlieds garums. Tā, manuprāt, ir viena no mūsdienu mūzikas nelaimēm, jo *dievišķie garumi* patiesībā ļoti reti ir *dievišķi* (pat Šūbertam). Man mūzikā ir svarīgāk izjust nevis, kas notiek, bet gan, kā notiek, respektīvi, kā tiek aizpildīts atvēlētais laika sprīdis.” (Einfelds 2013)

Komponistes ideju pārbagātība, kas netiecas iekļauties skaidri strukturētās formās, ļauj izskaidrot arī viņas skeptisko attieksmi pret minimalismu:

“Nesaprotu, kam vajadzīgs pusstundu kavēties pie viena materiāla, ja to pašu varēja pateikt īsāk. Kaitina daudzvārdība. Taču nevienam neko nepārmetu – acīmredzot vienkārši nesaprotu šo muzikālo domāšanu...” (Einfelds 2013)

Var atgādināt, ka iepriekšējā lappusē pieminētais montāžas princips vispār raksturīgs laikmetīgajai mūzikai un pētnieki to bieži saista ar kino ietekmi (skat., piem., Emons 2009: 12). Tomēr Einfeldes mūzikā asociācijas ar kinomākslai raksturīgo kadru montāžu nerodas. Tās neveidojas arī ar tādiem pirmskino ēras montāžas paraugiem kā rotaļu virkne tautas svētkos, masku virkne karnevālā u. tml. Toties šis montāžas tips pārtvēris garīgu procesu, par kuram līdzīgu rakstījis Pēteris Čaikovskis, attiecinot to uz savas Ceturtās simfonijas 3. daļu:

“Tās ir kaprīzas arabeskas, netverami tēli. [...] Ap sirdi nav ne jautri, ne skumji [...]; dod vaļu iztēlei; un tā nezina kāpēc zīmē dīvainas ainas... [...] Tie ir tādi pilnīgi cits ar citu nesaistīti tēli, kādi ienāk prātā, kad laidies snaudā.”⁴

Analoģija ar “laišanos snaudā” gan šai gadījumā varbūt nav īsti vietā: Einfeldes mūzikas emociju strāvojums ir tik blīvs, ka nerosina līdzību ar pirmsmiega noskaņu – vismaz ne tās ierastajā veidolā. Tomēr, tāpat kā Čaikovskim, montāžveidība viņai ir pirmām kārtām psihes process, kas sakņojas pašas fantāzijas brīžam neiedomājamajos likločos, nevis ārējo iespaidu raibā virknējumā.

Gandrīz ikvienā skaņdarbā ievītas tematiskās arkas – bieži vien pavisam neuzkrītošas, kā tikko saklausāmas reminiscences. Brīvi veidotajās formās tās reizēm ienes reprizitātes un/vai rondoveidības iezīmes. Nereti šādu arku funkciju gūst nevis viens, bet vairāki tematiskie elementi. Turklāt gan reprīzes, gan rondo principa izpausmes lielākoties skar formas otro plānu, jo caurvijattīstība izteikta spēcīgāk. Jebkurš tematiskais kodols ir pakļauts nemitīgām izmaiņām. Dažkārt tās aprobežojas ar variantveidi vai vienkāršu sekvencēšanu. Te spilgts piemērs ir *15. psalms*, kur sākumintonācija – trauksmainā, asā ritmā tverta mazā sekunda – parādās ik pa laikam, paceļoties arvien augstāk; ģenerālkulminācijā (171.–172. t.) tā skan ritma paplašinājumā.

