

ŽANRI, STILI UN MŪZIKAS VALODA: TERMINOLOĢIJA, KLASIFIKĀCIJA, ATTĪSTĪBAS TENDENCES

ŽANRS LATVIEŠU INSTRUMENTĀLAJĀ MŪZIKĀ
(20. GADSIMTA PĒDĒJĀ TREŠDAĻA – 21. GADSIMTS)

Iloņa Būdeniece

20. gadsimts un mūsu gadsimta sākums mūzikas vēsturē iegājis ar neparasti intensīvām un spilgtām pārmaiņām daudzos aspektos – arī žanra sfērā. Līdztekus klasisko žanru tālākattīstībai arvien biežāk ir vērojama atteikšanās no tipizētiem žanru modeļiem, meklējot jaunus. Līdz ar to radusies skaitliski iespaidīga skaņdarbu grupa – kompozīcijas, kuru nosaukumos neparādās tik saprotami un ierasti vārdi kā *simfonija*, *sonāte*, *poēma* u. tml. Šo tradicionālo žanru apzīmējumu vietā bieži vien lasāmi jauni vai agrākos laikmetos krietni retāk lietoti nosaukumi – gan tādi, kas sastopami daudzkārt (*piemēram*, *veltījums*, *mūzika*, *ainava* u. c.), gan vienreizēji un neatkārtojami.

Tādējādi 20.–21. gadsimta mūzikas žanru panorāma izceļas ar īpašu daudzveidību, kas savukārt aktualizē nepieciešamību dziļāk pētīt ar žanru saistītos procesus. Vienu no izpētes aspektiem atspoguļo arī piedāvātais raksts. Tā mērķis ir analizēt žanru kopainu 20.–21. gadsimta latviešu instrumentālajā mūzikā, turklāt lielākā uzmanība veltīta tieši jauno žanru raksturojumam.

Jāņem vērā, ka žanrs ir viena no galvenajām sfērām, kas palīdz klausītājam uztvert skaņu valodā ietērpto komponista vēstījumu. Kā raksta krievu muzikologs Jevgeņijs Nazaikinskis, „žanri – tā ir mūzikas reālā saikne ar dzīvi” (Назайкинский 2003: 80). Protams, šī viņa tēze pirmām kārtām attiecināma uz klasiskajiem žanriem: tikai pietiekami ilgstošas vēsturiskās attīstības rezultātā atsevišķi, biežāk atkārtoti skaņdarbu nosaukumi iegūst tādu saturisko ietilpību, ka spēj radīt klausītāja uztverē asociatīvu saikni ar konkrēta žanra raksturiezīmēm – tā saturu un stilu. Cita situācija veidojas, ja skaņdarba nosaukumā nav fiksēta atpazīstama žanra klātbūtne. Piemēram, laikmetīgajā mūzikā līdzās jau minētajam *veltījumam*, *mūzikai* un *ainavai* nereti sastopami arī citi apzīmējumi, kas neietver klasiska žanra zīmi, to vidū *skice*, *meditācija*, *skaņdarbs*, *refleksija*, *grāmata*, *zīmējums* u. tml. Latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē šādu nosaukumu izvēle īpaši aktualizējas 20. gadsimta pēdējā trešdaļā.

Klasiskie žanri latviešu instrumentālajā mūzikā: tradīcijas un jauninājumi

Latviešu komponistu skaņdarbu klāstu veido praktiski visi iepriekšējos gadsimtos izveidojušies žanri, turklāt daži no klasiskajiem žanriem¹ – simfonija, koncerts, stīgu kvartets, sonāte, arī variācijas – laikmetīgo autoru uzmanību piesaistījuši īpaši bieži.

1. tabula. Tipiskākie instrumentālmūzikas žanri latviešu komponistu jaunradē: statistiski hronoloģiskais aspekts

Laika periods	19. gs.	1900–1909	1910–1919	1920–1929	1930–1939	1940–1949	1950–1959	1960–1969	1970–1979	1980–1989	1990–1999	2000–2012
Simfonija	1	2	4	5	7	15	16	28	41	27	17	19
Koncerts	1	–	1	5	11	7	18	21	27	42	22	45
Simfoniska poēma/epizode/ tēlojums/ainava	2	2	6	4	28	7	14	15	9	11	7	2
Stīgu kvartets	2	–	–	–	3	8	2	3	5	7	11	13
Sonāte	1	–	–	2	6	8	9	13	25	29	20	13
Variācijas	1	–	–	2	6	3	8	8	15	27	16	6
Noktirne	1	–	–	2	2	4	1	5	2	7	6	5
Balāde	–	1	–	5	4	3	1	5	6	6	1	2
Skerco	–	–	–	2	4	10	2	3	2	3	3	6

Interesanti atzīmēt, ka, sākot ar pagājušā gadsimta 70. gadiem, simfonijas žanra aktualitāte pakāpeniski mazinās, savukārt koncerta popularitāte, tieši otrādi, pieaug, sasniedzot kvantitatīvo virsotni 21. gadsimta pirmajā desmitgadē (skat. par to arī: Ļebedeva 2013). Iespējams, tas skaidrojams tādejādi, ka simfonijas koncepcija tradicionāli saistās ar kādas vairāk vai mazāk globālas, vispārcilvēciskas problēmas, idejas atspoguļojumu, kas tiecas garīgi apvienot maksimāli lielu auditoriju. Taču 20. gadsimta nogalē ir būtiski mainījusies mūzikas komunikatīvā situācija, un, kā raksta Arnolds Klotiņš, „šodien vienošanās par kopīgām patiesībām, klausoties mūziku, šķiet, ir aizgājusi pagātnē reizē ar postmoderno atvēršanos no metanaratīviem, pamatmītiem un lielajām uzskatu sistēmām” (Klotiņš 2005: 12). Te vietā atzīmēt, ka ne tikai pagājušā gadsimta nogalē, bet viss gadsimts kopumā iezīmējas ar būtiskām, dažbrīd pat radikālām un neatgriezeniskām pārmaiņām ne vien mākslā, bet arī visas sabiedrības apziņā. Skaņdarbs tā vai citādi atspoguļo vidi, kurā tas radīts. Šādā rakursā arī skaidrojamas pārmaiņas mūzikas žanru attīstībā, kas tik intensīvi noritējušas 20. gadsimtā.

Simfonijas žanrs un tā spēja izdzīvot cauri gadsimtiem – tas ir fenomēns, kas saistījis komponistu un muzikologu uzmanību gan pagātnē, gan mūsdienās. Turklāt paustie viedokļi reizēm ir pat kardināli pretēji. Piemēram, komponists Hanss Eislers (*Hans Eisler*) jau

¹ Skatīt 1. tabulu. Orķestra mūziku tajā pārstāv abi klasiskie žanri, proti, simfonija un koncerts, kā arī salīdzinājumam iekļauti romantisma laikmetā izveidojušies žanri – simfoniskā poēma un simfoniskais tēlojums. Savukārt kameramūziku pārstāv stīgu kvartets un sonāte. Vēl tabulā iekļauti tādi žanri kā variācijas, noktirne, balāde un skerco, kas pārstāv gan orķestra, gan kameramūzikas sfēru. Būtiski piebilst, ka šis pārskats veidots, balstoties uz diviem informatīvajiem avotiem – Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapas datubāzi (<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>) un 2009. gadā izdoto katalogu *Latvian Symphonic Music 1880–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1880–2008*. Līdz ar to tabula nepretendē uz pilnīgu informācijas atspoguļojumu: elektroniski pieejamajā datubāzē nav apkopoti visu latviešu komponistu skaņdarbu saraksti, savukārt izdotais katalogs, kā jau izriet no nosaukuma, ietver ziņas tikai par simfonisko mūziku, kas tapusi laikposmā līdz 2008. gadam. Tomēr abi šie avoti ļauj spriest par galvenajām tendencēm žanru izvēlē.

pagājušā gadsimta pirmajā pusē, proti, 1935. gadā, bija pārlicināts, ka *tīrā* instrumentālā mūzika ir zaudējusi savu ietekmi un, attiecīgi, arī simfonijas kā žanra pastāvēšanai vairs nav jēgas. Autoraprāt, „patiešām progresīvam komponistam būs jāsaprot, ka tā ir absolūti arhaiska mākslas forma, kuru vairs nevajadzētu izmantot“ (citēts pēc: Piotrowska 2006: 90). Izvērtējot simfonijas statusu 20. gadsimta mūzikā, poļu muzikoloģe Anna Pjotrowska min divus būtiskus aspektus, kas ietekmē šī laikmeta žanru kopainu: pirmkārt, lēni, bet mērķtiecīgi *vecu* žanru, tostarp arī simfonijas, nišu plašākas auditorijas uztverē ieņem populārā mūzika; otrkārt, *vecie* žanri tradicionāli kalpojuši dažādiem sociāliem mērķiem, kas 20. gadsimtā vairs nav aktuāli; tāpēc tie vai nu transformējas adaptācijas procesā, vai arī ir lemti izzušanai (Piotrowska 2006: 91)². Autore atzīst, ka simfonijas žanrs, neraugoties uz dažādām grūtībām, turpina dzīvot, tomēr darboties tajā 20. gadsimta komponistam nav bijis viegli, un viņa veikums vienmēr ticis pakļauts kritikai; to apliecina arī Artura Onegēra (*Arthur Honegger*) paustais viedoklis, ka „jauno komponistu simfonija ir neizdevīgā situācijā, jo tiek salīdzināta ar klasisko“ (citēts pēc: Piotrowska 2006: 95).

Daudzu laikmetīgo skaņražu mūziku raksturo nepārprotama virzība subjektivisma, individuālisma gultnē; tā ietekmē arī žanru izvēli un tieši atspoguļojas darbu nosaukumos. Intīmo, personisko izjūtu dominanti savā daiļradē atzīst, piemēram, Parīzē dzīvojošā somu komponiste Kaija Sāriaho (*Kaija Saariaho*), uzskatot, ka „sākumpunkts skaņdarbam allaž ir emocija, tā mēdz būt ļoti privāta...“ (Sāriaho 2009: 29).

Iespējams, tiece uz subjektīvi intīmu mūzikas izteiksmi un kamerstilu arī ir viens no iemesliem, kāpēc mūsdienu komponisti retāk pievēršas fundamentālajam simfonijas žanram, kurā – vismaz tradicionāli – priekšplānā izvirzās citas vērtības. Tomēr arī latviešu mūzikā ir skaņraži, kas joprojām veltī tam lielu uzmanību. Viņu vidū ir Pēteris Vasks, kurš pauž pārliecību: „[...] simfonija ir dzīvs un dzīvotspējīgs žanrs, kam arī turpmāk jāpilda savs galvenais uzdevums – jārūnā par būtiskām, svarīgām un mūžīgām lietām“ (citēts pēc: Vilšķersta 2001: 35).

Rihards Dubra, kurš latviešu instrumentālo mūziku bagātinājis ar vairākām simfonijām³, atzīst: „Simfonija ir grūts žanrs, grūts ceļš mūzikā, ne katrs to vēlas uzņemties, ne katrs vispār ir spējīgs to uzrakstīt, jo orķestris ir jājūt savās asinīs, tad tikai var būt panākumi“ (Dubra 2012). Vienlaikus komponists izceļ vēl kādu līdz šim nepieminētu faktoru, kas būtiski var ietekmēt atsevišķu mūzikas žanru dzīvotspēju – proti, ekonomiskos apstākļus; tie daudzējādā ziņā nosaka konkrēta vēsturiskā perioda kultūrpolitiku un tādējādi ietekmē arī komponistu radošo darbību:

„Vainīgi ir ekonomiskie apstākļi – simfonijas mūsdienās neviens īpaši vairs nepasūta. Toties komponistiem, tāpat kā citiem ļautiņiem, gribas ēst – tas nozīmē, ka tiek rakstīts tas, ko pasūta. Simfonija ir apjomīgs žanrs un jebkādu izmaksu ziņā dārgs. [...] Man personīgi simfonija ir

² Ar *vecajiem* žanriem šajā gadījumā domāti akadēmiskās mūzikas klasiskie žanri. Anna Pjotrowska aktualizē ar simfonijas žanru saistītās problēmas rakstā *Symphony in the 20th Century* (Piotrowska 2006). Raksta pamatā ir referāts, kas 2006. gada oktobrī nolasīts 6. Starptautiskajā Mūzikas teorijas konferencē Viļņā.

³ Riharda Dubras skaņdarbu klāstā ir *Simfonija* (1988), kā arī četras *Mazās simfonijas* (nr. 1, 2 – 1991, nr. 3 – 1992, nr. 4 – 1994). Pats autors attiecībā uz *Mazajām simfonijām* gan ir paškritisks: „Tā saucamās *Mazās simfonijas* tomēr bija tādi kā vingrināšanās skaņdarbi, kurus es patlaban nemaz nevēlētos dzirdēt atskaņojam. Deviņdesmito gadu sākums bija laiks, kad aizrāvos ar to, lai izpētītu, kas no amerikāņu minimālistu tehniskajiem paņēmieniem būtu izmantojams manos darbos. Šajās minisimfonijās es vienkārši vingrinājos“ (Dubra 2012).

Šeit un turpmākajā raksta gaitā simfoniju uzskaitījumā nav minēts atskaņotājsastāvs gadījumos, ja simfonija rakstīta tradicionālajam sastāvam – simfoniskajam orķestrim.

orķestra skaņdarbu grupa, kurā ietilpst pati simfoniskā poēma (Selgas Mencis *Aizgājušās vasaras zvans*, 1991), epizode (Romualda Kalsona *Pirms aiziešanas*, 1966), tēlojums (Selgas Mencis *Dzīvībai*, 1985) un ainava (Vinetas Lices *Dabas balsis*, 1979). Tomēr jāatzīst, ka šādi žanriskie apzīmējumi latviešu mūzikā parādās arvien retāk, it īpaši 21. gadsimta pirmajā desmitgadē.

Līdzīgi simfonijai un koncertam, arī kameramūzikas klasiskie žanri – sonāte un stīgu kvartets – nav zaudējuši savu aktualitāti. Īpašu popularitāti guvusi sonāte, turklāt dažādu paaudžu komponistu daiļradē, sākot ar klasiķiem (Jāzepa Vītola Sonāte klavierēm op. 1, 1886; Lūcijas Garūtas Sonāte vijolei un klavierēm, 1927; Jāņa Ivanova Sonāte, 1931, un *Sonata brevis*, 1962, abas klavierēm) un beidzot ar jaunākās paaudzes autoriem (Anitras Tumševicas Sonāte klarnetei, čellam un klavierēm, 2002; Solveigas Selgas-Timperes sonāte *Mūžīgie dialogi* soprānsaksofonam un klavierēm, 2003)⁵. Var pat secināt, ka kopš pagājušā gadsimta pēdējās trešdaļas sonātes un stīgu kvarteta žanri piedzīvojuši zināmu uzplaukumu.

Vērtējot klasisko žanru attīstību kopumā, jāizceļ dažas īpatnības, kas īpaši raksturo laika periodu no 20. gadsimta 70. gadiem līdz mūsdienām. Pirmkārt, izraugoties skaņdarbu nosaukumus, komponisti arvien biežāk kopā ar žanru definējošo vārdu dod vēl kādu papildapzīmējumu, kas konkretizē saturisko ievirzi un bieži atspoguļo poētisku tēlainību. Šī tendence vērojama dažādos žanros:

- simfonijās – Pētera Vaska Pirmā simfonija *Balsis*, 1991; Ilonas Breģes Trešā simfonija *Forgiveness*, 2010;
- koncertos – Pētera Plakiža koncerts solistu grupai un orķestrim⁶ *Sasaukšanās*, 1977; Pētera Vaska koncerts vijolei un stīgu orķestrim *Tālā gaisma*, 1997; Andra Dzeniša *Stones and Veils (Akmeņi un plīvuri)* mežragam un kamerorķestrim, 2005, *Urban Translated (Pilsētas tulkots)* klarnetei un orķestrim, 2008, *Duālisms* klavierēm un orķestrim, 2010;
- stīgu kvartetos – Andra Dzeniša *Amrita*, 2012, un *Trataka. Point noir*, 2011; Pētera Vaska Otrais stīgu kvartets *Vasaras dziedājumi*, 1984; Imanta Mežaraupa *It is Late in the Year...*, 1990; Ērika Ešenvalda *Sidraba slidas*, 1998;
- sonātēs – Pētera Vaska *Pavasara sonāte* stīgu sekstetam, 1987, *Vientulības sonāte* ģitārai solo, 1990; Andra Dzeniša sonāte vijolei un klavierēm *Pamestie*, 1994; Anitras Tumševicas *Ezera sonāte* klavesīnam un stīgu orķestrim, 2011;
- noktirnēs – Jura Karlsona *Cerību un sāpju noktirne* klavesīnam, 1993; Nika Gothama *Vecrīgas noktirne (A Nocturne of Old Riga)* flautai, čellam un klavesīnam, 2000; Romualda Jermaka *Noktirne par jūru un mēnesi* vijolei un klavierēm, 2007.

⁵ Atsevišķu komponistu mūzikā sonātes žanrs ieņēmis paliekošu vietu visā viņu radošās darbības gaitā. Piemēram, Paula Dambja skaņdarbu sarakstā rodama Sonāte fagotam un klavierēm (1979), Sonāte ērģelēm (1993) un piecas sonātes klavierēm, kas tapušas dažādās desmitgadēs (Pirmās sonātes rašanās gads nav zināms; turpmākās sacerētas 1964, 1968, 1970 un 1998). Savukārt Jura Karlsona daiļradi bagātina trīs sonātes klavierēm (1971, 1985, 2011) un Sonāte ērģelēm (1976). Šī klasiskā žanra tradīcijas turpina izkopt arī Maija Einfelde, radot trīs sonātes vijolei un klavierēm (1980, 1985, 1990), kā arī sonātes vijolei un ērģelēm (1989) un vijolei solo (1997).

⁶ Šeit un turpmāk, ja orķestra sastāvs nav norādīts, domāts simfoniskais orķestris.

Motivācija, kāpēc tiek doti šādi saturisko ievirzi skaidrojoši nosaukumi, komponistiem mēdz būt dažāda. Piemēram, Georgs Pelēcis, raksturojot savu daiļradi, stāsta:

„Kad man liekas, ka mūzikas būtību pietiekami izsaka tikai piederība žanram, es aprobežojos tikai ar žanra norādi. Tāpēc man ir sonāte, prelūdijas, koncerti, svītas bez kādiem papildus nosaukumiem. Dažreiz tomēr rodas kārdinājums precizēt klausītāju iespējamās programmatiskās asociācijas, cerot uz viņu ieinteresētāku, poētiskāku mūzikas uztveri“ (Pelēcis 2012).

Arī Andris Dzenītis apstiprina, ka saturu konkretizējošs nosaukums „ir papildinājums, paskaidrojums klausītājam, apmēram kādā emocionālā virzienā viņam domāt“ (Dzenītis 2012).

Otra īpatnība, kas šajā periodā iezīmējas klasisko žanru traktējumā, ir saistīta ar atskaņotājsastāvu. Laikposmā kopš 20. gadsimta 70. gadiem tas gūst arvien lielāku dažādību; sastopami atsevišķiem žanriem netradicionāli tembru salikumi. Piemēram, simfonijas komponisti bieži raksta nevis simfoniskajam, bet kamerorķestrim (Romualda Kalsona Pirmā simfonija, 1981; Santas Ratnieces kamersimfonija *Shant nadi* jeb *Lēna upe*, 2011), stīgu (Viļņa Šmīdberga Otrā jeb *Pavasara simfonija*, 1981; Pētera Vaska Pirmā simfonija *Balsis*, 1991) vai pat pūtēju orķestrim (Viļņa Šmīdberga Trešā simfonija, 2010).

