

LITURĢIJAS MOTĪVI UN LATVIEŠU KLASISKĀ DZEJA MAIJAS EINFELDES *KORA SIMFONIJĀ*

Zane Prēdele

Ievads

20./21. gadsimta mijā latviešu mūzikā sevi spilgti pieteica brīvāks reliģiskās tematikas un sakrālo žanru tvērums, nekā to varējām vērot iepriekšējos vēstures periodos. Viens no šādiem žanriem ir mesa, un tās jaunā, individualizētā interpretācijā nozīmīgu artavu devusi Maija Einfelde. Atbildot uz jautājumu par savas muzikālās domāšanas būtību, komponiste intervijā Baibai Jaunslavietei reiz atzinusi:

“Tās pamatā ir luteriskais korālis un latviešu tautasdziesma. Līdz ar to manī pašā sēž daudziem šī žanra paraugiem piemītošais kvadrātiskums un regularitāte, taču es pastāvīgi tiecos to pārvarēt.” (Jaunslaviete 2006: 4)

Tekstus no luteriskās liturģijas komponiste tiešām izmantojusi oratorijā *Rīta liturģija* jauktajam korim, ērģelēm un pikolo trompetei (2001). Tajā saglabāta evaņģēliski luteriskās baznīcas dievkalpojuma kārtība (liturģijas ievads ar grēksūdzi, Dieva Vārda liturģija un ticības apliecinājums, Tēvreize, noslēguma liturģija un svētīšanas vārdi). Interesanti, ka arī šī skaņdarba mūzikas valodā jaušama radniecība *Kora simfonijas* tematiskajam materiālam, tomēr saturiskā līdzība starp abiem izvērstajiem darbiem ir tikai nosacīta. Lai arī *Kora simfonijas* pamatā ir liturģija – šoreiz katoļu dievkalpojuma teksti latīņu valodā –, kopumā tās ietekmes avoti bijuši krietni daudzveidīgāki. Mesas žanrs Einfeldes *Kora simfonijā* nav traktēts viennozīmīgi: šī darba klausītājs nokļūst ne vien saskarē ar mesas tradīciju, bet arī principiāli ārpus tās, jo *Kora simfonija* nav sakrāla kompozīcija jēdziena šaurā izpratnē – tā pretendē uz universalitāti.

1. Komponiste par *Kora simfonijas* ieceri

Intervijā¹ raksta autorei Maija Einfelde savulaik atzinusi, ka jēdzienu *simfonija* viņa izprot samērā brīvi – vienkārši kā izvērsta darba apzīmējumu. Nosaukums *Kora simfonija* izraudzīts, jo, autores skatījumā, tas šķitis piemērots apjomīgai kompozīcijai, kurā ietvertas dramatiskas kolīzijas (Einfelde 2008a).

Einfeldes daiļradē ir vairāki veltījumi viņai dārgu cilvēku piemiņai. Piemēram, Pirmā sonāte vijolei un klavierēm (1980/1981) tapusi pēc komponistes skolotāja Jāņa Līciša nāves, *Sonāte meditācija* altam un klavierēm (1983) veltīta Jāņa Ivanova piemiņai, kompozīcija *Nikte un Selēne* (1999) ir autores veltījums brāļu Jāņa (1934–1998) un Kārļa (1937–1994) Dūrēju piemiņai, savukārt *Kora simfonija* jauktajam korim un kamerorķestrim (bez koka pūšaminstrumentiem, bet

¹ Intervija ar Maiju Einfeldi notika 2008. gada 8. oktobrī Latvijas Komponistu savienībā.

papildinātam ar trompeti, trombonu un sitaminstrumentiem) veltīta Maijas Einfeldes mātei Vallijai Dūrējai (1896–1967).

“Pirmā redakcija sanāca kā mesas daļu sakopojums. Bija tikai moto – Viļa Plūdoņa dzejolis *Bāra bērni*. Un sajūta, ka iecerētais nav panākts... Kāds no recenzentiem toreiz vaicāja: kāda žanra darbs tas ir, vai mesa? Latviešiem ar baznīcas mūziku ir ciešas saites. 40. gadu vidū nomira mans tēvs, un māte palika ar pieciem maziem bērniem Valmierā. Tās ir atmiņas par laiku, kad māte spēlēja korāli *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils*, un viņas pārliecība visos grūtajos brīžos bijusi, ka Dievs labu dara, ko darīdams. Māte ar ērģeļu spēlēšanu bija nesalaužama. Šī simfonija ir veltījums viņai.” (Einfelde 2008a)

Abām *Kora simfonijas* redakcijām komponiste par moto izraudzījusies Viļa Plūdoņa dzejoli *Bāra bērni*, kas gan netiek izdziedāts, taču ir atslēga uz skaņdarba pamatideju. Stāstot par 1. redakciju, Maija Einfelde intervijā atklāj konkrētu atmiņu atspulgu:

“Rekviēms tas nav, bet hronika par zināmu laika posmu. Par manu dzīvi. Redzēju 1949. gadu savām acīm. Laukos marta saulaina diena un izdangāti ceļi visos stūros pa nakti, lai izbrauktu. Tikko aizvesti kaimiņi. Manī virda lielas ciešanas – dubļos atstātās kāpurķēžu pēdas, saule un tukšās mājas. Diena sākas, un laiks var ritēt tālāk...” (Einfelde 2008a)

Intervijā Baibai Jaunslavietei komponiste min arī citu, nedaudz atšķirīgu asociāciju slāni. Viņa atgādina, ka Plūdoņa dzejolis *Bāra bērni* radies Pirmā pasaules kara periodā, bēgļu gaitās²; tajā jaušamā pamestības noskaņa likusi Maijai aizdomāties, ka līdzīgi jutušies daudzi cilvēki krasu vēsturisko pavērsienu laikos – gan viņas bērnībā, 20. gadsimta 40. gados, gan 1. redakcijas tapšanas periodā – 90. gadu Latvijā. “Mana *Kora simfonija* ir aizlūgums par visiem dzīves pabērniem – *bomžiem*, ubagiem un citiem grūtdieņiem,” tā autore (Einfelde 2007).

Komponiste arī atzīmē, ka *Kyrie* daļas emocionālā noskaņa sasaucas ar Plūdoņa dzejoli *Bāra bērni*, kurā jaušamas dziļas ilgas pēc ciešanu atrisinājuma. Tiek gaidīta jauna kustība un būtisks morāls pavērsiens. Lūk, pilns šī dzejoļa – *Kora simfonijas* moto – teksts:

Bāra bērni

Vilis Plūdonis

Visi gaisi ir pavasara zilās dvašas pilli pietvīkuši;
Balti vēji zelta kokles bērzu birtalās izkāruši;
Gāju putnu sanošie bari zemju zemes pārstaigājuši;
Pirmie cīruļi jaunu ziedoni ar gavilēm iezvanījuši...

Un bāra bērni, skumjās rindās gar Mellās upes krastiem sasēduši,
Bēdu sirdis kā piemirkušus mākoņus piesaulē izklājuši,
Asaru acis miglotā tālumā skumji pavērsuši,
Gaida izmisuši:
Kad sāksies lielā ledus iešana...

Bāra bērnu kājas ir stīvas un jēlas no mūžīgās Saules meklēšanas;
Viņu acis ir platas, platas no mūžīgās gaidīšanas;

² Dzejolis iekļauts 1921. gadā publicētajā krājumā *No nakts līdz rītam*, sadaļā *Saltajā paēnī*, kas datēta ar 1914.–1917. gadu.

