

MAIJAS EINFELDES SONĀTE MEDITĀCIJA ALTAM UN KLAVIERĒM: KOMPONISTES IECERE UN INTERPRETU LASĪJUMI

Dzintra Erliha

Ievads

Iekams Maija Einfelde pievērsa sev pasaules uzmanību kā kormūzikas autore, sonātes stīginstrumentiem un klavierēm bija viens no viņai vistuvākajiem žanriem. Līdz pat mūsdienām tām ir nozīmīga vieta Latvijas kameramūziķu repertuārā. Lai gan daudz tiek spēlētas arī komponistes vijolsonātes un ne mazums atzinības vārdu vēltīts pavisam nesen (2014) tapušajai Čellsonātei, tomēr iepazīšanās ar Latvijas Radio arhīvu un izdotajiem CD albumiem liecina: skaņierakstos visbiežāk fiksēta tieši *Sonāte meditācija* altam un klavierēm. Turklāt ieskaņojumi veikti plašā laika amplitūdā (no 20. gadsimta 80. gadiem līdz 2014. gadam). Ar ko šī sonāte piesaistījusi dažādu paaudžu māksliniekus – gan Latvijas, gan ārzemju interpretus? Kas ir kopīgs un atšķirīgs viņu lasījumos? Tie ir jautājumi, kas rosināja raksta gaitā aplūkot Maijas Einfeldes *Sonāti meditāciju* dažādos rakursos – no ieceres līdz interpretācijai.

1. Sonātes iecere

Skaņdarbs vēltīts Maijas Einfeldes bijušā skolotāja, profesora Jāņa Ivanova (1906–1983) piemiņai. Komponiste intervijā stāsta:

“*Sonāte meditācija* radās 1983. gadā, jau pēc Ivanova nāves. Meditācijas nosaukums atspoguļo pārdomas par viņa mūžu, smagajiem pārdzīvojumiem, to, kā padomju režīms lauza lielu garu: vienmēr kāds zināja labāk. kā vajag rakstīt...”

Sonātes pamatā ir Ivanova skaņdarbs klavierēm *Andante replicato* – es pat nevaru izskaidrot, kāpēc to izvēlējos. Ienāca prātā, kas tas būs tieši šis skaņdarbs, un viss! *Andante replicato* ir ļoti meditatīvs.

Saklausāms arī kaut kas no Šostakoviča – viņš bija tolaik mans mīļākais komponists. Ivanovam Šostakovičs nepatika, par to mums bija zināmas nesaskaņas¹. Taču *Sonāte meditācija* tapa, kad abi komponisti – Ivanovs un Šostakovičs – bija aizgājuši, un šajā Sonātē ir intonācijas no viņiem abiem. Savukārt trešās daļas beigās klavieru pēcspēlē ir alūzija uz Ivanova mūziku filmai *Salna pavasarī* [1955. – Dz. E.]” (Einfelde 2016)

Veltījums Ivanova piemiņai nosaka mūzikai piemītošo sēru raksturu, kas jo īpaši izpaužas cikla abās malējās, lēnajās daļās. Reizē tā ir nepārprotama zīme, kas norāda uz komponistes vēlmi ietvert skaņdarbā arī aizgājušā Meistara personības atblāzmu. Līdz ar to pašas Einfeldes rakstības stils savijas ar daudzām iezīmēm, ko vērojām tieši Ivanova mūzikā – jo īpaši kameropusos, to vidū klavierdarbos. Ne velti pirmajai daļai veltīta remarka *Andante replicato* – šādi saucas arī jau pieminētā Ivanova klavierminiatūra, kas sacerēta 1963. gadā. Savukārt Ivanova *Andante replicato* apakšvirsraksts *Meditatio* rosina paralēles ar *Sonātes meditācijas* nosaukumu.

¹Skat. par to arī Baibas Jaunslavietes rakstā krājuma 158. lpp.

Netradicionālais sonātes cikls (*Andante replicato* – *Allegro energico* – *Adagio*) gan šajā gadījumā nav Jānim Ivanovam raksturīgs. Tempu izkārtojuma ziņā toties vērojamas paralēles ar cita iepriekš pieminētā skaņraža, Dmitrija Šostakoviča, Sonāti altam un klavierēm (*Andante* – *Allegretto* – *Adagio*) – viņa beidzamo sacerējumu, kas tapis mūža priekšpēdējā mēnesī (1975. gada jūlijā) un ir dzīves nogalei raksturīgo noskaņu apzīmogots. “Komponējot Alta sonāti un citus savus visvēlinākos darbus, Šostakovičs nepārprotami domāja pats par savas šīs zemes dzīves beigām,” raksta komponista daiļrades pētnieks Ivans Sokolovs (Sokolov [2012] 2016: 91). Arī Einfeldes skaņdarba tematikai – atmiņu caurstrāvotam piemiņas veltījumam – šāds cikls bijis ļoti piemērots.

Mūzikas ivanovisko šķautni piesaka jau *Sonātes meditācijas 1. daļas* sākums – citāts no iepriekšminētā *Andante replicato*, saglabājot tā skaudri disonanto skaņurakstu, bet sniedzot to jaunā tembrālā versijā: alta un klavieru kopspēlē. Abus skaņdarbus vieno izteiksmes sfēra – skumja, elēģiska, bet daudzviet arī dramatiski piesātināta kantilēna. Kopīgs mūzikas valodas elements ir krītošās sekundas klavieru partijā ar nopūtu intonācijas semantiku; abiem komponistiem tās daudzviet izceltas ar *tenuto* vai akcentu (Einfeldei – 6., 10. t. u. c.; Ivanovam – 2.–4. t. u. c.). *Sonātē meditācijā* izteiksmību vēl saasina remarka *espressivo* alta partijā (no 3. t.), kā arī biežie *sforzato* un cita veida akcenti abu instrumentu partijās (23.–26. t. u. c.).

Radniecīgs izteiksmes līdzekļu komplekss sastopams arī citos Einfeldes instrumentālajos kamerdarbos. Piemēram, 1985. gadā tapusi viņas *Sērdieņu dziesma* flautai un klavierēm; līdzīgi *Sonātei meditācijai*, tā sākas *piano* dinamikā, zemā reģistrā, kas kopā ar krītošās mazās sekundas semantiku atspoguļo kļu, skumju un reizē saspringtu priekšnojautu pilnu noskaņu. Tajā iederas arī komponistei tik tuvais lielas septimas (vai tās enharmoniskā līdzinieka – pamazinātas oktāvas) intervāls, kas bieži ietverts jau skaņdarba intonatīvajā kodolā (sal., piem., *Sonātes meditācijas 2. t.*, *Sērdieņu dziesmas 1. t.*, Pirmās sonātes vijolei un klavierēm 4. t.).

Andante replicato

1. piemērs. *Sonāte meditācija*, 1. daļa: 1.–2. t.

Lento

2. piemērs. *Sērdieņu dziesma*: 1. t.

Recitativo

3. piemērs. Pirmā sonāte vijolei un klavierēm: 1. daļa, 1.–4. t.

² Ritma brīvība raksturo arī Ivanova *Andante replicato*, kur remarka *Tempo rubato* dota jau skaņdarba sākumā; turklāt komponista plaši izmantotais maiņu taktsmērs (4/4, 2/4, 3/4) pats par sevi rada *rubato* iespaidu.

