

MŪZIKA UN ETIMOLOĢIJA

Zane Prēdele

Simfonijas jēdziens. Pētnieka labirints?

Grieķu mitoloģijā ir teiksma par Etiopijas brīnumputnu Fēniksu, kurš, paredzēdams savu galu, sadedzinās ligzdā. Taču turpat no pelniem ceļas jauns Fēnikss. Ir arī cita versija – Fēnikss mirst, ieelpojot ligzdas zāļu aromātu, bet no viņa sēklas rodas jauns putns, kas pārnes sava tēva pīšļus uz Ēģipti. Tātad šis ir mīts par sēklu, kas aiznesta citur, un pīšļiem, kas rada jaunu dzīvību.

Fēniksa tēls lieti noder, iepazīstinot ar simfonijas jēdzienu un kaut daļēji arī ar tā laikmetīgo traktējumu. Kā zināms, gadsimtu gaitā pats simfonijas žanrs piedzīvojis vairākus arhetipus – klasisko, romantisko u. c., bet vai spējam pārvarēt stereotipu apburto loku un formulēt šā žanra identitāti mūsdienās? Mūziķu aprindās vārds *simfonija* ir biežā aprītē, tomēr vai izprotam tā jēdzienisko būtību? Un vai komponistu Artura Maskata un Imanta Kalniņa pēdējās simfonijas dod mums iespēju runāt par žanra atdzimšanu jaunā veidolā? Šī raksta ietvaros es vēlētos aplūkot simfonijas jēdziena traktējuma vēsturi un raksturot tā brīvāku, individuālāku tvērumu laikmetīgajā latviešu mūzikā.

Ar vārda īstās, sākotnējās nozīmes izzināšanu nodarbojas etimoloģija, un tās pārstāvji tikai kopš 19. gadsimta zinātniskā līmenī pēta vārda aizguvuma un mantojuma statusu. Bakalaura darba izstrādes gaitā, iepazīstot šai tematikai veltītos literatūras avotus, secināju, ka par etimoloģiju vairāk interesējušies Krievijas un NVS pētnieki, piemēram, Jurijs Holopovs Maskavā un Tamāra Ščerbo Minskā. Abi šie autori aicina uz fundamentālajiem žanra un formas jēdzieniem paraudzīties dziļāk, daudzpusīgāk, vēršot uzmanību uz specifiskiem mūzikas attīstības procesiem mūsdienās. Savukārt Latvijas muzikologu darbos šādu terminoloģisko aspektu izpēti grūti atrast. To var saprast, jo te būtu jādarbojas arī lingvistikas jomā – jāanalizē struktūra, semantika, jāskaidro jēdziens ar tās pašas valodas faktiem vai – ja iespējams – senākas cilmes radniecīgo valodu piemēriem. Ir vārdi, kuru ilgā vēstures ceļa izpratne atklāj bezgalīgi daudzveidīgu jēdzienisko modifikāciju variantus, skar pat citu zinātņu sfēras un tādēļ bagātīgā slānī koncentrē cilvēces mantojumu. Šāds vārds ir arī *simfonija*. Zinātnē un sarunvalodas leksikā tas ienāca antīkajā laikmetā.

Piedāvāju aplūkot šo jēdzienu četru valodu kontekstā:

gr. val. *συμφωνία* ;

lat. val. *consonantia, concordia, concinentia*;

it. val. *sinfonia*;

vācu val. *Symphonie*.

Simfonijas izcelsme saistāma ar grieķu vārdu *συμφωνία*; vēlāk senie romieši līdzīgu jēdzienu apzīmē ar vārdiem *consonantia, concordia, concinentia*; 17. gadsimtā parādās mūzikas žanrs *sinfonia*, un 18. gadsimtā Vācijā partitūrās jau tiek drukāts vārds *Symphonie*.

