

MAIJAS EINFELDES KONCERTS ALTAM UN KAMERORĶESTRIM: DAŽI ŽANRA INTERPRETĀCIJAS ASPEKTI

Jeļena Ļebedeva

Koncerts altam un kamerorķestrim tapis samērā nesen (2011). Tas veltīts altistei Andrai Dārziņai un pašlaik ir Maijas Einfeldes pēdējais simfoniskais darbs¹. Līdzīgi kā komponistei ir tikai viena Simfonija (2003), arī Alta koncerts ir pagaidām vienīgais koncertžanra opuss viņas instrumentālmūzikā, kas saglabājies līdz mūsdienām. Tā piederība Einfeldes stilam jūtama jau no pirmajām skaņām. Koncerts ir ļoti skaists gan melodiskā, gan harmoniskā ziņā, taču atmiņā vai, drīzāk, dvēselē jo īpaši iegulst tā emocionālā izteiksmība, attīstības intensitāte.

Einfeldes daiļradē ir pārstāvēti visi galvenie instrumentālžanru veidi – simfonija, koncerts, programmatiski darbi, dažādi kameropusi (sonātes, kvartets, trio, koncertīno utt.) daudzveidīgam atskaņotājsastāvam. Līdzīgi kā citus žanrus, arī koncertžanru komponiste interpretē brīvi, tomēr arvien saglabājot vienu no tā pamatiezīmēm – dialogisko būtību (koncertēšanu). Uzreiz gan jāatzīmē, ka 20.–21. gadsimtā dialogiskums spilgti izpaužas visos akadēmiskās mūzikas žanros. No vienas puses, tas rosina žanrisko robežu izzušanu, no otras – komponistu centienus apzināti atteikties no žanriskiem orientieriem, kas sakņoti pagātnes tradīcijās. Tomēr tieši koncerts šajos apstākļos saglabā apbrīnojamo dzīvotspēju; tas intensīvi attīstās gan kā patstāvīgs fenomens, gan mijiedarbē ar citiem, seniem un jauniem žanriem. Iespējams, ka iemesls ir tieši iepriekšminētā dialogiskā būtība, jo dialogs ir viens no svarīgākajiem komunikācijas veidiem ne vien mākslā, bet visās dzīves jomās. Katrā ziņā koncertžanra uzplaukums gan Latvijā, gan pasaulē mūsdienās ir acīmredzams, un Maijas Einfeldes pievēršanās tam ir liksakarīga.

Koncertu altam un kamerorķestrim var aplūkot daudzveidīgos rakursos. Šajā rakstā nepretendēju aptvert tos pilnībā, taču priekšplānā izvirzīšu dažus zīmīgākos skatpunktus.

Vispirms, skaņdarbs ir interesants, raugoties **žanra vēstures** kontekstā. Alta koncerta vēsture nav īpaši bagāta. Tiesa, atsevišķi tā paraugi radušies jau senāk: 18. gadsimtā koncertus šim instrumentam sacerējuši Georgs Filips Tēlemanis, Johans un Karls Stamici, Francis Antons Hofmeisters, Karls Diterss fon Ditersdorfs, 19. gadsimtā – Ivans Handoškins u. c.; kā ievērojams koncertveida (ne koncertžanra) skaņdarbs minama Hektora Berlioza simfonija ar alta solo *Harolds Itālijā*. Tomēr, salīdzinot ar citiem stūginstrumentiem, alta koncertu līdz pat 19. gadsimta beigām nebija daudz. Īstu popularitāti šis žanrs iemantojis tikai 20. gadsimtā: šajā periodā alta koncertus radījuši Bēla

¹Pirmatskaņojums notika 2011. gada 17. martā; soliste bija Andra Dārziņa, savukārt orķestri *Sinfonietta Rīga* diriģēja Normunds Šnē.

Bartoks, Darjī Mijo, Pauls Hindemits, Bohuslavs Martinū, Viljams Voltons, Kšištofs Pendereckis, Edisons Deņisovs, Alfrēds Šnitke, Gija Kančeli, Alans Hovaness, Čerģs Kurtāgs un daudzi citi.

Latviešu mūzikā alta solotembris jau pirms Maijas Einfeldes saistījis komponistu uzmanību. Pirmo alta koncertu 1938. gadā sacerējis Dmitrijs Kuļkovs, un vēl apmēram pēc 50 gadiem interese par šo žanru krasi pieaugusi: to apliecina Ilzes Arnes (1986), Tāļivalža Ņeniņa (1998), Alvila Altmaņa (2002, *Modus vivendi*), Maijas Einfeldes (2011), Georga Pelēča (2013, *Concertino giocoso*) un Pētera Vaska (2016) darbi². Jāsecina, ka koncerts altam ar orķestri ir mūsdienu latviešu komponistiem tuvs žanrs, un pievēršanos tam, līdzīgi kā pasaules mūzikā, veicinājuši labi interpreti, kas ieinteresēti šādā repertuārā.