Viņu ausis ir kurlas un neticīgas no mūžīgās ticēt gribēšanas;
Viņu vaigi velgi-sarkani no mūžīgās raudāšanas,
Un, ak, viņu sirdis ir kā līdz pēdējam savilkta, vaidulīgas
Vēja kokles stīgas,
Kas katru mirkli draud pušu trūkt...

Tā sēž tie pie Mellās upes dziļi-klusosās ciešanās
Un ilgodamies ilgojas lielās ledus iešanas...

Tad – tic tie – visas Zemes važas taps nokratītas,
Tad visas lielās ilgas kļūs piepildītas,
Tad mitēsies bēdas un rims mūžīgā asaru liešana,
Kad sāksies lielās Mellās upes ledus iešana...

Šo apjomīgo Plūdoņa dzejoli Einfelde traktē kā pravietisku vēstnesi: līdzībās tas stāsta par tautas atmodu un pseidoatmodu, latviešiem raksturīgo gaušanos un mūsu sapņotājtautu, kas tomēr tic un gaida savu garīgo brīvību (Einfelde 2008a).

Arī skaņdarba 1. redakcijas beigu daļas atslēgvārdi *Domine salvum fac populum tuum* (no latīņu val. – “Kungs, lai tiek glābta Tava tauta”) sasauca ar Plūdoņa dzejolī *Bāra bērni* valdošo noskaņu. Savukārt teksts “Kad sāksies lielās Mellās upes ledus iešana...” uzlūkojams kā īpatns signāls, un konceptuālā ziņā tas reprezentē visas *Kora simfonijas* pamatideju.

232

2. Analītisks ieskats *Kora simfonijā*

Skaņdarbam ir divas redakcijas: senākā no tām tapusi 2000., jaunākā – 2004. gadā. 2000. gada 29. septembrī Latvijas Radio koris un orķestris *Rīgas kamerģimfonijs* diriģenta Sigvarda Kļavas vadībā LU Lielajā aulā pirmatskaņoja 1. redakciju, kurā daļu secība bija šāda:

- *Kyrie* (vokāli instrumentāla daļa);
- *Dies irae* (vokāli instrumentāla daļa);
- *Benedictus* (*a cappella* daļa);
- *Domine salvum* (vokāli instrumentāla daļa).

Daļu secībā atspoguļojas zināma saikne ar mesas kompozicionālo struktūru un kanonos ierakstīto reliģiskā pārdzīvojuma rituālu. Tomēr šī redakcija jāvērtē kā mākslinieciski nepabeigta; uz to norāda gan komponiste, apzīmējot 1. redakciju vienkārši kā mesas daļu sakopojumu (Einfelde 2008a), gan pirmatskaņojuma diriģents Sigvards Kļava: viņš stāsta par skaņdarba tapšanas grūto radošo procesu un komponistes laika deficītu brīdī, kad jauno opusu nācies nodot Latvijas Radio korim (Kļava 2009).

Cikla idejas pabeigtība ir sasniegta *Kora simfonijas* 2. redakcijā³. Tajā komponiste atteikusies no *Benedictus* ("Svētīts") daļas, kas turpina patstāvīgu dzīvi kā kordarbs *a cappella*: jaunajā versijā nav vairs izmantots arī iepriekšējais fināls (*Domine salvum*), kas epizodiski ieausts orķestrim sacerētās Simfonijas (2003) tematiskajā materiālā. Ciklā ietverta jauna daļa *Sanctus* ar soprāna solo (diskanta balsi), taču īpaši radikāli mainījies ierāmējums – gan ievads, gan fināls 2. redakcijā ir tieša atsauce uz Viļa Plūdoņa (1874–1940) daiļradi, jo izmantoti viņa dzejoļi *Laika zvani* (krājums *Aiz dzīves vārtiem*, dzejolis pirmpublicēts 1917. gadā Maskavas žurnālā *Taurētājs*, 1. nr. 3. lpp.) un *Saules lēkts* (krājums *Zeme un zvaigznes*, dzejolis pirmpublicēts 1928. gadā daiļliteratūras žurnālā *Piesauļe*, 11. nr. 481. lpp.). Tādējādi *Kora simfonijas* 2. redakcijas daļu secība ir šāda:

1. *Laika zvani* (*a cappella* daļa, *Lento*);
2. *Kyrie* (vokāli instrumentāla daļa, *Allegro moderato*);
3. *Dies irae* (vokāli instrumentāla daļa, *Allegro assai*);
4. *Sanctus* (soprāna solo un instrumentāls pavadījums, *Moderato*);
5. *Saules lēkts* (vokāli instrumentāla daļa, *Tranquillo, fantastico*).

Diriģents Sigvards Kļava atminas, ka viņš pats aicinājis komponisti ietvert simfonijā saules lēkta afektu, savukārt *Laika zvani* sākotnēji nebūt nav iecerēti kā skaņdarba pirmā daļa (Kļava 2009). Lai arī *Kora simfonijā* tiek integrēti šķietami tāli kultūrslāņi – sākot no viduslaiku mūzikas pieredzes (lamentācija, burdonbass, psalmodēšana) līdz latviešu klasiskās kordziesmas tradīcijām (Viļa Plūdoņa dzejas pantmērs, dzejas teksta ritms mūzikā), katra daļa atsevišķi, saglabājot tajā atainotā kultūrslāņa specifiku, tomēr organiski iekļaujas vienotajā ciklā un veic kādu no svarīgām formveides funkcijām.

Kora simfonijai raksturīgs balsts uz vienu no vispārējām likumsakarībām mākslā – s i m e t r i j u jeb augstāko līdzsvara stāvokli. Par cikla asi kļūst 3. daļa (*Dies irae*), kurā dramatiskā attīstība sasniedz kulmināciju. Savukārt simetrijas ārējo loku veido Plūdoņa dzeja 1. un 5. daļā, kas pretstatīta pārējām, latīņu valodā rakstītajām daļām. Arī tempu līkne paspilgtina simetrijas izjūtu – līdz pat 3. daļai temps ar katru daļu paātrinās un pēc tam, gluži otrādi, palēninās.

Interesanti gan atzīmēt, ka pašas komponistes skatījums uz cikla simetriju daļēji atšķiras. Intervijā viņa atzīmē Plūdoņa dzejas ierāmējumu (*Kora simfonijas* "apvalku") un izceļ *Kyrie* kā drūmāko cikla daļu, kam seko jau mazliet pārspīlētas ekspresijas paraugs *Dies irae*. Kā *Kora simfonijas* centru Einfelde tomēr uztver *Sanctus* daļu soprāna solo un orķestrim, kas, viņas skatījumā, sasaucas ar Plūdoņa latvisko dzeju (Einfelde 2008a). Tādējādi cikla centra objektīvs traktējums

³ 2004. gada 13. jūnijā Rīgas Sv. Jāņa baznīcā diriģenta Sigvarda Kļavas vadībā to atskaņoja Latvijas Radio koris, orķestris *Rīgas kamerorķestris*, Andris Poga (trompete), Uldis Zilberts (trombons) un Daumants Kalniņš (soprānīno).

paliek atklāts jautājums, jo simetrijas precizitāte skaņdarbā ne vienmēr ir gluži ģeometrisks zīmējums vai matemātiska formula. Katrā ziņā piecas daļas savienotas ļoti organiski, un iespējams saskatīt arī līdzību ar klasisko simfonijas modeli:

- ievads (*Laika zvani*) sagatavo pirmās daļas noskaņu;
- tradicionālo pirmās daļas funkciju pilda *Kyrie* – izvērsta un sāpjpilna, dramatisma caurvīta lūgšana vai grēksūdze;
- *Dies irae* līdzinās simfonijas cikla otrajai daļai – dramatiskam skerco;
- *Sanctus* pilda trešās daļas funkciju, jo ir absolūts pretstats iepriekšējai daļai (*melnajam centram*) un cikla liriskais centrs. Šeit valda gaišums un garīga veldze, kas emocionāli raisa katarses izjūtu. Vienlaikus *Sanctus* daļa uztverama kā saite, kas sagatavo
- finālu (*Saules lēkts*). Tā kodā ietverts atrisinājums – apžēlošana un miers dabā, ko simbolizē gaismas parādīšanās.