Meditatīvu izteiksmi Einfeldes darbā atspoguļo daudzās, neregulāri izvietotās pauzes un fermātas abu instrumentu partijās (13., 26., 43. t. u. c.), kas piešķir skanējumam apcerīga, brīvi plūstoša monologa raksturu². Tas kulminē alta soloposmā (no 42. t., remarka *rubato*) – savveida kadencē īsi pirms daļas noslēguma. Šīs epizodes štrihu daudzveidība un dinamikas amplitūda (no *p* līdz pat *fff*) sniedz interpretam iespēju atklāt jo plašu emociju gammu.

Ik pa brīdim 1. daļas gaitā pavīd komponistes monogramma *e-f-d-e*. Lai gan strukturālā ziņā tā netiek stingri nodalīta no pārējā materiāla, tomēr vērīgāks klausītājs ievēros tās izcēlumu ar skaņveides paņēmienu maiņu un līdz ar to ekspresijas saasinājumu – piemēram, *sul ponticello* (20.–21. t.) vai *pizzicato*, kas jāspēlē *ff* dinamikā (42. t.).

Gluži citu rakstura šķautni atklāj *Sonātes meditācijas 2. daļas* pamattēma – skarba, trauksmaina, virtuozā, negaidītiem pavērsieniem un asiem kontrastiem bagāta. Šī materiāla izklāstā īpaša loma ir klavieru partijai, kurai atvēlētas gandrīz divas lappuses – pēc apjoma tā ir teju vai patstāvīga miniatūra klavierēm solo. Tēmai veltīta remarka *Allegro energico*, tā ieturēta *forte* dinamikā un straujā trioļu kustībā abu roku partijās. Dinamismu paspīlgtina pamazinātās skaņkārtas kolorīts, maiņu taktsmērs (7.–8. t.), lēcieni labās rokas partijā (11.–14. t.), *sforzato* (21.–27. t.) un cita veida akcenti uz vieglajām taktsdaļām (17.–19. t.). Varētu teikt, ka izmantoti gandrīz visi līdzekļi, kas raksturīgi arī Jāņa Ivanova dramatiskajiem klavierdarbiem. Paralēles vērojamas gan ar *Andante replicato* otro posmu *Più mosso* (*Allegro moderato*, no 29. t.), gan citām šī komponista mūzikas lappusēm, pirmām kārtām, skicējumiem.

5.–7. piemērā parādīta sasaukšanās starp *Sonātes meditācijas* pamattēmu un diviem Ivanova skicējumiem: tos vieno līdzīgs faktūras un ritma modelis (straujā tempā ieturēta, monoritmiska trieļu kustību abu roku partijās *f* vai *mf* dinamikā).

Allegro energico

4. piemērs. *Sonāte meditacija*: 2. daļa, 1.–5. t.

5. piemērs. Jānis Ivanovs, Skicējums *C dur*, 12.–15. t.

Presto

6. piemērs. Jānis Ivanovs, Skicējums *Fis dur*, 1.–4. t.

Taču vienmērīgi motoriskajā pulsācijā slēpjas būtiskas štrihu nianse, ko interpretam jāprot saskatīt un *nolasīt* – piemēram, negaidīti akcenti uz vieglajām taktsdaļām (17.–19. t.), *tenuto*, mainīgs metrs; tas viss piešķir mūzikai robustu, stūrainu izteiksmi³. Bez tam *Sonātes meditācijas* 2. daļā zīmīga ir arī kāda ne vairs ivanoviska, bet īsti einfeldiska nošuraksta nianse – tēmas slēptajā melodijā (ik trioles sākums) iešifrētā komponistes monogramma, kas šoreiz sniegta plašākā versijā nekā 1. daļā: *e-f-d-e* (pirmais izklāsts 3.–5. t.; skat. 4. piemēru).

Dramatiskajai klavieru solo epizodei seko krasa mūzikas tēla maiņa – *Larghetto semplice* (32.–39. t.). Šī posma skumji liriskās kantilēnas plūdumā (tonika *gis*) gaišāku nokrāsu ienes doriski ietonētā VI[#] pakāpe. Tā skan melodijā, kamēr pavadījumā saglabājas balsts uz pamazināto skaņkārtu.

³ Šai ziņā atkal var minēt paralēles ar Ivanova klaviermūziku. Piemēram, *Andante replicato* trieļu kustība (22. t.) vienojas ar uzsvērti artikulētu melodiju labās rokas partijā, kas līdztekus akcentiem kreisās rokas partijā izceļ skaudro sekundas intonāciju. Savukārt Skicējumā *e moll* trioles papildina slēpta, ceturtdaļu pulsācijā ieturēta melodija (32.–34. t.); trieļu kustība mijas ar astotdaļām, un akcenti pastiprina ritma zīmējuma robustumu (32.–37. t.). Skicējumā *Fis dur* trieļu kustībai stūrainu, griezīgu skanējumu piešķir gan mainīgais metrs (2/4 mijas ar 3/4), gan negaidītie akcenti un spēcīgi hromatizētais skaņuraksts (1.–16. t). Nereti šādā spriegi trauksmainas tēlainības kontekstā parādās arī strauji intervālu lēcieni un reģistru maiņa: piemēram, *Andante replicato* trieļu kustības materiāls atkārtojas trīs dažādos reģistros (22. t.). Reģistru maiņa kā dinamizācijas līdzeklis sastopama arī vairākās citās epizodēs (46.–48., 50.–51. t.). Līdzīgus fragmentus atrodam skicējumos, piemēram, *gis moll* (65.–66., 72.–73. t.) u. c.

Larghetto semplice
con sord.

7. piemērs. *Sonāte meditācija*: 2. daļa, 32.–34. t. (*Larghetto semplice* melodiskais kodols)

Šis mūzikas materiāls ietver tikko jaušamu alūziju uz Ivanova vokālizi *Gubu mākoņi*. Gluži einfeldiska ir sekojošā metamorfoze, dziedājumam gandrīz nemanāmi pārtopot jaunā tēlā (*Più mosso*).

Più mosso

8. piemērs. *Sonāte meditācija*: 2. daļa, 40.–44. t. (valša tēma)

Šoreiz tā ir valša imitācija, turklāt šai deļai ir smeldzīga un reizē nedaudz groteska nokrāsa, ko rada gan mainīgais metrs (līdz 46. t. neregulāri mijas 3/8 un 2/8), gan joprojām dominējošā, valša kontekstā ne tik ierastā pamazinātā skaņkārtā. Var piebilst, ka arī Ivanovs valšveidību bieži individualizē ar sinkopēm, alterācijām un īpatnēju frāzējumu. To redzam vairākos skicējumos (piemēram, *E dur*, 5.–8., 13.–16. t. u. c.; *e moll*, 5.–20., 38.–42. t.; u. c.), arī prelūdiņās (piemēram, ceturtajā no Piecām prelūdiņām, 1982).