Bieži vien mūsu pētāmā objekta (resp., simfonijas jēdziena) saturs aprobežojas ar sengrieķu vārda burtisku tulkojumu *saskaņa*. Tomēr mūsdienu enciklopēdijas un leksikoni joprojām kā šī jēdziena *p i r m o* nozīmi min izvērstu ciklisku skaņdarbu orķestrim, bet tikai kā *p ā r n e s t o* nozīmi izceļ kādas parādības harmonisku redzējumu – piemēram, krāsu simfoniju, ziedu simfoniju vai skaņu simfoniju [7]. Zīmīgi, ka Latvijas kultūrtelpā vārda pārnestā nozīme tiešām tiek lietota (*šausmu simfonija, klusuma simfonija*), un ar pārsteigumu jākonstatē, ka lielākoties tā sastopama grāmatu nosaukumos un cita veida virsrakstos – piemēram, izdots rakstu krājums *Ķīrijas simfonija*; laikrakstā norādīts, ka pareizticīgie atbalsta *sinfonia* ideju (sabiedrības, valsts un baznīcas harmonisku vienotību); aviokompānija piedāvā ceļojumu *Ķīnas simfonija*; jūgendstils tiek raksturots kā *Rīga – simfonija akmenī*. Tātad šis vārds izmantots daudzveidīgā nozīmē. Vissvarīgākā tajā paustā informācija, kas ietverta vārda kodolā jeb saknē, ir skaņu grupa *-fon*. Jau Tamāra Ščerbo savā pētījumā par simfonijas jēdziena etimoloģijas, vēstures, estētikas un filozofijas jautājumiem [8, 157–169] parāda, ka saknes *fon* būtība saistīta ar sekojošiem vārdiem:

- *phōne* (grieķu val.) – tulkojumā *skaņa, balss, troksnis, runa*;
- fonisms – skanīgums (skanējuma nokrāsa);
- eifonija – labskanība.

Līdzās labskanības un skanīguma idejai arī cilvēka balss patiesībā ir ieprogrammēta jau pašā simfonijas izpratnē, un vēlāk, aplūkojot A. Maskata Simfoniju, mans izpētes objekts būs tieši vokālās partijas izmantojums šā darba finālā.

Termina *simfonija* izvērstu skaidrojumu, kas aptver dažādus tā rakursus, interesenti var atrast Ņujorkā izdotajā fundamentālajā grieķu–angļu valodas leksikonā [2, 1689–1690]. Tajā minētas šādas simfonijas jēdziena nozīmes:

I konsonanse vai skaņu unisons;

- tikai divu skaņu konsonanse (kvarta, kvinta, oktāva);
- harmoniska daudzu balsu vai skaņu saskaņa (*union*), kas veidota atbilstoši Pitagora doktrīnai par sfēru mūziku;

II kapela; orķestris; latīņu valodā vārds *symphonia* lietots arī kā bungu un pūšaminstrumentu apzīmējums;

III jēdziens *simfonija* metaforiski apzīmē arī

- harmoniju, saskaņotu vienošanos;
- vienprātību;
- faktu atbilstību teorijai vai konkordanci.

Savukārt 1993. gadā Maskavā izdotajā modernās grieķu–krievu valodas vārdnīcā [6] minētas sešas nozīmes:

- saskaņa, saskaņošana, harmonija;
- noruna, piekrišana, darījums, kontrakts, konvencija, pakts;
- saderība, atbilstība;
- priekšnoteikums, vienošanās;
- *gram.* saskaņošana;
- *mūz.* simfonija.

Varam secināt, ka uzziņu literatūrā sastopamais vārda pārnestās nozīmes skaidrojums *saskaņa* ir visaptverošs, universāls un primārs.

Pētījumi liecina, ka tikai 16. gadsimta beigās termins *simfonija* nostiprinājies Eiropas komponistu praksē, un 17. gadsimta pirmā puse ir kulminācija vokāli instrumentālo *sinfonia sacra* vēsturē. Seko spēcīga un aktīva instrumentālo žanru attīstība: katrs laikmets rada savu pagātnes mantojuma–tagadnes attiecību modeli. Piemēram, franču Apgaismības filozofa un arī komponista autodidakta Žana Žaka Ruso (*Rousseau*; 1712–1778) *Mūzikas vārdnīcā* (1767) lasām, ka vokālo melodiju sauc par dziedājumu, bet instrumentālo melodiju – par simfoniju. Tātad simfonijas kādreizējā izpratne ietver arī instrumentāli atskaņotu melodiju (iespējams,

pat instrumentālu unisonu). 18. gadsimtā simfonija kļūst par nozīmīgāko žanru Vīnes klasiķu instrumentālmūzikā, un sākas jauns vēstures posms.