Turpinājumā sīkāk pakavēšos pie atsevišķu daļu iezīmēm.

Kora simfonijas 1. daļā Laika zvani Maija Einfelde sekojusi Plūdoņa dzejoļa struktūrai. Dzejas centrālais vēstījums ir pausts teksta rindā “Liels ir šis laiks” (atšķirībā no dzejnieka, komponiste gan nenoslēdz šo rindu ar izsaucējzīmi), un katrā no četriem pantiem tā izskan kā nobeigums vai nosacīta cezūra pirms nākošā panta. Ik pantā četrindei ir sava, atšķirīga dramaturģijas kāpinājuma līkne, taču, pateicoties šai atkārtojumos allaž uzsvērtajai teksta rindai, veidojas loģisks formas posmu ritmizējums. Tādējādi simfonijas 1. daļā līdzās trijdaļībai izpaužas rondoveidība, kas balstās uz vienotu teksta refrēnu – “Liels ir šis laiks” – un tā variācijām visos formas posmos.

234

⁴ Šeit un turpmākajās shēmās apakšējā celiņā norādītas taktis, kas atspoguļo nozīmīgākos pavērsienus formā. Norādīti arī katras daļas būtiskākie tempu apzīmējumi, taču ne visas tempu maiņas.

1. tabula. 1. daļas *Laika zvani* formas shēma⁴

| <i>Lento</i> | | | | | <i>Molto rubato</i> | | | | |
|--------------|--------|----------------|--------|--------|---------------------|--------|--------|----------------|----------------|
| A | | | | | B | | | | A ₁ |
| a | b | a ₁ | c | d→ | a ₂ | e | f | e ₁ | a ₃ |
| 1. t. | 33. t. | 50. t. | 55. t. | 73. t. | 80. t. | 82. t. | 92. t. | 105. t. | 125. t. |

Tāpat kā Plūdonis, arī Einfelde nedala tekstu atsevišķās zīlēs vai fonēmās. Autore saglabā katras dzejrindas domu nesašķeltu. Komponisti, šķiet, vairāk interesējis dzejas saturiskais vēstījums, un ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem viņa akcentē konkrētas frāzes un vārdus. Resp., Einfelde izraugās savu intonafīvo valodu dzejas lasījumam, un *Laika zvani* viņas tvērumā iegūst jaunu māksliniecisko intensitāti, ar citādu dramaturģiskā kāpinājuma līkni nekā Plūdoņa oriģināls.

Kora simfonijas 1. daļas attīstību raksturo četri pamattempa apzīmējumi: *Lento* – *Meno mosso* – *Molto rubato* – *Più mosso*. Viens no redzamākajiem Einfeldes kompozicionālajiem paņēmieniem

formveides procesā ir dzejrinādu vai to daļu atkārtojumu izvēršana pieaugošā secībā.

| |
|---|
| <p>1. Es dzirdu, dzirdu – tumsā san, tumsā san: Rit stundas, rit stundas, rit stundas pāri man. Rit stundas pāri man, Un katra klusi, un katra klusi, un katra klusi zvan', zvan', zvan', zvan', katra klusi, katra klusi, klusi zvan' – Liels ir šis laiks, ir šis laiks, liels ir šis laiks, ir šis laiks.</p> |
| <p>2. Sāpēs un ciešanās, sāpēs un ciešanās, sāpēs un ciešanās, Gaidās un cerībās, gaidās un cerībās, gaidās un cerībās, Bezgala līdzjūtās, bezgala līdzjūtās, bezgala līdzjūtās Liels ir šis laiks, liels ir šis laiks. Liels ir šis laiks.</p> |
| <p>3. Visu veco viņš drupās maļ. Jaunu Sauli, jaunu Sauli pie debesīm kaļ, Sauli pie debesīm kaļ; jaunu Sauli pie debesīm kaļ; Griež zudušo ziedoni, zudušo ziedoni atpakaļ, griež zudušo ziedoni atpakaļ – Liels ir šis laiks, liels ir šis laiks.</p> |
| <p>4. Pār nāvi viņš dzīvību sēs, pār nāvi viņš dzīvību sēs, dzīvību sēs. Ko tenkāt, kas mēs?... ko mēs? ko mēs? Ko tenkāt, kas mēs? Ko tenkāt: kas mēs? ... ko mēs? Tas spēs, kas uzdrīkstēs, tas spēs, kas uzdrīkstēs, uzdrīkstēs, tas spēs, tas spēs, tas spēs, kas uzdrīkstēs, uzdrīkstēs, kas uzdrīkstēs, uzdrīkstēs. Liels ir šis laiks, liels ir šis laiks, šis laiks.</p> |

1. attēls. Viļa Plūdoņa *Laika zvanu* teksts Maijas Einfeldes interpretācijā⁵

Jau pašā sākumā kora balsu melodisko līniju vedumā komponiste konsekventi izmanto atbalss paņēmieni. Piemēram, dzejoļa pirmā panta rindu “Es dzirdu – tumsā san” Einfelde kora basu un tenoru dalītajās grupās liek izdziedāt ar šādu teksta atkārtojumu: “Es dzirdu, dzirdu – tumsā san, tumsā san.” Vārdu atkārtojums izriet no komponistes ieceres izmantot balsu tremolo līdzīgi spēcīgi ievibrētiem stūginstrumentiem. Sekundas intervāla melodiskās vibrācijas dzejas teksta plūdumam netraucē, tās pat koloristiski pastiprina vārdos “san”, “zvan’ ” iekodēto skaņas efektu un veido vokalizētu rāma viņņojuma (svārstību) fona ainavu (skat. 1. piemēru).

⁵ Attēlā parādīti vienīgi horizontālā izkārtotie tekstu vai to fragmentu atkārtojumi, bet ne teksta uzslāņojumi vertikālā. Ar treknrakstu izcelti vārdi vai frāzes, kuru atainojumam mūzikā komponiste veltījusi īpašu uzmanību.

kaļ”: ikviena balsu grupa ir sadalīta trīs apakšgrupās, un katrai piešķirta spilgta, augstā tesitūrā ieturēta individuālā līnija. Tādējādi radīta piesātināta, blīva faktūra ar lielu emocionālo ekspresiju, tomēr vienlaikus teksts ir skaidri uztverams. Triju fāžu formas⁷ pirmais posms, kas ietver variētu strofu virkni, tiek noslēgts ar augstāko dramaturģisko kāpinājumu: dzejrinda “Jaunu Sauli pie debesīm kaļ” izskan trīsreiz, turklāt izmantots teatrāls efekts – ceturtdaļu ritmā ar *sforzando* akcentu kora unisonā tiek uzsvērtas zilbes “de-be-sīm kaļ”, un visa posma noslēgums ir pasvītrots ar fermātu. Kulminācijai seko interesants formas risinājums: refrēns “Liels ir šis laiks” tagad iezīmējas kā saikne, arī asociatīva reminiscence *Kora simfonijas* 1. daļas sākuma tematiskajam materiālam, jo tenoru grupas dalītajā divbalsīgajā dziedājumā no jauna atklājas stīgu vibrāciju efekts jeb svārstību fenomens. Svārsta idejas klātbūtne šajā skaņdarbā norāda arī uz vēlmi izcelt laika pulsāciju kā simbolu.

⁷ Skat. 1. tabulu – formas shēmu.

