

JŪRAS TĒLA METAMORFOZES MAIJAS EINFELDES MŪZIKĀ

Ilma Grauzdiņa

Ievads

Maija Einfelde nav daudzrakstītāja – pie saviem darbiem viņa strādā ilgi un pamatīgi. Tieši tādēļ komponistes nošu tekstā tik liela nozīme ir dažādām sikdālām: īpaši atlasītām intonācijām, motīviem, attīstības paņēmieniem, akordu fonikai, faktūras niansēm. Tās raisa paralēles ar cilvēku sajūtām un emocijām, dabas parādībām un norisēm, materiālās pasaules priekšmetu kontūrām un kustības tipiem; līdz ar to skaņdarbus apņēm blīvs tēlaini asociatīvs slānis. Ne vienmēr tajos ietvertās zīmes ir viegli atšifrējamas. Arī komponistei pašai, jādomā, daudz kas iztēlē rodas intuitīvi, jo bez šīs racionāli neizskaidrojamās daļas vispār nebūtu mākslas. Tomēr, ja skaņdarbā izmantotas dzejas rindas, programmatisks virsraksts, moto vai cita tēlaini vārdiska ievirze, ir vērts risināt autores ieskicēto domu tālāk – atļauties kādu asociāciju konkretizēt, izteikt savu tēlaino interpretāciju, piedāvāt kādas muzikālas likumsakarības iespējamo atšifrējumu vārdos.

Šī raksta autori piesaistīja jūras tēls, kuram latviešu mūzikā vispār un arī Maijas Einfeldes daiļradē ir īpaša vieta. Protams, ne jau tikai latviešu mūzikā un ne jau viņas skaņdarbos vien. Un tomēr: skaists un zīmīgs šai kontekstā ir Oresta Silabrieža rakstītais anotācijā Einfeldes autordiskam *Pie zemes tālās...*: tajā norādīts uz spēju “ar jūraskrāsas burtiem nepārtraukti mainīgajā pasaules mūzikas audumā ievīt savu pārlicību par to, kas ir mūzika” (Silabriedis 1999: 2).

Kādi tad ir šie “jūraskrāsas burti”? Īsi sakot – ļoti dažādi, un tas arī saprotams. Tāpat kā jūras ainava dabā atkarīga no gaismas intensitātes, mākoņu blīvuma, no vēja radīto viļņu stipruma un vēl daudziem citiem faktoriem, tā arī jūras tēla iemiesojums mūzikā var būt visai mainīgs: to nosaka gan konkrētā skaņdarba iecere, gan kompozīcijas atskaņošanā un uztverē iesaistīto cilvēku subjektīvās emocijas un kultūrpieredze. Pirms pievērsos jūras tēla interpretācijai Einfeldes mūzikā, piedāvāju nelielu ieskatu tā semantiskajā izpratnē kopumā.

Jūras tēla semantiskās šķautnes

Sociologu veiktie pētījumi liecina, ka daudzu latviešu priekšstatos jūra ir viena no dzīves pamatvērtībām – kā zeme, kā saule, kā gaiss¹. Visticšāk to sajūt un apzinās piekrastes iedzīvotāji – ļaudis, kuri mīt 490 km garā piejūras zonā gar Baltijas jūras Kurzemes krastu un Rīgas jūras līci. Tomēr, plašāk ņemot, šāda jūras tēla uztvere raksturīga arī latviešu nācijai kopumā, jo jūra mums visiem viegli sasniedzama: trešdaļa valsts atrodas 50 km platā joslā gar jūras un

¹ Sociālo pētījumu aģentūra TNS Latvia 2006. gadā veica aptauju: *Kas ir Latvijas raksturīgākie simboli?* 34% respondentu savās atbildēs bija nosaukuši valsts simbolus, visbiežāk Brīvības pieminekli un karogu, bet 19% bija minējuši dažādas dabas parādības, dzīvniekus, putnus. Šajos 19% atbilžu savukārt pirmajā vietā izvirzījās jūra, bet otrajā vietā – ozols. Plašāk skat.: TNS. *Lielākā daļa iedzīvotāju zina 18. novembra svētku nozīmi*. <http://www.tns.lv/?lang=lv&fullarticle=true&category=showuid&id=2506> (skatīts 2015. gada 2. oktobrī).

liča piekrasti. Ne velti jūras tēmai latviešu mākslā – literatūrā, glezniecībā, kino, mūzikā – veltīti visdažādāko žanru darbi.

Jūras jēdziena semantiskais lauks ir ļoti plašs, turklāt saistīts ar dažāda veida asociācijām – audiālām, vizuālām, jēdzieniskām. Galu galā, pat ožas un garšas maņas ļauj cilvēkam nekļūdīgi nojaust jūras tuvumu.

Mūzikai vistuvākās ir jūras skaņu ainavā ietvertās **audiālās zīmes**, un to nav mazums. Sava balss ir gurkstošām liedaga smiltīm, vējā čabošām niedrēm un piejūras smilgām. Savas – ūdensputniem, pirmām kārtām kajām, kuru ķercienus un brēcienus atbalso ūdens spogulis un krasta priedes. Taču īpaši daudzveidīga ir vēja un ūdens masu mijiedarbē radusies *viļņu mūzika*: no klusiem čukstiem un šļakstiem līdz dārdošām bangām. Audiālo zīmju sakarā interesanti atgādināt, ka meteoroloģijā oficiāli pieņemto vēja stipruma gradāciju aprakstos pēc t. s. Boforta skalas iekļauti arī akustisko parādību raksturojumi. Tā, piemēram, mēreni stipra vēja apstākļos “sāk veidoties viļņu grēdas, krastā dzirdama šalkoņa”. Pūšot apmēram sešas balles stipram vējam, “viļņi jūrā sāk plīst; bangu šalkoņa pāriet dunoņā”, savukārt vētras laikā (apmēram astoņas balles) “bangu dunoņa dzirdama tālu no krasta”².

Ne mazāk iespaidīga ir ar jūru saistīto **vizuālo asociāciju** palete. Visupirms te iekļaujas

- pats plašuma, tāluma redzējums;
- transcendentālā sajūta, ko rada jūras saplūsme ar debesu bezgalību nosacītajā apvāršņa līnijā;
- debesu spīdekļi.

Pēdējie jo īpaši ietekmē jūras krāsu. Fascinējošas noslēpumainības pilna ir jūra mēness un zvaigžņu apspīdētās naktīs – melna, tumšzila, ar sudraba *izšuvumiem* rotāta. Atšķirībā no dienvidjūru košā ziluma vai tirkīza tonim tuvā, spilgtā zilzaļuma Baltijas ūdeņu pamatkrāsas ir smagnējas, pelēcīgas. Tomēr mūsu zilpelēkā vai zaļpelēkā jūra spēj liesmot arī saulrieta krāsās, tērpties zeltā un vizmot sudrabā. Šī daudzveidība iedvesmojusi daudzus Baltijas marīnistus, tostarp Eduardu Kalniņu, Valdi Kalnrozi, Aleksandru Zviedri un citus jūras ainavu meistarus, kurus valdzinājušas mainīgās gaismas rotaļas viļņos un bezgala daudzās krāsu nianses debesīs.

Visbeidzot, nozīmīgas ir ar jūru saistītās **jēdzieniskās asociācijas**, kas bieži izpaužas kā dažāda veida simboli. Rimants Ziedonis grāmatā *Jūras zemē Latvijā* atgādina: “Tieši saistībā ar jūru ir meklējami spožākie akcenti mūsu vēsturē.” (Ziedonis 2009: 6)

Pasakās, teikās, tautasdziesmās jūra nereti raksturota kā a u klētāja, barotāja, visa laba devēja, taču arī bijāta kā cilvēku augumu un dvēseļu ņēmēja³. Jo īpaši košu asociāciju vainagu ap jūru ir apvijusi romantisma māksla. Tajā jūra var personificēt cilvēka

² Visi citāti šajā rindkopā aizgūti no vietnes: Latvijas vides, ģeoloģijas un meteoroloģijas centrs. *Boforta skala*. <https://meteo.lv/lapas/meteorologijas-staciju-karte/-boforta-skala/boforta-skala?id=1216&nid=571> (skatīts 2015. gada 2. oktobrī).

³ Par jūras uztveres dualitāti folklorā raksta, piemēram, Benita Laumane (Laumane 2013: 169–175).

vientulību vai nīcību dabas mūžības priekšā (Jānis Rainis/Alfrēds Kalniņš, *Jūras vaidi*). Taču reizēm tā alegoriski pauž arī cilvēka tāluma alkas, neikdienišķā valdzinājumu, pirmatnējas stihijas iedvesmotu sajūsmu, cīņas sparū (Mihaīls Ļermontovs, *Māj selgā bura vientulīga*; Sudrabu Edžus, *Dullais Dauka*).