Atsevišķos gadījumos komponisti papildina orķestri ar kādu soloinstrumentu (Gustava Fridrihsona kamersimfonija obojai un kamerorķestrim *Ceļojums bez atgriešanās*, 1999) vai, vēl biežāk, ar solobalsi(-īm) vai kori (Tālivalža Ķeniņa Septītā simfonija ar mecosoprāna solo, 1980; Roberta Liedes Pirmā simfonija orķestrim, soprānam un mecosoprānam, 2000; Artura Maskata Simfonija mecosoprānam, jauktajam korim un orķestrim, 2000; Jura Karlsona simfonija jauktajam korim un orķestrim *Adoratio*, 2010). Visai raksturīgi ir poližanriski darbi – proti, kompozīcijas, kuru nosaukumos autors apzināti norāda divu dažādu žanru mijiedarbi, kas dažkārt ietekmē arī atskaņotājsastāvu. Izplatīts poližanra veids ir simfonija koncerts (Viļņa Šmīdberga Koncerts simfonija stīgu orķestrim un angļu ragam, 1983; Tālivalža Ķeniņa *Sinfonia concertata* jeb Astotā simfonija ērģelēm un orķestrim, 1986; Jura Karlsona Koncerts simfonija divām klavierēm un orķestrim, 2002⁷).

Līdzīgi simfonijai, arī koncertžanrs kļūst daudzveidīgāks atskaņotājsastāva ziņā. Tiesa, soloinstrumentu klāstā joprojām dominē tādi tradicionāli instrumenti kā klavieres (Paula Dambja Koncerts klavierēm un kamerorķestrim, 1987; Andra Dzenīša koncerts klavierēm un orķestrim *Duālisms*, 2010), vijole (Romualda Kalsona Koncerts vijolei un orķestrim, 1977; Ilonas Breģes Koncerts vijolei un orķestrim, 2008), čells (Artura Maskata Koncerts čellam un orķestrim, 1992; Romualda Jermaka Koncerts čellam un ērģelēm, 2005) vai dažādi pūšaminstrumenti (Pētera Vaska Koncerts angļu ragam un orķestrim,

⁷Jāatzīmē vēl kāda interesanta tendence, kas parādās tieši 20. gadsimta 70.–80. gados: proti, reizēm skaņdarbi ar nosaukumu *simfonija* ir rakstīti netipiskam atskaņotājsastāvam – korim. Tādas ir pavisam piecas kompozīcijas: Oļģerta Grāviša Kora simfonija (1971), Paula Dambja simfonija jauktajam korim *Cīņu un uzvaru laiks* (1975), Pētera Plakiža simfonija jauktajam korim piecās daļās *Nolementība* (1985), Jura Karlsona Simfonija koncerts trīsdesmitbalsīgam jauktajam korim, teicējam un tamtamam (1987), kā arī Andra Vecumnieka simfonija jauktajam korim *Vecas Rīgas likteņdziesmas* (1990).

1989; Romualda Jermaka Koncerts altsaksofonam un kamerorķestrim, 2008; u. c.). Tomēr aizvien biežāk komponisti pārsteidz arī ar gluži neklasiskām instrumentu kombinācijām. Interesanti piemēri ir Gundara Pones koncerts deviņiem virtuoziem *Diletti Dialettici*, kas sacerēts flautai, klarnetei, mežragam, sitaminstrumentiem, klavierēm, vijolei, altam, čellam un diriģentam (1973), Margēra Zariņa Trešais koncerts ērģelēm, sitaminstrumentiem un arfai *Concerto patetico* (1975), Romualda Jermaka Koncerts divām ērģelēm, trim trompetēm, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem (1983), kā arī Riharda Dubras koncerts marimbai un stīgu orķestrim *Mūžīgās ilgošanās gaisma* (2000).

20. gadsimta otrajā pusē īpaši aktualizējas sitaminstrumentu lietojums akadēmiskajā mūzikā. Kā raksturīgu laikmeta iezīmi to izceļ angļu komponists un mūzikas zinātnieks Džonatans Hārvijs (*Jonathan Harvey*), uzsverot: „20. gadsimtā mūziku, protams, ir krietni pārveidojusi sitaminstrumentu straujā ekspansija, kad neviens nopietns simfoniskais orķestris nav iedomājams bez vismaz pieciem sitaminstrumentālistiem“ (citēts pēc: Raginskis 2008: 17). Sitaminstrumentu nozīmības pieaugumu atspoguļo arī fakts, ka arvien biežāk komponisti raksta koncertus tieši šīs grupas instrumentiem (Ilonas Breģes Koncerts marimbai un stīgu orķestrim, 1986; Andra Baloža Koncerts sitaminstrumentiem un orķestrim, 2007). Līdzīgu tendenci apliecina vairāki Tālivalža Ķeniņa darbi – Koncerts pieciem sitaminstrumentālistiem un orķestrim (1983), Koncerts flautai, ģitārai, stīgām un sitaminstrumentiem (1985), Koncerts klavierēm, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem (1990).

Arī sonātes žanrs līdzās pārējiem klasiskajiem žanriem atskaņotājsastāva ziņā piedzīvo intensīvas izmaiņas. Līdz pagājušā gadsimta 70. gadiem sonātes tika rakstītas galvenokārt klavierēm (jau pieminētās Jāņa Ivanova sonātes, 1931 un 1962; Pētera Barisona sonātes, 1932 un 1944; Tālivalža Ķeniņa Pirmā sonāte klavierēm, 1961; u. c.) un locīņinstrumentiem (piemēram, Lūcijas Garūtas Sonāte vijolei un klavierēm, 1927; Jāņa Kalniņa šī paša žanra darbs čellam un klavierēm, 1946; Jāņa Mediņa Sonāte altam un klavierēm, 1959). Arī laikposmā kopš 70. gadiem klavieres ir sonātes žanrā populārākais instruments (īpaši 80. gados – 10 no 29 sonātēm rakstītas klavierēm). Tomēr vienlaikus šajā periodā vērojama daudz lielāka dažādība izraudzīto instrumentu ziņā: latviešu komponistu instrumentālo mūziku bagātina sonātes ērģelēm (Juris Karlsons, 1976; Pauls Dambis, 1993), akordeonam (Jāņa Dūdas Sonāte diviem akordeoniem, 1995), ģitārai (Pētera Vaska *Vientulības sonāte* ģitārai solo, 1990), arī kontrabasam (Pētera Vaska *Sonata per contrabasso solo*, 1986) un dažādiem ansambļiem (Jāņa Ķepīša Sonāte arfai un čellam, 1974; Pētera Vaska *Pavasara sonāte* stīgu sekstetam, 1987; Imanta Zemzara Sonāte angļu ragam un klavierēm, 2001; Vinetas Līces sonāte saksofonam un ērģelēm *Jūras balss*, 2009). Sevišķi savdabīgi piemēri atskaņotājsastāva ziņā ir Anitras Tumševicas *Mēnesnīcas*

sonāte birbīnei (vai obojai) un apskaņotam kamerorķestrim (2011) un *Ezera sonāte* klavesīnam un stīgu orķestrim (2012). Šajos skaņdarbos instrumentu kombinācija faktiski norāda uz cita žanra, proti, koncerta klātbūtni; tādējādi veidojas žanru mijiedarbe⁸.

Nosaukuma faktora izšķirošā loma jauno žanru izveidē

Pievēršoties instrumentālās mūzikas žanru kopainas analīzei un it īpaši pēdējās desmitgadēs tapušajai mūzikai, jāsecina, ka komponisti sevišķu uzmanību veltījuši skaņdarbu nosaukumu izvēlei. Faktiski tieši netradicionālie nosaukumi (to daudzkārtēja atkārtotāšanās) ir pirmais un galvenais impulss, kas devis pamatu aktualizēt jautājumu par jaunu žanru grupu veidošanos 20./21. gadsimta mūzikā. To apstiprina ne tikai lietuviešu muzikoloģe Gražina Daunoravičiene (Дауноравичене 1990, 1992), bet arī krievu muzikologs Aleksandrs Sokolovs. Dažādu jaunu nosaukumu parādīšanos viņš skaidro ar t. s. „izvairīšanās” jeb „nolieguma estētiku” (Соколов 2004: 9); tā raksturīga 20. gadsimta vidus avangardam un izpaužas kā absolūta distancēšanās no jebkādiem tradicionāliem (ar iepriekšējo pieredzi atpazīstamiem) mūzikas valodas elementiem⁹. Nosaukuma līmenī, viņaprāt, šī tendence parādās kā žanriski konkrētu apzīmējumu (sonāte, svīta, koncerts, simfonija u. c.) nomaiņa pret abstraktiem un žanriski neitrāliem, piemēram, *kompozīcija, struktūra, mūzika* utt. Tādējādi apzinātā atteikšanās no iepriekšējām tradīcijām galu galā stimulējusi jaunu tradīciju veidošanos un nostiprināšanos 20. gadsimta mūzikas kultūrā. Sokolovs raksta:

„[...] skaņdarbu ar nosaukumiem *mūzika...*, *kompozīcija nr...* parādīšanās 20. gadsimtā atklāj kādu īpatnēju tendenci un ļauj secināt, ka šī uzsvērtā, demonstratīvā atteikšanās no tipizētiem žanriem, atpazīstamo žanru zīmju neesamība pakāpeniski kļuvusi par jaunu, noturīgu, stabilu žanra zīmi” (Соколов 2007: 10).

Arī krievu muzikoloģe Marina Lobanova, analizējot žanriskos procesus 20. gadsimta mūzikā, konstatē klasiskās žanru sistēmas sabrukumu un jaunas žanra koncepcijas izveidi. Autore atzīst, ka pie šī procesa rezultātiem pieder arī atteikšanās no žanru nosaukumiem, kas veido jēlkādu saikni ar klasisko žanru sistēmu, aizvietojot tos vai nu ar neitrāliem apzīmējumiem, tādiem kā *mūzika, kompozīcija, opuss*, vai arī ar izteikti individuāliem nosaukumiem, piemēram, *Gaistošie mirkļi, Aforisms, Atmosfēras* u. c. Turklāt Lobanova skaidro, ka „šādi nosaukumi atspoguļo konkrētu kompozicionālo ideju vai tehniku un parāda tīri strukturālu modeli, nevis ārpusmūzikālu, literāri teatrālu vai gleznainu programmu” (Lobanova 2000: 175). Lobanovas pausto viedokli nepārprotami apstiprina Andris Dzenītis: „Poētiskie nosaukumi bieži vien ir tāda lieta, kas tieši veido saturu, veido formu un lielā mērā ir par to atbildīgi. Nosaukumā bieži vien jau ir iekodēta skaņdarba forma”. Kā piemēru komponists min savu klavierkoncertu *Duālisms*. Tā pamatā

⁸ Pārējie 1. tabulā minētie klasiskie žanri iekļauti tajā galvenokārt salīdzināšanas nolūkā. Tabula rāda, ka īpašu popularitāti pagājušā gadsimta pēdējā trešdaļā iegūst variācijas, turklāt dažādu paudžu komponistu daiļradē. Gan nosaukuma, gan atskaņotājsastāva ziņā tās iezīmē ļoti plašu spektru. To vidū ir variācijas soloinstrumentiem (Pētera Plakiža *Divas variācijas* čellam solo, 1976; Aivara Kalēja *Doriskās variācijas* ērgelēm, 1984; Jāņa Dūdas Variācijas klavierēm, 1993), visdažādākajiem ansambļiem (Jura Karlsona *Variācijas reminiscence* flautai, vijolei un klavierēm, 1989; Alvila Altmaņa Tēma un variācijas koka pušaminstrumentu kvintetam, 1992; Jāņa Dūdas Variācijas un fūga altsaksofonam un klavierēm, 2001), kā arī orķestrim (Romualda Karlsona *Simfoniskās variācijas* klavierēm ar orķestri, 1978; Andreja Selicka *Kanoniskās variācijas* stīgu orķestrim, 1982; Gustava Fridrihsona Variācijas stīgu orķestrim, 1995). Arī pārējie trīs tabulā iekļautie žanri – noktitime, balāde un skerco, kas ir nosacīti mazāk populāri –, atskaņotājsastāva ziņā reprezentē gan orķestra sfēru (Ērika Ešenvalda *Noktitime* orķestrim, 2007; Paula Dambja Balāde kamerorķestrim, 1974), gan kameramūziku (Maijas Einfeldes *Noktitime* arfai, 2002; Pētera Plakiža Balāde flautai, obojai, klarnetei, fagotam, mežragam, 1986; Jāņa Dūdas *Skerco* altsaksofonam un klavierēm, 2001).

⁹ Savu viedokli par komponistu motivāciju un impulsiem, kas ietekmē nosaukumu izvēli, pavidis arī ASV skaņradis Maikls Tīpets (*Michael Tippett*). Viņš uzsver, ka „mūsdienās daudziem vecajiem komponistiem tradicionālie instrumentālo žanru nosaukumi šķiet mulsinoši. Nav brīnums, ka jaunākas paaudzes komponisti pilnībā izvairās no tādiem nosaukumiem, jo avangarda laikmetā ir jāatsakās no tradīcijām, ja iespējams. Arī tradicionālie nosaukumi, tādi kā *simfonija, koncerts, sonāte* un *svīta* šobrīd ir tiešām neatbilstoši” (cītēts pēc: Piotrowska 2006: 92).

ir ideja par divām tembrālajām pasaulēm (klavierēm un orķestri) un divām attīstības fāzēm. Autors uzsver, ka „tas jau savā ziņā izveido arī šī darba struktūru, ne tikai emociju“ (Dzenītis 2012).

Angļu muzikologs Džimss Samsons īpaši izceļ mijedarbi starp skaņdarba nosaukumu un saturu: no vienas puses, nosaukums ietekmē mūsu priekšstatus par skaņdarba formu un stilu, taču, no otras, nosaukums viens pats neveido žanru. Tomēr autors ir pārliecināts, ka „bez nosaukuma būtu grūtības klasificēt pat atsevišķas [Šopēna – I. B.] noktirnes“ (Samson 1989: 217). Citiem vārdiem, ja ne pats noktirņu nosaukums, tad, autoraprāt, būtu grūti noteikt šo kompozīciju žanrisko piederību, jo mūzikas materiāla iezīmes vienāda nosaukuma darbos var būt ļoti atšķirīgas. Viss iepriekš izklāstītais ļauj secināt: veidojot žanra situācijas pārskatu un dažādas klasifikācijas tā ietvaros, tieši skaņdarba nosaukumam ir izšķiroša nozīme un tas kļūst par vienu no galvenajiem kritērijiem žanru kopainas raksturojumam.

Muzikologu īpašajai interesei par nosaukuma faktoru laikmetīgajā mūzikā ir vismaz divi iemesli. Pirmkārt, tieši nosaukums ir kā komponista pirmā uzruna klausītājam, tāpēc tas pelnījis sevišķu uzmanību. Otrkārt, nosaukums ir viens no objektīviem kritērijiem, kas rada pamatu skaņdarbu sistematizācijai¹⁰. Tieši tāpēc ir būtiski noskaidrot pašu skaņražu viedokļus par savu darbu nosaukumiem. Jāatzīst, ka tie ir visnotaļ dažādi. Piemēram, Georgs Pelēcis uzsver:

„Mēs jau sen dzīvojam librožanru laikmetā. Tā īpatnība – skaņdarba nosaukums vairs nenorāda viennozīmīgi uz kādu žanru (kā agrāk), pat saturot kāda žanra norādi. Kādu jaunu partitūru neviens neliedz komponistam nosaukt gan kā simfoniju, gan kā simfonisku poēmu, gan kā, teiksim, koncertu orķestrim utt. Nosaukumā žanra norādes var arī nemaz nebūt. Skaņdarba nosaukums tiek formulēts tikai komponista personisko apsvērumu rezultātā. [...] Faktiski žanru apzīmējumiem šodien ir kāda cita, jauna nozīme – individualizēta semantika, individualizēts akcents. Šodien komponista formulētais nosaukums bieži ir tikai savā ziņā skaņdarba PIN kods, ne vairāk“ (Pelēcis 2012).

Taujāti par skaņdarba nosaukuma nozīmi, komponisti pārsvarā atzīst, ka izraugās to ļoti atbildīgi. Gundega Šmite norāda:

„Nosaukums ir svarīgs. Tas ir kā poētiskais kods, kas atslēdz muzikālās nozīmes, muzikālo iedvesmu avotus. Ar to bieži arī sāku sacerēt mūziku – definējot un konkretizējot tēlu sfēru, izslīpējot līdz lakoniskam, taču maksimāli daudzietilpīgam nosaukumam“ (Šmite 2012).

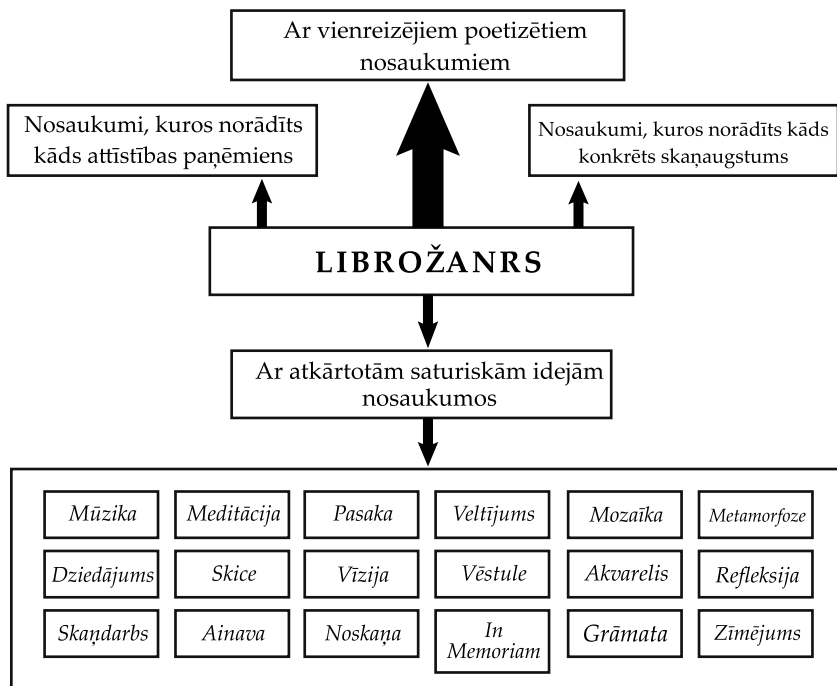
Arī Andris Vecumnieks nosaukumam piešķir lielu nozīmi:

„Nosaukums mūsdienās faktiski jau ir kā reklāmas sauklis. [...] Nosaukumam, manuprāt, ir [...] jābūt kaut kādai intrigai, kas varētu piesaistīt aiziet noklausīties koncertu“ (Vecumnieks 2012).

¹⁰To pierāda jau pirmās Rietumu mūzikas teorētiku darbos sastopamās žanru klasifikācijas; tās izstrādājuši, piemēram, 13./14. gadsimta franču autors Johanness de Groheo (*Johannes de Grocheo*), 16./17. gadsimta vācu komponists ērģelnieks un teorētiķis Mihaēls Pretoriuss (*Michael Praetorius*) un 18. gadsimta vācu komponists un teorētiķis Johans Matezons (*Johann Mattheson*) (Danuser 1995; Mattheson 1995; Praetorius 2001).

