

Ieskats dažos mūzikas žanriskuma jautājumos

Kā mūzikā, tā arī citos mākslas veidos *žanrs* ir viens no jēdzieniskā ziņā visietilpīgākajiem terminiem. Šā franču cilmes vārda tulkojums ir *veids, šķira*. Tādēļ skaņumākslā ar žanriem tradicionāli saprot un enciklopēdijās kā žanrus definē vēsturiski radušos skaņdarbu veidus atkarībā no to izcelšanās, nozīmes mūzikas praksē, izpildīšanas un uztveres paņēmieniem un apstākļiem, kā arī no formas un satura īpatnībām. Tomēr tieši daudzveidīgie iekšējās klasifikācijas parametri piešķir žanra jēdzienam zināmu neviennozīmību un pat kļūst par cēloni dažādu iedalījuma sistēmu vienlaicīgai pastāvēšanai. Galīgas, negrozāmas žanru teorijas izveide, neraugoties uz daudzu zinātnieku ilggadējiem pūliņiem, acīmredzot arī nav iespējama divu iemeslu dēļ.

Pirmkārt, žanru loks nemitīgi atjaunojas. Visi mūzikas veidi eksistē ciešā saistībā ar to lietojumu cilvēku dzīvē, ar reālo muzicēšanas praksi (respektīvi, te izpaužas socioloģiskais aspekts). Taču laika gaitā pašas mūzikas funkcijas dzīvē nemitīgi mainās. Vērojama ne tikai atsevišķu jaunu žanru vai muzicēšanas formu rašanās un esošo izžušana no aprites, bet pat kardinālas pārmaiņas mūzikas lietojuma un uztveres apstākļos. Tās saistītas ar virkni faktoru vēstures, sabiedriski politiskās dzīves, estētikas, kā arī zinātnes un tehnikas jomā (mūzikas dzīves laicīgošanās 17.–18. gadsimtā, tās demokratizācija 19. gadsimtā, mūzikas ieskaņošanas tehnikas un plašsaziņas līdzekļu uzplaukums 20. gadsimtā).

Otrkārt, līdzšinējā muzikoloģiskajā praksē žanri neizbēgami tikuši klasificēti pēc dažādām pazīmēm. Atkarībā no mūziķu un klausītāju funkciju nošķirtības atskaņošanas laikā un procesā veidojas priekšnesumtipa (vāciski *die Darbietungsmusik*, krieviski *преподносимая музыка*) un sadzīves lietojuma (vāc. *die Umgangsmusik*, kr. *обиходная музыка*) žanri. Atkarībā no funkcijas dzīvē var norobežot mākslinieciskā un lietišķā izmantojuma žanrus. Jau šīs divas klasifikācijas metodes rada savstarpēji daļēji *sedzošas* jomas, kam vēl pievienojas dalījums vokālajos un instrumentālajos, kamermūzikas un monumentālajos žanros. Aizvadītā gadsimta pēdējā ceturksnī Latvijā izplatību guvis krievu muzikologa Oļega Sokolova veidotais grupējums četrās žanra sfērās. Viņš nodala tīrās mūzikas (instrumentālās

koncertmūzikas), mijiedarbīgos (ar citiem mākslas veidiem saistītos), lietišķos (ar sadzīves norisēm un klausītāju aktīvu līdzdalību saistītos) un lietišķi mijiedarbīgos (sadzīves situācijās bez klausītāju aktīvas līdzdalības pastāvošos) žanrus [4]. Ar šo klasifikāciju interesanti sasauca Ingridas Zemzares pētījumi [1; 2], kā arī citas teorijas. Tādējādi atbilstoši mūzikas prakses daudzveidībai arī žanrs ir vairāklīmeņu jēdziens, un starp tā struktūrām pastāv mijiedarbe.

Šādā situācijā īpašu nozīmi gūst t. s. p r i m ā r i e žanri (dziesma, deja, maršs). Tie ir visciešāk saistīti ar plaša sadzīves lietojuma un lietišķā izmantojuma mūziku, tātad ar demokrātiskas ievirzes mākslu, reizēm pat ar ikdienas dzīves funkcijām, bet vienlaikus veido pamatu neprogrammatiskas akadēmisko žanru mūzikas attīstībai. Primārie žanri vēsturiski sakņojas vissenākajos muzikālās domāšanas un saziņas slāņos; te jāatgādina Sergeja Skrebkova minētie trīs žanru pirmavoti – deklamatoriskums, motorika un dziedājums [5, 133], kuriem Arnolds Sohors pievieno vēl divus – instrumentālos signālus un skaņu atdarināšanu [6, 10]. Vienlaikus primāro žanru sfēra jūtīgi reagē uz izmaiņām mūzikas praksē (baroka deju žanru izzušana no sadzīves aprites 18. gadsimta gaitā, džeza un roka žanru uzplaukums attiecīgi 20. gadsimta pirmajā un otrajā pusē).

Līdz ar to primārajiem žanriem piemīt universāla jēga – sadzīvē būdami cieši saistīti ar konkrētiem laikmetiem un nacionālajām tradīcijām, tie profesionāli koptajā akadēmisko žanru mūzikā, it sevišķi 20. gadsimtā, stāv pāri laikmetiem, stilistiskām un funkcionālām normām. Tādēļ šie žanri pieder pie semantiski visietilpīgākajiem muzikālās domāšanas slāņiem, kas spēj veidot vistiešāko saikni starp reālās dzīves norisēm un neprogrammatiskas profesionālās mūzikas abstrakto vispārinājumu, starp mūžseniem cilvēces domāšanas principiem un laikmetīgās mūzikas arvien rafinētāko izteiksmi. Minēto saikni labi var izskaidrot ar A. Sthora ieviestajiem jēdzieniem *žanra saturs* un *žanra stils* [5, 132–133].