Noturīga simbola loma piemīt jūrai kā visas dzīvības sākotnei, jo lielākajā daļā pasaules reliģiju ūdens tiek uzskatīts par pirmelementu, no kā viss esošais ir radies vai radīts. Arī zinātne atzīst, ka sāļie ūdeņi ir tā pirmatnējā substance, kas bijusi vēl pirms Zemes un no kuras cēlusies dzīvība. Mūsdienās jūras un okeāni veido vienotu sistēmu – Pasaules okeānu, kas sedz lielāko daļu jeb 71% no Zemes virsmas. Ikviens cilvēks joprojām izjūt šīs dziļu valstības noslēpumainību un varenību⁴. Senatnīgums un mitoloģiska noslēpumainība atspoguļojas latviešu tautasdziesmās par brīnumiem, kas notiek tālumā, pašā jūras vidū. Piemēram, saulīte naktī guļ “Vidū jūras saliņā, / Zelta niedras galiņā”; “Vidū jūras uz akmeņa / Trīs sarkanas ogas auga”; “Melnā čūska miltus mala / Vidū jūras uz akmeņa”⁵. Šis mītiskais, pārļācīgais oreols ap jūru piešķir tās tēlam arī sakrālās zīmes statusu.

No jūras tēla daudzveidīgajām semantiskajām šķautnēm daudzas ir atainojamas mūzikā, izmantojot dažāda veida zīmes – ikonas, indeksus, simbolus. Šos jēdzienus jau 19. gadsimta 60. gados praksē ieviesa viens no semiotikas pamatlicējiem, Čārlzs Pīrss (Peirce 1868), un tos lieto arī mūsdienu semiotiķi (Agejevs 2005).

Ikoniskas zīmes ir tās, kurām ar apzīmējamo objektu ir kāda līdzība – vai nu tā izpaustos formā, kontūrās (līnijās), vai citā aspektā. Valentīna Holopova par ikonu analogu atzīst mūzikas modelētās emocijas (prieku, dusmas, skumjas, sajūsmu utt.) (Holopova 2000: 64). Tās izsakot, komponisti apzināti vai intuitīvi lieto mūzikas valodas paņēmienus, kas atveido attiecīgā afektā vai noskaņā esoša cilvēka psihiskās un fiziskās darbības – žestus, pozu, runas un izturēšanās veidu. Taču jūras tēmas kontekstā par ikonisku zīmi uzskatāms arī *viļņu motīvs*, jo melodiskās līnijas viļņveida zīmējumam ir izteikta līdzība gan ar jūras vilni, gan emociju kāpinājuma/noplakuma procesu. Un, tāpat kā viļņu intensitāte var sniegties no rāmas elpas plašiem, lēzeniem viļņiem līdz asiem šļakstiem vai pat mežonīgām bangām, tā arī viļņu motīvus mūzikā iespējams saistīt ar dažādiem intervāliem un atšķirīgiem izvēlētajās intonācijas šūpojošā atkārtojuma paņēmieniem.

Indeksiālas zīmes ar apzīmējamo priekšmetu vai parādību parasti vieno kāda ārēju pazīmju sakritība vai cēloņsakarības. Te iekļaujas liela daļa zīmju, kas norāda uz materiālās pasaules priekšmetiem un parādībām, kopību atrodot tembra parametros (putnu dziesmas, zvanu skaņas, urbānas ainavas mehānismu trokšņi utt.) vai kustības tipā (lido, lien, iet, skrien, smagi stampā, slinki slāj utt.). Jūras tēmas

⁴ Pārstāsts pēc: [Tooma,] Anitra. Redakcijas sleja. *Vides vēstis. Zaļā dzīves stila žurnāls*. <http://www.videsvestis.lv/content.asp?ID=82&what=rs> (skatīts 2016. gada 7. augustā).

⁵ Latviešu dainās minētā melnā čūska, kas jūras vidū uz akmens maļ miltus, ir skandināvu jūras pūka Jormunganda jeb Pasaules pūka līdziniece. Skandināvu mīti vēsta, ka Pasaules pūķis guļ, asti zobos iekodis, pasauli sava ķermeņa gredzenā ietvēris. Taču jāsargās viņa snaudu iztraucēt, jo sekas var būt ļaunas. [Tooma,] Anitra. *Vides vēstis. Zaļā dzīves stila žurnāls*. <http://www.videsvestis.lv/content.asp?ID=82&what=rs> (skatīts 2016. gada 7. augustā).

kontekstā indeksiālo zīmju grupā iederas tās, kas ir saistītas ar telpiskiem parametriem – jūras plašums, tālums, augstums, dziļums tiek tēlots ar faktūras, balsu izkārtojuma līdzekļiem. Telpas koordinātas palīdz iezīmēt arī signālintonāciju lietojums, atbalss efekts, putnu balsu imitācija. Plašas ir dažādu kustības tipu atveida iespējas, jūras ainavu tēlojot. Temporitma palēninājums var radīt asociācijas ar rāmi elpojošu jūru, ilgstošs ostinato rosinās vienmuļības, vientulības izjūtu, temporitma paātrinājums un motīvu paplašinājums, intonatīvais saasinājums var vēstīt par vētras tuvošanos.

Īpatna, bet spilgta indeksiāla zīme, kas saistīta ar ūdens stihiju, ir virmojošas ūdens virsmas tēlojums, atainojot saules vai mēness gaismas spēles ūdenī. Mūzikā to raksturo ņirboša kustība ierobežotā skaniskā platībā, bieži saiknē ar trilleriem, dažāda veida tremolo, kā arī aleatorikas paņēmieniem.

Trešās grupas zīmes – **simbolus** – klausītājam palīdz atšifrēt ne vairs līdzība vai kādu pazīmju sakritība, bet gan viņa kultūratmiņa. Piemēram, jūru var *pieteikt* konkrēta reģiona klausītājiem pazīstami citāti, to vidū *Pūt, vējiņi* tēma, Jāzepa Vītola *Viļņu dziesmas* vai Emīla Dārziņa *Lauzto priežu* fragments. Jaunāku laiku mūzikā simbola lomu gūst, piemēram, Raiņa vārdi Mārtiņa Brauna interpretācijā: “Saule Latvi sēdināja / Baltas jūras maliņā.”

Šis īsais ieskats zīmju pasaulē apliecina, ka jūras tēla semantiskais loks ir patiesi daudzveidīgs. Kuras zīmes, ar kādu mērķi un kādā veidā ir iekļautas Maijas Einfeldes skaņdarbos? Meklējot atbildi, pirmām kārtām pievērsīšos tām kompozīcijām, kurās saikne ar jūru izpaužas vai nu nosaukumā, vai tekstā (vokāldarba dzejas avotā, instrumentāldarba programmā). Šie skaņdarbi aplūkoti hronoloģiskā secībā.

Jūras tēla raksturierzīmes atsevišķos Maijas Einfeldes skaņdarbos

Agrīnākā ar jūras tematiku saistītā Einfeldes dziesma *Jūras vējš* jauktajam korim publicēta 1983. gadā. Tās pamatā ir Aspazijas dzejolis, kas aizgūts no viņas 1928. gadā izdotā krājuma *Asteru laikā* (apakšvirsraksts *Rudens dzejoļi*). Interesanti, ka pašās dzejrindās nav teikts, kas tieši veic poētiski atainotās darbības – “Baltiem, platiem zīda spārniem, / Vakarbūzmas apzeltītiem, / Pārklāj visus nogurušos.” Nākošajās strofās – “Apsedz visus ievainotos” un pat aiznes nebūtībā tos, “Kam vairs dzīvē ceļa nava”. Šo nezināmo atklāj tikai dziesmas virsraksts – tas ir jūras vējš. Dzejoļa kontekstā – dzestrais vakara vējš, kurš nesteidzīgi slīd pār rāmo jūras klaidu, simbolizējot pārļaicīgo, cilvēka isajam mūžam pāri stāvošo.