Librožanru tipoloģija latviešu instrumentālās mūzikas kontekstā

Saskaņā ar muzikoloģes Gražinas Daunoravičienes izstrādāto žanra teoriju (Дауноравичене 1990, 1992), skaņdarbi, kuru nosaukumi neietver tradicionālos žanra apzīmējumus, pārstāv librožanru¹¹ sfēru. Ir iespējams izveidot šādu librožanru tipoloģiju latviešu instrumentālajā mūzikā:



Librožanru tipoloģija (uz latviešu instrumentālās mūzikas pamata)

Latviešu instrumentālajā mūzikā bieži sastopami neoprogrammatiski¹² skaņdarbu nosaukumi – gan gluži individualizēti, gan ar atkārtotām saturiskām idejām saistīti. Laikposmā kopš pagājušā gadsimta vidus līdz pat mūsdienām spilgti izpaužas komponistu vēlme izraudzīties, no vienas puses, tēlainus un poētiskus, no otras, dažbrīd pat visai abstraktus un daudznozīmīgus nosaukumus, kas ir absolūti vienreizēji, tādējādi nepakļaujoties jēlkāda sistematizācijai. It sevišķi šai ziņā jāizceļ 90. gados un 21. gadsimta sākumā tapušie skaņdarbi. To autori pārstāv dažādas paaudzes; viņu vidū minami Selga Mence (*Gaismēnas* sfīgu orķestrim, 2007; *Vasaras smaržas* flautai, vijolei, altam un čellam, 2011), Imants Mežaraups (*Aizvestais bērns* ērģelēm, 2002), Rihards Dubra (*Tears of Light* koklei, 2005; *Starpbrīdis* vijolei, čellam un klavierēm, 2011), Andris Vecumnieks (*Diskusija* trim flautistiem, 1994) u. c. Taču jo īpaši daudz šādus spilgti individualizētus nosaukumus devuši 20. gadsimta 70. gados dzimušie autori. Var atzīmēt, piemēram, vairākus Jāņa Petraškeviča kameramūzikas opusus: *Un nakts izgaismoja nakti* klarnetei, altam un klavierēm (1997), *Migla... Vistālākais punkts* obojai/angļu ragam, basklarnetei, pikolo trompetei un kontrabasam

¹¹ Esmu saglabājis Gražinas Daunoravičienes lietoto terminu. Pati autore tā izcelsmi skaidro ar divu latīņu cilmes vārdu izmantojumu: *libertās* – brīvība; *librō* – apsveru, novērtēju, iztirzāju. Turklāt autorei bijis svarīgi, lai vārds būtu arī labskanīgs (informācija gūta no manas personīgās sarakstes ar Daunoravičieni 2012. gada novembrī).

¹² Komentējot šo jēdzienu, jāprecizē, ka Daunoravičienes rakstā *Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки (Daži laikmetīgās mūzikas žanra situācijas aspekti)* krājumā *Laudamus* ir ieviesies drukas kļūda, proti, figurē vārds *непрограммные* (Дауноравичене 1992: 103), kas būtu tulkojams kā *neprogrammatiski*. Pārpratumu novērsa saruna ar pašu Daunoravičieni 43. Starptautiskās Baltijas Muzikoloģijas konferences laikā Viļņā, 2012. gada 12.–14. septembrī. Autore apstiprināja, ka pareizais jēdziens ir *неопрограммные*, tātad tulkojumā *neoprogrammatiski* [nosaukumi].

¹³ *trop proche/trop loin* ir *Ensemble InterContemporain* pasūtījums. Skaņdarbs sacerēts flautai/pikolo flautai, obojai, klarnetei, basklarnetei, fagotam, mežragam, trompetei, sitaminstrumentiem, klavesīnam, arfai, divām vijolēm, altam, čellam un kontrabasam.

(1998), *trop proche/trop loin* (pārāk tuvu/pārāk tālu) 15 mūziķiem¹³ (2002). Unikālus un netipizējamus nosaukumus atskaņotājsastāva ziņā ļoti daudzveidīgiem kamerdarbiem devuši arī Mārtiņš Viļums (*Līnijas uz savādo pasauli* akordeonam solo, 1995; *Koks. Uguns. Sirds* divām koklēm, akordeonam un flautai, 2001; *Pilsēta uz ādas* pūtēju kvintetam un sitaminstrumentiem, 2007; *Orbis sperrarum est speculum ludis* jeb *Zeme ir spēles spogulis* čellam, stīgu trio, kontrabasam un sitaminstrumentiem, 2007), Gundega Šmite (*Smejošās dzirksteles* klavierēm, 2001; *Klusuma ēnojumi... ziedu sanai... izgaistot...* flautai un vibrofonam, 2007; *No klusuma dūmakas* flautai un klavierēm, 2011), Andris Dzenītis (*Der Todeskeim. Der Lebenskeim* jeb *Nāves dēsts. Dzīves dēsts* flautai un divām koklēm, 2000; *Lidzenuma balss* saksofonam un ērģelēm, 2012) un citi šīs komponistu paaudzes pārstāvji.

Savukārt tādi Daunoravičienes minēti nosaukuma veidi kā konkrēta attīstības paņēmiena, atsevišķa skaņaugstuma vai cita mūzikas valodas aspekta izcēlumi latviešu komponistu mūzikai ir mazraksturīgi. Var minēt tikai pavisam nedaudzas kompozīcijas, kas pārstāv šo librožanru grupu; to vidū ir, piemēram, Imanta Zemzara *Faktūras* klavierēm (1975), Romualda Jermaka piecdaļu cikls *Transmutācijas* ērģelēm (1998) un Rutas Paideres skaņdarbs *Pretekstībā* (*In Contrary Motion*) klavierēm (2002).

Librožanra raksturojuma kritēriji

Pirms pievērsos sīkākam atsevišķu librožanru apskatam, būtiski precizēt tajā izmantotos kritērijus. Balstoties uz dažādu autoru teorētiskajām nostādnēm, šobrīd ir izkristalizējušies trīs pamatkritēriji, kas ļauj raksturot gan librožanru, gan jebkuru instrumentālās mūzikas žanru kopumā: jau minētais nosaukuma aspekts, atskaņotājsastāvs un formveide.

Atskaņotājsastāvs kā viens no galvenajiem žanru raksturojošiem faktoriem izvirzās priekšplānā jau 18. gadsimta otrajā pusē – laikmetā, kad mūzikas kultūra piedzīvo fundamentālas izmaiņas, proti, vokālās mūzikas prioritāti nomaina instrumentālā. Sastāva aspektu kā vienu no pamatkritērijiem (līdzās formai, estētiskajai ievirzei u. c.) žanra definēšanā izceļ vairāki muzikologi, īpaši 20. gadsimta vācu muzikoloģijas pārstāvji Frīdrihs Blūme (Blume 1963: 497) un Hermanis Danūzers (Danuser 1995: 1054). Tā vai citādi šis aspekts atspoguļojas arī iepriekšējo gadsimtu mūzikas teorētiķu pētījumos un žanru klasifikācijās, tostarp 16./17. gadsimta teorētiķa Mihaēla Pretoriusa (Praetorius [1619] 2001), 18. gadsimta autora Johana Matezona (Mattheson [1739] 1995), kā arī 19. gadsimta mūzikas pētnieka Ferdinanda Handa (Hand 1837–1841) darbos.

Sastāva aspektu par definitīvu un izšķirošu dažādu librožanru klasifikācijā uzskata muzikoloģe Gaļina Grigorjeva, kas rakstījusi par žanru sistēmas izmaiņām laikmetīgajā mūzikā. Jo sevišķi autore izceļ skaņdarbus, kuru nosaukumos ietverts vārds *mūzika*; akcentējot to būtisko lomu 20. gadsimta otrajā pusē, viņa saista *mūzikas* galvenokārt ar kamersastāvu daudzveidīgo skanējumu. Pētniece uzsver, ka neparastu sastāvu parādīšanās pagājušā gadsimta sākumā bija pirmais impulss librožanra *mūzika* attīstībai, taču kā piemērus Grigorjeva min skaņdarbus, kuru nosaukumos nefigurē vārds *mūzika* – Edgara Varēza (*Edgard Varèse*) kompozīciju septiņiem pūšaminstrumentiem un kontrabasam *Oktandra* (*Octandre*, 1923), kā arī Čārlza Aivsa (*Charles Ives*) skaņdarbu flautu kvartetam, trompetei un stīgu orķestrim *Jautājums bez atbildes* (*The Unanswered Question*, 1906) (Григорьева 2007: 34–35). Saskaņā ar Daunoravičienes žanra koncepciju, šādi opusi faktiski iekļaujas librožanru grupā ar neatkārtotiem poetizētiem nosaukumiem. Līdz ar to Grigorjevas piedāvātais atskaites punkts ir visai intriģējošs – *mūzikas* žanra raksturojumā priekšplānā izvirzīt nevis opusus ar atbilstošiem nosaukumiem (kas būtu tikai loģiski un pamatoti), bet gan skaņdarbus ar īpatnējām un neordinārām instrumentu kombinācijām. Šāds viedoklis šķiet pietiekami provocējošs un neviennozīmīgi vērtējams, jo neveidojas tieša un nepastarpināta saikne starp autores izcelto sastāva aspektu un viņas aplūkoto librožanru *mūzika*. Jebkurā gadījumā tieksme izmantot kompozīcijā agrāk, līdz 20. gadsimta sākumam, neraksturīgas instrumentu kombinācijas ir kļuvusi par visaptverošu dažādu librožanru iezīmi. Turklāt nav pamata saistīt to tikai ar librožanru *mūzika*.

Analizējot librožanru sfēras skaņdarbus, kā viena no raksturiezīmēm izceļama virzība uz kamerstilu. Tā atklājas, piemēram, orķestra sastāva izvēlē, jo dominē nevis pilns simfoniskais orķestris, bet gan stīgu vai kamerorķestris. Tiece uz kamerstilu raksturīga arī 20. gadsimta mūzikai kopumā – šo iezīmi, analizējot 90. gadu latviešu simfoniskās mūzikas tendences, akcentē muzikoloģe Inga Vasiļjeva. Viņa norāda uz kamerstila („kamerizācijas“) izpausmēm ne tikai atskaņotājsastāva izvēlē (piemēram, simfonija tiek rakstīta stīgu vai kamerorķestrim), bet arī mūzikas valodas vai estētikas kategorijās. Autore definē kamerizāciju kā „kamermūzikas kvalitāšu pārnese simfoniskās mūzikas laukā“ (Vasiļjeva 2001: 9), kas ietver gan visniansētāko emociju atklāsmi, gan raksturīgus mūzikas izklāsta paņēmienus – balsu līdztiesību, mūzikas valodas elementu smalku detalizāciju un ekonomiju. Mūzikas estētikas plāksnē šī tendence izpaužas kā fokusēšanās uz tuvplānu, kur nekas nav mazsvarīgs, „kur katra skaņa piepilda saturisko telpu“ (Vasiļjeva 2001: 10).

Komponists Andris Vecumnieks, taujāts par latviešu instrumentālās mūzikas žanru kopainu 20. gadsimta beigās un mūsu gadsimta sākumā, min vēl kādu būtisku aspektu, kas tā vai citādi ietekmējis dažādu žanru

¹⁴ Piemēram, Gidona Krēmera aizrautīgā spēle neviļus kļuvusi par galveno impulsu, kas rosinājis Kaiju Sāriaho radīt vijolkoncertu *Graal Théâtre* (1994). Komponiste atceras: „Tulūzā dzirdēju viņu Bēthovena Vijolkoncerta mēģinājumā un tajā pašā brīdī sapratu, ka gribu sacerēt viņam koncertu” (citēts pēc: Jerohomovičs 2009: 29).

dzīvotspēju un attīstību, proti, atskaņojuma iespējas. „Man liekas, ka tieši 90. gados sāk izvirzīties ļoti spilgta jauno izpildītāju paaudze. [..] Vesela virkne mūziķu, kas prasīt prasījās pēc solistiskā uzstādījuma,” šādi viņš komentē kameramūzikas (arī koncertžanra) popularitāti (Vecumnieks 2012). Faktiski Vecumnieks apstiprina jau citu komponistu ne reizi vien pausto viedokli, ka mūzikas sacerēšanas praksē interpreti nereti kļūst par ļoti būtisku, dažkārt pat izšķirošu faktoru¹⁴. Pats komponists atzīst, ka viņam neviens skaņdarbs nav tapis tāpat, bet „ir domāts vai nu par konkrētu izpildītāju, vai par kaut kādu konkrētu gadījumu, kādā sakarībā tas viss ir rakstīts” (Vecumnieks 2012).

Tieši jauno interpretu dibinātie savdabīga sastāva kameransambļi bieži rosinājuši komponistus izmantot netradicionālas tembru kombinācijas. Tādējādi radušies daudzi skaņdarbi, kas pārstāv gan klasiskos, gan librojānus. Spilgts piemērs ir *Altera veritas*, kas iedvesmojis dažādu komponistu instrumentālo opusu tapšanu, tostarp Pētera Plakiža *Gaistošās ainavas* flautai, divām koklēm un bajānam (2006), Andra Vecumnieka koncertu *Altera veritas* flautai, akordeonam un koklei ar orķestri (2005) u. c.

Formveides aspekts mūzikā izpaužas divos līmeņos – pirmkārt, skaņdarba uzbūves ārējā līmenī (viendaļas vai cikliska kompozīcija), otrkārt, skaņdarba vai, attiecīgi, cikla daļu iekšējā uzbūvē. Šī aspekta izpratne nesaraucjami saistīta ar skaņdarba satura (dramaturģijas) atklāsmi.

Starp pirmajiem autoriem, kas rakstījuši par mūzikas žanra un formas saikni, bijis 18. gadsimta vācu mūzikas teorētiķis Johans Matezons. Viņš nodala vairākus žanru raksturojošus kritērijus – saturu, sociālo funkciju, atskaņojuma vietu u. c., tostarp arī formas aspektu. Uz šī pamata veidota Matezona žanru klasifikācija, kas iekļauta viņa slavenajā traktātā *Der Vollkommene Capellmeister (Perfektais kapelmeistars, 1739)*. Klasifikācijas pamatā ir divi kritēriji – atskaņotājsastāvs un formveide (ārējais līmenis), respektīvi, autors nodala viendaļas un cikliskas kompozīcijas (Mattheson [1739] 1995). Arī 20. gadsimta muzikologi, viņu vidū vācietis Hermanis Danūzers (Danuser 1995) un angļis Džims Samsons (Samson 1992), akcentē formas saikni ar žanru. Tā, piemēram, analizējot Friderika Šopēna balādes, Samsons līdzās citiem žanru raksturojošiem kritērijiem izceļ formas aspektu; vienlaikus viņš uzsver, ka forma, tāpat kā stils, nekādā gadījumā nav ekvivalents žanram (Samson 1992). Varam secināt, ka formu par būtisku žanra raksturiezīmi atzinuši dažādu laikmetu mūzikas pētnieki, sākot ar 18. gadsimta pirmo pusi līdz pat mūsdienām.

Atsevišķu librožanru vieta latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē

Aplūkojot tipiskākos librožanru veidus, tiks ņemti vērā iepriekš izvirzītie žanru raksturojuma kritēriji, turklāt šoreiz aprobežošos galvenokārt ar diviem no tiem – proti, nosaukumu un atskaņotājsastāvu. Tikai atsevišķos gadījumos skarts arī formveides aspekts, jo tā detalizēts iztirzājums būtu ļoti apjomīgs un pārsniegtu raksta ietvarus.

Piedāvātajā tabulā (skat. 2. tabulu) apkopoti visi tie latviešu komponistu instrumentālo skaņdarbu nosaukumi, kuri norāda uz librožanru un atkārtojas vismaz divreiz, turklāt dažādu komponistu daiļradē¹⁵. Tabula atspoguļo kopējo statistiski hronoloģisko situāciju, un skaņdarbu nosaukumi tajā sakārtoti dilstošā secībā, sākot ar populārāko.

¹⁵ Arī šī tabula veidota, balstoties uz diviem jau minētajiem informatīvajiem avotiem – Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapas datubāzi (<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>) un 2009. gadā izdoto katalogu *Latvian Symphonic Music 1880–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1880–2008*. Tā kā tajos iekļautā informācija neaptver visu latviešu komponistu instrumentālo daiļradi, arī tabula atspoguļo nevis pilnīgi precīzu librožanru kopainu, bet vienīgi galvenās tendences.

2. tabula. Raksturīgākie librožanru nosaukumi latviešu komponistu daiļradē

Laika periods	Bez gada	19. gs.	1900–1919	1920–1939	1940–1959	1960–1969	1970–1979	1980–1989	1990–1999	2000–2012	Kopā
<i>Mūzika</i>	3	–	–	–	–	5	16	19	25	25	93
<i>Dziedājums u. tml.</i>	4	3	2	8	7	1	5	13	8	23	74
<i>Skaņdarbs</i>	–	5	1	–	4	4	10	16	22	9	71
<i>Meditācija u. tml.</i>	2	1	–	3	2	–	1	5	8	9	31
<i>Skice u. tml.</i>	–	2	–	5	3	1	4	6	5	–	26
<i>Ainava</i>	–	–	–	8	1	–	2	4	3	7	25
<i>Pasaka</i>	3	–	1	–	1	–	1	5	3	2	16
<i>Vīzija</i>	2	–	–	–	–	–	2	1	3	8	16
<i>Noskaņa</i>	3	–	–	1	1	3	2	2	1	2	15
<i>Veltījums</i>	–	–	–	–	–	–	1	3	2	6	12
<i>Vēstule u. tml.</i>	–	–	–	2	1	–	–	–	2	3	8
<i>In memoriam</i>	–	–	–	–	1	–	1	1	1	2	6
<i>Mozaīka</i>	–	–	–	–	–	–	–	2	4	–	6
<i>Akvarelis</i>	–	–	–	–	–	1	–	3	–	1	5
<i>Grāmata</i>	–	–	–	–	–	–	2	1	–	1	4
<i>Metamorfoze</i>	–	–	–	–	–	–	–	1	1	1	3
<i>Refleksija</i>	–	–	–	–	–	–	–	1	1	1	3
<i>Zīmējums</i>	–	–	–	–	–	–	1	1	–	–	2

Mūzika

Latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē visbiežāk sastopamie librožanra paraugi ir skaņdarbi ar nosaukumā ietvertu vārdu *mūzika*. Visdažādākajos variantos tie parādās jau 20. gadsimta 60. gados. Pirmo šādu darbu latviešu mūzikā sacerējis trimdas komponists Jānis Kalniņš (*Mūzika stīgu orķestrim*, 1965); savukārt Latvijas autoru vidū

agrīnās *mūzikas* radījuši Artūrs Grīnups (*Mūzika* orķestrim, 1966), Pauls Dambis (*Svētku mūzika* orķestrim, 1967), Ģederts Ramans (*mūzika* orķestrim *Krāces apiet nav laika*, 1967) u. c. Sākuma periodā skaņraži vēl visai piesardzīgi izturas pret iespēju rakstīt žanriskā ziņā tik šķietami nekonkrētas kompozīcijas, turpretī sekojošās desmitgades latviešu mūzikā iezīmējas ar pārsteidzoši strauju *mūziku* skaita pieaugumu, kas augstāko virsotni sasniedz pagājušā gadsimta 90. gados. Izvērtējot hronoloģiski šādu skaņdarbu tapšanas intensitāti, jāatzīmē, ka līdzīga tendence vērojama ne tikai latviešu mūzikā, bet visā Eiropas kultūras telpā: tieši kopš 70. gadiem un jo īpaši 80.–90. gados ievērojami palielinās skaņdarbu skaits, kuru nosaukumos tā vai citādi figurē vārds *mūzika*, un būtisku vietu komponistu daiļradē šis librojans saglabā līdz pat mūsdienām¹⁶.

