

Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2013

X

Mūzikas akadēmijas raksti, 10
Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2013, 152 lpp.
ISSN 978-9984-588-38-4

Sastādītāja un redaktore Baiba Jaunslaviete
Konsultants Jānis Torgāns
Angļu valodas tekstu tulkotājs un redaktors Egils Kaljo
Makets: Kristīna Bondare
Dizains: Dita Pence
Nošu datorsalikums: Līga Pētersone

Redakcijas kolēģija:

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)
Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)
Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
[Joahims Brauns] (*Joachim Braun*; Bar-Ilanas Universitāte, Ramatgana)
Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)
Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)
Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilma Grauzdiņa (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ingrīda Gūtberga (Bostonas Universitāte)
Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jefims Jofe (*Efim Yoffe*; Levinska Izglītības koledža, Telaviva)
Kevins K. Kārns (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)
Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kuryшева*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)
Jeļena Ļebedeva (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Georgs Pelēcis (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žiūraitytė*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

© Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
K. Barona iela 1, Rīga LV-1050

© Ilona Būdeniece, Jūlija Jonāne, Tatjana Ostrovska, Guntars Prānis, Ieva Tihovska, Indriķis Veitners, Diāna Zandberga,
Terēze Ziberte-Ijaba

© Musica Baltica, 2013
Reģ. nr. 40103114067
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv
www.musicabaltica.com

Saturs

Priekšvārds	4
LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURES LAPPUSES: VIDUSLAIKI UN 20. GADSIMTS	
Guntars Prānis	
Rīgas misāles muzikālās marginālijas	6
Ieva Tihovska	
Kurš rada čigānu mūziku? Nečigāni un biedrības <i>Čigānu draugs</i> koris (1932–1933)	17
Terēze Ziberte-Ijaba	
Rīgas radiofona simfoniskais orķestris 20. gadsimta 20.–30. gados – organizācija, komunikācija un mākslinieciski radošā darbība	29
ŽANRI, STILI UN MŪZIKAS VALODA: TERMINOLOĢIJA, KLASIFIKĀCIJA, ATTĪSTĪBAS TENDENCES	
Ilona Būdeniece	
Žanrs latviešu instrumentālajā mūzikā (20. gadsimta pēdējā trešdaļa – 21. gadsimts)	44
Jūlija Jonāne	
Ieskats reliģiskās mūzikas terminoloģijas specifikācijā	86
Diāna Zandberga	
Faktūras īpatnības latviešu klaviermūzikā	105
Indriķis Veitners	
Džeza identifikācija agrīnajos skaņuplašu ierakstos	117
INTERPRETS UN KLAUSĪTĀJS	
Tatjana Ostrovska	
Mūzika ierakstā. Daži uztveres problēmjaudājumi	131
Īsas ziņas par publikāciju autoriem	150

Priekšvārds

Šī gada krājumā priekšplānā izvirzās trīs tematiskās līnijas. Pirmās ietvaros kopsaucējs ir Latvijas mūzikas vēsture, tomēr katrs autors skatījies to atšķirīgā rakursā. Krājumu ievada **Guntara Prāņa** raksts *Rīgas misāles muzikālās marginālījas*. Pētot unikālu dokumentu – Rīgas misāles manuskriptu – un salīdzinot to ar citviet Eiropā pazīstamajām liturģiskajām grāmatām, autors fiksē 15. gadsimta Rīgas lokālo tradīciju savdabību un iezīmē arī antropoloģisku izzīņas lauku, kas aptver visas viduslaiku katedrāles dzīves nianses.

Divi turpmākie raksti pārceļ jau nesenākā pagātnē – 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijā. **Ieva Tihovska** rakstā *Kurš rada čigānu mūziku? Nečigāni un biedrības „Čigānu draugs“ koris (1932–1933)* aplūko šī laikmeta norises etnomuzikoloģiskā rakursā. Atsevišķu koncertdzīves notikumu – čigānu kora koncertu 1933. gada 29. aprīlī – autore pēta plašākā kontekstā, atklājot caur tā prizmu sabiedrībā valdošos priekšstatus par čigānu mūzikas fenomenu un faktoriem, kas to iespaidojuši. Savukārt **Terēzes Zībertes-Ijabas** raksts *Rīgas radiofona simfoniskais orķestris 20.–30. gados – organizācija, komunikācija un mākslinieciski radošā darbība* veltīts kolektīvam ar bagātu vēsturi, tagadējā LNSO priekštecim; autore uzmanības centrā ir kultūrpolitiskie apstākļi, kas iespaidojuši tā funkcionēšanu – repertuāra izvēli, mākslinieku atalgojumu, koncertdarbības intensitāti u. tml. Tas ir Latvijas muzikoloģijā mazāk ierasts skatījuma rakurs, kas paver jaunas perspektīvas mūzikas dzīves norišu analizē.

Krājuma otrajā lielajā rubrikā atsevišķu žanru, stilu un mūzikas valodas attīstības tendences izvērtētas galvenokārt saiknē ar 20.–21. gadsimta latviešu mūziku. **Ilona Būdeniece** rakstā *Žanrs latviešu instrumentālajā mūzikā (20. gadsimta pēdējā trešdaļa – 21. gadsimts)* īpašu uzmanību veltī gan tradīcijai un novitātei klasisko žanru interpretācijā, gan nosacīti jaunajiem librožanriem; lai izzinātu to saknes, meklētas paralēles pagātnes mūzikā, tostarp 19. gadsimta Eiropas komponistu daiļradē. Arī **Jūlija Jonāne**, rakstot par mūziķiem un pētniekiem aizvien aktuālu jautājumu loku (*Ieskats reliģiskās mūzikas terminoloģijas specifikācijā*), plašāk komentētos piemērus izraudzījusies no latviešu mūzikas sfēras, taču konteksta iezīmēšanai aplūko atsevišķu terminu lietojuma īpatnības dažādos pasaules reģionos.

Atsevišķa žanra izpētei pievērsusies **Diāna Zandberga** – muzikoloģe un pianiste, kas savā repertuārā lielu vietu atvēlējusi mūsdienu latviešu komponistu darbiem. Daļa no tiem (līdzās citām kompozīcijām) iztirzāta viņas rakstā *Faktūras īpatnības latviešu klaviermūzikā*; dažādi faktūras un jo īpaši viena tās aspekta – figurācijas – modeļi aplūkoti gan stilistiskās ievirzes, gan kompozīcijas tehnikas aspektā. Rubriku noslēdz **Indriķa Veitnera** publikācija *Džeza identifikācija agrīnajos*

skaņuplašu ierakstos. Tā ieskandina *Mūzikas akadēmijas rakstiem* jaunu tematisko līniju – džeza pētniecību. Autors piedāvā savu metodi šī stila elementu identificēšanai skaņierakstos un demonstrē tās iespējas, analizējot agrīnos Latvijas mūziķu ieskaņojumus, kuros džeza bieži mijiedarbojas ar dažādām populārās mūzikas formām.

Skaņierakstu analīzes tēmu, bet jau gluži atšķirīgā plāksnē, turpina krājuma pēdējā rubrika. Tajā ietverts **Tatjanas Ostrovskas** pētījums *Mūzika ierakstā. Daži uztveres problēmjaudājumi*, kas veltīts skaņieraksta un *dzīvā* priekšnesuma uztveres atšķirībām. Tādējādi autore skar psiholoģijas dimensiju, kas pārstāv *Mūzikas akadēmijas rakstos* līdz šim plašāk nerisinātu tematiku. Rezumējot – 2013. gada krājums iezīmīgs ar pētniecības metožu un pieeju dažādību, ietiecoties arī starpdisciplinārā jomā; gribētos cerēt, ka vairāki tajā iezīmētie ceļi radīs turpinājumu latviešu muzikoloģijā.

Krājuma sastādītāja
Baiba Jaunslaviete

LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURES LAPPUSES: VIDUSLAIKI UN 20. GADSIMTS

RĪGAS MISĀLES MUZIKĀLĀS MARGINĀLIJAS

Guntars Prānis

Līdzīgi kā daudzviet citur Eiropā, arī Latvijā pirmā rakstiski dokumentētā mūzikas liecība ir gregorisko dziedājumu pieraksti, kas atrodami Latvijas vēsturei tik nozīmīgajā manuskriptā – Rīgas arhibīskapa katedrāles (Doma baznīcas) Sv. Krusta altāra misālē (*Missale Rigense*). Šis rokraksts ir Baltijas reģiona kontekstā unikāls materiāls, kas sniedz vērtīgu informāciju par 15. un, iespējams, arī 16. gadsimta Rīgas Doma mūzikas dzīvi. Vēlīnajos viduslaikos visā Eiropā bija sastopamas daudzas gregoriskā korāļa lokālās tradīcijas. Misāles manuskripts pierāda, ka Rīga šai ziņā nav bijusi izņēmums.

Pēdējo reizi Rīgas misāle tika plašāk pētīta 19./20. gadsimta mijā, kad tai pievērsās vācbaltu vēsturnieks Hermanis fon Bruininks, gan nepiešķirot īpašu nozīmi manuskripta muzikālajai daļai un tās izmantojuma konkrētiem, praktiskiem aspektiem. Īpaši jāizceļ viņa darbs *Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter (Mesa un kanoniskā stundu liturģija Rīgas baznīcas tradīcijā vēlīnajos viduslaikos)*, kurā sīki iztirzāta liturģiskā dzīve viduslaiku Rīgas Domā; kā avotu autors izmantojis arī Rīgas misāli un tajā atrodamo informāciju (Bruiningk 1904).

Saskaņā ar Bruininka rakstīto, misāles esamība ir dokumentēta kopš 18. gadsimta (Bruiningk 1904: 25). Tomēr ļoti iespējams, ka tā jau daudz ilgāku laiku glabājusies Rīgas pilsētas bibliotēkā. Par kodeksa piederību Domam vēstī priekšlapas labajā augšējā stūrī atrodamais veltījuma teksts, kā arī manuskriptā fiksētie vairāku Rīgas arhibīskapu nekroloģu ieraksti.

Misāles datējums, visticamāk, jāattiecina uz 15. gadsimta 60.–80. gadiem. Par to liecina, piemēram, manuskripta paleogrāfiskie parametri: dokumenta teksts ir rakstīts, izmantojot gotisko minuskuli vai, precīzāk sakot, rakstības tips ir tekstūra (*textura quadrata*). Kalendārs un misāles pamatteksts ir vienas rokas rakstīts. Taču manuskriptā kopumā var atšķirt vairāk nekā desmit rokrakstus, kuros veikti daudzie margināliju¹ ieraksti 15./16. gadsimta mijā. Nedaudzie pilnībā izrakstītie nošu piemēri ir fiksēti pakavu notācijā², kas šajā laikmetā ir raksturīga ģermāniskas cilmes kodeksiem (Bruiningk 1904: 25–27, 47).

¹Šajā kontekstā marginālijas ir kāda sarežģīta vārda, verbālā teksta posma vai dziedājuma fragmenta paskaidrojums uz lappušu malām. To klātbūtne liecina, ka manuskripts atradies ļoti dzīvā aprītē un arī tajā atrodamais teksts ir bijis dzīvs: ikdienas praksē tas nemitīgi ticis mainīts, koriģēts un slīpēts. Margināliju lielais skaits ļauj secināt arī, ka manuskripts ilgāku laiku bijis viena cilvēka vai cilvēku grupas rīcībā. Savā dziļākajā būtībā visas marginālijas pilda papildinājuma, komentāra vai atgādinājuma funkciju. Viens no margināliju rašanās iemesliem ir arī tas, ka misāles oriģināltekstā (vismaz tās lietotāju izpratnē) bijis daudz kļūdu. Tādējādi tie, kas misāli izmantojuši ikdienā, veikuši korekcijas, tuvinot to iedomātai, *patiesai un ideālai* liturģiskā teksta versijai.

²Vācu val. *Hufnagel-Notation*.

Misālē ir atrodams divu veidu mūzikas materiāls – Baznīcas Iesvētīšanas mesas pieci tradicionālie proprija (*proprium*) dziedājumi un pagaidām pilnīgi neapgūtais, šajā publikācijā akcentētais ordinārija (*ordinarium*) mūzikas margināliju materiāls ar 83 fragmentiem – dažādu dziedājumu intonācijām. Tieši šie fragmenti (kā arī daudzās teksta marginālijas, kas attiecas uz kultu un rituālu) uzskatāmi par salīdzinoši specifisku un citām Romas baznīcas misālēm netipisku īpatnību; tie nepārprotami norāda uz lokālas mūzikas tradīcijas klātbūtni manuskripta lietošanas kontekstā. 83 ordinārija dziedājumu marginālijas bija galvenais impulss, kas aktualizēja jautājumu par reģionāli lokālu kopsakarību iespējamību un rosināja meklēt potenciālos avotus Hamburgā: šai pilsētai, tās baznīcām un garīdzniekiem vēlinajos viduslaikos bija aktīvi kontakti ar Rīgu. Plašākam salīdzinājumam izraudzīti divi 15. gadsimta Hamburgas liturģiskie manuskripti: *Codex Katharina 6*, kas dokumentē Sv. Katrīnas baznīcas mūzikas dzīvi, un *Codex Petri 61*, kas tika lietots Hamburgas Sv. Pētera baznīcā³. Epizodiski salīdzinājumā iekļauti arī atsevišķi citu pilsētu arhīvos glabātie liturģiskie manuskripti; atsauces uz tiem sniegtas raksta turpmākajā gaitā.

Misāles materiāls atklāj ļoti plašu un saistošu informāciju par Rīgas katedrāles liturģiju norisi viduslaikos un to, kā šai kontekstā veidojās dievkalpojumu muzikālā dzīve, arī dziedāšana. Manuskriptā atrodamas neskaitāmas norādes un zīmes, kas ļauj daudz uzzināt par cilvēkiem, kas to izgatavoja un lietoja, kuriem misāles teksts nebija sastindzis un uz visiem laikiem fiksēts, bet tikai pieturas punkts, un uz tā bāzes bija iespējama gan improvizācija, gan variēšana.

Raugoties uz Rīgas misāles mūzikas materiālu, jāzvirza hipotēze, ka šī manuskripta lietotāji bijuši gan labi teorētiķi, gan praktiķi. Katra gregoriskā dziedājuma materiāls, kas, sākot ar 9. gadsimtu, tika fiksēts rakstiski, bija tikai maza daļa no tā, kas atklājās pašā muzicēšanas norisē. Un viduslaiku *universālajam* mūziķim raksturīgā pieeja nenoliedzami noder arī mūsdienās šī senā repertuāra pētniecībā, jo vienlīdz nepieciešama ir gan zinātniski analītiska, gan muzikāli praktiska erudīcija (Harnoncourt 2010: 23). Šis princips dokumentēts arī Rīgas misālē, par ko visspilgtāk liecina daudzās muzikālās marginālijas, kas ir tikai atsevišķu dziedājumu sākumintonācijas. Tālāk kantors *zināja, kā jādzied*, un darīja to no galvas⁴. Acīmredzot ļoti svarīgs aspekts dziedāšanas procesā bija zināma pieredze un tradīcija, kas apvienojumā ar konkrētā brīža emocijām arī noteica skanisko rezultātu.

Līdzīgi principi attiecināmi arī uz korāļa notāciju kopumā, kas nekad netika primāri uztverta kā *iekonservētas* informācijas nodošana nākošajām paaudzēm, bet gan kā interpretācijas norāde laikabiedriem un viņu mācekļiem. Tā kā šī nepārtrauktā korāļprakses skolotāja/mācekļa tradīcija ir sen jau pārtrūkusi, tas nozīmē nopietnu izaicinājumu

³ Abu manuskriptu oriģināli atrodas Karla fon Osecka Hamburgas Valsts un Universitātes bibliotēkā (*Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*).

⁴ Zīmīgs ir atbilstošais latīņu teiciens *ex corde* (*no sirds*), kas precīzāk pauž būtību dziedāšanai pēc atmiņas.

mūsdienu pētniekiem un interpretiem, kuriem vispirms ir jārod atbilde uz jautājumiem: kā šī notācija būtu lasāma un atšifrējama? Ko šīs nošu zīmes nozīmēja tālaika mūziķiem?

Rīgas misālē ietverti šādi dziedājumi:

INTROITUS: *Terribilis est*

GRADUALE: *Locus iste*

ALLELUIA: *Vox exultationis*

OFFERTORIUM: *Domine Deus*

COMMUNIO: *Domus mea*

Tie ir Baznīcas Iesvētīšanas mesas (*In Dedicacione Ecclesiae*) visi pieci tradicionālie proprija dziedājumi, kas viduslaikos izskanēja ne tikai attiecīgās katedrāles vai baznīcas iesvētīšanas svētkos, bet arī, ik gadu svinot šīs dienas atceri. Pēc Hermaņa fon Bruininka atziņas, „ir nepārprotami noteikts, ka Baznīcas Iesvētīšanas svētki Rīgas Domā tika svinēti 16. augustā”⁵, kad arī tika izpildīti vienīgie Rīgas misālē nošu pierakstā fiksētie dziedājumi.

⁵ „Es muss als feststehend gelten, dass das Dedicationsfest des Domes am Aug. 16 begangen wurde“ (Bruiningk 1904: 226).

Kā jau minēts, misāles nošu teksts veidots pakavu notācijā, kas viduslaikos lietota līdzās kvadrātnotācijai. Arī pieraksta specifika sasauca ar manuskripta tapšanas periodā ierastu notācijas praksi: piemēram, Do atslēgas līnija pēc analoga ar daudziem citiem viduslaiku manuskriptiem ir iezīmēta sarkanā krāsā. Misāles notis pakavu notācijā vizuāli ir vairāk raksturīgas 14. gadsimtam, lai gan manuskripts datēts ar 15. gadsimta otro pusi. Šo *anahronismu* varētu skaidrot tādējādi, ka Rīgas arhibīskapija tolaik bija katoļu baznīcas kultūras galējais ziemeļaustrumu punkts (līdz ar Rēveli un Tērbatu) un tekstu kultūra Austrumbaltijā veidojās krietni vēlāk, nekā citur Eiropā.

Dziedājumu analīze visai labi ļauj izprast viduslaiku Rīgas gregoriskā korāļa dziedāšanas tradīciju; tieši niansēs atklājas vairāki interesanti momenti, kas apliecina arī tālaika dziedātāju spontāno muzicēšanas prieku un profesionalitāti. Kā trīs galvenie lokalitātes aspekti šeit jāmin notācijas prakse, oriģināls dziedājumu ritma risinājums un vairākas savdabīgas nianse melodikā, tās modālajā zīmējumā.

Daži svarīgākie vērojumi:

- Kopumā par visām Rīgas misāles proprija dziedājumu melodijām var teikt, ka tajās dažādos variantos un intensitātē izpaužas ģermāņu korāļdialektam⁶ raksturīgas intonācijas un melodiskās figūras. Salīdzinot šos dziedājumus ar citiem 14.–15. gadsimta manuskriptiem gotiskajā notācijā, ir iespējams atrast kopsaucējus; tie vieno vairākus manuskriptus, kuri reprezentē noteiktu viduslaiku Eiropas reģionu. Nosacīti šeit varam runāt par ģermāņu korāļtradīciju, kuras klātbūtni

⁶ Vairāk par ģermāņu korāļdialektu skat., piemēram, Wagner 1970: 434–436.

apliecina pirmām kārtām konkrēta, vienota un, salīdzinot ar gregorisko dziedājumu pamatvariantiem, intervāliski izmainīta melodika. Te kārtējo reizi uzskatāmi atklājas, ka viduslaiku mūzikā daudzas parādības veidojušās spontāni, regulāras atskaņotājprakses procesā radušos grūtību vai citu faktoru ietekmē; šādu faktoru vidū jāmin arī muzikālā gaume un tās dinamiskās pārmaiņas.

- Ļoti raksturīgs elements, kas noteikti uzskatāms par vienu no tipiskākajām Rīgas lokālās mūzikas tradīcijas iezīmēm, ir *repercussa*⁷ ritma fenomena īpašs izmantojums, kas spilgti parādās vairākos Rīgas misāles proprija dziedājumu fragmentos. Interesanti, ka vienas skaņas vairākkārtējs atkārtojums Rīgas manuskriptā bieži atrodams tur, kur citi lokālie manuskripti notē mazāk atkārtotu skaņu vai atkārtojumu nav vispār. Turklāt starp visiem šiem avotiem tieši Rīgas misālē *repercussa* lietota visvairāk un intensīvāk. Tas ļauj spriest arī par Rīgas kantoru muzikālo gaumi, un *repercussa*, iespējams, liecina par īpaši emocionālu mūzikas uztveri: ar šī paņēmiena palīdzību atsevišķas skaņas izceltas daudz vairāk nekā citās tradīcijās.
- Citas lokālas nianšes atrodamas, aplūkojot nošu pieraksta veidu un tā savdabību. Kā pirmais aspekts šajā sakarā jāmin atšķirīgais nošatslēgu lietojums Rīgas misālē. Interesants ir piemērs no introita *Terribilis est*, kur, pretstatā visiem pārējiem salīdzinošajā analizē ietvertajiem manuskriptiem, Rīgas misāli raksturo pieraksts Do atslēgā, savukārt dziedājums sākas ar skaņu la. Viduslaiku mūzikā šādu praksi sauc par transpozīciju, jo dziedājuma oriģinālpieraksts, kā to apstiprina gan citi liturģisko grāmatu manuskripti, gan *Editio Vaticana*⁸ redakcijas izdevumi, atbilstoši II modam veidojas no skaņas re, attiecīgi, lietojot Fa atslēgu.

Kopumā Rīgas misālē ietvertos dziedājumus var klasificēt trīs grupās:

- 1) dziedājumi, kas tiek izmantoti universāli daudzās Eiropas vietās,
- 2) dziedājumi, kam ir lokāli reģionāls lietojums (tie atrodami tikai Rīgas un Hamburgas materiālos),
- 3) dziedājumi, kas lokalizēti vienā vietā (šajā gadījumā Rīgā) un šādā versijā tie nekur citur nav sastopami.

Rīgas misāles margināliju salīdzinājums ar Hamburgas manuskriptos atrodamajiem attiecīgo dziedājumu pierakstiem ļauj secināt, ka nav pamata meklēt vienu fiksētu dziedājumu gala versiju: apskatot vairākus viena un tā paša dziedājuma variantus, atklājas, ka ļoti nozīmīga loma ir mutiskās/rakstiskās transmisijas dažādajiem aspektiem. Liela daļa pierakstīto dziedājumu intonāciju atspoguļo

⁷ *Repercussa* tulkojumā no latīņu valodas nozīmē *atkārtoti piesista* (skaņa). Šī vokālā paņēmiena ietvaros viena un tā paša augstuma skaņa tiek vairākkārt atkārtota, pilnībā nepārtraucot iepriekšējo; tādējādi atsevišķi vārdi izcelti ar īpašu afektu.

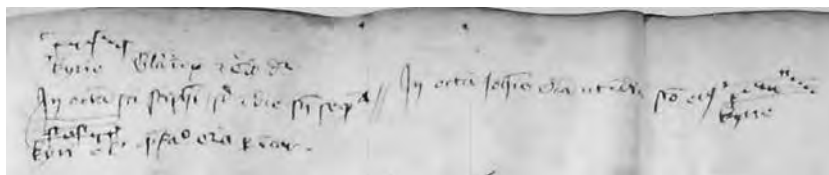
⁸ *Editio Vaticana* ir 19.–20. gadsimta mijā izveidota gregorisko dziedājumu redakcija, kurā veikts melodiju unifikācijas mēģinājums. Šajā redakcijā ietvertie dziedājumi ir plaša un izvērsta dažādu kodeksu un tradīciju dziedājumu kompilācija, kura, sākot ar 1905. gadu, atrodama faktiski visos Baznīcas autorizētajos gregorisko dziedājumu izdevumos.

improvizācijas praksi, kas bieži izpaudusies jau konkrētajā atskaņojuma brīdī un sniegusi dziedātājiem zināmu brīvību, tiecoties uz iespējami spilgtu liturģiskā teksta interpretāciju.

Turpinājumā pakavēšos pie dažiem iezīmīgiem muzikālo margināliju piemēriem.

Liels teksta margināliju skaits ir skatāms saiknē ar muzikālajām marginālijām, kad tiek paskaidrots, kādā kontekstā lietojamas daudzās *Kyrie* u. c. dziedājumu intonācijas. Bieži paši svētku teksti nemaz misālē nav atrodamī: skat., piemēram, fol. 13⁹ augšmalu, kur margināliju teksti norāda gan uz vairākiem svētkiem, gan to, kādas melodijas attiecīgajās mesās ir jādzied:

⁹Fol. 13⁹ – 13. lapas priekšpuse, kas apzīmēta atbilstoši tīpašam, medievistikā pieņemtam pieraksta veidam.



1. attēls. Fragments no Rīgas misāles, fol. 13⁹: lapas augšmala

Šajā gadījumā skaidri redzams, ka sākotnēji svētku tekstu un dziedājumu materiāls tika izmantots, balstoties uz mutisko tradīciju, un tikai vēlāk radās nepieciešamība fiksēt šo tradīciju rakstiski. Ziemassvētku laikā liturģija bija pārbagāta ar dažādas nozīmes svētkiem, kuri visi nemaz netika pierakstīti, jo katrā viduslaiku katedrālē tie tika atzīmēti atšķirīgā kombinācijā un bieži tas noritēja improvizatoriski brīvi (Bruiningk 1904: 94).

Citā manuskripta piemērā norādīta sākumintonācija melodijai, kas dziedāta, svinot Vasarsvētkus:



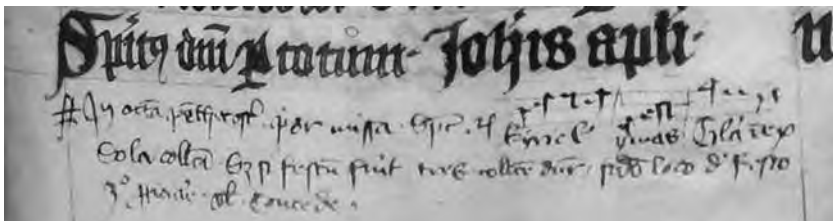
2.a attēls. Fragments no Rīgas misāles, fol. 94⁹: lapas labās malas apakšdaļa



2.b attēls. Raksta autora veidotā fragmenta transkripcija kvadrātnotācijā

Šis *Kyrie* ir identificējams kā dziedājums *Fons bonitatis*, kas iekļauts *Editio Vaticana* redakcijas izdevumā *Graduale Romanum* (1974: 715). Rīgas misālē tas bija paredzēts Vasarsvētku dienas mesai (*In Die Pentacostes*) un atspoguļo nelielu lokālu īpatnību, kas atkal izpaužas kā *repercussa*, t. i., atkārtota skaņa. Ar kvadrātveida figūru apvilktā nots (2.b attēls) nav atrodamā izdevumā *Graduale Romanum*, bet tikai Rīgas misālē.

Ne mazāk interesants ir piemērs, kas dokumentē mesas tipiskajam *Kyrie* dziedājumam netradicionālu tekstu:



3.a attēls. Fragmentis no Rīgas misāles, fol. 99^r: lapas apakšdaļa zem a slejas



3.b attēls. Raksta autora veidotā *Kyrie* fragmenta transkripcija kvadrātnotācijā

Šeit atrodamais *Kyrie* ir identificējams kā dziedājums ar tādu pašu nosaukumu, kas *Editio Vaticana* redakcijas izdevumā *Graduale Romanum* (1974: 763) iekļauts ar 16. numuru. Marginālījas turpinājums ir uzskatāms par unikālu, jo dokumentē ārkārtīgi retu un interesantu parādību viduslaiku repertuārā – kanoniskajam tekstam *Kyrie eleison* (*Kungs, apžēlojies*) tiek pievienots vēl viens vārds – *ymas* (*par mums*). Kā jau zināms, *Kyrie eleison*¹⁰ ir vienīgais mesas ordinārija dziedājums, kura teksts nav latīņu, bet gan sengrieķu valodā. Pievienotais vārds *ymas* ar to pašu nozīmi viduslaiku dziedājumos sastopams arī tādās versijās kā *hemas* vai *hymas* (sal. Hoppin 1978: 133–134). Uzreiz jāsecina, ka *Editio Vaticana* redakcijas izdevumā *Graduale Romanum* šāda veida

¹⁰ Sengrieķu valodas oriģinālrakstībā – *Κύριε ἐλέησον*.

papildinājums atrodams tikai vienā gadījumā – Lielās piektdienas liturģijā, kur Improperiju (*Improperium*) dziedājuma ietvaros (tajā lietoti arī vairāki citi sengrieķu valodas vārdi) sastopams fragments ar tekstu *Hagios Athanatos, eleison hymas* (tulkojumā *Svētais, Nemirstīgais, apžēlojies par mums*).

The image shows a musical score for a Kyrie fragment. It consists of two staves. The top staff is a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in square neumes. Below the staff, the Latin text is written in a Gothic script: **H** Agi- os Athána-tos, e-lé- i-son hy-más. The bottom staff is a single-line staff with a bass clef, which appears to be empty or contains very faint notation.

4. attēls. Lielās piektdienas liturģijas fragments (*Graduale Romanum* 1974: 177)

Atgriezoties pie Rīgas misāles, rodas jautājums, vai marginālījā notētais *ymas* ir atsevišķs dziedājums, vai arī *Kyrie eleison* papildinājums. Balstoties uz vairākām analogijām, jāatzīst, ka abi varianti ir iespējami. Ir atsevišķi gadījumi viduslaiku manuskriptos (piemēram, Minhenes *Codex Monacensis* un Sv. Emmeramas klostera *Tropar manuscriptum Emmeramense*; abi ir 12. gadsimta kodeksi, kas glabājas Minhenes Universitātes bibliotēkā), kur dziedājums noslēdzas ar melismiem bagātu vārda *Kyrie* beigu vokāli *e* un tam pievienots teksts *eleison ymas*. Šajā gadījumā, pēc viduslaiku mūzikas pētnieku atziņas, viena kora daļa esot dziedājusi *Kyrie*, bet otra atskaņojusi tropa tekstu (Blume, Dreve 1905: 149). Var pieņemt, ka *ymas* bija pilnīgi autonomi tropu dziedājums, kuru pēc *Kyrie* dziedājuma noklausīšanās dziedāja otrs koris: tas pilnībā atbilstu viduslaiku antifonajai dziedāšanas praksei. Ja šo pieņēmumu attiecinām uz Rīgas misāli, tad tajā notētais *ymas* vērtējams kā kāda garāka dziedājuma sākumintonācija. Tomēr ir gana daudz pamata arī domāt, ka *ymas* ir tikai īss papildinājums izsauceņam *Kyrie eleison* un tādējādi nevar tikt uzskatīts par patstāvīgu dziedājumu. Par labu šādai versijai liecina 15. gadsimta Hamburgas manuskriptos *Codex Katharina 6* un *Codex Petri 61* atrodamā šī paša *Kyrie* versija, kura faktiski pilnībā sakrīt ar Rīgas misāles materiālu. Respektīvi, iespējams, ka tas, kas Rīgas misālē ir iezīmēts tikai kā fragments, Hamburgas manuskriptos ir pierakstīts pilnībā:



5. attēls. Fragments no Hamburgas manuskripta *Codex Katharina 6*, fol. 110^r, b sleja (mikrofilma)

Hamburgas manuskriptu kontekstā jāsecina, ka Rīgas misālē ir notēta dziedājuma sākumintonācija un tā noslēgums, kurš līdz ar vārdu *ymas* acīmredzot ir pietiekoši specifisks, lai būtu nepieciešams to speciāli pierakstīt. Šis fragments arī nepārprotami apstiprina uzskatu par saikni starp Rīgas un Hamburgas mūzikas tradīcijām.

Daži secinājumi

1. Rīgas misāles daudzie marginālīju ieraksti, tai skaitā 83 nošu piemēri ar dziedājumu intonācijām, liek domāt, ka šis manuskripts ilgāku laiku bijis aprītē un līdz ar to sniedz mūsdienās neatsveramu informāciju par Rīgas katedrāles liturģiski muzikālo tradīciju un paradumiem. Šeit paveras plašs muzikāli antropoloģisks izziņas lauks, kurš aptver visas viduslaiku katedrāles dzīves nianses un ļauj dziļāk izprast gan noteiktas sabiedrības attiecību funkcionēšanu, gan arī indivīda garīgās dzīves dinamiku (sal. Jeffery 1995: 61). Rīgas misāles marginālīju intonācijas norāda uz viduslaiku Rietumu tradīcijas universālās baznīcas kopību, ko daudzējādā ziņā apliecina tieši kopīgi veidotā liturģija un tajā atrodamais mūzikas repertuārs. Taču vienlaikus jākonstatē, ka, rakstot marginālījas, dziedātājs ir bijis spontāns un radošs, tādējādi atstājot daudzās intonāciju versijās savu individualitātes zīmi. Tā kā 15./16. gadsimta mijā Rīgā gan dziedātājs, gan rakstītājs atradās uz mutiskās un rakstiskās transmisijas sliekšņa, tad šajā kontekstā ir interesanti konstatēt, ka, piemēram, pat viens un tas pats dziedājums misāles ietvaros sastopams vairākos variantos.

2. Spontānā pieredze tika pierakstīta marginālīju formā, kas apliecina gan rakstītāju personisko attieksmi, gan profesionālo lietpratību; tiek norādīts, kā kas funkcionē. Te jāuzsver, ka Rīgas misāle ir jāvērtē kultūratmiņas fiksācijas kontekstā; uz tekstu nedrīkstētu raudzīties tikai burtiski, jo tas pildījis arī sociāli komunikatīvo funkciju.

3. No Rīgas misāles muzikālo margināliju materiāla izriet, ka dziedāšanas procesā nozīmīga loma bijusi variēšanai un improvizēšanai. Manuskriptā notētie melodiju varianti norāda uz plašu lietojumu atskaņotājpraksē, jo pamatvilcienos tie sakrīt ar citos manuskriptos fiksētajiem, savukārt atšķirības atspoguļo interpretācijas improvizatorisku brīvību. Misāles teksts bijis nepārprotami *dzīvs*, tas atradies kustībā un piedzīvojis dažādas transformācijas. Par to liecina viena un tā paša dziedājuma vairākas melodiskās versijas. Varētu teikt, ka visas marginālijas kopumā kalpo perfektas un nevainojamas liturģijas svinēšanai Rīgas katedrālē, taču priekšstati par to, kādai jābūt ideālai liturģijai, laika gaitā mainās.

4. Melodiju fragmenti misāles manuskripta lietotājiem noderējuši, lai atsauktu atmiņā nepieciešamo dziedājumu, kas konkrētajā rituāla situācijā bija jāizpilda. Varam pieņemt, ka līdz ar muzikālajām marginālījām manuskripta lietotāji izmantojuši mnemotehniku, t. i., īpašus atmiņas treniņa paņēmienus, kur nozīmīga loma bijusi sociālajai un komunikatīvajai dimensijai.

Rīgas misāle neapšaubāmi ir pelnījusi plašu un vispusīgu izpēti. Taču, pat balstoties uz nedaudzajiem rakstā aplūkotajiem muzikālo margināliju piemēriem, ir pamats apgalvot: šis manuskripts atklāj tikai viduslaiku Rīgai raksturīgu lokālo mūzikas tradīciju, kas tieši daudzo mazo detaļu dēļ ir gana iezīmīga un individuāla.

THE MUSICAL MARGINALIA OF THE RIGA MISSAL

Guntars Prānis

Summary

This publication focuses on a unique manuscript – a 15th century Riga missal (*Missale Rigense*) and the first evidence of written documentation of music in Latvia – notes on Gregorian chant, which allow one to learn much about musical life in the Riga Cathedral in the 15th and maybe also the 16th century. In the late Middle Ages, many local traditions of Gregorian chant can be encountered in all of Europe. This manuscript shows that Riga is no exception.

The codex contains two forms of musical material – a Church Consecration Mass in five traditional *Proprium* chants as well as musical marginalia material with 83 fragments that previously have not been fully studied, and these marginalia are also the focus of this writing. When considering the area and local specifics of this material in a broader geographical context, it allows for the comparison of both materials with other liturgical manuscripts. In this context, the Riga missal was compared with many manuscripts of the same era, with particular attention paid to medieval manuscripts from Hamburg,

as well as searches for regional connections in the musical evidence provided by the liturgical books of Riga and Hamburg.

The Riga missal material reveals broad and engaging information about the liturgical life of the Riga Cathedral in the Middle Ages and how, in this context, music and singing functioned in the church service. The codex contains innumerable references and notes, which allow one to learn much about the people that prepared and used this manuscript. To them, the text of the missal was neither rigid nor set in stone for all eternity, but at times a kind of reference point, around which both improvisation and variation were possible.

The Church Consecration Mass in five traditional *Proprium* chants was performed in the Middle Ages not only during the appropriate cathedral or church consecration celebration, but also in future years, when celebrating the anniversary of this day. At the Riga Cathedral, this was celebrated on August 16.

The analysis of the chants clearly marks and positions the Gregorian chant singing tradition of Riga in the Middle Ages. Many interesting moments are revealed in the nuances, which confirm the joy of spontaneous performance and professional singing ability in that era. The three main locality aspects are revealed to be the practice of notation, the original rhythmic resolution of the singing, as well as many interesting nuances in the melody and its modal design.

One can observe something comparatively specific and atypical to other Catholic Church missals – many text marginalia can be found in the manuscript, relating to worship and rituals as well as 83 *Ordinarium* chant marginalia, which clearly indicate the presence of local and live music performance traditions in the context of the usage of the codex. When comparing the musical marginalia fragments of the Riga missal with the liturgical manuscripts of Hamburg, many notable connections are revealed – the Riga material can be classified in three groups: universally used chant, chant that have a local regional usage (those are found only in the materials of Riga and Hamburg) and chant, which have a locality of one place (in this case – Riga), and this music cannot be found anywhere else.

From the musical marginalia in the Riga missal it emerges that varying and improvising had a significant role in the singing process. The inscribed melody variations in the manuscript indicate a live performance practice, where the main lines in the melody variations correspond, but the differences confirm an improvisational freedom in the interpretation. The codex text reveals itself as a 'living' text, which is found already in motion and, over time, can also change. That can be confirmed by many melodic versions of the same chant. Along with the musical marginalia, the users of the missal used mnemonic techniques,

i.e. methods of memorizing, indicating the significant role of the social and communicative dimension.

Altogether, based on a few examples of musical marginalia, it can be concluded that the Riga missal reveals a local musical tradition, characteristic to only Riga in the Middle Ages, which in many small details is very notable and individual.

Literatūra un citi avoti

Blume, Clemens, & Guido Maria Dreves (Hrsg., 1905). *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Band 47: *Tropi Graduales*. Leipzig: O. R. Reisland

Bruiningk, Hermann von (1904). *Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter (Mitteilungen aus dem Gebiete der Geschichte Liv-, Est- und Kurlands*. Band 19). Herausgegeben von der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Riga: Nicolai Kymmels Buchhandlung

Codex Katharina 6. Mikrofilma. Glabājas Guntara Prāņa privātarhīvā; manuskripts atrodas Karla fon Osecka Hamburgas Valsts un Universitātes bibliotēkā (*Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*)

Codex Petri 61. Mikrofilma. Glabājas Guntara Prāņa privātarhīvā; manuskripts atrodas Karla fon Osecka Hamburgas Valsts un Universitātes bibliotēkā (*Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*)

Graduale Romanum (1974). Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. Tournai: Desclée & Co

Harnoncourt, Nikolaus (2010). *Musik als Klangrede. Wege zu neuen Musikverständnis*. Kassel: Bärenreiter

Hoppin, Richard (1978). *Medieval Music*. New York: W. W. Norton and Co

Jeffery, Peter (1995). *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant (Chicago Studies in Ethnomusicology)*. Chicago: The University of Chicago Press

Missale Rigense [Rīgas misāle: 15. gadsimta otrā puse]. Manuskripts glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu krājumā. Šifrs R 2665

Wagner, Peter (1970). *Einführung in die Gregorianischen Melodien (Ein Handbuch der Choralwissenschaft. Zweiter Teil: Neumenkunde)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag

KURŠ RADA ČIGĀNU MŪZIKU? NEČIGĀNI UN BIEDRĪBAS ČIGĀNU DRAUGS KORIS (1932–1933)

Ieva Tihovska

Ievads

Pēdējo desmit gadu laikā Latvijas populārās mūzikas aprītē pastāvīgi iekļaujas arī vietējie čigānu jeb romu mūziķi. Lai arī čigānu kopiena sabiedrībā ir izteikti margināla, čigāni ir tie, kas mūsdienu latviešu izklaides industrijā pārstāv etniski citādo¹. Tomēr Latvijā čigānu publiskās muzicēšanas vēsture veidojusies citādi nekā Krievijā, Ungārijā vai Balkānu reģionā, kur muzicēšana nečigānu publikai bijusi tipiska atsevišķu čigānu grupu profesija un kur radušies stereotipiskie čigānu muzikantu tēli. Latvijas čigānu kopienā nav šādas senas publiskas uzstāšanās tradīcijas: līdz 20. gadsimta 80. gadiem² tās pārstāvji reti uzstājās uz skatuves vai kā saviesīgu pasākumu muzikanti un mūsdienās lielākajām svinībām paši nereti nolīgst nečigānu muzikantus.

Šajā kontekstā īpašu vēsturisku interesi raisa pirmā Latvijas čigānu mūzikas kolektīva – biedrības *Čigānu draugs* kora (1932–1933) – īslaicīgā darbība. Presē ir liecības tikai par vienu kora koncertu, kas notika Latvijas Konservatorijā 1933. gada 29. aprīlī. Taču čigānu mūzikas niša un priekšstati par to Latvijā pastāvēja gan pirms, gan pēc šīs iniciatīvas – vietējie čigāni to nevis veidoja, bet tika konfrontēti ar tās nosacījumiem. Kādu reprezentācijas veidu viņi izvēlējās un kāpēc? Rakstā pievērsīšos koncerta organizatoriskajiem aspektiem saiknē ar šīs etniskās grupas vēsturiski specifiskajām iezīmēm. Mēģinājums izveidot kori aplūkots kā subordinētas grupas centieni iekļauties sociālajā aprītē, kuras noteikumus rada citi. Latvijas čigānu publiskās muzicēšanas vēstures pirmās lappuses atklāj, ka čigānu mūzikas radīšanā nečigāniem ir līdzvērtīga vai pat noteicoša loma. Šī situācija sniedz bagātu vielu diskusijai par etniskās mūzikas autentiskumu.

Latvijas čigānu sociālais stāvoklis 20. gadsimta 30. gados

Pirmās liecības par čigāniem Latvijas teritorijā rodamas 16. gadsimta sākuma rakstu avotos (Калинин 2005: 168). Kopš tā laika mijiedarbē ar vietējo kultūru Kurzemē un Vidzemē veidojusies lokāla etnolingvistiska grupa *lotfitka roma* (latviešu romi), kas identificē Latviju kā savu mītnes zemi³. 1930. gadā, pēc šī laika tautas skaitīšanas datiem, Latvijā dzīvoja 3217 čigāni (Skujenieks 1930: 99). Bija sākusies čigānu urbanizācija un sedentarizācija (centieni piesaistīt nomadus noteiktai dzīvesvietai); Rīgā čigānu skaits sasniedza gandrīz divarpus

¹ Dziedātāja karjeru turpina Dzintars Čīča, kurš 2003. gadā pārstāvēja Latviju starptautiskajā bērnu Eirovīzijas dziesmu konkursā Kopenhāgenā. Populārais Latvijas Neatkarīgās televīzijas (LNT) šovs *Dziedošās ģimenes* nodrošināja atpazīstamību brāļiem Ričiem jeb Ritvaram (skatuves vārds Rinaldo) un Kaspāram Sunīšiem (2009) un Rudeviču ģimenei (2011). Slāgermūzikas aprītē pieprasīts ir arī dziedātājs, žurnālists un mūzikas menedžeris Kaspars Antess. Komerciāli veiksmīgi darbojas Artura Kopiļenko vadītais ansamblis *Ame roma*, kam ir vēsturiska saikne ar Latvijas PSR Valsts filharmonijas ansambli *Ame roma*; šis atkaņotājkolektīvs turpina padomju skatuviskās čigānu mūzikas tradīcijas.

² 20. gadsimta 80. gados Latvijas PSR Valsts filharmonijas pakļautībā darbojās čigānu ansamblis *Ame roma* Valērija Čunčukova vadībā. Filharmonijas direkcijas sēžu protokolos ansamblis pieminēts kopš 1985. gada. Tajā apvienojās trīs Krievijas un Ukrainas izcelsmes čigānu ģimenes, kas jau iepriekš bija apmetušās Latvijā un kopš 70. gadu vidus Artura Kopiļenko vadībā koncertēja Rīgas restorānos. Ansambļa sastāvā bija arī trīs Latvijas čigāni – dejotāja Tamāra Čīča, dziedātājs un ģitārists Sando Rudevičs un pianists Ojārs Ignats. Pēc filharmonijas reorganizācijas (1989) ansambļa dalībnieki turpināja koncertēt dažādos sastāvos, galvenokārt restorānos un slēgtos pasākumos.