Turpinot domu par vokālo un instrumentālo melodiju un strauji tuvinoties mūsdienām, ir skaidri redzama tendence simfonijām atkal atdzimt kā vokāli simfoniskiem opusiem. Kā tas pamatojams? Skaņdarbu neatbilstība klasiskajiem kanoniem bieži rosina mūs jautāt – kāpēc tieši tā? Pētniekiem ir skaidrs, ka jebkurai neizpratnei par sekām ir cēloņi. Atceroties Fēniksa pelnus, protams, nopietni jāraugās pārmaiņās un kritiski jāatmet liekais, tomēr pagātnes skaidrojumi, manuprāt, šodien atkal sniedz jaunas iespējas radošu ideju cirkulācijai. Un simfoniju pētniekiem kā pieredzējušiem vulkanologiem jāapzinās: vulkāna dzīlēs vienmēr notiek nekontrolējams process, un tā darbības aktivizēšanās ir tikai laika jautājums.

Bakalaura darba izstrādes gaitā iepazītā literatūra ļāva man izteikt pieņēmumu, ka simfonijas žanrs 20. gadsimta beigās ir margināla parādība. Tomēr tas turpina savu eksistenci, jo arvien jaunas simfonijas tiek minētas enciklopēdijās un datu bāzēs, un tādējādi izpaužas žanra nepārtrauktas attīstības ideja. Lai to atspoguļotu, raksta pielikumā ietverta tabula, kurā sniegtas ziņas par pēdējos gados (kopš 90. gadu sākuma) sacerētajām simfonijām – tās, protams, nosauktas izlases veidā.

20. gadsimta otrajā pusē īpaši aktualizējas modernisms, tādēļ simfonijas žanrs arī muzikologu darbos bieži vērtēts citā aspektā nekā agrāk. To mēdz raksturot ar epitetiem *atlieka*, *relikts*, *alūzija*... Ražīgākais mūsdienu vācu simfonīķis Hanss Verners Hencs (*Henze*; dz. 1926) 60. gados publicējis esejiskas pārdomas par katra mākslinieka iespējām atklāt viņa personīgo attieksmi tai vai citā aspektā, nodibināt pašam savu pasauli, neraizējoties par valdošo modi. Radošs cilvēks uz apkārtējo vidi var reaģēt, vai nu to ignorējot, vai arī pārveidojot atbilstoši savai (t. i., mākslinieka) fantāzijai [3]. Kaut arī šīs pārdomas paustas avangardisma spožo reformu un mūzikas tradīciju mantojuma likvidācijas periodā, jau *revolucionārajos* 50. un 60. gados bija komponisti, kuri pievienojās Hansa Vernera Hences pārliecībai par simfonijas žanra dzīvotspēju. Atbalstu viedokli, ka arī mūsdienu simfoniju autorus var zināmā mērā uzskatīt par utopistiem, jo par globālu tendenci laikmetīgajā mākslā kļuvusi nevis tieksme pēc vērienīgas viengabalainības, bet gan pretējs process – dekonstruēšana, sadalīšana, preparēšana. Teodors Adorno (*Adorno*, 1903–1969) manifestā *Vers une*

musique (1961–1963) uzsver: visu mūsdienu māksliniecisko utopiju būtība ir radīt lietas, par kurām mēs nezinām, kas tās ir (*Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind*) [4, 303]. Interesanti savu pētījumu par simfonijas jēdzienu noslēdz Tamāra Ščerbo [8]. Viņa atzīmē, ka simfonijas (jeb pasaules radīšanas ainas) filozofiskā ideja ir pamatā daudziem 20. gadsimta skaņdarbiem – B. Bartoka *Mikrokosmosam*, P. Hindemita *Pasaules harmonijai* un Dž. Krama *Makrokosmosam*. *Sinfonia sacra* tradīcija iemiesota O. Mesiāna, I. Stravinska, A. Šnitkes un V. Artjomova simfoniskajos sacerējumos. Arī virkne citu skaņdarbu pelna plašāku analīzi, jo atspoguļo simfonijas jēdziena paplašināšanos.