¹⁶ Vairāk par librojans *mūzika* vēsturiskajiem impulsiem, piemēriem ārzemju skaņumākslā un žanra interpretāciju latviešu autoru (Pētera Vaska, Pētera Plakiža un Jura Karlsona) daiļradē skatīt autores iepriekšējos rakstus (Būdeniece 2010, 2012).

Izvērtējot daudzveidīgās latviešu *mūzikas*, var konstatēt divas atšķirīgas tendences nosaukumu izvēlē. Pirmā no tām saistīta ar tēlaini poētisku, emocionālu ievirzi: šajā gadījumā vārds *mūzika* nosaukumā apvienots ar vienu vai vairākiem paskaidrojošiem vārdiem. Piemēru vidū ir Jura Karlsona *Vasaras mūzika* orķestrim (1978), Pētera Plakiža *Romantiskā mūzika* vijolei, čellam un klavierēm (1980), Andra Dzenīša *Mūzika mirušam putnam* klavierēm (1995), Pētera Vaska *Vasaras vakara mūzika* klavierēm (2009) un daudzi citi darbi. Atsevišķas saturiskas idejas nosaukumos atkārtojas vairākkārt dažādu komponistu daiļradē, un tādējādi iespējams diferencēt vēl dažas skaņdarbu grupas:

- *svētku mūzika* (Selgas Mencis *Svētku mūzika* orķestrim, 1987; Romualda Jermaka *Musica festiva* pūtēju orķestrim, 1993);
- *sēru mūzika* (Pētera Vaska *Musica dolorosa* stīgu orķestrim, 1983);
- *dabas mūzika* (Pētera Vaska *Mūzika aizlidojušajiem putniem* pūtēju kvintetam, 1977, *Rudens klaviermūzika*, 1981, *Pavasara mūzika* klavierēm, 1995);
- tēlaina apcere, romantiski poētiskas noskaņas, dažkārt arī sakāpināta, akcentēta irealitātes sajūta (Pētera Vaska *Mazā nakstmūzika* klavierēm, 1978, *Musica appassionata* stīgu orķestrim, 2002; Gundegas Šmites *Aizskanējušā klusuma mūzika* klarnetei un klavierēm, 2002; Pētera Plakiža *Musica Jubilate* vijolei un stīgu orķestrim, 2007).

Dominējošie nosaukumi neatklāj konkrētu saturu, bet kļūst par simboliem, metaforām. Auditorijai tie sniedz iespēju jau pirms klausīšanās emocionāli sagatavoties. Tiek ieskicēta tikai skaņdarba pamatideja, noskaņa. Piemēram, Pēteris Vasks, kurš no latviešu komponistiem radījis visvairāk *mūziku* (kopskaitā 14), stāsta:

„Tagad skatos, ka 1974. gadā ir *Mūzika...*, tad 1975. gadā – *Kamermūzika...* un 1977. gadā beidzot ir *Mūzika aizlidojušajiem putniem* – tas ir skaņdarbs, kuram ir vārds. Tas man likās būtiski un svarīgi. Vēlams būtu, lai tas būtu tāds vārds, ar kuru skaņdarbs atšķiras no citiem, vispirms. Un

ir vēl viens faktors – paskaidrojošais, jo klausītājs ir instrumentālās mūzikas priekšā diezgan apmulsis. Nosaukums, ja ir pietiekoši izdevies, palīdz un jau pirms klausīšanās sākuma kaut kam noskaņo – *Mūzika aizgājušam draugam, Mazā vasaras mūzika...* Nosaukums kaut ko pasaka priekšā, lai tas klausītājs nebūtu viens tajā lauka vidū, lai zinātu, uz kuru pusi skatīties“ (Vasks 2008).

Otra tendence ir pretēja – vārds *mūzika* dots bez jebkādiem poētiskiem paskaidrojumiem. Arī šīs grupas ietvaros var nodalīt vairākus atzarus:

- vienkārši *mūzika* – Romualda Kalsona *Mūzika* kamerorķestrim (1969); Andra Vecumnieka *Mūzika* zvaniņiem, vibrofonam un klavierēm (1987); Solveigas Selgas-Timperes *Mūzika* soprānsaksofonam un stīgu kvartetam (2004); u. c.;
- *kamermūzika* – Pētera Vaska *Kamermūzika* flautai, obojai, klarnetei, fagotam un sitaminstrumentiem (1975);
- *koncertmūzika* – Ilzes Arnes *Koncertmūzika* trompetei un pūtēju orķestrim (1997);
- kāda mūzikas organizācijas principa vai attīstības paņēmiena izcēlums – Andra Vecumnieka *Musica repetitione* klavierēm četrrocīgi (1994); *Musica ostinata* kameransamblim (1993);
- interpretu skaita izcēlums – Valda Zilvera *Music for Duo* diviem akordeoniem (2001);
- atskaņojuma vietas izcēlums – Georga Pelēča *Mūzika pļavā* flautai, vijolei, altam, čellam un fagotam (1990).

Jāpiebilst, ka Georgs Pelēcis, kura daiļradē rodamas vairākas *mūzikas* (kopskaitā sešas), turklāt vienmēr ar kādu papildinošu apzīmējumu, to skaidro šādi: „Vārds *mūzika* nosaukumos figurē man tad, kad skaņdarba asociatīvā jēga ir muzicēšana kādos neparastos apstākļos – *aiz sienas, pļavā, uz ūdens*“ (Pelēcis 2012).

Atskaņotājsastāva ziņā šo skaņdarbu grupu latviešu mūzikā var raksturot kā ļoti variablu. Gandrīz vienādās pozīcijās sadalās dažāda veida orķestri un kameransambļi. Tomēr kā viena no vispārējām tendencēm izceļas virzība uz kamerstilu, kas atklājas arī orķestra sastāva izvēlē: biežāk sastopams tieši stīgu vai kamerorķestris (Romualda Kalsona *Mūzika* kamerorķestrim, 1969; Imanta Mežaraupa *Musica arcuata* stīgu orķestrim, 1990). Turklāt orķestri nereti tiek papildināti ar kādu soloinstrumentu vai pat instrumentu grupu (Alvila Altmaņa mūzika stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem *Toccare*, 1995; Nika Gothama *Light Music* stīgu orķestrim, sitaminstrumentiem un altsaksofonam, 2004). Savukārt kamermūzikā dominē individuāla pieeja, radot galvenokārt vienreizējus, netipizējamus sastāvus (Ligita Sneibes *Zemes mūzika* astoņiem čelliem, 1990; Indras Rišes *Mūzika priekam* flautai, čellam un akordeonam, 1994; Ilonas Breģes *Zvanu mūzika* sitaminstrumentiem un ērģelēm, 2010).

Dziedājums un citi vokālas cilmes žanri

Interesanta tendence, kas saistīta ar plašāku žanru grupu, ir vokālas cilmes žanru pārnesums instrumentālajā mūzikā. Proti, bieži instrumentāliem skaņdarbiem doti tādi nosaukumi kā *dziesma*, *dziedājums*, *canto*, *cantabile*, *lauda* u. tml. Latviešu komponistu daiļradē tie īpaši aktualizējušies kopš pagājušā gadsimta 80. gadiem un jo sevišķi 21. gadsimtā.

Vēsturiski šo žanru parādīšanās sasaucas ar romantisma laikmetu, kad vācu komponists Fēlikss Mendelszons-Bartoldi radījis savas instrumentālās miniatūras klavierēm – *dziesmas bez vārdiem*. Latviešu mūzikā gan ir tikai divas kompozīcijas ar šo nosaukumu, turklāt viena no tām rakstīta metāla pūšaminstrumentu kvintetam (Jānis Dūda, 1995), bet otrs skaņdarbs nepārprotami turpina romantisma tradīciju un sacerēts tieši klavierēm (Ansis Sauka, 2006).

Daudz biežāk latviešu mūzikā sastopamas instrumentālas šūplā dziesmas, kas arī atspoguļo romantiķiem raksturīgo dziesmas kultūru – var atgādināt šāda nosaukuma klavierdarbus Friderika Šopēna, Pētera Čaikovska (op. 72 nr. 2), Edvarda Grīga (no *Liriskiem skaņdarbiem* op. 38 nr. 1) u. c. komponistu daiļradē, turklāt visbiežāk izmantota nosaukuma franču versija *Berceuse*. Latviešu instrumentālajā mūzikā šūplā dziesma parādās agri – jau sākot ar Andreja Jurjāna (*Berceuse* stīgu orķestrim, 1889) un Jāzepa Vītola daiļradi (vairākas kompozīcijas ar šādu nosaukumu gan klavierēm, gan vijolei un klavierēm). Vēlāk šim žanram pievērsušies arī Pēteris Barisons (*Šūplā dziesma* klavierēm, 1936), Ādolfs Skulte (*Šūpuļa dziesma* klavierēm, 1936), Jānis Ķepītis (*Šūplā dziesma As dur* klavierēm, 1943), Lūcija Garūta (*Šūpuļa dziesma* vijolei un klavierēm, 1950) un daudzi citi dažādu paaudžu komponisti (Andra Vecumnieka *Šūpuļdziesma* divām klavierēm/klavierēm četrrocīgi, 2003; Andra Baloža *Šūplādziesma* flautai un klavierēm, 2005; u. c.). Var secināt, ka latviešu mūzikā šūplā dziesma ir vokālas cilmes instrumentālo žanru raksturīgākais veids.

Aplūkojot vokālas cilmes žanrus kopumā, redzam, ka nosaukumu ziņā iezīmējas divas galvenās tendences, kas daļēji sasaucas ar jau aprakstīto librožanru *mūzika*. Skaņdarbu klāstā ir gan kompozīcijas ar nosaukumā ietvertu vienu vārdu, piemēram, *dziesma* vai *dziedājums* (Jēkaba Graubiņa *Dziedājums* čellam un klavierēm, 1949; Pētera Plakiža *Dziedājums* orķestrim, 1986), gan skaņdarbi ar dažādiem papildapzīmējumiem. Turklāt, raksturojot otro tendenci, iespējams izcelt vairākas tematiskās ievirzes:

- jau minētā šūplā dziesma, kas ieguvusi vislielāko komponistu atzinību (kopumā vairāk nekā 20 skaņdarbu);
- dabas tematikas daudzveidīgs atspoguļojums (Jāzepa Vītola *Viļņu dziesma* op. 41 nr. 2 klavierēm, 1909; Jāņa Ķepīša *Viļņu*

dziesma mežragam un klavierēm, 1963; Aivara Kalēja *Vēja dziesma* op. 37 flautai un klavierēm, 1984; Maijas Einfeldes *Trīs jūras dziesmas* ērģelēm, 1994, vai obojai, mežragam un stīgu orķestrim, 1995; Indras Rišes *Pavasara dziesmas* vijolei, klarnetei un marimbai, 1996);

- dažādas emocionālas noskaņas raisoši poētiski apzīmējumi (Maijas Einfeldes *Skumjās serenādes* jeb *Trīs dziedājumi mirstošai jūrai* klarnetei un stīgu kvartetam, 1988; Ērika Ešenvalda *Klusuma dziesmas* akustiskai ģitārai un stīgu orķestrim, 2006; Selgas Mencis *Mīlestības un naida dziesmas* saksofonu kvartetam, 2000).

Kopumā tikai 13 no 74 šīs grupas skaņdarbiem ir bez tēlainību ieskicējošiem papildapzīmējumiem nosaukumos.

Atskaņotājsastāva ziņā šādas kompozīcijas atspoguļo ļoti plašu spektru – tās rakstītas dažāda veida orķestriem (Artura Maskata *Diatonisks dziedājums* simfoniskajam orķestrim, 1982; Pētera Vaska *Cantabile per archi* stīgu orķestrim, 1979; Alvila Altmaņa *Svinīga dziesma* pūtēju orķestrim, 1997; u. c.), soloinstrumentam ar orķestri (Maijas Einfeldes *Svinīgs dziedājums* trompetei un orķestrim, 1987; Ilzes Akerbergas *Dziesma un kokles dziedājums* koklei un orķestrim, 1998; Ērika Ešenvalda *Klusuma dziesmas* akustiskajai ģitārai un stīgu orķestrim, 2006; u. c.), daudzveidīgiem kameransambļiem (Imanta Zemzara *Libiešu dziesmas* vijolei un klavierēm, 1975; Jāņa Dūdas *Dziesma bez vārdiem* metāla pūšaminstrumentu kvintetam, 1995; Selgas Mencis *Mīlestības un naida dziesmas* saksofonu kvartetam, 2000; Vinetas Līces *Vēja dziesmas* čellam un arfai, 2009; u. c.), soloinstrumentiem, galvenokārt klavierēm (Pētera Barisona *Šūpla dziesma*, 1936; Aivara Broka *Četri dziedājumi*, 1993; Anitras Tumševicas *Diānas dziesma. Spāņu mežģīnes*, 2010; u. c.); četri opusi tapuši arī ērģelēm (Dzintras Kurmes-Gedroicas *Šūpla dziesma vējā*, 2001; Pētera Vaska *Canto di forza*, 2006; u. c.). Kopumā priekšplānā izvirzās kameransambļi un soloinstrumenti (attiecīgi, 41 un 17 skaņdarbi).

Vairāki interesanti *dziedājuma tipa* instrumentālie opusi rodami Pētera Vaska daiļradē. 70. gadu nogalē top *Cantabile per archi*, kas ir viens no visgaišākajiem šī komponista skaņdarbiem. Tas ir viendabīgs sacerējums, kuru raksturo attīstības nepārtrauktība, sasniedzot dzīvi apliecinošu kulmināciju, kā arī melodiskās līnijas viengabalainība, plūdums – balsis tiek pārtvertas, radot priekšstatu par bezgalīgu dziedājumu. Diatonikas izmantojums un latviešu tautas melodijām tuvas intonācijas tikai pastiprina šī opusa gaišo noskaņu un pozitīvo enerģiju. Harmonijas un cerības vēstījums iekodēts jau nosaukumā – *cantabile* tulkojumā no itāļu valodas nozīmē *dziedoši*.

Jāpiebilst, ka *Cantabile per archi* ir Vaska pirmais opuss stīgu orķestrim, un šis atskaņotājsastāvs komponistam turpmāk ir īpaši tuvs. No vienas puses, tas skaidrojams ar paša Vaska mūzikas izglītību (viņš

studējis kontrabasa spēli), no otras – ar stīgu instrumentu tembrālajām iespējām. Stāstot par tām, komponists izceļ tieši vokālas paralēles:

„Būdams kontrabasists, kādu laiku esmu spēlējis kamerorķestros gan tepat Rīgā, gan Lietuvā. Samērā agri sapratu, ka stīgu instrumentu skanējums – tas ir mans skanējuma ideāls. Bez visa pārējā mani īpaši aizrāva kantilēnas, bezgalīga dziedājuma sajūta. Būtībā jau stīgas jebkādā veidā – cik dievīgi skan lielais stīgu sastāvs – 60 stīgu instrumenti! Tā ir stihija. Stīgas – tur mans vēstījums vislabāk skan, tur es viņu vislabāk varu izdziedāt“ (Vasks 2013: 49).

80. gadu vidū Vaska daiļradi papildina vēl divas instrumentālas kompozīcijas, kuru nosaukumos tā vai citādi parādās vārds *dziesma/dziedājums*. 1985. gadā top skaņdarbs klasiskam klavieru trio sastāvam ar nosaukumu *Episodi e Canto perpetuo*. Tas ir cikls, kas sastāv no astoņām daļām jeb, paša komponista vārdiem, epizodēm, un katrai epizodei vēl dots savs nosaukums¹⁷. Apzīmējums *canto* (tulkojumā no itāļu valodas – *dziedāšana, dziesma, dziedājums*) ir atvēlēts tikai vienai daļai, taču tas tiek īpaši izcelts, jo ietverts jau skaņdarba kopējā nosaukumā, un tādējādi akcentēta *dziedājuma* dramaturģiskā nozīmība. Tieši septītā daļa *Perpetuo canto* ienāk ar spilgtu kontrastu – kā balss ārpus laika, pretstats skaņdarbā daudzviet dominējošajai ironijai, agresīvam spēkam, traģikai. Līdzīgi kā citos Vaska skaņdarbos, arī šeit *dziedājums* simbolizē mūžību, garīgumu, ilgas pēc mīlestības.

Gadu vēlāk (1986) pie klausītājiem nonāk Vaska simfoniskais opuss *Lauda per orchestra*. Jāatgādina, ka pats jēdziens *lauda* savulaik apzīmēja itāļu 13.–16. gadsimta sakrālo dziesmu himniskā raksturā. Savukārt, no mūsdienu skatpunkta raugoties, šāds nosaukums drīzāk uztverams kā simbols, turklāt instrumentālās mūzikas kontekstā. Vaska *Lauda* top periodā, kad tiek svinēta Krišjāņa Barona 150. jubileja. Ingrida Zemzare un Guntars Pupa raksturo to kā laiku,

„[...] kad tauta un dziesma pēkšņi it kā atguva savu kādreizējo nedalāmību. Vaska *Lauda* – kā slavinājums, kā augstā dziesma – nevis lietojamā, sadzīves likstas remdējošā, bet kaut kur apziņas dziļēs vienmēr klātesošā dziedātspeja, vajadzība, kas jāsaglabā kā *credo*“ (Zemzare, Pupa 2000: 205–206).

Komponists veidojis *Laudu* kā viendaļīgu skaņdarbu ar sonātiskuma elementiem; brīvā caurvijattīstībā tiek sasniegta spēcīga kulminācija, kurai seko attālināšanās, pakāpeniska izgaišana. Tas ir nesteidzīgs vēstījums, kura pamatā ir divas kontrastējošas tēlu sfēras. Kopumā šis skaņdarbs orientēts uz romantisma laikmeta raksturīgo simfoniskās poēmas žanru. Kā atzīst mūzikas pētnieks Jānis Kudiņš, tajā jūtama romantiskai mūzikai tipiskā ilgu un gaidu atmosfēra un „dziedājums ir tikai sapnis par pagātnes dzīvesziņas daili – sapnis, kuras reāls piepildījums mūsdienās vairs nav iespējams“ (Kudiņš 2008: 26).

Analizējot ne tikai Vaska *Laudu*, bet arī viņa laikabiedra Pētera Plakiža tajā pašā gadā sacerēto *Dziedājumu* orķestrim, Kudiņš secina:

¹⁷ I. *Crescendo*, II. *Misterioso*, III. *Unisoni*, IV. *Burlesca I*, V. *Monologi*, VI. *Burlesca II*, VII. *Perpetuo canto*, VIII. *Apogeo e Coda*.