Liriskā miniatūra veidota strofu formā (ar vienu mūzikas materiālu tiek izdziedātas trīs dzejas strofas). Tajā dominē akordu faktūra, konsonantas harmonijas, tonāla noturība. Tomēr šo dziesmu mēs bez grūtībām atšķirtu no citām kāda tēlaini spilgta un mūzikas valodā

zīmīga motīva dēļ. To veido pārgājskaņu (dažviet – palīgskaņu) grupa punktētā ritmā ar divām trīsdesmitdivdaļām. Šis motīvs visas dziesmas gaitā parādās te vienā, te citā balsī un rada asociācijas ar liegu vēsmu, maigi glāstošu vējpūtu. Lūk, daži šī motīva varianti.

a)

S. A.
ap - - - -
zī - - - -
ce - - - -

T. B.

b)

S. A.
pla - - - -
kiem - - - -
bal - - - -

T. B.
tiem zī - - - -
par zir - - - -
tiem, pla - - - -

c)

S. A.
va - - - -
bal - - - -
aiz - - - -

T. B.
va - - - -
bal - - - -
Aiz - - - -

va - - - -
bal - - - -
Aiz - - - -

kar - - - -
tiem, - - - -
nes - - - -

blāz - - - -
pla - - - -
pro - - - -

mas, - - - -
tiem - - - -
jām, - - - -

1. piemērs. *Jūras vējš*: vējpūtas motīva varianti

Līdzās vējpūtas motīvam, kuru visdrīzāk tveram kā indeksiālu zīmi – kustības līdzinieku skaņās, strofas otrā posma sākumā uzmanību pievērš individualizēts faktūras risinājums. To raksturo statika un smagnējība, kas radusies mazkustīgās balssvirzes (jo īpaši malējo balsu atkārtotās oktāvas) dēļ. Mūzikas semantika saistīta ar nomācošu, skarbu tēlainību un rosina asociatīvas paralēles ar jūru kā dvēseļu ņēmēju, glabātāju (dzejas tekstā: “nogurušos”, “ievainotos”). Šo zīmi var uzskatīt par ikonu, jo faktūras risinājumam ir līdzība ar skumjās domās iegrimuša, it kā sastinguša cilvēka pozu un izjūtām.

Protams, ir milzu atšķirība starp šajā dziesmā izmantotajiem mūzikas valodas līdzekļiem un mūsdienās, 21. gadsimtā, tapušo Einfeldes kordarbu valodu. Tomēr zīmīgi, ka jau agrīnajā *jūras dziesmā* parādās vairākas nianse, kas tālākattīstību rod citos šai tematikai veltītajos komponistes darbos. Līdzās raksturmotīvu izmantojumam te atzīmējama arī konsekventa izvairīšanās no ritma regularitātes; tādējādi rodas brīva plūduma, paškustības iespaids, kas asociatīvi saistās gan ar vēja, gan ūdens plūsmu.

20. gadsimta 80. gadu vidū sacerēta (un 1986 publicēta) dziesma *Jūra* jauktajam korim *a cappella* ar Mirdzas Ķempes dzeju. Šī kompozīcija veidota kā balādiska dziesma, kādu jūras tematikai veltīto darbu vidū latviešu mūzikā nav mazums (atcerēsimies Straumes Jāņa *Pie Baltijas*

jūras, Emīla Dārziņa *Lauztās priedes*, Valtera Kaminska *Priedes*, Ādolfa Skultes *Jūrai*, Lūcijas Garūtas *Jūra, plašā jūra*, Paula Dambja *Jūras dziesmas* u. c.). No jūras tēla daudzveidīgajām šķautnēm priekšplānā izvirzītas tās, kas saistītas ar stihijas spēku, kā arī ar dialektiski tvērtiem, simboliskiem pretmetiem – jūra kā dzīvības un nāves personificējums, kā nerimtības un cēla miera kontrastu paudēja.

Dziesma ir komponēta caurviju strofu formā. Tās pirmā posma pamatnoskaņu veido episks vēstījums (“Dzīvības un nāves klēpis / Virmodamies atvēries. / Mūžam tavas tumšās bangas / Dunēdamas krastā skries”). Basu dziedātās tēmas mainīgais metrs, trihorda intonācijas, modāli iekrāsota minora skaņurinda ar mainīgām balsta skaņām (*fis* vai doriskais *h*) pārstāv visai tradicionālu *epikas kompleksu*; taču to individualizē katra teikuma beigu melodiskās frāzes, kurās nav grūti saklausīt viļņu motīva zīmi. Ikonisku līdzību rada šūpojošu sekundu un tercu intonāciju atkārtojumi, turklāt pēkšņie melodiskie uzvīlņojumi pa kvintu vai trijskani iezīmē ūdens šlakstu sajūtu.

312

Maestoso p *sf*

S. II ü

B. *mf*

Dzi - vi - bas un nā - ves klē - pis vir - mo - da - mies at - vē - ries.

9 *pp*

S. II du - nē - da - mas

B. *mf*

Mū - žam ta - vas tum - šās ban - gas du - nē - da - mas kras -

16 *mp*

A. ü

B. kras - tā skries

- tā skries.

2. piemērs. *Jūra*: pirmā strofa

Jūsmīgi eksaltētu noskaņu piesaka otrā strofa (“Vienā pusē nogrimst diena, / Otrā atkal jauna aust”). Melodiskās intonācijas ir visai līdzīgas iepriekšējām, taču šoreiz priekšplānā izvirzīti kora gaišie tembri (soprāni, pēc tam tenori), kas raisās uz kupli skanoša lielā mažora nonakorda fona (IV₉ doriskajā skaņkārtā). Viļņu motīvs tagad ietverts pavadījumā (gan kā melodisku uzbūvju, gan harmoniskas secības I–IV₉ atkārtojums). Spilgtu krāsu, reaģējot uz tekstu “jauna [diena] aust”, iezīmē straujš krešendo – glisando oktāvas diapazonā (tenori, alti, soprāni paralēlos kvartsekstakordos).

Trešajā strofā, atbilstoši dzejas tēlam (“nemierīgās tāles”, “Barga, nevaldāma elpa / Šurp no bezgalības plūst”), saasinās harmoniskā ekspresija. Te parādās komponistei tuvā pamazinātās skaņkārtas skaņurinda (*h-cis-d-e-f-g-gis*). Arī viņņu motīvs šajā posmā piedzīvo izmaiņas – kļūst nemierīgs, svaidīgs, skarot tritonu un paplašinot diapazonu.

3. piemērs. *Jūra*: trešā strofa

Dziesmas pēdējai strofai (“Bet zem viņņu kalniem augstiem” [..]) piemīt reprīzes un reizē kodas funkcija: pēc īsas pakavēšanās pie nonakoržu krāsām jūras elpa pamazām kļūst rāmāka (“Liela miera varenība / Visās tavās vētrās šalc”), *viļņi* – arvien lēzenāki un kopējais kolorīts – gaišāks. Raksturīgi ir ilgstoši ērģeļpunkti basu balsīs un izturētas skaņas citās balsu grupās, kā arī triju solo soprānu dziedātas frāzes, kas kā *saules sudrabs* rotājas virs pārējo balsu izturētajām saskaņām. Bezgalības ilūziju rosina noslēgums, jo skanējums ieslīd kuplā, maigā disonansē – sonorā, polifunkcionālā kompleksā, kurā iekļaujas *h moll* tonikas trijiskanis, dabīgā dominante un doriskā subdominante.

Šī dziesma, kas vēl risināta tradicionāli episkā gultnē un orientēta uz laba līmeņa amatierkori, tomēr ietver virkni trāpīgu detaļu, kas raksturo autorei individualitāti kopumā. To vidū ir viņņu motīva dažādas metamorfozes un īpašā attieksme pret kora balsu tembriem: tie iegūst zīmju funkciju, tēlojot jūras dzelmes un debesu augstumu telpiskos pretstatus vai satumsušu ūdeņu un saules spožuma gaismēnas.

Klarnetei un stīgu kvartetam sacerēta kompozīcija *Skumjās serenādes*, kurai autore devusi apakšvirsrakstu *Trīs dziedājumi mirstošai jūrai*. 20. gadsimta 80. gadu nogalē (šis skaņdarbs tapis 1988) visā Baltijas reģionā pirmoreiz tik asi tika apjausta jūrai draudošā katastrofa. Arī Latvijā šajā laikā presē parādījās agrāk noklusēti fakti par to, kā lauksaimniecības, komunālo notekūdeņu un transporta radītais piesārņojums veicinājis mirušu jūras apgabalu veidošanos. Viens no cēloņiem bija padomju gadu straujā industrializācija: laikā no 1950. līdz 1980. gadam nesamērīgi pieauga slāpekļa un fosfora izmantošana lauksaimniecībā. Diemžēl, kā secina vides speciāliste Ieva Ušča, situācija nav mainījies arī vēlāk: katru gadu daudzas tonnas iepriekšminēto vielu nonāk Baltijas jūrā, tādējādi plašos apgabalos vairāku desmitu metru dziļumā jūra ir kļuvusi par zonu, kurā skābekļa bada dēļ vairs gandrīz nekas nespēj dzīvot, un no tās ņemtie ūdens paraugi smird kā kanalizācijā (Ušča 2007)⁶. *Skumjās serenādes* pauž komponistes sāpes par jūras likteni, pārdomas par esošo un jau gandrīz zaudēto.