Šis divas izteiksmes sfēras – enerģiski trauksmainā trioļu kustība un nostalgiskais dziedājums, kas pārtop valsī – veido 2. daļas tematisko karkasu. To mija norit atbilstoši divkāršas trijdaļu formas struktūrai ($ABA_1B_1A_2$). Ņemot vērā, ka atkārtoties abu izteiksmes sfēru attiecības mainās, var piekrist arī muzikoloģes Ilonas Būdenieces skatījumam. Viņa *Sonātes meditācijas* 2. daļā atzīmē sonātiskumu – sākumtēma šādā gadījumā uztverama kā galvenā, *Larghetto semplice* – kā blakus partija, savukārt *Più mosso* posms – kā noslēguma partija (Būdeniece 2015: 47).

Pēc abu materiālu (A un B) pirmā izklāsta atgriežas 2. daļas dramatiskā, virtuozā sākumtēma (A_1 , no 68. t.), tikai šoreiz straujās trioles izpilda alts, kamēr klavieru partijā saucienveidā, līdzīgi trompetes signāliem⁴, izskan griezīgi, alterēti motīvi. Turpinājumā

⁴Var atgādināt, ka trompete ir Maijai Einfeldēi tuvs instruments; skat. par to arī Baibas Jaunslavietes rakstā krājuma 77. lpp.

(no 89. t.) trieloju kustību pārņem klavieres, un arī abu roku spēle pretkustībā pastiprina mūzikā valdošo spriedzi. Vēlreiz kā atmiņu vīzija pavīd gan liriskais *Larghetto semplice* (no 113. t.), gan smeldzīgi groteskais valsis (no 124. t.), savukārt noslēgumā *Allegro energico* (A₂, no 134. t.) alta partijā atgriežas dramatiskā, asā un kategoriskā trieloju kustība. Pēdējās taktīs to pārņem klavieres, un daļa noslēdzas *fortissimo* dinamikā.

3. daļa *Adagio* ir salīdzinoši neliela. Tā sākas ar plašu, melodisku alta solo – sāpju un vienlaikus poētiska gaišuma piepildītu. Pirmoreiz šeit ieskanas atsevišķi mažora akordi (retums Einfeldes 80. gadu daiļradē) – kā skaisti pateicības vārdi Jānim Ivanovam, kura loma komponistes radošajā izaugsmē bijusi, lai arī pretrunīga, tomēr ļoti liela⁵. Tikai vēlāk pievienojas klavieru partija, kas harmoniskās valodas ziņā sasaucas ar *Andante replicato* (sal. šī darba 23. t. ar sonātes fināla *Larghetto semplice* posma sākumu): kopīgs ir labskanīgu un reizē skumji ietonētu akordu (paralēlu minora kvartsekstakordu) kolorīts. Abu darbu izskaņa ir klusināta un meditatīva.

⁵Sīkāk par Ivanova un Einfeldes attiecībām skat. Baibas Jaunslavietes rakstā, krājuma 38. lpp.

2. Ieskats interpretācijās

Raksta turpinājumā plašāk analizētas divas *Sonātes meditācijas* interpretācijas, kas glabājas Latvijas Radio arhīvā, un viens CD albumā izdots ieraksts. Vissenāko ieskaņojumu 1984. gadā Latvijas Radio veikuši altists Andrejs Senakols un pianiste Veneta Miķelsone. Altistes Andras Dārziņas un pianista Andreasa Kerstena (*Andreas Kersten*) ieskaņojums veikts Štutgartes Valsts Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolas skaņierakstu studijā 2009. gada oktobrī un fiksēts apgāda *Animato* izdotajā CD albumā *Latvian Impressions* (2010). Savukārt 2014. gadā Andra Dārziņa ieskaņojusi *Sonāti meditāciju* Latvijas Radio kopā ar pianisti Hertu Hansenu.

295

2.1. Andrejs Senakols un Veneta Miķelsone

Sonāte meditācija veltīta altistam Andrejam Senakolam (1939–2008). Intervijā Jūlijai Makarinai komponiste savulaik atzinusi, ka tieši Senakola dēļ sākusi rakstīt altam – “tāpat kā, pateicoties Ģirtam Pāžem, esmu iemīļojusi klarneti” (Makarina 2014: 17).

Intervijā šo rindu autorei Einfeldē vispirms uzsver: “Abi interpreti, Dārziņa un Senakols, man ir ļoti tuvi.” Sadarbību ar altistu viņa raksturo šādi:

“Senakols bija filozofisks, vairāk uz iekšu vērsts. Andreja spēlē bija daudz zemtekstu – tie bija citi laiki; kā Ivanovu gandrīz atlaida no konservatorijas, lika rakstīt tautai saprotamu mūziku...”

Viņam bija brīnišķīgs tonis⁶. Es viņu uzrunāju pēc koncerta, mēs kļuvām labi draugi. Viņš stāstīja, ka, strādājot par altu koncertmeistaru operas orķestrī, esot lielu uzmanību veltījis ikkatram diriģenta žestam, mēģinājis skoloties no katra diriģenta, ar kuru iznācis sadarboties. Manuprāt, tas ir ļoti daudz, ja orķestrants nevis vienkārši *atsēž* stundas

⁶ Tieši šo Senakola spēles iezīmi, taujāta par kādreizējo partneri, izceļ arī Veneta Miķelsone (Miķelsone 2016).

orķestrī, bet uzmanīgi seko līdzī diriģenta darbam un nemitīgi sevi skolo. Kad Senakols zināja, ka viņš no šīs dzīves aizies, viņš sagatavoja programmu, kuru atskaņot viņa piemiņas brīdī. Tā bija mana *Sonāte meditācija* un Šostakoviča *Sonāte altam.*" (Einfelde 2016)

Komponiste stāsta arī par skaņdarba pirmiestudējuma procesu: mēģinājumi notikuši laikā, kad viņa nav bijusi Latvijā, jo uzturējusies Jaunrades namā netālu no Ļeningradas. Bijušas neskaidrības par *Sonātes* izskaņas nošu tekstu, tādēļ abi ar Senakolu saskaņojuši pēdējās taktis, pa telefonu dziedot tās viens otram priekšā (Einfelde 2016).

Senakola interpretācijas galvenās iezīmes ir īpaša tembrālā bagātība un plaša emocionālā amplitūda, kā arī smalks, netverams *rubato*, dažādi izgaismojot nianšes, kuras nav iespējams izrakstīt notīs. Savukārt viņa partneres, Venetas Miķelsones (1943) klavierpavadījums organiski iekļaujas ekspresīvajā tēlainībā un vienlaikus ir neuzkrītošs, ļaujot pilnībā atklāties solista spēlei – viena no daudzajām liecībām šīs pianistes lieliskajam koncertmeistares talantam.

1. daļas liriski dramatiskajā tēlainībā abi interpreti priekšplānā izvirza liriskas, skumju rakursu. Lai spilgti parādītu šo šķautni, viņi vietumis atļaujas būt arī krietni brīvāki komponistes teksta interpretācijā, nekā to dzirdam citos skaņierakstos. Piemēram, jau *Sonātes meditācijas* sākumposmā (5.–6. t.) Senakols veido izteiktu *diminuendo* (kas notīs nav norādīts). Līdzīgi arī 12. taktī Miķelsones sniegumā komponistes ieteiktā *crescendo* vietā skan *diminuendo*, pieskaņojoties Senakola dziestošajai alta balsij un kopīgi ar solistu veidojot *ritenuto*. Tādējādi, pretstatā pārējās interpretācijās dzirdamajam, šajā ieskaņojumā izcelti nevis kāpinājumi, bet, tieši pretēji, noplakumi (samierināšanās, rezignācijas motīvi).