šādu skaņdarbu koncepcija saistīta ar vēlmi atspoguļot nemitīgu pozitīvā ideāla meklējumu procesu, turklāt mūzikas materiāla attīstībā izgaismojot arī dramatiskas krāsas. Pētnieks visai pamatoti norāda uz jēdziena *dziedājums* divām šķautnēm, kas raksturo ne tikai Vaska *Laudu*, bet arī citus skaņdarbus, kuros ietverts no dziedājuma atvasināts nosaukums. No vienas puses, veidojas

„[...] dziedājums kā nebeidzams attīstības process, kurā sākotnēji pieteiktās vadintonācijas pakāpeniski transformējas un aktīvi iniciē citu muzikālo domu rašanos. No otras puses – dziedājums kā meklējumu rezultāts, kā spriegas garīgās pašiegremdes procesa vainagojums. Kā nirvāna, kas simbolizē ideālo sfēru, uz kuru tiekies un kuru varbūt pat neizdosies pilnvērtīgi sasniegt, bet ceļš uz to nekad nedrīkstētu beigties“ (Kudiņš 2008: 28).

Kamermūzikas opusu *Canto di forza* 12 čelliem (2005)¹⁸ raksturo jau iepriekšējos *dziedājumos* izkristalizējušies attīstības principi, tostarp polifons skaņu audums, tēmu variantveida attīstība, diatonisks skaņkārtiskais pamats. Tas ir viens no retajiem komponista skaņdarbiem bez dramaturģiskiem kontrastiem un tēlu konfliktējošām attiecībām – plašs un himnisks dziedājums kā apliecinājums pozitīvo ideālu esamībai, komponista pārliecībai un ticībai, ka mūzika spēs saglabāt pasaulē līdzsvaru.

Kopumā Vaska instrumentālos skaņdarbus, kuru nosaukumos ietverti vokālo žanru apzīmējumi – *cantabile*, *lauda*, *canto* – vieno lielākoties liriski monoloģiska koncepcija. Tās pamatā ir filozofiska iedziļināšanās, tieksme uz pašiegremdi, apceri, bet ne ārēju spozmi. Būtiskākie izteiksmes līdzekļi ir melodiskās līnijas *bezgalība*, tautasdziesmām un dejām tuvas intonācijas, tomēr ne precīzu folkloras citātu izmantojums, kā arī *Canto di forza* sakarā jau minētās iezīmes – polifonā domāšana, balsts uz diatoniku un tēmu variantveida attīstība.

Skaņdarbs

Trešais raksturīgākais librožanra veids līdzās *mūzikai* un *dziedājumam* latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē ir *skaņdarbs*. Kā jau parādīts 2. tabulā, šis nosaukums īpašu popularitāti gūst pagājušā gadsimta pēdējā trešdaļā, kvantitatīvi augstāko virsotni sasniedzot 90. gados.

Skaņdarbos saskatāma zināma pēctecība romantiķu tradīcijai: 19. gadsimta komponisti labprāt izmantoja šo vārdu kā sastāvdaļu vesela miniatūru cikla vai krājuma nosaukumā. Līdztekus daudziem citiem piemēriem var minēt norvēģu romantiķa Edvarda Grīga (*Edvard Grieg*) *Liriskos skaņdarbus* (burtiskā tulkojumā no norvēģu *Lyriske stykker* – *Liriskos gabalus*) klavierēm. Pavisam Grīgs periodā no 1867. līdz 1901. gadam izveidojis desmit šādi nosauktus krājumus, katrā no tiem iekļaujot sešas līdz astoņas miniatūras. Turklāt visām

¹⁸ Komponēts ansamblim *Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker* (Berlīnes Filharmoniku 12 čellisti). 2006. gadā Vasks izveido šī darba pārlikumu ērģelēm, veltot to izcilajam ērģelniekam Tālivaldim Deksnim.

miniatūrām ir doti arī žanriski vai programmatiski nosaukumi, piemēram, *Arieta, Valsis, Elēģija, Dzimtenē* u. tml.

Līdzīga pieeja, proti, ar nosaukumu *skaņdarbi* (*Stücke*) apvienot ciklā vairākas nelielas instrumentālas kompozīcijas, raksturīga arī Jaunās Vīnes skolas pārstāvjiem Arnoldam Šēnbergam (*Arnold Schönberg*) un Antonam Vēbernam (*Anton Webern*). Turklāt viņu daiļradē šādi opusi rakstīti gan kamersastāviem (Šēnberga *Trīs klavierdarbi/Drei Klavierstücke* op. 11, 1909; Vēberna *Trīs skaņdarbi* stīgu kvartetam/*Drei Stücke für Streichquartett*, 1913), gan orķestrim (Šēnberga *Pieci orķestra skaņdarbi/Fünf Orchesterstücke* op. 16, 1909; Vēberna *Pieci orķestra skaņdarbi/Fünf Orchesterstücke* op. 10, 1911–1913). Būtiski uzsvērt, ka šajā gadījumā miniatūrām nav papildnosaukumu, tāpēc žanriskā brīvība izpaužas vēl jo spilgtāk.

Latviešu mūzikā pirmie nosaukumi, kas ietver vārdu *skaņdarbi*, rodami jau klasiķa Jāzepa Vītola klaviermūzikā. Līdzīgi kā Grīgs, viņš ar šo nosaukumu apvieno vairākas (divas līdz četras) miniatūras, pievienojot vēl opusa numuru, piemēram, *Trīs skaņdarbi*¹⁹ op. 17 vai *Četri skaņdarbi* op. 20 (1895). Turklāt Vītols katram no *skaņdarbiem* dod arī atsevišķu nosaukumu – vai nu žanru precizējošu (*Divi skaņdarbi* op. 23 – *Intermeco D dur* un *Prelūdijs E dur*, 1896), vai ar programmatisku ievirzi (*Divi skaņdarbi* op. 41 – *Čučī, mans bērniņ* un *Viļņu dziesma*, 1909). Faktiski nosaukums *skaņdarbi* šajā risinājumā aizvieto, piemēram, tādus apzīmējumus kā *svīta* vai *cikls*. Šāds instrumentālu kompozīciju apvienošanas princips ir populārs arī nākošo paaudžu latviešu komponistu radošajā darbībā, turklāt par visiecienītāko kļūst trīs skaņdarbu cikls (Pētera Vaska *Trīs skaņdarbi* klarnetei un klavierēm, 1973; Romualda Jermaka *Trīs skaņdarbi* kokļu ansamblim, 1981; Gundara Pones *Trīs atvadu skaņdarbi* klavierēm, 1984; Roberta Liedes *Trīs skaņdarbi* vijolei un klavierēm, 1987; Solveigas Selgas-Timperes *Trīs skaņdarbi* klavierēm, 1992).

Jau aplūkotie piemēri rāda, ka, līdzīgi kā *mūzikas* gadījumā, arī *skaņdarbu* nosaukumos iezīmējas divas pieejas. Pirmkārt – un tā ir relatīvi jaunāka tradīcija – nereti dots tikai abstraktais apzīmējums *skaņdarbs* (Pētera Vaska *Trīs skaņdarbi* klarnetei un klavierēm, 1973; Mārites Dombrovskas *Skaņdarbs* altam un klavierēm, 1999; Andra Baloža *Divi skaņdarbi* divām flautām un klavierēm, 2002; Rutas Paideres *Skaņdarbs* kameransamblim, 2008). Šeit iezīmējas sasaukšanās ar jau minētajiem piemēriem Jaunās Vīnes skolas pārstāvju daiļradē. Otrkārt, daudz biežāk tomēr komponisti papildina vārdu *skaņdarbi* ar vēl kādu apzīmējumu. Skaitliskās proporcijas starp abu veidu nosaukumiem ir šādas: 20 opusiem dots tikai neitrālais apzīmējums *skaņdarbs/skaņdarbi*, bet 51 opusam – dažādi konkretizējoši nosaukumi.

¹⁹ Oriģinālā izmantots franču vārds *morceaux*.

Arī otrajā gadījumā iespējama sīkāka klasifikācija:

- tēlaini poētiski nosaukumi: piemēram, Daces Aperānes trīs skaņdarbi čellam un sitaminstrumentiem ... *salas...* (1992); Aivara Kalēja trīs skaņdarbi klavierēm *Garīgais un laicīgais* (1982); Gundara Pones *Trīs atvadu skaņdarbi klavierēm* (1984); Rutas Paideres trīs skaņdarbi vijolei *Nepareizs spogulis* (2002);
- skaņdarba funkcionālās ievirzes precizējums: piemēram, Lūcijas Garūtas *Trīs instruktīvi skaņdarbi klavierēm* (1953);
- mērķauditorijas norāde (īpaši attiecībā uz bērnu skaņdarbiem): piemēram, Romualda Kalsona *Skaņdarbi bērniem divām klavierēm* (1990); Andra Vecumnieka *Bērnu skaņdarbi I klavierēm* (1991); Georga Pelēča *50 skaņdarbi bērniem klavierēm* (2005).

Atskaņotājsastāva ziņā pārliecinoši dominē kameramūzika: īpaši iecienīts instruments ir klavieres (31 opuss rakstīts klavierēm solo!), atsevišķas kompozīcijas sacerētas arī citiem soloinstrumentiem, piemēram, altsaksofonam (Daces Aperānes trīs skaņdarbi *Pilsētas sapņi – Rītā, Pēcpusdienā, Vakārā*, 1979), klarnetei (Gundara Pones pieci skaņdarbi *Mariolīnai*, 1986), klavīhordam (Annas Veismanes *Trīs skaņdarbi*, 2010). Tāpat sastopami dažāda veida ansambļi – gan dueti (Daces Aperānes trīs skaņdarbi obojai un klavierēm *Jūrava*, 1992; Jāņa Dūdas *Trīs skaņdarbi divām flautām*, 1998), gan daudzskaitlīgāki ansambļi (Andra Baloža *Divi skaņdarbi divām flautām un klavierēm*, 2002; Rutas Paideres *Skaņdarbs klarnetei, tubai, klavierēm, sitaminstrumentiem, flautai un čellam*, 2008). Tikai divi (!) opusi ar nosaukumu *skaņdarbi* vai sinonīmisko apzīmējumu *Kompozīcijas rakstīti orķestra sastāvam*, turklāt abi simfoniskajam orķestrim un pārstāv viena komponista daiļradi – tie ir Gundara Pones *Composizione per Quattro Orchestre* 100 mūziķiem (1969) un pieci skaņdarbi *Amerikāņu portreti* (1984).

Divi atšķirīgi piemēri šāda veida opusiem rodami Pētera Plakiža daiļradē. 1993. gadā top *Pieci klavierskaņdarbi bērniem*, kuros spilgti parādās svītas cikla iezīmes, jo visām daļām ir programmatiski nosaukumi un tās izkārtotas pēc kontrasta principa: *Dūdas, Stabule un dziedājums, Ganiņš, Šūpla dziesma, Āzītis*. Visas daļas ir nelielas un vienkāršas kompozīcijas – tas izpaužas gan mūzikas izteiksmes līdzekļu (šaurapjoma melodiski motīvi, skaidrs ritma zīmējums), gan attīstības principu (variēšana, strofiskums, ostinato) un dramaturģijas ziņā. Divām no daļām pamatā ir tautasdziesmu melodijas (*Šūpla dziesmai – Velc, pelīte, saldu miegu, savukārt Āzītim – Kur tad tu nu biji, āzīti manu?*). Vienkāršību acīmredzot nosaka pati skaņdarbu funkcija: proti, tā ir mūzika bērniem.

Šī paša komponista *Divos skaņdarbos* tubai un klavierēm²⁰ vērojams atšķirīgs cikla modelis: tajā apvienotas dažāda rakstura miniatūras bez programmatiskiem nosaukumiem. Nopietnajai, nedaudz smagnējos

²⁰ Šī skaņdarba sacerēšanas gads nav zināms, jo nevienā no apzinātajiem Pētera Plakiža skaņdarbu sarakstiem (Latvijas Mūzikas informācijas centra, izdevniecības *Musica Baltica* mājaslapās) tas neparādās. Savukārt JVLMA bibliotēkas arhīvā ir pieejamas notis – manuskripts.

²¹ Skat.: Latvijas Mūzikas informācijas centrs. Vasks, Pēteris. Darbu saraksts. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=293&works=l&zanrs=all> (skatīts 2013. gada 8. jūlijā)

toņos ieturētajai pirmajai daļai, kas veidota caurviju formā ar nelielu reprīzi (*Moderato*), pretstatīta viegli rotaļīga, vienkāršā trijdaļformā izklāstīta otrā daļa (*Allegretto*). Līdzīgi daudziem citiem Plakiža opusiem, šis diptihs atspoguļo komponistam tik tuvo dialoga ideju, kas izpaužas gan cikla uzbūvē, gan arī katras daļas ietvaros (piemēram, otrās daļas vidusposmā veidojas izteiksmīgs abu instrumentu dialogs).

Arī Pētera Vaska instrumentālajā mūzikā rodams viens *skaņdarba* žanra paraugs. Jau daiļrades sākumposmā, 1973. gadā, komponists sacer kameropusu klarnetei un klavierēm ar neitrālu nosaukumu *Trīs skaņdarbi*. Šo ciklu veido trīs nelielas kontrastējošas daļas: pirmā no tām, *Allegro moderato*, ir dramaturģiskais centrs, savukārt otrā, *Rubato* – savveida atelpa; visbeidzot, trešā daļa *Vivo* iezīmē arku ar pirmo. Tādējādi arī šajā gadījumā tiek turpināta tradīcija, ko latviešu mūzikā aizsācis Jāzeps Vītols – ar nosaukumu *skaņdarbi* apvienot divas trīs instrumentālas miniatūras. Tomēr vienlaikus var saskatīt arī zināmas sonātes cikla iezīmes, kas vistiešāk izpaužas daļu dramaturģiskajā izkārtojumā (pirmajā – aktīva darbība, otrajā – apcere, trešajā – aktivitāte, žanriskais akcents). Kaut arī neitrālais apzīmējums *skaņdarbi* latviešu instrumentālajā mūzikā ir ļoti populārs, savā turpmākajā daiļradē Vasks neattīsta šo tradīciju: *Trīs skaņdarbi* ir pirmais patlaban apzinātais opuss viņa kompozīciju sarakstā²¹, un savos vēlākajos darbos komponists devis priekšroku konkrētākiem nosaukumiem.

Meditācija

Viens no bieži sastopamiem librožanra veidiem gan ārzemju, gan latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē ir *meditācija*. Vārda etimoloģija norāda uz latīņu *meditatio* (*domāšana, prātošana, pārdomas*), kā arī uz franču *méditation* (*apcerēšana, pārdomas*). Asociatīvi šis jēdziens bieži saistās ar reliģisku rituālu – atsvešināšanos no apkārtējās pasaules, rodot augstāko apskaidrību savā dvēselē. Gan Austrumu, gan kristīgajā reliģijā tā ir savdabīga cilvēku garīgās pilnveides forma. Kristīgās ticības praksē meditācija funkcionē kā lūgšanas dziļākā izpausme – savveida lūgšana bez vārdiem, gremdēšanās Dieva apcerē. Mācītājs Juris Rubenis raksturo meditācijas būtību šādi:

„Es ieeju klusumā, aizveru sirds durvis visiem apkārtējās pasaules iespaidiem un savas esības dziļākajā, apslēptākajā vietā, kuru pazīst vienīgi Dievs, sastopos ar Viņu. Vienkārši esmu ar Viņu” (Rubenis 2008: 14).

Lai arī *meditācija* nepieder pie romantiķu mūzikas raksturīgajiem žanriem, tomēr pirmie plašāk pazīstamie *skaņdarbi* ar šo nosaukumu radušies tieši 19. gadsimtā. Salīdzinoši biežāk tas parādījies franču komponistu daiļradē. Liela daļa no šiem darbiem ir reliģiskas ievirzes, ko reizēm apliecina papildnosaukumi – piemēram, Aleksandra Gilmāna (*Alexander Guilmant*) *Meditācija par „Stabat mater”* (*Méditation*

sur le Stabat Mater) op. 63 ērģelēm un orķestrim (1884), Šarla Guno (*Charles Gounod*) meditācija *Žannas d'Arkas vīzija* (*Vision de Jeanne d'Arc*, 1893) vijolei un klavierēm vai ērģelēm u. c. Īpašu slavu iemantojusi Žila Masnē (*Jules Massenet*) *Meditācija* vijolei un orķestrim (1894), kas sākotnēji tapusi kā operas *Taisa* (*Thaïs*) intermeco, taču drīz vien sākusi patstāvīgu koncertdzīvi. Zīmīgi, ka operā *Meditācija* iekļauta tieši reliģiskā kontekstā: atbilstoši sižetam, tā skan brīdī, kad galvenā varone, kurtizāne Taisa pārdomā savu dzīvi un gatavojas pievērsties Dievam. Masnē pievienojis *Meditācijai* remarku *Andante religioso*.

Arī 20. gadsimtā viens no komponistiem, kas devis nozīmīgu ieguldījumu *meditācijas* žanrā, bijis Francijas pārstāvis Olivjē Mesiāns (*Olivier Messiaen*). Komponista interese par to, visticamāk, noteikusi viņa dziļā reliģiozitāte (Mesiāns bijis pārliecināts katolis) un arī aizraušanās ar Austrumu kultūru, kas atstājusi būtisku iespaidu uz Mesiāna estētiskajiem uzskatiem un daiļradi, tostarp žanru izvēli. Visagrīnākais šāda veida skaņdarbs – simfoniska meditācija (*symphonique méditation*) *Piedāvājumos aizmirsts* (*Les offrandes oubliées*) – top 1930. gadā, un sekojošajā desmitgadē komponists *meditācijas* žanra kopšanai pievērsās īpaši aktīvi. Jau pēc trim gadiem seko cikls *Debesbraukšana* (*L'Ascension*, 1933), kas veidots kā četru simfonisko meditāciju virkne. Savukārt 30. gadu vidū (1935) rodas cikls ērģelēm *Kristus piedzimšana* (*La Nativité du Seigneur*), kas sastāv no deviņām daļām. Ērģeles skaņraža uztverē ir gluži kā orķestris ar neierobežotām izteiksmes iespējām, sevišķi jau tembrālā ziņā. Zīmīgas paralēles veidojas ar 1969. gadā komponēto ciklu *Meditācijas par Svētās Trīsvienības mistēriju* (*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*), kas arī sastāv no deviņām daļām un rakstīts ērģelēm.

Meditāciju parasti izprotam kā dziļu iegremdi, iedziļināšanos sevī, kur būtiska loma ir klusuma faktoram; taču interesanti atzīmēt, ka Mesiāna *meditācijas* līdzās ilgstošākai vienas noskaņas eksponēšanai demonstrē arī spilgtas krāsas, asus kontrastus (spēcīgus disonējoši dramatiskus uzplauksnījumus), raksturu dažādību, emocionālo stāvokļu daudzveidību. Piemēram, pirmajā simfoniskajā meditācijā (*Piedāvājumos aizmirsts/Les offrandes oubliées*) malējie posmi iezīmējas ar īpaši lēnu tempu un ilgstošu viena emocionāla stāvokļa eksponēšanu bez intensīvas attīstības, radot sastinguša laika iespaidu; toties kontrastējošais vidusposms ir aktīvi dramatisks un ietver spēcīgu kulmināciju pirms lēnās, kontemplatīvās reprīzes.