Čārlzs Vilsons (*Wilson*) rakstā par simfonijas dzīvotspēju 20. gadsimta beigās [5, 847–849] secina, ka daudzi šī žanra paraugi drīzāk ir atdarinājums nekā patiesi jaunas žanra izpratnes atspoguļojums. Viņš uzskata, ka simfonijas žanrs ir nomocīts un pārsātināts ar sabiedrības apziņā pastāvošajiem stereotipiem, kuri traucē attīstībai. Daudzviet mūzikas pētnieku aprindās dominē viedoklis, ka simfonija izdzīvos vienīgi tik ilgi, kamēr turpinās eksistēt institūcijas, kuras spēj nodrošināt simfoniskās mūzikas koncertus un saglabāt stabilu klausītāju loku. Par laimi, šādas institūcijas, kas nodrošina latviešu simfoniskās mūzikas pirmatskaņojumus, Latvijā pastāv.

Imanta Kalniņa Sestās simfonijas (2001) pamatā ir vairāku vēsturisku tradīciju interesanta sintēze. Vienai no tām jau 1966. gadā pievērsa uzmanību muzikologs Arnolds Klotiņš: *Imants Kalniņš būtībā ir pirmais mūsu republikā uzaugušais simfoniskās mūzikas komponists, kas savu attīstību sāk, nevis pamatojoties romantiskajā simfonismā, bet mūsu gadsimta tradīcijās (Šostakovičs, Onegērs, Prokofjevs)* [1, 55]. Patiesi, I. Kalniņa un D. Šostakoviča simfonismu vieno dažas radniecīgas iezīmes: pirmkārt, vokālā aspekta – k o r a – līdzīgs izmantojums finālos un, otrkārt, m a s u d z i e s m a, kas ārkārtīgā atklātībā pauž kopības ideju. Piemēram, D. Šostakoviča Otrās (*Veltījums Oktobrim*) un Trešās (*Pirmā maija*) simfonijas finālā kora himniskās gaviles iemieso plebejisku spēku, simbolizē darba un laimes ideju, tām piemīt aģitācijas raksturs. Protams, D. Šostakovičs savās agrīnajās simfonijās pauž absolūti cita laikmeta mākslinieciskās idejas nekā I. Kalniņš – 20. gadsimta 20. gadu skaņumākslu ietekmēja t. s. *proletāriešu poēzija*

(*пролетарская поэзия*), ilustratīvisms un konstruktīvisms. Tomēr, manuprāt, abu autoru sacerējumos atspoguļojas dažādi izjūsts, laikmetam atbilstošs plakātiskums. Abus iedvesmojušas 20. gadsimta masu dziesmas, taču to simfoniskais tvērums ir dažāds. D. Šostakoviča Trešās (*Pirmā maija*) simfonijas noslēgumā jūtams proletāriešu poēzijas *gars*, un, pat saglabājot materiāla būtību, komponists to noslīpē un vērš spoži efektīgu. Turpretim I. Kalniņa Sestās simfonijas pirmajā daļā, izmantojot radniecīgas ievirzes melodiju tīri instrumentālā kontekstā, autors tuvina to sev iecienītajai rokmūzikas sfērai. Un, salīdzinot ar D. Šostakoviča devumu, jāatzīst, ka I. Kalniņa Sestās simfonijas partitūrā ierakstītais bezvārdu oratoriskums diemžēl robežojas jau ar triviālu plakātiskumu. Šai ziņā abu komponistu attieksme pret dziesmas žanru bijusi atšķirīga.

Mazliet vēlētos pakavēties pie A. Maskata Simfonijas mecosoprānam, korim un simfoniskajam orķestrim (2000/2002) fināla – ceturtās daļas. Tā uztverama kā epilogs, pēcvārds, skats no pagātnes nākotnē. Kora grupu pretnostatījums un viscaur konsonantais skanējums rada asociācijas ar renesanses vokālās mākslas paraugiem, piemēram, Palestrīnas mūziku.

Artura Maskata Simfonija ir viens no interesantākajiem piemēriem vokālā elementa iekausējumam instrumentālmūzikā. Šā komponista stilam raksturīga īpaša vokalitāte, ko apliecina instrumentu un balss vijīgās melodijas. Balss tembrs ir vēl viena dzidrināta krāsa orķestra audumā, un tieši balss (solo un koris) piešķir Simfonijai ēteriskumu. Skaņdarba finālu var aplūkot gan horizontāles, gan vertikāles aspektā. Vertikālē visu balsu intonatīvā kustība rada liegas apstāšanās iespaidu, tā ir kā fiksēta telpa. Toties horizontāle nozīmē laiku, un tās pulss joprojām ir aktīvs. Metaforiski izsakoties, telpa un laiks šeit ir savienoti. Dialogs dublētājās vīru un sieviešu balsu grupās veido divas melodiskās līnijas, kas fināla izskaņā vairs nekonkurē, tās elpo vienā ritmā un raksturā, maigi dziedot.