³ Latgales dienvidu un dienvidaustrumu rajonu vēsturiskie iemītnieki pārstāv citu etnisko grupu *xaladitka roma* (krievu romi), kam ar Kurzemes un Vidzemes čigāniem nav bijusi cieša saskarsme.

simtus (Greitjāne 2003: 367), taču liela daļa vēl joprojām uzturējās laukos vai mazpilsētās un gada silto laiku mēdza pavadīt pagaidu nometnēs. Izglītības un kultūras institūcijās viņi bija maz iesaistīti. Arī tirdzniecība, amatniecība un citi iztikas līdzekļu gūšanas veidi neprasija ciešu sadarbību ar nečigāņiem⁴. Stereotipisko sabiedrības priekšstatu par čigāņiem un laikmetam raksturīgo retoriku atklāj 20. gadsimta 30. gadu prese:

⁴ Tradicionāla latviešu čigāņu vīriešu profesija bija zirgu tirdzniecība – 20. gadsimta sākumā Kurzemē ar to nodarbojušies 53,2%, savukārt Latgalē – 62,4% čigāņu (Bērziņš 2000: 163). Vienam Kurzemes čigāņu klanam bijis raksturīgs kalēja amats (Leimanis [1939] 2005: 32). Avotos minētas arī dažādas citas nodarbošanās, tai skaitā lauksaimniecība (Bērziņš 2000: 163), taču čigāņu (īpaši čigāņu sievietes) komunikācija ar nečigāņiem noritēja ne tikai profesionālo identitāšu mijiedarbes ietvarā. Čigāņu identitātē iztikas ieguves vai nodarbošanās veidam var būt maza nozīme.

⁵ Jānis Leimanis tulkojis čigāņu valodā Jāņa evaņģēliju un citus reliģiskus tekstus (*Jānis Leimanis* 1935: 22847); viņš arī nodevis Latviešu folkloras krātuves arhīvā 75 burtnīcas ar folkloras pierakstiem un etnogrāfiskām ziņām latviešu un čigāņu valodā (arhīva numurs LFK 1389).

„Kas gan nepazīst klaidoņus-čigāņus, krūmu brāļus, zirgu mijējus, jēru zagļus, kāršu licējus un kā nu katrs negribēs šo tabākas cienītāju tautu nosaukt. Gandrīz katrā Latvijas miestā un bieži apdzīvotā vietā būs arī kāds čigāns. Netrūkst viņu arī pilsētās, bet visbiežāk to var sastapt gadatirgos un cietumos” (Akmens-Asmens 1936).

Valsts etnopolitikas dienaskārtībā čigāņu jautājums tolaik netika iekļauts, un arī pašā čigāņu vidē sabiedriskās līdzdalības ideja nebija populāra. 20. gadsimta 20.–30. gados čigāņu sabiedriskās un kultūras aktivitātes bija saistītas galvenokārt ar vienas personas – Jāņa Leimaņa (1886–1950) – iniciatīvām. Vairākus gadus viņš veltīja vietējo čigāņu literārās valodas veidošanai un folkloras vākšanai⁵, 1931. gadā iniciēja biedrības *Čigāņu draugs* (1931–1937) dibināšanu un 1932. gadā organizēja tās kori. Lai arī divus gadus pēc dibināšanas biedrībā esot bijis vairāk nekā 80 biedru (Brusubārda 1933), Leimaņa rakstītais liek domāt, ka čigāņu attieksme kopumā bija drīzāk pasīva, nevis entuziastiska:

„Es vēlētos apvienot čigāņus [..], izvest no tā stāvokļa, kādā viņi tagad atrodas. Tikai grūti. Paši čigāņi bieži to nevēlas, vairās no kultūras. Par mani smejas: „Gribi čigāņu karalis būt.” Bet man jau pašam neko nevajag. Man ir svarīgi, lai viņi garīgi attīstītos. Atrastu kopīgu valodu. Tagad taču pat tās nav” (Ku-pa 1932).

Leimaņa idejas bija tālaika čigāņiem netipiskas, tomēr viņa un citu biedrības dibinātāju biogrāfijas liek paplašināt stereotipisko priekšstatu par 20.–30. gadu čigāņu dzīvesveidu un nodarbošanos. Leimanis biedrības dibināšanas periodā strādāja par Edinburgas (Dzintaru) pareizticīgo baznīcas sargu, Osvalds Čuks bija galdnieks, Matvejs Gindra – Saldus ugunsdzēsēju biedrības sekretārs, kas vēlējās izveidot čigāņu futbola komandu, un tikai Valdis Palačs nodarbojās ar tradicionālu čigāņu profesiju – zirgu tirdzniecību (Ku-pa 1932). Tika slēgtas arī jauktās laulības – Osvalda Čuka māte bija latviete (Ku-pa 1932), un zināmi arī citi līdzīgi piemēri, kas attiecas jau uz 19. gadsimta beigām. Bija arī pilnībā asimilējušies čigāņi, kas vairs neuzturēja saikni ar čigāņu kopienu – piemēram, baletdejotāja Valija Burkeviča (1913–?).

Viltus un īstie čigāni uz Latvijas skatuvēm

1926. gada 16. janvārī laikrakstā *Balss* lasāms sludinājums:

„*Dancing Palace* Elizabetes ielā № 55. Sestdien, 16. janv. š. g. Kabare programmas atklāšana, vietējiem un ārzemju spēkiem piedaloties. [...] Liels čigānu koris A. Vilks-Aleksandrova vadībā. Maskavas čigānu dziesmas, dejas un iemīļotās čigānu romances. Korī krievu harmonists-bajānists un īsts čigānu dejojājs. Modernas čigānu romances un dejas izpildīs Vera Bravina“ (skat. 1. attēlu).



1. attēls. Laikraksta *Balss* sludinājums par čigānu kora uzstāšanos 1926. gada 16. janvārī

Iespējams, ka tieši šī kora fotogrāfija tā paša gada septembrī aplūkojama žurnāla *Jaunā Elegance* 6. numurā (skat. 2. attēlu).



2. attēls. Čigānu koris Mihaila Bravina un A. Vilka-Aleksandrova vadībā. Rīga, 1926. gads

Kora dalībnieku vidū ir sievietes stilizētos čigānu tērpos un vīrieši ar ģitārām. Sastāvs atbilst 19. gadsimtā Maskavā un Pēterburgā izplatīto čigānu kora tradīcijām, taču lielākā daļa attēlā redzamo cilvēku nav čigāni un, domājams, nav arī ārzemnieki. 1926. gadā šis koris vietējā kupletista Mihaila Bravina vadībā vairākkārt uzstājās Rīgas izklaides vietās un radiofonā.

Šāda čigānu *lomu spēle* Krievijā kļuva populāra un komerciāli veiksmīga jau 19. gadsimta beigās, raisīdama arī pieaugošas diskusijas un iebildumus pret čigānu mūzikas neautentiskumu (Scott 2008: 14–15). Arī Rīgas un citu Latvijas pilsētu izklaides vietās un pasākumos 20. gadu otrajā pusē un 30. gados *čigānu mūzika* bija dzirdama visai bieži. Tā bija viena no galvenajām populārās mūzikas jomām, kas līdzās citām veidoja *nelatviskās* kultūras pārsvaru pilsētvidē un lika kādam tās vērotājam rakstīt šādus kritiskus vārdus:

„Kur mēs atrodamies? Latvijā vai ārzemēs? [...] Kāpēc mēs vienaldzīgi noklausāmies dažādās kūrmājās, restorānos, kafejnīcās, ka laiž vaļā visādas *Melnās acis*⁶, saldenu vācu salonmūziku, mūsu tautas garam svešās jūsmīgās čigānu romanses un t. t.? Apmeklētāji, kas kādu laiku pasēdējuši, var pieprasīt, lai pārvaldnieks, vai kāda cita atbildīga persona parūpējas arī par l a t v i s k i e m sniegumiem. Mēs jau dzīvojam pašī *savā zemē*, esam bez tam samaksājuši arī tādu pat naudu kā sveštautieši, par kuru interesēm visur tā rūpējas...” (Ef. 1931).

⁶ Dziesma *Melnās acis* (Очи чёрные, 1843) ir viena no populārākajām Krievijas čigānu romancēm. Teksta autors ir ukraiņu dzejnieks Jevgens Grebinka (Евген Гребінка), komponists – Florians Germanis (Флориан Герман).

Tipisks *čigānu mūzikas* konteksts bija kafejnīcu un restorānu vakara programmas, divertimenti un kabare priekšnesumi kinoteātros, deju zālēs un kazino; čigānu dziesmu un deju numuri tika iekļauti teātra un vairākkārt arī cirka izrādēs. 20. gadu otrajā pusē un 30. gados Latvijā koncertēja vairāki *čigānu kori*, kas uzstājās Mihaila Bravina, A. Grigorjeva, A. Vilka-Aleksandrova, V. Larionova un M. Vāviča vadībā. Par pirmajiem diviem droši zināms, ka tajos muzicēja nečigāni. 30. gados vairākkārt koncertēja arī dažādi čigānu instrumentālās mūzikas ansambļi un *čigānu mūzika* bieži skanēja radoraidījumos. Ir maz drošu liecību par čigānu tautības kolektīviem, un daļa no tām attiecas jau uz senāku pagātņi – piemēram, 20. gadsimta sākumā Latvijā viesojies Ivana Ļebedeva koris, kura dalībnieki bijuši Maskavas čigāni (Ром-Лебедев 1990: 7). Taču *čigānu mūzika* un *čigāniskums* vispār Latvijā primāri bija nečigānu sabiedrības kultivēta eksotiskuma un karnevāliskuma forma, kurai ar etniskajiem čigāniem tieša sakara nebija. Lauku vidē pastāvēja *čigānos iešanas* tradīcija, pilsētās – *čigānu kori*. Čigāni reizēm kļuva par šī *čigāniskuma* prezentācijas dalībniekiem un tādējādi tika īpaši izcelti, jo piešķīra notikumam autentiskuma zīmogu. Tā, piemēram, par 1938. gada 28. augustā Slokā notikušu brīvdabas izrādi varam lasīt atsaukumi: „Publikai sevišķi patika visi trīs čigāni, no kuriem divi bija isti” (A. K. 1938).

Lai gan stilizētie un īstie čigāni biežāk palika šķirti, skatuve bija teju vienīgais konteksts, kurā sabiedrība novērtēja arī sastapšanos ar *īstajiem* čigāniem – Krievijas čigānu teātra *Romen* pētniece Elaina Lemona (*Alaina Lemon*) skatuvi apzīmējusi kā „čigānu profesionālo geto” („*occupational ghetto for Roma*”, Lemon 1996: 480). 1933. gada 10. novembrī žurnālā *Dailes Magazīna* publicēts apraksts par kādu šķietami etnogrāfisku čigānu uzvedumu, kas atšķīries no līdzšinējiem *viltus čigānu* priekšnesumiem:

„Īsti čigāni uzstājas *Grand-Kino* divertismentā, gūdami publikas nedalītu piekrišanu, jo līdz šim čigānu numurus kino-teātros un kabarejos izpildīja krievi un pie tam krieviski. – Čigāni rāda savas kāzu ierašas, lauku taboru, dzied čigāniski „krūmu brāļu“ dziesmas. Visvairāk publika jūsmo par apmēram 7 gadus veco, mazo čigānieti un viņas dejām. – Divertismentā redzams arī pēc ilga pārtraukuma Mihails Brāvins savā oriģinālā žanrā. Palicis nedaudz tievāks“ (*Par ko Rīgā runā* 1933: 27).

Nav zināms, vai šeit aprakstīti vietējie čigāni un vai viņu iekļaušanai divertismentā ir kāds sakars ar pusgadu iepriekš notikušo biedrības *Čigānu draugs* kora koncertu un tā dalībniekiem. Tāpat nav zināms, kāda loma šajā pasākumā bijusi Bravinam. Taču šis un arī citi avoti liecina, ka čigāni un nečigāni nevis konkurēja, bet sadarbojās *čigānu mūzikas* piedāvājuma radīšanā.

Biedrības *Čigānu draugs* koris

Čigānu mūzikas vispārējā popularitāte rosināja biedrības *Čigānu draugs* kora tapšanu. Līdzās tipiskajiem etnisko kultūru *atmodas* mērķiem (veicināt kopienas atpazīstamību sabiedrībā, panākt tās unikalitātes atzīšanu un paaugstināt tās statusu) vietējos čigānus motivēja arī cerība uz komerciāliem panākumiem. Pašu autentiskums viņiem varēja šķist priekšrocība, tas izriet arī no Jāņa Leimaņa teiktā:

„Čigānu kori te bijuši daudz, [...] bet viņos nebija neviena čigāna un tie nedziedāja nevienu čigānu dziesmu. Tās bija krievu dziesmas un tikai rets čigānu vārds pa starpām. [...] Ja tādiem salasītiem viltus čigānu koriem netrūkst klausītāju, kāpēc lai mūsu īstajās čigānu dziesmās nenāktu klausīties? [...] Vasaru te Rīgā reklamējās viens ārzemju čigānu koris. Es uzmeklēju vadoni, lai aprunātos un redzētu, kāda viņiem tā čigānu valoda. [...] Es aizeju, bet tas kungs ne bī, ne bē čigāniski. Viņš saka: „Vai jūs apsolat klusēt, tad es jums izstāstīšu, kas par lietu. Vēlāk jūs varat runāt, tikai tagad kādu laiku ne.“ Es apsolīju. Un viņš man pateica: „Mēs neesam nekādi ārzemnieki. Mums nav arī neviena īsta čigāna. Mēs tāpat šo to sagraubinājām un gribam maizīti nopelnīt.“ Kālab tad nu mēs – isti čigāni nevarētu mēģināt savu maizīti nopelnīt ar godīgām čigānu dziesmām?!“ (citēts pēc: Krūmājs 1932)

Biedrības *Čigānu draugs* koris tika izveidots 1932. gada martā; 1933. gada 29. aprīlī tas Latvijas Konservatorijā sniedza debijas koncertu. Par turpmāko darbību ziņu nav. Ņemot vērā vietējo čigānu ierobežoto sociālo kapitālu, ir pašsaprotami, ka koris saskārās ar finansiālām un organizatoriskām grūtībām: „Nav viegli šos dabas bērnus savākt vienkopus. Viņi dzīvo izklaidus un pa lielākai daļai ļoti nabadzīgi. Braukt uz kora mēģinājumiem tramvajos un autobusos iznāk par dārgu“ (Krūmājs 1932). Valsts vai pašvaldības institūciju atbalsta korim nebija, un tā darbības nodrošināšanā Leimanis ieguldīja savus privātos līdzekļus. Mēģinājumi notika „kāda labvēļa privātdzīvoklī Iekšrīgā“, un dziedātāji tika uz tiem vesti „ar noīrētu smago važoni Ungaiti no Šampētera“ (Krūmājs 1932).

Korī bija ap 30 dziedātāju, debijas koncertā piedalījušies 29 (Brusubārda 1933; skat. 3. attēlu).



3. attēls. Biedrības Čigānu draugs koris 1933. gada 29. aprīlī Latvijas Konservatorijā. Fotogrāfs Roberts Johansons. Foto no Rīgas Vēstures un kuģniecības muzeja arhīva, šifrs VRVMP 27.246/15

22

Kora repertuāru veidoja tradicionālas Latvijas čigānu dziesmas čigānu valodā. Taču pārsteidzošs var šķist ansambļa muzicēšanas stilistiskais risinājums, īpaši populārās čigānu mūzikas kontekstā, kas skarts arī iepriekšējā Leimaņa citātā. Ja vien tas nav poētisks žurnālista vispārinājums, tad savas darbības sākumposmā koristi, iespējams, sekojuši Krievijas čigānu kora paraugam ar sieviešu dziedājumu ģitāru pavadījumā:

„Varbūt tas [nopelnīt ar „godīgām čigānu dziesmām” – I. T.] izdosies, bet pagaidām brūnās skaistules ģitāru pavadībā skandina dziesmiņu: Le tu man čavoro, poskil me som čorori, – keļi java barvali, pirdal tuke dihava?...” (Krūmājs 1932).

⁷ Citēta tradicionāla Latvijas čigānu dejudziesma, kas pazīstama Raimonda Paula apdarē un Jāņa Petera literārajā parafrāzē ar tekstu *Precē mani, čigānzēn* (no cikla *Trīs seni Latvijas čigānu motīvi*, 1971). Cikla pamatā ir trīs dziesmas, ko 1959. gadā Ventspilī no Jāņa Leimaņa dēla Jura Leimaņa (1916–1973) pierakstījis Alberts Sala. Manuskripts atrodas Latviešu folkloras krātuves arhīvā, Jēkaba Vitoliņa kolekcijā, fonda numurs LFK 1790, 221–223.

Taču vēlāk jau raisījās sadarbība ar profesionāliem latviešu komponistiem, Jāni Kalniņu (1904–2000) un Ralfu Alunānu (1902–1978); pēdējais kļuva arī par kora diriģentu, un čigāni viņa vadībā sāka apgūt latviešu kordziedāšanas estētiku un prasmes. Šī darba rezultātu atspoguļoja koncerta programmā iekļautās 14 Latvijas čigānu tautasdziesmu apdares jauktam četrbalsīgam korim, kuras veidojuši abi minētie komponisti.

Trīs koncerta recenzijas atklāj dažādas auditorijas viedokļus, rosinot domāt par atšķirīgo akadēmiskās un populārās mūzikas publiku un, iespējams, arī par atšķirīgajām latviešu un nelatviešu kultūrvidēm. Ietekmīgākā krievu laikraksta *Сегодня* recenzents jutās vilies un apšaubīja koncertā dzirdētās mūzikas autentiskumu. Iepriekš viņš

ačimredzot bija iepazinis Ungārijas un Krievijas čigānu mūziku, un, lai arī atzina šo tradīciju atšķirību, kora sniegums nesaskanēja ar viņa vispārējo priekšstatu par čigānisko:

„Neesmu čigānu folkloras speciālists. Varbūt tās dziesmas, ko savā koncertā izpildīja biedrības *Čigānu draugs* koris, patiešām ir īstas čigānu dziesmas. Man tās drīzāk šķita līdzīgas kāda latviešu, cita somu tautasdziesmai. Katrā ziņā tās nebija līdzīgas tai, ko es agrāk esmu pieradis uzskatīt par čigānu mūziku. [...] Šī ritma brīvība, paaugstinātā emocionalitāte, rīkles skaņas, kaut kāda īpaša čigānu burvība. Nekā tamlīdzīga nav čigānu korim, kas uzstājās Konservatorijā. Viņi vienkārši dzied kā jebkurš mūzikas mīļotāju iesācēju koris, pēc labākās sirdsapziņas un... izbiedēti. Cilvēkiem, kas pieraduši klausīties pavisam citādu čigānu dziedāšanu, ļoti dīvaini dzirdēt tādu parastu kora dziedāšanu no kora čigānu kostīmos un ar čigāniskām sejām. [...] *Ei, važoni, traucies uz „Jaru“*!⁸ Pie šiem čigāniem neviens nekad „nedzīs važoni“. Važonu gan nemaz vairs nav, taču arī ar taksometru diez vai kāds pie viņiem brauks“ (B. П. 1933).

⁸ Autors min populāras krievu romances nosaukumu *Эй, ямщик, гони-ка к „Яру“*; tajā ietverta atsauce uz leģendāro Maskavas restorānu *Яру* – čigānu kora uzstāšanās vietu. Romanci komponējis Jevgeņijs Jurjevs (*Евгению Юрьеву*), teksta autors ir Boriss Andržijevskis (*Борис Андржиевский*).

Ietekmīgākā latviešu laikraksta *Jaunākās Ziņas* recenzents Ernests Brusubārda (1880–1968) par kora čigāniskumu nediskutē. Viņš vērtē, cik veiksmīga ir čigānu akulturācija latviešu kordziedāšanas laukā un kāds ir komponistu sniegums. Atšķiras arī šī autora priekšstats par ideālā čigāniskuma estētiku un noskaņu:

„Programmā 14 dziesmas izpildīja saskaņīgi. Koris dzied braši. [...] No divām Kalniņa dziesmām īpaši labi padevās *Nem tu mani*, kuru komponists glīti iekārtojis balsīm. Jauki skan dejudziesmas *Ar ko Grīša bagāts* un *Kas arī dejot iet* Allunāna apstrādājumā. Īpaši klausītājiem iepatikās jautrā rakstura dziedājumi. Ja koris nepagurs, ar laiku radīsies arī dzīvāki, lokanāki tempi, kas pārliecinošāki paudīs čigānu mūzikas bezbēdīgo pārdzīvojumu“ (Brusubārda 1933).

Izdevums *Aizkulīses* („vienīgais bezpartejiskais laikraksts politikai un mākslai“), līdzīgi kā krievu *Сегодня*, kritiski vērtē gan dzirdētā repertuāra autentiskumu, gan izpildījuma kvalitāti un uzskata, ka pati kompozīcijas un notācijās ideja ir pretrunā čigānu mūzikai:

„Čigānu koris dziedāja vāji. Tās nebija īstas čigānu dziesmas, bet čigānu valodā dziedātas mūsu pašu dziesmas. Dziedātājos nebija brīvības, jūtās itkā apspiesti, jo dziedāja pēc notīm. Īstām čigānu dziesmām jāplūst brīvi, bez notīm. Publika uzņēma diezgan atsaucīgi, lai gan gaidīja ko jautrāku“ (*Čigānu koris* [...] 1933).

Lai kāda bija kordziedātāju līdzšinējā mūzikas pieredze, gada laikā iemācīties lasīt notis un iepazīt četrbalsīgu kompozīciju dziedāšanas stilu noteikti nebija viegls uzdevums. Tādējādi tradicionālais repertuārs kora dalībniekiem bija jāapgūst jaunā veidolā. Salīdzinot vienu no divām pieejamajām Ralfa Alunāna apdarēm, *Eij, keļi džindžomas*⁹, ar tās pašas dziesmas melodiju, ko 1933. gadā no Jāņa Leimaņa pierakstījis Pēteris Barisons¹⁰, redzams, ka apdarē mainīts taktsmērs un ritma zīmējums, atšķiras skaņkārtā un melodijas uzbūve. Problēmas harmonizētājam varēja radīt arī modalitāte (maiņu skaņkārtā), un kora izpildījumā,

⁹ Ralfa Alunāna rokraksts atrodas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā Nikolaja Alunāna fondā, arhīva numurs RX66, 3, 51: 15. lapa.

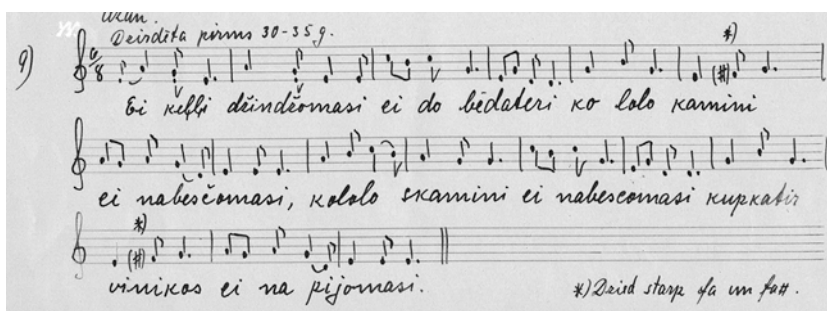
¹⁰ Pēteris Barisons 1933. gadā pierakstīja desmit Jāņa Leimaņa dziedātas melodijas. Tās glabājas Latviešu folkloras krātuves arhīvā, fonda numurs LFK 1378, 325–334.

visticamāk, zuda Barisona fiksētās tradicionālā dziedājuma nianse – priekšskanis un netemperētie toņi (skat. nošu piemērus 4. un 5. attēlā).



4. attēls. Latvijas čigānu dziesma *Eij, keļi džindžomas* Ralfa Alunāna apdarē. Nikolaja Alunāna fonds Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā. RX66, 3, 51: 15. lapa

24



5. attēls. Dziesmas *Ei, keļi džindžomas* transkripcija, ko no Jāņa Leimaņa dziedājuma pierakstījis Pēteris Barisons. Latviešu folkloras krātuves arhīvs, fonda numurs LFK 1378, 333

Taču tiem klausītājiem, kuru dzirdes priekšstatu veidojis Krievijas čigānu koru vai Ungārijas čigānu kapelu urbānais, populārais repertuārs, visticamāk, nebūtu šķitusi pietiekami čigāniska pat neapdarināta vietējo čigānu tradicionālā mūzika, jo latviešu tradicionālās mūzikas ietekme tajā ir ievērojama.

Savā publiskas uzstāšanās debijā vietējie čigāni bija izveidojušos skatuviskās mūzikas tradīciju un nečigānu priekšstatu ķīlnieki. Vispārpieņemtas reprezentācijas formas jau pastāvēja, un čigāniem atlika izvēlēties. Veiksmīgāka rezultāta labad tika piesaistīti nozares profesionāli nečigāni. Cerot uz komerciāliem panākumiem, izdevīgāka taktika būtu mēģinājums iekļauties populārās čigānu mūzikas apritē. Taču, ja mērķis bija integrācija latviešu sabiedrībā, ar ko čigāniem jau vēsturiski bija samērā tuva saskarsme, kordziedāšana kā fundamentāla latviešu kultūras vērtība varēja būt vislabākā platforma. Tā arī šķietami

ļāva izpildīt pašu čigānu tradicionālo repertuāru un tādējādi paust lokālo identitāti, ko starptautiski populārā un vispārinātā *čigānu mūzika* nivelēja. Un kultūras *atmodas* centienu kontekstā kordziedāšana noteikti bija prestižāka un pieņemtāka etniskās reprezentācijas forma nekā morāli ambivalentais izklaides bizness. Teorētiski bija iespējams arī trešais variants – pašprezentācijai izvēlēties neizmainītu tradicionālo repertuāru. Lai gan šāda prakse ir samērā jauna un kļuvusi par normu tikai 20. gadsimta pēdējās desmitgadēs folkloras atdzimšanas kustības ietvarā, precedenti bija sastopami jau gadsimta pirmajā trešdaļā. Tā, piemēram, 1924. un 1925. gadā Rīgā ar ievērojamiem panākumiem koncertēja suiti, kuru lokālā savdabība bija sabiedrībā atzīta un cienīta¹¹. 1932. gada 13. un 14. aprīlī Latvijas Konservatorijā bija notikuši etnogrāfiskie koncerti ar Nirzas (*Nierzas*), Rucavas, Kuldīgas apkārtnes un Alsungas teicēju piedalīšanos¹². Tā kā Jānis Leimanis sadarbojās gan ar Latviešu folkloras krātuvi, gan Latvijas Konservatoriju, viņš, domājams, bija informēts arī par šādiem pašprezentācijas veidiem. Tomēr čigānu gadījumā autentiskums uz skatuves varēja šķist pat nevēlams – pastāvēja iespēja, ka lokālo čigānu kultūru plašāka publika uztvers kā apšaubāmu un *nekulturālu*, tā asociēsies ar šīs tautības pārstāvju neprestižo sociālo stāvokli, kuru Leimanis vēlējās mainīt.

Skatuve un čigānu mūzikas autentiskums

Recenzijas par biedrības *Čigānu draugs* kora koncertu un šī kora īslaicīgā darbība vedina domāt, ka Latvijas čigānu skatuviskā debija nebija pārāk veiksmīga – tika apšaubīts gan viņu mūzikas autentiskums, gan izpildījuma kvalitāte. Tradicionālās mūzikas un skatuves dilemma ir pastāvīgs etnomuzikoloģijas diskusiju temats. Publiskam priekšnesumam ir sava specifika un tradīcijas. Vajadzīgās kultūras zināšanas un prasmes vietējiem čigāniem nebija – tās viņiem bija jāapgūst. Pat pieņemot, ka čigānu īpašā muzikalitāte nav tikai stereotips, tai vajadzēja izpausties sociāli atpazīstamā un akceptētā skatuviskajā formā. Domājams, rezultātu noteica arī čigānu zemais sociālais statuss un vēlme to mainīt.

30. gadu prese atspoguļo arī čigānu un nečigānu atšķirīgos priekšstatus par čigānu mūzikas autentiskumu, kas ļauj secināt: lokālā tradicionālā mūzika ne vienmēr ir tas, ko publika gaida no čigānu priekšnesuma. Elainas Lemonas komentāru par Maskavas čigānu teātra *Romen* autentiskuma diskursu var attiecināt arī uz Latviju un uz mūzikas autentiskumu kopumā:

„Priekšnesums ir vieta, kur sastopas gan autentiska identitāte, gan tās antitēze, bet galvenais šeit nav jautājums, vai čigānu skatuves varoņi ir „autentiski“. Mani vairāk interesē, kam dotas tiesības lemt, kas skaitās autentisks, kāpēc cilvēkus tik ļoti uztrauc jautājums, vai priekšnesums ir vai nav autentisks un kā šī teātra diskusija mijiedarbojas ar plašākiem diskursiem par sabiedrību“ (Lemon 1996: 481).

¹¹ 1924. gada 7. un 8. aprīlī suiti sniedza Rīgā trīs koncertus, to organizēšanā bija iesaistīts folklorists, Rīgas Skolotāju institūta direktors Ludis Bērziņš (skat. aprakstu: Daugule 1994). 1925. gada 4. un 6. aprīlī Latvijas Konservatorijā notika Latvijas Skaņražu kopas organizēti suitu kāzu uzvedumi (skat., piemēram, Jāņa Ciruļa apskatu laikraksta *Latvijas Vēstnesis* 78. numurā 1925. gada 6. aprīlī).

¹² Koncerti notika tautas izglītības nedēļas ietvaros. Skat. fotogrāfiju laikraksta *Jaunākās Ziņas* 81. numurā 1932. gada 13. aprīlī.

Latvijas čigānu kora darbība apstiprina čigānu dzīvesveida pētnieku vidē valdošo aksiomu, ka nav vienotas čigānu kopienas vai kultūras. Krievijas urbāno čigānu kora mode ienāca arī Latvijā, taču vietējie čigāni, visticamāk, no tās bija šķirti ne tikai ģeogrāfiski, bet arī sociāli. Čigānu koristu dzimtas pārstāvēja vai arī veidoja atsevišķu urbānu, akulturētu čigānu grupu (Scott 2008: 7), kas bija reprezentatīva un tomēr neliela Krievijas impērijas čigānu daļa. Tā kā Latvijas čigānu urbanizācija notika tikai 20. gadsimta gaitā un arī pilsētu čigāni diez vai bija restorānu un citu izklaides vietu apmeklētāji, Krievijas populārā čigānu mūzika viņiem tolaik, iespējams, bija sveša. Savukārt vietējās publikas pieredzi bija veidojusi Krievijas un Ungārijas, nevis Latvijas čigānu mūzika.

Nečigāni bija līdzdalīgi biedrības *Čigānu draugs* kora darbībā ne tikai kā populārās čigānu mūzikas konteksta veidotāji un koncerta klausītāji, bet arī kā tieši repertuāra un izpildījuma ietekmētāji. Viņu loma šī publiskā priekšnesuma tapšanā bija līdzvērtīga čigāniem vai pat dominējoša. Var rasties jautājums: kas rada čigānu mūziku un vai etniskajai piederībai tās radīšanā vispār ir izšķiroša nozīme? *Čigānu mūzika* un *čigāniskums* kā zīmols ar senu vēsturi ir pārlicinošs piemērs tam, ka mūzikas etniskums pats par sevi var kļūt par vērtību, kas piesaista publikas uzmanību neatkarīgi no mūziķu etniskās izcelsmes. Nacionālromantiskā ideja par tautām kā cilvēku grupām ar iedzimtu unikālu un ideālajā variantā *tīru* kultūru pastāv līdz mūsdienām, taču empīriski ir grūti pamatojama. Čigānu mūzikas gadījumā etniskuma hibriditāte atklājas īpaši skaidri. Jebkuras valsts sabiedrībā čigāni ir mazākums, tātad viņu kultūra ir veidojusies nečigāniskā vidē. Iespējams, to pat var uzskatīt par kādas kultūras čigānisko dimensiju, tās eksotisko šķautni, antitēzi. No šāda skatpunkta – un to apliecina arī biedrības *Čigānu draugs* kora darbība – autentisko čigāniskumu rada tiklab čigāni, kas piedāvā savu vietējās kultūras interpretāciju, kā nečigāni, kas izvirza pašu priekšstatiem atbilstošus čigāniskuma nosacījumus.

WHO CREATES GYPSY MUSIC? NON-ROMA AND THE GYPSY FRIEND SOCIETY CHOIR (1932–1933)

Ieva Tihovska

Summary

Music-making has not been a traditional occupation for Latvian Roma (*lotfitka roma*). Until the 1980s, local Roma were rarely present on stage and were not known as musicians at informal non-Roma events. When the first known public Roma artistic collective – the *Gypsy Friend* society choir – was formed in 1932, there already was a lively ‘Gypsy music’ scene in Riga governed by non-Roma ‘Gypsy choirs’ in

the popular Russian model, as well as public admiration of popular Hungarian 'Gypsy music'. 'Gypsy music' was performed in the evening programs of cafes and restaurants, it was included in divertissements and cabaret programs of movie houses, dance halls and casinos, as well as in theatre performances and circus shows.

The Latvian Roma choir made its debut on 29 April 1933. In the representation style it followed the Latvian choral singing tradition. Two Latvian composers Jānis Kalniņš and Ralfs Alunāns (the latter becoming also a conductor of the choir) made four-part arrangements of traditional Latvian Roma songs for the choir. The reviews of the only known choir concert show that the performance was not convincing neither in its 'authenticity' nor mastery.

The author discusses potential strategies of representation which local Roma could choose taking into consideration their status of marginalized social group without experience in public musicianship. The role of non-Roma in shaping the stage for 'Gypsy music' is underlined. Non-Roma influenced the choir not only as the makers of the popular 'Gypsy music' scene and as the audience of the concert, but also as direct contributors to the repertoire and performance of the choir. The role of non-Roma was equal or even dominant in this case of public representation of the Latvian Roma. This case shows ethnic music as a constructed phenomenon not immediately related to the ethnicity of the participants. Being a minority group in every society, Roma develop and maintain their culture in a non-Roma environment.

'Gypsiness' can be interpreted as a common property of a society, being its 'exotic' side or 'antithesis', created and used equally by Roma and non-Roma.

Literatūra un citi avoti

Čigānu koris [...] (1933). *Aizkulises*, 5. maijs, 4. lpp.

A. K. (1938). Labi izdevusies brīvdabas izrāde Slokā. *Rīgas Jūrmalas Vēstnesis*, 3. septembris, 1. lpp.

Akmens-Asmens, P. (1936). Čigāni pie mums un citur. *Kurzemes Vārds*, 9. jūlijs, 6. lpp.

Bērziņš, Valdis (2000). Čigāni. *20. gadsimta Latvijas vēsture I: Latvija no gadsimta sākuma līdz neatkarības pasludināšanai. 1900–1918 / Atbildīgais redaktors Valdis Bērziņš*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 161.–164. lpp.

Brusubārda, Ernests (1933). Čigānu koris dzied... *Jaunākās Ziņas*, 2. maijs, 7. lpp.

Daugule, Skaidrīte (1994). *Gudenieku tautiskās dziedāšanas tradīcijas*. Rīga: Preses nams

Ef. (1931). Kā panākt mūsu ievērošanu tagadējo „neievērotāju“ starpā? *Latvijas Kareivis*, 4. augusts, 2. lpp.

Greitjāne, Regīna (2003). Čigāni. 20. gadsimta Latvijas vēsture II: Neatkarīgā valsts 1918–1940 / Atbildīgais redaktors Valdis Bērziņš. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 367.–369. lpp.

Jānis Leimanis [biogrāfisks šķirklis] (1935). *Latviešu konversācijas vārdnīca* / Galvenais redaktors Arveds Švābe. 12. sēj. Rīga: A. Gulbja apgādība, 22846.–22847. sleja

Krūmājs, Kārlis (1932). Čigānu dziesmas pārnāk no krūmiem uz Rīgu. *Jaunākās Ziņas*, 17. novembris, 20. lpp.

Leimanis, Juris [1939] (2005). *Čigāni Latvijas mežos, mājās un tirgos* / 2. izdevums. Rīga: Zinātne

Lemon, Alaina (1996). Hot blood and black pearls: Socialism, society, and authenticity at the Moscow Teatr Roman. *Theatre Journal*, Volume 48, No. 4, pp. 479–494

Par ko Rīgā runā (1933). *Dailes Magazīna*, 10. novembris, 27.–28. lpp.

Scott, Erik R. (2008). The nineteenth-century Russian Gypsy choir and the performance of otherness. *Recent Work, Berkeley Program in Soviet and Post-Soviet Studies, Institute of Slavic, East European, and Eurasian Studies. UC Berkeley*. www.escholarship.org/uc/item/87w1v9rd (skatīts 2013. gada 3. augustā)

Skujenieks, Marģers (1930). *Trešā tautas skaitīšana Latvijā 1930. gadā*. Rīga: Valsts statistiskā pārvalde

В. П. [Всеволод Пастухов] (1933). Хор Друга цыган. *Сегодня*, 2 мая, с. 4

Калинин, Вальдемар (2005). *Загадка балтийских цыган: Очерки истории, культуры и социального развития балтийских цыган*. Минск: И. П. Логвинов

Ки-ра (1932). Друг латвийских цыган. *Сегодня Вечером*, 16 марта, с. 3

Ром-Лебедев, Иван (1990). *От цыганского хора к театру Ромэн*. Москва: Искусство

RĪGAS RADIOFONA SIMFONISKAIS ORĶESTRIS 20. GADSIMTA 20.–30. GADOS – ORGANIZĀCIJA, KOMUNIKĀCIJA UN MĀKSLINIECISKI RADOŠĀ DARBĪBA

Terēze Ziberte-Ijaba

Latvijas Radio un tā vēsturiskā priekšteča, proti, Rīgas radiofona¹, darbībai muzikologi pagaidām veltījuši nelielu pētniecisko ievērību, kas nav samērojama ar šīs institūcijas svarīgumu un ietekmi. Kultūras un komunikācijas pētnieks Sergejs Kruks analizējis radiofona tapšanu, tā attīstību Ulmaņa autoritārisma un vācu okupācijas laikā (Kruks 2002). Tomēr pati radiofona veidošanās starpkaru periodā, īpaši mūzikas vēstures kontekstā, vēl arvien nav pietiekami izziņāta. Vienīgais izvērstais akadēmiskais pētījums par Rīgas radiofonu šajā periodā joprojām ir Latvijas Universitātē tapušais ekonomista Ervīna Gorkša diplomdarbs, kas lielākoties ietver kvantitatīvu (ekonomisku, finansiālu un tehnisku) informāciju par radio darbu (Gorkšs 1939). Padomju varas gados radiofona vēstures objektīva izpēte nebija iespējama ideoloģisku apsvērumu dēļ: radio un televīzija kļuva par jaunās politiskās varas sludinātāju, nevis jēlkāda iespējamā diskursa īstenotāju, un viedoklis par brīvvalsts medijiem tika *a priori* raidīts asa, uzbrūkoša sabiedriskā negatīvisma virzienā. Pēc neatkarības atgūves 1991. gadā pētniekus zināmā mērā atturēja avotu trūkums: radiofona arhīvs, ieskaitot tā bagāto nošu bibliotēku, gāja bojā vēl kara laikā, Melngalvju nama ugunsgrēkā 1941. gada 29. jūnijā. Ir gan saglabājušās Rīgas radiofona programmas, kas publicētas izdevumos *Latvijas Radiofons* (1934–1936) un *Hallo Latvija* (1936–1940) un ietver arī daudz citas lietderīgas informācijas. Arī dažu citu ar radio saistītu organizāciju (Satiksmes ministrijas, Sabiedrisko lietu ministrijas, Valsts kontroles u. c.) arhīvos, kas mūsdienās ir Latvijas Valsts vēstures arhīva pārziņā, pieejami atsevišķi dokumenti par radiofona darbu. Taču primārie avoti, to skaitā radiofona pārraižu fonogrammas, nav saglabājušies. Dažas interesantas atziņas sniedz Latvijas Radio 75 gadu jubilejai veltītais albums (Juškevica 2000), kurā publicētas radiofona darbinieku atmiņas, arī par pirmskara laiku. Nozīmīgu informāciju par radiofona darbu ietver preses publikācijas, piemēram, mūzikas kritika, kā arī memuārliteratūra – īpaši radiofona ilggadējā muzikālā vadītāja, komponista Jāņa Mediņa (1890–1966) autobiogrāfija *Toņi un pustoņi* (Mediņš 1964: 108–111, 116–136).

Raksta mērķis ir, analizējot visus iepriekšminētos avotus, dziļāk izpētīt Rīgas radiofona simfoniskā orķestra darbību 20. gadsimta 20.–30. gados un to ietekmējošos faktoros. Šāda izpēte padziļinās priekšstatus par sociālo un kultūrpolitisko procesu iespaidu uz Latvijas mūzikas dzīvi izraudzītajā laikposmā. Taču vispirms piedāvāju īsu ieskatu radio muzikālās darbības pasaules kontekstā.

¹Rīgas radiofons dibināts 1925. gadā un kā neatkarīgas valsts raidstacija darbojies līdz 1940. gadam (1938–1940 ar nosaukumu *Latvijas radiofons*).

Radio mūzikas pārraižu pirmsākumi un šīs institūcijas orķestri kā simfoniskās mūzikas attīstības virzītāji

Radiofons kā pirmais elektroniskais plašsaziņas līdzeklis lielāku ietekmi vairumā Eiropas valstu sāka gūt 20. gadsimta 20. gados. Tas būtiski veicināja simfoniskās mūzikas atskaņošanu un komponistu daiļradi, kā arī iezīmēja vairākas jaunas tendences skaņdarba ceļā pie klausītāja. Pirmkārt, radiofons sniedz komunikācijas iespēju, kas nav piesaistīta konkrētai telpai un laikam: radioviļņu izplatība ēterā ļauj vienu un to pašu atskaņojumu pārraidīt dažādos laikos un klausīties atšķirīgās vietās. Otrkārt, radiofons demokratizē mākslasdarba uztveres procesu: raidījumus var dzirdēt neierobežoti liels klausītāju skaits un, salīdzinot ar koncertu vai operizrāžu apmeklējumiem, šādas pieredzes izmaksas indivīdam ir visai zemas. Lai gan radioaparāti sākotnēji bija samērā dārgi un tādēļ grūti pieejami², tomēr tehnoloģiskā progresa iespaidā to pieejamība drīz vien strauji paplašinājās un klausītāju skaits auga. Treškārt, radiofona parādīšanās ietekmēja ne vien mūzikas uztveres formu, bet arī muzikālās pieredzes saturisko aspektu. Tieši radioraidījumu sniegtā distance (atskaņotājmākslinieku un klausītāju vairs nesaista fiziska klātbūtne) radīja jaunu muzikālās pieredzes veidu. Mūzika, tajā skaitā simfoniskā daiļrade, arvien vairāk ienāca cilvēku privātajā telpā; tehnoloģiju ietekmes pieaugums savā ziņā *dehumanizēja* mūzikas pārdzīvojumu, vienlaikus padarot to plaši pieejamu. Kā secinājis ASV pētnieks Pols Lazarsfelds (*Paul Lazarsfeld*), šie procesi būtiski ietekmēja publikas klausīšanās ieradumus un mūzikas uztveri (citēts pēc: Levin, Linn 1994).

² Piemēram, Rīgas radiofona dibināšanas brīdī (1925) tam bija reģistrēti tikai 331 abonents (Gorkšs 1939: 41).

Radio orķestru skaits pasaules nozīmīgāko simfonisko orķestru vidū īpaši strauji palielinājās pēc Otrā pasaules kara. Tolaik izveidojās tādi augstākās raudzes atskaņotājkolektīvi kā Bavārijas un Dienvidvācijas radio simfoniskie orķestri Vācijas Federatīvajā Republikā, PSRS Televīzijas un Radiokomitejas simfoniskais orķestris (mūsdienās P. Čaikovska Krievijas Televīzijas un Radio simfoniskais orķestris) u. c. Tomēr pamati šai tradīcijai likti jau starpkaru periodā. 20. gadsimta 30. gados aktīvi koncertēja Adriana Boultas (*Adrian Boult*) dibinātais BBC (*British Broadcasting Corporation*) simfoniskais orķestris Lielbritānijā, kā arī savu slavu nostiprināja ASV pazīstamākais radio orķestris – NBC (*National Broadcasting Company*) simfoniskais orķestris diriģenta Arturo Toskanīni (*Arturo Toscanini*) vadībā.

Mazākās valstīs, piemēram, Latvijā, Dānijā, Igaunijā un citviet, radiostaciju simfoniskie orķestri veidojās pakāpeniski, līdz ar radio popularitātes pieaugumu (Potts 1955). Tie parasti izauga no sākotnēji (20. gados) nelieliem atskaņotājkolektīviem un apvienoja darbu ierakstu studijā ar koncertēšanu.

Eiropai raksturīgā radio orķestru tradīcija pozitīvi ietekmējusi arī simfonisko jaunradi, jo rosinājusi tās daudzveidību un komponistu

radošos meklējumus. Tā kā Eiropas radio simfoniskie orķestri (ar atsevišķiem izņēmumiem, piemēram, Nīderlandē) bija valsts finansēti, to pastāvēšana bija mazāk atkarīga no sabiedrībā valdošās gaumes. Šis apstāklis savukārt ir ļāvis radio orķestriem kļūt par inovatīvu, eksperimentālu kompozīciju popularizētājiem: spilgts piemērs ir Arnolda Šēnberga kompozīciju pirmatskaņojumi BBC orķestra sniegunā tā pirmās koncertturnejas laikā komponista dzimtajā pilsētā Vīnē 1936. gadā, ar Adrianu Boultu pie diriģenta pulsts. Muzikologa Nikolasa Kenjena vērtējumā, tālaika publika, kas bija pieradusi pie Mocarta un Šūberta mūzikas, uztvēra šos skaņdarbus kā pilnīgu mistifikāciju (Kenyon 1987).