Latviešu mūzikā pirmais *meditācijas* žanra skaņdarbs pieder mūsu klasiķa Jāzepa Vītola spalvai. Tā ir *Meditācija Es dur* op. 20 nr. 2 no cikla *Četri skaņdarbi* klavierēm, sacerēta jau tālajā 1895. gadā. Šī nelielā miniatūra bez spilgtiem kontrastiem rakstīta vienkāršā trijdaļformā ar reprīzi un kodu. Malējie posmi ar kāpjošām, jautājošām frāzēm neliela diapazona melodijā izskan kā uzruna, un asociatīvi to var uztvert kā

vēršanos pie Dieva; savukārt vidusposms drīzāk uztverams kā nožēla, kas pausta smeldzīgās nopūtu intonācijās; arī kopumā melodiskajā līnijā dominē intonatīva lejupslīde. Miniatūras izskaņa ir gaistoša, un vairākkārtējs vienas frāzes atkārtojums uz tonikas ērģeļpunkta fona varētu rosināt zināmas paralēles ar lūgsnas vārdu vai mantras atkārtošānu.

Nākošais šī žanra paraugs top tikai pēc vairākām desmitgadēm: 1924. gadā Ādolfā Ābeles daiļrades mantojumu papildina *Meditācija* orķestrim²². Tā ir liriskas ievirzes viendaļas kompozīcija pārdomu raksturā. Tematiskais materiāls ir izteikti romantisks, ar bieži izmantotām nopūtu intonācijām. Skaņdarbs veidots sonātes formā bez spilgtiem kontrastiem, vien ar patētisku kulmināciju izstrādājuma zonā, kurai seko krass atslābums. Kopumā saskatāmas zināmas paralēles ar romantisma tradīcijās balstītu simfonisko poēmu vai tēlojumu. Vēl kāda būtiska nianse – *Meditācijā* parādās nozīmīgi soloposmi stīgu instrumentiem (vijolei un čellam). Piemēram, blakuspartijas tēma uzticēta samtainajam čella tembram, savukārt reprīzē izcelts vijoles dzidrāis skanējums. Tādējādi Ābeles *Meditācijā* saskatāmas zināmas koncertiskuma izpausmes.

1934. gadā latviešu instrumentālās mūzikas skaņdarbu klāstu bagātina Lūcijas Garūtas *Meditācija* orķestrim – emocionāli spilgts un ļoti izteiksmīgs skaņdarbs, kas plaši pazīstams arī klavieru un ērģeļu versijā (1935). Mierīgi cildeno noskaņu akcentē lēnais temps, korāliskā faktūra un rāmais melodijas ritējums. Skaņdarba uzbūvē vērojama divu formas principu izpausme. No vienas puses, var runāt par vienkāršās trijdaļformas klātbūtni, kas vairāk izriet no tonāli harmoniskās attīstības, nevis no tematisma. No otras puses, ļoti skaidri izpaužas Garūtai tik raksturīgais variāciju princips, jo viss skaņdarbs balstīts uz vienas tēmas nepārtrauktu, harmoniski (tai skaitā tonāli) un fakturāli variētu atkārtojumu, pakāpeniski un nesteidzīgi sasniedzot spēcīgu, romantiski kaismīgu kulmināciju. Tomēr pēc dinamiskā kāpuma izskaņa ir klusināta un mierīga. Kopumā Garūtas *Meditācija* rosina visai tiešas paralēles ar meditācijas kā reliģiska rituāla izpratni: tēmas atkārtojums salīdzināms ar lūgsnas vārdu vai mantras nepārtrauktu atkārtošānu. Tas savukārt ļauj secināt, ka tieši variāciju princips labi sasauca ar *meditācijas* žanru mūzikā.

Helmera Pavasara *Meditācija* (1941) vijolei un klavierēm savā ziņā noslēdz pirmo vēsturisko periodu šī žanra attīstībā latviešu skaņumākslā. Turpmākajās teju vai četrās desmitgadēs šāda veida darbi vairs netop. Lielais klusēšanas periods tiek pārtraukts tikai 1978. gadā, kad trimdas komponists Edgars Kariks sacer *Meditāciju* arfai. Tā ieskandina jaunu žanra attīstības vilni, kas turpinās arī 21. gadsimta pirmajā desmitgadē.

²² Skaņdarba manuskriptā lasāms arī otrs nosaukums – *Vientulībā*; jāpiebilst, ka partitūras tušas rokrakstā ierakstīts tāda paša nosaukuma Jāņa Akuratera dzejolis. Taču 1937. gadā Vīnē izdotajai *Meditācijas* partitūrai nekādi papildus programmatiski apzīmējumi vai skaidrojumi nav pievienoti. Literatūrkritiķis Jānis Rudzītis savās atmiņās stāsta: „Kad Nacionālās Operas simfoniskajā koncertā bija paredzēts atskaņot arī Ābeles *Meditāciju* un direktors lūdza, vai autors nevarētu dot savai kompozīcijai kādu „programmu“, jo rīdzinieki pieraduši arī simfoniskā mūzikā saklausīt kādu vārdos tveramu saturu, tad viņš pasniedza nejausu izgriezumus no *Jaunākajām Ziņām* ar Akuratera dzejoli *Vientulībā*” (Rudzītis 1986: 82).

Vairākos aspektos interesi raisa 1982. gadā radītā Maijas Einfeldes *Sonāte meditācija* altam un klavierēm. Šis ir pirmais *meditācijas* paraugs, kas atspoguļo ciklisku organizāciju (trīs daļas). Tomēr cikla kopējā dramaturģija ir visai īpatnēja. Meditatīvais raksturs visvairāk izpaužas malējās daļās – pirmajā, kas veidota kā caurvijattīstības process ar samērā izvērstu kadenci pirms beigu posma, un trešajā, kas formveides ziņā sasaucas ar pirmo daļu; tā rakstīta alta solo, tikai ar pāris klavieru replikām. Meditatīvo raksturu paspilgtina arī lēnie tempi šajās daļās, tāpat nopūtu un izsaucieni intonācijas, kas – interesanti – sāk izkristalizēties jau kā kopīga *meditāciju* žanra iezīme. Savukārt cikla otrā daļa ienes spēcīgu tēla kontrastu – tā veidota sonātes formā ar spilgti kontrastējošām tēmām²³. Vēl svarīgi atzīmēt, ka cikla līmenī vērojama reprizitāte: respektīvi, trešās daļas beigās ieskanas pirmās daļas intonācijas, radot noapaļotu kompozīciju.

Analīzes rezultātā varam secināt, ka norit savdabīga sonātes un *meditācijas* žanru mijiedarbe. Tādējādi šī kompozīcija, saskaņā ar Gražinas Daunoravičienes žanra teoriju (Дауноравичене 1992: 102), pieder definēto poližanru grupai. Sonātes žanra klātbūtni apstiprina cikliskā organizācija, tomēr tradicionālas sonātes pirmajai daļai raksturīgais spraugums šoreiz jūtams tieši vidējā daļā, kas ir aktīva, enerģiska – kā dramatiskais centrs. Savukārt *meditācijas* žanrs izpaužas galvenokārt cikla malējās daļās.

Nākošās *meditācijas* latviešu mūzikā sacerējuši Artūrs Grīnups (*Meditācija un Skerco* diviem čelliem, 1983) un Dzintra Kurme-Gedroica (*Meditācija* flautai, klarnetei un fagotam, 1987). Šo desmitgadi noslēdz Jānis Porietis ar *Meditāciju* klavierēm (1988). Līdzīgi kā vairums iepriekš aplūkoto šāda nosaukuma opusu, arī tā ir viendaļas kompozīcija. Porieša skaņdarbs veidots brīvā caurviju formā, taču nosaukums atšķiras no līdz šim raksturotajiem žanra paraugiem – kulminācijai neseko atslābums un *Meditācija* beidzas ļoti noteikti, spēcīgi.

Tieši sākot ar pagājušā gadsimta 80. gadiem, vērojama komponistu nezūdoša interese par *meditācijas* žanru līdz pat mūsdienām: tā kļuvusi par stabilu parādību latviešu instrumentālajā mūzikā. Piemēram, 90. gadu nogalē (1999) spilgts *meditācijas* paraugs top Pētera Vaska daiļradē – šādi viņš apzīmējis skaņdarbu *Vientuļais eņģelis* vijolei un stīgu orķestrim. Šī divkāršā trijdaļformā veidotā viendaļas kompozīcija ir tāla no laikmetīgās mūzikas eksperimentiem. To caurvij lēns, mierīgs, nedaudz statisks plūdums. Galvenā tēma tiek izdziedāta vijoles solo augstā reģistrā uz stīgu orķestra neuzbāzīgā, smalki pulsējošā fona; tā izskan kā trausla *eņģeļa balss*. Vidusposmā dziedāšo pamattēmu pārtver stīgu orķestris, savukārt vijoles partija turpina viļņveida kustību (arpedžo), kas klausītāja uztverē rada zināmas asociācijas ar spārnu vēdām. Pats komponists teicis:

²³ Galvenā partija uzticēta klavierēm, tā ir ļoti enerģiska, pat skarba un barbariska (*Allegro energico*). Raksturīga ir disonanta intervālika, īpaši tritons, kas daudz izmantots gan melodijā, gan pavadījuma slānī; visu caurauz motoriska trijoļu kustība. Blakuspartija izskan aizplūvurotāk un elēģiskāk (*Larghetto semplice*), un šoreiz melodiju spēlē soloinstrumenti ar surdīni. Savukārt noslēguma partija it kā turpina blakuspartijas līniju – tā ir viegla, žanriska (valšveida), vienkārša. Izstrādājumā, kas balstīts uz enerģiskās galvenās partijas tematismu, iezīmējas divas attīstības fāzes, un tā noslēgumā tiek sasniegta spēcīga kulminācija. Reprīzē atgriežas visas tēmas tradicionālā secībā, turklāt nepiedzīvojot nekādas tēlainas modifikācijas. Otro daļu noslēdz koda; tās pamatā ir skarbās galvenās partijas intonācijas, kas izskan dinamiskā kāpinājumā.

„Es redzēju eņģeli lidojam pāri pasaulei; eņģelis skatās uz pasauli ar skumjām acīm, bet gandrīz nemanāmais, mīlošais eņģeļa spārnu pieskāriens dod atbalstu un dziedināšanu. Šis skaņdarbs ir mana mūzika pēc sāpēm”²⁴.

²⁴ Presto Classical.
Vasks: *Vientūlais eņģelis – Meditation for Violin and String Orchestra*.
www.prestoclassical.co.uk/w/205195
(skatīts 2013. gada 10. jūlijā)

Interesanti, ka ievērojamās nošu izdevniecības *Schott Music* mājaslapā šis skaņdarbs tiek dēvēts par *koncertu*:

„Pētera Vaska otrais koncerts vijolei *Meditācija*, kas sacerēts gandrīz desmit gadus pēc viņa pirmā koncerta *Tālā gaisma* un arī pirmoreiz izskanējis Gidona Krēmera sniegumā, aizved klausītāju distancētu pārdomu un apceres sfērā”²⁵.

²⁵ Schott Music. *Vientūlais eņģelis (Lonely Angel)*. Composer: Pēteris Vasks. www.schott-music.com/shop/Hire_Material/show,223822.html
(skatīts 2013. gada 10. jūlijā)

Lai gan atskaņotājsastāvs (solovijole un orķestris) atbilst koncertžanram, vispārējā koncepcija ir daudz tuvāka paša komponista norādītajam apzīmējumam *meditācija*. To nosaka formveide un dramaturģija. Skaņdarba pamatā ir viena tēma, kas vidusposmā iegūst nedaudz atšķirīgu izteiksmi (tikko tveramu satraukumu, nemieru), tomēr neveidojas kontrastējošs tēls. Valda nesteidzīgs, meditātīvs, mazliet smeldzīgs, taču cerību un mīlestības pilns vēstījums bez dramatiskiem pavērsieniem un konfliktiem, arī bez spilgtas kulminācijas. Mūzika ir ārēji apvaldīta, bet iekšēji – ļoti dziļa, emocionāli piesātināta. Turklāt skaņdarbā neparādās paši galvenie koncertžanram raksturīgie attīstības principi – koncertēšana un koncertiskums.

Rezumējot analīzes gaitā gūtās atziņas, rodas vairāki secinājumi. *N o s a u k u m a* izvēlē iezīmējas divas tendences: tikai vārds *meditācija* vai arī *meditācija* apvienojumā ar kādu tēlainu papildnosaukumu. Kopumā pārlicinoši dominē pirmā tendence, savukārt otro pārstāv vien trīs skaņdarbi. Tie ir jau minētā Vaska meditācija *Vientūlais eņģelis*, kā arī divi ērģeļopusi: Riharda Dubras *Meditācija Mistiskās Rozes Gaismā* (2002) un Viktora Baštika *Meditācija*, kurai iekavās pievienots papildnosaukums *Pārdomas novembrī* (1995).

A t s k a ņ o t ā j s a s t ā v a izpēte liecina, ka šī žanra darbi galvenokārt rakstīti dažādiem kameransambļiem un soloinstrumentiem. Orķestris izmantots tikai trīs kompozīcijās: divos agrīnajos žanra paraugos (Ādolfa Ābeles un Lūcijas Garūtas *Meditācijas*), kā arī Pētera Vaska darbā *Vientūlais eņģelis*.

Lūcija Garūta jau gadu pēc savas simfoniskās *Meditācijas* (1934) tapšanas piedāvā šī skaņdarba versijas klavierēm un ērģelēm. Interesanti, ka tieši abi šie instrumenti turpmāk *meditācijas* žanrā izmantoti visbiežāk. Var atgādināt, ka arī pirmais šāda nosaukuma opuss latviešu mūzikā – Jāzepa Vītola *Meditācija Es dur* – bija paredzēts atskaņošanai klavierēm solo. No visām latviešu autoru *meditācijām* četras (jau pieminētie Vītola, Garūtas, Porieša darbi un Anša Saukas *Meditācija*, 2002) rakstītas klavierēm solo un trīs (Garūtas, Baštika, Dubras darbi) – ērģelēm solo. Vēl kā soloinstrumenti izceļas arfa (Pētera Plakiža *Meditācija*, 1990), vijole (Andra Vītoliņa *Meditācija*, 1991)

un čells (Agra Engelmaņa *Meditācija*, 2002). Minētie instrumenti plaši izmantoti arī dažādos kameransambļos (Helmera Pavasara *Meditācija* vijolei un klavierēm, 1941; Romualda Jermaka *Septiņas meditācijas* vijolei un ērģelēm, 1996; u. c.). Samtainos, dziedošos stīgu instrumentu tembrus trijās *meditācijās* pārstāv kokle (Riharda Dubras *Meditācija* kokļu ansamblim, 2001; u. c.).

Savukārt no pūšaminstrumentu klāsta šī žanra sakarā var izcelt tikai trīs tembrus, kas visi reprezentē koka pūšaminstrumentu grupu: flautu (Paula Dambja *Reflections and Meditations* flautai un klavierēm, 1990), klarneti un fagotu (Dzintras Kurmes-Gedroicas *Meditācija* flautai, klarnetei un fagotam, 1987).

Formveides ārējā līmenī dominējošā ir viendaļas uzbūve. Cikliskuma princips izpaužas tikai četros opusos: Maijas Einfeldes *Sonātē meditācijā* (trīs daļas, kas norāda uz sonātes cikla modeli), Artūra Grīnupa *Meditācijā un Skerco* un Paula Dambja *Reflections and Meditations* (*meditācija* kā diptiha daļa), kā arī Romualda Jermaka *Septiņās meditācijās* (septiņu miniatūru cikls ērģelēm, svītas princips²⁶). Viendaļas *meditācijas* galvenokārt ir instrumentālas miniatūras ar individualizētu formas risinājumā katrā no tām. Tomēr var atzīmēt arī dažas šos skaņdarbus vienojošas iezīmes: piemēram, tipiskas ir nopūtu, kā arī izsaučiena intonācijas (Vītols, Ābele), nav raksturīgi dramaturģiski konflikti, dominē viena noskaņa, dažkārt ar īslaicīgu, bet emocionāli spriegu un romantiski jūsmīgu kulmināciju (Ābele, Garūta, Pavasars); raksturīgas ir mierīgas, klusinātas izskaņas (Vītols, Ābele, Garūta, Pavasars, Jermaks u. c.), tomēr divi opusi spilgti izceļas ar pretējas ievirzes noslēgumu – tie ir Porieša *Meditācija (f, espressivo)* un īpaši Dubras *Meditācija Mistiskās Rozes Gaismā (fffff, maestoso)*.

* * *

Kā *meditācijas* paveidu mūzikā var izcelt *lūgšanas* žanru. Kristīgajā tradīcijā lūgšana ir saruna ar Dievu, kas var būt gan kolektīva, gan individuāla. Tā var paust gan pateicību un slavinājumu, gan ciešanas un izmisumu. Līdz ar to *lūgšanu* saturiski emocionālais diapazons ir ļoti plašs, pat neierobežots.

Jau gadsimtiem sena ir tradīcija ietērt *lūgšanas* mūzikas skaņās, tādējādi tās kļuvušas par vienu no sakrālās mūzikas žanriem. Muzikoloģe Jūlija Jonāne, kas pētījusi šīs žanru grupas vietu latviešu mūzikā, secina, ka *lūgšanas* lielākoties noskaņo klausītāju uz „emocionāli atvērtu, lirisku un pat elēģisku stīgu“ (Jonāne 2009: 54).

Lai gan *lūgšanas*, atšķirībā no *meditācijas*²⁷, visbiežāk ir vokālas un vokāli instrumentālas²⁸, 20./21. gadsimta daudzveidīgajā panorāmā rodami arī cita veida piemēri: tie apliecina, ka *lūgšanas* pakāpeniski iegūst arī instrumentāla žanra nozīmi.

²⁶ Daļām nav doti programmatiski papildnosaukumi, ir tikai tempa/rakstura norādes: 1. *Andantino*, 2. *Moderato*, 3. *Con moto*, 4. *Poco agitato*, 5. *Misterioso*, 6. *Capriccioso*, 7. *Pensiero*.

²⁷ Informācijas avotos rodams tikai divas kompozīcijas ar nosaukumu *meditācija* vokālam vai vokāli instrumentālam sastāvam: Gundegas Šmites *Meditācija naktī* kamerkorim un soprāna solo (2002) un Indras Rišes *Meditācijas ar putniem* kontrtenoram, blokflautai un elektronikai (2011).

²⁸ Latviešu vokālo mūziku pārstāv turpat 40 šāda veida skaņdarbi. Turklāt verbālā teksta klātbūtne šajā žanrā ir pašsaprotama un būtiska, jo tieši teksts ir *lūgšanas* satura galvenais paudējs. Spilgtus *lūgšanu* paraugus gan kora, gan vokālajā kamermūzikā radījuši jau latviešu mūzikas klasiķi, piemēram, Jāzeps Vītols (*Lūgšana* jauktajam korim, 1886), Pēteris Barisons (*Lūgšana* jauktajam korim un ērģelēm, 1938), Lūcija Garūta (*Lūgšana* balsij un klavierēm, 1943), Jānis Mediņš (*Lūgšana* jauktajam korim, 1958) un citi. Daudzveidīgi *lūgšanas* žanra skaņdarbi dažādiem vokāliem un vokāli instrumentāliem sastāviem bagātīgi kuplina arī 20. gadsimta otrās puses un 21. gadsimta komponistu daiļradi. Var minēt Riharda Dubras *Lūgšanu* jauktajam korim (1993), Jāņa Porieša *Lūgšanu* vīriešu balsij un klavierēm (1994), Roberta Liedes *Manu lūgšanu* jauktajam korim (1999) un daudzus citus opusus.