Citkārt, lai gan pārvērtības notiek pakāpeniski, tematiskā elementa pēdējā versija būtiski atšķiras no sākotnējās. Tā, piemēram, ērģeļkompozīcijā *Ave Maria* par reprizitāti liecina tempu izkārtojums (*Moderato – Poco meno mosso – Più mosso – Tempo I*) un intonatīvi skaņkārtiskā attīstība, tomēr pamattēmas tiešas atgriešanās beigu

⁴Tchaikovsky, Pyotr = Петр Чайковский. *Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 17 февраля / 1 марта 1878 г.* [Sarakste ar N. F. fon Meku. 1878. g. 1. martā / 17. februārī]. <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (skatīts 2016. gada 30. augustā).

posmā (*Tempo I*) nav. Vienlaikus skaņdarbā izpaužas refrēna princips. Tas saistīts ar vidusposmu *Poco meno mosso*, kura sākumā (56. t.) iepriekš rāmo ceturtdaļu un pusnošu pulsāciju nomaina ar sešpadsmitdaļu trioli iezīmīgs motīvs samērā augstā reģistrā – četrus skaņus krītoša secība (skat. 28.a piemēru). Možos raksturu izceļ lidiskās skaņkārtas kolorīts. Vēlāk (62. t.) triole pazūd, tomēr saglabājas aptuveni līdzīgs ritma zīmējums. Vēl pēc brīža blakus lejupejošajam motīva variantam parādās tā līdzinieks kāpjošā izklāstā, turklāt tagad poliskaņkārtiskā versijā – lidiskais kolorīts apvienojas ar Einfeldei tuvo pamazinātās skaņkārtas skaņurindu (66.–68. t.; skat. 28.b piemēra malējās taktis). Savukārt, tuvojoties kulminācijai, tieši lidiskā skaņkārta ar savu mažorīgo spožumu atkal izvirzās priekšplānā (sākummotīva metamorfoze 101. t.: skat. 28.c piemēra 1. t.). Visbeidzot, notiek pēdējais pavērsiens – refrēns gan saglabā iezīmīgo ritmu, taču veidots divreiz rāmākā pulsācijā un līdz ar to tuvinās *Ave Maria* pamatnoskaņai (125. t.: skat. 28.d piemēra 1. t.). Tagad šis motīvs pārtapis kāpjošā secībā pa veseltiņu skaņurindas skaņām, kuras kolorīts piešķir refrēnam pārpersonisku niansi, visai atšķirīgu no emocionāli tiešā sākumizklāsta. Šāda pakāpenisku izmaiņu virkne atklāj Einfeldes mūzikai tipisko variantveides un caurvijattīstības sintēzi.

a)

Poco meno mosso

Org. *p semplice*

Ped.

b)

Org. *poco cresc.*

Ped.

c)

d)

28. piemērs. Ērģeļdarba *Ave Maria* vidusposma pamatmotīvs (a) un tā metamorfozes (b–d) skaņdarba gaitā

Einfeldes ciklisko darbu uzbūve ir dažāda gan daļu skaita, gan tempu un saturiskās ievirzes ziņā. Sevišķi daudzveidīgi tiek interpretēti divdaļu cikli: sastopams divu dramatiski piesātinātu daļu virknējums (Pirmā sonāte vijolei un klavierēm: pirmajā daļā mainīgs, otrajā ātrs temps), divu lēno daļu secība (Trešā sonāte vijolei un klavierēm) un vēlinajā daiļradē – arī Franča Šūberta *Nepabeigtajai* tuva koncepcija ar straujāku pirmo un lēnāku otro daļu (*Divi ekspromti*, daļēji Sonāte čellam un klavierēm, 2014). Savukārt trijdaļu ciklos biežāks, kaut arī ne vienīgs iespējams, ir modelis, kurā divas lēnas daļas ierāmē ātro. Acīmredzot nav nejaušība, ka šāds cikla veids pirmoreiz sastopams *Sonātē meditācijā* altam un klavierēm – darbā, kurā ir sasaukšanās ar Dmitrija Šostakoviča *Alta* sonāti (sīkāk par to skat. Dzintras Erlihas rakstā krājuma 290.–291. lpp.). Vēlāk līdzīgs trijdaļības tvērums izpaužas *Skumjajās serenādēs*, *Trīs noktirnēs* un *Trīs jūras dziesmu ērģeļu versijā*. Kameroratorijas *Pie zemes tālās...* četrās daļās tas radis divkāršu iemiesojumu (lēnā–ātrā–lēnā daļa un fināls kontrastsastatformā ar strauju sākumposmu un klusinātu, lēnu beigu fāzi; tā ieturēta noskaņā, ko var uztvert kā 3. daļas tēlainu reprīzi).