Dažbrīd *Kora simfonijas* 1. daļa rada priekšstatu par laika riņķošanu – piemēram, jau minētās saites sākumposmā (80. t., *Molto rubato*) diagonālā izklāstā iestājas dažādas balsu grupas, no pirmajiem soprāniem līdz otrajiem basiem, veidojot plašu klasteri, kas izdziedāts ar zilbi *Uo*. 81. taktī pirmo tenoru grupa uz šī fona *senza metrum* uzsāk svārsta kustības imitāciju sekundas apjomā, turklāt glisandoveidā, ar pazīstamo refrēna frāzi “Liels ir šis laiks” (skat. 2. piemēru).

237

81 *rubato*

S.

A.

T. *pp* Liels ir šis laiks, Liels ir šis laiks.

B.

2. piemērs. *Kora simfonija*, 1. daļa: 81. t.

Otrs līdzīgs piemērs ir *Più mosso* epizode 92.–104. taktī. Dialogs soprānu un altu dalītajās grupās rada iespaidu par svārsta apla riņķojuma iespējamo apstāju: mazas sekundas un mazas tercas apjomā tiek izdziedāta hipnotiski vienveidīga melodijas līnija – “Ko tenkāt, kas mēs?... ko mēs?” (skat. 3. piemēru).

92 **Più mosso**

S.
 Ko ten-kāt, kas mēs?... ko mēs?
 U,
 U,

A.
 Ko mēs... ko ten-kāt: kas mēs?... ko mēs?
 Ko ten-kāt, kas mēs?... ko mēs?

3. piemērs. *Kora simfonija*, 1. daļa: 92.–104. t.

Tādējādi komponiste, saskaņā ar dzejas dramaturģiju un izceļot atsevišķas teksta nianšes, veido mūzikas laika grafisku attēlu – aplī vai, iespējams, spirāli. Ne velti aplūkotojos 1. daļas fragmentos spilgti izpaužas atkārtojuma princips – zvani zvana, un laiks ir procesā, tas rit.

Dzejoļa ceturtajā, pēdējā pantā (no 82. t.) Einfelde eksponē jaunu tematisko materiālu, kas ienes būtisku kontrastu. Taktsmērs 2/2 un korāļa faktūras lietojums rada statisku un reizē ekspresīvu skanējumu. Katrai no četrām dzejrindām atbilst savs faktūras risinājums:

- 1) korāliskums,
- 2) melodiskā līnija uz vibrējoša fona, tikai sieviešu balsu grupās,
- 3) korāliskums,
- 4) vairāku materiālu apvienojums kulminācijas zonā.

Atkārtoties dzejrindai “Tas spēs, kas uzdrīkstēs” dažādu harmoniju kontekstā, pēdējā panta muzikālais tvērums pāraug visas 1. daļas saīsinātā reprīzē. Tās ietvaros kā koncentrēts visu iepriekšējo materiālu sakausējums un skaidri iezīmēta arka skan simfonijas 1. daļas vadmotīvs – dzejoļa refrēns “Liels ir šis laiks”. Tajā tiek saglabāts stīgu vibrācijas paņēmieni vīru balsu grupas zemajā tesitūrā apvienojumā ar koloristiski izteiksmīgu fona slāni – divām tīrām kvintām (125.–130. t.).

Mesas žanra netieša klātbūtne pirmoreiz parādās **2. daļā Kyrie**.

2. tabula. 2. daļas *Kyrie* formas shēma

| <i>Allegro moderato</i> | | | | | | | | | <i>Molto più mosso</i> | <i>Molto meno mosso</i> | |
|-------------------------|----------------|--------|----------------|--------|----------------|----------------|----------------|----------------|------------------------|-------------------------|----------------|
| ievads | | | | | | | | | A | B | A |
| z | z ₁ | a | a ₁ | b | a ₂ | b ₁ | a ₃ | z ₂ | c | a ₄ | b ₂ |
| 1. t. | 17. t. | 22. t. | 37. t. | 51. t. | 64. t. | 80. t. | 98. t. | 112. t. | 124. t. | 145. t. | 155. t. |

Līdz ar tekstu *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* pirmoreiz ciklā ieskanas arī žēlabas (lamentācija). Par četrbalsīgā kora līdzvērtīgiem partneriem kļūst kamerorķestris un soloinstruments – trompete; te vērojama sasauce ar baroka mesu tradīciju. Intervijā šo rindu autorei komponiste atzinusi, ka trompetei viņas uztverē ir sakrāla nozīme (Einfelds 2008a). Savukārt sarunā ar žurnāla *Mūzikas Saule* redaktoru Orestu Silabriedi skaņrade teikusi:

“Vismīlākā ir pikolo trompete. Tā man liekas kā eņģeļa balss. Ļoti patīk arī klarnete, tās milzīgais diapazons, virtuozitāte. Flauta un oboja mazāk.” (Einfelds 2008b: 23)

Kora simfonijas kontekstā interesi raisa 18. gadsimta Hamburgas kapelmeistara un diriģenta, diplomāta un mūzikas darbinieka Johana Matezona (*Johann Mattheson*, 1681–1764) orķestrācijas teorija, kas izklāstīta viņa darbā *Der vollkommene Capellmeister* (1739) un iezīmē būtiskas, baroka laikmetam raksturīgas nostādnes orķestrācijas teorijā. Orķestra specifisko instrumentu aprakstu šis autors uzsāk ar skaļāko un tālskanīgāko to vidū – trompeti, kas savu noderību attaisnojusi gan pulcēšanās laukumos, gan svinību gadījumos un baznīcā, īpaši sēru ceremonijās⁸. Lai nenomāktu citu instrumentu skaņu, Matezons ieteicis attālināt trompeti no pārējā orķestra uz īpašu vietu baznīcas telpā (pārstāsts pēc Zeifas 1981: 42). Einfeldes *Kora simfonijas* 2. daļā šāds akustisks efekts nav izmantots, tomēr psiholoģiskā ziņā arī šeit trompetes solo pēc 1. daļas uztverams kā negaidīts, no tālienes – cita laikmeta – nākošs. Daļas sākums jeb ievads (21 t.) uzticēts trompetei, trijstūrim un kora soprānu grupai. Intonatīvais kodols iezīmīgs ar pamazinātu/palielinātu intervālu (*h-es-a*) ieskaitu melodisko līniju. Augšupvērstais lēciens semantiski sasaucas ar baroka laikmeta retorikas figūru *exclamatio* (“izsauciens”). Līdztekus šim tematiskajam elementam, kas izklāstīts jau daļas sākumā, trompetes partijai raksturīgs trilleru spēles paņēmieni (krītošs melodijas gājiens 13. un 14. t.; skat. 4. piemēru).

⁸ Baznīcas mūzikā trompeti pirmās ieviesis Mihaels Pretoriuss (*Michael Praetorius*, 1571–1621), sajūsminoties par šī instrumenta svinīgi spožo tembru (Zeifas 1981: 42).

Soprānu grupā savukārt izskan vārdi *Kyrie eleison*: pirmie soprāni strauji, melismātiski izdzied mazo sekundu, kas rada priekšstatu par balss spēcīgu vibrāciju žēlabās. Veidojas arī dialogs ar trompetes solo spēlēto, ornamentāli iezīmīgo mūzikas materiālu.

10

Trumpet in C

Trgl.

S. I

S. II

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

Kodolīgam pamattēla pieteikumam seko brīvāks turpinājums, tajā izcelti trompetes trilleri (no 13. t.) un tiek ievadīts turpmāk raksturīgs ritma zīmējums (ceturtā daļa – triole – pusnots: līdz 17. t.). Pēc tam vēlreiz jaunā versijā atgriežas ievada sākumintonācijas: joprojām valdošais trompetes tembrs un tam uzticētais tematisms sagatavo šīs daļas galveno mūzikas materiālu.

