

# KOMPOZĪCIJAS AR RELIĢISKU TEMATIKU – IZTEIKSMES DAUDZVEIDĪBU MEKLĒJOT

Jūlija Jonāne

Ielūkojoties Maijas Einfeldes skaņdarbu klāstā, pirmais novērojums saistāms ar komponistes zināmu *nedaiļrunību* un *neliekvārdību*. Šis iezīmes raksturo arī viņas sakrālo mūziku, kurā īpaši izceļas periods kopš 1998. gada – starptautiskas slavas un daudzu pasūtījumu laiks, kas bagāts ar reliģiska satura opusiem. Taču šis tematikas aprobācija notikusi jau agrāk: līdzīgi kā vairums latviešu komponistu, Maija Einfelde reliģiskiem motīviem sāka biežāk pievērsties Latvijas Trešās atmodas periodā, 20. gadsimta 80. gadu beigās (kopš 1987). Drīz vien kļuva skaidrs, ka sakrālā tematika viņai ir nevis jauns *modes kļiedziens* vai eksperimentu lauks, bet gan noturīga un aktīvi papildināta daiļrades niša. Arī iepriekš komponiste sacerējusi garīgus opusus šī jēdziena plašākā izpratnē, tai skaitā dzīvības/nāves robežu skarošus skaņdarbus (kantāti *Džordano Bruno sārts*, 1983, *Sonāti meditāciju* altam un klavierēm Jāņa Ivanova piemiņai, 1983, *Sērdieņu dziesmu* flautai un klavierēm, 1985, u. c.); tiesa, tajos nav speciālas norādes uz sakrālo sfēru.

Lai pēc iespējas tiešāk un konsekventāk parādītu Maijai Einfeldei raksturīgo reliģiskās tematikas risinājumu, turpinājumā aplūkošu skaņdarbus, kas pārstāv tradicionālo reliģiskās mūzikas jomu – resp., kompozīcijas, kuru nosaukumos vai kanoniskajos tekstos atbalsojas kristietības motīvi<sup>1</sup>. Šie darbi raksturoti hronoloģiskā secībā, veltot īpašu uzmanību gan koncepcijai, gan mūzikas valodas īpatnībām.

\*\*\*

Pirmo reliģisko kompozīciju tapšana hronoloģiski sakrīt ar Einfeldes pievēršanos ērģeļu un trompetes tembriem. 20. gadsimta 80. gadu nogalē un 90. gados šiem instrumentiem sacerēts visvairāk darbu, tajā skaitā *Svinīgs dziedājums* trompetei un simfoniskajam orķestrim (1987), *Trīs noktīrnes* (1988) un *Trīs jūras dziesmas* (1995) ērģelēm solo u. c. 1987. gadā radīts pirmais opuss ar sakrālo nosaukumu – *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm. Jau tembru izvēle liecina par kristietības tradīciju ietekmi. To atspoguļo ne vien ērģeles, kas plašam klausītāju lokam asociējas ar reliģisko sfēru un baznīcu, bet arī trompete: gadsimtu gaitā tā ieguvusi stabilu semantisko funkciju, it īpaši himnas *Gloria* žanriskajā invariantā<sup>2</sup>. Raksturīgs ir homofonais izklāsts ērģeļu partijā un no baroka laikmeta pazīstamās retoriskās figūras: to vidū izceļamas trompetes enerģiskās sākumfanfaras, tiratas<sup>3</sup> un citas pasāžas abu instrumentu partijās (skat. 1. piemēru). Tās ir galvenās iezīmes, kas ļauj Maijas Einfeldes pirmo sakrālo darbu vērtēt kā gadsimtu tradīcijās sakņotu gloriozijas žanra paraugu.

<sup>1</sup> Tādējādi šī raksta ietvaros netiek pēfīti seno latviešu rituālu un t. s. latviskās dievietības iedvesmoti darbi – piemēram, cikls jauktajam korim *Jāņu dziesmas*, ar mītiskiem tēliem saistītas kompozīcijas (piemēram, *Maija balāde*, kas ataino raganu nakts poēziju) vai arī vispārēji universālām, garīgām vērtībām veltīti darbi (t. sk. kordziesmas *Teika par zvaigznēm*, *Manas bērības mājas*, *No Tevis*, *Par tavu gara elpu*, *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, instrumentāla miniatūra *Pirms saules rieta* u. c.). Izvairoties no atkārtotības, plašāk netiek iztirzāta *Kora simfonija*, kuras detalizētai analīzei šajā krājumā veltīts Zanes Prēdeles raksts.

<sup>2</sup> Latviešu mūzikā šāda instrumentāla glorioza ir, piemēram, arī Romualda Kalsona *Gloria in excelsis Deo* divām trompetēm un ērģelēm (2002/2003).

<sup>3</sup> Tirata (no itāļu *tirata* – šai kontekstā “rāviens”) – retoriskā figūra, kas ietver ļoti strauju, gammveidā kāpjošu kustību (Bartel 1997: 409) un asociējas ar zibens spērienu. Tradicionāli izmantota enerģiskā, dinamiskā, spraigā mūzikā.

**Allegro moderato**

Piccolo Trumpet in C  
mf

Org.  
mf

Ped.  
mf

1. piemērs. *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm: 1.–6. t.

Arī tonalitātes izvēle atbilst žanra tradīcijām – *D dur* kolorīts, kas var būt kā dzidrš, tā spožš, sastopams vairākās pazīstamās glorijs, piemēram, Johana Sebastiāna Baha Mesā *h moll*, arī Antonio Vivaldi skaņdarbā *Gloria* (RV 589). Einfeldes *D dur*, protams, iegūst arī citas, ar mažorminora sistēmas gaismēmām saistītas krāsas. Caurvijattīstības gaitā himna pārtop solista monologā, kas uz ērģeļu fona ieskanas personiskāk un dvēseliskāk. Pārzinot glorijs tekstu, arī Einfeldes darbā var saskatīt paralēles ar šīs himnas saturu: otrai nozīmīgajai tēmai (*Meno mosso*) raksturīgs *e moll* kolorīts, soloinstrumenta rečitācijas frāzes un augšupvērstā, lūdzoša pušona intonācija, kas atbilst teksta kristoloģiskajai vidusdaļai (*Domine Fili unigenite, Jesu Christe*[..] / “Dievs, vienpiedzimušais Dēls, Jēzu Kristu<sup>4</sup>[..]”). Turpmākajā attīstībā brīvi mijas abu tēmu elementi, savukārt reprīzē alterētā harmonija (*D dur/moll*) ekspresīvi pasvītro darba beigu kulmināciju.

Komponistes sakrālās mūzikas kontekstā *Gloria* izskan neparasti gaiši un pat konsonanti. Solopartija balstīta galvenokārt kustībā pa akorda skaņām (jau minētajām fanfarveida intonācijām) un gammveida pasāžām, turklāt intonatīvi harmoniskā plāksnē vērojama atkāpe no Einfeldei citkārt tuvā, blīvi hromatizētā tematisma – šoreiz viņa vēlējusies izteikties atbilstoši žanra tradīcijai. Sekošanu tai atspoguļo arī trompetes tembra semantika.

Nākošais reliģiskās tematikas opuss – *Crucifixus* ērģelēm (1989) – vēlreiz apliecina komponistes padziļināto interesi par šī instrumenta tembru. Emocionālās ievirzes ziņā šis skaņdarbs krasi atšķiras no *Gloria*. Kā atzīst autore, *Crucifixus* tapšanu iespaidojis Atmodas laiks, kad pirmoreiz pēc vairāk nekā 40 gadiem varēja brīvi runāt par ciešanām, ko pēdējās desmitgadēs pārdzīvojusi Latvijas tauta (Einfelde 2016). Par skaņdarba moto komponiste izraudzījusies Marka evaņģēlija 15. nodaļas vārdus: “Un tie Viņu sita krustā un izdalīja savā starpā Viņa drēbes, mezdami kauliņus par tām, ko kurš dabūtu.”