Jauna tendence, kas parādās komponistes vēlinajos darbos (īpaši kopš 20. gadsimta 90. gadu vidus), ir tieksme uz aptuvenu spoguļsimetriju. Tā vērojama gan viendaļīgās kompozīcijās (*Pirms saules rieta*, *Simfonija*), gan cikla ietvaros (*Kora simfonija*).

Einfeldes skaņdarbu noslēgumi ir daudzveidīgi, tomēr relatīvi biežāk komponiste apliecina sevi kā klusinātu, dziestošu izskaņu meistare. Atbilstošs ir arī mūzikas paņēmieni loks. Tā, piemēram, īsi pirms noslēguma nereti ieskanas korāliski motīvi (Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 155.–165. t.; *Iz senseniem laikiem* četrām klarnetēm, 162.–180. t.). Simbolisku lomu izskaņā vai neilgi pirms tās gūst ritma figūras, kas ietver pulksteņa tikškiem līdzīgu vienmērību (Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 166.–178. t.; *Manas bērnības mājas*, instrumentālā pēcspēle). Arī zvani vai zvaniņi (*Manas bērnības mājas*, Simfonija) un to atdarinājums (čelestas imitācija *Maestoso* klavieru partijā) skaņdarba beigās ir Einfeldei tuvs atvadu veids.

Jau atzīmēts, ka komponistei raksturīga tiece uz atsevišķu intervālu monoloģiski brīvu atkārtojumu, un nereti šādi atkārtojumi kļūst par klusināti dziestošās izskaņas kodolu. Līdztekus iepriekš minētajām sekundū virknēm te parādās arī citi intervāli: vairāku darbu noslēgumā tādējādi izcelta maza terca (*Romantiskas dziesmas*, pēdējās 8 taktis; Pirmā sonāte vijolei un klavierēm, pēdējās 11 taktis; Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 167.–179. t.; Sonāte vijolei un ērģelēm, pēdējās 4 taktis; *Sērdieņu dziesma*, pēdējās 3 taktis). Līdzīgu funkciju reizēm gūst arī tīra kvinta. Tā dominē, piemēram, *Kora simfonijas* daļas *Sanctus* noslēgumā (pēdējās 6 taktis: skat. 5. piemēru Zanes Prēdeles rakstā krājuma 242. lpp.). Šis pats intervāls ir ērģeļdarba *Ave Maria* un čella miniatūras *Sonoramente* (skat. klavieru partiju) izskaņas kodols.

29. piemērs. *Ave Maria* ērģelēm: noslēgums

30. piemērs. *Sonoramente*: noslēgums

Dažās Einfeldes kompozīcijās (*Trīs jūras dziesmu* orķestra versijā, *Nikte un Selēne*, Otrā sonāte vijolei un klavierēm u. c.) veidojas pēkšņs, kaut arī ne krasi izcelts pavērsiens pašā izskaņā. Lielākoties tas izpaužas harmonijas jomā: jau sasniegto relatīvo noturību piepeši nomaina jauna tonālā krāsa vai saskaņa. Pēc šķietamās objektivizācijas (samierināšanās) tā atkal iezīmē nemieru, smeldzi – izjūtas, kas tik raksturīgas šīs autorei pasaules uztverei un piešķir daudznozīmību arī viņas mūzikas relatīvi gaišajām lappusēm.