Alta kā soloinstrumenta iespēju daudzpusīga, intensīva apguve tātad sākusies samērā nesen. Jo zīmīgāk, ka Maijas Einfeldes Koncerts rakstīts tieši altam. Komponiste šī instrumenta tembrā saskata sev ko radniecīgu gan emocionālā, gan arī koloristiskā ziņā. Dialogā ar žurnālistu Orestu Silabriedi viņa atzīst:

“Alta tembris laikam ir tāds, kādu es redzu dzīvi – nopietnu, mazliet sēru. Alts nav vijole un nav arī čells. Tas ir kaut kas pilnīgi suverēns. Vijole un čells (es te nerunāju par spēles kvalitāti – man vienmēr veicies, jo manu mūziku allaž spēlējuši vislabākie mūziķi, kā jūs zināt) ir cilvēcīgāki. Alts ir pats par sevi. Tajā ir noslēpums.” (Einfelde 2008: 23)

Citāta pēdējais teikums ir sevišķi būtisks: Maijas Einfeldes jebkura žanra instrumentāldarbā patiesi vienmēr jaušams kāds noslēpums, kas atkal un atkal liek tajā ieklausīties, piesaista ar dziļumu un muzikālo notikumu daudznozīmību. Alts ar tā savdabīgo, mazliet matēto skanējumu, kas nāk teju vai no dvēseles dzilēm, visvairāk atbilst šādai mūzikas ievirzei.

Otrs rakurss, kas pelnījis ievērību, ir Einfeldes Koncerta kopējā **uzbūve**. Skaņdarbs veidots kā četrdaļu kompozīcija, kurā daļas seko cita citai bez pārtraukuma (*attacca*). Tādējādi veidojas t. s. monocikls. Taču četras daļas uztveramas kā atkāpe no biežāk sastopamā modeļa, jo, kā zināms, jau kopš baroka laikmeta koncertžanrā dominē trijdaļu cikls. Tiesa, arī četrdaļu koncerti pasaules mūzikā veido noteiktu attīstības līniju, kas lielākoties apliecina radniecību simfonijai – tās dramaturģiskajai koncepcijai³. Arī Einfeldes Koncertā saskatāmas paralēles ar simfonijas ciklu: malējās daļas savstarpēji sasauca, otrā daļa ir lēna, trešā – dzīva, motoriska; ņemot vērā *attacca* paņēmieni, veidojas izvērsta viendaļas kontrastsastatforma. Šāda veida formas, kurās cikliskums apvienojas ar nepārtrauktību, guvušas koncertžanrā īpašu vietu jau kopš Ferencs Lista laikiem, sākot ar viņa Pirmo klavierkoncertu (1849). Tieši cikliskuma un viendaļības mijiedarbes iespaidā katras daļas uzbūve Lista koncertos (un viņa sekotāju darbos) izcēlās ar agrāk nebijušu formas brīvību; ikreiz priekšplānā izvirzījās tā vai cita kompozicionāli dramaturģiskā risinājuma individualitāte.

² Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2016. gada. 29. novembrī).

³ Četrdaļu koncertus sacerējuši Karls Filips Emanuels Bahs (klavesīnam H-474 *c moll*, 1771), Johanness Brāmsis (Otrais klavierkoncerts op. 83 *B dur*, 1878–1881), Henrijs Čārlzs Litolfs (četri simfoniskie koncerti klavierēm un orķestrim – op. 22 *h moll*, 1844, op. 45 *Es dur*, 1846, op. 102 *d moll*, 1852, op. 123 *c moll*, 1867), Edvards Viljams Elgars (Čellkoncerts op. 85 *e moll*, 1919), Sergejs Prokofjevs (klavierkoncerti: Otrais op. 16 *g moll*, 1913–1923, un Ceturtais op. 53 *B dur*, 1931), Dmitrijs Šostakovičs (Pirmie koncerti: vijolei op. 77 *a moll*, 1947–1948, un čellam op. 107 *Es dur*, 1959), Alfrēds Šnitke (vijolkoncerti: Pirmais, 1957, un Ceturtais, 1984; Pirmais čellkoncerts, 1985–1986) u. c. Tieši sākot ar Brāmsu, šādi koncerti tuvinājās simfonijai (ši tendence spilgti izpaužas arī Prokofjeva un Šostakoviča skaņdarbos).

20./21. gadsimta mūzikā šī tendence raksturīga jau daudziem žanriem – koncertiem, simfonijām, kamerdarbiem. Tā izpaužas arī Einfeldes jaunradē, turklāt īpaši spilgti parādās tieši Koncertā altam un kamerorķestrim, kura daļas pārsvarā valda variantveides vai caurvijattīstības princips.

Koncerta uzbūve ir visai brīva, tai nav raksturīgi nepārprotami atkārtojumi un sekošana kādām tipveida likumsakarībām. Vienlaikus katrai daļai piemīt struktūras īpatnības, kas atspoguļo vismaz attālu saikni ar tās tradicionālo funkciju koncertžanrā. Pirmajā daļā apvienojas variantveide, caurvijattīstība un reprizitāte. Ievadam (*Moderato*) un noslēgumam (*Allegretto*) ir ierāmējuma loma, un tie ieskauj divus pamatposmus: aktīvi dinamisku (*Allegro moderato*) un lirisku (tas sākas ar *Più mosso*, bet centrā ir *Molto moderato*), balstītu alūzijā par tautasdziesmu⁴. Otrajā daļā valda lirika, tā sacerēta fāžveida caurviju formā, un alta partijā spilgti izpaužas viņņveidība. Šī daļa bez pārtraukuma pāraug aktīvajā trešajā; tās struktūrā savukārt iezīmējas divkārša divdaļība, kas balstās uz neregularitātes (*tutti* posmos) un regularitātes (solopartijā) mijiedarbi. Tāpat bez cezūras seko fināls, kurā atkal centrā ir liriska tēlainība; arkas veidojas gan ar pirmās daļas sākumu, gan otrās daļas intonatīvajiem elementiem. Tādējādi atteikšanās no reprīzes formām atsevišķu daļu uzbūvē (izņemot pirmo) tiek kompensēta ar *quasi* reprizitāti visa cikla līmenī; turklāt šādā attīstības procesa noapaļojumā priekšplānā izvirzīts tieši liriskais tēls.