Noslēgumā atgriezoties pie darba virsrakstā paustā jautājuma (*Simfonijas jēdziens. Pētnieka labirints?*), rodas vēlme iziet no labirinta *apburtā loka*, atklāt līdzību simfonijas jēdziena traktējumā pagātnē un mūsdienās. Gan I. Kalniņš, gan A. Maskats ir nonākuši pie viena no būtiskākajiem stūrakmeņiem simfonijas vēsturiskajā izpratnē – **konsonanses**. Tā kā abi lieto tonālu mūzikas valodu, varam

uzskatīt, ka viņi sliecas uz *k o n s o n a n t u m u* vārda plašā nozīmē. Atminēsimies latīņu terminu *consonantia*, kas pārmantots no sengrieķu *συμφωνία* un nav vienkāršoti tulkojams kā saskaņotība, attiecības starp diviem objektiem. Konsonantumam, protams, ir arī estētiskais (tātad – skaistuma izjūtas) rakurss, tomēr pāri visam slejas līdz galam nedefinējamais ētikas aspekts. Konsonantums ir būtisks arī dramaturģiskā nozīmē, jo abām aplūkotajām latviešu simfonijām ir vienots atrisinājums – harmonijas meklējums.

Papildinot visu iepriekšminēto ar tradicionālo simfonisma tipoloģiju, jāsecina, ka I. Kalniņa Sestajā pārstāvēts liriski episkais, savukārt A. Maskata Simfonijā – liriski dramatiskais simfonisms. Taču mans tipoloģiskais un drīzāk aforistiskais skatījums uz šiem opusiem būtu:

- simfonija *d z i e s m a* (I. Kalniņa Sestā simfonija). Kā būtisks faktors te minams nemainīgs strofiskums;
- simfonija *i n m e m o r i a m* (A. Maskata Simfonija mecosoprānam, korim un simfoniskajam orķestrim), kuras pamatideja izpaužas divējādi – tā ir veltīta gan konkrēta cilvēka piemiņai, gan romāņu kultūrai (B. Mikelandželo, P. P. Pazolīni, Palestrīnam, P. Verlēnam). Jāatzīst, ka veltījuma (piemiņas) darbi 20. gadsimta mūzikā ir izplatīti; tie tapuši gan kādas kultūras, gan atsevišķu cilvēku atcerei (starp otrā veida piemēriem ir A. Berga Vijoļkoncerts, P. Bulēza *Rituāls Bruno Madernas piemiņai* u. c.).

Aplūkotās latviešu komponistu simfonijas mūsdienīgi atstaro pagātni un atsauc atmiņā stāstu par Fēniksu. Lai arī abi skaņdarbi nesniedzas līdz antīkās izpratnes līmenim par *simfoniju* (droši vien jāsaka – tāds noteikti nav bijis I. Kalniņa un A. Maskata mērķis), šai tēmai veltītās prāta spēles varbūt ir noderīgas, jo nebūt nenoved mūs atkal sākumpunktā bez jaunām atziņām un svaigām nojausmām. Ir svarīgi ieraudzīt, kā no vienas sēklas dīgst estētiskā daudzveidība. Arī latviešu simfoniskajā mūzikā.

PIELIKUMS

Simfonijas 20./21. gadsimta mijā¹

A. Ārzemju mūzika

Baltijas valstis

Vītauts Barkausks (<i>Barkauskas</i> ; dz. 1931)	Sestā simfonija (2001)
Juļus Juzeļšins (<i>Juzeliūnas</i> ; 1916–2001)	Sestā simfonija <i>Proverbs Symphony</i> : (1987/1991)* ²
Onute Narbutaite (<i>Narbutaitē</i> ; dz. 1956)	Otrā simfonija (2001)
Erki Svens Tīrs (<i>Tüür</i> ; dz. 1959)	Trešā simfonija (1997) Ceturta simfonija <i>Magma</i> (2002) Piektā simfonija (2004)

Ukraina

Valentīns Silvestrovs (<i>Силвестров</i> ; dz. 1937)	simfonija <i>Widmung</i> (1990/1991) simfonija <i>Metamusik</i> (1992) Sestā simfonija (1994/1995)
---	--