Rīgas radiofona orķestris: vēstures un kultūras konteksts

Radiofona simfoniskā orķestra pirmsākumi meklējami 1926. gadā. Tobrīd to veidoja neliela kapela, bet laika gaitā nostiprinājās vērā ņemams orķestra sastāvs, un 1940. gadā tajā bija jau 63 mūziķi³. Tādējādi no neliela ansambļa⁴, kas sākotnēji aizpildīja pauzes starp citiem programmas numuriem, izauga pilnvērtīgs simfoniskais orķestris. Kolektīva dibinātājs 1926. gadā bija diriģents Arvīds Pārups (1890–1946); redzot nepieciešamību nākotnē radiofona programmu izvērst plašāku un daudzpusīgāku, viņš nolēma piesaistīt pastāvīgu diriģentu simfoniskās mūzikas koncertiem un uzaicināja pievienoties sev Jāni Mediņu (Mediņš 1964: 108).

1928. gada 1. septembrī Mediņš stājās pie diriģenta pulsts. Būdams radiofona mūzikas nodaļas vadītājs, viņš bieži centās atsvaidzināt repertuāru ar retāk dzirdētām 20. gadsimta kompozīcijām, piemēram, Aleksandra Glazunova Astoto simfoniju (1905–1906), Kurta Aterberga Ceturto simfoniju (1918), Nikolaja Metnera Pirmo klavierkoncertu (1914–18) u. tml. Augot repertuāra izvirzītajām prasībām, palielinājās arī orķestra dalībnieku skaits, kas ar laiku pārspēja Nacionālās operas orķestra sastāvu. 30. gadu otrajā pusē lielu popularitāti klausītāju vidū guva simfoniskie koncerti Nacionālajā operā, kuros vērienīgāka skanējuma labad tika apvienots radiofona un operas orķestris, bet kā diriģents viesojās kāds no ārzemju māksliniekiem. 30. gados orķestris sāka piedalīties arī Jūrmalas vasaras sezonu koncertos. Iepriekš Jūrmalā parasti bija uzstājies tikai vienai sezonai sastādīts kolektīvs, bet pēc Mediņa ierosinājuma radiofona vadība atrada papildus finansējumu savam orķestrim, lai tas vasaras sezonās muzicētu Dzintaros vai kādā citā Jūrmalas koncertestrādē. Šī prakse daudzējādā ziņā attīstīja orķestra koncertēšanas spējas, jo ziemas sezonās tā dalībnieki lielāko daļu darba laika aizvadīja slēgtās (studijas) telpās, bez tiešas saskarsmes ar publiku (Mediņš 1964: 123).

Radiofona programmās Mediņš nereti iekļāva latviešu jaunākās paaudzes komponistu darbus un to pirmatskaņojumus. Var minēt,

³Latvijas mūzikas biedrība. *Latvijas Vālsis vēstures arhīvs*, 6202. fonds, 1. apraksts, 44. lieta

⁴Rīgas radiofona simfoniskā orķestra pirmais sastāvs 1926. gadā bijis šāds: Arvīds Norītis (vijole), Aleksandrs Armītis (vijole), Eduards Vīnerts (alts), Ēvalds Berzinskis (čells), Alfrēds Ozoliņš (čells), Vilhelms Kumbergs (kontrabass), Arvīds Reinvalds (flauta), Georgs Varneke (oboja), Bernhards Treijs (trompete), Jānis Peders (trompete), Pēteris Ievenieks (trombons), Jānis Zaļums (timpāni), Lilija Kalniņa-Ozoliņa (klavieres), Ādolfs Ābele (komponists, orķestrī spēlējis harmoniju).

piemēram, Jāņa Ivanova Pirmo simfoniju (*Poema sinfonia*, 1933), abus Volfganga Dārziņa klavierkoncertus (Pirmais – 1934, Otrais – 1939), kurus kopā ar orķestri izpildīja pats autors, Helmera Pavasara Vijolkoncertu (1939), Paulas Līcītes, Lūcijas Garūtas un citu tobrīd jauno autoru sacerējumus. Tādējādi jāsecina, ka radiofona orķestris Jāņa Mediņa vadībā, radot atskaņojuma iespējas, netieši veicināja brīvvalsts komponistu simfonisko jaunradi.

Mediņš ieviesa arī tādu atzīstamu tradīciju kā informatīvas lekcijas, kuras pirms simfonisko koncertu translācijām lasīja mūzikas vēsturnieks, aizrautīgs mūzikas publicists un popularizētājs Jēkabs Vītolīšs (1898–1977). Parasti lektors partitūrās atzīmēja stāstījuma ilustrācijai nepieciešamās tēmas un fragmentus, kas mēģinājumu gaitā tika ierakstīti skaņuplatē un vēlāk izmantoti, iepazīstinot ar programmā ietvertajiem skaņdarbiem, turklāt īpaši pamatīgi tika gatavoti tieši pirmatskaņojumi (Mediņš 1964: 120).

Rīgas radiofona orķestris ir nozīmīgs fenomens latviešu mūzikas vēstures kontekstā, jo kopš dibināšanas 1926. gadā pieredzēja tik būtisku izaugsmi kā neviens cits no Latvijas simfoniskajiem kolektīviem. To noteica vairāki apstākļi. Vispirms, veiksmīga saimnieciskā politika ļāva radiofonam jau visai agri kļūt par finansiāli patstāvīgu, pelnošu institūciju, tādēļ tā mūzikas vienību funkcionēšana nebija atkarīga no ārējiem finanšu avotiem (Kultūras fonds, privātie ziedotāji u. c.), kā tas bija ar citiem simfoniskajiem orķestriem. Protams, šāda piesaiste pašu peļņai atstāja iespaidu uz radiofona mūzikas politiku un redakcijas neatkarību; taču, ņemot vērā saspringto situāciju ar lielāko mūzikas institūciju finansējumu valstī kopumā, radio izcēlās ar patiešām stabilu materiālo bāzi.

Otrs faktors, kas būtiski sekmēja orķestra attīstību, bija personālijas. Blakus orķestra dibinātājam un vēlāk otrajam diriģentam Arvīdam Pārūpam šeit jo īpaši jāatzīmē Jāņa Mediņa nopelni. Viņa personā radiofons ieguva atzītu muzikālu autoritāti – konservatorijas profesoru⁵, kura darbs piešķīra šim sākotnēji jaunajam medijam ievērojamu leģitimitāti arī konservatīvāku klausītāju aprindās. Būdam akadēmiski izglītots komponists, Mediņš vienlaikus labi izprata dažādu sabiedrības slāņu muzikālo gaumi un vēlmes, un tas viņam ievērojami palīdzēja, strādājot radiofonā – uz plašu klausītāju loku orientētā institūcijā. Turklāt, kā apliecina radiofona sēžu protokoli⁶, Mediņš kā reti kurš prata veidot attiecības ar radiofona priekšniecību un politisko vadību. Sevišķi nozīmīgi tas bija autoritārisma periodā (kopš 1934), kad radiofonu savā pārziņā pārņēma Sabiedrisko lietu ministrija un arī tā mūzikas politika tika pakļauta ideoloģiskai pārraudzībai.

⁵Jānis Mediņš bija Latvijas Konservatorijas pedagogs 1920.–1944. gadā (profesors no 1929).

⁶Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radiolugām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

Radiofons Kārļa Ulmaņa diktatūras periodā

Pēc 1934. gada 15. maija apvērsuma radiofona mūzikas politika piedzīvoja izmaiņas. Kārlis Ulmanis lieliski apzinājās jaunā medija sniegtās iespējas režīma legitimitātes veicināšanai – paraugs šai ziņā, iespējams, bija Vācijas raidījumi, kas bija saklausāmi arī Latvijā. Trešā reihe propagandas ministrs Jozefs Gebelss (*Joseph Goebbels*) veiksmīgi izmantoja radio savu runu izplatīšanai.

Rīgas radiofonā Ulmaņa diktatūras periodā stingrai kontrolei tika pakļautas pirmām kārtām ziņas un cita veida politiskā informācija, mazāk mūzikas politika. Tomēr lielu uzmanību institūcijas vadība veltīja repertuāra latviskošanai, vienlaikus izstrādājot radiofonam ieteicamo latviešu komponistu darbu sarakstu (tā kopija ir saglabājusies Latvijas Valsts vēstures arhīvā⁷). Tiesa, latviskošana noritēja samērā maigā formā, jo arī tās ietvaros latviešu komponistu darbi aizpildīja labi ja desmito daļu no radiofona mūzikas programmas – īpaši t. s. *vieglajā* žanrā. Sava nozīme šādā liberālismā, domājams, bija vadības vēlmei nezaudēt popularitāti klausītāju vidū, jo tādējādi samazinātos arī propagandas efektivitāte.

⁷ Skat., piemēram, 6. vērē minēto avotu.

1934. gada jūlijā, 1935. gada janvārī un 1937. gada februārī notika konkursi par labāko latviešu komponista jaundarbu. Pēdējais no tiem (moto *Vairāk dzīvesprieka un dzīves apliecinājuma arī mūsu mūzikā*) tika organizēts simfoniskās mūzikas žanrā, un tajā anonīmi piedalījās vesela virkne komponistu, iesniedzot savus sacerējumus, lielākoties ar pastorāli tautiskiem nosaukumiem. Žūrijas komisija, kuru veidoja Andrejs Smilga, Jāzeps Vītols, Jānis Mediņš un Ādolfs Ābele, pirmo godalgu (500 Ls) par simfoniju *Ziedonī* piešķīra Jāzepam Mediņam; otrā (300 Ls) un trešā godalga (200 Ls) tika apvienotas, lai kopējo summu vienādi sadalītu Ēberharda Lammasa simfonijai *Ziedo savu mūžu tautai un tēvzemei* un Pētera Barisona svītai *Ziedu vija*.

Raugoties uz Rīgas (Latvijas) radiofona programmām salīdzinošā perspektīvā, jāatzīst, ka mūzikai tajās bija ievērojama vieta: 1938. gadā 56 % raidlaika veidoja tieši mūzika (Gorkšs 1939: 90). Saskaņā ar *Union Internationale Radiodiffusion* tā paša gada datiem, Rīgas radiofonā mūzikas iedalījums „nopietnajā”, „vieglajā” un „jautrajā” bija šāds: „nopietnā” – 24,6 %, „vieglā” – 55,2 %, „jautrā” – 20,2 %. Ar jēdzienu „nopietnā” šajā gadījumā apzīmēta simfoniskā, vokāli simfoniskā un kameramūzika, ar nosaukumiem „vieglā” un „jautrā”, attiecīgi, deju mūzika un salonmūzika. Lai gan šos datus minējušais Ervīns Gorkšs „nopietnās” mūzikas īpatsvaru uzskata par Eiropas vidējam līmenim atbilstošu (Gorkšs 1939), tomēr drīzāk tas vērtējams kā neliels: Zviedrijā „nopietnās”, „vieglās” un „jautrās” mūzikas proporcijas tolaik bija, attiecīgi, 38,9 % – 45,4% – 15,7 %; Somijā: 49,4 % – 50,2 % – 0,4 %; Itālijā: 41,2 % – 43,3 % – 15,5 %. To valstu vidū, kurās ir katrā tikai pa vienai radiostacijai, aptuveni Rīgas radiofona

līmenī atradās vienīgi Igaunijas, Īrijas un Spānijas radiostacijas. Citiem vārdiem, „nopietnās“ mūzikas īpatsvars Rīgas radiofonā nebija īpaši nozīmīgs (tiesa, lielāko daļu, 5,9 %, no tā veidoja simfoniskā mūzika). Iespējams, ka tas saistīts ar finansējuma modeli, kurš paredzēja radio budžeta pilnīgu atkarību no abonentu skaita un viņu vēlmēm. Liels mūzikas pārraižu īpatsvars un „vieglās“ mūzikas izvirzījums priekšplānā bija arī radiofona vadības nemainīga oficiālā pozīcija. Kādā 1938. gada sēdē šīs institūcijas direktors Andrejs Smilga apgalvoja:

„Procentuāli vislielāko daļu programmā aizņem mūzika. Tas arī pareizi, jo ar runāto vārdu vien nevaram saistīt klausītājus. Bet kādai jābūt mūzikai Radiofona programmā? – Mūsu klausītāju lielais vairums nav ar noteiktu mūzikas izglītību, bet prasība pēc mūzikas atrodama visās aprindās un varbūt pie vidusmēra klausītājiem visvairāk. Izglītoti mūzikas mīļotāji – radioabonents dažkārt var būt apmierināts ar noteiktu viņam tuvu programmas pusstundu – stundu. Parastais klausītājs prasa mūzikas daudz vairāk, pie kam šai mūzikai jābūt vieglai, tādai, kas dod šim klausītājam prieku“⁸.

⁸ Skat. 6. vēri (pasvītrojums oriģinālā).

Radiofona orķestra materiālā bāze, mūziķu atlase un ikdienas darbs

Rīgas (Latvijas) radiofons bija saimnieciski veiksmīga institūcija. 1939. gadā tā ieņēmumi bija aptuveni 3 miljoni latu, no kuriem lielāko daļu (ap 2 800 000 Ls) veidoja apmēram 135 000 radio abonentu abonēšanas maksas⁹. Ievērojamais klausītāju skaita pieaugums 20. gadsimta 30. gados, protams, gāja roku rokā ar peļņas pieaugumu: radio bija kļuvis par *modes lietu*, un radioaparātu cenas bija samazinājušās. Maksa par radio klausīšanos bija 20 Ls gadā ar īpašām atlaidēm dažādām sabiedriskajām institūcijām, skolām, invalīdiem, ārvalstu vēstniecībām u. tml.¹⁰ Budžetā ietilpa apraides izdevumi, aparatūras izmaksas, pasta un telegrāfa infrastruktūras izmantošana u. c. sadaļas. Vienlaikus pati lielākā pozīcija radiofona budžetā bija programmas izdevumi: 1937./1938. gada sezonā tie veidoja 756 705 Ls jeb 39,26 % no visiem radiofona izdevumiem (Gorkšs 1939: 168). Šeit iekļāvās ne tikai radošā darba izmaksas mūziķiem, aktieriem, lektoriem un citiem, bet arī autortiesību izmaksas (Latvija 1936. gadā pievienojās Bernes konvencijai) un radiofona nedēļas žurnāla *Hallo Latvija* izdošana, kam bija jāatvēr visvairāk līdzekļu. Otra lielākā izmaksu pozīcija bija radiofona orķestra uzturēšana: 1932. gadā tā izmaksāja 114 000 latu, savukārt 1939. gadā – jau 241 000 latu (Gorkšs 1939: 45).

Radiofona orķestris nebija liels, tomēr tā izmaksas bija ievērojamas. Mūziķi par savu darbu saņēma samērā labu atalgojumu. 1932. gadā vidējā alga radiofona orķestrī bija 306 Ls¹¹; 1939. gadā orķestra koncertmeistars Eduards Vīnerts pelnīja 460 Ls mēnesī, grupu koncertmeistari – 360 Ls, savukārt zemākā likme *tutti* vijolniekam bija 250 Ls¹². Ar visām piemaksām ierindas mūziķi pelnīja vidēji

⁹ Latvijas radiofons. Sabiedrisko lietu ministrija. Latvijas radiofona 1939./40. gada budžeta projekts. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 5. lieta

¹⁰ Par radio *zaķu* skaitu informācijas gan nav, taču ir skaidrs, ka radiofons ar šo problēmu ir cīnījies: par nelegālo klausītāju uzrādīšanu bija paredzētas naudas balvas. Skat. iepriekšējo vēri.

¹¹ Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa departaments. Operas un radiofona pārstāvju apspriedes protokoli par Nacionālās operas – radiofona darbības saskaņošanu. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1532. fonds, 2. apraksts, 1006. lieta

¹² Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radioluģām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

4000 Ls gadā, un tie bija tolaik ievērojami ienākumi¹³. Zīmīgi, ka orķestra diriģents saņēma tikai aptuveni divreiz vairāk par ierindas mūziķi – Jāņa Mediņa alga radiofonā 1939. gadā bija 750 Ls mēnesī.

Skaidrības labad jāpiebilst, ka līdzās pastāvīgajiem orķestra māksliniekiem radiofons algoja veselu virkni izpalīgu; viņi piedalījās koncertos, kur bija nepieciešams plašāks sastāvs. Tika algoti arī solisti, kuri par katru uzstāšanās reizi saņēma honorāru. Tā apjoms bija atkarīgs no mūziķa kvalifikācijas. Piemēram, vijolnieks Kārlis Brikners par vienu solouztāšanos kopā ar orķestri (Maksa Bruha Vijolkoncerta *g moll* atskaņojums) 1938. gada jūlijā saņēma 150 Ls, turpretim vijolniece Sāra Rašina par vienu uzstāšanās reizi tika atalgota ar 60 Ls¹⁴. Radiofonā bija izveidota atskaņotājmākslinieku kartotēka (nav informācijas, pēc kādiem principiem to sastādīja un kā tika diferencēts honorāru lielums), kurā bija norādīta ne tikai konkrētā mūziķa samaksa par vienu uzstāšanās reizi, bet arī atzīmēts, vai mākslinieks var uzstāties bez iepriekšēja mēģinājuma, vai arī tas nepieciešams. Piemēram, Rašina, kā kartotēkā minēts, varēja uzstāties bez iepriekšēja mēģinājuma. Vidējais honorāra līmenis par vienu uzstāšanās reizi svārstījās ap 30–40 Ls (no vijolniekiem šādu summu saņēma, piemēram, Jūlijs Sproģis, Alberts Bērziņš, Jānis Kalējs un Voldemārs Stūresteps)¹⁵.

Jau kopš 1928. gada 1. oktobra solistiem (īpaši vokālistiem) radiofonā tika ieviestas iepriekšējas repertuāra pārbaudes, lai uzlabotu izpildījuma kvalitāti¹⁶, un, iespējams, tieši samērā dāsnie honorāri šai ziņā varēja palīdzēt. Neraugoties uz to, dažkārt kvalitātes problēmas ir izrādījušās ļoti grūti novēršamas. Piemēram, vēl 1938. gada septembrī radiofona mūzikas režisors Sergejs Duks¹⁷ sūdzas par mūziķu vidē dažkārt joprojām valdošo priekšstatu par „radiofonu kā vietu, kur var *haltūrēt*“¹⁸.

Radiofona orķestrim bija sava specifika: tas atskaņoja pavadījumus arī t. s. vieglās mūzikas koncertos un tolaik ļoti populārajos operešu iestudējumos. Taču tas nebūt nenozīmē, ka šī orķestra mākslinieki būtu bijuši mazāk kvalificēti par tiem, kuri muzicēja, piemēram, Nacionālajā operā. 1932. gadā radiofona orķestri veidoja 37 mūziķi (neskaitot dažkārt piepūlētus izpalīgus). Viņi tika nodarbināti divreiz dienā sešas dienas nedēļā. Sastāvs mainījās atkarībā no repertuāra; piemēram, salonmūzikas programmas bieži atskaņoja stīgu orķestris kopā ar dažiem pūšaminstrumentālistiem. Orķestra darba laiks pieauga proporcionāli radio raidlaikam: 1932. gadā radiofona orķestra darba nedēļa ilga vidēji 22 stundas¹⁹, toties 1938. gadā tās bija jau 28 stundas²⁰. Rītos parasti bija trīs stundu gari mēģinājumi, pēcpusdienās un vakaros – koncerti.

Pilnīgs un drošticams radiofona orķestra mūziķu štatu saraksts ir saglabājies, sākot tikai ar 1937. gadu. Analizējot 1940. gada dokumentus, var izdarīt secinājumus par kolektīva sociālo profilu. Vispirms, orķestrī

¹³ Rīgas pilsētas 2. iecirkņa nodokļu inspekcija. Sabiedrisko lietu ministrija: Latvijas radiofona saraksts par nodokļu inspektoram iesniegtiem 1939. gada nodokļu paziņojumiem. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1317. fonds, 1. apraksts, 132. lieta

¹⁴ Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radioluģām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

¹⁵ Latvijas radiofons. Literatūras nodaļas darbinieku sēžu protokoli par honorāru izmaksu rakstniekiem, dzejniekiem; atalgojuma lapas solistiem, koristiem u. c., kas uzstājas radiofonā. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 7. lieta

¹⁶ Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radioluģām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

¹⁷ Sergejs Duks (1892–1973) – skolotājs un diriģents; pirms Otrā pasaules kara vadījis vairākus korus, tai skaitā arī Rīgas radiofona kori, piedalījies dziesmu svētku sagatavošanā, veidojis tautasdziesmu apdares.

¹⁸ Skat. 16. vēri.

¹⁹ Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa departaments. Operas un radiofona pārstāvju apspriedes protokoli par Nacionālās operas – radiofona darbības saskaņošanu. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1532. fonds, 2. apraksts, 1006. lieta

²⁰ Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radioluģām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

nodarbināti galvenokārt vīrieši, vienīgās sievietes bijušas vijolniece Skaidrīte Lepmane (*Lepmanis*) un arfiste Ženija Brūgāne (*Brūgāns*). Spriežot pēc uzvārdiem un dzimšanas vietām, orķestrī spēlējuši gandrīz tikai latviešu cilmes mūziķi (skat. tabulu). Vairums no viņiem bijuši samērā jauni cilvēki vai vidējos gados, dzimuši 20. gadsimta sākumā (37 mūziķi); kā vecākais jāmin kontrabasists Vilhelms Kumbergs (1884–1956). Analizējot mūziķu izglītību, redzam, ka dominējuši Latvijas Konservatorijas absolventi: no 1940. gadā fiksētajiem 63 māksliniekiem 38 bijuši šīs mācību iestādes absolventi, kā arī tās bijušie vai esošie studenti. Seši vecākās paaudzes pārstāvji mācījušies Rīgas Ķeizariskajā mūzikas skolā, trim orķestra mūziķiem bijusi Rīgas I mūzikas institūta izglītība. Vairāki mākslinieki izglītību ieguvuši ārpus Latvijas: vijolnieks Jēkabs Baltgailis, trompetists Jānis Peders un pianists Jānis Suhovs beiguši konservatoriju Pēterburgā, savukārt arfiste Ženija Brūgāne un fagotists Jānis Vītolīšs – Maskavā. Voldemārs Stūresteps pēc Latvijas Konservatorijas absolvēšanas papildinājis Prāgas, bet čellists Kārlis Munters – Leipcigas konservatorijā²¹.

²¹ Latvijas mūzikas biedrība. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 6202. fonds, 1. apraksts, 44. lieta

Radiofona simfoniskā orķestra sastāvs 1940. gadā. Dati no Latvijas mūzikas biedrības lietas. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 6202. fonds, 1. apraksts, 44. lieta

Vijoles	Eduards Vīnerts (koncertmeistars), Voldemārs Rušēvics, Verners Taube, Alfrēds Zīvers, Arturs Madrevičs, Jēkabs Baltgailis, Kārlis Lepmanis, Skaidrīte Lepmane, Haralds Celms, Ēvalds Ozols, Eduards Eihe, Eduards Šulcs, Roberts Zommers, Kārlis Vītols, Voldemārs Stūresteps, Reinholds Fridolīns, Jēkabs Grīnbergs, Bernhards Tiltiņš, Voldemārs Lasmanis, Žanis Dumpis, Rūdolfs Mētriņš, Juda Germanis, Arnolds Kļaviņš
Alti	Roberts Mihelsons, Jānis Smiltiņš, Žanis Dumpis, Arveds Stade, Jānis Hunhens
Čelli	Atis Teihmanis, Francis Vlašeks, Kārlis Munters, Valfrīds Alberings, Arvīds Ciemiņš
Kontrabasi	Vilhelms Kumbergs, Eduards Jākobsons, Nikolajs Kreicbergs
Flautas	Kārlis Štrāls, Arvīds Reinvalds, Vladimirs Grigorjevs, Arnolds Jansons (arī pikolo flauta)
Obojas	Helmūts Stāmurs, Georgs Varneke, Jānis Krasnopereks (arī angļu rags)
Klarnetes	Jāzeps Stupāns, Eduards Mednis (arī basklarnete)
Fagoti	Jānis Vītolīšs, Konstantīns Reihmanis
Mežragi	Arvīds Dēliņš, Kārlis Zariņš, Augusts Bundzis, Arvīds Sēlis
Trompetes	Jānis Peders, Jānis Skrastiņš, Ernests Volkovs
Tromboni	Kārlis Izarts, Arturs Krastiņš, Rūdolfs Kripe
Tuba	Brutus Kalējs
Arfa	Ženija Brūgāne
Sitaminstr.	Jānis Zaļums, Jānis Lācis
Pianisti, komponisti	Jānis Suhovs, Jānis Ķepītis

Pirms darba uzsākšanas radiofonā daudzi mākslinieki jau bija guvuši simfoniskā orķestra muzicēšanas pieredzi: vienpadsmit no viņiem bija strādājuši Nacionālajā operā, trīs – Liepājas operā, viens – Pēterburgas Marijas teātrī, norādītas arī citas darbavietas. Vienlaikus var secināt, ka radiofona orķestrim izdevies piesaistīt kvalificētus un respektētus Rīgas mūziķus: viņu vidū bijuši, piemēram, vairāki Latvijas Konservatorijas pedagogi (oboisti Helmūts Stāmurs un Georgs Varneke, mežradnieks Arvīds Dēliņš u. c.). Tomēr tas nenozīmē, ka orķestra attiecības ar citām mūzikas institūcijām un kolektīviem vienmēr būtu bijušas ļoti labas. Gluži pretēji, tās bieži samezglojušās, un iemesli bijuši gan personiski, gan politiska un administratīva rakstura. Viens no galvenajiem strīdus āboliem bijis radiofona un LNO orķestru atalgojums. Piemēram, 20. gadsimta 30. gadu sākumā radiofona orķestra mākslinieki pelnījuši vidēji ap 335 latiem mēnesī, turpretī LNO orķestrī vidējais algas līmenis bijis zem 300 Ls. Tas veicinājis mūziķu pāriešanu darbā no LNO uz radiofonu, tādējādi provocējot arī abu institūciju konfliktus.

Radiofona simfoniskais orķestris un Latvijas Nacionālā opera

Jauna plašsaziņas līdzekļa (šajā gadījumā, radiofona) attiecības ar citām, tradicionālākām mūzikas institūcijām arvien ir dziļākas izpētes vērtas. Galvenais jautājums, uz ko jāmeklē atbilde: vai jaunais elektroniskais medijs tiek uzlūkots kā konkurents, kurš *atņem* auditoriju koncertzālēm un operām, vai, gluži pretēji, tradicionālās un jaunās institūcijas spēj veidot simbiozi? Rīgas radiofona pieredze rāda, ka sākotnēji ir dominējis pirmais uzskats.

Darbības sākumposmā radiofonam trūka naudas, lai apmaksātu mūziķu un lektoru honorārus. Satiksmes ministrija, kurai bija pakļauts radiofons, lūdza Izglītības ministriju atļaut bez maksas translēt Konservatorijas koncertus un LNO iestudējumus. Prasību pamatoja ar to, ka vairākas izglītības iestādes abonēja radio par brīvu. Ministrs šo lūgumu atbalstīja, taču LNO nepakļāvās un turpināja piesūtīt rēķinus, prasot 150 latus par katru koncertu. Attiecību turpmāko likteni nejauši ietekmēja vairāki LNO orķestra mūziķi, kuri 1926. gada vasarā pārgāja darbā radio. LNO reakcija bija ļoti asa: direktors Ansis Gulbis²² apsūdzēja radiofonu par darbinieku negodīgu pārpirkšanu un septembrī paziņoja, ka „sakarā ar ekonomiska rakstura problēmām 1926./27. gadu sezonā operas netiks translētas” (Kruks 2001: 52). Radiofons sabojāja attiecības ar elitārās mākslas institūcijas vadītājiem, bet pašiem LNO mūziķiem tika noteikts kategorisks aizliegums uzstāties radio. Skaidrs, ka šāds dūsmās pieņemts lēmums diez vai bija izdevīgs pašai LNO: klausītājs, kas dzirdējis slavenu operu radiofona translācijā, būs ieinteresēts redzēt to pilnā skatuviskā uzvedumā bez radiofona starpniecības, tieši uz operteātra skatuves. Novērojumi rāda, ka opernami jūt arvien lielāku apmeklētāju pieplūdumu, ja iestudēta opera jau iepriekš tikusi pārraidīta radiofonā (Gorkšs 1939: 135).

²² Ansis Gulbis (1873–1936) bija LNO direktors 1926.–1927. gadā.

Konfliktu saasināja arī finansiālais aspekts. Kā jau minēts, radiofona orķestranti 20. gadsimta 30. gadu sākumā vidēji gadā kopā ar visām piemaksām nopelnīja ap 4000 Ls (t. i., ap 335 latiem mēnesī), taču LNO orķestrī šādu algu nesaņēma pat vislabāk atalgojie mūziķi.

Jāpiebilst gan, ka LNO ne visai labprāt pieļāva tās darbinieku līdzdalību arī citu institūciju rīkotos pasākumos. LNO orķestra mūziķu darba līgumā bija ierakstīts aizliegums iesaistīties tajos bez operas vadības atļaujas, un šī noteikuma neievērošana varēja kļūt par pamatu līguma laušanai. Tāpat interese raisa līgumā ietvertais punkts, saskaņā ar kuru orķestra mākslinieks nedrīkst bez operas vadības atļaujas izbraukt no Rīgas:

„Darba līguma nosacījumi – nevienam Nacionālās operas personāla loceklim bez direkcijas atļaujas nav brīv piedalīties nekādos svešos izrīkojumos. Par tādu piedalīšanos bez direkcijas atļaujas vainīgo soda vai ar algas atvilkšanu līdz 1 mēneša apmēram, vai direkcija var uzskatīt šo līgumu lauztu no vainīgā puses un atlaistais darbinieks nekādas prasības pret NO nevar celt. Bez direkcijas atļaujas neviens operas darbinieks nedrīkst atstāt pilsētu”²³.

²³ LNO darba līgums. Nacionālās operas darbības pārskati 1934./35. gada sezonā. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1632. fonds, 2. apraksts, 814. lieta

Attiecības ar LNO daļēji normalizējās 20./30. gadu mijā, kad operas mākslinieki sāka biežāk viesoties radiofonā, savukārt radiofons maksāja par iespēju veikt operu translācijas. Tomēr ciešāka sadarbība starp abām institūcijām tā arī neizveidojās. Zīmīgs ir, piemēram, neveiksmīgais mēģinājums apvienot radiofona un LNO orķestrus 1932. gadā. Spert šādu soli mudināja pasaules saimnieciskās krīzes izraisītās sekas, kas būtiski ietekmēja valsts budžeta iespējas, turklāt baumas par apvienošanās nepieciešamību izplatījās jau 1931. gadā – to apliecina anonīma, Mālpilī dzīvojoša radiofona abonenta nr. 20 vēstule, kas rakstīta 1931. gada 13. decembrī:

„Daudz [sekojošais komats oriģinālā. – T. Z.-I.], tiek runāts un manāms stipris radiofona abonentu uztraukums par radio apvienošanu ar Operu, jo Opera nevar tikt cauri ar saviem līdzekļiem un caur to iedzīs arī radiofonu bankrotā. [...] Lai gan daudz esmu interesējies, tomēr nēsmu uz laukiem nevienu satīcis kas būtu apmierināts ar biežu Operas priekšnesumu noraidīšanu pa radio. Lūdzu dot sīkākus paskaidrojumus kamdēļ un kas šo projektu ierosinājis, kāda tam nozīme un ko radiofons var zaudēt apvienojoties ar Operu”²⁴.

²⁴ Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa departaments. Operas un radiofona pārstāvju apspriedes protokoli par Nacionālās operas – radiofona darbības saskaņošanu. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1532. fonds, 2. apraksts, 1006. lieta

1932. gada 8. janvārī Ministru kabinets pieņēma lēmumu par orķestru samazināšanu, kā arī to funkciju apvienošanu, operas māksliniekiem uzstājoties radio bez papildus honorāra. 1. februārī uz sēdi pulcējās minētā lēmuma realizācijai izveidotā darba grupa; tās vadītājs bija Izglītības ministrs Atis Ķeniņš, piedalījās LNO direktors, diriģents Teodors Reiters, radiofona pārzinis, dzejnieks Jānis Akuraters, kā arī Jānis Mediņš. Taču izrādījās, ka sadarbību apgrūtinā vairāki šķēršļi²⁵. Vispirms, samazināt bija iespējams tikai operas, bet ne radiofona orķestri, kurā tolaik bija vien 37 mūziķi. Runa varēja būt tikai par kopīgu simfonisko koncertprogrammu veidošanu. Tomēr neizdevās vienoties nedz par šo programmu muzikālo vadību (LNO uzskatīja sevi

²⁵ Turpat.

par piemērotāku šādam uzdevumam), nedz par abu orķestru mūziķu proporcionālo sadalījumu (jo operas orķestris bija krietni lielāks), nedz zaudējumu sadali un radio pieslēguma apmaksu. Vienīgais kompromiss, kas tika panākts – četri no LNO rīkotajiem astoņiem koncertiem tika translēti radio, un LNO saņēma par to samaksu Sarunas par operas solistu līdzdalību radioārraidēs nevainagojās panākumiem: radiofona piedāvāto samaksu operas vadība atzina par nepietiekamu, savukārt kora un mazāku ansambļu izmantojums pat netika apspriests²⁶.

²⁶ Skat. 24. vēri.

Šo protokolēto debašu gaisotne liecina par samērā vāju radiofona integrāciju elitārās mākslas institūciju vidē: LNO vadība uzskatīja radiofonu par muzikāli ne pārāk kompetentu un ļoti demokrātisku institūciju, kura turklāt atrauj operai tās kadrus²⁷. Radiofons turpretim bija saimnieciski patstāvīgs un nevēlējās no saviem līdzekļiem balstīt operu. Radiofonu pārtrauģošās Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa departamenta vadītājs Bernhards Einbergs²⁸ apspriedē par LNO un radiofona darbības saskaņošanu norādīja, ka radiofona paša līdzekļi atļautu orķestri ne tikai nesamazināt, bet pat paplašināt²⁹. Abu orķestru apvienošana būtu nevēlama jo vairāk tādēļ, ka pret to iebilstot radio klausītāji un opera sabiedrībā neesot tik populāra. Turklāt apvienošana būtu tehniski sarežģīta: operas un radiofona orķestriem darba laiki lielākoties sakrita. Citiem vārdiem, abu institūciju vadība bija negatīvi noskaņota pret savstarpēju integrāciju. Attiecības mainījās 1937. gadā, kad radiofons pārgāja Sabiedrisko lietu ministrijas pārraudzībā³⁰. Acīmredzot autoritārā režīma izveidošanās sekmēja arī dažādu kultūras institūciju centienus rast kopsaucēju; radiofons un LNO vienojās par skaidriem un labi definētiem sadarbības principiem, un 1937. gada septembrī tika noslēgts šāds līgums:

²⁷ Nacionālās operas orķestra sapulces protokols. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5689. fonds, 1. apraksts, 35. lieta

²⁸ Bernhards Einbergs (1893–1945) bija latviešu militārpersona, inženieris un politiķis.

²⁹ Nacionālās operas orķestra sapulces protokols. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5689. fonds, 1. apraksts, 35. lieta

³⁰ Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radiolugām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

„Latvijas Radiofons un Latvijas Nacionālā opera vienojušies attiecībā uz operu pārraidījumiem (pieslēgumiem) Radiofonam un apvienoto orķestru (Radiofona un operas) simfonijkoncertu sarīkošanu 1937./38. gada sezonā sekojošā kārtā:

1. Līdz 1937. gada Nacionālās operas sezonas slēgšanai Radiofons pārraida apm. 7–8 operu izrādes. Par katru pārraidījumu Radiofons maksā Nacionālai operai Ls. 400. [...] Nacionālās operas 1937./38. g. sezonā sarīkojamos kopējos simfoniskos koncertus un šiem koncertiem nepieciešamos mēģinājumus (normālais mēģinājumu skaits 3), orķestra pamatsastāvu un papildmūziķus dod pārmaiņus vienreiz opera pamatsastāvu un Radiofons vajadzīgos papildmūziķus, otreiz Radiofons dod pamatsastāvu, bet opera papildmūziķus. Ja gadījumā kādas iestādes mūziķis saslimst, tad saslimušā mūziķa iestāde dod vietnieku uz sava rēķina. [...]

5. Par katru apvienoto orķestru koncerta sarīkošanas dienu un programmu vienojas Nacionālā opera ar Radiofonu vismaz 21 dienu pirms koncerta. Īsākā termiņā pieteiktiem simfoniskiem koncertiem Radiofons var nepieņemt savus mūziķus nedod.

6. No kopēji sarīkotiem koncertiem Nacionālā opera gūst tiesību uz ienākumiem, bet Radiofons tiesību uz šī koncerta bezmaksas pārraidījumu. Atsevišķos motivētos gadījumos (kad koncerta sarīkošana prasa plašākus līdzekļus) uz operas pieprasījumu abas iestādes var vienoties par kopēja koncerta sarīkošanu ar piemaksu no Radiofona puses. Iepriekš tad arī jāvienojas par piemaksas apmēru.

7. Šis līgums neizslēdz atsevišķu kopēju koncertu sarīkošanu uz citiem šai līgumā neminētiem pamatiem. Līgums stājas spēkā uz vienu gadu no līguma parakstīšanas dienas un automātiski atjaunojas uz nākošo gadu, ja neviena puse vienu mēnesi iepriekš to neuzsaka. [Paraksti: A. Smilga, Radiofona direktors, J. Poruks, Nacionālās operas direktors]³¹

³¹ Skat. iepriekšējo vēri.

Rezumējot visu izklāstīto, jāsecina, ka mūzikas dzīve Latvijā starpkaru periodā bija cieši saistīta ar Rīgas radiofonu. Pakāpeniski tas kļuva par nozīmīgu simfoniskās mūzikas institūciju – to apliecināja gan biežais šī žanra ierakstu atskaņojums, gan, vēl jo vairāk, paša radiofona orķestra darbība. Ulmaņa autoritārais režīms iespaidoja repertuāra politiku radiofonā; cita starpā tas izpaudās centienos latviskot simfoniskās mūzikas programmas, rīkojot kompozīciju konkursus u. tml. Tādējādi gūstam vēl vienu apstiprinājumu, ka jebkura mūzikas žanra attīstība saistīta ar atskaņojuma iespējām un komponistu daiļrade ir iekļauta sava laika mūzikas institūciju kontekstā. Orķestru pieejamība, to darbības profils, atskaņotājmākslas kvalitāte ir galvenie faktori, kas nosaka komponistu attieksmi pret simfonisko mūziku, nostāju par labu tam vai citam žanram – tātad arī simfoniskās muzicēšanas attīstību attiecīgajā laikmetā un valstī.

THE RIGA RADIOPHONE ORCHESTRA DURING THE 1920S TO 1930S – ORGANIZATION, COMMUNICATION AND ARTISTIC WORK

Terēze Ziberte-Ijaba

Summary

The Riga Radiophone (1937–1940 – the Latvian Radiophone) and its development between the two world wars has earned comparatively little attention, especially in the context of music history. During the Soviet years this research topic was prohibited due to ideological reasons: radio and TV as the heralds of the new political power avoided any disputes, and the opinion of the former independent Latvia state media was *a priori* shown in a sharply negative light.

After the re-establishment of independence in 1991, researchers were mostly held back by the inaccessibility of sources: the radiophone archive was destroyed during the war (1941) alongside its

comprehensive library of musical scores at the House of Blackheads in Riga; the primary radiophone sources, including phonograms of radiophone broadcasts, have not survived.

The radiophone's importance in the majority of European countries increased progressively during the 1920s – the new electronic mass media provided a communication opportunity unique to its time. Radiophone also left a significant impact on the performance of symphonic music and on the creative work of composers; it also introduced several essential innovations in the availability of music for the general population. Radiophone music, unlike common recordings, was subject to a different set of social relations that blended music performance with economic and political factors, amongst others. The Riga Radiophone Symphony Orchestra was a significant phenomenon in the context of the Latvian symphonic music performance tradition – since its founding in 1926 it experienced a level of growth beyond that of any other Latvian symphonic collective.

After the coup of May 15, 1934, the music politics of the Riga Radiophone were profoundly reformed. Kārlis Ulmanis was well aware of the opportunity this media created for the support of the legitimacy of his new regime. News services and political broadcasts of other types were subject to strict control, music broadcasts were less diligently controlled. However, the emphasis was put on making the programme more Latvian, simultaneously developing a list of works by Latvian composers 'suitable' for the Riga Radiophone (a copy is kept at the Latvian State Historical Archives: 5397-1-8).

The Riga Radiophone was a commercially successful institution. The growing number of listeners during the 1930s resulted in a natural increase in income: radio had largely become fashionable and radio receivers had become more affordable. The Radiophone orchestra was not large, but its musicians were comparatively well rewarded for their work.

The new media – radiophone – was in the process of defining its relations with other, more traditional music institutions. The main problem stemmed from the fact that the new electronic media was considered a competitor that 'steals' the audiences of concert halls and operas. Still, it is clear that a listener that has enjoyed a radiophone broadcast of a famous opera will be interested to hear it live and see it on stage in a dramatic production. Attendance studies revealed that opera houses welcomed larger audiences after the relevant productions had been broadcasted by the radiophone.

Literatūra un citi avoti

Gorkšs, Ervīns (1939). *Latvijas Radiofons*. Diplomdarbs [Latvijas Universitāte]. Glabājas LU bibliotēkā. Stud. Oec. Mtr. 9772. Rīga

Juškeviča, Dārija (red., 2000). *Latvijas Radio – 75. Dzīve, darbs, cilvēki, tehnika – vēsture, atmiņas, pārdomas*. Rīga: Latvijas Radio

Kārkliņš, Ludvigs (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma

Kenyon, Nicholas (1987). Europe's innovative radio orchestras. *New York Times*. January 18

Kruks, Sergejs (2001). „Hallo, šeit Rīga – Radiofons!” *Latvijas Arhīvi* 2, 45.–73. lpp.

Kruks, Sergejs (2002). Radio karš. Propaganda latviešu valodā Otrajā pasaules karā. *Latvijas Arhīvi* 4, 97.–118. lpp.

Kruks, Sergejs (2008). „Par mūziku skaistu un melodisku!” *Padomju kultūras politika 1932–1964*. Rīga: Neputns

Levin, Thomas Y., & Michael von der Linn (1994). Elements of a radio theory: Adorno and the Princeton radio research project. *Musical Quarterly* 78 (2), pp. 316–324

Latvijas mūzikas biedrība. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 6202. fonds, 1. apraksts, 44. lieta

Latvijas radiofons. Literatūras nodaļas darbinieku sēžu protokoli par honorāru izmaksu rakstniekiem un dzejniekiem, atalgojuma lapas solistiem, koristiem u. c., kas uzstājas radiofonā. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 7. lieta

Latvijas radiofons. Literatūras un vispārīgās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radiolugām u. c. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 8. lieta

Latvijas radiofons. Sabiedrisko lietu ministrija. Latvijas radiofona 1939./40. gada budžeta projekts. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5397. fonds, 1. apraksts, 5. lieta

LNO darba līgums. Nacionālās operas darbības pārskati 1934./35. gada sezonā. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1632. fonds, 2. apraksts, 814. lieta

Mediņš, Jānis (1964). *Toņi un pustoņi*. Stokholma: Daugava

Nacionālās operas orķestra sapulces protokols. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 5689. fonds, 1. apraksts, 35. lieta

Potts, Joseph A. (1955). European radio orchestras I–III. *The Musical Times* 96 (1352), pp. 525–527

Rīgas pilsētas 2. iecirkņa nodokļu inspekcija. Sabiedrisko lietu ministrija: Latvijas radiofona saraksts par nodokļu inspektoram iesniegtiem 1939. gada nodokļu paziņojumiem. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1317. fonds, 1. apraksts, 132. lieta

Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa departaments. Operas un radiofona pārstāvju apspriedes protokoli par Nacionālās operas – radiofona darbības saskaņošanu. *Latvijas Valsts vēstures arhīvs*, 1532. fonds, 2. apraksts, 1006. lieta

Zālītis, Jānis (1932). Spīdoša simfoniskās mūzikas manifestācija. *Jaunākās Ziņas*, 1. decembris, 7. lpp.

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 tādējādi, 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.

² Ar *vecajiem* žanriem šajā gadījumā domāti akadēmiskās mūzikas klasiskie žanri. Anna Pjotrovska 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.

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 Pjotrovska min divus būtiskus aspektus, kas ietekmē šī laikmeta žanru kopainu: pirmkārt, lēni, bet mērķtiecīgi *vecā* 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 pauz pārlicību: „[...] 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).

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 aizrāvus ar to, lai izpētītu, kas no amerikāņu minimālistu tehniskajiem paņēmieniem būtu izmantojams manos darbos. Šajās minisimfonijās es vienkārši vingrinājos“ (Dubra 2012).

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

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

domāšanas veids, es vislabprātāk rakstītu simfonisko mūziku, bet, [...] kā jau teicu, šis žanrs nav īpaši pieprasīts“ (Dubra 2012).

Dubras paustajam viedoklim par kultūrpolitikas ietekmi uz atsevišķu žanru dzīvotspēju pievienojas arī komponists Andris Vecumnieks, kurš, taujāts par simfonijas žanra attīstību latviešu mūzikā, atzīst:

„90. gados tiešām apstājās tāds nopietns simfonijas veikums. [...] Tad, kad 90. gados katrs kolektīvs cīnās par savu eksistenci un sāk domāt par menedžmentu, par pārdošanu, tad arī šis pieprasījums pēc simfonijām ir stipri vairs neaktuāls“ (Vecumnieks 2012).