Vēl viens rakurs, kas saista uzmanību, ir Koncerta daļu **tempu attiecības** jeb skaņdarba laika profils saiknē ar **intonatīvo materiālu**. Cikls kopumā atstāj viengabalainu iespaidu (tieši šis aspekts izcelts arī Dārziņas/Šnē interpretācijā). Dominējošā vieta ierādīta mēreniem un mēreni ātriem tempiem. Spilgtāks tempu kontrasts veidojas tikai starp otro un trešo daļu, kuras ir savveida *galējie poli*: otrā daļa – emocionāli koncentrēts *Adagio*, savukārt trešā – motorisks *Allegro moderato*. Pirmā un ceturta daļa sasauca vairākos aspektos (par to sīkāk skat. turpinājumā). Taču svarīgi, ka arī tajās pārsvarā valda mērens temps. Pirmajā daļā tas aptver gradācijas no *ļoti mēreni* (*Molto moderato*) līdz *mēreni ātri* (*Allegro moderato/Allegretto* – skat. 1. tabulu), turpretī finālā komponistes remarka akcentē nevis tempu, bet emocionālo nokrāsu – *skumji* (*Mesto*)⁵.

Šis apzīmējums faktiski attiecināms uz visu ciklu, kas izturēts meditātīvi liriskās un vienlaikus – slēpta dramatisma pilnās noskaņās. Mūzika, plūstot no sirds dzīlēm, liek klausītājam gremdēties dziļos pārdzīvojumos – ļoti intīmos, subjektīvos un tomēr ar lielu savaldību paustos. Aktivitāte, asi dramatiskas kolīzijas vai virtuozas sacensības gars, kas citkārt koncertžanram tipisks, šoreiz negūst galveno lomu. Te vērojam 20./21. gadsimta mūzikai raksturīgu tendenci: daudzi komponisti, veidojot ciklisku skaņdarbu, priekšplānā izvirza nevis

⁴ Maijas Einfeldes pēdējo gadu skaņdarbos samērā bieži sastopamas alūzijas par tautasdziesmām vai par viņas agrāko kompozīciju tēmām. Koncertā altam un kamerorķestrim ietverta sasauce ar līgodziesmu; kā intervijā norāda autore, tā iezīmē netiešas paralēles ar viņas 2001. gadā tapušo kordziesmu ciklu *Jāņu dziesmas* (Einfelde 2015).

⁵ Šāda norāde cikla finālā komponistes daiļradē sastopama arī iepriekš – piemēram, Sonātē vijolei solo (1997/2000).

drāmu, bet meditāciju; nevis darbību, bet pārdzīvojumu vai stāvokli; nevis kontrastos balstītu daudzelementu attīstību, bet viena intonatīvā kompleksa atrisi. Vienlaikus šāda koncepcija ir arī pašas Einfeldes mūzikas stila, piemēram, vairāku viņas kameropusu, būtiska iezīme.

Atgriežoties pie Koncerta laika profila, jāatzīmē tempa pārmaiņu viļņveida raksturs, svārstības noteiktā diapazonā. Tās sevišķi jūtamas pirmajā daļā, kurā veidojas tempu arka (sākumā *Moderato*, no 73. t. *Allegro moderato*, no 121. t. *Molto moderato*); savukārt daļas nobeigumā vērojama tās pamattempu sintēze (jau minēto *Molto moderato* no 143. t. nomaina *Allegretto*, no 155. t. – atkal *Molto moderato*). Raksturīgas arī pakāpeniskas pārejas no viena tempa uz otru. Mūzikas brīvais plūdums saistīts ar mainīgo ritma zīmējumu un komplicēto metrisko struktūru. Taktsmēra maiņa, no kā izriet pulsa palēninājums vai paātrinājums, norit pamazām, bez krasiem kontrastiem. Piemēram, pēc 2/4 parādās 3/8; mijas 3/4 un 2/4, 3/4 un 4/4. It sevišķi daudzveidīgs ir ritma zīmējums *Moderato* posmā, īpaši solo fragmentos. Izmantoti dažādi neregulārā ritma līdzekļi – nošu ilgumu brīvdalījums, motīva un takts nesakrītība vai, vēl plašāk, nesakrītība starp frāzēm instrumentu partijās; tā skaidrojama ar mūzikas materiāla polifono dabu, stīginstrumentu balsu brīvo savijumu.