Negaidītais *ritenuto* Senakola 12. takts interpretācijā paspilgtina nākošajā (13.) taktī rakstīto plašo akordu nozīmību; altists atskaņo tos stipri lēnākā tempā, atsevišķi atdalot un uzsverot katru saskaņu. Seko solista spilgts, izteismīgs monologs (14.–21. t.), kuram Veneta Miķelsone veido klusinātu un dziedošu fonu; tajā neparādās deklamatoriskums, kas droši vien izvirzītos priekšplānā, ja tiktu reljefāk iezīmēti komponistes norādītie akcenti, tai skaitā *sforzato*.

Kā jau iepriekš atzīmēts, 1. daļas nošu rakstā visai bagātīgi izmantotas pauzes un fermātas, kas atspoguļo mūzikas monoloģisko raksturu. Tomēr Senakols apliecina brīvu pieeju arī šajā ziņā: dažviet (15., 18. t.) viņš pauzes pat īsti neparāda, veidojot *legato*; taču tas skan tik saistoši un vijīgi, ka pārmetumi būtu nevietā. Pēc izteiktā *ritenuto* 12.–13. taktī solists iezīmē nelielu *accelerando*, kompensējot iepriekšējo palēninājumu, un tādējādi pauzes arī šeit netiek izceltas – drīzāk notušētas, lai pasvītrotu mūzikas vienoto plūdumu.

2. daļas interpretācijā Senakola un Miķelsones sniegumā vairāk akcentēta nevis robustā, enerģiskā izteiksme, bet kantilēna. To jūtam jau sākumtēmas atskaņojumā, klavieru soloposmā: vienmērīgajā trioļu kustībā Miķelsone ar frāzējuma un pedalizācijas palīdzību interesanti izgaismo slēptu melodisko līniju (1.–7. t.) – kā jau minēts, tā ietver komponistes monogrammu, tāpēc atklāj patiesi svarīgu dinamiskās mūzikas zemtekstu. Arī nelielais *rubato*, kas caurvij pianistes spēli (piem., 21.–23. t.), šajā epizodē mazina trioļu motoriskumu. Sevišķi uzmanību piesaista akcenti (17.–19. t.), kuri izcelti ar pedalizāciju un nelielu *rubato*, radot vaidu efektu. Precīzi izskan artikulācijas elements, kas saistīts ar rakstura dinamisko šķautni – *sforzato* virkne labās rokas partijā (23.–27. t.), savukārt trioļu pulsācijas slēptā melodiskā līnija (mazās sekundas atkārtojumi, 28.–29. t.), šķiet, pelnītu spilgtāku atklāsni.

Gan *Larghetto semplice* posmā, gan groteski smeldzīgā valša atveidā (*Più mosso*, no 40. t.) Senakola sniegumu raksturo izcili dziedoša spēle un smalks *rubato*, kas ietver arī gluži negaidītas tempa maiņas un nianšes. Īpaši jāatzīmē izteiktais palēninājums (48.–51. t.), kas notis gan nav norādīts, taču mūzikas raksturam piešķir spontānu brīvību un pat humora dzirksti: iespējama vīzija ar balles ainu, kas ietver ne vien dejošanu, bet arī gatavošanos šai nodarbei, dejojotāju attiecību peripētijas u. tml.

Interesants šķiet pianistes skatījums uz nelielo kulmināciju valša izskaņā (60.–64. t.). Arī šeit redzam jau 1. daļā iezīmēto noslieci izcelt ne tik daudz kāpinājumus, cik noplakumus: komponistes norādītā *crescendo* vietā izmantots *diminuendo*, mūzikai netverami izdziesot un iezīmējot saikni ar alta partijas melodiju (65. t.).

Kulminācijā (*Più mosso*, no 89. t.) pianiste turpina šīs tēmas pirmajā izklāstā aizsākto tendenci akcentēt liriski melodisko šķautni: arī šoreiz to nosaka pedalizācijas bagātīgs lietojums un virtuozo astotdaļtrioļu dziedoša izspēle. Kantilēns, tomēr vienlaikus dramatiskas ekspresijas piesātināts plūdums raksturo Senakola sniegumu. Jāatzīmē, ka šajā ieskaņojumā vērojama neliela atkāpe no komponistes manuskriptā un *Musica Baltica* izdevumā (2005) fiksētā nošu teksta – kulminācijas zona ir saīsināta (tiek izlaista 95.–100. t.). Pati autore, lūgta komentēt, tomēr neatzīst šo izmaiņu par būtisku:

“Jā, varētu būt, ka Senakols spēlējis nedaudz atšķirīgu tekstu, iespējams, viņš pats vēlējies to epizodē noīsināt – iespējams, viņš tā lūdza un es piekritu. Taču jebkurā gadījumā nošu teksts, kuru atskaņo Andra Dārziņa, tiešām atbilst īstajai iecerei – ne jau vienmēr komponists klausā interpretu padomam...” (Einfelde 2016).

Brīnišķīga saspēle abiem mūziķiem veidojas *Larghetto semplice* posmā (113.–124. t.), kur melodiskā līnija viņu partijās iezīmē savveida sarunu. Šī ir viena no retajām epizodēm, kur Miķelsone apzināti izvirzās priekšplānā ar izteikti solistisku sniegumu, veidojot līdzvērtīgu,

emocionāli spēcīgu dialogu ar alta partiju. Savukārt nākošajā epizodē (125.–133. t.) valša materiāls abu mūziķu versijā izskan krietni vien atturīgāk, tempa ziņā vienmērīgāk nekā pirmoreiz; tas acīmredzot skaidrojams ar vēlmi akcentēt formas viengabalainību, tuvojoties izskaņas fāzei. Pēdējais *Allegro energico* daļas noslēgumā ir dramatiski piepildīts un ekspresīvs, tomēr vienlaikus līdz pat pēdējām taktīm tonis nezaudē dziedošo raksturu.

⁷ Arī šajā daļā *rubato* posmā (26.–27. t.) vērōjam atkāpi no komponistes manuskriptā un *Musica Baltica* izdevumā (2005) fiksētā nošu teksta.

3. daļa, kaut arī neliela, pieder pie interpretācijas ziņā komplicētākajām *Sonātes meditācijas* lappusēm. Gandrīz pilnībā tā uzticēta alta solo (1.–29. t.)⁷. Komponistes dotā norāde *Adagio* ir meistarības izaicinājums, jo saglabāt lēnu tempu un vienlaikus saturiski piepildīt mūzikas materiālu nav vienkārši. Taču tieši šāds plašs, nesteidzīgs solodziedājums ir kā radīts Senakolam. Lēnais temps ļauj izjust visdažādākās alta tembra nokrāsas un atklāt šī instrumenta plašo, sulīgo, dramatiski piesātināto skanējumu. Interesantas ir trilleru epizodes (11.–13., 19.–20. t.), kuras altists atskaņo tikpat nesteidzīgi un klusināti kā citu materiālu, taču tembrālā ziņā nevis vieno ar pārējo rečītējošo izklāstu, bet gan nodala kā savrupu un ireālu, it kā citā dimensijā skanošu mūziku. Rodas ilūzija par kādu netveramu vibrāciju gaisā – taureņa spārnu plīvojumu vai ūdens ņirboņu.