Izvērtējot 20.–21. gadsimta žanru panorāmu, redzam, ka koncertžanra popularitātes pieaugums (jo īpaši kopš pagājušā gadsimta 70. gadiem) vērojams ne tikai Latvijas, bet arī citu zemju mūzikā⁴. Tādējādi turpinās jau romantismā aizsāktā tendence, ko atzīmējis Jānis Torgāns: šajā periodā kritas interese par simfoniju un sonāti, savukārt „komponistu interese par koncerta žanru ir noturīga un pat kāpjoša“ (Torgāns 1977: 112).

Koncertžanra uzplaukums 20.–21. gadsimtā skaidrojams ar vairākiem faktoriem. Viens no tiem saistīts ar žanra vispārējo koncepciju. Jānis Torgāns piedāvā šādu salīdzinājumu: „[...] koncerta cikla koncepcija ir šaurāka par simfoniju, tai nav simfonijai piemītošās daudzpakāpju attīstības“ (Torgāns 1977: 118). Koncertžanrs spēj apvienot kameramūzikas intimitāti (atskaņotājs indivīds) ar simfonijas vispārinātību (atskaņotāj kolektīvs) (Torgāns 1977: 112). Šī spēja savukārt labi sasaucas ar jau pieminēto 20.–21. gadsimta mūzikas tieci uz kamerstilu un intimitāti, kam vēl pievienojas dialogiskums. Faktiski dialogs ir kļuvis par visai 20.–21. gadsimta kultūrai raksturīgu koncepciju, kas ļoti spilgti izpaužas arī žanru izvēlē. To apstiprina, piemēram, laikmetīgās komponistes Gundegas Šmites teiktais:

„Mani šie klasiskie žanri [sonāte, simfonija – *I. B.*] neiedvesmo, jo tie saistīti ar pavisam citu estētiku, laikmetu, ar kuru es nevēlos veidot dialogu. [...] Runājot par koncertu – lai arī neesmu vēl sacerējusi nevienu darbu kādam instrumentam un orķestrim, domāju, ka tuvāko gadu laikā gribētu to izdarīt!!! Solista un orķestra dialektika (bez klasiskās koncerta uzbūves) ir saistošs un iedvesmojošs fenomens!“ (Šmite 2012)

Nereti koncertžanra klātbūtne saskatāma arī skaņdarbā, kura nosaukumā autors nav devis atbilstošu norādi. Komponists Andris Dzenītis atzīst: „Koncerts ir tāda lieta, ko nav iespējams apiet. Ja tas ir skaņdarbs solistam ar kaut kādu sastāvu, tad tas pēc būtības ir koncerts“ (Dzenītis 2012).

Latviešu simfoniskās mūzikas laukā stabilu vietu ieņem arī romantisma ietvaros dzimušais simfoniskās poēmas žanrs. Turklāt, kā atzīmē muzikologs Jānis Kudiņš, „poēmas žanram raksturīgās iezīmes [...] parādījušās darbos, kas nav nosaukti par poēmām“ (Kudiņš 2008: 8). Tādējādi veidojas žanriski radniecīgu

⁴Piemēram, koncertžanra lielo popularitāti kā raksturīgu laikmetīgās somu mūzikas iezīmi izcēla muzikologs un semiotiķis Dario Martinelli (*Dario Martinelli*) 43. Starptautiskajā Baltijas Muzikologu konferencē Viļņā 2012. gada 12.–14. septembrī. Diskusijā pēc raksta autores referāta, kas bija veltīts žanru kopīnai latviešu instrumentālajā mūzikā pagājušā gadsimta pēdējā trešdaļā, viņš atzina: arī Somijas mūzikā koncerts ir viens no populārākajiem žanriem, turklāt to pierāda ne tikai skaņdarbi, kuru piederība koncertžanram ir definēta jau nosaukumā, bet arī kompozīcijas, kuru nosaukumā šādas norādes nav.

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 *Noletība* (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 Noktīme orķestrim, 2007; Paula Dambja Balāde kamerorķestrim, 1974), gan kameramūziku (Maijas Einfeldes Noktīme 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 mijiedarbi 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).

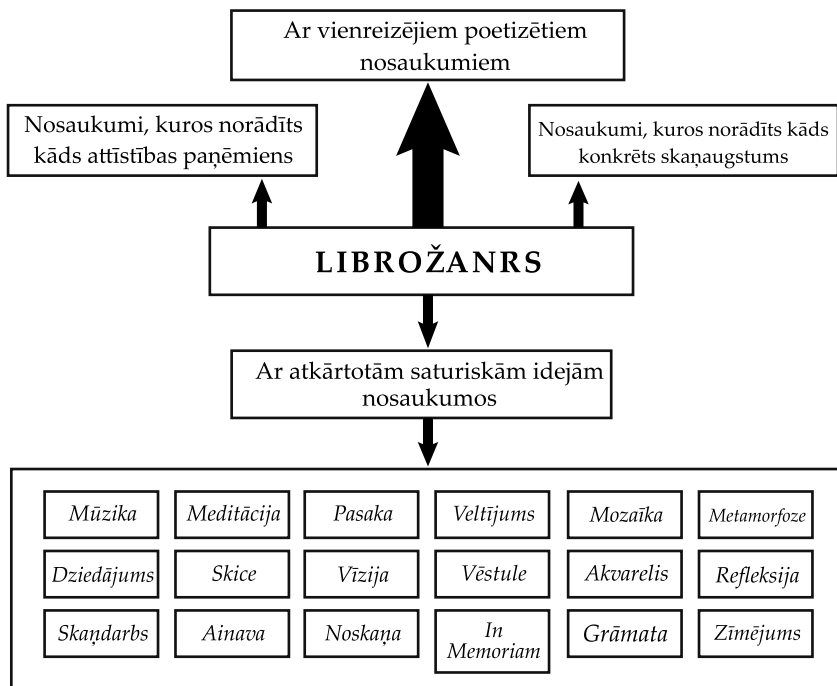
Arī Andris Vecumnieks nosaukumam piešķir lielu nozīmi:

„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</i> u. tml.	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</i> u. tml.	2	1	–	3	2	–	1	5	8	9	31
<i>Skice</i> u. tml.	–	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</i> u. tml.	–	–	–	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 Mences *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 naktsmūzika* 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 Sņeibes *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 sasauca 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 sasauca 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 aplūkoti 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 interesi 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 nu jau 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 uzplaiksnījumus), 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 inonātiva lejupslīde. Miniaturās izskaņa ir gaistoša, un vairākkārtējs vienas frāzes atkārtojums uz tonikas ērģelpunkta 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 dziedājo 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 trieļu 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 gaismā* 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. Nosaukuma 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).

Atskaņotājsastāva 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 *Septiņās 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 viendabība. 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, prelūdiņas, 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, Tālivalža 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 dziedoši 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 viendabā 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 Mences 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			
	Tirā 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 atskatotājs atva 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 akadēmija, 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, Ingrīda, & 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

IESKATS RELIĢISKĀS MŪZIKAS TERMINOLOĢIJAS SPECIFIKĀCIJĀ

Jūlija Jonāne

Ikkatras sfēras leksiku veido sava pamatterminoloģija, literārais variants, sarunvaloda un pat žargons, ko spēj izprast tikai zinātāji. Arī šaurākā rakursā – konkrētas nozares ietvaros – pietiekami bagātas vēsturiskās attīstības un sistēmiskuma rādītājs ir loģiska un izkopta terminoloģija. Tā ir stabils karkass, ko iespējams bagātināt ar jaunvārdiem, sinonīmiem un tajos ietvertu saturisko detalizāciju. Muzikoloģijas leksikā terminoloģija veido zinātnes kodolu. Tās problemātika ir savveida *neiespējamā misija*, jo, operējot ar konkrētiem jēdzieniem, jāraksta un jārunā par mūziku – mākslas veidu, kas spēj sazināties arī bez vārdu palīdzības. Turklāt valoda ir dzīvs, nemitīgi mainīgs organisms, kurā globalizācijas rezultātā strauji ienāk svešvārdi, kā arī pieaug arhaismu skaits. Tādējādi termina aspekts mūzikas zinātnē – tā skaidrojums un lietojuma novitātes – allaž bijis un būs aktuāls.

¹Raksta pamatā ir promocijas darba – disertācijas *Latviešu sakrālās mūzikas žanri* –1.2.1. nodaļa *Terminoloģisku apzīmējumu lietojums* (Jonāne 2009: 30–40); tā pārstrādāta un papildināta ar jaunām atziņām. Šī materiāla publicēšanu atsevišķa raksta veidā rosinājusi daudzu mūziķu un studentu ieinteresētība.

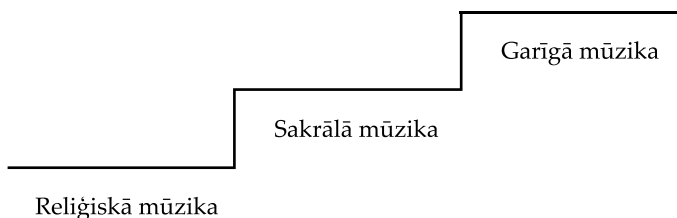
Raksta¹ uzmanības centrā ir termina *religiskā mūzika* un tam saturiski tuvu apzīmējumu (*garīgā, sakrālā, kristīgā, kulta, rituālā, baznīcas, ceremoniālā, liturģiskā* u. tml.) lietojums mūsdienu Latvijas kultūrvidē, salīdzinot šīs sfēras leksiku tagadnē un pagātnē, kā arī ņemot vērā citu valstu praksi. Jāatzīst, ka tikai nedaudzi mūzikas zinātnieki cenšas iepriekšminēto bagāto apzīmējumu klāstu diferencēt saskaņā ar katra vārda etimoloģisko jēgu un niansi. Joprojām daudzviet zinātniskajā literatūrā un plašsaziņā, bet jo īpaši kursdarbos un diplomreferātos ar reliģisko mūziku saistītie jēdzieni tiek lietoti nekonekventi, pat kļūdaini – neizprotot katra konkrēta gadījuma kontekstu. Tādēļ raksta primārais uzdevums ir skaidrot šos terminus šaurākā un plašākā nozīmē. Vienlaikus tiks aktualizēta arī to izmantojuma specifika un perspektīva, jo atbilstoša vārda izvēle ļauj precizēt katra analizētā žanra vai kompozīcijas sūtību (fiksējot piederību, piemēram, reliģiskai vai baznīcas, vai kāda kristīga rituāla mūzikai u. tml.) un atvieglot tā raksturojumu. Lai rastu pamatojumu tā vai cita termina lietojumam, tiks aplūkota izraudzītā vārda etimoloģija un funkcija, tā jēdzieniskais saturs jeb denotācija, kā arī emocionālā un stilistiskā nokrāsa – konotācija. Vārdkopas izmantojumu var noteikt arī tradīcija, kas sakņojas tai vai citā valstī dominējošās konfesijas leksikā.

Termins *religiskā mūzika* – uz reliģiju attiecināma, tai piederoša un tās vērtības nesoša – ir nozīmīgākais un nepārprotamākais iepriekš piedāvāto apzīmējumu klāstā. Kā jau noprotams, tas vistiešāk atspoguļo saikni ar reliģiju, jo atvasināts no šī paša vārda saknes. Taču vienlaikus termins ir arī pietiekami vispārinošs un ietilpīgs, jo nesniedz norādi uz vienu atsevišķu reliģiju, bet var attiekties uz ļoti daudzām, bieži vien

pat konfrontējošām konfesijām. Tādējādi praksē šis apzīmējums būtu attiecināms uz ikvienu kompozīciju, kuras nosaukumā, žanrā, tekstā, kā arī mūzikas izteiksmē, faktūrā, varbūt arī kādā citātā vai pat alūzijā atklātos saikne ar kādas reliģijas vai reliģiju kopas (tostarp kristietības) leksiku, tēliem vai darbību. Piemēru vidū ir Ērika Ešenvalda *Nakts lūgšana*, Tāivalža Ķeniņa *Tā Kunga vīna kalnos*, Vinetas Līces *Jubilāte Deo*, Imanta Ramiņa *Gloria*, Andra Vītoļa *Lielajā Piektdienā*, Ingmara Zemzara *Adventa oratorija* u. c. darbi.

Salīdzinot ar terminu *reliģiskā mūzika*, apzīmējums *sakrālā mūzika*² ir vēl vairāk abstrahēts, jo paceļas pāri konkrētām reliģijām un aptver visu reliģiju rituālus kopumā. Tomēr abus jēdzienus saista tuvas sinonīmiskās attiecības. Piemēri, kas pārstāv reliģisko mūziku, vienlaikus pieder sakrālās mūzikas jomai. Tādējādi vārdkopa *sakrālā mūzika* droši izmantojama gan akadēmiskajā leksikā, gan sarunvalodā. Zīmīgi, ka, sākot ar 20. gadsimta pēdējo desmitgadi, tā muzikoloģijā sastopama īpaši bieži – savā ziņā atdzīvinot viduslaiku praksē iegājušos latīņu jēdzienu *musica sacra*: piemēram, *nova musica sacra*, *sakralitāte*, *jaunā sakrālā telpa* u. c. Arī beidzamajā laikā muzikologu konferenču un simpoziju nosaukumos saiknē ar reliģisku tematiku dominē tieši šis apzīmējums³.

Nedaudz citu rakursu atspoguļo termina *reliģisks* vienas cilmes vārdi *reliģiozs*, *reliģiozitāte*. Tie pauž ne tikai cilvēka prāta akceptu kādai reliģiskajai sistēmai, bet norāda jau uz dziļāku emocionālo piesaisti – ticīgumu, dievbijību (*reliģioza ģimene*, *reliģiozi audzināts cilvēks*). Attiecībā uz mūziku jēdzienu *reliģiozs* var lietot kā pastarpinātu. Tas netieši apzīmēs īpašu apgarotību, svētvinību, komponista dievbijības izpausmi. Reliģiozitātes atklāsmē, kas mākslinieciski pārliecina un emocionāli uzrunā, ļauj sakrālās kompozīcijas nozīmi pacelt augstākā pakāpē un ierindot to starp *garīgās mūzikas* opusiem. Respektīvi, komponista patiesa reliģiozitāte⁴ ir viens no būtiskiem priekšnoteikumiem garīgas skaņumākslas radīšanai. Tātad *garīgā mūzika* iezīmē nākošo vispārinātības pakāpi.



1. *shēma*. Termini *Reliģiskā mūzika*, *Sakrālā mūzika* un *Garīgā mūzika* salīdzinošā aspektā: vispārinātības pakāpē

Raksturojot reliģiska satura kompozīcijas, tieši termins *garīgā mūzika* latviešu leksikā parādījies visagrāk. Piemēram, mūzikas publicistikā jau kopš 19. gadsimta otrās puses, tai skaitā atsauksmēs par Pirmajiem Vispārējiem Dziesmu svētkiem (1873), tiek lietots apzīmējums *garīgās*

² *Sakrāls* (latīņu val. *sacer, sacri* – svēts) – ar reliģisku kultu un rituālu saistīts (Andersone, Čerņevska 2008: 781).

³ Vērojumu pamatā ir autore personiskā pieredze. Skat.: Jonāne, Jūlija (2013). *Konferences/Conferences*. http://julijajonane.com/?page_id=27 (skatīts 2013. gada 17. jūlijā)

⁴ Katra cilvēka reliģiozitāte balstās viņa izteikti subjektīvās, personiskās izjūtās, tāpēc, līdzīgi citiem cilvēka emocionālās dzīves aspektiem, to nav iespējams objektīvi pilnībā izvērtēt.

⁵ Ņemot vērā Dziesmu svētku ietvaros rīkoto garīgās mūzikas koncertu repertuāru, pavisam droši nosaukumu varētu arī sašaurināt, apzīmējot tos kā reliģiskās vai sakrālās mūzikas koncertus. Taču jēdziens *garīgais* te iederas arī kā pārļaičīguma akcentējums, tas paplašina uztveres apvāršņus un raisa īpašu – svētsvinīgu un apgarotu – gaisotni. Bez tam koncertā ar šādu nosaukumu pieļaujama lielāka brīvība repertuāra izvēlē. Tāpat būtiska nozīme ir arī Dziesmu svētku vēsturisko tradīciju pārmantojamībai.

⁶ Tagad – Teoloģijas fakultāte; lekcijas tika lasītas no 1926. līdz 1929. gadam, arī 1931./1932. un 1935./1936. studiju gadā.

⁷ Vītols, Jāzeps (1926). *Ievads baznīcas mūzikas vēsturē un teorijā*. Studiju kursa konspekti: 1. burtnīca. Rokraksts (glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā)

⁸ T. s. *liturģisko dievkalpojumu* (resp., ar koncertiespriedumiem bagātinātu ceremoniju) prakse tika atsākta 20. gadsimta 90. gados, kad dievkalpojuma laikā, kā arī pirms un pēc tā muzicēja pieaicināti mākslinieki. Ņemot vērā, ka vārdkopa *liturģisks dievkalpojums* ietver nevajadzīgu atkārtosanos (jo dievkalpojums arvien ir liturģijas izpausme), tā nebūtu vēlama.

⁹ Vītols, Jāzeps (1936). *Ievads baznīcas mūzikas vēsturē un teorijā*. Studiju kursa konspekti: 5. burtnīca. Rokraksts (glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā).

*mūzikas koncerts*⁵ – kā tiešs aizguvums vienlaikus no vācu (*die geistliche Musik*) un krievu valodas (*духовная музыка*), kur šāds jēdziens saistīts ar reliģiska satura kompozīcijām. Paša termina skaidrojumi latviešu mūzikas zinātnes aprītē ienāk 20. gadsimta pirmajā pusē. Piemēram, Jāzeps Vītols (1863–1948), vadot lekciju kursu *Ievads baznīcas mūzikā* Latvijas Universitātes Teoloģiskajā fakultātē⁶, viens no pirmajiem nošķir „reliģiozās jeb garīgās mūzikas sfēru no laicīgās mūzikas” (Grauzdiņa 1993: 12). Zīmīgi ir autora izraudzītie sinonīmi: *garīgā* mūzika tiek trāpīgi apzīmēta arī kā *reliģiozā!* Ņemot vērā, ka Vītola dzīves laikā termins *garīgā mūzika* tika attiecināts vienīgi uz reliģiskām kompozīcijām, šāds papildskaidrojums krietni padziļina jēdziena izpratni, raksturojot tās kompozīcijas, kur reliģiozitāte, dievbijība un garīgums pausti ne tikai vārsnās, bet gan (kas jo īpaši svarīgi) arī mūzikas saturā un emocionālajā noskaņā. Savos lekciju konspektos profesors atklāj, cik dažādas bijušas baznīcas muzicēšanas formas, un secina:

„[...] Līdz Baham nav gandrīz iespējams skaidri vest šo līniju, kura baznīcas mūziku vispāri šķir no laicīgās mākslas, un diez vai mēs to varam noteikt pat šodien. [...] No neskaitāmiem citiem piemēriem redzam, ka tikai vārdam, tekstam pieder izšķiroša nozīme”⁷.

Komponists interesanti izvērtē arī savu reliģisko mūziku:

„Gluži pareiza [...] piezīme, ka Melngaiļa un mani liturģiskie jaundarbi domāti gan liturģiskiem dievkalpojumiem⁸, citiem vārdiem – puskoncertējošiem uzvedumiem, figurālai misai; ka tautas dievkalpojumiem jāpieeļoj klāt pa citiem ceļiem un no cita viedokļa” [visi izcēlumi citātā mani. – J. J.]⁹.

Kaut arī daži aplūkotie jautājumi, raugoties mūsdienu rakursā, ir valodas un žanra izpratnes ziņā diskutabli, reliģiskās mūzikas terminoloģijas jomā Vītola konspektu burtnīcas ir bagātīgs atziņu, informācijas un arī laikmeta leksikas avots.

Vēlāk – jau 20. gadsimta otrajā pusē – Arvīds Purvs (dz. 1926) grāmatā *Latviešu garīgās mūzikas ceļos* termina *garīgā mūzika* biežo lietojumu latviešu valodā skaidro šādi:

„Apzīmējums – garīgā mūzika, dziesma – rāda, ka tas nāk no vācu vārda *geistliche*, kas savukārt ir sinonīms vārdam *kirchliche*. Vārdu *geistliche* nekad nelieto citā nozīmē kā tikai kristīgās baznīcas mūzikas nozīmē. Līdz ar to arī latviešu – garīga dziesma – apzīmējums oriģināli lietots tikai šādā nozīmē” (Purvs 1977: 78).

Jēdziena *garīgs* lietojumā pirmām kārtām ir skaidri jāapzinās tā sākotnējais variants kā pretstats, antonīms apzīmējumiem *laicīgs*, *profāns*. Tieši mūzikas sfērā šo antonīmu pāris radis īpaši uzskatāmus nošķiruma variantus. To vidū ir gan paši pamatpoli – *garīgā mūzika* un *laicīgā mūzika* –, gan savdabīgi žanra korelati jeb pretējas ievirzes žanru pāri, piemēram, *garīgais koncerts* – *laicīgais koncerts*, *garīgā kantāte* – *laicīgā kantāte*, arī vēl radikālāks pretstatījums: *sonata da chiesa* (baznīcas

sonāte) – *sonata da camera* (laicīgā jeb, burtiski, *istabas* sonāte). Un visos šajos gadījumos žanru iekšējo opozīciju funkcionāli un saturiski noteikuši iepriekšminētie vispārējākie apzīmējumi *garīgs* un *laicīgs*, kas faktiski norāda uz piederību vai nepiederību reliģijai un baznīcai (vai, gluži pretēji, sadzīvei, galmam u. tml.).

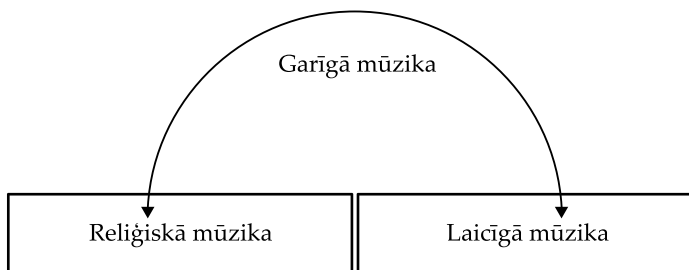
Šāda binārā opozīcija itin bieži sastopama arī daudzās citās nozarēs, it sevišķi mākslas un reliģijas zinātnēs, kā arī filozofijā un psiholoģijā: tiek pretstatīta garīgā un laicīgā māksla (vai, attiecīgi, sfēra, raksti, vara, vērtība, manta utt.). Ar īpašības vārdu *laicīgs* apzīmē visu, kas nav saistīts ar reliģiju, baznīcu, ir tai pretējs – pasaulīgs, cilvēcisks. Zīmīgi, ka filozofijā termins *laicīgs* definēts kā „tāds, kam ir sākums un beigas; tāds, kas ir ierobežots laikā” (Bāliņa, Ēdelmane 2006: 575). Definīcijas turpinājums iezīmē jau šaurāku konotāciju – „Tāds, kas nav saistīts ar reliģiju, ar baznīcu. [...] Tāds, kas nav saistīts ar garīgajām vērtībām” (Bāliņa, Ēdelmane 2006: 575). Līdzīgā veidā skaidrojot terminu *garīgs* (kā pretmetu, opozīciju vārdam *laicīgs*), secinām, ka tas apzīmē ārpus, pāri laika robežām stāvošo jeb pār-laicīgo.

Termina *garīgs* traktējums, saistot to tikai ar baznīcu, mūsdienu skatījumā, domājams, tomēr ir pārāk vienkāršots, jo neaptver visas vārda konotācijas un kontekstus. Analogiski vācu un krievu valodai, arī latviešu valodā sastopami citi šīs saknes vārdi – *gars*, *garīgums*, *apgarotība*, *garaspēks* u. tml., kas vērs terminu ietilpīgāku, t. i., vispārinošu un pat universālu. Tādējādi tas lietojams gan reliģijas sakarā (*Svētais Gars*, *lūgšanu garīgums*), gan arī plašākā izpratnē (*cilvēka gars*, *apgarots*). Respektīvi, jēdzieni *garīgums* un *garīgs* var asociēties ar apzīmējumiem *dvēselisks*, *pārpasaulīgs*, noteiktā kontekstā arī *radošs* (piemēram, *radošs darbs* kā *garadarbs*). *Latviešu valodas vārdnīcā* termins *garīgs* tiek skaidrots pirmām kārtām saiknē ar cilvēka psihi un tikai tad – ar reliģiju (piemēram, *garīgas intereses*, *strādāt garīgu darbu*, *garīga piepūle*, *garīgs pārdzīvojums*, *garīgi bagāts cilvēks*, *garīgi slims*; tepat gan arī *garīga ceremonija*, *garīgās dziesmas*, *garīgais seminārs* u. c.; Bāliņa, Ēdelmane 2006: 305). Arī mūzika, līdzīgi kā māksla kopumā, jau pati par sevi ir garīgās dimensijas atklāsme, *garadarbs*, tātad – *a priori* garīga parādība. Šāds skatījums gan apgrūtina laicīgās mūzikas stingru, precīzu nošķirumu no garīgās: vai laicīga satura kompozīcijas savā būtībā nevar būt garīguma nesējas, tātad – garīgas? *Garīgā mūzika* ir universālās ētiskās un estētiskās vērtības vēstoša, saturiski dziļa, pārdomāta un emocionāla skaņumāksla, un teorētiski tajā var iekļauties jebkura kompozīcija. No tā izriet, ka garīgu skaņdarbu iespējams radīt gan laicīgās mūzikas sfērā, gan šaurās nozīmes garīgajā jeb reliģiskajā mūzikā¹⁰. Taču praksē šāds skaņdarbs ir savveida etalons un ne tik bieži sastopama parādība, jo izvirzītās prasības ir ļoti augstas: universālās ētiskās un estētiskās kategorijas, mākslas idejas augstais *lidojums* garīgajā kompozīcijā jāapvieno ar saistošu mūzikas materiālu, kas emocionāli

¹⁰ Lai izvairītos no viena termina pārlieku biežiem atkārtojumiem, savā rakstā, aplūkojot garīgo mūziku šaurākā izpratnē, esmu lietojusi apzīmējumu *reliģiskā mūzika* kā nākošo nepārprotamo un, iespējams, arī precīzāko jēdziena *laicīgā mūzika* pretmetu. Lūk, tieši te arī parādās raksta praktiskā nepieciešamība: terminu dažādošana, pirmkārt, novērsīs vienas vārdkopas stilistiski nevēlamu atkārtošanos; otrkārt, izmantotie sinonīmi vai daļēji radniecīgie apzīmējumi diferencēs domu, operējot ar katra termina denotāciju.

spilgti un pārliecinoši uzrunātu klausītāja ausis un sirdi. Līdz ar to ne katra reliģiska kompozīcija var būt garīga un arī ne visa patiesi garīga mūzika attiecināma uz reliģisko sfēru vien. Šajā skatījumā Jāzepa Vītola atzinums par garīgās mūzikas reliģiozitāti vēl jāpapildina: garīgā mūzika ir autora reliģiozitātes izpausme neatkarīgi no satura piederības laicīgajai vai reliģiskajai sfērai.

Tādējādi mūsdienu terminoloģijas daudzveidībā vārdkopa *garīgā mūzika* stāv pāri nošķīrumam starp *garīgo* (kā *reliģisko*) un *laicīgo*, jo plašākā izpratnē ietver abas jomas un ir savā ziņā universāla kategorija.



2. shēma. Termina *Garīgā mūzika* saturiskā ietilpība

Arī Arvīds Purvs iepriekš citētajā rakstā nonāk ar sevi zināmā pretrunā, līdzīgi Jāzepam Vītolam secinot, ka, „sākot ar 15. gadsimtu, [...] laicīgo un garīgo mūziku galvenokārt vairs atšķīra tikai teksti“ (Purvs 1977: 78). Sastopoties ar garīgumu abās mūzikas sfērās – reliģiskajā un laicīgajā –, nebūtu pareizi pašu terminu attiecināt tikai uz baznīcas kompozīcijām, jo garīgums pats par sevi neatspoguļo nedz darba konfesionālo piederību un funkciju, nedz arī teksta lietojumu u. tml. Tas tiek uztverts jau kā visaptveroša dimensija, universāla kategorija, kas var strāvēt no jebkura opusa. Tādējādi apzīmējuma *garīgs* izmantojums vienīgi attiecībā uz reliģiska satura kompozīcijām ievērojami sašaurina jēdziena nozīmi.

Protams, termini *garīgs* un *garīgums* ir vēl plašāki un variablāki – te minētas tikai dažas no traktējuma iespējām. Tas pats sakāms arī par jēdzienu *reliģisks* un *garīgs* viencilmes vārdiem, atvasinājuma kodoliem. Var rasties jautājums, kas ir ietilpīgāks: *reliģija* vai *gars*? Noteiktā kontekstā abiem šiem apzīmējumiem var būt arī sinonīmiskas attiecības, un termins *reliģiozitāte* nereti parādās līdzās *garīgumam*, konkretizējot to. Tomēr kopumā jēdziens *garīgums* ir ietilpīgāks, tas uztverams kā materiālās un nemateriālās pasaules līdzsvara un harmonijas simbols. Kā praktisks apliecinājums abu terminu (*reliģiozitāte*, *garīgums*) savdabīgajai simbiozei 20. gadsimta beigu raibajā mūzikas stilu un virzienu panorāmā sevi pieteica *Jaunais garīgums* (angļu valodā *New Spirituality*), kas nereti tiek saistīts arī ar t. s. *Jauno vienkāršību* (*New Simplicity*). Šī virziena pārstāvji iemieso mūzikā dažādu reliģiju filozofijā proponētās idejas, arī šķietami tik universālas un no

reliģijām attālinātas ētiskās kategorijas kā gaismas, harmonijas, iekšējā emocionālā līdzsvara meklējumi, indivīda dzīves mirklis attiecībā pret cilvēces mūžu, lūgšanas un lūguma izteiksme, meditācijas prakse u. tml. To viņi dara ar pavisam askētisku izteiksmes līdzekļu arsenālu, kas atsauc atmiņā minimālismu. Tāpēc arī komponisti, kas pārstāv *Jauno garīgumu* (Sofija Gubaiduļina, Henriks Mikolajs Gureckis, Gija Kančeli, Arvo Perts, Džons Taveneris, Pēteris Vasks u. c.), nereti tiek raksturoti pat kā *svētie/mistiskie/garīgie* jeb *sakrālie minimālisti* (angļu valodā – *Holy/Mystic/Spiritual/Sacred minimalists*)¹¹. *Jaunā garīguma* jēdzienu var attiecināt uz dažāda satura kompozīcijām, kurās tas izpaužas kā līdzsvarojoša un vienojoša tendence.

Specifisks ir vārdkopas *garīgā mūzika* (krievu valodā *духовная музыка*), kā arī citu radniecīgu terminu lietojums pareizticīgo vidē, kur tas tradicionāli attiecināts tikai uz repertuāru, kas tiek atskaņots baznīcā. Krievu reliģiskās mūzikas pētniece, muzikoloģe Natālija Guļņicka (dz. 1927), šajā sakarā raksta, ka „jēdziens *garīgā mūzika* ietver pirmām kārtām baznīcas dziedāšanu – tādu, kas nostiprinājusies kā garīgi skaņdarbi un pārlikumi”¹² (Гуляницкая 2002: 8). Tiesa, turpinājumā zinātniece atzīst, ka „garīgās mūzikas sfēra nav pārāk plaša; tai mēs pieskaitām paraliturģiska rakstura kompozīcijas – reliģiska satura kantus, kalendas, cildenas laicīgās dziesmas un psalmus” (Гуляницкая 2002: 8). Tātad faktiski Guļņicka paplašina krievu mūzikas kultūrā iesakņojušos vārdkopas *garīgā mūzika* izmantojuma šauru diapazonu, jo attiecina to arī uz ārpusbaznīcas reliģisko mūziku; iespējams, ka tā rīkoties viņu rosinājis citās kultūrās dominējošais termina *garīgā mūzika* traktējums. Reliģiska satura kompozīcijas, kas paredzētas atskaņošanai ārpus dievnama, autore dēvē arī par paraliturģisko mūziku¹³ jeb garīgo koncertmūziku (Гуляницкая 2002: 295). Neraugoties uz Guļņickas piedāvāto skaidrojumu un apzīmējumu interpretācijas iespējām, uzskatu, ka krievu pareizticīgās kultūras kontekstā būtu jāievēro termina *garīgā mūzika* sākotnēji atšķirīgais saturs.

Zīmīgi, ka angļu valodā vārdkopa *garīgā mūzika* tiešā tulkojumā (gars – *spirit*, *garīgā mūzika* – *spiritual music*) praktiski netiek izmantota tādā nozīmē kā latviešu, vācu vai krievu valodā. Toties aktīvi tiek lietotas vārdkopas *sakrāla mūzika* (*Sacred music*) un *reliģiskā mūzika* (*Religious music*) kā konkrētākas un nepārprotamākas. Izpratnes atšķirību atspoguļo arī tas, ka kopš 19. gadsimta jēdziens *spiritual* mūzikas kontekstā lielākoties tiek saistīts ar spīričuelu, respektīvi, atsevišķu afroamerikāņu reliģiskās folkloras žanru.

Cits jēdzienam *reliģiskā mūzika* radniecīgs, taču šaurākas nozīmes termins – *kristīgā mūzika* – apzīmē kristietības kā Jēzus Kristus dibinātās reliģijas ietvaros radušos un skanošo mūziku. Latvijas konfesionālajā kontekstā, kur pamatā jau valda kristietība, šis jēdziens netiek lietots bieži, jo pretmets, no kura tas būtu nodalāms, ir mazāk aktuāls: t. s. *nekrīstīgā mūzika* ietver jūdaisma, budisma, krišnaītu un

¹¹ Skat., piemēram: Ainsworth, Marta (2002). *Be Still, and Know That I am God: Concert Halls Rediscover the Sacred*. <http://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm> (skafīts 2013. gada 1. novembrī)

¹² Tulkojums mans. – J. J.

¹³ Šeit – mūzika, kas atskaņota ārpus liturģijas; sīkāks paša termina skaidrojums sekos raksta gaitā.

citu ar Kristus kultu nesaisītu reliģiju mūziku, kas attiecīgi ietilpst *reliģiskās mūzikas* jomā. Taču arī kristīgās mūzikas jēdziens ir pietiekami vispārināts un plašs, jo aptver daudzus kristietības konfesionālos atzarus – gan katoļu un pareizticīgo, gan vecticībnieku un protestantu, gan Jauno laiku baznīcas mūziku. Tādējādi mūsdienu situācijā šim apzīmējumam piemīt zināmā mērā lietišķa, praktiska ievirze – tas raksturo mūziku, kas izmantojama noteiktu kristīgo konfesiju ikdienā; līdztekus sastopama sinonīmiska vārdkopa *kristiešu mūzika*. Šobrīd aktuāls ir arī papildināts termins *kristīgā ekumeniskā mūzika*. Ekumenisma jēdziens kopā ar kristīgo baznīcu ekumenisko kustību Latvijā pārtverts no protestantu draudžu apvienošanās procesiem Eiropā un uzplaucis kā mūsu konfesionāli neviendabīgās sabiedrības raksturīga iezīme. Jau 20 gadus valstī darbojas *Latvijas Kristīgais Radio* (dibināts 1993. gada 22. decembrī), arvien biežāk tiek rīkoti ekumeniski dievkalpojumi, kurus kuplina dažādu konfesiju mūziķi, izvēloties kristīgajai baznīcai piemērotas kristīgās ekumeniskās kompozīcijas. To atlasē tiek pievērsta uzmanība, lai skaņdarbu saturs atbilstu visām kristīgajām konfesijām kopumā, tādā paustu kristietības vispārējos postulātus vai arī katras konfesijas īpatnības līdzvērtīgi. Te iederas dažādas himnas, psalmi, lūgšanas – arī Tēvreize, lūgšana Vissvētākajai Trīsvienībai, Jaunavai Marijai (kas apliecinātu, piemēram, katolicisma un pareizticības ekumenismu) u. tml.

Nākošo terminu apzināšana un nošķiršana ļauj drošāk un mērķtiecīgāk tuvoties problēmas būtībai un saskatīt aplūkojamās mūzikas sfēras aktuālās nianšes. Viennozīmīgs un funkcionāli skaidrs apzīmējums ir *baznīcas* jeb *dievnamu mūzika*. Uz to attiecināms viss, kas kanoniski, izpildītāju, izklāsta un hronometrāžas ziņā var skanēt baznīcā, kā arī kuplināt dievkalpojumus. Taču šo denotāciju nevajadzētu jaukt ar burtisku tulkojumu no krievu valodas (*церковная музыка*), kam ir atšķirīga nozīme: krievu pareizticīgās baznīcas tradīcijā par *baznīcas* (jeb *paraliturģisko*) mūziku dēvē koncertkompozīcijas, kas radītas kopš 17. gadsimta otrās puses līdz mūsdienām, sludina pareizticības idejas, bet tiek atskaņotas ārpus dievnama. Savukārt no t. s. *nekristīgās mūzikas* sfēras izriet analogisks iedalījums sinagogu, mošeju, tempļu un citu reliģisko organizāciju lūgšanu namu mūzikā, kas Latvijas kontekstā ir kvantitatīvi mazāk nozīmīgs.

Pamatotu *baznīcas mūzikas* termina lietojumu līdz ar radniecīgu jēdzienu sīkāku klasifikāciju piedāvā vācu teologs un mūziķis Gerhards Jings (Gerhard Jüngst, dz. 1928)¹⁴:

- *baznīcas mūzika*: Romas katoļu gregoriskie dziedājumi un Bizantijas zīmju dziedājumi (mūzika, kas tika radīta un nodota nākošajām paaudzēm mutvārdu tradīcijā kristīgās baznīcas veidošanās pirmsākumos; stilistiski to iespaidoja seno tautu – ebreju, grieķu, slāvu tautu u. c. – tradicionālās muzicēšanas formas);

¹⁴ Šo klasifikāciju Romas katoļu mācītājs Jings izklāstījis, gan lasot lekcijas LU (1991) un JVLMA (1992) studentiem, gan Gregorikas nedēļas nometnē (1992) Āraisos. Šāda veida informācijas izplatīšana specifiskā vidē ir viens no ātrākajiem un tiešākajiem veidiem, kas ļauj patiesi ieinteresētām personām iepazīties ar aktualitātēm sev svarīgā jomā.

- *mūzika baznīcā*: mūzika, kas skan baznīcu dievkalpojumos, taču neatbilst nedz Rietumu, nedz arī Austrumu senbaznīcu kanoniem (domāti visi komponētie opusi dievnamu ceremoniju vajadzībām bez saiknes ar senākām tradīcijām – gregorīku vai zīmju dziedāšanu);
- *mūzika baznīcai*: mūzika, ko komponisti raksta īpašiem gadījumiem, svētkiem, bet kas iksvētdienas dievkalpojumos neskan (no latviešu komponistu skaņdarbiem šeit var minēt, piemēram, Romualda Jermaka *Missa Solemnis*, Romualda Kalsona oratoriju *Petrus* u. c.);
- *garīgā mūzika*: mūzika, kas ietver reliģiskus tekstus vai sižetus, tomēr nav paredzēta baznīcām (galvenokārt izvērstas formas darbi – kantātes, oratorijas, mistērijas u. c.).

Šāds iedalījums ir konsekvents, loģisks, aptver nozīmīgākās muzicēšanas formas, un jaunu žanra sfēru ienākšana tajā minēta vēsturiski secīgi, tāpēc Jingsta klasifikācija ir itin ērti lietojama reliģiskās mūzikas teorijā un praksē. Turklāt terminoloģiski Jingsta piedāvātās vārdkopas ir vienkāršas, pat primitīvas – balstītas galvenokārt uz jēdzienu *baznīca* un *mūzika* vārdu spēli. Bet tieši viena izraudzītā apzīmējuma locījumi, līdzīgi gaismēnu rotaļai, atklāj arvien jaunas saturs niansas.

Savs specifisks lietojums ir jēdzienam *rituālā mūzika*, kas cēlies no vārda *rits* (latīņu valodā *ritus*) – šādi tiek apzīmēta kulta paraža, kas nosaka dievkalpojuma ārējo formu, kulta darbību kopumu, secību (Andersone, Čerņevska 2008: 770; Hiršs, Hirša 2008: 157). Attiecīgi, arī *rituāls* (latīņu valodā *ritualis*) ir „ar reliģisku ceremoniju un paražu saistīts” (Hiršs, Hirša 2008: 157). Rituālā mūzika attiecināma uz dažādām sakrālām norisēm, piemēram, kristībām, kāzām, bērēm, dievnamu iesvētīšanu, kā arī ekzekvijām, krustaceļu, vesperēm un citiem baznīcas rītiem. Jēdziens sasaucas, bet nereti dublējas un pat saturiski *pārklājas* ar terminu *ceremoniālā mūzika* (no latīņu *caeremonia*, kas nozīmē „kulta rituāls” un „svinības pēc iepriekš noteiktas kārtības” – Andersone, Čerņevska 2008: 140). Šis apzīmējums akcentē jau konkrētu emocionālo noskaņu – darbības svinīgumu – un tiek lietots kā reliģisku, tā laicīgu norišu kontekstā¹⁵.

Abu iepriekšminēto terminu lietojums bieži pilda līdzīgu funkciju, respektīvi, saistīts ar kāda rituāla, ceremonijas skaniskā veidola aprakstu: tas var attiekties uz procesijas efektu (maršveidīgums, tuvošanās/attālināšanās ilūzija), īpašu dziedāšanas manieri (antifono vai responsoro) vai dziedātāju noteiktu izkārtojumu telpā, rituāla konkrētās darbības ievērošanu, kas nosaka pierakstu partitūrā (piemēram, izturētas ģenerālpauzes, kur dziedāšana jāpārtrauc un jāsaņem celebranta svētība), u. tml. Denotācijas *ceremoniālā* un *rituālā* būtu lietojamas galvenokārt, papildus skaidrojot to vai citu

¹⁵ Mūzikas literatūrā atrodami daudzi t. s. *ceremoniālo maršu* piemēri, kas var kuplināt vienlīdz sakrālo un laicīgo darbību un nereti atskatotājpaksē itin viegli *migrē* no vienas sfēras uz citu – piemēru vidū ir Riharda Vāgnera *Kāzu koris* no operas *Loengrīns*, Fēliksa Mendelszona-Bartoldi *Kāzu maršs* no mūzikas Viljama Šekspīra lugai *Sapnis vasaras naktī*, kā arī Edvarda Elgāra, Georga Frīdriha Hendeļa, Henrija Pērsela u. c. komponistu marši.

kompozīcijas skaņuraksta īpatnību; pašas par sevi tās nepauž piederību nedz konfesijai, nedz arī konkrētam rituālam vai ceremonijai, ja tas nav jau atklāts skaņdarba nosaukumā vai žanra apzīmējumā. Turklāt šos jēdzienus var traktēt arī plašāk, attiecinot tos uz laicīgo ceremoniju un seno (pirmskristietības) rituālo mūziku.

¹⁶ *Kults* (latīņu val. *cultus* – kopšana, godāšana, cienīšana) – būtnes vai cita objekta reliģiska pielūgšana, uzskatīšana par svētu, par dievību; ar to saistītās izdarības un ceremonijas (Baldunčiks 2007: 412).

Abus iepriekš izceltos terminus vieno apzīmējums *kulta mūzika*¹⁶. Tā raksturo kāda reliģijas tēla vai personas (piemēram, Jaunavas Marijas, Jēzus Kristus, Muhameda, Brahmas, Krišnas, kā arī dažādu svēto) slavēšanu, ar to saistīto rituālu un ceremoniju kopumu un slavinājuma objektam veltītās kompozīcijas – himnas un lūgšanas, procesijas un adorācijas. Ņemot vērā, ka pielūgsmē tradicionāli tiek pausta kādā rituālā, termins *kulta mūzika* denotatīvi sakrīt ar jēdzieniem *ceremoniālā* un *rituālā mūzika*. Taču, konkretizējot pielūgsmes vai slavinājuma objektu, kulta kompozīcijas gandrīz vienmēr atklāj sakņojumu noteiktas reliģijas kanonos un līdz ar to – skaņdarba konfesionālo piederību (piemēram, litānijas Vissvētākās Jaunavas Marijas godam tiek praktizētas katoļu un pareizticīgo vidē; u. tml.).

Padomju Savienības pastāvēšanas laikā tieši jēdziens *kulta mūzika* bijis viens no izplatītākajiem termina *reliģiskā mūzika* sinonīmiem. Tas skaidrojams tādējādi, ka saskaņā ar komunisma proponēto ideoloģiju *kulta mūzika* (krieviski *культовая музыка*) uzsver objektu un būtņu *bezjēdzīgu* reliģisku pielūgsmi. Paradoksāli, bet arī Padomju Savienības ateisms izvirzīja savu *kulta sistēmu* – vai tad Vladimirs Ļeņins un Josifs Staļins nav bijuši sava laikmeta pielūgsmes objekti? Arī mūsdienās krievu muzikologi apzīmējumu *kulta mūzika* lieto izteikti biežāk par pārējiem ar reliģisko mūziku saistītajiem terminiem, šādi neapzināti sašaurinot iespējamo sinonīmu daudzveidību. Piemēram, Valentīnas Holopovas mācību līdzeklī *Формы музыкальных произведений (Skaņdarbu formas)* daudzas reliģiskās mūzikas (kristietības pirmsākumu) formas un žanri, t. sk. psalmodija, sekvence un mesa, tiek dēvēti par *Rietumu viduslaiku kulta monodijas formām un žanriem (Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья; Холопова 2001: 121–140)*, ignorējot denotatīvi aptverošākus variantus un tendenciozi pagarinot *kulta mūzikas* jēdziena anahronisku izmantojumu. Savukārt tāds nozīmīgs žanriskais precizējums kā *gregoriskais korālis*, kas vienlaikus apliecina arī piederību noteiktai reliģijai un pat konfesijai (Romas katoļu baznīcai), minēts vien iekavās, lai gan būtībā tieši tam šī nodaļa ir veltīta. Salīdzinājumam jāatzīmē, ka nākošās nodaļas virsraksts jau daudz tārpīgāk raksturo aplūkojamo sfēru – *Krievu zīmju dziedājuma žanri un formas (Жанры и формы русского знаменного распева; Холопова 2001: 140–156)*, tomēr šeit vispār neparādās jēdziens *reliģiskā mūzika*, kaut arī analizēti tikai pareizticīgās baznīcas žanri un muzicēšanas formas.