⁶Lai risinātu jūras aizsardzības problēmas, Baltijas jūras piekrastes valstis jau 1974. gadā nodibināja Helsinku komisiju (HELCOM). 1992. gadā tai pievienojās arī Latvija. HELCOM savu darbību turpina vēl mūsdienās, kad jau astoņas no deviņām HELCOM dalībvalstīm iekļāvusās Eiropas Savienībā. Tomēr apdraudējums videi nav zudis arī 21. gadsimtā: 2005. gadā Starptautiskā Jūrniecības organizācija atzinusi Baltijas jūru par šai ziņā īpaši jutīgu reģionu.

Skaņdarbs veidots kontrastsastatformā (ABC), un vidējo daļu spēlē tikai klarnete solo. Tā kā trešajā dziedājumā (C) atbalsojas materiāls no pirmā (A), tad otrajā plānā var saskatīt brīvi veidotu saliktu trijdaļu formu – A [ab] – B [cdc₁] – A₁ [eb₁]. Atbilstoši programmatiskajai iecerei, mūzikā cieši savijas iztēlojošo elementu un to raisīto emocionālo reakciju atveids.

Pirmo dziedājumu atklāj neliels ievads: klarnetes solo kopā ar stīgu kvartetu it kā *atvelk priekškaru*, paverot skatu uz jūru. To piesaka plašā klajumā raidīts sauciens: lielās septimas ir atvasinātas no mazajām sekundām, kam šī vēstījuma intonāciju paletē ir īpaša nozīme. Klarnetes pirmā monologa beigās iezīmējas arī tritons, taču pagaidām vēl tam piemītošā spriedze netiek akcentēta.

Līdz ar alta tēmas iestāju (a) jūras ainava atdzīvojas. Priekšplānā pēc kārtas izvirzās instrumentu dažādie tembri – [1]⁷ alts, [2] vijole, [3] klarnete, tad čells –, kas posma kulminācijā savijas kopspēlē. Sekundas vai tercās apjoma šūpojošs motīvs nepārprotami zīmē viļņa kontūru, kura posma beigās iegūst plašāku elpu, aptverot arī sekstas, septimas un salikto intervālu intonācijas. Mazās sekundas invariantā gan ietverta arī nopūtu intonācijas smeldze, bet pagaidām vēl to nejut – kopnoskaņa ir rāma, maiga.

⁷ Šeit un turpmāk skaitļi kvadrātiņkāvēs apzīmē partitūrumumus.

4. piemērs. *Skumjās serenādes*: viļņu motīvi no pirmā dziedājuma (28.–39. t.)

Šajā mierpilnajā pasaulē *ieurbjas* uzbudināta tremolo veidā spēlēts akords, kas izaug no *pppp* līdz *fff*. Akords pats par sevi ir foniski labskanīgs mazais minora septakords, bet tremolo veidā tvertais krešendo un nenormatīvais salikums (vijole spēlē mazajā oktāvā, alts – otrajā!) skanējumu vērš biedējoši draudīgu. Tas ir pirmsikts uz pirmā dziedājuma otru posmu, kurā agresijas un naida tēli jau parādās pavisam tieši.

Otro posmu (b, tematiskā struktūra $\alpha \beta \gamma \beta_1 \gamma_1$) piesaka kategorisks visu stīginstrumentu unisons skaņurindā *f-e-d-h*, forte dinamikā *marcato*; spilgti tiek izcelta tritona intonācija (elements α). Tā sagatavo postoši ļauna rakstura tēmu (elements β) ar militāra marša nokrāsu (jauktā metrā), brutāliem akcentiem un destruktīvām, *klaigājošām* klarnetes pasāžām. Šī posma faktūrā koncentrētas interpretiem maksimāli neērtas, disonantas saskaņas ar nenormatīviem dublējumiem. Tā kā divos slāņos izmantotas divas dažādas skaņurindas (pamazinātās skaņkārtas divi varianti), veidojas poliskaņkārtā.

Tematiskais elements γ uztverams kā reakcija uz iepriekšējo uzbrukumu – bailes, sastingums (izmantots *sul ponticello* un klejojošs, slīdošs 2. vijoles tremolo tritona caurvītos motīvos). Rodas asociatīvs priekšstats, ka pār jūru klājas sirreāla, atsvešināta gaisma. Epizodes variētais atkārtojums (β_1 un γ_1) ienes vēl trauksmaināku noskaņu, jo faktūru bagātina šaudīgu līniju kontrapunkti no iepriekšējās figurācijas.

Nemierpilnais vēstījums pagaidām tiek pārtraukts, jo cikla **otrais dziedājums** sniedz atkāpi gaišā sfērā – *scherzoso*, *grazioso*. It kā saule rotātos dzidrā, tīrā jūras ūdenī – tādā, kādam tam vajadzētu būt. Jūtam atkal jūras plašuma elpu. To iezīmē skaņu tekstā ievītas atbalsis – motīva atkārtojums citā dinamikā, citā reģistrā. Īpašu efektu, savdabīgu tembra krāsu rada klarnetes spēlēta oktāva – kā ilgu pilns sauciens.



5. piemērs. *Skumjās serenādes*: fragments no otrā dziedājuma vidusposma

Jaunu niansi ienes gaišās, slīdošās glisandoveida pasāžas pa *B dur* skaņurindu, kas arī asociatīvi saistītas ar ūdens tēlu (burbuļošanu). Efektīgi skan spēles ar plašiem intervāliem – gan tremolo, gan pārgalvīgu lēcieni veidā.



6. piemērs. *Skumjās serenādes*: fragments no otrā dziedājuma vidusposma

Reprīzē atgriežas skercozitāte – kvintu, septimu, pat nonu saspēlei te piemīt draiskas rotaļas raksturs. Vienīgi pats daļas noslēgums dara klausītāju piesardzīgu. It kā jau kopumā saskaņas ir foniski gaišas (mM₇, pat lM₉), tomēr ilgstoši izturētais klarnetes tremolo ar vārstu klaboņas trokšņiem skan visai neparasti un vieš trauksmes sajūtu. Pavīd arī tritons kā dramatisma zīme.

Trešo dziedājumu veido trīs posmi: skumji lirisks *Adagio*, agresīva *Allegro* fāze, kas vēl vairāk izvērš pirmajā daļā pieteikto tematiku, un beidzot – klusināta, dziestoša koda.

Adagio pamatā ir diatoniski motīvi, tostarp trihords kvartā. Melodija ir bagāta ar runas intonācijām, un šķiet, ka tai piemīt apsūdzības vai protesta raksturs. Nemieru izjūtam nepārprotami, jo kantilēnās frāzes skan uz akustiski netikama fona. Jau pašā daļas sākumā melodija raisās uz septiņu skaņu klastera pamata, un vēlāk fonu papildina arī vibrējošs hromatisks klusters ar neregulāri izceltiem, asiem akcentiem. Nežēlīgi fatālu raksturu atklāj sekojošais *Allegro* posms ([4] un [5]); uz to vistiešāk attiecināmi vārdi, kurus Egīls Šēfers rakstījis CD anotācijā:

“Liekot klarnetei burbuļot un šalkt kā piesārņotam ūdenim, klaigāt kā naftas apraiptiem gājputniem, dziedāt sēru dziesmu mirstošai jūrai, autore runā par šīs piespiedu industrializācijas radīto ekoloģisko katastrofu.” (Šēfers, Dombrovska 2010)

Asociatīvu priekšstatu par piesārņoto ūdeni rosina stīginstrumentu pasāžas *aizsmakušā* tembrā (*sul ponticello*); žēlas un izmisīgas putnu klaigas var saklausīt haotiski izmētātos, aprauti intonētos intervālos. Seko pirmā dziedājuma visagresīvākās epizodes atkārtojums vēl plašākā un dramatiskākā izvērsumā.

Koda atkal tēlo nepārskatāmu jūras klaidu. Aprauti, slāpēti stīgu picikato līdzinās ūdens lāsēm vai varbūt – asarām... Klarnete atskaņo skumju monologu. Noslēgumā – jūras sirdspuksti ar skaņu *e* (mi – **Maija**) kā autore parakstu. Plašāks šī paraksta variants jeb monogramma *e-f-d-e*, kā CD anotācijā atzīmējusi Mārīte Dombrovska, dažādās metamorfozēs caurvij visu *Skumjo serenāžu* nošu tekstu (Šēfers, Dombrovska 2010).