Primāro žanru sākotnējās lietišķās funkcijas dēļ katram no tiem, arī profesionālajā mūzikā pārtvertam, raksturīgs konkrēts, ne pārāk plašs noskaņu klāsts (t. i., žanra saturs) un arī tipizēts izteiksmes līdzekļu kopums (t. i., žanra stils). Vislielāko nozīmi šo līdzekļu vidū gūst kustības, respektīvi, metroritma pulsācijas tips, otrajā vietā pēc svarīguma ir faktūras modelis, nereti arī melodijā valdošās

intonācijas. Tā kā ikvienam primārajam žanram piemītošais žanra saturs un žanra stils jēdzieniski nav atdalāmi viens no otra, komponists, izmantojot neprogrammatiskā (un, vēl jo vairāk, programmatiskā) darbā kāda žanra stilu, panāk arī attiecīgā žanra satura atveidi klausītāja apziņā. Psiholoģiskā aspektā interesanti, ka atbilstoša tēlainība parasti rodas pat tad, ja intonatīvais materiāls un pārējie izteiksmes līdzekļi, izņemot metroritmu un faktūru, traktēti samērā neitrāli. Tādēļ virkne pētnieku žanru teorijā kā galveno pamatoti izvirza satura nozīmību: Viktors Cukermanis raksturo žanru kā tipizētu saturu [7, 25], Arnolds Alšvangs atzīmē, ka mūzikā iespējams *vispārinājums ar žanra līdzekļiem* [3, 89–90].

Primārajiem žanriem ilgstošāk atrodies profesionālās mūzikas aprītē, to saturā līdztekus tipiskajām īpašībām var izveidoties arī papildus iezīmes, t. i., notiek *žanra subjektivizācija*, par ko raksta I. Zemzare [1, 26]. Interesanti, ka dažkārt vairāku komponistu individuālajā pieejā izceļas viena un tā pati papildiezīme, radot jaunus vaibstus attiecīgā žanra saturā. Tā, piemēram, sadzīvē valsim nav obligāts smeldzīgs, nostalgisks raksturs, tāda nav arī H. Berlioza *Fantastiskajā simfonijā*, F. Šopēna *balles valšos* vai Vīnes Štrausu ģimenes populārajos opusos. Taču pēc tam, kad tapuši F. Šopēna liriski melanholiskie valši, M. Gļinkas *Valsis fantāzija*, daudzas Dž. Verdi *Traviatas* lappuses un P. Čaikovska tēmas, Ž. Sibēliusa *Skumjais valsis (Valse triste)* un E. Dārziņa *Melanholiskais valsis*, ir pamats uzskatīt, ka izveidojusies tradīcija lietot valša žanru arī nesasniedzama laimes ideāla, nepiepildītu cerību, neatgriezeniski zaudētas pagātnes idilles raksturošanai, pat skarot tādas tēmas kā atvadas no dzīves, Dzīvība un Nāve. Žanra semantisko iespēju bagātināšana profesionālo komponistu daiļradē ir rosinājusi citus skaņražus pieņemt šādu žanra saturu kā jau gatavu dotumu, tādējādi vēl vairāk veicinot minētā satura nostiprināšanos klausītāju apziņā (A. Šnitkes Klavieru kvintets, P. Vaska *Musica dolorosa*, daļēji arī otrā mīlas vadtēma S. Prokofjeva operā *Karš un miers*).

Otrs cēlonis, kādēļ žanra saturā var rasties papildiezīmes, ir žanra izzušana no reālās sadzīves. Cilvēkiem apzinoties laika distanci starp mūsdienām un tālo 17.–18. gadsimtu, menuets, sarabanda, gavote un citi baroka un agrīnā klasicisma žanri līdztekus savam žanra saturam var iemiesot arī vispārinātu Pagātņi, senatnīgumu, tiklab nopietni, kā humoristiski tvertu vecmodīgumu (17. gadsimta Vācijā populārās

vectēva dejas – Großvatertanz – citāts R. Šūmaņa *Karnevāla* finālā, G. Mālera Sestās simfonijas skerco vidusdaļa, S. Raḥmaņinova Prelūdiņa *d moll* op. 23 nr. 3, virkne neoklasicistisku darbu).