Tā izklāstā iesaistīts jau stīgu kamerorķestris un sitaminstrumentu grupa, kuras pulss aktivizē skanējumu. Zīmīgi, ka vijoļu unisonā spēlētais intonatīvais materiāls ir atvasināts no mazās sekundas, kas ievada beigu posmā vairākkārt izskanēja trompetes solo partijā. Šim tematiskajam elementam uzslāņojas askētiskā, viduslaiku organumam tuvā faktūrā (taču daudz spriegākā harmoniskā valodā) risināts kordziedājums, kas paralēlā kompleksā kustībā savij soprānu un altu balsis. Tādējādi trompetists un kordziedātāji veido dialogu, kas savā ziņā ir radniecīgs garīdznieka un baznīcēnu dialogam viduslaiku litānijā⁹.

⁹ Litānija (no grieķu *Λιτανεία*/*litaneia* – lūgšana) kristietībā – lūgšana dialoga formā, kuru runā vai dzied pārmaiņus garīdznieks un baznīcēni. Šai lūgšanai raksturīgs Dieva, Jaunavas Marijas vai Svēto īpašību uzskaitījums, kam seko refrēns "Apžēlojies par mums" (Kursīte 2002: 235).

Kyrie pamatdaļai ir trijdaļu formas aprises. Tās sākumposmā komponiste akcentē cikla tematisko vienotību (stīginstrumentu partijās izmantots *Laika zvanu* svārsta kustībai tuvs tematisma tips, jūtama arī intonatīvo un ritma elementu radniecība citām cikla daļām). Turpinājumā (no 64. t.) iezīmējas jauna veida grupu pretstatījums: stīginstrumentiem un četrbalsīgajam korim, kurš dzied *Christe eleison*, attīstības procesā pievienojas cita suverēna faktūras līnija – trompetes solo (no 112. t.). Savukārt kulminējošo vidusdaļu ievada tagad (no 123. t.) kamerorķestra atskaņotais, iepriekš trompetes partijā ietvertais trilleris; tikmēr kora akordu faktūrā izceltās zilbes *Ky-ri-e e-lei-son* ritmiski regulārā, īsi aprautā izklāstā raisa asociāciju ar elsām vai sāpju izsaucieniem. Reprīzes sākumu (145. t.) izceļ trompetes solo, kas atkal ietver raksturīgo retorikas figūru *exclamatio*. Zīmīgi, ka reprīzē (līdzīgi kā 1. daļas noslēgumā, dzejrindas "Tas spēs, kas uzdrīkstēs" kontekstā) iekļauta arī īsa, epizodiska aina gaišā, skumji mierpilnā noskaņā (no 155. t., *Tranquillo* posms līdz izskaņai). Šādi lakoniski iespraudumi, no vienas puses, rada pēkšņuma iespaidu (jaunas harmonijas un faktūras krāsas, ritma maiņa), no otras – apliecina, ka jau atsevišķas cikla daļas konceptuāli priekšvēsta fināla gaišo izskaņu.

Diriģents Sigvards Kļava intervijā trāpīgi salīdzina Maijas Einfeldes skaņdarbu formas ar freskām: katrs atsevišķais posms ir pats par sevi viengabalains un noslīpēts, bet reizē tas organiski iekļaujas plašākā formā (Kļava 2009). Šādu vērojumu varētu attiecināt arī uz *Kora simfonijas 3. daļu Dies irae*. Tā veidota *Allegro assai* tempā, caurviju formā un, kā jau atzīmēts, ietver visa cikla kulmināciju – dramaturģiskās spriedzes virsotni.

| <i>Allegro assai</i> | | | |
|----------------------|----------------|---------|----------------|
| a | a ₁ | b | a ₂ |
| 1. t. | 53. t. | 113. t. | 176. t. |

Kā kontrastējoši faktūras slāņi vienlaikus funkcionē stūginstrumentu grupa, koris, sitaminstrumentu grupa un trombons. Tieši sitaminstrumentu arsenāls šajā daļā izmantots visaktīvāk, savukārt trombonam uzticēti soloposmi. Arī šis instruments līdztekus trompetei Matezona darbā *Der vollkommene Capellmeister* minēts kā svinīgu pasākumu un baznīcas rituālu dalībnieks. Te jāatgādina, ka klasiskās mūzikas aprītē trombons vispirms ienāca kā baznīcas instruments – spilgts piemērs ir Fransuā Žozefa Goseka (*François-Joseph Gossec*) *Nāves mesa (Messe des morts)* jeb *Rekviēms* (1760). Pēc tam jau trombons iekļāvās arī laicīgajās kompozīcijās, piemēram, Volfganga Amadeja Mocarta operās un franču revolūcijas mūzikā. Visbeidzot, tas nostiprinājās modernajā orķestrī (Zeifas 1981).

Einfeldes cikla *Dies irae* daļā šis instruments ir kā draudu signāls, simboliski tverama pastarās dienas bazūne. Trombona solospēle, kas ievada *Dies irae*, balstīta uz kodolīgu motīvu *c-fis-h-c*. Tātad oktāvas apjomā tiek iezīmēti tritona, tīras kvartas un lielas septimas intervāli, un to attiecības strukturāli apspēlētas visā daļas gaitā – tritonu *c-fis* var uztvert kā centrālo saskaņu. Kora partijas Einfelde bieži izrakstījusi unisonā vai akordu faktūrā, pievienojot *sforzando* akcentus teksta frāžu nobeigumiem, radot iespaidu par klaigām vai baiļu saucieniem.

Formai ir tendence uz kontinualitāti, taču nelielu atkāpi komponiste veido no 113. takts, *Meno mosso* posmā (arī dinamika šeit noplok no *forte* uz *mezzo forte*), lai pakāpeniskā attīstības procesā sasniegtu augstāko spriedzi ap 212. takti. Šajā kulminācijas zonā kā atsevišķi faktūras slāņi iezīmējas sitaminstrumentu (bungu) ritma bloks, svārsta kustības imitācija sekundas diapazonā (stīgu kamerorķestris) un priekšplānā izvirzītais astoņbalsīgais koris; starp tā malējām balsīm pārsvarā veidojas unisons, taču kopskaņā liela loma ir arī disonantām saskaņām (tritoniem, sekundām, septimām utt.). Kora krītošā, hromatiskā melodiskā līnija ar vārdiem *Dies irae, dies illa* rosina asociācijas ar nogrimšanu vai pazudināšanu. Šai izteiksmīgajai, lejupvērstajai melodijai kontrastē turpinājums – tie paši vārdi (*dies irae, dies illa*) no 228. takts izskan kora balsu ritma unisonā un izcelti ar *sforzando* akcentiem; sitaminstrumentu veidotajā ritma pulsācijā iekļaujas arī timpānu dobjaais tembrs, un uz šī fona iezīmējas melodiskās kustības pretmets jeb virzība augšup.