Interesanta ir cikla *Trīs jūras dziesmas* tapšanas vēsture. Pirmajā variantā kompozīcija iecerēta kā Simfonieta stīgu orķestrim (pirmatskaņota Liepājā 1991. gada 13. decembrī). Nozīmīgākais šī darba ierosmes avots, pēc komponistes vārdiem, ir kādā radiatoraidījumā dzirdēta lībiešu leģendu par zilajiem jūras zirgiem: tie aiznes jūras dzelmē pārgalvīgu puisī, kas vēlējies kļūt par šo zirgu jātnieku. Simfonietas otrajā redakcijā stīginstrumentiem pievienota oboja un mežrags. Šī versija ar nosaukumu *Trīs jūras dziesmas* pirmatskaņota 1995. gada 2. februārī Rīgā, Lielajā ģildē⁸.

Taču darba metamorfozes ar to nebeidzas. 1994. gada 28. septembrī Baltijas jūrā, ceļā no Tallinas uz Stokholmu, netālu no Somijas krastiem

⁸ *Trīs jūras dziesmu* partitūra analītiski izskatīta Baibas Jaunslavietes pētījumā *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi* (Jaunslaviete 2006), tādēļ šī raksta ietvaros uzmanība pievērsta skaņdarba ērģeļu versijai.

nogrimst prāmis *Estonia*, aiznesot dzelmē 852 cilvēku dzīvības. Šis traģēdijas iespaidā Maija Einfelde tajā pašā gadā rada *Trīs jūras dziesmu* versiju ērģelēm, kas ir kompaktāka, taču, pēc autores atziņas, arī krietni dramatiskāka par orķestra darbu (Einfelde 1999). Kompozīcijas trijdaļu ciklā (daļas tiek spēlētas *attacca*) ir izmantota apmēram puse no orķestra partitūras materiāla, un tas sniegts ar jauniem dramaturģiskiem akcentiem. *Trīs jūras dziesmu* ērģeļu versiju pirmatskaņojis Tālvāldis Deksnis Rīgas Domā 1996. gada 17. aprīlī.

Tādējādi skaņdarba iecere komponistes iztēlē ir saistīta ar diviem avotiem – ar seno lībiešu leģendu par zilajiem jūras zirgiem un prāmja *Estonia* katastrofu. Abus šos avotus vieno jūra kā neatvairāmi vilinoša stihija, bet tajā pašā laikā – mežonīgs un neapbrēķināms dabas spēks. Šis vispārinošais koptēls savijas ar divās pirmajās daļās visai skaidri tveramu leģendas sižetisko pavedienu.

Jūras dziesmu pirmā daļa jeb **pirmā kancona** sākas klusināti, ar it kā vēl miglas dūmakā dusoša jūras klaida tēlojumu. Ilustratīvi elementi ir trilleri, kas iezīmē skaņu gleznas horizontu, un viļņu motīvi ar mazas sekundas un mazas tercās intonācijām. Melodiskais tematisms – senatnīgi tautiska, trihordu caurvīta tēma – nosaka episku pamattoni reiz *bija* intonācijā.

Tranquillo

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-9) shows the beginning of the canon. The right hand (Org.) starts with a melodic line in the treble clef, and the left hand (Ped.) provides a bass line in the bass clef. The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics 'p'. The second system (measures 10-15) continues the melodic and bass lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

7. piemērs. *Trīs jūras dziesmas*: pirmās daļas ievads un tēma (1.–15. t.)

Ekspoziācijas posmā tiek pieteikts arī kanconas otrs tēls – ar remarku *Pesante* izceltais vadmotīvs. Tā pamatā ir jambisks impulss ar divu ceturtdaļu uztakti, un vārdiski analogi varētu būt *auksti vēji, jūras māte, tumšas dzīles* u. tml. Akordu motīva radīto iespaidu ērģeļu skanējumā paspīlgtina baznīcas telpas akustiskā reverberācija. Komentējot *Trīs jūras dziesmu* orķestra versiju, komponiste intervijā Baibai Jaunslavietei atzīmējusi, ka šis motīvs viņai asociējas ar viļņu šļakstiem (Jaunslaviete 2006: 6). Ērģeļu versijā vertikāli veido *balto taustiņu* diatoniska saskaņa (*a-h-d-e-f-g*), kurai pedālis pievieno fakturāli autonomu kvintu *g-d*.

16 **Pesante**

Org. *mp*

Ped.

8. piemērs. *Trīs jūras dziesmas*: pirmās daļas viļņu motīvs (16.–21. t.)

Līdz ar *poco più mosso* posmu sākas vēstījums. Atbilstoši komponistes iedvesmas avotam, varam iztēloties leģendas sākumu: stāstu par to, kā jaunieši svētdienas rītā gājuši uz baznīcu un jūras krastā redzējuši ganu ar ziliem jūras zirgiem. Pa divi lāgi, pamīšus ar *Pesante* posmiem, priekšplānā izvirzās teiksmaino zirgu motīvs ar fanfarveidīgu *fis-a* intonācijas apdziedājumu (*crescendo e poco accellerando*). Pamazām, ienākot arvien komplicētākai harmonijai un hromatizācijai, sākotnējā, rāmi skumjā noskaņa pārtop sabangotas jūras tēlojumā – tas iemiesots blīvos, disonanti piesātinātos akordos.

Otrā **kancona** ietver divus plašus attīstības viļņus un kodu. Leģendas sižets ļauj pirmajā posmā saskatīt paralēles ar gana valdīto jūras zirgu tēlojumu, bet otrajā – ar puīša neprātīgās iedomas īstenojumu: uzlecis mugurā vienam no zirgiem, viņš kopā ar visu baru aizjāj un pazūd sabangotās jūras viļņos.

Jūras zirgu tēma veidota maiņu taktsmērā pamazinātas kvintas diapazonā. Tā ir aktīva, brāzmaina, ekstātiskas jūsmas pilna tokāta, kurai asumu piešķir stakato un legato mija, akordu repetīcijas un izteiksmīgi, neregulāri akcenti – dzīvnieku kāju dipoņas un pakavu cirtieņu imitācija.

Allegro marcatissimo

Org. *mf*

Ped.

125 **poco rit.**

9. piemērs. *Trīs jūras dziesmas*: jūras zirgu tēma no cikla otrās daļas (118.–131. t.)

Haosa, burzmas iespaidu rosina nepārtrauktās ritma, tempa, akordu blīvuma maiņas. Viļņu motīvi *šūpojas* pa nonas skaņām. Ērģelnieks Aigars Reinis otrās kanconas sākumu raksturo šādi:

“Balsu skrejošie dueti rada galēja sakāpinājuma, nolemtības un traģiskas izjūtu. Fermāta it kā iezīmē spēju redzes leņķa maiņu vai arī šausmu pārņemta skatītāja kļiedzienu.” (Reinis 2001: 22)

Viss mūzikas valodas komplekss liecina, ka autores uzmanības centrā bijis libiešu leģendas sižeta kodols – puīša neprātīgā vēlme tikt mugurā teiksmainajam jūras zirgam, kas vairs nav novēršama. Pirms *Allegro marcato* var pat iztēloties konkrētus darbības momentus. Sākumā vēl šaubas, vilcināšanās – zemais reģistrs, kustības bremsējums, *molto ritenuto*. Tad divi akordi, pauze, fermāta, lēciens – un sākas neapstādināmais joņojums. Aprauti ērģeļu basi un īsi, *kapāti* akordi (kā franču ērģeļu tokātās) iespraucas starp plašā elpā veidotām, hromatizētām unisonu frāzēm nepārtraukti mainīgā taktsmērā. Unisonu izklāstā tiek sasniegta attīstības augstākā virsotne, kurā skan smagnēji korālisks *Maestoso*, pedāļa ērģeļpunkts un strupu akordu virknes sešpadsmitdaļu kustībā. Atrisinājums – bojāeja jūras viļņos – *izkliegt*s trīspadsmit skaņu blīvā, disonantā kulminācijas saskaņā.

Koda pamazām atkāpjas no trauksmainajiem astotdaļu kustības unisoniem. Tās beigās ieskanas ūdens šūpas no pirmās kanconas.

Trešā kancona uztverama kā epilogs – pārdomas, apcere pēc notikušā. Veidojas teju sirreāla noskaņa – sastingums, *emociju sasalums* dabas stihijas priekšā. Vienmērīgi pulsē konsonanti akordi, skan vēstoša melodija, kurā senatnīgu (*d* doriskā) kolorītu savdabīgi transformē saspringtā tritona intonācija (skaņa *gis*).

The musical score is for the third canon, featuring Organ and Pedal parts. The Organ part is marked 'Lento' and 'p' (piano), with dynamics ranging from 'p' to 'mp'. The Pedal part is marked 'quasi timp.' (quasi-timpani) and 'p' (piano). The score consists of 10 measures with various time signatures (2/4, 3/4, 2/2, 3/2, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4).