Arī mūzikā atbalsojas skaudru ciešanu noskaņa un pāridarījuma sāpes. Skaņuraksta pamatu veido ekspresīvi disonanta harmonija – pamazinātie akordi ar iekļautām sekundām, šķeltām oktāvām, tritona intonācija, kā arī akordu faktūra, kas brīžam rada lēna, sāpjpilna korāļa,

<sup>4</sup> Tulkojums aizgūts no vietnes: Katolis.lv. Rīgas arhidiecēzes portāls. *Svētās Mises norise*. <http://katolis.lv/liturgija/sveta-mise/svetas-mises-norise.html> (skatīts 2016. gada 9. augustā).

brīžam atkal gājienu iespaidu. Šāda ievirze pieteikta jau kompozīcijas pirmajās taktīs, kur skanīgi un spriegi, visu balsu sinhronā ritmā, tverta ciešanu tēlam atbilstoša harmonijas vertikāle (skat. 2. piemēru). Drīz vien korālis pārtop gājienā, kuram raksturīgs ostinēts tritons kreisās rokas partijā ar izturētu ērģeļpunktu pedāļbalsī (skat. 3. piemēru).

**Maestoso**

Org. *ff*

Ped.

2. piemērs. *Crucifixus*: 1.–4. t.

Org. *f*

Ped.

3. piemērs. *Crucifixus*: 23.–33. t.

Turpinājumā gājienu nomaina brīvāka un intīmāka kantilēna. Savukārt *Rubato* posmā uz izturētu akordu fona izaug skumja, žēlīga melodija. No vienas puses, tā atgādina senatnīgas cilmes dziedājumu, jo sākas ar šaurapjoma intonatīvo kodolu (pirmā frāze izklāstīta tīrās kvintās *a–e* robežās – skat. 4. piemēru). No otras puses, kantilēna ir spriedzes pilna – tajā valda hromatika un nenoturība. Kodolintonācija ir mazā sekunda, kas darba gaitā piedzīvo dažādas modifikācijas – sākot ar lūdzošu augšupieteci un beidzot ar krusta zīmes caurstrāvētu hromatisko līniju.

The image shows a musical score for Organ and Pedal. The Organ part is written on two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. It is marked 'Rubato' and 'p'. The melody in the treble clef includes triplets and a 'rit.' (ritardando) marking. The Pedal part is written on a single bass clef staff, consisting of sustained chords.

4. piemērs. *Crucifixus*: 44.–47. t.

Tieši *Rubato* posma intonācijas atgriežas arī visa skaņdarba noslēgumā – vispirms spēcīgi dinamizēti, kontrapunktiskā mijiedarbē ar gājiena ritmā ieturētu materiālu (*Più mosso*, taktsmērs 5/4), pēc tam, pašā izskaņā, klusinātā un personiskā izteiksmē (*Meno mosso*).

Tendence risināt reliģisku tematiku instrumentālā versijā ir visai raksturīga Maijas Einfeldes sakrālās daiļrades sākumperiodam. Taču pavērsienu iezīmē lūgšana *Ave Maria* sieviešu korim un ērģelēm (1994). Vēlāk radušās šī darba versijas tikai ērģelēm (1995), kā arī jauktajam korim un ērģelēm (1998). Arī ērģeļopusā izpaužas izteikti vokāla domāšana – to apliecina gan tematisma kantilēnā iedaba, gan balsts paplašinātā modalitātē (kas sakņojas viduslaiku un renesanses kormūzikas žanros) un vairīšanās no sakāpinātas hromatikas; visbeidzot, zīmīga ir arī mūzikas procesa atbilstība kanoniskajam *Ave Maria* lūgšanas tekstam. Viss iepriekš minētais ļāvis šim skaņdarbam vēlāk organiski pārtapt versijās citam atskaņotājsastāvam.

*Ave Maria* ir impresionistiski gaiša, saulaina un apskaidrota miniatūra. Kavēšanās šādā noskaņu pasaulē nav komponistes radošā rokraksta tipiskākā iezīme, taču šoreiz tā īstenota visā pilnībā un atspēko apgalvojumu par viņas mūziku kā drūmi bezcerīgu, pesimistisku. Autore necenšas vizualizēt vārsmas: viņas skaņdarbam nav raksturīga izteikta sekošana satura detaļām, vien emocijas – sveiciens, cildinājums un lūgums. Viscaur valda spontāns un dabisks mūzikas plūdums, kurā iekļaujas arī atsevišķu vārsmu atkārtojumi. Raksturīga ir skaņkārtas un akordikas krāsainība, nesteidzīgā pulsācijā *izgaršojot* teju katru vertikāli, kavējoties kāda vārda izdziedāšanā (parasti saiknē ar intervālu vai akordu paralēlismiem). Lai arī ne konsekventi izturēts, tomēr dažviet vērojams seno skaņkārtu kolorīts – dorisks (sākumposmā; skat., piem., ērģeļu versijas 7.–8. t.) un līdisks (kora redakciju vidusposmos; skat., piem., jauktā kora versijas 29.–31. t.); to papildina spilgta alterēta akordika, jo īpaši kulmināciju zonās. Piemēram, lūgšanas sākums, kas mūzikas materiāla ziņā visās redakcijās ir līdzīgs, ietver diatoniski, pat *quasi* gregoriskā manierē ieturētu melodiju: pirmās frāzes pamatā ir pakāpenisks frīgiskā tetrahorda  $a^1-e^1$  aizpildījums. Pavadījuma akordika nav bagāta – tiek izturēta *a moll* tonika, ko spilgti atsvaidzina lielais mažora nonakords

no *cis*<sup>1</sup>, uzsverot lūgšanas pirmās frāzes galvenā vārda zilbi – *Ma-ri-a* (skat. 5. piemēru).

a)

Moderato

*mp*

S.

A.

T.

B.

Org.

*p*

Ped.

b)

Moderato

Org.

*mp*

Ped.

5. piemērs. *Ave Maria*, 1.–4. t.: a) jauktā kora versija, b) ērģeļu versija

Salīdzinot trīs *Ave Maria* redakcijas, jāsecina, ka lielākās atšķirības vērojamas starp ērģeļvariantu, no vienas puses, un kora versijām – no otras. Ērģeļversija ir ritmiski un emocionāli spriegāka, arī attīstībā bagātāka un mērķtiecīgāka. Jau tās pirmajā posmā norit sākummateriāla variantveida izmaiņas. Savukārt vidusposmā sevi spēji piesaka jauna tonālā sfēra (*fis moll* – *cis moll*), kas attīstības gaitā tiek piesātināta ar disonantām saskaņām un hromatismiem.

Einfeldes darbiem raksturīgi, ka attīstoši kontrastējošiem posmiem viņa labprāt izvēlas taktmērus ar astotdaļu pamatu. Tā notiek arī šoreiz: *Ave Maria* sapņaini apcerīgajā sākumā dominē ceturtdaļu taktmēri (3/4, 4/4 u. c.), bet vidusposmā tos nomaina astotdaļu pulss (4/8, 5/8, 3/8), un ritma zīmējumā pārsvaru gūst vēl sīkākas vienības (sešpadsmitdaļu trioles u. c.). Izņemot statiski ieturēto pedāli, mūzikas materiāls koncentrējas pirmās un otrās oktāvas robežās; variantveidā atkārtotais ritmintonativais kodols rada apļveidības iespaidu, līdz tiek panākts t. s. *nimba* jeb oreola efekts – jau no baroka laikiem pazīstams

simbols, kas šajā gadījumā *apvīj* lūgšanas objektu – svēto Dievmāti un viņas miesas augli (skat. 6. piemēru).

Poco meno mosso

Org. *p semplice*

Ped.

6. piemērs. *Ave Maria* (ērģeļu versija): 56.–62. t.

Izvērtējot skaņdarba kopējo koncepciju, jāsecina, ka ērģeļdarba *Ave Maria* sākumposms faktūrā un tematismā atspoguļo lūgšanas vokālo tradīciju, vidusposms savukārt iezīmē pāreju citā, kontemplatīvā lūgšanas līmenī. Varam uztvert to kā iedziļināšanos atsevišķos vārsmu tēlos, simbolos un idejās. Līdzīgi kā Einfeldes ērģeļmūzikā kopumā, šeit iespējamās asociācijas ar kādu Olivjē Mesiāna mūzikas šķautni – tai raksturīgo meditatīvo fokusāciju uz vienu objektu, tverot to tuvplānā. Arī mūzikas ritējumā ir iezīmes, kas daļēji sasaucas ar Mesiāna skaņurakstu (piemēram, deviņu meditāciju ciklu *Tā Kunga piedzimšana / La Nativité du Seigneur*, 1935). Pirmām kārtām tā ir kavēšanās pie viena motīva variantiem, izsmalcināti strādājot ar ritmu – atkārtojot šo motīvu citā taktsmērā, pārbīdot akcentus u. tml.