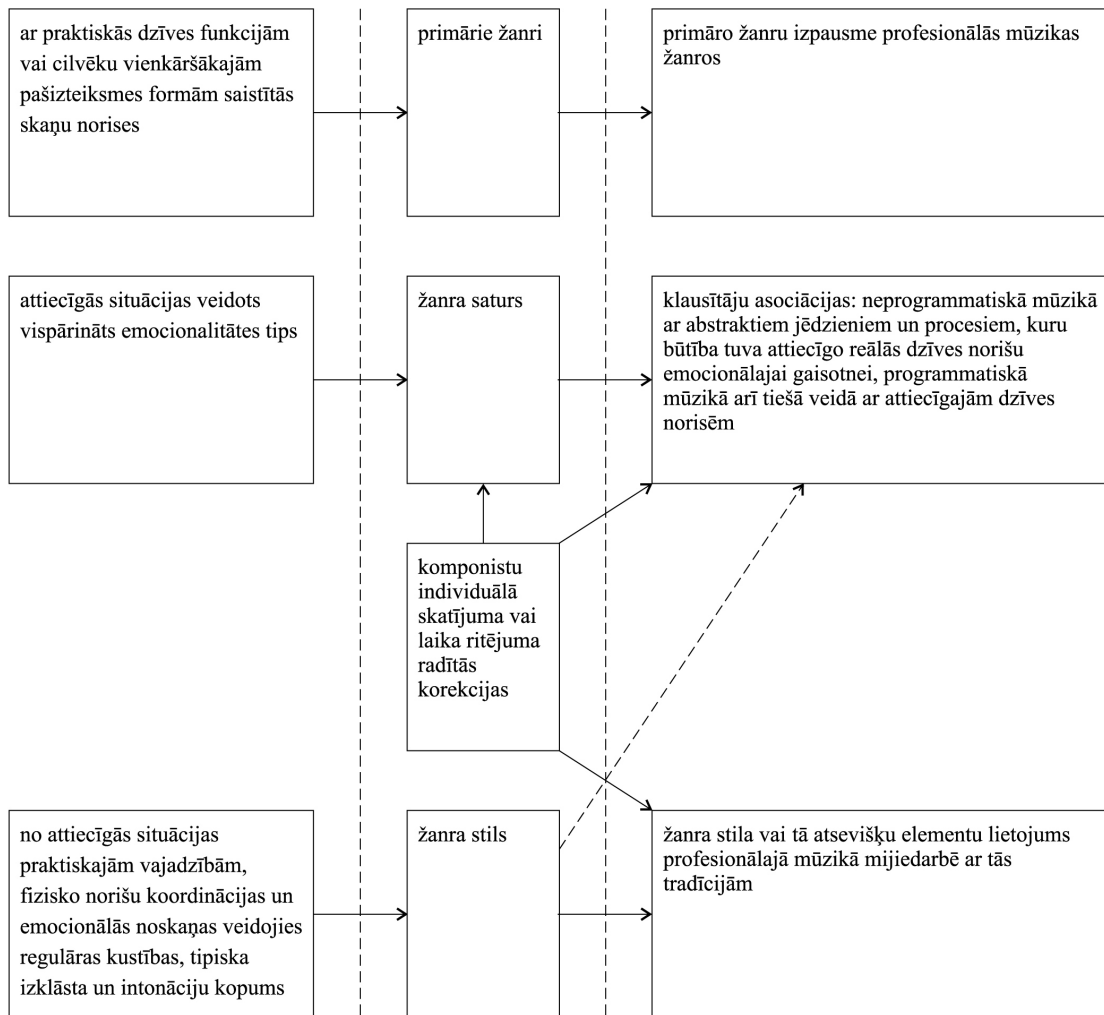
Bez tam spilgts žanra saturs un žanra stils, līdz ar to arī spēja būtiski konkretizēt profesionālās mūzikas skaņdarbu tēlainību dažkārt piemīt daļai vienkāršo priekšnesumtipa (tātad – sekundāro) žanru, kas paši radušies profesionālajā mūzikā (rečitatīvs, ārija, tokāta, etīde, noktirne, skerco, baleta *Adagio*). Vēsturiski tas izskaidrojams ar mūzikas eksistences apstākļu izmaiņām, kas iezīmējās jau viduslaiku beigās, bet īpaši intensīvi izvērās renesanses laikmetā un 17. gadsimtā. Profesionālu mūziķu skaita pieaugums, mākslas atbrīvošanās no stingri reglamentētām lietišķā izmantojuma funkcijām, jaunu muzicēšanas veidu, žanru (madrigāla, operas, patstāvīgas instrumentālmūzikas u. c.) uzplaukums ir fakti, kuru dēļ muzicēšana pati kļuva par stabilu praktiskās dzīves nozari. Tās profesionālie uzdevumi arī veicināja saturā un stilā spilgto jauno žanru rašanos. Tiem radniecīgas dažas mūzikas parādības, kas nav viennozīmīgi klasificējas vai cita iemesla dēļ eksistē it kā savrup no primārajiem žanriem, tomēr laika gaitā guvušas zināmu semantisku lomu. Te jāmin instrumentālie signāli un skaņu atdarināšana (asociatīvi ilustratīvā sfēra), koncertiskums un koncertēšana, imitāciju polifonijas principi u. c.

Shematiski žanra satura un žanra stila veidošanos un lomu var attēlot šādi (sk. shēmu nākošajā lpp.).

* * *

Pievēršoties žanra saturam, tā semantiskajai funkcijai, interesi rosina tie mūzikas vēstures piemēri, kuros žanriskā nokrāsa ne tikai padziļina tēlainību, bet atklāj neprogrammatiska darba ideju vai vismaz izceļ citādi grūti uztveramu, pat ārēji nemanāmu, taču būtisku koncepcijas detaļu.

Pazīstamāko baroka laikmeta kompozīciju vidū uzmanību saista J. S. Baha *Mateja pasijas* noslēgumkoris, kam piemīt šūpuļdziesmas iezīmes. Situācijā pēc traģiskās kulminācijas (Kristus nāves) tās ne tikai rada līdzsvarojumu tēlainībā, bet gaiši sirsnīgā, klusas cerības caurvītā žanra satura dēļ spilgtāk nekā jebkāds cits



risinājums pauž Augšāmcelšanās ideju, ticības spēku. G. F. Hendeļa oratorijas *Izraēlieši Ēģiptē* korī nr. 6 frāze *Viņš teica vārdu (Er sprach das Wort)*, kas izceļ Dieva gribas negrozāmību, uzsvērta ar fanfaras intonāciju kora partijās, tātad ar instrumentāla signālžanra klātbūtni vokālajā sfērā.

Klasicisma laikmetā izceļas personāžu netiešie raksturojumi V. A. Mocarta operās, sevišķi tādās kā *Figaro kāzas* un *Dons Žuans*. Gan Grāfs viņa sulaiņa Figaro kavātinē, gan dons Žuans kalpa Leporello *ārijā ar sarakstu* trāpīgi raksturoti tolaiku aristokrātu balles dejas – izsmalcināta menueta žanrā. Šeit deja pilnībā uztverama nevis kā operžanram tipiska norises ilustrācija, bet gan kā raksturojums, portretējums, jo abu dziedājumu skatuves situācijās reālas balles nav, dejots netiek. Salīdzinoši

shematiskāks ir primāro žanru lietojums Vīnes klasiķu instrumentālmūzikā (respektīvi, menuetam tradicionāli jābūt vienai no sonātes simfonijas cikla vidējām daļām), tomēr 18.–19. gadsimta mijā arī te parādās semantikā sakņoti risinājumi.

L. van Bēthovena 14. klaviersonātes (t. s. *Mēnesnīcas sonātes*) otrajā daļā menuets ir ne tikai tradīcijas ievērošana, bet arī iedarbīgs līdzeklis, lai uzsvērtu tik ļoti kārotās, taču īsās atelpas neparasto gaišumu, kas kontrastē iepriekšējās daļas psiholoģiskajai spriedzei un nākamās izmisīgajam patosam. Zemtekstā varbūt raksturots pat gluži romantisks nerasniegtās laimes ideāls. Līdzīgu pretstatu pirmajai daļai un finālam iezīmē korālis (pazīstams kā garīgā dziesma *Svētā nakts*) 23. klaviersonātes (t. s. *Apasionātas*) otrajā daļā; tas vedina uz daudz dziļākām pārdomām par reliģiski filozofiskiem jautājumiem, cilvēka un cilvēces esības problēmām, nekā sagaidāms no variācijām intermecco tipa lēnajā daļā starp divām dramatiski monumentālām malējām daļām.