Terminu *rituālā* un *kulta mūzika* latviskāks sinonīms būtu apzīmējums *dievkalpojumu mūzika*, kas gan praksē sastopams reti. Tas arī norāda uz reliģisko rituālu un ceremoniju kopumu, ietverot zināmu Dieva kulta elementu (dievkalpojums = kalpojums Dievam, Dieva pielūgsmē). Tādējādi termins raksturo pirmām kārtām teocentriskas ceremonijas, izslēdzot ar Dieva kultu nesaistītus rituālus.

Rituālās un *ceremoniālās mūzikas* sfērā ietilpst arī *liturģiskā mūzika*: reliģiskā mūzika, kas skan kristietības galvenā dievkalpojuma – mesas jeb mises vai (pareizticīgo baznīcā) liturģijas¹⁷ – ietvaros. Tā ietver noteiktu liturģisko darbību *kodu* – secību, kas nosaka to vai citu daļu (piemēram, graduāļa, ofertorija, komūnijas u. tml.) atskaņojumu konkrētā dievkalpojuma norises brīdī. Liturģisko mūziku pārstāv gan mesa un rekviēms, gan, piemēram, pareizticīgo liturģija un tās paveidi. Turklāt šajā žanru sfērā iekļaujas ne tikai ordinārija¹⁸ daļas, bet arī papildu jeb *proprija*¹⁹ daļas ar baznīcas atskaņojumam piemērotu hronometrāžu, atskaņotājiem un izklāstu. Tās var būt lūgšanas, psalmi un himnas, kā arī dievkalpojumu kuplinājumam rakstītā ērģeļmūzika.

Pēdējās desmitgadēs īpašu izplatību un pat zināmu *modes vārda* statusu iemantojis termins *paraliturģiskā mūzika*. Tā pamatskaidrojums balstās uz priedēkļa *para-* izmantojumu (grieķu valodā *pie, blakus, garām* – tāds, kas atrodas blakus, pāri kādai parādībai; Andersone, Čerņevska 2008: 617). Līdz ar to vērojama zināma sasaukšanās ar jēdzienu *paranormāls, paramilitārs, parapsiholoģija, parafrāze, parahormons, parahronisms, paralingvīstika, parapsiholoģija* u. tml. terminu traktējumiem. *Paraliturģiskā mūzika* aptver ceremonijām rakstītās kompozīcijas, kas sasaucas ar liturģisko (t. i., dievkalpojumu) mūziku, tomēr nav tai identiskas. Gadsimtu gaitā liturģiskās mūzikas klerikālais raksturs, baznīcvalodu tradicionālais izmantojums, katras tautas paražas sintēzē ar kristīgo konfesiju kanoniem, no vienas puses, un atjaunotnes ceļu meklējumi, no otras, rosinājuši radīt jaunas, neliturģiskas sakrālās ceremonijas un tām paredzētas kompozīcijas, kas tiek atskaņotas ārpus baznīcas norisēm un pašiem dievnamiem. Šādas paraliturģiskas kompozīcijas ietver daudzas liturģiskās mūzikas iezīmes – emocionālo noskaņu, rituāla elementus, valodu (piemēram, latīņu vai baznīcslāvu, kas asociējas ar noteiktu konfesiju ceremonijām) un tekstu (piemēram, Bībeles fragmentus), taču pats rituāls jau ir jauna veida, atrodas ārpus liturģijas arhetipa un dažkārt varbūt ir pat tā pretmets. Gan paraliturģiskajā rituālā, gan tam atbilstošo kompozīciju secībā pieļaujama tā brīvība, kādas nav liturģiskajā mūzikā.

Ņemot vērā termina samērā īso mūžu sakrālās muzikoloģijas leksikā, tas pagaidām tiek skaidrots dažādi – atkarībā no izplatības, valdošās konfesijas un terminoloģijas tradīcijām. Kopumā mūsdienu aprītē dominē trīs atšķirīgas *paraliturģiskās mūzikas* izpratnes. Pirmajā variantā šādi tiek apzīmēti kanoniski rituāli, kas oficiāli atzīti un praktizēti

¹⁷ *Liturģija* (latīņu val. *liturgia* jeb *leitourgia* – publiska lūgšana) – kristīgās baznīcas dievkalpojums un tā daļa, kuru vada garīdznieks pie altāra un kurā tiek lasītas lūgšanas, evaņģēlija teksti, dziedātas garīgas dziesmas, upurēts vīns un maize; dievkalpojuma kārtība (skaidrojums pēc: Andersone, Čerņevska 2008: 493; Baldunčiks 2007: 440; Hiršs, Hirša 2008: 112).

¹⁸ *Ordinārijs* (latīņu val. *ordo* – kārtība) – dievkalpojuma darbību un tekstu nemainīgs kodols, arī mises jeb mesas žanru veidojošā nemainīgo muzikālo daļu kopa.

¹⁹ *Proprijs* (latīņu val. *proprius* – īpatnība, speciālais) – mesas tekstu mainīgā daļa, atbilstoši baznīcas kalendāra nedēļas dienai vai svētkiem.

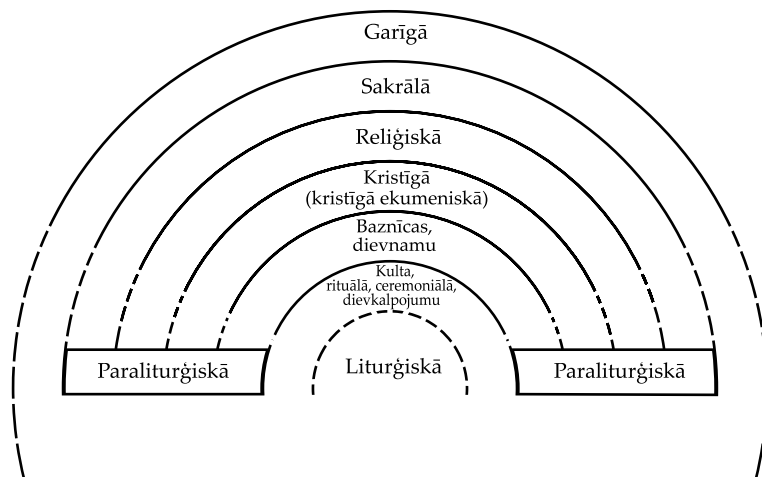
dažādu konfesiju baznīcās, piemēram, ekzekvijas jeb dievkalpojumi mirušo piemiņai, krustaceļš, t. s. *maiņa dievkalpojumi*, rožukronis, vesperes un to mūzika. Līdz ar to *paraliturģiskā mūzika* nostatīta blakus *liturģiskajai* un aptver ceremonijas, kas neattiecas uz galveno dievkalpojumu – mesu.

Otrs variants ietver plašāku *paraliturģiskās mūzikas* skaidrojumu. Šādi iespējams apzīmēt jebkuru skaņdarbu, kas rada iespaidu par kādu sakrālu ceremoniju, taču kanoniski neatbilst nevienas konfesijas rituālam (varētu piedāvāt arī jēdzienu *pararituālais* – blakus kanoniskajam rituālam nostatāmais). Pazīstamākais šādas paraliturģiskās jeb pararituālās mūzikas piemērs ir Bendžamina Britena vienpadsmitdaļu cikls trīs balsīgam sieviešu korim, solistiem un arfai *Ziemassvētku korāļu ceremonija* (*A Ceremony of Carols* op. 28, 1942), ko veido gan gregoriskās antifonas un viduslaiku Ziemassvētku korāļu harmonizāciju iekļāvums, gan oriģinālmūzika.

Šo termina denotāciju papildina rekviēma žanra daudzveidīgas modifikācijas. To vidū minama, piemēram, baroka komponista Heinriha Šica cikla *Muzikālas ekzekvijas* (*Musikalischen Exequien* op. 7, 1636) pirmā daļa – *Koncerts vācu sēru mesas formā* (*Concert in Form einer Teutschen Begräbnis-Missa*). Taču jo sevišķi izceļami skaņdarbi, kas tapuši kopš 19. gadsimta: Johanna Brāmsa *Vācu rekviēms* (*Ein deutsches Requiem* op. 45, 1868), Bendžamina Britena *Kara rekviēms* (*War Requiem* op. 66, 1962), Kšištofa Penderecka *Poļu rekviēms* (*Polskie Requiem*, 1984), Emiļa Melngaiļa *Latoju rekviēms* (1921), Georga Pelēča *Requiem Latviense* (2006) u. c. Šīs dažādu skaņražu radītās liturģiskā žanra interpretācijas saturā un emociju lokā atgādina liturģisko ciklu, taču teksta izvēlē un daļu izkārtojumā nav kanoniskas un nav paredzētas liturģiskās darbības kuplinājumam, tātad ir paraliturģiskas.

Trešais termina skaidrojums saistīts ar jau minēto krievu pareizticīgās baznīcas tradīciju; saskaņā ar to, par *paraliturģisko mūziku* tiek dēvētas visas reliģiska satura kompozīcijas, kas skan ārpus dievnama velvēm. Ņemot vērā šajā kristīgajā konfesijā praktizēto vokālo mūziku *a cappella*, jebkāda veida instrumentu izmantojums vien pārvērš kompozīciju par paraliturģisku, liedzot tai atskaņojuma iespējas dievnama ceremonijās.

Turpinājumā piedāvātā shēma atspoguļo aplūkoto terminu daudzveidīgo klāstu latviešu valodas funkcionālajā leksikā, sākot ar šaurākajām denotācijām līdz pat jēdzienam *garīgā mūzika*, kas ietver salīdzinoši visplašāko nozīmi.



3. shēma. Rakstā aplūkoto terminu hierarhija

Daudzie 3. shēmā ietvertie apzīmējumi sniedz iespēju niansēti atklāt katra ar reliģiju saistītā opusa būtiskākās iezīmes kā žanra izcelsmes ziņā, tā arī satura un teksta, struktūras, atskaņotājsastāva, izpildījuma un praktiskā izmantojuma aspektā. Tie ļauj dziļāk izziņāt un izpētīt reliģiskās mūzikas žanru spektru, kā arī parāda šo šķietami šauru un specifisko jomu kā bagātīgu, iekšēji dinamisku un evolucionējošu skaņumākslas atzaru. Blakus bieži lietotajiem *reliģiskās* un *sakrālās mūzikas* terminiem shēmā ietverti arī skaidrojoši, konkretizējoši apzīmējumi (*baznīcas, rituālā, dievkalpojuma, liturģiskā mūzika*) vai, otrādi – vispārinoši un apkopojoši jēdzieni (*kristīgā ekumeniskā, garīgā mūzika*). Raksta turpinājumā piedāvāti vairāki piemēri, kas demonstrē, kā iepriekš aplūkotus terminus iespējams izmantot dažādu žanru sfēru un kompozīciju raksturojumam.

* * *

Reliģiska satura latviešu tautasdziesmu apzīmējumam (arī tām, kas pauž t. s. *pagānisko dievestību*) būtu piemērots kopapzīmējums *sakrālās dziesmas*. Lūk, viens no piemēriem:

„Kam tie kalni, kam tās lejas,
Kam lielie tūrumiņi?
Dieva kalni, Dieva lejas,
Dieva lieli tūrumiņi”²⁰.

Dainas teksts skaidri apliecina ticību, taču nav iespējams precizēt kādas noteiktas reliģijas iezīmes. Tieši tāpēc šī daina nav dēvējama par reliģisku (kādai konkrētai reliģijai piederošu), bet gan par sakrālu – tādu, kas pauž vispārēju saikni ar svētumu, ticību un reliģiju. Īpaši daudz šādas dainas sastopamas Latgalē.

Toties Emiļa Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiālu* trešajā krājumā *Vidiena* (Melngailis 1953: 38; 228. melodija) ietverts jau

²⁰ Latviešu folkloras krātuve [u. c.]. *Krišjāņa Barona Dainu skapis*. <http://www.dainuskapis.lv/katalogs/30/7.1>. (skatīts 2013. gada 14. jūlijā)

religiskās mūzikas paraugs – katoļu kulta gavēņa dziesma Svētā Jāzepa godam ar norādi, ka ar šo melodiju tiek dziedāts arī Rožukronis. Tādējādi to var raksturot kā kristīgo, kulta, baznīcas, kā arī rituālo, dievkalpojuma vai paraliturģisko dziesmu (atbilstoši pirmajai no iepriekšminētajām trim šī jēdziena izpratnēm; respektīvi, apzīmējot kanonisku ceremoniju ārpus liturģijas).

Savukārt, lai noteiktu, vai konkrēts reliģisks darbs var funkcionēt kā baznīcas mūzikas skaņdarbs, kā arī pārstāvēt ceremoniālās un rituālās mūzikas žanus (t. i., skanēt noteiktu ceremoniju, rituālu ietvaros), ir jāizsver daudzi aspekti. Kā primārie minami šādi:

- kompozīcijas mūzikas valoda. Baznīcas mūzikai nebūtu piemērota eksperimentāla un dažādiem tehniskiem jauninājumiem bagātināta skaņu valoda. Taču robeža šeit ir grūti iezīmējama, jo atkarīga no daudziem faktoriem, t. sk. draudzes un mācītāju gaumes un interesēm, *tradicionalisma* vai atvērtības mūzikas jaunam, neparastam skanējumam, kā arī izpildītāju – pirmām kārtām kora – potenciāla;
- izmantoto vārsmu atbilstība noteiktas konfesijas apstiprinātajiem kanoniskajiem tekstiem;
- atskaņotājsastāva īpatnības;
- kompozīcijas izvērsums laikā jeb hronometrāža.

Piedāvāju šajos rakursos analītiski izvērtēt Romas katoļu baznīcas latīņu himnu *Te Deum laudamus*; tās interpretācijas 20. gadsimta pēdējās desmitgades un 21. gadsimta sākuma latviešu mūzikā jau aptver vismaz duci skaņdarbu. Tekstuāli tā ir viena no apjomīgākajām himnām (sastāv no 30 vārsēm), tādējādi laika ziņā ceremonijās ieņem cienīgu vietu un dažkārt arī pati veido savu rituālu. Pateicības himnu iespējams dziedāt gan procesijas noslēgumā – celebranta ceļā uz altāri (kas notiek lielajos svētkos), gan arī, celebrantam atrodoties tieši pie altāra (piemēram, baznīcas vai laicīgā gada pēdējā dievkalpojuma izskaņā). Tādējādi, ņemot vērā teksta apjomu un konkrētā rituāla laiku, pieļaujama pašas himnas skanējuma ilgums varētu būt aptuveni ceturtdaļstunda.

No himnas skaniskajiem variantiem latviešu mūzikā baznīcas ceremonijas hronometrāžai ir piemēroti šādi paraugi:

- Ilze Arne, *Te Deum* jauktajam korim un ērģelēm (09'²¹, 1993),
- Romualds Jermaks, *Te Deum* solistam, jauktajam korim un ērģelēm (16', 1996),
- Māris Kristapsons, *Te Deum laudamus* soprānam, jauktajam korim, bērnu korim, metālpūšaminstrumentu kvartetam un ērģelēm (10', 1999),

²¹ Skaņdarbu hronometrāžas dati šeit un turpmāk aizgūti galvenokārt no interneta datubāzes: Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2013. gada 17. jūlijā). Atsevišķiem skaņdarbiem, kas šajā datubāzē nav iekļauti (Riharda Dubras *Tevi, Dievs, mēs slavējam*, Mamerta Celminska *Te Deum*), hronometrāžu noteikusi raksta autore.

- Imants Ramiņš, *Te Deum* soprānam, tenoram, jauktajam korim, kamerorķestrim un ērģelēm (10', 2000),
- Rihards Dubra, *Tevi, Dievs, mēs slavējam (Te Deum simplex)* jauktajam korim, divām trompetēm un ērģelēm (ap 10', 2005),
- Rihards Dubra, *Hymnus Te Deum Laudamus* jauktajam korim (05', 2008).

Savukārt baznīcas ritam hronometrāžas, kā arī atskaņotājsastāva dēļ nav piemēroti šādi darbi:

- Mamerts Celminskis, *Te Deum* solistiem, jauktajam korim un ērģelēm (ap 15', rašanās gads nav zināms),
- Rihards Dubra, *Te Deum* diviem jauktajiem korim, sieviešu korim, vīru korim, zēnu korim, meiteņu korim, ērģelēm, soprānsaksofonam, mežragam, diviem zvanu komplektiem, tamtamam (17', 2002),
- Uģis Prauliņš, *Te Deum laudamus*, Lieldienu oratorija soprānam, basam, zēnu korim, ērģelēm, simfoniskajam orķestrim (49' 20'', 2001).

Nākošais (turklāt, iespējams, arī galvenais) piemērotības rādītājs ir partitūrā izmantoto vārsmu atbilstība katras konfesijas apstiprinātajam kanoniskajam tekstam. *Te Deum* interpretāciju vidū Paula Dambja himna sieviešu korim (03' 18'', 1998) hronometriski būtu baznīcas ritam atbilstoša, taču tajā no himnas aizgūtas tikai divas vārsmas, tādēļ tā nav piemērota kanoniski. Arī viens no pirmajiem Latvijā komponētajiem *Te Deum* – Pētera Vaska opuss ērģelēm (1991) – neatbilst baznīcas ceremonijai, jo ir instrumentāls darbs bez kanoniskā teksta dziedājuma, lai gan mūzikas dramaturģijā vērojama saikne ar himnas saturiski emocionālo reljefu.

Zināmas robežas skaņdarbu izmantojumam dievnamu ceremonijās iezīmē atskaņotājsastāvs. Draudzes rocība nosaka, vai dievkalpojumā iespējams nodrošināt tikai ērģelpavadījumu un kori, vai arī solistus un instrumentu ansambli; otrajā gadījumā repertuāra izvēlē iespējama lielāka brīvība un daudzveidība.

Reliģiskās oriģinālmūzikas raksturojumā nepieciešams nošķirt divas tendences – tās saistītas ar izraudzīto žanru un katras konkrētas kompozīcijas skaņu valodu, adresātu un izpildījuma īpatnībām. Ja darbs ir piemērots atskaņojumam dievnama ceremonijas laikā, to attiecina uz baznīcas, liturģiskās, ceremoniālās, rituālās un kulta mūzikas sfēru; ja ne, apzīmējumu loks krietni sarūk. Otrā veida piemērs ir Riharda Dubras mesa *Signum Magnum* (2001): izpildījuma īpatnības (t. i., hronometrāža, apjoms, atskaņotājsastāvs – jauktā kora smalkais *divisi*) vērs to nepiemērotu atskaņojumam baznīcā, tādēļ tā raksturojama tikai kā garīgā, sakrālā, reliģiskā un kristīgā mūzika, lai

gan mesa kā žanrs aptver praktiski visu iepriekš piedāvāto apzīmējumu klāstu. Turklāt ciklā ietvertās ordinārija un proprija daļas saturiski aizgūtas no svētku mises tekstiem Vissvētākās Jaunavas Marijas godam un atspoguļo autora centienus maksimāli tuvināt žanru tā liturģiskajai funkcijai.

Dubras plaši pazīstamā *Te Deum* (2002) raksturojumā, pārdomāti operējot ar terminoloģiju, var akcentēt dažādas reliģiskās mūzikas niansas. Skaņdarba sūtība ir kristīgais ekumenisms, jo, neraugoties uz teksta katolisko ievirzi, tā pirmatskaņojumā 23. Vispārējo Dziesmu svētku Garīgās mūzikas koncertā (2003) iesaistījās dažādu konfesiju draudžu kori. Kā jau minēts, *Te Deum* ietver rituāla elementus (arī pati himna var būt lielā godināšanas rituāla sastāvdaļa). Tālab opusa sākums atbilst himnas ceremoniālajai norisei Romas katoļu baznīcas tradīcijā – zvaniem, procesijai, imitāciju faktūrai antifonā izkārtojumā; šajā gadījumā to paspilgtina zēnu un meiteņu kora sasaukšanās un telpisks pretnostatījums altāra un ērģeļu balkona daļā. Tomēr baznīcas mūzikas jēdziens te būtu lietojams vien nosacīti, jo partitūra tapa nevis pirmatskaņojuma *adresāta* – Rīgas Doma – baznīcas ceremonijas kuplinājumam, bet tikai, ievērojot šīs katedrāles akustiskās īpatnības un jo īpaši uzsverot telpas reverberācijas iespējas. Atskaņotājsastāvs ir krietni lielāks nekā vidusmēra baznīcas telpai piemērotais mūziķu skaits, arī hronometrāžas ziņā himna būtiski pārsniedz dievkalpojuma ietvarus, tādējādi tā viennozīmīgi ir koncertopuss. Savukārt ieceres grandiozitāte, vārsmu pārdomātais iedzīvinājums skaņurakstā un emocionālais savīļojums, kā arī autora dziļās reliģiozitātes izpausme ļauj Dubras *Te Deum* ierindot starp garīgās mūzikas paraugiem.

* * *

Iepazīstot pieejamos sakrālajai mūzikai veltītos mūsdienu pētījumus, izceļama kāda būtiska to iezīme – šie darbi sliecas ne tik daudz akcentēt konfesionālo piederību, cik atklāt vispārējo reliģiozitāti un garīgumu. Veidojas arī jauni termini – *paraliturģisks*, *Jaunais garīgums*, *jaunā sakrālā telpa* (šādi tika apzīmēta, piemēram, Maskavas konservatorijas rīkotā konference: skat. rakstu krājumu *Новое царское пространство* – Катунян 2004). Tāpat vērojama tendence izmantot emocionāli spēcīgus, diskutablus un pat šokējošus vārdu savienojumus (*svētie minimālisti*). Vienlaikus bieži sastopams jēdzienu *sakrālā* un *reliģiskā mūzika* tradicionāls lietojums, kā arī terminam *sakrāls* tiek pretnostatīts *profāns* (kā īpašības vārds), kas, domājams, precīzāk un no jauna skatpunkta parāda pretpolu, t. i., abstrahēšanos no reliģijas, nekā tradicionāli pierastais antonīms *laicīgs*.

Zīmīga un apsveicama ir terminu diferencēšana, kas ietverta Vācijas pilsētā Kemnicā (*Chemnitz*) 1999. gadā rīkotās konferences un vēlāk, 2002. gadā, publicētā rakstu krājuma²² nosaukumā: *Musikgeschichte*

²² Krājumu tematiski kuplina arī Latvijas muzikologu Vitas Lindenbergas (Lindenbergas 2002: 333–337) un Jāņa Torgāna (Torgāns 2002: 563–571) raksti. Tie izklāsta būtiskākos faktus un apkopo svarīgākās norises Latvijas reliģiskās mūzikas attīstībā – gan pagātnes, gan mūsdienu komponistu jaunradē. Abi pētījumi vērtējami kā pirmās zinātniski nozīmīgās, šai tematikai veltītās latviešu autoru publikācijas.

zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik (Mūzikas vēsture Austrumeiropā un Rietumeiropā: baznīcas mūzika – garīgā mūzika – reliģiskā mūzika: Loos, Koch 2002). Sekojot šai vadlīnijai, arī konferences dalībnieki savas kultūras un valodas īpatnību rakursā skaidroja nosaukumā minēto terminu lietojumu un tiecās izvēlēties jēdzienus konsekventi atbilstoši to saturiskajām detaļām. Tas ir pirmais zināmais terminoloģiskās diferenciacijas paraugs starptautiskā līmenī, kas savulaik inspirējis veidot šo apzīmējumu detalizētāku izpēti un specifiskāciju latviešu muzikoloģijas leksikā.

Pieskaroties reliģiskās mūzikas terminoloģijai, pavēries bagātīgs leksikas krājums ar atšķirīgām terminu skaidrojuma iespējām un interpretācijas variantiem. Arī šī tēma prasa izvērstus kultūrvēstures un leksikoloģijas pētījumus, kuros dažādi zinātnieki paustu savus viedokļus. Tādēļ rakstā terminoloģijas jautājums tiek aktualizēts kā specifiska un problēmiska nozare, kas varētu rosināt pārdomas, plašāku viedokļu apmaiņu un praktisko risinājumu meklējumus.

INSIGHTS INTO SPECIFICATION OF RELIGIOUS MUSIC TERMINOLOGY

Jūlija Jonāne

Summary

The central question of this paper concerns the term *Religious music* and the use of the contextually close, often almost synonymous terms – *Spiritual, Sacred, Christian, Church, Cult, Ritual, Ceremonial, Liturgical, Paraliturgical* and similar terms in Latvian musical circles.

The notion *Religious music* shows the direct link between music and religion, and therefore is the most significant and unambiguous term among the above mentioned synonyms. The expression of this phrase is also general and broad enough and does not indicate any particular religious denomination.

The concept of *Sacred music* is the most popular nowadays. This notion covers all religious terminology without an attachment to any specific religion. Therefore, this is a relatively general notion.

The appellation *Spiritual music* often is used in the same context as *sacred* and *religious*. In the lexicon of Latvian musicology, this notion comes from German and Russian. However, in the contemporary vocabulary, this kind of usage is too narrow, because *Spiritual music* relates to the ideas of *Spirit, Spirituality*, in that way, rising over the terms of any religion. The music is considered the art of the human spirit and therefore is spiritual throughout. In English this notion is not popular and is not used in the designation of religious music. However, in contemporary musicology, *Spirituality* is a very popular theme for research. *New Spirituality* along with *New Simplicity* marks a new

demand of style at the end of the 20th century, bringing with it additional new expressions – the most striking among them are *Sacred* or *Holy minimalism*.

The next denotation – *Christian music* – is specific to the religion founded by Jesus Christ. In the context of Latvia, where Christian confessions dominate, this notion is not used very often, because its opposite – non-Christian (Islamic, Judaic, Buddhist, etc.) music is not popular or topical.

The further terms – *Church music*, *Ritual music*, *Ceremonial music*, *Cult* or *Worship music*, *Liturgical music* – are more specific and describe every sacred composition, considering its roots of genre and functional origin as well. Particularly distinctive is the notation of the relatively new term *Paraliturgical music*. At this time, this expression has three somewhat different explanations.

For an accurate understanding of the differences of these contextually similar terms, some examples of the characterization of Latvian sacred compositions are provided. Among them – describing of the suitability of compositions for the designation *Church*, *Ceremonial*, *Ritual*, *Worship music*, founded on interpretations of the *Te Deum* genre in Latvian sacred music.

In Latvian musicology, the usage of the above-mentioned notions is observed at the end of the 19th century. For example, during the First National Song Festival (1873), the first *Sacred Music Concert* was organized. Also, Jāzeps Vītols contemplated the terminology of religious music in his notes written while preparing for the theological department's lectures *An Introduction to Church Music* at the University of Latvia in the 1920s and 30s. Arvīds Purvs was the next person who focused his attention on the concept of *religious music* and contextually similar terms (Purvs 1977: 78). Beginning in the 1990s, differentiations of the sacred music expressions by Roman Catholic priest and musician Gerhard Jüngst (born 1928) became known in Latvia.

Nowadays, we know the specifications of these terms both by Russian musicologists, as well by researchers in Europe and English-speaking countries outside Europe. The justification for each of these terms is determined by its etymology, as well as the concrete function of content embedded in the word, a task according to which a definite position can be formulated. Along with this, the specifics of using these concepts are made relevant, and traditional, decades-long usage has taken root in musical circles. The choice of an appropriate word makes it possible to guide every composition into the context of terminological idiosyncrasies, specifying the mission of the musical work and at the same time making easier its characterization.

Literatūra un citi avoti

- Ainsworth, Marta (2002). *Be Still, and Know That I am God: Concert Halls Rediscover the Sacred*. <http://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm> (skatīts 2013. gada 1. novembrī)
- Andersone, Indra, & Ilze Čerņevska [u. c.] (sast., 2008). *Svešvārdu vārdnīca. 25 000 vārdu un terminu*. Rīga: Avots
- Baldunčiks, Juris (red., 2007). *Svešvārdu vārdnīca*. 3. izdevums. Rīga: Jumava
- Bāliņa, Rita, & Inese Ēdelmane u. c. (2006). *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots
- Grauzdiņa, Ilma (1993). Jāzeps Vītols un garīgā mūzika. *Brīnišķais spēks*. J. Vītola 130. dzimšanas dienai veltīts rakstu krājums. Rīga: [JV]LMA, 4.–25. lpp.
- Hiršs, Ilmārs, & Sigita Hirša (2008). *Reliģisko terminu vārdnīca*. Rīga: Kristīgās vadības koledža
- Jingsts, Gerhards (1991–1992). Lekcijas LU un JVLMA studentiem Rīgā un Gregorikas nedēļas nometnes dalībniekiem Āraišos. Pieraksti Jūlijas Jonānes privātarhīvā
- Jonāne, Jūlija (2009). *Latviešu sakrālās mūzikas žanri*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga
- Jonāne, Jūlija (2013). *Konferences/Conferences*. http://julijajonane.com/?page_id=27 (skatīts 2013. gada 17. jūlijā)
- Latviešu folkloras krātuve [u. c.]. *Krišjāņa Barona Dainu skapis*. <http://www.dainuskapis.lv/katalogs/30/7.1>. (skatīts 2013. gada 14. jūlijā)
- Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2013. gada 17. jūlijā)
- Lindenberg[a], Vita (2002). Merkmale geistlicher Musik im zeitgenössischen Schaffen lettischer Komponisten. In: Loos, Helmut, & Klaus-Peter Koch (Hrsg., 2002). *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999. Sinzig: Studio (Edition IME), S. 333–337
- Loos, Helmut, & Klaus-Peter Koch (Hrsg., 2002). *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999. Sinzig: Studio (Edition IME)
- Melngailis, Emilis (1953). *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*. 3. sējums (*Vidiena*). Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Purvs, Arvīds (1977). *Latviešu garīgā mūzika. Latviešu garīgās mūzikas ceļos*. Toronto Sv. Andreja ev. lut. latviešu draudzes kora 25 gadu darbības atceres izdevums. [Toronto]: Toronto Sv. Andreja ev. lut. latviešu draudze, 78.–97. lpp.

Torgāns, Jānis (2002). Zur Entwicklung der lettischen geistlichen Musik. In: Loos, Helmut, & Klaus-Peter Koch (Hrsg., 2002). *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999. Sinzig: Studio (Edition IME), S. 563–571

Vītols, Jāzeps (1926–1936). *Ievads baznīcas mūzikas vēsturē un teorijā*. Studiju kursa konspekti (5 burtnīcas). Rokraksts (glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā)

Гуляницкая, Наталия (2002). *Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. Москва: Языки славянской культуры

Катунян, Маргарита (ред., 2004). *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст*. Материалы научной конференции. Москва: Научно-издательский центр Московская консерватория

Холопова, Валентина (2001). *Формы музыкальных произведений*. 2-е изд. Санкт-Петербург: Лань

FAKTŪRAS ĪPATNĪBAS LATVIEŠU KLAVIERMŪZIKĀ

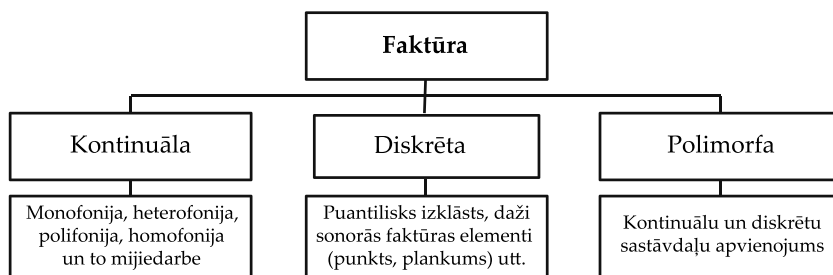
Diāna Zanberga

Ar klavierfaktūras īpatnībām pianists saskaras, jau apgūstot kompozīcijas nošu tekstus un pārveidojot to skaņās. Dažādos vēstures periodos šis process ir noritējis atšķirīgi, un ne vienmēr interpretam izdodas autentiski atklāt pagātnes komponista iecerī. Lai tuvotos tai, liela nozīme ir tā vai cita laikmeta mūzikas faktūras īpatnību apzināšanai. Respektīvi, ir svarīgi izpētīt faktūras iezīmes ne tikai tehnisko paņēmieni aspektā, bet arī stilistiskā un vēsturiskā rakursā. Raksta mērķis ir atklāt galvenās tendences, kas šai ziņā raksturīgas latviešu klaviermūzikai.

Ņemot vērā, ka pirmie latviešu komponisti savu darbību uzsāka 19. gadsimta otrajā pusē, agrīnajos klavierdarbos jūtama nepārprotama romantisma stila ietekme; tā izpaužas arī faktūras veidos un sastāvā. Homofona un homofoni polifona faktūra, kā arī romantisma tradīcijās sakņots daudzveidīgs figuratīvais izklāsts latviešu klaviermūzikā dominē aptuveni līdz 20. gadsimta vidum, kad mūzikas valodā parādās arī citas stilistiskās vēsmas, tostarp neoklasicismam raksturīga grafiska linearitāte. Līdz ar jauno kompozīcijas tehniku (dodekafonijas, sonorikas, aleatorikas, repetitīvās tehnikas) vai to elementu ienākšanu latviešu komponistu klavierdarbos (20. gadsimta 60. gadi) notiek izmaiņas faktūras sastāvā. Jaunos izklāsta tipus ne vienmēr var sistematizēt, aprobežojoties ar tradicionālajiem faktūras veidiem – pirmām kārtām, monofoniju, heterofoniju, homofoniju un polifoniju. Visaptverošāka ir faktūras klasifikācija pēc reljefa un fona attiecību intensitātes. Šai ziņā iespējams diferencēt trīs izklāsta formas:

- kontinuāla jeb lineāra faktūra,
- diskrēta faktūra (sastāv galvenokārt no skaidri atdalītiem, nosacīti autonomiem elementiem),
- polimorfa faktūra.

Balstoties uz līdzšinējiem pētījumiem par faktūras vertikāles strukturēšanu¹, var nodalīt šādus kontinuālas, diskrētas un polimorfas faktūras veidus (skat. shēmu):



Faktūras veidu sistematizācija

¹Galvenie avoti ir Jeļenas Aleksandrovas (Александрова 1988), Violetas Pšehas (Przech 2004) un Tatjanas Kjuregjanas (Кюрегян 2005a: 175) pētījumi.

Kontinuālu izklāstu rada tradicionālie faktūras veidi (monofonija, heterofonija, polifonija, homofonija un to mijiedarbe), taču to nozīme līdz ar 20. gadsimta kompozīcijas tehniku rašanos paplašinās. Piemēram, monofonija (monodija) sonorikas apstākļos var izpausties gan kā līnija, ko veido vienas skaņas ilgstoša repetīcija (Pētera Vaska *Mazā naktsmūzika*, 1978; fantāzija *Izdegušās zemes ainavas*, 1992, 2. numurs; Andra Dzenīša *Mūzika mirušam putnam*, 1995), gan vienslāņa izklāsts, kurā faktūras sastāvdaļa – līnija, josla, plūsma – aptver plašu diapazonu un skaņu apjomu, tomēr paliek viendabīga; šeit var minēt Vaska *Pavasara mūzika* (1995) 56. numuru, centrālās kulminācijas epizodi, kur melodiskā līnija tiek paplašināta ar apakšdelmu klasteriem (1. piemērs).

1. piemērs. Pēteris Vasks, *Pavasara mūzika*

Jāpiebilst, ka šāds klastera veids ir visai raksturīgs 20. gadsimta klaviermūzikai; viens no pirmajiem piemēriem ārzemju komponistu daiļradē ir Henrija Kauela (*Henry Cowell*) *Trīs īru leģendas* (*Three Irish Legends*, 1922).

Klavierfaktūrā ar sonorikas un/vai aleatorikas iezīmēm figuratīvs izklāsts ir raksturīgs visiem ilgstoši izturētajiem elementiem – gan kontinuālajiem (līnija, josla), gan pulsējošajiem (birums un plūdums)². Instrumenta specifikas dēļ ilgstošo kontinuālo struktūru nepārtrauktais

² Šeit un turpmāk, raksturojot sonorās faktūras elementus, izmantota Aleksandra Makļigina piedāvātā klasifikācija (Маклыгин 2005: 393–398).

skanējums tiek panākts iluzori, galvenokārt ar labā pedāļa palīdzību. Savukārt polifons izklāsts tiek būtiski paplašināts līdz ar dodekafonijas un seriālisma ienākšanu klaviermūzikā: tradicionālie paņēmieni jaunā kontekstā iegūst saasinātu izteiksmību. Spilgts piemērs ir ekspressīvā divpadsmitkaņu harmonija Tālivalža Ķeniņa cikla *Dažādības* (*Diversities*, 1960) desmitajā daļā *Molto espressivo* (2. piemērs).

Molto espressivo ♩ = ca. 96
senza misura

2. piemērs. Tālivaldis Ķeniņš, *Molto espressivo*: cikla *Dažādības* desmitā daļa

Homofonija i laikmetīgajā latviešu klaviermūzikā ir tikpat būtiska vieta kā pagātnes meistaros darbos, taču novatorisko kompozīcijas tehniku ietekmē tā dažkārt iegūst gluži jaunu veidolu. Piemēram, klavieropusos ar *jaunās sarežģītības* iezīmēm visbiežāk izmantoti homofonā vai homofoni polifonā izklāsta principi, tikai maksimāli komplicētā interpretācijā. Kā piemēru var minēt Andra Dzeņiša klavīrdarbu *Dorada* (2010), kas iezīmīgs ar spilgtiem reģistru un ritma kontrastiem, tembrālo bagātību un galēju dinamikas gradāciju izmantojumu. Arī Gundegas Šmites *Ungāru klavierainavās* (2013) sastopamas iezīmes, kas sasaucas ar *jauno sarežģītību*. Pirmajā daļā to apliecina komplicētais ritms (galēji ātra pulsācija, sešpadsmitdaļa atbilst metronoma norādei 440, veidojas metriski neregulāras un mainīgas struktūras dažādos reģistros; 3.a piemērs), savukārt otrajā daļā – pieci metriski atšķirīgi faktūras slāņi, kas aptver gandrīz visu klavieru diapazonu (3.b piemērs).

42 8^{va} []
l. h.

47

3.a piemērs. Gundega Šmite, *Ungāru klavierainavas*: pirmā daļa

24 15^{ma} []
(b)

3.b piemērs. Gundega Šmite, *Ungāru klavierainavas*: otrā daļa

Atšķirībā no kontinuālas faktūras, kas mantota no senākas pagātnes, diskrēta un polimorfa faktūra vairāk specifiskas tieši 20. un 21. gadsimta mūzikai: šie izklāsta veidi raksturīgi puantilisma tehnikai (ar vai bez dodekafonijas vai seriālisma elementiem), kā arī atsevišķiem sonorās faktūras elementiem (punkts, plankums). Spilgts **diskrētas** faktūras piemērs – puantilisma paraugs, kurā izmantoti divpadsmitskaņu lauka principi – ir Romualda Jermaka *Lāstekas* (VI daļa no cikla *Akvareļi* pirmās burtnīcas, 1966). Te sastopam interpolācijas paņēmieni³ – skaņas, brīvi atkārtojoties, pakāpeniski pievienojas cita citai, tādēļ *pilošo lāsteku* skaits arvien palielinās, turklāt katra skaņa atkārtojas tikai tajā oktāvā, kurā parādījusies pirmoreiz (4. piemērs).

³ Skat. par to arī Eridanas Jermakas (tagad Žibas) maģistra darbu (Jermaka 2003: 12–16).

Ruvidamente (♩ ≈ 66)

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'pp' and '(senza Ped.)'. The second system features a triplet of eighth notes. The third system continues the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

4. piemērs. Romualds Jermaks, *Lāstekas*: cikla *Akvareļi* pirmā burtnīca, sestā daļa

Savukārt **polimorfa** faktūra ietver kontinuālu un diskrētu sastāvdaļu apvienojumu, kurā var izpausties sonorikas, aleatorikas, dodekafonijas vai pat seriālās tehnikas iezīmes. Piemēram, uz aleatoras figuratīvās līnijas, joslas vai plūduma var uzslāņoties punkti (Ērika Ešņvalda *Jūras ainava*, 2000), arabeskas vai punktu birums (Imanta Zemzara *Sonāte trīs dziedājumos*, 1980, 4. numurs: 5. piemērs), krasāk izpaužas faktūras reljefa un fona diferenciācija un iezīmējas īpaši spilgtas krāsas.

10''

5. piemērs. Imants Zemzaris, *Sonāte trīs dziedājumos*: pirmā daļa

Līdz ar to 20.–21. gadsimta klavierdarbu izklāstā nereti tiek sasniegta pilna reljefa un fona attiecību amplitūda – no vissmalkākās faktūras balsu vai slāņu diferenciācijas līdz to sakušanai vienā nedalāmā masīvā; pēdējā īpatnība raksturīga klasteru epizodei Riharda Dubras cikla *Atspulgu lauskas* (1989) noslēgumā (6. piemērs).

6. piemērs. Rihards Dubra, cikls *Atspulgu lauskas*: fināla noslēgums

Vēsturiski un stilistiski izsekojot latviešu klavierfaktūras attīstībai, atklājas, ka viens no tās spilgtākajiem elementiem, kas parāda izklāsta savdabību un atspoguļo stilistiskās pārvērtības, ir figurācija. Figuratīvs izklāsts iespējams tikai kontinuālās un polimorfās faktūras ietvaros, un tieši šie faktūras veidi dominē latviešu komponistu klavierdarbos (tāpat kā klaviermūzikā kopumā). Turpinājumā piedāvātajā tabulā atainoti figuratīvā izklāsta veidi saiknē ar divām dažādām instrumenta traktējuma formām (krāsaini iluzoro un reāli motorisko⁴), kā arī vairākām 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām.

⁴ Abus šos izklāsta veidus definējis Leonīds Gakelis (Гакель 1991: 8). Krāsaini iluzoro izklāsts, pēc viņa atziņas, īpaši raksturīgs impresionistu mūzikai un atspoguļo centienus radīt visdažādākās krāsu ilūzijas, savukārt reāli motorisks izklāsts parasti iezīmīgs ar bezpēdēja skanējumu.

Krāsaini iluzorais figuratīvais izklāsts	Reāli motoriskais (bezpedāļa) figuratīvais izklāsts	Figuratīvais izklāsts, kas apvieno krāsaini iluzoro un reāli motorisko pianismu
<p>Romantisks figuratīvais izklāsts:</p> <p>figurācija, kuras pamatā ir harmonija, vairāku figurēto balsu vai faktūras slāņu apvienojums, paņēmieni, kas akcentē faktūras krāsainību</p> <p>(piemēram, Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Ķepiņa, Arvīda Žilinska darbi)</p> <p>Impresionisma figuratīvie elementi:</p> <ul style="list-style-type: none"> vibrējoša fona figurācija ritma ziņā skaidra ostinato figurācija figurācija dublējumos ilustratīva figurācija, kas imitē konkrētus skaņas avotus, tai skaitā dažādu instrumentu spēles īpatnības <p>(piemēram, Lūcijas Garūtas <i>Četrās eņģeļu Steinvājs ilgskaņas pedālim</i>, 1933, 1956; Romualda Jermaka <i>Pērses ūdenskritums</i> no cikla <i>Akvareļi</i>, 2002)</p> <p>Figuratīvas kontinuālas un polimorfas struktūras ar sonorikas, aleatorikas iezīmēm</p> <p>(piemēram, Paula Dambja cikls <i>Mazs ceļvedis ģeometrijā</i>, 1974; Imanta Zemzara, Pētera Vaska, Selgas Mencēs, Santas Bušs darbi)</p> <p>Figurācija ar minimālisma stila un repetitīvās tehnikas iezīmēm</p> <p>(piemēram, Pētera Vaska <i>Baltā ainava</i>, 1980; Daces Aperānes <i>Arasbeska</i> no <i>Diviem sapņiem</i>, 2011)</p>	<p>Lineārs izklāsts:</p> <ul style="list-style-type: none"> ar polimetrijas elementiem <p>(piemēram, Volfganga Dārziņa darbi; Jāņa Porieša Pirmā klavierosonāte, 1975; Aivara Kalēja miniatūra <i>Impulss</i>, 1978; Tālvaižļa Ķeniņa Trešā klavierosonāte <i>...motions... and emotions</i>, 1985, u. c.) <ul style="list-style-type: none"> ar poliritmijas elementiem <p>(piemēram, Jāņa Ivanova <i>24 skicējumi</i>, 1966–1972; Marģera Zariņa, Pētera Plakiža, Romualda Grīnblata darbi) <ul style="list-style-type: none"> ar minimālisma un repetitīvās tehnikas elementiem <p>(piemēram, Svena Renemaņa eņģe <i>Zvani</i>, 2002; Edgara Raginska <i>Mazā elektroniskā mūzika</i>, 2012)</p> <p>Sitienvēda (perkusīvs) izklāsts</p> <p>(piemēram, Pētera Plakiža Tokāta <i>d moll</i>, 1964; Paula Dambja Trešā klavierosonāte, 1968)</p> </p></p>	<p>Izklāsts ar dodekafonijas elementiem</p> <p>(piemēram, Romualda Jermaka <i>Akvareļu pirmā burtnīca</i>, 1966; Artūra Grīnupa <i>Pieci skaņdarbi</i> klavierēm, 1974)</p> <p>Polistilistisks izklāsts</p> <p>(piemēram, Imanta Zemzara <i>Varšavas triptihs</i>, 1973)</p> <p>Izklāsts ar jaunās sarežģītības elementiem</p> <p>(piemēram, Andra Dzenīša <i>Dorada</i>, 2010; Gundegas Šmites <i>Ungāru klavierainavas</i>, 2013)</p>

Tādējādi kopš 20. gadsimta vidus latviešu klaviermūzikā plaši izmantoti visdažādākie figuratīvie paņēmieni, turklāt saiknē ar vairākām kompozīcijas tehnikām (dodekafoniju, polistilistiku un jaunās sarežģītības izteiksmes līdzekļu arsenālu); nereti pat vienā skaņdarbā sastopams gan krāsaini iluzorais, gan reāli motoriskais figuratīvais izklāsts. Abu šo izklāsta veidu mijiedarbe ir raksturīga klaviermūzikai jau kopš franču impresionisma laikiem, taču arī latviešu komponistu klavierdarbos tā izpaužas daudzveidīgi.