Abu kordziesmu vidusposmos atbalsojas lūgšanas teksta skandējuma tradīcija: vispirms (no 36. t.) norit psalmodēšana, kas balstīta lejupejošā pentahordā, un to nomaina krāšņa, jubilatīva kulminācija (no 45. t.). Taču risinājums pēc kulminācijas atšķiras: sieviešu kora versijā (54.–65. t.) seko mierpilns noplakums un galveno lomu iegūst līdzšinējā fona faktūra; turpretī jauktā kora redakcijā (54.–69. t.) radīts vēl viens spilgts kāpums, ko sagatavo taktsmēru maiņa, aktīva piebalsu polifonija un ekspresīva harmonija. Piemēram, kulminācijas virsotnē iepriekš ilgstoši izturētajā līdziskajā C ienāk miksolīdiska krāsa – VII zemās pakāpes sekstakords ar iekļautu sekundu (skat. 7. piemēra beigu takti).

7. piemērs: *Ave Maria*, jauktā kora versija: 60.–64. t.

Šī virsotne savukārt sasauca ar ērģeļvarianta kulmināciju. Atzinīgi vērtējami komponistes centieni katrā no redakcijām mūzikas attīstību pielāgot konkrētā atskaņotājsastāva specifikai.

Nākošais ērģeļdarbs *Sanctus* komponēts 1999. gadā un ātri iekļāvies Latvijas ievērojamāko ērģelnieku repertuārā. Šī mesas himniskās daļas versija Einfeldes tvērumā ir gaviļpilna un saulaina – ērģeļu diapazonā tiek īpaši piepildīta otrā un pirmā oktāva, pedāļa līnija nav pārblīvēta un praktiski nesniedzas lielajā oktāvā (izņēmums ir reģistrāli daudzveidīgā koda), atskaņotāju interpretācijās dominē ērģeļu mēļu reģistri un mikstūras. Arī šī skaņdarba īpašais, gaišais kolorīts atgādina Mesiāna ērģeļpartitūras. To apliecina darbs ar tematismu – autore izmanto frāžu atkārtojumus ar akcentu variēšanu, kā arī nobīdes metrā un taktsmērā (skat. 8. piemēru), kas sasauca ar franču ērģelnieka un komponista iecienītajiem tematiskās attīstības paņēmieniem.

8. piemērs. *Sanctus*: 16.–21. t.

*Sanctus* dramaturģiju veido divu emocionālo sfēru kontrasts. Pirmajai no tām raksturīga patētiskas runas izteiksme, kas panākta ar monofoniju vai oktāvu unisonu un majestātiski krāšņu, daudz balsīgu atbildi. Tieši ar šādu materiālu – savveida prologu – ērģeļminiatūra arī sākas. Minētais faktūras pretstatījums pat ērģeļu variantā atgādina tradicionālo baznīcas mūzikas dziedāšanas formu – responsoriju (skat. 9. piemēru).



9. piemērs. *Sanctus*: 1.–5. t.

Otra sfēra (*Più mosso*) ir aktīva un motoriska, tā ienāk ar vienmērīgu ritma zīmējumu (astotdaļu pulss), ko maiņu taktsmērs izgaismo dažādās niansēs. Divu akordu mija abu roku partijās rada bitonālu un reizē tokātisku efektu (skat. 10. piemēru).



10. piemērs. *Sanctus*: 45.–50. t.

Tieši otrais mūzikas materiāls ir izteiksmes ziņā pastāvīgāks un izvērstāks; pēc nelielas, prologam tematiski tuvas saites tas atgriežas kā visas kompozīcijas reprīze. Pateicoties šādam posmu izkārtojumam (**a-b-a<sub>1</sub>/c-b<sub>1</sub>**), *Sanctus* emancipētais instrumentālais traktējums saturiski atbilst mesas daļas tekstuālajam pamatam (attiecīgi, *Sanctus* – *Hosanna* – *Benedictus* – *Hosanna* posmu attiecībām), kā arī izteiksmes līdzekļu satvaram – himniska, majestātiska vēstījuma, gaišuma un Debesskunga cildinājuma noskaņai.

Savdabīgu, saturiski pēctecīgu *divdaļu ciklu* iezīmē apmēram vienā laikposmā sacerētie darbi – *Sanctus* ērģelēm (1999) un *Benedictus* jauktajam korim (2000). Tomēr otrajam no šiem opusiem ir atšķirīga tapšanas vēsture. Sākotnēji tas tika iekļauts *Kora simfonijas* pirmajā redakcijā (2000) kā trešā daļa, bet beigu versijā (2004) komponiste no tās atteicās<sup>5</sup>. Kā patstāvīga kora miniatūra šī emancipētā mesas daļa skan gaiši un dzidri. Pakļaujoties teksta noskaņai, autore uz laiku aizplīvuro skaudru sāpju apziņu ar lirisku un trauslu dūmaku, caur kuru tikai ik pa brīdīm izlaužas kāda smeldzīga disonanse. Skaņurakstā dominē rāms korāliskums; paralēlu intervālu (kvintu, kvartu) līnijas atsauc atmiņā impresionistu tehniku, tiesa, daudz drosmīgākā – disonantā kontekstā. Miniatūras vidusposma sākums (kompozīcijas forma – **a b b<sub>1</sub> c/koda**) iezīmīgs ar dzīvīgāku tempu (*Poco più mosso*) un astotdaļu pulsa dominanti (taktsmēri – 5/8, 3/8, 4/8, 6/8), kas ilustrē teksta vārdus *qui venit in nomine Domini* (latīņu val. “kas nāk Kunga vārdā”). Nākšanas jeb tuvošanās efekts atspoguļots arī faktūrā: attīstība, kas sākas ar *ges*<sup>1</sup> unisonu, sasniedz kulmināciju aktīvā sešbalsīgā skaņurakstā (skat. 11. piemēru).

<sup>5</sup> Detalizētāk par abām *Kora simfonijas* redakcijām skat. Zanes Prēdeles rakstu krājuma 230. lpp.



rit. a tempo

*p* *f*

S. Be - ne - dic - tus no - - - - - mi - ne

A. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

T. Be - ne - dic - tus no - - - - - mi - ne

B. Be - ne - dic - tus no - - - - - mi - ne

11. piemērs. *Benedictus*: 45.–47. t.

Vidusposma tematiskā materiāla otrajā izklāstā veidojas ilgstošāks krešendo vilnis, un tiek sasniegta miniatūras nozīmīgākā kulminācija *Hosanna in excelsis* negaidītā diatoniskā kvartu-kvintu sabalsojumā (skat. 12. piemēru).

258

Maestoso

*ff*

S. no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

A. no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

T. no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

B. Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

12. piemērs. *Benedictus*: 85.–89. t.

Šis pavērsiens sagatavo skaņdarba kodu – tikpat daudznozīmīgu un ēterisku: *Benedictus* izskaņa veidota kā attālināšanās, pamatmateriāla kļiedēšana faktūras, tempa un telpas dūmakā.

No divām nozīmīgām psalma žanra kompozīcijām (15. psalms jautajam korim *a cappella*, 1998, kā arī 100. psalms sieviešu korim un flautai, 2008)<sup>6</sup> plašākai analīzei izraudzījos 15. psalmu – Maijas Einfeldes kompozīcijas stila raksturīgu paraugu. Tas radies kā Bārlova fonda pasūtījums pēc uzvaras šīs institūcijas rīkotajā konkursā (*International Competition by the Barlow Endowment for Music Composition*) 1997. gadā<sup>7</sup>. Jaundarbam autore izvēlējās koncentrētās, taču emocionāli spriegās un jautājumu pilnās 15. psalma vārsmas. Teksts rakstīts angļu valodā un aizgūts no t. s. Karaļa Jēkaba Bībeles (*King James Bible*, 1604–1611).