Virksne citu 19. gadsimta sākuma (reizēm pat 18. gadsimta nogales) skaņdarbu atspoguļo jau komplicētāku pieeju – žanra pazīmes ienāk mūzikā negaidīti, ne saistībā ar pamattematismu, bet tieši attīstības procesā. Tādējādi žanrs nosacīti tuvinās drāmas personāžam, kurš ar savu parādīšanos uz skatuves pēkšņi maina paredzamo notikumu gaitu vai atklāj agrāk nezināmus faktus. Maršs, armijas fanfaras un citi Lielās franču revolūcijas vai militārās mūzikas atribūti, kas reizēm personificē heroisku pacēlumu, citkārt – vispārējas iznīcības draudus, parādās gan J. Haidna 100. (*Militārās*) simfonijas otrajā daļā un *Nelsona mesā*, gan L. van Bēthovena Piektās simfonijas otrās daļas otrās tēmas attīstībā. Īpašu, teatrāli spēcīgu iespaidu militārās mūzikas iezīmes rada L. van Bēthovena *Svinīgās mesas* daļā *Agnus Dei*, kur tās paspilgtina tradicionālo Baznīcas koncepciju ar gluži laikmetīgu cilvēka apdraudētības izjūtu tēlojumu Cilvēka un Liktenis tēmas risinājumā. Līdzīgā veidā operai tipiskais rečitatīvs uzsver psiholoģiskas atklāsmes vai filozofiskas apceres momentus ne tikai vokālajā kamermūzikā, netradicionāli ielaužoties kantilēnā (F. Šūberta dziesmas *Zīnkārīgais* un *Ceļa rādītājs*), bet pat instrumentālmūzikā (galvenā partija L. van Bēthovena 17. klaviersonātes pirmās daļas reprīzē, obojas solo viņa Piektās simfonijas pirmās daļas reprīzē, galvenās partijas ietvaros). Citā, vairāk asociatīvi ilustratīvā aspektā rečitatīva principi izpaužas H. Berlioza *Lielās sēru un triumfa*

simfonijas otrajā daļā, kur trombona solo atveido oratora sēru runu, savdabīgi priekšvēstot 20. gadsimta instrumentālā teātra paņēmienus.

Interesanti ir komponistu mēģinājumi piešķirt kādam semantiski atbilstošam žanram pozitīvā vispārinājuma (romantiskajā mūzikā – gaišā ideāla) funkciju. L. van Bēthovenam šai ziņā labi noderējuši motoriskie žanri: skerco, vienkārša tautiska deja vai dejudziesma divdaļu metrā, nereti ar kontrdejas pazīmēm (21. klaviersonātes fināls, kur refrēns turklāt ir folkloras citāts, Trešās simfonijas fināla variāciju tēma). Minētajos piemēros vitāli enerģiskais žanrs iemieso pozitīvo tēlu drāmas atrisinājumā, turpretī šī paša komponista Piektās simfonijas trešās daļas trio traktēts visnotaļ atšķirīgi. Šeit tēlainības ziņā analogā, motoriskā skerco tēma trijdaļu metra pulsācijā personificē tikai atrasto spēka avotu, risinājuma iespēju, Ideju, bet līdz tās īstenojumam vēl ejams tāls ceļš. Vienlaikus tieši minētās žanriskās tēmas parādīšanās konsekventi izslēdz no simfonijas drāmas potenciālo atrisinājumu klāsta varbūtēju traģisku rezultātu, kas bija iespējams līdz pat trio sākumam. Tieši šajā posmā sākas negrozāms pavērsiens uz optimistisko finālu, tātad žanra semantika atklāj ne tikai konkrēta posma dziļāko saturu, bet pat visa cikla dramaturģijas virzību.

F. Šopēna daiļradē simbolam tuvu ideāla nozīmi patriotisku autobiogrāfisko motīvu dēļ guvis poļu tautas dejas mazurkas žanrs. Ikvienu tā parādīšanās citas žanriskās izcelsmes darbos nepārprotami norāda uz domām par dzimteni (Polonēzes *fis moll* vidusdaļa, Prelūdijs *A dur* visa 24 prelūdiju cikla kontekstā). Savukārt P. Čaikovska mūzikā pozitīvo ideālu visbiežāk iemieso valsis (Pirmās simfonijas trešās daļas trio, Ceturtās simfonijas pirmās daļas blakuspartija, Piektās simfonijas trešā daļa) vai nesteidzīgi plūstoša, ļoti kantilēna dziesma (blakuspartijas fantāzijuvertūrā *Romeo un Džuljeta* un Sestās simfonijas pirmajā daļā).

Iepriekš minētie pozitīvās tēlainības piemēri bija saistīti ar poetizētiem sadzīves žanriem. Pretējo – negatīvo sfēru savukārt reizēm raksturo pievēršanās primitivizētiem, emocionālā ziņā tīši *noplicinātiem*, ironiski deformētiem, pat kariķētiem žanriem. Tā, piemēram, nībelunga Mīmes moralizējošajā dziesmiņā no R. Vāgnera operas *Zīgfrīds* jaušams primitivizēts lendlers, bet F. Lista simfoniskajā poēmā *Taso. Ciešanas un triumfs* līksmojošo aristokrātu vienaldzību pret dzejnieka ciešanām izceļ bezkaislīgs, inerts galma menuets. Līdzīgi žanra *depoetizācijas*

piemēri un pat sadzīves žanru parodijas vēl biežāk sastopamas 20. gadsimta mūzikā (G. Mālers un R. Štrauss, A. Bergs un A. Onegērs, S. Prokofjevs un D. Šostakovičs).