Dies irae straujajam aprāvumam (ar fermātu pēc *tutti* pauzes) seko **4. daļa *Sanctus*** soprānam solo (zēna balsij) ar pavadījumu.

| <i>Moderato</i> | | | |
|-----------------|----------------|--------|----------------|
| a | a ₁ | b | a ₂ |
| 1. t. | 17. t. | 42. t. | 70. t. |

Sākums iezīmē interesantas paralēles ar iepriekšējo daļu – intonatīvi izteiksmīgs melodijas motīvs norāda uz galveno tonālo centru (*Dies irae* tas bija zemo stīginstrumentu un trombona vienotais centrs *c*, *Sanctus* daļā – vijoļu, čellu, zvaniņu un zēna balss vienotais centrs *a*). Tiro konsonanšu salīdzinoši lielais īpatsvars akcentē harmonijas meklējumus, un mūzikā jaušamas atelpas, pašapceres vai meditācijas ilgas, citāda laika plūduma iespējamība. Izmantota vienkārša divdaļu forma ar saīsinātu, variētu reprīzi, kur soprāna solists izdzied slavēšanas vārdus *Hosanna in excelsis* un tos atbalso stīginstrumentu tremolo (šoreiz pārvietojoties pa M_{64} skaņām), kā arī zvaniņu dzidrais svārsts tīras kvintās apjomā.

242

5. piemērs. *Kora simfonija*, 4. daļa: 70.–81. t.

Simfonijas pēdējā, **5. daļa *Saules lēkts*** ir visa cikla vainagojums. Tajā nepārprotami saskatāmas tematiskas, strukturālas un saturiskas saiknes ar pārējām daļām. Galvenās no tām ir šādas:

- instrumentālais elements, kas pieteikts vijoļu pirmās un otrās grupas unisonā, 29. taktī pāraug vijoļu grupas *divisi*. Kad sasniegta 3. oktāva – melodijas virsotne (c^3), veidojas hromatisks kritums līdz pat mazās oktāvas *h*. Šajā brīdī instrumentālo unisonu nomaina izturētas burdonbalsis vokālajās partijās, resp., tīras kvintās ērgelpunkti, kas iezīmējas vispirms (no 47. t.) soprānu/altu, pēc tam (no 49. t.) arī basu balsu grupā. Semantiski tie sasaucas ar tīras kvintās izcēlumu *Sanctus* daļas reprīzē;
- trompetes un trombona solotembri izcēlums, kas veido arku, attiecīgi, ar *Kyrie* un *Dies irae* daļām: sākot no 71. takts, skan trompete, no 73. takts dialogā ar to iesaistās arī trombons;

- svārsta kustības atveids (gan mazas sekundas, gan tritona apjomā), kas pieminēts arī visu iepriekšējo cikla daļu kontekstā;
- faktūras slāņu pretstatījuma modelis (mijas vai uzslāņojas nepārprotami atšķirīgi izklāsta veidi: sasauce ar *Sanctus* daļu);
- dažādu melodiski un ritmiski iezīmīgu motīvu reminiscences; veidojas arka ar augšupvērstās kustības signāliem un raksturīgo ritma kodolu (ceturtdaļa – triole – pusnots), kas tajās vai citās modifikācijās sastopams iepriekšējās, latīņu valodā rakstītajās daļās (sal. *Saules lēkta* 89.–91. t., piemēram, ar *Kyrie* 14.–15. t.; *Dies irae* 2.–4. t.; u. c.);
- vokālais elements – latviešu *a cappella* kordziesmas tradīciju iespaids (arka ar *Kora simfonijas* 1. daļu).

Plūdoņa dzejoli *Saules lēkts* Einfelde tvērusi poētiski un vienlaikus ļoti atturīgi. Īpašu nozīmi viņa piešķirusi dzejas ritmam, kas iekļauts divakcentu toniskā vārsmojuma sistēmā; komponiste lieliski veido katras zilbes un skaņaugstuma atbilstmi. Vienīgi kulminācijā, skanot vārdiem “Ar jautru klaigu / Spurdz putni gaisā”, viņa atkāpjas no šīs sistēmas, atgriežoties pie 1. daļas piebalsu polifonijas un blīvi piesātinātās, lineārās faktūras.

5. tabula. 5. daļas *Saules lēkts* formas shēma

| <i>Molto rubato (quasi una cadenza)</i> | | | <i>Tranquillo, fantastico</i> | | | | | | | | |
|---|--------|--------|-------------------------------|--------|----------------|--------|----------------|----------------|----------------|----------------|--|
| ievads | | | pamatdaļa | | | | | | (ģenerālpauze) | koda | |
| z | y | x | a | b | a ₁ | c | a ₂ | a ₃ | | a ₄ | |
| 1. t. | 10. t. | 21. t. | 47. t. | 59. t. | 73. t. | 89. t. | 95. t. | 105. t. | 121. t. | 122. t. | |

Mūzikas valodā spilgti atainotas daudzas dzejas tēla nianšes. Piemēram, nosacīta melodiskā statika valda, kad vēstīts par klusumu, kalnā stāvošo mežu, no kura dveš baigums; uz šī fona jo vairāk izceļas posmi, kur skan kādi fizisku kustību rosinoši vārdi (“Kur strauts met lokus”, “[..] mākoņplaisā / Redz saules vaigu [..]”, “Lec saule skaista”). Šādos gadījumos vokālā melodiskā līnija tiek īpaši iezīmēta ar lokveida (pusloku) kustību. Savukārt kulminācijas zonā (“Spurdz putni gaisā”) kora faktūrā atainota putnu vīterošana. Gan komponiste, gan dzejnieks ar teksta vārdiem spēlēja viegli un raiti. Atskaņas Plūdonim risinātas allaž jaunā veidā, nedodot vietu klajai paredzamībai. Savukārt Einfeldes piedāvātais dzejrindu vai to fragmentu atkārtojums ir saudzīgi neuzbāzīgs – komponiste virtuozī pārvalda atskaņu veidošanas shēmas.

| | | |
|--|---|--|
| 1. Viss krēslā tīts, Viss krēslā tīts vēl maigi maigi duš . Gaišs rāms un kluss , Tik apses trīc. | 2. Stāv kalnā mežs Kā tumša sleja , Kļūms baigums dveš No viņa seja . | 3. Un ielejā, Kur strauts met lokus , Kā baltus, baltus spokus, spokus Redz miglājā. |
| 4. Bet gaisu gali Sāk kļūt jau sārti Kā purpurpali – Tie saules vārti . | 5. Jau mākoņ plaisā Redz saules vaigu, Ar jautru klaigu, ar jautru klaigu Spurdz putni, jautru klaigu Spurdz putni gaisā, Putni gaisā, spurdz putni gaisā . | 6. Lec saule skaista . Un zeltu laista . Un kalni, lejas Zib, zalgo, smejas ¹⁰ . |

2. attēls. Viļa Plūdoņa *Saules lēkta* teksts Maijas Einfeldes interpretācijā

¹⁰ Dzejoļa oriģinālversijā pēdējā panta pirmā rinda sākas ar vārdu "Lēc", savukārt beidzamā rinda ir šāda: "Zib, zalgo un smejas".

¹¹ Saules dainas – latviešu tautasdziesmas par sauli; to izpētei Vaira Viķe-Freiberga veltījusi daudzas publikācijas (Viķe-Freiberga 1998, 2016 u. c.).

¹² Viķe-Freiberga uzsver, ka Jāņu rīts saules rotāšanās dainās ir aprakstīts ļoti gleznaini, minot krāsu nosaukumus. Tās var būt varavīksnes krāsas – zilā, zaļā un sarkanā, iespējams, arī tikai divas pirmās no tām, var arī tikt pievienota metāliskā sudraba krāsa (Viķe-Freiberga 1998: 187). Viļa Plūdoņa dzejoli pieminēta purpursārtā krāsa, savukārt saules pirmie stari apzīmēti kā zibinoši, zalgojoši (asociācijas ar zilu un zaļu!), smejoši. Tādējādi dzejnieka saules krāsu uztvere ir īsti latviska, un tā tiek pārnesta arī uz klausītāju apziņu.