10. piemērs. *Trīs jūras dziesmas*: cikla trešās daļas pamattēma (261.–271. t.)

Ciklu noslēdz astotdaļu kustība ar jaunu viļņu motīvu – savveida šūpla dziesmu dzelmē ierautajiem. Jūra atkal ir mierīga, valdonīga, mūžīga...



11. piemērs. *Trīs jūras dziesmas*: cikla trešās daļas noslēgums (315.–322. t.)

Jāsecina, ka *Trīs jūras dziesmās* ērģeļēm vēstījuma sižetiskā līnija ir viegli izsekojama un veido šīs kompozīcijas caurvijattīstības asi. Jūra šajā gadījumā ir gan darbības fons, gan notikumu līdzdalībniece. Principiāli cita ievirze piemīt *Noktirnei*, kas rakstīta jauktajam korim *a cappella*. Tā sacerēta 2002. gadā, veltīta Sigvardam Kļavam un orientēta uz profesionāla kora iespējām. Skaņdarba pamatā ir Viļa Plūdoņa dzejolis (oriģinālnosaukums *Noktirna*) no 1925. gadā publicētā krājuma *Mūzas mirkļi*. Tā centrālais tēls ir jūra naktī, un, atbilstoši dzejas poētikai, dziesma veidota kā impresionistiska simbolu glezna.

Sākumā dzejā dominē a u d i ā l a s zīmes: “Jūra san. / Kā pa sapņiem viņa klusi runā, čukst.” Pēc tam dzejas vārdi tēlo vizuāli tveramu ainu ar triju krāsu izcēlumiem: “Nakts ir tik balta! / Un mēness spoži spīd. / Un mirdzoša zelta josla gulstas pār tumšo jūru.” Visbeidzot, ainavā ienāk fantastiski, simboliski tēli: “Un mūžības gari nokāpj no debesu augstumiem / Un staigā pa jūras zelta tiltu.” Notiek simboliska debess un zemes savienošana, mūžības mīklas minot.

Dzejas valoda atklāj sirreālu jūras ainavu, kurā valda pusēnas un pusgaismas, viss mirgo un virmo mistiski blāvos toņos, tēlojot kustību nekustībā. Šāda teksta muzikālā interpretācija prasa netradicionālu pieeju kora faktūrai, tembriķai un melodikai. No šī viedokļa *Noktirne* spilgti pārstāv Einfeldes kormūzikas *jauno stilu*, kas orientēts uz mūsdienīga profesionāla kora ļoti plašām, pat praktiski neierobežotām vokālās izteiksmes iespējām.

Dzejas audiālo zīmju cauraustajā *Tranquillo* posmā izejas punkts arī šoreiz ir *viļņa intervāls* jeb mazās tercās šūpojums (*es-c*). Taču īpatno virrojuma, mazliet spokainas nīrboņas iespaidu rada Maijas Einfeldes jaunajam kora rakstības stilam tipiskais *quasi* aleatorais izklāsts: viena motīva skaņas alti un soprāni izdzied nesinhroni, šķietami brīvā ritmā.

S.
kā pa sap - ņiem vi - ņa klu - si

A.
kā pa sap - ņiem klu - - si

kā pa sap - ņiem vi - ņa klu - si

12. piemērs. *Noktirne*: 9.–11. t.

Otra īpatnība: rodas sajūta, it kā palaikam pavīdētu mēness stars – kā gaiša strēle, fiksētas gaismas laukumiņš mirgojošā laukā. Šādas asociācijas veidojas tāpēc, ka no plūstošās, lineāri organizētās faktūras epizodiski iznirst un klausītāja uzmanības lokā brīdi pakavējas kāda stabila akorda struktūra – piemēram, M_{53} (3., 12. t.), mM_7 (6. un 14. t.).

Dziesmas otrajā, vizuālu asociāciju bagātinātajā *Poco meno* posmā balto nakti un melno tumsu pāršķeļ mēness “mirdzoša zelta josla”. Te iezīmējas vietējā kulminācija, kurā izvēršas piecas patstāvīgas līnijas (“Un mēness spoži spīd”). Un atkal izceļama kāda smalka detaļa: citādi konsonantos akordos ik pa laikam tiek iekļauta mazā sekunda, kas klusinātā skanējumā, augstā reģistrā rada nevis asas disonanses, bet maigas sanoņas, trīsuļošanas iespaidu. *Noktirnes* otrajā pomā šis intervāls izteiksmīgi lietots, piemēram, 29. taktī, kur *a moll* trijskani no augšas *izgaismo* pirmo soprānu turēts *as*². Līdzīgs paņēmieni sastopams arī šī posma noslēgumā, kur vīru balsu izturēto trijskani (no skaņas *fis*) sieviešu balsu līnijas papildina ar iekļautām mazu sekundu skaņām, tostarp *gis* un *c*. Tepat uzmanību piesaista arī atkārtota sauciena intonācija otro altu partijā – iespējams, iztraucētas kaijas vai kāda naktsputna balss simbolisks atveids.

Transcendentālas, mistiskas izjūtas ataino sekojošā *Maestoso* daļa: “Un mūžības gari nokāpj no debesu augstumiem / Un staigā pa jūras zelta tiltu.” Te valda vērienīgas intonācijas – nesteidzīgu, pārliecinātu, cieņpilnu žestu līdzinieki. Katra astoņbalsīgā kora līnija ir patstāvīga un melodiski izteiksmīga.

Noktirnē vērojama vēl kāda Einfeldes radošā rokraksta īpatnība: no vispārinātās skaņu plūsmas ik pa brīdim iznirst dzirdes uzmanību piesaistošas faktūras detaļas. Tā, piemēram, *Maestoso* pirmās fāzes noslēgumā, atbilstoši vārdiem “Un staigā pa jūras zelta tiltu”, atgriežas dziesmas pašā sākumā skanējušais mazās tercās (viļņu) motīvs (67.–70. t.) un mazās sekundas trīsuļojums kadencē; to nomaina apstāja uz greznas veseltoņu saskaņas (75.–76. t.). Līdzīgi akordi rodami arī *Maestoso* posma otrajā fāzē ar tekstu “Un viss ir tik dziļas, neizdibināmas mūžības dvesmas pilns; / Viss sastingst un sakūst kā mūžības gaidās”⁹. Te uzmanību piesaista kora unisona rečitātīvs – kā

⁹Dzejoļa oriģinālā – “mūžīgās gaidās”.

likteņa vai paša Dieva balss. Rečitētā skaņa koncentrē enerģiju vienā mezglā, no kura spēji izlaužas divu kāpjošu kvintu figūra. Uz mirkli tā iestrēgst poliakordā (vienlaikus skan divi tritona attiecības minora trijskaņi – no skaņām *gis* un *d*). Iespējamās asociācijas ar spožu zibens šautru, kas pāršķeļ mistiski blāvu gaismu (*Maestoso* epizode, 77.–94. t.). Tikpat zīmīgas ir epizodes turpinājumā uz pārējo balsu rečitācijas fona izceltās basa frāzes (“Viss sastingst un sakūst kā mūžības gaidās”) – savveida *Dies irae* semantikas izpausmes.

Strauju kāpinājumu no divbalsīgas heterofonijas līdz visas dziesmas kulminācijai – 15 balsu akordiem – veido *Più mosso* epizode, kurai seko pakāpeniski dziestoša koda. Šī posma centrskanis ir pamazināts septakords (*fis-a-c-es*). No tā izriet gan melodiskais materiāls, gan kulminācijas vertikāle, kas papildināta ar iekļautām mazām sekundām (*b* un *d*). Retrospektīvi atskatoties uz iepriekšējo tematisko materiālu un zīmīgajiem motīviem, konstatējam, ka to lielākā daļa ir atvasināta no minētā centrskaņa.

Centra tehnikas izmantojumu apliecina arī koda. Tās slidošo, trīsuļojošo intonāciju (teksts: “Jūra san”) vidū izceļas tercās un sekstas, taču ik pa brīdim atkal atgriežas pamazinātā saskaņa, akcentējot iekšēju vienotību citādi tik mainīgajā, netverami plūstošajā un, plašā nozīmē, impresionistiski veidotajā mūzikas audumā.