<sup>6</sup> 100. psalms komponēts sieviešu korim *Sapnis* Indras Rismanes vadībā. Maija Einfelde intervijā stāsta: „Es par šo kori priedājos jau sen – brīnišķīgas, jaunas, dzidras balsis. Beidzot pati piedāvājos tām uzrakstīt! Pievienoju arī flautu, jo gribējās, lai sieviešu koris skan citādi.” Komponiste ir gandarīta, ka mēģinājumā viņas iecere arī attaisnojies (Lūsiņa 2009).

<sup>7</sup> Kā jau zināms, šajā konkursā Einfeldes kameroratorija *Pie zemes tālās...* (1996) ieguva galveno balvu.

**Komponistes izmantotās  
psalmvārsmas angļu valodā**

*Lord, who shall abide in thy  
tabernacle? Who shall dwell in thy  
holy hill?*

*He that walketh uprightly, and  
worketh righteousness, and speaketh  
the truth in his heart.*

*He that backbiteth not with  
his tongue, nor doeth evil to his  
neighbour, nor taketh up a reproach  
against his neighbour.*

*In whose eyes a vile person is  
condemned; but he honoureth them  
that fear the Lord. He that sweareth  
to his own hurt, and changeth not.*

*He that putteth not out his money to  
usury, nor taketh reward against the  
innocent. He that doeth these things  
shall never be moved.*

**Tulkojums latviski<sup>8</sup>**

*Kungs, kas mājos Tavā mājoklī un  
dzīvos tavā svētajā kalnā?*

*Kas staigā nenoziedzībā un dara  
taisnību, un patiesību glabā savā sirdī;*

*Kas citu neaprunā ar savu mēli, savam  
tuvākam ļauna nedara un nelaupa  
viņam viņa godu;*

*Kas neieredz ļaundari, bet tur cieņā  
tos, kas bīstas To Kungu; kas negroza  
zvērestu, ja tas viņam par nastu;*

*Kas neņem netaisnus augļus par  
aizdoto naudu vai dāvanas, lai kaitētu  
nevainīgajam. Kas tā turēsies, tas  
pastāvēs mūžīgi!*

<sup>8</sup> Tulkojums aizgūts no vietnes:  
Bībeles draugu līga. *Psalmi*.  
<http://bdl.lv/bibele/Ps/15/5>  
(skatīts 2015. gada 8. jūlijā).

Lakoniskais psalms vēstī par visos laikos aktuālajiem patiesības un taisnīguma mērauklas meklējumiem, kas ļautu baudīt Debesu valstību. Taču katra cilvēka pieredze saka, ka tieši personas ar pretēju rīcību bauda šīs dzīves augļus, savukārt Dieva valstības cilvēki pilda psalmvārsmu tēzes, izejot cauri ciešanām un sāpēm. Šķiet, tieši šo pretrunu starp labestības un pamācības pilnajām rindām un dzīves skarbo pieredzi komponiste arī vēlējusies mūzikā atklāt. Skaņdarbs ir pilns dramatiskas ekspresijas.

Pieeja psalma tekstam kopumā ir tradicionāla – mūzika kalpo kā vārda skanējumu pastiprinošs un dažviet ilustrējošs līdzeklis. Neiztiek arī bez psalmžanram raksturīgās psalmodēšanas gan monofoni (132.–135., 160.–163. t.), gan kopējās heterosonorās faktūras ietvaros (167.–174. t.). Tāpat tiek izmantoti citi agrīnie psalma dziedāšanas modeļi – neimātiskais, kas saistīts ar šaurapjoma melodiju (piem., 192.–196. t.), un melismātiskais (piem., soprānu partijā, 105.–109. t.); visbeidzot, sastopama arī korāļa faktūra.

Einfeldes 15. psalmu var salīdzināt ar poēmu – tik nepiespiests, brīvs ir vārdu un mūzikas plūdums. Darba sākums, šķiet, iznirst no nekuriens: ilgstoši izturēts *c*<sup>1</sup> unisons soprānu un altu partijās *ppp* dinamikā piecu taktu gaitā tikai pamazām pieņemas spēkā un top īsti sadzirdams; maigi un pakāpeniski šo attīstību turpina akorda veidošanās faktūras diagonālē (skat. 13. piemēru). Savukārt noslēgums, iesākoties ar to pašu skaņu *c* oktāvu unisonā, tiek vērsts augšup un sasniedz impresionistiski krāšņu septiņskani (skat. 14. piemēru).

Moderato poco rit.

S.  
Lord, who shall a - bide, who shall a - bide in thy ta-ber-na-cle?

A.  
Lord, who shall a - bide, in thy ta-ber-na-cle?

13. piemērs. 15. psalms: 1.–8. t.

198 rubato

S.  
nev - er be moved

A.  
nev - er be moved

T.  
nev - er be moved

B.  
nev - er be moved

14. piemērs. 15. psalms: 198. t.

260

<sup>9</sup> Kompozīcija rakstīta brīvā formā ar reprīzes iezīmēm.

Komponiste strādā ar intonatīvo kodolu, kas aug, transformējas un dzīvo līdz skanošajiem vārdiem. Šajā darbā par kodolu kļūst sekundas (sākotnēji mazas) un kvartas (sākotnēji tīras) intonācija (6. t.), kas katrā nākošajā vārsnā un, attiecīgi, arī mūzikas posmā tiek intervālistiski nedaudz pārveidota (salīdzinājumam: 20.–21., 41.–46., 65., 136. t.). 69. taktī minētā intonācija pasniegta variētā vertikālā inversijā un vēlāk – 82. taktī – arī ritma sašaurinājumā, savukārt kulminācijas zonā sekunda pārtop par ekspresīvu mazo nonu (85.–90. t.). Visa skaņdarba reprīzē<sup>9</sup>, balstoties uz tritonu *h-f*, atkal tiek iezīmēta pamatintonācija, sākumā nestabilākā variantā (141.–142. t.), bet kulminācijas zonā (167.–174. t.) – jau vertikālā inversijā un augmentācijā.

15. psalmā ir daudz detaļu, kas atspoguļo iedziļināšanos teksta niansēs. Īpaši gleznaini autore pasniedz pirmās psalmvārsmas izskaņu un pirmo kulmināciju – *holy hill* (no angļu val. “svētajā kalnā”; 29.–30. t. un 66. t.): svētā kalna reljefs tiek arī savā ziņā vizualizēts (skat. 15. piemēru).

26 *mp* *molto rit.* *f* *Tempo I*

S. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

A. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

T. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

B. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

15. piemērs. 15. psalms: 26.–31. t.

Taču kompozīcijā sastopama arī cita veida ilustrācija: no baroka laikmeta pazīstamā krusta figūra ar raksturīgajām mazo sekundu intonācijām caurvij teju visu kora faktūru attīstības posmos. Arī tā ir norāde, ka ceļš uz Dieva mājokļiem ir rūgtu ciešanu un sāpju pilns.

Uzvara jau minētajā 1997. gada konkursā veicināja žanrisku pavērsienu Einfeldes jaunradē – intensīvu pievēršanos kormūzikai, tai skaitā sakrālām kompozīcijām šim atskaņotājsastāvam, kas iepriekš nebūt nebija komponistes raksturīgākais darbības lauks. Līdzās jau aplūkotajam 15. psalmam 1998. gadā tapa skaņdarbs *And I Saw a New Heaven / Un es redzēju jaunas debesis* vokālajai grupai *a cappella* (Hiljarda ansambļa / *Hilliard Ensemble* pasūtījums). Tāpat kā 15. psalms, šis opuss rakstīts angļu valodā, un tekstuālais pamats ir jau pieminētā *Karaļa Jēkaba Bībele*. Izmantotas pirmās četras vārsmas no Jāņa Atklāsmes grāmatas 21. nodaļas – gaišs un cerību pilns vēstījums par Dieva apsolīto Paradīzi:

2. tabula. *And I Saw a New Heaven*: teksts

### Komponistes izmantotais teksts

*And I saw a new heaven and a new earth:  
for the first heaven and the first earth were passed  
away; and there was no more sea.*

*And I John saw the holy city, new Jerusalem,  
coming down from God out of heaven,  
prepared as a bride adorned for her husband.*

*And I heard a great voice out of heaven,  
saying: Behold, the tabernacle of God is with men, and  
he will dwell with them and they shall be his people,  
and God himself shall be with them and be their God.*