1. tabula. Koncerta pirmās daļas tempometriskā un tembrotaktiskā struktūra (burts C 3.–4. posmā apzīmē zvaniņus – *Campanelli*)

Posmi	1.		
Temps	<i>Moderato</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I – Più mosso – Meno mosso – a tempo – poco rit.</i>
Taktsmērs	2/4	3/4	3/4–4/4–3/4–4/4–3/4
Faktūras izklāsts	<i>tutti</i>		<i>solo</i>
Taktis	1–19		20–45

Posmi	2.			
Temps	<i>Allegro moderato</i>	(<i>rubato</i>)	<i>Allegro moderato</i>	
Taktsmērs	3/4	3/4–2/4–3/4	2/4–7/8–6/8–2/4–3/4 [...]	3/4
Faktūras izklāsts	<i>solo – tutti</i>	<i>solo</i>	<i>solo – tutti</i>	<i>solo</i>
Taktis	46–66	67–72	73–98	99–103

Posmi	3.			
Temps	<i>Più mosso</i>		<i>Molto moderato</i>	
Taktsmērs	2/4	2/4–5/8–6/8–5/8–2/4	2/4	2/4–3/8–4/8–6/8–7/8–3/4–2/4
Faktūras izklāsts	<i>solo – tutti – C.</i>	<i>solo</i>	<i>solo – tutti – C.</i>	<i>solo</i>
Taktis	104–111	112–120	121–131	132–142

Posmi	4.	
Temps	<i>Allegretto</i>	<i>Molto moderato</i>
Taktsmērs	2/4–3/4	3/4
Faktūras izklāsts	<i>solo – V-ni – C.</i>	<i>solo – tutti</i>
Taktis	143–154	155–162

Koncerta otrā daļa *Adagio* seko pirmajai praktiski bez pārtraukuma. Tajā saglabājas mierīgs plūdums trijdaļu taktsmēra ietvaros, un ritmo-intonatīvais zīmējums veidojas tikpat brīvi kā iepriekš. Tomēr parādās arī jauns intonatīvs elements – kāpjoša kustība: nereti tā sniegta kā intervāla lēcieni (piem., solista pirmās frāzes nobeigums f^1-e^2 ; skat. 1. piemēru), turklāt atbilstoša emocionālā noskaņa tiek sagatavota jau iepriekš:



1. piemērs. 2. daļas sākums (alta partija)

Kāpjošo frāžu virsotnes veido savu melodisko līniju, kas bagātina daļas polifono kopainu. Solistam ir uzticēts galvenais vēstījums. Savukārt fonu iezīmē orķestra balsis, un sākumā to virzība ir tikpat lineāra kā pirmajā daļā: otrās daļas pirmajā posmā tās gandrīz nekur nesaplūst vienotā saskaņā, jo katram instrumentam ir intonatīvi un ritmiski patstāvīga līnija, un to savijums veido septiņbalsīgu kontrapunktu (skat. 2. piemēru).

2. piemērs. 2. daļas fragments

Taču vēlāk arī orķestra balsis pamazām sāk pakļauties kopīgam ritmam, šķietami saplūstot vertikālē (pēc 192. t. vērojams poliritma efekts) un kļūstot par maigi disonantu sonoru slāni, kas kontrapunktē solobalsij (skat. 3. piemēru).

3. piemērs. 2. daļas fragments

Trešā daļa (*Allegro moderato*) kontrastē iepriekšējai ar dzīvāku ritējumu, taču vienlaikus balstās uz vienu no pirmajā daļā jau sastaptajiem tempiem. Turklāt, atšķirībā no otrās daļas, šis temps nav vienīgais, jo izmantota paātrinājuma remarka (*Più mosso*). Tā kā tempa apzīmējumi atkārtojas, tos grafiski var atainot terasveidā – vienīgā atkāpe no šādas liknes saistīta ar palēninājumu pirms sākumtempa atgriešanās:



1. attēls. Koncerta 3. daļas tempa profils

Vienots ir arī taktsmērs – 8/8 (vēlāk pierakstīts kā 2/2), atšķirībā no 3/4 otrajā daļā. Tas lieliski atbilst gandrīz nepārtrauktas astotdaļkustības motoriski agresīvajam raksturam. Taču, neraugoties uz vienmērīgo pulsu, astotdaļas apvienojas dažāda garuma grupās (piem., 5+3, 4+4, 5+3, 5+4+2+5 utt.). Tādējādi veidojas savdabīgs *regulāras neregularitātes* efekts (skat. 4. piemēru). Šajā procesā iezīmējas semantiski atšķirīgi intonātievi elementi (kāpums vai kritums, apdziedāšana, sekvences u. c. figūras).

III

Allegro moderato
209

4. piemērs. 3. daļas sākums

Čellu un kontrabasu oktāvu unisonam, kas vērojams daļas sākumā, vēlāk pakāpeniski uzslāņojas altu un vijoleņu balsis ar citu ritma un intonatīvo materiālu, līdz tiek sasniegts *tutti* skanējums.

Allegro moderato posmam pretstatīta *Più mosso* epizode, kurā aktīvi iesaistās alta solo. Alta un ksilofona solobalsis pārsvarā valda regularitāte. Vienlaikus orķestris rada ritma ziņā neitrālu sonoru lauku, jo alti, čelli un kontrabasi spēlē trilleri (ar skaņaugstumu maiņu), bet vijoles – tremolo (ar klastera elementiem; skat. 5. piemēru).