Šobrīd jaunākā Maijas Einfeldes *marīnā ainava* ir apjomīga kompozīcija jauktajam korim, altam un saksofonam *Jūras sagša* (2015). Tās pamatā ir 1927. gada 14. maijā laikrakstā *Jaunākās Ziņas* publicētais Raiņa dzejolis. Krāšņo, sulīgo krāsu dēļ skaņdarbu var salīdzināt ar eļļas gleznu. Jauktais koris daudzviet dzied astoņbalsīgi un traktēts kā pilniskanīgs orķestris; skaņdarba ieceres kontekstā tas uztverams kā lielu ūdens masu līdzinieks. Kompozīcija veidojas no vairākiem plašiem, kolorīta ziņā dažādi tonētiem posmiem, tādēļ, velkot paralēles ar tēlotājmākslu, iespējamās asociācijas ar viena autora gleznotu, kolorītā atšķirīgu jūras ainavu virkni. Starp lielajiem formas posmiem izvietotas instrumentālas starpspēles, kas pilda komentāru funkciju – to laikā jūras ainava (krāsas debesīs, to atspulgi ūdenī...) izmainās, un ik reizi tiek pieteikti arī kādi nākošajai epizodei raksturīgi skaniskie elementi.

Instrumentālais ievads sagatavo A daļā dominējošo skaņkārtisko pamatu – pamazināto skaņurindu *pustonis-tonis*. Alta un saksofona spēlētie kontrapunkti ir intonātivi un ritmiski elastīgi – tajos ievijas arī pa ilustratīvai niansei, piemēram, tercu un sekstu veidoti viļņu motīvi (17.–20. t.), vējpūtas imitācija (24. t.), ūdens virsmas trīsuļojuma atainojums (vairākkārt sastopamie tremolo un trilleri).

Kora partijas tēlotajai ainavai raksturīga nosvērtība, smagnējība, kas sasauca ar teksta pirmās strofas iezīmēto noskaņu: “Plaši jūra izklājusi / Savu zilganbalto sagšu¹⁰ / Starpā melniem klinšu kalniem.”

¹⁰ Dzejoļa oriģinālā – “Savu zilganzaļo sagšu”.

Brīvi elpojošā, neregulāri pulsejošā melodika šoreiz rada priekšstatu nevis par sīku krasta viļņu čalu, bet lieliem, lēzeniem dažāda platuma un garuma jūras viļņiem. Gravitātes iespaidu akcentē arī kora kopskaņas balsts tikai uz dažiem akordiem, kas atvasināti no pamazinātās skaņurindas: mM_7 no *g* pirmajā kora frāzē (13.–16. t.), pm_7 no *gis* turpinājumā (20. t.) un mM_{43} no *cis* posma beigās (25. t.)

Plašajā B daļā [b+b₁] valda attīstošs izklāsts. Intensīvu izvērsumu te gūst ekspozīcijas posmā pieteiktie elementi, pastiprināta uzmanība tiek pievērsta atsevišķu akordu fonikai. Tā, piemēram, atkal izceļas mM_7 un tā apvērsumi vai enharmoniskie līdzinieki (32., 34., 55.–56. t.). Tumšākos toņos skanējumu iekrāso mpm_{43} (35., 44.–45., 48. t.), tāpat pm_2 (37. t.), pavīd arī pl_{63} (38. t.) un citi maīgi disonanti, krāšņi akordi, kas šeit kā akustiski pašpietiekamas vērtības pilnībā aizstāj konsonantās saskaņas, tostarp tonikas trijskani. Šāds harmoniskais kolorīts tieši sasaucas ar verbālā teksta grezno tēlu: “Garām visām sagšas malām / Smagas sudrabviļņu bārkstis / Čaukst, kad sakust sagšas gali.”

Acīmredzot tieši dzejas vārdi “čaukst” un “sakust” rosinājuši komponisti uz īpašu efektu – izrakstītu trilleri (43.–47. t.) un šūpojošiem viļņveida motīviem (lielas un palielinātas sekundas, kvartas). Rodas iespaids, ka vienlaikus veidojas dažāda lieluma un dažādas intensitātes viļņi (48.–56. t.) – līdzīgi kā jūrā, kur zem virspusē redzamā viļņojuma norisinās ūdens masu mazākas amplitūdas nepārtrauktas svārstības. Tās savukārt raisa analogiju ar akustikas likumsakarībām – procesu, kad reizē ar visu stīgu vibrē un virstoņus rada arī stīgas puse, trešdaļa vai ceturtdaļa.

43 **Molto meno mosso**

Sax. *p* *f sub. p*

Molto meno mosso

p *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

S. *pp* 3 3 5

a

pp 3 3 5

a

p *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

A. *pp* 5

a

pp *f sub. p*

a sa - - kust

T. *p* *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

B. *p* *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

324

13. piemērs. *Jūras sagša* (saksofona un kora partijas): 43.–45. t.

Sekojošā C daļa ir faktūrā caurspīdīgākā un tonālā ziņā visstabilākā. Tautisku un reizē gaišu krāsu akcentus ietver jau Raiņa vārdi: “Virsū sagšai zelta audi, / Pārkaisīti ziliem rakstiem – / Pašas saules ieaudumi.”

Šeit arī izmantota pamazinātās skaņkārtas skaņurinda (precīzāk, tās otrš variants, kurā mazās tercās ir aizpildītas ar sečību *tonis-pustonis*), tomēr, atšķirībā no iepriekšējiem posmiem, priekšplānā izvirzās *F dur* tonikas balsts, kuru hromatika tikai aspēlē un izgrezno. No iztēlojošiem motīviem uzmanību piesaista frāzes “pašas saules ieaudumi” gavilējošs (jubilācijveida) izcēlums (71.–72. t.).

Dzejas tautiskais kolorīts saglabājas arī D daļā (“Ak, bagāta jūras mātē! / Greznu sagšu izklājusi! / Plašu lauku apņēmusi!”), kur intensīvā kopskaņā vienojas astoņbalsīgs koris un abi instrumenti. Harmonijā

atkal iezīmējas kuplie tercu struktūras daudzskaņi: mM₉, no *cis* (88. t.), kā arī *C dur* D₉^{+5,+7} (93., 95. t.).

Tik spilgtas gaišās kulminācijas Einfeldes mūzikā sastopamas reti, lai gan atsevišķi piemēri ir – pirmām kārtām, tieši vokāldarbos (*Kora simfonijas* fināldaļa *Saules lēkts* u. c.). Zīmīgi, ka sekojošajā koda posmā komponiste, sekojot dzejnieka vēstījumam, it kā pavīpsnā par tikko izskanējušās mūzikas grandiozo jūsmu: kāda nu tur īpaša bagātība, kādi īpaši greznumi. Pavisam vienkārši: ja reiz kas samircis, tas jāizžāvē! Jeb, Raiņa vārdiem, šādi: “Atbild jūra vīpsnādama: “Žaudēt sagšu saulē klāju, – / Nakti rāsas piemirkusi.”

Dziesmas noslēgums risināts klusinātos toņos. Ar altu un basu skopi rečitētu tekstu, saksofona zīmētiem plašiem un rāmiem viļņiem, alta trausliem, sudrabaini matētiem flažoletu tembriem. Kompozīcija beidzas *G dur* – tonalitātē, kurā Maija Einfelde noslēdza arī savu pirmo jūrai veltīto skaņdarbu *Jūras vējš*.

Noslēgums

Filozofe Maija Kūle trāpīgi atzīmē, ka eiropeisko vērtību sistēmā jūra vienmēr simbolizējusi gan “robežu” (ģeopolitiskā, mitoloģiskā, kultūrvēsturiskā ziņā), gan “atvērtību citām pasaulēm” (Kūle 2013: 75). Šo atziņu pārfrāzētā veidā var attiecināt uz Maijas Einfeldes daiļradi. Jūras saikne ar dzimtenes motīviem viņai ir būtiska – tā parādās gan vokāldarbu tekstu avotu izvēlē (liela loma latviešu klasikai, Raiņa *Jūras sagšā* pat dainu pantmēra stilizācijai), gan instrumentālopusu programmatiskajos sižetos (Baltijas jūras liktenis mūsdienās kā *Skumjo serenāžu* iedvesmas avots; libiešu leģendas motīvi *Trīs jūras dziesmās*). Savukārt atvērtība citām pasaulēm – pirmām kārtām tā ir jūras mistikas, fantastikas vide. Te minami jūras zirgi (*Trīs jūras dziesmas*), mūžības gari (*Noktirne*) vai komponistei tik tuvie vējpūtas motīvi, kas viņas daiļradē arī gūst mūžības simbola nozīmi (*Jūras vējš*). Bez tam jūra un mistika apvienojas atsevišķos šajā rakstā plašāk neaplūkotos skaņdarbos, kas saistīti ar jūru – piemēram, kompozīcijā *Sirēnu sala* (1998, veltīta vokālajam ansamblim *Putni*), kur darbības vide ir dienvidjūra un viļņveida kustība kļūst par zīmīgu fonu pirmajai rečitētajai teksta frāzei – *atslēgai* uz sirēnu tēlu (“Mirstīgo katru tās apbur, kas tuvojas viņām ar kuģi”).