Kā īpaši savdabīga parādība jāmin sīkāku satura detaļu vai procesuāli secīgu noriņu atklāsmē vairāku žanru ciešā blakusnostatījumā. Spilgts piemērs te ir F. Šopēna Noktirne *g moll* op. 15 nr. 3, kas rakstīta saliktā divdaļu formā. Tās pirmajā daļā vērojams dziesmas, sadzīves romances žanrs, arī vispārināts dejiskums, nelielajā pārejas posmā jaušams zvanu skaņu atveids, bet otrajā daļā korāliskums. Tā rodas priekšstats par sākotnēji mājīgu, sirsnīgu, tomēr garīgi ne īpaši dziļu vidi, no kuras nedaudz vienmuļās omulības *atmodina* objektīvs, pāri cilvēkiem un viņu sadzīvei stāvošs spēks, kas rosina pievērsties augstākām garīgām sfērām, apjēgt cildenākus ideālus, tiekties pēc mūžīgām vērtībām. Līdz ar to apjomīgākos skaņdarbos mūzikas saturu, tās filozofiskos zemtekstus un noriņu procesualitāti konkretizē ne tikai žanru izvēle, bet daudz būtiskāk – tieši to parādīšanās secība.

Analogs sižetiski detalizējošs risinājums, reizēm spilgtāks, citkārt aizplīvurotāks, saskatāms arī atsevišķu miniatūru secībā F. Šopēna 24 prelūdiņu ciklā (piemēram, nr. 6–8), A. Bruknera simfonijās (piemēram, Trešās finālā), Dž. Verdi, Ž. Bizē, P. Čaikovska operu skatos. Satura konkretizētājfaktoru vidū sevišķa nozīme ir žanru transformācijai un poližanriskumam, kas daudzveidīgi izpaužas tādu simfoniju daiļradē kā G. Mālers, A. Onegērs, D. Šostakovičs.

Kā redzams, vairumā minēto piemēru komponisti ieviesuši skaņdarbos spilgtas primāro žanru pazīmes nevis nolūkā ievērot pastāvošās kompozīcijas normas, bet ar mērķi trāpīgāk izteikt domu, dažkārt pat drosmīgi laužot iesakņojušās tradīcijas. Tomēr šeit jāatzīmē arī pretēja, tiesa, mūzikas vēsturē retāk vērojama tendence. Gadījumos, kad skaņdarba uzbūves tradīcija paredz noteiktā formas posmā lietot kādu sadzīves žanru, komponisti reizēm neatsakās no tā ārējām pazīmēm pat ilgi pēc tam, kad mūzikas satura dziļums jau sen pāraudzis šī žanra ietvarus (baroka laikmeta dejas J. S. Baha klavīrsvītās, menueti, kaut arī dramatizēti, V. A. Mocarta simfonijās). Atkāpi no iepriekš raksturotajām tradīcijām, kas būtībā zaudējušas konstruktīvu jēgu, sākuši G. F. Hendelis (klavīrsvītās ar daļu tempu apzīmējumiem), J. Haidns, L. van Bēthovens (skerco lietojums menueta vietā) un citi autori.

Neiedziļinoties sīkākā analīzē, jāmin vēl virkne hronoloģiski jaunāku darbu – 20. gadsimta kompozīciju, kurās dažādu tēlainības sfēru pretstats un dažādu spēku cīņa, tai skaitā filozofiskās kategorijās izteikta tiekšanās pēc ideāla atveidota ar iezīmīgu žanriskumu: K. Nilsena *Piektā un Sestā*, D. Šostakoviča *Piektā, Septītā un Astotā simfonija*, B. Bartoka *Koncerts orķestrim*, A. Onegēra *Otrā, Trešā un Piektā simfonija*, K. Penderecka *Lūkas pasija*. Pazīstami skatuves mūzikas paraugi, kuros žanrs paspīlgtina vai detalizē saturu, ir A. Berga opera *Voceks*, S. Prokofjeva balets *Romeo un Džuljeta* un opera *Karš un miers*, virkne D. Šostakoviča un B. Britena kompozīciju, B. A. Cimmermaņa opera *Zaldāti* un citi darbi.

Apzināti sakausējot vienkopus dažādiem laikmetiem raksturīgus kontrastējošus estētikas, tai skaitā žanru, elementus, veidojas vesela mākslas virziena – neoklasicisma specifiskā izteiksme (I. Stravinskis, P. Hindemits, daļēji S. Prokofjevs un franču *Sešinieka* pārstāvji, it sevišķi F. Pulenks un A. Onegērs). Žanri te parādās kā atšķirīgu dzīves modeļu, dažādu garīgo pasaulu reprezentanti. Zīmīgi, ka, būdams pats objektīvākais, izteiksmē skaidrākais no visiem 20. gadsimta pirmās puses jaunajiem virzieniem, neoklasicisms izceļas to vidū arī kā žanriski viskonkrētākais (menueti un gavotes, pavanas un pasakaljas, sarabandas un žīgas).

20. gadsimta otrajā pusē, veidojoties postmodernisma estētikai, mākslas darba parametri nereti tiek pakļauti tīri konceptuālai pieejai. Arī žanriskums mūzikā reizēm robežojas ar simbolisma izpausmēm (piemēram, cilvēka garīgās identitātes meklējumus atspoguļo putnu balsu atveids O. Mesiāna darbos vai gregorikas pārtvērums A. Perta daiļradē). Taču visvairāk žanru lietojums tuvinās konceptuālam risinājumam gadsimta nogalē, šim laikmetam tipiskajā polistilistikā (A. Šnitkes *Pirmā simfonija* u. c.). Tās ietvaros, atveidojot dažādas tēlainības kategorijas, neierobežotā skaitā iespējama gan plakātiski tieša primāro žanru citēšana, gan īpaši elastīga žanrisko slāņu mijiedarbe. Tieši polistilistiskas ievirzes mūzikā žanra nokrāsa viskonsekventāk tiek apveltīta ar semiotisku lomu, tiek lietota kā zīme.

Žanriskuma specifiskā loma mūzikas satura atklāsmē pēdējos gadu desmitos pastiprinās arī latviešu skaņumākslā. Tā, piemēram, J. Ivanova daiļradē, sevišķi kopš 60. gadiem, filozofisku pārdomu tēli simfoniju lēnajās daļās konsekventi saistās ar pasakaljas žanru, savukārt skerco daļu un finālu spraigā aktivitāte – ar tokātu.