221 *Più mosso*

5. piemērs. 3. daļa: *Più mosso* posms

Divkārstās divdaļu formas nākošajā posmā, atgriežoties *Allegro moderato*, atkal priekšplānā izvirzās vienmērīga ritma *regulārā neregularitāte* un semantiski iezīmīgās intonatīvās formulas – resp., šo posmu var uztvert kā daļas sākummateriāla jaunu attīstības stadiju. Savukārt otrajā *Più mosso* posmā orķestra grupas sonorais slānis veidots jau kā poliritma komplekss. Tajā vienlaikus sastopami šādi elementi:

- astotdaļu kustība (alta solo un ksilofons),
- ceturtdaļu trioles (pāreja uz tremolo un trilleri: pirmās vijoles),
- sinkopēts zīmējums (ceturtdaļa un pusnots, pārejot uz trilleri: otrās vijoles),
- ceturtdaļu kvintoles (alti),
- čellu un kontrabasu trilleris (pāreja uz sinkopētu zīmējumu, mūzikas materiāla apmaiņa ar otrajām vijolēm: skat. 6. piemēru).

Più mosso

Musical score for *Più mosso*, measures 254-260. The score includes staves for S. Vln., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vla., Ve., and Db. Dynamics include *mf*, *mp*, and *non div.* markings.

6. piemērs. 3. daļa: otrais *Più mosso* posms

Un tikai daļas noslēgumā īsu brīdi parādās 3/4 taktsmērs, kuru ļoti drīz nomaina 2/4.

Visbeidzot, ceturtajā daļā, t. i., Koncerta finālā, atgriežas metroritma brīvība (taktsmēra mainība) un pirmās daļas intonatīvais materiāls (skat. 7. piemēru). Šī daļa kļūst par reprīzi cikla līmenī – savveida *noslēguma vārdiem*.

IV

Musical score for **IV**, measures 215-220. The score includes staves for S. Vln. and S. Vla. Dynamics include *p*, *sf*, and *p* markings.

7. piemērs. 4. daļas sākums

Aplūkojot Koncertu žanriskā rakursā, pirmām kārtām jāizceļ jau iepriekšminētais **dialogiskums**. Kā zināms, solista un orķestra dialogs ir koncertam tradicionāli raksturīga iezīme. Tomēr šajā gadījumā tā izpaužas savdabīgi. Vispirms, interesanti, ka Einfeldes skaņdarbā diviem ierastajiem koncertžanra komponentiem (solo un orķestris) ir līdzīga tembrālā iedaba – solobalss funkcija uzticēta stīginstrumentam, un arī kamerorķestrī pārsvarā ir tieši šī instrumentu grupa. Tādējādi dominē nevis tembru pretstatījums, bet to vienotība, kas jau sākotnēji samazina antagonisma vai spilgta kontrasta iespējamību.

Šī iemesla dēļ Einfeldes Koncertu var apzīmēt kā monohromu. No vienas puses, tas vedina uz paralēlēm ar baroku kā instrumentālā

koncertžanra attīstības sākumposmu, no otras – arī ar 20.–21. gadsimta mūziku kā iepriekšējo tradīciju atdzimšanas laikmetu⁶. Katrā ziņā tembrālā vienotība ir svarīgs aspekts šī skaņdarba emocionālās izteiksmības plānā. Tomēr vienotajā stīginstrumentu skaņu paletē epizodiski pavidē citi, dažreiz tuvāki, bet brīžam arī tālāki tembri – trijstūris, zvaniņi, ksilofons. To skanējums ir īpaši zīmīgs tēlaino asociāciju rosinātājs. Piemēram, pirmajā daļā stīginstrumentu papildinājums ar dzidro, trauslo zvaniņu skanējumu rada priekšstatu par *balsi no debesīm* (skat. 3.–4. posmu 1. tabulā krājuma 276.–277. lpp.). Otrajā daļā trijstūris ieskandina sākumu (vienlaikus ar altu, 164. t.) un nobeigumu (vienlaikus ar pirmajām vijolēm, citu stīginstrumentu pedālšķaņu fonā; šeit trijstūra spēli, iespējams, var uztvert kā atbalsi, atgādinājumu par senlaikiem). Trešajā daļā divreiz, *Più mosso* posmos (224.–235. un 255.–274. t.), izmantots ksilofons, kas dublē solopartiju, vai nu izvirzoties priekšplānā, vai pakāpeniski skanējumam izdziesot. Visbeidzot, finālā atkal skan trijstūris: daļas sākumā pēc alta soloepizodes orķestra balsis diagonālā kāpumā sasniedz melodisko virsotni, un trijstūris pievienojas alta augstā *es*³ brīvajai pulsācijai, gan to izceļot, gan ritma ziņā papildinot, turpinot *stāstu* (skat. 8. piemēru).

⁶Kamerorķestris ar stīginstrumenta solo ir baroka mūzikai raksturīga iezīme, kura savu turpinājumu rod vēlāk, 20.–21. gadsimtā. Piemēru vidū ir Paula Hindemita *Sēru mūzika* altam un stīgu orķestrim (1936), Sergeja Sloņimka koncerts altam un stīgu orķestrim *Traģikomēdija* (2005) u. c. darbi.