Polija

Vitolds Ļutoslavskis (<i>Lutosławski</i> ; 1913–1994)	Ceturta simfonija (1988–1992)
Kšištofs Pendereckis (<i>Penderecki</i> ; dz. 1933)	Piektā simfonija (1992)
Boguslavs Šefers (<i>Schaeffer</i> ; dz. 1929)	Ceturta simfonija (1993) Septītā simfonija (1997)

Ziemeļeiropa

Pērs Nūrgords (<i>Nørgård</i> ; dz. 1932)	Piektā simfonija (1986–1990/1991) Sestā simfonija <i>At the End of the Day</i> (1997–1999)
Einojuhani Rautavāra (<i>Rautavaara</i> ; dz. 1928)	Sestā simfonija <i>Vincentiana</i> (1992) Septītā simfonija <i>Angel of Light</i> (1994) Astotā simfonija <i>The Journey</i> (1999)

Lielbritānija

Pīters Maksvels Deiviss (<i>Davies</i> ; dz. 1934)	Piektā simfonija (1994) Sestā simfonija (1996) Septītā simfonija (2000) Astotā simfonija <i>Antarctic Symphony</i> (2000)
---	--

¹ Šeit apkopotās informācijas avoti ir enciklopēdija *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert* [4], kā arī interneta materiāli.

² Šeit un turpmāk ar zvaigznīti apzīmētas simfonijas, kurās iekļauts solodziedājums vai kora partija.

Vācija

- Hanss Verners Hencē (*Henze*; dz. 1926) Astotā simfonija (1992/1993)
Devītā simfonija (1995/1997)*
Desmitā simfonija (1997–2000)
- Volfgangs Rīms (*Rihm*; dz. 1952) *Vers une symphonie fleuve I, II, III, IV* (1994–1998/2000)
...fleuve V (omina tempus habent) (1997/2000)*

Krievija–Vācija

- Alfrēds Šnitke (*Шнитке, Schnittke*; 1934–1998) Sestā simfonija (1992)
Septītā simfonija (1993)
Astotā simfonija (1993/1994)
Devītā simfonija (1995/1997)

Austrumāzija

- Tan Duns (*Tan Dun*; dz. 1957) *Simfonija 1997 (Heaven Earth Mankind; 1997)**
World Symphony for the Millennium (1999)*
- Zhu Jian'er (dz. 1922) Ceturtā simfonija (1990)
Piektā simfonija (1991)
Sestā simfonija 3 Y (1994)
Septītā simfonija *Sounds of Heaven, Sounds of Earth, Sounds of Man* (1994)
Astotā simfonija *Qiusuo* (1994)
Desmitā simfonija (1998)*

Austrālija un Jaunzēlande

- Kristofers Bleiks (*Blake*; dz. 1949) simfonija *The Islands* (1995)
Edvins Kars (*Carr*; dz. 1926) Ceturtā simfonija (1991)

Amerika

- Filips Glāss (*Glass*; dz. 1937) *Low Symphony* (1992)
Otrā simfonija (1994)
Trešā simfonija (1995)
Heroes Symphony (1996)
Piektā simfonija (1999)*
- Eljots Kārters (*Carter*; dz. 1908) simfonija *sum fluxae pretium spei* (1993–1997)

B. Latvija

- Iļona Breģe (dz. 1959) Simfonija (2004)
- Rihards Dubra (dz. 1964) *Mazās simfonijas* (1990–1996)
simfonija *Sitivit anima mea* (1994)*
- Jānis Dūda (dz. 1975) *Sinfonia brevis* (1997)
Sinfonia Sacra jeb *Sakrālā simfonija* (1998)*
Sinfonia nova (2003)
- Maija Einfelde (dz. 1939) Kora simfonija (2000/2004)*
Simfonija (2003)

Imants Kalniņš (dz. 1941)	Sestā simfonija (2001)*
Romualds Kalsons (dz. 1936)	Otrā simfonija (<i>Somu simfonija</i> ; 1992)
Juris Karlsons (dz. 1948)	Koncerts simfonija (2001) <i>Symphonia brevis</i> (2004)
Roberts Liede (1967–2006)	Pirmā simfonija (2000)* Otrā simfonija (2005)
Arturs Maskats (dz. 1957)	Simfonija (2000/2002)*
Georgs Pelēcis (dz. 1947)	Trīspadsmitā Londonas simfonija (2000)
Vilnis Šmīdbergs (dz. 1944)	psalmu simfonija <i>Laudator</i> (1999/2001)*
Pēteris Vasks (dz. 1946)	Pirmā simfonija <i>Balsis</i> (1991) Otrā simfonija (1998/1999) Trešā simfonija (2005)
Andris Vecumnieks (dz. 1964)	<i>Sinfonia A</i> (1991)

The notion of *symphony*. A labyrinth for a researcher?