*And God shall wipe away all tears from their eyes; and  
there shall be no more death, neither sorrow nor crying,  
neither shall there be any more pain:  
for the former things were passed away.*

### Tulkojums latviski<sup>10</sup>

*Es redzēju jaunas debesis un jaunu zemi, jo pirmā  
debess un pirmā zeme bija zudusi, un jūras vairs nav.*

*Un es redzēju svēto pilsētu, jauno Jeruzalemi,  
nokāpjām no debesīm no Dieva, sagatavotu kā savam  
vīram greznotu līgavu*

*Un es dzirdēju stipru balsi no troņa sakām: "Redzi,  
Dieva mājoklis pie cilvēkiem, Viņš mājās viņu vidū, un  
tie būs Viņa ļaudis, un Dievs pats būs ar viņiem.*

*Viņš nožāvēs visas asaras no viņu acīm, nāves vairs  
nebūs, nedz bēdu, nedz vaidu, nedz sāpju vairs nebūs,  
jo, kas bija, ir pagājis."*

<sup>10</sup> Tulkojumu latviešu valodā skat.:  
*Jāņa Atklāsmes grāmata*. 21. nodaļa.  
[http://www.biblesbiedriba.lv/  
latviesu-bibele/janaatklaumes/  
Janaatklaumesgr21.htm](http://www.biblesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklaumes/Janaatklaumesgr21.htm)  
(skatīts 2015. gada 16. jūlijā).

Arī Einfeldes kompozīcija skan līdzsvaroti un saulaini, ik vertikāli piepildot ar rāmi paļāvīgu izteiksmi. Katra partija veidojas kā subjektīva kantilēna, kas, saplūstot ar trim pārējām balsīm, vienojas ticības un cerības izjūtās, un tikai atsevišķu vārdu muzikālajā tvērumā (piemēram, pēdējā pantā) ieskanas atsauces uz bijušajām sāpēm un ciešanām. Prozas manierē rakstūtais teksts tiek izdziedāts brīvi un niansēti, ar vairākiem frāžu atkārtojumiem, atsevišķu vārdu izcēlumu. Savukārt četrbalsīga kora faktūras paņēmienu daudzveidība sakrālo vārsmu kontekstā liecina par garīgā madrigāla žanra tradīciju pārtveri.

Skaņdarbs sākas nesteidzīgi, ar komponistei tik raksturīgo sekundas intervālu; taču drīz vien melodijas līnijā ienāk plašāki intervāli, piemēram, ar remarku *molto espress.* tiek izcelta daļēji aizpildīta pamazinātās oktāvas intonācija. Mūzikas materiālā vērojams rečitācijas (38.–42., 99.–107. t. – skat. 16. piemēru) un jubilācijas (21.–24., 90.–95., 155.–157. t.: skat. 17. piemēru) kontrasts – tas izpaužas gan lielāku posmu līdzāsnostatījumā, gan kontrapunktiskos apvienojumos.

Tempo I

S. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

T. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

A. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

B. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

16. piemērs. *And I Saw a New Heaven*: 99.–107. t.

Askētiskas un ritmiski spriegas korāļfrāzes (121.–125. t.) mijas ar piebalsu polifoniju. Komponiste darba gaitā izstrādā arī savus t. s. *madrigālismus* jeb vārdu ilustrācijas paņēmienu. Piemēram, sevišķi gaiši un saulaini ik reizi izskan vārds *heaven* (debesis) – visbiežāk tas tvertis ar plašu intervālisku lēcieni (10.–11., 84. t.). Vārdam *earth* (zeme) atbilst ilgstošāka, ēteriski lejupslidoša akordu secība (16.–19. t.). Ar plašām jubilācijām ilustrēti vārdi *away* (prom; 21.–24. un 155.–157. t.; skat. 17. piemēru) un *saying* (saka; 90.–99. t.). Savukārt vārda *sorrow* (sēras, bēdas) izdziedājums piesātināts ar sekundu intonācijām (136. t., soprāni un basi; 146.–147. t., altu partija).

S.  
were passed a way.

A.  
passed a way.

T.  
passed a way.

B.  
passed a way.

17. piemērs. *And I Saw a New Heaven*: 154.–157. t.

Savveida saturisks turpinājums iepriekš aplūkotajam skaņdarbam ir 2005. gadā sacerētais vokālinstrumentālais vēstījums ar tekstu no Svētā Jāņa Atklāsmes grāmatas – *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* vīru korim un stīgu orķestrim. Interesanti, ka šī opusa nosaukumā likti vārdi, kas ietverti darba *And I Saw a New Heaven* pēdējā pantā; savukārt kompozīcijā *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* titulu vārdi skan arī beigās – kā visa mūzikas procesa rezumējums. Taču šoreiz teksts (Jāņa Atklāsmes grāmatas 7. nodaļas 13.–17. vārsmā) tiek interpretēts jau caur skumju prizmu, akcentējot ciešanu un līdzjūtības noskaņu.

(13) “Tad viens no vecajiem sacīja man: “Tie, kas ģērbti baltās drēbēs, kas viņi un no kurienes viņi nākuši?”

(14) Es viņam atbildēju: “Mans Kungs, tu to zini!” Un viņš man sacīja: “Šie ir tie, kas nākuši no lielām bēdām un savas drēbes mazgājuši un tās balinājuši Jēra asinīs.

(15) Tāpēc tie ir Dieva goda krēsla priekšā un kalpo Viņam dienām un naktīm Viņa namā, un Tās, kas sēd goda krēslā, mājās pie viņiem.

(16) Tiem vairs nebūs bada, tiem vairs neslāps, ne saule, ne cits kāds karstums tos nespiedīs,

(17) jo Jērs, kas pašā vidū, goda krēsla priekšā, tos ganīs un tos vedīs pie dzīvības ūdeņiem, un Dievs nožāvēs visas asaras no viņu acīm.”<sup>11</sup>

Vīru koris traktēts galvenokārt kā teksta vēstītājs jeb teicējs – tā partijā liela loma ir unisonam, arī korāļa faktūrai, tikai dažbrīd sastopami piebalsu vai imitāciju polifonijas elementi. Komponistes mūzikai raksturīgā ekspresija koncentrējas hromatiski piesātinātajā un disonantajā intonatīvajā valodā. Savukārt stīginstrumentiem visnozīmīgākā funkcija uzticēta ievadā un starpspēlēs, jo īpaši kora iezīmētās noskaņas turpinājumā pēc 14. vārsmas; daudzviet skaņdarbā šie instrumenti veido arī emocionāli saviļņotu pavadījumu kordziedājumam.

Komponistes darbību liturģiskā cikla sfērā spilgti un inovatīvi pārstāv jau minētā *Kora simfonija* (2000/2004) un *Rīta liturģija* (2001). Zīmīgi, ka abas kompozīcijas radītas jaunās tūkstošgades sākumā,

<sup>11</sup> Katras rindiņas sākumā iekavās minēts vārsmas numurs. Sal.: *Jāņa Atklāsmes grāmata*. 7. nodaļa. <http://www.biblesbibrdriba.lv/latviesu-bibele/janaatklasmes/janaatklasmesgr07.htm> (skatīts 2015. gada 16. jūlijā).

savdabīgi to ieskandinot. Šos darbus var uztvert kā kulminējošas virsotnes gan Latvijas reliģiskās mūzikas attīstībā (kurai tolaik aktīvi pievērsās arī daudzi citi skaņraži – Rihards Dubra, Georgs Pelēcis, Andrejs Selickis, Pēteris Vasks u. c.) un liturģiskā cikla evolūcijā, gan pašas komponistes daiļradē. *Rīta liturģija* tapa kā pasūtījums Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* rīkotajam Garīgās mūzikas festivālam, kas sakrita ar Rīgas pilsētas 800 gadu jubilejas svētkiem, kā arī jau minēto jaunās tūkstošgades ieskaņu un kristietības 2000 gadu pastāvēšanas svinībām visā pasaulē.

<sup>12</sup> Jēdziena plašāku skaidrojumu skat. Jūlijas Jonānes promocijas darbā *Latviešu sakrālās mūzikas žanri* (Jonāne 2009: 37), kā arī rakstā *Ieskats reliģiskās terminoloģijas specifiskācijā* (Jonāne 2013: 95).