298

Vla

The image shows a musical score for Viola (Vla) in a single staff. It begins with a treble clef and a 5/4 time signature. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. The third measure features a quarter note G4, an eighth note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, an eighth note C4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, an eighth note G3, and a quarter note F3. The sixth measure has a quarter note E3, an eighth note D3, and a quarter note C3. The seventh measure features a quarter note B2, an eighth note A2, and a quarter note G2. The eighth measure has a quarter note F2, an eighth note E2, and a quarter note D2. The ninth measure contains a quarter note C2, an eighth note B1, and a quarter note A1. The tenth measure has a quarter note G1, an eighth note F1, and a quarter note E1. The eleventh measure features a quarter note D1, an eighth note C1, and a quarter note B0. The twelfth measure has a quarter note A0, an eighth note G0, and a quarter note F0. The thirteenth measure contains a quarter note E0, an eighth note D0, and a quarter note C0. The fourteenth measure has a quarter note B0, an eighth note A0, and a quarter note G0. The fifteenth measure features a quarter note F0, an eighth note E0, and a quarter note D0. The sixteenth measure has a quarter note C0, an eighth note B0, and a quarter note A0. The seventeenth measure contains a quarter note G0, an eighth note F0, and a quarter note E0. The eighteenth measure has a quarter note D0, an eighth note C0, and a quarter note B0. The nineteenth measure features a quarter note A0, an eighth note G0, and a quarter note F0. The twentieth measure has a quarter note E0, an eighth note D0, and a quarter note C0. The score concludes with a quarter rest in the twenty-first measure. Dynamic markings include a piano (*p*) marking under the first measure and a trill (*tr*) marking above the notes in measures 11 through 20.

9. piemērs. *Sonāte meditācija*: 3. daļa, 7.–12. t. (trilleru epizode un tās konteksts)

Spēcīga un piepildīta ir Venetas Miķelsones spēle, pievienojoties alta partijai (no 28. t. līdz pat izskaņai). Abi mūziķi noslēdz *Sonāti* lēni, meditātīvi, ik skaņai piešķirot īpašu nozīmi un tādējādi akcentējot izteiksmes smagumu.

2.2. Andra Dārziņa un Andreass Kerstens

Andras Dārziņas (1964) un Maijas Einfeldes sadarbība aizsākusies jau pēcpadomju laikmetā. Pati altiste atminas:

“Pirmo reizi es spēlēju Maijas Einfeldes *Sonāti* Austrālijas latviešu kultūras dienās Adelaidē. [...] Domāju, ka uzzināju par to caur Ērika Biezaiša krājumu, un šo *Sonāti* spēlēju kopā ar viņa meitu Māru Biezaiti, kas ir izcila pianiste, viņa arī Sorbonas universitātē Parīzē studēja, bet tagad diemžēl jau aizgājusi aizsaulē. Toreiz es Maiju vispār nepazinu, un tā laikam bija arī mana pirmā saskarsme ar viņas mūziku. Tā mani uzreiz ļoti aizrāva [...], likās, ka tas ir ļoti interesants un efektīgs, un dziļš, visādos veidos ģeniāls darbs.” (Dārziņa 2016)

Taujāta, kas viņu saista Einfeldes mūzikā, Dārziņa min vairākas iezīmes, tai skaitā harmonisko valodu:

“Tur dažreiz ir viena un tā pati nots mi, un mainās apakšā harmonijas. Bet katram šim mi tomēr vajadzīga citāda noskaņa, cits raksturs...”

Jā, viņas mūzika – tā ir patiesa, dziļa, dramatiskā, tā var būt skarba, var būt arī trausla. Tajā ir lieli kontrasti. Maija jau pati ir sacījusi, ka viņai patīk alts, jo tas līdzinās cilvēka balsij.” (Dārziņa 2016)

Savukārt Maija Einfelde raksturo Andras Dārziņas sniegumu šādi:

“Skarba intensitāte. Viņa spēlē ar *aukstu kvēli*. Neviena vieta nav nospēlēta pavirši [...]. Man nav nepieciešamības aizrādīt Andrai, jo es viņai uzticos. Viņa izjūt visu precīzi tā, kā man to gribētos. Kad rakstīju Koncertu, domāju, ka altistam varbūt būs par grūtu, tad parādīju Andrai, un viņa teica – “Tu gan domā, ka altisti *švaki* spēlē.” Pēc šī komentāra aizgāju uz fonotēku un paklausījos Hindemita sonātes altam, sapratu, ka prasmes ir pietiekoši tehniskas un altisti prot spēlēt pat trešajā pozīcijā. Un [ar smaidu – J. M.] es arī protu rakstīt neērti!” (Makarina 2014: 16)

Andreass Kerstens (*Andreas Kersten*) ir Dārziņas ilggadējs kolēģis Štutgartes Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolā. Viņa dzimtas saknes pa daļai ir Rīgā, un tas ir viens no iemesliem, kas rosinājis šī pianista interesi par latviešu mūziku – viņš interpretējis trīs brāļu Mediņu, Lūcijas Garūtas, Jāņa Ivanova, Pētera Plakida u. c. komponistu darbus⁸.

Šo interpretu piedāvātais *Sonātes meditācijas* lasījums daudzējādā ziņā atšķiras no Senakola/Miķelsones versijas. Vācu pianists klavieru partiju atskaņo krietni vien *solistiskāk* (sevišķi spilgti tas izpaužas 2. daļā), veidojot līdzvērtīgu dialogu ar altisti. Kerstena spēle, salīdzinot ar Miķelsones sniegumu, ir vīrišķīgāka, spēcīgāka, kontrastaināka un tādējādi akcentē nevis lirisko, bet gan ivanoviski skarbo rakstura šķautni. Tas izpaužas arī klavieru skārūmā, kas ir nevis romantiski dziedošs, bet tiešs un ass. Savukārt Andras Dārziņas sniegumā, atšķirībā no Senakola interpretācijas, prioritāra ir nevis kantilēna, bet rečitējoša izteiksme. Nemiņīgi norit savveida *sarunas* starp alta un klavieru partiju, turklāt impulsu frāzējumam parasti sniedz tieši pianists.

Abu mūziķu saspēli raksturo izcila ansambļa izjūta: gan dinamikas balansa, gan citos aspektos viss ir izstrādāts līdz smalkākajām detaļām. Šādu meistarību var sasniegt tikai īpašā radošā saskaņā, ko papildina bieža kopā koncertēšana.