Zane Prēdele

Summary

The image of ancient Greeks' Fenix proves to be useful to acquaint ourselves with the idea of symphony and partly with its experience nowadays. The word *symphony* is well-known, but do we know the realm it originated from? The author's purpose was to make an experimental comparison between the terminology (like the heritage of the past) and more relaxed manifestations of individual Latvian symphonies. Research into etymology and new approach to its inner development is more characteristic of Russian music scientists – such as J. Holopov and T. Scherbo. Unfortunately, musicologists of Latvia are not going into the terminological aspects of the above mention.

Frequently the contents of the word *symphony* confines itself to word-for-word translation *con-sonance* and in dictionaries present and broadly explains the term, which normally is taken to signify an extended work for orchestra. Many dictionaries disregard the figurative sense of *Symphony* and ignore such meanings like an agreement of sounds, accordance, conformity, coordination, harmony and concord. Each of them shows a different aspect.

A Greek-English Lexicon (compiled by H. G. Liddell and R. Scott. – New York: Oxford University press, 1996, p. 1689–1690) states the following meanings of Gr. *Συμφωνία*:

- I 1. concord or unison of sound; 2. of two sounds only, musical concord, accord (such as the fourth, fifth and octave); 3. harmonious union of many voices; concert; the Pythagor's doctrine of the music of the spheres;
- II *metaph.* harmony, agreement, concordance; unanimity; the amount agreed upon;
- III band; orchestra; Lat. *symphonia* – of a kind of drum; of a wind instrument.

In reality the figurative meaning of *concord* or *unison of sound* – is universal and primary. But as regards music, this particular meaning is subordinated to world outlook, conception of the world and models of relations.

At the end of the 20th century the genre of symphony is considered to be a peripheral phenomenon, however it still exists and develops as well. Therefore the present paper is complemented with an appendix – a selective list of symphonies written all over the world within the period of 10–15 years.

Analysing symphonic scores of two Latvian composers – *The Sixth symphony* for symphony orchestra by Imants Kalniņš and *Symphony* for mezzo-soprano, mixed choir and symphony orchestra by Arturs Maskats – we may conclude the following: they have come to one essential historical meaning of the word *symphony* – namely, *consonance*. Both of them generally apply a tonal music language, and it's possible to express hypothetical presumption, that both composers have trend towards *consonantism* in the word's wide meaning.

Consonantism, without doubts, has a special aesthetic platform, namely – the Beautiful, but simultaneously above all is its ethical aspect, which is almost impossible to be defined. Consonantism may be viewed also in a wide dramatic sense, because each of the above symphonies has its individual solution, namely, seeking for harmony.

Literatūra

1. Čaklais M. *Im Ka. Imants Kalniņš laikā un telpā*. – Rīga: Jumava, 1998.
2. *A Greek-English Lexicon* / compiled by H. G. Liddell and R. Scott. – New York: Oxford University press, 1996.
3. Jungheinrich H. K. *A world of “freely invented orders of magnitude”*: Hans Werner Henze and the problem of the *Symphony* // *Contemporary Music Review*: Vol. 12. – Malaysia: Harwood Academic Publishers GmbH, 1995, p. 125–143.
4. Steinbeck W., Blumróder C. von. *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*: Band 3, 2. – Laaber: Laaber-Verlag, 2002.
5. Wilson C. *The survival of the symphony* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Vol. 24. – London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 847–849.
6. Хориков И., Малев М. *Новогреческо-русский словарь*. – Москва: Культура и традиции, 1993.
7. Штейнпресс Б. *Симфония* // *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш, т. 5. – Москва: Советская энциклопедия, 1981, с. 22–26.
8. Щербо Т. *Понятие «симфония»: вопросы этимологии, истории, эстетики и философии* // *Двенадцать этюдов о музыке: К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского 12 августа 2001 года. Его ученики* / сост. Л. Н. Логинова. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001, с. 157–169.