Savu kolēģu un laikabiedru vidū Einfelde pārsteidz ar jaunu un neparastu reliģiskā cikla interpretāciju, ko varētu apzīmēt kā *paraliturģisku*<sup>12</sup>. Šis termins norāda, ka kompozīcija nav ekvivalenta tradicionālajam liturģiskajam ciklam, tomēr ietver daudzas liturģiskās mūzikas iezīmes – emocionālo noskaņu, atsevišķus rituālus vai to daļas, valodu (piemēram, latīņu, kas asociējas ar katoļu mesu un citām ceremonijām) un tekstu (piemēram, Bībeles fragmentus). Vienlaikus šāds cikls paredz jauna veida ceremoniju ārpus liturģijas arhetipa – nekanonisku, netradicionālu; tā var būt gan tradicionālās liturģijas variants, gan dažreiz pat tās pretmets. Paraliturģiskā kompozīcijā izpaužas brīvība darbā ar liturģiskajiem un/vai kanoniskajiem tekstiem, kas nav pieļaujama baznīcas liturģiskajā mūzikā, taču atklāj paša autora (-es) intereses un subjektīvo skatījumu. Piemēram, *Kora simfonijas* salīdzinoši neitrālais virsraksts nenorāda uz reliģisko sfēru un liek arī izraudzīto cikla modeli skatīt īpaši – pāri tradīcijai, kā iespēju no tekstiem un daļām veidot savu skanisko ietērpu, savu žanru. Te iespējamās zināmas paralēles ar Igora Stravinska populāro komentāru attiecībā uz viņa *Psalmu simfoniju*: “Tā nav simfonija, kurā esmu iekļāvis dziedāšanai psalmus, tieši otrādi – tā ir psalmu dziedāšana, kuru esmu simfonizējis”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> “It is not a symphony in which I have included Psalms to be sung. On the contrary, it is the singing of the Psalms that I am symphonizing.” (White 1966: 321)  
Tulkojums mans. – J. J.

Līdzīgs vērojums attiecināms uz Einfeldes *Kora simfoniju*. Tās pamatā ir kordziedāšanas tradīcijas, kuras komponiste simfonizējusi, radot jaunu vokāla tipa simfonismu: kanoniskās mesas, arī rekviēma daļas apvienojas ar nekanoniski tvertām pārdomām par laika ritējumu – filozofiski apcerīgās kordziesmās iekļautu vēstījumu. Ja atceramies pirmo rekviēma žanra interpretāciju latviešu mūzikas vēsturē (Emīla Melngaiļa *Latvju rekviēms*), tad Einfeldes *Kora simfonija* uztverama kā visnotaļ likumsakarīgs žanra evolūcijas turpinājums.

Arī *Rīta liturģija* veidota kā luteriskā dievkalpojuma atsevišķu tekstu subjektīva un personiska interpretācija, kas ir pilnīgi saprotams – katram dievlūdzējam ceremonijā ir gan sirdij tuvākas, gan, viņa uztverē, neitrālākas vārsmas, kas arī nosaka emocionālo līkni ceremonijas personiskajā līdzpārdzīvojumā. Einfelde *Rīta liturģijā* kā svarīgākās izceļ divas ordinārija daļas: kopīgi skandēta lūgšana *Kungs, apžēlojies* (daļā *Grēksūdze*) veido pirmo nozīmīgo ekspresīvo kulmināciju;

savukārt *Es tīcu* risināts tradicionālā jauktā kora četrbalsības manierē, kas attālināti atgādina visas draudzes dziedātu, objektivizētu *Credo*.

Paraliturģiskajos ciklos priekšplānā bieži izvirzās atsevišķas frāzes, atklājot autora emocionālo skatījumu uz teicieniem, kopīgām lūgšanām, kas tradicionālajā liturģijā netiek iekļautas. Un to Maijai Einfeldei ir daudz – *Rīta liturģijā* ietverta gan melismātiski gaviļejoša *Alleluja* daļa, gan *Tā Kunga vārds lai ir teikts un augsti slavēts*, gan arī cerību pilna koda *Tas Kungs [lai] tevi svētī un [lai] tevi pasargā*. Īpaša pieeja komponistei ir Tēvreizes vārsēm, kuras celebrants skandē uz emocionālām gaismēm pilnas kora vokalizēs fona (skat. 18. piemēru).

The image shows a musical score for a choral fragment. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Mūsu Tēvs debesīs, Svētīts lai top". The second system continues the vocal line with lyrics: "tavs vārds, Lai nāk tava valstība,". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (fortissimo), and a tempo marking "Lento di molto".

18. piemērs. *Rīta liturģija*: fragments

Šāds risinājums ļauj izvirzīt pieņēmumu, ka Maija Einfelde Tēvreizi uztver kā visnotaļ individuālu un personisku lūgšanu – pretēji dievkalpojumā kopīgi skandētajam variantam.

*Lux aeterna* ir savveida kora poēma, ko varētu tēlaini salīdzināt ar komatu Maijas Einfeldes līdzšinējā sakrālajā jaunradē. Oriģinālversija jauktajam korim, zvaniņiem un vibrofonam sacerēta 2012. gadā. Savukārt *Musica Baltica* izdevumā (2015) iekļautas izmaiņas, kuras, pēc komponistes vārdiem (Einfelde 2016), rosinājis Sigvards Kļava.

*Lux aeterna* vārsmu pamatā ir rekviēma mesas komūnija (no latīņu *Communio*) jeb dievgalda antifonijs – lūgums Tam Kungam sniegt mūžīgo gaismu un mieru aizgājušajiem. Šis sēru mesas dziedājums tradicionāli ir viena no rekviēma cikla gaišākajām, mierinošākajām daļām. Taču 20. gadsimta komponistu jaunradē tā guvusi arī krietni ekspresīvākus risinājumus, kuru vidū pirmām kārtām minams Ģerģa Ligeti opuss. Savukārt latviešu mūzikā *Lux aeterna* tēma it īpaši



20./21. gadsimta mijā rosinājusi daudzus skaņražus, viņu vidū Pēteri Butānu, Rihardu Dubru, Andri Dzenīti, Aivaru Kalēju, Imantu Ramiņu, radīt dažāda apjoma darbus atšķirīgiem atskaņotājsastāviem – sākot ar instrumentālām kompozīcijām līdz pat oratoriālam vērienam.

*Lux aeterna* dziedājumu veido divas strofas. Komponiste savā darbā nav izmantojusi otrās strofas pēdējās divas vārsmas, šādi iezīmējot saturisku arku – gaismas tēla reprizitāti (skat. retinātās rindas 3. tabulas vidējā kolonnā).

3. tabula. *Lux aeterna*: teksts

**Teksta kanoniskais variants  
latīņu valodā**

*Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.  
Requiem aeternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis;  
cum Sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.*

**Maijas Einfeldes izmantotās  
vārsmas**

*Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.  
Requiem aeternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis.*

**Tulkojums latviski**

Mūžīgā gaisma lai atspīd viņiem, Kungs,  
kopā ar taviem svētajiem mūžīgi,  
jo tu esi žēlīgs.  
Mūžīgo mieru dod viņiem, Kungs;  
Un mūžīgā gaisma lai atspīd viņiem;  
ar taviem svētajiem mūžīgi,  
jo tu esi žēlīgs.

Darbs veidots, brīvi pārejot no vienas frāzes pie nākamās, atkārtojot kādu teicienu vai jubilatīvi izdziedot svarīgu zilbi. Rapsodiskā caurvijattīstībā raisās arī mūzikas valoda. Divpadsmit balsu jauktā kora sonorajai ekspresijai komponiste pretnostata zvaniņu un vibrofona dzidros tembrus; tie rosina nosaukumā pieteiktās gaismas asociācijas. Atbilstoši veidota arī *Lux aeterna* tembrālā dramaturģija. Kompozīcijas sākumposmā, nesteidzīgi attīstoties mūzikas materiālam, zvaniņi ar lēcienveidā tvertām skaņām tikai akcentē dziedājuma nozīmīgākos intonatīvi harmoniskos balstus. Savukārt otrā posmā (*cum sanctis* [..]) noslēgumā tie parādās vēlreiz (58.–62. t.), iekrāsojot kora fona faktūru ar dažiem spilgtiem skaņu *triepieniem*.