Jau **1. daļas** atskaņojumā iezīmējas ansamblim raksturīgais spēles stils. Kerstens izceļ klavieru partijā slēpto spriedzi, spilgti parādot dažādus akcentus, tai skaitā *sforzato* un *tenuto*. Pretstatā Senakola/Miķelsones tiecei veidot īpaši izteiksmīgus noplakumus (*diminuendo*, *ritenuto*), šajā versijā, gluži pretēji, iezīmīgāki ir kāpinājumi. Tā, piemēram, 5.–6. takti Dārziņa, atšķirībā no Senakola, nespēlē *diminuendo* un saglabā līdzšinējo dinamikas gradāciju, ļaujot pianistam pārņemt melodisko līniju un turpmāk veidot *crescendo* (7. t.). Šāda pieeja saskan ar komponistes norādi, un jāatzīst, ka arī kopumā Dārziņa, salīdzinot ar Senakolu, savā sniegumā rūpīgāk ievēro nošu tekstu. Līdzīgu kāpinājumu un vienlaikus pretstatu Senakola/Miķelsones versijai dzirdam 12.–13. taktī: Kerstens šeit veido spilgtu *crescendo* un pat

⁸ Informācija gūta no anotācijas CD albumam *Latvian Impressions = Lettische Impressionen. Andra Darzins, Viola • Andreas Kersten, Piano • Animato*, 2010, ACD6117.

nelielu *accelerando*, izceļot kopīgu dramatisko līniju ar alta partiju un sniedzot impulsu solistei turpināt *crescendo* nākošajā taktī (13. t.). Tajā, atšķirībā no Senakola snieguma, *lauztie* akordi tiek nevis atdalīti, uzsverot katras saskaņas nozīmību, bet gan iekļaujas vienotā frāzējumā (13. t.).

Arī turpinājumā (14.–21. t.) tēla skarbā šķautne joprojām dominē. To nosaka pirmām kārtām pianists: Kerstens, salīdzinot ar Miķelsoni, *izsakās* daudz deklamatoriskāk un precīzi ievēro komponistes norādītos akcentus, tai skaitā *sforzato* (21., 24. t. u. c.); līdzīga ekspresija, ko raksturo bagātīgs *sforzato* lietojums, caurvij alta partiju. Tikai atsevišķas artikulācijas nianšes, kas drīzāk akcentē lirisko, bet ne dramatisko rakursu, Kerstenam paslīdējušas garām; to vidū īpaši izceļami negaidītie *tenuto* (33., 36. t.), kas *paslēpušies* kreisās rokas partijā. Tos ievērojot, mūzikas materiāls ieskanētos smeldzīgāk.

10. piemērs. *Sonāte meditācija*: 1. daļa, 33.–36. t.

Alta solo (no 42. t., *Rubato*) Dārziņas versijā izskan emocionāli piesātināti un spilgti. Sevišķu uzmanību piesaista sešpadsmitdaļu virtuozyās pasāžas, ko papildina melodiskā līnija; katru tās skaņu autore iezīmē ar ļoti ekspresīvu *sforzato*.

2. daļas *Allegro energico* sākumtēmu – klavieru solo – Kerstens interpretē citādi nekā Miķelsone. Vācu pianists akcentē mūzikas ritma šķautni, un viņa perkusīvais atskaņojuma veids rada asociācijas ar Bēlas Bartoka klaviermūziku. Mākslinieks izvairās no jebkāda melodiska plūduma; labās rokas partijā (piemēram, 10.–13. t.) tiek atsevišķi artikulēta katra skaņa, speciāli neveidojot vienotu frāzi. Pedālis, atšķirībā no Miķelsones interpretācijas, izmantots minimāli. Līdzīgi kā Miķelsone, arī Kerstens 28.–29. taktī neizceļ manā skatījumā, zīmīgo mazās sekundas intonāciju, kas ietverta slēptajā melodiskajā līnijā trioļu kustībā.

Arī otra mūzikas materiāla izklāstā – *Larghetto semplice*, kas pāraug *Più mosso* – Dārziņa un Kerstens iet citu ceļu nekā Sonātes pirmatskaņotāji: viņi rūpīgi seko komponistes norādēm un nemaina šeit spontāni tempu. Tādējādi šajā posmā mūzikas raksturs ir nevis liriski sapņains, bet drīzāk stingrs un noteikts, pat valdonīgs. Savukārt epizodes izskaņā (60.–64. t.) Kerstens, atšķirībā no Miķelsones, veido vērīenīgu *crescendo*.

Sākumtēmas *Allegro energico* otrajā izklāstā (no 68. t.) atgriežas jau iepriekš raksturotais atskaņojuma veids. Abu mākslinieku sniegums ir ritmiski skaidri konturēts, un gandrīz pilnīgā atteikšanās no pedāļa piešķir pianista spēlei asumu, ko viņš acīmredzot arī vēlēties panākt kā iederīgu šajā mūzikas tēlā. *Larghetto semplice* un sekojošā *Più mosso* otrs izklāsts (113.–133. t.) izskan liriski, un jūtams, ka mākslinieki komponistes remarkā vēlas izcelt tieši norādi *semplice*. Savukārt daļas izskaņā (*Allegro energico*, 134.–148. t.) vēl pēdējoreiz akcentēts mūzikas enerģiskais, temperamentīgais un virtuozais raksturs.

3. daļa Dārziņas un Kerstena sniegunā spēcīgi atšķiras no pirmatskaņotāju versijas, tomēr arī šī interpretācija ir emocionāli ļoti bagāta. Pretstatā Senakola vēlmei lēnajā ritējuma ik pa brīdim pakavēties pie atsevišķām zīmīgām skaņām vai saskaņām, Dārziņa tiecas spilgtāk iezīmēt formas kopējo līniju un frāzējuma viengabalainību. Melodiskā virzība ir apzinātāka un mērķtiecīgāka, izsverot spilgtākos un arī *otrā plāna* melodijas izklāstus. Pavisam citāds ir trilleru epizožu traktējums (11.–13., 19.–20. t.): šeit interprete neatskaņo katru trilleri savrupi, bet veido izteiktu tempa paātrinājumu un tādējādi – arī vienotu melodisko frāzi, trillerus iekļaujot kopējā mūzikas kontekstā. *Rubato* posms (26.–27. t.) tiek atskaņots pilnīgā saskaņā ar nošu tekstu. *Larghetto semplice* epizode (no 28. t. līdz pat skaņdarba noslēgumam) izskan nedaudz ātrākā tempā kā Senakola/Miķelsones versijā. Tādējādi mākslinieki arī šoreiz izcēlušī autores norādi *semplice*, nevēloties pārlietu ilgstoši kavēties skumji nostalgisko noskaņu pasaulē. Tajā pašā laikā rodas iespaids, ka šī ārējā *vienkāršība* slēpj sevi dziļu emocionālo pārdzīvojumu.

2.3. Andra Dārziņa un Herta Hansena

Interesanti, ka dialogā ar pianisti Hansenu (1973) Dārziņas spēles stils mainās. Tam nav raksturīga rečitējošā izteiksme, ko dzirdējām saspēlē ar Kerstenu: šoreiz, līdzīgi kā pianistes sniegunam, arī altistes interpretācijai piemīt dziedošs tonis un vienlaikus dramatisms. Varētu teikt, ka šajā lasījumā sasniegts ideāls – emocionāla, tembrāli bagāta spēle apvienojas ar nošu teksta nianšu izsmeļošu atklāsni.