Vienu no pirmajiem šāda veida skaņdarbiem latviešu mūzikā radījusi Lūcija Garūta (*Lūgšana* vijolei un klavierēm, 1923; arī versijā čellam un klavierēm, 1926). Savukārt 1946. gadā viņas laikabiedrs, vijolnieks Eduards Eihe, sacerējis *Lūgšanu* vijolei un klavierēm, kas veltīta viņa mātes piemiņai. Nākošie šī žanra paraugi top tikai 90. gados un 21. gadsimta sākumā, turklāt gan kamersastāviem (Riharda Dubras *Lieldienu rīta lūgšana* klavierēm, 1990; Aivara Kalēja *Lūgšana* ērģelēm, 2001; u. c.), gan orķestrim (Jura Karlsona *Vakara lūgšana* stīgu orķestrim, 1999; u. c.).

Varam secināt, ka nosaukuma ziņā vienlīdz raksturīgas bijušas divas tendences – gan apzīmēt skaņdarbu vienkārši kā *lūgšanu*, gan arī iekļaut šo vārdu izvērstākā nosaukumā.

Atskaņotājsastāva aspektā dominē kamerstils. No visām instrumentālajām kompozīcijām, kuru nosaukumos figurē vārds *lūgšana*, tikai divas iecerētas orķestrim – tie ir iepriekšminētie Jura Karlsona un Riharda Dubras darbi. Vairums no šādām kompozīcijām paredzētas soloatskaņojumam, turklāt visbiežāk tās rakstītas tembrāli tik bagātajām ērģelēm. Savukārt divas instrumentālās *lūgšanas* – latviešu mūzikā visagrīnākie šī žanra darbi (jau minētie Garūtas un Eihes opusi) – sacerētas dueti, kuros stīgu instrumentu kantilēna apvienojas ar klavierēm.

Formas ārējam līmenim parasti raksturīga viendaļība. Izņemot šo aspektu, *lūgšanu* uzbūvē ir grūti rast kādus kopīgus principus: respektīvi, šis žanru raksturojošais parametrs ir nestabils.

Skice

Nosaukums *skice* un tam tuvi apzīmējumi mūzikā pirmoreiz plašāku izplatību gūst romantisma laikmetā – kā viena no šim stilam raksturīgajām miniatūrisma izpausmēm. Tomēr *skices* neiemanto tik lielu popularitāti un patstāvību kā vairāki citi romantiskie miniatūržanri, piemēram, eksprompti, prelūdijas, intermeco u. tml. Arī komponisti, kas rakstījuši *skices*, lielākoties sacerējuši vien nelielu skaitu šādu skaņdarbu, netiecoties izkopt īpašu žanra stilu; starp piemēriem var minēt Eduāra Lalo (*Édouard Lalo*) humoristisko skici *Arlekīms* (*Arlequin*) vijolei un klavierēm (1848), Žorža Bizē (*Georges Bizet*) *Trīs muzikālas skices* (*3 Esquisses musicales*, ~1858) harmonijam, Antona Arenska (*Антон Аренский*) *Trīs skices* (*Три эскиза* op. 24, 1892) u. c.

Kā jau izriet no iepriekš piedāvātās librožanru tabulas (skat. 2. tabulu), skaņdarbi ar nosaukumā ietvertu vārdu *skice* (arī *skicējums* vai tml.) ieņem stabilu vietu latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē. Pirmos *skiču* paraugus radījis jau Jāzeps Vītols: visagrīnākā šādi nosauktā viņa klavierminiatūra tapusi 1892. gadā. Īsi pēc tam komponēta arī Vītola *Skice* op. 12 čellam un klavierēm. 20. gadsimta

pirmajā pusē virkni skaņdarbu ar nosaukumā ietvertu vārdu *skice* sacerējuši Paula Līcīte (*Dienvīdu skice* čellam un orķestrim, 1921), Jānis Mediņš (*Skice* klavierēm, 1922), Ādolfs Ābele (*Rudens skice* orķestrim, 1924), Jānis Ķepītis (*Skice* klavierēm, 1940) u. c.

Vismaz pa kādam *skices* paraugam latviešu komponisti radījuši ikvienā 20. gadsimta desmitgadē, tātad žanra attīstība bijusi samērā regulāra; īpašu uzplaukumu tā sasniegusi pagājušā gadsimta pēdējā trešdaļā. Savukārt 21. gadsimta sākumā, kā liecina apkopotā informācija, interese par *skices* žanru strauji noplok.

Izvērtējot *skices* un to paveidus n o s a u k u m a aspektā, atklājas liela dažādība. Kopumā var izcelt trīs galvenās tendences:

- skaņdarbam dots tikai nosaukums *skice*. Šī tendence visā 20. gadsimta gaitā sastopama visbiežāk – to apliecina jau minētie Vītola, Jāņa Mediņa, Ābeles, Ķepīša mūzikas piemēri; no jaunākiem paraugiem var minēt Pētera Butāna *Skici* orķestrim (1984), Andra Baloža *Skices* klavierēm (1992), Pētera Plakiža *Divas skices* obojai solo (1977) u. c.;
- vārds *skice* apvienojumā ar kādu saturisko ievirzi konkretizējošu nosaukumu – piemēri ir Paulas Līcītes *Dienvīdu skice* čellam un orķestrim (1921), Jāņa Ķepīša *Rudens skice* klavierēm (1974), Ilonas Breģes *Skice pēc Bidstrupa zīmējumiem* pūšaminstrumentu kvintetam (1986) un Imanta Zemzara *Dažas liriskas skices* četrās daļās stīgu kvartetam (1998). Kā paveidu šīs grupas ietvaros var minēt skaņdarbus, kuru nosaukumā norādīta kompozīcijas tehnika, piemēram, Ilonas Breģes *Trīs dodekafonas skices* klavierēm (1984);
- vārds *skice* minēts līdzās tēlaini poētiskajam nosaukumam kā žanru definējošs apzīmējums – piemērs gan šeit ir tikai viens, proti, Jāņa Ķepīša *skice* vijolei un klavierēm *Ilgas* (1933). Tomēr šāds nosaukuma darināšanas princips sastopams arī citos librožanros.

Atsevišķi būtu izceļams viens Jāņa Mediņa skaņdarbs, proti, tēlojums orķestrim *Simfoniska skice*. Šajā gadījumā vārds *skice* iekļauts nosacīti programmatiskā nosaukumā, savukārt apzīmējums *tēlojums* norāda uz žanrisko piederību. Tādējādi Mediņa kompozīciju, saskaņā ar Daunoravičienes teoriju (Дауноравичене 1992: 102), var uztvert kā definētā poližanra paraugu.

Līdzīgi kā *skaņdarbus*, arī *skices* komponisti bieži apvieno cikliskā opusā, norādot to nosaukumā: piemēri ir Artūra Grīnupa *Trīs skices* čellam un klavierēm (1973), Gundara Pones *Kipras skicējumi* klarnetei, čellam un klavierēm (1983) u. tml. Jāpiebilst, ka šāda tendence gan iezīmējas tikai kopš 20. gadsimta 50. gadiem un pirmais šāda veida paraugs top Jāņa Ķepīša daiļradē – *Dienvīdu skices* vijolei un

klavierēm (1953). Pats autors to definē kā *ciklu*, kurš sastāv no trim daļām: 1. *Introdukcija (Ieskaņa)*, 2. *Cikādes dziesma*, 3. *Gruzīnu skerco*. Citādi cikliskuma princips izpaužas pazīstamajā Jāņa Ivanova opusā *24 skicējumi klavierēm* (1966–1972), kas drīzāk apliecina svītveidību.

Atskaņotājsastāva ziņā arī librožanrs *skice* visbiežāk tiecas uz kamerstilu. Vienlīdzīgās pozīcijās izkārtojas gan *skices* soloinstrumentiem, galvenokārt klavierēm (deviņi opusi rakstīti tieši klavierēm, tikai viens obojai solo), gan kameransambļiem – pārsvarā dažādiem duetiēm: piemēram, iecienīts sastāvs ir čells un klavieres (iepriekšminētie Vītola un Grīnupa darbi, Tāļivalža Ķeniņa *Skice*, 1951), vijole un klavieres (Ķepīša *Dienvidu skices*), arī pūšaminstrumenti ar klavierēm (Imanta Mežaraupa *Divas skices no Braunšveigas* saksofonam un klavierēm, 1995) u. c. Orķestra sastāvam tapušas tikai piecas šī žanra kompozīcijas, no kurām četras rakstītas simfoniskajam orķestrim, bet viena – čellam un orķestrim (Paulas Līcītes *Dienvidu skice*).

Skices žanra paraugi rodami arī Pētera Plakiža instrumentālo skaņdarbu klāstā. Viņa 1977. gadā tapušās *Divas skices* ir vienīgie šī žanra paraugi latviešu mūzikā, kas sacerēti obojai solo. Plakiža diptihs sastāv no dažāda rakstura miniatūrām (I. *Rubato*, II. *Poco vivo*). Pirmo *skici* raksturo improvizatorisks plūdums, uz ko norāda jau komponista dotais apzīmējums *rubato*, un tā veidota brīvā caurviju formā. Interesanti, ka šajā vienkāršajā, turklāt soloinstrumentam rakstītajā skaņdarbā atklājas tāda būtiska Plakiža daiļrades iezīme kā dialogiskums. Ināra Jakubone secina: „Pūtēju iezīmīgie tembri P. Plakida rokrakstam pieguļ kā uzlieti – pat *Divās skicēs* obojai radīts teju vairākās dimensijās tverams tēls“ (Jakubone 2008).

Tik tiešām, pirmā skice izskan kā dialogs; pat notācija veikta divās līnijkopās. Iezīmējas divi tēli: objektīvais, skarbaiss (tematiskais elements, kas balstīts uz skaņas *d* uzstājīgu atkārtojumu zemā reģistrā) un daudz dzīvāks, gaisīgāks (brīžam dziedošs un melodiski, brīžam trauksmaini vai rotaļīgi motīvi augstā reģistrā).

Līdzīgs dialogs vērojams arī otrajā *skicē*, tikai šoreiz raksturi atšķiras. Pirmo tēlu veido ātri, sešpadsmitdaļās izklāstīti motīvi ar jautājošām intonācijām, radot vieglas trauksmes un nemiera noskaņu, savukārt otrs materiāls izskan kā mazliet ironiska replika: tematismā iezīmīgi plaši lēcieni, lauzīta melodiskā līnija, punktēts ritma zīmējums, priekšskaņi, kā arī pēkšņi un intensīvi dinamikas kontrasti. Šo divu elementu pastāvīgā mija atbilst laikmetīgās formas modelim, ko muzikoloģe Valentīna Holopova definē kā alternatīvo formu (Холопова 1999: 457).

Latviešu instrumentālo mūziku Plakidis bagātinājis arī ar *Skici* klarnetei un klavierēm (skaņdarba rašanās gads nav zināms). Tā ir miniatūras tipa viendablas kompozīcija, kas veidota visnotaļ klasiskā formā, proti, saliktajā trijdaļformā ar saīsinātu reprīzi. Arī šajā skaņdarbā, tāpat kā iepriekšējā, līdzāsnostatītas divas tēlainās sfēras.

Pirmais tēls eksponēts skaņdarba sākumdaļā; tam raksturīga episka vēstījuma izteiksme, ko akcentē mūzikas nesteidzīgais plūdums, dziedošās intonācijas un vienmērīgā ritma pulsācija. Savukārt vidusdaļas tēma (lauzīta melodiskā līnija, asi punktēts ritms) izceļas ar izteiksmes tiešumu un aktivitāti, romantiski patētisku un ekspresīvu tēlainību. Tātad arī šajā miniatūrā savā ziņā atspoguļojas dialoga ideja, kaut arī ne tik aktīvas *sarunas* veidā kā *Divās skicēs* obojai solo.

Ainava

Kopumā iezīmējas divas izteikti atšķirīgas tendences *ainavu* traktējumā latviešu mūzikā. Sākotnēji šādi opusi top galvenokārt simfoniskajam orķestrim, un līdzās programmatiskam nosaukumam tiem dots apzīmējums *simfoniska ainava*, kas funkcionē kā konkrēta žanra pieteikums. Starp piemēriem var minēt Jāņa Kalniņa simfoniskās ainavas *Lietains vakars* (1930) un *Brāļu kapos* (1931), Paulas Līcītes simfoniskās ainavas *Aijā, vasariņa, Ganiņa bēdas* (1934), *Birztalā, Jāņu nakti sapņoju, Karogi virs pilsētas* (1936) un citus darbus. Būtībā *simfoniska ainava* organiski turpina romantisma simfoniskās poēmas žanra tradīcijas un pārstāv tai radniecīgu žanru, ko apstiprina arī latviešu simfoniskās poēmas pētnieks Jānis Kudiņš (Kudiņš 2008). Tas arī izskaidro, kāpēc šādi opusi sākotnēji rakstīti tieši orķestra sastāvam. Var piebilst, ka blakus poēmām simfonisko *ainavu* tapšanu, iespējams, iedvesmoja arī 19. gadsimtā krievu simfoniku daiļradē izplatītās *gleznas* (*картина*); to vidū ir, piemēram, Aleksandra Borodina (*Александр Бородин*) muzikālā glezna *Vidusāzijā* (*В Средней Азии*, 1880), Aleksandra Glazunova (*Александр Глазунов*) simfoniskā glezna *Kremlis* (*Кремль*) op. 30 (1892) u. c. darbi.

Sākot ar 20. gadsimta pēdējo trešdaļu, situācija ievērojami mainās un *ainavu* žanriskajā veidolā parādās jauna tendence: nu jau šādi opusi tiek sacerēti galvenokārt dažādiem kamersastāviem, un tikai trīs skaņdarbi pārstāv orķestra mūziku; turklāt tie rakstīti vairs ne tikai simfoniskajam, bet arī stīgu orķestrim (piemēram, Māra Lasmaņa *Ainava*, 1988). Līdz ar to ir vērojama žanra transformācija – tas vairs nav simfoniskās poēmas atzars, bet kļūst patstāvīgs.

Pirmais šāda veida opuss, kas vairs nepārstāv simfoniskās mūzikas sfēru, ir Romualda Jermaka *Rīgas ainavas* ērģelēm (1972). Turpmāk *ainavas* visbiežāk tiek sacerētas klavierēm (Pētera Vaska *Baltā ainava*, 1980; Riharda Dubras *Rudens ainaviņa*, 1991; Ērika Ešenvalda *Jūras ainava*, 2000; u. c.), kā arī citiem soloinstrumentiem (Pētera Vaska *Ainava ar putniem* flautai solo, 1980) un ansambļiem (Imanta Mežaraupa *Nelatviska ainava* ērģelēm un sitaminstrumentiem, 2006; u. c.).

Ainavu no s a u k u m u izvēlē iezīmējas trīs tendences:

- nosaukumi, kas ietver vēl kādu papildapzīmējumu – vai nu poētisku, noskaņu raisošu (Pētera Plakiža *Gaistošas ainavas* flautai, divām koklēm un bajānam, 2006), vai citu programmatisku norādi (jau minētās Romualda Jermaka *Rīgas ainavas*). Nereti nosaukumos atspoguļojas dabas tematika; to apliecina, piemēram, Indras Rišes *Ainava miglā* vijolei un klavierēm (1994), kā arī iepriekš atzīmētie Pētera Vaska (*Baltā ainava*) un Riharda Dubras (*Rudens ainaviņa*) darbi.

Šai grupai pieder arī agrīnie *ainavas* žanra paraugi, kuri, kā jau norādīts, faktiski vairāk sasaucas ar simfoniskās poēmas žanru, un programmatisko nosaukumu esamība šo līdzību paspīlgtina. Blakus iepriekšminētajiem Jāņa Kalniņa un Paulas Līcītes sacerējumiem šeit ierindojami arī daži laikmetīgo komponistu darbi, piemēram, Vinetas Līces simfoniskās *ainavas Dabas balsis* (1979) u. c.;

- nosaukumi, kuros vārds *ainava* ir vienīgais. Pārskatot pieejamos latviešu mūzikas katalogus, var atrast tikai trīs šādas kompozīcijas: Māra Lasmaņa *Ainavu* stīgu orķestrim (1988), kā arī divus 21. gadsimta sākumā radītus opusus – Mārītes Dombrovskas *Ainavu* klarnetei un elektronikai (2008) un Riharda Dubras *Ainavu* čellam un klavierēm (2010);
- līdztekus plašākam nosaukumam, kurā ietverts vārds *ainava*, tiek definēts žanrs. Piemēru vidū ir Ādolda Skultes *Simfoniskās ainavas* – svīta no mūzikas kinofilmam *Rainis*, Romualda Jermaka jau minētās *Rīgas ainavas* – piecdaļu svīta, arī Pētera Vaska *Izdegušās zemes ainavas*, kas, saskaņā ar autora norādi, ir fantāzija. Tādējādi veidojas žanru mijiedarbe, kas iekļaujas jau poližanru sfērā.

No latviešu komponistiem, kas *ainavas* sacerējuši 20. gadsimta otrajā pusē un 21. gadsimtā, visražīgākais bijis Pēteris Vasks: viņš radījis četras *ainavas*, turklāt visas – soloinstrumentiem. Vaska daiļradē šis librožanrs pirmām kārtām saistīts ar dabas tematiku – gan filozofiski pastorālu apceri (*Ainava ar putniem* flautai, 1980), gan gadalaiku raisītām noskaņām (*Baltā ainava*, 1980; *Zaļā ainava*, 2008: abas klavierēm), gan dabas un cilvēka dvēseles katastrofu atspoguļojumu (fantāzija klavierēm *Izdegušās zemes ainavas*, 1992). Izņemot *Izdegušās zemes ainavas* (poližanrs, kurā parādās arī fantāzijas iezīmes), pārējās Vaska *ainavas* ir nelielas viendabīgas kompozīcijas ar individualizētu formas risinājumu katrā. Tomēr var izcelt kādu viņa *ainavām* kopīgu attīstības principu: proti, visām tām ir tipiski nelielu struktūru variantveida atkārtojumi, akcentējot ilgstošu vienas emocijas, nokrāsas atklāsmi un izbaudīšanu. Dramaturģijā dominē vai nu viens tēls (*Baltā ainava*), vai arī papildinājuma kontrasts; respektīvi, nav vērojama tēlu konfliktējoša attīstība.

Galvenie secinājumi

Latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē kopumā iezīmējas divi attīstības virzieni: no vienas puses, daudzi autori joprojām ir uzticīgi klasiskajiem žanriem, turklāt to interpretācijā vērojama gan sekošana senākām tradīcijām, gan individualizācija; no otras puses, tiek meklētas jaunas un alternatīvas žanriskās idejas, kas visspilgtāk izpaužas librožanru sfērā.

Librožanru nosaukumus iespējams raksturot divos rakursos. Pirmkārt, izvērtējot tos izcelsmes un nozīmes ziņā, veidojas šāda klasifikācija:

- nosaukumi, kas jēdzieniski saistīti ar mūzikas sfēru – *mūzika, dziedājums, skaņdarbs*;
- nosaukumi, kas aizgūti no literatūras jomas – *pasaka, vēstule/ pastkarte, grāmata*;
- nosaukumi, kuru izcelsme saistīta ar vizuālo mākslu – *ainava, mozaīka, akvarelis, zīmējums, skice*;
- asociatīvi, abstrakti filozofiski nosaukumi – *vīzija, noskaņa, refleksija*;
- garīga, intelektuāla lirika – *meditācija/lūgšana*;
- nosaukumi, kas norāda, ka skaņdarba tapšanu iedvesmojis kāds cilvēks, notikums vai parādība – *veltījums, in memoriam*;
- procesuālas darbības ietvērums – *metamorfoze*.