Dramaturģijas negaidītais risinājums, noslēdzot mesas iespaidoto skaņdarbu ar latviešu dzejā un kultūrā tik būtiskajiem dabas motīviem, liek meklēt dziļāku skaidrojumu šādam cikla traktējumam. Zīmīgu analogiju šai ziņā rosina Vairas Viķes-Freibergas raksts *Jāņi*. Viņa norāda, ka Saules dainās¹¹ Jāņi ar savām 113 dziesmām ir visvairāk daudzdzinātie no visiem gadskārtu svētkiem un līdz ar to fiziskās saules saikne ar vasaras saulgriežu atzīmēšanu ir noliiedzama. Dziļākajā būtībā Jāņi ir saules uzvaras svētki (Viķe-Freiberga 1998: 176)¹².

Grāmatā *Trejādas saules* Viķe-Freiberga uzsver latvisko Jāņu savdabību, kas sakņojas dziļā senatnē; viņas skatījumā, latviešu Jāņu tradīcijām nav saiknes ar Sv. Jānim Kristītājam veltīto kultu. Tāpat dainās nav itin nekādu liecību par jebko pat attāli līdzīgu Sv. Jāņa kā mitoloģiska tēla sinkrētiskai sakausēšanai ar mitoloģisko Sauli (Viķe-Freiberga 1998: 190). Taču mākslā, kā jau zināms, iespējama spilgta un pārliecinoša mijiedarbe pat starp etimoloģiski pilnīgi atšķirīgiem kultūrlslāņiem. Maija Einfelde radījusi dziļi reliģiska satura darbu, kurā sakausējas divas latviešu kultūrai svarīgas, lai gan bieži pretstatītas vērtības – kristīgā ticība un dabas spēku pielūgsmē. Saules apogejs, kas ir dabas atdzimšanas un dzīvības spēku iemiesojums, un saules cikla beigas, kas iezīmē jaunu sākumu – šo tēmu risinājums veido *Kora simfonijas* konceptuālo pamatu.

Viķe-Freiberga pauž vēl kādu interesantu ideju: starp visiem gadskārtu svētkiem Jāņi, domājams, vistiešāk apliecina reliģiju pētnieka, kulturologa Mirčas Eliades (*Mircea Eliade*) tēzi, ka rituālo svētku izdarību galvenais mērķis ir atdarināt un atkārtot pirmsākumu radīšanas aktu (jeb arhetipu) – mums pazīstamās vieliskās pasaules tapšanu no sākotnējā bezformas haosa (Viķe-Freiberga 1998: 171). Šai kontekstā zīmīgi, ka CD albuma teksta bukletā komponiste pati atzinusi: savu *Kora simfoniju* viņa vēlējusies noslēgt ar gaismu un harmoniju – tik gaišu kā Vītola *Mežezers*¹³.

¹³ Anotācija CD albumam *Saules lēkts. Latviešu komponisti. Latvijas Radio koris. Sigvards Kļava, Kaspars Putniņš* [arī *Kora simfonijas* ieraksts 2004 Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā]. Rīga: LMIC & Latvijas Radio koris, LMIC CD-2005-3.

Secinājumi

Gan cikla interpretācijā, gan Plūdoņa dzejas izjūtā spilgti parādās Einfeldes oriģinālā pieeja. Līdzīgi daudziem 20./21. gadsimta komponistiem, viņa savā jaunradē iezīmē spēcīgu opozīciju viedoklim, ka komponistam jātiecas maksimāli tuvināt tā vai cita dzejoļa muzikālo ietēru pašam pirmavotam. Mākslinieciski augstvērtīgam dzejoļim jau piemīt sava sonoritāte, un nebūtu jāuzskata par komponista pienākumu vienkārši aprobežoties ar tās atveidu partitūrā. Einfeldē nedala vārdus fonēmās, bet kompozicionāli strādā ar dzejoļu dalīšanu posmos, ar atkārtojumiem pasvītrotot sev nozīmīgas teksta detaļas. Tādējādi teksta interpretāciju viņa ne jēdzieniski, ne arī sonoritātes ziņā neizjauc, bet gan vēl vairāk izceļ autora vēstījumu.

Spilgti izteikta individualizācija raksturo liturģisko motīvu tvērumu *Kora simfonijā*. Mesas struktūras centrs tradicionāli iezīmējas *Credo* daļā, bet Einfeldes koncepcijā šo funkciju iegūst citas daļas (*Dies irae*) simbolika. Šādi izmainot liturģiskā rituāla struktūras akcentus, komponiste simfonijas cikla izveidē ir veiksmīgi pārvarējusi kristietiski konfesionālās tradīcijas robežas un piedāvā skatīt universālo ideju par Laika dzimšanu, aiziešanu un jauno atdzimšanu transformēta cikla koncepcijā.

Kultūru dialogs skaņdarbā parādās daudzējādi. Einfeldē nevairās no viduslaiku, renesanses un baroka mūzikas stila zīmēm; skaņdarba kompozicionālajā plāksnē viņa piesaka mesas žanru, bet cikla dramaturģiskajā attīstībā tomēr izvirza priekšplānā simfoniju ar tai piemītošajām dramatiskajām kolizijām. Taču abu šo žanru tvērums ir spilgti individualizēts. Einfeldē minama to autoru vidū, kuri tiecas pārvarēt žanra tradīciju inerci. Ne velti pētnieki, viņu vidū Irina Nikoļska, atzīmē 20. gadsimta otrās puses komponistu pievēršanos dažādiem mazāk ierastiem simfonijas paveidiem (*symphonie funébre*, *symphonia brevis*) un žanru sintēzes izpausmēm (simfonija balets, simfonija mesa, simfonija rečitatīvs u. c.) (Nikol'skaya 1992).

Kā Einfeldes *Kora simfonijas* mākslinieciskos prototipus varētu minēt divus avotus. Viens no tiem ir Bendžamina Britena *Kara rekviēms*, kur līdzīga satura cikla ideja risināta vērienīgāk un subordinētāk, atļaujoties īstenot arī dažādu daļu konfrontāciju. Tomēr Einfeldes mērķis nav bijis akcentēt pretstatījumu, bet gan radīt dialogu, mest lokus pagātnei (latīņu teksta daļas, kur laiks šķiet it kā sastindzis) ar tagadni (Plūdoņa teksts) un ieskicēt nākotnes vīziju.

Otrs ietekmes avots ir Bēlas Bartoka daiļrade – uz radniecīgām tendencēm norāda gan harmoniskās valodas risinājums, gan pati piecdaļu cikla koncepcija izvērstā simfoniskā darbā (sal. piemēram, ar Bēlas Bartoka Koncertu orķestrim). Savukārt rakstības tehnikas kontekstā interesanti, ka Einfeldē par savu neklātienas skolotāju atzinusi Ģerģu Ligeti (Einfeldē 2008a). No viņa komponiste aizguvusi

tīkla tehnikas paņēmienus – ar šaurapjoma intervālu (pārsvārā sekundu) kustību tiek panākts statistiska virtojuma efekts. Tiesa, Einfeldes skaņdarbos tīkla tehnikā rakstītiem posmiem nereti seko spēcīgs kontrasts un cits rakstības veids, kas provocē daudz intensīvāku kustību, dinamisku attīstību.

Raksta noslēgumā vēlētos citēt pašas komponistes teikto par formveidi:

“Mani vienmēr interesējuši procesi, nevis shēmas. Attiecībā uz maniem skaņdarbiem muzikologi pārmetuši, ka viņi nevarot saskatīt tās shēmas. Ar mani vispār tagad notiek interesantas lietas. Piemēram, laba tiesa jaunās mūzikas skaņdarbu man ir par garu. Es jau esmu sapratusi komponista spēles noteikumus, sapratusi, ko viņš gribējis teikt (manā izpratnē, protams), taču mūzika turpinās un turpinās, un turpinās, un nenāk nekas jauns klāt. [...] Visticamāk, man ir cita laika izjūta.” (Einfelde 2008b: 23)

Cikla risinājums *Kora simfonijā* ir viena no spilgtām liecībām, kas raksturo Maijas Einfeldes laika izjūtas kompaktumu un tieksmi uz askētismu.