Semiotisks žanra traktējums pastiprinājies komponista pēdējos darbos (menuets J. Ivanova 20. simfonijā, deformēts valsis 21. simfonijā). Savukārt J. Kalniņa un M. Zariņa mūzikā iezīmīgs ir komisku, nereti grotesku tēlu atveids, tīši vienkāršotā manierē citējot sadzīves mūzikas vai moderno deju žanrus (operas, kora darbi). Virkne autoru apliecina atjautīgu, neordināru pasaules uztveri, apvienojot šķietami tālus žanriskos un pat stilistiskos slāņus. Te jāmin M. Zariņš (džeza elementi vokālajā ciklā *Partita baroka stilā*), P. Plakidis (agrīnās vācu romantiskās operas stila imitēšana koncertskaņdarbā klarnetei un orķestrim *Vēl viena Vēbera opera*), Imants Kalniņš (t. s. *nopietnās* un *vieglās* mūzikas žanru sintēze Ceturtajā simfonijā). Žanriskums būtiski iespaido detalizētu satura atklāsmi arī J. Karlsona un P. Vaska daiļradē, taču tas traktēts kompozicionāli atšķirīgi. J. Karlsonam raksturīgs polistilistikai tuvs skaitliski daudzu dažādas cilmes žanru lietojums (no korāļa skaņdarbā *Klusumā dzimstošās dzīvības balss* līdz džeza žanriem simfoniskajā skerco *Per i giovani*), ar teatrālu spēles prieku un portretisku trāpīgumu modelējot situācijas. P. Vaska mūzikā dominē skaitliski pašierobežojošs, vienu koncepciju daudzkārt apliecinošs žanru pretstatījums: dziesma, dziedājums, *cantabile* tipiski pozitīvajiem tēliem, tokāta, burleska – negatīvajiem (*Grāmata čellam*, Koncerts čellam un orķestrim). Dažādi žanriskie slāņi būtiski izgaismo tēlainību arī, piemēram, Ā. Skultes Piektajā un T. Ķeniņa Astotajā simfonijā, R. Kalsona Koncertā vijolei un orķestrim, G. Pones simfoniskajā darbā *Tizarin*, P. Dambja *Spēlēs* divām klavierēm, A. Vecumnieka Sonātē čellam un klavierēm un daudzos citos latviešu komponistu darbos.

* * *

Dažādos skaņdarbos žanriskums gūst konstruktīvā ziņā atšķirīgu īstenojumu. Lai gan primārie žanri biežāk ir saistīti ar tematismu jau tā ekspozīcijas izklāstā, tomēr reizēm tie izpaužas arī žanriski nekonkrētas tēmas attīstības gaitā. Savukārt pati žanra *ieslēgšanās* plašāka darba mūzikas plūdumā vai *izslēgšanās* no tā var būt tiklab uzskatāmi krasa, kā pakāpeniska. Acīmredzams, ka satura atklāsmē būtiska loma līdzās pašam žanra izmantojuma faktam ir tā kompozicionālajam risinājumam. Tādēļ augstu jānovērtē A. Sohora piedāvātā [5, 135] žanru lietojuma klasifikā-

c i j a, kas dažos aspektos veidota pēc analogijas ar intonācijas teorijā un harmonijas mācībā sastopamo jēdzienu kompleksu. Te nodalīti:

- žanra citēšana – sadzīves žanra pazīmju nemainīta pārtvere,
- žanra transformācija – žanra pārveidojums, gūstot tam jaunu satura niansi,
- žanriskā attīstība – pakāpeniska žanra nokrāsas maiņa, skaņdarba ideju atklājot vairāku tēmu mijā,
- žanriskā variēšana – žanra nokrāsas ilgāka secīga maiņa vienas un tās pašas tēmas attīstības gaitā,
- žanra modulācija – tēmas izklāstā vai tās attīstībā ietverta pāreja uz citu žanru,
- žanru blakusnostatījums – pēkšņa viena žanra nomaiņa ar citu,
- vairākavotu žanriskums – vairāku žanru stila nesintezēts apvienojums vienā tēmā,
- žanra mainīgums – vairākavotu žanriskuma secīga atklāsme,
- žanru polifonija jeb žanru kontrapunkts – atšķirīgu žanru konsekvents lietojums dažādos faktūras slāņos, parasti plašākos posmos,
- žanra iestarpinājums – cita žanra stila īslaicīga, nesagatavota parādīšanās,
- žanru sintēze – dažādiem žanriem tipisko pazīmju organisks apvienojums.

Protams, žanrs ir komplicētāka kategorija nekā intonācija vai harmonija, tādēļ ne katru mūzikas piemēru iespējams viennozīmīgi ietilpināt tikai vienā no klasifikācijas grupām. Attīstot esošo iedalījumu, nav izslēgta arī jaunu terminu potenciāla ieviešana. Piemēram, kā norāda A. Sohors, līdzās žanra modulācijai iespējams ž a n r a n o v i r z e s jēdziens (pēc vienreiz notikušas žanra nomaiņas tēma drīz, tās pašas formveides struktūras ietvaros, atgriežas sākotnējā žanrā). Tāpat, pēc analogijas ar harmonijas mācību, strauju, negaidītu pāreju no viena žanra uz citu var dēvēt par ž a n r a e l i p s i. Žanra transformācijas ietvaros iespējams norobežot sākotnējo ž a n r a t r a n s f o r m ā c i j u, kad žanra stila atšķirība no invarianta jūtama uzreiz un procesuālu attīstību negūst, no p a k ā p e n i s k a s t r a n s f o r m ē š a n a s, kad žanrs vispirms ir tuvs savam sadzīves lietojuma modelim un tikai darba attīstības gaitā būtiski tā elementi tiek pārveidoti, atspoguļojot procesuālas sākotnējā tēla pārmaiņas. Ja žanrs plašāka darba ietvaros vairākkārt

parādās saiknē ar vienu un to pašu tēlu sfēru, kuru savukārt neraksturo neviens cits žanrs, ir pamats piedāvāt v a d ž a n r a jēdzienu (pēc analogijas ar vadmotīvu).