Maijas Einfeldes mūzikas valoda un formveide ir jomas, kas pelnījušas vēl turpmāku padziļinātu izpēti. Šajā rakstā aplūkotas vien galvenās komponistes skaņuraksta iezīmes un mūzikas materiāla attīstības principi. Vienlaikus jāatzīst, ka struktūras ziņā tipizētu modeļu, kurus varētu izcelt kā dominējošos, Einfeldes sacerējumos tikpat kā nav: brīvi monoloģiskais izteiksmes veids rosina ikreiz atšķirīgu formas un mūzikas valodas risinājumu. Ceļu uz šīs daudzveidības izzināšanu arī aizsāk krājuma turpmākajās lappusēs publicētie raksti, kuru uzmanības lokā ir jau atsevišķi skaņdarbi un žanri.

THE INTERPRETATION OF SPECIFIC MUSIC PARAMETERS

Baiba Jaunslaviete

Summary

Within the genre and thematic diversity in Maija Einfeldē's music there is also something stable and constant – style indicators that travel throughout the decades, uniting both her early and later works. To a certain degree, they also reflect the composer's stable and constant world view.

Among the main **melodic** indicators, one that is particularly significant is the composer's version of the figure *exclamation* based on Baroque and Romanticism traditions. It is worth remembering that *exclamatio* (the Latin word for 'exclamation') has gained a particular semantic meaning as one of the rhetorical figures, which is notable for a rising sixth (also octave) and often accompany words of address (such as the alto aria *Erbarme dich* from Johann Sebastian Bach's St. Matthew Passion). After this rising interval (a sign of hope, longing), a descending movement follows as a motif of resignation. In Einfeldē's works, this melodic formula gains a truly contemporary expression, as, in place of the rising sixths, she uses her personal favourite, sharply dissonant intervals – diminished or augmented octaves, minor ninths, etc. Among the examples are *Adagio* (measures 30–31), *And I Saw a New Heaven* (measures 9–10) and other works.

The second characteristic melodic formula is Einfeld's monogram E-F-[E]-D-E. At times, for example, in the conclusion of the Viola Concerto, it is a kind of signature, though more often it freely weaves into the overall flow of the work. Of the two types of monograms defined by musicologist Ol'ga Juferova (2013) – the exoteric (revealed) and the esoteric (partly hidden) – the second type is characteristic of Einfeld's compositions.

The specific aspect of her music is the melodic idea that could be described as a 'stiff movement'. This recalls the composer's own metaphorically expressed feeling of fatality and, at the same time, spite – "Sisyphus begins with nothing" (Einfeld 2003). Torn away from one's own impulses and also from the continuation – goal (these are easily felt), the 'stiff movement' often is repeated in the most varied ways. One of the examples is the Second Violin Sonata's beginning.

From the idea of 'stiff movement' develops the composer's characteristic tendency to frequently repeat certain intervals. Firstly, we must note the melodic formula, whose core is the minor second. Einfeld loves to repeat those sections which are dominated by hemiolas, at times also syncopation. Examples include the chamber oratorio *Pie zemes tālās...* (*At the Edge of the Earth...*, first movement, measure 6 and others), *Laika zvani* (*Bells of Time*) from *Kora simfonija* (*Choral Symphony*, end of the first movement), and others.

As with many contemporary composers, the characteristics of **harmony** are also closely related to Einfeld's melody. The same intervals that were previously mentioned as typical of the composer's melody play a great role in the chord structure. For example, the chords are often characterised by diminished (augmented) octaves distance between those or other voices and, along with that – the unique, sharply bitter colouring of these intervals. Here we could mention the chamber oratorio *Pie zemes tālās...* (*At the Edge of the Earth...*, second movement, measures 26–28), and movements *Laika zvani* (*Bells of Time*, measure 22) and *Dies irae* (measure 133) from *Kora simfonija* (*Choral Symphony*). There are also frequently used modes, whose central axis includes the tritone (one of the composer's favourite intervals): firstly the diminished mode (the main subject of the second movement of *Sonāte meditācija / Sonata-Meditation*), as well as modes with an individualized, tritone based scale (*Nikte un Selēne / Nyx and Selene*, measures 21–26).