Pati soliste, taujāta par sadarbību ar dažādiem sonātes klavierpartijas atskaņotājiem, atbild:

“Ar katru pianistu ir savādāk – katrs to mūziku redz mazliet citā veidā, un man tas patīk. Un man liekas, ka tā arī ir labas mūzikas pazīme, ka nav tikai viens veids, kā to var spēlēt. Tāpat kā Bēthovena sonātes, kuras var ļoti dažādi interpretēt, vai Bahu... Tāpēc man jāsaka – šie pianisti ir bijuši dažādi, ar dažādām skolām, dažādu tautību, bet vienmēr sonāte ir labi skanējusi.

Jāpiebilst, ka ieraksts ar Andreasu Kerstenu veikts Štutgartes Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolas zālē, kur ir ļoti skaista, kupla akustika: zāle būvēta, lai tajā labi skanētu augstskolas ērģeles, un skaidrs, ka tur var deklamatoriski spēlēt. Savukārt ieraksts ar Hertu bija tiešraide no

1. **daļā**, atšķirībā no pārējiem ieskaņojumiem, tikai Hansenas spēlē dzirdama smalka nianse: kreisās rokas melodiskajā līnijā tiek atklāts komponistes ieteiktais *crescendo* (7.–9. t.), kas būtiski atdzīvina mūzikas materiālu. Pēc skumjā, klusinātā sākuma tas iezīmē savveida impulsu attīstībai un perspektīvā – dramatiskiem kāpinājumiem. Arī turpmāk kreisās rokas partijā norādītos akcentus Hansena interpretē visprecīzāk un skanīgāk. Jāpiebilst, ka 23.–26. takts epizodē komponiste iecerējusi saspēli starp *sforzato* alta un klavieru partijā, un abas mūziķes šo dialogu īsteno, radot zvanu sasaukšanās iespaidu. To rosina klavieru basa tembrālās krāsas izcēlums ar *sforzato*, kas vieš skanējumā plašuma dimensiju. Savukārt 30. taktī pianiste īpaši niansēti iekrāso *pianissimo* labās rokas partijā, atklājot klausītājam negaidītu mūzikas tēla pavērsienu uz sāpīgi trauslu *leggiero*. Hansena arī vienīgā no manis aplūkoto interpretāciju dalībniekiem ievērojusi komponistes norādītos *tenuto* (33., 36. t.) kreisās rokas partijā – šeit viņa atklāj pirmām kārtām klavieru zemā reģistra skanisko savdabību, krāsu bagātību.

Tomēr alta soloepizode (sākot no 42. t., *Rubato*) Dārziņas un Kerstena versijā izskan spilgtāk – šī posma ekspresīvās mūzikas valodas dēļ tieši deklamatoriskais izklāsts saspēlē ar Kerstenu šķiet pārliecinošāks nekā dziedošais un emocionāli ieturētais sniegums duetā ar Hansenu.

2. **daļas** sākumtēmas atskaņojumā – klavieru soloposmā – Hansena, līdzīgi kā Miķelsone, bagātīgi lieto pedāli, taču, atšķirībā no viņas, pilnībā atsakās no *rubato*. Līdz ar to saglabājas trioļu vienmērīgajā, straujajā pulsācijā iekodētais mehāniskums kā neizbēgamības simbols, un vienlaikus pedalizācija vērš skanējumu maigāku, liriski dramatisku. Jāatzīmē, ka šī ir vienīgā interpretācija, kur skaidri saklausāma komponistes norādītā melodiskā līnija, kas izcelta ar *tenuto* (8. t.) labās rokas partijā. Citās interpretācijās – iespējams, tehniskas neērtības dēļ – skaidri netiek parādīta skaņa *cis*, kas arī apzīmēta ar *tenuto*. Tādējādi pazūd svarīgs motīvs – melodiskais impulss.

Otrs mūzikas materiāls (*Larghetto semplice*) abu mūziķu sniegumā skan atbilstoši remarkai *semplice*, taču izgaismojot arī neparastās harmoniju krāsas. Savukārt groteskais valsis *Più mosso* posmā (40.–60. t.) tiek atskaņots ar ironijas dzirksti, tomēr bez krasi izteiktām tempu maiņām vai kādu štrihu izcēluma, viegli un graciozi.

Allegro energico tēmas atgriešanās (68.–89. t.) šoreiz nešķiet tik pārliecinoša kā pirmais izklāsts – mūzikas tēls zaudējis daļu tam raksturīgā asuma, satraukuma, ko varētu piešķirt ritmiski tvirtāk un *atdalītāk* izspēlētas sešpadsmitdaļas klavieru partijā – tās zināmā mērā pazūd, jo priekšplānā izvirzās slēptajai melodiskajai līnijai raksturīgais ceturtdaļu pulss. Tomēr daļas pirmā lielā kulminācija (89.–99. t.) abu mākslinieču sniegumā skan ritmiski precīzi un virtuozī.

Otrais *Larghetto semplice* posms (113.–124. t.) tiek spēlēts gan dinamikas, gan emocionālā ziņā atturīgi. Spilgtāku kontrastu neiezīmē arī valša epizode (125.–133. t). Tādējādi līdz pat daļas izskaņai jūtama tiece uz formas vienotību, ko vainago otra kulminācija pašā noslēgumā (*ff*) – spilgta un nemierpilna.

Arī **3. daļas** interpretāciju Dārziņa, līdzīgi kā saspēlē ar Kerstenu, tiecas veidot viengabalainu, tik ļoti nekavējoties pie atsevišķām intonācijām un tembra krāsām, kā to dzirdam Senakola versijā; trilleru epizodes ievijas šajā vienotajā plūdumā. Toties jaunu niansi ienes Hansenas spēle: salīdzinot ar Kerstena sniegumu, tā ir emocionāli atklātāka, turklāt pēdējie komponistes norādītie *sforzato* un *tenuto* (31., 34. t. kreisās rokas partijā) šajā variantā ieskanas īpaši smeldzīgi un ekspresīvi. Atšķirīgi no citām versijām abas mākslinieces veido arī daļas izskaņu: beidzamajās divās taktīs temps tiek izteikti palēnināts, un altiste uzsver ikkatru no astotdaļām. Tādējādi tās iegūst pēdējām atvadu intonācijām raksturīgu nozīmību un gandrīz suģestīvoju spriedzi.

Noslēgums

Plaša melodiskā elpa, emocionāls blīvums, meditātīvu noskaņu liels īpatsvars, ar daudzajām pauzēm un fermātām it kā palēnināts pulss – tas ir viens no Maijas Einfeldes mūzikas stilistiskajiem poliem, ko vērojam *Sonātē meditācijā*. Cits pols – skarbi dinamiska, negaidītiem, asiem akcentiem bagāta motorika. Dažviet kāds no šiem poliem nepārprotami izvirzās priekšplānā. Tomēr daudz biežāk tie ir pastāvīgā mijiedarbē – piemēram, negaidīts *sforzato* ienes spriedzes, dinamisma uzplaisnījumu rāmi apcerīgā plūdumā, vai arī otrādi – motoriskā un šķietami perkusīvā izklāstā ieslēpta melodiska kantilēna...