Darba oriģinālversijā trešais, kontrastējošais posms (*Allegro moderato*) sākas ar vibrofona kadenčveida solo, kas *izprovocē* kori uz ekspresīvu vokālīzi: aktīvu izsaucienu (akordu salikums) miju ar imitāciju polifonijas posmiem. Tādējādi sasniegta īsti dramatiska kulminācija. Publicētajā redakcijā, kas atspoguļo Sigvarda Kļavas ieteiktos labojumus, šī posma nav, līdz ar to priekšplānā spilgtāk izvirzās *mūžīgās gaismas* un miera ideja.

Abās versijās skaņdarba beigu posmā (*Requiem aeternam* [..]) atkal valda sākotnējam tēlam tuva izteiksme, kas šoreiz pausta *a cappella* dziedājumā. Vienīgi pēdējās taktis pievienojas sitaminstrumentu dzidrie tembri, un par apskaidrotu noslēgumu kļūst *C dur* trijskanis ar iekļautu smeldzīgu sekundu.

Maijas Einfeldes kompozīcija *Lux aeterna* ir zīmīga ar apvaldītu iekšējo ekspresiju. Mūzikas ritējums šķiet tik nesteidzīgs un nosvērts, ka līdzinās vērojumam no malas, pagātnes atmiņām, kas tikai retumis uzjundī reiz pārdzīvotās sāpes un ciešanas. Šāds iespaids panākts ar īpašu mūzikas valodas ambivalenci. Piemēram, skaņdarba sākumā gandrīz visām balsīm raksturīga pakāpeniska hromatiska augšuptiece, tomēr vidusbalsīs tā izpaužas daudz intensīvāk, kamēr malējās veido krietni rāmāku, pat salīdzinoši statisku ietvaru (skat. 19. piemēru).

Moderato ♩ = 40

C.II *p*

S.I *p*  
Lux ae - ter - - na

S.II *mf espr.*  
Lux ae - ter - - na lu - ce - at eis

A.I *p*  
Lux ae - ter - na, lux ae - ter - na lu - ce - at eis, lux

A.II *p*  
Lux ae - ter - - na

T *p*

B *p*

19. piemērs. *Lux aeterna*: 1.–4. t. (skaņdarba oriģinālversija)

Tikai kulmināciju mirkļos ilgstoši apvaldītā ekspresija izlaužas pilnskanīgā, polifoni sazarotā attīstībā un disonanti piepildītā sonorikā. Skaņdarba pamatintonācijas ir komponistes rokrakstam tipiskas: mazās sekundas, kvartas un kvintas (t. sk. tritoni), dažādi transformējoties, caurvij visu darbu, veidojot atvasinātu un mērķtiecīgi piepildītu kontrastu. Īpaši daudzveidīgi autore *Lux aeterna* ietvaros strādā ar kora faktūras izteiksmes iespējām – rapsodiski tiek virknēti gan unisona dziedājumi, gan korāļa faktūrā veidotas frāzes, arī dažādu polifonu līniju apvienojumi kulmināciju zonās.

\*\*\*

Laikposmā kopš 20. gadsimta 80. gadu nogales Maija Einfelde izkopusi sakrālo mūziku kā vienu no jaunrades galvenajām sfērām. Zīmīgi, ka vairāki reliģiskie opusi atnesuši viņai plašu starptautisku atzinību – tie regulāri tiek iekļauti koncertprogrammās, kā arī izdoti un ieskaņoti. Šo darbu vidū ir gan *15. psalms*, gan *Ave Maria* un *Crucifixus*.

Komponistes reliģiskajā mūzikā vērojamas tendences, kas izpaužas arī daudzos citos 20./21. gadsimta mijā radītos sakrālo žanru paraugos. Piemēram, tiece uz ekumenismu, kas raksturīga Latvijas sabiedrībai kopumā, mūzikā parādās kā dažādu žanru izmantojums neatkarīgi no to konfesionālajām saknēm. Tādējādi no skaņdarbu nosaukumiem

vien grūti *uzminama* autores piederība noteiktai konfesijai – viņas daiļrade paceļas pāri vienas reliģijas ietvariem. Tā, piemēram, Einfeldes darbu vidū ir gan katoļu mesas daļu latīņu nosaukumi (*Benedictus, Sanctus, Lux aeterna*), gan atsevišķu Bībeles tekstu izmantojums, arī latviešu dzejnieku (Eduarda Aivara, Friča Bārdas, Viļa Plūdoņa) reliģiskās vārsmas un sakrālās latvju dainas. Arī valodu vide ir trejāda: līdzās latviešu un kanoniskajiem latīņu tekstiem komponiste sacer skaņdarbus ar tekstiem angļu valodā, kas citiem viņas paaudzes latviešu skaņražiem nav tik raksturīgi. Pievēršanos angļu tekstiem nepārprotami iniciējuši jaundarbu pasūtītāji no ārzemēm, un šīs valodas izvēle veicinājusi vairāku Einfeldes sakrālo kora skaņdarbu iekļaušanos starptautiskā aprītē.

Daudz interesanta ir pašā sakrālo žanru interpretācijā. Tradicionālo vokālo darbu instrumentālās versijas (*Ave Maria, Gloria, Sanctus*), kā arī teksta programmas instrumentālopusiem (*Crucifixus*), no vienas puses, atjauno žanru, vēršot to variablāku, saturiski ietilpīgāku un daudznozīmīgāku. No otras puses, instrumentālajās versijās uzskatāmi atklājas žanra pirmparauga izteiksmes līdzekļu kodols. Un Maijas Einfeldes kompozīcijās šis kodols ir noturīgs un imanents tradīciju glabātājs. Šo apgalvojumu pārliecinoši pierāda skaņdarbs *Ave Maria*: arī tā ērģeļversijā ir jūtama mūzikas kantilēnā (vokālā) iedaba.

Liela loma Einfeldes sakrālajā mūzikā ir tembru semantikai. Pāreju no viena tembra pie cita komponiste parasti veido nesteidzīgi, izmēģinot un *izgaršojot* dažādas izraudzīto tembru iespējas. Sakrālajos darbos tembra aspekts bieži ieguvis simbola nozīmi. Piemēram, miniatūrā *Gloria* izceļas žanram raksturīgais pikolo trompetes spožums un fanfarveida tematisms, *Rīta liturģijā* šis pats tembris lietots jau kā Dieva, viņa vārdu un žēlastības personificējums. Savukārt *Lux aeterna* gaismas skanisko ilustrāciju veido zvaniņu un vibrofona tembris.

Būtisks sasniegums Einfeldes reliģiskajā mūzikā ir paraliturģisko ciklu radīšana. Inovatīva pieeja tradicionālajiem žanriem liek senajai mesas un rekviēma tradīcijai atdzīvoties un ieskanēties ne vien atšķirīgi, bet, kas ir svarīgi – subjektīvi, saliekot citus akcentus, iezīmējot savas nianšes, jaunu koncepciju. Zīmīgi, ka tieši šajos subjektīvi veidotajos ciklos ieraugāms pavediens uz pašas autores reliģisko piederību, proti, saikne ar Latvijas evaņģēliski luterisko Baznīcu – tik tradicionālu un reizē tik lojālu pret citu baznīcu tradīcijām (kuras komponiste arī labprāt izmanto savā daiļradē).