8. piemērs. 4. daļas fragments ar trijstūra iekļāvumu (pēc alta solo monologa)

Aplūkojot dialoga principa izpausmes, vispirms jāatzīmē spilgti izteiktās *tutti*–solo attiecības malējās daļās. Tā, piemēram, pirmā daļa sākas ar izvērstu *tutti* epizodi (1.–19. t.; skat. arī 1. tabulu krājuma 276.–277. lpp.). *Moderato* posmā pirmoreiz brīvā izklāstā parādās visam Koncertam raksturīgais mūzikas materiāls, kas skaņdarba turpmākajā gaitā kļūst par attīstības pamatu. Šim *tutti* posmam seko tikpat izvērsta un izklāstā brīva soloepizode (20.–45. t.). Galveno *personāžu* dialogs uzreiz iegremdē klausītāju dziļi intīmā, emocionāli spriegā un liriski iedvesmotā gaisotnē; faktūras kontrastu (*tutti*–solo) tomēr nepapildina

intonatīvs pretstatījums, jo abus posmus vieno melodiska variantveide. Sākotnējais izklāsts uztverams kā atsevišķa indivīda (komponistes) vērsšanās pie cita (klausītāja) ar intonācijām, frāzēm, kurām nav vārdisku analoģu, bet kuras tomēr uzreiz gūst emocionālu atbalsi. Šī smalki izjustā un brīvā komponistes *runa* burtiski no pirmajām skaņām, kamerorķestra pirmajām intonācijām aizrauj klausītāju, iesaistot viņu dialogā (skat. 9. piemēru).

9. piemērs. 1. daļa: sākums

Mūzikas materiālā iezīmējas vairāki intonatīvie kodoli, kas turpmāk caurvij gandrīz visu skaņdarbu. Sākotnējo jautājošo sekundas intonāciju pirmo vijoļu partijā vēlāk pārņem arī citas balsis: lai arī kopumā dominē krītoša kustība, tomēr kāpjošā jautājuma formula saglabājas un tiek intervāliski variēta. Otrs svarīgs intonatīvais kodols ir hromatiska lejupslīde, kas arī sastopama gan tiešā veidā, gan ietverot blakusskaņu apdziedāšanu. Katras balss mainīgais ritma zīmējums līdztekus kopējā ritma komplementaritātei un klusajam skanējumam rada brīvas izteikšanās iespaidu⁷.

⁷ Jau vairākkārt atzīmēts mūzikas materiālam piemētoais brīvas izteikšanās raksturs. Lai arī visā skaņdarbā valda skaidri fiksēts, takts sistēmā balstīts metrs, tomēr vienlaikus tipisks ir neregulārs un complicēts ritms, iekšējo struktūru (motīvu, frāžu u. c.) asimetrija un balsts nevis uz atkārtojumiem, bet uz caurvijattīstību, atjaunošni.

Mūzikas materiālam, kas vispirms parādās orķestra partijā, ir divas asimetriskas attīstības fāzes (12+7 t.), un tā centrālais elements ir skaņa *e*. Sevišķi skaidri tas iezīmējas pirmo vijoļu spēlē, kur melodiskās kustības balsta skaņas veido *E dur/moll* kompleksu (1.–4., 9.–10., 12.–19. t.). Akordu vertikālei raksturīgas vai nu disonantas netercu struktūras, vai, vēl biežāk, pamazinātas saskaņas, kuru fonikai ir liela nozīme pirmā skaņutēla radīšanā.

Citu tikai orķestrim atvēlētu epizožu pirmajā daļā nav. Soloposmi turpretī ir vairāki, taču, izņemot pirmo, tie nav pārāk izvērsti un bieži gūst saites vai sagatavojuma funkciju (sevišķi tas attiecas uz *Allegro moderato*). Kopumā iezīmējas piecas soloepizodes (skat. arī 1. tabulu krājuma 276.–277. lpp.): attiecīgi, 20.–45. (*Moderato*), 66.–72., 98.–103. (*Allegro moderato*), 112.–120. (*Più mosso*), 132.–142. (*Molto moderato*) takts, turklāt katram no šiem posmiem ir atšķirīga funkcija. Pirmais alta solo ir izteiksmīgs monologs, kas skan kā atbilde iepriekšējai *tutti* epizodei; līdzšinējais intonatīvais materiāls tajā ievērojami bagātināts, un ekspresiju nosaka galvenokārt ritms. Rodas iespaids, ka tiek meklētas atbildes uz mūžīgiem jautājumiem, kurus nepārtraukti uzdod dzīve (vai varbūt – mēs paši). Šādu priekšstatu paspīlgtina zīmīgās pauzes, īsu repliku un izvērstu frāžu brīvā mija, spriegā, lielākoties hromatizētā melodiskā kustība, pakāpeniskums, ievadot plašākus intervālus, melodiskās kustības kāpjošais raksturs, kurā tomēr jaušama it kā grūtību, pretestības pārvarēšana. Tādējādi lineārajā virzībā atklājas vienlaicīgs kontrasts⁸: alta frāžu melodiskās virsotnes iezīmē patstāvīgu, augšupvērstu līniju no *ges*¹ (20. t.) līdz *des*² (42. t.), kurai pretstatīti citi melodiskie elementi, kopumā radot viļņveida zīmējumu (skat. 10. piemēru).