In the field of textures, the interaction of varied horizontal/vertical forms is typical. One of these involves the previously analysed monogram E-F-[E]-D-E, which is partially verticalized. We could mention here a contrapuntal combination of almost the entire monogram in a certain instrumental or vocal part with monotonous repetitions of its microstructure (for example, the minor second E-F) (*Pie zemes tālās...* / *At the Edge of the Earth...*: movement 4, mm. 107–114).

Another textural approach is a counter movement of two harsh dissonant shrill intervals that reflects an expressionistic, dramatic strain and instability. We find it in many compositions by Maija Einfeldē, for example, in the third movement from her Second Sonata for violin and piano (*Rubato*). In this textural approach we can see a link to the music stylistic of Einfeldē's teacher Jānis Ivanovs – he also used a similar, sharply dissonant counter movement. An example is Ivanovs' piano work *Andante Replicato*, which Einfeldē quoted at the beginning of her *Sonāte meditācija* (*Sonata-Meditation*), which was dedicated to Ivanovs.

Another characteristic of Einfeldē's textures is a result of her interest in the music of György Ligeti. Similar effects of micro-polyphony (while still not quite reaching the *classical* micro-polyphony characteristic number of voices) are expressed in many of Einfeldē's later choir works, as well as in the Symphony (mainly in the areas of culmination).

From the **timbral** point of view, Maija Einfeldē is particularly fond of string instruments; she often highlights a unusually high range in their expressions, also with harmonics. She prefers also to use melodic instruments (for example, the clarinet) with varied multiphonic effects. In her choral music, she displays a tendency to create monologues of separate voice groups, giving them a soloist like particularity (*Pie zemes tālās... / At the Edge of the Earth...: end of the 2nd movement, and others*).

The **rhythm** of Maija Einfeldē's music is notable for its spontaneity and fluidity. One of her favourite methods of folklore interpretation is based on folk song rhythm transformation, implementing (or accenting) its irregularity and, in that way, giving the music a subjective directness. We can see this, for example, in the *līgo* sections of the choir cycle *Jāņu dziesmas* (*Songs of Midsummer*). The composer's preferred monologue-like expression is manifested here; it is also related to her sonatas for string instruments.

The **form** of Einfeldē's music usually is developed freely and unpredictably. Disregarding the broad representation of the sonata genre in her body of work, we almost never find the sonata form as a structural basis in those, and other traditional forms of development are rarely found in their pure forms. In her smaller works, the entire musical material foundation is the development of one thematic core (*Psalm 15*). In her larger compositions (for example, the Sonata for violin and organ), many varied thematic materials (the majority internally unfinished) are linked in a constructive way, according to the montage principle. The composer, rich with ideas that do not attempt to fit within a clearly structured form, also explains her sceptical view of minimalism, expressed in an interview: "I do not understand the composers who are interested to repeat the same thing for half an hour, when it could have been said much quicker. I am bothered by wordiness. Still, I do not criticise anyone – clearly I simply do not understand this musical thinking..." (Einfeldē 2013).

The interpretation of separate parameters in Maija Einfelde's music is a field that has earned further deeper analysis. The path to understanding this variety is also begun by the following articles in this collection, where specific works and varied musical expression or form aspects are already the centre of attention.

Literatūra un citi avoti

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

Einfelde, Maija (2003). 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

Emons, Hans (2009). *Montage – Collage – Musik*. Berlin: Frank & Timme GmbH

Jaunslaviete, Baiba (2006). *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi*. Rīga: Musica Baltica, JVLMA

Juferova, Oľga (2013) = Ольга Юферова. Принципы монограммирования в музыкальном искусстве [Monogrammu principi mūzikā]. *Академическая музыка Сибири* [Sibīrijas akadēmiskā mūzika]. http://sibmus.info/texts/yuferova/principy_monogramm.htm (skatīts 2016. gada 30. augustā)

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

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

Rinkulis, Jānis (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Šēfers, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Tchaikovsky, Pyotr = Петр Чайковский. *Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 17 февраля / 1 марта 1878 г.* [Sarakste ar N. F. fon Meku. 1878. g. 1. martā / 17. februārī]. <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (skatīts 2016. gada 30. augustā)

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