Līdztekus Eiropas tradīciju kontekstam latviešu klaviermūzikā vērojamas vairākas nacionālās savdabības zīmes. Pirmām kārtām tās saistītas ar folkloru un arīdzan ar attīstītās koru kultūras ietekmi. Raksta turpinājumā sīkāk pakavēšos pie abām šīm jomām.

Jau agrīnajā latviešu klaviermūzikā būtisks žanrs bija miniatūras ar **folkloras elementiem** – tautasdziesmu apdares, kur latvisko savdabību iezīmēja gan melodiskās intonācijas, gan, nereti, tautasdejām raksturīgas faktūras formulas (piemēram, Jāzepa Vitola *Sidrabiņa upi bridu* op. 32 nr. 8 no *Astoņām latviešu tautasdziesmām*, 1905). Šīs tradīcijas turpinās arī 20. gadsimtā; tās sastopam, piemēram, Jāņa Norviļa *Dancī* no 50. gados tapušā krājuma *Dziesmu druva*, kur faktūrā polifoni ievijas polkai raksturīga ritma figūra. Taču principiāli jaunas vēsmas tautasdziesmu apdaru izklāstā ienes *jaunais folkloras vilnis*, kas 20. gadsimta 60./70. gadu mijā nostiprinās vispirms latviešu simfoniskajā un vokālajā mūzikā un drīz vien arī klavieru daiļradē. Kā atzīmē muzikologs Jānis Torgāns, tas rosina komponistus pievērsties arhaiskajiem folkloras slāņiem, sintezējot to pirmatnēji raupjo un tiešo skaņurakstu ar jauniem mūzikas valodas elementiem (Torgāns 2010: 265). Spilgti *jaunā folkloras viļņa* paraugi ir divi tautasdziesmu apdaru cikli – Paula Dambja *Desmit mazi skaņdarbi bērniem* (1980) un Romualda Kalsona *Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares* (1980), kurās radoši un krāsaini izmantotas tautasdeju ritma formulas, kā arī aleatorikas un sonorikas elementi⁵. Piemēram, Dambja *Alsungas padancī* uz stingri ievēroto pavadījuma figūru fona polimetriski uzslāņojas melodija 5/8 taktsmērā, kurai pievienota pavadījuma figūra 4/8 pulsā; savukārt pēdējā daļā *Dej', māsiņa, līdz ar mani*, neskatoties uz ritmiski viendabīgo izklāstu, negaidītie akcenti veido nekvadrātiskas struktūras. Toties apdarē *Sidrabiņa lietišš lija pēc* ritmiski brīvā ievada ilustratīvi krāsaini iemirdzas pavadījuma figurācija – raksturbalss⁶ augšējā reģistrā (7. piemērs).

⁵ Jānis Torgāns arī norāda, ka, atšķirībā no Krievijas, Baltijas republikās jaunais folkloras vilnis spēcīgāk realizē saskarsmi ar t. s. *poļu skolas* (Vītolds Ļutoslavskis, Kšištofs Pendereckis) tehnikām – sonoriku un aleatoriku (Torgāns 2010: 256).

⁶ Raksturbalss – Valentīnas Holopovas jēdziens; figuratīvs elements, kas pavadījumam piešķir spilgti individuālu faktūras zīmējumu (Холопова 1979: 46).

7. piemērs. Pauls Dambis, *Alsungas padancis* no cikla *Desmit mazi skaņdarbi bērniem*

Savdabīgi tautasdziesmas un dejas apdarinājis arī Romualds Kalsons ciklā *Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares* (1980), kurā atbilstoši programmatiskajai iecerei attēlotas kāzu svinību tradicionālās ieražas. Līdzīgi kā Dambis, arī Kalsons folkloras materiāla interpretācijā labprāt izmanto repetitīvās tehnikas elementus un polifonu linearitāti; taču šīs iezīmes paradoksāli vienojas ar izsmalcinātu, virtuozu skaņurakstu un bagātu, daudzkrāsainu tembra kolorītu. To izcēlis arī Jānis Torgāns,

norādot uz komponista muzikālās domāšanas krāsainību un tembru personifikācijas efektu (Torgāns 1987: 191). Psiholoģiskās noskaņas tvertas, izmantojot plašu pianistisko līdzekļu arsenālu: piemēram, 11. daļā *Kas tā tāda griezes galva* sastopama ne tikai repetīciju tehnika, *martellato*, oktāvu tremolo, minora trijskaņu hromatiski paralēlismi pretvirzē abu roku partijās, bet arī lēni dziestoši glisando noslēgumā.

Tautasdziesmu un deju apdares ar raksturīgajām faktūras formulām joprojām ieņem nozīmīgu vietu latviešu klaviermūzikā. Piemēram, Santas Bušs skaņdarba *Nach W... asociatīvi fragmenti pēc Jāzepa Vītola un Volkanga Dārziņa tautasdziesmu apdaru motīviem* (2007) faktūrā izmantoti interesanti sonorikas paņēmieni, tai skaitā spēle uz stīgām; savukārt Edgara Raginska *Trīs latviešu tautasdziesmas klavierēm* (2008) ietver repetitīvās tehnikas elementus.

Otra nacionālās savdabības izpausme latviešu klaviermūzikā – **attīstītās koru kultūras ietekme** – noteikusi komponistu tieci uz *dziedošu* linearitāti un korāļa faktūru⁷. Lineāro struktūru dominante vērojama gan monofonā⁸, gan homofoni polifonā faktūrā, gan arī izklāstā ar sonorikas, aleatorikas un minimālisma elementiem.

Korāļa izklāsts kopš 19. gadsimta otrās puses samērā bieži atrodams Ādama Ores, Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Lūcijas Garūtas u. c. komponistu skaņdarbos ar garīgu vai tautisku ievirzi. Dažreiz korāļa faktūra kļūst ne vien par žanra zīmi, bet arī par komponista individuālā stila izpausmi. Tā bieži sastopama, piemēram, Pētera Vaska opusos: fantāzijas *Izdegušās zemes ainavas* (1992) trešajā daļā korālis kā cerības stars dod ticību uz atpestīšanu, līdzīgs efekts rodas šī paša komponista *Rudens klaviermūzikas* (1981) posmā *dolcissimo, cantare molto legato* vai *Zaļajā ainavā* (2008) un *Vasaras vakara mūzikā* (2009). Korāļa izklāsts raksturīgs arī citu mūsdienu latviešu komponistu klavierdarbiem: tas caurvij Daces Aperānes ciklu *Noktirnes* (2002), Romualda Jermaka *Mežotnes pilskalnu* no cikla *Akvareļi* (2002), Georga Pelēča Prelūdijas *fis moll, C dur, Ces dur* no cikla *Descendente per tertias – Lyra omnitonalis* (2008) u. c. sacerējumus.

Rezumējot visu izklāstīto, jāsecina: mūsdienu latviešu komponisti savā mūzikas valodā izmanto atšķirīgu laikmetīgo kompozīcijas tehniku elementus, līdz ar to grūti runāt par faktūras veidiem, kas sastopami visbiežāk. Tomēr ir arī kāda kopīga attīstības tendence. Rakstot par 70. gados dzimušo komponistu paaudzi un tās attieksmi pret skaņas fenomenu, to trāpīgi fiksējis Rolands Kronlaks:

„Uzsvars uz skanējumu, skaņas īpašības izrādās būtisks konceptuāls aspekts vairāku komponistu mūzikā, ļaujot klausītājam gremdēties, baudīt un izgaršot tās dažādas nianšes, tādējādi šādu mūziku raksturo vairāki citi aspekti salīdzinājumā ar tradicionālo mūzikas dramaturģiju“ (Kronlaks 2009: 26).

⁷ Korāļa faktūra ir viena no senākajām un būtiskākajām faktūras zīmēm ar vēsturiski stabiliu semantiku. To raksturo dziedājums ar augstu garīgu koncentrāciju, un ir iespējamas arī dažādas nianšes (gaiši apskaidrots, romantiski savīļņots vai sēru korālis). Kopš 19. gadsimta korāļa faktūra klaviermūzikā parasti parādās kā viens no akordu faktūras veidiem, kas imitē kora dziedājumu un pārsvarā ietver četras vai vairāk balsis. Šim izklāstam raksturīga cildeni atturīga noskaņa, samērā lēns temps, plūstoša balssvirze, vienmērīgs, statisks ritms.

⁸ Vienbalsīga melodija bez pavadījuma, reizēm oktāvu dublējumā, lielākoties izmantota kādā skaņdarba posmā. Piemēru vidū ir tautasdziesmu citāti šādās apdarēs: Jāzepa Vītola *Irbūt gulēj' ceļmalā* (*Desmit latviešu tautasdziesmas* op. 29, 1900), *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* (*Astoņas latviešu tautasdziesmas* op. 32, 1905), Romualda Kalsona *Sudrabota zīle brēca* (*Dvadsmit latviešu tautasdziesmu apdares*, 1984), Ilzes Arnes *Mēnestiņis zvaigznes skaita* (*Trīs latviešu tautasdziesmu apdares*, 2011) u. c. Starp oriģinālmelodijām piemēri ir Selgas Mences *Rudens vīzija ar nogrimušajiem zvaniem* (1992), Imanta Zemzara *Sonāte trīs dziedājumos* (1980, pirmās daļas sākums), Pētera Vaska *Baltā ainava* (1980), *Rudens klaviermūzika* (1981), Riharda Dubras *Largo e assai rubato* no cikla *Atspulgu lauskas* (1989) u. c.

Šos Kronlaka vārdus būtu pamats attiecināt ne tikai uz 70. gados dzimušo paaudzi, bet uz daudziem mūsdienu latviešu klaviermūzikas autoru meklējumiem; kā tikai dažus no spilgtākajiem beidzamo gadu piemēriem var minēt Santas Ratnieces *muqarnas* (2009), Santas Bušs *Transparent* (2010) un Daces Aperānes kompozīciju *Cimbala* (2013). Jebkurā no šiem opusiem saskatāma jauna attieksme pret skaņu, starp kuras izpausmēm Kronlaks min tembra variēšanu, harmonijas un tembra parametru funkcionālu apvienojumu un jaunu skaņu objektu radīšanu (Kronlaks 2009: 26). Visi šie paņēmieni rosina arī jaunu faktūras līdzekļu meklējumus; līdz ar to nav šaubu, ka arī nākotnē latviešu klaviermūzikas faktūra būs saistošs izpētes lauks, kas daudz vēstīs gan par laikmeta estētiskajām tendencēm, gan katra komponista stilistisko savdabību.

CHARACTERISTICS OF TEXTURE IN THE LATVIAN PIANO MUSIC

Džiāna Zandberga

Summary

Considering that the origins of Latvian piano music are rooted in the second half of the 19th century, the first piano works of Latvian composers are filled with unambiguous elements of romantic style that also appear in forms and content of texture. Homophonic and polyphonic textures, as well as the romantic traditions of diverse figurative elements in Latvian piano music are dominant until the middle of the 20th century, when, in the musical language, other stylistic gusts (neoclassical figurative linearity, etc.) appeared.

Along with elements of new composition techniques (dodecaphonic, sonoric, aleatoric) that entered Latvian piano music in the 1960s, there are changes in the texture of piano works. This tendency also contributes the regeneration of the theoretical concepts of texture, because the new texture forms cannot always be systematized based on conventional types: monophony, heterophony, homophony and polyphony, but the most important is the classification based on the intensity of the relationships of the textural relief and background – continual (linear), discrete and polymorphic structures. Despite the fact that attention is focused mostly on the Latvian piano music of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century, this classification is also active in the analysis of the musical texture of different historical periods. The continual (linear) texture is often used in polyphonic music, but the most frequent type of texture in piano music – homophony – is usually polymorphic (complex) formation.

Taking into account that many Latvian composers use a wide range of different elements of compositional techniques in their musical language (as shown in the analysis of compositions), it is difficult to discuss the types of textures that are distinctive and more common, particularly in Latvian piano music. However, it is possible to highlight some important aspects of musical texture that are revealed in the analysis of piano works by Latvian composers. They include the dominance of linear elements and structures, as well as features of Latvian folk song melodies. Of course, it is possible to bring out original creative solutions in certain piano works, for example, to draw attention to the singing chord textures which are found quite often in the piano works of Ādams Ore, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Lūcija Garūta, etc. Chorale texture is, at times, an important element of the individual style of a composer, for example in the compositions of Pēteris Vasks.

In this context, some particularities and concepts of musical language of the different generations of contemporary Latvian composers are important, especially the attitude towards the phenomenon of sound and the emphasis on sonority. This tendency is perceptible in several piano works composed during recent years, such as *muqarnas* by Santa Ratniece (2009), *TransparenT* by Santa Bušs (2010), and *Cimbalom* by Dace Aperāne (2013), in which the priorities are extraordinary sonority and, consequently, searches for new texture resources.

115

Literatūra

Jermaka (Žība), Eridana (2003). *Romualda Jermaka „Akvareļi“ komponista klaviermūzikas un vispārējā daiļrades stila kontekstā*. Maģistra darbs. Rīga: JVLMA

Kronlaks, Rolands (2009). Several aspects of sound in the music of Latvian composers, born in the 70s. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Compiled by Jānis Kudiņš. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, pp. 25–28

Przech, Violetta (2004). *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego

Sīle, Maruta (2003). *Latvijas klavierspēles skolas attīstība*. Rīga: RaKa

Torgāns, Jānis (1987). Romualda Kalsona horizonti. *Latviešu mūzika XVIII*. Sastādījuši Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 183.–200. lpp.

Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Pālīgļidzeklis mūzikas vidusskolām latviešu mūzikas literatūras kursā. Rīga: Zinātne

Zandberga, Diāna (2013). Dažas faktūras īpatnības jaunākajā latviešu klaviermūzikā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais V.* Zinātnisko rakstu krājums. Sastādījuši Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 357.–375. lpp.

Александрова, Елена (1988). *Фактура как проявление отношения рельефа и фона.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Кюрегян, Татьяна (2005). Музыкальное письмо. *Теория современной композиции.* Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 172–181

Маклыгин, Александр (2005). Сонорика. *Теория современной композиции.* Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 382–401

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

Холопова, Валентина (1979). *Фактура.* Москва: Музыка

DŽEZA IDENTIFIKĀCIJA AGRĪNAJOS SKAŅUPLAŠU IERAKSTOS

Indriķis Veitners

Viens no būtiskākajiem uzdevumiem Latvijas džeza pētniecībā ir gūt priekšstatu par šī mūzikas stila pirmsākumiem, tātad arī identificēt tā klātbūtni agrīnajos skaņuplašu ierakstos. Šī uzdevuma veikšanai, pirmkārt, nepieciešams definēt pašu dzezu kā specifisku mūzikas fenomenu; otrkārt, svarīgi ir izveidot analīzei piemērotu kritēriju kopumu. Džeza, it īpaši tā agrīno paraugu, identificēšana joprojām bieži kļūst par plašāku zinātnisku diskusiju objektu un ir vērtējama kā viens no grūtākajiem jautājumiem šīs mūzikas jomas pētniecībā (Horn 2004: 10).

Džeza definēšanas mēģinājumi sākās līdz ar tā rašanos. Šis mūzikas stils ir piedzīvojis vairākus evolūcijas posmus un turpina attīstīties joprojām. Tādējādi izpratne par to vēstures gaitā ir būtiski mainījusies, un mūsdienu polāro kustību – no vienas puses, starptautiskās globalizācijas, no otras, kultūridentitātes meklējumu – apstākļos džeza, t. i., sākotnēji Amerikas kultūras fenomena, identifikācijas jautājums ir kļuvis vēl jo komplicētāks.

Izpēti šajā jomā daudzējādā ziņā apgrūtināta arī džeza unikāli sintezējošais raksturs. Tāpēc mēģinājumi to definēt, izmantojot akadēmiskajā mūzikā tradicionāli pieņemtus paņēmienus un formālus kritērijus, ir lemti neveiksmei; pēc vairāku džeza speciālistu atziņas, tie neatklāj džeza būtību (Berendt, Huesmann 2009: 664; Shipton 2007: 4; Барбан 2007a: 32). Lielākā daļa pētnieku mēģinājuši šo problēmu risināt, raksturojot konkrētus džeza aspektus un to kopumu apzīmējot kā dzezu.

Autoritatīvā enciklopēdija *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sniedz vairākas džeza definīcijas, pirmajā paskaidrojot džeza izcelsmi jeb ģenēzi:

„[Džezs ir] mūzikas tradīcija, balstīta izpildījuma nosacījumos, ko radīja un attīstīja afroamerikāņi 20. gadsimta sākumā¹.”

Viena no nozīmīgākajām džeza enciklopēdijām, *The New Grove Dictionary of Jazz*, definē dzezu līdzīgi:

„[Džezs ir] mūzika, ko galvenokārt radījuši afroamerikāņi 20. gadsimta sākumā kā Eiropas cilmes amerikāņu un Āfrikas cilšu mūzikas sajaukumu. [Džezs ir] unikāls [mūzikas] tips, ko nav iespējams droši iedalīt kategorijās kā etnisko, populāro vai mākslas [domāts *akadēmisko*. – I. V.] mūziku, kaut arī tajā atrodami visu triju elementi. [Džezs] atstājis dziļu iespaidu uz starptautisko kultūru ne tikai savas ievērojamās popularitātes dēļ, bet arī dēļ nozīmīgās lomas, kas tam bijusi daudzu populārās mūzikas formu veidošanā; [šīs formas] attīstījušās tā ietekmē vai izrietējušās no tā².”

¹ „A musical tradition rooted in performing conventions that were introduced and developed early in the 20th century by African Americans” (Tucker 2001: 903).

² „A music created mainly by African-Americans in the early 20th century through an amalgamation of elements drawn from European-American and tribal African musics. A unique type, it cannot safely be categorized as folk, popular, or art music, though it shares aspects of all three. It has a profound effect on international culture, not only through its considerable popularity, but through the important role it has played in shaping the many forms of popular music that developed around and out of it” (Kernfeld 2002b: 361).

Abas citētās definīcijas paskaidro džeza izcelsmi, taču nesniedz priekšstatu par tā būtību un nepalīdz to identificēt praksē.

Viens no ievērojamākajiem džeza pētniekiem, vācu džeza kritiķis Joahims Ernsts Bērents, mēģina šo problēmu risināt, paplašinot definīciju:

³ „Jazz is a form of art music that originated in the United States through the confrontation of African Americans with European music. [...] Jazz differs from European music in three basic elements, which all serve to increase intensity: 1. A special relationship to time, defined as „swing“; 2. A spontaneity and vitality of musical production in which improvisation plays a role; 3. A sonority and manner of phrasing that mirror the individuality of the performing jazz musician“ (Berendt, Huesmann 2009: 661).

⁴ „A history of jazz could certainly be written from the point of view of the three jazz characteristics – swing, improvisation and sound/phrasing – and their relation to each other. All these characteristics are important, to be sure, but their relationships change, and these changing relationships are a part of jazz evolution“ (Berendt, Huesmann 2009: 661).

⁵ „A set of attitudes and assumptions brought to music-making, chief among them the notion of performance as a fluid creative process involving improvisation“ (Tucker 2001: 903).

⁶ „A style characterized by syncopation, melodic and harmonic elements derived from the blues, cyclical formal structures and a supple rhythmic approach to phrasing known as swing“ (Tucker 2001: 903-904).

⁷ „Jazz is not a composer's art. The particular melody and harmonies which formed the basis of a performance, improvised or arranged, are of secondary importance. Rather jazz is the art of the performer, the performing ensemble, the arranger. And the quality of the art is dependent upon their creative ideas“ (Homer 1962: 449).

⁸ Frīdžezs (angļu val. *free jazz* – brīvais džezs) – džeza stils, radies 20. gadsimta 50. gadu vidū ASV. Raksturīga spontāna, brīva improvizācija (gan individuāla, gan kolektīva), apzināti ignorējot tēmas harmoniju, ritmu un formu, atskaņojuma centrā izvirzot mūziķu emocijas.

⁹ Fjūžens (angļu val. *fusion* – saplūsme) – džeza stils, radies 20. gadsimta 70. gados. Raksturīgas iezīmes ir elektrisko mūzikas instrumentu plašs lietojums, kā arī rok mūzikas ietekme.

„Džezs ir mākslas forma, kas radusies ASV, afroamerikāņiem saskaroties ar Eiropas mūziku. Džezs atšķiras no Eiropas mūzikas ar trim specifiskiem pamatelementiem:

- 1) specifisku attieksmi pret laiku, kas tiek saukta par svingu;
- 2) radītās mūzikas spontanitāti un vitalitāti, kurā sava loma ir improvizācijai;
- 3) sonoritāti un frāzēšanas manieri, kas atspoguļo džeza mūziķa individualitāti“³.

Šī definīcija ietver jau atsevišķu džeza elementu un arī tā būtības raksturojumu. Turpinājumā Bērents norāda:

„Džeza vēsturi iespējams uzrakstīt, balstoties uz šiem trim raksturīgajiem elementiem – svinga, improvizācijas un sonoritātes/frāzējuma – un to savstarpējām attiecībām. Visi šie elementi ir svarīgi, taču to savstarpējās attiecības mainās, un šīs mainīgās attiecības ir daļa no džeza evolūcijas“⁴.

Līdzīgi arī jau pieminētajā enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pirmajai, izcelsmi skaidrošajai definīcijai seko vairākas citas, kuras aplūko dzezu kā specifisku parādību un muzikālu procesu kopumu. Daudzējādā ziņā tās sasaucas ar Bērenta rakstīto:

1. „[Džezs ir] attieksmju un pieņēmumu kopums, kas tiek izmantots mūzikas veidošanā; galvenā loma tajā ir izpildījumam kā radošam procesam, kas ietver improvizāciju“⁵; [...]

2. [Džezs ir mūzikas] stils, kuru raksturo sinkopējums, no blūza atvasināti melodiskie un harmoniskie elementi, cikliskas formas struktūras un elastīga, par svingu dēvēta pieeja ritmam frāzējumā“⁶.

Dzezu kā specifisku muzikālu attieksmju kopumu, kas balstās spontanitātē un improvizācijā, definē arī ASV etnomuzikologs Braiss Džordens (*Bryce Jordan*):

„Džezs nav komponista māksla. Konkrētā melodija un harmonijas, kas ir priekšnesuma pamatā – vienalga, vai tas būtu improvizēts vai aranžēts –, ir tikai sekundāri svarīgas. Drīzāk džezs ir atskaņotāja, atskaņotājsambļa, aranžētāja māksla. Un šīs mākslas kvalitāte ir atkarīga no viņu [atskaņotāju un aranžētāju – I. V.] kreatīvajām idejām“⁷.

Pēdējās citētās definīcijas skaidri norāda uz džeza spontāno un komunikatīvo dabu kā vienu no tā raksturiezīmēm. Skatoties plašākā laika perspektīvā, šis ir viens no džeza svarīgākajiem aspektiem, jo ļauj atrast kopsaucēju, kas vieno daudzus visnotaļ atšķirīgus džeza stilus, piemēram, frīdžezu⁸, fjūženu⁹ un diksilendu (*Dixieland*). Džeza veidošanās sākumposmā ļoti nozīmīgas bijušas šī stila reliģiskās saknes,

kas jo īpaši parādās tādos žanros kā gospels un spīričuēls; taču tām ir ievērojama loma arī džēza turpmākajā attīstībā, sevišķi hardbopā un frīdžēzā. Abi minētie džēza virzieni ir tiešā veidā saistīti ar reliģiju – t. s. Melno baznīcu (*Black church*) un Kustību par melnādaino tiesībām (*Black pride*). Līdz ar to džēzs iekļāvies ASV 20. gadsimta 60. gadu sociāli politiskajā cīņā un bez šī konteksta nav adekvāti uztverams un analizējams (Tanner, Megill, Gerow 1992: 118, 121; Bergerot, Merlin 1993: 57–61)¹⁰. Te gan jāpiebilst, ka džēza pirmsākumos sociāli politiskais aspekts tik spilgti vēl nav izpaudies.

Kā jau izriet no citētajām definīcijām, viena no džēza identitātes pazīmēm ir t. s. džēza valoda jeb veids, kādā tiek muzicēts. Balstoties uz iepriekš izklāstīto, iespējams izveidot kritēriju kopumu, kas var nodērēt, identificējot džēza elementus agrīnajos ieskaņojumos (Latvijas gadījumā tie ir 30.–40. gadu skaņuplašu ieraksti). Lielo polivalento džēza raksturiezīmju klāstu autors ir reducējis uz četriem kritērijiem, kuri, viņaprāt, ir vistipiskākie minētā laikposma džēzā un vienlaikus arī visbiežāk izvērtētie aspekti džēza analizē. Tie ir šādi:

- ritma struktūra, kuras pamatā ir svingošana – specifiska ritma *šūpošanās* jeb uzsvāru nobīde no smagās (otrās) uz vieglo (ceturto) taktsdaļu, džēzā pazīstama ar apzīmējumiem *backbeat* jeb *offbeat* (*atsītiēni*);
- artikulācija, kas cieši saistīta ar frāzējumu¹¹ (pamatā *legato*, pamīšus ar *non legato* līdzīgu, vieglu piesītiēnu frāzes akcentu vietās). Džēza artikulācija būtiski atšķiras no akadēmiskās artikulācijas;
- improvizācija – svarīga džēza sastāvdaļa, bieži izpaužas arī harmonijā;
- specifisks aranžējums, kam ir nozīmīga loma gan džēzā kopumā, gan, jo īpaši, Eiropas džēza attīstības sākumos.

Svingošanā balstīta ritma struktūra ir viena no būtiskākajām džēza īpatnībām. Visspilgtāk tā parādās svinga ēras orķestru – bigbēndu spēlē, taču bijusi sastopama arī pirms tam – diksilēndā, kā arī vēlākajos džēza stilos. 20. gadsimta 20. gadu Eiropas džēzā svingošana vēl nav raksturīga. Latvijā ir saglabājušies nēdaudz vēlāki, 30. un 40. gadu ieskaņojumi. Tos analizējot, iespējams konstatēt ļoti dažādas spēles manieres. Lai gan fokstrotam – tā laika populārājam sarīkojumu deļai – bija tipiski akcenti uz otro un ceturto taktsdaļu (tāpat kā klasiskajā svīngā), ieskaņojumos bieži ir dzirdami polkai līdzīgi uzsvāri uz smagajām taktsdaļām, veidojot jauktu polkas/fokstrota ritmu. Tomēr jāņem vērā, ka tikai nēdaudz agrāk, 20. gados, svinga pulsācija arī šī stila dzimtenē Amerikā dažādu atskaņotājsastāvu džēza ritma grupās varēja izpausties visai mainīgi (Berendt, Huesmann 2009: 234).

¹⁰ Vispusīgi šis aspekts aplūkots krievu džēza kritiķa Jefima Barbana grāmatā *Черная музыка, белая свобода. Музыка и восприятие авангардного джаза (Melnā mūzika, baltā brīvība. Mūzika un avangarda džēza uztvere: Барбан 20076)*.

¹¹ Džēza frāzējumu līdztekus svingošanai un ar to saistītam sinkopējumam raksturo melodijas uzbūvju brīva variēšana, ienesot jaunas tembra krāsas, alterācijas u. tml.

Džezam raksturīgā specifiskā artikulācija agrīnajos Eiropas džeza ieskaņojumos ir reti konstatējama; lielākoties tā ir drīzāk akadēmiska un maz atgādina džeza artikulāciju. Taču samērā drīz, 30. gados, šajā jomā noticis pavērsiens. Par to liecina saglabājušies Vācijas, Lielbritānijas un citu Eiropas valstu džeza ieskaņojumi.

Improvizācija kā džeza būtisks elements šī laikposma ieskaņojumos parādās ļoti reti. Daudzi mūziķi sākotnēji neizprata tās nozīmīgo lomu džezā, aizvietojojot to ar ārišķīgiem ritma efektiem un krāšņiem aranžējumiem, kas jo īpaši bija raksturīgi pēc Pirmā pasaules kara dibinātajam Pola Vaitmena (*Paul Whiteman*) orķestrim. Iespējams, ka izvairīšanās no improvizācijas var skaidrot arī ar mūziķu pieradumu spēlēt tikai no notīm un atbilstošu profesionālu prasmju trūkumu. Jāmin vēl viens iemesls – 20. gadsimta 20. gados, it īpaši Eiropā, priekšstati par džeza būtību bieži bija nepilnīgi. Situācija mainījās 30. gados, straujāk izplatoties informācijai par džezu; to veicināja džeza skaņuplates, kā arī Amerikas džeza mūziķu koncertdarbība Eiropā.

Specifisks aranžējums jau agrīnā džeza laikmetā viennozīmīgi tika uztverts kā viena no džeza raksturierzīmēm; to apliecina arī pirmā analītiskā publikācija par džezu Latvijā – 1926. gadā žurnālā *Mūzika* lasāmais Kārļa Pauciša raksts *Kas ir džezbends?* (Paucītis 1926). Lielākā daļa šī laikposma Eiropas džeza ieskaņojumu apstiprina uzskatu par aranžējuma nozīmību. Bieži tika imitēts Pola Vaitmena orķestra skaņējums. Raksturīgs šādas imitācijas piemērs ir populārais Billija Hila (*Billy Hill*) skaņdarbs *The Old Spining Wheel* (*Vecais ratiņš*), ko ieskaņojis *Bellaccord* džeza orķestris un dziedātājs Pauls Sakss (*Bellaccord* matrice nr. 3709, plate nr. 3341): gan aranžējuma stilistikā, gan instrumentārijā un spēles manierē konstatējama līdzība ar Vaitmena orķestra ieskaņoto Džonija Grīna (*Johnny Green*) un Karmena Lombardo (*Carmen Lombardo*) fokstrotu *Coquette* (*Koķete*) ar Džasa Kāna (*Gus Kahn*) vārdiem¹².

Šo četru aspektu kopums nav uzskatāms par izteikti noslēgtu parametru sistēmu. Ne vienmēr tie gūst vienlīdz spilgtu un pilnīgu izpausmi visos analizētajos skaņdarbos, un teorētiski pastāv iespēja uzskaitījumu papildināt vēl ar citām džeza raksturierzīmēm. Tomēr autora piedāvātais analīzes kritēriju kopums daudzējādā ziņā varētu palīdzēt agrīno ieskaņojumu pētniecībā, noderēt kā orientieris un vadlīnija.

Pievēršoties raksta otrai vadtēmai – agrīnajiem skaņuplašu ieskaņojumiem – vispirms īsi jāpakavējas pie šim periodam raksturīgās džeza kopainas Latvijā un pasaulē.

20. gadsimta 20.–30. gados džezā eksistēja tikai divi stili – diksilends un svings, kas zināmā mērā atvieglu tā identificēšanu. Džeza vēsturē abiem šiem stilēm ir kopapzīmējums *tradicionālais džezs*.

¹² Skaņdarbs ietverts CD albumā *The Chronological Classics: Bix Beiderbecke with Paul Whiteman 1927–1928*. France: Classics Records, 2002, classics1208

Diksilends ir agrīnākais džeza stils. Tas radies Ņūorleānā ap 1900. gadu un vēlāk visintensīvāk attīstījies Čikāgā, jo īpaši 20. gadsimta 20.–30. gados. Diksilenda pamatā ir kolektīva improvizācija, ko atskaņo noteikta sastāva orķestris. Galvenā loma ir trompetei, kura variē melodiju, savukārt klarnete un trombons atspēlē melodiskās piebalsis. Šo t. s. *priekšējo līniju (frontline)* diksilenda pirmsākumu laikmetā pavadīja bandžo, klavieres, tuba un sitaminstrumenti. Vēlāk, Čikāgas periodā, orķestra instrumentārijs mainījās: bandžo aizstāja ģitāra, tubu – kontrabass, pievienojās saksofons. Taču galvenā atšķirība: nozīmīgāka kļuva solo improvizācija, parādījās aranžējumi, skaņdarbu ievadi un nobeigumi (kodus), radās oriģinālkompozīcijas, iepriekš relaksēto spēles stilu nomainīja spriedze, kustīgums un enerģija (Tanner, Megill, Gerow 1992: 51). Nozīmīgākie diksilenda pārstāvji bijuši Luijs Ārmstrongs (*Louis Armstrong*), Sidnejs Bešē (*Sidney Bechet*), Džellijs Rols Mortonss (*Jelly Roll Morton*), kurš tiek uzskatīts par pirmo džeza komponistu, Džo Oliveris (*Joe Oliver*) un citi.

Pēc *Lielās depresijas* no 1929. līdz 1932. gadam džeza stilistikā iezīmējās pavērsiens, un priekšplānā izvirzījās svings. Laiks līdz pat 20. gadsimta 40. gadu vidum džeza vēsturē tiek dēvēts par svinga ēru, un par oficiālo šīs ēras sākumu mēdz uzskatīt triumfālo Benija Gudmena (*Benny Goodman*) orķestra koncertu 1935. gada 21. augustā Palomaras deju zālē Losandželosā, Kalifornijā (Cooke 1997: 83). Svinga ēra ir bigbendu jeb lielo džeza orķestru laiks. Kaut arī šādi orķestri sāka veidoties jau 20. gadu vidū – pirmo no tiem dibināja Flečers Hendersons (*Fletcher Henderson*) jau 1923. gadā Ņujorkā (Cooke 1997: 51) –, klasiskais bigbenda sastāvs nostabilizējās nedaudz vēlāk (ap 1930), un tas ietver trīs grupas jeb sekcijas: saksofonu sekciju, trompešu/trombonu sekciju un ritma sekciju (kontrabass, sitaminstrumenti, klavieres, ģitāra). Bigbenda atskaņotā mūzika ir aranžējumi. Savukārt aranžēšanas pamatmodeļi izveidoja jau minētais Flečers Hendersons, un tā struktūra ir šāda: saksofonu sekcija spēlē tēmu, trompešu/trombonu grupa – īsas rifveida¹³ atbildes, bet ritma grupa – vienmērīgi pulsējošu pavadījumu. Šis modelis vēlāk kļuva par paraugu un klišeju lielākajai daļai 30. gadu bigbenda aranžējumu un tika plaši imitēts svinga ēras laikā (Tanner, Megill, Gerow 1992: 51).

Gan diksilendam, gan bigbendam orķestra instrumentārija modifikācijas parasti ir nelielas, tādēļ šos sastāvus iespējams vizuāli identificēt pēc instrumentu sastāva. Būtiski uzsvērt, ka šie, tolaik dominējošie stili bija tikai ietvars džeza kā unikālas improvizatoriskas mākslas izpausmēm un laika gaitā piedzīvoja izmaiņas.

Sadzīves orķestru repertuāru agrīnā džeza laikmetā lielākoties veidoja populāras dziesmas tālaika deju – fokstrota, šimmija u. c. – ritmos. Faktiski ar vārdu *džezs* 20. un 30. gados apzīmēja gandrīz visu t. s. *vieglo* žanru. Plašu publiku džeza specifiskās īpašības parasti nesaistīja – tās mērķis bija izklaide. Svarīga bija popularitāte, tādēļ

¹³ Rifs (džezā) – īss ritma kodols, kas atkārtojas.

jauno *modes vārdu* lika klāt gandrīz jebkam; raksturīgs piemērs ir Marisa Vētras iedziedātais valsis *Dažu skaistu ziedu* ar „Bellaccord džessa orķestri“ (matrice nr. 3045, plate nr. 3218), kam nav nekāda sakara ar džezu. Analizējot *Bellaccord* orķestra ieskaņoto repertuāru, jāsecina, ka tas lielākoties sastāv no kinofilmu *grāvējiem* – visvairāk vācu UFA kinostudijas filmmūzikas ar specifisku, jauktu vācu šlāgera un amerikāņu svinga stilistiku, taču sastopama arī amerikāņu mūzika, reizēm pat pazīstamas džesa tēmas, piemēram, Harolda Ārlena (*Harold Arlen*) *Over The Rainbow* (*Pār varavīksni*; ieskaņots *Bellaccord electro*, matrice nr. 5028, plate nr. 3944, ap 1940–1941).

Atskaņotais repertuārs, kaut arī pats par sevi, protams, vēl nav mūzikas stila pazīme, tomēr ietver svarīgu indikatīvu informāciju. 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijā spēlētais repertuārs, konkrēti, amerikāņu mūzika, noteikti ir viena no pazīmēm, kas citu faktoru kontekstā varētu norādīt uz saikni ar džezu.

Ņemot vērā visas ar džesa identificēšanu un definēšanu saistītās problēmas, korekti būtu aplūkot visu pieejamo izpētes materiālu neatkarīgi no formāliem kritērijiem, tātad respektēt šajā laika periodā valdošo izpratni par džezu un analizēt visu, kas līdz 1940. gadam Latvijā tika saukts par džezu.

* * *

Kā piemēru džesa identificēšanas metodes praktiskam izmantojumam turpinājumā piedāvāju agrīna *Bellaccord* ieskaņojuma – *Lēno fokstrotu virknes II* – analīzi (*Bellaccord electro*, matrice nr. 5028, plate nr. 3944, ap 1940–1941¹⁴).

Instrumentārijs. Izmantotas klavieres un sitaminstrumenti.

Mūziķi. Spēlē Džeks Mihaļickis (1908–1941, klavieres) un Verners Troics (1912–1987, bungas)¹⁵ – abi savulaik Rīgā populārā *Bāra trio*¹⁶ dalībnieki.



Džeks (istajā vārdā Solomons) Mihaļickis, džesa pianists. Rīga (~1938), fotogrāfs nezināms. No Elmāra Zemoviča privātkolekcijas

¹⁴ Šis pašas skaņuplates otrā pusē ietverta *Lēno fokstrotu virkne I*.

¹⁵ Par šādu atskaņotājsastāvu liecina Latvijas atskaņotājmākslas vēstures pētnieka Elmāra Zemoviča sniegtā informācija (Zemovičs 2012), kā arī autora intervija ar 20.–30. gadu skaņierakstu kolekcionāru Alfrēdu Dreiblatu 2009. gada 7. oktobrī (Dreiblats 2009) un Diānas Albinas radioraidījums *Kad atdzīvojas leģenda* Latvijas Radio 1987. gada 9. maijā (Albina 1987).

¹⁶ Ansamblis izveidojies, muzicējot *Romas viesnīcas* bārā; trešais dalībnieks bijis saksofonists Oskars Saulespurēns (1906–1998). Reizēm ansamblis uzstājies arī citā sastāvā.

Konteksti. *Lēno fokstrotu virkne II* ir popurijs par četrām amerikāņu komponistu tēmām. Pirmās divas no tām izcelsmes ziņā saistītas ar filmmūziku. Komponista Maikla Karra (*Michael Carr*, 1905–1968) un dzejnieka Džimmija Kenedija (*Jimmy Kennedy*, 1902–1984) dziesma *South of the Border* (*Uz dienvidiem no robežas*) radīta tāda paša nosaukuma filmai (1939), kur to izpildīja pazīstamais ASV dziedātājs un kinoaktieris Džīns Otrijs (*Gene Autry*, 1907–1998). Nākošais skaņdarbs *Over the Rainbow* (*Pār varavīksni*) ir populārā amerikāņu mūziklu komponista Harolda Ārlena (*Harold Arlen*, 1905–1986) balāde, kas sacerēta kinofilmam *The Wizard of Oz* (*Burvis no Oza zemes*, 1939)¹⁷.

Abas no kino aizgūtās tēmas ar džeza ir saistītas pastarpināti, un tās varētu apzīmēt kā populāro mūziku; savukārt divi turpmākie fokstroti jau pēc būtības ir džeza skaņdarbi, un arī tie ieskaņoti pavisam neilgi pēc sacerēšanas. Trešās tēmas *Blue and Sentimental* (brīvi tulkojot, *Blūza un sentimenta noskaņā*) autori ir Kaunts Beizijs (*William „Count“ Basie*), Džerijs Livingstons (*Jerry Livingston*) un Maks Deivids (*Mack David*). Beizijs¹⁸ piederējis pie ievērojamākajiem amerikāņu džeza komponistiem, bijis plaši pazīstams arī kā orķestra vadītājs, aranžētājs un pianists. Zīmīgi, ka popularitāti ASV viņš iemantojis tikai 1936.–1938. gadā, kad viņa vadītais bigbends sācis uzstāties Ņujorkā, savukārt *Blue and Sentimental* sacerēts un ieskaņots 1938. gadā, tātad salīdzinoši neilgu laiku – divus trīs gadus – pirms *Bellaccord* veiktā ieskaņojuma.

Popurija pēdējās tēmas autors ir Frenkijs Māsterss (*Frankie Masters*, 1904–1991) – pazīstams ASV deju orķestra vadītājs, kurš galvenokārt darbojies dažādos hotelos Čikāgas apkaimē. Viņa dziesma *Scatterbrain* (*Vieglprātīgs cilvēks*) komponēta 1939. gadā un ieskaņota tā paša gada 25. maijā; gandrīz tūlīt tā kļuva plaši pazīstama, un to izpildīja radiostacijas visā ASV.

Visi četri skaņdarbi ir amerikāņu komponistu hiti, kas sacerēti un popularitāti guvuši 1938.–1939. gadā. Šis apstāklis ir intriģējošs sakarā ar ieskaņojuma veikšanas laiku – 1940.–1941. gadu, tātad, iespējams, jau padomju okupācijas periodu Latvijā. Acīmredzot cenzūra un ideoloģiskā kontrole tolaik vēl nebija pārāk stingra. Fakts, ka divas no četrām popurijā iekļautajām tēmām pārstāv filmmūziku, turklāt relatīvi nesen tapušu, vēlreiz apliecina gan samērā ātru starptautiskās informācijas apriti, gan arī Latvijas džeza attīstības ciešo saikni ar kino. Tā kā abas pēdējās tēmas (*Blue and Sentimental* un *Scatterbrain*) neskanēja kinofilmās, Latvijā tās varēja nonākt vai nu skaņuplašu, vai iespiestu nošu veidā, vai arī ar radio starpniecību. Katrā gadījumā mūzikim – potenciālajam atskaņotājam – bija jāveltī zināmas pūles, lai pasūtītu un iegādātos šo fokstrotu notis un skaņierakstus. Savā dzimtenē tie bija iemantojuši popularitāti pavisam nesen, un tas rāda, ka Latvijas mūziķi ir bijuši labi pazīstami ar aktuālajiem notikumiem amerikāņu džeza, orientējušies šajā mūzikā un iekļāvuši to savā repertuārā.

¹⁷ Filmā šo dziesmu izpilda slavenā kinoaktrise Džūdija Gārlenda (*Judy Garland*, 1922–1969); vēlāk *Over the Rainbow* kļūst par viņas vispazīstamāko dziesmu.

¹⁸ Kaunta Beizija (1904–1984) dibinātais bigbends joprojām pieder pie slavenākajiem džeza orķestriem pasaulē. Beizijs bijis t. s. Kanzassitijas stila pārstāvis, kam raksturīgs robusts svings, rīfveidīgi, blūzā bāzēti aranžējumi ar izteiktiem soloimprovizācijas posmiem. Izcēlies ar minimālistisku, *stride piano* manierē ieturētu spēles stilu (Carr, Fairweather, Priestley 2004: 52; jēdziena *stride piano* skaidrojumu skat. 20. vērē).

Līdz ar to varam secināt, ka popurijā *Lēno fokstrotu virkne II* ietvertās tēmas kontekstuāli iespējams uzskatīt par džeza mūziku. Tās ir sacerējuši džeza mūziķi vai ar džezu cieši saistīti autori, un tās aizgūtas no starptautiski pazīstamiem, samērā jauniem un ieskaņojuma tapšanas laikā aktuāliem skaņdarbiem.

Struktūra. Kopējais popurija garums ir 3:58 minūtes. Četras tematiski atšķirīgās daļas vieno 4/4 taktsmērs un lēnā fokstrotas ritms.