Maija Einfelde latviešu mūzikā tiek uzskatīta par sava ceļa gājēju. Gan personiskās dzīves pieredzi, gan arī nācijas dzīvesceļu, ko viņa atklāj skaņdarbos, no kristietības pozīcijām allaž var traktēt kā krustaceļu – *via crucis*. No tā izriet komponistei raksturīgais izteiksmes veids – subjektīvs, ekspresīvs un tieši uzrunājošs. Arī reliģiskajā mūzikā paustā ticība nāk caur ciešanām, atsacīšanos, upuriem, dzīves pieredzi

un skaudro realitāti, kas nereti ir polāri pretēja Debesu valstības tēlojumam. *Memento mori, memento terrena doloris!*<sup>14</sup> – šis teiciens šķiet visatbilstošākais Einfeldes mūzikas vēstījumam. Un iespējams, ka vienīgi, paturot to prātā, Dieva dārzus iespējams apjaust un pienācīgi novērtēt. Tieši reliģiskā sfēra Einfeldes partitūrās atklāj arī pārsteidzoši daudz cerības, gaišuma, saules un debess iedvesmotu noskaņu. *Gloria, Sanctus, Benedictus, Ave Maria, And I Saw a New Heaven* – visiem šiem darbiem tapšanas impulss bija nevis ciešanas un skaudras sāpes, bet himnisks teksts vai priekpilna lūgšana. Arī komponistes skaņuraksts vieno polāri atšķirīgas parādības – impresionistisku aizplīvurotību un ekspresīvu tiešumu, labskanīgu sonoru un raupju disonansi; no vienas puses, saskatāmas attālas paralēles ar Ģerģa Ligeti mikro-polifoniju (*Lux aeterna*) un Kšištofa Penderecka neoromantisko sonoriku (*Crucifixus*), no otras – ar Olivjē Mesiāna mūzikas gaišo apskaidrību (*Ave Maria, Sanctus*). Kopumā jāsecina, ka reliģisko skaņdarbu izteiksmes spektrs – no krustaceļa līdz cerībai un mierinājumam – atspoguļo komponistes iekšējo pasauli un talantu visā tā daudzveidībā.

<sup>14</sup>Tulkojumā no latīņu val. (šajā kontekstā): "Atceries nāvi, atceries zemesdzīves sāpes!"

## COMPOSITIONS WITH RELIGIOUS THEMES – SEARCHING FOR VARIETY IN EXPRESSION

Jūlija Jonāne

### Summary

Maija Einfeldē's turn to sacred music coincides with the period she became recognised internationally – the time period since the end of the 1980s, when Einfeldē developed sacred music as one of the major spheres in her creative work. It is notable that many religious works have brought her international acclaim – they are regularly included in concert programmes, as well as published and recorded. The goal of this paper is to review her sacred compositions in the traditional sense of the term, i.e. works with Christian motifs expressed in the titles or canonical texts.

The creation of Einfeldē's first religious compositions chronologically coincides with her turn to the timbres of the organ and trumpet – it was in this very period at the end of the 1980s and 1990s she composed the most for these instruments. In that way, the first works to be analysed in this paper will be both *Gloria* (1987) for piccolo trumpet and organ, as well as the emotionally and sonically opposite *Crucifixus* for organ (1989). The next composition, *Ave Maria* for women's choir and organ (1994), gained also an arrangement for organ (1995), as well as for mixed choir and organ (1998). The hymnlike *Sanctus* for organ (1999) and the expressive, fragile *Benedictus* for mixed choir (2000) were composed at approximately the same time, though meant to be independent

works, in the sense of content, they indicate a succession – a certain *two-movement cycle*.

In the psalm genre, Einfelde created two noteworthy compositions – *Psalm 15* (1998) for a *cappella* mixed choir – the quintessence of the composer's style – as well as *Psalm 100* (2008) for women's choir and flute. Along with those, in 1998 she composed the work *And I Saw a New Heaven* for vocal group a *cappella* based on verses from St. John's Book of Revelations. Over the course of her work, she developed approaches to madrigalisms or word illustrations, which in modern composition provide ancient, stable tradition foundations. The composition with fragments from St. John's Book of Revelations *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* (*The Lord Shall Dry All Tears...*) for men's choir and string orchestra (2005) could be considered a conceptual continuation of the work *And I Saw a New Heaven* – though through a sorrowful prism, accenting suffering and a mood of sympathy. The words *The Lord Shall Dry All Tears...* are heard also in the last verse of the composition *And I Saw a New Heaven*. Additionally, *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* (*The Lord Shall Dry All Tears...*) concludes with the text used in the heading; in that way it is also a summary of the entire musical process.

The composer's work in the liturgical cycle sphere is vividly and innovatively represented in the next pair of works: *Kora simfonija* (*Choral Symphony*, 2000/2004) and *Rīta liturģija* (*Morning Liturgy*, 2001). An unusual approach allows the ancient mass and requiem traditions to be reborn, adding new, more personal accents, highlighting nuances in a different concept. In their own way, the mentioned works could be considered a culmination of the overall development of Latvian religious music and the composer's own creative work. Both the *Kora simfonija* (*Choral Symphony*) and *Rīta liturģija* (*Morning Liturgy*) are considered 'para-liturgical' cycles (in these kinds of cycles there is a freedom in using liturgical and/or canonical texts, which is not allowed in church liturgical music, though they reveal the author's own interests and subjective viewpoint).

*Lux aeterna* (2012) for mixed choir, bells and vibraphone is, in its own way, a choir poem, and, at present, the last sacred work by Einfelde. This funeral mass chant is interpreted according to tradition – as one of the most calming movements of the requiem cycle.

Many significant tendencies can be seen in the composer's religious music. The first would be the overall ecumenical approach to the usage of varied genres independent of the confessional roots. The selection of language is also notable – along with Latvian and the canonical Latin texts, the composer creates works with English texts, which is not characteristic of other Latvian composers of her generation. From one aspect, instrumental versions of traditional vocal works (*Ave Maria*, *Gloria*, *Sanctus*) show an innovative grasp of the sacred music. On the

other hand, the means of expression used in the instrumental versions reveal that the work is based on the traditions of the genres, which is convincingly proven by the work *Ave Maria*.

An important role in Einfeldē's sacred music is played by the semantics of timbres: the timbre aspect often gains the meaning of a symbol. The timbral change is frequently created by the composer gradually, trying out and *tasting* many varied timbral opportunities.

Maija Einfeldē, in the context of the Latvian music, is considered someone who goes her own road. Both her personal life experiences, as well as the course of the nation's history, which she reveals in her compositions, in Christian aspects could be considered like the road of the cross – *via crucis*. Also the faith expressed in her religious works comes through suffering, resignation, victims, life experience and bitter reality, which often is a polar opposite of the image of the Kingdom of Heaven.

At the same time, Einfeldē's religious compositions reveal a surprising amount of hope, light, sun and moods absorbed by the idea of Heaven. *Gloria, Sanctus, Benedictus, Ave Maria, And I Saw a New Heaven* – all these works were inspired not by suffering and harsh pain, but by hymnlike texts or a joyous prayer. The composer's works are able to unite polar opposites – an impressionistic fogginess and an expressive directness, a harmonious beauty and rough dissonance. From one side, we can see distant parallels with the micro-polyphony of György Ligeti (*Lux aeterna*) and Krzysztof Penderecki's neoromantic sonorism (*Crucifixus*), from the other, the bright enlightenment of music by Olivier Messiaen (*Ave Maria, Sanctus*). Altogether, we must conclude that the spectrum of expression of Einfeldē's religious works – from the road of the cross to hope and peace – reflects the inner world of the composer and her talent in all of its variety.

271

### **Literatūra un citi avoti**

Bartel, Dietrich (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press

Bībeles draugu līga. *Psalmi*. <http://bdl.lv/bibele/Ps/15/5> (skatīts 2015. gada 8. jūlijā)

Einfeldē, Maija (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

*Jāņa Atklāsmes grāmata. 7. nodaļa*. <http://www.bibelesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklasmes/janaatklasmesgr07.htm> (skatīts 2015. gada 16. jūlijā)

*Jāņa Atklāsmes grāmata. 21. nodaļa.* <http://www.bibesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklasmes/Janaatklasmesgr21.htm> (skatīts 2015. gada 16. jūlijā)

Jonāne, Jūlija (2009). *Latviešu sakrālās mūzikas žanri*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Jonāne, Jūlija (2013). Ieskats reliģiskās mūzikas terminoloģijas specifikācijā. *Mūzikas akadēmijas raksti X*. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, 86.–104. lpp.

Latvijas Radio 3 (*Klasika*). *Raidījumu arhīvs*. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=16&m=1&y=2013&d2=4&m2=2&y2=2014&channel=3&keyword=einfelde> (skatīts 2015. gada 8. jūlijā)

Lūsiņa, Inese (1999). Velte Alfrēdam Kalniņam un tūkstošgadei. *Diena*. 13. augusts

Lūsiņa, Inese (2009). Dāvana komponistei. *Diena*. 19. februāris

White, Eric Walter (1966). *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press