Jūras tematikas darbi daudzējādā ziņā sasaucas ar citām Maijas Einfeldes kompozīcijām. Piemēram, brīvā plūdumā, it kā paškustībā veidotā forma ir raksturīga komponistes stila iezīme: viena mūzikas materiāla pakāpeniskā pārtapšana citā bieži līdzinās teju netveramajām metamorfozēm dabā, mainīgajām gaismas un ūdens rotaļām. Kopīgs ar pārējiem darbiem ir arī atšķirīgu viļņveida motīvu skanējums vienlaikus dažādos faktūras slāņos, tercu struktūras daudzskaņu kā maigi disonantu harmonisko krāsu niansēts lietojums, tritona īpašās semantikas izcēlums, pārsvarā neregulārais ritms.

Tādējādi jūras tematikas darbi, lai arī bagāti ar specifiskajām jūras zīmēm – *jūraskrāsas burtiem*, dabiski un organiski iekļaujas Maijas Einfeldes tematiski un žanriski daudzveidīgajā daiļradē.

THE METAMORPHOSES OF THE MUSICAL IMAGE OF THE SEA IN THE COMPOSITIONS BY MAIJA EINFELDE

Ilma Grauzdiņa

Summary

Research by sociologists confirm that the sea has a vital role in Latvian cultural heritage. It has the greatest effect on those people who live near the 490 km long shoreline, which stretches along the Baltic Sea by Kurzeme and then further along the Bay of Riga. When taking a broader view, the sea is significant to the entire Latvian nation, as a third of the population can be found within 50 km of the sea. As a result, it is not surprising that many works of Latvian art in various genres – literature, painting, film, music – have been dedicated to the theme of the sea.

This paper analyses the metamorphosis of the musical image of the sea in varied Einfelde's works created over a period of more than 30 years – the choral compositions *Jūras vējš* (*The Wind of the Sea*, published in 1983), *Jūra* (*The Sea*, published in 1968), *Noktirne* (*Nocturne*, 2002), and *Jūras sagša* (*The Shawl of the Sea*, 2015, with viola and saxophone), the clarinet and string quartet work *Skumjās serenādes* (*Sad Serenades*) with the subheading *Trīs dziedājumi mirstošai jūrai* (*Three Songs for the Dying Sea*, 1988) and *Trīs jūras dziesmas* (*Three Songs of the Sea*) for organ (1994), which were inspired by both ancient Liv folk stories, as well as the ferry *Estonia* tragedy. The analysis of the works used the Charles Peirce (1868) semiotic theory typology – the division of signs into icons, indexes and symbols. This theory was developed also by Valentina Holopova – her conclusion is that the analogy in music of the **icon** is the music's modulated emotions (Holopova 2000: 64). In the context of the theme of the sea, the 'wave motif' can also be considered an iconic sign, as the drawing of the melodic line in the form of a wave has a notable similarity not only with a sea wave, but also emotional rising and falling. In the paper there is an analysis of how the 'wave motif' appears in varied works by Einfelde, and it is concluded that the semantic amplitude is broad – from a calm, quasi aleatoric rocking in the form of a minor third which reflects a surreal seascape (*Noktirne/Nocturne*), to an image of an untameable, stormy sea, which is manifested using broad (ninth) intervals and constant changes in rhythm, tempo, chord denseness, and articulations (the second of the *Trīs jūras dziesmas* / *Three Songs of the Sea* – the dramatic centre of the cycle).

In her works with a theme of the sea, Maija Einfelde also broadly uses **indexial signs**, which indicate a similarity with items and events in the real world, finding a community in timbral parameters (bird songs, bell sounds, etc.) or in the type of movement (flying, crawling, walking, running, etc.) In that way, for example, Egīls Šēfers, who premiered *Skumjās serenādes* (*Sad Serenades*) for clarinet and string quartet, wrote:

“By making the clarinet gurgle and swoosh like polluted water, squawk like birds coated in oil, and sing a dirge for the dying sea, the composer invokes the ecological catastrophe to which this forced industrialization contributed.” (Šēfers, Dombrovska 2010)

The perception of the **symbolical signs** is based on the cultural memory of listeners; we could mentioned here, for example, well-known quotes of music from the past which relate to the theme of the sea. This kind of sign is not characteristic for reflections of the sea in the music by Maija Einfelde.

The philosopher Maija Kūle accurately notes that, in the European system of values, the sea has always symbolized both the “border” (in a geopolitical, mythological, cultural-historical sense), as well as an “openness to other worlds” (Kūle 2013: 75). This observation, in a paraphrased way, can also be applied to the music of Maija Einfelde. The link of the sea to homeland motifs are vital to the composer – they appear both in the selection of text for the vocal works (with a significant role for Latvian classics Jānis Rainis, Vilis Plūdons, Mirdza Ķempe), as well as the programmatic story in instrumental works (the fate of the Baltic Sea today as the source for the inspiration for *Skumjās serenādes* / *Sad Serenades*, motifs from Liv legends in *Trīs jūras dziesmas* / *Three Songs of the Sea*). Additionally, an openness to other worlds – those are mainly sea mythology, a fantastic environment where the composer has desired to immerse herself, manifested either in fantastic images of the sea horses (*Trīs jūras dziesmas* / *Three Songs of the Sea*), the mesmerizing song of the sirens (*Sirēnu sala* / *The Isle of the Sirens* for women's choral ensemble, 1998), or the eternal souls who walk the golden bridge of the sea (*Noktirne/Nocturne*).

The works with themes of the sea can, in many aspects, call to other works by Maija Einfelde. For example, an expressed free flowing is characteristic of her musical forms in general. We can also mention the irregularity of rhythm, simultaneous diverse wave-like motifs in various layers of texture, the particular semantic of the tritone, minor sevenths and major ninths as a nuanced usage of a soft dissonant harmonic structures. In that way, the works with sea themes, though they are rich with specific symbols of the sea, are naturally and organically a part of Maija Einfelde's overall body of work with its different themes and genres.

Literatūra un citi avoti

- Agejevs, Vladimirs (2005). *Semiotika*. Rīga: Jumava
- Einfelde, Maija (1999). Pasaulē atzītākā latviešu komponiste. Intervija Mārītei Dombrovskai. *Jaunā Avīze*. 6.–12. marts
- Holopova, Valentina (2000) = Валентина Холопова. *Музыка как вид искусства* [Mūzika kā mākslas veids]. Санкт-Петербург: Лань
- Jaunslaviete, Baiba (2006). *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi*. Rīga: Musica Baltica, JVLMA
- Kūle, Maija (2013). Eiropas vērtības Latvijā. *Latvieši un Latvija*. Galv. red. Jānis Stradiņš. 4. sējums: *Latvijas kultūra, izglītība, zinātne*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, 65.–89. lpp.
- Latvijas Dabas muzejs. *Paelontoloģijas ekspozīcija "Zemes un biosfēras evolūcija"*. <http://www.dabasmuzejs.gov.lv/paleoekspo> (skatīts 2016. gada 14. jūlijā)
- Laumane, Benita (2013). *Jūra latviešu valodā un folklorā: etnolingvistikais aspekts*. Liepāja: LiePA
- Peirce, Charles S. (1868). On a new list of categories. *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 7, pp. 287–298
- Reinis, Aigars (2001). *Jaunākā latviešu ērģeļmūzika (1985–2000)*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA
- Silabriedis, Orests (1999). Anotācija CD *Maija Einfelde. Pie zemes tālās...* Rīga: Latvijas Radio, LRCD 033
- Šēfers, Egīls, un Mārīte Dombrovska (2010). Latviešu laikmetīgā mūzika klarnetei. Anotācija CD *Ziemeļsaule / Northern Sun*. Rīga: Egīls Šēfers, Latvijas Mūzikas informācijas centrs, LMIC 022
- TNS. *Lielākā daļa iedzīvotāju zina 18. novembra svētku nozīmi*. <http://www.tns.lv/?lang=lv&fullarticle=true&category=showuid&id=2506> (skatīts 2015. gada 2. oktobrī)
- [Tooma,] Anitra. Redakcijas sleja. *Vides Vēstis. Zaļā dzīves stila žurnāls*. <http://www.videsvestis.lv/content.asp?ID=82&what=rs> (skatīts 2016. gada 7. augustā)
- Ušča, Ieva (2007). Kas nogalināja Baltijas jūru? *Vides Vēstis* 9 (102), 10.–13. lpp.
- Ziedonis, Rimants (2009). *Jūras zemē Latvijā*. Rīga: Zvaigzne ABC