Arī atskaņotājmāksliniekiem nav viegli atrisināt dilemmu: kurai mūzikas šķautnei dot priekšroku? Alternatīvas ir liriska (plašā nozīmē neoromantiska) pieeja vai arīdzan skarbs un skaudrs, Ivanovam radniecīgs dinamisms. Pirmo spēles procesā visspilgtāk reprezentē *rubato*, melodiskās kantilēnas izcēlums, bagātīga pedalizācija, otro – rečitējoša izteiksme, negaidīti *sforzato*, asi kontrasti, liela uzmanība, kas pievērsta ritma un artikulācijas niansēm.

Veiktās analīzes ļauj secināt, ka liriskais spēles veids vairāk raksturīgs Andrejam Senakolam un Venetai Miķelsonei, turpretī dinamiskais – vācu pianistam Andreasam Kerstenam. Andra Dārziņa katrā no analizētajiem skaņierakstiem veido interpretāciju atšķirīgi: dramatiskais un deklamatoriskais aspekts tiek vairāk izcelts duetā ar Kerstenu, savukārt liriskā kantilēna – ansambli ar Hansenu. Herta Hansena savā interpretācijā apvieno abu ieskicēto pieeju elementus.

Maijas Einfeldes mūzikas daudznozīmība ir liels izaicinājums atskaņotājmāksliniekiem. Taču tieši tāpēc rodas plašas iespējas tās

lasījumā akcentēt arī savu skatījumu, savu estētisko pozīciju. To apliecina analizēto skaņierakstu dalībnieki: katrs no duetiēm pārliecinoši atklāj noteiktas, nereti atšķirīgas šķautnes *Sonātes meditācijas* emocionālajā vēstījumā.

MAIJA EINFELDE'S SONATA-MEDITATION FOR VIOLA AND PIANO: THE INTENTION OF THE COMPOSER AND THE APPROACHES OF THE PERFORMERS

Dzintra Erliha

Summary

Before Maija Einfeldē gained world renown as a choir music composer in the second half of the 1990s, one of her favourite genres was the sonata for string instruments and piano. Of her works, the one that was recorded the most often was *Sonata-Meditation* (*Sonāte meditācija*) for viola and piano. Recordings of this work have been made over a long period of time – from the 1980s up until even 2014. What made this work so attractive to performers of various generations – both from Latvia and internationally? What is similar and different in their interpretations? Those are questions that motivated me to analyse Maija Einfeldē's *Sonata-Meditation* in this paper and, firstly, to better understand the composer's intention with this work.

In an interview with the author of this paper, Maija Einfeldē explained that *Sonata-Meditation*, which was composed in 1983, was dedicated to Jānis Ivanovs (1906–1983), her composition professor at the Latvian State Conservatory. The work begins with the initial motif from Ivanovs' piano work *Andante replicato* (1963), and at the conclusion, an allusion to his music from the film *Salna pavasari* (*Frost in Spring*, 1955) is heard in the piano postlude. Additionally, Maija Einfeldē reveals:

"One can hear something from Shostakovich in the sonata – he was, at the time, one of my favourite composers. Ivanovs did not like Shostakovich – due to that, we had a few disagreements. Still, *Sonata-Meditation* was created at a time when both composers – Ivanovs and Shostakovich – had passed away, and there are intonations from both of these composers in the work." (Einfeldē 2016)

In the following analysis of the work, it is concluded that, with regards to the tempo progression (*Andante replicato* – *Allegro energico* – *Adagio*), *Sonata-Meditation* has similarities with Dmitri Shostakovich's Sonata for viola and piano (*Andante* – *Allegretto* – *Adagio*) – his final composition (1975), which, like *Sonata-Meditation*, is interwoven with reflections on life and death, the contemporary and eternal. At the same time, there are some parallels with the music of Ivanovs. For example, the harsh, turbulent character of the second movement helps to reveal the texture and rhythm model, which is similar to what can be frequently found in Ivanovs' *Skicējumi* (*Sketches*: see examples 4–6).

The freedom of form reflects Maija Einfelde's own individuality, it is expressed in many areas (including the hidden polyphony in the theme of the second movement: the composer's monogram E-F-D-E, see example 4).

Further in the paper, three interpretations of *Sonata-Meditation* will be analysed. The first recording was made by violist Andrejs Senakols and pianist Veneta Miķelsone at Latvian Radio in 1984. The recording by violist Andra Darzins and pianist Andreas Kersten was made at the recording studio of State University of Music and the Performing Arts Stuttgart in October 2009, and included as part of the CD album *Latvian Impressions* (2010) released by the *Animato* record label. Finally, Andra Darzins recorded *Sonata-Meditation* with pianist Herta Hansena at Latvian Radio in 2014.

Analysing the interpretations, the overall impression is as follows:

- The main characteristics of Andrejs Senakols' interpretation are a rich sound and a broad range of emotional amplitude, as well as a refined, nuanced rubato. Veneta Miķelsone's piano accompaniment excellently complements the expressivity and, at the same time, is modest, allowing the soloist's performance to reveal itself completely.
- In the interpretation by Andra Darzins and Andreas Kersten, the performance by the pianist is more solo-like (this is vividly expressed in the second movement), creating an equal dialogue with the violist. Kersten's performance, compared to Miķelsone's version, is more masculine, powerful, full of contrasts and, in that way, it accents not the lyrical, but the aspect of an Ivanovs-like harshness. This is also expressed in the touch of the piano, which is not romantically vocal, but direct and sharp. In turn, in Darzins' performance, in contrast to Senakols' interpretation, the priority is not a cantilena, but declamatory expression.
- It is interesting that in the dialogue with pianist Herta Hansena, the style of Andra Darzins' playing changes. This time, much like the performance of the pianist, the deep dramaticism unites with a singing-like tone in the performance of the violist.

An analysis of the sheet music and interpretations confirms that Maija Einfelde's *Sonata-Meditation* offers options to the performers: highlight either the romantic lyric aspects of the music (rubato, an emphasis on the melodic cantilena, a rich usage of pedals) or the harshly dramatic, similar to Ivanovs (recitative or declamatory expression, unexpected sforzato, sharp contrasts). The first approach characterises Senakols/Miķelsone, the second – German pianist Andreas Kersten; in turn, in two of the analysed recordings, Andra Darzins creates an interpretation that corresponds to one or the other of the models

characterised here. Also, Herta Hansena's performance unites elements of both of the outlined approaches. Altogether, one must conclude that all of the analysed performances convincingly reveal certain, often contrasting aspects of the many meanings in the emotional message of Maija Einfelde's music.

Literatūra un citi avoti

Būdeniece, Ilona (2015). *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*. Promocijas darba pielikums. Rīga: JVLMA

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

Einfelde, Maija (2016). Intervija Dzintrai Erlihai. Pieraksts Dzintras Erlihas privātarhīvā

Latvian Impressions = Lettische Impressionen. Andra Darzins, Viola • Andreas Kersten, Piano [CD album]. Animato, 2010, ACD6117

Makarina, Jūlija (2014). *Altiste Andra Dārziņa kā mūziķe un pedagoģe: radošās personības spilgtākās raksturiezīmes*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Miķelsone, Veneta (2016). Telefonsaruna ar Dzintru Erlihu. Pieraksts Dzintras Erlihas privātarhīvā

Sokolov, Ivan (2012). Moving towards an understanding of Shostakovich's Viola Sonata. Translated by Elizabeth Wilson. *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Edited by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. London and New York: Routledge, 2016, pp. 79–96