LITURGY MOTIFS AND LATVIAN CLASSIC POETRY IN MAIJA EINFELDE'S CHORAL SYMPHONY

Zane Prēdele

Summary

Liturgy motifs in Maija Einfelde's *Choral Symphony* (*Kora simfonija*) are primarily based on the traditions of the mass genre, still, altogether the influences on the work are more varied. The title *Choral Symphony* was selected without any particular ambitions to closely follow the classical cycle model – it is merely a characterization for a broad work which includes sharp collisions and dramaticism. The *Choral Symphony* is dedicated to Maija Einfelde's mother Vallija Dūrēja (1896–1967).

Vilis Plūdonis' poem *Bāra bērni* (“Orphan Children”) is the motto of the *Choral Symphony* in both versions (2000 and 2004). The composer has treated it like a prophetic messenger – a text that was written in the time of World War I is speaking in parables about the nation's awakening and pseudo-awakening, the characteristic lamenting and, at times, dreaming of Latvians, as they still believe and wait for their spiritual freedom, a time when the “ice will flow in the great Dark River”. These words are the key to the main idea of the work.

It is more in the second version of the work that the author has distanced herself from the mass cycle, as she has framed the canonical mass movements with the poems of Latvian poet Vilis Plūdonis: *Laika zvani* (“Bells of Time”) – from the collection *Aiz dzīves vārtiem* (“Beyond the Gates of Life”) and *Saules lēkts* (“Sunrise”) – from the collection *Zeme un zvaigznes* (“Earth and the Stars”). In that way, it is interesting

to observe that the motifs of the related sacred themes in this work are reflected through secular romantic poetry and how the united concept of the cyclical work is formed. The movements of the *Choral Symphony* in the second version are as follows:

- *Laika zvani* (a *cappella* movement),
- *Kyrie* (vocal instrumental movement),
- *Dies irae* (vocal instrumental movement),
- *Sanctus* (soprano solo with instrumental accompaniment),
- *Saules lēkts* (vocal instrumental movement).

Even though the composition integrates seemingly distant cultural aspects, beginning with the musical experience of the Middle Ages (lamentations, drone bass, psalmodic melody) up to the classical Latvian *a cappella* choir traditions (the metre of Vilis Plūdonis' poetry, its influence on the music), each movement is separate, and, in that way, it preserves the cultural characteristics of that particular era, while still fitting organically into a united cycle and achieving one of the most important functions of form-building.

The arrangement of the movements in the second version of the *Choral Symphony* offers a view of the presence of the idea of symmetry. Still, the treatment of the cycle's central objective remains an open question, since the axis of symmetry in a musical composition cannot always be determined with mathematic precision. The structural centre of a mass is traditionally the *Credo* movement, but in Einfelde's composition, this function could be provided by the *Dies irae* movement. In this way, changing the accents of the liturgical ritual structure, the composer has successfully crossed the borders of Christian confessional traditions and offers a view of a universal idea of the birth of Time, departing and a new rebirth in a transformed cycle concept.

Maija Einfelde is characterised by her deep feeling for the original poetry by Vilis Plūdonis. Exactly like the poet, she does not separate the text into syllables or phonemes. The author preserves the undivided thought of each line of the poem. First of all, Einfelde is interested in the conceptual message of the poem, and, with the tools of musical expression, she accents separate phrases and words in the text, and, in that way, she gives the poem a new compositional content.

In the first movement of the *Choral Symphony* (*Laika zvani*, poetry by Plūdonis), the composer has strived to respect the structure of the poem. The central message of the poem is expressed in the line of text "Liels ir šis laiks" ("Great is this time"), and in each of the four verses this is heard either as the conclusion or as a defined pause before the next verse. Each four lined stanza has its own unique curve of emotional growth, though, thankfully for this line of text that is stressed in the repetitions, a logical rhythm for the section of the form is created, and

also, the whole of the first movement of the *Choral Symphony* gains a strongly structured rondo form, which is based on a united text refrain – “Liels ir šis laiks” – in all sections of the movement. The curve of growth is formed in a different way than Plūdonis’ poem, and one of the most visible approaches of the composer in the form-building process is the gradually increasing number of repetitions of the line “Liels ir šis laiks” at the end of each verse.

In turn, the concluding movement of the *Choral Symphony* – *Saules lēkts* (with poetry by Plūdonis), is the summary of the whole composition, and in it can be found all the thematic, structural and semantic links with the previous movements. Einfelds approaches this poem in both a poetic and very reserved manner. Particular significance is given to the rhythm of the poetry, and the composer perfectly forms the appropriate tonal level for each syllable. Only in the culmination, with the words “Ar jautru klaigu / Spurdz putni gaisā” (“With a joyful shriek, / The birds flutter into the air”) she steps away from this system, returning to the polyphony and densely rich, linear textures. In the poem *Saules lēkts*, Vilis Plūdonis creates virtuoso schemes of rhymes, additionally, they appear in a fully changed way, removing any obvious predictability. Einfelds’ interpretations of the lines of poetry or repetition of fragments are also carefully unobtrusive. For both the poet and the composer, playing with the words of the text is easy and agile.

Accenting the liturgical motifs and Latvian classic poetry, Maija Einfelds has developed a deeply religious content to the work, where two important, though often contrary, Latvian values are fused – Christian beliefs and worship of nature. The image of the sun at its apogee as an embodiment of the rebirth of nature and the power of life, and the end of the sun’s cycle which presents a new beginning – the resolution of this theme forms the conceptual foundation of the *Choral Symphony*.

Literatūra un citi avoti

Anotācija CD albumam *Saules lēkts. Latviešu komponisti. Latvijas Radio koris. Sigvards Kļava, Kaspars Putniņš* [arī *Kora simfonijas ieraksts 2004 Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā*]. Rīga: LMIC & Latvijas Radio koris, LMIC CD-2005-3

Einfelds, Maija (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei 1. oktobrī komponistes mājās Rīgā. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfelds, Maija (2008a). Intervija Zanei Prēdelei 8. oktobrī Latvijas Komponistu savienībā. Pieraksts Zanes Prēdeles privātarhīvā

Einfelds, Maija (2008b). Miķeļi un lilijas. Intervija Orestam Silabriedim. *Mūzikas Saule* 5, 20.–23., 64. lpp.

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

Kļava, Sigvards (2009). Intervija Zanei Prēdelei 8. maijā Latvijas Radio kora birojā. Pieraksts Zanes Prēdeles privātarhīvā

Kursīte, Janīna (2002). *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne

Nikol'skaya, Irina (1992) = Ирина Никольская. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги [80. gadu krievu simfonisms: daži secinājumi]. *Музыкальная академия* [Mūzikas akadēmija] 4, с. 39–46

Viķe-Freiberga, Vaira (1998). Jāņi (fragments no iecerētās grāmatas *Trejādas saules. Fiziskā saule*). *Karogs* 6, 176.–199. lpp.

Viķe-Freiberga, Vaira (2016). *Trejādas saules. Mitoloģiskā saule*. Rīga: Pētergailis

Zeifas, Natalya (1981) = Наталья Зейфас. Маттезон и теория оркестровки [Matezons un orķestrācijas teorija]. *История и современность* [Vēsture un laikmetīgums]. Ред.-сост. Абрам Климовицкий, Людмила Ковнацкая, Марина Сабина. Ленинград: Советский композитор, с. 34–54