Popurija četru daļu uzbūve

Hronometrāža (sekundes)	0:00–0:10	0:10–0:44	0:44–0:49
Taktis	4	14	2
Apraksts	Klavieru solo	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu
Tonālais plāns	Do mažors	Do mažors	Modulācija mazu tercu zemāk
Formas daļa	Ievads	<i>South of the Border</i> tēma	<i>South of the Border</i> tēmas nobeigums

Hronometrāža (sekundes)	0:49–1:27	1:27–1:46	1:46–2:04
Taktis	16	8	8
Apraksts	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu
Tonālais plāns	La mažors	La mažors	La mažors
Formas daļa	<i>Over the Rainbow</i> tēma – AA daļas	<i>Over the Rainbow</i> tēma – B daļa (tilts – <i>bridge</i>)	<i>Over the Rainbow</i> tēma – A daļa

Hronometrāža (sekundes)	2:04–2:09	2:10–2:29	2:29–2:38	2:39–2:53
Taktis	2	8	4	6
Apraksts	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu
Tonālais plāns	Modulācija mazu tercu augstāk	Do mažors	Do mažors	Do mažors
Formas daļa	Starpaspēle	<i>Blue and Sentimental</i> tēma – AA daļas	<i>Blue and Sentimental</i> tēma – B daļa (tilts – <i>bridge</i>)	<i>Blue and Sentimental</i> tēma – A daļa

Hronometrāža (sekundes)	2:53–2:56	2:56–3:15	3:16–3:35	3:35–3:50	3:50–3:58
Taktis	1	8	8	6	2
Apraksts	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu	Klavieru solo ar bungu slotiņu pavadījumu; palēnināts
Tonālais plāns	Modulācija mazu tercu zemāk	La mažors	La mažors	La mažors	La mažors
Formas daļa	Starpspēle	<i>Scatterbrain</i> – AA daļas	<i>Scatterbrain</i> – B daļa (tilts – <i>bridge</i>)	<i>Scatterbrain</i> – A daļa	<i>Scatterbrain</i> – A daļas nobeigums

Džeza valoda¹⁹:

1. Ritma struktūra

Kā jau minēts, skaņdarbs ir lēna fokstrotā ritmā. Pianists izmanto tradicionālo pavadījuma spēles manieri: smagās taktsdaļas iezīmē basa funkciju, un uz vieglajām izskan akordi. Bungām skaņdarba izpildījumā ir tikai papildinoša nozīme, priekšplānā ir klavieres. Vienmērīgais, ar slotiņām spēlētais pavadījums, ko dažbrīd tembrāli bagātina šķīvja sitieni, rada vienmērīgu pulsāciju – fonu klavieru solospēlei.

Klavierpartijā visā popurija gaitā nepārprotami dzirdama džezam raksturīga ritma pulsācija – pianists svingo, turklāt to apliecina gan kreisās rokas izpildītais pavadījums, gan arī melodiskā līnija labās rokas partijā. Arī bungu partijā valda svingam tipiskais pulss. Tādējādi abu mūziķu frāzējums ir ritmiski vienāds, un instrumenti viens otru savstarpēji papildina, radot sabalansētu kopskaņu.

Varam secināt, ka svinga nozīmīgā loma popurija ritma struktūrā atbilst džeza stilistikai.

2. Artikulācija

Artikulācija klavieru partijā ir tipiska tālaika džeza klavierspēles stilam: proti, kreisās rokas partijā izmantoti neuzkrītoši *offbeat* akcenti, kamēr labā atskaņo akordos dublētu melodiju *stride piano*²⁰ manierē. Labās rokas partijā turklāt varam saklausīt arī pasaulslavenu svinga pianistu spēles ietekmi – piemēram, krītošās pasāžas (hronometrāžā no 0:58) nepārprotami atsauc atmiņā Arta Teituma (*Art Tatum*) spēles stila iezīmes²¹. Tāpat arī vieglais melodijas sinkopējums, ar akordu izklāstu iezīmējot frāžu nobeigumus, ir ļoti raksturīgs džeza klavierspēles paņēmieni. Kopumā artikulācija neatstāj šaubas par pianista spēles atbilstību džeza stilistikai, turklāt pārlicinošais, mierīgais, relaksētais un inteligēntais priekšnesums ir muzikāli ļoti kvalitatīvs. Varētu pat teikt, ka, nezinot pianista izcelsmi, tikpat labi šo ieskaņojumu būtu iespējams piedēvēt lielākajam vairumam tolaik starptautiski pazīstamo džeza pianistu, kas, protams, pierāda mūziķa augsto profesionalitāti.

¹⁹ Džeza valodas analizē galvenā uzmanība veltīta trim no četriem iepriekš izklāstītajiem džeza identifikācijas parametriem – proti, ritma struktūrai, artikulācijas īpatnībām un improvizācijas izpausmēm. Ceturtais kritērijs (specifisks aranžējums) šai gadījumā, ņemot vērā nelielo atskaņotājsastāvu, netiek plašāk iztirzāts, lai gan izmantotā tembru kombinācija (klavieres un sitaminstrumenti) pati par sevi neapšaubāmi ir tipiska džezam.

²⁰ *Stride piano* (angļu val. *stride* – lēkāt, *piano* – klavieres) – džeza klavierspēles stils, kurš radās Ņujorkā, Hārlemā, 20. gadsimta 20. gadu sākumā kā regtāima stila transformācija. Tiek uzskatīts par pirmo īsto džeza klavierspēles stilu. Raksturīgs sinkopēts, lēcienvēidīgs un ļoti virtuozs spēles veids, kur kreisā roka uz smagajām taktsdaļām spēlē basa skaņas, bet uz vieglajām (*offbeat* jeb *atsitieni*) – akordus, kamēr labā roka sinkopē melodiskas pasāžas un improvizē. 30. gados *stride piano* bija dominējošais džeza klavierspēles veids. Starp tā ievērojamākajiem pārstāvjiem jāmin Džeimss P. Džonsons (*James P. Johnson*, 1894–1955) un Fetss Volers (*Thomas Wright "Fats" Waller*, 1904–1943) (Tanner, Megill, Gerow 1992: 60).

²¹ Arts Teitums (*Art Tatum*, 1909–1956) – viens no visu laiku slavenākajiem džeza pianistiem, attīstījis savu īpatnēju spēles manieri, kurai raksturīgas virtuozas pasāžas, kreisajai rokai spēlējot *stride piano* stila pavadījumu. Viens no pirmajiem sācis improvizācijā lietot akordu t. s. substitūcijas (aizvietošanu). Tiek uzskatīts par tehnikiski spožāko pianistu džeza vēsturē. Viņa spēles stils joprojām iespaido lielāko daļu džeza pianistu (Carr, Fairweather, Priestley 2004: 777).

²² Citi avoti, kas rosinājuši šo secinājumu, bijušas autora intervijas ar Latvijas agrīnā džeza pazinējiem, režisoru Olgertu Kroderu (Kroders 2008), teātra un kino zinātnieci Valentīnu Freimani (Freimane 2009) un *Bāra trio* dalībnieka Oskara Saulespurēna dēlu Mārtiņu Saulespurēnu (Saulespurēns 2008). Skat. arī grāmatizdevēja Helmara Rudziša atmiņas (Rudzītis 1997: 143).

Džeks Mihaļickis ir bijis izcilākais 20. gadsimta 30. gadu Latvijas džeza pianists, un šis ieskaņojums to neapšaubāmi apliecina²². Viņa spēlei raksturīgs klusināts skanējums, kas tipiski bāros un restorānos izpildītai mūzikai.

Sitaminstrumentālista uzdevums šajā skaņdarbā ir iespējami neuzkrītošāk un tolerantāk pavadīt klavieres, pildot fona funkciju, ko Verners Troics arī sekmīgi veic. Nelielās bungu iespēles, bet vēl jo biežāk viegli sitieni pa šķīvi vai mazi tremolo ar slotiņām pa mazajām bungām gaumīgi paspilgtina inteligento un trauslo klavieru solo, iezīmējot nepārtrauktu, vienmērīgu pulsāciju visā skaņdarba gaitā. Tieši bungu neuzkrītošā spēles maniere rada vienoto skanējumu un ļauj runāt par lielisku ansambli.

Varam secināt, ka skaņdarba artikulācija atbilst džeza stilistikai, turklāt pianista sniegums ir jo īpaši raksturīgs tieši 30. gadu beigās izplatītajai džeza klavierspēles manierei.

3. Improvizācija

Šajā skaņdarbā izteiktu improvizācijas posmu nav. Taču popurijā savirknētās melodijas pianists interpretē ļoti brīvi, tās atkārtotot un sinkopējot, reizēm papildinot ar akordiem un izgreznojot ar pasāžām. Šāda izpildījuma maniere pati par sevi ir improvizatoriska, jo visi iepriekšminētie paņēmieni parādās spontāni, nevis jau sagatavotās vietās. Būtībā viss skaņdarbs ir klavieru solo, kas papildināts ar bungu pavadījumu. Turklāt, spēlējot ansambli, mūziķi nepārtraukti atbild viens otra muzikālajām idejām, piemēram, bundzinieks viegli maina spēles manieri, reaģējot uz katras nākošās popurija tēmas atskaņojuma īpatnībām (tesitūras, faktūras, melodiskās līnijas, izrotājumu u. c. aspektu maiņu). Tieši šis aspekts – tātad skaņdarba attīstība, tā radīšana un variēšana konkrētajā mirklī – ir viena no džeza vissvarīgākajām pazīmēm, kas atšķir to no cita veida izklaidējoša rakstura mūzikas. Šāds viegls, neuzkrītošs un reizē brīvs spēles stils bija ļoti populārs 30. gadu kafejnīcās un bāros ne tikai Latvijā, un arī mūsdienās tas bieži dzirdams līdzīgās izklaides vietās.

Improvizācija izpaužas arī popurija tonālajā risinājumā. Skaņdarbā ir trīs modulācijas – *South of the Border* tēmas divās pēdējās taktīs pianists caur III7 (vienlaicīgi jaunās tonalitātes V7) modulē mazu tercu zemāk (hronometrāžā 0:44–0:49) un jaunajā tonalitātē turpina nākošo tēmu – Harolda Ārlena *Over the Rainbow*. Šai tēmai seko divu taktu starpspēle (2:04–2:09), kuras gaitā atgriežas sākumtonalitāte, un tajā izskan nākošā tēma – *Blue and Sentimental*. Visbeidzot, *Blue and Sentimental* atskaņojumu nomaina takti gara starpspēle (2:53–2:56), kuras laikā notiek pēdējā modulācija, atkal caur III7 (jaunās tonalitātes V7), un pēdējā, ceturtā tēma, līdzīgi kā otrā, izskan mazu tercu zemāk.

Šāda veida tonalitāšu maiņa ir visai izplatīta arī mūsdienu džeza pianistu spēlē. Modulācija mazas tercās apjomā ir samērā vienkārša

un sniedz nepieciešamo jauno tonālo krāsu, lai skaņdarbs nekļūtu vienmuļš. Interesanta ir otrā modulācija, kur pianists divu taktu ietvaros divreiz atkārtoti akordu secību – jaunās tonalitātes IIm7–V7, tādējādi ļaujot klausītājam pierast pie tonālā pavērsiena un paspilgtinot muzikālo tieksmi atrisināties jaunajā harmonijā.

Veids, kādā šīs modulācijas tiek veiktas, ir klasisks džeza harmoniskās domāšanas piemērs. IIm7–V7–I (otrā–piektā–pirmā pakāpe) ir visizplatītākā džeza harmoniskā secība, uz kuras balstās lielākā daļa t. s. džeza standartu – tēmu. Vienlaikus tā ir arī pats pamats džeza improvizācijai (džeza harmonijas studijas sākas ar šīs akordu secības apguvi). Fakts, ka skaņdarbā ir praktiski izmantota šī harmoniskā secība – gan modulējot, gan dažādojot harmonisko izklāstu – neapšaubāmi apliecina pianista orientēšanos džeza stilistikā. Turklāt Mihaļickis šo paņēmieni lieto tik prasmīgi, ka, spriežot pēc visa, ir to jau sen apguvis un ilgstoši aprobējis.

Līdz ar to varam secināt: lai arī skaņdarbā nav izteiktu improvizācijas posmu, pats improvizatoriski spontānais spēles veids atbilst džeza stilistikai, turklāt improvizācijas ietvaros lietotas džezam raksturīgas akordu secības un modulācijas. Tās realizētas teorētiski pareizi un pakļaujas popurija kopējai dramaturģijai, respektīvi, kļūst par nozīmīgu mūzikas izteiksmes līdzekli.

Rezumējot visu izklāstīto, konstatējam, ka aplūkotais skaņdarbs ir džeza paraugs. To apliecina vairāki aspekti:

- ritma struktūra, proti, svinga iespaids;
- džezam raksturīgā artikulācija;
- tēmu improvizatoriski brīvais izklāsta veids;
- skaņdarba harmoniskā uzbūve;
- ansambļa kopējais muzicēšanas stils;
- visbeidzot – popurijā izmantoto tēmu autori ir pazīstami, ar džezu cieši saistīti komponisti un džeza mūziķi.

THE IDENTIFICATION OF JAZZ ON EARLY GRAMOPHONE RECORDS

Indriķis Veitners

Summary

One of the most important tasks in the research of Latvian jazz is the identification and analysis of early recordings. In order to perform this task, it is necessary, firstly, to define jazz – a specific musical phenomenon; secondly, to create criteria for the analysis of the recordings. Identifying jazz, particularly at its early stages, is one of the

most difficult issues in jazz research and is still an important point for discussions and research.

In the article, the author reviews the most common jazz definitions, which define jazz as an amalgamation of elements drawn from European-American and tribal African music, characterised by several aspects, such as a specific attitude towards tone, which is called swing, spontaneity, sonority and a particular style of phrasing.

The author has created a set of criteria which, in his opinion, are the most characteristic of jazz of the period. This set of criteria can be used to analyse the recordings of 1930s and 1940s in connection to jazz. The criteria are as follows:

- rhythmic structure – a particular swing of the rhythm – syncopated on the 'offbeat', known as 'backbeat' in jazz;
- articulation – how a musical phrase is played. Articulation in jazz differs significantly from that in academic music;
- improvisation as an important part of jazz;
- arrangement, which plays a crucial role in jazz, especially in the beginning of the development of European jazz.

The repertoire has also been mentioned as an additional criterion, although, on its own, it cannot be a sign of a musical style, but it still can be indicative. The repertoire played in Latvia in this period, i.e., American music, is definitely one of the signs that show a connection to jazz in a broader context.

The author characterises each of the criteria in more detail. The author also explains the jazz styles of the period (1920–1940) – Dixieland and swing, giving their characteristics and emphasising that these styles, although dominating this particular period, were only a framework for the expressions of the development of jazz as a unique and improvising art. An important feature that had a crucial impact on the development of jazz in European countries was the different political and cultural background. Therefore, taking into account all issues pertaining to the identification and definition of jazz, it would be worthwhile to review all the research materials which are available, regardless of the formal criteria, thus respecting and accepting the understanding of jazz during that period (i.e., analysing everything that was called jazz up to 1940).

The proposed set of four criteria is not to be seen as a closed system of characteristics. It is theoretically possible to include other criteria for identifying jazz. However, the set of criteria proposed by the author as a method of analysis could help in the research of early jazz recordings, serving as a point of reference and guidelines thus helping to identify jazz elements in the recordings.

At the end of the article the author offers the analysis of the recording *Slow Foxtrot series II (Lēno fokstrota virkne*; gramophone recording No. 3944 by *Bellaccord Electro*, matrix No. 5028, ca. 1940–1941) as an

example of the practical application of these criteria. Recordings made by Džeks Mihaļickis (1908–1941, piano) and Verners Troics (1912–1987, percussions) – members of the band *Bar Trio* (*Bāra trio*) from Riga, are indicative of the years 1940 and 1941. The description of the recording context and composition structure is followed by the sequential analysis of the musical rhythmic arrangements, the audible articulation and improvisation on the recordings. The author concludes that this composition is a jazz piece, shown by the existence of swing, characteristic manner of jazz articulation, harmonic structure, the ensemble's overall musical style and the improvisational freedom of the playing. The authors of the recorded themes are well known – musicians and composers closely related to jazz.

Literatūra un citi avoti

[Abts, Francis]. *Dažu skaistu ziedu* [ieraksts skaņuplatē; dzied Mariss Vētra, spēlē *Bellaccord* džeza orķestris]. *Bellaccord Electro*, matrice nr. 3045, plate nr. 3218

Albina, Diāna (1987). *Kad atdzīvojas leģenda* [Latvijas Radio raidījums]. 9. maijs

Berendt, Joachim-Ernst, & Günther Huesmann (2009). *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. Translated by H. and B. Bredigkeit with Dan Morgenstern and Tim Nevill. Chicago: Lawrence Hill Books

Bergerot, Frank, & Arnaud Merlin (1993). *The Story of Jazz. Bop and Beyond*. New York: Thames and Hudson Ltd

Carr, Ian, Digby Fairweather & Brian Priestley (2004). *The Rough Guide to Jazz*. Third Edition: Expanded and Completely Revised. London: Rough Guides Ltd

Cooke, Mervyn (1997). *The Chronicle of Jazz*. London: Thames and Hudson

Dreiblats, Alfrēds (2009). Intervija Indriķim Veitneram 7. oktobrī. Pieraksts I. Veitnera privātarhīvā

Freimane, Valentīna (2009). Intervija Indriķim Veitneram 11. decembrī. Pieraksts I. Veitnera privātarhīvā

Hils, Billijs. *Vecais ratiņš* [ieraksts skaņuplatē; dzied Pauls Sakss, spēlē *Bellaccord* džeza orķestris]. *Bellaccord Electro*, matrice nr. 3709, plate nr. 3341

Homer, Ulrich (1962). *Music: A Design for Listening*. Second Edition. New York: Harcourt, Brace and World, Inc.

Horn, David (2004). The identity of jazz. *The Cambridge Companion to Jazz*. Edited by Mervyn Cooke & David Horn. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 9–32

Kernfeld, Barry (2002a). Improvisation. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Second Edition. Edited by Barry Kernfeld. Volume 2. London: Macmillan Publishers Limited; New York: Grove's Dictionaries, pp. 313–323

Kernfeld, Barry (2002b). Jazz. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Second Edition. Edited by Barry Kernfeld. Volume 2. London: Macmillan Publishers Limited; New York: Grove's Dictionaries, pp. 361–393

Kroders, Oļģerts (2008). Intervija Indriķim Veitneram 31. oktobrī. Pieraksts I. Veitnera privātarhīvā

Lēno fokstrotu virkne II [ieraksts skaņuplatē, atskaņo *Bāra trio* dalībnieki: Džeks Mihaļickis, klavieres, Verners Troics, sitaminstrumenti]. *Bellaccord Electro*, matrice nr. 5028, plate nr. 3944, ap 1940–1941

Paucītis, Kārlis (1926). Kas ir džezbends? *Mūzika* 3 (marts), 36.–37. lpp.

Rudzītis, Helmars (1997). *Manas dzīves dēkas*. Rīga: Zinātne

Saulespurēns, Mārtiņš (2008). Intervija Indriķim Veitneram 21. novembrī. Pieraksts I. Veitnera privātarhīvā

Shipton, Alyn (2007). *A New History of Jazz*. Second Edition. London, New York: Continuum

Tanner, Paul O. W., David W. McGill & Maurice Gerow (1992). *Jazz*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown Publishers

The Chronological Classics: Bix Beiderbecke with Paul Whiteman 1927–1928 [CD Album]. France: Classics Records, 2002, classics1208

Tucker, Mark (2001). Jazz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 12. London, etc.: Macmillan Publishers Limited, pp. 903–904

Zemovičs, Elmārs (2012). Intervija Indriķim Veitneram. Pieraksts I. Veitnera privātarhīvā

Барбан, Ефим (2007а). *Джазовые опыты*. Санкт-Петербург: Композитор

Барбан, Ефим (2007б). *Черная музыка, белая свобода. Музыка и восприятие авангардного джаза*. Санкт-Петербург: Композитор

INTERPRETS UN KLAUSĪTĀJS

MŪZIKA IERAKSTĀ. DAŽI UZTVERES PROBLĒMJAUTĀJUMI

Tatjana Ostrovska

Tehnoloģiskās attīstības rezultātā mūzikas ierakstu loma mūsdienās vairs neaprobežojas tikai ar izpildītājmākslinieka snieguma dokumentēšanu konkrētā brīdī. Gan pats ieraksta process, gan tā uztvere ir iespaidojuši viedokļus par kvalitātes standartiem izpildītājmākslā. Izkristalizējušies vairāki jautājumi, kas izgaismo raksturīgākās problēmsituācijas saskarsmē ar mūzikas ierakstu. Vai un kā ieraksta un atskaņojuma tehnoloģijas 20. gadsimtā mainījušas priekšstatus par perfektu jeb ideālu skaņdarba izpildījumu akadēmiskās mūzikas klausītāju un interpretu vidē? Vai mūzikas ieraksta iespējas būtiski ietekmē izpildītājmākslinieka psiholoģiju, t. i., viņa attieksmi pret dažādiem savas darbības aspektiem?

Meklējot atbildes uz šiem jautājumiem, sava maģistra darba ietvaros esmu veikusi nelielu empīrisku pētījumu par mūzikas ieraksta uztveres aspektiem, raugoties no izpildītājmākslinieka un klausītāja viedokļa¹. Tā mērķis bija iespējami precīzāk atklāt dažādas interpretam aktuālas problēmas ieraksta tapšanas procesā un noskaidrot, vai un kā atšķiras skaņdarba iestudējuma gaita, gatavojoties koncertam vai ierakstam. Šajā nolūkā tika intervēti dažādu paaudžu mūziķi, kuru izvēlē galvenais kritērijs bija respektējama mūzikas ierakstu pieredze. Savukārt, lai noskaidrotu klausītāju attieksmes un uztveres atšķirības, klausoties mūziku koncertizpildījumā un ierakstā, pētījumā tika iesaistīta speciāli izraudzīta interesentu mērķgrupa (fokusgrupa); tās uzdevums bija vērtēt viena un tā paša skaņdarba koncertizpildījumu, koncertierakstu un studijas ierakstu. Noslēgumā tika apkopoti klausītāju profesionālie un arī subjektīvi emocionālie viedokļi par visiem trim priekšnesumiem un tādējādi noskaidrotas viņu uztveres īpatnības.

Mūzikas ieraksts kā izpildītājmākslinieka² darbību ietekmējošs faktors

Laika gaitā izpildītājmākslinieka darbību ietekmējuši dažādi faktori, un viens no būtiskākajiem to vidū bijusi mūzikas ierakstu straujā attīstība 20. gadsimtā. Sākotnēji, t. i., 19. gadsimta beigās, interpretu attieksme pret ierakstiem bija drīzāk noraidoša, jo tajos fiksētais rezultāts, pat pieliekot īpašas pūles, bija mazāk spilgts nekā koncertizpildījums: to noteica skaņas uztveres ierobežotās tehnoloģiskās iespējas. Taču jau tolaik aizsākās tendence, kas turpinās līdz pat mūsdienām – izpildītājmākslinieki dzirdēja ierakstā savu

¹ Maģistra darbs *Izpildītājmāksla mūzikas ieraksta tehnoloģiju kontekstā* (Ostrovska 2013) izstrādāts Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā 2013. gadā; zinātniskais vadītājs ir *Dr. art.* Jānis Kudiņš. Šajā rakstā atspoguļoti novērojumi un secinājumi, kas izklāstīti maģistra darba 3. nodaļā.

² Šajā rakstā esmu konsekventi izmantojusi terminu *izpildītājmāksla* un tā atvasinājumus. Mūsdienās dažādos tekstos par mūziku latviešu valodā vienādi bieži tiek lietoti apzīmējumi *izpildītājmāksla* un *atskaņotājmāksla*. Dot priekšroku *izpildītājmākslai* esmu izvēlējusies tādēļ, ka šis apzīmējums ir tiešāks ekvivalents termina izpratnei un lietojumam gan krievu valodā (*исполнительское искусство*), no kuras tas savulaik pārņemts latviešu valodā, gan angļu valodā (*performing art*). Līdz ar to veidojas nepārprotamāka sazobe starp noteiktu darbību raksturojošiem terminiem dažādās valodās, kas mūsdienās, kad muzikoloģija ir kļuvusi par starptautiski atpazīstamu nozari ar savu specifisku terminu kopumu, ir pietiekoši būtiski. Līdzīgu apsvērumu dēļ rakstā tiek lietots apzīmējums *mūzikas ieraksts*, nevis tikpat plaši sastopamais apzīmējums *mūzikas ieskaņojums*. Plašāks skaidrojums par terminu izvēli sniegts raksta autores maģistra darbā (Ostrovska 2013).

³ Plašāks raksturojums mūzikas ierakstu tehnoloģiju attīstībai un tās ietekmei uz izpildītājmākslu sniegts raksta autorei maģistra darba (Ostrovskā 2013) 2. nodaļā.

spēli it kā *no malas* un, progresējot ierakstu tehnoloģijām, pilnveidoja spēles tehniku un emocionālo piepildījumu, lai tuvinātu sniegumu iepriekš gandrīz neaizsniedzamai perfekcijai. Pamazām mūziķi sāka apzināties arī citu ierakstu industrijas ietekmes pozitīvu aspektu – izpildītājmākslinieka veikumu bija iespēja novērtēt arvien lielākam cilvēku skaitam, kas neapšaubāmi vairoja mūziķa popularitāti³.

Tehnoloģiju turpmāka attīstība (mikrofonu izmantošana, kas ļāva veikt ierakstus ārpus studijas; sākumā magnētiskās lentes un vēlāk digitālo tehnoloģiju ieviešana, kas palielināja ieraksta pēcapstrādes kvalitāti) radījusi izpildītājmāksliniekiem vēl nebijušus apstākļus, kas rosina meklēt jaunus mūzikas izteiksmes veidus, izmantojot jaunās ieraksta uzlabošanas iespējas. Protams, līdz ar to iezīmējas arvien jūtāmāka atšķirība starp studijas ieraksta un koncertizpildījuma tehnisko līmeni. Tas savukārt liek izvirzīt virkni jautājumu par ieraksta un koncerta mērķiem: vai koncertizpildījumam jābūt tehniski un emocionāli tikpat nevainojamam kā studijas ierakstam, kas ir mākslīgi uzlabots? Un otrādi – vai studijas ierakstam noteikti ir jābūt dabiskam realitātes atspoguļojumam, ja jau iespējams to tehnoloģiski mainīt un pilnveidot?

Lai noskaidrotu kopīgās un atšķirīgās problēmsituācijas koncertā un ierakstā mūsdienu izpildītājmākslinieka skatījumā, tika intervēti dažādu paaudžu interpreti ar lielu koncertēšanas un ierakstu veikšanas pieredzi: Juris Švolkovskis⁴, Žaklīna Rosa (*Jacqueline Ross*)⁵, Antons Ļahovskis (*Anton Lyakhovsky, Антон Ляховский*)⁶, Inese Klotiņa⁷, Egils Upatnieks⁸ un Normunds Šņē⁹. Intervijas veiktas laikposmā no 2012. gada jūlija līdz 2013. gada februārim, vairākkārt tiekoties ar katru mūziķi atsevišķi un precizējot dažādus atbilžu satura aspektus. Galvenā uzmanība tika pievērsta mūziķu individuālajai pieredzei un vērtējumam. Visiem respondentiem tika uzdoti četri jautājumi:

- Kāda ir atšķirība starp koncertizpildījumu un darbu ierakstu studijā?
- Kādēļ ir mūziķi, kam patīk strādāt studijā, un tādi, kam tas nepatīk un nepadodas?
- Vai ir kādi īpaši priekšnoteikumi veiksmīgam darbam ierakstu studijā?
- Vai ir kāda atšķirība, gatavojoties koncertizpildījumam un studijas ierakstam?

Šie jautājumi kļuva par impulsu turpmākām daļēji strukturētām un padziļinātām intervijām, balstoties uz katra mūziķa atšķirīgo viedokli. Interviju gaitā centos iespējami precīzi noskaidrot kopīgo un atšķirīgo starp koncertizpildījumu un darbu ierakstu studijā, lai tādējādi pārbaudītu savu sākotnēji izvirzīto tēzi par skaņierakstu tehnoloģiju ietekmi uz izpildītājmākslas attīstību – proti, to, vai darbs ierakstu studijā ietekmē mūziķa spēli uz skatuves, un otrādi.

⁴ Vijolnieks, dzimis 1938. gadā; Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesors; daudzi ieraksti Latvijas Radio gan solo, gan Latvijas Valsts filharmonijas trio sastāvā.

⁵ Vijolniece, Londonas Gildholas Mūzikas un Drāmas skolas profesore; 1976. gadā absolvējusi Džuljarda mūzikas skolu Ņujorkā; izdevniecības *Naxos* izdotajos CD albumos ierakstījusi visas Johana Sebastiāna Baha sonātes un partītas vijolei solo, kā arī visus Franča Šūberta skaņdarbus vijolei ar pavaddījumu.

⁶ Pianists, dzimis 1979. gadā; ieraksti Sanktpēterburgas Radio un Gildholas ierakstu studijā.

⁷ Pianiste, dzimusi 1979. gadā; ieraksti Latvijas Radio, izdots arī CD albums ar Nikolaja Metnera klavierdarbiem.

⁸ Obojists, dzimis 1982. gadā; ieraksti Latvijas Radio gan solo, gan ar pūšaminstrumentu kvintetu *Carion*.

⁹ Obojists un diriģents, dzimis 1960. gadā; daudzi kamermūzikas un solo, kā arī simfoniskās mūzikas ieraksti Latvijas Radio un CD albumos.

Aptaujāto izpildītājmākslinieku atbildes norādīja uz dažām būtiskām atšķirībām starp koncertizpildījumu un ierakstu, kā arī iezīmēja kopīgās tendences abos priekšnesuma veidos.

Kāda ir atšķirība starp koncertizpildījumu un darbu ierakstu studijā?

Atbildot uz šo jautājumu, vairums aptaujāto pauda uzskatu, ka koncertizpildījuma situācijā svarīga ir komunikācija ar publiku, savas emocijas un muzikālās idejas nodošana klausītājam konkrētajā mirklī, turpretī ierakstā ir sniegta iespēja sasniegt tehnisku perfekciju – nav nepieciešams visu nospēlēt nevainojami jau pirmoreiz; tai pašā laikā daudzo atkārtojumu dēļ grūtāk ir atklāt vienotu skaņdarba muzikālo ideju. Turklāt bieži atkārtojumi nepieciešami no mūziķa neatkarīgu iemeslu dēļ – traucēt var, piemēram, dažādi blakus trokšņi (grīdas čīkstēšana, ārpusaules skaņas), ierakstu tehnikas vai kolēģu kļūdas, kam jāpievērš uzmanība. Ļoti trāpīgi galveno atšķirību starp muzicēšanu koncertā un ierakstu studijā izdevās raksturot obojīstam Egilam Upatniekam, kurš koncertizpildījumu salīdzināja ar teātra izrādi, savukārt darbu pie studijas ieraksta – ar kino uzņemšanu (Upatnieks 2013); respektīvi, respondents akcentēja vienreizības momentu koncertā kā pretstatu daudzajiem atkārtojumiem studijas ierakstā.

Kā galvenais koncerta mīnuss tika norādīts lielāks skatuves stress jeb uztraukums, kas dažkārt kļūst par traucēkli muzikālās idejas nodošanā klausītājam. Skatuves uztraukumu pastiprina koncertizpildījuma vienreizības apziņa – ir tikai viens mirklis, kad interprets var radīt priekšnesumu, atkārtojumi un labojumi nav iespējami. Aptaujātie mūziķi izcēla svarīgu jautājumu – kā panākt, lai muzikālā ideja, par spīti traucējošiem faktoriem, nonāktu līdz klausītājam gan ierakstā, gan koncertā? Iespējams, ka galvenais jebkuram izpildītājmāksliniekam ir apzināties savas individuālās tehniskās un emocionālās nepilnības un analītiski izvērtēt, kāda pieeja ir nepieciešama, koncertējot un strādājot studijā. Turpmākā interviju gaita daļēji sniedza atbildi arī uz šo, pašu mūziķu izgaismoto jautājumu.

Kādēļ ir mūziķi, kam patīk strādāt studijā, un tādi, kam tas nepatīk un nepadodas?

Aptaujātie izpildītājmākslinieki kopumā vienprātīgi atzīmēja, ka ierakstam dod priekšroku mūziķi, kas orientēti uz perfektu rezultātu. Tas nozīmē, ka šādiem mūziķiem ir svarīgi, lai tehniski nevainojami būtu dažādi izpildījuma aspekti – skanējuma kvalitāte, intonācija, nošu teksta precizitāte, taču koncertizpildījumā šāda perfekcija ir gandrīz neiespējama. Uztājoties uz skatuves, emociju un skatuves stresa iespaidā vienmēr būs zināma deva sīku nepilnību, kamēr studijā var panākt ļoti augstu tehnisko precizitāti: ir iespēja atkārtot tik reižu, cik nepieciešams perfekta rezultāta sasniegšanai. Piemēram, vijolniece Žaklīna Rosa atzina, ka darbs studijā ļauj vairāk pievērst uzmanību

izpildījuma niansēm (līdzsvaram instrumentu attiecībās, frāzējumam, dinamikai), kas koncertā ne vienmēr ir iespējams (Rosa 2012). Vēl studijai dod priekšroku mūziķi, kuriem skatuves stresa apstākļos neizdodas panākt priekšnesuma vēlamo emocionālo un tehnisko līmeni.

Savukārt mūziķi, kuriem svarīgāka par perfektu rezultātu ir emocionāla komunikācija ar publiku un muzikālās idejas nodošana klausītājam, labāk jūtas koncerta atmosfērā uz skatuves, nevis ierakstu studijā, jo tajā tūlītēja atgriezeniskā saikne ar auditoriju nav iespējama. Obojists Egils Upatnieks pievērta uzmanību vēl kādam interesantam aspektam – iespējams, daudziem mūziķiem ir grūti strādāt studijā, jo viņi apzinās, ka nav simtprocentīgi gatavi ieraksta procesam; respektīvi, nav atrisinātas kādas psiholoģiskas vai tehniskas dabas problēmas, no kurām nevarēs izvairīties ieraksta laikā, tādēļ darbs studijā nevedas un rezultāts ir nepārliciecināms (Upatnieks 2013). Līdzīgu problēmu, balstoties uz savu mūziķa un skaņu režisora pieredzi, minēja arī obojists un diriģents Normunds Šnē. Proti, ja mūziķim, studijā strādājot, nepieciešami ļoti daudzi atkārtojumi, varbūt viņš vienkārši vēl nav gatavs ieraksta procesam? (Šnē 2013)

Vai ir kādi īpaši priekšnoteikumi veiksmīgam darbam ierakstu studijā?

Atbildes uz šo jautājumu iezīmēja vairākus svarīgus faktorus. Pirmkārt, strādājot studijā, nepieciešams apgūt lietišķu, gandrīz *neemocionālu* pieeju darba procesam. Mūziķim jābūt gatavam vairākas reizes atkārtot vienu un to pašu frāzi katrā ierakstamajā posmā, neļaujoties liekiem jūtu uzplūdiem, bet koncentrējoties uz galveno – tehniskajām niansēm un frāzējumu. Otrkārt, strādājot studijā, nozīmīga loma ir arī izturībai, jo studijas ieraksta veikšana faktiski ir maratons, kura laikā svarīgi ir pareizi sadalīt spēkus: ieraksts var ilgt pat astoņas stundas dienā, pretstatā koncertam, kura garums ir, augstākais, divas stundas. Ieraksta laikā mūziķim jāspēj saglabāt fizisko un garīgo koncentrāciju, lai arī dienas beigās katru atkārtojumu spētu uztvert kā pirmreizīgu un neļautu nogurumam aizēnot profesionālo sniegumu. Pianiste Inese Klotiņa uzsvēra, ka vēl viens ļoti nozīmīgs aspekts ir komunikācija ar skaņu režisoru – lai izdotos veiksmīgs ieraksts, mūziķim ir jāuzticas skaņu režisora profesionālajam viedoklim, jābūt ar viņu *uz viena viļņa* (Klotiņa 2012).

Vai ir kāda atšķirība, gatavojoties koncertizpildījumam un ierakstam studijā?

Atbildēs uz šo jautājumu vairums aptaujāto mūziķu bija vienoti: nav atšķirības, kam gatavoties – koncertam vai ierakstam, jebkurā gadījumā ir jāņem vērā visi tehniskie, emocionālie un mentālie aspekti, kas nepieciešami veiksmīgam priekšnesumam. Vienīgi vijolniece Žaklīna Rosa norādīja uz dažām atšķirībām:

„Ja gatavojos ierakstam, es pievēršu pastiprinātu uzmanību tehniskajam aspektam, lai pasāžas būtu drošas un bez *negadījumiem* – dažreiz tas nozīmē mainīt aplikatūru no tādas, kas labāk skan, uz tādu, kas ir drošāka. Tāpat ir svarīgi pievērst uzmanību lociņa sadalījumam, lai tas būtu vienmēr vienāds, spēlējot vienu un to pašu vietu. Tas ir svarīgi, lai, vairākas reizes atkārtot vienu un to pašu frāzi, skanējums būtu vienāds. Tāpat ir ļoti svarīgi visus šos jauninājumus pirms ieraksta izmēģināt koncerta apstākļos” (Rosa 2012)“.

Žaklīnas Rosas paustajam viedoklim visdrīzāk jāpiekrīt. Protams, pirms ikvienas uzstāšanās jāņem vērā visi faktori, kas ietekmē snieguma kvalitāti, tomēr, gatavojoties ierakstam, tehniskajam aspektam jāpievērš vēl pastiprināta uzmanība, jo ierakstā visas neprecizitātes ir dzirdamas daudz skaidrāk nekā koncertā. Savukārt, gatavojoties koncertam, svarīgāk ir priekšplānā izvirzīt tieši priekšnesuma aspektu un, attiecīgi, faktorus, kas palīdz radīt publikai uztveramu sniegumu, veidot emocionālo saikni ar auditoriju. Šo faktu pierādīja arī manis veiktā klausītāju uztveres izpēte: aptaujātie atzina, ka koncertā nebija pamanījuši sīkas tehniskas neprecizitātes, jo galveno uzmanību pievērsa citiem aspektiem, taču ievēroja šīs nepilnības vēlāk, klausoties šī paša koncerta ierakstu.

Raksta turpinājumā iepriekšminētais pētījums tiks analizēts sīkāk. Tajā piedalījies arī pati, ierakstot skaņdarbu studijā un koncertzālē, kā arī uzstājoties publikas priekšā koncertā, līdz ar to izkristalizējās savi secinājumi par citiem izpildītājmāksliniekiem uzdotajiem jautājumiem. Konstatēju, ka piederu pie mūziķiem, kas izvēlas koncertizpildījumu, nevis studiju, jo arī man ir svarīga saikne ar klausītājiem un *vienreizīguma* izjūta – apziņa, ka iespējams tikai viens īpašs izpildījuma variants publikas priekšā. Tomēr piekritu intervijās paustajam viedoklim, ka veiksmīgs darbs studijā iespējams, mainot izvirzīto mērķi – lai panāktu veiksmīgu rezultātu studijā, nepieciešama daudz lietišķāka attieksme, nekā uzstājoties publikas priekšā, un profesionālam mūziķim būtu jāprot emocionāli un tehniski pielāgoties kā koncertizpildījuma, tā mūzikas ieraksta situācijai.

Mūzikas ieraksts klausītāja uztverē

Lai izzinātu klausītāju viedokļus par koncertizpildījuma un ieraksta uztveres aspektiem, tika veikts empīrisks pētījums. Tajā piedalījās speciāli šim mērķim izraudzīta klausītāju grupa, kuras dalībnieki salīdzināja dažādus ierakstus ar koncertizpildījumu un sniedza savus vērtējumus, akcentējot kopīgo un atšķirīgo.

Pagaidām vēl līdzīgi pētījumi nav plaši atspoguļoti akadēmiskajā literatūrā. Izdevās atrast tikai dažus piemērus – viens no tiem aprakstīts Marka Kaca grāmatā *Capturing Sound. How Technology has Changed Music* (Katz 2010: 21). To veica Tomass Alva Edisons (*Thomas Alva Edison, 1848–1931*) pašā ierakstu tehnoloģiju ēras sākumā ar

mērķi pierādīt, ka ierakstīta skaņa neatšķiras no *dzīvas*. Eksperimenta dalībnieki tikai sapulcēti tumšā zālē; viņiem pamīšus tika demonstrēts ieraksts un pianista spēle klātienē. Pētījuma rezultāti toreiz parādīja, ka klausītāji nespēj atšķirt *dzīvu* skaņu no ierakstītas. Protams, nav izslēgts, ka paša eksperimenta slēptais mērķis bija reklamēt jauno ierakstu *mašīnu* – fonogrāfu, tomēr tas ir arī pirmais dokumentētais pētījums par klausītāju uztveres īpatnībām saiknē ar ierakstu tehnoloģijām.

20. gadsimta sākumā daudzos veikalos potenciālajiem mūzikas ierakstu pircējiem tika piedāvāts vēl kāds eksperiments jeb tests, ko bija izstrādājis Edisons ar mērķi popularizēt savu izgudrojumu – *Edisona realitātes tests* (*Edison Reality Test*). Klausītāju ievada telpā, kur atradās fonogrāfs, lūdza apsēsties ar muguru pret to un izvēlēties kādu sev tīkamu ierakstu. Pēc tam tika iedots buklets ar dažādām koncertu recenzijām un izpildītājmākslinieku attēliem, lai radītu asociācijas ar koncertu. Protams, visi izpildītājmākslinieki, ko rādīja klausītājam, bija saistīti ar Edisona ierakstu kompāniju. Kad klausītājs divas minūtes bija pētījis šo bukletu, viņu lūdza aizvērt acis un iztēloties atrašanos koncertzālē, mēģinot atsaukt atmiņā pēdējo reizi, kad viņš dzirdējis izraudzīto skaņdarbu klātienē izpildījumā. Pēc tam tika atskaņots šī skaņdarba fonogrāfa ieraksts. Saskaņā ar Edisona ieceri, testa dalībniekiem, klausoties ierakstu, bija jāizjūt tāds pats emocionālais pacēlums, kādu izraisa klātbūtnes efekts koncertā, un tas iespējams, ja klausītājs iztēlē saista fonogrāfa raidīto skaņu ar koncertā gūto izpildījuma vizuālo iespaidu. Arī šis eksperiments tika veikts, lai pierādītu potenciālajam ierakstu pircējam mūzikas ierakstu kvalitāti un efektivitāti, jo klausītājiem sākotnēji bija grūti pieņemt faktu, ka viņi izpildījuma laikā mūziķi neredz, tikai dzird (Katz 2010: 22).

Vēl kāds interesants eksperiments īstenots ASV, Ziemeļrietumu Universitātē, ar mērķi noskaidrot, vai klausītāju uztveri ietekmē mūziķa darbības vizuālie aspekti – proti, vai atšķirīga garuma sitaminstrumentālista žesti liek uztvert skaņu kā īsāku vai garāku. Pētījumā atklājās: lai gan abas skaņas bija garuma ziņā pilnīgi vienādas, klausītāji tiešām atzina par garāku skaņu, kuras radīšanā izmantots garāks sitaminstrumentālista žests. Tas apliecināja, ka koncertpublikas uztveri ietekmē dažādi faktori, tai skaitā arī vizuālais aspekts (Schutz, Lipscomb 2007).

Mana empīriskā pētījuma norises vieta bija Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija. Pētījuma dalībniekus lūdzu noklausīties vienu un to pašu skaņdarbu vispirms koncertzālē, pēc tam šī paša koncerta laikā veiktā ierakstā un, visbeidzot, studijā veiktā ierakstā, kura tapšanā izmantoti dažādi tehnoloģiski uzlabojumi – skaņas apstrāde, ieraksta rediģēšana u. tml. Pēc tam respondenti tika intervēti, lai izzinātu viņu viedokļus par mūzikas skanējuma kvalitāti, tai skaitā māksliniecisko interpretāciju visos dzirdētajos priekšnesumos.

Pētījumam izraudzītā mūzika bija divas daļas no Bendžamina Britena (*Benjamin Britten*, 1913–1976) Svītas op. 6 vijolei un klavierēm (1935) – *Šūpuļdziesma* (*Lullaby*) un *Valsis* (*Valse*). Šim britu komponistam nav daudz skaņdarbu vijolei; bez Svītas vēl var atzīmēt Koncertu vijolei ar orķestri op. 15 (1939) un miniatūru *Rīta junda* (*Reveille*) vijolei un klavierēm (1937). Visi šie darbi tapuši četru gadu laikā un rakstīti spāņu vijolniekam, Britena draugam Antonio Brosam (*Antonio Brosa*, 1894–1979), kurš bijis to pirmatskaņotājs. Britenam viņš devis padomus arī skaņdarbu sacerēšanas procesā, tādējādi spēles tehnikas ziņā tajos jūtams ne vien komponista, bet arī Brosas radošais rokraksts. Britens daudz izmanto flažoletus, dubultnotis, *pizzicato* un it sevišķi šo paņēmieni apvienojumu – flažoletu *pizzicato*, flažoletu dubultnotis, arī *arco* kopā ar *pizzicato*. Šie skaņdarbi izraudzīti ar nolūku pēc iespējas vispusīgāk atklāt vijoles tembrālo daudzveidību un tehnisko paņēmieni klāstu, tādējādi paverot jo plašākas salīdzinājuma iespējas pētījuma dalībniekiem.

Koncerts un koncerta ieraksts notika 2012. gada 24. februārī JVLMA Lielajā zālē, profesora Jura Švolkovska klases studentu koncertā. Britena *Šūpuļdziesmas* un *Valša* vijoles partiju šajā koncertā izpildīju pati, pie klavierem bija JVLMA lektore Natālija Zandmane. Studijas ieraksts pēc koncerta tika veikts JVLMA skaņu ierakstu studijā komponista, docenta Rolanda Kronlaka vadībā.