10. piemērs. 1. daļas soloposma sākums

Daļas otrajā, ātrākā tempā veidotajā posmā ir cita tipa solofragmenti: lai gan intonatīvā ziņā tie ir radniecīgi (piem., pirmais no tiem koncentrētāk apliecina to pašu augšupkāpuma ideju), to funkcija daļā ir atšķirīga – pirmajā gadījumā tas bija ekspresīvs nobeigums un reizē saite (66.–72. t.), taču otrajā – attīstības pārtrūkšana, sastingums (98.–103. t.). Nākošā soloepizode ir *Più mosso* posma beigās; šeit alta partijā spilgti atklājas melodiskums, un soloposma noslēgums līdzinās

⁸ Šis Tatjanas Livanovas jēdziens, kas savulaik formulēts saiknē ar Johana Sebastiāna Baha mūziku un atklāj komponista lineārās domāšanas īpatnību (Livanova 1986: 197), ir visnotaļ piemērots arī, lai raksturotu līdzīgu pretstatījuma veidu daudzu 20./21. gadsimta komponistu daiļradē.

nelielai, brīvai kadencei, kurā it kā *izdziedātas* iepriekšējā mūzikas materiāla intonācijas un ļoti dabiski ievadīts sekojošais *Molto moderato*. Visbeidzot, pēdējā soloepizode ir rezumējoša – tā iekļauj galveno intonatīvo materiālu no visiem līdzšinējiem solofragmentiem.

Citi pirmās daļas posmi atšķiras fakturāli: soloinstruments tajos apvienojas ar orķestri, turklāt atkal pildot dažādas funkcijas. Arī orķestra partijas izklāsts neatkārtojas. Piemēram, *Allegro moderato* posmam ir divas attīstības stadijas: sākotnēji katrā no tām altam ir virtuozā fona loma (sešpadsmitdaļu kvintoļu figurācija), pavadot priekšplānā izvirzīto orķestra intonatīvo materiālu: pirmajā stadijā tas ietver pamatmelodijas trīsbalsīgu dublēšanu vijoļu un altu partijās, otrajā – četrbalsīgu dublēšanu (tajā iesaistās arī čelli). Turklāt pirmajā stadijā (skat. 11.a piemēru) alts saglabā figuratīvi pavadošu funkciju, un intonatīvā attīstība intensīvāk veidojas orķestra partijā (no 52. t. notiek iepriekšējās orķestra vertikāles sašķelšana un, attiecīgi, faktūras linearizācija), taču otrajā stadijā orķestra balsu fakturālā attīstība sākas tieši ar kontrabasu iestāju (77. t.). Mainās arī solopartija – veidojas cits figuratīvās kustības tips, resp., parādās astotdaļas, kas pāraug divbalsībā ar trilleri (šis materiāls uztverams kā sonora krāsa; skat. 11.b piemēru).

The image displays two systems of a musical score for the first movement of the first part, *Allegro moderato*. The score is in 3/4 time and features a solo violin (S.Vla.) and a string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl.). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a 'poco rit.' section. The score shows the first two systems of music, with measures 44-45 and 46-47. The solo violin part is highly rhythmic and melodic, while the string quartet provides a harmonic and rhythmic accompaniment. The first system shows the solo violin playing a melodic line with triplets and the strings playing a rhythmic accompaniment. The second system shows the solo violin playing a more complex rhythmic pattern with triplets and the strings playing a more active accompaniment.

11.a piemērs. 1. daļas *Allegro moderato*: pirmais posms

The image shows a musical score for measures 97 to 100. The instruments are S. Vla. (Solo Violin), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Kontrabas). The score includes various dynamics such as *mf* and *div.* (divisi). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some parts marked *mf* and *div.*.

11.b piemērs. 1. daļas *Allegro moderato*: otrais posms

Komplicētāks fakturāli intonatīvais zīmējums vērojams *Più mosso* posmā, kur pirmoreiz ieskanas sitaminstruments, proti, zvaniņi. Šajā mirklī mainās arī tembrālo *personāžu* funkcijas: galvenais melodiskais materiāls tiek uzticēts altam, kas spēlē augstā reģistrā (savā sekojošajā *pēcvārdā* tas vispār paceļas *debesu dzīlēs* – līdz instrumenta diapazona augšējai robežai), un tam kontrapunktē zvaniņi, kas vēlāk kļūst par figuratīvu balsi; savukārt orķestrim kopumā ir figuratīva pedāļa funkcija, jo gandrīz katrai tā partijai (turklāt pirmās un otrās vijoles spēlē *divisi*) – resp., septiņām grupām – ir gan savs skaņaugstuma profils (pilnībā sakrīt tikai augstāko vijoļu un altu, bet daļēji – zemāko vijoļu un kontrabasu skanējums), gan atšķirīgs ritma zīmējums, kas savukārt veicina sonora efekta rašanos, un viss orķestris šajā gadījumā veido sonoru slāni⁹. Līdzīga situācija ir *Molto moderato* posmā, kur altam uzticēta tautasdziesmas alūzija, zvaniņiem – figurācija, bet orķestra balsis atkal gūst iepriekšējo figuratīva pedāļa funkciju, vien dažviet (vijoļu partijās) parādās intonatīvi sarežģītāks materiāls (skat. 12. piemēru).

⁹ Sonoro efektu paspīlgtina arī citi paņēmieni: kontrabasū flāžoleti, zemāko otro vijoļu trilleris, pedāļskaņu mainīgums u. c.

120 rit. *Molto moderato*
moderato

S.Vla. *p*

C-III *p*

Vln. I div. *ppp*

Vln. II div. *ppp*

Vla. *mp esp*

Vc. *pp*

Db. *pp*

121

S.Vla.