Otrs faktors, kas līdztekus daudzveidīgajiem kompozicionāli tehniskajiem risinājumiem nosaka dažādu žanriskuma uztveramības pakāpi, ir žanra stila atveides i n t e n s i t ā t e, respektīvi, mūzikas piesātinātības līmenis ar žanra tipiskajām pazīmēm. Tas var svārstīties no ārkārtīgi plakātiska atveida (žanra citēšana, piemēram, F. Šūberta valšos) līdz tik aizplīvurotam, ka diskutabla kļūst mūzikas žanriskās izcelsmes noteikšana. Pēdējā iespēja sastopama gan kompozīcijās, kuru priekšplānā viennozīmīgi izvirzās akadēmiskas, profesionālas *tīrās* mūzikas tradīcijās balstīts komponista individuālais stils (piemēram, valša klātbūtne J. Brāmsa Trešās simfonijas trešajā daļā *Poco allegretto*), gan darbos, kuros dominē vairākvotu žanriskums, žanru mainīgums vai sintēze (piemēram, marša un lendlera mijiedarbe G. Mālera Sestās simfonijas skerco). Arī atsevišķa, žanriski konkrēta posma ietvaros iepriekš raksturotā intensitāte var būt dažāda tiklab horizontālē (piemēram, žanriski spilgta tēma gūst vispārinātu, simfonizētu attīstību), kā vertikālē (piemēram, sadzīves žanram tipiska pavadījuma pulsācija apvienota ar dziļi individualizētu, intonatīvi saasinātu melodiju).

Atbilstoši žanra stila atveides intensitātei arī žanra satura izpausmes līmenis svārstās plašā amplitūdā – no tēla ārkārtīgas tuvības žanra lietojumsituācijas gaisotnei sadzīvē līdz minimālam satura atspoguļojumam. Šajā sakarā būtiska ir kāda I. Zemzares doma: proti, mūzikas specifikas un tās funkcionālo īpatnību dēļ nav iespējams ar žanra stilu atveidot žanra saturu visā tā pilnībā, taču tāpat nav iespējams, kaut minimāli lietojot žanra stilu, neatspoguļot žanra saturu vispār [1, 24]. Līdz ar to žanriskuma izpausmes atkarīgas ne tikai no atveidojamās tēlainības, bet daudzējādā ziņā arī no autora daiļradei raksturīgiem, nereti individualizētiem tematisma tipiem un attīstības paņēmieniem.

* * *

Noslēgumā šķiet būtiski apkopot dažus principus, kas saistīti ar žanriskuma spēju izsmeļoši raksturot skaņdarba ideju.

Pirmais, elementārākais nosacījums te ir pati mūzikas piesātinātība ar spilgtām žanra stila un satura izpausmēm. Lai gan talantīgi autori bieži vien radījuši pārlicinošu mūziku, nepievēršoties sadzīves žanriem (daudzas J. S. Baha fūgas, R. Vāgnera un A. Skrjabina vēlinās kompozīcijas), tomēr to lietojums paver lielākas iespējas tēlainības tipizācijai, jau minētajam vispārinājumam ar žanra līdzekļiem [3, 89–90]. Ja apjomīgos skaņdarbos lietotas divu vai vairāku žanru iezīmes, it īpaši, ja tās parādītas tiešā blakusnostatījumā vai kontrapunktā, tad rodas iespēja uzskatāmāk atveidot dažādu sfēru kontrastu un konfliktu, nekā pretstatot vienu žanriski spilgtu tēmu žanriski neitrālai. Kā atzīmējis A. Sohors, *žanra izteiksmība [...] dažos gadījumos [...] viena pati nodrošina tēlaini emocionālo mūzikas iedarbi* [6, 92–93]. Protams, tas nenozīmē, ka labi uztverama žanriskuma liels īpatsvars automātiski garantētu mūzikas kvalitāti.

Otrs svarīgs faktors ir jēdziena *žanra saturs* nosacīta divējādība: viena tā šķautne saistās ar tēlainību vārda šaurā nozīmē, otra – ar žanra semantiku, kas pieļauj nozīmīgāku žanra funkciju izpausmi, respektīvi, ne tikai konkrēta rakstura atveidi, bet arī darba kopējās idejas iemiesojumu. Pēdējā gadījumā sevišķi interesantas ir situācijas, kad žanra semantika kontrastē attiecīgā mūzikas fragmenta ārēji jūtamajai, citu izteiksmes līdzekļu paustajai tēlainībai, izgaismojot skaņdarba zemtekstus (G. Mālers, D. Šostakovičs). Arī potenciālām žanra modifikācijām ir būtiska loma gan tēla, gan koncepcijas daudzveidīgākā, psiholoģiski detalizētākā atklāsmē.

Trešais aspekts izpaužas žanriskuma saiknē ar skaņdarba organizāciju laikā un faktūrā. Šai ziņā ir svarīgi gan atšķirīgas žanriskās ievirzes posmu vai slāņu kvantitatīvie apjomi, gan to kvalitatīvās attiecības, gan žanra un tematisma saderīgums un savstarpējās strukturālās sasaistes ciešums. Norises šajos parametros bieži izceļ mūzikas procesualitāti, tātad izriet no skaņdarba dramaturģijas un reizē atklāj vērīgam klausītājam tās gaitu. Tādējādi intensīvas žanriskās norises horizontālē un vertikālē dod iespēju pat neprogrammatiskā instrumentālmūzikā saskatīt teatralizācijas iezīmes.

Vēl viens būtisks faktors ir žanriskuma attiecības ar citiem elementiem, kas konkretizē darba saturu – ar literāro programmu, dzejas tekstu, skatuves darbību, vispārzināmas mūzikas citātiem vai alūzijām. Žanriskums var pastiprināt, faktiski

dublēt to radīto tēlainību – šie gadījumi īpašus komentārus neprasa. Interesantāku situāciju veido žanra un pārējo faktoru saturiskās ievirzes nesakritība, *polemika* starp tiem. Taču kā pati nozīmīgākā jāvērtē iespēja ar žanra palīdzību atklāt saturu un pat apjomīga darba koncepciju neprogrammatiskajā, *tīrajā* instrumentālmūzikā, kur nepastāv citi skaidrotājelementi. Te žanriskums pats par sevi iegūst nosacītus komunikācijas līdzekļa vaibstus. Autora subjektīvajā apziņā veidojušos tēlus, situācijas, procesus un idejas tas *pārtulko* objektīvā *valodā*, kas saprotama visplašākajam klausītāju lokam. Līdz ar to veidojas zināms kompromiss, *trešais ceļš* starp konsekventi programmatisku un konsekventi neprogrammatisku mūziku. Žanriskums pietiekami skaidri konkretizē tēlainību un norišu gaitu, vienlaikus autors ne reizi neuzspiež klausītājiem nekādus subjektīvus priekšstatus, neierobežo viņu pasaules uztveri un fantāzijas lidojumu ar saviem šauri personiskajiem skaņdarba tapšanas motīviem.