Pētījuma dalībnieki jeb mērķgrupa tika izraudzīta tā, lai pārstāvētu dažāda tipa klausītājus. Grupa nosacīti tika sadalīta divās kategorijās: trīs cilvēki ar mūzikas izglītību, no kuriem divi ir praktizējoši izpildītājmākslinieki un pedagogi, bet viens – mūzikas zinātnieks, kā arī trīs dažādu profesiju pārstāvji, no kuriem vienam ir interese par mūziku, kamēr pārējie divi ikdienā ar mūziku nav saistīti un koncertus tikpat kā neapmeklē. Šāds dalījums bija nepieciešams, lai noskaidrotu, vai un kādas ir atšķirības mūzikas uztverē dažādās sabiedrības grupās. Ar katru no izraudzītajiem respondentiem pēc koncerta, koncertieraksta un studijas ieraksta noklausīšanās notika individuāla saruna (daļēji strukturēta un padziļināta intervija), kas aptvēra vairākas tikšanās reizes¹⁰.

Arī pētījuma intervijas tika sadalītas divās daļās. Pirmajā bija vispārīgi jautājumi ar mērķi noskaidrot dalībnieku attieksmi pret mūzikas ierakstiem un koncertiem kopumā (kam tiek dota priekšroka – koncertam vai ierakstam; kādi ir vērtēšanas kritēriji; cik bieži dalībnieki apmeklē koncertus un klausās ierakstus?). Uzskatīju par svarīgu noskaidrot, vai mūsdienās pieejamie ļoti kvalitatīvie ieraksti nav iespaidojuši klausītāju priekšstatus par to, kādā kvalitātē mūziķiem jāspēlē koncertā. Otrajā daļā tika uzdoti jautājumi par koncertu, koncertierakstu un studijas ierakstu. Lūdzu dalībniekus izvērtēt visus trīs variantus, izmantojot viņu pašu iepriekš izvirzītos kritērijus.

¹⁰ Padziļinātās (daļēji strukturētās) intervijas ar mērķtieci atlasītiem mērķauditorijas pārstāvjiem atspoguļo sociālo zinātņu, t. sk. antropoloģiskiem pētījumiem raksturīgu pieeju. Šajā pētījumā tā īstenota, apzinoties, ka pagaidām attiecīgās nozares literatūrā nav viennozīmīgi un precīzi formulēts vēlamais respondentu skaits gadījumos, kad jāveic padziļinātās intervijas par kādas jomas specifiskiem problēmjautājumiem, nevis jāveido vienkārša socioloģiska aptauja. Līdz šim dažādos avotos ir atrastas vien norādes, ka šādi izpētes darbībai veidojamās fokusgrupas respondentu skaits iespējams 6–12 cilvēku robežās. Tā kā mana raksta tēma skar ar izpildītājmākslas subjektīvo un individuālo uztveri saistītus jautājumus, tad padziļinātajām intervijām izraudzītais respondentu skaits – seši – ar izklāstīto atlasē pamatprincipu ir akceptējams kā pieļaujams (protams, ar atrunu, ka šādā veidā iegūtā informācija ir vērtējama kopsakarā ar līdzšinējām attiecīgajai izpētes jomai veltītajām atziņām).

Intervijās iegūto rezultātu apstrādē izmantota kvalitatīvās kontentanalīzes metode (Krippendorff 2004, Neuendorf 2002), respektīvi, veikta ar izpētes objektu saistītu satura vienību konkretizācija, kategorizācija un teorētiska vispārināšana noteiktos profesionālos jēdzienos.

Respondentu atbilžu tekstos atklājās vairāki abām intervētajām grupām kopīgi un atšķirīgi skaņdarba uztveres faktori. Tika konstatēts, ka praktizējoši mūziķi un mūzikas pazinēji vērtē priekšnesumu citādi nekā cilvēki bez mūzikas izglītības. Pirmajiem svarīgāki ir vispārpieņemti, objektīvi kritēriji, kas dominē profesionālā vidē – skanējuma kvalitāte, frāzējuma skaidrība, intonācijas precizitāte, spēles tehnikas līmenis, atbilstība stila un žanra tradīcijām; savukārt tādiem subjektīviem kritērijiem kā emocionālais iespaids un mūziķa izskats vai izturēšanās ir sekundāra loma. Turpretī otras kategorijas pārstāvji vērtē priekšnesumu subjektīvāk, koncentrējoties uz viņiem saprotamām un uztveramām iezīmēm – mūziķa izskatu un izturēšanos, mūzikas labskanību, atmosfēru koncertzālē, priekšnesuma radīto emocionālo iespaidu. Tomēr visi intervētie vēlas koncertizpildījumā sajūst atgriezenisko saikni ar izpildītājmākslinieku, jo tas ir vienīgais aspekts, kas panākams tikai koncerta atmosfērā. Tāpat abu kategoriju respondenti atzina, ka noteikti dod priekšroku mūzikas klausīšanai koncertā, nevis ierakstā.

Starp citu, amerikāņu mārketinga speciālists Sets Godins piedāvā interesantu skaidrojumu, kāpēc mūsdienās, kad skaņu ierakstu un aparatūras kvalitāte ir ļoti augsta, cilvēki joprojām gatavi maksāt desmitreiz vairāk, lai dzirdētu klātienē izpildījumu, nevis ierakstu. Viņš min trīs galvenos iemeslus. Pirmkārt, koncertapmeklētājus pārņem kopības sajūta: visapkārt ir līdzīgi domājoši cilvēki ar līdzīgu mērķi. Otrkārt, svarīgs ir pārsteiguma moments: proti, izpildītājmākslinieks koncertā ir kā virves deļotājs – kaut kas var neizdoties, kaut kas var izdoties izcili, un tas rada emocionālu spraigumu un arī emocionālu izlādi. Treškārt, sava nozīme ir klātbūtnes efektam mirklī, kad skaņdarbs klausītāja acu priekšā tiek radīts no nulles, no nekā, nav zināms, kāds būs rezultāts, kāda būs interpretācija; turpretī ieraksts, lai arī ļoti kvalitatīvs, ir paredzams¹¹. Jāatzīst, ka atbildēs uz pirmo jautājumu respondenti daudzējādā ziņā apstiprināja Godina tēzes (skat. 1. tabulu).

¹¹ Godin, Seth (2011). *Why We Prefer Live*. http://sethgodin.typepad.com/seths_blog/2010/11/why-we-prefer-live.html (skatīts 2011. gada 15. novembrī)

1. jautājums			
Pēc kādiem kritērijiem parasti vērtējat mūziķu izpildījumu akadēmiskās mūzikas koncertā?			
Dalībnieka nodarbošanās	Satura vienības	Vērtējuma kategorijas	Vispārinājums profesionālos vērtējuma jēdzienos
1. Flautiste, flautas spēles pedagoģe	Tehniski un intonātivi precīzs sniegums, laba skaņas kvalitāte, mākslinieciski augstvērtīga interpretācija, sabalansēts ansamblis, vizuālais iespaids.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma ¹²	<ul style="list-style-type: none"> • Tehniskā precizitāte • Intonātivā precizitāte • Spilgta interpretācija • Ansamblistiskā saderība • Izpildījuma vizuālās nianšes
2. Vijolniece, vijolspēles pedagoģe	Emocionālā mijiedarbība starp mūziķi un klausītāju. Tehniskā precizitāte otrajā plānā.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Atgriezeniskā saikne starp mūziķi un klausītāju
3. Muzikologs	Skaņas kvalitāte (tembrāli piepildīta skaņa), interpretācija. Netiek likts uzsvars uz tehniskām nepilnībām. Analītiska skaņdarba uztvere. Svarīga arī izpildītāja skatuves kultūra.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Skanējuma daudzveidība • Mūzikas formas izpratne • Izpildījuma vizuālās nianšes
4. Sociālā darbiniece	Būtisks mūziķa emocionālais sniegums, spēja emocionāli aizraut. Svarīga arī ķermeņa valoda – jāredz, ka mūziķis jūt un saprot, ko spēlē, nevis tikai nospēlē notis. Svarīgas arī tehniskās nianšes – intonācija, toņa kvalitāte utt., bet koncertizpildījumā pieļaujamas nelielas neprecizitātes.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem, ar profesionālā vidē pieņemtu kvalitātes kritēriju elementiem	<ul style="list-style-type: none"> • Emocionālā mijiedarbe • Izpildījuma vizuāli dramaturģiskā saderība • Intonātivā precizitāte • Skanējuma kvalitāte
5. Medmāsa	Skaņdarba melodiskums, vieglums, mūziķa virtuozitāte, atbilstošs apģērbs.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Skaņdarba uztveres vieglums • Izpildījuma vizuālie aspekti kā uzmanības piesaistes faktors
6. Projektu vadītājs	Skaņdarba unikalitāte (cik interesanti komponēts), mūziķa izpildījums – emocijas, virtuozitāte.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Emocionālā mijiedarbe starp klausītāju un mūziķi • Mūzikas spēja ieinteresēt

Interesanti, ka, runājot par ierakstu vērtēšanas kritērijiem, dalībnieku atbildes būtiski atšķirās – praktizējoši mūziķi ierakstus parasti klausās darba vajadzībām, tādējādi izvēloties konkrētas personālijas un konkrētus skaņdarbus. Līdz ar to vērtēšanas kritēriji ir līdzīgi tiem, kas izmantoti koncertizpildījuma vērtēšanā, izņemot klātbūtnes efektu. Turpretī ar mūziku ikdienā nesaistīti cilvēki vairāk uzsvēra aparatūras un ieraksta tehniskās kvalitātes svarīgumu – tāpat aspektus, kas viņiem izprotami kā kvalitātes parametri (skat. 2. tabulu).

¹² Šeit un turpmāk ar „profesionālā vidē pieņemtu kritēriju kopumu” apzīmēta stilistiskā atbilstība un teksta precizitāte, tehniskā kvalitāte, mūzikas tēlu skaidrība un dažādība, skatuviskais kopiespaids (artistiskums).

2. tabula. Respondentu kritēriji ieraksta kvalitātes vērtējumam

2. jautājums			
Pēc kādiem kritērijiem parasti vērtējat akadēmiskās mūzikas skanējuma kvalitāti ierakstā?			
Dalībnieka nodarbošanās	Satura vienības	Vērtējuma kategorija	Vispārinājums profesionālos vērtējuma jēdzienos
1. Flautiste, flautas spēles pedagoģe	Ja klausos darba vajadzībām, bieži vien interpretācijas izvēles (īpaši latviešu mūzikas ierakstiem) nav daudz. Tad vairāk klausos tehniskas lietas – tempu, paužu skaitu, dinamiku, solofrāzes, salikumu u. c.	Mūzikas ierakstu vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> Spēja rosināt profesionālu pilnveidošanos Tehniskā precizitāte Frāzējuma skaidrība
2. Vijolniece, vijolspēles pedagoģe	Svarīgas ir personālijas, interpreti – solists, diriģents, jo ir nostabilizējies muzikālā gaume. Svarīga arī tehniskā kvalitāte, tāpēc <i>dzīvie</i> ieraksti (neuzlaboti) nepatīk. Tie der tikai mūziķim pašam, lai novērtētu sevi no malas.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc profesionālā vidē akceptētiem, tomēr individuāliem vērtēšanas kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> Ieraksta kvalitātes atbilstība klausītāja muzikālajai gaumei Tehniskā precizitāte
3. Muzikologs	Kritēriji neatšķiras no koncertizpildījuma (skaņas kvalitāte, tembrāli papildīta skaņa, interpretācija). Netiek likts uzsvars uz tehniskām nepilnībām. Analītiska skaņdarba uztvere. Svarīga arī izpildītāja skatuves kultūra.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> Skanējuma daudzveidība Mūzikas formas izpratne Izpildījuma vizuālās nianšes
4. Sociālā darbiniece	Ierakstā svarīgi tie paši kritēriji, kas koncertā. Ierakstā tehniskās neprecizitātes ir vairāk dzirdamas, jo ir mazāks emocionālais devums, kas saistīts ar mūziķa klātbūtni. Tātad tehniskajai precizitātei ir lielāka nozīme nekā koncertā. Skaņas kvalitāte ir svarīga, kaut arī ir skaidrs, ka bieži tā tiek panākta mākslīgi.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem, ar profesionālā vidē pieņemtu kvalitātes kritēriju elementiem	<ul style="list-style-type: none"> Emocionālā piesaiste Tehniskā precizitāte Intonatīvā precizitāte Skanējuma kvalitāte
5. Medmāsa	Tam jābūt ļoti kvalitatīvam ierakstam; arī aparatūrai, kas atskaņo ierakstu, jābūt labai, lai ieraksts būtu baudāms, tīkams.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> Skanējuma kvalitāte Ieraksta uztveres vieglums
6. Projektu vadītājs	Kvalitāte, skanīgums, sabalansēta skaņa	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> Skanējuma kvalitāte

Vienprātība iezīmējās atbildēs uz jautājumu „Vai akadēmiskās mūzikas ierakstu klausīšanās ir atstājusi ietekmi uz jūsu priekšstatiem par to, kādam jābūt mūzikas skanējumam un interpretācijai koncertā?“. Visi dalībnieki to noliedza, pamatojot savu viedokli ar apgalvojumu, ka koncertam un ierakstam ir dažādi mērķi, tādēļ tie nevar viens otru

ietekmēt. Ejot uz koncertu, intervējamie apzinās, ka viņu *acu un ausu priekšā* tiek radīts priekšnesums, tādēļ vissvarīgākais ir emocionālais kontakts un klātbūtnes efekts, kamēr ieraksti parasti tiek izraudzīti ar konkrētu – izglītojošu vai relaksējošu funkciju, tādējādi nav pamata vērtēt tos kā koncertizpildījumu. Dalībnieku atbildēs izkristalizējās pieņēmums, ka koncerts joprojām cilvēku uztverē ir īpašs notikums, kas sniedz pozitīvas emocijas, turpretī mūzikas ieraksts mūsdienās ir kļuvis par ikdienas produktu ar daudz konkrētāk formulējamu mērķi.

Savukārt, atbildot uz jautājumiem par pētījuma ietvaros dzirdēto Britena Svītas fragmentu izpildījumu, fokusgrupas dalībnieku viedokļi atšķirās gan koncerta, gan koncertieraksta un studijas ieraksta vērtējumos. Raksturojot koncertsniegumu, visi dalībnieki norādīja, ka tas atbildis viņu izvirzītajiem kvalitātes kritērijiem. Praktizējošie mūziķi pievērsa lielāku uzmanību tehniskajām niansēm, tomēr atzina, ka koncertizpildījuma pamatuzdevums – emocionāls dialogs ar klausītāju – tika panākts. Ar mūziku nesaistītie respondenti galveno vērību veltīja priekšnesuma vizuālajiem aspektiem – apģērbam, zālei, kā arī mūziķu izturešanās veidam (skat. 3. tabulu).

3. tabula. Respondentu viedokļi par koncertizpildījumu
JVLMA Lielajā zālē 2012. gada 24. februārī

3. jautājums			
Izmantojot Jūsu iepriekš nosauktos kritērijus, lūdzu, novērtējiet mūziķu sniegumu 24. februāra koncertā.			
Dalībnieka nodarbošanās	Satura vienības	Vērtējuma kategorijas	Vispārīgājs profesionālos vērtējuma jēdzienos
1. Flautiste, flautas spēles pedagoģe	Profesionāls sniegums, kontrastējoši daļu raksturi. Gandrīz viss intonatīvi precīzi. Mazliet nesabalansēts ansambļa skanējums. Valsis – ļoti temperamentīgs sniegums, enerģisks, nebija tehnisku neprecizitāšu.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Tehniskā precizitāte • Intonatīvā precizitāte (ar nelielām atkāpēm) • Nepietiekami izlīdzināts ansambļa skanējums • Emocionalitāte • Interpretācijas skaidrība
2. Vijolniece, vijolspēles pedagoģe	Sniegums profesionāls, galvenais kritērijs – emocionālā mijiedarbība – tika izpildīts. Vijoles skaņas tembrs piepildīts, tomēr klavieres nomāca vijoles skaņu.	Mūzikas izpildījuma vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Emocionāla mijiedarbe ar klausītāju • Skanējuma kvalitāte • Nepietiekami izlīdzināts ansambļa skanējums
3. Muzikologs	Skaņas kvalitāte atbilda priekšstatiem par kvalitatīvu skaņu. Zāle likās par lielu kamermūzikai, akustiskā pazuda nianšes.	Izpildījuma vērtēšana akustiskā aspektā	<ul style="list-style-type: none"> • Skanējuma kvalitāte • Akustikas nepilnības • Koncertzāles nepietiekama atbilstība žanra (kamermūzikas) specifikai

4. Sociālā darbiniece	Koncertā bija nelielas intonātas un tembrālas nepilnības, bet tas netraucēja, jo emocionāli aizrāva. Patika mūziķes uzvedība uz skatuves: brīva un nepiespiesta.	Izpildījuma vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem, ar profesionālā vidē pieņemtu vērtējuma kritēriju elementiem: intonatīvā precizitāte, skanējuma kvalitāte	<ul style="list-style-type: none"> • Intonatīvā precizitāte (ar nelielām atkāpēm) • Skanējuma kvalitāte • Emocionāli piesātināts sniegums • Izpildījuma vizuālās nianšes
5. Medmāsa	Mūzikas skanējums bija tīkams, taču man vairāk patīk, ja koncertā iekļauti vairāki mūzikas instrumenti (orķestris). Ļoti svarīgs ir vizuālais izskats, apģērbs. Patika, ka mūziķi bija padomājuši par ģērbšanās stilu, ļoti svinīgi. Svarīgs moments ir arī, kā mūziķis iznāk uz skatuves.	Izpildījuma vērtēšana, priekšplānā izvirzot vizuālos aspektus: mūziķu izskatu, apģērbus, izturēšanos	<ul style="list-style-type: none"> • Primārs vizuālais kopispaids, redzes uztvere
6. Projektu vadītājs	Mūziķu uzstāšanās emocionāla, virtuozā. Iespaidoja vizuālie faktori – skaista zāle, skaisti tērpi.	Izpildījuma vērtējuma pamatā – emocionālais iespaids un vizuālie faktori	<ul style="list-style-type: none"> • Mūziķu emocionālais sniegums • Mūziķu izskats • Koncerta norises vieta

142

Visgrūtāk vērtējams izrādījās koncertā veiktais ieraksts. Interesanti, ka pat profesionāli tajā sadzirdēja vairākas tehniskas neprecizitātes, ko koncertā nebija pamanījuši. Var secināt, ka klātbūtnes efekts un emocionālā piesaiste koncertā ļauj klausītājam neievērot tehniskas nepilnības, ja priekšnesums viņu emocionāli aizrauj. Visi intervējamie atzina, ka koncertierakstā šī klātbūtnes efekta trūkst, tādēļ var vairāk dzirdēt blakus trokšņus – skatuves grīdas čīkstēšanu, lapu šķiršanu utt. Būtībā šis ieraksts neatbilda dalībnieku izvirzītajiem kvalitātes kritērijiem. Turklāt, citējot kādu no dalībniekiem, studijas ierakstam raksturīgā *nomierinošā* precizitāte netika sasniegta (skat. 4. tabulu).

4. tabula. Respondentu viedokļi par koncertierakstu
JVLMA Lielajā zālē 2012. gada 24. februārī

4. jautājums			
Izmantojot Jūsu iepriekš nosauktos kritērijus, lūdzu, novērtējiet 24. februāra koncerta laikā veikto ierakstu. Vērtējumā lūgums iekļaut arī atbildi uz jautājumu „Vai ir kādas būtiskas atšķirības skaņdarba izpildījuma uztverē koncertā un tā ieraksta klausīšanās laikā?” Ja ir, tad norādiet, kādas.			
Dalībnieka nodarbošanās	Satura vienības	Vērtējuma kategorijas	Vispārinājums profesionālos vērtējuma jēdzienos
1. Flautiste, flautas spēles pedagoģe	Ierakstā vairāk traucē blakus trokšņi, kurus koncertā nemanā. Traucē klavieru skaņa, ansambļa nesabalansētība ir uzkrītošāka kā koncertā. Vairāk dzirdamas intonatīvās neprecizitātes. <i>Valsis</i> koncertā spilgtāks kā ierakstā, jo koncertā piesaistīja mūziķes atraktivitāte.	Mūzikas ierakstu vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Nepietiekami izlīdzināts ansambļa skanējums • Blakus trokšņi • Klātbūtnes efekta trūkums

2. Vijolniece, vijolspēles pedagoģe	Koncerta ieraksts tikpat emocionāli efektīgs kā <i>dzīvais</i> koncerts, mazliet atšķirās skaņa <i>Šūpuļdziesmā</i> , likās reālāka. Interesanti, ka tika pamanītas nelielas intonafīvas neprecizitātes, kas koncertā emocionālās klātbūtnes efekta dēļ palika nepamanītas.	Ieraksta vērtēšana pēc profesionālā vidē akceptētiem, tomēr individuāliem vērtēšanas kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Emocionālā mijiedarbe • Klātbūtnes efekta trūkums • Skaņa, kas akustiski atšķiras no koncertizpildījumā dzirdētās
3. Muzikologs	Ieraksta skaņa atšķiras akustiski no koncertā dzirdētās skaņas. Citas atšķirības netika pamanītas.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Skaņa, kas akustiski atšķiras no koncertizpildījumā dzirdētās
4. Sociālā darbiniece	Ierakstā bija dzirdami dažādi blakus trokšņi, kas mazliet traucēja klausīties. Tehniski un muzikāli precīzs izpildījums.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem, ar profesionālā vidē pieņemtu kvalitātes kritēriju elementiem	<ul style="list-style-type: none"> • Blakus trokšņi • Tehniskā precizitāte
5. Medmāsa	Ierakstā trūka klātbūtnes efekta, jo ļoti svarīga arī vizuālā kopaina.	Ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Klātbūtnes efekta trūkums • Vizuālā iespaids trūkums
6. Projektu vadītājs	Ieraksts kvalitatīvs, atšķirības starp ierakstu un koncertu nemanu, varbūt trūkst vizuālais moments.	Ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Klātbūtnes efekta trūkums • Vizuālā iespaids trūkums

Vērtējot studijā tapušo ierakstu, mūzikas profesionāļi un pazinēji atzina to par kvalitatīvu, niansētu, sabalansētu, bet nedaudz *sterilu*, paredzamu. Tika pamanīta arī tempa atšķirība *Valsī* – koncertā tas tika atskaņots ātrāk nekā ierakstā. Tas liecina par iepriekšminēto Godina apgalvojumu patiesumu – ejot uz koncertu, bieži var sagaidīt pārsteigumus, jo arī mūziķis uz skatuves uztraukuma vai emocionālā pacēluma iespaidā var spēlēt citādi, nekā ierasts dzirdēt tradicionālās interpretācijās. Turpretī ar mūziku ikdienā nesaistīti cilvēki neuztvēra atšķirības studijas un koncerta ierakstā – iespējams, tādēļ, ka, klausoties ierakstu, radušī meklēt konkrētu emocionālo lādiņu, nevis analizēt dažādas skanējuma nianses (skat. 5. tabulu).

5. jautājums

Izmantojot Jūsu iepriekš nosauktos kritērijus, lūdzu, novērtējiet studijā tapušo skaņdarba ierakstu. Vērtējumā lūgums iekļaut arī atbildi uz jautājumu „Vai ir kādas būtiskas atšķirības skaņdarba izpildījuma uztverē koncertā un tā ieraksta klausīšanās laikā?” Ja ir, tad norādiet, kādas.

Dalībnieka nodarbošanās	Saturs vienības	Vērtējuma kategorijas	Vispārīgais profesionālo vērtējuma jēdzienos
1. Flautiste, flautas spēles pedagoģe	Ieraksts skaņas ziņā ir ļoti <i>sterils</i> un <i>tīrs</i> . Ļoti sabalansēts, izkopts ansamblis starp abiem solistiem. Patīkams tembrs klavierēm. Klausījos to pēdējo no visiem. Varbūt tas bija iemesls, ka tas šķita garlaicīgāks par iepriekš dzirdēto, kaut arī profesionāli ļoti augstvērtīgs.	Mūzikas ierakstu vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Tehniskā precizitāte • Ansamblišķā saderība • Ieraksta kvalitātes paredzamība – trūkst pārsteiguma momenta
2. Vijolniece, vijolspēles pedagoģe	Ieraksts tehniski precīzs, bet mazāk interesants nekā koncerta ieraksts. Dzirdamas izteiktākas tembrālās nianšes. Klavieru skanējums liekas blāvāks, balanss labāks nekā koncerta ierakstā. Trūkst klātbūtnes efekta.	Ieraksta vērtēšana pēc profesionālā vidē akceptētiem, tomēr individuāliem vērtēšanas kritērijiem.	<ul style="list-style-type: none"> • Tehniskā precizitāte • Ieraksta paredzamība • Klātbūtnes efekta trūkums
3. Muzikologs	Ierakstā var just, ka sabalansēta skaņa starp abiem instrumentiem, vairāk dzirdamas vijoles tembrālās nianšes <i>Šūpuļdziesmā</i> .	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc profesionālā vidē pieņemta kritēriju kopuma	<ul style="list-style-type: none"> • Tembrālās nianšes • Paredzama precizitāte izpildījumā
4. Sociālā darbiniece	Studijas ieraksts liekas emocionāli nosvērtāks. Liekas, ka atšķiras temps <i>Valsim</i> – ierakstā tas ir lēnāks, var just, ka ievērota piesardzība.	Mūzikas ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem, ar profesionālā vidē pieņemtu kvalitātes kritēriju elementiem	<ul style="list-style-type: none"> • Emocionāli neitrālāks kopiespaids
5. Medmāsa	Studijā tapušais ieraksts ir kvalitatīvs, manuprāt, atšķirības starp koncertu un ierakstu nav. Par cik neesmu liela klasiskās mūzikas piekritēja, tad klasisko mūziku labprātāk klausos koncertā, jo man svarīgs ir arī vizuālais un emocionālais baudījums, ko sniedz koncerts.	Ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Emocionālās mijiedarbes trūkums • Klātbūtnes efekta trūkums
6. Projektu vadītājs	Atšķirības starp koncerta ierakstu un studijas ierakstu nejutu. Koncertā bija interesantāk.	Ieraksta vērtēšana pēc subjektīvi emocionāliem kritērijiem	<ul style="list-style-type: none"> • Klātbūtnes efekta trūkums

5. tabula. Respondentu viedokļi par iepazīto studijas ierakstu

Secinājumi

Apkopojot empīriskajā pētījumā gūtās atbildes, var secināt, ka visi pētījumā iesaistītie cilvēki, kas pārstāv katrs savu sabiedrības daļu, emocionālās klātbūtnes efekta dēļ priekšroku dod koncertizpildījumam, un tas apstiprina Seta Godina teoriju. Līdzīgi kā iepriekšminētajā Ziemeļrietumu Universitātes pētījumā, arī šoreiz tika konstatēts, ka

vizuālie faktori (mūziķa atraktivitāte, apģērbs, vispārējā koncerta atmosfēra) iespaido audiālo uztveri – proti, netiek pamanītas nelielas tehniskas nepilnības. Mans sākotnēji izteiktais pieņēmums, ka mūzikas ierakstu perfektā kvalitāte varētu ietekmēt klausītāja izvirzītos koncerta kvalitātes kritērijus, šajā pētījumā neapstiprinājās – visi respondenti apgalvoja, ka ieraksts, ņemot vērā mūsdienu tehnoloģiskās iespējas, nevar un nedrīkst būt kvalitātes mēraukla klātienē izpildījumam.

Vērtējot interviju rezultātus saiknē ar literatūrā sastopamajām atziņām, jākonstatē, ka mūzikas ieraksta tehnoloģijas dažos aspektos ir būtiski iespaidojušas pašu interpretu priekšstatus par izpildītājmākslu: respektīvi, gūst apstiprinājumu jau citu pētnieku paustais viedoklis, ka ierakstu tehnoloģijas rosina mūziķus tiekties uz maksimāli perfektu izpildījumu. Šajā aspektā tomēr iezīmējas interpretu atšķirība no klausītājiem, jo pēdējie kā īpaši pozitīvas iezīmes koncertizpildījumā uztver atgriezenisko saikni ar mūziķi, kopības un vienreizības sajūtu. Turpretī izpildītāji izjūt nepieciešamību pēc perfekta ieraksta demonstrēt tādu pašu sniegumu uz skatuves. Tomēr jāatceras, ka studijas ierakstā dzirdamais skaņas kvalitātes un līdz ar to izpildījuma rezultāts bieži tiek panākts mākslīgi, ar dažādu tehnoloģisku risinājumu palīdzību.

Jāsecina, ka akadēmiskās mūzikas klausītāji mūsdienās elastīgi spēj pielāgoties atšķirīgajām koncertizpildījuma un ieraksta uztveres sfērām. Gan klausītāji, gan interpreti koncertizpildījumu un ierakstu vērtē kā divas atsevišķas kategorijas ar dažādiem mērķiem. Klausītājiem ieraksts sniedz iespēju dzirdēt jau atzītus izpildītājmāksliniekus, kā arī iepazīt jaunu mūziku un līdz šim nezināmus mūziķus jebkurā laikā un vietā, kamēr izpildītājmāksliniekiem ieraksts ir iespēja vairot savu popularitāti, piesaistīt jaunus klausītājus un iemūžināt savu sniegumu. Savukārt koncertizpildījums ir unikāls tāpēc, ka rada izdevību mūziķim nepastarpināti komunicēt ar klausītāju. Mūzikas ierakstu plašais klāsts mūsdienu kultūrā iespaido priekšstatus par izpildītājmākslu un tās ideāliem. Tomēr joprojām gan mūziķu, gan klausītāju uztverē būtisks ir *dzīvas* muzicēšanas mirklis kā mākslinieciskas radīšanas brīdis, ko pat viskvalitatīvākais ieraksts spēj aizstāt tikai daļēji.

Protams, rakstā iztirzātajai tēmai ir virkne aspektu, ko būtu iespējams pētīt vēl detalizētāk – tas ļautu padziļināt priekšstatus gan par interpretu un klausītāju uztveres specifiku saskarsmē ar mūzikas ierakstu, gan ierakstu industrijas ietekmi uz izpildītājmākslu pagātnē un mūsdienās. Šeit izklāstītais empīriskais pētījums ir savveida izlases pilotprojekts, kura rezultāti rosina nākotnē veikt līdzīgus pētījumus ar

daudz lielāku mērķauditorijas (mūziķu, klausītāju) aptveri un iegūto datu plašāku analīzi visdažādākajos rakursos.

RECORDED MUSIC – ASPECTS OF PERCEPTION

Tatjana Ostrovskā

Summary

Introduction

The main aim of this article is to research the effect of music recording technology on the environment of performing arts, particularly classical music performers and the audience. Due to the rapid development of technology, music recordings today are more than just captured sound, they set higher musical standards and develop the musical taste of the audience. In this article, I intend to investigate the attitude of performers and listeners towards recordings and live performance, and the differences in music perception.

The effects of recording technologies on music perception

To investigate the possible effects of recording technologies on performers' professional activities, I interviewed some contemporary performing artists with considerable recording experience – such as pianists Anton Lyakhovsky and Inese Klotiņa, violinists Juris Švolkovskis and Jacqueline Ross, oboists Egils Upatnieks and Normunds Šnē.

The main goal of these interviews was to analyze their answers to the following questions:

- What is the difference between live performance in concert and work in the recording studio?
- Why do some musicians enjoy working in the recording studio, and some do not?
- Are there any special requirements (physical or mental) for successful work in the recording studio?
- Is there a difference in preparing for a concert and for a recording session?

In order to analyze the possible effects of musical recording on a classical music audience, I conducted an experiment. The goal of this experiment was to study the listener's attitude towards a live performance in the concert hall and studio recordings. The participants of the experiment listened to the same piece of music three times – at first the piece was performed live in concert; then the same piece was recorded both in concert and in a recording studio, and then played back to the participants. They had to compare all three performances, report the differences they noticed and indicate their preferred performance.

Conclusions

In the interview process, performers indicated several differences in preparation and attitude towards live performance and studio recording. The most important aspect of live performance, in the performer's opinion, is communication with the audience, one chance to convey the performer's musical idea to the listeners as opposed to the recording, where there is less stage fright and therefore easier to reach technical perfection. As indicated by performers, it can be difficult to preserve the interpretation of the piece of music due to frequent repetition during the recording process. Musicians also stated that performers oriented towards reaching technical perfection in an environment free of stage fright prefer studio recording to live performance. However, performers oriented towards communication with the audience prefer live concert performance to studio recording. Regarding special requirements for working successfully in the recording studio, performers stated several aspects such as a constructive attitude towards the recording process – the plan for the recording session, awareness of the specific conditions – timetable, repetition, communication with sound engineers. Also physical and mental strength is required to work efficiently during long recording sessions (usually much longer than live performances). As opposed to performers who, after achieving a successful recording in the studio, feel pressured to demonstrate the same technical perfection on stage, the participants of the audience perception experiment stated that there is a different purpose for studio recordings and live performance nowadays and live performance does not have to be the mirror image of an artificial studio recording. Participants also admitted they would prefer a live performance to a studio recording and even live recording due to the 'presence effect' – at a live performance, members of the audience are present at the birth of a musical performance, they emotionally interact with performers on stage; during a live performance listeners can never predict the result, which adds the excitement to the live performance experience.

147

Literatūra un citi avoti

Bazzana, Kevin (2004). *Wondrous Strange. The Life and Art of Glenn Gould*. Oxford: Oxford University Press

Beardsley, Roger & Daniel Leech-Wilkinson (2009). *A Brief History of Recording to ca. 1950*. http://www.charm.kcl.ac.uk/history/p20_4_1.html (skatīts 2013. gada 1. martā)

Berman, Boris (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. New Haven, London: Yale University Press

Daniels, Robin (1979). *Conversations with Menuhin*. London: Macdonald General Books

Day, Timothy (2000). *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, London: Yale University Press

Dunsby, Jonathan (2001). Performance. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 19. London, etc.: Macmillan Publishers Limited, pp. 346–349

Godin, Seth (2011). *Why We Prefer Live*. http://sethgodin.typepad.com/seths_blog/2010/11/why-we-prefer-live.html (skatīts 2011. gada 15. novembrī)

Katz, Mark (2010). *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

Klotiņa, Inese (2012). Intervija. Tatjanas Ostrovskas pieraksts. Rīga, Lielā Ģilde, 13. jūlijs

Krippendorff, Klaus (2004). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. Thousand Oaks: SAGE Publications

Lawson, Colin (2002). Performing through history. In: John Rink (ed.). *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3–14

Ļahovskis, Antons (2012). Intervija. Tatjanas Ostrovskas pieraksts. Londona, Gildholas Mūzikas un Drāmas skola, 20. septembris

Neuendorf, Kimberly (2002). *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks: SAGE Publications

Philip, Robert (1992). *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press

Philip, Robert (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven, London: Yale University Press

Rosen, Jody (2008). Researchers play tune recorded before Edison. *The New York Times*. March 27

Rosa, Žaklīna (2012). Intervija. Tatjanas Ostrovskas pieraksts. Londona, Gildholas Mūzikas un Drāmas skola, 12. novembris

Ross, Alex (2005). The record effect. How technology has transformed the sound of music. *The New Yorker*. June 6

Sloboda, John (2005). *Exploring the Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press

Schutz, Michael & Scott Lipscomb (2007). Hearing gestures, seeing music: Vision influences perceived tone duration. *Perception* 36 (6). London: Pion, pp. 888–897

Šnē, Normunds (2013). Intervija. Tatjanas Ostrovskas pieraksts. Rīga, Spīķeri, 26. februāris

Švolkovskis, Juris (2013). Intervija. Tatjanas Ostrovskas pieraksts. Rīga, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 10. februāris

Taruskin, Richard (1995). *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press

Upatnieks, Egils (2013). Intervija. Tatjanas Ostrovskas pieraksts. Rīga, Lielā Ģilde, 15. februāris

Znotiņš, Armands (2013). *Skaņu nospiedumi vaskā (1)*. http://www.satori.lv/raksts/5506/Armands_Znotins/Skanu_nospiedumi_vaska (skatīts 2013. gada 1. decembrī)

ĪSAS ZIŅAS PAR PUBLIKĀCIJU AUTORIEM

Ilona Būdeniece (1975) absolvējusi JVLMA bakalaura studiju programmu (1999) un akadēmisko maģistrantūru (2010); aizstāvējusi maģistra darbu *Mūzika... kā librožanrs latviešu komponistu daiļradē*; zinātniskā vadītāja – prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva. 2010.–2013. gadā I. Būdeniece studējusi šīs pašas augstskolas doktorantūrā, kur J. Ļebedevas vadībā izstrādājusi promocijas darbu *Librožanra fenomens žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*; šobrīd postdoktorantūrā gatavo darbu aizstāvēšanai. Kopš 2008. gada I. Būdeniece ir mūzikas teorētisko priekšmetu pasniedzēja Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā (mūzikas forma, solfedžo, mūzikas teorija, diplomdarbu vadīšana), 2010./2011. gadā bijusi arī solfedžo pasniedzēja Jūrmalas mūzikas vidusskolā. Publicējusi dažādiem laikmetīgās žanru teorijas aspektiem veltītus pētījumus Latvijas un Lietuvas zinātniskajos izdevumos, kā arī prezentējusi tos starptautiskās konferencēs Latvijā, Lietuvā un Čehijā.

e-pasts: il.b@inbox.lv

Jūlija Jonāne (1978) absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas nodaļu, kur ieguvusi bakalaura (2000), maģistra (2002) un mākslas zinātņu doktora grādus (2009); zinātniskais vadītājs bijis prof. Dr. habil. art. Jānis Torgāns. Kopš 2001. gada J. Jonāne ir mūzikas teorētisko priekšmetu pasniedzēja Rīgas Doma kora skolā, kopš 2010. gada – JVLMA Muzikoloģijas katedras lektore. Pētniecisko interešu lokā ir dažādi reliģiskās mūzikas aspekti, kas atspoguļoti bakalaura un maģistra darbos un disertācijā *Latviešu sakrālās mūzikas žanri* (2009). Šai tematikai veltīti arī referāti zinātniskās konferencēs Īrijā, Krievijā, Latvijā, Lielbritānijā, Lietuvā, Polijā un Slovēnijā, kā arī virkne rakstu un brošūra *Riharda Dubras daiļrade* (2008).

e-pasts: julija.jonane@gmail.com

Tatjana Ostrovska (1980) ieguvusi mūzikas maģistra grādu Gildholas Mūzikas un Drāmas skolā Londonā (2005) un JVLMA (2006), kā arī ar izcilību absolvējusi JVLMA, iegūstot mākslas zinātņu maģistra grādu (2013). Šajā pašā gadā viņa iestājusies JVLMA doktorantūrā, kur asoc. prof. Dr. art. Jāņa Kudiņa vadībā izstrādā promocijas darbu *Izpildītājmāksla mūzikas ieraksta uztveres kontekstos*. Šīs sfēras problēmjautājumu izpētei impulsus sniedz arī radošā darbība: kopš 2006. gada T. Ostrovska ir Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra vijolniece un aktīvi darbojas kameramūzikā trio NYX sastāvā kopā ar flautisti Aneti Toču un pianisti Ievu Sarju.

e-pasts: tatjana.ostrovska@gmail.com

Guntars Prānis studējis kordirigēšanu JVLMA (1989–1993), kā arī kora un orķestra dirigēšanu Vācijā (1993–1995). Ieguvis JVLMA mākslas zinātņu maģistra grādu (2009) un 2012. gadā absolvējis JVLMA doktorantūru. Šobrīd gatavo aizstāvēšanai promocijas darbu *Rīgas misāles dziedājumi viduslaiku Eiropas gregorisko tradīciju kontekstā*; zinātniskā vadītāja ir prof. Dr. art. Anda Beitāne. G. Prānis papildinājis senās mūzikas jomā Austrijā un Vācijā, pētījis gregorisko korāli, uzturoties benediktīniešu klosteros. Aktīvi darbojas šajā jomā arī kā praktiķis: 1992. gadā aizsācis Latvijā *Gregorikas nedēļu* tradīciju un joprojām ir to mākslinieciskais vadītājs. 1995. gadā dibinājis senās mūzikas ansambli *Schola Cantorum Rīga*, kas regulāri koncertē Latvijā un ārzemēs. Kopš 1995. gada G. Prānis ir JVLMA mācībspēks, kopš 2011. gada – asociētais profesors Senās mūzikas katedrā, bieži uzstājas kā vieslektors arī citās augstskolās, senās mūzikasursos un konferencēs. Ir Starptautiskās Gregoriskā korāļa pētniecības asociācijas (*Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*) biedrs.

e-pasts: guntars.pranis@jvlma.lv

Ieva Tihovska (1979) absolvējusi Ventpils mūzikas koledžu klavierspēles specialitātē (1999), studējusi muzikoloģiju JVLMA, 2005. gadā ieguvusi mākslas zinātņu maģistra grādu (*Mag. art.*) un 2011. gadā absolvējusi JVLMA doktorantūru. Topošā promocijas darba tēma ir *Autentiskums un etniskums Latvijas čigānu (romu) mūzikā*; zinātniskais vadītājs ir prof. Dr. phil. Mārtiņš Boiko. I. Tihovska bijusi žurnāla *Mūzikas Saule* redaktore (2002–2009) un mūzikas teorētisko priekšmetu pedagoģe Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā (2004–2007). Kopš 2006. gada viņa ir JVLMA Etnomuzikoloģijas klases lektore.

e-pasts: ieva.tihovska@gmail.com

Indriķis Veitners (1970) 1994. gadā beidzis Ģirta Pāzes klarnetes klasi JVLMA un 2003. gadā absolvējis Latvijas Kultūras akadēmijas maģistra studiju programmu *Kultūras un mediju menedžments*. 2008. gadā viņš iestājies JVLMA doktorantūrā un 2011. gadā to absolvējis. Šobrīd postdoktarantūrā gatavo aizstāvēšanai promocijas darbu *Latvijas džeza vēsture (1922–1940)*; zinātniskais vadītājs ir prof. Dr. phil. Mārtiņš Boiko. I. Veitners piedalījies starptautiskās džeza konferencēs Ālborgā (Dānijā, 2009), Amsterdamā (Nīderlandē, 2011) un Kenterberijā (Lielbritānijā, 2011). Regulāri publicē rakstus Latvijas mūzikas izdevumos. Pētnieciskās intereses cieši saistītas ar praktisko darbību: I. Veitners ir profesionāls džeza mūziķis, strādājis Latvijas Radio bigbendā un pūtēju orķestrī *Rīga*, darbojies etnodžeza grupā *Patina*. Šobrīd ir bigbenda *Mirage Jazz Orchestra* un diksilenda *Sapņu komanda* dalībnieks. Līdzdarbojas dažādos džeza projektos – koncertos

un ierakstos – kopā ar vadošajiem Latvijas džeza mūziķiem. Ir viens no Latvijas džeza izglītības sistēmas veidotājiem – 2003. gadā ieviesis Rīgas Doma kora skolā džeza mūzikas programmu, 2008. gadā dibinājis JVLMA Džeza katedru, joprojām ir tās vadītājs. Bijis mūzikas un dejas nozares eksperts Valsts Kultūrkapitāla fondā (2012–2013) un Latvijas Lielās mūzikas balvas žūrijas loceklis (2013).

e-pasts: veitners@gmail.com

Diāna Zandberga (dzim. Baibusa) beigusi prof. Jura Kalnciema klavierklasi JVLMA, iegūstot mūzikas bakalaura (2001) un maģistra grādu (2003). Papildinājusies ārzemēs, kur viņas pedagogu vidū bijuši pasauleslaveni pianisti, Lazars Bermans (*Lazar Berman*, 2000–2004, Eiropas Mūzikas akadēmijā Milānā) un Alisija de Laroča (*Alicia de Larrocha*, 2004–2008, Granadosa-Maršala akadēmijā Barselonā). 2006. gadā D. Zandberga absolvējusi JVLMA doktorantūru, kur prof. *Dr. art.* Jeļenas Ļebedevas vadībā izstrādājusi promocijas darbu *Klavierfaktūras vēsturiski stilistiskā attīstība un tās izpaušme latviešu mūzikā*. Kopš 1996. gada bieži koncertējusi Latvijā un citās Eiropas valstīs, kā arī ASV; regulāri piedalās starptautiskās zinātniskās konferencēs.

e-pasts: diana.zandberga@gmail.com

Terēze Ziberte-Ijaba 2003. gadā absolvējusi prof. Jura Švolkovska vijolklasi, iegūstot mūzikas maģistra grādu. 2001.–2002. gadā viņa papildinājusies Ķelnes Mūzikas augstskolā (*Hochschule für Musik Köln*) pie prof. Georga Petersa. 2009. gadā T. Ziberte-Ijaba absolvējusi JVLMA doktorantūru; šobrīd viņa gatavo aizstāvēšanai promocijas darbu *Simfoniskās mūzikas institūcijas 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijā: organizācija, komunikācija un mākslinieciski radošā darbība*; zinātniskā vadītāja ir prof. *Dr. art.* Lolita Fūrmane. Kopš 2006. gada T. Ziberte-Ijaba ir JVLMA lektore, kops 2013. gada – docente, Stīgu instrumentu katedras vadītāja. Bijusi JVLMA un Liepājas simfonisko orķestru, kā arī Skandināvijas un Baltijas valstu kamerorķestra koncertmeistare, muzicējusi orķestrī *Rīgas kamermūziķi*; kopš 2004. gada ir Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra I vijoļu grupas māksliniece.

e-pasts: tereze.ziberte@inbox.lv