C-III

Vln. I div.

Vln. II div. *pp sub*

Vla.

Vc.

Db.

Taču dialogiskums Koncertā atklājas ne tikai saiknē ar žanram tipisko *tutti/solo* miju, bet arī jēdziena plašākā nozīmē – kā dažādu kultūrtradīciju mijiedarbe. Piemēram, vairākas iepriekšminētās mūzikas materiāla izklāsta īpatnības, kā arī fakturāli tembrālais risinājums (kamerorķestra sastāvs, sākuma *tutti*, heterofoni polifonā faktūra utt.) iezīmē arku ar baroka laikmetu. Turpretī intensīvā hromatizācija, temporitma organizācijas brīvība, samērā lēnu tempu un meditatīvu noskaņu pārsvars, faktūras daudzveidība – tas viss atspoguļo 20./21. gadsimta mūzikas stilistiskās iezīmes, kas parādās tieši Maijai Einfeldei raksturīgā, individuālā tvērumā.

Rezumējot īso ieskatu Koncertā altam un kamerorķestrim, atzīmēšu galvenās tā īpatnības:

- šis skaņdarbs ir paritātes koncerts, jo svarīga loma tajā ir abiem ierastajiem žanra komponentiem, t. i., skaņdarbā ir divi centri – solists un orķestris. Dažreiz tiem ir līdzīgs, bet citkārt – atšķirīgs intonatīvais materiāls, kas aktīvi mijiedarbojas;
- Einfeldes Koncertam raksturīga solopartijas un orķestra vienotība: nav sacensības, un nav arī funkcionālas diferencēšanas (piemēram, solo ar pavadījumu); nav skaidri izteikta līdera, un nav partiju kontrasta;
- atskaņotājsastāvs un mūzikas saturs (intimitāte, liriskā ievirze) liecina par kamerstilu, tomēr vienlaikus Koncertā izpaužas daļēja simfonizācija – to atspoguļo polifona izstrādāšana un samērā izvērsta monocikla forma, turklāt vērojama arī cikla reprizitāte;
- lai arī Koncerts ir pamatā monotembrāls, sitaminstrumentu ielāsmojumi ienes mūzikā īpatnēju sonoru efektu.

Šīs iezīmes atspoguļo Maijas Einfeldes savdabīgo radošo rokrakstu koncertžanra interpretācijā.

CONCERTO FOR VIOLA AND CHAMBER ORCHESTRA BY MAIJA EINFELDE: SOME ASPECTS OF GENRE INTERPRETATION

Jeļena Lebedeva

Summary

The Concerto for viola and chamber orchestra is the most recent symphonic composition by Maija Einfelde. It is dedicated to violist Andra Darzins, and its first performance took place on March 17, 2011 (soloist Andra Darzins, chamber orchestra *Sinfonietta Rīga* and conductor Normunds Šnē).

In addition to other instrumental genres in which Einfelde composed (sonatas, a quartet, a trio, a concertino, etc.), the concerto genre is treated freely, but at the same time one of its main properties – the dialogical nature – remains.

The Viola Concerto by Einfeldē is analysed in the article from several viewpoints. The genre-historical aspect is affected – besides the appeal to the history of the viola in European music, information on the development of a genre in Latvian music is given, the special perception by Einfeldē of the timbre of a viola is noted (and a certain mystery of the sound of the instrument as if coming from the innermost depths of one's heart, mostly coincides with the musical expression of the composer).

From the point of view of the general structure, a Concerto represents a four-movement composition where movements follow one another without interruption (*attacca*). Overall, there is a large monocyte that gives rise to parallels with a symphonic cycle, with a romantic concerto, and also with a concerto of the 20th–21st century; the originality of the composition by Einfeldē is revealed in the structure of each movement, its emotional and musical decisions.

Special attention is paid to the temporal plan of the Concerto – both in general, and in each movement separately. Options for solo and tutti dialogical relations, timbral peculiarities of the work (in particular, the dominance of the strings with the inclusion of separate percussion instruments) are also analysed in detail.

In conclusion, these main features of the Concerto are noted:

- its parity character must be mentioned because both the main components of the genre (the soloist and the orchestra) are in balance, at times having similar, at other times different musical material, but with active interaction, there is no pronounced leader, there is no contrast of parts as well;
- the performing cast and musical contents (intimacy, deep lyricism) testify to chamber style, but the symphonism is also present, that is promoted both by a polyphonic development, and a rather developed monocyclic form, and with elements of recapitulation at the level of a cycle;
- from the timbral point of view, the Concerto is monochromatic, as the music is almost entirely from the string instruments, however, the inclusion of separate percussion instruments (bells, xylophone, triangle) brings particular coloristic and semantic nuances to the work.

The abovementioned features display Maija Einfeldē's individuality in the interpretation of the concerto genre.

Literatūra un citi avoti

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

Einfelde, Maija (2015). Telefonsaruna ar Jeļenu Ļebedevu 8. janvārī. Pieraksts Jeļenas Ļebedevas privātarhīvā

Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2014. gada 29. novembrī)

Livanova, Tamara (1986) = Тамара Ливанова (1986). Бах и Гендель (проблемы стиля) [Бахs un Hendelis (stila problēmas)]. *Русская книга о Бахе* [Krievu grāmata par Bahu]. 2-е изд. Москва: Музыка, с. 184–204