Tādējādi, aplūkojot zināmu daļu oficiāli neprogrammatiskas, bet žanriski piesātinātas mūzikas, iespējams saskatīt tajā *s l ē p t i p r o g r a m m a t i s k u* satura atklāsmi. Šī likumsakarība sevišķi būtu jāņem vērā mūzikas socioloģijas un psiholoģijas sfērā mūsdienās, kad estētikas virzienu un kompozīcijas tehniku daudzveidība (un vairumā gadījumu arī sarežģītība) sasniegusi vēl nebijušu pakāpi. Daļēja reakcija uz to ir akadēmiskās mūzikas izplatības sarukums, potenciālo klausītāju norobežošanās no tās un arvien plašāku aprindu konsekventa apmierināšanās ar stilistiski vienkāršāko, bet saturiski ne katreiz pietiekami dziļo popmūziku. Risinot problēmu, kā novērst vai vismaz samazināt neiepriecinošo un nepamatoto muzikālās gaumes sašķeltību un vienlaikus nesašaurināt profesionāli koptās mūzikas satura klāstu, zināma loma varētu būt arī žanru teorijai.

Viss izklāstītais ļauj secināt, ka žanru klasifikācija un to tipizētā satura veidotais tēlainības spektrs ir mūzikas semiotikas zinātnes kontekstā interesanta, aktualizējama izpētes joma. Žanri, tāpat kā citi mūzikas valodas parametri, pastāv nemitīgā attīstībā. To daudzveidība, semantiskā piesātinātība, klasifikācijas grupu savstarpējās saiknes un intensīvie mūzikas dzīves pārmaiņu procesi ļauj uzskatīt žanru sfēru par vienu no vismobilākajiem mūzikas valodas elementiem. Šis fakts paver žanriskumam nākotnē vēl plašākas iespējas nozīmīgai līdzdarbei svarīgāko mūzikas satura aspektu atklāsmē.

Zu manchen Fragen der Gattungsangehörigkeit der Musik

Armands Šuriņš

Zusammenfassung

Das Gattungsgebiet kann man als eine der bemerkenswertesten Musikkategorien deuten – fast in jedem Werk spürbar, bleibt es doch oft fast unbemerkt, denn es äußert sich komplex, viele andere Elemente der Musiksprache einfassend (Metrorhythmik, Fakturmöglichkeiten, intonative Wendungen u. a.). Wenn man die Anwendungsmöglichkeiten der primären Gattungen näher betrachtet, auch in der professionellen Musik, wie auch die Möglichkeiten der primären Gattungen in der Offenbarung und Konkretisierung der Inhalts- und Bildlichkeitsfunktionen in der professionell geprägten Musik, kann man interessante Schlußfolgerungen ziehen.

Als ein wichtiges Problem muß man die Unterschiede, sogar Doppeldeutigkeit in der Klassifikation der bestehenden Systematisation der Gattungen erwähnen. Einerseits könnte das gewisse Hindernisse schaffen, andererseits – treffend die Vielseitigkeit, Wechselbeziehungen aufdecken. Die Gründe dafür sind mehrere: 1) eine gegenseitige *Überdeckung* der möglichen Parameter der Klassifikation, 2) die Modifikation der primären Gattungen im gewissen Zeitraum (das Verschwinden früher gebrauchter und Entstehung neuer Gattungen), 3) die Veränderungen, sogar subjektiv gedeutete Auffassungsmöglichkeiten in gewissen Zeitabständen (Perioden).

Die allgemein bekannten Gattungsnuancen erlauben dem Zuhörer durch das emotionell assoziative Wirken einen recht konkreten Inhalt der Gattung aufzufassen, der durch die Musizierungspraxis in dem allgemeinen Bewußtsein schon mehr oder weniger bekannt geworden ist. Gerade einer der wesentlichsten Erläuterungsfaktoren der unprogrammatischen Instrumentalmusik ist die Anwendung der Gattungen, die auch in gewisser Hinsicht den Zuhörer direkter ansprechen als Symbole, Zitate u. desgl., also – auf dem Niveau des Unterbewußtseins, sich auch auf die Erfahrung des Zuhörers stützend.

Die Entstehung der Assoziationen vom psychologischen Standpunkt aus ist bemerkenswert, obwohl die eine noch recht wenig geforschte Erscheinung ist (ebenso wie die in der Kompositionspraxis spürbaren Mittel der Anwendung der primären Gattungen). Die komplizierteste Stufe des Verfahrens des Komponisten entsteht, wenn die Gattungsanwendung die ausschlaggebende Rolle in der Offenbarung des Inhalts einnimmt, in semantisch-erklärender Weise die Konzeption des Werkes zu erfassen, wie auch die dramaturgisch wichtigen prozessuellen Nuancen zu widerspiegeln hilft (Gattungsmodulationen, Ellipsen, Gegenüberstellung, Synthese, Konfrontation). In Bezug auf die Gattungen muß man besonders die historisch bedingte Entstehung semiotisch erklärender und ambivalenten Funktionen erwähnen.

Literatūra

1. Zemzare I. *Par žanru mijiedarbību* // *Latviešu mūzika*, 13. – Rīga: Liesma, 1978, 23.–30. lpp.
2. Zemzare I. *Par žanru tipoloģiju* // *Latviešu mūzika*, 17. – Rīga: Liesma, 1985, 41.–52. lpp.
3. Альшванг А. *Проблемы жанрового реализма* // *Альшванг А. Избранные статьи*. – Москва: Советский композитор, 1959, с. 87–91.
4. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров* // *Проблемы музыки XX века*. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977, с. 12–58.
5. Сохор А. *Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы* // *Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: вып. 3*. – Ленинград: Советский композитор, 1983, с. 129–142.
6. Сохор А. *Эстетическая природа жанра в музыке*. – Москва: Музыка, 1968.
7. Цуккерман В. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм*. – Москва: Музыка, 1964.