Otrkārt, izanalizējot nosaukuma lietojumu katrā librožanra grupā un salīdzinot iegūtos rezultātus, izkristalizējas četras galvenās tendences:

- nosaukums tiek lietots *tīrā* veidā, respektīvi, bez kādiem papildinošiem vārdiem. Piemēru vidū ir Imanta Zemzara *Mūzika* stīgu kvartetam (1973), Jāņa Dūdas *Trīs skaņdarbi* divām flautām (1998), Agra Engelmaņa *Skicējums* orķestrim (1985) u. c.;
- žanra nosaukums tiek dots kombinācijā ar kādu paskaidrojošu apzīmējumu: starp piemēriem ir Jura Karlsona *Vasaras mūzika* orķestrim (1978), Vinetas Līces *Vēja dziesmas* čellam un arfai (2009), Indras Rišes *Trīs krāsainās pasakas* klavierēm (1985) u. c.;
- librožanra nosaukums funkcionē kā žanru konkretizējošs apzīmējums līdztekus kādam citam, bieži programmatiskam nosaukumam: piemēram, Jura Karlsona *mūzika* orķestrim *Dilstošā mēness zīmes* (1993), Rutas Paideres *trīs skaņdarbi* vijolei *Nepareizs spogulis* (2002), Selgas Mences *vīzija* stīgu orķestrim *Rīts... Drīz...* (2011) u. c.;

- librožanru apzīmējošais vārds ietverts nosaukumā, bet līdztekus dots arī kāds citu žanru definējošs jēdziens: piemēram, Selgas Mencis simfoniska uvertīra *Svētku mūzika* (1987), Pētera Vaska fantāzija klavierēm *Izdegušās zemes ainavas* (1992), Georga Pelēča svīta kokļu ansamblim *Vasaras ūdens vīzijas* (2010) u. c.

Piedāvātajā tabulā (skat. 3. tabulu) žanru nosaukumi sakārtoti dilstošā secībā, sākot ar populārāko. Tabulā iekļauti arī statistiskie dati, kas raksturo nosaukumu dalījumu četrās jau minētajās grupās; tādējādi atspoguļota gan kopaina, gan arī dažādu nosaukuma veidu salīdzinošais īpatsvars.

3. tabula. Librožanru statistiskā kopaina latviešu instrumentālajā mūzikā (nosaukuma un atskaņotājsastāva aspekts)

	NOSAUKUMS				ATSKAŅOTĀJSASTĀVS			
	Tīrā veidā	Kombinācijā ar kādu paskaidrojošu vārdu pašā nosaukumā	Kā žanru konkretizējošs apzīmējums līdztekus programmatiskam nosaukumam	Ietverts (programmatiskā) nosaukumā, ko papildina cits žanru konkretizējošs apzīmējums	Kameramūzika		Orķestra mūzika	
					Solo	Kameransamblis	Orķestris	Orķestris + soloinstrumenti/ instrumenti
Mūzika	20	65	5	3	10	39	31	13
Dziesma	9	64	–	–	17	38	11	7
Skaņdarbs	30	17	23	–	36	30	2	–
Meditācija	20	6	2	2 ²⁹	15	11	4	–
Skice	15	9	1	–	10	11	4	1
Ainava	3	10	7	5	8	5	11	1
Pasaka	7	8	1	–	8	5	3	–
Vīzija	4	8	1	3	6	8	2	–
Noskaņa	9	4	–	2	7	5	2	1
Veltījums	5	7	–	–	3	4	1	4
In memoriam	5	1	–	–	–	5	1	–
Vēstule	2	6	–	–	6	2	–	–
Mozaīka	6	–	–	–	1	3	2	–
Akvarelis	3	1	1	–	4	1	–	–
Grāmata	2	2	–	–	4	–	–	–
Metamorfoze	3	–	–	–	1	1	1	–
Refleksija	2	–	–	1	–	1	2	–
Zīmējums	–	2	–	–	–	1	1	–
KOPĀ	145	210	41	16	136	170	78	27
					306		105	

²⁹ Šajā gadījumā tie ir divi polizanriski opusi: Maijas Einfeldes *Sonāte meditācija* altam un klavierēm (1982) un Andreja Selicka *Lūgšana-šūpuļdziesma* ērģelēm (1980).

Kopaina rāda, ka pārliecinoši dominē poētiski, tēlaini, saturisko ievirzi konkretizējoši nosaukumi, īpaši tādās librožanru grupās kā *mūzika*, *dziesma*, *ainava*, *vīzija*, arī *pasaka*, *veltījums*. Taču vienlaikus komponisti bieži piedāvā arī tikai konkrētā librožanra nosaukumu bez kādiem papildinājumiem.

Vērtējot tabulā minētos librožanrus atskatotājstāva aspektā, jāsecina, ka visplašāk pārstāvēta kameramūzika. Soloinstrumentiem un dažādiem kameransambļiem rakstīts vairums no *dziesmu* un *skaņdarbu* grupā iekļautajiem opusiem, arī *meditācijas*, *skices*, *vīzijas*, *in memoriam*. Jāpiebilst, ka *vēstules* un *akvareļi* šobrīd ir vienīgie librožanri latviešu mūzikā, kas sacerēti vienīgi solo vai kameransambļiem, savukārt *grāmatas* konsekventi rakstītas tikai soloinstrumentiem. Tādējādi statistisko datu izpēte apliecina raksta gaitā jau vairākkārt akcentēto domu: tiece uz kamerstilu ir viena no spilgtākajām laikmetīgās latviešu mūzikas iezīmēm, kas vieno daudzus 20. gadsimtā (it īpaši tā pēdējā trešdaļā) un arī jaunajā gadu tūkstoši tapušos skaņdarbus.

GENRE IN LATVIAN INSTRUMENTAL MUSIC (THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY – EARLY 21ST CENTURY)

Ilona Būdeniece

Summary

Processes in the music of the previous century and the early 21st century were unusually intensive and manifold in all aspects, also in the sphere of the musical genre. On the whole, the situation in the music of this period is characterized by two principal trends. The first of them reflects the tendency to continue developing and improving classical musical genres formed in previous centuries. In turn, the latter trend highlights the tendency to abandon typical models of musical genre, searching for new and unconventional variants of genre. As a result of these processes, a group of musical compositions – manifold and impressive in terms of quantity – is being established. We cannot find such common and well-known labels as *symphony*, *sonata*, *prelude* and other such labels in the titles of these compositions. Instead of these usual labels of musical genres, non-traditional and previously seldom used titles can increasingly be found.

Thus, the whole genre panorama of the previous century and early 21st century appears uncommonly diverse and multi-shaped, and it provokes the necessity to focus on exploration and analysis of these processes. This is due to the fact that the genre is one of the phenomena helping listeners to grasp and perceive the composer's main idea and message represented in the musical work. Such kinds of genres are, e.g. as mentioned before *sonata*, *symphony* or *nocturne* and a number of other traditional labels. It is important to note that such capacious notions, which uncover already on the level of the title very significant information about the genre in the perception of the listeners, have been established only as a result of the lengthy existence and historical development of the particular musical genre.

However, the situation is different when there is no sign of a recognisable and traditional genre, with the characteristic set of features, in the title of a musical composition. It is possible to mention many characteristic and frequently met titles of musical works which do not comprise any sign of a traditional genre both in foreign and Latvian music, e.g. *dedication, music, sketch, landscape, meditation, construction, composition, reflection, book, drawing* and others. It must be noted that the tendency to use such titles in the instrumental music by Latvian composers is especially characteristic during the final part of the 20th century and the early 21st century.

One of the central parameters for creating the characteristics of genre panorama is the title of the musical composition. This aspect is also particularly emphasized, by the English musicologist Jim Samson, among others. He is convinced that, on the one hand, the title affects and even in some way conditions our response to the formal and stylistic content, but, on the other hand, the title alone does not create a genre. The most important thing is that without a title it would be difficult to classify musical compositions, even specific Chopin Nocturnes, because the qualities of the musical materials of compositions with the same title can vary considerably. Finally, Samson comes to the conclusion that „it is the interaction of title and content which creates generic meaning“ (Samson 1992: 70). Thus, I would like to stress my conclusion that in the genre panorama of Latvian instrumental music, it is specifically characteristic of the title to have the decisive role.

The aim of the present article is to look at and describe the main tendencies concerning the genre situation in Latvian instrumental music of the last third of the 20th century and early 21st century, mainly focusing on reflecting new and untraditional models of musical genre. The entire situation of the genre panorama of Latvian instrumental music is characterised from several angles, namely – the statistically chronological aspect, the title aspect, the point of view of performers, and the formal/compositional aspect.

The main conclusions arising from the characteristics of genre panorama of Latvian instrumental music are the following:

- Many kinds of genres formed in the previous centuries can be traced in the contributions of Latvian composers. However, it is specifically the classical genres – symphony, concerto, string quartet, and sonata – that have been able to maintain their topicality and also attract the attention of contemporary composers. Interpretations of classical genres reflects both traditions and the tendency of individualisation;
- Many new kinds of musical genres were specifically created in the last third of the previous century, giving reason to work out the

conception of librogenre (or *free genre*), proposed by Lithuanian musicologist Gražina Daunoravičienė (Дауноравичене 1990, 1992);

- Based on a theoretical background, the main characteristic parameters of musical genre have been crystallized and they are following – the title aspect, the performers' factor, the formal/compositional parameter, and the content factor must be mentioned, which has to be considered in close interaction with the formal aspect;
- The main tendency concerning the title aspect reflects the composer's desire in some way to clarify the emotional directions of their compositions. Moreover, it is characteristic of both classical genres such as symphony, concerto, sonata etc. and different kinds of librogenre. Titles like *Music, Composition, Sketch, Landscape, Meditation* etc. in some way demonstrate the composer's specific desire to disassociate and get free from traditions. After all, the title of a particular musical composition is to be viewed as the composer's first step, first words towards the listeners. Therefore, it is essential and significant. Finally, it is possible to draw the conclusion that composers that use such titles are trying to move listeners away from classical genres, and, moreover, do it intentionally;
- With regards to the performers, the overall genre situation is characterised by orientation towards *chamberness* which is typical of all performers in the process of creating a composition;
- In conclusion, it should be stated that, since the late 20th century, Latvian composers have used different untraditional labels like *music, landscape, composition, book* and others in the titles of their compositions with increasing frequency. Thus this tendency is proving to be a stable and long-lasting phenomenon.

Literatūra un citi avoti

Bērziņa, Ieva (2010). *Lūgšanas tematika latviešu komponistu skaņdarbos vijolei un klavierēm*. Bakalaura diplomreferāts (JVLMA). Rīga

Blume, Friedrich (1963). Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen. In: Blume, Friedrich. *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*. Herausgegeben von Martin Ruhnke. Kassel, etc.: Bärenreiter, S. 480–504

Blume, Friedrich (1989). Form. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von Friedrich Blume. Bd 4. Kassel: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 538–543

Būdeniece, Ilona (2010). Librožanra *mūzika* izpausmes Pētera Vaska daiļradē. *Mūzikas akadēmijas raksti VII*. Sastādījuši Baiba Jaunslaviete. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 118.–139. lpp.

Būdeniece, Ilona (2012). *Mūzikas žanrs* Pētera Plakida un Jura Karlsona instrumentāldarbos. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais IV*. Zinātnisko rakstu krājums. Sastādījuši Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 267.–279. lpp.

Carjkova, Larisa (2007). *Olivjē Mesiāna ērģeļu stila īpatnības un to izpausme ciklā „Netrūdošās miesas“*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga

Danuser, Hermann (1995). *Gattung. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 3. Kassel, etc.: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 1042–1069

Daunoravičiene, Gražina (2012). E-pasta vēstule Ilonai Būdeniecei. 3. novembris

Dubra, Rihards (2012). Intervija. Ilonas Būdenieces pieraksts. Rīga, 16. decembris

Dzenītis, Andris (2012). Intervija. Ilonas Būdenieces pieraksts. Rīga, 20. decembris.

Erliha, Dzintra (2007). *Lūcijas Garūtas klaviermūzika*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica

Hand, Ferdinand (1837–1841). *Aesthetik der Tonkunst*. 2 Bände. Jena: Hochhausen

Jakubone, Ināra (2008). Anotācija CD albumam *Latviešu komponisti pūšaminstrumentiem*. Rīga: Latvijas Mūzikas informācijas centrs, LMICO16

Jakubone, Ināra (2009). Foreword. Translated in English by Lindsay Chalmers-Gerbracht. In: Vasks, Pēteris. *Canto di forza* [Score]. Mainz, New York: Schott

Jaunzeme, Ilze (2009). *Pētera Vaska mūzika klavierēm solo: spilgtākās raksturiezīmes un interpretācijas aspekti*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga

Jonāne, Jūlija (2009). *Latviešu sakrālās mūzikas žanri*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga

Klotiņš, Arnolds (2005). ... tur, kur vijoļu lociņi zib, kur bazūņu rēkšana jaucas... *Mūzikas Saule* 5 (19), 12.–16. lpp.

Krišjānis, Uģis (2004). *Latviešu komponistu skaņdarbi klavieru trio sastāvam 20.–21. gadsimtā (T. Ķeniņa, P. Vaska un I. Zemzara klavieru trio)*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga

Kudiņš, Jānis (2008). *Poēma latviešu simfonisma vēsturē: žanra arhetips un stilistiskās transformācijas*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica

Latvian Symphonic Music 1880–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1880–2008 (2009). Catalogue/Katalogs. Project initiator and manager Ilze Šarkovska-Liepiņa / Projekta iniciatore un menedžere Ilze Šarkovska-Liepiņa. Rīga: Latvian Music Information Centre / Latvijas Mūzikas informācijas centrs

Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2013. gada 1. janvārī)

Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Vasks, Pēteris. Darbu saraksts*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=293&works=l&zanrs=all> (skatīts 2013. gada 8. jūlijā)

Lauzis, Aldis (red., 2007). *Svešvārdu vārdnīca*. Rīga: Jumava

Lobanova, Marina (2000). *Musical Style and Genre: History and Modernity*. Australia: Harwood Academic Publisher

Ļebedeva, Jeļena (2013). Latvijas komponistu orķestra skaņdarbu žanriskā panorāma: statistikas un hronoloģijas aspekti. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais V: zinātnisko rakstu krājums*. Sastādījuši Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 130.–142. lpp.

Mattheson, Johann [1739] (1995). Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen. *Der Vollkommene Capellmeister*. 1739. Faksimile – Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel, etc.: Bärenreiter

Musica Baltica [izdevniecība]. *Pēteris Plakidis. Izdoto darbu saraksts*. <http://www.musicabaltica.lv/lv/autori/294/works/> (skatīts 2013. gada 1. oktobrī)

Neighbour, O.W. Schoenberg, Arnold. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/25024#abbr-explained (skatīts 2013. gada 10. jūlijā)

Pelēcis, Georgs (2012). Intervija. Ilonas Būdenieces pieraksts. Rīga, 18. decembris

Pēteris Vasks. Komponists: <http://www.music.lv/Composers/Vasks/lv/> (skatīts 2009. gada 4. oktobrī)

Piotrowska, Anna G. (2006). Symphony in the 20th century. *Principles of Music Composing: The Phenomenon of a Cycle*. Edited by

6th International Music Theory Conference. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, pp. 90–96

Praetorius, Michael [1619] (2001). *Syntagma musicum*. Band III. Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Kassel: Bärenreiter

Presto Classical. *Vasks: Vientulais engelis – Meditation for Violin and String Orchestra*. www.prestoclassical.co.uk/w/205195 (no anotācijas CD albumam Pēteris Vasks. *Vox Amoris. Works for Violin and String Orchestra*. Skatīts 2013. gada 10. jūlijā)

Raginskis, Edgars (2008). Hārvijs un viņa laiks. *Mūzikas Saule* 6 (50), 20.–21. lpp.

Rubenis, Juris (2008). *Ievads kristīgajā meditācijā*. Rīga: Zvaigzne ABC

Rudzītis, Jānis (1986). Svētku runa Ādolfa Ābeles 75 gadu jubilejas sarīkojumā Kalamazū, 1964. gada 9. maijā. *Rakstu krājums Ādolfa Ābeles atcerei*. Redaktore Ofēlija Sprogere. Stockholm: Ādolfa Ābeles piemiņas fonds, 81.–90. lpp.

Samson, Jim (1989). Chopin and genre. *Music Analysis* 8 (3): October. Oxford: Basil Blackwell, pp. 213–231

Samson, Jim (1992). *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press

Sāriaho, Kaija (2009). Vientulīgā Kaija (pierakstījis Jegors Jerohomovičs). *Mūzikas Saule* 5 (55), 27.–29. lpp.

Schott Music. *Vientulais eņģelis (Lonely Angel)*. Composer: Pēteris Vasks. www.schott-music.com/shop/Hire_Material/show,223822.html (skatīts 2013. gada 10. jūlijā)

Staša, Laura (2009). Ādolfa Ābeles simfoniskie darbi un to vieta Latvijas koncertdzīvē. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga

Šmite, Gundega (2012). Intervija. Ilonas Būdenieces pieraksts. Rīga, 19. decembris

Torgāns, Jānis (1977). Klavierkoncerta žanra specifikas jautājumi un latviešu klavierkoncerts. *Latviešu mūzika XII*. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Arvīds Bomiks. Rīga: Liesma, 110.–131. lpp.

Vasiļjeva, Inga (2001). *Dažas latviešu 90. gadu simfoniskās mūzikas tendences, akcenti, dominantes, raksturiezīmes*. Maģistra darbs (JVLMA). Rīga

Vasks, Pēteris (2008). Intervija. Ilonas Būdenieces pieraksts. Rīga, 16. septembris

Vasks, Pēteris (2013). Putna klātbūtnē (pierakstījis Jānis Petraškevičs). *Rīgas Laiks* 3 (marts), 43.–49. lpp.

Vecumnieks, Andris (2012). Intervija. Ilonas Būdenieces pieraksts. Rīga, 20. decembris

Vilšķērsta, Inta (2001). *Individualizēta dramaturģiska forma un tās izpausmes V. Ļutoslavska un P. Vaska simfonijās*. Bakalaura darbs (JVLMA). Rīga

Bailey, Kathryn. Webern, Anton (Friedrich Wilhelm von). *Oxford Music Online. Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29993?q=Anton+Webern&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (skatīts 2013. gada 2. septembrī)

Zemzare, Ingrida, & Guntars Pupa (2000). *Jauno mūzika pēc 20 gadiem*. Rīga: Jumava

Григорьева, Галина (2007). Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 34–37

Дауноравичене, Гражина (1990a). *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (На материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс

Дауноравичене, Гражина (1990b). *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс

Дауноравичене, Гражина (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudatus*. Редактор-составитель Валерия Ценова. Москва: Композитор, с. 99–106

Назайкинский, Евгений (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос

Соколов, Александр (2004). *Введение в музыкальную композицию XX века*. Москва: Владос

Соколов, Александр (2007). *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*. Москва: Композитор

Холопова, Валентина (1999). *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань