

Maija Einfelde dzīvē un mūzikā  
**Mūzikas akadēmijas raksti**

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2016

**XIII**

Maija Einfelde dzīvē un mūzikā (Mūzikas akadēmijas raksti, XIII)  
Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2016, 337 lpp.  
ISBN 978-9934-547-01-0  
ISSN 978-9984-588-38-4

Recenzenti • Ēvalds Daugulis, Mārtiņš Viļums, Inese Žune  
Sastādītāja un galvenā redaktore • Baiba Jaunslaviete  
Baibas Jaunslavietes tekstu redaktors • Jānis Torgāns  
Angļu valodas tekstu tulkotājs un redaktors • Egils Kaljo  
Makets • Kristīna Bondare  
Dizains • Dita Pence  
Vāka dizains • Kristīna Bondare  
Nošu datorraksts • Līga Pētersone

#### Redakcijas kolēģija • Editorial Board

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)  
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 Gutberga (Bostonas Universitāte)  
Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)  
Jefims Jofe (*Efim Yoffe*; Maimonīda Valsts Klasiskā akadēmija, Maskava)  
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 Kuryshева*; 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)

© Dzintara Eriļa, Ilma Grauzdiņa, Baiba Jaunslaviete, Jūlija Jonāne, Jeļena Ļebedeva, Zane Prēdele, Gundega Šmite

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

## Saturs

Priekšvārds	5
Preface	14

## DZĪVESSTĀSTA ZĪMĪGĀKĀS LAPPUSES: ATMIŅAS, LAIKABIEDRU VĒROJUMI, ATBALSIS JAUNRADĒ

### Baiba Jaunslaviete

Dzimtas vēsture	25
Bērnības mājas	28
1952–1966. No klavierspēles līdz kompozīcijai	32
1966–1980	
Vāveres ritenī	40
Kompozīcijas	47
1980–1985	
Mājas un darbs: savas vietas meklējumos	52
Kompozīcijas	55
1986–1995	
Pārmaiņu laiks: cerības un zaudējumi	63
Kompozīcijas	66
• Ērģeles un klavieres	66
• Stīginstrumenti	70
• Pūšaminstrumenti	77
• Trio ansamblī	79
• Orķestris	82
• Vokālā mūzika	84
1996–2000	
Panākumi	89
Kompozīcijas	95
• Koris un vokālais ansamblis	95
• Instrumentālmūzika	103
2001–2016	
Darbs un citi dzīves iespaidi	106
Kompozīcijas	110
• Koris un vokālais ansamblis	110
• Vokāli simfoniskā mūzika	121
• Simfonija un Koncerts	123
• Kamermūzika	127
Noslēgums	134

### PIELIKUMS

Intervijas par Maiju Einfeldi	146
Arturs Maskats (intervē Baiba Jaunslaviete)	146
Mārtiņš Viļums (intervē Baiba Jaunslaviete)	147
Andra Dārziņa (intervē Līga Pētersone)	149
Aldis Liepiņš (intervē Baiba Jaunslaviete)	153

**Maija Einfelde brīdi pirms un pēc gadutūkstošu mijas: fotoliecības**

<b>STILA ZĪMES</b>	155
<b>Baiba Jaunslaviete</b> Ietekmes avoti, konteksti, paralēles	155
<b>Baiba Jaunslaviete</b> Mūzikas valodas raksturiežīmes	172
<b>Gundega Šmite</b> Maijas Einfeldes kormūzika <i>a cappella</i> : instrumentālās dimensijas un dzejas teksta traktējums	202
<b>Zane Prēdele</b> Liturģijas motīvi un latviešu klasiskā dzeja Maijas Einfeldes <i>Kora simfonijā</i>	230
<b>Jūlija Jonāne</b> Kompozīcijas ar reliģisku tematiku – izteiksmes daudzveidību meklējot	250
<b>Jeļena Lebedeva</b> Maijas Einfeldes Koncerts altam un kamerorķestrim: daži žanra interpretācijas aspekti	273
<b>Dzintra Erlīha</b> Maijas Einfeldes <i>Sonāte meditācija</i> altam un klavierēm: komponistes iecere un interpretu lasījumi	290
<b>Ilma Grauzdiņa</b> Jūras tēla metamorfozes Maijas Einfeldes mūzikā	307
Maijas Einfeldes skaņdarbu rādītājs	329
Īsas ziņas par publikāciju autoriem	335

## Priekšvārds

Maija Einfelde latviešu mūzikā arvien bijusi savrupa ceļa gājēja, neiekļāvīga jēlkādā plašākā strāvojumā vai domubiedru kopā; taču tas nenozīmē, ka komponistes jaunradē nebūtu saskares ar laikmeta tendencēm. Viņas aktīvā radošā darbība ilgusi jau pusgadsimtu, kopš Latvijas Valsts konservatorijas absolvēšanas (1966). Einfelde bijusi lieciniece daudziem procesiem latviešu mūzikā – jaunu stila virzienu dzimšanai, uzplaukumam un norietam, izmaiņām dažādu žanru traktējumā un to īpatsvarā. Viss minētais iespaidojis arī viņas stila evolūciju. Un tomēr – laikmetam tipiskās tendences Maija Einfelde arvien pavērsusi kādā mazāk ierastā rakursā. Tas attiecas tiklab uz agrīnās jaunrades dominanti kameramūziku, kā arī uz ērģeļdarbiem, simfonisko un jo īpaši kora mūziku – žanru, kas viņas vārdu kopš 90. gadu otrās puses darījis starptautiski pazīstamu (kameratorijas *Pie zemes tālās...* uzvara prestižajā Bārlova konkursā ASV, 1997; turpmākā sadarbība ar Latvijas Radio kori un citiem pasaulē ievēribu guvušiem atskaņotājmāksliniekiem).

Rakstu krājuma mērķis ir vispusīgi aplūkot laikmeta un komponistes mijiedarbi, smalko balansu starp vispārējo un individuālo tās ietvaros. Iekams pievēršamies dažādiem šīs tēmas rakursiem, svarīgi būtu rast atbildi uz jautājumu: kas ir tie Einfeldes mūzikas un radošās darbības aspekti, kas jau piesaistījuši pētnieku uzmanību? Meklējot atbildi, priekšvārdā piedāvāts analītisks ieskats vairākās publikācijās, kā arī bakalaura, maģistra darbos un disertācijās<sup>1</sup>.

\*\*\*

Visagrīnākā publikācija, kurā izvirzīts mērķis sniegt Maijas Einfeldes **mūzikas stila** kopskatu, ir Daces Aperānes raksts žurnālā *Jaunā Gaita* (Aperāne 2000). Lai gan ieturēts poētiski apcerīgā, nevis akadēmiskā valodā, tas ietver vairākas zinātniski vērtīgas atziņas. Impresionisma un ekspresionisma elementu sintēze, harmonijas virtojuma efekts, kas līdzinās mirāžai<sup>2</sup>, latviešu mūzikā pirmreizēji meklējumi skaņveides jomā, vokālā un instrumentālā tematisma ciešā saikne, augstā reģistra skaņējuma izteiksmība, rapsodiska (fantāzijveida) brīvība pat sonātes žanrā – tie visi ir Einfeldes mūzikas būtiski aspekti, kas pirmoreiz, kaut arī ne ļoti detalizēti, iztīrāti Aperānes rakstā.

Apjomīgākais un saturiski daudzpusīgākais Einfeldes mūzikas stilam veltītais pētījums ir Mārites Dombrovskas (Lodziņas) bakalaura darbs *Dažas raksturīgās iezīmes Maijas Einfeldes daiļradē*, kas tapis gadu pēc Aperānes raksta (Dombrovska 2001). Tā trīs nodaļās aplūkoti vairāki tēmu loki: kormūzikas stilistika (plašākai salīdzinošai analīzei izraudzīta kameratorija *Pie zemes tālās...* un *Maija balāde*), cikla vienotības problēma sonātēs vijolei un klavierēm, kā arī horizontāles un vertikāles pakārtotība skaņdarbos stīgu orķestrim. Darbs veidots, balstoties galvenokārt uz muzikologu Valentīnas un Jurija Holopovu,

<sup>1</sup> Šajā gadījumā plašāk neiztīrāšu savus rakstus par komponisti (Jaunslaviete 1989, 2001, 2006, 2007, 2014, 2015); jo tajos lasāmās atziņas tā vai citādi atspoguļojas pašreizējā krājuma lappusēs. Priekšvārdā netiks aplūkoti arī mūzikas publicistikā (recenzijās, daudzajās intervijās u. c.) paustie viedokļi, taču atsaucēs uz tiem sniegtas krājuma turpmākajos rakstos.

<sup>2</sup> Mirāžas metaforu Maijas Einfeldes mūzikas sakarā piedāvājusi Ināra Jakubone (Jakubone 1999), savukārt Aperāne to pārņēmusi, saistot ar komponistei raksturīgajiem harmonijas un faktūras modeļiem.

kā arī Tatjanas Kjuregjanas izstrādāto laikmetīgās mūzikas analīzes metodoloģiju. Līdztekus atziņām, kas raksturo atsevišķus mūzikas valodas līdzekļus un formveidi, Dombrovska iezīmē Einfeldes mūzikas estētikas saikni ar pasaules stilistikajiem strāvojumiem. To klāstā viņa pirmām kārtām izceļ ekspresionismu un romantismu, tomēr noliedzot romantiskās ironijas, groteskas klātbūtni – vienīgais izņēmums, kur tā saskatāma, pēc autore domām, ir *Leggiero giocoso* posmi *Maija balādē* (Dombrovska 2001: 40). Gribētos gan bilst, ka groteska parādās arī citos Einfeldes darbos, tostarp cikla *Skumjās serenādes* finālā un kameroratorijā *Pie zemes tālās...* (2. daļā), tomēr jāpiekrīt, ka kopumā tā komponistes estētikā neizvirzās priekšplānā. Trāpīgi ir Dombrovskas vērojumi par saturisku pēctecību Gustavam Māleram, ko atspoguļo centieni nenorobežoties no “dzīves pabērnu ciešanām” (Otrā sonāte vijolei un klavierēm, *Kora simfonija* – Dombrovska 2001: 40). Līdzīgi kā Aperāne, arī Dombrovska atsevišķos darbos, piemēram, trio *Pirms saules rieta*, saskata impresionistiskas koloristikas atbalsis (Dombrovska 2001: 40).

No atsevišķiem Einfeldes mūzikas žanriem pētnieku vislielāko ievērību guvušas viņas **sonātes stīginstrumentiem**. Agrīnākā šai tēmai veltītā publikācija tapusi, vēl pirms komponiste iemantojusi starptautisku atzinību – 1989. gadā izdotajā mācību līdzeklī *Latviešu komponistu instrumentālā kameramūzika 1975–1985* Gunta Sproģe (tagad Rasa) plašāk aplūkojusi Einfeldes *Sonāti meditāciju* altam un klavierēm, kā arī viņas divas pirmās sonātes vijolei un klavierēm un mūsdienās daļēji piemirsto, ar 1981. gadu datēto *Sonāti čellam un klavierēm* (pirmo šādam atskaņotājsastāvam, lai arī autore nav devusi numerāciju). Analīzes gaitā raksturotas šo skaņdarbu koncepcijas un fiksētas arī vairākas Einfeldes mūzikas valodas īpatnības, kas atspoguļo gan viņas skolotāja Jāņa Ivanova ietekmi, gan jaunus meklējumus. Autore uzmanību izpelnījusies, piemēram, Pirmās sonātes tematiskā kodola savdabīgā uzbūve, proti, veidošanās uz vienas skaņas svārstību (mikroizmaiņu) pamata (Sproģe 1989: 10). Citviet atzīmēta ritma tehnika – īpatnējs, progresējošs ostinato, kur katra nākošā ritma formula papildināta ar vienu ceturtdaļu, izvēršot plašumā arī melodisko diapazonu (Sproģe 1989: 12). Zīmīgi, ka šajā jau pasen tapušajā pētījumā par komponistes kameramūziku akcentēti tieši laikmetīgie, no sonātes žanrā tradicionāli dominējošiem paņēmieniem atšķirīgie tematiskā materiāla attīstības veidi.

Einfeldes sonātēm stīginstrumentiem savos diplomreferātos bieži pievērsušies arī topošie interpreti. Par *Sonāti meditāciju* altam un klavierēm rakstījušas Ineta Abakuka<sup>3</sup> (Abakuka 2008: 24–30) un Jūlija Makarina (Makarina 2014: 15–22). Abakukas sniegtajā skaņdarba analītiskajā raksturojumā īpaši izceļams daudzveidīgo dinamikas nianšu un spēles paņēmieni (*sul ponticello*, parastais picikato un Bartoka picikato, *con sordino*) apskats, akcentējot arī to semantiku. Savukārt Makarina izvērtējusi Dārziņas piedāvāto *Sonātes meditācijas*

<sup>3</sup> Ineta Abakuka un pianiste Ināra Gurjeva (tagad Pikša), atskaņojot šo darbu, kļuva par laureātēm konkursos *JVLMA labākais studentu kameransamblis* (2007) un Starptautiskajā Dmitrija Šostakoviča kameransambļu konkursā Maskavā (2008).

interpretāciju un salīdzinājusi to ar šī darba pirmatskaņotāja Andreja Senakola versiju. Autore intervējusi gan Andru Dārziņu, gan pašu komponisti, paverot plašāku ieskatu viņas sadarbībā ar abiem altistiem (Makarina 2014: 15–17).

Einfeldes vijolsonātes bijušas Kristīnes Bergmanes (Bergmane 2009) un Velgas Šaršūnes, tagad Polinskas (Šaršūne 2013: 9–11, 15–18)<sup>4</sup> uzmanības lokā. Abas vijolnieces ir kādreizējās Jāņa Bulava audzēknes un diplomreferātos vairākkārt izmantojušas atsauces uz interviju ar savu pedagogu. Ņemot vērā Bulava ciešo sadarbību ar komponisti, tādējādi iegūts nozīmīgs izziņas materiāls.

Noslēdzot tēmu par sonātēm stūginstrumentiem, izceļams vēl kāds darbs, kas piedāvā atšķirīgu skatījuma rakursu: tā autore bijusi nevis topošā vijolniece vai altiste, bet mūzikas pedagoģe Sandija Šņickovska. Maģistra diplomreferāta (*Latviešu komponistu skaņdarbi bērniem. Maija Einfelde. Pēteris Vasks*) ietvaros viņa veikusi empīrisku pētījumu Rīgas 6. vidusskolā: proti, rosinājusi 4. un 9. klases skolēnus noklausīties Einfeldes Otro sonāti vijolei un klavierēm, kā arī vienu Pētera Vaska darbu (4. klasē – *Ainavu ar putniem*, 9. klasē – *Mūziku aizlidojušajiem putniem*). Savus iespaidus Šņickovska aicinājusi aprakstīt vai uzzīmēt. Iegūto materiālu, kas daļēji iekļauts diplomreferāta pielikumā, autore analizē galvenokārt pedagoģiskā rakursā (Šņickovska 2003: 14–20), taču tas raisa interesi arī kā pagaidām vienīgais pētījums par Einfeldes mūzikas uztveres aspektiem. Autore secina, ka lielumlielai daļai klausītāju interesantas šķita abas iepazītās kompozīcijas, turklāt 9. klašu grupā skolēni klausījās Einfeldes skaņdarbu “pēc ekspresīvās P. Vaska mūzikas un tas aizkustināja ar savu mieru” (Šņickovska 2003: 17).

Te gan var piebilst, ka Einfeldes Otrā sonāte vijolei un klavierēm, neraugoties uz liriskas atelpas brīžiem, kopumā nav mierpilns, bet visai dramatisks darbs. Tomēr skolēnu uztverē neilgie, miera un nostalgijas cauraustie fragmenti acīmredzot izvirzījušies priekšplānā. Katrā ziņā Šņickovskas pētījums, lai gan bijis vērsts pirmām kārtām uz pedagoģiski nozīmīgu rezultātu iegūvi, vienlaikus apliecina: Einfeldes mūzika spēj ātri rast atsaucību arī auditorijā, kas atšķiras no ierastā kameramūzikas koncertu apmeklētāju loka.

Četri studējošo diplomdarbi veltīti Einfeldes **kormūzikai**. Vissenākais no tiem, Marikas Rolmanes bakalaura darbs *Ieskats Maijas Einfeldes kameroratorijā “Pie zemes tālās”* (1999), tapis tikai pāris gadus pēc šīs kompozīcijas uzvaras Bārlova konkursā ASV (1997), un pētījuma autore fiksē mirkli, kad nesen vēl introvertā savrupniece pēkšņi nokļuvusi plašākas uzmanības centrā (Rolmane 1999: 3).

Kameroratoriju *Pie zemes tālās...* savā maģistra diplomreferātā (*Jaunu tembru meklējumi laikmetīgajā latviešu kormūzikā*, 2011) analizē arī Kaspars Putniņš. Viņš aplūko to kā vienu no pirmajiem latviešu

<sup>4</sup> Bergmane plašāk analizē Pirmo un Otro sonāti vijolei un klavierēm, kā arī to interpretācijas, savukārt Šaršūnes (Polinskas) uzmanības centrā ir retāk atskaņoti darbi – Trešā sonāte vijolei un klavierēm un Sonāte vijolei solo.

mūzikas piemēriem, kas apliecina kora instrumentalizācijas tendenci un rod turpinājumu jaunākas paaudzes komponistu daiļradē. Pamatojot savu skatījumu, autors min raksturīgākos skaņveides paņēmienus – piemēram, picikato vokālu atveidu, trompetes un trombona tembra atdarinājumu u. c. (Putniņš 2011: 14–17); tāpat darbā aplūkotas iespējamās interpretācijas problēmas un to risinājumi (Putniņš 2011: 17). Ņemot vērā, ka tieši Putniņa vadītā Radio kora grupa pirmatskaņojusi *Pie zemes tālās...*, šajā diplomreferātā izklāstītais diriģenta viedoklis pelnījis īpašu ievērību.

Valda Butāna maģistra diplomreferāts, kas veltīts folkloras motīviem latviešu kormūzikā 21. gadsimta sākumā, ietver Einfeldes cikla *Jāņu dziesmas* lakonisku raksturojumu (Butāns 2006: 35–38). Skatu senākā pagātnē sniedz Ritas Birzules bakalaura diplomreferāts *Maijas Einfeldes kora mūzikas stilistika laika posmā līdz 1996. gadam* (2012). Kā jau izriet no nosaukuma, autore uzmanības centrā bijuši kordarbi, kas tapuši vēl pirms lielajiem, Bārlova konkursā gūtajiem starptautiskajiem panākumiem. Balstoties uz interviju ar komponisti, diplomreferātā fiksētas atmiņas par sadarbību ar tālaika diriģentiem, raksturota Einfeldes attieksme pret dziesmu svētku tradīciju, dažādiem koru veidiem, balsu grupām u. c. (Birzule 2012: 5–7). Sīkāk analizēta dziesma jauktajam korim *Jūra* un sieviešu korim sacerētā *Šūplā dziesma* (Birzule 2012: 9–16).

Viens no opusiem, kas pārstāv Einfeldes **vokāli simfonisko mūziku**, ir viņas *Kora simfonija*. Tā vispusīgi iztirzāta Zanes Prēdeles maģistra darbā (2009), uz kura pamata izstrādāts arī šajā krājumā iekļautais Prēdeles raksts.

Trijos studējošo darbos ietverta sadaļa, kas veltīta Einfeldes **ērģeļmūzikai** (Aigars Reinis 2001: 16–30, Gundega Vilcāne 2005: 11–14) vai atsevišķam ērģeļopusam (Simona Radoviča 2016: 17–20 – apraksts par *Trim jūras dziesmām*). Īpašu ievērību pelna Reiņa piedāvātais Einfeldes ērģeļdarbu satura līniju nodalījums: līdzās sakrālajām kompozīcijām (*Crucifixus, Ave Maria, Sanctus*) viņš kā otru nozīmīgāko grupu izceļ balādiskus opusus (*Balāde, Iz senseniem laikiem, Trīs jūras dziesmas*), savukārt kā gluži savrupu nodala *Trīs noktirņu* ciklu, kas iezīmīgs ar vispersoniskāko, intīmāko izteiksmi (Reinis 2001: 18).

Līdzās bakalaura un maģistra darbiem atzīmējama arī angļu valodā tapusī Jāņa Porieša disertācija *The Influence of Latvian Folk Music on Twentieth and Twenty-First Century Solo Trumpet Repertoire in the Works of Maija Einfeldē and Romualds Kalsons* (“Latviešu tautas mūzikas iespaids 20. un 21. gadsimta trompetes solorepertuārā – Maijas Einfeldes un Romualda Kalsona darbos”, 2013): par šo darbu autors ieguvis *Dr. art.* grādu. Disertācija ietver lakonisku pārskatu par Einfeldes *Mazu balādi* trompetei un klavierēm (Porietis 2013: 6–12). Līdztekus mūzikas valodas analīzei Porietis, balstoties uz interviju ar komponisti, atklāj



lasītājam šajā skaņdarbā izmantotās tautasdziesmas (*Div' dūjiņas gaisā skrēja*) zemtekstu – paralēles ar latviešu karavīru likteņgaitām, karojot zem svešiem karogiem. Poriēša disertācija ir pagaidām vienīgais pētījums, kurā iztirzāts kāds no Einfeldes darbiem **pūšaminstrumentiem**.

\*\*\*

Nule sniegtais pārskats liecina, ka Maijai Einfeldei veltīto pētījumu klāsts ir samērā plašs. Likumsakarīgi rodas jautājums: kāds uz šī fona ir pašreizējā rakstu krājuma jaunpienesums?

Atbildot īsi ieskicēšu krājuma koncepciju.

Pirmās daļas dažādos tematiskos rakursus atspoguļo tās nosaukums (*Dzīvesstāsta zīmīgākās lappuses: atmiņas, laikabiedru vērojumi, atbalsis jaunradē*), un tā ietver pagaidām pilnīgāko komponistes biogrāfijas izklāstu. Tā veidošanā līdztekus jau publicētajiem materiāliem galvenais izziņas avots bijušas intervijas, ko speciāli šim krājumam (sastādītājam **Baibai Jaunslavietei** un intervētājam **Līgai Pētersonei**) sniegusi gan pati komponiste, gan viņas mūzikas interpreti, bijušie audzēkņi un citi sadarbības partneri, kā arī tuvākie cilvēki. Tas ļāvis iegūt jaunu, līdz šim plašāk nezināmu informāciju gan par dzimtas un ģimenes vēsturi, gan komponistes personiskās dzīves notikumiem un to saikni ar viņas mūziku, par Einfeldes personības atklāsmi ne vien kompozīcijā, bet arī citās jomās, tai skaitā ilggadējā pedagoģes darbā.

Krājuma otrās daļas (*Stila zīmes*) struktūra veidota, virzoties no vispārējā uz detaļām. Pirmie divi raksti (autore **Baiba Jaunslaviete**) veltīti Einfeldes mūzikas stilistikajai kopainai – estētiskajām pamatnostādņēm (*Ietekmes avoti, konteksti, paralēles*) un to izpaušmēm atsevišķu mūzikas valodas līdzekļu interpretācijā (*Mūzikas valodas raksturierzīmes*). Savukārt turpmākajos rakstos uzmanības centrā ir atsevišķi žanri vai skaņdarbi, un to izvēlē atklājas katra autora zinātnisko interešu loks. Tā, piemēram, **Gundega Šmite** (*Maijas Einfeldes kormūzika a cappella: instrumentālās dimensijas un dzejas teksta traktējums*) aprobē savu nesen aizstāvētajā disertācijā (Šmite 2013) formulēto mūzikas un teksta mijiedarbes analīzes metodi. Raksts bagātina arī priekšstatus par pēctecības līnijām laikmetīgajā latviešu kormūzikā: tas parāda Einfeldi kā priekšvēstnesi daudziem procesiem, kas spilgti izpaudušies jaunākas paaudzes, jo īpaši 20. gadsimta 70. gados dzimušo komponistu daiļradē. **Zane Prēdele** (*Liturģijas motīvi un latviešu klasiskā dzeja Maijas Einfeldes Kora simfonijā*) turpina savu maģistra darba tēmu (Prēdele 2009), padziļināti analizējot vienu no visapjomīgākajiem Einfeldes skaņdarbiem. Īpaša uzmanība pievērsta mijiedarbei starp atšķirīgiem kultūrlāņiem – no gregoriskajiem dziedājumiem līdz latviešu klasiskajai kordziesmai. Dažādos rakursos attīstīta arī doma par komponistes laika izjūtu: autore to raksturo, gan

balstoties uz interviju ar Einfeldi (iztīrātās sasauces starp Latvijas vēstures laikmetiem, mūzikas laika uztvere), gan analizējot konkrētas skaņuraksta iezīmes.

**Jūlijas Jonānes** pētījums (*Kompozīcijas ar reliģisku tematiku – izteiksmes daudzveidību meklējot*) veidots kā hronoloģiski secīgs Einfeldes sakrālo skaņdarbu raksturojums. Arī šī autore aprobē sava promocijas darba teorētiskās nostādnes (Jonāne 2009), un viņas pieeja ļauj izvērtēt komponistes sakrālo mūziku daudzpusīgā skatījumā, paralēlēs ar citu reliģiskās tematikas iedvesmotu autoru (Olivjē Mesiāna, Ģerģa Ligeti) darbiem. Atsevišķu žanra tradīciju izgaismojums iet rokrokā ar centieniem izprast Einfeldes individuālo stilu: tādējādi raksta analītiskajās sadaļās fiksētas daudzas Einfeldes sakrālajiem darbiem tipiskas iezīmes un atklātas arkas starp dažādos laikposmos tapušiem opusiem.

Divi no krājuma rakstiem veltīti skaņdarbiem ar alta solotembri, kuram Einfeldes mūzikā ir īpaša semantika. **Jeļena Ļebedeva** (*Maijas Einfeldes Koncerts altam un kamerorķestrim: daži žanra interpretācijas aspekti*) analizē komponistes vienīgo solokonzertu (2011), skatot to plašā koncertžanra un arī alta koncerta evolūcijas kontekstā. Formas skaidrojumā viņa nozīmīgu vietu atvēl skaņdarba tempa profilam, kā arī dažādu tembru un faktūras slāņu mijiedarbei. Autore secina, ka līdztekus žanra tradīcijām šajā darbā vairākos aspektos, tostarp samērā lēnu tempu un meditātīvu noskaņu pārsvarā, izpaužas Einfeldes neordinārā pieeja koncertžanram. Jāpiebilst, ka šo pašu skaņdarbu, tikai no atšķirīga skatpunkta, Ļebedeva iztīrājusi arī citā gluži svaigā publikācijā (*Dialogiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim*: Ļebedeva 2016).

Savukārt **Dzintra Erliha** (raksts *Maijas Einfeldes Sonāte meditācija altam un klavierēm: komponistes iecere un interpretu lasījumi*) aplūko vienu no visvairāk spēlētajām Einfeldes sonātēm. Autores interešu lokā ir ne vien alta solo, bet arī tā mijiedarbe ar klavieru partiju, resp., ansambļa spēles rakurss; tieši tas arī ir viņas jaunpienesums *Sonātes meditācijas* izpētē. Izprast skaņdarba zemtekstus un atskaņojuma nianšes palīdz Erlihas veiktā intervija ar komponisti.

Krājuma 2. daļu noslēdz **Ilmas Grauzdiņas** raksts (*Jūras tēla metamorfozes Maijas Einfeldes mūzikā*). Tas izceļams kā viens no nedaudzajiem latviešu muzikologu darbiem, kuros izmantota semiotiskās analīzes metode. Izraudzītais programmatiskais motīvs (jūra) ir tikai viena, taču svarīga satura joma Einfeldes skaņdarbu ārpusmūzikālo iedvesmas avotu lokā, un tās risinājums atspoguļo vairākas komponistes stilam tipiskas iezīmes. Grauzdiņas pētījuma papildvērtība ir paša jūras tēla semantiskās uztveres raksturojums Eiropas un Latvijas kultūrtradīciju kontekstā.

Nebūt ne visos krājumā ietvertajos pētījumos rodam līdzīgu skatījumu uz to vai citu komponistei raksturīgu izteiksmes sfēru, konkrēta paņēmiena semantisko ievirzi u. tml. Acīmredzot tas skaidrojams ar viņas mūzikas saturisko daudzslāņainību, ko intervijās atzīmē daudzi un visnotaļ kodolīgi formulējis diriģents Sigvards Kļava: “Maijas mūzikā var smelt un smelt un vienmēr atrast jaunas nianšes” (citēts pēc: Sūrmane 1999). Gribētos cerēt, ka arī krājumā sastopamā viedokļu dažādība lasītāju nemulsinās, bet rosinās paraudzīties uz komponistes veikumu no atšķirīgiem skatpunktiem.

Baiba Jaunslaviete

### Literatūra un citi avoti

Abakuka, Ineta (2008). *Latviešu komponistu sonātes altam*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Aperāne, Dace (2000). Ieskats Maijas Einfeldes mūzikā. *Jaunā Gaita* 222, 33.–35., 60. lpp.

Bergmane, Kristīne (2009). *Vijoļsonātes Maijas Einfeldes daiļradē*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Birzule, Rita (2012). *Maijas Einfeldes kora mūzikas stilistika laika posmā līdz 1996. gadam*. Bakalaura diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Butāns, Valdis (2006). *21. gadsimta sākuma latviešu komponistu folklorā sakņoto kora darbu stilistikas zīmes*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Dombrovska, Mārīte (2001). *Dažas raksturīgās iezīmes Maijas Einfeldes daiļradē*. Bakalaura darbs. Rīga: JVLMA

Jakubone, Ināra (1999). Maija Einfelde – solo. *Literatūra un Māksla Latvijā*. 17. novembris

Jaunslaviete, Baiba, (1999). E-f-d-e. Skumjās serenādes [rubrikā arī Imanta Zemzara raksts *Dažas piezīmes uz apciemojuma malām*]. *Māksla* 3, 41.–43. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (2001). Maija Einfelde and her peculiar place in the Latvian music. *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, pp. 185–188

Jaunslaviete, Baiba (2006). *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi*. Rīga: Musica Baltica, JVLMA

Jaunslaviete, Baiba (2007). Jānis Ivanovs and Maija Einfelde: Similarities and differences in their musical style. *The 20<sup>th</sup> Century and the Phenomenon of Personality in Music*. 39<sup>th</sup> Baltic Musicology

Conference: *Selected Papers*. Managing Director Uģis Prauliņš. Rīga: Latvijas Komponistu savienība, Musica Baltica, pp. 19–28

Jaunslaviete, Baiba (2009). Die eigentümliche Behandlung der nationalen Motive bei Maija Einfelde im Kontext der lettischen Musik. *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from 40<sup>th</sup> Baltic Musicological Conference*. Edited by Rūta Stanevičiūtė and Lina Navickaitė-Martinelli. Vilnius: Lithuanian Composer's Union, pp. 65–79

Jaunslaviete, Baiba (2014). Maijas Einfeldes mūzika un tās stilistiskās paralēles: personības un laikmeta mijiedarbe. *Latviešu mūzikas kods. Versijas par mūziku gadsimtu mijā*. Sast. Ilze Šarkovska-Liepiņa. Rīga: Musica Baltica, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 121.–135. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (2015). Some types of melodious interpretation of the monogram: A case study of the monogram by Maija Einfelde (E-F-[E]-D-E). *Muzikos komponavimo principai: melodijos fenomenas = Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody*. 15<sup>th</sup> International Music Theory Conference. Editor-in-chief Prof. Dr. Rimantas Janeliauskas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, pp. 110–117

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

Lebedeva, Jeļena (2016). Dialogiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais VIII*. Galv. red. Ilma Grauzdiņa. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 248.–267. lpp.

Makarina, Jūlija (2014). *Altiste Andra Dārziņa kā mūziķe un pedagoģe: radošās personības spilgtākās raksturiezīmes*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Porietis, Jānis (2013). *The Influence of Latvian Folk Music on Twentieth and Twenty-First Century Solo Trumpet Repertoire in the Works of Maija Einfelde and Romualds Kalsons*. Dissertation. University of Kansas. [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/12353/Porietis\\_ku\\_0099D\\_12817\\_DATA\\_1.pdf;jsessionid=C1B55E15D33C8CF287700F1D8FEF2F07?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/12353/Porietis_ku_0099D_12817_DATA_1.pdf;jsessionid=C1B55E15D33C8CF287700F1D8FEF2F07?sequence=1) (accessed July 16, 2016)

Prēdele, Zane (2009). *Cikla fenomens un Maijas Einfeldes Kora simfonija*. Maģistra darbs. Rīga: JVLMA

Putniņš, Kaspars (2011). *Jaunu tembru meklējumi laikmetīgajā latviešu kormūzikā*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Radoviča, Simona (2016). *Jūra un ērģeles latviešu mūzikā*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Reinis, Aigars (2001). *Jaunākā latviešu ērģeļmūzika 1985–2000*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Rolmane, Marika (1999). *Ieskats Maijas Einfeldes kameroratorijā "Pie zemes tālās"*. Bakalaura darbs. Rīga: JVLMA

Sproģe, Gunta (1989). *Latviešu komponistu instrumentālā kamermūzika 1975–1985*. Rīga: Republikāniskais mākslas mācību iestāžu metodiskais kabinets

Sūrmane, Biruta (1999). Komponiste Maija Einfelde spodrina Latvijas tēlu. *MLB Ziņotājs* 7, 7. lpp.

Šaršūne, Velga (2013). *Vijoļsonāte latviešu komponistu daiļradē 20./21. gadsimtu mijā*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Šmite, Gundega (2013). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Šņickovska, Sandija (2003). *Latviešu komponistu skaņdarbi bērniem. Maija Einfelde. Pēteris Vasks*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Viļcāne, Gundega (2005). *Komponistes latviešu ērģeļmūzikā – skices un portretējumi*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

## Preface

Maija Einfeldē has always pursued her own path in Latvian music, never joining any major stream or group of fellow-thinkers. This does not mean, however, that her work does not involve the trends of her times. Einfeldē has worked actively for a half century ever since graduating from the composition class at the Latvian State Conservatory (1966), where she was taught by Jānis Ivanovs. The composer has stood witness to many processes in Latvia music – the birth and development of various new stylistic directions, as well as changes in the interpretation of various genres and their proportions. All of this has influenced the evolution of Maija Einfeldē's own style. And yet Einfeldē has always transformed trends that are typical of her era into a slightly less accustomed angle. That applies to the chamber music that dominated her work early on, as well as to her organ compositions, symphonies and, particularly, choral music, the genre that has made her internationally famous since the latter half of the 1990s (her chamber oratorio *Pie zemes tālās... / At the Edge of the Earth...* won the prestigious Barlow Endowment for Music Composition in the United States in 1997). Maija Einfeldē has worked with the Latvian Radio Choir and other globally distinguished performance groups.

The goal of this collection of papers is to sketch the interaction of the era and the composer, the refined balance between the overall and individual in its context. Before discussing the various details of this topic, it would be important to answer the following question: which aspects of Einfeldē's music and creative activities initially attracted the researchers' attention? In order to clarify, an overview of publications and also bachelor and master thesis related to this topic will be provided<sup>1</sup>.

The first publication which offers an overall characteristic of Einfeldē's musical style is the article by Dace Apeṛāne *Ieskats Maijas Einfeldes mūzikā* ("An Insight Into the Music of Maija Einfeldē") in the magazine *Jaunā Gaita* (Apeṛāne 2000). The article is written in a rather poetic and non-academic language, however, it also has scientific value. The synthesis of the impressionistic and expressionistic elements, flashing harmonies which remind the listener of a mirage<sup>2</sup>, some sound effects that are new for the Latvian music, a pronounced similarity of the vocal and the instrumental thematism, a particular expressivity of the highest register, rhapsodic (fantasy-like) freedom even in the sonata genre – all these features are significant traits of the musical style of Einfeldē, and they are firstly summarized (though without discussing in detail) in the article by Apeṛāne.

The most comprehensive research of Einfeldē's musical style is the bachelor thesis by Mārite Dombrovska (now Lodziņa) *Dažas raksturīgās iezīmes Maijas Einfeldes daiļradē* ("Some Characteristic Traits of the Creative Work of Maija Einfeldē") (Dombrovska 2001). It was written

<sup>1</sup>There will be no discussion of my previous articles (Jaunslaviete 1989, 2001, 2006, 2007, 2014, 2015) on the composer in the preface, because the main conclusions from these papers are manifested and to some extent summarized in my following articles in this collection. Also, views of Einfeldē by music journalists, reflected in their reviews and interviews, will not be examined in the preface, and references to their articles will be still given in the following papers of the selection.

<sup>2</sup>The metaphor of the "mirage" in the context of music by Einfeldē was firstly used by the musicologist Ināra Jakubone (Jakubone 1999). Apeṛāne has developed this metaphor in the relation to the harmony and texture by Einfeldē.

a year later than the article by Aperāne. Its three chapters discuss three main topics: the stylistics of the choral music (for the purposes of characterisation, the chamber oratorio *Pie zemes tālās... / At the Edge of the Earth...* and *Maija balāde / May Ballad* are comparatively analysed), the problem of the cyclical unity in the sonatas for violin and the piano, and the interaction between the horizontal and vertical parameters in the compositions for string orchestra. The thesis is based mainly on the methodology of the analysis of contemporary music, developed by Valentina and Yuri Kholopovs and Tatiana Kiuregian. Besides the conclusions regarding various means of musical expression and musical forms, Dombrovskā discusses Einfeldē's stylistics from the aesthetical point of view. First of all, she highlights expressionistic and romantic motifs, although she denies any influences from the romantic irony and grotesque – the only exception, according to Dombrovskā, are the episodes marked as *Leggiero giocoso* in *Maija balāde (May Ballad)* (Dombrovskā 2001: 40). However, it must be mentioned that the grotesque is occasionally also found in other works by Einfeldē, for example the last movement of her *Skumjās serenādes (Sad Serenades)*, or the second movement of the chamber oratorio *Pie zemes tālās... (At the Edge of the Earth...)*; at the same time, it should be recognized that, in general, this feature is not in the forefront in the aesthetics of her music. Dombrovskā also deals with various well-grounded observations on the succession from Gustav Mahler to Einfeldē. It is manifested, for example, in her efforts to not distance herself from the “suffering of those who have not succeeded in this life” (the Second Sonata for violin and piano, *Kora simfonija / Choral Symphony*) (Dombrovskā 2001: 40). Like Aperāne, Dombrovskā also finds an impressionistic coloristic in several works, for example, in the trio *Pirms saules rieta (Before the Sunset)* (Dombrovskā 2001: 40).

Of all the genres represented in Einfeldē's music, researchers have paid the most attention to her **sonatas for string instruments**. One of the earliest publications on this topic appeared prior to the composer achieving international recognition – in the study guide *Latviešu komponistu instrumentālā kamerģmūzika 1975–1985* (“Latvian Composers’ Instrumental Chamber Music 1975–1985”) published in 1989, Gunta Sproģe (now Rasa) provided a detailed analysis of Einfeldē's *Sonāte meditācija (Sonata-Meditation)* for viola and piano, as well as of her first two sonatas for violin and piano and the slightly forgotten [First] Sonata for cello and piano (1981). Over the course of the analysis, the concepts of these works are characterised, and many of Einfeldē's unique aspects of musical expression are also noted, which reflect the influence of her teacher Jānis Ivanovs, as well as new searches. The author focuses on, for example, the specific structure of the thematic core of the First Violin Sonata – that is, its formation on the basis of one pitch and its fluctuations (micro-changes) (Sproģe 1989: 10). Elsewhere, one of Einfeldē's rhythm techniques is noted – an ingravescent

ostinato, where every following rhythm formula is supplemented with a quarter note, broadly expanding the melodic range (Sprōģe 1989: 12). It is notable that in this, the earliest research of the composer's chamber music, there are accents on the contemporary development methods of thematic materials, which is in contrast to the traditionally dominating approaches of the sonata genre.

Emerging string players have also often referred to Einfeldē's sonatas in their thesis papers. Both Ineta Abakuka<sup>3</sup> (Abakuka 2008: 24–30) and Jūlija Makarina (Makarina 2014: 15–22) have written about *Sonata-Meditation* for viola and piano. In Abakuka's master's thesis, she notes the varied dynamic nuances and playing techniques (sul ponticello, a regular pizzicato and the Bartok pizzicato, con sordino) in her analysis of the work, accenting also their semantics (Abakuka 2008: 29). Makarina, in turn, analyses violist Darzins' interpretation of *Sonata-Meditation*, comparing it to the premiere of the work by Andrejs Senakols. The author interviewed both Andra Darzins as well as the composer herself, offering a broader view into Einfeldē's collaboration with the above-mentioned violists (Makarina 2014: 15–17).

Einfeldē's violin sonatas also caught the attention of Kristīne Bergmane (Bergmane 2009) and Velga Šaršūne, now Polinska (Šaršūne 2013: 9–11, 15–18)<sup>4</sup>. Both violinists were students in Jānis Bulavs' class and, in their master's thesis papers, they often referenced the interviews with their teacher. Considering Bulavs' close collaboration with the composer, this resulted in significant data for study.

Concluding the theme of sonatas for string instruments, there could be mentioned a work that was created with a different approach – the author Sandija Šņickovska was neither an emerging violinist or violist, but a music teacher. In her master's thesis, *Latviešu komponistu skaņdarbi bērniem. Maija Einfeldē. Pēteris Vasks* ("Works for Children by Latvian Composers. Maija Einfeldē. Pēteris Vasks"), she performed empirical research in the music classes of 4<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> grades at the Riga Secondary School No. 6 – namely, the students had to listen to Einfeldē's Second Sonata for violin and piano, as well as one work by Vasks (the 4<sup>th</sup> grade students listened to *Landscape with Birds*, and the 9<sup>th</sup> grade students – *Music for Fleeting Birds*). Šņickovska requested that the students present their impressions either in words or visually. The material gained from this, which was partially included in the attachments to the thesis paper, was analysed mainly from the educational point of view (Šņickovska 2003: 14–20), still, it clearly generates interest as the only, until now, research on the aspects of the appreciation of Einfeldē's music. The author concludes that the vast majority of the students liked both compositions, and admits, with regards to the group from the 9<sup>th</sup> grade, that the students listened to the Einfeldē's work after Vasks' expressive music and the Sonata "touched the listeners with its peacefulness" (Šņickovska 2003: 17).

<sup>3</sup> Ineta Abakuka and pianist Ināra Gurjeva (now Pikša), when performing this work, won the Best JVLMA Student Chamber Ensemble Competition (Riga, 2007) and the Shostakovich International Chamber Music Competition (Moscow, 2008).

<sup>4</sup> Bergmane provides a more detailed analysis of the First and Second Sonata for violin and piano, as well as their performance. Šaršūne focuses on rarely performed works – the Third Sonata for violin and piano and the Sonata for solo violin.



It is worth noting that Einfeldē's Second Sonata for violin and piano, disregarding the moments of lyrical reprieves, is, overall, not a peaceful, but an altogether dramatic work. Still, in the impressions of the students, the brief peaceful and nostalgia filled fragments have clearly come to the forefront. Šņickovska's research, even though it was primarily focused on gaining significant results for teaching purposes, was also able to confirm that Einfeldē's music could quickly generate responses from an audience that was quite different than the typical listener at a chamber music concert.

There have been four thesis papers dedicated to Einfeldē's **choir music**. The earliest of them, Marika Rolmane's bachelor's thesis *Ieskats Maijas Einfeldes kameroratorijā "Pie zemes tālās"* ("An Analysis of Maija Einfeldē's Chamber Oratorio *At the Edge of the Earth*", 1999), was written just a few years after this work's victory at the Barlow competition in the United States (1997), and the characterisation of the context notes the moment when the composer, who until recently was an introverted outsider, suddenly became the centre of attention (Rolmane 1999: 3).

The chamber oratorio *At the Edge of the Earth...* is discussed also by Kaspars Putniņš in his master's thesis *Jaunu tembru meklējumi laikmetīgajā latviešu kormūzikā* ("Searches for New Timbres in Contemporary Latvian Choir Music", 2011). He analyses it as one of the first examples of choir instrumentalisation in Latvian music and states that this trend was continued by the composers of the youngest generation. Supporting his view, the author mentions characteristic sound production approaches – for example, the imitation of pizzicato, trumpet and trombone timbres, and others (Putniņš 2011: 14–17). Additionally, the thesis discusses performance problems and their solutions (Putniņš 2011: 17). Considering that *At the Edge of the Earth...* was commissioned by Putniņš' conducted Latvian Radio Chamber Singers, the analysis that has been developed by the conductor in this thesis paper is particularly noteworthy.

The master's thesis by Valdis Butāns (2006), which was dedicated to folklore motifs in Latvian choir music at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, includes a laconic characterisation of Einfeldē's cycle *Jāņu dziesmas (Songs of Midsummer)*. A view to an earlier period is offered by Rita Birzule's bachelor's thesis *Maijas Einfeldes kora mūzikas stilistika laika posmā līdz 1996. gadam* ("The Stylistic of Maija Einfeldē's Choir Music Until 1996") (2012). As can be determined from the title, the author's focus was on Einfeldē's choir music which had already been composed prior to her international success at the Barlow competition. Based on interviews with the composer, the paper notes memories about her first successes when collaborating with conductors of that time, characterising Einfeldē's views on the Song Festival traditions, various choir forms, voice groups, and others. A detailed analysis of

*Jūra* (Sea) for mixed choir and *Šūplā dziesma* (Lullaby) for women's choir is also provided.

One of the works that represents Einfelde's **vocal symphonic music** is her *Kora simfonija* (Choral Symphony). This composition was analysed from all aspects in Zane Prēdele's master's thesis, defended in 2009.

Three student papers discuss Einfelde's **organ music** (Aigars Reinis 2001: 16–30; Gundega Vilcāne 2005: 11–14) or individual organ works (Simona Radoviča 2016: 17–20 – an overview of *Trīs jūras dziesmas / Three Songs of the Sea*). Particularly noteworthy is Aigars Reinis' proposed division of the main contents of Einfelde's organ works – along with sacred compositions (*Crucifixus, Ave Maria, Sanctus*), as the second group he notes ballad opuses (*Balāde/Ballad, Iz senseniem laikiem / From Antiquity, Trīs jūras dziesmas / Three Songs of the Sea*) and he separates out the cycle *Trīs noktirnes* (Three Nocturnes) as being in its own group, which is notable for its most personal, intimate expression (Reinis 2001: 18).

Alongside the bachelor and master theses, there must be mentioned also the dissertation by Jānis Porietis (*The Influence of Latvian Folk Music on Twentieth and Twenty-First Century Solo Trumpet Repertoire in the Works of Maija Einfelde and Romualds Kalsons*, 2013): for its defending, the author received *Dr. art.* degree. The dissertation includes a laconic overview about *Maza balāde* (Small Ballad) for trumpet and piano by Einfelde (Porietis 2013: 6–12). In addition to the analysis of the work, Porietis, based on the interview with the composer, explains for the international audience the subtext of the folksong *Div' dūjiņas gaisā skrēja / Two Doves Bolted Into the Blue* which is used in this composition and symbolizes the fates of Latvian soldiers fought under alien flags. This dissertation is, until now, the only research which discusses any work for wind instruments by Einfelde.

\*\*\*

The range of the previously mentioned research papers dedicated to Einfelde is still fairly broad. Thus, the following question is raised – what is the novelty in this collection of articles?

I would like to point out two primary aspects in the answer to this question.

The first section of the collection (*Dzīvesstāsta zīmīgākās lappuses: atmiņas, laikabiedru vērojumi, atbalsis jaunradē / “Key Events in the Composer's Life: Memories, Testimonies from Contemporaries, Influences on Her Music”*) includes, at this time, the most complete overview of the composer's life story. Along with previously published materials, the main source of information for the development of this section were interviews which were specially performed for this collection (compiled by **Baiba Jaunslaviete** and interviewer

**Līga Pētersone**) and given by the composer herself, interpreters of her music, former students and other collaborators, as well as other people who are close to her. This has allowed the gaining of new, up until now lesser known information about the history of her family, as well as events from the composer's personal life and their link to her music, about characteristic aspects of Einfeldē's personality, which were expressed not only in her compositions, but also in other areas, including her lengthy teaching work.

The structure of the second section of this collection (*Stila zīmes / "Stylistic Features"*) is designed to move from an overall view to detailed research. The first two articles (author **Baiba Jaunslaviete**) analyse the general stylistic features of Einfeldē's music – fundamental aesthetic approaches (*Ietekmes avoti, konteksti, paralēles / "Sources of Inspiration, Contexts, Parallels"*) and their expression in melodics, harmony, texture, rhythm, form, and others (*Mūzikas valodas raksturiezīmes / "The Interpretation of Specific Music Parameters"*). In turn, the following articles touch upon specific genres and works, and their selection also reveals the spectrum of research interest for the author. In that way, for example, **Gundega Šmite** (*Maijas Einfeldes kormūzika a cappella: instrumentālās dimensijas un dzejas teksta traktējums / "A Cappella Choral Music by Maija Einfeldē: Instrumental Dimensions and Interpretation of Poetry"*) appropiates the music and text interaction analysis method which was formulated in her recently defended dissertation (Šmite 2013). Noting Einfeldē as an early adopter of many processes that have vividly been expressed by younger generations, particularly by the composers that were born in the 1970s, the article also enriches the perceptions about the lines of succession in contemporary Latvian music. **Zane Prēdele** (*Liturģijas motīvi un latviešu klasiskā dzeja Maijas Einfeldes Kora simfonijā / "Liturgy Motifs and Latvian Classic Poetry in Maija Einfeldē's Choral Symphony"*) continues the topic of her master's thesis, providing an in-depth analysis of one of the most comprehensive of Einfeldē's works. Her research reveals the composer's purview, where contrasting cultural elements interact – from Gregorian singing to Latvian choir music traditions. The characterisation of the composer's sense of time is also developed in many aspects – the author of the article endeavours to define these, based on an interview with Einfeldē (her perception of the historical flow of time in Latvia and musical time), as well as providing an analysis specific musical approaches. Particularly noteworthy among them is the symbolic reproduction of oscillating movement in the *Choral Symphony*.

**Jūlija Jonāne's** article (*Kompozīcijas ar reliģisku tematiku – izteiksmes daudzveidību meklējot / "Compositions with Religious Themes – Searching for Variety in Expression"*) is formed as a chronological characterisation of Einfeldē's sacred works. Jonāne also develops the

theoretical guidelines from her dissertation (Jonāne 2009), and her approach allows one to evaluate the composer's sacred music from many angles. The characterisation of individual genre traditions goes hand in hand with attempts to understand Einfelde's individual style – in that way, various typical features are noted in Einfelde's sacred works in the analytical sections of the article, and also many arcs are mentioned between works composed at different periods of time.

Two of the articles in this collection are dedicated to works with the solo timbre of the viola, which has a special semantic in Einfelde's music. The authors of the articles approach these in different ways. **Jeļena Lebedeva** (*Maijas Einfeldes Koncerts altam un kamerorķestrim: daži žanra interpretācijas aspekti* / "Concerto for Viola and Chamber Orchestra by Maija Einfelde: Some Aspects of Genre Interpretation") analyses the composer's only solo concerto. She examines this in a broader concerto genre context, as well as in the context of the evolution of the viola concerto. When explaining the form, she pays particularly close attention to the work's tempo profile, as well as the interaction between varied timbres and layers. The author concludes that, along with genre traditions, also Einfelde's unusual approach to the concerto genre is expressed in this work. It is manifested in many aspects, among them a somewhat slower tempo and meditative mood.

In turn **Dzintra Erliha** (*Maijas Einfeldes Sonāte meditācija altam un klavierēm: komponistes iecere un interpretu lasījumi* / "Maija Einfelde's Sonata-Meditation for Viola and Piano: The Intention of the Composer and the Approaches of the Performers") examines one of the most frequently performed of Einfelde's sonatas. The field of interest of the author is not just the solo viola, but also its interaction with the piano part – respectively, the aspect of ensemble performance – and that is the novelty in her research of *Sonata-Meditation*. The understanding of the emotional subtext of the work and the performance nuances are facilitated by Erliha's interviews with the composer Maija Einfelde and violist Andra Darzins.

The second section of the collection is concluded by **Ilma Grauzdiņa's** article (*Jūras tēla metamorfozes Maijas Einfeldes mūzikā* / "The Metamorphoses of the Musical Image of the Sea in the Compositions by Maija Einfelde"). It is notable for being one of the few works by Latvian musicologists that uses the semiotic analysis method. The author has selected only one, however, important programmatic motif from Einfelde's music (the sea), and its resolution reflects typical aspects of the composer's style as a whole. The additional value of Grauzdiņa's research is the characterisation of the semantic perception of the theme of the sea both in the context of European cultural traditions and in Latvia itself.

In the articles gathered in this collection, the authors at time interpret Einfeldē's music differently. Not all research will result in a similar view on the characteristic ways of expression of the composer, or in the semantic meaning of a specific approach. Clearly, this can be explained with Einfeldē's multi-layered musical contents, which is mentioned often in the interviews with lovers and interpreters of her music, and is most succinctly explained by conductor Sigvards Kļava – "You can listen and listen again to Maija's music, and you will always find new nuances" (Sūrmane 1999). Hopefully, the pluralism to be found in this collection will not confuse the reader, but will inspire the viewing of the composer's accomplishments from varied angles.

Baiba Jaunslaviete

## References

Abakuka, Ineta (2008). *Latviešu komponistu sonātes altam* ("Viola Sonatas by Latvian Composers"). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Aperāne, Dace (2000). Ieskats Maijas Einfeldes mūzikā ("An Insight into the Music of Maija Einfeldē"). *Jaunā Gaita* 222, pp. 33–35, 60

Bergmane, Kristīne (2009). *Vijoļsonātes Maijas Einfeldes daiļradē* ("Violin Sonatas by Maija Einfeldē"). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Birzule, Rita (2012). *Maijas Einfeldes kora mūzikas stilistika laika posmā līdz 1996. gadam* ("The Stylistics of Einfeldē's Choral Music Until 1996"). Bakalaura diplomreferāts (bachelor thesis). Rīga: JVLMA

Butāns, Valdis (2006). *21. gadsimta sākuma latviešu komponistu folklorā sakņoto kora darbu stilistikas zīmes* ("Stylistic Signs of the Folklore-Based Latvian Choral Works at the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century"). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Dombrovska, Mārīte (2001). *Dažas raksturīgās iezīmes Maijas Einfeldes daiļradē* ("Some Characteristic Traits of the Creative Work of Maija Einfeldē"). Bakalaura darbs (bachelor thesis). Rīga: JVLMA

Jakubone, Ināra (1999). Maija Einfeldē – solo ("Maija Einfeldē – Solo"). *Literatūra un Māksla Latvijā*. 17. novembris

Jaunslaviete, Baiba, (1989). E-f-d-e. Skumjās serenādes ("E-F-D-E. Sad Serenades"). *Māksla* 3, pp. 41–43

Jaunslaviete, Baiba (2001). Maija Einfeldē and her peculiar place in the Latvian music. *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, pp. 185–188

Jaunslaviete, Baiba (2006). *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi* ("Maija Einfeldē's Programmatic Orchestral Works"). Rīga: Musica Baltica, JVLMA

Jaunslaviete, Baiba (2007). Jānis Ivanovs and Maija Einfeldē: Similarities and differences in their musical style. *The 20<sup>th</sup> Century and the Phenomenon of Personality in Music. 39<sup>th</sup> Baltic Musicology Conference: Selected Papers*. Managing Director Uģis Prauliņš. Rīga: Latvijas Komponistu savienība, Musica Baltica, pp. 19–28

Jaunslaviete, Baiba (2009). Die eigentümliche Behandlung der nationalen Motive bei Maija Einfeldē im Kontext der lettischen Musik. *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from 40<sup>th</sup> Baltic Musicological Conference*. Edited by Rūta Stanevičiūtē and Lina Navickaitē-Martinelli. Vilnius: Lithuanian Composer's Union, pp. 65–79

Jaunslaviete, Baiba (2014). Maijas Einfeldes mūzika un tās stilistikās paralēles: personības un laikmeta mijiedarbe ("The Music of Maija Einfeldē and Its Stylistic Parallels: Interaction Between Individual and Era"). *Latviešu mūzikas kods. Versijas par mūziku gadsimtu mijā* ("The Code of Latvian Music: Versions About Music at the Turn of the Centuries"). Edited by Ilze Šarkovska-Liepiņa. Rīga: Musica Baltica, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, pp. 121–135

Jaunslaviete, Baiba (2015). Some types of melodious interpretation of the monogram: A case study of the monogram by Maija Einfeldē (E-F-[E]-D-E). *Muzikos komponavimo principai: melodijos fenomenas = Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody*. 15<sup>th</sup> International Music Theory Conference. Editor-in-chief Prof. Dr. Rimantas Janeliauskas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, pp. 110–117

Jonāne, Jūlija (2009). *Latviešu sakrālās mūzikas žanri* ("Genres of Latvian Sacred Music"). Promocijas darbs (doctoral thesis). Rīga: JVLMA

Lebedeva, Jeļena (2016). Dialogiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim ("About Dialogicity in the Concerto for Viola and Chamber Orchestra by Maija Einfeldē"). *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* ("Musicology Today: The Permanent and the Changeable") VIII. Editor-in-chief Ilma Grauzdiņa. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, pp. 248–267

Makarina, Jūlija (2014). *Altiste Andra Dārziņa kā mūziķe un pedagoģe: radošās personības spīgtākās raksturiezīmes* ("The Violist Andra Darzins as a Musician and a Pedagogue: The Main Features of the

Creative Personality”). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Porietis, Jānis (2013). *The Influence of Latvian Folk Music on Twentieth and Twenty-First Century Solo Trumpet Repertoire in the Works of Maija Einfelde and Romualds Kalsons*. Dissertation. University of Kansas. [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/12353/Porietis\\_ku\\_0099D\\_12817\\_DATA\\_1.pdf;jsessionid=C1B55E15D33C8CF287700F1D8FEF2F07?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/12353/Porietis_ku_0099D_12817_DATA_1.pdf;jsessionid=C1B55E15D33C8CF287700F1D8FEF2F07?sequence=1) (accessed July 16, 2016)

Prēdele, Zane (2009). *Cikla fenomēns un Maijas Einfeldes Kora simfonija* (“The Phenomenon of the Cycle and the *Choral Symphony* by Maija Einfelde”). Maģistra darbs (master thesis). Rīga: JVLMA

Putniņš, Kaspars (2011). *Jaunu tembru meklējumi laikmetīgajā latviešu kormūzikā* (“The Searching for New Timbres in Contemporary Latvian Choral Music”). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Radoviča, Simona (2016). *Jūra un ērģeles latviešu mūzikā* (“The Sea and the Organ in the Latvian Music”). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Reinis, Aigars (2001). *Jaunākā latviešu ērģelēmūzika 1985–2000* (“The Newest Latvian Organ Music 1985–2000”). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Rolmane, Marika (1999). *Ieskats Maijas Einfeldes kameroratorijā “Pie zemes tālās”* (“Insight in the Chamber Oratorio by Maija Einfelde *At the Edge of the Earth*”). Bakalaura darbs (bachelor thesis). Rīga: JVLMA

Sproģe, Gunta (1989). *Latviešu komponistu instrumentālā kameramūzika 1975–1985* (“Latvian Composer’s Instrumental Chamber Music 1975–1985”). Rīga: Republikāniskais mākslas mācību iestāžu metodiskais kabinets

Sūrmane, Biruta (1999). Komponiste Maija Einfelde spodrīna Latvijas tēlu (“Composer Maija Einfelde Polishes the Image of Latvia”). *MLB Ziņotājs* 7, p. 7

Šaršūne, Velga (2013). *Viņļsonāte latviešu komponistu daiļradē 20./21. gadsimtu mijā* (“The Violin Sonata in Latvian Music at the Turn of the 20<sup>th</sup>/21<sup>st</sup> Century”). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Šmite, Gundega (2013). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)* (“New Concepts in the Relationships Between Music and Text in Latvian Choral Music (The First Decade of the 21<sup>st</sup> Century)”). Promocijas darbs (doctoral thesis). Rīga: JVLMA

Šņickovska, Sandija (2003). *Latviešu komponistu skaņdarbi bērniem. Maija Einfelde. Pēteris Vasks* ("Works for Children by Latvian Composers. Maija Einfelde. Pēteris Vasks"). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA

Vilcāne, Gundega (2005). *Komponistes latviešu ērģeļmūzikā – skices un portretējumi* ("Woman Composers in Latvian Organ Music – Sketches and Portraits"). Maģistra diplomreferāts (master thesis). Rīga: JVLMA



# DZĪVESSTĀSTA ZĪMĪGĀKĀS LAPPUSES: ATMIŅAS, LAIKABIEDRU VĒROJUMI, ATBALSIS JAUNRADĒ

Baiba Jaunslaviete

## Dzimtas vēsture

Rucavas pagasta Pešu ciemā vēl tagad, nomaļus no šosejām un lielceļiem, priežu sila ielokā redzama senatnīga koka māja *Mežsētas* – Maijas tēva Jāņa Dūrēja dzimtas nams. Ziemā tā ir vientuļa un klusa, taču no pavasara līdz rudenim gan namā, gan dārzā kūsā dzīvība: vasarās te bieži iegriežas Jāņa Dūrēja brāļa Sīmaņa meitas un Maijas māsiņas, ķīmiķe Alma Edžiņa un rakstniece Nora Kalna.

Veci ļaudis šo māju vēl aizvien dēvē tās agrākajā nosaukumā, kas radies 20. gadsimta 20. gados – par Peses *Pērkoniem*. Uzvārds *Pese* bijis Pešu ciemā visai izplatīts. Tā saknes meklējamas netālu no Kretingas, Pešču muižā (*Pesčiai* Prūsijā, tagadējā Lietuvas teritorijā), no kurienes Rucavas apkaimē ieradies pirmais ciema iedzīvotājs. Zināms, ka Peses<sup>1</sup> *Pērkonī* celti laikposmā no 1853. līdz 1856. gadam, kad ritēja Krimas karš. Kāds (visticamāk, patiess) nostāsts vēstī: mājas būvētājs Juris Pese-Dūrējs, nokāpis no jaunuzceltā nama jumta, tūdaļ esot aizgājis karā (Edžiņa 2006). Viņš arī ir vissenākais pēctečiem zināmais Dūrēju dzimtas pārstāvis.

Pēc kāda laika Juris atgriezās no kara, jo bija saslimis ar malāriju. Tomēr drīz viņš atkopās un dibināja ģimeni. Tajā uzauga vairāki bērni. Dzimtas mājā turpināja saimniekot dēls Miķelis – Maijas Einfeldes vectēvs. Miķeļa sieva Katrīna Diekante (*Diekant*) nākusi no bagātas, lepnas ģimenes, tāpēc viņas ieprecēšanās ne tik turīgajā Dūrēju dzimtā daudziem kļuva par pārsteigumu. Miķeļa un Katrīnas mazmeita Rota Maramzina (dzim. Dūrēja) atminas bērnībā dzirdētu stāstu, kā aizsākušās vecvecāku attiecības. Kad svētdienās pēc dievkalpojuma ļaudis plūduši ārā no Rucavas baznīcas, Dūrēju puīši starp viņiem izcēlušies – “glīti, iznesīgi, visi ar viļņainiem matiem”. Tad arī Katrīna ievērojusi Miķeli (Maramzina 2006). Cits nostāsts vēsta, ka bagātās līgavas ienākšana jaunajās mājās nav ritējusi viegli: kad viņa sākusī cilāt savu pūru, Dūrēju sievas uzsaukušas: “Bez marškūņa [t. i., rupjiem pakulu brunčiem – darba drēbēm] pie mums nerādies!” (Edžiņa 2006)

<sup>1</sup> Vienā no Pešu dzimtām uzvārds pārtapis dubultuzvārdā *Pese-Dūrējs*, jo šis dzimtas vīrieši darbojušies tautas medicīnā kā t. s. zirgu vīveļu dūrēji (vēdergraižu ārstētāji). Vēl patlaban šis uzvārds lasāms uz vairākām kapu plāksnēm vietējos kapos. Vēlāk Jura Peses-Dūrēja pēcteči to vienkāršojuši, atsakoties no uzvārda pirmās daļas.



1. attēls. Maijas Einfeldes tēva Jāņa Dūrēja dzimtā māja Pesēs 1911. gadā. Bērni pie mājas ir Jāņa Dūrēja brālis Sīmanis un māsa Margrieta. Foto no Maijas Einfeldes māsasmeitas Ineses Nelsones privātarhīva (oriģināls Noras Kalnas privātarhīva)

Katrīnas un Miķeļa ģimenē bija astoņi bērni: meitas Kristīne, Margrieta, Kate un Anna un dēli Jānis (Maijas tēvs), Miķelis, Sīmanis un Juris. Anniņa mira jau drīz pēc dzimšanas, Jura mūžs aprāvās 19 gadu vecumā (Pirmā pasaules kara laikā) plaušu karsoņa dēļ. Pārējie brāļi un māsa dzīvē izvēlējās atšķirīgus ceļus. Gandrīz visi viņi beidza vienīgi dažas klases vietējā Kalnišķu skolā, vienīgi Sīmanis – vēlākais Rucavas virsmežniecības mežsargs – absolvēja arī Cīravas meža skolu. Neraugoties uz pieticīgo izglītības līmeni, Miķeļa un Katrīnas bērni arvien interesējušies par mākslu un garīgām vērtībām. Vecākā māsa Kristīne – ģimenes fotoalbumos viņa attēlota kā slaida, nopietna meitene ar brillēm – agrā jaunībā kļuva par dedzīgu baptisti. 1922. gadā viņa uz visiem laikiem pameta dzimteni, lai kopā ar domubiedriem kuģotu uz Brazīliju, kur līdz mūža beigām darbojās latviešu kolonijā *Vārpa* (Sanpaulu štata rietumdaļā). Otra Maijas Einfeldes tēvamāsa Margrieta (precējusies Orbis) ilgus gadus strādāja par apkopēju Liepājas mūzikas vidusskolā; vienlaikus viņa pati sava prieka pēc izveidoja ap skolu veselu daiļdārzu. Brāļameitu Rotas un Almas atmiņā palicis Margrietas jeb Malles tantes sirsnīgais sašutums, kad kāda skolotāja, svinīgā pasākumā pie skolas diriģējot, iekāpusi puķudobē. “Kā tā var – darīt savu darbu, iznīcinot otra darbu?” tante sūrojusies. Skolas darbinieki brīnījušies arī, ka apkopēja aizrautīgi lasa romānus vācu valodā (Edžiņa 2006).

Jāņa Dūrēja brālis Miķelis jaunākais strādāja par galdnieku. Viņa meita Rota atceras, ka tēvam bijis kaligrāfiski skaists rokraksts un patikusi dzeja. Miķelim piederējis albums, kurā apkopoti gan citu autoru dzejoļi, gan paša sacerējumi, kas parakstīti ar pseidonīmu *Meža Mika* (Maramzina 2006).

Visi brāļi mīlēja muzicēt. Sīmaņa meita un Maijas Einfeldes māsīca, rakstniece Nora Kalna (dzim. Dūrēja) atminas, ka tēva ikvakara rituāls stundu pirms gulētiešanas bijusi ģitāras spēle – viņš atskaņojis senatnīgas, skaistas melodijas (Kalna 2006). Arī Miķelim jaunākajam piederēja ģitāra, tāpat brāļi savulaik aizrāvās ar mandolīnas spēli. Jānis Dūrējs vēl jaunībā, izmantojot astrus, pats izgatavoja vijoli, taču par to izpelnījās tēva dusmas. Lai gan arī Miķelis vecākais, sēžot uz mūrīša kopā ar sievu, mīlēja padziedāt, muzikantus viņš nevērtēja augstu. Pēcteču vidū kļīst nostāsts, kā Jānis, gribēdams netraucēti uzspēlēt, reiz ar visu vijoli uzkāpis uz mājas jumta, bet tēvs ar t. s. ķestēm (koka rīkiem siena gubu nešanai) centies nodabūt viņu lejā (Kalna 2006).

Līdzīgi brāļiem, Jānis no tēva bija mantojis interesi par koka darbiem un jau ģimenē apguvis galdnieka amatu. Iemaņas šajā jomā noderēja, kad Pirmā pasaules kara laikā, nonākot vācu armijas gūstā, viņam radās iespēja mācīties ērģelbūvi. No 20. gadu sākuma līdz 1931. gadam Jānis Dūrējs kopā ar savu kompanjonu Herbertu Kolbi, pēc Ilmas Grauzdiņas apkopotajām ziņām, būvējis ērģeles Pērnavas Sv. Elizabetes baznīcā, Ērgemē, Irlavā, Salgalē un Aizkrauklē, kā arī veicis pārbūves darbus Rīgas Anglikāņu baznīcā un Iecavā. Savukārt 1931. gadā viņš iekārtojās atsevišķu ērģeļu būvētavu Valmierā, Beātes ielā 8 (Grauzdiņa 1987: 152–153).

Pārceļšanās uz Valmieru iezīmēja pavērsienu jau gandrīz četrdesmitgadīgā ērģelmeistara personiskajā dzīvē. 1931. gada 31. augustā Sv. Katrīnas baznīcā Viļķenē viņš salaulājās ar Valliju Erdmani – Maijas Einfeldes māti. Šo faktu apliecina komponistes glabātā piemiņas lieta – tējkarote ar iegravētu laulību datumu.

Vallija (dzimusi 1896. gada 5. decembrī) bija senas un turīgas vidzemnieku dzimtas atvase: viņas vecākiem piederēja gan zemnieku saimniecība Viļķenē, gan divstāvu nams Valmierā. Bērību Vallija pavadīja Rīgā. Viņa uzauga garīgi piesātinātā gaisotnē – Maijas mātesmāte Amālija bija enerģiska un radoša sieviete. Intervijā Maijai Amoliņai komponiste raksturojusi viņu šādi:

“Mana vecmāmiņa bija ārkārtīgi aktīva un centās sevi izteikt vispusīgi – rakstīja romānus un rādīja tos Zentai Mauriņai, komponēja polkas un mazurkas un nesa tās rādīt Jāzepam Vītolam. Vecmāmiņas atmiņā bija palikusi jaukā J. Vītola atbilde viņai: “Ideja nav smādējama, tikai ārējais uzvalks trūcīgs.” (Einfelde 1998b: 14)



2. attēls. Maijas Einfeldes tēvs, ērģelbūvētājs Jānis Dūrējs (1892–1944). Foto no Ineses Nelsones privātarhīva

27



3. attēls. Maijas Einfeldes mātes Vallijas vecāki Kārlis Erdmanis (dz. Erkmānis, 1865–1908) un Amālija (dz. Ābelīte, 1868–1945). Foto no Ineses Nelsones privātarhīva



4. attēls. Maijas Einfeldes māte Vallija Dūrēja (1896–1967) apmēram 16 gadu vecumā, iesvētību laikā. Foto no Ineses Nelsones privātarhīva

Arī klavierspēles pamatus Vallija apguva pie mātes. Kad meitene ar sudraba medaļu bija beigusi Ludmilas Tailovas Rīgas sieviešu ģimnāziju (1915), viņa gatavojās stāties Pēterburgas konservatorijā, taču pēkšņa saslīmšana ar kādu ločitavu kaiti šo ieceri izjauca. Vēlāk, jau pēc kara, Vallija privāti mācījās ērģeļspēli pie Edgara Smoljana. 20. gadsimta 20. gados viņa bija ērģelniece Viļķenes Sv. Katrīnas baznīcā; abi iepazinušies, kad Jānis Dūrējs uzaicināts tur remontēt instrumentu (Einfelde 2016).

### Bērnības mājas

Vallijas un Jāņa Dūrēju kopdzīve bija neilga, tomēr laimīga un pārticīga. Par jaunās ģimenes pastāvīgo mājvietu kļuva Vallijas dzimtas īpašums – jau minētais divstāvu nams Valmierā, Beātes ielā 8. Te Jānis Dūrējs iekārtoja ne vien ērģeļu darbnīcu, bet arī galdniecību – Maijai atmiņā palikušas tajā darinātās ragavas, kas bērnu dienās šķitušas sevišķi iespaidīgas (Einfelde 2016). Vasaras ģimene pavadīja lauku mājās Viļķenē.

20. gadsimta 30. gados Dūrējs darinājis instrumentus Dikļu baznīcā (1934), Krustpils luterāņu baznīcā (1935), Ilūkstes katoļu baznīcā, Cēsu katoļu baznīcā (1940) un vairākās skolās. Pēc Ilmas Grauzdiņas atziņas, viņš specializējies galvenokārt mazo ērģeļu būvē, turklāt tiecies panākt, lai tās būtu piemērotas ne vien dievkalpojumu vajadzībām, bet arī koncertmūzikai (Grauzdiņa 1987: 156–157). “Atšķirībā no mātes mans tēvs nebija dziļi reliģiozs. Ērģeļbūvi viņš uztvēra vienkārši kā darbu,” atzīst Maija Einfelde (2016).

Valmieras namā savu pirmo dzīves posmu aizvadīja visi pieci Vallijas un Jāņa Dūrēju bērni, kuri nākuši pasaulē ar pusotra vai divu gadu starpību – Anna (4.11.1932.), Jānis (16.04.1934.), Vallija (12.09.1935.), Kārlis (17.03.1937) un pastarīte Maija<sup>2</sup> (2.01.1939.). Par saviem brāļiem un māsām Maija stāsta:

“Visrāmākā no mums, šķiet, bija vecākā māsa Anna. Taču kopumā Dūrēju ģimenes bērni izcēlās ar negantību. Bērnībā visi kopā temperamentīgi spēlējāmies, taču tikpat temperamentīgi un bieži plūcāmies. Vēlāk, jau pēc kara, kad dzīvojām Viļķenē, ja vien apkaimē tika izstrādāta kāda palaidnība, vietējie vienmēr aizdomās turēja Dūrējus. Lielākoties pamatoti, jo iniciatori parasti tiešām bijām mēs: sevišķi nevaldāmi uzvedās abi brāļi. Vispār, kā izteicās viens no brālēniem, mūsu ģimenē visi bija dulli, neprognozējami, un iemīļotā aizraušanās – katram savādāka – neglābjami kļuva par apmātību. Šķiet, ka ikvienā no mums jau kopš bērnības bija kaut kāds nemiers, pastāvīga trauksmes sajūta.” (Einfelde 2016)

Vecākā brāļa Jāņa “apmātība” izpaudās viņa vaļaspriekā – dažādu tehnisku ierīču, piemēram, pacēlāju, ar automobili saistītu mehānismu izgudrošanā. Vēl būdams pusaudzis, viņš ģimenei uzmeistarojis arī

<sup>2</sup> Dzimšanas apliecībā viņas vārds ierakstīts nepareizi (Maiga).

austiņradio. Lai gan brālim bijusi viegla galva, vēlme ātri atrisināt pēckara gadu materiālās problēmas likusi viņam jau agri pievērsties praktiskam darbam. Tādējādi Jānis nav studējis un visu dzīvi, līdz pat nāvei 1998. gadā, nostrādājis par šoferi Limbažu *Lauktehnikā*. Turpat līdz mūža beigām darbojies arī otrs brālis Kārlis. No tēva, ērģelbūvētāja Jāņa Dūrēja, viņš mantojis gan zelta rokas (bijis lielisks namdaris), gan tieksmi strādāt, sevi netaupot. “Neilgi pirms nāves 1994. gadā, 57 gadu vecumā, brālis nokļuva Stradiņos, un kā medmāsa šausminājās, ieraugot viņa pirkstus – tie bija tik tulznaini, ka gandrīz neizdevās veikt asinsanalīzi...” stāsta Maija (Einfelde 2016).

Samērā mierīgi ritējis vecākās māsas Annas mūžs. Drīz pēc Skrīveru lauksaimniecības skolas beigšanas viņa pārcēlusies uz Rīgu, kur ilgu gadu strādājusi konditorejas fabrikā *Uzvara*. Anna mirusi 2016. gadā; viņas meita Inese Nelsone (dzim. Staļģe) ir Latvijas Nacionālās operas un baleta čelliste un atzīst, ka bērnībā čella spēlei pievērsusies tieši pēc mātesmāsas Maijas ieteikuma (Nelsone 2016). Komponistes otrai mātai Vallijai, kas pēc Limbažu vidusskolas absolvēja Lauksaimniecības akadēmijas Hidromeliorācijas fakultāti, dzīve aprāvusies 32 gadu vecumā. Enerģiskajai, dzīvespriecīgajai sievietei bija vairāki hobiji – sporta dejas, braukšana ar motociklu un arī kalnu slēpošana, kas kļuva viņai liktenīga: būdama Latvijas izlases dalībniece, Vallija gāja bojā Siguldas slēpošanas trasē 1967. gadā.

\*\*\*

1940. gada politiskie satricinājumi Maijas ģimeni tieši neskāra. Šajā periodā pusotru gadu vecā meitene pirmoreiz pārsteidza pieaugušos ar savu muzikalitāti, tiesa, mazliet komiskā veidā. Toreizējā kaimiņiene Gunta Altenberga (dz. 1936) atceras: “Interesanti, ka viņa jau mazotnē, sēdot uz dīvāna, bieži ritmiski šūpojās un pie sevis dungoja kādu melodiju. Man par mazā skuķa tādu dungošanu [...] bija liels brīnums.” (Ustups 2016) Pašai komponistei prātā palicis mātes stāstītais, ka Maija aizrautīgi dziedājusi pa radio bieži atskaņoto Internacionāli. Cita atmiņu drumsļa ir pūtēju orķestra koncerts kādā no Valmieras parkiem; to viņa klausījies kā sastingusi (Einfelde 2016).

Arī kara sākums būtiski neietekmēja ģimenes ierasto dzīves ritmu. Tēvs joprojām strādāja galdniecībā, un māte varēja atlicināt laiku savai iemīļotajai nodarbei – mājas muzicēšanai. “Agrā bērnībā es saņēmu daudz ko tādu, ko mani lauku vienaudži nesaņēma: atceros mammu pie klavierēm spēlējam Šopēnu, Šūmani, Bēthovenu,” komponiste atzinusi intervijā Maijai Amoliņai (Einfelde 1998b: 14). Savukārt cita intervija, kas sniegta žurnālistei Ievai Samauskai, ļauj secināt – lai gan šis bērnības posms bija samērā gaišs un bezrūpīgs, brīžam nācās izjust grūtsirdību: “Mammai bija četrdesmit četri gadi, kad es piedzimu, vecākiem biju mīļa meita, un pārējie bērni mani par to kaustīja.” (Einfelde 2000: 11)

Tikai tuvojoties kara beigām, sekoja pirmais īsti smagais trieciens, kas būtiski sašķobīja līdzšinējo dzīves kārtību. Komponiste atceras:

“Tēvs nomira 1944. gadā – manuprāt, šo nāvi izraisīja regulāra pārstrādāšanās. Mēs, bērni, toreiz gulējām: bijām visi nolikušies ar kādu lipīgu vīrusu. Tēvam pēkšņi kļuva slikti ap sirdi, un tika steidzīgi ataicināti viņa paziņas – vācu ārsti, taču neko vairs nebija iespējams glābt. Atminos, kā māte noietās ceļos pie tēva gultas. Pēc tam piecēlusies, viņa devās pie klavierēm (mums Valmierā bija ļoti labas, tēva paša darinātas klavieres) un nospēlēja *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils.*” (Einfelde 2016)

Ritēja kara pēdējie mēneši. Fronte strauji tuvojās, un dzīve Valmierā kļuva aizvien saspringtāka. Reiz nomaldījusies lode uz ielas nonāvēja kādu no Maijas mātes draudzenēm; pēc šiem notikumiem Vallija nolēma kopā ar pieciem bērniem pamest pilsētu. Ģimene devās uz Viļķeni, kur arī pārdzīvoja kara pēdējās dienas – Maija atminas, ka vistrauksmaināko laiku viņi pavadījuši siena šķūnī meža vidū, kur lodes spingušas apkārt. Sekoja vēl viens trieciens – ziņa, ka ģimenes pamestā māja, karadarbības vilnim veļoties pa Valmieru, nodegusi. “Vēlāk uzzinājām, ka būtu varējuši to izglābt ar vienu ūdens spaini – ja vien tobrīd būtu bijuši pilsētā,” stāsta komponiste (Einfelde 2016).

1944. gads Maijas un visas Dūrēju ģimenes dzīvē vērtējams kā robežķirtne. Pēc Jāņa Dūrēja nāves un pilsētas nama zaudēšanas viņi vienā mirklī bija kļuvuši par trūcīgajiem. Tieši uz turpmākiem gadiem attiecas komponistes skumjā atziņa, kas dažādās versijās pazibējusi ne vienā vien viņas intervijā: “Man bija mīla, bet mūždien darbos ļoti aizņemta mammīte, un man tikpat kā nav gaišu bērniņas atmiņu.” (Einfelde 2016)

Viļķenes lauku mājās, kur agrāk bija aizvadītas tikai vasaras, Dūrēji tagad apmetās uz pastāvīgu dzīvi. Tā kā ģimenē nebija pieaugušu vīriešu, lauku darbi neritēja tik veiksmīgi, lai sagādātu pārticību; tie deva gluži niecīgu atspaidu. Maijas mātes jaunības vaļasprieks – ērģeļspēle – nu kļuva par viņas maizes darbu, taču neko lielu ar to nopelnīt nevarēja; turklāt ik pa brīdim par sevi atgādināja hroniska locītavu kaite. Intervijā Ilmāram Šlāpinam Einfelde teikusi: “Es nezinu, kā ir pavadīt bērniību Sibīrijā, bet mums bija reāls bads. Mums nebija, ko ēst. Mamma mūs nosēdināja pie galda, pie tukšiem šķīvjiem, noskaitīja lūgšanu un piecēlās.” (Einfelde 2003c: 51) Sarunā ar šo rindu autori komponiste vēl papildina atmiņu stāstījumu:

“Apkārtējie cilvēki jūta mums līdzī: pēc vietējā mācītāja aicinājuma daudzi, paši būdami ne visai bagāti, saziņoja mūsu ģimenei pienu, krējumu, sviestu... Tomēr vienlaikus bija manāma neizpratne, pat slēpts nosodījums: vairums uzskatīja mātes nodarbošanos – ērģeļspēli – par nepiedodami nepraktisku. Arī skolā nācās saskarties ar dažādu attieksmi. Mācībās visiem Dūrēju bērniem veicās labi (sevišķi Jānim un Vallijai), taču savas nabadzības, arī trūcīgā apģērba dēļ bijām it kā izolēti.” (Einfelde 2016)



5. attēls. Vallija Dūrēja pie Viļķenes baznīcas ērģelēm (uzraksts attēla 2. pusē: "Uzskatot šo attēlu, atceries māmiņu"). Foto no Ineses Nelsones privātarhīva

Lai ģimenei klātos vieglāk, bērni gāja ganos. Maijas ganu gaitas sākās septiņu gadu vecumā, gandrīz vienlaikus ar iestāšanos Viļķenes septiņgadīgajā skolā (1946).

1950. gadā ģimene pēkšņi tika izlikta no Vallijas dzimtās mājas, jo ciema priekšniecība atzina to par labu vietu MTS (mašīnu un traktoru stacijas) izveidei. Ar lielām pūlēm Dūrējiem izdevās atrast citu pajumti – noplukušu vienistabas dzīvoklīti. Bija grūti visiem mitināties tādā šaurībā; arī Maija turpmāk vasarās lielākoties vairs nedzīvoja kopā ar ģimeni un dažkārt pie svešiem ļaudīm palika pat ziemā. Komponiste uzsver:

"Attiecībā uz ganu gaitām man nav pilnīgi nekādu idillisku atmiņu. Saimnieki, pie kuriem nācās dzīvot visilgāk, bija bezbērnu pāris – labi cilvēki, vienmēr rūpējās, lai es būtu paēdusi un apģērbta. Taču viņu dzīves uztvere bija lauksaimnieciski praktiska, katrā ziņā mana dvēsele šos ļaudis galīgi neinteresēja, un es jutos līdz izmisumam vientuļa. It īpaši brīžos, kad laukos ciemojās saimnieka brāļameita Dagnija; viņas tēvam, arhitektam, piederēja māja Mežaparkā. Ļoti jauka meitene; taču, tieši viņai ierodoties, es izjutu, kāda ir atšķirība starp mīlētu un nemīlētu bērnu... Mani ganu rīti sākās ap puspieciem. Pusdivpadsmitos, kad dzīnu lopus mājās, Dagnija lielākoties bija tikko piecēlusies. Arī par blēņām, ko pastrādājām kopā, brāziens parasti tika man. Saimnieks reiz tā arī strupī un lietišķi uzsauca: "Ko tu raudi, tu taču esi kalps!" Turklāt viņš jau nevēlējās mani sāpināt – šie ļaudis vienkārši neaizdomājās par kādiem dvēseles smalkumiem. Ja gadījās kāds kārums, to nekad neatdeva vienai pašai Dagnijai, bet godīgi starp mums sadalīja. Atceros arī, ka sliktās redzes dēļ man nācās braukt uz Rīgu pie ārstiem un saimnieki deva līdzīgu naudu." (Einfelde 2016)

Īsinot ganībās pavadāmo laiku, Maija dziedāja savas pašsacerētās "operas". To viņa darīja pavisam klusi, jo baidījās no apkārtējo (arī brāļu un māsu) izsmiekla. Komponiste atzīst:

"Mums jau nebija pieņemts atklāti demonstrēt savus klusākos sapņus un vispār pārlietu jūtību. Ja kāds to darīja, tad pārējie viņu nežēlīgi izsmēja! Atgriezoties pie "operām", – toreiz es vēl nezināju šādu vārdu, taču tas bija kaut kas līdzīgs, jo dziedāju, iztēlodamās sevi dažādās lomās. Tie bija gari *pašuzvedumi*, un to pamatā bija manis sacerētas pasakas: sadzīves motīvi, fantastika ar milžiem utt." (Einfelde 2016)

Dūrēju ģimenes labās, tēva darinātās klavieres bija sadegušas līdz ar Valmieras divstāvu namu. Viļķenes mājās bija vienīgi tāfelklavieres; lai gan Maijas atmiņā tās palikušas kā "diezgan šausmīgas", šis instruments tomēr raisīja viņā interesi. Komponiste atminas, kā reiz gulējusi slimā, kamēr mamma blakusistabā strādājusi ar savām skolniecēm – lauku meitenēm. Viņas bieži piesitušas nepareizu taustiņu, un slimniecīte sevi izklaidējusi, cenšoties uzminēt nots nosaukumu, ko skolotāja, labojot kļūdu, teiks priekšā (Einfelde 2016).

Maijas vecākajām māsām māte savulaik Valmierā bija mācījusi klavierspēli, taču Viļķenē gan viņas, gan bērnu aizņemība *maizes darbos* vairs neļāva to regulāri darīt (šī iemesla dēļ arī vecākajai māsai Annai, kas bija ļoti muzikāla, nācās pārtraukt Valmieras mūzikas skolā aizsāktās vijolspēles nodarbības). Tādējādi ģimenes pastarīte bērniņā klavierspēli neapguva sistemātiski un, kā pati atzīst, iemācījās vienīgi šo to *plinkšķināt* (Einfelde 2016).

32



6. attēls. Viļķenes septiņgadīgās skolas audzēknes Maijas Dūrējas skolēna apliecības foto (iespējams, 5. vai 6. klase). No komponistes privātarhīva

### 1952–1966. No klavierspēles līdz kompozīcijai

Kad nākošā komponiste bija beigusi piekto klasi, Viļķenē iepazīties ar lauku radiem ieradās Dūrēju bērnu otrās pakāpes māsiņa Lilija Kiršentāle (pēc laulībām Viksna). Viņas vecāmāte bija Jura Peses-Dūrēja meita un Miķeļa Dūrēja vecākā māsa. Savukārt Lilijas māte Kate bērniņā daudz laika pavadīja kopā ar Maijas tēvu Jāni, viņa brāļiem un māsām Peses *Pērkonos*.

Pati Lilija bija absolvējusi Liepājas mūzikas vidusskolu. Šajā mācībiestādē viņa strādāja par koncertmeistari un vispārējās klavierspēles pedagogi. "Ņemt Maiju uz Liepāju, lai viņa iegūtu tur labāku izglītību, mani ierosināja Maijas mamma," Lilija atceras. "Vairākās vēstulēs viņa tiem vai citiem vārdiem uzsvēra, ka no visiem bērniem Maija esot viņai vislabākā". (Viksna 2008) Pēc dramatiskās pārceļšanās uz Viļķeni tas bija otrs krasākais pavērsiens meitenes liktenī – šoreiz laimīgs.



Pagāja vēl pusgads, iekams izdevās nokārtot visus ar skolas un dzīvesvietas maiņu saistītos dokumentus. 1952. gadā – sestās klases trešajā ceturksnī – Maija pārcēlās uz Liepāju. Komponiste atzīst:

“Ja Lilija mani nepaņēmtu, es droši vien neizvēlētos mūziķes ceļu. Apbrīnoju savas māsiņas drosmi – pati būdama jauna meitene, tikai dažus gadus vecāka par mani, viņa uzņēmās tādu atbildību. Tiesa, Lilija varēja būt arī ļoti asa – reizēm baidījās no viņas... Abas kopā apmetāmies ģitāristabā<sup>3</sup>. Dzīvojam taupīgi – atceros, kā māsiņa ar krusta dūrieniem šuva man ārkārtīgi skaistu kleitu, pārtaisot savu veco.”  
(Einfelds 2016)

Līdztekus pilsētas 3. pamatskolai Maija apmeklēja Aleksandras Vikmanes klavieru klasi Liepājas bērnu mūzikas skolā. Īstais apmācības vecums, kas ļautu perspektīvā veidot profesionālu un virtuozu klavieru tehniku, jau bija par pieciem sešiem gadiem nokavēts. Tomēr pusotra gada laikā Maija pabeidza četras mūzikas skolas klases, bet solfedžo sasniedza pat sestās klases līmeni.

Liepājas gados tapusi arī pirmā ne vairs improvizētā, bet pierakstītā kompozīcija – Etīde ar apakšnosaukumu *Vilciņš*. Spirgtajā un možajā miniatūrā, kas rakstīta visnotaļ klasiskās tradīcijās, vēl nemanām nekā no Maijas vēlākās intereses par dramatisko un traģisko izteiksmes sfēru. Taču nosliece uz to, iespējams, jau veidojās. Tā rosina domāt kāda cita Liepājas gadu liecība – Lilijai Viksnai sūtīta Maijas mātes vēstule, kas tapusi pēc meitas viesošanās mājās skolas brīvlaikā:

“Kad Maija bija pie mums, viņa mani ļoti iepriecināja ar savu spēli. [...] Nebiju sagaidījuse, ka viņa tik labi spēlēs. Viņai nemaz nav bērna tipisks piesitiens, bet pieauguša cilvēka piesitiens. Viņai ir ļoti laba skolotāja, bet to piesitienu viņai ir mācījuši citi skolotāji, visi tie, kas viņas īsā mūžīnā sagādājuši ciešanas. Mākslinieks, kas neko nav piedzīvojis, kam dzīvē viss veicas, tam darbā nav tās sekmes.” (Dūrēja b. g.)<sup>4</sup>

Pie māsiņas bieži nāca paziņas, kuras spēlēja četrrocīgi. Dažas no viņām nākošā komponiste pēc daudziem gadiem sastapa Rīgā: viņu vidū bija Rita Gibole (pēc laulībām Afanasjeva), vēlākā Latvijas Komponistu savienības referente, un Inese Glūdiņa, ilggadēja Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas pedagoģe. Skolas brīvlaikos Maija bieži brauca no Liepājas uz Rīgu un ik vakaru izmantoja rubli vērtu stāvvietu Operas un baleta teātrī; šādā veidā izdevās noskatīties ap desmit izrādēm.

Pēc pamatskolas beigšanas 1953. gadā meitene atgriezās pie mājiniekiem. Ģimenes dzīves apstākļi bija nedaudz uzlabojušies – to apliecina jau citētā Vallijas Dūrējas vēstule Lilijai:

“Mēs tagad esam citā dzīvoklī, mums tagad ir 2 istabas un ķekšis. Dzīvoklis ir labs. Galvenais jaukums ir, ka upe [Svētupe – B. J.] ir pavisam tuvu. Kad izmazgāju veļu, eju ar visu upē izskalo.” (Dūrēja b. g.)

<sup>3</sup>Lilija Viksna piebilst: “Istabu izdevās atrast Friča Brīvzemnieka ielā 34, mājā, kas saglabājusies līdz mūsdienām. Saimniece bija ļoti lustīga: viņai patika, ja apkārt valdīja rosība, virtuvē pastāvīgi kāds nāca un gāja.” (Viksna 2008)

<sup>4</sup>Vēstule datēta ar 4. maiju, kopija glabājas Baibas Jaunslavietes privātarhīvā.

Tā kā Viļķenē vidusskolas nebija, mācības nācās turpināt Limbažos. Maijas atmiņā palicis brauciens ratos kopā ar mammu uz Limbažu vidusskolas (tagadējās Limbažu novada ģimnāzijas) internātu; līdzī bijis arī salmu maisiņš gulēšanai. Lai gan meitene skolā saņēma brīvpusdienas, tomēr nereti bija jādzīvo pusbadā. Katru sestdienu viņa 16 km no Limbažiem uz Viļķeni nāca kājām – šādus ceļus tolaik mēroja daudzi lauku bērni.

Paralēli mācībām vidusskolā Maija visus trīs gadus apmeklēja Limbažu bērnu mūzikas skolu. No šiem laikiem viņa ar pateicību atceras klavierspēles skolotāju Vēsmu Krūmiņu. Limbažos tapis arī Maijas klavierdarbs ar zīmīgu nosaukumu *Raganu dancis*; tajā pieteiktā satura līnija vēlāk radusi turpinājumu *Maija balādē, Sirēnu salā* u. c. opusos. Meitenei bija iespēja parādīt šo miniatūru Komponistu savienības pārstāvim Jēkabam Mediņam, kas sniedza ļoti atzinīgu atsauksmi (Einfelde 2016).

Diemžēl gan *Raganu danci*, gan turpmākās skolas gadu kompozīcijas autore iznīcinājusi. Šajā kontekstā zīmīgs ir fragments no viņas sarunas ar žurnālisti Ievu Samausku 2000. gadā:

**„– Vai ar savu tagadējo pieredzi arī tās būtu iznīcinājusi?**

– Nekādā gadījumā. Ar gadiem pieredze nāk klāt, taču jaunības dienās, kamēr šīs pieredzes vēl nav, daudzas idejas ir drosmīgākas un neparastākas. Tagad diemžēl tās vairs vienkārši neatceros. Man ļoti žēl, ka tā izdarīju.“ (Einfelde 2000: 13)

Limbažu periodā Maija iepazīna vēl vienu nelaiķa tēva radnieku – viņa brālēnu Ādolfu Klabi. Vasaras brīvlaikus meitene pavadīja Klabju mājās, Bunkas ciema *Induļos*. Ādolfs bijis izcili saimniecisks, un pat kolhoza laikos viņā jauties biznesmeņa vēriens. Īpaši labā atmiņā Maijai palikusi viņa sieva Anna.

“Anna bija jaunībā beigusi mājturības skolu. Viņa daudz strādāja un arī man lika strādāt, turklāt vienmēr uzmanīja, lai visu izdaru kārtīgi, mācīja, kā pareizi berzt katlus (vispirms vidu, tikai tad no ārpusē!), kā gatavot to vai citu ēdienu un tamlīdzīgi... Vēl šodien saimniekojot izmantoju Annas padomus. Atšķirībā no maniē ganu dienu saimniekiem viņa no sirds rūpējās arī, lai manai dvēselei būtu silti. Anna bija dedzīga baptiste, dziedāja baznīcas korī, reizēm spēlēja ērģeles. Arī *Induļu* mājās bija harmonijs. Atceros, ka reiz Anna to spēlēja, un es, pati knapi pāris gadus klavieres mācījusies, visgudri teicu: tu nepareizi turi rokas! Viņa rāmi atbildēja: ak, liecies nu mierā.” (Einfelde 2016)

1956. gada vasarā pēc Limbažu vidusskolas 10. klases beigšanas Maija kolhozā cītīgi lasīja ķiršus. Nopelnītā nauda ļāva uzsākt patstāvīgu dzīvi attālu no ģimenes. Tā kā jaunietai labi padevās sports, alternatīva bija apgūt fizikultūras skolotāja profesiju. Tomēr par labu mūzikai lika nosvērties kāds sirsniņgs dāvinājums: viena no mātes un krustmātes Limbažu draudzenēm, krievu mācītāja meita, atdeva Maijai visas savas notis – cerībā, ka viņa turpinās mūzikas izglītību. “Starp šīm notīm bija Šopēna noktirnes, izdevums, ko vēl nesen [līdz 2008 – B. J.] izmantoju Dārziņskolā un *Rīdzē* harmoniskajā analizē,” komponiste piebilst (Einfelde 2016).

Tā nu pēc mācībām Limbažos Maija 1956. gadā iestājās Cēsu mūzikas vidusskolā, Zlatas Brikmanes klavieru klasē. Spilgtā atmiņā palikuši abi šīs mācībiestādes mūzikas teorētisko priekšmetu pedagogi:

“Pirmo harmoniju es apguvu pie Kārļa Paucīša. Viņš bija ļoti omulīgs. Nekāds bagātīgais nošu klāsts (par skaņu ierakstiem vispār nerunājot) Cēsīs toreiz nebija pieejams, tāpēc gan mūzikas teorijā, gan vēsturē dažkārt katastrofāli trūka saiknes ar dzīvo mūziku, un Paucītis izlīdzējās ar humoru. Piemēram, lai atcerētos senās skaņkārtas (joniskā, doriskā, frīgiskā, līdiskā, miksolīdiskā), mums mācīja šādu pantīņu: Jānis dāvināja Frīdai lielu maisu. Lai paliktu atmiņā Palestrīnas vārds, Paucītis atgādināja: netālu no Limbažiem ir Pāle – to iegaumējiet! Lieki teikt, ka nevienu Palestrīnas darbu mēs nebijām dzirdējuši.

Taču otrajā studiju gadā mūzikas literatūru sāka mācīt Sofija Vēriņa – toreiz pati vēl studente. Tas bija vienkārši žilbinoši! (Domāju, ka vēlāk, strādājot konservatorijā, Sofija it kā noplaka.) Jauna, temperamentīga, vienmēr ar svaigākajiem Rīgas mūzikas dzīves iespaidiem – tādu es viņu atceros. Beidzot dabūjām klausīties arī skaņdarbus, par kuriem mācījāmies, jo Sofija ņēma no konservatorijas līdzī skaņuplates. Iepazināmies ar dažādu Maskavas autoru mūzikas vēstures grāmatām: toreiz mums tā šķita vismodernākā, vērtīgākā literatūra.” (Einfelds 2016)

Paralēli mūzikas vidusskolai Maija apmeklēja arī Cēsu Strādnieku un Jaunatnes vakara vidusskolu, ko absolvēja 1957. gadā. Divus gadus nomācījies šajā pilsētā, meitene jutās pietiekami sagatavota, lai mēģinātu īstenot savu sapni – sākt profesionālas kompozīcijas studijas. 1958. gadā viņa cerību pilna iestājās Jāzeps Mediņa mūzikas vidusskolas teorijas nodaļā.

Maijas toreizējais solabiedrs Arvīds Bomiks atminas, ka 50./60. gadu mijā Mediņskola no Dārziņskolas ļoti atšķīrās. Dārziņi tika uzskatīti par *smalko* skolu, savukārt Mediņos mācījās daudzi, arī trūcīgi jaunieši no laukiem. Viņu vidū bija Maija, ko Bomiks atceras kā vienu no visklusākajām grupas meitenēm: “Negribu piekrist tiem, kas Maiju dēvē par šerpu – tās drīzāk bija aizsargbruņas.” (Bomiks 2008)

Pāris gadus jaunākā Einfeldes skolasbiedrene Ilga Hammere papildina šīs atmiņas citā aspektā:

“Mediņskolas laikā mēs dzīvojām kopmītnē Jaunielā, aiz Doma baznīcas. Bieži mēdzām iet uz ballēm Poligrāfiķu Centrālajā klubā. Nekādas bagātās nebija, un šai sakarā atceros kaut ko komisku. Reiz Maijai galīgi nebija, ko vilkt mugurā, viņa parādīja mums zaļu drēbi ar rozā puķēm un pusstundas laikā sadrākleja to līdzīgi tolaik populārajiem mucīnsvārkiem. Tas bija bīstami, viss varēja ātri atsprukt vaļā, bet ballē izskatījās kolosāli efektīgi! Manā uztverē šis notikums raksturo Maiju kā fantastiski neatlaidīgu un arī radošu cilvēku – no nekā viņa dabūja gatavu visu.

Parasti Maija komponēja vēl vakaros, kad bija miers un neviens netraucēja. Reizēm viņa man un citiem rādīja, ko sacerējusi. Mana gaume tolaik nesniedzās tālāk par *Karmenu*, tomēr Maijas rakstītajā bija savs asumiņš, kaut kas interesants. Kā cilvēks viņa bija tieša un pat adataina, lai gan arī ļoti labsirdīga.” (Hammere 2010)

Mediņa skolā topošā komponiste sastapa cilvēku, kurš spēcīgi ietekmēja viņas uzskatu veidošanos. Tas bija solfedžo un harmonijas pedagogs Jānis Līcītis – Maijas atmiņās, inteligents, sirsnīgs un reizē stingrs, lai gan pēc Sibīrijas nometnēs pārciestā iekšēji aizlauzts cilvēks. Pati Maija īpaši uzsver Līcīša lomu viņas redzesloka veidošanā:

“Līdz pat Mediņskolai visa mana muzikālā domāšana bija caur un cauri romantiska. Kaut vai šāds piemērs: reiz Līcītim lepmi demonstrēju vienu no savām kompozīcijām, un izrādījās, ka tā skan gandrīz kā Mendelszona Vijolkoncerta pamattēma... Līcītis pirmais man radīja kādu nojausmu par 20. gadsimta mūziku – viņš lieliski pārzināja, piemēram, impresionismu. Bieži runājām par koncertdzīvi. Vienlaikus Līcītis kā jau Vītola skolas pārstāvis lika stingrus pamatus harmonijā un polifonijā. Viņš bija ļoti apbēdināts, kad pēc pusotra gada nolēmu pāriet uz klavieru nodaļu.” (Einfelde 2016)

Nodaļas maiņai bija savs iemesls: Maijas ar degsmi uzsāktās kompozīcijas studijas neritēja, kā būtu gribējies. Abus pirmos pedagogus viņa gan atceras ar pateicību. Vispirms nācies mācīties pie Mendeļa Baša, kurš prasījis ļoti sistemātisku darbu un devis galvenokārt tehniskas ievirzes uzdevumus, kas prasījuši milzu pacietību – piemēram, par pedagoga doto tēmu uzrakstīt simts faktūras variācijas. “Šaubos, vai mūsdienu studenti būtu gatavi kaut kam tādām.” (Einfelde 2016)

Taču Bašs pēc pusgada savu darbu Mediņa skolā pārtraucis. Tikai dažus mēnešus ar Maiju strādājis nākošais kompozīcijas skolotājs Valters Kaminskis, kurš viņai palicis atmiņā ar savu stalto tēlu un vitalitāti, taču arī ar bieži aso, zobgalīgo mēli – pētot kādu audzēknes skaņdarbu, viņš nav guvis atbildi uz jautājumu “Kas tā ir par formu?”, tāpēc pats secinājis: “Runkuļu forma!” (Einfelde 2016) Maija atminas, ka pie Kaminska izstrādājusi svītu, kur viena no daļām saukusies *Zirnekļa nāve*; skolotājs to puspajokam dēvējis par *Insektu svītu* (Einfelde 2016).

Palikusi bez pedagoga, turklāt pagaidām tā arī neradusi īstu ticību savam komponistes acinājumam, Maija nolēma visu enerģiju turpmāk ieguldīt klavierspēlē – jo vairāk tāpēc, ka viens no viņas mīļākajiem komponistiem tolaik bija Frideriks Šopēns. Klavieru nodaļā Maijas skolotāja vispirms bija Daina Vīlpa (“Bet viņa jau redzēja, ka neesmu perspektīva”), pēc tam Vera Circene (“kluss, mīļš darbarūķis”; Einfelde 2016). Taču nepieciešamo tehnisko veiklību sasniegt neizdevās: agrīnas pianistiskās apmācības trūkums lika sevi manīt ik uz soļa, un no sapņa par pianistes karjeru nācās atteikties.

Šajā laikā Mediņa skolā bija sācis strādāt jauns kompozīcijas pasniedzējs, vēlākais Operetes teātra diriģents Jānis Kaijaks. Viņš atceras, ka Līcītis kādā kuluārsarunā jautājis: vai viņš būtu ar mieru uzņemties kādas ļoti spējīgas un spītīgas audzēknes skološanu? Kaijaks piekritis, un Maijai tas bijis pietiekams stimulants atkal pāriet uz teorijas nodaļu (Kaijaks 2009). Šoreiz viņa sastapa pedagogu, kura nozīmi savā radošajā izaugsmē vērtē visaugstāk:

“Tieši Kaijaks man beidzot iedvesa ticību saviem spēkiem, sajūtu, ka kaut ko varu. Šis cilvēks fantastiski labi prot rosināt citos optimismu, pat ja viņš izsaka kritiskas piezīmes. Vienīgais, ko nožēloju – ka man izdevās mācīties pie viņa tikai trīs mēnešus.” (Einfelde 2016)

Kaijaks gan pēdējo teikumu apstrīd – pēc viņa atmiņām, abi kopā ar Maiju nostrādājuši vismaz gadu:

“Maijas raksturs tolaik pilnībā atbilda uzvārdam *Dūrēja* – meitene bija nesavaldīga, gatava sīvi aizstāvēt savas idejas, mazliet pat mežonīga, varētu teikt, ērkšķaina. Laikā, kad sākām strādāt kopā, viņas aizraušanās bija Prokofjevs, un visas kompozīcijas bez izņēmuma bija, ja tā var teikt, Prokofjeva *Garāmslīdošo mirkļu* sērijas turpinājums. Maiju vajadzēja *atmužzināt* no pārlietu sarežģītas izteiksmes un vienlaikus skubināt meklēt pašai savu stilu. Šai nolūkā uzdevu rakstīt klavieru pavadījumus latviešu tautasdziesmām. Lai gan ar gariem zobiem, tas tika darīts. Otra problēma bija Maijas spontanitāte, kas izpaudās arī mūzikā – viss viņas komponētais skanēja ļoti improvizatoriski. Atceros, cik grūti šī iemesla dēļ meklējām tēmu beigšanas eksāmena variācijām. Bija jau sacerētas pašas variācijas, bet daudz maz piemērotas tēmas vēl aizvien nebija, līdz galu galā izraudzījāmies vienu no variācijām, kas izteismē bija visskaidrākā un kodolīgākā. Mediņa skolas trešo kursu Maija beidza ar augstāko balli (piecnieku) kompozīcijā.

Ko viņa saglabājusi savā stilā no Mediņu laikiem līdz šodienai? Tā noteikti ir asā harmoniskā valoda un kopumā ekspresionistiskā ievirze.” (Kaijaks 2009)

Maijas aizraušanos ar Sergeja Prokofjeva mūziku savulaik veicinājis viņas pirmais kompozīcijas pedagogs Valters Kaminskis, kura agrīnajos darbos grūti atpazīt vēlāko liriski melodisko kordziesmu autoru. Jaunībā viņš bijis visai avangardiski noskaņots skaņradis un opozicionārs latviešu mūzikas rāmajam “varžu diķim”, kā izteicies Kaminska toreizējais domubiedrs Edmunds Goldšteins (citēts pēc: Einfelde 2016). Pati Maija atzīst, ka sākotnēji no Kaminska mantojusi jūsmu par Prokofjeva darbos vērojamo uzdrīkstēšanos un sarkasmu. Vēlāk interese par šo komponistu uz laiku mazinājusies, taču pēdējos gados tā piedzīvo it kā otru vilni, kas gan, atšķirībā no agrīnajiem opusiem, vairs neietekmē pašas stilu.

“Tagad man Prokofjevā patīk pavisam kas cits nekā jaunībā – ne vairs sarkasms, bet viņa lirika. Piemēram, Septītās simfonijas blakus partija: tas ir ideāls, harmonisks daiļums, un tik daudz gaišuma, lai gan skaņdarbs pabeigts gadu pirms nāves, viņam jau smagi slimam esot. Bet, runājot par *Garāmslīdošajiem mirkļiem*, – jā, tie man joprojām ir vismīļākie. Sevišķi apbrīnoju, kā viņš spēj neatkārtoties. Pat sekvenci viņš variē; un, tikai mazliet pamainot kādu intonāciju, jau pazīstams motīvs uzreiz ir citā krāsā.” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Mediņa skolas gados Maija pirmoreiz dzirdēja arī Jāņa Ivanova skaņdarbus. To skaudrais, īpatnējais spēks aizgrāba viņu tik ļoti, ka 1961. gadā, uzreiz pēc skolas trešā kursa beigšanas stādāmās Latvijas Valsts konservatorijā, jaunā mūziķe nešaubīdamās pauda vēlmi studēt tieši šī pedagoga kompozīcijas klasē. Tajā viņa arī iekļuva. Tiesa, vēlāk, ar laika distanci raugoties, Maija atzina, ka Ivanova mūzika

viņas attīstību ietekmējusi vairāk nekā pašas nodarbības pie profesora (Einfelde 2016). Vienu no iespējamajiem iemesliem min Kaijaks:

“Konservatorijā viņai, manuprāt, nebija piemērota Ivanova mācību metode – ja audzēknis kādā kompozīcijas vietā *iestrēga*, Ivanovs sēdās pie klavierēm un pats improvizēja, cenšoties parādīt izeju no strupceļa. Varbūt daudzos gadījumos tas derēja, taču ne Maijai. Reiz viņa man rādīja savas otrajā kursā rakstītās variācijas, kuras Ivanovs vēlāk eksāmenā vērtēja ar piecnieku (augstāko balli), bet Skulte lika divi un Utkins – trīs. Vēlāk jau kopā sanāca četri... Bet man šķita, ka, salīdzinot ar Mediņskolas darbiem, tas bija solis atpakaļ.” (Kaijaks 2009)

Studiju gados Maijas interešu lokā pakāpeniski nokļuva vēl vairāki 20. gadsimta skaņraži. Viens no viņiem bija Dmitrijs Šostakovičs, kura daiļradē viņu šajā laikā sevišķi aizrāva ekspresionistiski motīvi – tie spēcīgi ieskanas 1963. gadā Rīgā uzvestajā operā *Katerina Izmailova* (plašāk par to skat. krājuma 157. lpp.).

Vesela iespaidu gūzma Maijas atmiņā saistās ar Bendžamina Britena viesošanos Rīgā 1964. gada rudenī – toreiz viņa mācījās 3. kursā. Angļu komponists uzdāvināja konservatorijai skaņuplati ar *Kara rekviēma* ierakstu; Maija klausījās to daudzas reizes, apbrīnojot autora spēju visu lielo ciklu veidot uz viena intervāla – tritona – pamata. Tieši kopš tā laika tritons guvis būtisku lomu arī viņas mūzikā. Ne mazāk interesanti bija izsekot, kā, garīgajam tekstam mijoties ar laicīgo, vienas un tās pašas intonācijas deformējas un iegūst brīžam paradoksāli atšķirīgu jēgu (Einfelde 2016). Gandrīz četrdesmit gadus vēlāk Einfelde ārēji līdzīgu ideju īstenojusi savā *Kora simfonijā*, līdzās nostatot Viļa Plūdoņa dzeju un atsevišķu mesas daļu kanonisko tekstu.

Britena viesošanās laikā Maija noskatījās vairākas šī komponista operas, ko viesizrādēs Rīgā rādīja viņa vadītā Koventgārdena kameroperas trupa. Mazliet vēlāk, 1964. gada nogalē, notika *Pītera Graīmsa* Latvijas pirmizrāde. Tajā saistīja gan neparastais orķestra kolorīts dabas ainās, gan psiholoģiskais rakurs – indivīda un to vajājošā pūļa pretstats (Einfelde 2016); līdzīgs motīvs vēlāk parādās pašas Einfeldes darbos *Džordano Bruno sārts* un *Pie zemes tālās... 2. daļā*.

Kopš studiju gadiem Maijai ir tuva arī Bēlas Bartoka mūzika. Vispirms spēcīgu iespaidu atstāja stīgu kvarteti, vēlāk tika iepazīta arī opera *Hercoga Zilbārža pils* un vēlinais Koncerts orķestrim:

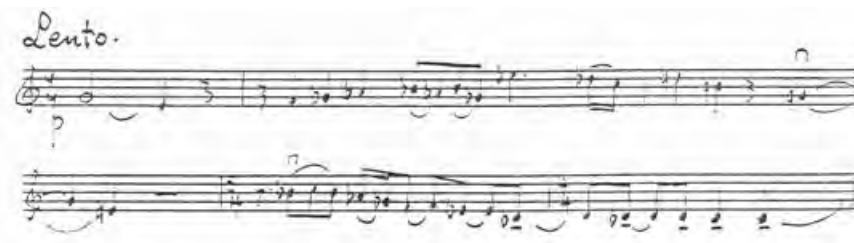
“Ļoti patika viņa orķestra krāsas. Spriedze tajā mūzikā ir milzīga, ne mazāka kā Šostakovičam; tomēr, atšķirībā no Šostakoviča, viņš ir introverts, emocijas nav atkailinātas, bet vairāk sevī vērstas; tāpēc arī Bartoku nav mokoši klausīties.” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Līdzīgi kā skolas gadu skaņdarbus, arī gandrīz visas studiju laika kompozīcijas autore iznīcinājusi. Tomēr (domājams, pateicoties kādam eksāmenu komisijas loceklim) divu agrīno opusu rokraksti ir saglabājušies. Viens no tiem ir trešajā kursā sacerētais **Koncertīno**

klavierēm un stīgu orķestrim; klavierizvilkums pieejams Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā. Jāatzīst, ka te vēl maz jaušams no Einfeldes mūzikas vēlākajām stila zīmēm. Noskaņas ziņā tas tuvs bērnu dienu etiķei *Vilciņš*, savukārt mūzikas valodas aspektā uztverams kā nepārprotams pierādījums jau minētajai Prokofjeva ietekmei – it īpaši spilgti tā izpaužas trijdaļu cikla abās malējās daļās, kas veidotas sonātes formā. Tonalitāte (*D dur*), dzirkstošais, rotaļīgais raksturs, asā, negaidītām un pārsvarā mažorīgām modulācijām bagātā harmonija, arī struktūras skaidrība atsauc atmiņā *Klasisko simfoniju*. Lai gan vēl ne izteikti oriģināls, Koncertīno ar savu žirgtumu un humora niansi atstāj spilgtu iespaidu. Komponiste atceras, ka savulaik šis opuss iepaticies pianistam un pedagogam Hermanim Braunam; viņš mudinājis iekļaut to bērnu mūzikas skolu repertuārā (Einfelde 2016).

Otra studiju gadu kompozīcija ir Maijas Einfeldes diplomdarbs – **Simfoniskā poēma** (1966). Partitūra nav saglabājusies, taču ar autores roku rakstītās orķestra balsis pieejamas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā. Autore atminas, ka poēmas apakšvirsraksts bijis *Salaspils bērzi* (Einfelde 2016). Tā tikusi veltīta Salaspils koncentrācijas nometnē bojā gājušo piemiņai. Pati tematiskā kodola attīstība ar savu brīvību un nesteidzīgo pakāpenību atsauc atmiņā Šostakoviča monoloģisko simfonismu. Savukārt poēmas vispārējā koncepcija vedina uz analogiju ar vairākām Einfeldes sonātēm: dominē monologam tuva izteiksme, taču uz brīdi (no 10. partitūrnūmura) kontrastu tai rada smeldzīga un dejiska tēma – savveida atmiņu vīzija. Līdzīgas reminiscences sastopamas gan Otrajā vijolsonātē, gan *Sonātē meditācijā*. Vadmotīva lomu Simfoniskajā poēmā iegūst ritmintonācija, kuras minorīgo, meditātīvo raksturu akcentē mazās tercās kolorīta izbaudīšana; arī šai ziņā iezīmējas sasaukšanās ar vairākiem Einfeldes turpmākajiem darbiem (skat., piem., par *Noktīrni* korim krājuma 111. lpp.).



1. piemērs. Simfoniskās poēmas sākumtēma (vijoles partija: komponistes rokraksta kopija).  
Notis glabājas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā

Materiālā ziņā studiju gadi turpināja komponisti *norūdit*. Izdzīvot bija grūti: kaut arī Maija piepelnījās kā privātskolotāja, reizēm esot izdevies kārtīgi paēst, vien pateicoties ēdnīcās izliktajiem bezmaksas maizes šķīvjiem (Einfelde 2016). Tomēr spīts un gatavība iesaistīties avantūrās ļāva pieredzēt daudz interesanta. Intervijā Ludmilai Lukševicai Maija atceras, kā piepelnījusies un atpūtusies:

“Studentu gados vedu teļus uz Kazahiju. Braucu lopu vagonā. Bullēnu līdz zilumiem sabadīta, atgriezās mājās un devos uz lepnu kūrortu pie Melnās jūras atpūsties. Ar autostopiem izbraucu pusi Krievijas, turklāt viena pati. Rīgā nebija tāda kluba, kurā es nebūtu ballējusies. Un vienmēr ar mani kaut kas arī nepatīkams atgadījās.” (Einfelde 2001)

Komponistes draudzene, literatūrzinātniece Anda Kubuliņa atzīst: “Maijai patika dullības, arī citos.” Viņa atminas, kā Einfelde stāstījusi par kādu studiju laika epizodi – centieniem izvairīties no netīkamas ieskaites:

“Tā bija ziema, es izmazgāju matus, atvēru kopmītnes logu un, izbāzusi slapjo galvu, kādu laiku sēdēju cerībā dabūt plaušu karsoni. Taču, re, ka nedabūju! Kam bijusi grūta bērnība laukos, kaites nemaz tik viegli neķeras klāt.” (Kubuliņa 2008)

1966. gadā Maija Einfelde absolvēja Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas nodaļu ar atzīmi *četri (labi)*.



7. attēls. Maija Einfelde pēc kompozīcijas diplomeksāmena (1966). Foto no komponistes privātarhīva

## 1966–1980

### Vāveres ritenī

1966. gada 16. aprīlī, mācoties pēdējā kursā, Maija apprecējās ar 33 gadus veco Voldemāru Einfeldu – labestīgu cilvēku, kas, līdzīgi viņas brāļiem un tēvam, bija "zelta roku" īpašnieks (Einfelde 2016). Kopīgu māksliniecisku interešu jaunlaulātajiem nebija, taču viņus tuvināja dažā ziņā līdzīgi bērnības pārdzīvojumi – abi apmēram vienā vecumā bija zaudējuši tēvu. Voldemāra vecmāte, būdama maza meitene, cara laikā kopā ar ģimeni bija izceļojusi uz Krieviju, kur Einfeldi, tāpat kā daudzi latvieši, iepirkuši muižas zemi. Mūža sākumu Voldemārs pavadījis Smoļenskas apgabalā, Jarcevas apkaimes sādžā.



Ģimene dzīvojuši turīgi, taču, kad zēnam bijuši četri gadi, viss mainījies: 1937. gada represiju vilnis skāris daudzus Krievijas latviešus, arī Voldemāra tēvu. Viņš apcietināts un, kā ģimene uzzinājusi krietni vēlāk, turēts spīdzināšanai līdzīgos apstākļos, bez iespējas apsēsties vai apgulties; tēva turpmāko likteni Einfeldiem tā arī nav izdevies noskaidrot.

Kad nomiris Voldemāra vectēvs, daļa nabadzīgāko sādžinieku, kuriem, iespējams, skaudusi Einfeldu pārticīgā dzīve, pēc bērnu mielasta izlaupījuši visu mājās esošo, pat pagrabā glabāto ēdienu. Voldemāra māte un vecmāte sapratušas, ka turpmāk, trūkstot ģimenē pieaugušam vīrietim, dzīvot ierastajā vidē būtu grūti. Otrā pasaules kara laikā, kad Jarcevu ieņēmuši vācieši, Einfeldi izmantojuši izdevību pārcelties uz Latviju. Jau pēc kara Voldemārs beidzis Rīgā pamatskolu ar lieliskām atzīmēm. Viņš bijis krietni vecāks par klasesbiedriem un uzreiz pēc skolas sācis strādāt prokuratūrā par sekretāru. Vēlāk Einfelds dienējis armijā, absolvējis Rīgas industriālo politehnikumu un kļuvis par Rīgas Vagonu rūpnīcas inženieri. Šajā laikā abi ar Maiju arī iepazinušies (Einfelde 2016).



*Elmāra 55.*

8. attēls. Maija un Voldemārs Einfeldi (1966). Foto no komponistes privātarhīva

Studiju gados Maija bija mitinājusies kopmītnē Skolas ielā, vēlāk arī pie māsas Suvorova (tagadējā Čaka) ielā. Pēc laulībām viņa kopā ar vīru un vīramāti – prokuratūras darbinieci – kādu laiku dzīvoja dienesta dzīvoklī pašā prokuratūras ēkā. Te pirmos divus sava mūža gadus aizvadīja arī Maijas un Voldemāra dēls, nākošais rakstnieks Jānis Einfelds. Prieцīgo notikumu – Jāņa nākšanu pasaulē 1967. gadā – aizēnoja Maijas mātes ilgstošā slimība un nāve, gandrīz vienlaikus ar māsas Vallijas bojāeju. Intervijā Ilmāram Šļāpinam komponiste atceras:

“Viņai [mammai – B. J.] visu mūžu bija grūti ar tiem pieciem bērniem, viņa bija slima, un vienīgais, ko viņa Dievam lūdza, bija viegla nāve. Viņa neko citu nevēlējās. Un viņa to nedabūja! Mira ar vēzi, smagi, briesmīgi. Un tad es reizēm nesaprotu. [...] Es bieži vien kurnu pret debesīm. Es nevaru teikt tā, kā mana mamma: “Dievs labu dar’, ko darīdams.” Citi tā saka, kaut arī nedomā. Bet es to nevaru pat pateikt.” (Einfelde 2003c: 51)

1969. gadā ģimene pārcēlās uz trīsistabu dzīvokli Ķengaragā. Te Jānis sāka savas skolas gaitas.

Uz jautājumu par dēla muzikālajām interesēm Maija atbild ar humoru:

“Mana pirmā klavieru stunda viņam bija arī pēdējā. Sastrīdējāmies par vienu taustiņu: viņš teica, ka tas ir do, es uzstāju, ka si, līdz beidzot Jānis man raudot paziņoja: “Tu pati esi si!” Tad viņš aizmuka un atpakaļ vairs nebija dabūjams...” (Einfelde 2016)

Savukārt interese par rakstīšanu, pēc Maijas atmiņām, dēlam parādījās ļoti agri. Acīmredzot tā bija pārmantota: viņa pati bērnībā



9. attēls. Jānis Einfelds pirmsskolas vecumā. Foto no komponistes privātarhīva



10. attēls. Jānis un Maija Einfeldi Jāņa pirmajā skolasdienā Rīgas 72. vidusskolā (1974). Foto no komponistes privātarhīva

sacerējusi pasakas un dzejoļus, un literāras intereses bijušas arī vīram, kas mīlējis kinomākslu (kādu laiku viņš strādājis Rīgas kinostudijā). Maija atceras, ka dēla iemīļotais žanrs tolaik bijuši “burlaku romāni”, turklāt viņš savus darbus arī ilustrējis. “Ieva Rupenheite, pētot šīs ilustrācijas, reiz smējās – visiem cilvēkiem tik milzīgi, stūrains, balti zobi kā klavieru taustiņi. Varbūt viņš klavierēs saskatīja konkurentu, kas mammai atņēma laiku?...” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Konservatorijas studiju beigu posmā un uzreiz pēc tam Maijas *maizes darbs*, tāpat kā mūža turpmākajā gaitā, bija saistīts ar pedagoģiju: komponiste pasniedza solfedžo Pļaviņu (1965–1966) un Limbažu (1969–1971) bērnu mūzikas skolās, Cēsu mūzikas vidusskolā (1966–1969, 1971–1974) un Rīgas 2. bērnu mūzikas skolā (1975–1980). Lai arī pati Maija vienmēr atzīmējusi, ka labprātāk nodotos tikai komponēšanai, daudziem audzēkņiem viņa palikusi atmiņā kā spilgta pedagoģe. Muzikoloģe, radio *Klasika* redaktore Rūta Paula (pirms laulībām Ezermale), kas mācījusies pie Maijas Cēsīs, uzsver, ka tieši viņas ietekmē nolēmusi studēt mūzikas vēsturi un teoriju:

“Tolaik mācījos klavieru klasē pie burvīgas skolotājas Skaidrītes Cintiņas. Bet Maija Einfelde pilnīgi, radikāli samainīja manu dzīvi. Man pie viņas bija harmonija; un, tā kā teorētiskās lietas ļoti patika, viņa sāka dot arvien grūtākus uzdevumus. Skolotāja bija stingra, nepiekāpīga un neizgāja ne uz kādām atlaidēm, kas bija ļoti svētīgi – vismaz priekš manis. Bet tajā pašā laikā viņa praktisko harmoniju no teorētiskas, matemātiskas kalkulešanas pārvērta aizraujošā piedzīvojumā. Ja kaut ko darījām savādāk, nekā pieņemts, skolotāja pat priecājās. Piemēram, rakstīju tautasdziesmu apdares ar paralēliem trijskaņiem, viņa teica: “Re, kur smuki!” Arī praktiskajā spēlē ļāva darboties ar visiem enharmonismiem. Un viņai pašai tik skaista harmoniskā valoda!

Kā pianistei man bija ļoti maza rociņa. Un viņa teica: jāiet tev uz teoriju! Ar urbīti, ar urbīti... Kad 1974. gadā beidzu Cēsīs klavieru nodaļu, tiešām saņēmos un aizbraucu pie Ludviga Kārklīņa uz konsultāciju. Un iestājos uz muzikologiem. Ar Maijas bāzi tas nebija par grūtu..." (Paula 2016)

Sadzīvīskā ziņā šis laiks, īpaši līdz 1974. gadam, bija sarežģīts: gandrīz ik dienas vairākas stundas nācās pavadīt vilcienā, ceļojot uz darbu un atpakaļ. Labsirdīgais, bet raksturā pavājšais Voldemārs nespēja pilnībā apgādāt ģimeni, un Maija jutās kā *vāvere ritenī* – Cēsīs viņa vairākus gadus strādāja pat divas slodzes (Einfelde 2016).

Daudzās ikdienas rūpes tomēr nelika pamest novārtā komponēšanu. 60. gadu nogalē un 70. gados Einfelde rakstīja daudz un aizrautīgi; Latvijas Komponistu savienības arhīva materiālos viņa minēta kā divu viendabīgu klavierpersonāžu (*e moll*, *h moll*), prelūdiju, Vijolkoncerta, Trīs dziesmu ar Elīnas Zālītes vārdiem un citu darbu autore<sup>5</sup>. Tiesa, gandrīz visas nosauktās kompozīcijas autore iznīcinājusi (izņēmums ir klavierpersonāte *e moll*, kas glabājas JVLMA bibliotēkā). Jaundarbu iešanu zudībā ironiskā kārtā stimulēja tieši pasākumi, kuriem teorētiski vajadzēja rosināt daiļradi – Latvijas Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sēdes. Tās kādreizējais vadītājs Arvīds Bomiks stāsta:

"Maija ienāca sekcijā gandrīz vienlaikus ar 40. gados vai 50. gadu sākumā dzimušajiem – Pēteri Plakidi, Pēteri Vasku, Imantu Zemzari, Juri Karlsonu, Vītu Lindenbergu, Guntaru Pupu, Viesturu Vītoliņu, Ingridu Zemzari un citiem. Atceros, ka man vienmēr sāpēja par viņu sirds – jauno komponistu vidū viņa bija viena no čaklākajām, regulāri piedalījās arī apvienības sēdēs, rādīja savus skaņdarbus, bet... kaut kā vienmēr sanāca, ka tika nostumta malā. Pret viņas kandidatūru bija noskaņoti daži Komponistu savienības vadības un valdes pārstāvji, kuriem subjektīvais spriedums aizēnoja profesionālu vērtējumu. Pamazām vien visus no Maijas paaudzes, kuri aktīvi darbojās sekcijā, uzņēma Komponistu savienībā; sāka jau uzņemt arī krietni jaunākus par viņu, vēlāk konservatoriju beigušus, bet Maijai joprojām nācās gaidīt... Kopumā gandrīz divpadsmit gadus pēc augstskolas absolvēšanas!" (Bomiks 2008)

Arī Maija pati atceras šo laiku ar skumjām:

"Iestāties Komponistu savienībā man tiešām bija ļoti svarīgi, kaut vai tīri praktisku iemeslu dēļ: tā kā nebiju savienības biedre, manus darbus koncertā drīkstēja atskaņot tikai, ja pati iepriekš apmaksāju to ekspertīzi: konservatorijā iegūtajam komponistes diplomam šajā ziņā nebija nekāda svara! Visvairāk jau sāpēja nicinošie teicieni, kas savienības sēdēs tika vēlīti maniem skaņdarbiem un man. Šāda attieksme principā nespēj nevienam jaunam komponistam palīdzēt. Joprojām nesaprotu, kāpēc tieši par mani ironizēja? Varbūt tas kādam sagādāja slepenu prieku?" (Einfelde 2016)

Atbilde uz šo jautājumu vismaz pa daļai saistīta ar komponistes personību – viņas vairīšanās no jebkādam ārišķībām un, jāatzīst, arī ar saasināto paškritiku: pastāvīgās, mokošās šaubas, "vai mana mūzika vispār ir ko vērtā", reizēm laupīja drosmi sevi publiski aizstāvēt, citkārt atkal lika darīt to pārlietu emocionāli, un šis asums radīja pretreakciju.

<sup>5</sup> Latvijas PSR Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmes protokoli 1972. gada 29. februārī un 1975. gada 18. martā. Glabājas Latvijas Komponistu savienības arhīvā Baznīcas ielā 37-3.

Komponistes draudzene, pedagoģe Maija Kurme atminas: “Maija jau kopš studiju gadiem bija ārkārtīgi bikla, jūtīga un centās to maskēt ar uzspēlētu bravūru; savukārt tie, kas viņu nepazīna, domāja, ka tā ir Maijas īstā seja.” (Kurme 2010)

Jāpiebilst, ka Einfeldes un Kurmes ciešā draudzība sākusies, abām mācoties konservatorijā. “Mēs bijām pilnīgi dažādas – es no lauku vides, viņa labi audzināta, kulturāla; par dažiem maniem sulīgākajiem teicieniem viņa toreiz bija pilnīgi šokēta,” Maija Einfeldē ar smaidu atceras (Einfeldē 2016).

Pati komponiste ar sirsnību piemin kolēģus, kas viņu šajā laikā atbalstījuši. Piemēram, pianists Hermanis Brauns jau Einfeldes studiju gados bijis atsaucīgs viņas jaundarbu interprets, un sadarbība turpinājusies arī vēlāk. Brauns pavadījis Jāņa Seimanova solospēli, atskaņojot Einfeldes Vijolkoncertu Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmē 1975. gada 18. martā. Tieši šī opusa apspriešana izvērtusies Maijai negaidīti sāpinoša. Sanāksmes protokolā, kas glabājas Komponistu savienības arhīvā<sup>6</sup>, gan parādās tikai korekta kritika, turklāt tā mijas ar atzinības vārdiem. Taču iznīcinošie, ironiskie izteikumi acīmredzot palikuši *ārpus protokola* – šādi rosina domāt ne vien pašas Maijas, bet arī vijolnieces Rudītes Rozenbergas un pianistes, klavierspēles skolotājas Inas Radzēvičas<sup>7</sup> atmiņas. Maija bija uzaicinājusi viņas uz Vijolkoncerta noklausīšanos un sekojošo diskusiju, acīmredzot cerot, ka šis notikums būs patīkams, tomēr viss izrādījies citādi. Pēc Radzēvičas atmiņām, runās bijis nomācoši daudz negācijas, un, tās klausoties, pārņēmusi grūti izskaidrojama kauna sajūta, vēlme atrasties kaut kur citur: “Biju vispār nelaimīga, ka te sēžu. Domāju, ka tas nebija taisnīgi. Atceros vienīgi, ka Brauns viņu diezgan aizstāvēja.” (Radzēviča 2016) Drīz pēc sanāksmes Maija Koncertu iznīcinājusi, taču Inai Radzēvičiai nesen, pārskatot savu privātarhīvu, izdevās atrast vijoles partiju.

Šis nošu materiāls liecina, ka Koncerts bijis trijdaļu cikls (*Molto rubato – Tranquillo semplice – Allegretto*). Komponistes rakstības stilu visnepārprotamāk atspoguļo sākumtēma un viena no fināla epizodēm. Sākumtēma iezīmīga ar savu kļiedzianam līdzīgo ekspresiju: dažādās, bet pārsvarā disonantās saskaņās *ff* dinamikā izgaismota viena skaņa (*gis<sup>2</sup>*), un seko brīvi rečitējošs izklāsts plašākā diapazonā, bet tajā pašā dinamikas gradācijā (skat. 2. piemēru). Iespējamās asociācijas ar radniecīgu izteiksmes sfēru Otrās vijolsonātes sākumā.

<sup>6</sup> Dažas no protokolā fiksētajām piezīmēm: “Vai tas ir koncerts – drīzāk “rapsodija”, “mūzika”. Būtu labi, ja materiāls vairāk nestu informācijas, lai tas attīstītos un no šīs attīstības – loģiski veidotos jaunais” (Pauls Dambis); “Dabisks muzikālās domas risinājums, bez samākslotības. Jūtams prakses trūkums attiecībā uz orķestra rakstības meistarību” (Artūrs Grīnups); “Pirmās daļas simfoniskā elpa netiek turpināta. Atzīstama prasme uz viena intonācijas loka – parādīt dažādus raksturus” (Inta Lukašinska). Citāti no Latvijas PSR Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmes protokola 1975. gada 18. martā. Glabājas Latvijas Komponistu savienības arhīvā.

<sup>7</sup> Rudīte Rozenberga bijusi Maijas Einfeldes kursa biedre Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, savukārt Ina Radzēviča – kolēģe Pļaviņu mūzikas skolā.



2. piemērs. Koncerts vijolei un orķestrim (vijoles partija): sākumtēma . Komponistes rokraksta kopija

Savukārt fināla vitālajā un dramatiskajā soloepizodē (skat. 3. piemēru) parādās saikne ar ironisko, dzēlīgo skerco tradīcijām, kas Einfeldes jaunradē epizodiski izpaudīsies arī turpmāk (skat. par to arī krājuma 165. lpp.); līdzīgi kā daudzos vēlāk tapušajos darbos, skercozā tēma tvērta viegli dejiskā astotdaļpulsā un pamazinātā skaņkārtā.



3. piemērs. Koncerts vijolei un orķestrim (vijoles partija): fināla soloepizode . Komponistes rokraksta kopija

Var piekrist sekcijas sēdē paustajam pārmetumam, ka vijoles partija daudzviet nav atskaņotājām ērta (jo īpaši tas jūtams straujajā 3. daļā). Droši vien, ja šī iebilde (tāpat kā citas) būtu izteikta saudzīgāk, komponiste to būtu ņēmusi vērā. Gandrīz visi aptaujātie mūziķi, ar ko Maija sadarbojusies turpmākajos gados (piem., Andra Dārziņa 2016, Egīls Šēfers 2016), atzīmē viņas toleranci un prasmi ieklausīties interpretu viedokļos. Egils Upatnieks izceļ to kā būtisku atšķirību no daudziem citiem mūsdienu latviešu komponistiem (Upatnieks 2016).

Arvīds Bomiks atzīst, ka viņam nācies izvērst īpašu “aizstāvības kampaņu”, lai Maija 12 gadus pēc augstskolas absolvēšanas beidzot kļūtu par Komponistu savienības biedri. Uzņemšana notika 1978. gada 10. janvārī. Atbalstu sniedza Oļģerts Grāvītis un Ludvigs Kārklīņš, kas bija uzrakstījuši nepieciešamās rekomendācijas (Bomiks 2008).

Šis ilgi gaidītais notikums gan nespēja radīt īstu laimes sajūtu. Kā jau bieži Maijas dzīvē, to aizēnoja kas nepatīkams, proti, patiesas saskaņas trūkums laulībā. 1979. gadā tas noveda pie oficiālas šķiršanās, un Maija kopā ar divpadsmitgadīgo dēlu pārcēlās uz dzīvi Bolderājā, kopmītnes tipa mājā. Intervijā Ievai Samauskai viņa plašāk raksturo neveiksmīgās ģimenes dzīves cēloņus:

“Domāju, ka viņš [vīrs – B. J.] bija nelaimīgs. Tāpēc, ka es bieži nebiju mājās, braucu uz jaunrades namiem, dēls dzīvoja pie vīramātes. Viņam visa mana cīņa likās bezjēdzīga. Voldemārs nebija mūziķis, tāpēc nevarēja novērtēt, kā un ko es rakstu, vai tas slikti vai labi – viņš ļoti daudz ticēja nelabvēlīgajām atsauksmēm, un viņam tas bija smagi.

[..] Virs redzēja, ka man neveicas. Kad pēc dažādiem plēnumiem un apspriedēm nācu mājās raudādama, viņam bija no tiesas manis žēl.” (Einfelds 2000: 11)

Literatūrzinātniece un Maijas Einfeldes draudzene Anda Kubuliņa dalās arī savās atmiņās:

“Voldemārs bija ļoti labs, bet trausls cilvēks. Maija nekad viņu pavisam neatstāja. Mūža pēdējos gados Voldemārs bija vientuļš, un, kad nomira [1993 – B. J.], viņu pēdējā gaitā pavadīja Maijas draugi.” (Kubuliņa 2008)

Pati komponiste piebilst: “Šķīrāmiešiem bez jebkāda naida. Arī viņš, cik nu varēja, mums turpmāk dzīvē palīdzēja; vasaras savās lauku mājās, tāpat kā agrāk, pavadījām kopā.” (Einfelds 2016)

Komponistes minētās lauku mājas Vējavā, netālu no Ērgļiem, ģimenei piederēja kopš 70. gadu vidus. Impulss, kas pamudināja tās iegādāties, bija Rūdolfa Blaumaņa muzeja apmeklējums Brakos. Maija turp bija devusies kopā ar dēlu Jāni; viņa atminas, ka klusā, saulainā diena, vilnišiem un bekām pilnā pļava radījusi teju vai sāpīgu jūsmu par visa novada un arī aizejošās vasaras skaistumu (Einfelds 2016). Pateicoties kāda nejausi iepazīta vietējā iedzīvotāja atsaucībai, Einfeldi jau pēc dažām nedēļām samērā lēti varēja nopirkt pamestu māju Vējavā (gan novietotu uz kaimiņu zemes), kura turpmāk gandrīz 20 gadus Maijai bija atpūtas un iedvesmas vieta. Jāņos te regulāri viesojušies komponistes draugi un domubiedri, viņu vidū Selga Mence, Imants Zemzaris un citi. Selga atceras:

“Agrāk Maija mūs vasarās bieži aicināja ciemos, bijām šajās mājās tādi kā bezmaksas īrnieki. Nu jau tās vairs nav apdzīvojamā, tāpēc arī Maijas lauku vasaras beigušās – tur vajadzētu likt iekšā tūkstošus. Taču tolaik man citas vietas jānošanai nemaz nebija! Mēs ar dzīvesbiedru Madaru vēl ilgi katru gadu 23. jūnijā, kaut arī bez Maijas, braucām uz pussagruvušo Vējavas māju, un tā joprojām glabāja savu auru: vienīgā mēbele, kas tajā palikusi, bija liels flīgelis. Kopā ar vietējiem ļaudīm līgojot, atcerējos šeit pavadītās vasaras...” (Mence 2013)

Otra iedvesmojoša vieta bija PSRS Komponistu savienības Jaunrades nams Ivanovā. Maija stāsta:

“Tam bija sava gaisotne. Visapkārt namam pletās bērzu birzs, blakus atradās ābeļdārzs, dīķis, govīs brīvi staigāja apkārt. Īsta Krievijas lauku ainava! Apkārtējie kolhoza ļaudis dzīvoja nabadzīgi, taču viņu bezsilās mājiņas šķita jaukas – tās nepavisam neatstāja tik bezgaumīgu iespaidu, kā liktos Latvijas kontekstā. Visbiežāk braucu uz Ivanovu ziemā vai arī rudens pusē, noskaņa bija līdzīga kā Čaikovska *Janvārī* vai *Oktobrī*. Bieži gāju pār laukiem pastaigā uz mežu – visas takas jau zināju no galvas, kolēģi bija mani iesaukuši *Ļesnaja deva*<sup>8</sup>.” (Einfelds 2013)

Vēl vairāk par gleznaino dabu Maiju rosināja Ivanovas radošais gars:

“Katrs komponists dzīvoja atsevišķā kotedžā, tajā bija arī flīgelis vai ļoti labs pianīns. Vienugad, piemēram, mani izmitināja astotajā kotedžā, kurā Prokofjevs bija rakstījis *Karu un mieru*... Šķita, ka jūtu auru. Arī Šostakovičs, pirms viņš iemīlēja Repinu, regulāri brauca komponēt uz Ivanovu. Jaunrades namā bija tiem laikiem brīnišķīga bibliotēka, arī žurnāls *Inostrannaja literatura*, kas publicēja Folknera, Markesa darbus –

<sup>8</sup> *Лесная дева* – tulkojumā no krievu valodas “Meža meita” vai “Meža jaunava”.

es agrāk tos pat nepazinu... Regulāri apspriedām cits cita mūziku, un vismaz man šķita, ka te valda pavisam savādāka attieksme nekā mūsu Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs. Bija brīnišķīgi jauno autoru konsultanti no Maskavas un Ļeņingradas.” (Einfelde 2013)

Selga Mence papildina šis atmiņas: “Jaunrades namā mēs regulāri klausījāmie mūziku, kas Rīgas koncertzālēs tolaik vēl neskanēja, pat bija *pagrīdē* – gan Deņisova, gan Šnitkes darbus.” (Mence 2013)

Ivanovā aizsākās Maijas pazīšanās ar Sergeju Berinski – Maskavas komponistu, kuru ieinteresēja viņas daiļrade. Iespējams, ka arī Maijas ietekmē Berinskis 20. gadsimta 80.–90. gados kļuva par aizrautīgu latviešu mūzikas propagandētāju.

## Kompozīcijas

No skaņdarbiem, kas saglabājušies, Maija Einfelde kā savu pirmo nozīmīgo kompozīciju min 1975. gadā sacerēto vokālo kamerciklu *Krāsas* – četrus rečitīvus ar azerbaidžāņu dzejnieka Rasula Rza dzeju Ulda Bērziņa tulkojumā. Sākotnējais impulss šī cikla tapšanai bija radošā pēcpusdiena komponistes toreizējā darbavietā, Cēsu mūzikas vidusskolā; audzēknes lasījušas dzeju, un viņa improvizējusi fona mūziku. Šeit Maija pirmoreiz dzirdēja Rza dzeju. Skaņdarba koncepciju viņa raksturo šādi:

“Šajā ciklā katrai krāsai gluži apzināti piešķīru savu formulu – manos turpmākajos darbos diez vai kāds šādu *racionālismu* atradīs. *Baltā* saistīta ar paralēlu kvintu kolorītu, *Melnā* – ar ostinato (subkontroktāvas sibemol); starp citu, ostinato princips tolaik Latvijā vispār piedzīvoja īstu modes vilni. Uzskatu, ka šī dziesma ciklā ir vislabākā. *Brūnā* krāsa man ir dramatiska, ciklā tai atbilst asi punktēts ritms 5/8 taktsmērā. Savukārt *Zilā* noskaņas ziņā man šķita radniecīga Šostakoviča Alta sonātei, bez tam esmu šeit izmantojusi arī [Bēthovena] *Mēnesnīcas sonātes* ritmu. Visgaišākā manā uztverē bija *Zaļā*”<sup>9</sup>. (Einfelde 2016)

<sup>9</sup> Šai cikla daļai saglabāties tikai vokālās partijas manuskripts.

*Krāsas* 1976. gada 11. decembrī konservatorijas zālē pirmatskaņoja dziedātāja Ilga Tiknuse un pianiste Rima Bulle.

Otrs vokālais kamercikls, *Romantiskas dziesmas*, tapis 1980. gadā pēc iepazīšanās ar dzejnieku Albertu Ločmeli. Cikls rakstīts Rīgā, bet pabeigts Ivanovā. 1980. gada 5. aprīlī to konservatorijas zālē pirmatskaņoja Tiknuse un Bulle. Atkārtotu izpildījumu *Romantiskas dziesmas* piedzīvoja Anitas Garančas solokonzertā filharmonijas Baltajā zālē 1987. gada 13. decembrī; pie klavierēm bija Inta Villeruša. Šajā interpretācijā dominēja gaišāki toņi, un komponistei tas patika. “Ar tagadējo skatu raugoties, es droši vien pati būtu gaišo centrālo dziesmu Lamažorā vēl vairāk izvērsusi – patlaban tas cikls ir pārāk rudenīgs,” viņa uzskata (Einfelde 2016).

Jānis Torgāns savā recenzijā atzīmē:

“Ļoti saistošs bija Einfeldes cikla “Romantiskas dziesmas” jaunais lasījums, kas labi pieklāvās solistes dramatiskajiem dotumiem. Mūsu vokālajā kamermūzikā pavisam reti ir skaņdarbi, īpaši cikli, kas atrod otro un trešo izpildītāju, tādēļ šādi gadījumi vienmēr iepriecina.” (Torgāns 1987)

*Romantiskas dziesmas* radušas savu vietu arī mūsdienu koncertdzīvē – 2006. gada 20. janvārī tās Ievas Paršas un Hertas Hansenas sniegumā atskaņotas Einfeldes autorkoncertā Rīgas Latviešu biedrības namā, ciklā *Portretu galerija*. Vēlāk Parša cikla finālu (*Iemīli mani melnu..*) iekļāvusi arī latviešu vokālās kameramūzikas izlasē, koncertprogrammā *Spoži mirdzošais latoju pelēkais*; tā izskanējusi 2009. gada 17. novembrī Spīķeru koncertzālē, un klavierpartiju spēlējis Aldis Liepiņš. Cikls ir arī jaunās dziedātājas Lauras Greckas repertuārā.

\*\*\*

Jau kopš studiju beigšanas Einfeldē ik pa laikam pievērsusies kormūzikai. Taču diezgan ilgi šis žanrs palicis viņas kameropusu eņā. Pati komponiste stāsta:

“Diriģenti ne visai labprāt ņēma darbus, ko viņiem piedāvāju – atrunājās, ka koriei tie esot intonatīvi par sarežģīti. Tā, protams, arī nebija izteikti melodiska mūzika dziesmu svētku estrādei vai vispār plašām izpildītāju un klausītāju masām. Biju jau gandrīz samierinājies ar domu, ka, lai nu kas, bet kormūzika ir tā sfēra, kurā uz īpašiem panākumiem varu necerēt.” (Einfeldē 2016)

Tomēr bija kāds diriģents, ar kuru Einfeldē arī 70.–80. gados veidojās cieša sadarbība – proti, Ansis Alberings, toreizējais konservatorijas Mūzikas pedagoģijas nodaļas mācību kora un Tautas kora *Kokle* vadītājs. “Alberings tiešām bija izņēmums: viņam varēju droši piedāvāt visu, ko biju uzrakstījusi, un viņš to labprāt iestudēja,” atceras komponiste (Einfeldē 2016).

Šis atmiņas papildina Larisa Bulava:

“Ar Maiju iepazīnos jau drīz pēc konservatorijas beigšanas, kad strādāju pie Alberinga Mūzikas pedagoģijas nodaļā par koncertmeistari. Atceros, ka Alberings gribēja dot kādam savam studentam diriģēt Maijas oratoriju poēmu ar Valda Luksa vārdiem un padomju laikam raksturīgu tematiku *Atmiņām jāpaliek*; starp citu, viņš to ļoti augstu vērtēja. Pēc Alberinga aicinājuma Maija ieradās konservatorijā, lai sīkāk komentētu atsevišķas skaņdarba niansas.” (Bulava 2010)

Pati autore, taujāta par šo jaunības sacerējumu, atzīst, ka rakstījusi to ar entuziasmu, taču, viņasprāt, tolaik nav vēl īsti atradusi *savu* dramatisko stilu – pārāk jūtams esot Britena *Kara rekvīema* iespaids. Jāpiebilst, ka *Atmiņām jāpaliek*, atšķirībā no daudziem citiem Einfeldes darbiem, guvis visnotaļ atzinīgu vērtējumu arī Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāsmē 1974. gada 16. aprīlī<sup>10</sup>. Saglabājusies programma liecina, ka koris *Kokle* 1976. gada 20. maijā universitātes Lielajā aulā pirmatskaņojis arī Einfeldes dziesmu ar Jāņa Raiņa vārdiem *Vēl saule dus*.

Starp citām 70. gadu kora kompozīcijām izceļama poēma *Dzērves* jauktajam korim, trim sitaminstrumentiem un klavierēm ar Ojāra Vācieša vārdiem. To 1978. gada 4. martā, Komponistu savienības 8. kongresa ietvaros, universitātes Lielajā aulā pirmoreiz dziedājis Valsts Akadēmiskais koris Ausmas Derkēvicas vadībā. Fragmentu no šī

<sup>10</sup> Latvijas PSR Komponistu savienības Jauno komponistu un muzikologu sekcijas sanāksmes protokols 1974. gada 16. aprīlī. Glabājas Latvijas Komponistu savienības arhīvā.



īpatnējā noskaņā veidotā, rudenīgi skumjā darba komponiste vēlāk, jau 1999. gadā, izmantojusi poēmā *Manas bērniņas mājas*.

Latvijas Nacionālajā bibliotēkā glabājas vēl vairāki 70. gados tapuši Maijas Einfeldes vokālie opusi. To vidū ir daudzu paaudžu bērnu iemīļotais, radio *Vakara pasaciņās* Gunāra Rozenberga aranžējumā gadu desmitiem skanējušais *Miegains zilonis* (vairāk pazīstams ar nosaukumu *Miega zilonis*; Irinas Tokmakovas vārdus atdzejojis Vitauts Ļūdēns). Sākotnēji tas tapis pēc žurnāla *Zilīte* aicinājuma sūtīt šūpla dziesmas un 1977. gadā šī žurnāla 2. numurā arī pirmpublicēts.

Iespējams, tieši dēla Jāņa bērniņas gadu iespaidā Maija 70. gados radīja vairākus bērnu skaņdarbus. Trīs tautasdziesmu apdares bērnu korim (*Zilīte, žubīte; Tā jāj kungi, tā sulaiņi; Pelīt' brauc, vāgi čīkst*) iekļautas *Bērnu mūzikas antoloģijas* 4. daļā (sast. Oļģerts Grāvītis, 1990). Līdz mūsdienām popularitāti saglabājusi dziesma *Cīrulītis* (publicēta 1976, Raiņa vārdi), kas savulaik iepatikusies diriģentam Jānim Erenštreitam: viņš iestudējis to ar Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas zēnu kori, un vēlāk *Cīrulītis* radis pastāvīgu vietu daudzu Latvijas bērnu kora (šobrīd arī Rīgas Doma meiteņu kora *Tiara*) repertuārā. Mazāk zināmi, bet interesanti ir vairāki kanoni, kas iekļauti Ēvalda Siliņa sastādītajā krājumā *102 kanoni* (1981)<sup>11</sup>; komponiste atzīst, ka rakstījusi tos ar lielu aizrautību (Einfelde 2016). Vienkārši, viegli izdziedami, tie tomēr katrs ietver kādu spilgtu laikmetīgā skaņuraksta zīmi, vai nu tā izpaustos intonatīvā, vai ritma jomā. Sevišķi savdabīga ir *Rudens vēju dziesmiņa*: tā veidota Einfeldei tuvajā tritona skaņķārtā un ar melismātiskajiem mazo sekundu locījumiem uztverama kā viņas brieduma gadu kormūzikas priekšvēstnese<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Kaķīt's gauži noraudāja, Ķīsel's brauca pār Daugavu, Rūku maršs, Rudens vēju dziesmiņa, Vakara dziesmiņa, Mazs, mazs vīriņš.*

Mēreni  
*mp*

2 3

Vē - ji - pū - ta - vē - ji - pū - ta - vē - ji - pū - ta -

7 *sf sf sf*

a - ū - a - ū - a - ū, a - - - ū.

13 *f p*

Vē - ji pū - ta: ā - , a - , ā - , ū - - - .

19 *sf p*

Ā - ū - ā - , ū - , vē - ji pū - ta.

4. piemērs. *Rudens vēju dziesmiņa* (kanons)

<sup>12</sup> Citi bērniem rakstīti darbi ir dziesma *Runcis Ūšuks* bērnu korim *a cappella* (manuskripts glabājas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā), kā arī dažas dziesmas, kuru nošu materiāls nav saglabājies, bet ieskaņojumi pieejami Latvijas Radio; to vidū ir dziedātājas Maijas Krīgenas un pianistes Tijas Gobas 1969.–1971. gada ieraksti (*Vijolīte, Dancis, Runča kažociņš, Pavasara rīts, Cimdīņš*). Komponiste stāsta, ka vairākums bērnu dziesmu sacerētas ar Vitauta Ļūdēna vārdiem (Einfelde 2016).

60. gadu beigās radušies divi no pavisam nedaudzajiem Einfeldes darbiem klavierēm solo – miniatūras *Non legato* un *Delicato*. Tās rakstītas Inai Radzēvičai Latvijas Valsts konservatorijas iestājeksāmenam un veidotas kā pretstatu pāris. *Delicato* lirikai kontrastē *Non legato* atskabargainā, vitālā izteiksme; iespējamās paralēles ar Bartoka mūzikas *barbarisko* šķautni (piem., *Allegro barbaro*),

ko atspoguļo gan klavieru perkusīvais tonis, gan ostinētā ritma enerģija un raupji disonantā harmoniskā valoda. Miniaturās nav speciāli komponētas bērnu auditorijai, tomēr 1990. gadā tās publicētas Māras Juhņevičas sastādītajā izlasē *Latviešu komponistu skaņdarbi*, kas adresēta mūzikas skolām un vidusskolām; to izdevis Mācību iestāžu metodiskais kabinets. Līdzīgi iepriekš aplūkotajiem kanoniem, *Delicato* un *Non legato* ir repertuārs, kas saistošā un bērniem viegli uztveramā formā iepazīstina ar laikmetīgo skaņurakstu.

70. gados klavierdarbu klāstu papildinājuši vēl vairāki pagaidām neizdoti opusi – *Mazs skerco* (notis pieejamas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā) un *Rubato*. Pēdējais no šiem darbiem glabājas klavierspēles pedagoģes Guntas Božas privātarhīvā, un ik pa laikam to apgūst viņas audzēkņi. Pirmā *Rubato* interprete, kas iekļāvusi šo miniatūru savā vidusskolas beigšanas eksāmenā, bijusi mūsdienās pazīstamā Cēsu pedagoģe Ilze Mazkalne (Boža 2016).

Blakus klaviersonātēm dzimstošo interesi par sonātes žanru apliecina *Sonāte dialogs* diviem altiem (1978; JVLMA bibliotēkā saglabājušās vienīgi balsis).

Einfeldes 70. gadu nozīmīgākais instrumentālopuss – *Četras elēģijas* čellam un klavierēm (1976) – līdzīgi *Krāsām*, sākotnēji rakstīts kā fona mūzika. Šīs kompozīcijas tapšanas priekšvēsturi atceras čelliste Maija Prēdele:

“70. gados Baiba Nollendorfa veidoja literāru uzvedumu pēc Čingiza Aitmatova stāsta *Baltais kuģis* motīviem. To izrādīja gan galvaspilsētā, gan citur. Šim uzvedumam Maija Einfelde rakstīja mūziku – īsiņas ilustrācijas čellam solo, un es tās atskaņoju. Tās bija interesantas miniatūras, turklāt komponiste ļāva samērā brīvi improvizēt – iekļaut akordā vēl kādu skaņu u. tml. Šīs ilustrācijas arī bija *Četru elēģiju* pirmavots.” (Prēdele 2010)

Jauno ciklu Maija Prēdele un pianiste Veneta Miķelsone pirmatkaņoja 1976. gada 22. decembrī Kamermūzikas zālē. Šis darbs kļuvis par vienu no visvairāk spēlētajiem mūsdienu latviešu komponistu čella opusiem: 80. gadu beigās to savā repertuārā ietvēruši Māris un Inta Villeruši, arī Lolita Lilje un Jānis Maļeckis<sup>13</sup>, 90. gados – Baiba Kluce-Kūselā un Ventis Zilberts. 1994. gadā, pirmajā latviešu jauno mūziķu nometnē Jaungulbenē, Villerušs spēlēja ciklu kopā ar Guntu Sproģi (tagad Rasu). Jau 21. gadsimtā *Četras elēģijas* iekļautas Ērika Kiršfelda un Hertas Hansenas repertuārā. Komponiste pati uzsver: “Ciklā nebūtu pamata meklēt līdzību ar konkrētām Aitmatova stāsta epizodēm: aizkustināja tā vispārējā noskaņa.” (Einfelde 2016)

Stāsts vēsta par astoņgadīgu, vecāku pamestu zēnu kādā kalnu ciematiņā; viņš īsti nav vajadzīgs pat savai vecmāmiņai, un puisēna vienīgā autoritāte ir vectētiņš, kurš, kā nu spēj, rūpējas par mazdēlu. Kad arī viņš reiz vājuma brīdī piedzeras un atstāj zēnu novārtā, tas pamet māju un peldus dodas pretī daudzreiz pa binokli

<sup>13</sup> Jānis Maļeckis atceras savu pirmo iespaidu, iepazīstot *Četras elēģijas* (kopā ar Lolitu Lilji viņš tās spēlēja 1989. gada pavasarī, komponistes autorkoncertā JVLMA): “Tas man bija atklājums – sajutu smalku ekspresionismu, Albāna Berga tradīciju. Biju domājis, ka mums, latviešiem, nekā tāda nav, bet izrādījās, ka tieši Maijai ir...” (Maļeckis 2016)

vērotajam baltajam kuģim, labi zinot, ka pats saviem spēkiem tik tālu neaizpeldēs, bet cerībā pārtapt par zivi.

Četrās elēģijās Einfeldes stila iezīmes parādās jau visai spilgti. Raksturīgs ir pats gandrīz pilnīgi viendabīgā, skumjā noskaņā ieturētais cikla traktējums – radniecīga koncepcija vēlāk izpaudīsies *Skumņajās serenādēs (Trīs dziedājumos mirstošai jūrai)* klarnetei un stīgu kvartetam, arī Trešajā sonātē vijolei un klavierēm, Koncertā altam un kamerorķestrim. Šķietamā tēlainā monotonija visās cikla daļās, iespējams, ir viens no faktoriem, kas komponistei licis atzīt: “Manā mūzikā ir kaut kas tāds, kas daļu klausītāju atgrūž; taču tur es neko nespēju darīt, jo savādāk zaudētu patiesīgumu.” (Einfelde 2016) Tomēr citus šī *monotonija* fascinē, liekot izjust, cik bezgala daudzveidīgas, noskaņām bagātas var būt skumjas.

Vairīšanos no krasiem mūzikas rakstura pretstatiem kompensē harmoniskā kolorīta, daļēji arī tembra nianšu bagātība. Sevišķi īpatnēja šai ziņā ir pirmā miniatūra, kurā čells un klavieres it kā apmainījušies ar solista un pavadītāja lomām. Klavieru partijā ar tās sabiezināti minorīgajām krāsām jūtama subjektīvu emociju pārpilnība, savukārt čella picikato (lielākoties mažorīgas saskaņas, arī paralēlas kvintas) veido kļu, distancētu vērojuma fonu.

Otrajā elēģijā čells atskaņo nopietnu, ilgpilnu, intonativā kolorīta ziņā *tristanisku* plašas elpas melodiju, kamēr klavierēm uzticēts pavadījums. Valda romantisma mūzikā tik bieži sastopamā viļņveida melodika. Vienlaikus parādās kāda iezīme, kas labi raksturo pašas Einfeldes stilu arī viņas turpmākajos darbos: viļņa noplakums tiek izbaudīts krietni ilgāk nekā tā kāpums, krītošās intonācijas atkal un atkal atkārtojas, veidojot sīkus (mikro)vilnīšus un izceļot mūzikai piemītošo melanholiju.

Trešā elēģija kļūst par pavērsienu tempa maiņas dēļ: mēreni lēno ritumu nomaina *Allegro*, kas nosaka arī jaunu žanrisko ievirzi. Šajā miniatūrā parādās Einfeldes mūzikas stila šķautne, kas savu kulmināciju rod 90. gadu *Maija balādē* – vēlme ļauties maģiskai suģestijai, buršanās (buramvārdu) iedarbei. Maiņu taktismērā veidojas kas līdzīgs arhaiskas dejas pulsam. Taču to nepapildina atbilstoši arhaiska, diatoniska melodija, bet gan tipiski einfeldiskās, slīdošiem hromatismiem bagātās ciešanu intonācijas (šoreiz pārsvarā pamazinātās skaņkārtas ietvaros). Tādējādi dejiskais *perpetuum mobile* gūst trauksmaini lirisku raksturu.

Ceturta elēģija kļūst par skumju epilogu. Kā alūzija parādās Emīla Dārziņa *Melanholiskā valša* sākummotīvs, tomēr negaidītu, svešādi disonantu skanējumu ienes biskaņkārtiskais harmonijas kolorīts – minora un mažora trijskaņu apvienojums. Šāda veida saskaņas komponistei arī turpmāk būs ļoti tuvas.

Četrās elēģijas pirmoreiz apliecināja Einfeldes īpašās simpātijas pret čellu – turpmākajās desmitgadēs tās gūs vēl ne vienu vienu izpausmi. Komponiste atceras:

“1989. gadā, kad Māris Villerušs spēlēja manu *Monologu*, Arvīds Luste brīnījās: kāpēc tev tas čells *dzīvojas* tikai pa apakšu un augšu, nemaz ne pa vidu? Viņam taisnība, man pie čella patīk tieši galējības – gan dziļie zemie toņi, gan jo īpaši tas, ka šis instruments var spēlēt tikpat augstu kā vijole, bet ar pilnīgi citu intensitāti.” (Einfelde 2016)

*Baltā kuģa* rosinātais skaņdarbs kļuva par sākumu arī turpmākajos desmit gados visai intensīvajai abu Maiju sadarbībai. Komponistei

atmiņā palikusi Maijas Prēdeles pastāvīgā interese par laikmetīgo mūziku un jauniem meklējumiem: “Viņa tikko bija beigusi Maskavas konservatorijas asistentūru; visā, ko Maija darīja, bija jūtama Rostropoviča elpa.” (Einfelde 2016)

Komponistes vārdamāsa savukārt stāsta:

“Maijas Einfeldes mūzikā man vistuvākais ir jūtu trauslums, cauri ciešanām un depresijai jūtamie harmonijas meklējumi. Arī spilgtā harmoniskā valoda – daudzās sekundu, septīmu saskaņas, kas arvien traktētas labskanīgi. Maza detaļa: līdzīgi kā Bartoks, Maija prot ļoti izteiksmīgi izmantot čella flažoletus, viņa to arī labprāt dara. Bet pats galvenais – šī mūzika ir tik daudzslāņaina, saturiski blīva, ka to ikreiz var interpretēt citādi – gan emocionāli, gan tembrāli savādāk, un vienmēr atklāsies kāda jauna nianse. Autore neko neuzspiež.

Un, ko es vēl ievēroju mūsu sadarbības laikā – sadzīvē Maija Einfelde likās optimistiska, bija ļoti asprātīga, bieži stāstīja dažnedažādus jokus, anekdotes. Taču acīs viņai vienmēr bija skumjas.” (Prēdele 2010)

Līdztekus *Četrām elēģijām* Prēdele spēlējusi arī Einfeldes *Koncertmūziku* čellam solo. Precīza informācija par pirmatskaņojumu nav saglabājusies, taču agrākais izpildījums, par ko izdevies atrast ziņas, noticis 1975. gada 1. novembrī Kamermūzikas zālē. *Koncertmūzika* veidota kā vairākdalīgs darbs, kuru ierāmē komponistei tuvais monologa žanrs (*Monologs I, Intermeco, Skerco, Perpetuum mobile, Monologs II*).

52

## 1980–1985

Māja un darbs: savas vietas meklējumos

Lielākas un mazākas sadzīviskas likstas Maijas un viņas dēla mājvietā – bijušajā Bolderājas strādnieku kopmītnē – gadījās regulāri. Lai gan abiem bija ierādīta samērā liela istaba ar skaistu skatu uz Buļļupi, nomāca pati vide: trūka īstu domubiedru, turklāt apkārtējo vidū bija arī cilvēki ar kriminālām nosliecēm. Komponiste to uztvēra saasināti, it īpaši pusaudža dēla dēļ:

“Manuprāt, Bolderāja daudzējādā ziņā izskaidro to, kāpēc Jāņa literārā pasaule tik ļoti atšķiras no manas mūzikas. Tā ir nežēlīgāka, groteskāka, tajā atspoguļojas visa elle, kurai viņš gājis cauri. Kaut vai fakts, ka Jāņa klasē, kā vēlāk izrādījās, mācījās divi nākamie slepkavas; viens no viņiem sēdēja ar dēlu vienā solā. Patiesībā šis zēns pats bija upuris – viņš auga ģimenē, kur tēvs dzēra un regulāri iekautīja pārējos. Atceros, ka šis klasesbiedrs bija atnācis uz mūsu istabu ciemos un brīnījās par daudzajām grāmatām, notīm un klavierēm... Viņš Jānim teica: “Cik tu esi laimīgs!”” (Einfelde 2016)

Turpretī Maija Bolderājā laimīga nejutās. Tāpēc lielu prieku un pacilātību viņai atnesa 1985. gads: pateicoties Selgas Mencēs (toreiz Kultūras ministrijas darbinieces) laikus dotajam padomam par pieteikšanos attiecīgajā *rindā*, komponistei tika piešķirts plašs, ērts dzīvoklis Hospitāļu ielā – mājā, kurā mīt vēl vairāki latviešu mūziķi, gleznotāji un citu kultūras jomu pārstāvji.

Maijas *maizes darbs* 1980.–1993. gadā bija teorētisko priekšmetu pasniegšana Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā un tās paspārnē esošajā bērnu skolā. Šīs mācību iestādes viņai palikušas atmiņā ar divējādām izjūtām. No vienas puses, kaitināja spilgti izteiktā politizācija: dažnedažādas politinformācijas, civilās aizsardzības nodarbības un citi sabiedriskās dzīves pasākumi te noritēja nevis formāli, ķeksīša dēļ, bet ar degsmi, jo skolas ilggadējā direktore Jeļena Lobačova bija pārliecināta komuniste. No otras puses, Maija atceras viņu kā sirsnīgu, godīgu cilvēku, kas rūpējās par darbiniekiem un prata viņus stimulēt. “Nevienā skolā man vadība nav tik bieži izteikusi pateicības kā Mediņa skolā,” komponiste atzīst (Einfelde 2016). Mediņa skolā Maija strādājusi ilgāk nekā jebkurā no iepriekšējām darbavietām. Viņa piekrīt daudzu bijušo audzēkņu viedoklim, ka bijusi ļoti stingra skolotāja, tomēr lepojas, ka, piemēram, pūtējus izdevies lieliski sagatavot studijām. “Pūtējiem toreiz harmoniju konservatorijā mācīja Bomiks, un atceros viņa teicienu – “Ko tu Einfeldes audzēknim padarīsi, krīt kā kaķis uz visām četrām!”” (Einfelde 2016) Savu pedagoģiskā darba metodi viņa raksturo kā “haotiski mērķtiecīgu”:

“Negribēju neko iedresēt, jebkuru elementu harmonijā, elementārteoriijā vai solfedžo centos mācīt vispusīgi, no dažādiem aspektiem. Mīnuss, manuprāt, bija tas, ka stundās bieži rīkojos spontāni – piemēram, neatprasīju pašas uzdotu mājas darbu, bet liku rakstīt patstāvīgu darbu par jaunu tēmu u. tml. Cietēji bija nevis talantīgie slinķi, bet vidēji apdāvināti skolnieki, kuri nespēja zibenīgi reaģēt uz haotiskajām prasību maiņām.” (Einfelde 2016)

Šajā laikā Maija sāka pasniegt arī individuālo kompozīciju, un viena no viņas pirmajām audzēknēm bija Dzintra Kurme (tagad Kurme-Gedroica) – vēlāk pazīstama kordziesmu, ērģeļmūzikas, kameropusu u. c. darbu autore. Mediņa bērnu mūzikas skolā viņa mācījies pie Einfeldes 1980.–1984. gadā, t. i., 12–16 gadu vecumā. Apmācības sākumposmu Kurme-Gedroica atceras šādi:

“Pirmais iespaids bija diezgan dramatisks. Zināju jau iepriekš, ka viņa ir barga un prasīga, bet tas kontrasts ar manu pirmo skolotāju Haraldu Biriņu [neformālās izglītības ietvaros – B. J.], kas jūsmoja par jebkuru manu mēģinājumu kompozīcijas lauciņā, bija tiešām grandiozs [..]. Tā pēc manu bērnišķīgo kompozīciju noklausīšanās sekoja ļoti kritisks, pat gandrīz iznīcinošs vērtējums. Tiesa, manas pirmās kompozīcijas pārsvarā ar izteiktu melodisko līniju un pavadijumu, visbiežāk balstītu tradicionālajās T-S-D-T harmoniskajās secībās, tiešām atgādināja estrādes vai, labākajā gadījumā, elementāras bērnu dziesmiņas.” (Kurme-Gedroica 2016)

Dzintra stāsta, ka centienos radināt pie 20. gadsimta mūzikas skolotāja pati daudz spēlējusi priekšā un rādījusi arī skaņierakstus. Šādi iepazīti Bartoka, Ivanova, Prokofjeva, Hindemita u. c. komponistu darbi (Kurme-Gedroica 2016).

Patī Maija nenoliedz, ka harmonijas neordinārs risinājums viņai kompozīcijas nodarbībās ar jebkuru audzēkni bijis primārs. Turklāt

apmācības procesa sākumā viņa arvien provocējusi atteikties no klasiski funkcionālām harmonijas secībām un meklēt savus, speciāli sacerētus akordus. Tiesa, vienlaikus komponiste uzsver:

“Arī ar trijskaņiem var rakstīt ļoti laikmetīgu mūziku – taču tikai tad, ja iepazīs jau citas iespējas visā to daudzveidībā, un tad tu vēlreiz atgriezies pie trijskaņiem, būdams jaunā attīstības pakāpē. Bet, ja audzēknis jau pašā sākumā iet vieglāko ceļu un mēģina kaut ko veidot uz trijskaņu repetīciju pamata, tad tas ir strupceļš.” (Einfelde 2016)

Maija arī atzīst, ka pie formas jautājumiem viņa kompozīcijas kursā strādājusi samērā maz, jo (pārspīlētā) paškritikā uzskata to par savas mūzikas vājo vietu. Einfelde sev pretstata otru ilggadēju kompozīcijas pedagoģi un viņas kādreizējo kolēģi Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā Tamāru Dadaševu (tagad Kalnu, dziedātājas Ingas Kalnas māti): “Es darbojos galvenokārt ar harmoniju, izteiksmību, krāsām, taču Tamāra atkal lieliski mācīja tieši veidot formu.” (Einfelde 2016) Pēc Maijas domām, tādējādi veidojās labs tandēms, un ieguvēji bija audzēkņi, kas vēlāk, mūzikas vidusskolā, nonāca Tamāras Kalnas klasē – līdz ar to kompozīcijas process tika iepazīts no atšķirīgiem skatpunktiem (Einfelde 2016).

Dzintras Kurmes-Gedroicas atmiņā ir arī solfedžo nodarbības pie Maijas Einfeldes. Tās gan bijušas īslaicīgas – tikai bērnu skolas pēdējā mācību gadā, proti, 8. klasē:

“Spilgtākais, kas palicis atmiņā – milzīgs izbrīns, pat šoks par to, cik viņai skaista, tīra un augsta balss, jo visus iepriekšējos gadus tikai sarunās tā izklausījās pavisam savādāk... [..] Atšķirībā no iepriekšējiem solfedžo skolotājiem zemākajās klasēs, pie Maijas Einfeldes solfedžo stundās vairāk ienāca 20. gadsimta mūzikas piemēri.” (Kurme-Gedroica 2016)

Maija pati atzīst: lai gan viņai tuvi vienmēr bijuši dažādu laikmetu komponisti, grupu nodarbībās viņa visai zaudētīgāk un pārsniedzot “obligātā minimuma” ietvarus, stāstījusi par 20. gadsimta mūziku. Padomju laikos tā bijusi galvenokārt gadsimta pirmās puses komponistu daiļrade – Gustava Mālera pēdējās simfonijas, Albāna Berga *Voceks* u. c. tēmas, kas Einfeldei personiski tuvas (Einfelde 2016).

Visbeidzot, vēl kāda zīmīga Dzintras Kurmes-Gedroicas atmiņu epizode. Šajā gadījumā tā nav liecība par skolotājas darba stilu, bet trāpīgs cilvēciskā tēla ieskicējums – tāda, kāds tas palicis toreiz 12 gadus vecās audzēknes atmiņā:

“Vēl viņa brīdināja, ka komponista, un jo īpaši sievietes komponistes, ceļš ir ļoti, ļoti sūrs un grūts. Lai negaidu vieglu dzīvi un nez kādas bagātības vai pateicības par savu darbu. Nabadzību gan. Un sūros darba sviedros pelnītu maizīti arī. Tas gan vairāk bija aicinājums manai mammai noņemt “rozā brilles” par bezrūpīgo, priekpilno mākslinieku dzīvi skaistās zīdā un samta kleitās uz skatuves ar ziedu klēpjiem un pielūdžēju ovācijām. Ja mana mamma gaida, ka skolotāja no manis “uztaisīs otru Raimondīni Paulīni” (un tad viss iepriekšminētais varbūt arī bez pārlieku lielām pūlēm būtu sasniedzams), tad lai steigšus meklējam sev citus skolotājus un vispār citus ceļus un iespējas. [..]

Vienīgais, ko viņa simtprocentīgi var apsolīt, ir ļoti smags darbs, ērkšķu pilns ceļš, nenovīdība, skaudība un nežēlīgas intrigas gadījumā, ja kādreiz gribēšu sasniegt kaut ko vairāk. Pēc šāda monologa bija skaidrs, ka runa ir par viņas pašas personīgo pieredzi (tolaik uzvara Bārlova konkursā viņai vēl bija gandrīz 20 gadu tālā nākotnē). [...] Nolēmu, ka gribu būt tikpat stipra kā viņa.

Lai gan retajās, nejausajās tikšanās reizēs arī turpmāk, līdz pat pašreizējam laikam, sarunas mums rit par visādām tēmām, es joprojām savā apziņā nevaru viņu uztvert nekā savādāk, tikai kā savu skolotāju... (kas, protams, nu jau ir sasniegusi pasaules slavu, bet tāpēc vēl jo vairāk tā ir mana Skolotāja ar lielo burtu).” (Kurme-Gedroica 2016)

## Kompozīcijas

80. gadu pirmajā pusē Maijas Einfeldes mūzikā ienāk jauns žanrs: sonātes stīginstrumentam un klavierēm. No četrām šajā laikā tapušajām sonātēm trīs ir iezīmīgas ar sēru motīviem. **Pirmā sonāte vijolei un klavierēm** (1980) veltīta komponistes kādreizējā skolotāja Jāņa Līcīša (1913–1978) piemiņai. Jaundarba sākotnējā versija pirmatskaņota kādā Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas (Līcīša ilggadējās darbavietas) koncertā; savukārt 1981. gada vasarā komponiste izveidoja otro redakciju, ko viņa atzīst par būtiski atšķirīgu no pirmās. Tajā ņemti vērā vijolnieka Induļa Sūnas ieteikumi, kas veicināja instrumenta iespēju bagātu izmantojumu. 1981. gada 15. decembrī šo sonātes versiju konservatorijas zālē pirmatskaņoja Indulis Sūna kopā ar dzīvesbiedri, pianisti Ilgu Sūnu. “Uzskatu, ka sonātes radioieraksts Indulim ir vienkārši izcils,” teic komponiste (Einfelde 2016). Abu Sūnu ieskaņojums ietverts arī Kanādā izdotajā CD albumā *Voice of the Latvian Violin* (2008).

80. gados Pirmo vijolsonāti savā repertuārā iekļāvis arī Jānis Bulavs; viņš spēlējis to kopā gan ar Jāni Rinkuli, gan Valdi Janci. Ārpus Latvijas šis darbs pirmoreiz izskanējis 1996. gada 3. decembrī, kad autore kopā ar Rolandu Kronlaku un Mārtiņu Viļumu piedalījies Sergeja Berinska muzikālā kluba sarīkojumā Maskavā<sup>14</sup>. Mūsdienās Einfeldes Pirmajai vijolsonātei ne reizi vien pievērsušies arī jaunās paaudzes kameramūziķi.

Skaņdarbs veidots kā divdaļu cikls. 1. daļas sākumtēma ritmiski brīvā izklāstā (*Recitativo*) ir ekspresīvs monologs, kas vienlaikus atklāj arī intelektuālu procesu – mokošu mēģinājumu *sakārtot domas*. Ārkārtīgi pakāpeniski, neatlaidīgi un šķietami racionāli norit melodijas diapazona paplašināšana. Vienubrīd šis process it kā vainagojas panākumiem: pirmās fāzes kulminācijā skan plaša, lai gan saspringta kantilēna. Taču drīz vien spēji krītošs glisando atkal priekšvēsta sabrukumu.

Daļas otrajā fāzē (*Allegro risoluto*) sākotnēji dominē dzelžains marša ritms, taču vēlāk (no fāzes 45. t.) to nomaina kantilēna, smeldzīgām intonācijām (mazās sekundas, pamazināti, palielināti intervāli) bagāta vijoles tēma dejiskā pulsā. Savukārt trešās fāzes *Mesto* centrā ir cita, diatoniska un skumji apskaidrota vijoles melodija *D dur* (*Mesto* 16.–28. t.). Šī ir skaņdarba klusā kulminācija. Atslēga mūzikas noskaņai ir pašas komponistes vārdi: “Rakstot sonāti, atcerējos Līcīša grūto mūžu, viņa ciešanas Sibīrijā, bet it īpaši – viņa smaidu. Bieži vien tas bija smaids cauri sāpēm.” (Einfelde 2016)

<sup>14</sup> Koncerts noticis Šuvalovas nama muzikālajā viesistabā (*Музыкальная гостиная дома Шуваловой*); te Pirmo sonāti spēlēja vijolniece Leonora Dmīterko un pianists Viktors Čerņeļevskis.

1. daļas noslēgumā vēl brīdi skan iepriekšējās melodijas atbalsis, taču pamazām tās transformējas, zaudējot diatonisko skaidrību. Bez pārtraukuma (*attacca*) seko 2. daļa – fināls *Allegro molto*. Tā iecerēta kā klusināts un reizē baiss *perpetuum mobile*, ko brīžam pāršķel spēji *sforzando* te vijoles, te klavieru partijā. Pati autore stāsta: “Skaņdarba sākotnējais nosaukums bija *Sonāte un tokāta*, jo vēlējos īpaši izcelt ātro finālu. Konceptijas ziņā tas ir kaut kas līdzīgs Šopēna *b moll* sonātes pēdējai daļai – viesulis, kas aizmēž nebūtībā visu laicīgo.” (Einfelde 2016)

1982. gada 4. decembrī Maija Prēdele kopā ar pianisti Venetu Miķelsoni Kamermūzikas zālē pirmatskaņoja **Sonāti čellam un klavierēm C dur**<sup>15</sup>. Vēlāk, 1983. gada 28. decembrī, abas interpretes to spēlēja arī savā sonāšu vakarā. Skaņdarbs veltīts Igoram Stravinskim, ar kura daiļradi Einfelde 80. gadu sākumā bija aizrāvusies. Patlaban komponiste to iekļāvusi savā *melnajā* sarakstā kā, viņasprāt, neizdevušos opusu (Einfelde 2016). Maija Prēdele šādam vērtējumam nepiekrīt, skumji secinot: “Žēl! Tā bija tiešām laba mūzika. Varbūt mazliet depresīva. Taču šī depresija nebija iznīcinoša – tā vienkārši rosināja izvērtēt, kas tevī slikts.” (Prēdele 2010) Veneta Miķelsone, aicināta paust, kurš Einfeldes darbs no spēlētajiem viņai vistuvākais, pēc neilgām pārdomām atbild: “Čella sonāte” (Miķelsone 2010).

Jāatzīst, ka agrīnā Sonāte čellam un klavierēm ieņem savrupu un ne visai raksturīgu vietu komponistes daiļradē. Vairākas skaņdarba iezīmes patiesi liecina par tuvību Stravinskim kā neoklasicisma pārstāvim: to vidū ir barokālās kadenču formulas trijdaļu cikla lēnajā daļā, slēptās polifonijas lielā loma, 17.–18. gadsimta mūzikai raksturīgi figurācijas modeļi. Einfeldes pārējām 80. gadu sonātēm netipisks, klasiskajās tradīcijās sakņots ir pats cikla veidols (ātrā – lēnā – ātrā daļa). Kaut arī azartiskajā spēlē ar pagātnes mūzikas elementiem ir daudz saistoša, tomēr var piekrist ka *stilizatora* (Stravinska) *stilizācija* neparāda Einfeldes radošo rokrakstu tik spilgti kā citi viņas šī laikposma skaņdarbi.

1983. gadā komponēta Jāņa Ivanova (1906–1983) piemiņai veltītā **Sonāte meditācija altam un klavierēm**. Neraugoties uz kādreizējām nesaskaņām, Maija arvien jutusi milzu pietāti pret Ivanova personību un mūziku. Skaņdarba kopējai noskaņai alta tembrs licies ļoti atbilstošs: komponistes asociatīvajā uztverē tas ir sudrabpelēks jeb sēri pelēks un reizē intīms, īpaši izmantojot apakšējo – C stīgu (Einfelde 2016).

*Sonāte meditācija* rakstīta altistam Andrejam Senakolam, kas kopā ar pianisti Venetu Miķelsoni pirmatskaņoja to 1983. gada 29. novembrī konservatorijas zālē. Apmēram gadu vēlāk abi mākslinieki spēlēja šo darbu arī koncertā Maskavas Komponistu savienībā. Senakols atceras, ka šis atskaņojums ieinteresējis ievērojamo altistu Fjodoru Družiņinu; viņš palūdzis *Sonātes meditācijas* notis un vēlāk devis to iestudēt saviem studentiem. Pēc Ļeņingradas izdevniecības *Muzyka* (*Музыка*) lūguma

<sup>15</sup> Vēl pirms tam, 1982. gada maijā, Sonāte atskaņota Maijas Einfeldes radošajā atskaitē Latvijas Komponistu savienības jaunrades sanāksmē; solists bija Ivars Pauls..



Senakols izveidojis skaņdarba redakciju, kas jau pieņemta publicēšanai. Taču drīz sekojušie juku laiki un Padomju Savienības sairums kļuva par šķērslī ieceres īstenojumam (Senakols 2007).

Līdzās pirmatskaņotājiem šo darbu spēlējušas Ilze un Dace Kļavas<sup>16</sup>, altiste Ineta Abakuka un pianiste Ināra Gurjeva (tagad Pikša; skat. par viņām arī krājuma 6. lpp.), lietuviešu altists (un diriģents) Donats Katkus (*Donatas Katkus*) u. c. mūziķi. Gan 90. gados, gan mūsu gadsimtā par aizrautīgu *Sonātes meditācijas* interpreti kļuvusi Andra Dārziņa, kas atskaņojusi to sadarbībā ar dažādiem pianistiem; tieši viņas sniegums arī piesaistījis šim skaņdarbam ārvalstu mūzikas kritikas uzmanību. Interesanta ir atsauksme laikrakstā *Lüneburger Landeszeitung*, kas liecina – Einfeldes mūzikā un Dārziņas interpretācijā kritiķis saklausījis ne tikai dramatismu, bet arī cīņassparu un optimismu:

“Alta solo pauž ciešanas un mokas, letarģiskās pasāžas iezīmē eksplozīvus kontrastus. Tomēr uzvar dzīvotgriba un ilgās pēc pasaules, kurā tiek smiets un dejots.”<sup>17</sup>

Andra Dārziņa un pianists Andreass Kerstens (*Andreas Kersten*) šo skaņdarbu un Einfeldes *Maestoso* ierakstījuši CD albumā *Latvian Impressions* (2010). Ieskaņojums guvis augstu vērtējumu respektablajā vācu žurnālā *Fono Forum*: Einfeldes mūzika raksturota kā "melanholiska, ilgpilna, tumša un noslēpumaina", izcelts Dārziņas alta "īpaši dziļais tembrs" un secināts: interpreti spēlē "ar vēsu kvēli, viņu ieskaņojums ir patīkami nepastarpināts, tiešs" (MKU 2010). Plašāku ieskatu Andras Dārziņas piedāvātajā lasījumā un *Sonātes meditācijas* nošu tekstā sniedz Dzintras Erlihas raksts (skat. krājuma 290.–306. lpp.).

Līdzās *Sonātei meditācijai* arī **Otrā sonāte vijolei un klavierēm** (1985) pieder pie visvairāk spēlētajām Einfeldes kompozīcijām. Tās rašanās stāsts sasaucas ar *Četrām elēģijām* – arī šī darba pamatā ir literārs impulss:

“Sākotnēji tā bija tikai klavierēm rakstīta fona mūzika, un atskaņoju to pati, pavadot divus Ārijas Stūrnieces lasītus stāstus. Viens no tiem, kas mani sevišķi aizkustināja, bija Aleksandra Čaka *Kļavas lapa*. Kopā ar Āriju uzstājāmie Talsos, Cēsīs, bez tam rīkojām radošo pēcpusdienu Mediņa skolā; jutos iepriecināta, kad audzēkņi aptaujā atzina to par vienu no pēdējā laika interesantākajiem pasākumiem.” (Einfelde 2016)

Arī Otrās vijolsonātes titullapā norādīts, ka skaņdarbs tapis pēc Čaka stāsta *Kļavas lapa* motīviem. Sižets, līdzīgi kā *Baltajā kuģī*, vēsta par mazu zēnu – šoreiz kāda Rīgas nama iemītnieku, nabadzīgas sētnieces pusotru gadu veco dēlēnu, kura vienīgā saskare ar dabu ir skats uz pagalmā augošo kļavu. Kad vasaras nogalē viņa rokās nokļūst vēja nesta kļavas lapa, tā tiek apbrīnota kā visneparastākā rotaļlieta. Mazliet vēlāk, rudens lietavu laikā, zēns saslimst un mirst. Vēl pirms nāves viņš atceras notikumu ar kļavas lapu – krāsaināko piedzīvojumu savā īsajā mūžīnā, kura lielākā daļa aizvadīta pelēka, putekļaina nama sienās.

<sup>16</sup> Viņu sniegumā *Sonāte meditācija* izskanējusi, piemēram, Baltijas republiku 14. kameramūzikas festivālā 1988. gada 1. martā konservatorijas zālē.

<sup>17</sup> Koncerts noticis 2000. gada 17. decembrī. Citētā recenzijas fragmenta teksts oriģinālvalodā: “Im Solo der Bratsche werden Leid und Qual beschworen, lethargischen Passagen werden eruptive kontrastiert. Doch es siegt Lebenswille und die Sehnsucht nach einer Welt, in der gelacht und getanzt wird.” (*Musik aus Lettland. Konzert mit Andra Darzins und Lauma Skride in Brömsehaus* 2000)

Vairākas iezīmes vieno Otro vijolsonāti ar tai hronoloģiski tuvu *Sonāti meditāciju*. Arī jaunā kompozīcija ir trijdaļu cikls. 1. daļa abos darbos ir lēns, liriski dramatisks monologs, kamēr 2. daļā valda straujāks pulss. Cikla izskaņā veidojas arka ar sākumu, vienīgi *Sonātē meditācijā* tā iezīmējas jau fināla pirmajās taktīs, bet Otrajā vijolsonātē – pašā noslēgumā. Atšķirībā no *Sonātes meditācijas*, izvērstākās un kontrastiem bagātākās ir vijolsonātes malējās daļas.

1. daļā par attīstības impulsu kļūst mazās sekundas atkārtojumi. Tie caurauž ne vien vijoles, bet arī klavieru partiju, starp dažādiem faktūras slāņiem veidojot tritona attiecības. Monotonu raudu ekspresiju vēl kāpina asi konturētais ritms. Šo materiālu nomaina cits, arī mazās sekundas un tritona intonācijā sakņots tematiskais elements – viegli dejisks un reizē liriski smeldzīgs motīvs, kas gan melodiski, gan tonāli skaņkārtiskās nokrāsas ziņā (tonika *e*) radniecīgs *Sonātē meditācijā* sastopamajam (sal. Otrās sonātes 1. d., 39.–44. t., un *Sonātes meditācijas* 2. d., 40.–44. t.). Lai gan skaņdarba 1. daļa veidota kā brīvs dažādu attīstības fāžu virknējums, tomēr otrajā plānā pavid arī kaut kas no sonātes formas loģikas. Proti, *smeldzīgajā dejā* var saskatīt līdzību blakus partijai: daļas noslēgumā (87.–92. t.) tā atgriežas vēlreiz transformētā veidolā – ne vairs ar toniku *e*, bet *g moll/dur*. Tagad dejas motīvs skan klusinātā flažoletu izklāstā. Beigu akords – Einfeldei tuvais vienvārda minora un mažora trijskaņu apvienojums – sasaucas ar *Četru elēģiju* gaiši skumjo izskaņu.

Bez pārtraukuma (*attacca*) seko 2. daļa: naivs, rotaļīgs menuets.

Tempo di Movimento (Allegro moderato)

The image shows a handwritten musical score for the second movement of the second sonata for violin and piano. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the violin part with a 'mp leggiero' dynamic and the piano accompaniment. The second system continues the piece, featuring a 'flage' (flageolet) section with 'ord.' (ordine) markings and dynamics like 'pp', 'mf', and 'sf'.

5. piemērs. Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 2. daļa (menueta tēma). Komponistes rokraksta kopija

Pievēršanos šim žanram – vienīgo reizi visā komponistes daiļradē – netieši ietekmējusi Jāņa Ivanova 20. simfonija: arī tajā menuets (citāts no jaunības darba, pirmvariantā klavierēm, vijolei un čellam, 1937) kļūst par nostalgisku atmiņu simbolu; turklāt Ivanovam, līdzīgi kā Čaka *Kļavas lapas* varonim, šīs atmiņas uzplaiksnī mūža beigu posmā.

Melodija sākumā ir pilnīgi diatoniska. Taču fonā (klavieru pavadījumā) joprojām skan vēl neapdzisušais 1. daļas beigu akords – mīnora un mažora trijskaņu apvienojums, kas deļai piešķir svešādu, ēteriski netveramu raksturu. 2. daļas gaitā pamattēma parādās trīsreiz, gūstot refrēna funkciju (divreiz *G dur*, trešoreiz, saīsināti un izdzīstot, *D dur*).

Fināla pirmajās taktilis atgriežas sonātes sākumam raksturīgās raudu intonācijas. Šim nelielajam ievadam seko *Allegro molto* – trauksmaina un reizē liriska, klusināta (*con sordino*), nemiera caurausta mūzika. Īsu mirkli tajā parādās gan attāla 1. daļas smeldzīgās deļas atblāzma, gan tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* alūzija. Vēl pēdējoreiz pavīd arī nostalgiskā menueta atbalsis, taču izskaņā no jauna dzirdama 1. daļas vadīntonācija – daudzkārsī izklāstītais mazas sekundas (raudu) motīvs. Šāds noapaļojums izceļ koncepcijas kodolu – jau sākumā dominējušo traģiskas apjauzmu, kas atgriežas gluži kā apburtajā lokā.

Vijolnieks Jānis Bulavs pirmatskaņoja Otro vijolsonāti 1985. gada 4. oktobrī konservatorijas zālē. Viņa partneris bija pianists Jānis Rinkulis, kura stāstītais sniedz ieskatu skaņdarba iestudēšanas procesā un vienlaikus labi raksturo Maijas sadarbību ar interpretiem (Jānis Bulavs koriģējis vijoles partiju un pats Rinkulis – klavieru partiju):

“Viņa veselīgi to visu uztvēra. Nonācām pat līdz tādām brīdim, kad par vienu soloposmu vijolei es teicu – nē, to vajag spēlēt man. Respektīvi, faktūra tur bija tāda, ka, manuprāt, to vajadzēja klavierēm atskaņot. Un viņa ļoti veiksmīgi pārtaisīja to par klavieru solo. Un tā lapiņa pa lapiņai krājās, līdz nedēļu pirms Kaļķu ielas Kamerzālē norunātā koncerta Maija atnesa pēdējās lapaspuses. Tas Maijai vispār ir raksturīgi, taču ne tāpēc, ka viņa būtu slinka, bet tāpēc, ka viņa ar milzīgu atbildību izturas pret to, ko uzraksta. Tas nav – kaut ko nebūt, tā vienkārši, apmēram... Tur nav gadījuma nots – nevienas.” (Rinkulis 2016)

Turpmākajā desmitgadē līdz pat *kormūzikas periodam* (kopš 90. gadu vidus) Bulavs bija viens no ciešākajiem Einfeldes sadarbības partneriem. Viņš spēlēja Otro vijolsonāti arī koncertturnejās Lietuvā, Krievijā<sup>18</sup>, Norvēģijā un Zviedrijā. Par viņa partneri vēlāk kļuva pianists Aldis Liepiņš, kurš tieši ar Otro sonāti 80. gadu vidū atklājis sev Maijas Einfeldes mūziku:

“Iepriekš, studiju gados, kad sāku draudzēties ar Bulavu, dzirdēju vienā koncertā Pirmo sonāti. Jāatzīst, ka tā palika prātā kā kaut kas ļoti smags, kas dvēseli drīzāk nospiež, nevis... Jutu, ka ne līdz galam to saprotu, šķita, ka pretī ir melna siena. Taču tas bija tikai pirmais iespaids. Turpinot sadarbību ar Bulavu, ap 1986. gadu bija iespēja braukt uz Mūzikas dienām, kad koncertos Bauskā, Iecavā un citur viņš kopā ar Mudīti Kiršfeldi atskaņoja Otro sonāti. Šoreiz iespaids bija ļoti spēcīgs. Sava loma tur bija arī Ilmas Grauzdiņas ievadvārdiem, kuros viņa tik emocionāli iepazīstināja ar Čaka stāstu. Es līdz sirds dziļumiem izjutu to noskaņu: vējaina, skaudra, un reizē maigais zēna tēls menuetā...” (Liepiņš 2016).

<sup>18</sup> Piemēram, Arhangeļskas apgabala filharmonijas Kamerzālē 1988. gada 13. janvārī.

Jānis Rinkulis Otrās sonātes sakarā min arī savas asociācijas: viņaprāt, skaņdarbs “iesākas ar akordu, kas kā logs ir atrauts vaļā. [...] Savukārt 3. daļā ātrās astotdaļas atgādina vēja virpuļus.” (Rinkulis 2016)

Aldis Liepiņš atzīst, ka Einfeldes sonātes viņš labprāt izraugās, lai iepazīstinātu ārzemju auditoriju ar latviešu mūziku. 80. gadu beigās viņš Otro sonāti kopā ar Jāni Bulavu atskaņojis Ģeņesinu Mūzikas pedagoģijas institūta aspirantūras eksāmenā<sup>19</sup> un pats arī stāstījis par skaņdarbu. Nesenajā Eiropas Kamermūzikas pedagogu asociācijas 9. konferencē Rīgā (2015) Liepiņš, lasot referātu par latviešu mūziku, ilustrējis to ar Pētera Vaska, Viļņa Šmīdberga darbiem un arī ar Einfeldes jauno, 2014. gadā tapušo Sonāti čellam un klavierēm (Liepiņš 2016).

Rinkulis savukārt dalās atmiņās par publikas reakciju: līdzīgi kā ērgelniece Larisa Bulava, arī viņš konstatējis, ka pēc Einfeldes darbu atskaņojuma zālē parasti iestājas klusums:

“Lai gan cilvēki saprot, ka skaņdarbs ir galā, aplausi neseko uzreiz. Ilgāks vai īsāks, bet iestājas klusums. Nu, tur ir divi varianti. Vai nu cilvēki nesaprot, vai arī tā informācija ir tik milzīga, ka viņiem vajag kādu laiku, lai to apstrādātu. Es sliecos vairāk uz otro variantu. [...] Viņas mūzika ir koncentrāts, pilnīga esence. Varbūt tādēļ to arī tik bieži neatskaņo, jo kā esenci to ir grūti gan klausīties, gan atskaņot.” (Rinkulis 2016)

Otrajai sonātei pievērsušies daudzi atskaņotājmākslinieki – piemēram, Bulavs kā spilgtu tās interpreti min savu kādreizējo studentu, vijolnieci Lieni Neiju-Kalniņu (Bulavs 2007). Ārzemēs sonāti atskaņojušas Baiba un Lauma Skrides. Pianiste un JVLMA profese Guntā Rasa spēlējusi šo darbu kopā ar vairākiem vijolniekiem, tai skaitā ar Aiju Jaunzemi, Rasmu Lielmani, Inesi Milzarāju, un 1998. gadā ieinteresējusi par to arī ungāru cilmes ASV vijolnieku, Dienvidilinoisas Universitātes profesoru Maiklu Bartu (*Michael Barta*). Abi kopā izpildījuši šo darbu Guntas Rasas (toreiz Sproģes) jubilejas koncertā 1998. gada 6. martā JVLMA zālē. Viņa atminas:

“Bartam sonāte ārkārtīgi iepatikās. Viņš spēlēja to ļoti savdabīgi – ne tik dramatiski, kā pie mums pierasts, drīzāk ar impresionistiskām krāsām. Taču Maija bija apmierināta – teica, ka arī tā esot interesanti klausīties.” (Rasa 2010)

Līdzās sonātēm Einfeldes 80. gadu pirmās puses instrumentāldarbu klāstā ir **Trio klavierēm, vijolei un čellam** (1984). “Tā bija tāda maza konjunktūra,” komentējot skaņdarba rašanās impulsu, smīnēdams atzīst Bulavs (2007), un arī pati komponiste faktu, ka Trio veltīts “Rīgas atbrīvotājiem” (padomju karaspēkam, kas pilsētu ieņēma 1944. gadā), komentē ar krietnu humora devu. Visai zīmīgas ir viņas atmiņas, kas izklāstītas intervijā Ilmāram Šlāpinam:

“Es domāju, nu, lai kaut kādas dividendes dabūtu, uzrakstīšu 40. gada-dienai kopš Rīgas atbrīvošanas trio klavierēm, čellam un vijolei. Mūziķi smējās, ka es esmu visīstāko sēru maršu uzrakstījusi – briesmīgu, smagu. Es atceros, ka muzikologi centās paskaidrot: “Nu jā, viņa par tiem upuriem domāja.” Un tā vienmēr, tekstā viens, bet mūzikā tā āža kāja iznāk ārā.” (Einfelde 2003c: 48–49)

<sup>19</sup> Citi programmā pārstāvētie komponisti bija Pēteris Vasks, Vilnis Šmīdbergs un Imants Zemzaris.

Trio ar sonātēm vieno liels drūmu, dramatisku noskaņu īpatsvars, taču gandrīz nemaz neparādās intīmi liriskā stīga – vienīgi pašā skaņdarba noslēgumā kā vāra alūzija ieskanas trausla, maiga melodija, bet tūdaļ pat tā apdzīst, vēl pat īsti neiesākusies. “Mana komponistes sirdsapziņa bija tīrāka par pilsones sirdsapziņu,” Maija ironiski piebilst (Einfelds 2016).

Trio pirmo redakciju 1984. gada 20. oktobrī konservatorijas zālē pirmatskaņoja Jānis Rinkulis, Jānis Bulavs un Maija Prēdele. 1985. gada 13. aprīlī viņi iepazīstināja publiku arī ar šīs kompozīcijas otro redakciju. Lai gan skaņdarbs – iespējams, lirikas trūkuma dēļ – nav guvis sonātēm līdzīgu popularitāti, tomēr daudzus kameramūziķus aizrauj tieši Trio emocionālā spriedze. Pēc pirmatskaņojuma to vēl vairākkārt spēlējuši Rinkulis, Bulavs un Veldre, tai skaitā koncertturnejās ārpus Latvijas. Vēlāk Rinkuļa vietā ansamblī iesaistījies Aldis Liepiņš.

Komponistes 50 gadu jubilejai veltītajā mācībspēku koncertā konservatorijas zālē 1989. gada pavasarī Trio atskaņoja Gunta Sproģe (tagad Rasa), Aija Jaunzeme un Lolita Lilje. Savukārt ārzemju auditoriju ar šo darbu plāno iepazīstināt Austrālijā mītošais latviešu čellists Jānis Laurs – viņš atzīst, ka Trio piesaistījis viņu ar nopietno saturu un emocionalitāti (Laurs 2016).

Skaņdarbs ieņēmis visai nozīmīgu vietu arī pedagoģiskajā repertuārā. Rinkuļa ilggadējās darbības laikā Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas kameransambļa klasē šis darbs gandrīz ik gadu parādījies audzēkņu koncertprogrammās, lai gan kolēģu domas par Trio piemērotību topošajiem interpretiem dalījušās. Pats Rinkulis stāstījis par to intervijā Līgai Pētersonei:

“Par Einfeldes Trio un arī par Grīnupa darbiem man bija tāds netiešs aizrādījums, ka turpmāk mūzikas skolā nevajadzētu spēlēt tik drūmu mūziku. Tas bija kādus piecus gadus atpakaļ. Piezīme, ka nevajag dot tādas skaņdarbus skolniekiem, jo viņi no tā vēl neko nesaprot. Pēc tam, jau akadēmijā, viņi man teica: cik mēs esam pateicīgi, ka jūs, skolotāj, mūs iepazīstinājāt ar tādu mūziku, tas mums daudz ko deva...” (Rinkulis 2014)

Savukārt Aldis Liepiņš, kurš vada kameransambļa klasi JVLMA, sarunā ar Līgu Pētersoni atzinis:

“Tas Trio tiešām ir smags. Bet pāris reizes ir bijis, ka pie tādas mūzikas cilvēks tieši atveras. Bija tāda bikla, kautrīga meitene, viņa visu cenšas, nekas viņai nesanāk, rociņas trīc... Tieši ar Einfeldes Trio viņa nobeidza pārliecinoši! Acīmredzot tas, kas uz āru iznāk biklumā un nervozitātē, tas iekšā sēž kodolā kā ciešana. Un to pēkšņi caur Einfeldi var izteikt pilnā balsī. Vēl tagad atceros, visa komisija, [Imants] Resnis vēl komisijas priekšnieks – cepuri nost, superpianiste!” (Liepiņš 2014)

Var piebilst, ka krājuma tapšanas brīdī Maija Einfelds jau pabeigusi savu otro klavieru trio, kas šobrīd gaida pirmatskaņojumu.

\*\*\*

Lai arī darbs skolā, formāli raugoties, atņēma laiku komponēšanai, saskare ar audzēkņiem Maijai sniedza ne vienu vien radošo ierosmi. Labas attiecības izveidojušās, piemēram, ar kādreizējo skolnieku Viesturu Vārdauni. Komponiste stāsta:

“Viņš mani iepazīstināja ar dažnedažādiem neparastiem mežraga spēles paņēmieniem, ko, protams, centos izmantot savos darbos. Savukārt Arvīds Klišāns, kā vēlāk uzzināju, esot Viesturam pikti pārmetis: “Tu nerādi komponistiem tādas lietas! Samāca tik visādus trikus, un man pēc tam jāmokās, lai izspēlētu...” (Einfelde 2016)

Pats Arvīds Klišāns intervijā tomēr atzīst Einfeldes mūziku par spēlēšanai gana ērtu (Klišāns 2016). Speciāli viņam 80. gadu sākumā rakstīta *Pastorāle* mežragam solo. 1993. gada 22. maijā šī minatūra reprezentējusi Einfeldes daiļradi laikmetīgās latviešu mūzikas koncertā Berlīnē. To rīkojis Dmitrija Šostakoviča kameransamblis – kolektīvs, kas ar komponista atraitnes Irinas Šostakovičas atbalstu dibināts 1988. gadā. Par vienu no saviem mērķiem tas izvirzījis publikas iepazīstināšanu ar jauno Austrumeiropas valstu komponistiem, kuri izjūt garīgu radniecību Šostakovičam. Einfeldes *Pastorāli* atskaņojis ansamblis dalībnieks Bodo Verners (*Bodo Werner*).

62

Citu darbu mežragam solo (vai ar klavierēm) komponistes sacerējumu klāstā nav. Taču šo instrumentu viņa bieži izmantojusi partitūrās, kas rakstītas plašākam atskaņotājsastāvam – kantātē *Džordano Bruno sārts*, monooratorijā *Saistītais Prometejs*, vokālajā poēmā *Aizvestie un Triju jūras dziesmu* orķestra versijā. Divos no šiem darbiem (*Saistītais Prometejs* un *Aizvestie*) pirmatskaņojuma dalībnieks bijis Arvīds Klišāns, un Maija atzīst: “Mežrags nu reiz ir tas instruments, kas man asociējas ar konkrētu mākslinieku – tam rakstot, es vienmēr domāju par Arvīda spēli.” (Einfelde 2016)

\*\*\*

Vokālās mūzikas jomā Einfeldes nozīmīgākais veikums laikā līdz 80. gadu vidum bija kantāte *Džordano Bruno sārts* soprānam, mežragam, altam, čellam un klavierēm (1983). 1983. gada 10. aprīlī to konservatorijas zālē pirmatskaņoja dziedātāja Luiza Andruševica, mežradznieks Jāzeps Džeriņš, altists Andrejs Senakols, čelliste Diāna Ozoliņa un pianiste Veneta Miķelsone. Kantāte skanēja arī 1985. gada 25. februārī Mākslas darbinieku namā, komponistes autorvakarā. Izvērtējot vairākus tovarak dzirdētos darbus (*Sonāti meditāciju*, Trio), Guntars Pupa raksta:

“Personiski man lielāko pārsteigumu sagādāja kamerkantāte “Džordano Bruno sārts” [...]. Pašas apziņas dzīles aizsniedza šī talantīgā mūzika, vienlaicīgi iegaismodama autores raksturīgos vaibstus.

Tajos jaušams ne tikai trausls un viegli ievainojams lirisms, bet arī dramatisms, lepra spītība, izaicinājums domāšanas inercei [...]” (Pupa 1985)

Skaņdarba pamatā ir igauņu dzejnieka Paula Ērika Rummo (*Paul Eerik Rummo*) teksts Laimoņa Kamaras atdzejojumā. Džordano Bruno tēls padomju laikos tika glorificēts ideoloģisku apsvērumu dēļ, taču Maija to uztvēra citā aspektā – indivīda un neizprotoša vairākuma pretstāve viņai bija sāpīgi pazīstama, personiski svarīga tēma.

“M. Einfeldi, pēc visa spriežot, visvairāk rosina mīlestība uz Baha un Hendeļa mūziku,” recenzijā par *Džordano Bruno sārta* rakstīja Rafi Haradžanjans (1983). Patiesi, baroka mūzikas elementi kantātē parādās jo spilgti. Piemēram, 4. daļa veidota viegli galantas, senatnīgas dejas ritmā un iezīmīga ar slēpto polifoniju. Taču kantātes sižetiskā risinājuma kontekstā te jaušama ironija, *danse macabre* simbolika, jo dejiskais pulss kļūst par fonu spārnotajam teicienam “Ak, svētā vientiesība!” – sārta dedzinātā zinātnieka vārdiem.

Līdzīgi kā Trio, liriskas kantātē nav daudz. Tā ieskanas vien pēdējās (5.) daļas klusinātajā noslēgumā, ko caurvij mazu sekundu atkārtojumi un flažoletu īpatnais tembrs – lai arī bieži lietots Einfeldes mūzikā, šajā kantātē tas pirmoreiz parādās tieši beigu posmā.

Pašā izskaņā vērojams vēl kāds pavērsiens. Tas iezīmē pretstatu barokālajai tradīcijai pabeigt minora darbus vienvārda mažorā: šoreiz jau sasniegto mažora saskaņu (*E dur T<sub>64</sub>*) pēdējās taktīs nomaina vienvārda minora akords (*e moll t<sub>53</sub>*) un no tā izrietošais kolorīta satumsums.

## 1986–1995

### Pārmaiņu laiks: cerības un zaudējumi

Pārceļšanās no Bolderājas kopmītnes uz dzīvokli Rīgā, Hospitāļu ielā, Maijai ļāva cerēt uz zināmu stabilitāti dzīvē. Arī par Jāni viņa šajā laikā varēja būt mierīga: līdzīgi Maijas brāļiem, dēls gan netiecās uz augstām skolām, taču viņš bija apguvis tolaik lieliski atalgoto kuģa elektromontiera specialitāti un sācis strādāt rūpnīcā. Likās, ka dzīves praktiskā puse būs pilnībā sakārtota.

Un jo negaidītāks bija drīz sekojušais trieciens: 1985. gadā Jāni iesauca armijā. 1986. gadā dēls atgriezās sakropļots – pēc smagas piekaušanas viņam bija laužts galvaskauss.

Komponistes dzīvē sākās jauns posms. Mātes rūpes Jānim atkal bija tikpat nepieciešamas kā bērnībā, tomēr drīz kļuva skaidrs, ka pilnībā traumas sekas tā arī neizdosies pārvarēt un būs jāsadzīvo gan ar slimību, gan zālēm. Maija ir pārliecināta, ka elektromontiera darbu



11. attēls. Jānis Einfelds īsi pirms iesaukšanas armijā, uz Hospitāļu ielas nama jumta. Foto no komponistes privātarhīva



12. attēls. Maija Einfeldte 80. gadu nogalē.  
Foto no komponistes privātarhīva

Jānis ar laiku tā vai tā būtu nomainījis pret rakstniecību: “Tā dziņa viņam bija jau kopš bērnības”. (Einfeldte 2016) Tomēr armija visu pasteidzināja – pēc traumas dēls, protams, rūpnīcā strādāt vairs nevarēja.

“Mums abiem nācās pārdzīvot šausmīgus depresijas brīžus. Visvairāk viņam palīdzēja Anda Kubuliņa, ar ko biju iepazinusies kādā ekskursijā – bieži gājām pie viņas ciemos, Andai bija arī kolosāla mājas bibliotēka. Šajā laikā vispār mums abiem izveidojās, var teikt, īpašs *literāro draudzeņu* loks: vēl tajā bija Elza Knope – cilvēks ar fenomenālām zināšanām, arī Dzidra Vārdaune (mežradznieka Viestura mamma) un Inese Kaire, Andreja Upīša muzejdzīvokļa direktore. Viņas visas nāca gan uz Jāņa, gan manām dzimšanas dienām, un tad sākās lielle literārie disputi!” (Einfeldte 2016)

Anda Kubuliņa piebilst:

“Domāju, ka zināmā mērā ietekmēju arī pašu Maiju. Atklāju viņai gan Akurateru, gan Plūdoni – viņa dzeja vēlāk izmantota vairākos Maijas darbos [dziesmā *sieviešu korim Baltās mākoņas*, kora poēmā *Manas bērnības mājas*, *Kora simfonijā* un dziesmā *Noktirne* – B. J.]. Zinu, ka Maijai patīk Plūdoņa balādiskums un arī mistiski baigās noskaņas; tas ir viņas mīļākais dzejnieks. Savukārt pašas Maijas šerpais, groteskais humors man šķiet radniecīgs tam, kāds piemita Vizmai Belševicai. Kad strādāju pie viņai veltītās monogrāfijas, draudzība ar Maiju man palīdzēja labāk izprast Vizmas sulīgos teicienus. Manuprāt, zīmīgi, ka viņām abām bijusi sūra bērnība.” (Kubuliņa 2008)

Paša Jāņa atmiņās šis laiks palicis ar vēl vienu pavērsienu.

“No smagā roka fana es pakāpeniski kļuvu par klasiskās mūzikas cienītāju. Patiesībā ceļš uz to bija sācies jau Bolderājā: mamma mani visu laiku mudināja iesaistīties korī *Vēcrīga* pie Ilzes Tenisones, un es beidzot nolēmu pamēģināt. Vispār tilts no roka uz klasiku man bija Tormisa *Kalevipoegs*. Vēlāk, jau pēc armijas, mamma nopirka man plati ar *Tristanu un Izoldi* – operas ierakstu Furtvenglera vadībā. Tā nu reiz bija mūzika, no kuras tiešām *noreibu*. Kopš tā laika esmu pārliecināts vāgnerietis.” (Einfelds 2008)

Dēla slimības sākumposms sakrita ar Atmodas laiku, un, līdzīgi daudziem citiem, Maija sagaidīja to ar cerību. Komponiste atzīst, ka pretpadomju noskaņojums Dūrēju un vēlāk Einfeldu ģimenēs valdījis vienmēr, taču, kā jau daudzviet latviešu vidē, tas skaļi nav izpaudies: “Domāju, ka manas mammas nostāju noteica pirmām kārtām reliģiski motīvi: būdama dziļi ticīgs cilvēks, viņa nespēja piedot padomju varai ateismu.” (Einfeldte 2016) Palicis atmiņā, ka bērnībā māte neesot devusi naudu pionieru kaklautam, tomēr kāds cits par to samaksājis, un pionieros viņa iestājusies. Toties komjaunatnē Maija nav bijusi un arī dēlu Jāni vēlāk nav centusies izolēt no pretpadomju vēsmām. “Pats par sevi saprotams, ka Atmodas laikā mēs dzīvojam līdzīgi notiekošajam, skatījāmies TV pārraides, taču uz demonstrācijām negāju.” (Einfeldte 2016)



Anda Kubuliņa piebilst:

“Jā, tas mūs uz laiku attālināja, jo es biju ārkārtīgi aktīva – nespēju iedomāties, kā vispār šajā laikā var mierīgi sēdēt mājās. Neizpratu Maiju, kad 1989. gada 25. martā notika gājiens, kas virzījās gar viņas māju; mēs abas ar Vizbuli [Vizbulīti Bērziņu] piedalījāmies, bet Maija pat neiznāca... Viņa paskaidroja, ka pūlis viņu nomāc un satrauc, jo tajā atraisās daudzi instinkti – ne vienmēr tie labākie.” (Kubuliņa 2008)

90. gadu sākumā dēla slimības raisītajiem pārdzīvojumiem vēl pievienojās materiālas grūtības; atgriezās no bērnības pazīstamā *nabadzības ēnas* izjūta. Jānis zaudēja padomju armijas invalīdiem paredzētos īpašos atvieglojumus (dažādas t. s. specveikalu atlaides u. tml.) un turpmāk saņēma vien nelielu invaliditātes pensiju. Anda Kubuliņa atceras, ka Maija, neraugoties uz trūcību, pēc katra koncerta rīkojusi dzīvokļa lielajā virtuvē viesības atskaņotājmāksliniekiem, cienājot viņus ar pašceptiem pīrādziņiem un maizītēm (Kubuliņa 2008).

1993. gadā mūžībā aizgāja bijušais vīrs, Jāņa tēvs Voldemārs Einfelds. Šajā pašā gadā komponistei dēla slimības dēļ nācās pārtraukt pilnas slodzes darbu Mediņa skolā, paturot vien nedaudzas stundas. Taču tieši 1993./1994. gadā viņa ievadīja kompozīcijā vēl vienu mūsdienās pazīstamu skaņradi – toreizējo Mediņa mūzikas vidusskolas akordeona klases audzēkni Mārtiņu Viļumu. Tā kā šīs specialitātes studentiem kompozīcijas nodarbības nebija paredzētas, viņš mācījās pie Maijas neoficiāli, sākumā nākot uz stundām ar kādu no kursabiedriem teorētiķiem un vēlāk arī viens pats. Pēc Mārtiņa atmiņām, kopā tās bijušas apmēram desmit nodarbības, taču ārkārtīgi nozīmīgas: “Viņas vārdi, padomi bija pirmais un lielākais dzinulis rakstīt mūziku, kāds man jebkad ir bijis.” (Viļums 2016)

Raksturojot savu bijušo skolotāju, Viļums atzīmē lakonismu, skopumu vārdos, kurā saskata paralēles ar viņas mūziku:

“Maija uzreiz rada vārdos skopa, izteikti pieticīga, taču godīga cilvēka iespaidu. Īpaši iezīmīgi tas, ka pret citu – vai tas būtu students, profesors vai garāmgājējs – viņa vienmēr izturēsies ar piesardzīgu cieņu. [...] Manuprāt, starp mums bija arī abpusējas simpātijas – no viņas puses, iekšējs smaidis par manu muzikālo pārspilētību, no manas puses – kāda koncentrēta un pateicīga saskare, pēc kuras tūliņ gribējās mesties komponēt.” (Viļums 2016)

Arī Maijai toreizējais audzēknis un viņa milzīgais, “aukainais” temperaments palicis labā atmiņā (Einfelde 2016).

Viļums atceras, ka nodarbībās daudz strādāts pie tematiskā materiāla attīstības paņēmieniem un šādā nolūkā analizēti arī skaņdarbi – pārsvarā 20. gadsimta komponistu Bartoka, Prokofjeva u. c. autoru opusi, taču arī Šopēna prelūdijas. Dažos aspektos Viļums saskata radniecību Einfeldes un savā mūzikas stilistikā, tomēr uzsverot, ka skolotāja nav kompozīcijas nodarbībās mērķtiecīgi uz to virzījusi – drīzāk tā ir interešu un muzikālās gaumes sakritība:

“Prātā nāk dažas iezīmes Maijas mūzikā, kuras saistāmas ar vienas skaņas eksponēšanu, atkārtotāšanu; šī īpašība ir kļuvusi par ļoti svarīgu manā tagadējā mūzikas estētikā. Bet šī pazīme nekādā veidā nav apzinīgi mantota, drīzāk tā ir tāda kā valodas elementa kopība. Saredzama līdzība ar Maijas muzikālo valodu (konkrētāk, ar intonatīvo materiālu no [Pirmās] sonātes vijolei un klavierēm) varbūt būtu sajaušama manā Pirmajā stīgu kvartetā *Sansara*.” (Viļums 2016)

Komentējot Viļuma pausto domu, jāatzīst, ka viņa mūzika patiesi tiecas uz vienas skaņas iespēju izzināšanu, un līdzīga iezīme epizodiski parādās Einfeldes daiļradē, piemēram, jau minētās Pirmās vijolsonātes pamattēmā. Viļums ir izstrādājis veselu paņēmieni arsenālu vienas un tās pašas skaņas dažādošanai – viņa kormūzikas kontekstā par to plašāk raksta Gundega Šmite, atzīmējot smalkās gradācijas skaņas mikrokolorēšanā (Šmite 2013: 124). Un, kaut arī kompozīcijas nodarbībās pie Maijas Einfeldes šādi eksperimenti vēl nenoritēja, tomēr iespējams, ka skolotājas neatlaidīgie ieteikumi meklēt arvien jaunas nokrāsas viena un tā paša tematiskā kodola attīstībā tos netieši ir veicinājuši.

### Kompozīcijas

Dzīves grūtības 80. gadu otrajā un 90. gadu pirmajā pusē nekļuva par iemeslu radošam apsīkumam. Gluži otrādi: komponistes darbība vēlreiz apliecināja seno patiesību, ka šedevri dzimst arī (un bieži pirmām kārtām) skumjās. Tieši šajā periodā notika pavērsiens Einfeldei tuvo atskaņotājsastāvu spektrā: mūzika stīginstrumentiem vairs nebija viennozīmīga dominante, un parādījās virkne jaunu akcentu.

- Ērģeles un klavieres

“Es neteiktu, ka ērģeles pieder pie maniēm mīlākajiem instrumentiem: daudzi citi tembri man ir tuvāki. Galvenais impulss, kāpēc tomēr tām pievērsos, bija interpreti.” (Einfelde 2016)

“Laikam jau pa daļai vainīgs būšu es”, atzīst Maijas ērģeldarbu pirmais atskaņotājs Tālivaldis Deksnis. Viņš atceras, ka 80. gados vairākkārt centies uzjundīt Maijā interesi par ērģelmūziku, apelējot arī pie viņas vecāku profesionālās darbības. “Maija ilgi turējās pretī. Taču es biju neatlaidīgs – intuīcija man visu laiku teica, ka Einfelde ir savā būtībā *ērģeliska* autore. Tā lika spriest viņas īpašais domas dziļums.” (Deksnis 2008)

Citu aspektu izceļ Larisa Bulava:

“Tiri tehniskā ziņā Maijas kompozīcijas, manuprāt, nav izteikti *ērģeliskas*. Atskaņotājam tās var šķist faktūras ziņā neērtas, īpaši, ja viņš cenšas šo mūziku iestudēt, nesadarbojoties ar autori; viņas mutiskie komentāri bieži vien izskaidro nianses daudz precīzāk nekā norādes nošu tekstā. Piņķerīgi veidojama reģistrācija ir, piemēram, dainā *Iz senseniem laikiem*. Bet, neraugoties uz to visu, Maijas darbus es savās programmās iekļauju ar lielu prieku un biežāk kā daudzas ārēji pateicīgākas kompozīcijas. Piesaista jau pirmām kārtām emocionālais lādiņš – tas ir ārkārtīgi

spēcīgs. To man teikuši vairāki klausītāji, īpaši koncertturnejās Vācijā, kur viņas mūzika gūst kolosālu atsaucību. Maijai ir neatkārtojams stils, kuru viegli pazīt oriģinālo faktūras kontrastu un ritma (piemēram, bieži sastopamo 5/8) dēļ.” (Bulava 2010)

Pirmajā Maijas Einfeldes ērģeļopusā, *Balādē* (1987), parādās latviešu likteņgaitu tēma – satura līnija, kas viņas mūzikā ienākusi tieši 80. gadu otrajā pusē. Šim darbam pievienoto veltījumu (1905. gada revolūcijas upuriem) komponiste nesaista ar padomju konjunktūru un skaidro šādi:

“Pirmais impulss bija 1906. gadā sacerēts Kārļa Skalbes dzejolis, ko reiz izlasīju, viesodamās pie Andas Kubuliņas<sup>20</sup>. Noskaņa mani aizkustināja; vispār es neteiktu, ka vēstures pirmavoti mani īpaši interesē, tomēr šoreiz pati apņēmos 1905. gada notikumus *ieurbties* dziļāk. Aizgāju uz Misiņa bibliotēku; tur glabājas bieža grāmata ar informāciju par visiem zināmajiem 1905. gada revolūcijas upuriem – zemniekiem, skrierveriem, skolotājiem un tamlīdzīgi<sup>21</sup>. Sevišķi iespaidās atmiņā stāsts par Jaunpils apkaimē tiesāto un ar nāvi sodīto ganuzēnu Jāni Balodi – bija publicēta fotogrāfija, kur viņš redzams ar vijoli rokās. Viņu tad arī simbolizē līgodziesmas motīvs, kas *Balādes* gaitā gūst griezīgu, *asiņainu* harmonizāciju. 90. gados Amerikas latviešu vēsturnieks Jānis Krēsliņš man atsūtīja materiālus, kas liecināja: mans ganuzēns nav bijis nevainīgs upuris, bet slepkava un muižas dedzinātājs. Tik liela plaisa starp iedvesmu un patiesību!” (Einfelde 2016)

<sup>20</sup> Domāts dzejolis *Zem akmeņa*, kas līdzībās vēsti par 1905.–1906. gadu. Tajā pieminēts septiņsimt gadu ilga, akmenssmagais latviešu verdzības jūgs, kas jau šķitis gandrīz nokratīts, bet pēkšņi “Akmens smagi / Atpakaļ krita. / Septiņsimt krūtis / Zem akmeņa lūza, / Septiņsimt vīru / Zem akmeņa gul’”.

<sup>21</sup> Domāta Rūdolfa Endrupa un Anšā Feldmaņa sastādītā *Revolucionārās cīņās kritušo piemiņas grāmata*, 1. sējums (Endrups, Feldmanis 1933).

Iezīmējot *Balādes* vietu komponistes ērģeļmūzikā, Aigars Reinis raksta:

“*Balāde* ir viens no koncertiskākajiem skaņdarbiem Maijas Einfeldes ērģeļu daiļradē. Tādu tokātas elementu bagātību, pēkšņu faktūras un noskaņu maiņu latviešu ērģeļmūzikā nez vai izdosies atrast.” (Reinis 2001: 19–20)

Tālivaldis Deksnis pirmatskaņojis *Balādi* 1987. gada 3. aprīlī Rīgas Domā, tomēr starp populārākajiem komponistes ērģeļdarbiem tā nav ierindojusies.

1988. gadā tapušas *Trīs noktīrnes* ērģeļēm. Larisa Bulava tās pirmoreiz spēlējusi Maskavā, Mihaila Gļinkas muzejā, un neilgi pēc tam, 1988. gada 5. jūlijā, cikls pirmatskaņots arī Latvijā – Rīgas Domā. Atšķirībā no turpmākajām šī žanra kompozīcijām (*Noktirne* jauktajam korim, 2002, un *Noktirne* arfai, 2002), te neredzam saikni ar Friderika Šopēna lirisko noktīrņu tradīciju. Pati komponiste atzīst, ka drīzāk viņu ietekmējušas naksnīgi spokainas vīzijas Gustava Mālera mūzikā, piemēram, Septītajā simfonijā, kur divām daļām dots nosaukums *Naktsmūzika* (*Nachtmusik*) (Einfelde 2016). Ērģelnieces Larisas Bulavas skatījumā, *Trīs noktīrnes* pieder pie komponistes dramatiskākajiem darbiem: ja arī parādās šķietami gaiša, rotaļīga izteiksme (*scherzando* 3. daļā), to kopējās noskaņas kontekstā drīzāk var uztvert kā smieklus caur asarām (Bulava 2016). No savas puses piebildišu, ka cikla koncepcijas atklāsmē svarīgs ir jau 1. daļā spilgti jūtamais sēru zvanu kolorīts (to rosina daudzviet sastopamā vienvēda figurācija). Tādējādi iezīmējas arka ar vienu no komponistes agrīnajiem darbiem – dziesmu *Melnā* no vokālā kamercikla *Krāsas* (1975)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Šajā dziesmā līdz pat beigām klavieru kontroktāvas/lielās oktāvas reģistrā izturēts dažādi ritmizēts un pedāļa atbalstīts skaņas *b* ērģeļpunkts, kam Einfelde veltījusi remarku *à la campana*.

Sevišķu popularitāti interpretu vidū iemantojis nākošais ērģeldarbs *Crucifixus*. Tas sacerēts 1989. gadā un netieši atspoguļo jau Atmosdas laikmeta ietekmi. Zīmīga šai ziņā ir gan pati pievērsšanās sakrālajam žanram, gan arī kāda komponistes minēta līdzība. Epigrāfam viņa izmantojusi rindas no Marka evaņģēlija 15. nodaļas: “Un tie Viņu sita krustā un izdalīja savā starpā Viņa drēbes, mezdami kauliņus par tām, ko kurš dabūtu.” Komentējot šo koncerta anotācijā lasāmo citātu (Einfelds 1989), autore piebilst: “To var attiecināt arī uz manu Dzimteni, mazo Latviju.” (Einfelds 2016)<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Skaņdarba mūzikas valodas plašāks raksturojums sniegts šajā krājumā ietvertajā Jūlijas Jonānes rakstā (skat. 251. lpp.).

Tālivaldis Deksnis pirmatskaņojis *Crucifixus* 1989. gada 10. decembrī Rīgas Domā. Līdztekus *Ave Maria* tas kļuvis par darbu, ko viņš ārzemēs spēlējis visbiežāk. Pašam interpretam atmiņā palicis atskaņojums Rīgas Domā 1991. gada 20. janvāra vakarā (pirms šaušanas Bastejkalnā) – barikāžu laika kulminācijā, kad pa galvu šaudījušās trauksmainas, ērģeļopusa noskaņai radniecīgas domas (Deksnis 2008).

Lai gan abiem ērģelniekiem – Einfeldes radošajiem partneriem – sākotnēji komponēti dažādi skaņdarbi, vēlāk abu koncertprogrammās šī atšķirība izlīdzinājusies; kā Bulava, tā Deksnis iekļāvuši savā repertuārā vairākumu no Einfeldes ērģeļopusiem<sup>24</sup>. 90. gadu pirmajā pusē to klāsts vēl papildinājies ar divām iepriekš citam atskaņotāj-sastāvam rakstītām kompozīcijām. Tā *Concertino (Iz senseniem laikiem)* klarnešu kvartetam pārtapis par dainu ērģelēm *Iz senseniem laikiem*. Gan klarnešu, gan ērģeļu versija datēta ar 1992. gadu, un šajā pašā gadā Larisa Bulava jaundarbu pirmoreiz spēlējusi Neibrandenburgas Jāņa baznīcā Vācijā. Komponiste kā īpaši skaistu novērtē Bulavas veidoto dainas reģistrāciju (Einfelds 2016), savukārt pati ērģeliece atzīst šo miniatūru par vienu no saviem mīļākajiem skaņdarbiem (Bulava 2010); viņas ieraksts ietverts komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999). *Iz senseniem laikiem* skanējis arī Bulavas audzēkņu Modra Bērziņa (tagad Latvijas Radio skaņu režisors) un Simonas Radovičas diploma koncerteksāmenos (Bulava 2016). Tālivaldis Deksnis 1995. gada 26. maijā Rīgas Domā pirmoreiz spēlējis cildeni lirisko *Ave Maria* – jau iepriekš tapušās dziesmas sieviešu korim un ērģelēm jaunu redakciju ērģelēm solo<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Par skaņdarbu *Iz senseniem laikiem* vairāk skat. krājuma 79. lpp., par *Ave Maria* – 253. lpp.

<sup>25</sup> Recenzija par šo koncertu (kas gan neietver jaundarba sīkāku raksturojumu) lasāma izdevumā *Badische Zeitung* 1995. gada 19. augustā (Beden 1995).

1995. gada augustā Bulava iepazīstināja ar *Ave Maria* Sanktblazīnas (*St. Blasien*) festivāla publiku Švarcvaldē (Vācijā)<sup>26</sup>. Māksliniece atminas, ka viņas koncertturnejās pa Eiropu Maijas mūzika visur uzņemta silti, tomēr Sanktblazīnā jo īpaši – tā ieinteresējusi festivāla organizatoru, vietējā Doma ērģelnieku Elmāru Klekneru (*Elmar Klöckner*; vēlāk, 1996. gada 5. jūnijā, viņš spēlējis *Ave Maria* Rīgas Domā). Jau iepriekš, 1994. gada 6. augustā, Jānis un Larisa Bulavi Sanktblazīnā bija atskaņojuši Sonāti vijolei un ērģelēm. Festivāla rīkotāji vēlējās iepazīties ar autori tuvāk, un 1995. gadā, kad repertuārā tika iekļauta *Ave Maria*, kopā ar Bulaviem uz Vāciju devās pati Maija (Bulava 2010).

Komponiste atceras šo ceļojumu kā savu pirmo viesošanos Rietumu pasaulē – braucienu ar vilcienu cauri visai Vācijai. Švarcvaldē ļoti patikusi mežonīgā daba. “Vietējiem ir teiciens, kuru šeit pilnībā izpratu: kad tu kalnos lūdz Dievu, tad esi viņam tuvāk.” (Einfelde 2016)

Līdztekus Vācijai Bulava Einfeldes ērģeļdarbus daudz spēlējusi arī Skandināvijā un Kanādā. Savukārt Deksnis 90. gados virkni kompozīciju atskaņojis ASV, tādējādi iepazīstinot turienes tautiešus ar viņiem gandrīz pilnīgi svešo Maijas Einfeldes mūziku. Atsevišķus koncertus viņš sniedzis arī Igaunijā (1992), Zviedrijā (1992, 1998), Holandē (2005) un Krievijā (2005, 2008).

Līdzās Bulavai un Deksnim Einfeldes ērģeļkompozīcijām bieži pievērsušies Kristīne Adamaite, Ligita Sneibe, Lilita Ozola, Marta Čirkše-Ozoliņa, Aigars Reinis, arī Amerikas latviešu mūziķi, piemēram, Ingrīda Gutberga un Andris Rožukalns. Vispopulārākie darbi viņu vidū gan toreiz, gan tagad bijuši *Crucifixus*, *Iz senseņiem laikiem*, *Trīs jūras dziesmas*<sup>27</sup>, kā arī vairākos CD albumos (*Cantus orationis* 2008, *Latviešu ērģeļmūzika* 2009) iekļautā *Ave Maria*.

\*\*\*

Kā vienīgais 80. gadu nogalē tapušais klavieropuss minama *Albuma lapa* (ap 1988). Šo romantisma tradīcijās veidoto miniatūru var uzskatīt par komponistei tuvas tēlainās sfēras, jau vairākkārt pieminētās *smeldzīgās dejas* izpaušmi. Maiņu taktsmērs un harmoniskā valoda atspoguļo Einfeldes mūzikai tik raksturīgo meklējumu garu – taču stabilitāte tā arī netiek rasta. *Albuma lapa* ir spilgta ilustrācija iepriekš citētajam komponistes izteikumam par viņai kā Dūrēju ģimenes pārstāvei raksturīgo: “Šķiet, ka ikvienā no mums [...] bija kaut kāds nemiers, pastāvīga trauksmes sajūta.” (Einfelde 2016)

Skaņdarbs piesaistījis vairāku koncertpianistu uzmanību – savā repertuārā to iekļāvuši Ventis Zilberts, Diāna Zandberga u. c. mākslinieki. Miniatura patikusi Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas ilggadējai pedagoģei Anitai Pāžei, kas labprāt devusi to spēlēt saviem audzēkņiem, un līdz pat mūsdienām šis skaņdarbs ieņem stabilu vietu pedagoģiskajā repertuārā. Vijolnieks Klaudijs Zīberts 90. gados izveidojis *Albuma lapas* pārlikumu vijolei un klavierēm, ko viņa meita Terēze (tagad Terēze Zīberte-Ijaba) atskaņojusi kādā eksāmenā, un arī šī versija vēlāk guvusi interpretu ievērību: *Albuma lapu* koncertos spēlējuši vijolniece Inese Milzarāja kopā ar pianistu Venti Zilbertu, Austrālijas vijolnieks Nilss Silkalns ar pianisti Helēnu Kastelāni-Čepmenu (*Kasztelane-Chapman*) u. c. mūziķi.

<sup>27</sup> *Trīs jūras dziesmas* ērģelēm Deksnis pirmatskaņoja 1995. gada 7. oktobrī, Ziemeļamerikas latviešu VIII Ērģeļu dienās Bostonas piepilsētā Bruklīnā, Visu Svēto (*All Saints*) baznīcā; Rīgas pirmatskaņojums notika 1996. gada 17. aprīlī Rīgas Domā. Skaņdarba otrās redakcijas rašanās laiks nav precīzi zināms; agrākie apzinātie atskaņojumi ir Larisas Bulavas uzstāšanās 1998. gada 8. augustā Ķīles Sv. Nikolaja baznīcā un 9. oktobrī Rīgas Domā. Šis darbs iekļauts arī daudzu citu ērģelnieku repertuārā. Plašāk par to skat. krājuma 84. un 316.–320. lpp.

- Stīginstrumenti

Skaņdarbi stīginstrumentiem – līdz 80. gadu vidum Maijai Einfeldei vistuvākā radošās izpausmes joma – pēc 1985. gada ieņēma viņas jaunradē vairs ne tik lielu vietu, tomēr joprojām palika komponistes uzmanības lokā. Vījole, tāpat kā agrāk, bija pirmām kārtām saistīta ar sonātes žanru.

**Sonāte vijolei un ērģelēm** (1989) rakstīta īsi pirms komponistes 50. dzimšanas dienas. Tajā ieskanas autobiogrāfiski motīvi – bērnības atmiņu tēma, ko apliecina autore izmantotās zīmes: mātes spēlētā ērģeļu korāļa (*No debesīm es atnesu*) alūzijas, līgodziesmas un klimpiņpolkas motīvs. Turpmāk šādi atskati pagātnē Einfeldes mūzikā parādīsies ik pa laikam, kulmināciju sasniedzot kora poēmā *Manas bērnības mājas* (1999).

Skaņdarbs veidots kontrastsastatfomā. Atsevišķu posmu izkārtojumā iezīmējas līdzība trijdaļu ciklam *lēnā–ātrā–lēnā daļa*, taču tā ir visai nosacīta – arī abi lēnie posmi (*Rubato* un *Mesto*) ietver daudzas atkāpes no pamattempa. To lielais īpatsvars atspoguļo fantāzijas žanra ietekmi. Vienlaikus jāatzīmē kāds aspekts, kas ļauj skaņdarbā saskatīt gluži oriģinālu sonātiskuma tvērumu – galvenās un blakus partijas attiecības izpaužas nevis struktūras, bet tembrālās koncepcijas jomā. Proti, vijoles un ērģeļu kopspele sākas tikai kompozīcijas otrajā pusē; savukārt pirmā puse ietver izvērstu vijoles solo un sekojoša, vēl apjomīgāka ērģeļu posma pretstatījumu. Kontrasts starp abiem tembriem te ir maksimāli spēcīgs.

Vijolei atbilstošā liriskā semantika izpaužas divējādi. Pirmā izteiksmes sfēra, pārdomu pilns monologs, vedina uz analogiju ar abu iepriekšējo vijolsonāšu sākumu. Šoreiz gan monologam nepiemīt sēru vai raudu raksturs, tajā jaušama vienīgi skumju, nedrošības noskaņa, ko vēl paspīlgtina bieži izmantotais vijoles tremolo.



6. piemērs. Sonāte vijolei un ērģelēm: sākums. Komponistes rokraksta kopija

Otra vijolei raksturīgā izteiksmes sfēra aptver vairākus tematiskos elementus, kurus nosacīti varētu dēvēt par *bērnības balsīm*. Būtiska to vidū ir dažbrīd (*Allegretto semplice* posmā) jūtama saikne ar dejas žanru – īpatnēja komponistei tuvās *smeldzīgās dejas* modifikācija (skat. arī Simfoniskās poēmas, Pirmās un Otrās vijolsonātes raksturojumus, attiecīgi, krājuma 39., 55., 58. lpp.). *Bērniskīgo* iespaidu pasvītro gan augstais reģistrs, gan vietumis arī savdabīgā tembra krāsa – flažoleti klusinātā dinamikā.

Viena no ērģeļu tradicionālās semantikas šķautnēm – pārpersonisks, skarbs diženums – pilnībā atklājas šī instrumenta lielajā soloposmā, kas nomaina spontāni improvizatorisko (*Rubato*) vijoles liriku. Vispirms ērģeļu partijā zemā reģistrā, daudzbecolu sfērā

oktāvu dublējumā skan korālisks *Maestoso*; tajā iezīmīga ir tritona intonācija un baroka mūzikā saiknē ar ciešanu afektu bieži sastopamās *krusta figūras* kontūras. Otra pārpersoniskās sfēras izpausme – straujš (*Allegro*), tokātisks *perpetuum mobile*. Šis posms veidots uz jau izskanējušās korālisks tēmas pamata, tagad bezatelpas astotdaļu pulsācijā; to var uztvert kā vienu no *iznīcības viesuļa* tēlainajām modifikācijām (sal. ar Pirmās vijolsonātes finālu).

Visbeidzot, vijoles un ērģeļu solospēlei – to krasi atšķirīgās būtības eksponēšanai – seko visizvērstākā sastatformas daļa (no *Mesto*), abu instrumentu kopskanējums. To tembri vairs nav antagoniskā pretstatā, bet iesaistās dialogā. Tas arī rada priekšstatu par iepriekš savstarpēji kontrastējošu posmu – galvenās un blakus partijas – mijiedarbi un tuvināšanos. Arī ērģeļu skanējumā tagad augstā reģistrā, klusināti tverta viena no *bērnības balsu* zīmēm – senatnīga, jauktā taksmērā veidota līgodziesma. Savukārt vijoles partijā līdztekus citam materiālam parādās korāļa motīvi. Korālis skan arī ērģeļu partijā (no 284. t.), turklāt daudz *cilvēciskāk*, maigāk nekā iepriekš šī instrumenta soloposmā – tas simbolizē ne vairs pārpersonisko sfēru, bet drīzāk ar mātes ērģeļspēli saistītās bērnības atmiņas. Tomēr par traģisku akcentu kļūst kādas korāļa versijas aprāvums ar klasteru (288. t.) – šāds sonorikas efekts Einfeldes mūzikā sastopams reti, tāpēc atstāj jo spēcīgāku iespaidu. Arī pēdējā *bērnības bals* – vijoles spēlētā klimpinpolka kompozīcijas izskaņā – apraujas pusvārdā.

“Uzskatu to ne vien par sava repertuāra kroni, bet arī par vienu no latviešu mūzikas virsotnēm,” tā Einfeldes Sonāti vijolei un ērģelēm raksturo Larisa Bulava (2010). Kopā ar Jāni Bulavu viņa to pirmatskaņojusi 1989. gada 29. martā Rīgas Domā, komponistes autorkoncertā. Pēc Bulava vārdiem, tieši Sonāte vijolei un ērģelēm abu kopīgajās koncertturnejās visvairāk aizkustinot ārzemju publiku<sup>28</sup>. “Vācu baznīcās cilvēki bieži stāv un klausās to ar asarām acīs; vairāki pēc tam nākuši man klāt un teikuši, ka šī mūzika liek atcerēties visu savu dzīvi,” stāsta vijolnieks (Bulavs 2007).

Sonāte pieder pie pirmajām Einfeldes kompozīcijām, kas piesaistījušas arī ārzemju mūzikas kritikas uzmanību. Larisas Bulavas privātarhīvā saglabājušās vairāku recenzentu atsauksmes, tostarp Beatrikses Bēdenes publikācija laikrakstā *Badische Zeitung* par kādu 1994. gada koncertu. Pakavējoties pie programmas kopumā (Lūcijas Garūtas, Jura Ābola, Artūra Grīnupa, Imanta Zemzara darbiem, arī pašas Einfeldes *Crucifixus*), raksta autore Sonāti vijolei un ērģelēm izceļ īpaši:

“Cits šis komponistes darbs, Sonāte vijolei un ērģelēm, kas izskanēja noslēgumā, pārspēja visu tovarak dzirdēto. Savā spontānajā iestājā ar soloposmu Jānis Bulavs ietver tādas psihes atklāsmes, kas sasniedz šim instrumentam gandrīz neiedomājamu dimensiju. Jau tīri tehniskā ziņā elpu aizraujošs ir tumšais, bungu dimdoņai līdzīgs vibrato un varenie uzplaisnījumi, kas ik pa brīdim no tā izlaužas. Instrumentu dialoga zemapziņas pamats ir rečitējoši atveidota dvēseles cīņa ar iznīcības varu. (Klasisks modelis: Baha *Hromatiskā fantāzija*).”<sup>29</sup>

Kopš 2009. gada Larisa Bulava vairākkārt spēlējusi Sonāti vijolei un ērģelēm arī kopā ar Jāņa Bulava audzēkni Gidonu Grīnbergu: viņas skatījumā, šis jaunais mākslinieks lieliski izprot Einfeldes

<sup>28</sup> Larisas Bulavas saglabāta (gan ne pilnīga) programmu kolekcija liecina, ka abi Bulavi Sonāti ārpus Latvijas spēlējuši Dānijā, Haslevas (*Haslev*) baznīcā 1995. gada 8. oktobrī un Kopenhāgenas Sv. Pestītāja baznīcā 1995. gada 10. oktobrī; Vācijā, Bergedorfas (Hamburgas priekšpilsētas) Sv. Pētera un Pāvila baznīcā 1997. gada 26. novembrī, Ālenes (*Ahlen*) Sv. Marijas baznīcā 2000. gada 3. septembrī, Hamburgas Sv. Andreja baznīcā 2002. gada 14. aprīlī, Neibrandenburgas Sv. Jāņa baznīcā Desmitajās Starptautiskajās ērģelīdienās *Skats pār robežām (Blick über Grenzen)* 2002. gada 20. aprīlī; Norvēģijā, Hāmaras (*Hamar*) Doma baznīcā 1998. gada 26. jūlijā; Zviedrijā, Falkenbergas Sv. Laurencija baznīcā 1998. gada 1. augustā; Kanādā, Toronto Sv. Andreja baznīcā 2004. gada 17. oktobrī u. c. Sonāte ierakstīta arī komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999).

<sup>29</sup> ““Sonate für Violine und Orgel”, das andere Werk der Komponistin, überwältigte am Schluss noch alles an diesem Abend Gehörte. In der spontan einsetzenden Solosequenz vermittelt Janis Bulavs gleichsam psychische Entladungen, die einer auf seinem Instrument kaum mehr darstellbaren Dimension angehören. Schon rein technisch sind die dunklen Trommelwirbel der Vibrati, die gewaltigen aus ihnen hervorbrechenden Aufschwünge atemberaubend. Der Dialog der Instrumente ist untergründig vom rezitativischen Charakter des Ringens der Seele mit der Macht der Vernichtung angelegt. (Klassisches Modell: Chromatische Fantasie von Bach!).“ (Beden 1994)

mūziku (Bulava 2016). Citi Sonātes interpreti bijuši vijolnieks Andris Baumanis un ērģelniece Lilita Ozola. Maijas atmiņā palicis, ka viņu traktējums bijis daudz gaišāks, ne tik dramatisks kā Bulaviem (Einfelde 2016). Savukārt Amerikā šo darbu 1991. gada 12. oktobrī pirmatskaņojušas Rasma Lielmane un Anita Gaide Ņujorkas Sv. Pētera baznīcā (*Saint Peter's Church*) Menhetenā, Sesto Ziemeļamerikas latviešu Ērģeļu dienu ietvaros. Vēlāk Lielmane gan Rīgā, gan ASV spēlējusi Sonāti arī kopā ar Tālivaldi Deksnī.

Jauno interpretu vidū Sonātei vairākkārt pievērsušies Indulis (vijole) un Una (ērģeles) Cintiņi. Viņu sniegumā šis darbs skanējis gan Rīgas Domā, gan Nīderlandes koncertzālēs – Amsterdamā un citviet. Abi mākslinieki atzīst, ka publika parasti uzņem Sonāti ar ovācijām, un ir nācies pat visu kompozīciju atkārtot (pārstāsts pēc: Žune 2016).

Pavisam atšķirīga koncepcijas ziņā ir **Trešā sonāte vijolei un klavierēm**. Tās pirmo redakciju bija paredzēts atskaņot 1990. gada oktobrī, kameramūzikas festivālā *Rīgas rudens*, pēc tam arī 1991. gada 9. martā, Komponistu savienības rīkotajā festivālā *Latviešu mūzikas pavasaris*. Tomēr dažādu iemeslu, tostarp solista Jāņa Bulava rokas traumas dēļ, skaņdarbs netika nospēlēts. Saglabāties komponistes sniegtais raksturojums koncerta programiņā: “Viendaļīgo SONĀTI veido kontrastējošas epizodes. Mūsu saplošītās šodienas iespaidi, domas par rītdienu, cerība, neziņa...” (Einfelde 1990)

1995. gadā radusies Sonātes otra redakcija – tagad jau divdaļu cikls, ko Vāgnera zālē 1996. gada 7. februārī pirmatskaņoja Jānis Bulavs un Aldis Liepiņš. Taču pašu komponisti arī šī versija vairs neapmierina: “Trešā vijolsonāte man iznākusi pārāk melna, tik melna, ka tiešām vairs negribu to klausīties. Tai laikā man bija ļoti grūti, abi ar Jāni cīnījāmies par viņa veselību un vēl nezinājām, kā izķepurosimies; es jutos ārkārtīgi nomākta.” (Einfelde 2016)

Trešās sonātes otrajai redakcijai ir divas daļas, turklāt hronometrāžas ziņā (18'46'') tā Einfeldes sonāšu vidū ir visapjomīgākā. Pretstatā vairumam viņas ciklisko darbu, šeit nav krasa tempu kontrasta: 1. daļai veltīta remarka *Lēni, cik vien iespējams*, 2. daļai – *Adagio*. Visa attīstība norit samērā viendabīgā dramaturģiskās intensitātes līmenī, nav vērienīgas ģenerālkulminācijas.

Kopumā Trešā sonāte uztverama kā visai interesanta tālaika latviešu kameramūzikas lappuse, bagāta ar einfeldiski savdabīgām intonācijām un harmonijām. Īpaši izteiksmīga ir sākumnoskaņa. Atšķirībā no pārējām Einfeldes sonātēm galvenā loma tās veidošanā nav stīginstrumentu monologam, bet klavierpartijai. Kreisajai rokai uzticēts tematiskais elements, kas iezīmīgā ritma (ass apvērstaiz punktējums) un monotono atkārtojumu dēļ rada asociācijas ar zvanu skaņām, savukārt pārējo balsu saliedētība piešķir mūzikai korālisku raksturu. Tonalitāte *h moll*, kurai pašai par sevi piemīt romantiska semantika, bagātināta ar vientercu sistēmas saskaņām.



*Sonāte vijolei un klavierēm*  
*№ 3* *Maja Einfeldt*

*lēni (wie ein Regenbogen)*

7. piemērs. Trešā sonāte vijolei un klavierēm: sākums. Komponistes rokraksta kopija

1. daļas gaitā šis klusinātu sēru raksturā ieturētais materiāls mijas ar citām Einfeldtei raksturīgām žanra zīmēm, tostarp *smeldzīgās dejas* elementiem. Daļa beidzas ar klavieru soloposmu, kuru klavierpartijas pirmatskaņotājs Aldis Liepiņš trāpīgi raksturo kā šī instrumenta "melno monologu" (Liepiņš 2016). Savukārt 2. daļā (*Adagio*) vijoles kantilēna veidota brīžam kā bezgalīgā melodija, brīžam kā ar daudzpunkti aprautu frāžu virkne; tā raisās uz klusinātu un atkal vientercu sistēmā ieturētu arpedžo fona. Vien pašā izskaņās posmā kā fons vijoles garī stieptajai skaņai *a* parādās arī īslaičīgi vienvārda mažorminora (*A dur/moll*) saskaņu zibšņi.

Ilgstoša uzskavēšanās tik viendabīgā skumju noskaņu pasaulē, protams, var raisīt arī pārliedas monotonijas iespaidu. Tomēr mūzikas iedarbības spēks šajā gadījumā atkarīgs gan no potenciālo klausītāju, gan interpretu vēlmes ļauties meditācijai. Interesanti, ka abi pirmatskaņojuma dalībnieki pauduši par sonāti pretrunīgus viedokļus. Jānis Bulavs uzskata, ka Trešajā sonātē ir Einfeldtei neraksturīgi daudz konstruktīvisma un prāts valda pār jūtām: "Sonāte rakstīta ļoti statiski, tādēļ it kā vienkāršā faktūrā atskaņotājiem jāatrod kas tāds, kas tur varbūt nemaz nav" (citēts pēc: Šaršūne 2013: 11). Iespējams, ka šis ilggadējā sadarbības partnera viedoklis iespaidojis arī pašas Maijas kritisko skatījumu uz savu skaņdarbu. Raksta autore tomēr drīzāk sliecas piekrist otra pirmatskaņojuma dalībnieka, pianista Alda Liepiņa emocionāli paustajai attieksmei:

"[Trešā sonāte] ir viens no grūtsirdīgākajiem un smagākajiem viņas darbiem. Bet [...] tas mani neatgrūda, gluži otrādi, pievilka – kā melnais caurums. Ar visu savu nolemību man šī sonāte *ļoti* patīk." (Liepiņš 2016)

Kopumā, šķiet, būtu aplami, klausot pašas autorei ieteikumam, *norakstīt* Trešo vijolsonāti pie neveiksmēm. Interpretu ieteikumu veidot jaunu redakciju Maija tomēr negrasās akceptēt (“Lai viņi liekas mierā! To darbu es vairs neaiztikšu.” Einfelds 2016).

Altam un klavierēm kopš 80. gadu vidus radīts tikai viens skaņdarbs – *Maestoso* (1989), komponistes velte Andrejam Senakolam viņa 50 gadu jubilejā. Tādējādi Einfelds atgriezies pie instrumenta un interpreta, kuram viņa reiz rakstījusi vienu no saviem traģiskākajiem darbiem, *Sonāti meditāciju* (1983). Tomēr abu kompozīciju ievirze atšķiras.

Šajā gadījumā Einfelds netiecas uz alta rečitāciju vai stūrainu, virtuozu *lūkāšanu* pa plašu diapazonu (kā *Sonātes meditācijas* 2. daļā – cikla dramatiskajā centrā). Skaņdarbā *Maestoso* alts tikai aizgūtnēm *dzied* – elēģiski un apcerīgi. Būtisks ir kontrasts starp pārsvarā zemā reģistrā ieturēto melodiju un vietumis sastopamajiem flažoletiem augstā reģistrā; to skanējums atsauc atmiņā līdzīga tembra *bernības balsis* Sonātē vijolei un ērģelēm. Domājams, nav nejaušība, ka tās parādās altista pūsmūža jubilejai – atskatam uz līdzšinējo dzīvi – veltītā skaņdarbā.

Zīmīgas šai kontekstā ir arī rotaļas ar klavieru tembru *Maestoso* beigu fāzē: poliakordu paralēlvirzei Einfelds pievieno remarku *quasi celesta*, pēc tam tiek tembrāli imitēti klusi zvaniņi<sup>30</sup>. Varbūt netiešs iedvesmas avots komponistei bijusi Šostakoviča 15. simfonija: kā jau zināms, pats autors atzinis, ka tajā sniegts atskats uz viņa mūžu (Hentova 1986: 542), un arī simfonijas izskaņai semantisku daudznozīmību piešķir celestas un zvaniņu dzidrie tembrī. Vienīgi pašā *Maestoso* noslēgumā klavieru partijas patstāvība mazinās, tai korāliski saliedējoties ar alta kantilēnu.

<sup>30</sup> Šīs tembra nianšu rotaļas, iespējams, rosinājusi arī cikla pirmatskaņotājas Intas Villerušas atskaņojuma maniere. “Man ļoti patīk viņas spēles bezgalīgā krāsainība,” atzīst Maija (Einfelds 2016).

Katarse, “kurā saplūst [...] šīs pasaules rūgtumu un augstumu dzidrā garšā” – tā *Maestoso* noskaņu raksturo Einfeldes jaunākais kolēģis Andrejs Selickis (1989). Viņa recenzija laikrakstā *Literatūra un Māksla* tapusi pēc pirmatskaņojuma 1989. gada 15. septembrī Vāgnera zālē, kur jaundarbu spēlēja Andrejs Senakols un Inta Villeruša. 90. gadu nogalē šo darbu savā repertuārā ietvēra arī māsas Arnicānes – Andra (alts) un Arta (klavieres). Arta stāsta:

“*Maestoso* mēs spēlējām koncertzālē *Ave Sol*, un tā bija interesanta pieredze – viena no pirmajām reizēm, kad saskāros ar mūsdienu kamermūziku. Skaņdarbs palicis prātā ar skumju, emocionālu spriedzi un spēcīgām sāpīgu atmiņu intonācijām. Atceros, ka ar lielu bijību pirms koncerta konsultējāties ar Einfeldes kundzi. Tolaik viņa man bija ļoti stingra harmonijas skolotāja (Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā), taču, iestudējot *Maestoso*, iepazīnu viņu pilnīgi citā gaismā, kā apgarotu un aizrautīgu mākslinieci.” (Arnicāne 2016)

Jau 21. gadsimtā Andra Dārziņa un Andreass Kerstens (*Andreas Kersten*) ieskaņojuši *Maestoso* CD albumā *Latvian Impressions* (2010).

80. gadu nogalē aizsākās arī sadarbība ar Māri Villerušu. Pēc pašā mākslinieka atmiņām, viņš Maijas mūziku iepazīnis jau agrāk, spēlējot *Četras elēģijas* (Villerušs 2008). Licies interesanti, ka autore daudzviet traktē čellu kā dramatisku, atskabargainu instrumentu.

Šis iezīmes izpaužas arī *Monologā* čellam un klavierēm (1989), ko abi Villeruši – Māris un Inta – pirmatskaņojuši 1989. gada 21. decembrī konservatorijas zālē. Skaņdarbs veltīts uz Sibīriju izvestajiem latviešiem, un tam dots epigrāfs *Es sapni par dzimteni pagalvī likšu...* . *Monologs* iekļauts arī CD albumā *Spēlē Māris Villerušs* (2003).

Skaņdarbā var saskatīt vairākas zīmīgas līdzības ar Maijas Einfeldes sonātēm. Raksturīga ir jau pati ieskaņa – stīginstrumenta rečitācija bez pavadījuma (sal. ar Sonāti vijolei un ērģelēm), ieturēta smagu pārdomu garā. Savukārt *Monologu* un Otro vijolsonāti vieno radniecīga sākumintonācija: kāpjoša mazā sekunda *f* vai *ff* dinamikā.

Malējo posmu monoloģiskā izteiksme un skaņdarba vidū (no 43. t.) iekļautā *smeldzīgā deja* rosina paralēles ar *Sonāti meditāciju*. Šoreiz *smeldzīgās dejas* pamatā ir viegli virpuļojoša, gaisīgi skumja valšveida mūzika – citāts no komponistes solodziesmas *Dzimtenes ābolu smarža* ar Aleksandra Pelēča vārdiem. Radniecīgs ir arī *Sonātes meditācijas* un *Monologa* beigu posms – sērs stīginstrumenta solo rečitātvīs, kuram tikai pašās pēdējās taktīs pievienojas klavieres.

Visbeidzot, arī formveidē vērojama kāda sonātiskuma iezīme. Smagajām pārdomām pretstatītā mažora trijskaņa apspēle līdzinās blakus partijās iedīglīm: sākumā (7.–10. t.) tas pārstāv *d moll* dominantes sfēru, bet noslēgumfāzē (15.–9. t. no beigām) – *D dur*, resp., vienvārda toniku. Protams, šis sonātiskums, līdzīgi kā *Sonātē* vijolei un ērģelēm, ir vienīgi nosacīts; tas neizjauc mūzikas spontāni improvizatorisko plūdumu.

Nedaudz vēlāk tapusi *Ziemas pasaka* čellam un klavierēm (1992). Darbs pie tās sākts Rīgā, bet pabeigts Komponistu savienības Jaunrades namā Repinā, Sanktpēterburgā (toreiz Ļeņingradā). Iedvesma, kā stāsta autore, radusies, staigājot gar Somu līča krastu. Sniegs biris no bagātīgi apsnīgušajiem kokiem un gluži negaidīti atsaucis atmiņā kaut ko īsti latvisku – Viļa Plūdoņa dzejoli *Rūķīši un Mežavecis*: “Tur pat var sadzirdēt Mežaveča soļus...” (Einfelde 2016). *Ziemas pasaka* ir arī pirmais Einfeldes darbs, kas izdots ārzemēs. Autore stāsta:

“80. gadu nogalē Komponistu savienībā viesojās dažādu ārzemju apgādu pārstāvji. Speciāli viņiem tika rīkoti vairāki laikmetīgās latviešu mūzikas koncerti. Kā jau parasti tādos gadījumos, mūsu pašu starpā bija zināma sāncensība un *rīvēšanās* – kura mūzika skanēs *dzīvajā* koncertā un kura – tikai ierakstā... Protams, es uz *dzīvo* koncertu netiku, vienīgi mans Trio klavierēm, vijolei un čellam bija iekļauts ierakstu klausīšanās programmā, turklāt, manuprāt, viesiem ne visai izdevīgā laikā – 9<sup>00</sup> no rīta. Jutos aizvainota un dusmīga. Toties nedaudz vēlāk biju priecīgi pārsteigta, jo izrādījies aptuveni desmit laimīgo skaitā, kuriem ārzemju apgādi pasūtīja skaņdarbus. Tagad jau šāda sadarbība nav nekas neparasts, bet toreiz gandarījums bija milzīgs – šķiet, nekad vēl tādu nebiju izjutusi. Tā nu pēc Parīzes apgāda *Leduc* pasūtījuma sāku rakstīt *Ziemas pasaku*, un 1992. gadā darbs tika izdots.” (Einfelde 2016)

*Ziemas pasakas* interpretu vidū bijuši Māris Villerušs un viņa kādreizējais audzēknis Ēriks Kiršfelds, arī Lolita Lilje u. c. “Man patīk milzīgi kuplais čella tonis, ko te var parādīt,” atzīst Lilje (2008).

90. gadu sākumā sacerēts arī pagaidām vienīgais Einfeldes skaņdarbs čellu duetam – *Divi dialogi* (*Dramatiskais* un *Sentimentālais*).

Tieši *Sentimentālais dialogs*, kas radies pirmais, pašai komponistei ir sevišķi tuvs. Arī tajā ieskanas viņas daiļradei šajā periodā raksturīgie autobiogrāfiskie motīvi, turklāt nostalgija savijas ar humoru – agrāk Maijas mūzikā reti sastopamu iezīmi:

“Rakstot *Sentimentālo dialogu*, kavējos atmiņās par diviem man mīļiem cilvēkiem – vecmāmiņu Amāliju un viņas māsu Paulīni. Visu mūžu līdz pat sirmam vecumam viņas bija sabiedriski rosīgas un labprāt darbojās pāri. Atceros, piemēram, kādu anekdotisku nostāstu: Amālija un Paulīne spēlējušas Viļķenes Tautas namā četrrocīgi klavieres, turklāt, saskaņā ar notīm, Amālijai vajadzējis sākt pirmajai. Pēc tam mutīgās lauku sievas komentējušas: “Amālija iesāka par ātru, Paulīne nokavēja, bet beidza abas, par laimi, reizē.” Tad nu, rakstot *Sentimentālo dialogu*, iztēlojos divas vecās māsas kafijas klaču laikā – te viena aizsnaužas, te otrai nokrīt brilles, pirmā satrūkstas, pamostas, pasaka kādu vārdu... Mūzikā apzināti esmu ievijusi tādus saldus sekstu gājienu, var teikt, māleriskas sekstas. Zinu arī, ka šis dialogs Lolitai [Liljei] un Diānai [Ozoliņai] ļoti patīk, viņas daudz to spēlējušas. Taču vienureiz abas kādā Jaungada pasākumā dialogu iestudējušas un atveidojušas tik teatrāli, ka pagaidām vairs nespējot pie tā ķerties – pie pirmajām skaņām neizbēgami sākoties smieklu lēkme...” (Einfelde 2016)

*Sentimentālo dialogu* Lolita Lilje un Diāna Ozoliņa pirmatskaņoja konservatorijas zālē 1990. gada 27. martā. Šajā pašā gadā pēc abu mākslinieču pasūtījuma tapis *Dramatiskais dialogs*, kas pirmoreiz izpildīts 16. oktobrī, nu jau JVLMA zālē. Arī tam bijis savs programmatiskais impulss, kas sasaucas ar *Skumjajām serenādēm (Trim dziedājumiem mirstošai jūrai)* klarnetei un stīgu kvartetam. Lolita Lilje atceras komponistes stāstījumu, kā viņa tūlīt pēc padomju armijas aiziešanas bija aizbraukusi uz Kolkū, iepriekš aizliegto zonu, kur ieraudzījusi vērienīgu postažu – viss salauzts, pamests, un bezgala vientuļš, kaiju pieķēzīts jūras krasts (Lilje 2008).

Maija šīs atmiņas papildina, stāstot, ka Kolkā kārtējo reizi lāvusies savai avantūristes dabai – viena pati devusies tālā pastaigā pa smilšaino sēri, kurai vienā pusē jūra ir sekla, otrā – bīstami dziļa, un brīžam viļņi pārpludina arī šauro sēri (Einfelde 2016). Iespējams, ka arī šīs nervus kutinošās izjūtas tā vai citādi atspoguļojas *Dramatiskajā dialogā*.

*Divi dialogi* skanējuši arī ārpus Latvijas – Lilje un Ozoliņa tos spēlējušas Čārdas Piektajā sieviešu mūziķu festivālā (*The Fifth Chard Festival of Women in Music*) 1998. gada 24. maijā Gildholas (*Guildhall*) koncertzālē Čārdā (Anglijā). Jau mūsu gadsimtā diptihs ietverts abu mākslinieču veidotajā CD albumā *Negaidīta atklāsme* (2003).

Starp citiem *Divu dialogu* interpretiem minami Maija Prēdele un Leons Veldre. Lielas ovācijas, pēc Prēdeles atmiņām, skaņdarbs raisījis lietuviešu publikā, kad viņa to Viļņā izpildījusi kopā ar Ramūti Kalnenaiti (*Ramutė Kalnėnaitė*) (Prēdele 2010). Andra Dārziņa iecerējusi veidot *Divu dialogu* pārlikumu altu duetam (Dārziņa 2016).

- Pūšaminstrumenti

20. gadsimta 80. gados Maijas Einfeldes mūzikā pirmoreiz ienāca vairāki pūšaminstrumenti. Visnozīmīgāko vietu to vidū guva divi komponistei tuvi tembri – trompete un klarnete. Maija stāsta:

“Trompeti sev atklāju pēc kādas Jāņa Klišāna uzstāšanās Rīgas Domā, turklāt īpaši man patīk pikolo variants – kā maza eņģeļu taurīte... Cenšos to izmantot, ja vēlos sevišķi spožas, gaišas krāsas. Atceros, reiz Klišāns mēģināja *Gloria*, un tieši tobrīd redzēju pa logu, kā caur mākoņiem izspraucas saules stars – tas man likās precīzi atbilstošs viņa instrumenta tembram.” (Einfelde 2016)

*Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm 1987. gada 28. jūlijā Rīgas Domā pirmatskaņojuši Jānis Klišāns un Tāļivaldis Deksnis. Plašāka šī skaņdarba analīze ietverta Jūlijas Jonānes rakstā krājuma 250. lpp.

Cita semantika trompetei (bet ne vairs pikolo versijai) ir *Mazā balādē* (1987, ar klavieru pavadījumu). Tās sākumversija ar nosaukumu *Div' bāliņi karā jāja* ieskaņota Latvijas Radio jau 1985. gadā; interpreti bijuši trompetists Jānis Klišāns un pianists Ventis Zilberts. Savukārt beigu versija tapusi neilgi pēc dēla Jāņa armijā gūtās traumas. Gan šis notikums, gan viss 80. gadu otrās puses konteksts (“ik dienu Rīgā pienāca cinka zārki ar Afganistānā kritušajiem”; Einfelde 2016) arī noteicis miniatūras zemtekstu: saikni ar latviešu karavīru likteņgaitu motīviem. Skaņdarbu ievada melodijas *Div' dūjiņas gaisā skrēja* pilns izklāsts, saglabājot tās rimti melanholisko pamatnoskaņu. Turpmākā attīstība atklāj visdažādākās einfeldiskā dramatisma nianšes, kas izpaužas gan harmoniskajā valodā (balsts uz pm/pl8 horizontālē un vertikālē, *Allegro* posms), gan ritma ziņā (asi, tai skaitā apvērsti punktētas ritma figūras 107.–112. t. – skaņdarba kulminācijas zonā).

80. gadu beigās *Mazu balādi* atskaņojuši trompetists Jānis Klišāns un pianists Aldis Liepiņš. Mūsdienās šim darbam ir pievērsušies Jānis Porietis u. c. Latvijas trompetisti, arī ārzemju interpreti.

Gan *Gloria*, gan *Maza balāde* 2000. gadā izdotas Ķelnē, Hāsa Mūzikas apgādā (*Haas-Musikverlag*). To publicēšanas iniciators bijis ievērojamais ASV trompetists Edvards Tarrs (*Edward Tarr*), kurš 90. gados, viesojoties Latvijā, atklājis sev abus Einfeldes darbus. *Gloria* izdevumam turklāt pievienota ar komponisti nesaskaņota norāde, ka miniatūra veltīta Tarram – patiesībā darbu tapšanas brīdī viņa šo trompetistu nav pazinusi. Tomēr pats publikāciju fakts autori priecē, un gandarī arī ziņa, ka 2000. gada augustā viņa atzīta par Hāsa apgāda mēneša komponisti (*Komponistin des Monats*) (Einfelde 2016).

Klarnete Maiju, pēc viņas vārdiem, saista gan plašā diapazona, gan izteiksmes nianšu dēļ: “Patīk, ka tā var skanēt vēl klusāk nekā klusums. Turklāt no pūšaminstrumentiem šis tembris ir vissiltākais un, manuprāt, radniecīgs stīgām.” Interesi par iepriekš neapgūto

tembru veicinājusi arī iepazīšanās ar Ģirtu Pāži. "Par viņu varēju būt droša, ka pirmais atskaņojums nebūs pēdējais. Ja Ģirtam kaut kas iepatiksies, viņš spēlēs pats un ieteiks arī kolēģiem." (Einfelde 2016)

Pirmais opuss ar klarnetes solo bija *Skumjās serenādes* šim instrumentam un stīgu kvartetam (1988). Tās iezīmīgas ar pievēršanos jūras tēmai<sup>31</sup>. Cikla apakšvirsraksts – *Trīs dziedājumi mirstošai jūrai* – jau ieskicē skaņdarba zemtekstā ietvertu, Atmosferas laikā vairāku komponistu daiļradē aktualizēto ekoloģiska *kliedziņa* tematiku. Taču šim sacerējumam ir arī cits, autobiogrāfisks rakurs:

"Ar jūru visvairāk biju saistīta divos dzīves posmos. Bērībā Viļķenes kaimiņš, kuram bija rati un zirgs, reizēm uzaicināja mūs doties izbraukumā uz Vidzemes jūrmalu – izbraucām kopā ar viņu piecos no rīta un pavadījām Vitrupē visu dienu. Otra iespaidu virkne ir daudz vēlāka: 70. gadu vidū, pirms apmešanās Ērgļu pusē, mēs ar Jāni vienu vasaru dzīvojām vienā no Kurzemes zvejniekciemiem – irētā istabiņā Bērziema *Magonēs*. Atceros niedrēm aizaugušo jūras krastu iepretim *Magonēm*. Bērziemā jūrai vēl ir neskartas dabas smarža, kuras tuvāk Rīgai vairs nav. Man vienmēr bijis ārkārtīgi žēl izpostītās dabas. *Serenādes* ik pa brīdim ieskanas kaiju brēcieni; tie ir kā jūras simbols, kas nes vēstījumu cilvēkiem, bet viņi jau nesadzird." (Einfelde 2016)

*Skumjās serenādes* 1988. gada 14. oktobrī Kamermūzikas zālē pirmat-  
skaņoja Ģirts Pāže kopā ar Operas un baleta teātra mākslinieku stīgu  
kvartetu<sup>32</sup>. Maija atzīst, ka jutusi īpašu pietāti pret šī ansambļa faktis-  
ko vadītāju, vienmēr atsaucīgo un sirsnīgo Oļegu Barskovu (Einfelde  
2016). Vēlāk Pāže spēlējis jaundarbu arī kopā ar Rīgas stīgu kvartetu<sup>33</sup>.  
1992. gada 25. oktobrī Stokholmā, Baltiešu festivāla (*Baltisk festival*) ie-  
tvaros, *Skumjās serenādes* kopā ar Pāži Grīnevalda zālē (*Grīnevaldsalen*)  
izpildījuši vijolnieki Valdis Zariņš un Aija Jaunzeme, altists Andrejs  
Senakols un čelliste Agnese Martinsone (tagad Rugēvica). Cikla otro  
daļu, kas rakstīta klarnetei solo, vairāki interpreti (Egīls Šēfers u. c.)  
mēdz koncertos atskaņot atsevišķi. Pēc Šēfera atziņas, *Skumjās serenādes*  
pieder pie tiem darbiem latviešu mūzikas repertuārā, kas vienmēr raisa  
atsaucību ārzemju auditorijā; lielu interesi radot stāstījums par darba  
tapšanas kontekstu – 80. gadu samilzušajām ekoloģijas problēmām un  
dziesmoto revolūciju (Šēfers 2016). Plašāks *Skumjo serenāžu* raksturo-  
jums ietverts Ilmas Grauzdiņas rakstā (skat. krājuma 313.–316. lpp.).

Arī turpmākajā Einfeldes mūzikā klarnete pārsvarā ir melanholisku  
noskaņu paudēja. Gadu pēc *Skumjajām serenādēm* sacerēta etīde mono-  
logs klarnetei solo *Rudenī* (1989), kas godalgota ar otro vietu Komponis-  
tu savienības rīkotajā kamermūzikas konkursā<sup>34</sup>. Miniaturās noskaņu  
trāpīgi raksturo komponistes izraudzītā konkursa parole – *Bērzs tīrelī*.  
Klarnete šajā darbā izmantota ļoti daudzveidīgi – no spriegas, stūraini  
izlauzītas melodijas, kas balstās uz Einfeldei tuvajām mazu nonu/lielu  
septimu intonācijām, līdz apvērsti punktētiem signālveida motīviem;  
šajā kontekstā tie raisa asociācijas ar gājputnu balsīm.

<sup>31</sup> Jau iepriekš, 80. gadu gaitā, radušās dziesmas jauktajam korim *Jūras vējš* un *Jūra*; pēdējā savulaik godalgota ar otro vietu Kultūras ministrijas rīkotajā jūras dziesmu konkursā. To pirmatkaņojis konservatorijas Mūzikas pedagoģijas nodaļas mācību koris Anša Alberinga vadībā, un dziesma arī 21. gadsimtā vairākkārt tikusi iekļauta amatierkoru (*Valmiera*, LU kora *Juventus* u. c.) repertuārā.

<sup>32</sup> Tā dalībnieki bijuši Natālija Daševska, Tatjana Volkova, Georgs Brīnūms un Oļegs Barskovs.

<sup>33</sup> Šī ansambļa sastāvā spēlēja Uldis Viesturs Sprūdžs, Dagnija Sprūdža vai Vita Vucāne, Valērijs Avramenko un Agne Stepiņa.

<sup>34</sup> Līdzās latviešu klarnetistiem šīs miniaturās interpretu vidū bijis lietuviešu mūziķis Aļģirds Budris (*Algirdas Budrys*); viņš spēlējis to Baltijas mūzikas festivālā *Gaida* Vilņā, Lietuvas Mūzikas akadēmijas zālē 1991. gada 26. oktobrī. Savukārt 1996. gada 3. decembrī miniatūra *Rudenī* izskanējusi Maskavā, Šuvalovas nama muzikālajā viesistabā (*Музыкальная гостиная дома Шуваловой*): krievu klarnetists Jevgeņijs Petrovs to izpildījis Sergeja Berinska muzikālā kluba rīkotajā koncertā *Jaunās Latoijas mūzika*.

1992. gadā Einfelde, Ģirta Pāžes rosināta, radījusi vienu no pirmajiem latviešu komponistu skaņdarbiem klarnešu kvartetam – *Concertino (Iz senseniem laikiem)*. Kā jau iepriekš minēts, nedaudz vēlāk tapusi arī tā ērģeļversija – daina *Iz senseniem laikiem*. Abu skaņdarbu mūzikas materiāls ir ļoti līdzīgs, atšķiras vien atskaņotājsastāvs; kā uzsver Einfelde, klarnešu kvarteta un ērģeļu tembrā viņa saskata daudz radniecības (Einfelde 2016).

1992. gada 6. decembrī *Concertino* pirmatskaņots koncertzālē *Ave Sol*<sup>35</sup>. Vēlāk tas iekļauts vairāku Latvijas klarnešu kvartetu repertuārā; *Quattro diferente* dalībiece Marina Vidmonte to līdzās Indras Rišes kompozīcijai *Aizturētā elpa* min starp opusiem, ko publika viņu koncertos parasti uzņem visatsaucīgāk (Vidmonte 2009).

Galvenās tēmas tiši gausā tapšana, pamazām pievienojot skaņu pie skaņas un katru atkārtojot trīsreiz (ar sekojošu, līdzīgi veidotu noplakumu), suģestē klausītāju ar pirmatnēju monotoniju un vismaz sākotnēji nerada apjausmu par nosaukumā pieteikto koncertēšanas iespēju. Vēlāk, skaņdarba gaitā, attīstības temps, dramatisms un instrumentālo līniju patstāvība strauji pieaug. Lai gan pamattēma tiek spēcīgi dinamizēta un citādi transformēta, savos kāpumos/noplakumos tā arvien saglabā senatnīgi monotono atkārtojumu (*teicēja balsis*) kodolu.

Vienīgais 20. gadsimtā tapušais Einfeldes skaņdarbs flautai un klavierēm ir *Sērdieņu dziesma* (1985). Miniaturas pamatā ir tautasdziesmas *Kas tie tādi, kas dziedāja* melodija. Šeit pilnībā atklājas Einfeldes mūzikas smeldzīgā, smagu skumju pilnā izteiksme, kādu to pazīstam no 80. gadu sonātēm – vien lakoniskākā izklāstā un ne tik sarežģītā spēles tehnikā. 1987. gada 29. martā *Sērdieņu dziesmu* filharmonijas Baltajā zālē pirmatskaņoja Imants Sneibis un Ventis Zilberts. Miniatura bieži tiek iekļauta pūšaminstrumentālistu konkursu programmās, tā iekarojusi arī stabilu vietu mūsdienu koncertdzīvē<sup>36</sup>.

- Trio ansambļi

Vienā un tajā pašā gadā (1994) tapuši divi Maijas Einfeldes trio. Lai gan rakstīti dažādiem atskaņotājsastāviem, tie ir ieceres ziņā tuvi, jo abi veltīti Voldemāra Einfelda piemiņai.

“Voldemārs līdz pat mūža beigām man bija ļoti labs draugs. Viņš bija pareizticīgais, un 40. dienā pēc viņa nāves man šķita, ka gandrīz reāli jūtu: viņa dvēsele nupat vēl bija līdzās, bet tagad atvadās uz visiem laikiem. Sākotnēji *Adagio* bija mana Sīgu kvarteta<sup>37</sup> daļa – to rakstot, daudz studēju Henrika Gurecka kvartetus, īpaši Pirmo un Otro.” (Einfelde 2016)

1994. gada 19. janvārī Larisa un Jānis Bulavi kopā ar jauno čellistu, tolaik vēl JVLMA studentu Ēriku Kiršfeldu, komponistes jubilejai veltītā koncertā Rīgas Domā pirmatskaņoja *Adagio* vijolei, čellam un ērģelēm. Šo kompozīciju abi Bulavi līdzās Sonātei vijolei un ērģelēm

<sup>35</sup> Interpreti bijuši Uldis Plēpis, Atis Asaris, Eduards Raubiško un Sandris Grasis.

<sup>36</sup> Piemēram, pianists Ventis Zilberts spēlējis *Sērdieņu dziesmu* kopā ar Ditu Krenbergu, Vito Bergu, Ilonu Kudiņu un daudziem topošajiem flautistiem. Miniaturu atskaņojuši arī divi Einfeldes kolēģi komponisti – Juris Ābols (flauta) un Edmunds Goldšteins (klaviers). Dita Krenberga spēlējusi šo darbu arī kopā ar Kanādas latviešu pianistu Pēteri Zariņu. Ilona Meija un Dzintra Erlīha ieskaņojušas *Sērdieņu dziesmu* CD albumā – latviešu flautas mūzikas izlasē *Citādas krāsas* (2016).

<sup>37</sup> 1994. gada 30. novembrī kvartetu Vāgnera zālē pirmatskaņoja Rīgas sīgu kvartets: Uldis Viesturs Sprūdžs, Vita Vucāne, Valērijs Avramenko un Agne Stepiņa. Dīemžēl saglabājušās vienīgi šī skaņdarba balsis, nevis pilna partitūra. Lēnajā daļā izmantots tas pats mūzikas materiāls, kas ietverts trio *Adagio*.

vērtē kā otru sev tuvāko Einfeldes opusu. “Domāju, ka filozofiskā vērīena ziņā to droši var stādīt līdzās Mālera vai Šostakoviča simfoniju lappusēm,” tā Jānis Bulavs (2007). Komponistes dēls Jānis atzīst *Adagio* par sev mīļāko mammas skaņdarbu, ko griboties klausīties vēl un vēl (Einfelds 2008).

Skaņdarba epigrāfs, kas arī *atsifrē* kompozīcijas raksturu, ir rindas no Friča Bārdas dzejoļa *Lūgšana*<sup>38</sup>:

<sup>38</sup>Dzejolis ietverts krājumā *Dziesmas un lūgšanas Dzīvības kokam*, kurā apkopota 1911.–1919. gadā tapusī dzeja.

“[...] lai nav neviena –  
ja tas var būt –  
dvēse bez saules stara!”

Šis moto kļūst par arku, kas vieno *Adagio* ar dziesmu *Lūgšana* no *Trim Friča Bārdas dzejoļiem* (2003) un nosaka mūzikas raksturu: tā veidota sapņojuma garā. Sākumtēmas – ērģeļu kantilēnas – attiecībās ar kādu no pavadījuma balsīm gandrīz nepārtraukti veidojas disonantas saskaņas (pamazināta oktāva, maza nona u. tml.), tomēr šajā kontekstā tās nerada dramatisma iespaidu – drīzāk saklausāms kas līdzīgs liegai, dzestrai *stikla pērlīšu* šķindoņai. Kad ērģelēm pievienojas čells un vēlāk vijole, mūzikas izteiksme kļūst kaismīgāka, līdz vairākos viļņos tiek sasniegta apoteozei līdzīga kulminācija (70.–75. t.). Šeit virknējas galvenokārt gaiša kolorīta saskaņas – lieli mažora nonakordi, uz to fona risinās emocionāli saviļņots vijoles un (arī pārsvarā vijoles reģistrā skanoša) čella duets. Taču tas netiek izdziedāts līdz galam; pēkšņi, bez pauzes, to nomaina gluži cita izteiksmes sfēra, kas balstīta Maijas Einfeldes līdzšinējiem kamerdarbiem vairāk raksturīgajā mazās sekundas semantikā. Mūzikas materiāls veido intonātīvu arku ar čella partijas sākummotīvu, tomēr tagad tas iegūst traģisku niansi – to izceļ gan paasais tembrs (*sul ponticello*), gan arī poliharmoniskais fons. Šis apoteozei sekojošais pavērsiens kļūst par skaņdarba *klus*o kulmināciju.

Pašā noslēgumā smeldze pierimst. Pēdējā, vairākkārt atkārtotā saskaņa pauž izlīdzinājumu: kvintu struktūras akordam (*d-a-e-h*) piemīt objektivizēts, pārļaicīgs kolorīts, lai arī iekļautā tritona skaņa (*gis*) joprojām liek izjust tikko tveramu spriedzi.

Vēlāk radušās arī citas šī trio versijas. 1994. gada 31. maijā pianists Aldis Liepiņš, vijolnieks Jānis Bulavs un čellists Leons Veldre Vāgnera zālē pirmatskaņojuši *Adagio* variantu klavierēm, vijolei un čellam. Bez tam Larisa un Jānis Bulavi, vēlēdamies parādīt skaņdarbu savās ārzemju koncertturnejās, izveidojuši vēl vienu versiju – tikai ērģelēm un vijolei. Salīdzinot šīs versijas, Bulava atzīst:

“Ar čello gan skanējums ir siltāks, tomēr kopumā *Adagio* šādā veidolā zaudē maz: ērģeļu trūkums (variantā vijolei, čellam un klavierēm) ir sāpīgāk jūtams. Interpretācijā ļoti svarīgi saglabāt ārēji apvaldīto izteiksmi, kas iezīmē stingras robežas iekšējai emocionālajai spriedzei, tāpēc stīginstrumenti jāspēlē bez jebkādas toņa vibrācijas.” (Bulava 2010)

Šajā pašā 1994. gadā divi Einfeldei tuvi instrumenti – klarnete un alts – līdztekus klavierēm satikušies trio *Pirms saules rieta* lappusēs. Komponiste stāsta par darba ieceri:

“Biju aizbraukusi uz Jaunciema kapiem, kur apglabāts Voldemārs. Klusums un dabas miers uzvēdīja pārdomas, cik dažādi likteņi bijuši tiem, kas te atdusas – bagātie un nabagie, laimes lutekļi un



neveiksmīnēki... Un galu galā viss ir izlīdzinājies. Šādā gaisotnē arī rakstīju savu trio. Domāju, ka tajā jūtams pēdējo saules staru un brūngano zemes toņu vārais siltums. Apzināti vairījos no asiem kontrastiem, tāpēc arī izvēlējos klarineti un altu, kas, manuprāt, ir tembra ziņā radniecīgi instrumenti. Raksturīgās sekundu saskaņas klavierēs rada atbilstošu fonu.” (Einfeldē 2016)

Līdzīgi 80. gadu veltījumsnātēm (Pirmajai sonātei vijolei un klavierēm, kā arī *Sonātei meditācijai*), trio *Pirms saules rieta* var salīdzināt ar kamerstila rekviēmu, tomēr kaut kas nāves tēmas risinājumā ir mainījies. Kļiedzienu vai raudu motīvus neatrodam vispār. Noskaņas ziņā šis darbs sasaucas ar *Adagio* – arī tajā valda sapņaini domīgs mūzikas plūdums. To nosaka jau sākumposma klavieru akordi (mM<sub>7</sub>, un M<sub>9</sub>, apvērsumi, M<sub>53</sub> ar iekļautu sekundu), uz kuru pamata klarinete un alts risina apcerīgu sarunu. Vēlāk (no *Meno mosso*, 45. t.) priekšplānā izvirzās minorīga izteiksme, un bifunkcionālie kulminācijas zonas akordi (69.–70., 80. t. u. c.) iezīmīgi ar asi disonantu skanējumu. Darba beigu fāzē (*Sostenuto*, no 96. t.) kā atbalss parādās dažādas iepriekš izmantotās harmoniskās struktūras, tomēr pēdējais vārds paliek rāmi mažorīgām saskaņām (M<sub>53</sub> ar iekļautu sekundu).

1994. gadā trio *Pirms saules rieta* filharmonijas un Komponistu savienības rīkotajā kamerģmūzikas konkursā ieguva veicināšanas balvu. Pianists Aldis Liepiņš, altists Olafs Štāls un klarinetists Uldis Lipskis pirmatskaņojuši to koncertā ārpus galvaspilsētas (tā norises laiku nav izdevies noskaidrot). Rīgā ansamblis jaundarbu pirmoreiz spēlēja 1994. gada 12. novembrī Vāģnera zālē un vēlāk ieskaņojis to Latvijas Radio (ieraksts izdots CD albumā *Latviešu kamerģmūzika*, 2002). 2007. gada 18. septembrī trio Rīgā izskaņējis vēlreiz: šoreiz tas spēlēts Mazajā ģildē Rudens kamerģmūzikas festivālā, interpreti bijuši pianists Ventis Zilberts, altiste Andra Dārziņa un klarinetists Mārcis Kūlis.

Tieši trio *Pirms saules rieta* pārstāvējis Maijas Einfeldes jaunradi nozīmīgā latviešu mūzikas koncertā ārzemēs – Hamburgā, Altonas teātrī 2002. gada 21. aprīlī. Koncerta rīkošanas iniciatore bija toreizējā šīs pilsētas filharmonijas orķestra altu grupas koncertmeistare Andra Dārziņa. Viņai bija izdevies ieinteresēt par trio ievērojamu vācu mūziķi, tolaik Hamburgas mūzikas direktoru, filharmonijas un operas diriģentu Ingo Meczmaheru (*Ingo Metzmacher*), kas iesaistījās ansambli kā pianists. Klarineti spēlēja Ruperts Vahters (*Rupert Wachter*), savukārt altu – Andra Dārziņa. Koncertā piedalījās dzejniece Amanda Aizpuriete, kas stāstīja par latviešu kultūru, un pati Maija tika intervēta uz skatuves<sup>39</sup>. Trio izskaņēja arī Hamburgai tuvējā pilsētā Kvickbornā (*Quickborn*), vietējo kamerģmūzikas draugu koncertā (*Konzert der Quickborner Freunde der Kammermusik*), Heinricha Herca (*Heinrich Hertz*) reālskolas aulā. Mūzikas kritiķis Hanss Jirgens Geše rakstīja: “Elģģģiskā kompozīcija, kas reflektģģ par dzģģves jģģgu un pģģc varena kāpināģģjuma tiek rezumģģta *pianissimo*, guva lielu piekriģģšanu [...]”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Šajā vakarā skanģģja vģģl citi laikmetģģgo latvieģģu komponģģistu darģģbi, to vidģģ Einfeldes *Sonģģte meditģģcija*, ko spēlģģja Andra Dārziņa un Lauma Skride.

<sup>40</sup> “Die elegische Komposition, die ūber den Sinn des Lebens reflektiert und nach gewaltiger Steigerung pianissimo in sich zusammenfģģllt, erhielt viel Beifall [...]” (Gesche 2002)

- Orķestris

Pēc studiju laikā tapušās un vienīgi diplomeksāmenā atskaņotās Simfoniskās poēmas Maija orķestra mūzikai ilgus gadus nepievērsās. Tomēr 80. gadu otrajā pusē arī šajā jomā notika pavērsiens, kura pirmā izpausme bija *Svinīgs dziedājums* trompetei un simfoniskajam orķestrim (1987)<sup>41</sup>. Komponiste pati šo darbu vērtē kritiski (Einfelde 2016). Tomēr vērts atzīmēt, ka *Svinīgs dziedājums* atspoguļo viņas interesi par trompetes tembra izzināšanu, kas tieši tolaik parādījās arī Einfeldes kamerģimnāzīkā (*Gloria* un *Maza balāde*, 1987), savukārt pati simfoniskā *dziedājuma* ideja apliecina latviešu mūzikai 80. gados raksturīgu un neoromantismā sakņotu tendenci – šajā desmitgadē radušies arī Artura Maskata (*Diatonisks dziedājums*, 1982) un Pētera Plakida (*Dziedājums*, 1986) līdzīga nosaukuma darbi.

<sup>41</sup> Tā sākotnējo versiju – *Novēlētā* trompetei un klavierēm (1987) – Jānis Klišāns un Jurijs Kaspers 1987. gada 5. jūnijā pirmoreiz spēlēja Cēsu mūzikas vidusskolas zālē. Savukārt *Svinīgu dziedājumu* J. Klišāns un Valsts Akadēmiskais simfoniskais orķestris Imanta Rešņa vadībā pirmatskaņoja 1987. gadā slēgtā valdības koncertā Dailes teātrī. 1987. gada 20. decembrī šie paši interpreti izpildīja jaundarbu atklātā koncertā filharmonijas koncertzālē.

Impulss nākošajam orķestra darbam – **Simfonietai** – bija lībiešu teiksma, ko Maija 90. gadu sākumā reiz noklausījās, nejauši uzgriezusi radio. Dzirdētais viņu aizrāva, un komponiste sāka meklēt teiksmas avotus: “Prasīju daudz, arī abiem Staltiem [Helmī un Dāvim – B. J.], taču velti – neviens to nezināja, un rakstiskā veidā teiksmu tā arī neizdevās atrast.” (Einfelde 2016) Tomēr sižets bija iespiedies atmiņā un kļuva par skaņdarba programmatisko pamatu.

“Teiksma vēstīja, ka jaunieši svētdienas rītā gājuši uz baznīcu un jūras krastā redzējuši ganu ar ziliem jūras zirgiem. Vienam no puīšiem iegribējies jāt. Gans centies viņu atrunāt, taču neveiksmīgi. Beigās gans uzkāpis vienā zirgā un jaunietis – otrā; tūlīt viss bars auļos meties uz jūru un kopā ar abiem jāvējiem nozudis viļņos. Kompozīcijas beigās izmantoju citātu – lībiešu tautasdziesmu par meiteni, kura staigā gar krastu, velti gaidot pazudušo bāleliņu.” (Einfelde 2016)

1991. gada 13. decembrī Simfonietu Liepājā pirmatskaņoja pilsētas simfoniskais orķestris Imanta Rešņa vadībā. Tomēr Maija jaundarbu, līdzīgi kā daudzu savu kompozīciju pirmās versijas, vēl neuzskatīja par pabeigtu. “Jutu, ka man pietrūkst dažādu tembra krāsu. Kad pievienoju stīgām oboju un mežragu, rezultāts šķita labāks.” (Einfelde 2016)

Tā tapa Simfonietas otrā versija – *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim (1995), viens no pazīstamākajiem Einfeldes skaņdarbiem. Jaunā kompozīcija veltīta *Rīgas kamerģimnāzīkiem*, un šis orķestris to pirmatskaņoja 1995. gada 2. februārī Lielajā ģildē; solo spēlēja Vilnis Pelnēns (oboja) un Viesturs Vārdaunis (mežrags), bet pie diriģenta pulsts bija Normunds Šnē. Tādējādi sākās Maijas sadarbība ar mūziķi, kas turpmāk kļuvis par visu viņas orķestra darbu pirmatskaņotāju. Diriģents stāsta:

“Pirmā iepazīšanās ar Maiju Einfeldi atklāja man ļoti savdabīgu muzikālo domāšanu. Pašā skaņdarba uzbūvē, attīstības principos ir daudz kopīga ar Debiši: arī Maija tver mirkļa vīzijas, to mainību. Taču Debiši šīs vīzijas vairāk saistītas ar krāsu niansēm, kamēr Maijai – ar emocionālu noskaņu miju; arī jūru viņa uztver pirmām kārtām emocionāli. Zinu, ka Maija pati jūsmo par Bartoku, tomēr īpašu šī

komponista ietekmi viņas orķestra mūzikā nesaskatu – ja nu vienīgi straujajā obojas tēmā<sup>42</sup>.” (Šnē 2006)

<sup>42</sup> Domāta 1. kanconas tēma (no 109. t.).

Atkārtotu izpildījumu *Trīs jūras dziesmas* piedzīvoja 1999. gada 6. martā, komponistes autorkoncertā Sv. Jāņa baznīcā, un 2005. gada 5. novembrī JVLMA zālē, Einfeldes 70. jubilejas koncertā (oboju tajā spēlēja Egils Upatnieks, savukārt mežragu – Artūrs Šults). Arī šajos atskaņojumos diriģents bija Šnē. 1998. gadā viņa vadībā tapis *Rīgas kameramūziķu* izdots CD albums *20. gadsimta latviešu komponistu kameramūzika*, kurā solisti ir Uldis Urbāns (oboja) un Viesturs Vārdaunis (mežrags).

*Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim ir triju daļu – kanconu – cikls. Katra no tām ietver polāru tempu secību (gan pirmā, gan otrā, atskaitot dažas īslaicīgas atkāpes, sastāv no lēnā un ātrā posma, savukārt trešajā tempi izkārtoti otrādi). Šādos vairākkārtējos kontrastos, ņemot vērā programmatisko ieceri un arī mūzikas valodas kontekstu, var saskatīt divas, galēji atšķirīgas jūras sejas.

Skaņdarba forma kopumā ir izteikti einfeldiska – proti, spontāniem pavērsieniem bagāta. Atsevišķu tēmu ietvaros dominē variantveida attīstība, tās ir iekšēji nenoslēgtas un virknējas pēc montāžas principa. Ir arī nosacīts refrēns, kas parādās vairākkārt, gan visai dažādās versijās, un ienes ciklā rondoveidību. Pati komponiste, raksturojot šo materiālu, norāda: “Te iztēlē dzirdu jūras viļņu šlakstus.” (Einfelde 2016) Refrēnam ir īpatns dinamikas profils (kolēģis Pēteris Vasks to esot salīdzinājis ar “dakšīnām” – Einfelde 2016): kāpinājums un spēš aprāvums, kas reizēm (ne vienmēr) saistīts ar augšupvērstu sekundas intonāciju.

1. kanconas sākumposms (*Molto moderato*) ievada vēstījuma noskaņā. Spilgts instrumentācijas atradums ir pamattēmas izklāsts altu partijā, šiem instrumentiem netipiski augstajā (otrās oktāvas) reģistrā uz čella flažoletu un trešo vijoļu *pizzicato* fona; melodija iezīmīga ar diatonisku, minorīgu, trīsuļojošu skanējumu (mazās sekundas trilleris). Vēlāk, no 8. takts, to nomaina trihorda intonācijām bagāta, tautas mūzikai tuva kantilēna. Nosacītā refrēna jeb *viļņu šlakstu* izklāsts piesaista uzmanību ar kolorīta maiņu: pretstatā iepriekš dzidrajai faktūrai tagad spēlē visa stīgu grupa, turklāt balsis sablīvētas zemajā reģistrā.

Kanconas otrais posms (*Allegro marcatisimo*) ietver dejisku un sākotnēji rotaļīgu obojas tēmu, kas pamazām, vienvēda intonācijām atkārtoties, kļūst arvien spriegāka, uzstājīgāka un pārtop liktenīgas apmātības atveidā. Tēmas pārrāvums (140.–144. t.) iezīmīgs ar fatālas nolemības tēlu; dažādu instrumentu partijās monotoni, bet poliritmiski tiek atkārtota viena skaņa (*d*), un faktūra pakāpeniski sabiezē.

2. kanconas sākumposmā (*Lento*) sniegts baznīcas vides un jūras ainavas pretstatījums. Baznīcas noskaņa asociatīvi saistās ar daļas pamattēmu (sirsnīga, augšupvērsti lūdzošām intonācijām bagāta čellu kantilēna uz vijoļu un kontrabasu korāliska fona), jūras ainava – ar kaiju ķercieniu atveidu (no 38. t., obojas stūrainā, septīmu un nonu izlauzītā melodiskā līnija, vēlāk arī obojas un mežraga trilleri).

Attīstības virsotni veido refrēna jeb *viļņu tēmas* izklāsts mežonīgi satrakotā raksturā (*Allegro*, 75.–91. t.). Par spilgtu pavērsieni kļūst tā nomaiņa ar kluso kulmināciju – *Molto meno mosso*, kur oboja uz stīginstrumentu fona atskaņo šaurapjoma (kvartas diapazona) melodiju. Diatonika un kvadrātiskums rosina asociācijas ar tautas mūziku, lai gan šis ir Einfeldes oriģinālmateriāls; savukārt minorīgums, ko vēl pasvīturo obojas spriegais tembrs, piešķir

mūzikai raudu dziesmas noskaņu. Tomēr interesanti, ka Einfelde liriskajai tēmai pievienojusi norādi *non espr.* – acīmredzot viņa vēlējusies, lai klausītāju uzrunā pati senatnīgajā melodijā iešifrētā informācija, nevis pasvītroti izjūsts interpreta frāzējums.

3. kancona ietver dažādus mūzikas materiālus, un par centrālo kļūst *Largo* posms, kura pamatā ir lībiešu tautasdziesma<sup>43</sup>. Pretstatā cikla kopējai noskaņai šī tēma iezīmīga ar mažorīgu, kaut melanholisku raksturu. Melodiju atskaņo alti augstā reģistrā, savukārt pavadījuma kolorītu nosaka visas miksolīdiskās skaņurindas vertikalizēts tvērums. Veidojas vairāki izteiksmīgi kontrapunkti. Vienu no tiem varētu metaforiski saistīt ar viļņu šalkām, kas nu jau pavisam rāmas (obojas skanējumā vienmērīgi mijas kāpjošas un krītošas gammveida pasāžas), otru – ar dzeguzes balss imitāciju (kontrabasu flažoletos ostinēti atkārtota mazā terca).

Tiesa, gaiši elēģiskais tautasdziesmas raksturs nesaglabājas līdz izskaņai. Īsi pirms beigām tonika *e* tiek aizstāta ar *g*; skaņkārtais nokrāsa ir mainīga, bet pamazām nostabilizējas frīģisks, resp., tumšs kolorīts. To padziļina disonantā II pakāpe, kas pašā noslēgumā uzslāņojas tonikas trijskanim.

1994. gadā, vēl pirms *Trīs jūras dziesmu* orķestra varianta pirmatskaņojuma, radusies arī šī cikla ērģeļu versija. Tā sacerēta prāmja *Estonia* katastrofas iespaidā un, kā atzīst komponiste, ir krietni dramatiskāka par orķestra darbu. “[...] kaut kādā veidā mani iespaidoja šis briesmīgais sarkofāgs jūras dzelmē,” viņa teikusi intervijā Mārītei Dombrovskai (Einfelde 1999b). Īpaši atzīmējama 2. kanconas otrā daļa – asam, nežēlīgam viesulim līdzīgs *Allegro marcato*, kuram orķestra versijā nav līdzinieka. Jūtama radniecība ar ērģeļu soloposmam raksturīgo izteiksmes sfēru Sonātē vijolei un ērģelēm, jo arī šoreiz liels īpatsvars ir unisona izklāstam straujā tempā, bezatelpas astotdaļu pulsācijā. Savukārt 3. kancona (*Lento*) jeb cikla epilogs noskaņas ziņā atšķiras no orķestra versijas; šoreiz vairs neparādās tautas melodija ar tai raksturīgo miksolīdisko gaišumu, bet izmantota lūgsnai līdzīgā tēma, kas orķestra versijā skanēja 2. kanconas sākumā.

Kopumā *Trīs jūras dziesmu* ērģeļu variantā saikne starp atsevišķām daļām ir ciešāka nekā orķestra darbā. To nosaka gan tonālā vienotība (sākumtonikas *d* atgriešanās noslēgumā), gan daļu virknējums pēc *attacca* principa; respektīvi, tās izpildāmas bez pārtraukuma.

- Vokālā mūzika

Vokālās kamer mūzikas jomā Maija Einfelde 80. gadu nogalē un 90. gadu sākumā radījusi trīs darbus. 1986. gadā tapusi monooratorija *Saistītais Prometejs* (pēc Aishila traģēdijas motīviem Ābrama Feldhūna atdzejojumā) baritonam, vijolei, čellam, klarnetei, mežragam un klavierēm. Līdzīgi kā mazliet agrāk komponētais *Džordano Bruno sārts*, šis darbs risina sižetu par lepna indivīda un viņu neizprotoša vairākuma pretstāvi. *Saistītā Prometeja* tematiskais materiāls daļēji izmantots arī kameroratorijā *Pie zemes tālās...*, un komponistes stilam zīmīga ir pati instrumentu partiju pārtapšana kora balsīs<sup>44</sup>. “Viņa izjūt

<sup>43</sup> Dziesmas teksts ir kurzemnieku balādes lībiešu variants (“Trešo dienu, trešo nakti / Gaidu savu bāleliņ[.].”). Tā aizgūta no Makša Goldina raksta *Lībiešu muzikālais mantojums* (Goldins 1983: 111); šajā publikācijā sniegta atsauce uz Dzintara Kļaviņa vākumu (1955), kas glabājas Folkloras krātuvē. Oriģināltaktismēru (3/4, ar īslaicīgām atkāpēm) Maija Einfelde aizstājusi ar 5/8.

<sup>44</sup> Sīkāk par to skat. Gundegas Šmites rakstā krājuma 217. lpp.

kori kā instrumentu,” tā vienu no Einfeldes muzikālās domāšanas pamatiezīmēm raksturo Kaspars Putniņš (2010).

Monooratorija viengabalainu atskaņojumu nav piedzīvojusi. Pirmās četras daļas (*Ievads vokālīze, Spēka rečitātīvs un ariozo, Hēfaista dziedājums, Prometeja monologs*) 1986. gada 7. oktobrī konservatorijas zālē izpildījuši dziedātājs Eduards Čudakovs, vijolnieks Jānis Bulavs, čellists Leons Veldre, klarnetists Ģirts Pāže, mežradznieks Arvīds Klišāns un pianists Valdis Jancis. Savukārt nākošās četras daļas (*Okeanīdu koris, Hermeja dziedājums, Prometeja monologs, Izskaņa jeb Epilogs*) pirmatskaņotas Baltijas republiku konservatoriju 14. kameramūzikas festivālā 1988. gada 4. martā konservatorijas zālē, ciklā *Muzikālās piektdienas*. Interpreti bijuši Kameransambļa katedras studenti, turklāt solopartiju dziedājis mūsdienās starptautiski pazīstamais basbaritons Egils Siliņš; instrumentālajā ansambli spēlējuši Sandra Meldere (vijole), Sandra Grīnberga (čells), Uldis Plēpis (klarnete), Jānis Elberts (mežrags) un Ineta Siliņa (klavieres). Jāņa Torgāna recenzijā kodolīgi atzīmēts, ka sniegums bijis saturiski piesātināts (Torgāns 1988).

Visi šie studenti pārstāvēja Guntas Sproģes (tagad Rasas) klasi. Maijas Einfeldes mūzika viņai arvien bijusi tuva, un tieši Sproģes iniciatīva veicināja gan monooratorijas iestudējumu, gan Einfeldes mūzikas atskaņojumu vairākos konservatorijas rīkotos koncertos 80. gadu otrajā pusē – laikā, kad šīs komponistes daiļrade vēl nebija guvusi plašu atpazīstamību.

Otrais šajā periodā tapušais vokālais kamerdarbs atspoguļo jau Atmodas laika ietekmi – tā ir poēma *Aizvestie* ar Andreja Eglīša un Kārļa Skalbes dzeju (1989) mecosoprānam, mežragam un ērģelēm. Raksturojot skaņdarba ieceri, komponiste stāsta:

“Manu ģimēni deportācijas tieši neskāra, lai gan vēlāk dzirdēju, ka sākotnēji esam bijuši izvedamo sarakstā kā diezgan lielu zemes platību īpašnieki. Bet mēs jau faktiski nespējam tās apstrādāt, un arī trūcīgais dzīvesveids runāja pats par sevi – vietējie partijas vīri nolēma svītrot Dūrējus no sarakstiem. Tomēr, laukos mītot, izvešanas nevarēja nepamanīt – mašīnas ar aptītām ķedēm Viļķenē žļerkstēdamas braukāja pa visu ciemu, vairāki mūsu kaimiņi pazuda uz neatgriešanos... Rakstot skaņdarbu, atcerējos arī Voldemāra tēva likteni.” (Einfelde 2016)

Skaņdarbs veidots kā divdaļu cikls. Tā 1. daļas pamatā ir 1942. gadā tapušais Andreja Eglīša dzejolis *Aizvestiem (Māte dēlam)*<sup>45</sup>. Mātes neatbildētie jautājumi, vērsties pie pazudušā dēla, tverti kā Einfeldei tik raksturīgais monologs (*Recitativo rubato e molto espressivo*), kas iezīmē paralēles ar viņas stīginstrumentu mūziku. Komponiste nenoliedz, ka dzejā paustās emocijas viņu ārkārtīgi spēcīgi uzrunājušas arī dēla Jāņa armijā piedzīvotās nelaimes dēļ (Einfelde 2016). Mijas visdažādākie emocionālie impulsi – no



13. attēls. Gunta Sproģe (tagad Rasa) un Maija Einfelde ar 1988. gada 4. marta *Muzikālās piektdienas* afišu. Foto no Guntas Rasas privātarhīva

<sup>45</sup> Šis pats teksts izmantots Lūcijas Garūtas solodziesmā *Māte aizvestam dēlam* (1943).

vienkāršas, skumjas nomāktības (dziedātājas sākumrečitāivs uz vientuļu, gari vilktu mežraga skaņu fona) līdz galējam dramatismam (pēdējais pants ar disonanti blīvu ērgelpavadījumu). Kopumā 1. daļas ērgelpartija mūzikas valodas ziņā sasauca ar šajā pašā gadā komponēto *Crucifixus*. Cita arka ved uz turpat desmit gadus vēlāk (1998) tapušo *15. psalmu* korim. Ar ciklu *Aizvestie* to vieno bieži izmantota ritmintonācija – krītoša jambiska vai arī asā apvērsta punktējumā tverta mazā sekunda, kas abos darbos kļūst par būtisku caurvijattīstības elementu un uztverama kā trauksmes signāls. Pati Einfelde atzinusi, ka, rakstot *15. psalmu* – Bībeles tematikā sakņotu darbu – viņa līdzībās domājusi par latviešu tautas likteni un daudzajiem pāridarījumiem (Einfelde 2016).

2. daļas pamatā ir Kārļa Skalbes dzejolis *Mocekļi* no krājuma *Klusuma meldijas* (1941). Gan tekstuāli, gan muzikāli tas inees vāru gaismas staru – dzejoļa sākumā atainotā lauku ainava (“Pa mazu lauku ceļu gāju, / Kur vasara visapkārt zied”) rosinājusi uz nostalgisku izteiksmi, kur joprojām minorīgā kantilēna vienojas ar dzidrā faktūrā veidotu, brīžam figuratīvi rotājošu pavadījumu. Tas ir fons dzejas vēstījumam – aizlūgumam par mocekļiem un Latviju. Tomēr izskaņa, kā bieži Einfeldei, nav izlīdzinoša, bet ietver vēl vienu dramatisma uzplaiksnījumu (*Grave*) ērgelpartijā: padziļinātajā *d moll* veidotu un poliharmoniski piesātinātu.

Poēmas *Aizvestie* pirmatskaņojums notika 1989. gada 29. martā Rīgas Domā. Ērgelpartiju spēlēja Tāļivaldis Deksnis – mākslinieks, kuram Einfelde rakstījusi arī citus dramatiskus, ar tautas likteņgaitu motīviem saistītus darbus (*Balāde, Crucifixus*). Pārējie pirmatskaņojuma dalībnieki bija Anita Garanča un Arvīds Klišāns. Šajā pašā gadā radusies arī skaņdarba *Aizvestie* otra (pašai komponistei tuvākā) redakcija, kurā ērģeles nomainījis stīgu kvarteta intīmākais koptembris. To 1989. gada 30. novembrī Anglikāņu baznīcā pirmatskaņojuši Luiza Andruševica, Arvīds Klišāns un konservatorijas stīgu kvartets (Juris Švolkovskis, Inese Štrāle, Ināra Brīnuma un Diāna Ozoliņa). Kopumā šis emocionāli blīvais un tembrālās dramaturģijas ziņā interesantais skaņdarbs būtu pelnījis lielāku vietu arī mūsdienu koncertdzīvē.

Balsij un klavierēm 90. gadu pirmajā pusē sacerēts tikai viens opuss – *Pienāks brīdis tāds reiz...* (1995). Šī kompozīcija, kuras pamatā ir dzejnieces Sapfo vārdi Gundegas Kļaviņas tulkojumā, priekšvēsta vēlāk, kormūzikas periodā, Einfeldei raksturīgo interesi par sengrieķu kultūru. Līdztekus dziesmai *Iemīli mani melnu* no cikla *Romantiskas dziesmas* tā ir spilgta liecība komponistes tiecei iedziļināties sievietes sarežģītajos, pretrunīgajos pārdzīvojumos: dziesmā pausts Sapfo lāsts viņu pievilušajai draudzenei un ļaunu vecumdienu vēlējums. Jaundarbs veltīts dziedātājai Antrai Bigačai un pianistei Ilonai Breģei. Abas mākslinieces to pirmatskaņojušas 1995. gada 11. jūlijā Vāgnera zālē.

Kormūzikas jomā Maija Einfelde pēc ilgāka pārtraukuma pievērsās bērnu repertuāram. Ap 1987./1988. gadu sacerēta *Vilku dziesmiņa* ar Māra Čaklā vārdiem, kas rakstīta E. Vīgnera Kuldīgas bērnu mūzikas skolas korim *Cantus*. Galvenais impulss jaundarba tapšanai bija šīs skolas ilggadējās direktores un *Cantus* dirigentes

Marutas Rozītes ieinteresētība: viņa tolaik veicinājusi vairāku latviešu komponistu (arī Pētera Plakida, Romualda Kalsona u. c.) bērnu dziesmu rašanos<sup>46</sup>. Savukārt citi Einfeldes 80./90. gadu kora sacerējumi apliecina interesi par sievietes balss tembrālajām iespējām. Sieviešu kora darbos viņai citkārt raksturīgā traģika ieskanas vien retumis – dominē gaiša vai gaiši melnholiska izteiksme, bieži saiknē ar dabas motīviem. To apliecina, piemēram, dziesma *Baltās mākoņas* ar Viļa Plūdoņa vārdiem – komponistes pirmā pievēršanās šī vēlāk viņai tuvā dzejnieka daiļradei. Kamerkoris *Cantus* Valda Zeltkalna vadībā dziesmu pirmatskaņoja 1987. gada 23. decembrī *Ave Sol* zālē.

Dziesma *Pēc pārkoņa* (1990, Aspazijas teksts) rakstīta sieviešu korim un pikolo trompetei. Tās tapšanu rosināja diriģentes Intas Eizenbergas-Cērmanes iniciatīva: pārvarot kautrību, viņa reiz vērsās pie Maijas – savas toreizējās kolēģes Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā – ar lūgumu velīt kādu dziesmu Intas vadītajam korim *Delta*. Maijai radās ideja, ka projektā varētu iesaistīt arī toreizējās *Deltas* kormeistares Dainas Klišānes dzīvesbiedru Jāni. Tādējādi dziesmas partitūru bagātināja pikolo trompete, un jaunatklātais tembru salikums autorei iepatikās. “Sieviešu balsis un trompete – šādu kombināciju es vienkārši dievinu,” viņa atzīst (Einfelde 2016). Spirgtā dziesma saderas ar iepriekš citēto Maijas izteikumu par pikolo trompetes skanējuma asociatīvo līdzību pēkšņam saules staram mākoņu spraugā (Einfelde 2016). Vēlāk, jau 21. gadsimtā, sieviešu balsis un trompete (gan ne pikolo variants) apvienosies arī *Kora simfonijas* daļā *Kyrie*.

Dziesmu *Pēc pārkoņa* koris *Delta* pirmatskaņojis 1990. gada 1. jūlijā Latvijas Valsts universitātes Lielajā aulā, izcīnot pirmo vietu dziesmu karā B grupā. Vēlāk šis darbs nesis *Deltai* laurus arī vairākās citās sacensībās: 1995. gadā saņemta sudraba godalga Roberta Šūmaņa Otrajā Starptautiskajā koru konkursā Cvikavā, 1998. gadā – pirmā vieta Sestajā starptautiskajā jauniešu koru festivālā *Rīgas zīle* un zelta godalga Džuzepes Verdi Pirmajā Starptautiskajā koru konkursā Salsomadžorē. “Slavas virsotni šis skaņdarbs sasniedza 2014. gadā, Pasaules koru olimpiādē Rīgā, kur ar trompetista Edgara Švemberga pikolo trompetes solo *Pēc pārkoņa* saņēma augstus punktus un *Delta* ieguva zelta diplomu,” stāsta diriģente Eizenberga-Cērmane (2016).

Ap 1991. gadu radusies arī *Mēness dziesma* ar Aspazijas vārdiem – tā apliecina Einfeldes interesi par nakts poēziju, kas gūs turpinājumu vairākos viņas 90. gadu un 21. gadsimta skaņdarbos (*Nikte un Selēne*, *Teika par zvaigznēm* u. c.). 1998. gada 29. jūnijā *Delta* dziedāja jaundarbu Latvijas Universitātes aulā, 22. Vispārējo Dziesmu svētku koru konkursa finālā, savukārt ārpuskonkursa gaisotnē *Mēness dziesma* pirmatskaņota 1999. gada 1. maijā, *Deltas* jubilejas koncertā *Dziesma dvēselei*.

“Maija Einfelde man kļuva mīļa jau ilgi pirms viņas slavas Amerikā,” savulaik teikusi sieviešu kora *Dzintars* diriģente Ausma Derkēvica

<sup>46</sup> Maija Einfelde Kuldīgā ieradās uz Mūzikas dienām, un viņa ar prieku pieņēma arī direktores laipno piedāvājumu daļu atvaļinājuma pavadīt mūzikas skolā. Pastaigās kopā ar dēlu tika iepazīta gleznainā mazpilsēta un tās apkaime. Šajā laikā arī radās *Vilku dziesmiņa*. Pēc Maijas Einfeldes atmiņām, Maruta Rozīte sākotnēji atzinusi to par grūtu un baidījiesies dot saviem audzēkņiem: tikai vēlāk diriģente savas domas mainījusi (Einfelde 2016). Tādējādi dziesma ienāca koncertapritē vairāk nekā divdesmit gadus pēc sacerēšanas, taču uzreiz guva lielus panākumus. Marutas Rozītes vadītais *Cantus* ar *Vilku dziesmiņu* spoži startējis vairākos konkursos: 2013. gada 9. martā JVLMA, Jāzepa Vītola III Latvijas mūzikas skolu koru un ansambļu konkursā *Lai skan...* (Lielā balva; šis arī dziesmas pirmatskaņojums), Pasaules koru olimpiādē Rīgā (2015, zelta medaļa) un 34. starptautiskajā koru festivālā Kantonigrōsā (*34 Festival Internacional de Música de Cantonigrōs*), Spānijā (2016, 2. vieta). “Sarežģīta dziesma, jādzied paralēlās sekundās; koris *Cantus* to padarīja ļoti efektīgu un interesantu, pievienojot bungas,” stāsta komponiste (Einfelde 2016).

(2004). Pēc viņas ierosmes tapusi dziesma *No Tevis* (veltīta Itas Kozakēvičas piemiņai, Alberta Kreņevska teksts, 1990). Tā pirmoreiz atskaņota 1991. gada 13. novembrī Rīgas Latviešu biedrības nama zālē un vēlāk ierakstīta arī CD albumā *Sieviešu koris Dzintars* (1994). Lai arī veltīta aizgājējai, dziesma nav drūma: gaiši skumjā izteiksme sasaucas ar abiem Voldemāra Einfelda piemiņai rakstītajiem trio (*Adagio* un *Pirms saules rieta*). *No Tevis* ir viens no piemēriem (sal. *Dzērvēs*, 15. psalmu), kur autore rada telpiskuma ilūziju ar diagonālās faktūras lietojumu. Šajā gadījumā balsu pakāpeniska iestāja/noplakums asociatīvi saistās ar šaudīgo sveces liesmiņu – dzīvības trausluma simbolu.



8. piemērs. Dziesma sieviešu korim *No Tevis*: fragments. Komponistes rokraksta kopija

Apmēram šajā pašā laikposmā korim *Dzintars* rakstīta arī *Šūpla dziesma* (1990), kuras pirmvariants bijusi 70. gados tapusī apdare bērnu korim *Pelīt' brauc, vāģi čīkst*. Dziesmas pamatā ir Emīla Melngaiļa pierakstīta melodija, kas ietver veseloņņu skaņurindas fragmentu tritona apjomā. Šāds tematiskais kodols rosinājis komponisti uz impresionistiski smalku, *dūmakainu* harmonizāciju, izgaismojot folkloras materiālu liegā un reizē nedaudz svešādā, ireālā nokrāsā. Neraugoties uz vienkāršo, skaidro struktūru (nepilna saliktā trijdaļu forma) un bērnišķīgi rotaļīgo tekstu, dziesma ir novatoriska latviešu mūzikā. Vietumis vērojama atkāpe no klasiskās kordziedāšanas manieres (izteismīgais glisando īsi pirms noslēguma, 63. t.), kas vēlāk kļuvis par Einfeldes kormūzikas raksturīgu iezīmi.

Koris *Dzintars* pirmoreiz dziedājis *Šūpla dziesmu* 1995. gada 12. maijā Latvijas Universitātes Lielajā aulā. Tāpat kā *Ave Maria*, šī miniatūra iekļauta CD albumā *Sieviešu koris Dzintars* (1996/97). Tās interpretu vidū bijis arī sieviešu koris *Ausma* Jāņa Zirņa vadībā u. c. kolektīvi. No ārzemju atskaņotājiem īpaši atzīmējams Dr. Šāronas Hansenas (*Sharon Hansen*) vadītais *Milwaukee Choral Artists* – viens no pieciem profesionālajiem ASV sieviešu korim.

Visbeidzot, jau minētajā 1995. gada 12. maija koncertā *Dzintars* un ērģelnieks Tālvāldis Deksnis pirmatskaņojuši vienu no Einfeldes slavenākajiem kordarbim – *Ave Maria* (1994). Dziesma veltīta



diriģentei Ausmai Derkēvicai 65 gadu jubilejā<sup>47</sup>. Viņas vadībā tā izskanējusi arī 23. Vispārējo Dziesmu svētku garīgās mūzikas koncertā Rīgas Domā 2003. gada 29. jūnijā, kad pie ērģelēm bijusi Kristīne Adamaite. 1995. gada pavasarī Maija Einfelde izveidoja arī *Ave Maria* variantu ērģelēm.

Līdz ar to 90. gadu vidū komponiste bija apguvusi gandrīz visas žanru sfēras, kas viņas mūzikai raksturīgas arī turpmāk. Tomēr lielais pavērsiens radošajā ceļā vēl bija priekšā.

## 1996–2005

### Panākumi

90. gadu otrā puse sākotnēji nešķita solām īpašas pārmaiņas Maijas dzīvē. 1996. gadā viņa sāka sadarboties ar Latvijas Radio kori, taču šī fakta nozīmību turpmākajā radošajā biogrāfijā tolaik, šķiet, vēl neapjauta ne pati komponiste, ne kora vadītāji. Diriģents Kaspars Putniņš stāsta:

“90. gadu vidū mēs daudz eksperimentējām ar kora izteiksmes iespējām, skanējumu, tembriem. Meklējām atbilstošu repertuāru ārzemēs, bet gribējām iedrošināt kaut kam jaunam arī latviešu autorus. Pasūtījām darbus vairākiem komponistiem – Andrim Dzenītim, Vilnim Šmīdbergam un Maijai Einfeldei. Tolaik jau pazinu viņas kameramūziku, īpaši sonātes, arī ērģeļsacerējumus. Saistīja to galējais emocionālais blīvums un kontrasti. Maija piedāvāja mūsu kora grupai (Radio kora kamersastāvam – B. J.) poēmu jeb kameroratoriju *Pie zemes tālās...*. Šis darbs nerakstījās viegli – atceros, kā viņa nesa to korim pa atsevišķām lapām. Pašu pēdējo lapu Maija vienurīt iedeva nogurusī, bāla, neizgulējusies, bet ar dīvaini apģarotu seju – viņa bija vēl tik ļoti mūzikā, ka izskatījās kā eņģelis ne no šīs pasaules.” (Putniņš 2010)

Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā pirmatskaņoja *Pie zemes tālās...* 1996. gada 30. novembrī Latvijas Universitātes Lielajā aulā, Latviešu Jaunās kora mūzikas festivālā. Mazliet vēlāk, 1997. gada 21. augustā, autore saņēma ziņu, ka skaņdarbs ieguvis galveno godalgu vienā no pasaules prestižākajiem kompozīciju konkursiem – starptautiskajā Bārlova fonda rīkotajā konkursā ASV. Šajā pasākumā, kas ik gadu veltīts kādam atsevišķam žanram, 1997. gadā blakus kameroratorijai *Pie zemes tālās...* uz balvu pretendēja vēl 298 kordarbi, tādējādi konkurence bija milzīga.

Einfelde par konkursu uzzināja, pateicoties ASV latviešu komponistei Dacei Aperānei, kura atminas:

“Saņemot sludinājumu par Bārlova konkursu, sākumā pat īsti nepievērsu tam uzmanību, tomēr reiz nejauši ieskatījos: tā taču kormūzika! Zināju, ka Maijai ir jauns kordarbs; pati nebiju to dzirdējusi, bet steigšus sūtīju viņai ziņu, informēju par konkursu arī citus latviešu komponistus. Nodošanas termiņš jau tuvojās, un Maija paspēja kameroratoriju iesniegt. Kad uzzinājām rezultātus, viņa man zvanīja un teica: es šobrīd esmu tik laimīga!” (Aperāne 2010)

<sup>47</sup> Diriģente atceras, ka jaundarbs paticis Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* diriģentam Mārim Sirmajam, un pēc viņa lūguma autore aranžējusi to jauktajam korim un ērģelēm (Derkēvica 2010). Šo versiju ērģelnieks Aivars Kalējs un koris *Latvija* Sirmā vadībā pirmatskaņojuši Pirmajā Garīgās mūzikas festivālā, 1998. gada 15. augustā Rīgas Domā.

Maijas un Daces cieša draudzība bija aizsākusies jau pirms gadiem trim. Maija atceras, ka pirmais impulss, kas savulaik rosinājis viņu tikšanos, bijusi Sonāte vijolei un ērģelēm: Dace dzirdējusi to ierakstā, un tā raisījusi lielu interesi par komponisti (Einfelde 2016). Tuvāk abas iepazinušās 1994. gadā, kad kopā ar Selgu Menci devušās uz Jaungulbeni meklēt telpas latviešu jauno mūziķu nometnei (Aperāne 2016). Maija izsakās par Daci:

Apbrīnojami altruistisks cilvēks – viņas mājā Bedfordā (netālu no Ņujorkas) pastāvīgi uzturas kāds ciemiņš no Latvijas, un vienmēr viņš tiek no sirds aptekāts. Bet nevajag aizmirst, ka Dace pati ir komponiste, un viņai taču vajadzīgs laiks radošajam darbam!” (Einfelde 2016)

Dace Aperāne bijusi iniciatore daudziem Einfeldes mūzikas atskaņojumiem ASV, tajā skaitā Ziemeļamerikas latviešu Ērģeļu dienās. Pie viņas Maija viesojusies arī divreiz 1999. gadā, kad ielūgta uz sava 15. *psalma* atskaņojumiem. No šiem laikiem Daces atmiņā iespiedusies epizode, kas, viņasprāt, lieliski raksturo Maijas cilvēcisko tēlu:

“Viņa ir ļoti maigs cilvēks ar fenomenālu atmiņu par sīkiem mirkļiem. Viņa var atcerēties tos gadiem ilgi un pieminēt visneparastākajos brīžos. Tas ļoti sasilda sirdi. Viņa ievēro dzīves skaistos sīkumus... Piemēram, Amerikā mums aiz mājas ir neliels mežs. Maija sēž, pa lielāku logu skatās uz meža pusi un tad sauc: tītars, tītars uz mani skatās! Mums gan ļoti reti parādījās meža tītari, bet viņa bija tik lielā sajūsmā! [..]. Un tad dažreiz, kad mēs vēlāk sazvanījāmies, viņa vēl apjautājās: kā ar tiem tītariem? Man patīk, ka viņa var tā pasmieties un jūsmot par dzīves mirkļiem. Šķiet, ka tas arī parādās viņas mūzikā – tās detaļas. Tu skaties, un vienu dienu tu redzi un saklausī Maijas mūzikā jaunas, agrāk nepamanītas krāsas, pilnīgi viss ir tik daudzšķautņains, kā stikla prizmā...

No pēdējā laikā dzirdētā ļoti dziļu, aizkustinošu iespaidu atstāja Četras *elēģijas*. Ēriks Kiršfelds un Herta Hansena spēlēja tās šovasar latviešu jauno mūziķu meistarkursos Siguldas *Baltajā Fliģelī*.” (Aperāne 2016)

Egils Upatnieks, kas atskaņojis obojas solo Einfeldes *Trīs jūras dziesmās* un augstu novērtē viņas obojas izjūtu (Upatnieks 2016), min kādu, viņasprāt, zīmīgu faktu: Daces Aperānes kompozīciju klāstā ir darbs ar līdzīgu nosaukumu un tembra izvēli – *Jūravas* obojai un klavierēm (1992). Kā izdevās noskaidrot, Maijai cikls *Jūravas* nav pazīstams, tādējādi šī sasaukšanās ir tikai sakritība (Einfelde 2016). Un tomēr: nav izslēgts, ka tā atspoguļo zināmu radniecību abu komponistu tembrālās domāšanas veidā un ārpusmūzikālo interešu lokā.

Dace Aperāne apkopojusi ziņas par Maijas Einfeldes mūzikas atskaņojumiem ASV arī ārpus latviešu auditorijas: kopš uzvaras Bārlova konkursā to bijis visai daudz. Tā, piemēram, komponistes mūzika regulāri skan Ņujorkas raidstacijās WQXR un WNYC (tai skaitā laikmetīgās mūzikas programmā *New Sounds*<sup>48</sup>) un Ņujorkas interneta Q2 stacijā. Sīkākas ziņas par atsevišķu darbu koncertizpildījumu tiks sniegtas krājuma turpmākajās apakšnodaļās.

Liela Maijas skaņdarbu kolekcija pieejama Baltiešu kormūzikas bibliotēkā Vašingtonas Universitātē<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Skat., piemēram: New Sounds. # 3773: *Choral Music from Latvia and Estonia*. <http://www.wnyc.org/story/choral-music-latvia-and-estonia/> (accessed December 16, 2016).

<sup>49</sup> Skat.: Dr. Heather MacLaughlin Garbes. *An Overview of the UW Baltic Choral Library*. <https://acdawaunison.wordpress.com/2016/10/16/an-overview-of-the-uw-baltic-choral-library/> (accessed December 16, 2016).

Uzvara Bārlova konkursā iezīmēja kardinālu pavērsienu Maijas Einfeldes darbības vērtējumos arī Latvijas mūzikas vidē. Tieši viņa līdzās Pēterim Vaskam bija kļuvusi par otru tolaik pasaulē plašāk pazīstamo latviešu komponisti – vēl pirms dažām nedēļām to nebūtu varējusi iedomāties ne pati Maija, nedz arī vairums viņas kolēģu. Oļģerts Grāvītis stāsta:

“Esmu viens no tiem, kuri Maiju pazīst jau kopš studiju laikiem. Uzskatīju viņu par klusu, kautrīgu būtni; jutu līdzī, redzot, ka viņa reizēm tiek vienkārši nostumta malā, taču man ne prātā nenāca, ka Maija pati izlauzīs sev ceļu – turklāt ne vien Latvijā, bet arī pasaulē. Šodien man jāatzīst, ka smagi kļūdījos.” (Grāvītis 2008)

Līdzīgu pārsteigumu Einfeldes uzvara Bārlova konkursā sagādāja daudziem. Pirmoreiz mūžā komponiste nokļuva preses uzmanības centrā – lielumielais vairums viņai veltīto portretskiču un interviju, kas publicētas presē, tapušas pēc ASV gūtajiem lauriem. Žurnālisti ar viņu gribējuši tikties bieži, jo šķietami introvertā Einfelde izrādījusies asprātīga un aizrautīga sarunu biedrene. Komponistes draudzene Maija Kurme atzīst:

“Maija sabiedrībā ir ļoti interesanta, īpaši nelielās kompānijās. Sākumā viņa visbiežāk klusē, bet, pamazām iesaistoties sarunās, nokļūst uzmanības centrā, un visi skati pavēršas uz viņu. Svarīgi arī, ka Maija prot par sevi pasmieties.” (Kurme 2010)

Nākošajā gadā pēc uzvaras Bārlova konkursā Einfeldei tika piešķirta arī *Latvijas Lielā mūzikas balva '97*. 1999. gadā viņa saņēma Latvijas Republikas Kultūras ministrijas prēmiju un 2000. gadā – AKKA/LAA un Latvijas Autoru apvienības dibināto Autortiesību bezgalības balvu.

Kā pati Maija uztvēra šos panākumus? “Es jutu milzīgu prieku un gandarījumu – pēc tik daudziem sarūgtinājumiem, ko man nācies piedzīvot,” viņa atzīst (Einfelde 2016).

Paralēli skolotājas darbam Latgales priekšpilsētas mūzikas skolā (1996–1999) un vakara mūzikas skolā *Rīdze* (~1996–2008) komponiste 1997.–2001. gadā strādāja Dārziņa skolā – mācībiestādē ar īpašu gaisotni:

“Bērni jau visur ir jauki. Dārziņa skolā viņi, protams, bija talantīgāki, pašpārliecinātāki nekā citviet un, jāatzīst, arī ironiskāki. Atceros, ka sākumā laikam biju pārāk bieži salīdzinājusi Dārziņus ar savu iepriekšējo darbavietu – Mediņa skolu, un sapratu to, kad audzēkņi sāka vilkt mani uz zoba, ik pa laikam apvaicājoties: “Skolotāj, kā šai ziņā bija Mediņskolā?” (Einfelde 2016)

Maija pati uzskata, ka uzvara Bārlova konkursā ietekmējusi arī viņas pedagoģisko darbu.

“Daudzu skolēnu attieksmē pret pedagogiem reizēm jūtama tāda kā diplomātiski slēpta augstprātība. Galu galā, nav taču viņiem noslēpums, ka algas mums ir, kādas ir, un daļa audzēkņu domā; ja reiz tu strādā skolā, tātad esi pelēka neveiksmiece. Ej nu pierādi, ka tā nav – īpaši,

ja tiešām nepiederī pie Latvijā populārākajiem mūziķiem! Panākumi Bārlova konkursā tomēr iespaidoja attieksmi pret mani kā personību – to es skaidri izjutu.” (Einfelds 2016)

Līdzīgi kā iepriekšējās darbavietās, audzēkņu uzcītības pakāpe mūzikas teorijas priekšmetos bija dažāda, un Maijas stingrība acīmredzot ne visiem šķita pieņemama. Teju katrā stundā kādam nācās uzklaut kategorisku vērtējumu: “Es jums lieku divi!” “Starp mums, skolēniem, šie vārdi bija kļuvuši par izteicienu...” nu jau ar humoru atceroties skolas gadu harmonijas nodarbības, stāsta pianiste Arta Arnicāne (2016).

Pati Maija intervijā Sandrai Ņedzveckai izteikusies:

„Lai gan mīļu skolēnu man ir daudz, ir būtiska atšķirība starp mani un manu labāko draudzeni, arī skolotāju Maiju Kurmi. Viņa ir ļoti barga, bet mīļa, tāpēc audzēkņi viņu mīl. Es biju barga, bet nebiju mīļa.” (citēts pēc: Ņedzveckā 2014)

Šīs paškritikas pārspilētību atklāj intervijas ar vairākiem Maijas audzēkņiem – kādreizējiem dārziņiešiem; nenoliedzot skolotājas stingrību, viņi tomēr nemin to kā pirmo iezīmi, kas palikusi atmiņā. Egils Šēfers (apguvis pie Einfeldes harmoniju ap 1997) norāda: iepriekš viņš, kā jau pūtējs, domājis galvenokārt vienbalsīgi, taču harmonijas un, plašāk, daudz balsības jēgu atklājis nodarbībās pie Maijas:

“Kontrapunktu jau tolaik nemācīja. Bet viņa savā stāstījumā izgāja tieši no kontrapunkta. Tieši kopš tā laika spēlējot vienmēr domāju pirmām kārtām par harmonijas kopumu, ne tikai par savu balsi.” (Šēfers 2016)

Patlaban Egila Šēfera repertuārā ir visi Einfeldes skaņdarbi klarnetei vai ar klarnetes solo, to vidū arī *Skumjās serenādes*, kas iekļautas pēc viņa iniciatīvas izdotajā CD albumā *Ziemeļsaule* (2010) – latviešu laikmetīgās klarnetes mūzikas izlasē. Māksliniekam ir arī savs skatījums uz šīs mūzikas vietu koncertos:

“Man patīk *programmēt* kombināciju *Einfelds plus Mocarts*. Mocarts – tā ir saulaina smeldze, piemēram viņa Lamažora Kvintets. Einfelds – tā ir tīra smeldze, daudz nobriedušāka, bet arī tur ir savs gaišums...” (Šēfers 2016)

Nedaudz vēlāk kā Šēfers, 1999.–2001. gadā, Maijas harmonijas klasē pabija topošais obojists Egils Upatnieks. Viņa atmiņas ir šādas:

“Einfelds bija pirmā skolotāja, kas mūs visus uzrunāja uz “jūs”. Pret visiem viņa izturējās vienādi, prata ieturēt distanci un atzīmes lika ļoti objektīvi – nekādu mīluļu vai nemīluļu... Harmonijas kursā skatījām arī 20. gadsimta mūziku – nezinu, vai tā bija programmā. Atceros, ka viņa mums, piemēram, demonstrēja Debisi paralēlās kvintas – cik jauki tās skan; bet mums tomēr nav jāraksta tai stilā. Un atceros, ka rādīja arī kaut ko no Gubaiduļinas, no Lutoslavska.” (Upatnieks 2016)

Jau pieminētā Einfeldes draudzene un toreizējā Dārziņa skolas pedagoģe Maija Kurme papildina audzēkņu stāstījumus:

“Reiz, kad Maijas grupu pārņēma cits pedagogs, kāds no audzēkņiem man teica: “Mums harmonija beidzās ar Einfeldes aiziešanu.” Zinu, ka harmonijā viņa lielu vērību veltīja dažādu stilu mūzikas analīzei, kam

mēs, teorētiķi, parasti vidusskolās nepievēršam tik daudz uzmanības. Acīmredzot šādi izpaudās viņas komponistes būtība.” (Kurme 2010)

Bijusī kompozīcijas klases audzēkne (1999/2000), šobrīd topošā etnomuzikoloģe Linda Šarkova, pirms iestāšanās Dārziņa skolā dzīvojusi un mācījusies Maijas dzimtajā pilsētā Valmierā. Viņa atminas, ka Dārziņa skolas un vispār Rīgas vidē sākotnēji nav varējusi iejusties un šad tad uzticējusi skolotājam savas raizes par dažādiem sadzīves aspektiem:

“Viņa nebija mātišķa, nekad mani nežēloja – ak, nabaga bērniņš, vai tamlīdzīgi. Taču viņa bija drīzāk kā vecākais biedrs – stāstīja praktiskas lietas, palīdzēja atrisināt šo un to. Jutu, ka viņai ir nedaudz vīrišķīga domāšana, un tagad, kad vairāk zinu par viņas pašas dzīvi, saprotu, ka viņai reizēm ar līdzīgiem problēmām bijis jātiek galā.” (Šarkova 2016)

Līdztekus Maijai Einfeldei kompozīciju Dārziņa skolā 90. gadu beigās pasniedza Marina Gribinčika, Pēteris Vasks un Imants Zemzaris. Maija atceras, ka pēc kāda audzēkņu vakara kolēģi vienojušies secinājumā: Einfeldes audzēkņi ir visatšķirīgākie, jo pārējo skolēnu darbos piederību tā vai cita pedagoga klasei esot vieglāk atšifrēt. “Man jau nav tāda harisma, lai visi censtos mani atdarināt,” viņa pašironiski piebilst (Einfelde 2016).

Patiesībā audzēkņu dažādie rokraksti acīmredzot skaidrojami ar skolotājas darba metodi. Tā liek spriest Lindas Šarkovas stāstījums. Maijai Einfeldei nav piemēti individuālo priekšmetu pedagogiem bieži raksturīgā vēlme “palikt spilvenu apakšā”, lai viss būtu labi: viņa nekad nav atļāvusies dzēst audzēkņa uzrakstīto (pat ja tas nav bijis veiksmīgs) un aizstāt to ar savu risinājumu, bet centusies rosināt patstāvību (Šarkova 2016). Acīmredzot Einfeldes pieeju ietekmēja atmiņas par viņas pašas mācībām pie Jāņa Ivanova, kur brīvības *meklēt, kļūdīties un atkal meklēt* savulaik pietrūcis.

Raksturojot savu kompozīcijas pedagogi, Linda Šarkova min iezīmes, kas sasaucas ar Mārtiņa Viļuma vērojumiem – Einfeldes lakonisko runas veidu un tematiskā materiāla izstrādei veltīto uzmanību:

“Viņa prata par akadēmisko mūziku, kompozīciju runāt bez lieka patosa, neromantizējot. Nebija to vārdu plūdu, kas mums nāk no vācu/krievu skolas un reizēm jūtami citu pedagogu runās... Maija nekad nerunāja par radošumu vai inovācijām, pret to viņai bija pusironiska attieksme. Kompozīciju viņa rosināja uztvert vienkārši kā amatu ar noteiktiem kvalitātes standartiem un pirmām kārtām lika strādāt pie tematiskā materiāla attīstības – nekad neļāva atstāt idejas neapstrādātas.” (Šarkova 2016)

Arī Lindas bijusī klases biedrene Austra Bērziņa (toreiz Savicka) skolas gados saskārusies ar dažādiem kompozīcijas pasniedzējiem. Austra atzīst, ka Maija ietekmējusi viņu visvairāk, jo bijusi konkrēta un lietišķa (nevis abstrakti *radoša*) savās prasībās. Līdzīgi kā Dzintra Kurme-Gedroica un Mārtiņš Viļums, arī Austra akcentē lielo uzmanību, kas veltīta 20. gadsimta mūzikas analīzei:

“Vairāk atceros nevis to, kā mācīja pašu komponēšanu, bet kā kopā skatījām partitūras: galvenais bija dažādu kompozīcijas tehniku iepazīšana. Pirmām kārtām Bartoks – šķiet, tas varēja būt Ceturtais stīgu kvartets?... Es pati pēc tam rakstīju stīgu kvartetu, kur pēc Maijas ieteikuma apzināti centos izmantot līdzīgu kompozīcijas tehniku paņēmienus.” (Bērziņa 2016)

Otrā Maijas darbavietā, vakara mūzikas skolā *Rīdze*, lielākoties mācījās jaunieši, kas jau izauguši no tradicionālā skolēnu vecuma un samērā vēlu atklājuši savu muzikālo aicinājumu. No saviem pirmajiem *Rīdzes* audzēkņiem komponiste īpaši atzīmē Jēkabu Nīmani, ar ko viņa sadarbojusies 1998.–1999. gadā. Maija atceras, ka Jēkabam bijusi pūtējam neraksturīgi nopietna attieksme pret mūzikas teoriju – sākotnēji viņš to apguvis, lai sekmīgi nokārtotu JVLMA iestājesāmenus un iekļūtu klarnetes klasē (kas arī izdevies), taču jau pēc iestāšanās pārsteidzis skolotāju ar lūgumu ļaut viņam arī turpmāk privāti apmeklēt harmonijas nodarbības *Rīdzē* (Einfeldē 2016).

Pats Jēkabs, stāstot par savām mācībām *Rīdzē*, atminas – lai arī harmonijas grupā viņi bijuši divi trīs, bieži viņš ieradies viens pats un tādējādi varējis izbaudīt individuālās nodarbības. Arī viņš izceļ Maijas Einfeldes prasmi saistīt harmonijas mācību ar dažādu komponistu lietotajiem “harmonijas trikiem” konkrētos skaņdarbos, un šāda pieeja radījusi viņā pirmo interesi par komponēšanas procesu. Raksturojot skolotājas cilvēcisko tēlu, Nīmanis atzīst viņas distancētību, taču saskata tajā ne vien Maijas individuālo īpatnību, bet latviskumu vārda plašā nozīmē:

“Viņa ļoti oficiāli un pieklājīgi vienmēr runāja ar jauniešiem, tādā franču aristokrātu manierē. Un, kaut arī viņa ir ļoti labvēlīgs cilvēks, viņai absolūti nav raksturīgas ekstravertās izpausmes. Bet tas jau vispār ir latviskums: mēs esam laipni un viesmīlīgi tajā brīdī, kad nonākam ilgstošākā kontaktā ar cilvēku.” (Nīmanis 2016)

Nīmanim ir savs skatījums uz Maijas Einfeldes mūziku. Viņaprāt, tajā būtiska ir saikne ar Šostakoviču, kas izpaužas mūzikas kā prozas lasījuma, stāsta izjūtā:

“Mūziku viņš raksta tā, it kā rakstītu grāmatu. Majai tas arī ir – ļoti skaidrs mūzikas saturs, nevis intuitīvu asociāciju plivināšanās kaut kādās zemapziņas varavīksnēs. Viņa ir uzkrājusi savu emocionālo un dzīves pieredzi, un viņas pasaule ir summa no pagātnes. Tas nav slikti. Tas ir ļoti specifiski, un savā ziņā grūti tādu nastu nest. Bet viņas mūzika nav nospiedoša un drūma.” (Nīmanis 2016)

Pagātnes un tagadnes rakurs parādās vēl kādā šī paša respondenta skartā tēmā, kas raksturo Maiju mazāk ierastā gaismā. Nīmanis atzīst, ka kopumā viņa skolotāja ir tāla no mūsdienu jauniešu kultūrvides (“tajā vidē, kur darbojos es, viņai būtu grūti identificēties”). Tajā pašā laikā viņa atmiņā ir studiju laika sarunas, kurās atklājies, ka Einfeldē nav nezinoša rok-mūzikas jomā – “Man bija tāds pārsteigums, ka viņai patika *Nirvana* – un arī Merilins Mēnsons. Viņa tajā orientējās... Un tas man likās kolosāli.” (Nīmanis 2016)

Šo pašu tēmu nedaudz humoristiskā rakursā savās atmiņās skar Austra Bērziņa (Savicka):

“Viena spilgta epizode palikusi atmiņā: tas bija Dārziņa skolas 7. klasē, saules pielījušā, lielā telpā. Einfelde nokavēja stundu, kas viņai galīgi nebija raksturīgi, un tad ieskrēja klasē pārlaimīga ar pilnu somu – skaņuplatēm... Jo tolaik likvidēja skaņuplašu firmu *Melodija*, un viņa bija ieradusies tieši no izpārdošanas. Bija sapirkusi plates sev un kaut ko paņēmusi arī speciāli dēlam – grupas *Nirvana* albumu *In utero*... Un tas atkal bija kaut kas tāds, ko es tai laikā zināju.” (Bērziņa 2016)

Lai arī Maija *Nirvanu* iepazinusi, pateicoties dēlam, viņa nekad nav bijusi principiāla neakadēmiskās mūzikas noliedzēja. Komponiste atzīst, ka kopš jaunības viņai tuvs bijis džezs; savukārt 90. gadu beigās, viesojoties ASV, viņa ik vakaru kopā ar draugiem pavadījusi dažādās kafejnīcās, kur bijusi iespēja dzirdēt labu džezu (Einfelde 2016). Pašas Maijas mūzikā gan šo stila līniju tikpat kā nesaklausīsim<sup>50</sup>.

## Kompozīcijas

- Koris un vokālais ansamblis

90. gadu otrajā pusē Einfeldes mūzikas žanru lokā priekšplānā izvirzījās kormūzika. Skaņdarbs *Pie zemes tālās...* (1996) bija ļāvis komponistei izveidot savu izteiksmes nišu, kas balss iespēju izmantojumā uzkrāto pieredzi sintezēja ar viņas instrumentālo kamerstilu. Liels nopelns šīs nišas atrašanās bija Latvijas Radio kora grupas vadītājam Kasparam Putniņam, lai gan sākotnēji Maiju diriģenta pasūtījums bija mulsinājies – to atklāj viņas intervija Maijai Amoliņai:

“Diriģenta Kaspara Putniņa vienīgais noteikums bija, ka to [kameroratoriju – B. J.] dziedās 12 cilvēki. Sākumā tas mani šokēja. Man vienmēr ir patīcis, ka koris ir liela masa, un, kad viņi ver mutes vaļā, tad gaiss viegli virmo, tā varbūt ir asociācija no Dziesmu svētkiem. Un te pēkšņi – tikai 12 cilvēki. Bet tad es nolēmu, ka man būs 12 solisti, un pieņēmu šo ideju par savu, tā man uzreiz kļuva interesanti. Tā kā citu ierobežojumu nebija, tad radoši varēju izvērsties no kontroktāvas “mi” līdz trešās oktāvas “mi”.” (Einfelde 1998b: 15)

Kameroratorijas pamatā ir Aishila traģēdijas *Saistītais Prometejs* motīvi, un daļēji izmantots jau iepriekšminētais šāda nosaukuma monooratorijas (1986) materiāls. Raksturojot atšķirību starp abiem darbiem, jāatzīst, ka *Saistītajā Prometejā* komponiste galveno uzmanību veltījusi sižeta dramatiskajam rakursam – Prometeja ciešanu atainojumam. Šis aspekts ir nozīmīgs arī kameroratorijā, taču vienlaikus spilgtāk nekā iepriekš jūtama vēlme atklāt pašu sengrieķu traģēdijas un atbilstošās vides kolorītu. Einfelde stāsta, ka viņu spēcīgi iespaidojis tulkotāja Ābrama Feldhūna priekšā lasītais teksts oriģinālvalodā – saistījies pats valodas plūdums, intonācija, un kameroratorijas 1. daļa sākotnēji tapusi sengrieķu valodā (Einfelde 2016). Tomēr beigu versijā skaņdarbam ir latviešu teksts, lai arī mūzikā spilgti izpaužas citas kultūrvides kolorīts.

<sup>50</sup> Kā spilgts izņēmums jāmin populārā 70. gadu nogales bērnu dziesma *Miega zilonis*. Čellists Ēriks Kiršfelds, kurš šīs dziesmas pārlikumam labprāt spēlē savos koncertos kā *bis* piedevu, atzīst, ka *džezisko* veidolu dziesmai piešķir ne tikai Gunāra Rozenberga slavenais aranžējums, bet arī pašas Maijas mūzikas valoda (Kiršfelds 2016). Komponiste nenoliedz, ka apzināti izmantojusi atsevišķas blūza intonācijas (Einfelde 2016).

It īpaši tas attiecas uz cikla 1. daļu – savveida prologu, kas ievada senatnīgā noskaņā. Pati Prometeja drāma šeit vēl netiek iezīmēta. Mūzikas un teksta attiecības veido struktūru, ko varētu dēvēt par *apvērsto strofu formu*; proti, virknējas nevis dažādi dzejas panti ar vienu un to pašu melodiju, bet vairākkārt ar atšķirīgām melodijām izskan pirmā divrinde (“Pie zemes tālās malas esam nākuši / Uz skitu novadu caur drūmo tuksnesi”); vietumis tā saīsināta līdz sākumrindai. Tādējādi lakoniskais teksts ir izgaismots visdažādākajās, brīžam tēlaini kontrastējošās niansēs. Pēkšņu un daudznozīmīgu iespaidu uz lielākoties arhaiski diatoniskā fona atstāj sinkopētu hromatisku pustoņu intonācijas otrajā (16.–31. t.) un septītajā strofā (93.–110. t.). Te iespējamas asociācijas ar savvaļas zvēru – klinšainā “skitu novada” iemītnieku – svešādajām, gari stieptajām gaudām, un, domājams, netieši parādās arī šamaņu dziedājumu ietekme; komponiste atzīst, ka 90. gados viņa tos ar lielu interesi klausījusies (Einfeldē 1998a).

2. daļa (*Allegro deciso*) ir cikla pirmā kulminācija. Teksts vēsta par eksekūciju – Prometeja piekalšanu pie klints. Daļa veidota divdaļu kontrastsastatformā, kurā koncentrējas viss Einfeldes mūzikas agresīvajai šķautnei raksturīgais – gan strauja intonatīva lejupslīde, kas dažādās balsīs norit atšķirīgos, ritma ziņā haotiski nesakrītīgos variantos (“Tev tagad, Hēfaist, pienākums to izpildīt [..]”), gan dejas ritmā pausta negatīvā enerģija (“Šo noziedznieku pārdošo [..]”). Nosodījuma un ļauna prieka stihiju pārtrauc oriģināls un negaidīts izteiksmes efekts 2. daļas beigās: pēdējais akords apdziest, atstājot vientuļū *cis* (asociatīvi – cietēja Prometeja balsi) atsevišķās vokālajās partijās.

Līdzīgs kontrasts izpaužas arī cikla līmenī: 3. un 4. daļa veltīta vientuļaj, pie klints piekaltā Prometeja monologiem. Zīmīga ir tembru izvēle: 3. daļa (*Lento*) gandrīz pilnībā uzticēta sieviešu balsu grupai. Tās saturs ir Prometeja vēršanās pie dabas (“Ai, Debess dievišķā, ai, vēji spārnotie [..]”).

Šis ir viens no Einfeldes mūzikas piemēriem, kas liek atkal un atkal apbrīnot – cik daudz svaiga 20. gadsimta beigās vēl iespējams pateikt, izmantojot galvenokārt trijskaņus un citus tercu struktūras akordus. Komponiste tos individualizējusi, iekļaujot neakordu skaņas, kas savstarpēji saistītas kantilēnās melodiskās līnijās un rosina īpatnu *krāsu pludināšanas* efektu. To nosaka ne vien pašas harmonijas, bet arī tonālie balsti, kas īslaicīgi (mikrolīmenī) ik pa brīdim pavīd, taču biežo maiņu dēļ rada nepārtrauktu svārstību iespaidu.

Arī šīs daļas noslēgums ietver spēju kontrastu, ko šoreiz izceļ krasā harmonijas un skaņveides paņēmieni maiņa: posmā no 36. takts, pretstatā iepriekš skaidrajiem tercu struktūras akordiem, visās sieviešu balsu grupās parādās tremolo mazas sekundas apjomā (vārdi “ko cieš no dieva rokas dievs”). Otrs negaidīts akcents daļas noslēgumā – vīru balsu (tenoru) spīvi stingrā ieskanēšanās pēdējās četrās taktīs.

Fināls, līdzīgi kā 2. daļa, veidots divdaļu kontrastsastatformā. Pirmā posma (*Allegro man non troppo*) teksts (“Drausmās negaisa likstas man uzlaidīs Zevs, / Lai man izbailēs drebētu satrauktā sirds”) rosinājis uz ilustratīvi spilgtu negaisa atveidu. Īpaša loma ir retorikas figūrai *tirata* (straujai gammveida kustībai), kas jau 17.–18. gadsimta mūzikā bieži lietota līdzīgā kontekstā (kā vispāpazīstamu piemēru var minēt Antonio Vivaldi vijolkoncerta *Pavasaris* 1. daļu, 45. t.). Jāpiebilst, ka pagātnes mūzikā *tirata* bija izteikti instrumentāla figūra. Tās iekļāvums kora partitūrā ir viena no iezīmēm, kas parāda Einfeldes jauno pieeju cilvēka balss iespējām.

Otrajā sastatformas posmā (*Tranquillo, dolcissimo*) vēlreiz, jau citā tematiskā risinājumā, atbalsojas 3. daļai tuva skumjas lūgšanas



noskaņa, harmonijas gaismēnu rotaļas un – arī baiļu/šausmu trīsām līdzīgais aprāvums pašā izskaņā ar pēkšņu tremolo. Rāmas rezignācijas motīviem šajā Einfeldes darbā, tāpat kā daudzus citos, nav pēdējais vārds.

Skaņdarba ieraksts Radio kora grupas un diriģenta Kaspara Putniņa sniegtā iekļauts Maijas Einfeldes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999). Šie paši interpreti bieži dziedājuši kameroratoriju arī ārzemēs. Laikraksta *Daily Telegraph* recenzija vēsta par uzstāšanos Hadersfildas Laikmetīgās mūzikas festivālā 2000. gada 21. novembrī Sv. Pāvila zālē (*St. Paul's Hall*). Programmā *Choral Excellence from Riga* Einfeldes kameroratorija izskanējusi kā “satriecoša Aishila *Saistītā Prometeja* fragmentu interpretācija, kas kulminē stratosfēriskās soprānu līnijās, raisot klausītāja prātā netaisnības un protesta izjūtu. Apbrīnojams darbs apbrīnojami labā atskaņojumā<sup>51</sup>.” 2006. gada 6. jūlijā diriģents Kaspars Putniņš un Latvijas Radio kora grupa izpildīja šo kompozīciju arī Vitasāri (Somijā) festivālā *Time of Music (Musik in aika)*.

Kameroratorija ir vokālās tehnikas ziņā visnotaļ sarežģīta, tāpēc līdzās pirmatskaņotājiem to dziedājuši tikai nedaudzi – visaugstākās klases kori. Māris Sirmāis atminas, ka pirmoreiz dzirdējis šo darbu kādā Radio kora koncertā; iespajds bijis pārsteidzoši spēcīgs, un viņš nolēmis to iestudēt ar kori *Kamēr...* (Sirmāis 2016). Tādējādi 2001. gada 4. martā kameroratorija izskanējusi Latvijas Universitātes Lielajā aulā. Šajā pašā gadā tā nesusi *Kamēr...* uzvaru dziesmu svētku *Rīgai 800* kora konkursā. Savukārt Valsts Akadēmiskais koris *Latvija* Sirmā vadībā dziedājis *Pie zemes tālās...* gan Latvijā, gan ārzemēs – 2000. gada 17. novembrī Helsinkos, Akmens baznīcā (*Temppeliaukion*), un 2001. gada 8. aprīlī Singapūrā. Šī kolektīva sniegums, kā atminas Maija, atklājis viņai jaunu dimensiju: “Tā pati mūzika skan gluži citādi, kad to dzied nevis divpadsmit mākslinieki, bet varens, liels koris. Tas bija ļoti interesanti.” (Einfelde 2016)

2003. gadā kameroratoriju pirmoreiz iestudēja un pēc tam vairākkārt izpildīja Pola Hiljera (*Paul Hillier*) vadītais Igaunijas Filharmonijas kamerkoris. Pēc šī kolektīva pasūtījuma ik pa laikam tiek izdoti starptautiski atzīti augstas grūtības pakāpes kordarbi, un tādējādi 2008. gadā sagatavota arī *Pie zemes tālās...* publikācija Kopenhāģenas izdevniecībā *Theatre of Voices Edition*<sup>52</sup>. Kaspara Putniņa vadībā *Pie zemes tālās...* dziedājuši arī kamerkori *BBC Singers* (2007. gada 16. februārī Londonā) un *Ars Nova Copenhagen* (2011. gada 27. februārī Kopenhāģenā).

ASV kameroratoriju pirmoreiz iestudēja profesionālais kamerkoris *The Crossing*, kas plaši pazīstams galvenokārt kā laikmetīgās mūzikas interprets. 2012. gadā tas diriģenta Donalda Nallija (*Donald Nally*) vadībā atskaņoja latviešu mūzikas programmu, kurā līdzās Pētera Vaska un Ērika Ešenalda darbiem bija iekļauta Einfeldes kameroratorija.

<sup>51</sup> “[...] a searing setting of excerpts from Aeschylus’ *Prometheus Bound* which culminates in stratospheric soprano lines that burn images of injustice and protest into the listener’s brain. A staggering piece, staggeringly well performed.” Laikraksta *Daily Telegraph* raksta izdruka Maijas Einfeldes privātarhīvā (raksts datēts ar 2000. gada 22. novembri, autors un nosaukums nav minēti).

<sup>52</sup> Jau pirms tam (2007) šo darbu publicējusi *Musica Baltica*.

<sup>53</sup> "Their music, and the performance of it by the Crossing choir, were electrifying." David Patrick Stearns (2011). 3 Latvians conquer Chestnut Hill. *The Inquirer Daily News*. Updated: June 28. [http://www.philly.com/philly/columnists/david\\_patrick\\_stearns/20110628\\_3\\_Latvians\\_conquer\\_Chestnut\\_Hill.html](http://www.philly.com/philly/columnists/david_patrick_stearns/20110628_3_Latvians_conquer_Chestnut_Hill.html) (accessed December 16, 2016).

<sup>54</sup> Nošu nodošana "no balss uz balsi" atspoguļo tembru melodijas (*Klangfarbenmelodie*) tehniku.

<sup>55</sup> "[...] the ensemble made their way methodically through minimalistically pulsing, tightly wound harmonies, jarring melodic adjacencies and a very subtle and intricate game of telephone where notes would be handed off from voice to voice. [...] The abyss, for this particular Prometheus, is a deep and frigid place." New York Music Daily. *Cantori New York Debut a Haunting, Relevant Program of Choral Works*. <https://newyorkmusicdaily.wordpress.com/> (accessed December 16, 2016).

<sup>56</sup> Indulis Ranka. *Maija Einfelde*. <http://www.indulistranka.com/?p=137&lang=lv> (skatīts 2016. gada 10. decembrī).

"Gan viņu mūzika, gan kora *Crossing* atskaņojums bija elektrizējošs<sup>53</sup>," vēsta portāla *The Inquirer Daily News* recenzents Deivids Patriks Stērnss.

Pavisam nesen *Pie zemes tālās...* otrreiz izskanēja ASV – 2016. gada 12. martā to Ņujorkas Sv. Lūkas baznīcā (*The Church of St. Luke in the Fields*) dziedāja kamerkoris *Cantori New York* Marka Šapiro (*Mark Shapiro*) vadībā. Portāla *New York Music Daily* publicētajā recenzijā akcentētas vairākas mūzikas valodas īpatnības un skaņdarba kopējā, eifeldiski traģiskā koncepcija:

"[...] Ansamblis veica savu ceļu, metodiski virzoties caur minimālistiski pulsējošām, cieši nospriegotām harmonijām, lauzītām melodiskām kontūrām un ļoti smalku, komplicētu [klusu] telefonu spēli, kur notis tiek nodots no balss uz balsi<sup>54</sup>. [...] Šī konkrētā Prometeja bezdibenis ir dziļš un ledains<sup>55</sup>."

Noslēdzot kameroratorijas apskatu, jāpiebilst, ka tā rosinājusi vēl kāda mākslasdarba tapšanu - tēlnieks Indulis Ranka, kuram tuva Maijas Einfeldes mūzika, veidojis viņas skulptūru, apvienojot tajā pašas Maijas un Prometeja tēlus<sup>56</sup>.

Bārlova konkursa balva bija bagātīgi atalgots pasūtījums rakstīt jaunu darbu, ko atskaņos četri pasaulslaveni kori – Kanzassitijas (*Kansas City Chorale*), Vankūveras (*Vancouver Chamber Choir*), Braiema Janga universitātes (*Brigham Young University Singers*) kori un Nīderlandes Radio kora ansamblis (*Ensemble from the Netherlands Radio Choir*). Maija izvēlējās Dāvida 15. psalmu un komentē to šādi: "Tas ir skaņdarbs, kurā es domāju par mūžīgām vērtībām. Par to, kāds ir cilvēks un kādam viņam vajadzētu būt. Cilvēkiem nevajadzētu darīt ļaunu un vienam otru apskaust." (Einfelde 1999b) Psalmā Latvijas pirmatskaņojuma programmā autore izklāsta savu domu plašāk:

"Kad sāc domāt, kaut tam otram neveiktos, ļaunums tiek sēts tālāk un atriebjas pašam vēlētājam. 15. psalmā, starp citu, ir runa par to, ka nedari otram ļaunu, nenicini savu tuvāko. Sods atgriežas, un kādam tomēr būs par darīto jāmaksā." (Einfelde 1999a)

Darbs pie psalma ritēja lēni un ar Maijai raksturīgo paškritiku; tas sākts 1997. gada jūlijā, bet 1998. gada martā, kad šķietami jau pabeigts, komponiste bijusi nemierā ar rezultātu un visu pārstrādājusi. Beidzot, tā paša gada jūlijā, izveidota 15. psalma galīgā versija, par kuru Einfelde intervijā Maijai Amoliņai sacījusi: "Tagad gan varu teikt, ka šimbrīžam labāk nevaru." (Einfelde 1998b)

Nīderlandes Radio kora ansamblis Mārtina Raita (*Martin Wright*) vadībā psalmu ierakstīja mūzikas centra MCO (*Muziekcentrum van de Omroep*) 4. studijā Hilversimā mēnesi pēc jaundarba tapšanas, 1998. gada 28. augustā. Šī paša gada 17. oktobrī Vankūverā, koncertcentrā *Chan Centre for the Performing Arts*, 15. psalmu pirmatskaņoja Vankūveras kamerkoris diriģenta Džona Vošbērna (*Jon Washburn*) vadībā. Vissiltākās atmiņas komponistei ir par

Kanzassitijas kora iestudējumu, uz kuru tika ielūgta arī viņa – tādējādi 1999. gada sākumā Maija pirmoreiz devās ar lidmašīnu uz Amerikas kontinentu. Koncerts notika 7. februārī Kanzassitijas katedrālē (*The Cathedral of the Immaculate Conception*), un pirms tam autorei vēl bija iespēja apmeklēt vairākus mēģinājumus. Neparasts šķita diriģenta Čārlza Brafija (*Charles Bruffy*) izraudzītais paātrais temps, tomēr mūzika skanēja emocionāli – “acīmredzot šādi viņi to izjuta,” secina komponiste (Einfelde 2016). Viņa atceras:

“Publiku un dziedātājus tur, Amerikā, nācās krietni sagatavot, jo viņiem ir pasveša tik smaga valoda: man bija ilgi jāstāsta, kāda ir mūsu pagātne, kādi bija Sibīrijas draudi, ka līdz ar to arī mūzikā, ja komponists grib būt godīgs, tas nepaļauj secen. Bet no sākuma viņi patiešām nevarēja saprast, kāpēc mūzika šeit ir tik agresīva, kāpēc jādzied tā<sup>57</sup>.” (Einfelde 1999a)

Savukārt Braiema Janga universitātes koris Dr. Ronalda Steilija (*Ronald Staheli*) vadībā 1999. gada 8. jūnijā atskaņoja 15. psalmu Kārnegija zālē. Tādējādi Maija Einfelde pieder pie retajiem latviešu komponistiem, kuru mūzika skanējusi šajā prestižajā koncertzālē. Universitātes studentu laikrakstā *The Daily Universe* publicēts plašāks apraksts par gatavošanos šim nozīmīgajam notikumam. Tiesa, tajā iepazīsies visai būtiska kļūda – nav pareizi minēta Maijas Einfeldes nacionālā piederība. Tomēr citā ziņā šis pagarais citāts labi atklāj, kā ASV koristi un diriģents uztvēruši Einfeldes mūziku:

“Tas ir brīnišķīgs darbs,” Steilijs saka. “Ļoti dramatisks un skarbs.”

[Korists] Roberts Ločheds (23 gadi), vecākā kursa ekonomikas students no Keisvilas, teic, ka dziesma ir bagāta ar krievu cilvēku emocijām.

“Jūs varat izdzīvot šīs emocijas, un jūs jutīsities ļoti cieši saistīts ar krievu cilvēku stāvokli,” saka Ločheds.

Braiema Janga universitātes koris ir vienīgais amatierkoris pasaulē, kas izraudzīts Einfeldes darba pirmatskaņojumam.

Steilijs bija Bārlova konkursa žūrijas komisijas loceklis. Viņš stāsta, ka uzreiz redzējis: Einfelde ir ekspresīva māksliniece, kurai ir kas būtisks, ko teikt.

“Kad viņa man atsūtīja skaņdarbu, tam bija šāds pavadteksts: “Es ceru, ka Jums patiks, jo es to rakstīju no visas sirds,” stāsta Steilijs<sup>58</sup>.”

15. psalms vēlāk iekļāvies arī Latvijas kora un diriģentu repertuārā. 2009. gadā tas bijis obligātais skaņdarbs Jāzepa Vītola starptautiskajā kordiriģentu konkursā. Gan Latvijā, gan ārzemēs to daudz dziedājis Latvijas Radio koris, kas veicis arī 15. psalma ieskaņojumu komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999). Savukārt šī kora diriģents Kaspars Putniņš iepazīstinājis ar Maijas Einfeldes kompozīciju Berlīnes publiku: 2005. gada 31. maijā viņš kopā ar kamerkori RIAS (*RIAS Kammerchor*) Berlīnes filharmonijas Mazajā zālē<sup>59</sup> izpildījis programmu, kas veltīta baltiešu un skandināvu mūzikai, un kā pirmais darbs pēc ievadvārdiem skanējis tieši 15. psalms. Šo pašu opusu Putniņa vadībā dziedājis arī Flāmu Radio koris (*Vlaams Radio Koor*).

<sup>57</sup> Iestudēšanu tomēr atviegloja tas, ka skaņdarba teksts ir angļu valodā; tā avots ir *Karaļa Jēkaba Bībele* (*King James Bible*, 1611).

<sup>58</sup> “It’s a wonderful piece and quite difficult,” Staheli said. “It’s very dramatic and fierce.”

Robert Lochhead, 23, a senior from Kaysville, majoring in economics, said the song is rich with the emotions of the Russian people.

“You can feel the emotions and you become very closely connected with the plight of the Russian people,” Lochhead said.

BYU Singers is the only non-professional choir in the world chosen to premier Einfelde’s work.

Staheli sat on the judging commission at the Barlow competition. He said he saw immediately that Einfelde was an expressive artist with something important to say.

“When she sent me the piece, she wrote a note that said, ‘I hope you like what I’ve written because I’ve written it with my whole heart,’” Staheli said.” (Olsen 1998)

<sup>59</sup> Koris dibināts pēc Otrā pasaules kara (1948) kā struktūrvienība raidstacijai Berlīnes amerikāņu sektorā (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*).

Sakrālās kormūzikas līniju turpināja skaņdarbs ar Jāņa atklāsmes grāmatas tekstu *And I Saw a New Heaven* (*Un es redzēju jaunas debesis*, 1998). Tas tapis pēc pasauleslavenā Hiljarda ansambļa pasūtījuma. Rīgā šo kompozīciju 1999. gada 6. martā Svētā Jāņa baznīcā pirmoreiz izpildīja Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā. Gan 15. psalma, gan kompozīcijas *And I Saw a New Heaven* sikāks apskats sniegts Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 258.–262. lpp.).

Līdztekus sakrālajai tematikai pilnīgi citu satura līniju komponistes 90. gadu otrās puses kormūzikā pārstāv viņas *Maija balāde* (*Raganu rēvija*) astoņbalsīgam jauktajam korim. Tā komponēta 1997. gadā, un šī paša gada 24. oktobrī to Klaipēdas Jaunās mūzikas festivālā pirmatskaņojis kamerkoris *Sacrum* Andra Veismaņa vadībā. Vēlāk Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā veikusi *Maija balādes* ierakstu CD albumā *Latvian Millenium Classics* (2000).

Pirmatnēji pagāniski, ar maģiskiem spēkiem saistīti tēli komponistei arvien bijuši tuvi – to apliecina jau pusaudzēs gados tapušais skaņdarbs *Raganu dancis* un arī jūras zirgu tēmas risinājums *Trīs jūras dziesmās*. *Maija balādes* pamatā ir Aspazijas dzejolis no krājuma *Kaisītās rozēs* (1936). Tekstā ietvertais pagātnes un tagadnes (“senlaiku” un “jaunlaiku” raganu) pretstatījums mūzikā tiešu ilustrāciju negūst. Komponisti vairāk saistījusi pati raganu sabata gaisotne, rosinot radīt vienu no saviem *instrumentālākajiem* kordarbiem, blīvi piesātinātu ar dažādiem skaniskajiem efektiem. To mija ir strauja, negaidīta un brīžam arī tiši alogiska. Zīmīgas ir gan dinamikas gradāciju, gan intonatīvās galējības: glūnīgi pieglaudīga diapazona pieaudzēšana no pustoņa līdz pamazinātai sekstai, nepārsniedzot mazās sekundas soli (5.–10. t.), mijas ar pēkšņiem un plašiem lēcieniem, nedabiski izlauzītām melodiskām līnijām (piem., 26.–47. t.). Īslaičīgi (“Smaģi atveras pagātnes vārti”) ieskanas smeldzīgi valšveida motīvi – it kā apliecinot, ka arī Maijas raganām slēptākās ilgas nav gluži svešas; taču drīz vien valšveidību atkal nomaina stūrainā, drudžaini darbīga izteiksme, kas atgādina sillabiski skandētus buramvārdus (“Sarkanās gailēs iedegas sārti”).

Viss liecina, ka komponiste meklējusi un arī atradusi savu, īpatnēju nišu raganu tematikā, kas tik daudzveidīgi atklāta dažādu laikmetu mākslā. *Maija balāde* vērtējama kā solis ceļā uz vienu no Einfeldes jaunrades virsotnēm – gadu vēlāk tapušo *Sirēnu salu*. Lai arī sirēnas ir raganu savveida līdzinieces, to tvērumā akcentēta nevis vitalitāte, bet ireāli fantastisks kolorīts. Dažādi skanējuma efekti lietoti trāpīgi, bet ne tik pārkairināti blīvi kā *Maija balādē*, un sintēzē ar niansētāku, personiskāku mūzikas izteiksmi.

*Sirēnu sala* sieviešu korim vai vokālajam ansamblim (1998) veidota pēc Homēra *Odisejas* motīviem Augusta Čiezena tulkojumā. 1998. gada 27. maijā to koncertzālē *Ave Sol* pirmatskaņojis ansamblis *Putni*. Tā vadītāja Antra Dreģe stāsta, ka Maijas mūziku iepazinusi 1996. gadā, kad Radio kora grupas sastāvā piedalījies *Pie zemes tālās...* iestudējumā. Meklējot repertuāru savam ansamblim, viņa lūgusi komponistei kaut ko uzrakstīt. Tādējādi tapis jaundarbs, ko Dreģe raksturo šādi:

“Zinu, ka *Sirēnu salas* sižetā Maiju saistīja ideja, cik dramatiski, pat traģiski spēj valdzināt talants (balsis), apriņot visus, kas tajā klausās. Skaņdarbs ir skaists, lai arī ļoti grūts. Ceļojums formā šķiet visai brīvs, taču atsevišķas epizodes ir tik lieliskas, ka ne no vienas Maija nespēja atteikties. Esam dziedājuši *Sirēnu salu* vismaz piecpadsmit koncertos; īpaši nozīmīga bija uzstāšanās Eiropas savienības kandidātvalstu festivālā *Images d'Europe* Parīzē, 2002. gada 3. jūlijā *Dāņu namā*.

Maijas kormūzikā man patīk specifiskie, dziļie vibrato – pilnīgs pretstats tradicionālajai baltiešu kora skaņai. Ar vibrato viņa veido lielus ķekarus no akordu skaņām. Interesanti ir Maijas iecienītie akorda pārvietojumi, rotaļājoties ar to kā ar dzīvu, viņojošu fonu, uz kā izceļas skaista melodija. Arkārtīgi interesanta ir viņas kordarbu dinamika.” (Dreģe 2010)

*Sirēnu salu* dziedājusi arī Radio kora sievietes grupa Sigvarda Kļavas vadībā. Skaņdarbs iekļauts vairākos CD albumos<sup>60</sup>.

Līdzīgi kā tajā pašā gadā sacerēto *15. psalmu*, arī *Sirēnu salu* ievada diagonālais akords – paņēmiens, kas ļauj nesteidzīgi izjust pašu harmoniskās krāsas tapšanu jeb skaņas pakāpenisku pāraugšanu saskaņā. Valda bezvārdu dziedājums (vokalīzes princips), un katra no faktūras līnijām atklāj kaut ko sirēnu daudznozīmīgajam tēlam raksturīgu. Nolemības semantika ir monotoni atkārtotajam, pa dažādām balsu grupām ceļojošajam ērģelpunktam (skaņa *a*). Uz šī fona vairākās balsis skan īsi, aprauti, mistiskiem un tāliem saucieniem līdzīgi motīvi. Vēl vienu faktūras slāni veido figurācija pa atsevišķu intervālu skaņām: sākotnēji tā parādās tikai epizodiski, taču pamazām gūst arvien lielāku lomu, aptver arvien lielāku balsu skaitu un raisa asociācijas ar ūdens virnojumu.

48. taktī trešo soprānu partijā īslaicīgi pavīd vēl kāda faktūras līnija – rečitācija uz vienas skaņas. Vēlāk, 69. taktī, līdzīga rečitācija ievada dziedājumu ar tekstu; paralēli vairākās balsis joprojām turpinās vokalizācija. Visbeidzot, komponiste tekstu iekļauj visos faktūras slāņos, un šis pavērsiens – no bezvārdu dziedājuma, kuram pašam par sevi jau piemīt noslēpumains kolorīts, uz tekstuāli tvertu, traģisku konkrētību (“nesastop pārnākam vairs ne sieva, ne bērniņi mazie”) – arī kļūst par skaņdarba kulmināciju (91.–113. t.). Pēc tam atgriežas ireāli skaistā, skaudrā vokalizācija – vispirms fona balsis, līdztekus 1. soprānu izdziedātam tekstam, bet pašā izskaņā (130.–143. t.) bezvārdu melodiskās līnijas atkal dominē pilnībā.

Īpaša Einfeldes kormūzikas sfēra, kas tuva viņas kameropusiem, ir liriska refleksija. 90. gadu otrajā pusē to visspilgtāk pārstāv *Manas bērniņas mājas* jauktajam korim, klarnetei, arfai un zvaniem (1999). Šī darba pamatā ir Maijas mīļākā dzejnieka Viļa Plūdoņa dzejolis no krājuma *Mūzas mirkļi* (1925). Tomēr, kā atzīst komponiste, stāsts nav par Plūdoni, bet par viņas dzimtajām mājām, resp., mūzikai ir autobiogrāfisks raksturs. Viens no tematisma avotiem bijusi veca, noskrandusi lapiņa, ko viņa reiz nejauši atradusi savās notīs – tas izrādījies Franča Abta korālis Jāzepa Vītola aranžējumā, pārrakstīts ar viņas mātes roku. Šī korāļa īsi fragmenti (pa pustaktij) arī iekļauti darbā kā viena no bērniņas atmiņu zīmēm. Cita zīme ir zvanu skaņas, kas svētdienu rītos plūdušas no Viļķenes baznīcas torņiem (baznīca atradusies nepilna kilometra attālumā no bērniņas mājām). Skaņdarbu caurvij nepiepildītu ilgu sajūta, kas bijusi Maijas pavadone visos trūcīgajos Viļķenes gados – “it kā pār manām bērniņas mājām būtu izplesta liela, melna

<sup>60</sup> Komponistes autordiskā *Pie zemes tālās...* (1999), Pētera Apiņa grāmatas *Latvija. Zeme. Tauta. Valsts* pielikumā (2000) un ansamblja *Putni* albumā *Pamošanās* (2003).

putna spārna ēna". Šai ziņā Einfelde saskata radniecību ar Jāņa Jaunsudrabiņa *Baltās grāmatas* noskaņām (Einfelde 1999a).

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. The title is "Manas bērības mājas" (My Childhood Home). The tempo is marked "Tranquilla" and the dynamics include "mp" (mezzo-piano) and "pp" (pianissimo). The score is for voice and piano. The lyrics are in Latvian. The score is numbered "50" in a box at the top.

9. piemērs. *Manas bērības mājas*: fragments. Komponistes rokraksta kopija

102

Anotācijā dziesmas pirmatskaņojumam komponiste atklāj vēl kādu asociatīvu slāni:

“Izmantoju šeit arī vienas savas sen rakstītas dziesmas ar Ojāra Vācieša vārdiem DZĒRVES motīvu, kur bija tādas rindas: “Ap manu bērību apkritis ir pelēku lapu pelēks lapkritis”<sup>61</sup>. Es domāju par savām mājām, kuru vairs nav. Par cilvēkiem, no kuriem visi, kas bija ap mani tajās mājās, ir miruši. Bet interesanti – man šķita, ka dziesma iznāks ļoti drūma, bet, pašai par pārsteigumu, tā tomēr ir pat ļoti gaiša”<sup>62</sup>.

Dziesmas sākumam gatavojos ļoti ilgi: sēdēju pie pirmajiem mutes harmoniku motīviem<sup>63</sup>, lai izvilinātu to, kā harmonikas skanēja toreiz bērībā.” (Einfelde 1999a)

*Manas bērības mājas* pirmatskaņotas 1999. gada 6. martā Sv. Jāņa baznīcā, komponistes autorvakarā: blakus Radio korim izpildījumā piedalījās Ints Dālderis (klarnete), Dagnija Zilgalve (arfa) un Edgars Saksons (zvani). Šis bija pirmais Einfeldes darbs, kura pasaules pirmatskaņojumu diriģēja Radio kora mākslinieciskais vadītājs Sigvards Kļava. Viņš atzīst, ka Maijas kormūzikā viņu valdzina gan milzīgā krāsu bagātība, gan spēcīgais dramatisms, turklāt Maijai nebūtu jāvairās rakstīt miniatūras: “Tās viņa lieliski izjūt.” (Kļava 2007)

Pati autore *Manas bērības mājas* min kā vienu no saviem mīļākajiem darbiem, un to augstu vērtē aptaujātie viņas mūzikas interesenti. Muzikoloģe Rūta Paula, kas pēc raksta autores lūguma izveidoja sev tuvāko Einfeldes skaņdarbu top 5, kompozīciju *Manas bērības mājas* ierindo pirmajā vietā<sup>64</sup> (Paula 2016). Komponists Arturs Maskats atminas: “Vēl nesen izbraucu pa Plūdoņa vietām, un iekšēji sāka skanēt

<sup>61</sup> Līdzīgais materiāls ietverts dziesmas *Dzērves* 4.–22. un skaņdarba *Manas bērības mājas* 10.–24. taktī. Materiāla lielākā daļa ir intonātivi un skaņkārtiski pārveidota, tomēr tiešāka sasaukšanās vērojama starp *Dzērvoju* 15.–19. takti (teksts “kokos lapas, kokos lapas vēl bija”) un *Manu bērības māju* 19.–23. takti (teksts “klusas, klusas un vientuļas”).

<sup>62</sup> Intervijā komponiste sniedz arī iespējamo gaišās noskaņas skaidrojumu: darbs pie miniatūras *Manas bērības mājas* sāks, kad viņa viesojusies ASV pie Daces Aperānes, sadarbojusies ar 15. psalma iestudētājiem (Kanzassitijas kori) un jutusies tik sirsnīgi aprūpēta kā reti savā mūžā (Einfelde 2016).

<sup>63</sup> Mutes harmoniku spēle atveidota klarnetes partijā.

<sup>64</sup> Pārējie darbi šajā topā: *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, *Jāņu dziesmas*, Stīgu kvartets (2009) un *Koncerts altam un kamerorķestrim* (Paula 2016).

Maijas mūzika. Romantiska un vienlaikus ļoti individuāla, introverta.” (Maskats 2016)

Jau pieminētā Maijas Einfeldes autordiska *Pie zemes tālās...* (1999) recenzents, respektablais britu mūzikas producentu Nils Horners kompozīciju *Manas bērības mājas* līdztekus Sonātei vijolei un ērģelēm atzīst par, viņa skatījumā, spilgtākajiem albuma numuriem<sup>65</sup>. Horners salīdzina Einfeldi ar viņam jau iepriekš pazīstamajiem Baltijas komponistiem:

“Tātad, kā Einfelde iekļaujas šajā dzīvajā tradīcijā? Dažos skaņdarbos es saklausīju līdzību ar Pētera Vaska bieži uzbudināto un sāpīgo izteiksmes veidu [...]. Šeit jūs gūsiet daudz vairāk ambivalences, trausluma, sievišķības (kas nav pārsteigums!) nekā lieliskajā, bet nereti visai robustajā Tormisa mūzikā. [...] Mans favorīts un, šķiet, visvieglāk uztveramais darbs šajā diskā ir nostalgiskā, tomēr samērā skarbā kompozīcija *Manas bērības mājas*. Sava tautieša Viļa Plūdoņa vārdus Einfelde tvērusi kordziedājumā ar vienkāršu, bet ļoti efektīgu klarnetes, arfas un zvaniņu pavadījumu<sup>66</sup>.”

20. gadsimtā tapušo Einfeldes kordarbu plejādi noslēdz *Teika par zvaigznēm* (2000) – viena no viņas visgaišākajām kompozīcijām. Harmoniskā krāsainība ir būtiska Einfeldes mūzikas stila zīme, un šajā gadījumā, zvaigžņu tēla rosināta, tā izpaužas īpaši spilgti. Skaņdarbs apliecina arī iepriekš citēto Jēkaba Nīmaņa atziņu par komponistes tiešanos uz muzikālu prozu: tā pamatā ir teksts, kas aizgūts no izdevuma *Latviešu tautas teikas* (Ancelāne 1991: 36–37) un gūst interesantu atveidu Einfeldes ritmiski mainīgajā skaņurakstā.

*Teika par zvaigznēm* ir vienīgais komponistes sacerējums, kas rakstīts kamerkorim *Ave Sol*. Diriģenta Imanta Kokara vadībā jaundarbs pirmatskaņots Rīgas Domā 2001. gada 30. septembrī, VII starptautiskajā kamerkoru festivālā *Rīga dimd*.

- Instrumentālmūzika

90. gadu otrā pusē ir vienīgais laikposms Maijas Einfeldes dzīvē, kad instrumentālmūzika, vismaz skaņdarbu skaita ziņā, nokļuvusi kormūzikas ēnā. Apjomīgākais kameropuss ir *Sonāte vijolei solo* (1997), ko 1997. gada 23. martā Vāgnera zālē pirmatskaņojis Jānis Bulavs. Tās triju daļu (*Moderato. Allegro. Sostenuito*) noskaņu atšifrē komponistes īsi ieskicētā programma – “Cilvēks lielajā gadu mijā. Aiz muguras zaudētas ilūzijas. Priekšā jaunas cerības un vientulība”. Šobrīd Maija uzskata, ka skaņdarbs, līdzīgi Trešajai vijolsonātei, ir “pārāk melns”, un arī 2000. gadā tapusī otrā redakcija viņu īsti neapmierina (Einfelde 2016). Tomēr pirmatskaņotājam Jānim Bulavam Sonāte šķiet gana saistoša: JVLMA bibliotēkā glabājas viņa veidota redakcija, kas datēta ar 2006./2007. gadu.

**Prelūdiju obojai un altam** 1999. gadā kādā radio tiešraides koncertā pirmatskaņojuši Normunds Šnē un Arigo Štrāls. Šis ir viens no

<sup>65</sup> Citi šajā CD albumā iekļautie darbi ir ērģelopuss *Iz senseniem laikiem*, kora kompozīcijas *Pie zemes tālās...*, *Sirēnu sala*, 15. psalms un *Ave Maria*.

<sup>66</sup> “So where does Einfelde fit in with this living tradition? I detect a kinship, in some of the pieces, with the often angry and anguished utterances of Vasks [...]. Here you encounter a much greater ambivalence, delicacy, femininity (unsurprisingly!) than you may detect in the great but often quite robust offerings from Tormis. [...] My favourite piece and perhaps the most immediately accessible on the discs is represented by the nostalgic but still fairly bleak *My Childhood Home*. Einfelde sets the words of a compatriot poet, Vilis Plūdons, with the choir accompanied by an usual but very effective combination of clarinet, harp and bells.”  
Skat.: Neil Horner. *Maija Einfelde*. [http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija\\_einfelde\\_Lhorner.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija_einfelde_Lhorner.htm) (accessed December 16, 2016).

<sup>67</sup> Oboja un alta partijas apakšējā balsis veido lielo tercju (c-e), ko foniski var uztvert kā nepilnu mažora trijskāni; tā ietvaros izklāstīta alta figurācija pa pamazināta trijskāņa (gis-h-d) skaņām.

skaņdarbiem, kurā neparādās einfeldiskais dramatisms un gandrīz viscaur izturēts liriski apcerīgs raksturs (*Tranquillo semplice dolcissimo*). Pirmo taktu gaišo, noktirnisko kolorītu – harmoniski figurētu mažora trijskāņa un septakorda izklāstu – drīz nomaina citi, emocionāli spriegāki un smeldzīgāki tematiskie impulsi; izskaņā sākotnējais figurācijas modelis atgriežas, bet jau poliharmoniskā versijā, kā savveida neatbildētais jautājums<sup>67</sup>. Arigo Štrāls raksturo Prelūdiju kā visnotaļ interesantu miniatūru un atgādina par autores savulaik pausto ieceri reiz papildināt to ar fūgu (Štrāls 2016). Ja šī ideja īstenosies (komponiste to patlaban apšaubā), tā būs Einfeldes pagaidām vienīgā pievēršanās fūgai. Pagaidām šī forma nav viņu īpaši saistījusi, domājams, tās racionālās (konstruktīvās) iedabas dēļ.

2000. gadā sacerēts **Skercio čellam solo**, kas veltīts Lolitai Liljei un pirmatskaņots šī paša gada 5. decembrī Vāgnera zālē. Sekojot sev tuvu komponistu, Mālera un Šostakoviča, paraugam, Einfelde veidojusi to nevis kā vieglu un rotaļīgu miniatūru, bet kā grotesku un slēpti dramatisku darbu. Interpretes skatījumā, tas ir nedaudz radniecīgs Prokofjevam un arī tehniski visai sarežģīts (Lilje 2008), tomēr tagad jau stabili iekļāvies Latvijas čellistu repertuārā: pēc Lolitas Liljes to spēlējuši Ēriks Kiršfelds, Jānis Rinkulis juniors u. c. solisti.

Interesanti, ka nevienā no šī laikposma kamerdarbiem atskaņotāj-sastāvā neparādās klavieres – Einfelde acīmredzot vēlējusies izzināt pārsvarā vienbalsīgu instrumentu sniegtās iespējas un tādējādi attīstīt sev tuvu, jau citos žanros aprobēto monoloģisko izteiksmes veidu. Tomēr līdztekus šai dominantei skaņdarbu klāstā ir arī viens ērģeļdarbs un stīgu orķestra kompozīcija. Ērģeļēm sacerēta miniatūra *Sanctus* (1999); tā veltīta Martai Čirkšei-Ozoliņai, kas 1999. gada 17. septembrī pirmatskaņojusi jaundarbu Rīgas Domā. *Sanctus* plašāka analīze ietverta Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 256.–257. lpp.). Šī miniatūra ir pagaidām pēdējais Maijas Einfeldes ērģeļopuss.

1999. gadā tapusi arī kompozīcija stīgu orķestrim *Nikte un Selēne*. Līdzīgi atsevišķām 80. gadu sonātēm, tā veltīta komponistes dzīvē nozīmīgu cilvēku piemiņai – abiem viņas brāļiem, kas 90. gados ar īsu laika starpību mira Limbažos. Maija stāsta:

“Vispirms, 1994. gadā, aizgāja jaunākais – Kārlis. Viņš bija nupat pensionējies, taču spēka pilns un nemitīgi rosījās – tikko bija izracis pie mājas dīķi, patlaban būvēja dēlam kamīnu. Un piepeši, nevienam negaidīti sabruka. Tas bija kuņģa plīsums un, manuprāt, vistiešākās fiziskās pārpūles sekas: līdzīgi tēvam, Kārlis mira pārstrādāšanās dēļ. Jāņa nāve 1998. gadā nebija tik pēkšņa; viņš slimoja ar kaiti, kas pakāpeniski saēda plaušas. Tagad no piecu bērnu ģimenes esmu palikusi viena.” (Einfelde 2016)

Līdzās sengrieķu mītam par Nikti (bargo, nepielūdzamo Nakts dievieti) un Selēni (sapņaino Mēness dievieti) mūzikā, pēc autores vārdiem, atbalsojas viņai tuvā rudens vakaru noskaņa. “Vējāvā, savās lauku mājās, mēdzu šādos vakaros iznākt uz lieveņa un ilgi vērot



debesis ar daudzajām zvaigznēm. Klausījos, kā sasauca ūpi, raudzījos mirguļošajos jāntārpiņos...” (Einfelds 2016)

Skaņdarbā var saskatīt brīvi traktētu rondoveidību. Refrēns, kas raksturo Nakts dievieti Nikti, balstīts tritona intonācijā un ar šo intervālu saistītās harmonijas krāsās; strupu, skarbi kategorisku izteiksmi akcentē ritma zīmējums (asi punktēti un aprauti motīvi pamišus ar ģenerālpauzēm). Tomēr arī Niktes tēla brīžam pavīd smeldze – tā jaušama, piemēram, monogrammas *e-f-d-e* transponētajā variantā (*cis-d-h-cis*, 1.–2. t. pēc 10. partitūrumura).

Selēnei atbilstošais mūzikas materiāls ir daudz mainīgāks. Tā ietvaros montāžveidā virknējas dažnedažādi tematiskie elementi – mēnesnīcas iedvesmotu fantāzijas tēlu simboli. Lai arī skaņdarbs nekur neietver ilgstoši izturētu diatoniku, tomēr tieši Selēnes tēla kontekstā diatonikas saliņas parādās: to dzirdam, piemēram, 27.–32. taktī. Vijoļu trīsuļojošais skaņējums šeit iezīmē minorīgas nokrāsas diatoniku bez skaidri izteikta tonālā centra, kamēr zemāko stīginstrumentu partijās joprojām valda tritona skaņkārtā (ar toniku *c*), kas vieno abus atšķirīgos nakts veidolus.

Skaņdarba noslēgums šoreiz nav uz katarsi vērsts – pēdējais vārds paliek Niktes tēlam un ar to saistītai fatālas, nomācošas nolemtības noskaņai. Šajā gadījumā Einfelds raksturīgā tiece izmantot vienas skaņas iespējas kļuvusi par pamatu vērienīgam faktūras krešendo: skaņa *d*, kas sākotnēji bija tonālais centrs, tagad pakāpeniski aptver visas orķestra balsis, līdz pašās beigās – kulminācijā – tās drūmā valdonība dominē pilnīgi.

1999. gada 22. maijā jauno kompozīciju Sv. Jāņa baznīcā pirmatskaņoja orķestris *Rīgas kamerģimele* un diriģents Normunds Šnē. Autore ar prieku atceras, ka viņa interpretācijā darbs izpelnījies cildinošus vērtējumus: savu sajūsmu komponistei cits caur citu pauduši Arturs Maskats, Pēteris Vasks un arī viņas mūziku citkārt visai atturīgi vērtējošais Pēteris Plakidis (Einfelds 2016).

Savukārt 2006. gada 25. janvārī *Nikti un Selēni* Rīgas Latviešu biedrības nama Zelta zālē, koncerta *Portretu galerija* ietvaros, spēlēja Andra Veismaņa vadītais Vidzemes kamerģimele. Taujāts par savu saskari ar Einfeldes mūziku, Veismanis stāsta, ka jau pirms pievēršanās viņas orķestra darbiem dzirdējis kordziesmas *Mūsu egles* un *Pēc pārkoņa*, arī pats diriģējis *Maija balādi*. Pirmais iespaids bijis, ka šī komponiste ļoti trāpīgi tver mūzikā vizuālā tēla radīto noskaņu:

“Maijas skaņdarbi man bieži raisa gleznieciskas vīzijas – piemēram, orķestra mūzikas tumšie toņi asociējas ar Edvarda Grūbes krāsu gammu. Izjūtu arī kaut ko radniecīgu Leonardo da Vinči gaismēmām – viņa lieliskajām pārejām no tumsas uz gaismu (ne otrādi).” (Veismanis 2006)

Līdzīgi Jēkabam Nīmanim, arī Andris Veismanis Einfeldes mūzikā akcentē orientāciju uz pagātņi, taču vienlaikus saskata tajā paralēles ar 20. gadsimta mākslas vērtībām:

“*Nikti un Selēni*, manuprāt, caurstrāvo nostalgija, kas izpaužas līdzīgi kā Tarkovska filmās – tā nav vienkārši tieksme pēc mājām, bet tieksme pēc klasiskām vērtībām, pēc antīkās Grieķijas idejām, kas ir ļoti cilvēcīgas. Klasiska vērtība Maijai ir arī tercū struktūras akordi – lai cik oriģināla būtu harmoniskā valoda, balsts uz tercū struktūrām saglabājas.” (Veismanis 2006)

Pašai komponistei īpaši atmiņā palicis Veismaņa veidotais, suģestējoši izteiksmīgais beigu krešendo uz vienas skaņas atkārtojumu pamata: "To es biju iecerējusi tiešām grandiozu, lai gan šaubījos, vai ar stīginstrumentu iespējām vien tas panākams. Bet interpreti pierādīja pretējo." (Einfelde 2016)

## 2001–2016

### Darbs un citi dzīves iespaidi

90. gadu nogales starptautiskie panākumi ietekmēja Maijas radošo darbību arī 21. gadsimta sākumā. Šajā laikposmā viņas mūzikas pasūtītāji lielākoties bija ne vairs kameransambļi, bet kori un orķestri – līdztekus Radio korim arī Valsts Akadēmiskais koris *Latvija*, vīru koris *Gaudeamus*, orķestris *Sinfonietta Rīga* u. c. atskaņotājkolektīvi. Tomēr Maijas īpatnējais, mokošas paškritikas pilnais komponēšanas veids ne vienmēr izrādījās piemērots sadarbībai ar diriģentiem, kas tiecas uz punktuālismu un precīzu termiņu ievērošanu. Skaņdarba sacerēšanā, kā viņa pati atzīst, sava vieta vienmēr ir arī šķietami neauglīgam *iedvesmas gaidīšanas* periodam; diemžēl bieži vien tā atnāk brīdī, kad izsludinātais pirmatskaņojums teju jau pie durvīm. Interesants ir Maijas sniegtais ikdienas radošā procesa apraksts intervijā Ludmilai Lukševicai:

"Esmu iecerējusi uzrakstīt skaņdarbu. Jau pilns galds ar papīriņiem, uz kuriem ir viens akords, vai motīvs. No rīta pieceļos ar apziņu – jāstrādā. Padzeru kafiju, pabaroju kaķi, zemapziņā deg doma pie dažiem jauniem akordiem. Bet televīzijā interesants raidījums, nolemju, noskatīšos to un tad sēdišos pie sintezatora un strādāšu. Kad raidījums jau galā, pulkstens ir 12. Izdomāju pagatavot pusdienas. Paēdu. Bet nu tā kā miegs nāk, sak', atpūtišos, tad darbs ritēs raitāk. Kad atmosfosa, galvā skan atkal citi akordi, bet ir jau vakars. Nav vērts vairs uzlikt austiņas, atslēgties no ār pasaules un strādāt. Tā visa diena sev atmānīta ar kaut ko citu. Tās ir tās briesmīgās slinkuma dienas, kurās tomēr zemapziņā skaņdarbā kaut kas ir izkristalizējies. Bet pēc tādām seko dienas, kad izpaliek gan rīta kafija, gan pusdienas, un pulksteni ieraugu, kad ir jau vēla vakara stunda vai pat nakts, un skaņdarbs ir jau ievērojami "aizrakstījies" uz priekšu." (Einfelde 2001)

Kaut arī komponiste *iedvesmas gaidīšanas* periodu raksturo ar humoru, patiesībā tas viņu dzen teju vai izmisumā: centieni līdz pēdējam vēl slīpēt nošu tekstu ne reizi vien radījuši interpretos, jo īpaši lielu kolektīvu vadītājos, neizpratni un sašutumu. Maija ar nožēlu atzīst, ka šī iemesla dēļ savulaik pajukusi sadarbība ar korjiem *Latvija* (pēdējos gados tā pa daļai atjaunojusies) un *Ave Sol* (Einfelde 2016). Tomēr viņa atplaukst smaidā, stāstot, ka Radio kora vadītājs Sigvards Kļava un *Gaudeamus* diriģents Ivars Cinkuss atraduši risinājumu, kā tikt galā ar šo vājību: "Viņi mani vienkārši piemāna! Tiek nosaukts nevis īstais datums, kad jābūt gatavam, bet krietni agrāks, līdz ar to es visu izdaru laiģīgi." (Einfelde 2016)

Sigvards Kļava, taujāts par Maijas mūzikas iestudēšanu, arī akcentē īpašas pieejas nepieciešamību:

“Šis autores darbiem obligāti jātop kontaktā ar izpildītāju! Ar Radio kori tieši tā arī notiek – Maija jau uzrakstīto papildina ar *ieliktnīšiem*, kā mēs tos saucam. Šī iemesla dēļ viņas darbus vienmēr ierakstām tikai pēc koncerta, kad jau veikti pēdējie labojumi. Šķiet, ka Maijai iekšā sēž ļoti stingrs kritiķis jeb cenzors, tāpēc ikviens darbs top lielās mokās, taču pēc tam ir sajūta, ka uzplaukusi neikdienišķi spilgta puķe.” (Kļava 2007)

Diriģenta poētiski paustās domas pamatotību apliecina arī citi Maijai tuvi cilvēki. “Man liekas, ka mamma strādā ļoti smagi un pret katru savu jaundarbu ir ārkārtīgi prasīga. Cik noprotu, galvenokārt viena iemesla dēļ: aiz bailēm no atkārtotības,” atzīst Jānis Einfelds (2008). Savukārt komponistes draudzene Maija Kurme uzsver:

“Maija it kā dzemdē katru jaunu opusu – teju vai fiziskās mokās viņa izslīpē katru takti līdz pēdējam. Cik zinu, arī pēc spožajiem starptautiskajiem panākumiem šis prasīgums pret sevi nav mazinājies, drīzāk pat pieņēmis spēkā.” (Kurme 2010)

21. gadsimtā Einfeldes ieguldījums mūzikā novērtēts ar vairākiem apbalvojumiem. 2002. gadā viņa saņēmusi Autortiesību bezgalības balvu kā Latvijas komponiste, kuras darbi (*Ave Maria, Pie zemes tālās...* un *Sirēnu sala*) visvairāk atskaņoti ārvalstīs. Šajā pašā gadā Einfelde kļuvusi par Latvijas Zinātņu akadēmijas Goda locekli, savukārt 2006. gadā – par Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieci.

\*\*\*

Visai nozīmīga robeža komponistes dzīvē jaunajā gadu tūkstošā bija 2008. gads. Togad viņa beidza vairāk nekā 40 gadus ilgās pedagoģes gaitas. Kā jau atzīmēts, kopš 90. gadu nogales Maijai bija neliela slodze *Rīdzē*; islaicīgi (2006–2008) viņa atgriezās arī Dārziņa skolā. Noslēdzot darbu šajā jomā, komponiste ar sev raksturīgo pašironiju atzina, ka ir laiks beigt, jo viņa īsti nesaprot jauno paaudzi un nevar paciest savās stundās divas lietas – gumijas košļāšanu un mobilo telefonu spaidīšanu (Einfelde 2016).

Tomēr arī pēdējos darba gados Maijai bija audzēkņi, kas ļāva saskatīt darba jēgu – pat ja viņi neizraudzījās profesionālu mūziķu ceļu. Viens no viņiem bija filozofs, tulkotājs un sociālantropologs Haralds Matulis. Jau pabeidzis filozofijas studijas Latvijas Universitātē, viņš nolēma izmēģināt savus spēkus jaunā jomā un studēja Maijas kompozīcijas klasē *Rīdzē* (2001–2004), turklāt apguva pie viņas arī harmoniju. Abi bieži nodevās ārpusmuzikālu (filozofisku, literāru) jautājumu apspriešanai, un Maija, lai arī pati daudz lasījusi, atminas, ka reizēm sarunu biedra neparasti plašais redzesloks viņu mulsinājis. “Tādās reizēs, lai nomāktu mazvērtības kompleksu, es noliku viņam priekšā akordu secību, lai spēlētu – tad atkal es varēju justies pārāka,” viņa stāsta (Einfelde 2016).

Matulim pašam pārākuma izrādīšana nav palikusi prātā – gluži otrādi, viņš atceras, ka Maija patiesi priecājies par viņa kompozīcijām. Kā jau filozofam, viņam patikusi mūzikas analīze plašākā kontekstā, turklāt Maija atklājusi Matulim kādu sev tuvu tematisko līniju – “baisas, drūmas izjūtas, nāve, ļaunums, robežsituācijas. Bija jūtams, ka viņai ir filozofiski ētiska interese tieši par šiem jautājumiem.” Šādā rakursā arī analizēti īpaši izraudzīti skaņdarbi – Šūberta *Meža ķēniņš*, Mālera *Dziesmas par mirušiem bērniem*, Šostakoviča 14. simfonija (Matulis 2016).

Pēc Matuļa domām, Maijas raksturs un it īpaši viņas strādīgums izriet no tā, ka īstu atzinību no līdzcilvēkiem viņa guvusi samērā vēlu: “Kad satikāmies, viņai bija nedaudz pāri 60 gadiem, bet viss vēl tikai nesen sācies...” Skolotājas ārējā noslēgtība (kas izzudusi, tuvāk iepazīstoties), trāpīgās un asās replikas par dažiem mūzikas norišu aspektiem radījušas viņam nojausmu, ka komponiste savulaik nav tikusi lutināta ne dzīvē, ne profesionālajā karjerā: neviens par viņu nav ļoti iestājies, viss bijis jāizcīna pašai, un konkurence ar kolēģiem bijusi diezgan sīva (Matulis 2016).

Arī tagad jau JVLMA beigušais Oskars Herliņš kompozīcijas pamatus apguvis pie Maijas *Rīdzē*. Šo vakara mūzikas skolu viņš apmeklējis 24–28 gadu vecumā (2004–2008), paralēli filozofijas studijām Latvijas Universitātē. Herliņa atziņas par skolotāju daudzējādā ziņā sasaucas ar iepriekš citētajiem audzēkņu izteikumiem: arī viņš atzīmē, ka no dažādajiem mūzikas parametriem Einfelde īpašu uzmanību veltīja harmonijai un prioritāte bija jaunas, nešabloniskas akordikas meklējumi. Tāpat apgūti dažnedažādi paņēmieni, kā veselu skaņdarbu izaudzēt no viena tematiskā kodola (Herliņš 2016).

Gan Matulis, gan Herliņš atzīst, ka liela vieta kompozīcijas nodarbībās atvēlēta 20. gadsimta mūzikas analīzei. Abi viņi nosauc šādā kontekstā jau iepriekš pieminētus autorus (pirmām kārtām, Bartoku, Prokofjevu, Šostakoviču) un arī jaunus vārdus. Herliņš atminas, ka skatīta Vaska *Mūzika aizlidojušajiem putniem* un Lepo Sumeras *1981. gada skaņdarbs (Piece from the Year 1981)*. Pēdējo Einfelde atzīmējusi kā reti veiksmīgu minimālisma paraugu, kas izceļas ar tematiskā kodola apbrīnojami daudzveidīgu attīstību (Herliņš 2016). Matulis savukārt atceras: “Kādu reizi mēs klausījāmies arī Ligeti (kas man ļoti patika) un Kurtāga stīgu kvartetu (tas savukārt īpašu rezonansi neraisīja).” (Matulis 2016)

Šis atmiņas izgaismo arī pašas Einfeldes radošos meklējumus – tieši 20./21. gadsimta mijā viņas skaņdarbos aktīvāk nekā iepriekš izmantoti 20. gadsimta otrās puses kompozīcijas tehniku, pirmām kārtām sonorikas elementi. Krājuma gaitā šai kontekstā ne reizi vien tiks pieminēts Ligeti, kura mikropolifonijas ietekme vērojama arī 21. gadsimta sākumā tapušajā Simfonijā un *Kora simfonijā*.

Mācoties pie Einfeldes, Herliņš sacerēja darbu, kas ieskandināja viņa komponista panākumus – *Etīdi diviem* basklarnetei un ksilofonam (2006). Ar šo miniatūru viņš kļuva par laureātu jauno komponistu radošās nometnes konkursā Ogrē. Impulss tā tapšanai bija tīri konstruktīvs skolotājas ieteikums – uzrakstīt skaņdarbu diviem instrumentiem unisonā.

Šāds uzdevums šķiet visai zīmīgs, jo arī Einfeldē pati savā mūzikā daudzveidīgi atklāj unisona iespējas – it īpaši saiknē ar dinamiskiem, agresīviem tēliem (skat. par to arī krājuma 184. lpp.). No vienas puses, komponistes skaņdarbos sastopamie unisoni tiešā veidā nevarēja iespaidot Herliņa *Etīdi diviem*, jo skolotājas mūziku viņš toreiz nav pazinis un tā nav arī analizēta kompozīcijas stundās (Herliņš 2016). No otras puses, pati norāde uz šādā dinamiskā unisonā slēptajām izteiksmes iespējām skaņdarba sacerēšanas gaitā varēja būt svarīga.

\*\*\*

Maijas privātā dzīvē arī 21. gadsimtā koncentrējas uz rūpēm par dēlu Jāni. Kaut arī dēla hroniskā slimība pastāvīgi liek par sevi manīt, tomēr viņš ar panākumiem turpina literāro darbību un, strādājot pie jaunām idejām, augām dienām pavada laiku pie datora. Lai mūzikas skaņas netraucētu Jānim rakstīt, komponiste atdāvinājusi klavieres muzicēt gribošam paziņu bērnam un tagad strādā pie digitālajām klavierēm ar austiņām. Maija pati atzīst, ka viņas mūzika un Jāņa literārā pasaule ļoti atšķiras, tomēr dēla darbi viņai patīk – sevišķi tie, kuros izmantoti senatnīgi motīvi. Ir daži teksti, ko gribētos komponēt, piemēram, *Neguli, Pīpkalēj!* stāstu krājumā *Neļaudis* (2005), tomēr pagaidām šī iecere nav īstenota. Brīžos, kad māte un dēls nav aizņēmti katrs savā radošajā darbā, abi labprāt skatās arī TV sporta pārraides, īpaši *Pirmās formulas* čempionātus. “Jūtām, ka saprotamies no pusvārda: bieži viens pasaka to, kas otram tikko iešāvis prātā.” (Einfeldē 2016)

Līdz nesenam laikam Maijas un Jāņa dzīvē gaismas stariņu un rotaļību ienesa runcis Čipendeils (saukts arī par Pinočetu), kas pirms dažiem gadiem aizgājis labākos medību laukos. Savulaik, ap 2000. gadu, viņš bijis Rīgas ielās klīstošs kaķēns, kas *atradis* Maiju pats<sup>68</sup>. Runcis izrādījies “neaudzināts mežonēns, kurš uzskata sevi par galveno mūsu dzīvokli, greizsirdīgs uz katru ciemiņu, bet ļoti mīļš” (Einfeldē 2016)<sup>69</sup>. Komponistes laba paziņa Anda Kubuliņa reiz iebildusi – tik īpaša attieksme pret dzīvniekiem esot “cilvēku panicināšana”, uz ko saņēmusi Maijas atbildi: “Vai tiešām tu domā, ka kaķi ir sliktāki par cilvēkiem?” (Kubuliņa 2008). Savukārt cita draudzene Maija Kurme atzīst:

“Maija ir ārkārtīgi nesavtīga – drīzāk atraus pati sev kumosu, lai iedotu kaķim to, kas viņam garšo, vispār Maija prot saskatīt jebkurā dzīvā radībā personību.” (Kurme 2010)

<sup>68</sup> Tieši tobrīd Maija bija zaudējusi iepriekšējo kaķenīti Marlēnu, ko abi ar Jāni iegādājušies 80. gadu beigās, pēc armijā notikušās nelaimes. “Lielākais kaķis, kādu jebkad esmu redzējusi – pūkaina un ārkārtīgi skaista,” atceras Maija Kurme (2010). Savukārt pati komponiste stāsta: “Marlēna bija pilnīgs pretstats Čipendeilam – maiga, jautra un paklausīga, no pusvārda nojauta, ko vēlos. Kad viņa nomira, kopā ar Radio kori 2000. gada novembrī biju aizbraukusi uz Hadersfildu, taču pati aiz bēdām gandrīz nespēju iziet no viesnīcas.” Dēls Jānis Marlēnu atzinis par inteligenti, bet Čipendeilu – par intelektuāli (Einfeldē 2016).

<sup>69</sup> Vēl kāda pašas komponistes atziņa: “Kaķi man patīk viņa neprognozējamība, lielais noslēpums, kas viņā iekšā – tu nekad nezini, ko viņš domā. Viņa grandiozie kontrasti: viņš var mūļi nurrāt un nākamajā mirklī jau sniegties pēc putniņa pie loga. Kaķis cilvēku tikai pacieš. Viņš ir galvenais.” (Einfeldē 2016)

Šajā gadījumā komponistes stāsts par Čipendeilu patiesi rosina pieņēmumu, ka viņa “neaudzinātajā mežonēnā” redzējusi kaut ko pašas personībai radniecīgu – kādu sasauci ar savu jaunības dienu tiešumu, asumu un maksimālismu.

Kopš došanās pensijā Maija mājās pavada daudz laika. Līdztekus komponēšanai un citām nodarbēm tas tiek atvēlēts arī mūzikas ierakstu baudīšanai. 21. gadsimtā Maija blakus sev jau agrāk tuvajiem autoriem (Bartokam, Britenam, Šostakovičam u. c.) atklājusi vairākus jaunus vārdus, tostarp vācieti Berndu Aloizu Cimmermani, austrieti Georgu Frīdrihu Hāsu un somu Magnusu Lindbergu. Ļoti patīk igauņa Lepo Sumeras mūzika, kuras skumjajā ziemeļnieciskumā komponiste saklausa sev tuvus motīvus (Einfelde 2016). Tomēr viņa atzīst, ka ir brīži, kad vairāk saista nevis mūzika, bet literatūra un kino:

“Piemēram, viens no spēcīgākajiem pārdzīvojumiem bija [Larsa fon Trīra] filma *Melanholija*, zinātniski fantastiski darbs par psiholoģisko drāmu laikā, kad Zemei draud bojāeja. Jānis man nesen atklāja Kortāsarū. Lasu un pārlasu Heinriha Bella *Ar klauna acīm*, Gintera Grasa *Skārda bungas*, bet arī ko gluži citādu – Annu Brigaderi, kas man ir kā mīļa atgriešanās lauku sētā...” (Einfelde 2013)

Vai un kā šie iespaidi atbalsosies Maijas Einfeldes mūzikā – tas ir jautājums, kas paver perspektīvu turpmākiem pētījumiem.

## Kompozīcijas

- Koris un vokālais ansamblis

Maijas Einfeldes 21. gadsimta kordarbos izmantoti dažādas cilmes teksti. Visplašāk to vidū, līdzīgi kā iepriekšējā desmitgadē, pārstāvēta latviešu klasika – tā ir pamatā piecām kompozīcijām, savukārt viena kordziesma rakstīta ar komponistes laikabiedra vārdiem. Iepriekš neaprobēts tekstuālais avots, kas sasaucas ar meklējumiem jaunāku latviešu komponistu daiļradē, ir cittautu laicīgā dzeja oriģinālvalodā (divi skaņdarbi). Trīs skaņdarbi tapuši ar kanoniskajiem baznīcas tekstiem. Savukārt vienu kordziesmu ciklu un miniatūru vokālajam ansamblim iedvesmojusi folklorā.

\*\*\*

Latviešu klasiskās dzejas jomā viena no dominantēm, līdzīgi kā iepriekšējos gados, bijusi Viļa Plūdoņa māksla. Viņa teksts ir pamatā vokāli simfoniskās *Kora simfonijas* (2000/2004) malējām daļām, savukārt 2002. gadā ar Plūdoņa vārdiem tapusi atsevišķa miniatūra – nakts poēzijas iedvesmotā *Noktirne* jauktajam korim, kas ir komponistes dāvana Sigvardam Kļavam viņa 40 gadu jubilejā. Pavisam neuzkrītoši (“jubilārs to pat nepamanīja”) skaņdarbā ievīts citāts no Bēthovena *Mēnesnīcas sonātes* otrās daļas (Einfelde 2016; sal. dziesmas 24.–28. t. ar Bēthovena 16.–20. t.). Radio koris *Noktirni* pirmatskaņoja 2002. gada 12. janvārī, Jaunās Mūzikas festivāla *Arēna* koncertā Rīgas Domā.

Līdzīgi oratorijas *Pie zemes tālās...* 3. daļai *Noktirne* ir liegi pludinātu harmonisko krāsu šedevrs. Tas ir viens no gaišākajiem nakts un arī jūras tēmas tvērumiem Einfeldes daiļradē<sup>70</sup>; šeit neatradīsim *Skumjajām serenādēm* vai *Trim jūras dziesmām* radniecīgu dramatismu. Tikai vienubrīd, visu balsu lavīnveida nogrūvuma mirklī, zemtekstā pavīd kaut kas līdzīgs (teksts “Kā mūžam neatminamas [mūžības mīklas minēšanā]”; no 122. t.), tomēr priekšplānā viscaur paliek rāms ainaviskums. Savveida mikrorefrēns, kas caurauž *Noktirni*, ir mazās tercās apdziedājums. “Nevaru pateikt, kāpēc, man mazā terca šķiet ļoti latviska – līdzīgi kā minora trijskanis,” atzīst komponiste. Cita stilistiskā arka, ko viņa lietojusi apzināti, ir Gustava Mālera Piektais simfonijas *Adagio* (Einfelde 2016) – arī šī lēnā daļa iezīmīga ar mazās tercās kolorīta dažādo nianšu atklāsmi.

Viens no Maijas Einfeldes pazīstamākajiem darbiem ir cikls *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*<sup>71</sup> (2003), kas rakstīts korim *Valmiera*. Kolektīva kādreizējais vadītājs Guntars Ķīrsis stāsta, ka sadarbība ar komponisti sākusies jau 20. gadsimta nogalē (1998), kad *Valmiera* atskaņojusi 80. gadu vidū tapušo dziesmu *Jūra*. Neraugoties uz to, ka šis darbs ir amatierkoriem sarežģīts, koristiem tas iepaticies, un Guntars Ķīrsis lūdzis komponistei uzrakstīt vēl kaut ko. Tā tapis cikls ar Bārdas vārdiem. Viena no daļām, *Vakars*, pirmatskaņota Latvijas Universitātes Lielajā aulā 2003. gada 30. jūnijā 23. Vispārējo Dziesmu svētku fināla skatē. Visa cikla pirmatskaņojums noticis Valmieras Kultūras centra koncertzālē 2003. gada 16. decembrī, koncertā *Rudens vokālīzes*, kur Maijas Einfeldes kordarbi skanējuši pamīšus ar viņas skolotāja Jāņa Ivanova vokālīzēm. Atsevišķas cikla daļas koris dziedājis arī Vācijā (Ķīrsis 2010).

Ciklā *Trīs Friča Bārdas dzejoļi* apvienotas trīs dziesmas – *Vakars*, *Lūgšana* un *Debess*. Šis ir vienīgais vokālais darbs, kurā Einfelde pievērsusies Bārdas daiļradei. “Viņš ir brīnišķīgs dzejnieks, otrs man tuvākais tūlīt aiz Plūdoņa, taču Plūdoņa dzeju komponēt ir ļoti viegli, bet Bārdi – grūti,” atzīst autore (Einfelde 2016). Visi teksti aizgūti no krājuma *Dziesmas un lūgšanas Dzīvības kokam* (1911–1919).

Cikla kopējā iecerē jūtama saikne ar panteismu – līdzīgi kā *Kora simfonijas* finālu, arī šo skaņdarbu caurstrāvo bijība dabas priekšā, centieni rast tajā harmoniju.

1. daļa *Vakars* iezīmīga ar smalku koloristiku. Jūtama nepārprotama arka ar Selēnes tēlu orķestra darbā *Nikte un Selēne*; turklāt īpaši interesantas harmoniskās rotaļas pavada vārdu *Veras debess spodrās acis* atkārtojumus. Sākumā skan jauktas struktūras akords, kas ietver gan  $pm_{53}$ , gan  $M_{63}$  kolorītu (*a-c-dis-gis*: 14.–16. t.). Kaut arī melodijas plūdums ir līdzens, ilgstošā harmoniskā daudznozīmība rada iekšējas cīņas iespaidu; un, kad beidzot šajā cīņā uzvar akorda mažorīgais variants (*dis-c-dis-gis*: 17.–19. t.), mūzika patiesi raisa asociācijas ar zvaigžņu gaismas kļušu iemirdzēšanos: vienlaikus tiek sasniegta pirmā melodiskā virsotne.

<sup>70</sup> Plašāk par *Noktirni* jūras tēmas risinājuma kontekstā skat. Ilmas Grauzdiņas rakstu krājuma 320. lpp.

<sup>71</sup> *Musica Baltica* izdevumā (2005) skaņdarbs apzīmēts kā *Cikls ar Friča Bārdas dzeju*.

Tīši vai netīši Einfeldes veidojusi arku, kas saista pirmās dziesmas tekstu "Tumsa klusi dziedāt sāk" (24.–29. t., altu un basu partija) ar otrās dziesmas vārdiem "Dvēsle bez saules stara" (76.–84. t., altu partija). Vienotājs ir sēri krītošās pustoņu intonācijas, kas pamazām aizpilda tritonu (*Lūgšana*) vai kvartu (*Vakars*) un mijas ar plašākiem intervāliem.

Arī 2. daļa *Lūgšana* bagāta ar niansētām harmonijas krāsām. Melodiskajā līnijā dominē minora vai pamazinātās skaņkārtas kolorīts, toties harmoniskajā vertikālē retumis pazib arī mažorīgas saskaņas. Spēcīgu un reizē liegu iespaidu šī nianšu maiņa rada, pārharmonizējot ilgstoši izturētu skaņu – piemēram, pirmās frāzes ("Lai zemei sāpes nav") pēdējam vārdam atbilstošo *c*; izteiksmīgs ir arī diēzu un bemolu sfēras līdzāsnostatījums.

Savu kulmināciju dziesma sasniedz ar visu balsu ekspresīvu augšupeju īsi pirms beigām. Šeit izdziedāti Friča Bārdas vārdi, kam Maijas Einfeldes uztverē ir savveida kredo nozīme – "Un lai nav neviena – / Ja tas var būt – / Dvēsle bez saules stara." Kā jau minēts, šis teksts savulaik kļuvis par epigrāfu skaņdarbam *Adagio* (1994), kas veltīts bijušā dzīvesbiedra Voldemāra Einfeldes piemiņai. Šoreiz tas izskan dabiskajā *fis moll*, vienkārši un skumji.

3. daļas *Debess*<sup>72</sup> tekstā līdzās nostatītas divas izteiksmes sfēras: jūsmīga aizrautība un meditātīva iegremde debess raisītajās asociācijās. Pamattonalitātes *d moll* tvērumā, līdzīgi kā daudzviet Einfeldes mūzikā, būtiska loma ir tritona skaņai (*gis* vai *as*). Sākotnēji tā izmantota vairākos spriegos akordos, piemēram, nepilnā *IV*<sup>+</sup><sub>2</sub>. Vēlāk (teksts "Man apreibst galva") tritona izmantojums gūst jaunu rakursu: skaņa *as* kļūst par arku, kas sagatavo pāreju no *d moll* uz vientercu tonalitāti – *Des dur*, vienīgo gaišuma izpaušmi visā ciklā. Dziesmu vainago abu tonāli skaņkārtisko sfēru saplūsmē, atainojot niansētu, debess daudzveidības iedvesmotu krāsu gammu.

Pirmatskaņojuma diriģents Guntars Ķirsis stāsta:

"Man personiski no cikla dziesmām vistuvākā ir *Lūgšana*. To diriģējot, laikam pirmoreiz mūžā radās sajūta, ka zaudēju saikni ar realitāti un tuvinos kādai pilnīgi citai pasaulei. Ir mūziķi, kas sakās katrā koncertā izjūtam kaut ko līdzīgu; nezinu, cik tas ticami..." (Ķirsis 2010)

*Trīs Friča Bārdas dzejoļi* pieder pie visvairāk dziedātajiem Einfeldes kordarbjiem. Rīgā tie pirmoreiz izskanēja 2004. gada 23. martā Sv. Jāņa baznīcā; interpreti bija Valsts Akadēmiskais koris *Latvija* un diriģents Kaspars Putniņš. Vēlāk koris *Latvija* izpildījis šo ciklu vēl vairākkārt – gan sava mākslinieciskā vadītāja Māra Sirmā, gan jaunās diriģentes Evitas Bindemanes (tagad Tarandas) vadībā. 2005. gada 5. maijā *Trīs Friča Bārdas dzejoļus* koncertzālē *Estonia* dziedāja Igaunijas kamerkoris; diriģents bija Kaspars Putniņš. Latvijas Radio koris Sigvarda Kļavas vadībā ciklu līdztekus *Kora simfonijai* ierakstījis CD albumā *Saules lēkts* (2005); šis cikls ietverts arī Kembridžas Trīsvienības koledžas kora (*The Choir of Trinity College Cambridge*) un diriģenta Stīvena Leitona (*Stephen Layton*) ieskaņotajā albumā *Baltic Exchange* (2014). *BBC Music Magazine* recenzijā par albumu (tajā iekļauti arī Uģa Prauliņa, Urmasa Sisaska /*Urmas Sisask*/ un Vītauta Mišķiņa /*Vytautas Miškinis*/ darbi) lasām: "Iespējams, visvaldzinošākais ieguldījums ir Maijas Einfeldes piedāvātie latviešu dzejnieka Friča Bārdas dzejas tvērumi tumšā, lēnā elpojumā un lēnā vijumā"<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> Komponiste atzīst, ka pirmās divas dziesmas, pēc atskaņotāmākslinieku ieskatiem, var arī mainīt vietām, taču dziesmai *Debess* noteikti jābūt cikla finālam (Einfelde 2016).

<sup>73</sup> "Perhaps the most seductive contribution comes from Maija Einfelde's dark, slow-breathing and slow-bending settings of the Latvian poet Fricis Bārda." *Classical music-com. Baltic Exchange*. <http://www.classical-music.com/review/baltic-exchange> (accessed December 16, 2016).



Pēc ilgāka pārtraukuma Maija 21. gadsimtā atgriezās pie Raiņa dzejas. Komponiste atzīst, ka tuvākas šī autora daiļradē viņai ir “nevis lielās filozofiskās tēmas, bet miniatūri dabas tēlojumi – vienmēr distancēti, taču tik bagāti krāsās...” (Einfelde 2016). Viens no šādas ievirzes tekstiem ir ārpuskrājumu dzejolis *Uz krēslainiem kalniem* (1907); uz tā pamata 2009. gadā tapusi vīru kora dziesma. Līdzīgi jauktā kora dziesmām *Vēl saule dus* un *Krāsas* (abas ar Raiņa tekstu), arī šī kompozīcija ataino saules gaismēnu rotaļas (“Uz krēslainiem kalniem, / Uz rimušu gaisu / Caur mākoņu plaisu / Krīt zeltaina migla [..]”). 2009. gada 14. novembrī dziesmu Latvijas Universitātes Lielajā aula pirmatskaņoja koris *Gaudeamus* Ivara Cinkusa vadībā.

Arī dziesmas *Jūras sagša* (jauktajam korim, altam un altsaksofonam, 2015) tekstuālais pamats bijis viens no Raiņa ārpuskrājumu dzejoļiem (1927). Darbs pirmatskaņots 2015. gada 22. februārī koncertzālē *Rīga*, festivāla *Saxophonia* noslēguma koncertā; līdzās Latvijas Radio korim Sigvarda Kļavas vadībā interpreti bijuši Liene Kļava un Artis Sīmanis. Saksofonists atzīst, ka šī ir viena no viņam vistuvākajām Einfeldes kompozīcijām un saspēle ar kori radījusi īstu baudu (Sīmanis 2016). *Jūras sagšas* sīkāks apskats sniegts Ilmas Grauzdiņas rakstā (skat. krājuma 322. lpp.)

Savukārt 2016. gada 8. martā LNB Ziedoņa zālē, cikla *Latvijas komponisti Latvijas simtgadei* ietvaros, koris *Latvija* Māra Sirmā vadībā pirmoreiz dziedājis miniatūru *Krāsas* ar Raiņa vārdiem<sup>74</sup>. Šo tekstu Maija aizguvusi no Raiņa *Kopoto rakstu* 6. sējuma, kur viņas īpašu uzmanību piesaistīja rubrika *Uzmetumi* – tajā apkopotas dzejnieka ieskicētās idejas (reizēm pat tikai panta vai rindiņas apjomā), kas nav plašāk attīstītas, bet komponistei šķitušas interesantas tieši kodolīguma un daudznozīmības dēļ.

Krājuma tapšanas brīdī *Krāsas* ir jaunākā atskaņotā Einfeldes kompozīcija. Interesanti, ka šāds pats nosaukums dots viņas agrīnajam vokālajam kamerciklam, tomēr abiem darbiem ir atšķirīga ievirze. Agrīnajā kamerciklā krāsas tvertas paralēlēs ar psihiskiem pārdzīvojumiem – dažbrīd (dziesmās *Melnā*, *Brūnā*) visai smagiem, komplikētiem. Savukārt 2016. gada kordziesma apliecina Einfeldes mūzikai pēdējās desmitgadēs raksturīgo tieci uz ainaviskumu. Raiņa tekstā tēlots saulriets, un pašā tematikas izvēlē var saskatīt pēctecību Jāzepa Vītola ainavisko dziesmu (*Mežezers* u. c.) tradīcijai, ko Einfelde atzīst par vienu no sev tuvākajām latviešu klasiskās kormūzikas vērtībām (Einfelde 2016). Dziesmas klusinātais sākums iezīmīgs ar komponistes monogrammas (*e-f-d-e*) intonācijām (skat. 10. piemēru).

<sup>74</sup> Raiņa dzejolis datēts ar 1907. gadu (Rainis 1979: 298).



10. piemērs. Kordziesma *Krāsas* (sākums: soprānu partijas). Komponistes rokraksta kopija

<sup>75</sup> Sīkāk par krāsām Plūdoņa dzejoli *Saules lēkts* (*Kora simfonijas* finālā) skat. Zanes Prēdeles rakstu krājuma 244. lpp. Savukārt dziesmā *Krāsas* komponiste *glezno* Raiņa dzejas rindas ("Aiz garas kalnu rindas saule laidās; / Sārts, dzeltens, rozains, zaļgans spožums spīd").

Pašas Einfeldes jaunradē *Krāsas* veido arku ar *Kora simfonijas* 2. redakcijas finālu – *Saules lēktu* (Viļa Plūdoņa teksts): arī Raiņa, līdzīgi kā Plūdoņa dzejā<sup>75</sup>, tēlotas saules radītās krāsas. Abu skaņdarbu saturisko radniecību izceļ līdzīga tonālā semantika (proti, noslēgums *D dur*). Zīmīgi, ka šī tonalitāte valda arī miniatūrā *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm, un arī pikolo trompetes tembrs, kā jau minēts, komponistes asociatīvajā uztverē saistīts ar saules tēlu (Einfelde 2016).

Ar mūsdienu dzejnieka Eduarda Aivara tekstu 2007. gadā rakstīta dziesma *Par tavu gara elpu*. Šī paša gada 1. septembrī koris *Latvija* to pirmatskaņoja Rīgā, Sv. Pētera baznīcā. Apjomā nelielā kompozīcija atklāj dažādas Einfeldes mūzikas šķautnes – no *Ave Maria* radniecīga cildenuma sākumposmā līdz galēji sakāpinātai ekspresijai ("Es atkal ņemu veco pletni / Un sāku sevi pērt un šaust") spēcīgi hromatizētajā un *sforzando* akcentu cauraustajā kulminācijas zonā. Tieši uz šī fona īpašu kolorītu iegūst vienkāršs *F dur* tonikas trijskanis, kas dziesmas pēdējās taktīs, pēc smeldzīgi skaista vientercas minora ielāsmojuma, atgriežas kā harmonisks izlīdzinājums. Līdzīgi *Trīs Friča Bārdas dzejoļiem*, arī dziesma *Par tavu gara elpu* ir liecība Maijas Einfeldes interesei par sakrāliem motīviem laicīgajā dzejā.

\*\*\*

Maijas Einfeldes pirmais skaņdarbs, kurā izmantota cittautu laicīgā dzeja oriģinālvalodā, bija *Divas mīlas dziesmas* 12 balsīm (2006). Cikla pamatā ir itāļu renesanses dzejnieka Frančesko Petrarkas dzejoļi (245. un 291. sonets), kas rakstīti viņa mīļotajai Laurai. Komponiste iepazinusies ar tiem Svešvalodu bibliotēkā un izraudzījusies divus viskrasāk kontrastējošos tekstus. Tādējādi ciklam ir divas daļas – *In vita di madonna Laura* (*Laurai dzīvai*) un *In morte di madonna Laura* (*Laurai mirušai*). Vērtīgas konsultācijas par senlaicīgo valodu sniedzis Latvijā labi pazīstamais itāļu dziedātājs, pēc izglītības filologs, Roberto Meloni, kas veicis trīs Petrarkas dzejas lasījuma audioierakstus: ātrā, vidējā un pavisam lēnā tempā. Tie arī Maijai noderējuši, atveidojot mūzikā valodas dabisko ritējumu (Einfelde 2016).

Kora balsu instrumentalizācijas ziņā *Divas mīlas dziesmas* vairāk nekā citi Einfeldes darbi sasaucas ar kameroratoriju *Pie zemes tālās...* un pat pārspēj to tehniskās sarežģītības ziņā. Jo īpaši tas attiecas uz 2. daļu, kur raudām līdzīgo ekspresiju kāpina balsu galēja tesitūra un bieži sastopamais glisando. Savukārt cikla izskaņā (no 81. t.) pirmoreiz Einfeldes kormūzikā parādās aleatorika; atbilstoši komponistes remarkai, tā ietver iespējamu mikrointervālikas izmantojumu.

*Divu mīlas dziesmu* iestudētājs bija Kaspars Putniņš, kam cikls arī veltīts. Šī diriģenta muzikālo interešu loks, kurā priekšplānā izvirzās divi poli (senā un laikmetīgā mūzika), iespējams, arī rosinājis komponisti veidot arku ar renesanses laikmetu. Jaundarba pirmo redakciju 2006. gada 27. jūlijā Īrijas Nacionālajā Mākslas galerijā Dublinā pirmatskaņoja Putniņa vadītais Īrijas Nacionālais kamerkoris (*Irish National Chamber Choir*). Laikraksta *Irish Times* recenzijā atzīmēta darba tehniskā sarežģītība un arī augstu novērtēts tā radītais iespaids:

“Šī Petrarkas divu sonetu interpretācija rakstīta mūsdienu romantisma garā un paredz, ka dziedātāji spēj pārvietot savas balsis tik viegli, it kā tās būtu ieautas septiņjūdžu zābaku muzikālos ekvivalentos. Bija brīži, kad nošu teksta precizitātes ievērošana prasīja jūtamu sasprindzinājumu. Taču iespaids palika savādi neatvairāms<sup>76</sup>.”

<sup>76</sup> “It’s a setting of two Petrarch sonnets in a style of latter-day romanticism that assumes the singers can shift their voices as easily as if they were wearing the musical equivalent of seven-league boots. There were moments when the demands of the writing produced audible strain. But the effect remained strangely gripping.” (Dervan 2006)

Skaņdarba otrā un, pēc komponistes vārdiem, vokāli ērtākā redakcija (Einfelde 2016) šī paša diriģenta vadībā pirmoreiz izskanēja 8. decembrī Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā, koncertā *Divas rozes* (*Due rose*; nosaukums aizgūts no Petrarkas 245. soneta). Šoreiz diptihu dziedāja Latvijas Radio kora grupa, un programma bija veidota kā tilts no renesanses (to pārstāvēja Karlo Džezualdo di Venozā) uz madrigāla žanra iedvesmotu mūsdienu mūziku (līdzās Einfeldei – arī Rutas Paideres, Artura Maskata un Gustava Fridrihsona darbi).

Citu pagātnes kultūrpieredzes slāni pārstāv vācu valodā sacerētā *Loreleja* (2009). Sižetiski tā turpina *Sirēnu salas* līniju – Heinriha Heines teksts vēsta par teiksmainu būtni, kuras skaistums pievilina zvejniekus, dzenot tos nāvē. Komponistes iecere ir nākotnē veidot *Lorelejai* jaunu redakciju: viņa atzīst, ka iepriekš tiekusies galvenokārt pēc harmonijas savdabības, taču patlaban šķiet, ka tādējādi radīts vien karkass, ko vajadzētu atdzīvināt ar niansētām gaismēmām bagātu melodiku – saderīgu ar Lorelejas netveramo tēlu (Einfelde 2016).

Līdztekus vokālajām partijām *Lorelejā* izmantots koloristisks papildtembrs – trijstūris, ko ik pa laikam klusi šķindina kāds no dziedātājiem. Šeit parādās tendence, kas laikposmā kopš *Manām bērniņas mājām* (1999) arvien biežāk raksturo Einfeldes kordarbus: komponiste nereti iekļauj partitūrās vienu vai vairākus instrumentālus tembrus, turklāt lielākoties neierastā kombinācijā.

2009. gada 20. februārī *Loreleju* Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē pirmatskaņoja Latvijas Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā.

Starp skaņdarbiem ar sakrāliem tekstiem vērienīgākā ir *Rīta liturģija* jauktajam korim, ērģelēm un pikolo trompetei (2001). Tās pamatā ir luteriskās liturģijas teksts, un, to pārļausot, Maija atklājusi sev daudz jauna. Īpaši savīļņojusi grēksūdze *Kungs, apžēlojies*:

“Es jutos vainīga daudz, arī jau aizgājušu cilvēku priekšā un mūzikā vēlos lūgt piedošanu par saviem grēkiem, aizlūgt par visu mūsu tautu un saviem mīļajiem. Tāpēc daļu *Kungs, apžēlojies* veidoju kā *Rīta liturģijas* centru.” (Einfelds 2016)

Cikla koncepciju iespaidojusi dievkalpojuma struktūra. Ievaddaļas (*Gods lai ir Tēvam*) tematiskais kodols, līdzīgi kā daudzās baroka laika kantātēs, ir korālis – šoreiz visai lakoniskā tvērumā. Seko izvērsta *Grēksūdze*, kas ir liturģijas dramatiskā virsotne. To nomaina virkne daļu, kas apliecina paļāvību Augstākajai varai un Dieva žēlastību: *Es tev pasludīnu* (rečitātīvs), *Maestoso* (ērģeļu starpspēle), *Aleluja*, *Es ticu*, *Mūsu Tēvs debesīs*, *Tā Kunga vārds lai ir teikts*. Ērģeļu pēcspēlē iekļauta Einfeldes kompozīcija *Sanctus*, un to noslēdz vēl viens, šoreiz pavisam lakonisks *Aleluja* – kora majestātiski izdziedāts *A dur* tonikas trijskanis<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Šis noslēgums (ērģeļu *Sanctus* un otrs *Aleluja*) ietverts skaņdarba beigu versijā un nav atspoguļots *Rīta liturģijas* manuskriptā, kas pieejams JVLMA bibliotēkā.

Skaņdarbs iezīmīgs ar interesanti veidotu tembru dramaturģiju. Nav neviena posma, kurā visi atskaņojuma dalībnieki – koris, ērģelnieks un trompetists – muzicētu vienlaikus; ērģelēm uzticēti lielākoties soloposmi, savukārt koris un trompete dažbrīd vienojas kopskaņā. Tomēr galvenā loma ir tūrām, nevis jauktām tembru krāsām – balsīm *a cappella* vai vienam no instrumentiem.

Savdabīgi *Rīta liturģijā* interpretēta pikolo trompete. Iepriekš citētais, tās tembram velītais salīdzinājums ar mākoņu spraugā pavīdējušu saules staru (Einfelds 2016) acīmredzot nosaka to, ka šis instruments nereti rada pārsteiguma efektu. To vērojam jau liturģijas pirmajā daļā (skat. 11. piemēru). Tās tematiskais kodols, kora atskaņotais korālis, harmonizēts vienkārši un skaidri, atbilstoši žanra tradicionālajai ievirzei. Taču korāļa saliedēti vienmērīgā pulsācija gūst neierastu kontekstu, jo apvienojas ar izteikti kaprīzu, improvizatoriski brīvu ritmu trompetes partijā. Šāds apvienojums ienes mūzikā jaunu dimensiju: objektivizētais korāļa koptēls tiek bagātināts ar tiešāku, personiskāku *dabas bērna* prieka izpausmi.

Maestoso

mp

S

A

T

B

Tuba

mf

Gods lai ir Tē - ram, de - lam un svē - tajam ga - ram

Gods lai ir Tē - ram, de - lam un svē - tajam ga - ram

Gods lai ir Tē - ram, de - lam un svē - tajam ga - ram

Gods Tē - ram, de - lam un svē - tajam ga - ram

mp

11. piemērs. Rīta liturģija, 1. daļa: sākums. Komponistes rokraksta kopija

Nākošajā daļā (*Grēksūdze*) tieši trompetes tembrs ienes mūzikā spilgtu dramaturģisku kontrastu. Pats *grēksūdzes* teksts sākotnēji tiek izdziedāts *a cappella* un minorīgā noskaņā. Jau tuvojoties noslēgumam, spēju pavērsienu rada pikolo trompetes iestāja 143. taktī. Tā sagatavo tekstā pausto grēku piedošanas vēsti (“Visspēcīgais un mūžīgais Dievs par mums ir apžēlojies”). Instrumenta sagādātais *pārsteigums* nepārprotami atspoguļo jau pieminēto komponistes skatījumu uz pikolo trompeti kā “eņģeļu taurīti”.

Daļā *Mūsu Tēvs debesīs* (teicēja lasīts Tēvreizes teksts uz kora vokalizēs fona) Einfelde apzināti veidojusi cezūras citādi, nekā pieņemts Tēvreizes liturģiskajā versijā, jo vēlējusies izcelt īpašas teksta nianseš, it sevišķi piedošanas motīvu (“un piedod v mūsu parādus”). Šī rīcība, pēc komponistes atmiņām, izpelnījusies baznīcas pārstāvju kritiku (Einfelde 2016).

No vienas puses, *Rīta liturģijas* stilistikā jūtama saikne ar baznīcas mūziku – to apliecina jau pats korāļa žanrs un ērģeļu semantika, arī seno skaņkārtu, īpaši līdiskās, epizodisks izmantojums. Vēstījumu par Kristus nāvi un augšāmcelšanos (daļā *Es ticu*), šķiet, vismaz netieši ietekmējusi baroka laikmetā uzplaukusī mūzikas retorika, kas vedinājusi komponisti uz atsevišķu vārdu (“cietis”, “ellē”, “augšāmcelies” utt.) ilustrēšanu. No otras puses, baznīcas mūzikas iezīmes un ar tām saistītās barokālās asociācijas pastāvīgi mijiedarbojas ar izteikti einfeldisku skaņurakstu. Zīmīgs fragments šai ziņā ir, piemēram, divi “āmen” liturģijas korālistiskās ievaddaļas beigās. Pirmais no tiem ir klasiski labskaņīgs, mažorīgs noslēgums *F dur.* Otrs “āmen” – atbalsij līdzīgs un diatoniski disonants – ienes mūzikā tumšāku krāsu. Rakstura ziņā tas saderas ne tik daudz ar jau izskanējušo korāli, cik ar sekojošo *Grēksūdzi*.

Arī vēlāk komponiste labprāt veido šādus atšķirīgi iekrāsotus harmonisko saskaņu pārus. Savā ziņā, vien ar cita laikmeta līdzekļiem un nereti apvērsta secībā, tie atspoguļo to pašu ideju, ko pauž daudz 16.–18. gadsimta minora skaņdarbu mažoriģie noslēgumi: augstākais garīgums tiek sasniegts caur ciešanām.

Līdzās Georga Pelēča oratorijai *Dievs ir mīlestība*, kas rakstīta pareizticības tradīciju zīmē, un Riharda Dubras katoliskajai *Signum Magnum* arī Einfeldes *Rīta liturģija* bija velte Rīgas 800 gadu jubilejai. Koris *Latvija* Māra Sirmā vadībā, ērģelnieks Tālvāldis Deksnis un trompetists Andris Nelsons to pirmatskaņoja 2001. gada 19. augustā Doma baznīcā, svētku kulminācijā. Ludmila Lukševica recenzijā atzīmē, ka publika uztvēra liturģiju ar lielu atsaucību:

“Sen nebija nācies klausīties garīgās mūzikas darbu, kurā tik spilgti izpaustos komponista individualitāte un personīgā attieksme pret izvēlēto tēmu. Skaņdarbs bija dziļi saviļņojošs. Klausītāju reakcija runāja pati par sevi – izskanot pēdējam akordam, klausītājiem pār muguru pārskrēja skudriņas. Iestājās klusuma brīdis, tad lēni sākās aplausi, kas arvien pieņēmas spēkā. Pat tādi klausītāji, kas uzskata, ka baznīcā aplaudēt neklājas, šoreiz nespēja pieturēties pie šī principa.” (Lukševica 2001)

Disonansi šajā notikumā ienesa liturģijas atskaņojuma laikā Doma laukumā sarīkotais rokconcerta mēģinājums. “Dievam veltītās oratorijas skaņas pārmāca skaļruņi, Doma sienas rezonēja un drebēja, bīta ritmi jaucās pa vidu oratorijas skaņojumam. Klausītāji bija nokļuvuši svešu skaņu okupācijas zonā.” (Lukševica 2001) Šāds atskaņojuma fons, protams, krietni sarūgtināja gan interpretus, gan pašu komponisti. Atkārtotu pilnu izpildījumu, kas varbūt sniegtu vairāk gandarījuma, *Rīta liturģija* pagaidām nav piedzīvojuši. Tās fragments (*Tēvreize*) kora *Latvija* un diriģenta Māra Sirmā sniegumā izskanēja komponistes autorkoncertā 2006. gada 25. janvārī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē, cikla *Portretu galerija* ietvaros.

Divas pārējās 21. gadsimtā tapušās sakrālās kompozīcijas ir miniatūras. **100. psalmu** sieviešu korim un flautai (2008) pirmatskaņoja Rīgas Valsts 1. ģimnāzijas meiteņu koris *Sapnis*. Kora toreizējā direktore Daina Švābe atminas, ka *Sapnis* iepriekš dziedājis Einfeldes *Ave Maria*, kas meitenēm iepatikusies. Vēlme pasūtīt šai autorei vēl kādu darbu bijusi liela, taču mākušas arī šaubas:

“Mēs uzskatījām, ka Maija Einfelde ir izcila komponiste, kas sadarbojas tikai ar profesionāliem mūziķiem – piemēram, Latvijas Radio kori – tāpēc nekad nebijām uzdrošinājušies viņai lūgt, lai kaut ko saraksta korim *Sapnis*.” (Švābe 2008)

Tomēr 2007. gadā šaubas pārvarētas, un Daina Švābe – tolaik arī festivāla *Latvijas Jaunās mūzikas dienas* producete – vērsusies pie Maijas ar lūgumu sacerēt kaut ko speciāli šim festivālam. Izrādījies, ka komponiste ne vien zina *Sapņa* nosaukumu, bet arī iepriekš dzirdējusi un augstu novērtējusi jau minēto *Ave Maria* interpretāciju. Tādēļ viņa labprāt devusi piekrišanu radīt jaundarbu (Švābe 2008). Pirmoreiz tas

izpildīts autores jubilejas koncertā *Dāvana Maijai Einfeldei* 2009. gada 20. februārī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē. Kori *Sapnis* dirigēja Iveta Rīsmāne, un flautu spēlēja Daina Švābe.

100. psalma (*Tas Kungs ir Dievs*) sākumvārdi *Gavilējiet tam Kungam* arī nosaka mūzikas ievirzi. Par tematisko kodolu un savveida refrēnu kļūst 2. soprānu un 1. altu pretvirzē tvertā figurācija, atkārtojot vienu un to pašu mažorīga kolorīta intervālu (lielu tercu, 1.–3. t.), kas rada Einfeldes kormūzikai raksturīgu instrumentālu efektu – zvanu imitāciju. Šis mūzikas materiāls dažādos veidos atgriežas vairākkārt. Epizodēs (piem., “Par savu tautu”) parādās arī einfeldiskā trauksme, ko pavada gan minorīgāka kopskaņa, gan komponistei tuvās tritona intonācijas izcēlums. Tādējādi 100. psalms atklāj Einfeldes mūzikas iezīmes visai plašā spektrā.

2012. gadā sacerēta sakrālā kompozīcija *Lux aeterna* jauktajam korim, vibrofonam un zvaniņiem, ko Latvijas Radio koris un diriģents Kaspars Putniņš pirmatskaņojuši 2012. gada 27. aprīlī Rīgas Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā. Vēlāk skaņdarbs Sigvarda Kļavas vadībā ierakstīts CD albumā *Klusuma auglis / The Fruit of Silence* (2015). “Ar pavisam nedaudz vārdiem Einfelde radījusi ļoti iespaidīgu un dziļu darbu,” recenzijā par šo izdevumu raksta Egils Kaljo<sup>78</sup>.

Kompozīcijas sīkākā apskats sniegts Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 265. lpp.). Šeit vien piebilda, ka *Lux aeterna* partitūra ieinteresējusi arī laikmetīgās kormūzikas pētnieku, kordiriģentu un Providensas koledžas (ASV) profesoru Todu Dž. Hārperu. Savā rakstā par Ziemeļeiropas sieviešu komponistu sakrālo jaunradi viņš šo darbu izraudzījis latviešu mūzikas prezentācijai un raksturo to sekojoši:

“Einfeldes šobrīd jaunākais opuss [raksts izstrādāts 2013. gadā – B. J.] *Lux aeterna* sniedz ieskatu procesā, ko var apzīmēt kā komponistes būtisku atkāpi no “rūgtās dzīves”, par kuru viņa reiz izteicās: “Dzīve nav tik skaista, lai es varētu rakstīt skaistu mūziku.” Šajā jaundarbā, kas aizgūts no *Missa pro defunctis* jeb Rekvīema *Communio* daļas, Einfelde demonstrē līdzsvarotību un mērenību [...]. Beidzoties pirmajam kora posmam, faktūra sadalās divpadsmit līnijās (teksts *quia pius es*), un šī teksta universalitāte *Largo* posmā apvienojas ar ritma vilņveida augmentāciju, kas atsauc atmiņā muzikoloģes Baibas Jaunslavietes minēto “Einfeldes īpašo interesi par jūru”. Teksts interpretēts ar rūpīgu pietāti, bet izteiksmes dziļums nav noliedzams<sup>79</sup>.”



12. piemērs. *Lux aeterna*: *Largo* posma sākums, soprānu partijas: komponistes rokraksta kopija<sup>80</sup>

<sup>78</sup> “Using few words, Einfelde has composed a work of great power and depth.” Egils Kaljo. *Latvian Radio Choir New CD Focuses of Works by Latvian Composers*. <http://latviansonline.com/13409-2/> (accessed December 16, 2016).

<sup>79</sup> “Einfelde’s most recent composition, *Lux aeterna*, provides a glimpse into what can be seen as a significant departure from the ‘bitter life’ of a composer who once said, ‘Life is not beautiful, that I would be able to write beautiful music.’ In this new work, which is taken from the *Communio* section of the *Missa pro Defunctis*, or Requiem Mass, Einfelde demonstrates a level of balance and restraint [...]. Moving into the end of the first choral section, the texture opens to twelve parts at ...*quia pius es*, and the universality of the text is coupled at *largo* with an undulating rhythmic augmentation which recalls what musicologist Baiba Jaunslaviete referred to as Einfelde’s “particular attraction to the sea.” The text is treated with care but the depth of expressivity cannot be denied.” (Harper 2013).

<sup>80</sup> Ar “vilņveida augmentāciju” Hārpers acimredzot domājis atsevišķu zilbju melismātisku izcēlumu, kas iezīmē melodisko līniju *vilņus*.

Vērienīgākais folkloras tekstu lasījums Einfeldes 21. gadsimta mūzikā ir cikls *Jāņu dziesmas* (2001). Komponiste atzīst, ka līgosvētki viņai vienmēr bijuši īpaši; tajos atbalsojas atmiņas gan no bērnības gadiem Viļķenē, gan vasarām lauku mājās Vējavā. Par latviešu mūzikas virsotni, savveida arhetipisku zīmi Maija uzskata Emīla Melngaiļa *Jāņuvakarū* un pauž nedaudz pārsteidzošu atziņu: “Tā gaisotne, ko viņš panācis, ir klāt gandrīz katrā manā darbā – vismaz esmu tiekusies uz to...” (Einfelde 2016)

Iepriekš jau minēts, ka vēl pirms *Jāņu dziesmām* līgotņu motīvi parādījās *Balādē* ērģelēm un *Sonātē* vijolei un ērģelēm. Savukārt pirms ķeršanās pie jaunā kora cikla komponiste studējusi Jurjānu Andreja *Latvju tautas mūzikas materiālus*: “Spēlēju visas līgotnes cauri pa trim reizēm, it kā dzīvoju tajās.” Cikla 1. un 2. daļas iedvesmas avots bijušas pāris Jurjāna darbā atrodamas stabuļu melodijas (Einfelde 2016), tomēr gūtie iespaidi saplūduši ar autores individuālo stilu tik ļoti, ka praktiski nav atšķetināmi. Radio koris Sigvarda Kļavas vadībā pirmatskaņoja *Jāņu dziesmas* 2002. gada 14. februārī Latvijas Universitātes Lielajā aulā; koncertu tiešraidē translēja Eiroradio. Skaņdarbs iekļauts arī CD albumā *Divējāda saule tek* (2003).

120

13. piemērs. Cikls *Jāņu dziesmas*, 3. daļa (fragments). Komponistes rokraksta kopija

Visai savrupa Einfeldes vokālās mūzikas kontekstā ir vitālā un humoristiskā dziesma *Balts buķelis peld pa jūru*, ko komponiste rakstījusi ansamblim *Putni* – kādreizējam *Sirēnu salas* pirmatskaņotājam. Tādējādi viņa atgriezies pie 90. gados jau tik daudzveidīgi apgūtā sieviešu balsu spektra. Ansambļa vadītāja Antra Dreģe stāsta:

“Vienubrīd Maija gribēja mums uzrakstīt čigānisku dziesmu, tomēr no šīs idejas atteicās. Pagaidām nav īstenota arī iecere radīt ainavisku darbu, ko iedvesmojis miglains vasaras rīts pie jūras. Toties 2003. gada 7. oktobrī Mazajā ģildē pirmatskaņojām viņas dziesmu *Balts buķelis*



*peld pa jūru.* Šis buķelis ir gluži savādāks nekā sirēnas: mīļš, jauks un reizē nešpetns! Skaņdarbā izmantotas tautasdziesmas un instrumentāla melodija no Melngaiļa *Latviešu mūzikas folkloras materiāliem*. Vispār kompozīcija ir interesanta ar saviem etniskajiem akcentiem. Jāspēj atdarināt stabules melodiju ("tūrūtūrū"), dūdas (25. takts, zemais *f*) un pat suitu sievu dziedājumu ("Skod rūd ralle")." (Dreģe 2010)

Pati Maija atzīst, ka *buķelis* viņai rakstījies neparasti viegli – tas bijis vienas pēcpusdienas darbs (Einfelds 2016). Miniatūra ir spoža liecība komponistes spējai pārlicinoši un azartiski izteikties arī viņai citkārt mazraksturīgā jomā.

14. piemērs. Dziesma *Balts buķelis peld pa jūru* sieviešu vokālajam ansamblim: sākums. Komponistes rokraksta kopija

- **Vokāli simfoniskā mūzikā**

Līdz pat 21. gadsimtam Maija Einfelds vokāli simfoniskās mūzikas jomā gandrīz nebija darbojusies. Tiesa, 70. gadu sākumā tapa daži kantātes un oratorijas žanra darbi, taču tie vai nu nepiedzīvoja atskaņojumu, vai arī izskanēja tikai kora un klavieru sniegunā, bez orķestra līdzdalības. 21. gadsimta sākumā šis žanrs no jauna saistīja komponistes interesi: laikposmā no 2000. līdz 2013. gadam pirmatskaņoti trīs vokāli simfoniskie darbi.

2000./2004. gadā sacerēta viena no monumentālākajām Einfeldes kompozīcijām – *Kora simfonija*<sup>81</sup>. Tās sākotnējo versiju 2000. gada 29. septembrī Latvijas Universitātes Lielajā aula pirmatskaņoja Latvijas Radio koris un orķestris *Rīgas kamerģitāri* Sigvarda Kļavas vadībā, savukārt būtiski atšķirīgā otrā redakcija atskaņojumu piedzīvoja 2004. gada 13. jūnijā Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā; iepriekšminētajam interpretu lokam vēl pievienojās solists Daumants Kalniņš (sopranīno). Abu atskaņojumu vadītājs Sigvards Kļava raksturo *Kora simfoniju* kā "einfeldiskās ekspresijas kvintesenci" un piebilst: "Arvien apbrīnoju, kā Maija ar savu sievišķīgo dramatismu interpretē objektīvo kanonisko tekstu." (Kļava 2007)

<sup>81</sup> Plašāks *Kora Simfonijas* koncepcijas un abu redakciju raksturojums sniegts Zanes Prēdeles rakstā (skat. krājuma 230.–249. lpp.).

Pēc vīru kora *Gaudeamus* diriģenta Ivara Cinkusa pasūtījuma rakstīta sakrālā kompozīcija *Un Dievs nožāvēs visas asaras...*. 2005. gada 19. martā to Liepājas Latviešu biedrības namā pirmatskaņoja *Gaudeamus* un Latvijas Filharmonijas kamerorķestris. Dienu vēlāk šie paši interpreti izpildīja jaundarbu arī Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā, un līdz pat mūsdienām tā ir pastāvīga *Gaudeamus* repertuāra sastāvdaļa. Diriģents redz šīs mūzikas vērtību tās dramatismā un “ļoti intīmā [...] harmonisku krāsu jutekliskā sajaukumā”<sup>82</sup>. Skaņdarbu ietvēris savā repertuārā arī Igaunijas Nacionālais vīru koris: 2006. gada 21. maijā tas izskanējis koncertzālē *Estonia* šī kolektīva un Igaunijas Jauniešu simfoniskā orķestra kamergrupas sniegunā; diriģents bijis Kaspars Putniņš.

<sup>82</sup> Rīgas Tehniskās universitātes Vīru kora GAUDEAMUS 45. jubilejas sezonas koncertu sērija (2010). <http://www.gaudeamus.lv/iv/480/190> (skatīts 2016. gada 8. decembrī). Plašāks kompozīcijas apskats ietverts Jūlijas Jonānes rakstā (skat. krājuma 263. lpp.).

2013. gadā Einfeldes vokāli simfonisko mūziku papildina *Divas impresijas* mecosoprānam un kamerorķestrim. Šāds tembru salikums komponistes daiļradē parādās pirmoreiz; tas iezīmē pēctecību viņai tuvā Gustava Mālera orķestra dziesmām (*Orchesterlieder*) solobalsij un simfoniskam pavadījumam. Cikla tapšanu šoreiz rosinājusi ne vien literatūra (Jāņa Poruka dzejolis *Ceļš* no krājuma *Dzejas*, 1906), bet arī (pirmoreiz Einfeldes radošajā biogrāfijā) tēlotājmāksla – Kārļa Padega grafikas darbi *Sapņu zīmētājs* un *Sapņu zīmētāja nāve*.

Dažā ziņā cikla koncepcija (pirmajā daļā centrā ir sapnis, otrajā – nāves tēls) tuva *Divām mīlas dziesmām* (*Laurai dzīvai* un *Laurai mirušai*). Taču līdzība ir nosacīta, jo tēlainais kontrasts starp abām daļām nav spilgti izteikts: lai gan pirmā daļa ir gaiša, tomēr sapnis zīmēts ar trauslām, teju netveramām orķestra krāsām, un zemtekstā jau jūtama traģiskas noskaņa: Padega *Sapņu zīmētājs* interpretēts kā Poruka *bālo zēnu* līdzinieks. Savukārt otrā daļa, kaut arī skumja, neietver tik saasinātu ekspresiju, kādu vietumis dzirdam *Laurai mirušai*. Abi diptihi atšķiras arī rakstības tehnikas ziņā: *Divās mīlas dziesmās* kora balsis traktētas instrumentāli, turpretī *Divās impresijās* ne vien mecosoprāna partijai, bet arī stīgu orķestra spēlei piemīt drīzāk vokāla izteiksmība – brīvi mijas kantilēni un rečitējoši posmi. Pirmā daļa ir tīri instrumentāla, savukārt otrajā vientuļa monologa iespaidu rada daudzviet dominējošais mecosoprāna dziedājums bez pavadījuma. *A cappella* izskan arī Poruka pirmie vārdi (“Tu jautā: Uz kuriem ejam vēl tālu? Man kājas jau kūst”).

Diptiha noslēgumam (“kur sirdis aiz sāpēm lūst”) ir divas versijas. Sākotnēji komponiste arī to bija iecerējusi kā vientuļu solistes monologu, kas skan pēc čelestas klusās iespēles. Līdzīgi kā kameratoriņas *Pie zemes tālās...* 2. daļas beigās, negaidītu, spriegu niansi šim izskaņas variantam piešķir balss tremolo (arī iepriekš ar to izcelts vārds “lūst”). Tomēr beigu versijā dzejai un tās rosinātajai mūzikai ir daudznozīmīgāks raksturs: komponiste tekstu papildinājusi ar pēdējā panta sākumfrāzes (“Kur debesu vārti”) atkārtojumu, un dziedājums izskan poliharmoniski, uz klusināta stīginstrumentu fona.

Pats čelestas izmantojums atspoguļo Einfeldes pēdējo gadu darbiem kopumā raksturīgu tendenci. Vairākos no tiem kā papildkrāsa parādās instrumenti ar noteiktu tembra kolorītu – dzidru un trauslu, ēterisku noskaņu paudēji. Kora kompozīciju *Lux aeterna* (2012), kā jau iepriekš minēts, bagātina vibrofons un zvaniņi (“Man patīk vibrofons, taču bez elektriskā motorīņa, bet dabiskā skanējumā – tas līdzinās marimbai” –

Einfelde 2013), savukārt Koncertā altam un kamerorķestrim (2011) līdzīgu funkciju gūst trijstūris, zvaniņi un ksilofons. Šādas tembru krāsas – atsvešinātas un tomēr gaišas – iezīmē pretstatu stīginstrumentu personiski tiešajiem monologiem.

*Divas impresijas* ir pirmais darbs, ko Maija Einfelde rakstījusi speciāli Ievai Paršai. Dziedātājam ir savs priekšstats par šīs komponistes mūzikas stilistikku (iepriekš Parša iestudējusi arī Einfeldes jaunības darbu *Romantiskas dziesmas*):

“Tā ir bieža, daudzslāņaina mūzika – vai nu biezas, vai *spicas* krāsas. Daudz diēzu, daudz bemolu, un ar visu to balsij ļoti ērti. Nav nekādu sievišķīgo volāniņu, caur un cauri zinātniska pieeja; mūzika ir skaudra, bet ne drūma. Ja jautājat, ar ko viņu var salīdzināt, man nāk prātā dažas sievietes no citām mākslām – rakstniece Vizma Belševica, gleznotāja Aleksandra Beļcova, dzejniece Anna Ahmatova...” (Parša 2016)

*Divas impresijas* pirmatskaņotas 2013. gada 5. aprīlī Lielajā ģildē, festivālā *Latvijas Jaunās mūzikas dienas*. Mecosoprāna solo dziedāja Ieva Parša, savukārt orķestri *Sinfonietta Rīga* diriģēja Normunds Šnē. Recenzente Inese Lūsiņa rezumē savus iespaidus šādi:

“Īpaši skaudri, skumji un vientuļi cilvēka atsvešinātība no pasaules uzrunā otrās impresijas tumšajos tembros [...]. Toties pirmajā, instrumentālajā impresijā apbur ārpusmateriāls gaišums, dzidrums, faktūru caurspīdīgais mirdzums un apgaroti pārpasaulīgais, Olivjē Mesiāna modālajai domāšanai tuvais skaņkārtiskais fons. Šajā ziņā šī impresija ar savu īpašo gaismas skaņu valodu turpina komponistes pērn Kasparam Putniņam un Latvijas Radio korim radītos *Mūžīgās gaismas (Lux aeterna)* dziedājumus. Lielisks darbs. Ja būtu diriģenta vietā, es droši vien vēlētos to atskaņot arī atsevišķi, vienu pašu!” (Lūsiņa 2013)

- Simfonija un Koncerts

Lai arī kamerstils raksturīgs Maijas Einfeldes dažādu žanru darbiem, tomēr visa radošā mūža gaitā viņai tuvs bijis simfonijas žanrs. Ne velti vairāki Einfeldes iemīļotie komponisti, tai skaitā Jānis Ivanovs un Dmitrijs Šostakovičs, mūzikas vēsturē iegājuši pirmām kārtām kā simfoniķi. 90. gadu sadarbībā ar *Rīgas kameramūziķiem (Trīs jūras dziesmas, Nikte un Selēne)*, kā arī *Kora simfonijas* sacerēšanā gūtā pieredze iedrošināja komponisti beidzot ķerties pie Simfonijas pilnam orķestra sastāvam. Viņa ieminējās par savu iecerī *Rīgas kameramūziķu* vadītājam Normundam Šnē un guva atbalstu. Jaundarbs tika oficiāli pasūtīts, un uzreiz tika norunāts arī pirmatskaņojuma datums.

Tieši Simfonija, domājams, ir tā Einfeldes kompozīcija, kas jau pirms koncertizpildījuma piesaistīja visplašāko preses uzmanību: par to rakstīja *Neatkarīgā Rīta Avīze* (Zveja 2003), tās pielikums *Atpūta* (Koļeda 2003), *Diena* (Lūsiņa (2003) un *Forums* (Liepiņa 2003). Šo interesi viegli izskaidrot, ņemot vērā laikmetīgo komponistu samērā reto pievēršanos simfonijas žanram. Turklāt Maija Einfelde Latvijas mūzikas vēsturē iegājusi arī kā pirmā sieviete – simfonijas autore.

Skaņdarba tapšanas process bijis sarežģīts. Intervijā Inesei Lūsiņai Einfeldē to aprakstījusi visai tēlaini, paralēlēs ar norisēm dabā:

“Dzīvoju sestajā stāvā, un aiz loga ir redzamas kļavu galotnes. Mājas nav redzamas, vienīgi skapja spogulī atspoguļojas Jaunās Sv. Ģertrūdes baznīcas tornis. Strādājot sēžu pie loga. Kad sāku komponēt, kļavu zari vēl bija pilnīgi kaili, nebija pat neviena pumpura. Tad sākās ziedēšana. Katru dienu, sēžot pie savām pirmajām trim taktīm, skatījos uz kļāvām, kā tās salapoja, un tagad – kā arvien vairāk krāsojas, un nu jau lapas sāk birt. Es saprotu, kad tās nobirs, man arī būs tās divas svītras galā (beigu zīme notīs) jānovelk. Tik grūti bija tikai, rakstot kameroratoriju “Pie zemes tālās.” (Einfeldē 2003b)

Radīšanas procesa grūtības nepalika apslēptas arī interpretiem. Toreizējais *Rīgas kameroratorijas* dalībnieks Egils Upatnieks stāsta:

“Viņa ir ļoti skarba pret sevi, pat iznīcina materiālu. Zinu, ka tā notika arī, iestudējot Simfoniju – kāds fragments nepatika, un, kad bija vairs tikai piecas dienas līdz koncertam, ņēma notis atpakaļ un laboja...” (Upatnieks 2016)

Pati autore raksturo Simfoniju kā izvērstu *Adagio*, kura plūdumu ik pa brīdim pārtrauc *Dies irae* reminiscences (Einfeldē 2016). Tās izceļas ar einfeldisku, saasinātu dramatismu un vieno šo kompozīciju ar apmēram līdzīgā laika periodā radīto *Kora simfoniju* (tajā ir atsevišķa daļa *Dies irae*). Tomēr orķestra Simfonijā tieši *Adagio* ar daudzajām meditātvās noskaņas niansēm izvirzās priekšplānā.

124

Simfonija ir viens no retajiem Einfeldes darbiem, kuru formveidē lielāks īpatsvars ir nevis spontanitātei (lai gan formas mikrolīmenī jūtama arī tā), bet stingri racionālam plānojumam. Proti, visā darbā vērojama aptuvena spoguļsimetrija (ABCBA<sub>1</sub>A<sub>1</sub>). Šī iezīme, kas bieži sastopama Einfeldē tuvā Bartoka mūzikā, viņas pašas jaunradē ienākusi vienīgi pēdējās desmitgadēs. Arī šajā ziņā ir sasaukšanās ar *Kora simfoniju*, kur brīvi tverta spoguļsimetrija raksturo piecdaļu ciklu (orķestra Simfonija turpretī ir viendaļas sacerējums kontrastsastatformā).

Pamatnoskaņu atklāj formas malējie posmi. Sākummotīvs, kas ievada pirmo lielo fāžu grupu (nosacīti A; *Largamente*, līdz *Più mosso flessibile*), ir klusināts vijoles arpedžo pa minora trijskaņa skaņām. To var uztvert kā nezināmas, pusvārdā apdzisušas dziesmas ievadu, skumji lirisku alūziju uz pagātnes mūziku.



15. piemērs. Simfonijas melnraksts: sākums. Komponistes rokraksta kopija

Seko stilistiski atšķirīgs, bet noskaņā tuvs, sprieģis un reizē sirsnīgs čellu monologs vijoles reģistrā – līdzīgs tam, kādus komponiste bieži ietvērusi savās sonātēs stīginstrumentiem. Brīžam, tam apraujoties, pavīd kritoša melodija korāliskā faktūrā, īslaicīgi (*Poco più mosso, flessibile*) iezīmējas arī otra lielā posma (B) tematiskais priekšvēstnesis. Būtiskāka loma ir *smeldzīgās dejas* intonācijām (no *Tempo I*), kas parādās stīginstrumentu un vēlāk koka pūšaminstrumentu partijās – vispirms tās skan bikli, tad piesātināti un pilnskanīgi. Tikai pirmā lielā posma pēdējā fāzē sevi beidzot piesaka metāla pūšamie.

Viskrasākais pavērsiens (*Più mosso, flessibile*) ievada B posmu. Kavēšanos atmiņu un pārdomu pasaulē nomaina Einfeldes agresīvajiem tēliem raksturīgs, grūstošai lavīnai līdzīgs mūzikas materiāls, ieturēts haotiskas trauksmes noskaņā (sal., piem., ar *Pie zemes tālās...* 2. daļas sākumu). Tas kļūst par impulsu turpmākai vairākfāžu attīstībai, kurā jauni tematiski elementi savijas ar transformētām iepriekšējā materiāla versijām. *Smeldzīgās dejas* intonācijas tagad skan uzbudināti un nemierpilni; romantiskā alūzija – arpežo pa minora trijskaņa skaņām – arfas izklāstā gan saglabā savu liriski trauslo raksturu, taču tai pievienota tritona skaņa (pamazinātā trijskaņa kvinta), kas ienes mūzikā saspringti svešādu niansi. Visu šo attīstību vainago viena no divām spilgtākajām Simfonijas kulminācijām; tā iezīmīga ar čellu, kontrabasu u. c. balsu sablīvējumu relatīvi augstā reģistrā un, līdzīgi kā *Kora simfonijas* malējās daļās, heterofoni sazarotu faktūru. Sekojošais atslābuma posms kļūst par Simfonijas nosacīto centru (C). Dažādās versijās tajā parādās gan *Largamente* arpežoveida vadintonācija, gan *smeldzīgās dejas* atbalsis un korāliski motīvi.

B<sub>1</sub> posma sākums – *grūstošās lavīnas* materiāls – tverts citā skaņaugstuma pozīcijā nekā B. Tādējādi varētu saskatīt zināmu līdzību ar sonātes formas blakus partiju (pretstatā *Largamente* – nosacīti, galvenajai partijai). Jāpiebilst gan, ka pati komponiste šādas asociācijas nedz apstiprina, nedz noliedz – viņa vēlreiz atkārto, ka savu skaņdarbu formu nevēlētos komentēt, jo rakstot nekad apzināti neorientējas uz kādu vispārnozīmīgu struktūras modeli (Einfelde 2016).

Pēdējais posms (A<sub>1</sub>, *Largamente*), salīdzinot ar sākotnējo A, traktēts visai brīvi un ir būtiski saīsināts. Jauna nianse ir A posmā neizmantotais zvaniņu tembrs – šis instruments vai tā imitācija Einfeldes darbos bieži parādās saiknē ar epiloga funkciju. Korālis, kas A posmā bija ietverts vienā no vidējām fāzēm, tagad izklāstīts gandrīz pašā noslēgumā. Simfonija beidzas daudzpunktes noskaņā – disonanti vibrējoši, klusināti un mažorīgi. Izskaņas gaišums ir iezīme, kas atšķir šo opusu no abiem 90. gadu orķestra darbiem un reizē apliecina radniecību *Kora simfonijai*.

2003. gada 10. oktobrī jaundarbu Latvijas Nacionālajā operā festivāla *Arēna* ietvaros pirmatskaņoja Rīgas Festivāla orķestris un diriģents Normunds Šnē. Viņa vadībā Simfoniju spēlēja arī Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris 2005. gada 26. novembrī Lielajā ģildē.

Līdztekus daudziem atzinības vārdiem jaunais opuss saņēma kritiku, kuras galvenais moto – ne viss tajā ir izsvērts formas ziņā. Šādu viedokli žurnālā *Mūzikas Saule* izteicis Jānis Petraškevičs:

“Einfeldes mūzikas stāstošais raksturs [...] potenciāli ļauj sagaidīt scenāriju ar dialektisku trajektoriju. Izvēlēts turpretī cits risinājums, kas konceptuāli šķiet atbilstošāks simfoniskam tēlojumam: vērojošs, intraverts, visai statisks. Tēli tiek saistoši eksponēti, taču izpaliek to iekšējā attīstība un savstarpējā mijiedarbība.” (Petraškevičs 2003: 54)



Jaundarbs pirmatskaņots kopā ar orķestri *Sinfonietta Rīga* Normunda Šnē vadībā 2011. gada 17. martā Lielajā ģildē. Tā vispusīgs apskats sniegts Jeļenas Ļebedevas rakstā (skat. krājuma 273.–289. lpp.); savukārt Baibas Jaunslavietes rakstā (skat. krājuma 181.–182. lpp.) aplūkotas dažas šim darbam raksturīgas monogrammas *e-f-(e)-d-e* interpretācijas īpatnības.

- Kamermūzika

21. gadsimta pirmajā desmitgadē, līdzīgi kā iepriekšējā gadsimta beigās, kamermūzika nebija Maijas Einfeldes uzmanības centrā: kā jau izriet no līdzšinējā izklāsta, galvenā uzmanība tika veltīta korim un vokāli simfoniskām kompozīcijām. Tomēr šajā laikposmā sacerēti arī nedaudzi kameropusi, kas pārstāv galvenokārt romantiskas cilmes **miniatūržanrus**.

Stģinstrumentu vidū Einfeldi 21. gadsimtā galvenokārt saistījis ne vairs vijoles, bet čella tembrs. Jau 2002. gadā kā pasūtījuma darbs tapis *Capriccio* čellam un klavierēm. Šī paša gada 26. novembrī to 4. Starptautiskā Augusta Dombrovska konkursa ietvaros Rīgas 2. mūzikas skolā pirmatskaņoja čellists Igors Logajevs un pianiste Jekaterina Beļajeva no Krievijas. Toreizējā konkursa vērotāja, čelliste Lolita Lilje atminas:

“Interesanti bija klausīties dažādu konkursantu spēli. Tā vēlreiz apliecināja, ka Maijas mūziku interprets vai nu izprot, vai arī ir *galīgi garām* – te vidusceļa nav. Līdzīgi citiem viņas darbiem, *Capriccio* muzikālā doma neplūst plaši un līdzeni, bet ir sadrumstalota sīkos, ar pauzēm nodalītos motīvos – taču bija daži konkursanti, kas prata no tiem izveidot ārkārtīgi skaistu mozaīku.” (Lilje 2008)

21. gadsimta otrās desmitgades sākumā tapusi miniatūra *Sonora-mente* čellam un klavierēm, kas veltīta Mārim Villerušam. Jau pats nosaukums vēsta, ka komponistes uzmanības centrā bijis skaņas kolorīts. Monoloģiskā un nesteidzīgā melodija šoreiz izceļas ar plašu diapazonu: tematiskais kodols, kura varianti ievada vairākus posmus, ietver četru skaņu motīvu gandrīz divu oktāvu apjomā ( $m_{14}$  vai  $l_{14}$ ), tādējādi īsā laika sprīdī pazib polāri atšķirīgas čella tembra nianšes: no matētām un dziļām lielajā līdz salīdzinoši spožām 1. oktāvā. Par vienu no skaņdarba kulminācijas zonām kļūst *Molto rubato*, kur čells, palicis bez klavieru atbalsta, paceļas Einfeldei tuvajā 2. oktāvas reģistrā. Spēkpilnā dinamikā (*f*, *Più mosso*) un *frullato* tas smeldzīgi izdzied šauri likločotu, pamazinātiem hromatiskiem intervāliem bagātu lamentāciju.

*Noktime* arfai (2002), pretstatā 80. gadu beigās tapušajām *Trim noktirnēm* ērģelēm, iezīmīga ar gaišu, harmoniski krāsainu un liegu mūzikas izteiksmi. 2002. gada 26. decembrī jaundarbs pirmoreiz izskanēja Sidnejas *Riverside* teātrī Paramatā, Austrālijas latviešu 49. kultūras dienu atklāšanas koncertā; to pirmatskaņoja Dženevīva





*Divi ekspromti* pārstāv divdaļu cikla koncepciju, kas līdzīga, piemēram, Bēthovena 32. klavierosonātei, Šūberta *Nepabeigtajai simfonijai* vai Pētera Vaska *Grāmatai čellam (Fortissimo – Pianissimo)*. Cikla 1. daļā jeb Prelūdiņā redzams viss izteiksmes līdzekļu komplekss, kas raksturo Einfeldes nemierpilnos, svaidīgos, (paš)agresijas pilnos tēlus: izteikts balsts uz tritona intonāciju (*Allegro moderato*), maiņu taktmērs, tai skaitā bieži šādā kontekstā sastopamās 5/8, dinamikas gradācija, kas neiziet ārpus *f-ff* robežām. Vairākos posmos dominē strauju pasāžu monoritmisks izklāsts saksofona un ērģeļu manuāļu partijās, kas ar savu kategorisko saliedētību it kā tiši neļauj ieskanēties jebkādi atšķirīgi tematiskai idejai. Lai arī valda caurvijattīstība, tomēr vienlaikus saskatāmas divkārtas divdaļu formas kontūras (aba<sub>1</sub>b<sub>1</sub>): divreiz līdzās nostafīts skarbs *Maestoso* (otrreiz *Tempo I*) un trauksmains *Allegro moderato*<sup>83</sup>.

Krasi kontrastē izvērstākā 2. daļa – *Cantabile*, ko komponiste atzīst par vienu no sev mīļākajiem pašas darbiem (Einfelde 2016). Artis Šimanis atminas: “Maija teica, ka viņas mūzika ir vienmēr tik drūma, taču šoreiz gribējies uzrakstīt kaut ko skaistu, gaišu.” (Šimanis 2016) Noskaņas ziņā *Cantabile* iezīmē arku ar citiem Einfeldes liriskas paraugiem – *Adagio*, *Pirms saules rīeta* un kameratorijas *Pie zemes tālās...* lēnajām daļām (3. daļu un fināla beigu posmu).

*Cantabile* pamatideju atklāj pirmām kārtām saksofona melodija. Par caurvijattīstības vienotājfaktoru (mikrorefrēnu) kļūst melodiskā formula, kas sākas ar Einfeldei tik raksturīgo, monoloģiski brīvo vienas skaņas atkārtojumu (sal. 2. t., *Meno mosso* posma 3.–4., 8. t., skaņdarba priekšpēdējo t., epizodiski arī citviet).

Ērģeļu partijas iezīmētais harmoniskais plūdums ir ne mazāk izteiksmīgs kā solomelodija. Akordi ik pa laikam (piem., 7., 8. t.) mainīgi izgaismo saksofona ilgāk turētās skaņas. Valda maigi disonants harmoniskais kolorīts, un skaidra tonika – *D dur* – izkristalizējas tikai miniatūras noslēgumā. Samērā daudz ir mažorīgu saskaņu – no trijskaņu apvērsumiem līdz nonakordiem. Brīžos, kad parādās minorīgāka nokrāsa (piem., 10.–12. t), arī ērģeļu partija tiek melodizēta, proti, iezīmējas īslaičīgi kontrapunkti saksofona tēmai.

Maijas Einfeldes vienīgais vokālais kamerdarbs, kas tapis 21. gadsimtā, ir dziesma *Atmini sauli!* mecosoprānam, pikolo trompetei un klavierēm. Šī miniatūra rakstīta koncertuzvedumam *Dagdas skiču burtnīcas* (2015) – Raiņa 150 gadu jubilejai veltītam projektam, kurā līdzās viņa dzejas lasījumiem skanēja Latvijas komponistu jaundarbi un fonā bija video – skati no Raiņa bērnības un jaunības vietām Latgalē un Sēlijā. Maija izvēlējās vienu no *Dagdas piecu skiču burtnīcu* 3. daļas dzejoļiem (1921), kurā refrēns ir vārdi “Atmini [Atminat] sauli!” – moto dzīves grūtībās. Ieva Parša atceras komponistes stāstīto: Maija vēlējusies atainot Raiņa bērnības zemes gaisotni, tāpēc iztēlojusies Latgales baroka stilā celtās koka baznīcas, ko rotā eņģeļi ar apaļām sejiņām un taurītēm (Parša 2016). Tieši kā šādas taurītes simbols partitūrā ienākusi pikolo trompete.

Dziesmu *Atmini sauli!* 2015. gada 10. septembrī Rīgas Sv. Pētera baznīcā pirmatskaņoja Ieva Parša (mecosoprāns), Aldis Liepiņš (klavieres) un Jānis Porietis (trompete). Pēdējais šajā kompozīcijā saskata zīmīgas paralēles ar citu viņa repertuārā iekļautu miniatūru – Einfeldes *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm: “Abi darbi

<sup>83</sup> Pati komponiste norāda, ka šī daļa rakstījusies ļoti grūti, un ar rezultātu viņa nav īsti apmierināta (Einfelde 2016) – iespējams, tāpēc, ka jau pirmajās taktīs pieteikta maksimāla spriedze, kuru vēlāk nav iespējams jebkā attīstīt vai vēl vairāk kāpināt. Šķiet tomēr, ka dramatiskā Prelūdiņa varētu izskanēt visnotaļ spilgti – it īpaši ņemot vērā, ka nelielā apjoma dēļ saglabāt aptuveni vienādu emocionālās eskalācijas līmeni ir vienkāršāk, nekā tas būtu izvērstā formā.

beidzas augstā tesitūrā, spēcīgi – kā tiekšanās uz sauli.” (Porietis 2016) Savukārt Parša par dziesmas kulminējošajām beigām izsakās: “Tas tomēr nav parasts Solmažors, bet, kā vienmēr Maijai, kaut kas spics!” (Parša 2016) Jāpiebilst, ka *spicuma* iespaidu radījis tembrāli spožais (pikolo trompete, klavieres) un vienlaikus disonantais noslēgums ar kvintu struktūras saskaņu gaidītā tonikas trijskaņa vietā.



16. piemērs. Dziesma *Atmini sauli!* mecosoprānam, pikolo trompetei un klavierēm: pēcspēle. Komponistes rokraksta kopija

\*\*\*

2009. gadā Maija Einfelde pēc ilgāka pārtraukuma atkal radīja **izvērstas formas** skaņdarbu, kas pārstāv neprogrammatisko kameramūziku – **Stīgu kvartetu**. Viņas kompozīciju klāstā tas bija jau trešais šī žanra sacerējums – pirmais tapis vēl studiju laikā (1965) un, pēc autores atmiņām, radis atsaucīgus interpretus – vairāku studiju biedreņu veidotu ansambli; tā sastāvā bijušas Elizabete Vītola (tagad Goļikova), Irēna Kalniņa, Inta Reimere (tagad Saksone) un Ilze Bērziņa (vēlāk Rugēvica) (Einfelde 2016). Goļikova atminas, ka jaundarbs atskaņots Maijas diplomeksāmenā un jau toreiz šķitis svaigs un neordinārs, tam bijis savs rokraksts (Goļikova 2016). Diemžēl šī agrīnā kvarteta notis nav saglabājušās. Kā jau iepriekš atzīmēts, gājusi zudībā arī 1994. gadā komponētā un Rīgas stīgu kvarteta pirmatskaņotā darba partitūra.

Savu trešo šī žanra opusu (2009) komponiste sacerēja *Sinfonietta Rīga* stīgu kvartetam. Pēctecību klasiskajam cikla modelim atspoguļo četrdaļu struktūra. Tiesa, ātrie tempi nav tik izteikti kā tradicionālā ciklā: 1. daļai veltīta remarka *Maestoso*, 2. daļa (nosacīti, lēnā) apzīmēta ar *Molto moderato*, 3. daļa (*Allegro risoluto*) pilda skerco funkciju, savukārt fināls veidots *Allegretto* tempā.

Abas pirmās daļas koncentrē visu Einfeldes stīginstrumentu monologiem raksturīgo: gan spontāniem pavērsieniem bagātas melodiskās līnijas un ritma pulsa maiņas, gan ekspresīvu harmonisko valodu. 1. daļas sākumtēls ir nosaukumam *Maestoso* atbilstošs, svinīgs un skarbs; rakstura un mūzikas valodas ziņā (*f* dinamika un *sf* pārbagātība, asi, apvērsti punktēti motīvi) tas rosina paralēles ar Niktes tēmu orķestra darbā *Nikte un Selēne*.

Vēlāk (no 19. t.) raksturs mainās; lai gan Niktei tuvais materiāls ik pa laikam atgriežas, kopnoskaņa abās pirmajās daļās ir liriski smeldzīga. To beigu fāzes caurvij vairākkārtēji, brīvdalījumā tverti mazās sekundas atkārtojumi, vien dažādā faktūras kontekstā, radot mokoši neatlaidīga jautājuma iespaidu (sal. 1. d. 65.–68. t. un 2. d. 62.–63. t.). 2. daļas pēdējās taktis (64.–69. t.) atslābumu iezīmē izmaiņas gan intonātvā, gan faktūras jomā (sekundu vietā lielās un mazās tercas; divu zemāko balsu ērģelpunkts klusinātā dinamikā, flažoleti).

3. daļa ir dramatisks skerco, kura beigu fāzē atkal ieskanas mokošais jautājums – kāpjošu mazo sekundu intonācijas (skat. 104.–106. t.). Tās var uzskatīt par savveida epiforu, kas vieno kvarteta trīs pirmās daļas. Un vienīgi trauksmainā, klusinātā fināla izskaņā šīs intonācijas neparādās, tomēr vaicājošais raksturs paliek; disonantas saskaņas atkārtojums klusinātā (*p-pp*) dinamikā sasauca ar 2. daļas dziestošo, daudznozīmīgo izskaņu.

2009. gada 5. novembrī, komponistes jubilejas koncertā JVLMA Lielajā zālē, jaundarbu pirmatskaņoja Marta Jagmane, Agnese Kanniņa-Liepiņa, Liene Kļava un Kārlis Klotiņš. Vēlāk *Sinfonietta Rīga* mūziķi to spēlējuši arī savās koncertturnejās Igaunijā un Izraēlā.

Arī nākošais komponistes kameropuss pārstāv vienu no klasiskajiem žanriem. Pēc vairāk nekā desmit gadu pārtraukuma 2014. gadā Maijas darbu klāstu atkal papildināja **Sonāte, šoreiz čellam un klavierēm**. Pati autore atzīmē, ka tādējādi viņa izpildīja kādu senu solījumu, par ko stāsta arī Sonātes pirmatskaņotājs Ēriks Kiršfelds:

“Reiz, vēl zēna gados, man bija tas gods uzstāties kopā ar Jāni Bulavu un kādu krievu pianistu – vārdu neatceros – Vāgnera zālē; spēlējām Šostakoviču, Otro trio. Maija pēc tam pienāca klāt un teica: es tev rakstīšu sonāti! Un, re, pēc gadiem trīsdesmit uztapa ar’...” (Kiršfelds 2016)

Komponiste atminas, ka šajā koncertā Ēriks (tolaik viņš vēl bijis Māra Villeruša audzēknis Dārziņa skolā) aizkustinājis ar brīnumskaistu čella toni. Pašu spēlētāju viņa pazinusi jau kā mazu bērnu, jo vairākkārt sadarbojusies ar viņa māti, pianisti Mudīti Kiršfeldi, kas kopā ar vijolnieku Jāni Bulavu šad tad atskaņojusi Maijas Otro sonāti (Einfelde 2016).

Sonāte čellam un klavierēm veidota kā divdaļu cikls. Līdzīgi kā *Divos eksromptos*, arī tajā var saskatīt nosacītu tuvību Šūberta *Nepabeigtās simfonijas* koncepcijai. Tiesa, kontrasts starp abiem poliem šoreiz nav tik spēcīgs un viennozīmīgs – pastāvīgi jūtama to mijiedarbe. Dramatiskas un liriskas noskaņas brīvā montāžveida izklāstā virknējas visā darbā, tomēr pirmajām salīdzinoši lielāks īpatsvars ir 1. daļā, kamēr otrajām – finālā.

a	a <sub>1</sub>	b	c	d	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>
no 1. t.	no 21. t.	no 36. t.	no 87. t.	no 91. t.	no 106. t.	no 137. t.

1. daļa ieturēta trauksmainā meklējumu noskaņā. Par zināmu vienotājfaktoru formveidē var uzskatīt brīvi tvertu spoguļsimetriju (skat. 1. tabulu) – šajā gadījumā tā gan neattiecas uz tematiskā materiāla izkārtojumu, bet uz izteiksmes sfērām.

Pirmo no tām (a un a<sub>1</sub>) vieno enerģiski kāpjošs čella sākummotīvs divu oktāvu vai vēl plašākā diapazonā (sal. ar iepriekš aplūkoto miniatūru *Sonoramente*). Klavieru atbildēs šim impulsam iezīmējas jau pieminētā montāžveidība: līdzās asi punktētiem, disonantiem un nemierpilniem motīviem īslaicīgi pavīd arī maigākas, liriskākas harmoniskās krāsas (11.–15. t.).

Otras lielās fāzes (b, *Allegro moderato*) kodols ir satraukta uzbudinājuma caurausta, gandrīz bezatelpas astotdaļu pulsācija Einfeldes iemīļotajā unisona izklāstā – sākumā tajā vienojas abi instrumenti, bet vēlāk unisons saglabājas klavierēm, kamēr čells veido savu melodisko līniju, kuras ekspresiju izceļ 2. oktāvas reģistra intensīvs izmantojums. Tieši šajā posmā pirmoreiz (38. t.) uz Einfeldēi tuvā tritona fona kā alūzija ātri pazib *Dies irae* sākumintonācija<sup>84</sup> – vēlāk tā kļūst par savveida vadmotīvu, kas dažādos skaņaugstumos parādās ik pa laikam. To saklausām arī abos spoguļsimetriskās uzbūves centrālajos posmos, čella (c) un pēc tam klavieru (d) solomonologos. Seko abu sākotnējo izteiksmes sfēru – bezatelpas unisona (b<sub>1</sub>) un ekspresīvi plaša, kāpjoša čella sākummotīva (a<sub>2</sub>) atgriešanās jaunā tematiskā veidolā un būtiski saīsinātā izklāstā. 1. daļa beidzas disonanti, tomēr mažorīgi – ar mM<sub>9</sub> saskaņu<sup>85</sup>. Šī pati harmoniskā krāsa iepriekš (20.–21. t.) noslēdza arī a posmu, tādējādi veidojas viena no kopumā visai traukslīgām arkām, kas vieno spoguļsimetriskās uzbūves malējās fāzes.

2. daļā (*Sostenuto con molta espressione*) valda rāmāka izteiksme ar meditatīvu noskaņu lielu īpatsvaru; vairs neatgriežas motoriskais bezatelpas unisona izklāsts (astotdaļu pulsācija), kas veidoja iepriekšējās daļas dramatisko virsotni. Tomēr pilnībā dramatisks nav izzudis arī šeit: tas jūtams gan čella sākotnējā kantilēnā joprojām 2. oktāvas reģistrā (pašā sākumā, epizodiski arī citviet), gan atsevišķos, kaut īslaicīgos dinamisma uzplaisnījumos montāžveida attīstības gaitā, piemēram, asi un apvērsti punktētajos, ar *sf* izceltajos motīvos 69.–71. takti.

Kā atgādinājums ik pa laikam skan *Dies irae* alūzija, un savu kulmināciju šī tematiskā līnija gūst īsi pirms noslēguma, 84.–87. takti; šeit *Dies irae* motīvs sēri un svinīgi izklāstīts slēptajā melodiskajā līnijā, ko veido akcentētās skaņas – pasāžu melodiskās virsotnes klavieru labās rokas partijā. Motīvs ir skaņkārtiski transformēts: harmoniskajā minorā (*gis moll*<sup>86</sup>) tas izskan emocionāli saasināti, smeldzīgāk nekā senatnīgais oriģināls.

Sonātes noslēgums sasaucas ar iepriekšējās daļas izskaņu. Tiesa, 1. daļas beigu akords – mM<sub>9</sub> no *cis* – tagad guvis nedaudz vienkāršāku veidolu, transformējoties par mM<sub>7</sub>, līdz ar to asā disonanse pārtapusi maigākā, un mūzikā vairs nav satraukuma.

Sonāti čellam un klavierēm Ēriks Kiršfelds un Herta Hansena pirmatskaņoja 2014. gada 26. martā Spiķeru koncertzālē. Šajā pašā gadā tapa arī Kristīnes Adamaites veidots skaņdarba aranžējums čellam un ērgelēm. Viņa pati kopā ar Kiršfeldu to pirmoreiz spēlēja Rīgas Domā 2014. gada 2. jūlijā.

<sup>84</sup> Tikko tverams šīs intonācijas gatavojums (mazas tercas un/vai tajā iekļauto sekundu apspēle) izpaušas arī a un a<sub>1</sub> posmos, tomēr vēl ne tik konkrētā veidolā, lai klausītājs to asociatīvi saistītu ar *Dies irae*: šāda saikne uztverē veidojas retrospektīvi, ņemot vērā turpmāko attīstību.

<sup>85</sup> Skaņa *f* šajā gadījumā jāuztver kā *eis*.

<sup>86</sup> Skaņu *g* šajā kontekstā var interpretēt kā *fisis*.

Kiršfeldam Sonāte nebija pirmā saskare ar Maijas mūziku, taču tieši beidzamajos gados čellistam ar komponisti izveidojusies visciešākā sadarbība. Kā jau iepriekš minēts, vēl JVLMA studiju laikā (1994) viņš kopā ar Bulavu pāri piedalījies Einfeldes *Adagio* pirmatskaņojumā (versijā vijolei, čellam un ērģelēm). Mūsdienās Kiršfelds kļuvis par aktīvu šīs komponistes mūzikas interpretu – līdzās Sonātei viņš daudz spēlējis arī *Četras elēģijas*, *Ziemas pasaku*, *Skerco* un kā *bis* piedevu regulāri iekļauj programmās bērnu dziesmas *Miega zilonis* pārlikumu. Pats pēc savas iniciatīvas čellists digitalizējis vairāku Einfeldes darbu (*Skumjo serenāžu*, jaunās Sonātes čellam un klavierēm) nošu tekstu, kas ir neapšaubāms ieguldījums komponistes radošā mantojuma saglabāšanā. Pēc mākslinieka vārdiem, nācies krietni iedziļināties, lai saprastu, kas pieejamajos norakstos ir komponistes oriģinālteksts un kas – to vai citu interpretu radītas *variācijas* (Kiršfelds 2016). Atšķirībā no citiem aptaujātajiem, Kiršfelds, kurš vispār pazīstams kā autentiskā spēles veida dedzīgs aizstāvis (Drulle 2015: 39), Maijas toleranci pret atskaņotājmāksliniekiem nevis atbalsta, bet vērtē kritiski:

“Viņai vajadzētu būt mazāk tolerantai. Nevar visiem piekāpties<sup>87</sup>! Gribu apēt arī pie interpretu sirdsapziņas: ja nepieciešams kaut ko pielāgot savām vajadzībām, var ierakstīt savu variantu iekavās – bet nesvītrot oriģināltekstu... To dažkārt bija grūti vai pat neiespējami atgūt, digitalizējot partitūru. Tas pats jau arī ar Paulu Dambi un Imanta Kalniņa Čellkoncertu.” (Kiršfelds 2016)

Izklāstot savu kopiespaidu par Einfeldes mūziku, Kiršfelds atzīst, ka vārdos to grūti formulēt, tomēr viņas stils nosakāms jau pēc pāris taktīm. Kā vienu no, viņa skatījumā, būtiskiem paņēmieniem čellists izceļ izteismīgos unisonus, kas varētu rosināt kādas paralēles ar Olivjē Mesiānu, jo “komponiste pati bieži par Mesiānu runā... Bet tajā pašā laikā uzreiz skaidrs, ka tas nav Mesiāns.” (Kiršfelds 2016)

Savukārt pianistes Hertas Hansenas stāstījums par sadarbību ar Maiju Einfeldi atklāj vienu no piemēriem, kā “stingrā skolotāja” pārtapusi sirsnīgā draudzene:

“Pirms iestāšanās Mediņa mūzikas vidusskolā mācījos pie viņas privāti solfedžo. Toreiz, kad gāju pie skolotājas uz māju, viņas istaba man šķita neparasti liela, un man bija ļoti bail – noslēpumaina, nekad nesmaida, neviena lieka vārda, protams, stingra. Bet nesen atkal apciemoju Maiju – tā pati istaba šķita maza, un cilvēks tik silts... Viņa izstāstīja man arī par *Četru elēģiju* literāro pamatu – Čingiza Aitmatova *Balto kuģi*. Nebiju to lasījusi, bet, kad izlasīju, tas komplektā ar Maijas mūziku atstāja tik spēcīgu iespaidu, ka izraudājos...” (Hansena 2016)

Maija atzīst, ka ar Hertu viņai ir kopīgas intereses literatūrā; gan par to, gan filozofiskām tēmām abas varētu runāt stundām ilgi, ja vien Herta nebūtu tik ļoti aizņemta darbā (Einfelde 2016).

Līdzas čellmūzikai Hansena atskaņojusi arī Einfeldes *Romantiskas dziesmas* (kopā ar dziedātājiem Ievu Paršu un Lauru Grecku) un *Sonāti meditāciju* (kopā ar Andru Dārziņu). Studiju gados viņa kopā ar Ligitu

<sup>87</sup> Maijai pašai uz šo tēmu ir čits skatījums: “Atskaņotājmāksliniekiem es vienmēr saku: notis ir no manis, taču temps, dinamika – pat ja esmu devusi norādes, varat tās brīvi mainīt, tā ir jūsu izvēle! Ja pati kaut ko aizgūstu no citām mākslām, tad arī rīkojos visai brīvi. Esmu saskārusies ar to, ka man pārmet patvaļības, teiksim, literāru tekstu interpretācijā. Piemēram, mana draudzene literatūrzinātniece teica par *Manām bērības mājām*, ka tajā mūzikā viņa galīgi vairs nejut Plūdoni, un tā jau arī ir – Plūdoni bija tikai iedvesmai, rakstot es domāju par *savām* bērības mājām... Tad arī nesen no kāda dzejnieka saņēmu iebildumus par to, ka, komponējot viņa dzejoli, neesmu izmantojusi divas rindiņas... Es tomēr pieradu pie tiem, kam patīk, pārņemt tekstu no viena mākslas veida otrā, radīt kaut ko jaunu: sākotnējais teksts ir tikai impulss.” (Einfelde 2016)

Spūli izpildījusi *Sērdieņu dziesmu* flautai un klavierēm. Herta uzskata, ka spēlēt šo mūziku ir "diezgan mokoši, tā aizvien rada emocionālo krīzi, taču reizē neatvairāmi saista". Saviem studentiem JVLMA viņa devusi mācīties *Sonāti meditāciju*, trio *Pirms saules rieta* un *Sērdieņu dziesmu* (Hansena 2016).

Daudzējādā ziņā tieši Kiršfelda un Hansenas rosināta, Maija raksta savus šobrīd vēl topošos kameropusus.

### Noslēgums

Rezumējot pārskatu par Maijas Einfeldes līdzšinējām dzīves un mūzikas gaitām, var secināt: neraugoties uz vadlīnijām, kas raksturo dažādās desmitgadēs tapušus darbus, ik pa brīdim priekšplānā izvirzās tikai kādā atsevišķā dzīves posmā dominējošas tendences. Tās kļūst par pamatu komponistes radošās darbības periodizācijai. Nodalāmo laikposmu garums gan ir visai atšķirīgs, jo reizēm Einfelde ir ilgāk kavējusies pie konkrēta žanru loka vai satura motīviem, citkārt tie ir mainījušies straujāk. Taču kopaina ir šāda:

- līdz 80. gadu sākumam – meklējumu laiks. Nav izteiktas žanriskās prioritātes, Einfelde apliecina sevi dažādās jomās, tostarp viņas vēlāko gadu daiļradē nozīmīgos laukos – instrumentālajā kamermūzikā un kormūzikā. Jau šajā periodā iezīmējas nosliece uz traģiskiem motīviem (piem., *Četras elēģijas* čellam un klavierēm, kordziesma *Dzērves*), psiholoģisku pašiegremdi (vokālie kamercikli *Krāsas* un *Romantiskas dziesmas*), arī uz instrumentālā stila aizmetņiem kordarbos;
- 80. gadu pirmā puse – joprojām valda žanriskā dažādība, tomēr prioritāte ir sonātes stīginstrumentiem, vairums no tām (Pirmā un Otrā sonāte vijolei un klavierēm, *Sonāte meditācija* altam un klavierēm) kļuvušas par nozīmīgu latviešu laikmetīgās kamermūzikas repertuāra sastāvdaļu. Traģiska pasaulizjūta šī perioda darbos jūtama sevišķi spilgti, pat saasināti;
- 80. gadu otrā puse un 90. gadu pirmā puse – žanru lokā nav vērojama kāda izteikta prioritāte. Jauna tendence ir pievēršanās ērģeļmūzikai. Lai arī šis periods komponistes personiskajā dzīvē ir smagu pārbaudījumu laiks, tomēr mūzikā līdzās traģiskiem motīviem parādās tiece uz gaišumu, harmoniju (trio *Adagio* un *Pirms saules rieta*);
- 90. gadu otrā puse – par prioritāti kļūst kormūzika: sadarbībā ar Latvijas Radio kori un tā grupu tiek īstenotas radikāli jaunas idejas balss iespēju interpretācijā;
- 21. gadsimts – komponistes jaunradi šajā laikposmā, iespējams, vēl pārāgri periodizēt (būtu nepieciešama lielāka laika distance).

Tomēr var atzīmēt, ka gadsimta sākumā (līdz 2004) Maija Einfelde īpaši centās izziņāt lielu atskaņotājsastāvu sniegtās iespējas – to apliecina viņas *Rīta liturģija*, Simfonija un *Kora simfonija*. Savukārt turpmākajos gados komponiste atkal atgriezies pie kamerstila – tas izpaužas gan atsevišķos kordarbos (piem., Radio kora grupai rakstītajās *Divās mīlas dziesmās*, 2006, un *Lorelejā*, 2009), gan jo īpaši instrumentālajos opusos. Kameržanru izvirzīšanos priekšplānā atspoguļo Stīgu kvartets (2009), Sonāte čellam un klavierēm (2014), nule kā pabeigtā Sonāte flautai un klavierēm (2016; Einfeldes pirmā sonāte pūšaminstrumentam), kā arī virkne miniatūru, tajā skaitā darbi iepriekš neaprobētam atskaņotājsastāvam (saksofonam un ērgelēm).

Līdzīgi kā savā mūzikā kopumā, arī jaunu darbu iecerē un žanru izvēlē komponiste ļaujās drīzāk intuīcijai, nevis racionālai plānošanai. Viņa pati stāsta par to ar humoru: sarunās ar savu draudzeni Selgu Menci Maija šad tad, apcerot kādu topošo darbu, izteikusi versiju, ka tā varētu būt viņas pēdējā kompozīcija – “gulbja dziesma”, pēc kuras viņa mūzikas sacerēšanai vairs nepievērsīsies. Acīmredzot šis teiciens atkārtojies vairāk nekā vienu reizi, jo galu galā Selga nav spējusi atturēties no zobgalības: “Varbūt nevajag vairs tās gulbja dziesmas pieminēt? Jau pilni dīķi ar jūsu gulbjiem!” (pārstāsts pēc: Einfelde 2016).

Apliecinājums ir Maijas nule realizētās un vēl īstenojamās idejas. Pirmatskaņojumu 2017. gada pavasarī gaida divas šogad (2016) pabeigtas kompozīcijas – Otrais trio klavierēm, vijolei un čellam, kā arī Sonāte flautai un klavierēm. Komponistes tuvāko ieceru klāstā ir dziesmas Radio korim un korim *Sōla* – teksti aizgūti no iepriekšminētās *Uzmetumu sadaļas Raiņa Kopoto rakstu* 6. sējumā. Pie skaņdarba Radio korim Maija strādā jau tagad un ieskicē savu vīziju:

“Dziesma sauksies *Vakara impresijas*. Tā būs ļoti lēna, izmantošu arī vibrofonu – patīk, ka šī instrumenta skaņa pēc piesitiena uzreiz neapklust, bet vēl kādu brīdi dzied... Un nezinu, vai būs tāda iespēja, bet gribētu pievienot arī pikolo trompeti. Burtiski četras piecas skaņas – kā vakara saules stari...” (Einfelde 2016)

Tādējādi komponistes daiļrades ceļš, kas iezīmēts šajā krājumā, turpinās, metot arvien jaunus līkločus. To apzināšana būs vērtīgs un interesants uzdevums jau nākotnes pētniekiem.

## KEY EVENTS IN THE COMPOSER'S LIFE: MEMORIES, TESTIMONIES FROM CONTEMPORARIES, INFLUENCES ON HER MUSIC

**Baiba Jaunslaviete**

### **Summary**

Reflecting Maija Einfelde's (b. 1939) life story, this paper analyses events and people who directly or indirectly influenced the evolution of the composer's musical style and, in a few cases, the development of a particular work.

In the first section *Family History*, we meet the members of the Einfelde (maiden name Dūrēja) family who have been in some way involved in music. Among them is the composer's father Jānis Dūrējs (1892–1944), who was known as an organ builder in Latvia in the 1920s and 30s, and her mother, the organist Vallija Dūrēja (maiden name Erdmane, 1896–1967). Beginning in the mid-1980s, the organ becomes a significant part of Einfelde's music.

The second section *Childhood Home* is based mainly on the composer's memories. The first 11 years of her life were dramatically divided in two parts by the death of her father in 1944 and, not long after, the destruction of her family home in Valmiera by fire at the end of World War II. The family, who in one moment changed from affluent to poor, were forced to flee from Valmiera to the countryside in Viļķene, and the composer has many bitter memories from this time. Among them are memories of the barely hidden distaste of her mother's *impracticality* by local peasants (her profession – organ playing – was one that, in Soviet times, paid next to nothing), as well as a lengthy separation from her family, as Maija worked as a shepherd at the home of strangers, who “did not interest my spirit at all, and I was terribly lonely” (Einfelde 2016). The composer herself admits that her difficult childhood could explain why there is so much pain in her music.

The next section *1952–1966. From Piano Playing to Composition* characterises the progress of Einfelde's musical education, particularly the teachers that had a strong influence on the composer's development. They include:

- Jānis Līcītis – a solfeggio instructor at the Jāzeps Mediņš College of Music (1958–1961) who, from Einfelde's recollections, was the first to change her preference for Romanticism by encouraging her to become familiar with the works of 20<sup>th</sup> century composers;
- Jānis Kaijaks – a teacher of composition at the Jāzeps Mediņš Music College. As Einfelde tells it, he was the first to inspire in her a belief in her own abilities. In an interview with Kaijaks, he admits that, from the time of her studies at the Mediņš College,



Einfelde has maintained the overall expressionistic trend and sharp harmonies in her music;

- Jānis Ivanovs – composition professor at the Latvian State Conservatory (today the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 1961–1966). Einfelde was enthralled with Ivanovs’ sharp, dramatic music, but her composition studies were not as successful as she had hoped, because the professor desired to develop his own preferred music stylistic within his students, however Einfelde, though she quite liked Ivanovs’ music, still preferred to maintain her own *ego* in her works.

This section also mentions the most vivid musical impressions that Einfelde gained during her years of school and study, including the Dmitri Shostakovich opera *Katerina Izmailova*, which she saw at the Riga Opera Theatre, and allowed her to sense that “good music can also torment”, and Benjamin Britten’s *War Requiem*, which revealed many diverse triton possibilities to the young composer (Einfelde 2016).

The following section **1966–1980** has a metaphorical subtitle *In the Squirrel’s Wheel*. It was selected to characterise a very tense period in Einfelde’s life – during this time, she raised a son, the future writer Jānis Einfelds, who was born during her relatively short marriage (1966–1979) to Voldemārs Einfelds, and her primary source of income was her work as a teacher at multiple music schools in Latvia. However, a particularly important field of work was composition, and Einfelde found it personally painful that, for many years, she was not admitted in the Latvian Composers’ Union (she was only accepted in 1978). However, Maija Einfelde still had some active interpreters of her music around her, and the composer is thankful for them – among them were pianist Hermanis Brauns, cellist Maija Prēdele, conductor Ansis Alberings, and, starting at the end of the 1970s, conductor Ausma Derkēvica.

In the section **1980–1985**, an analysis is provided of the period in the composer’s life when, in her music, the central genre was sonatas for string instruments and piano. These quickly found interpreters, including violinist Jānis Bulavs and Indulis Sūna, as well as violist Andrejs Senakols, and are still beloved by performers today. These sonatas express a mood of tragic, and this paper reviews the events that might have influenced them, including the death of former teachers Jānis Līcītis and Jānis Ivanovs (works dedicated to them are, respectively, the First Sonata for violin and piano and the *Sonata-Meditation* for viola and piano) and impressions from literature (the Second Sonata for violin and piano was inspired by *Kļavas lapa* /“The Maple Leaf”/, a sad story by Aleksandrs Čaks).

The section **1986–1995** analyses Einfelde’s life during this unstable period in Latvian history. The Awakening movement in the second half

of the 1980s inspired a hope for a better life. Still, the difficult experiences in this period were the chronic sickness of her son Jānis Einfelds after being injured during his service in the Soviet Army (1986), and the death of her former husband Voldemārs (1993). The work *Pirms saules rieta* (*Before the Sunset*) for clarinet, viola and piano (1994) was dedicated to his memory. Searches for peace are reflected in her turn to sacred genres (starting in 1987) – organ music and ensembles with organ.

The major events in the composer's life at the turn of the 20<sup>th</sup>/21<sup>st</sup> centuries are analysed in the section **1996–2000**. The changes in genre priorities in her music are noted (fewer works for chamber ensemble, as compared to choir and orchestra compositions) and the arrival of new performers in Einfelde's field of collaborators. Notable among them is the Latvian Radio Choir, who facilitated the growth of Einfelde's reputation world wide. Members of the choir – *The Latvian Radio Chamber Singers* – commissioned the chamber oratorio *Piezemes tālās...* (*At the Edge of the Earth...*, 1996), a work that led to her triumphant victory at the prestigious Barlow Endowment for Music Composition in 1997. A broadening of international contacts is also reflected in her creative collaboration with diaspora Latvians (such as composer Dace Apeņāne and violist Andra Darzins) and choirs from the USA, Canada, Netherlands, and elsewhere. Both from the results of her successes as well as a simple, gradual change in Einfelde's view of life, a brighter, more harmonic expression appears in her music in the 1990s, though tragic moods are still preserved to a large degree.

In the section **2001–2016**, it is concluded that the composer's music is enriched by new genres (including the Viola Concerto, 2011) and collaborations with choirs continue, though, at the same time, there is a notable trend back to chamber music – works have been composed for both string instrument (cello) and piano, as well as for some in her music previously not explored types of ensemble (for example, saxophone and organ). The composer's life story is also notable with the conclusion of her teaching work (2008) and retirement, which has required a new daily routine and provides the opportunity to read the belletrists, from Latvian classics to foreign writers of the 20<sup>th</sup> century (Günter Grass, Julio Cortazár, and others) – one of Einfelde's most important hobbies at this time.

Supplementing the article are interviews with some musicians – Einfelde's colleagues, interpreters of her work and former students, which allows one to better understand the different aspects of her creative work. Interviews were performed by doctoral student Līga Pētersone and Baiba Jaunslaviete, the author of this paper.

## Literatūra un citi avoti

Adamaite, Kristīne (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ancelāne, Alma (sast., 1991). *Latviešu tautas teikas: izcelšanās teikas*. Rīga: Zinātne

Aperāne, Dace (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Aperāne, Dace (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Arnicāne, Arta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Beden, Beatrix (1994). Ein Kraftfeld künstlerischen Ausdrucks. *Badische Zeitung*. 10. August

Beden, Beatrix (1995). Warme und in allen Lagen sonore Sanglichkeit. *Badische Zeitung*. 19. August

Bērziņa (Savicka), Austra (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bomiks, Arvīds (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Boža, Gunta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bulava, Larisa (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bulava, Larisa (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Bulavs, Jānis (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Classical music-com. *Baltic Exchange*. <http://www.classical-music.com/review/baltic-exchange> (accessed December 16, 2016)

Dārziņa, Andra (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Deksnis, Tāļivaldis (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Derkēvica, Ausma (2004). Zvaigzne ar spožu, noturīgu gaismu. Intervija Irēnai Lagzdiņai. *Brīvā Latvija*. 4. decembris

Derkēvica, Ausma (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Dervan, Michael (2006). NCC/Putnins. National Gallery, Dublin. *Irish Times*. July 29



- Einfelde, Maija (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Einfelde, Maija (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Einfelds, Jānis (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Eizenberga-Cērmāne, Inta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Endrups, Rūdolfs, un Ansis Feldmanis (1933). *Revolucionārās cīņās kritušo piemiņas grāmata*. 1. sējums. Maskava: Prometejs
- Garbes, Heather MacLaughlin (2016). *An Overview of the UW Baltic Choral Library*. <https://acdawaunison.wordpress.com/2016/10/16/an-overview-of-theuw-baltic-choral-library/> (accessed December 16, 2016)
- Gesche, Hans-Jürgen (2002). *Klassik, Jazz und Stimmungsskizzen. Dirigent Ingo Metzmacher begeistert Publikum als Pianist*. Nezināma laikraksta izgriezums, datēts ar 22. aprīli. Glabājas Andras Dārziņas privātarhīvā
- Goldins, Maksis (1983). Lībiešu muzikālais mantojums. *Latviešu mūzika '83*. Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 96.-132. lpp.
- Goļikova, Elizabete (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Grauzdiņa, Ilma (1987). *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē*. Rīga: Liesma
- Grāvītis, Oļģerts (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Hammere, Ilga (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Hansena, Herta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Haradžanjans, Rafi (1983). Ar interesi. Kamermūzikas koncertā. *Literatūra un Māksla*. 15. aprīlis
- Harper, Todd J. (2013). Beneficence refined: An exploration of sacred choral settings by women composers from Northern Europe. *International Choral Bulletin* 32 (2), pp. 92-96
- Hentova, Sofija (1986) = Софья Хентова. *Шостакович*. Том 2 [Šostakovičs. 2. sējums]. Ленинград: Советский композитор
- Herliņš, Oskars (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Horner, Neil (2003). *Maija Einfelde*. [http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija\\_einfelde\\_Lhorner.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Sept03/maija_einfelde_Lhorner.htm) (accessed December 16, 2016)

Kaijaks, Jānis (2009). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kaljo, Egils. *Latvian Radio Choir New CD Focuses of Works by Latvian Composers*. <http://latviansonline.com/13409-2/> (accessed December 16, 2016)

Kalna, Nora (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kiršfelds, Ēriks (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Klišāns, Arvīds (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kļava, Sigvards (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Koļeda, Romāns (2003). Maijas Einfeldes monologs. *Neatkarīgā Rīta Avīze*, pielikums *Atpūta*. 10. oktobris

Kubuliņa, Anda (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kurme-Gedroica, Dzintra (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 14. augusts

Kurme, Maija (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ķirsis, Guntars (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Laurs, Jānis (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 2. decembris

Liepiņa, Ieviņa (2003). Lēni, ar ātriem uzliesmojumiem. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 10. oktobris

Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Liepiņš, Aldis (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Lilje, Lolita (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Lukševica, Ludmila (2001). Rīta liturģija Domā un domās. *Literatūra un Māksla Latvijā*. 30. augusts

Lūsiņa, Inese (2003). Das ist ein Feld. *Diena*. 14. oktobris

- Lūsiņa, Inese (2013). Festivālu *Latvijas Jaunās mūzikas dienas* un *Windstream* koncertu recenzija. Brīvie putni bez romantisma važām. *Diena*. 19. aprīlis
- Maļeckis, Jānis (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Maramzina, Rota (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Maskats, Arturs (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Matulis, Haralds (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Mence, Selga (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Miķelsone, Veneta (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- MKU (2010). Spurensuche. *Fono Forum* 11, S. 76
- Nelsone, Inese (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- New Sounds # 3773. *Choral Music from Latvia and Estonia*. <http://www.wnyc.org/story/choral-music-latvia-and-estonia/> (accessed December 16, 2016)
- New York Music Daily (2016). *Cantori New York Debut a Haunting, Relevant Program of Choral Works*. <https://newyorkmusicdaily.wordpress.com/2016/03/15/cantori/> (accessed December 16, 2016)
- Nīmanis, Jēkabs (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā
- Ņedzvecka, Sandra (2014). *Komponiste Maija Einfelde* [Latvijas Radio *Klasika* raidījums *Atspere*]. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/atspere/komponiste-maija-einfelde.a32526/> (skatīts 2016. gada 10. novembrī)
- Olsen, Julia (1998). BYU Singers to perform premiere of arrangement of Psalm 15. *The Daily Universe*. November 5
- Parša, Ieva (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Paula, Rūta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā
- Petraškevičs, Jānis (2003). Iz iespaidiem Arēnā. *Mūzikas Saule* 6, 54.-55. lpp.
- Porietis, Jānis (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Prēdele, Maija (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Pupa, Guntars (1985). Ne tikai lirika. *Literatūra un Māksla*. 8. marts

Putniņš, Kaspars (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Radzēviča, Ina (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ranka, Indulis. *Maija Einfelde*. <http://www.indulisranka.com/?p=137&lang=lv> (skatīts 2016. gada 10. decembrī)

Rasa (Sproģe), Gunta (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Rasa, Gunta (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 4. decembris

Rainis, Jānis (1979). *Kopoti raksti*. 6. sējums. Dzeja. Tekstus sagatavojuši un komentējuši Mirdza Ābola. Rīga: Zinātne

Reinis, Aigars (2001). *Jaunākā latviešu ērģeļmūzika 1985–2000*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Rinkulis, Jānis (2014). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Rinkulis, Jānis (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

*Rīgas Tehniskās universitātes Vīru kora GAUDEAMUS 45. jubilejas sezonas koncertu sērija* (2010). <http://www.gaudeamus.lv/lv/480/190> (skatīts 2016. gada 8. decembrī)

*Romantische Moderne. St.-Marien-Sommerkonzert mit lettischem Musikerpaar*. Nezināma laikraksta izgriezums bez paraksta, datēts ar 2003. gada 21. jūliju. Glabājas Larisas Bulavas privātarhīvā

Rozenberga, Rudīte (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Rozīte, Maruta (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Selickis, Andrejs (1989). Vēl viens viedoklis par "Kamermūzikas jaunumiem". *Literatūra un Māksla*. 30. septembris

Senakols, Andrejs (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Sirmais, Māris (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Sīmanis, Artis (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Stearns, David Patrick (2011). 3 Latvians conquer Chestnut Hill. *The Inquirer Daily News*. Updated: June 28. <http://www.philly.com/philly/>



columnists/david\_patrick\_stearns/20110628\_3\_Latvians\_conquer\_Chestnut\_Hill.html (accessed December 16, 2016)

Šarkova, Linda (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Šaršūne (Polinska), Velga (2013). *Vijoļsonāte latviešu komponistu daiļradē 20./ 21. gadsimtu mijā*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Šēfers, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Šmite, Gundega (2013). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Šnē, Normunds (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Štrāls, Arigo (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Švābe, Daina (2008). Vēstule Baibai Jaunslavietei (datorraksts). Glabājas Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Torgāns, Jānis (1987). Koncertzālēs. *Literatūra un Māksla*. 18. decembris

Torgāns, Jānis (1988). Mācāmies kameramūziku. *Padomju Jaunatne*. 23. marts

Upatnieks, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Ustups, Aivars (2016). Par tiem, kas stājās pretī ugunij. *Liesma* (pielikums *Valmierietis*). 24. februāris

Veismanis, Andris (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Vidmonte, Marina (2009). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Villerušs, Māris (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Viļums, Mārtiņš (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Viksna, Lilija (2008). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Zveja, Ilze (2003). Spēles laukums Arēna. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 8. oktobris

Žune, Inese (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

## INTERVIJAS PAR MAIJU EINFELDI

Krājuma gaitā citēti vairāki desmiti interviju – sākot ar pašas komponistes atmiņām un beidzot ar radnieku, draugu un interpretu liecībām. Savukārt pielikumā ietverti vien četru interviju gandrīz pilni teksti – komponistes kolēģa **Artura Maskata**, viņas bijušā audzēkņa **Mārtiņa Viļuma**, altistes **Andras Dārziņas** un pianista **Alda Liepiņa** stāstījumi. Galvenais šīs sadaļas izveides pamatojums: četri minētie mūziķi pauda savu viedokli visplašāk, un ne visu viņu teikto bija iespējams atspoguļot rakstu pamattekstā.

### Arturs Maskats

(intervē Baiba Jaunslaviete)

#### Cik ilgi esat pazīstams ar Maiju?

Iepazīnu viņu Mediņos, un man žēl, ka neko pie viņas nemācījos. Viņa tieši tolaik bija sākusi tur strādāt un atšķīrās no visiem citiem pedagogiem – savrupa, patīkama kontaktā, bet vienlaikus noslēgta. Viņas spriedumi bija taisnīgi, intelektuāli piesātināti. Arī citiem latviešu pedagogiem – Maijai Kurmei, Marijai Mediņai – viņa šķita brīnišķīga. Zinu, ka Mediņos audzēkņi no viņas nedaudz baidījās; bet nekad nejutu negāciju.

Pēc tam konservatorijā jau nekāda kontakta nebija. Tie bija 80. gadi. Tas, ko vairāk no viņas darbiem tolaik varēja dzirdēt, bija ērģeļmūzika.

#### Vai sarunās ar Maiju radies kāds priekšstats par to, kas viņai ir tuvs dzīvē, mūzikā, citās mākslās?

Tā īsti iepazinos 90. gados, kad sāku vairāk grozīties pa Komponistu savienību. Ar Vasku vairākkārt bijām Lielupē, Komponistu namā, kur Maija arī bieži brauca ciemos. Pastaigājāmies gar jūru; kādreiz arī Dace Aperāne pievienojās. Tad vairākas stundas runājām par mūziku, kultūru, teātri, kino... Viss viņu interesēja, tā bija plaša un ļoti polifona gara pasaule. Toreiz vairāk biju saistīts ar operu, palīdzēju viņai izgādāt kādas biļetes. Pārrunājam arī viņas dēla prozu (Maijai gan raksturīgs pilnīgi kas cits).

Maijas spriedumi arvien bija strikti, izsmeļoši, labvēlīgi. Nevaru iedomāties, ka viņa kaut ko sliktu teiktu par kolēģu darbiem publiski vai aprunātu.

#### Kuri Maijas skaņdarbi Jūs saista visvairāk? Ar ko viņa, Jūsprāt, ir īpaša, atšķirīga mūsdienu latviešu mūzikā?

Par tuvākajiem skaņdarbiem: vispirms, tas ir kora cikls *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*. Arī *Manas bērnības mājas* ar Plūdoņa tekstu: vēl nesen izbraucu pa Plūdoņa vietām, un iekšēji sāka skanēt Maijas mūzika. Romantiska un vienlaikus ļoti individuāla, introverta. Citi tuvi darbi: *Pie zemes tālās...*, *Alta koncerts*, *Trīs jūras dziesmas* ērģeļēm, *Skumjās serenādes (Trīs dziedājumi mirstošai jūrai)*. 90. gados dzīvoju pie jūras, tad īpaši izjutu šīs mūzikas fatālismu.



mācīties nebija paredzēts, tāpēc lūdzu, vai kādreiz nevarētu atnākt ar Dzintaru kopā un parādīt, ko esmu sacerējis. Vēlāk jau ik pa laikam sarunājām konsultāciju atsevišķi. Jāatzīst gan, ka mūsu tikšanās reižu patiesībā nebija daudz, kopā pa šiem gadiem varbūt kādas desmit.

### **Kāds bija pirmais iespaids par Maiju Einfeldi kā skolotāju? Vai laika gaitā tas mainījās?**

Manuprāt, Maija uzreiz rada vārdos skopa, izteikti pieticīga, taču godīga cilvēka iespaidu. Sevišķi iezīmīgi tas, ka pret citu – vai tas būtu students, profesors vai garāmgājējs – viņa vienmēr izturēsies ar piesardzīgu cieņu. Visam, ko viņa saka vai dara, piemīt kāda īpaša, vārdos grūti pasakāma garša, koncentrācija, aiz kuras slēpjas mentāls pievilksanas spēks.

Manuprāt, starp mums bija arī abpusējas simpātijas: no viņas puses, iekšējs smaids par manu muzikālo pārspilētību, no manas puses – kāda koncentrēta un pateicīga saskare, pēc kuras tūliņ gribējās mesties komponēt. Viņas vārdi, padomi bija pirmais un lielākais dzinulis rakstīt mūziku, kāds man jebkad ir bijis.

### **Lūdzu, pastāstiet par Maijas Einfeldes metodiku: kam viņa pievērsa vairāk uzmanības, mācot komponēt?**

No vienas puses, liela uzmanība tika veltīta mūzikas izteiksmes koncentrētībai, lakonismam (kā piemērus analizējām Šopēna prelīdes); no otras puses – fantāzijai, oriģinalitātei. Priekšplānā izvirzījās skaņu materiāls, tā izstrādes veidi.

Es atceros gadījumu, kad viņa manu kompozicionālo materiālu salīdzināja ar skaistām bildītēm, kuras es parādu, tad ātri paslēpju un velku laukā citu.

### **Vai kompozīcijas mācību procesā kaut kā izpaudās viņas pašas muzikālā gaume?**

Jā, viņa nereti pieminēja arī citus komponistus (šobrīd atmiņā izpeld Šopēns, Bartoks, Prokofjevs). Jau norāde papētīt Bartoka darbus man tobrīd šķita pietiekami laikmetīga...

Savu mūziku viņa Mediņa skolā netika rādījusi vai ieteikusi paklausīties. Pieskaršanās viņas pašas radošajiem atskārtumiem ir notikusi, tikai ciemojoties pie Maijas mājās.

### **Vai uzskatāt, ka Jūsu pieaugušā perioda rakstības stilā, žanru lokā vēl jūtama kāda atbalss no tā, ko viņa Jums mācīja, varbūt attāla pēctecība tam? Ja jā, tad kā tas izpaužas?**

Vienu iezīmi jau minēju – proti, galvenā vērtība ir spilgts un koncentrēts mūzikas materiāls, kas [attīstības procesā] nezaudē savu saturisko piesātinātību. No šodienas skatpunkta vērojot, jāatzīst arī tā vienojošā nozīme, ka mums abiem ar Maiju radīt mūziku nenozīmē tikai veidot skaņu kompozīciju: skaņas nav tikai sakārtošana – tajās vienmēr ir kaut kas ārpusmuzikāls, personīgs... Protams, ka liels vairums komponistu tam piekristu. Un vēl – prātā nāk dažas iezīmes Maijas mūzikā, kuras saistāmas ar vienas skaņas eksponēšanu, atkārtotību. Šī īpašība ir kļuvusi par ļoti svarīgu manā tagadējā mūzikas estētiskā, bet šī pazīme nav apzinīgi mantota, drīzāk tā ir tāda kā valodas elementa kopība. Saredzama līdzība ar Maijas mūzikas valodu, konkrētāk, ar intonatīvo materiālu no [Pirmās] sonātes vijolei un klavierēm, iespējams, būtu jaušama manā pirmajā stīgu kvartetā *Sansara*.

No skaņdarbiem, kas tapuši, konsultējoties ar Maiju, ir saglabājusies tikai *Apmātība* klavierēm. Nesen atradu arī dažus nepabeigtus melnrakstus.

### **Jūsu iespaids par Maiju kā par komponisti: kas saista viņas mūzikas stilā? Ar ko viņa ir īpaša, atšķirīga mūsdienu Latvijas komponistu vidē?**

Viņas mūzikā jūtams ārkārtīgi koncentrēts skanējums un tāda kā skarba, eksistenciāla gaisma. Šajā sakarā atceros Maijas domas par to, ka savā mūzikā viņa gribētu būt gaišāka, tajā pašā laikā atbildot, ka “sev melot jau nevar...”.

### **Kuri ir Jums tuvākie Maijas skaņdarbi, kāpēc?**

Nav viegli izšķirt kādu īpašu darbu. Lielu iespaidu savulaik atstāja [Pirmā] sonāte vijolei un klavierēm. Spilgti šķiet Maijas kamerdarbi, piemēram Sonāte vijolei un ērģelēm – tajā ir piesātināts, drūms gaismas tiešums, koncentrētība un smalkums. Protams, arī kora darbi: *Pie zemes tālās...*

### **Vai redzat viņai kādus domubiedrus Latvijas un pasaules mūzikā – gan pagātnē, gan tagadnē? Kādā ziņā?**

Nezinu, kamdēļ prātā nāk Alfrēda Šnitkes, Bernda Aloīza Cimmermaņa, varbūt pat Dmitrija Šostakoviča valodas ekspresija un Lūcijas Garūtas spēks un vijīgs liegums.

### **Vai bez kompozīcijas vēl kaut ko mācījāties pie Maijas? Ja jā, pastāstiet par spilgtākajiem iespaidiem šajā jomā.**

Mācījos pie viņas solfedžo, šķiet, otrajā kursā. Diezin cik labi man negāja dēļ manām vājām iemaņām... Atceros, ka nekādi nevarēju uzrakstīt solfedžo diktātu, un beigu beigās viņa prasīja nodziedāt trijškani Famažorā, šaurā salikumā, apžēlojās un ielika apmierinošu atzīmi...

### **Vai ir kādi interesanti notikumi, epizodes no apmācības procesa, kas palikušas prātā?**

Nu jā, atceros, ka metos uz klavierēm ar dūrēm (skaņdarbs *Apmātība*), un viņa ar smaidu saka, ka es tā kā tāds lauku ģēnijs vienā lapaspusē uzreiz visu pasauli gāžot nost...

## **Andra Dārziņa**

(intervē Līga Pētersone)

### **Kad pirmoreiz Jūs iepazināt Maijas Einfeldes mūziku un viņu pašu?**

Pirmoreiz es spēlēju Maijas *Sonāti meditāciju* Austrālijā. Tas bija latviešu kultūras dienās Adelaidē<sup>1</sup> 1991. gadā. Pat neatceros, kā tas gadījās, bet domāju, ka uzzināju par šo skaņdarbu, pateicoties Ērika Biezaiša latviešu mūzikas krātuvei. Tā ir ļoti, ļoti vērtīga, un tad, kad es augu, mums Austrālijā tas bija vienīgais veids, kā tikt pie latviešu notīm. Spēlēju kopā ar Māru Biezaiti<sup>2</sup>. Viņa ir Ērika meita un bija izcila pianiste, studēja Sorbonnas Universitātē Parīzē. Toreiz es Maiju nepazinu,

<sup>1</sup> Lietots Austrālijas latviešu vidē pieņemtais Adelaidas nosaukums (šeit un turpmākajā intervijas izklāstā redaktore piezīmes sniegtas vērēs. – B. J.).

<sup>2</sup> Māra Biezaiete (vēlāk Laščuka, pēc tam Ātrēna, 1945–2007) 20. gadsimta 60.–90. gados daudz uzstājusies solo, ir vairāku pianistu konkursu laureāte.

un šī laikam bija mana pirmā saskare ar viņas mūziku. Sonāte mani uzreiz aizrāva. Līdz tam viss, ko biju spēlējusi no Biezaiša krājumiem, bija vairāk latviešu romantiķu darbi – Mediņš, Vītols, arī kāds darbs no Pavasara. Man bija patīkami iepazīties ar citu, modernāku stilu, turklāt sonāte uzrakstīta tik labi instrumentam, prieks spēlēt... Arī daļu sadalījums nav tipisks: sākas ar *Andante*, tad vidusdaļa ir vietām mazliet Šostakovičam līdzīgs *Allegro*, un pēdējā daļa – lēns alta rečitātīvs.

Pēc dalības kultūras dienās atgriezios savā dzīvesvietā Vācijā, tolaik Lauma Skride studēja Hamburgā. Spēlējām kopā diezgan daudz. Kaut kad ap 1996. gadu mums bija koncerts Vāgnerzālē, kur atskaņojām vairākas sonātes – Brāmsa Otro, Rebekas Klārkas un Einfeldes darbus. Uz šo koncertu tad arī Maija atnāca. Jāsaka, ka mēs ar Laumu abas aizskatuves bijām nedaudz nobijušās, ka spēlēsim viņas mūziku – nez kā viņai patīks? Bet bija tik jauki pēc koncerta, ka uz īsu brīdi satikāmies, un viņai acīmredzot bija gājis pie sirds mūsu atskaņojums. Un tūlīt atradās, par ko runāt. Tā notika mūsu iepazīšanās, kas vēlāk pārauga draudzībā.

Vienmēr, kad biju Latvijā, piezvanīju Maijai, un mēs satikāmies. Jau pēc tam, kad es viņu mazliet labāk pazinu, man radās sapnis, ka viņa varētu man rakstīt alta koncertu. Un pēc daudziem gadiem šis sapnis īstenojās!

### **Ar ko Jums asociējas viņas mūzika? Kas ir tās spēks, kur slēpjas tās dinamika?**

Tas, kas mani visvairāk tajā saista, ir patiesīgums. Man liekas, ka viņas mūzika ir tik reti patiesa, kāda vien mūzika var būt. Un ir ļoti liels iekšējs dramatisms. Ņemsim piemēram, to pašu sonāti: tur dažreiz ir viena un tā pati nois mi, un mainās apakšā harmonijas. Bet katram šim mi tomēr vajadzīga citāda noskaņa, cits raksturs... Jā, viņas mūzika – tā ir patiesa, dziļa, dramatiska, tā var būt skarba, var būt arī trausla. Tajā ir lieli kontrasti.

Maija jau pati ir sacījusi, ka viņai patīk alts, jo tas līdzinās cilvēka balsij. Un, jā, es domāju, ka viņas mūzika ir ļoti *runājoša* un altam tā ļoti labi der.

### **Kā ārzemju publika uztver viņas darbus?**

Sonāti esmu spēlējusi Austrālijā, daudz Vācijā, Maijas darbus esmu spēlējusi arī Polijā, Šveicē, Dienvidamerikā. Domāju, ka cilvēki zina, ka Latvija ir maza zemīte, kurai ir diezgan grūts liktenis, un ka tā ir ļoti cietusi Otrajā pasaules karā un visos gadsimteņos iepriekš. Cilvēki spēj saklausīt, ka šajā mūzikā ir iekomponēts pāridarījums vai sāpes.

Jāsaka, ka esmu saskārusies tikai ar ļoti pozitīvām reakcijām. Man ir kolēģis Štutgartes augstskolā, vijoles profesors un arī izcils pianists – viņu sauc Koļa Lesings (*Kolja Lessing*). Viņš daudz sadarbojas ar šodienas komponistiem. Es iedevu viņam CD albumu ar Maijas skaņdarbiem, un viņš bija pilnīgi fascinēts. Nepazīstot komponisti, Koļa Lesings ir aizrāvies ar viņas mūziku. Mums ir plānots *Sonāti meditāciju* atkal atskaņot nākošgad janvārī<sup>3</sup>, viņš mani pavadīs pie klavierēm. Arī tas, ka Ingo Meczmahers (*Ingo Metzmacher*) bija gatavs spēlēt Maijas darba pirmatskaņojumu<sup>4</sup>, par kaut ko liecina.

### **Jūs principā esat spēlējusi visu, ko Maija Einfelde sacerējusi altam, vai ne?**

Alta sonāti, *Maestoso* altam un klavierēm, trio klarnetei, altam un klavierēm *Pirms saules rieta* un Alta koncertu, ko es šeit pirmatskaņoju ar *Sinfonietta Rīga*. Maija ir devusi atļauju pārlikt Čella sonāti, un tas ir

<sup>3</sup> Krājuma tapšanas brīdī jau zināms iecerētā koncerta datums: tas notiks 2017. gada 17. janvārī, Štutgartes Valsts Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolas rīkotā festivāla *Künste im Turm (Mākslas tornī)* ietvaros. Koncertprogrammā *Fünf Ländern, fünf Frauen, fünf Generationen (Piecas zemes, piecas sievietes, piecas paaudzes)* līdzās citiem darbiem iekļauta Maijas Einfeldes *Sonāte meditācija*, kas skanēs Andras Dārziņas un Koļas Lesinga interpretācijā.

<sup>4</sup> Par sadarbību ar Ingo Meczmaheru (*Ingo Metzmacher*) trio *Pirms saules rieta* iestudējumā plašāk skat. krājuma 81. lpp.

projekts nākotnei. Līdz šim tā ir tik svaigi izskanējusi, lai vispirms ieiet čellistiem repertuārā.

Alta koncerta rašanos īstenībā ir atbalstījusi mana darbavieta – Štutgartes Valsts Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskola. 2004. gadā, kad saņēmu piedāvājumu kļūt tajā par profesori, bija tikšanās ar toreizējo rektoru Dr. Verneru Heinrihsu (*Werner Heinrichs*). Blakus pārrunām par algu un darba laiku es arī teicu, ka vēlētos, lai augstskola finansiāli veicinātu Maijas Einfeldes Alta koncerta sacerēšanu. Rektors šo ideju ļoti atbalstīja un pieprasīja naudu no Bādenes-Virtembergas Kultūras ministrijas, lai varētu samaksāt Maijai pieklājīgu autorhonorāru. Tā arī notika. Beigu beigās Koncerta rakstīšana mazliet ievilkās, bet rektors, būdams smalkjūtīgs un vispār apmierināts ar manu darbu, nekad *nekasījās* un neprasiya, kur un kad šis Koncerts ir tapis un vai tas arī ticis pirmatskaņots.

### **Vai tagad, kad zināt vairāk par Maiju, ir kas tāds, kas no viņas mūzikas kļuvis tuvs un ļoti uzrunā?**

Skaidrs, ka šī mūzika man kļuvusi vēl mīļāka. Bet, ja arī es nepazītu Maiju, man tāpat viņas mūzika ļoti patiktu. Es šodien skaitīju – esmu *Sonāti meditāciju* spēlējusi vismaz ar septiņiem dažādiem pianistiem. Pirmā bija Māra Biezaite, tad Lauma Skride. Tad es spēlēju ar vācieti Volfgangu Kīnlu (*Wolfgang Kühnl*), kas māca Berlīnes Mākslu Universitātē. Viņš ir bijis arī Latvijā sen, sen atpakaļ, kad man bija trio kopā ar manu vīru Pēteri Priedīti. Tad ar Natāliju Zandmani Siguldas meistarklasēs, tad ar Andreasu Kerstenu (*Andreas Kersten*), kas man ir kolēģis Štutgartē, ar viņu mēs šo sonāti ierakstījām. Pēdējais atskaņojums bija ar Hertu Hansenu Latvijas Radio koncertā 2014. gada septembrī. Kā jau teicu, 2017. gada janvārī spēlēsīm sonāti ar Koļu Lesingu. Ar Venti Zilbertu esmu atskaņojusi *Maestoso*. Jā, tad arī ar Ingo Mecomaheru esam spēlējuši trio *Pirms saules rieta*.

Maija raksta ļoti maz dinamiku, ļoti maz *crescendo* un *diminuendo*. It sevišķi trio *Pirms saules rieta* nebija gandrīz nekādu norāžu. Un tas man liekas brīnišķīgi, ka viņa atstāj to interpretam. Dažreiz, nepazīstot komponistu, ir bail pārmērīgi daudz iekļaut interpretācijā kaut ko, kas nav notis, jo gribas ar cieņu izturēties pret autoru, tur jāatrod pareizais mērs. Bet, ja to izjūt vai harmonijās tas šķiet loģiski, tad Maija dod brīvību. Un tas varbūt ir mainījis manu pieeju viņas mūzikai, ka es zinu: viņa atļauj šo brīvību.

Es zinu, ka viņai ir arī vienreizēja humora izjūta. Sonātes 2. daļā iznāk pat tāds kā klibojošs valsis... Nav jābaidās no *sul ponticello*, kas ienes skarbumu. Nav visam jābūt maigam un skaistam.

Par sonātes 1. daļas alta kadenci: iedomājos, ka tajā kaut kas man skan kā bēdīga tautasdziesma. Līdzīgi kā *Es karā aiziedams* vai *Tek saulīte tecēdama*. Atceros, ka to stāstīju Maijai un viņa nebija kategoriski pret to, pielāva, ka tā varētu būt. Bet es arī nevarētu precīzi pateikt, kura melodija tā ir. Man liekas, ka tur, kur tie dubultķērieni (dubultnotis), tur it kā ieskanas šī bēdīgā tautasdziesma (vai vismaz līdzīga noskaņa). Tās jau tās skaistākās.

Kad tiekamies, skaidrs, ka mēs daudz stāstām jokus – vairāk viņa, bet es arī, man tas ļoti patīk. Taču pirmā kārtā mēs runājam par mūziku, mūziķiem, interpretācijām, ko viņa ir dzirdējusi, ko es klausos. Dažreiz mums ļoti saskan gaume attiecībā uz interpretiem vai darbiem, un tā man ir liela iedvesma. Šīs sarunas vienmēr ir interesantas, es no tām daudz mācos.

### **Vai redzat Maijai gara radniekus starp ārzemju un arī latviešu komponistiem?**

Interesanti bija, kad iepazinās ar Ivanova mūziku. Tad izjutu it kā zelta pavedienu, kas no Ivanova ved uz Maiju. Varbūt tas ir tādēļ, ka es zinu – Maija mācījās pie Ivanova, bet var atpazīt līdzību harmonijā. Vēl Maija mīl Šostakoviču, un tur es arī kaut ko saklausu, bet ne tā, ka viņa kopētu. Ir latviskums. Man ļoti patīk viņas harmoniskā valoda, kas ir rafinēta, kupla un ārkārtīgi oriģināla, un nemaz ne minimālistiska.

Bet, mēģinot atbildēt uz jautājumu, varbūt jāmin arī Britens, Bartoks – kaut kas tajā virzienā; taču es nevaru uzskaitīt četrus piecus komponistus, ko varētu salikt tādā kā vienā skolā. Viņai vienkārši ir oriģināls gars. Un es zinu, ka Maija vienmēr ir sekojusi mūzikas strāvojumiem. Agrāk cilvēki viņai sūtīja ierakstus no visas pasaules. Maija ir nepārtraukti bijusi informēta par to, kas notiek citur.

Reiz viņa man teica, ka viņas orķestrācijas ideāls ir Bartoka opera *Hercoga Zilbārža pils*. Tur vienā fragmentā orķestrācija ataino vai nu asaras, vai ūdeni, precīzi neatceros. Viņu ļoti intriģēja, kā viņš to dabūjis gatavu, jo viņa nebija redzējusi partitūru.

### **Vai jūs kādreiz kopīgi apspriežat kāda atskaņojamā darba saturu, jēgu?**

Es atceros, ka reiz par kādu sonātes fragmentu viņa teica, ka to vajadzētu spēlēt tā, it kā tev kāds ir kaut ko pāridarījis, bet tajā pašā laikā ne pārspilēti. Izjust to iekšēji, nerādot ļoti uz āru. Tu vienkārši to zini, kad spēlē. Bet tā viņa negrib daudz iejaukties un, ja viss sanāk, tad dod brīvību interpretam.

Kad mēs jau dažus gadus bijām pazīstamas, es prasīju, vai Maijai tomēr nav vēl kāds skaņdarbs altam. Tad es biju pie viņas Hospitāļu ielā, mēs dzērām kafiju, un viņa aizgāja un parakņājās pa notīm, un parādīja – nu, šeit, tāds sīkums. Bet izrādījās, ka tā ir vienīgā kopija no *Maestoso*, un viņa man to vienkārši iedeva rokās. Tas man likās neticami: tik milzīga uzticība. Toreiz bija arī grūti atrast vietu, kur to nokopēt. Un es atradu, un domāju – ārprāts, man ir vienīgā šo nošu kopija! Manuprāt, tas arī ļoti raksturo Maiju: ja viņa uzticas, tad uzticas.

### **Vai ir kopā piedzīvots vēl kaut kas, par ko jūs gribētu izstāstīt?**

Nu, man bija nedaudz bail no viņas sākumā, jo es zināju, ka viņa kā skolotāja ir bijusi stingra. Un man likās neticami, ka tik dziļa sirsnība nāk no viņas. Ja vienreiz iesilst viens pret otru, tad viņa ir viens no sirsnīgākajiem cilvēkiem, ko pazīstu.

Agrāk ar Maiju bieži satikāmies *Vērmanītī*, kur ieēdām un dzērām kafiju. Pēc tam vēl aizstaigājām kopīgi līdz viņas mājai Hospitāļu ielā. Maijai patīk staigāt: kamēr kustas kājas, var pārrunāt visu ko. Dažreiz bijām arī kopā Jūgendstila muzejā, citkārt apciemojām viņas paziņu, akmeņkali Induli Ranku. Citiem vārdiem, Maiju interesē ne tikai mūzika, bet vispār kultūra un māksla.

Vēl viens kopīgs sarunu temats mums ir kaķu mīlestība. Reiz gribēju tikties ar Maiju, bet viņai nebija laika: teica, ka taisni brauc uz tirgu pirkt zivis. Maija devās turpu, lai dabūtu gardākās zivis savam kaķim, tās viņa vēl sevišķi dzīvnieciņam gatavoja, bet domāju, ka pati ēda drīzāk kartupeļus, nevis šīs gardās zivis.



Vēl gribu teikt, ka Maija, manuprāt, labi prot novērtēt cilvēku raksturus. Esmu guvusi no viņas gan padomus, gan dzīves gudrības. Un īstenībā es mīlu viņas humoru, prāta asumu, māku pateikt trāpīgu vārdu pareizā brīdī. Tas mani vienmēr ir fascinējis.

## Aldis Liepiņš

(intervē Baiba Jaunslaviete)

### **Pastāstiet, lūdzu, par savu sadarbību ar Maiju. Kad tā sākās, kas visspilgtāk palicis atmiņā?**

Pirmo iespēju iepazīties palaidu garām. 70. gadu sākumā mācījos Rīgas 2. bērnu mūzikas skolā Milgrāvī, klavieru klasē. Tā kā pats savā nodabā mēdzu sacerēt, mana klavierskolotāja jau bija sarunājusi Maiju kā iespējamo kompozīcijas pedagoģi, un Maija caur viņu bija nodevusi man pirmo uzdevumu: uzrakstīt skaņdarbu *Zilonis un čūska*. Bet es to neizdarīju, un tā arī toreiz viss beidzās...

Viņas mūziku iepazīnu studiju gados, kad sāku draudzēties ar Jāni Bulavu: dzirdēju vienā koncertā Pirmo sonāti. Jāatzīst, ka tā palika prātā kā kaut kas ļoti smags, kas dvēseli drīzāk nospiež, nevis... Jutu, ka ne līdz galam to saprotu, šķita, ka pretī ir melna siena. Taču tas bija tikai pirmais iespaids. Turpinot sadarbību ar Bulavu, ap 1986. gadu bija iespēja braukt uz Mūzikas dienām, kad koncertos Bauskā, Iecavā un citur viņš kopā ar Mudīti Kiršfeldi atskaņoja Otro sonāti. Šoreiz iespaids bija ļoti spēcīgs. [..]

Kopā ar Bulavu pirmatskaņoju arī Einfeldes Trešo vijolsonāti – tas ir viens no grūtsirdīgākajiem un smagākajiem viņas darbiem. Bet tagad mani vairs tas neatgrūda, gluži otrādi, pievilka – kā melnais caurums. [..] 1. daļa sākas ar vienu vijoles noti raustītā ritmā, ļoti suģestējoši, un beidzas ar izvērstu, *melnu* klavieru monologu. 2. daļa ir apskaidrots *Adagio* un noslēdzas tomēr gaiši, Lamažorā.

Pirms dažiem gadiem iedevu Trešo sonāti savām studentēm Kameransambļa klasē, Velgai Šaršūnei (tagad Polinskai) un Aijai Kuzmanei. Iznāca diezgan labi. Velgai ir intuitīva sapratne par šādu mūziku; un Aija ir viena no visdziļāk jūtošajām jaunajām pianistēm, ko pazīstu.

2009. gadā ar Ievu Paršu atskaņojām *Romantiskas dziesmas*. Maija pēc tam teica, ka nav iedomājusies, ka šo ciklu var interpretēt tik gaiši; taču viņai patika.

Speciāli mums ar Jāni Porieti un Ievu Paršu rakstīts skaņdarbs *Atmini sauli!* (2015). Trompete viņai ir ļoti pie sirds. Koncertizrādē *Dagdas skiču burtnīcas* tā skanēja sākumā, kā vilciena atiešanas signāls un reizē simbols – pretī saulei. Izrādei pa vidu bija nepieciešami vēl pāris pūtieni; [režisors Uģis] Brikmanis gribēja izmantot sākumsignālu, bet Maija sacerēja divus citus brīnišķīgus trompetes motīvus – īsāku un garāku...

Par šo dziesmu var teikt: tā ir ļoti gaiša, apliecinoša. Interesanti, ka viņa ar saviem raksturīgiem mūzikas valodas līdzekļiem panāk atšķirīgu iespaidu no gabala uz gabalu. Te arī ir biezi akordi ar alterācijām, smagā ezera tēls. Bet šoreiz smagums nav nomācošs, mūzika rauj prom no tumsas, uz sauli. Šajā programmā Einfeldes darbs

bija viens no spēcīgākajiem, es ierindotu to pirmajā trijniekā, blakus Plakida *Visu nakti zvaigznes raud*.

### **Kas, Jūsaprāt, ir spilgtākās Maijas Einfeldes mūzikas valodas iezīmes? Vai ir kādi komponisti, ar kuriem saskatāt paralēles?**

Pati Maija ļoti atzinīgi izsakās par Māleru. Bet, ja runājam par asociācijām ar klasiķiem, tad visvairāk domāju par Brāmsu. Viņa faktūras izjūta, orķestrālā domāšana – taču, protams, ne harmoniskā valoda. Klavieru partijas ir ļoti einfeldiskas – momentā atpazīstamas ja ne pēc viena, tad diviem akordiem. Bieži ir akordu faktūra, var būt arī kā Brāmsam – vilņojoša, šūpojoša (te viena daļa no akorda, te cita). Protams, visi akordi ir ar tādu gruzdošu sajūtu (septimām, mazām sekundām), ka gaidīt gaidām to tīro mažoru vai minoru.

Ir gaismēnu harmonijas; šai ziņā viņa nedaudz sasauca ar Mesiānu. Piemēram, starojošs ir mažora trijskanis ar sekstas skaņu. Parīzē, Monmartras Sv. Pētera (*St. Pierre*) baznīcā ar Bulava ansambli 1996. vai 1997. gadā atskaņojām *Adagio* – es dabūju sēsties pie ērģelēm. Tad jutos, itin kā spēlētu Mesiānu – tā viņas akordi gaismojās tais stabulēs.

Faktūra ir gan ļoti sabiezināta, gan trausla, retināta – kā gaiss. Bieži mūzikā ritmiski atkārtojas zvanu intonācijas – to dzirdam jau *Romantiskās dziesmās*. Šis cikls vispār interesants ar to, ka tajā ir klasiķu portretu vaibsti – Lissts, Brāms; tieši piektajā, ļoti kaislīgajā dziesmā *Iemīli mani melnu* ir citāti no Lista 104. *Petrarkas soneta*<sup>5</sup>.

### **Jūs pieminējat Trešo sonāti vijolei un klavierēm, ko esat devis atskaņot saviem studentiem. Vai ir arī citi šāda veida darbi?**

Ļoti daudz dodu Otro vijolsonāti – to man spēlēja arī viena ārzemiece no Beļģijas. Ar Klavieru trio arī trāpīju kā desmitniekā. Jaunie cilvēki negrib neko saldu un romantisku, viņi meklē šķautņaino, skarbo. Bieži tas ir labāk saprotams. Reizēm studenti, kas klasikā, romantismā ir pavāji, tieši Maijas darbos uzplaukst – tie viņiem šķiet dzīvi, saprotami.

### **Kāds ir Jūsu iespaids par viņas cilvēcisko tēlu?**

Daudz nevarēšu pastāstīt, jo neesam vistuvākie draugi; tomēr, kad 90. gados spēlēju Bulava trio, Maija neiztrūkstoši nāca uz visiem koncertiem, un pēc tam bija kopīgas pasēdēšanas. Saskarsmē viņa ir ārkārtīgi vienkārša. Zinu, ka viņai bijušas daudzas problēmas dzīvē; bet, pat ja ir sevišķi lielas *ziepes*, tiekoties viņa to neizrāda. Ļoti spēcīgs cilvēks. Taču to dvēseli mēs redzam mūzikā.

Kā komponiste viņa pie mums, interpretiem, nāk ar pazemību, kas izraisa īpašu cieņu. Ir lecīgie, kas rājas par katru nepareizu noti; bet viņa priecājas par katru izdošanos, un tas motivē.

<sup>5</sup> Komentējot šo vērojumu, komponiste norāda, ka trešajā (visgaišākajā) dziesmā *Intermezzo* imitēta Brāmsa mūzikas stilistika, savukārt finālā (*Iemīli mani melnu*) sākumā citēts jau pieminētais Lista 104. *Petrarkas sonets* (Einfelde 2016).

MAIJA EINFELDE BRĪDI PIRMS UN PĒC GADUTŪKSTOŠU MIJAS:  
FOTOLIECĪBAS



1. attēls. Maija Einfelde un viņas kaķenīte Marlēna (ap 1989). Foto – Gvido Kajons



2. attēls. Pirmajā ārzemju koncertturnejā: Berlīnē, pa ceļam uz Sanktblazīnas (*St. Blasien*) festivālu Švarcvaldē, kur Larisa un Jānis Bulavi spēlēs Maijas Einfeldes skaņdarbus (1995). Fotogrāfe – Betija Dzuba (*Dzubba*). No komponistes privātarhīva



3. attēls. ASV apmeklējuma laikā: Ņujorkā, Pasaules tirdzniecības centra tornī (1999).  
No komponistes privātarhīva



4. attēls. Turpat, kopā ar draudzeni, komponisti Daci Apeṛāni (fonā Dvīņu torņu makets).  
No komponistes privātarhīva



5. attēls. Pēc Triju Zvaigžņu ordeņa saņemšanas (2006). Foto – Alma Edžiņa. No komponistes privātarhīva



6. attēls. Turpat, kopā ar māsiņu, *Dr. chem.* Almu Edžiņu. No komponistes privātarhīva

# STILA ZĪMES

## IETEKMES AVOTI, KONTEKSTI, PARALĒLES

Baiba Jaunslaviete

Iepriekšējā rakstā, kas bija veltīts komponistes dzīvesstāstam, jau vairākkārt skarta to vai citu dzīves norišu ietekme uz viņas daiļradi. Maijas Einfeldes stāstītais apliecina, ka viņas mūzikā atbalsojušās bērnības atmiņas, koncertdzīves notikumi, senas leģendas un 20. gadsimta literatūra, atmiņas un garīgas *sarunas* ar mūžībā aizgājušām personībām, traģiski 20. gadsimta otrās puses notikumi u. tml. Kā šo daudzveidīgo iespaidu pārtvērums atspoguļo pašas Einfeldes personību? Raksta mērķis ir meklēt atbildi uz šo jautājumu, un, lai to paveiktu, aplūkots trejāds tēmu loks. Vispirms ievēribas centrā ir paralēles ar atsevišķiem stilistiskiem strāvājumiem un to komponistu daiļradi, kuru mūziku pati autore atzinusi par sev tuvu, vai arī zināmu tuvību tai saskatījuši viņas laikabiedri. Otra tēma ir ārpusmuzikālie jaunrades impulsi, kas viskoncentrētāk atklājas Maijas Einfeldes vokālajos sacerējumos un programmatiskajos instrumentāldarbos. Visbeidzot, raksta trešajā sadaļā uzmanība pievērsta folkloras motīvu interpretācijai, kas spilgti pauž komponistes individualitāti.

155

### 1. Maija Einfelde un citi komponisti

Aplūkojot šo tēmu, vispirms nepieciešams ieskats vēsturiskajā kontekstā – resp., periodā, kad veidojies Maijas Einfeldes kompozīciju stils.

20. gadsimta **60. gadi** Latvijas un visas bijušās PSRS kultūrā ir lielu pārvērtību desmitgade. Šajā laikposmā beidzot atslābst varas iestāžu modriņa cīņā pret Rietumu ietekmi un *formālismu*, un mākslinieki – īpaši jaunās paaudzes pārstāvji, taču ne tikai – ar skubu metas izmantot jauniegūto brīvību. Tieši 60. gados latviešu mūzikā ienāk agrāk par tabu uzskatītā dodekafonija. Sākas dažnedažādas spēles ar stiliem – PSRS kultūrtelpas centrā Maskavā tām pievēršas, piemēram, tolaik jaunais Alfrēds Šnitke, kurš, resumējot savu un laikabiedru veikumu, 1971. gadā deklarē polistilistikas jēdzienu (Schnittke 2004). Rīgā neatkarīgi no viņa līdzīgiem meklējumiem nododas Marģeris Zariņš (*Partita baroka stilā un Carmina antica*, 1963; *Concerto grosso*, 1968; u. c.) un starp jaunajiem autoriem jo īpaši Pauls Dambis (*Laurae cantum* jauktajam korim, 1966; u. c.). Pēdējais 60. gadu otrajā pusē ieskandina Latvijā jauno folkloras vilni. Viņš ir arī viens no pirmajiem latviešu komponistiem, kas izmanto laikmetīgo tehniku, sonorikas un aleatorikas, līdzekļus (*Kurzemes burtnīca* jauktajam korim

un klavierēm, 1967; u. c.), turklāt sadarbībā ar kamerkori *Ave Sol* un sieviešu kori *Dzintars* pārsteidzoši ātri iekaro saviem eksperimentiem latviešu publikas atsaucību. Radniecīgiem meklējumiem kopš **70. gadu sākuma** nododas tolaik vēl plaši neatzītais Pēteris Vasks. Sonorikā un aleatorikā viņš saskata ne vien krāsainību, bet arī iespēju galēji dramatiskiem kontrastiem (*Cikls klavierēm*, 1976; *Eine kleine Nachtmusik / Mazā naktsmūzika klavierēm*, 1978). Vēl jaunas tendences – šajā laikmetā latviešu mūzikā ienāk hepenings (Vaska *Mazs koncerts* balsīm, diriģentam un komponistam, 1976) un arī instrumentālā teātra elementi. Un visbeidzot: neraugoties uz visām šīm novitātēm, **70.–80. gadi** pretstatā sešdesmitajiem tomēr iezīmē arī svārsta kustību pretējā virzienā: 60. gadu pasvītroti antiromantisko ievirzi, *skarbo stilu*<sup>1</sup>, visdažādākās radikālisma izpausmes nomaina neoromantisms – atkal modusies nostalgiska interese par pagātnes vērtībām un ideāliem. Muzikologs Jānis Kudiņš šajā kontekstā izceļ paralēles ar neoromantisko tendenci arī 70. gadu ārzemju mūzikā, piemēram, vācu komponistu jaunradē (Kudiņš 2008: 18–19).

<sup>1</sup> *Skarbais stils* – Jāņa Torgāna apzīmējums, ko viņš piedāvā pēc analogijas ar tālāka glezniecību un raksturo šādi: “[...] skaudrāks, kritiskāks skats uz īstenību, raupjāka, atskabargaināka mūzikas valoda, daudz spēcīgāk izteikti, sazarotāki kontrasttēli, konflikts kā viena no attīstības pamatatsperēm.” (Torgāns 2010: 262)

Kas no tikko minētajiem strāvojumiem atbalsojas Maijas Einfeldes skaņdarbos? Jāatzīst, ka pārāk daudz sasauču neatradīsīm. Neraugoties uz viņas mūzikas improvizatorisko iedabu, aleatorisks izklāsts tajā sastopams ļoti reti; savukārt sonorikas elementi, lai arī parādās, tomēr ne savās radikālākajās izpausmēs – viscaur saglabāta saikne ar konkrētiem skaņaugstumiem, vien izmantojot īpašas harmoniskās krāsas. Arī jaunā folkloras viņa iespaids Einfeldes 60.–80. gadu mūzikā gandrīz neatspoguļojas<sup>2</sup>, tāpat kā tieksme uz instrumentālo teātri vai hepeningu: šai ziņā viņa palikusi uzticīga akadēmiskajām tradīcijām. Tomēr būtiska iezīme, ko no iepriekš ieskicēto tendenču klāsta viņas mūzikā varam saskatīt – tā ir neoromantiskā ievirze. Zīmīga sakritība, ka Einfeldes *Romantiskas dziesmas* mecosoprānam un klavierēm ir viens no pirmajiem latviešu komponistu kamerdarbiem ar *romantiskās* semantikas ietvērumu jau pašā nosaukumā; tās tapušas vienā gadā ar Plakida trio *Romantiskā mūzika* (1980). Tūdaļ gan jāatzīmē arī atšķirība. Plakidim romantiskais ir viena no alternatīvām, kas iesaistās mijiedarbē – brīžam rotaļīgā spēlē, brīžam (skaņdarba vidusdaļā) cīņā ar citu stilu elementiem. Turpretī Einfeldei romantisms jēdziena plašākajā izpratnē (ietverot arī *neo...*) ir viņas muzikālās domāšanas pamatu pamats. Precīzāk, te izpaužas viena šī stila šķautne – psiholoģiskā, liriski dramatiskā ievirze, kas vistiešāk atbilst komponistes būtībai. Ne velti, raksturojot sev tuvos pagātnes skaņražus, viņa kā vienu no pirmajiem min Šopēnu:

“Galvenais, ko apbrīnoju Šopēnā – kā viens pedants var būt tik poētisks! Šopēnam svarīga katra vissīkākā faktūras vai ritma niansīte, ik nots viņam ir kā pērlīte – zelta vērtā... Tas nav kā Listam, kuram reizēm atsevišķas balsis vai veselus faktūras slāņus var izņemt, un tāpat labi škanēs. Ilgus gadus man bija iekšēja prasība pirms komponēšanas spēlēt Šopēna etīdes.” (Einfelde 2013)

<sup>2</sup> Šajā periodā folkloru Einfeldes mūzikā pārstāv vien dažas tautasdziesmu apdares bērniem, kā arī instrumentālie kamedarbi *Sērdieņu dziesma* un *Maza balāde*.



Interesanti, ka 1958. gadā, stājoties Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas klavieru nodaļā, viena no Maijas klusajām vēlmēm bija kļūt par Šopēna mūzikas interpreti. Pati komponiste atzīst, ka par šķērslī kļuva pārāk vēlu uzsāktās klavierspēles nodarbības:

“Ja mūziku mācīties būtu iesākusi 5 gadu vecumā, nevis 13 gados, droši vien būtu pianiste. Mans sapnis bija spēlēt klavieres, bet [...] bērībā kolhozā slauktas govīs un smagi fiziski strādāts, un nokavēts brīdis, kad var attīstīt spēles tehniskās iespējas.” (Einfelds 2001)

Arī Einfeldes mūzikai raksturīgā nepiepildīto ilgu noskaņa ir plašā nozīmē romantiska, atbilstoša šī stila tiecei zīmēt pretrunu starp ideālo un reālo. Skaistu salīdzinājumu tai veltījusi viņas jaunības dienu draudzene, tolaik limbažniece Mirdza Kūlmane:

“Maija, tava mūzika man šķiet kā putns ar aizlauztiem spārniem, kurš tomēr atkal un atkal jūtas gatavs lidot, brīvi pacelties gaisā.” (Einfelds 2006)

Pati komponiste *aizlauzto spārnu* metaforu uzskata par trāpīgāko savas būtības raksturojumu. Tajā iekodētais vēstījums par jebkuru, bieži ar vissakāpinātāko ekspresiju pausto ilgu nolemtību acīmredzot ir viens no galvenajiem aspektiem, kas daļai klausītāju radījis noturīgu priekšstatu par viņas mūziku kā drūmu, nomācošu. Taču daudzus citus tieši šīs tematikas risinājums saista ar savu patiesīgumu – iezīmi, ko vairāki aptaujātie, runājot par Einfeldi, min kā atslēgvārdu (“Viņas būtība ir skaudra patiesība” – Ieva Parša; “Viņas mūzika ir tik reti patiesa, kāda vien mūzika var būt” – Andra Dārziņa; “Ārkārtīgi nemākslots īstums” – Egils Upatnieks: visi citāti no 2016. gadā veiktām intervijām).

Einfeldes jaunradē atbalsojušies arī abi mākslas virzieni, kas ir romantisma vēsturiskie pēcteči, proti, ekspresionisms un impresionisms. Turklāt tieši pirmajam raksturīgā tēlainība biežāk izvirzās priekšplānā: pretrunas ir galeji sakāpinātas, mūzika spēj gūt pat *mokošu* izteiksmi. Tīša, statiska uzskatīšanās pie *mokošām* saskaņām vedina uz paralēlēm arī ar ārpusmuzikāliem iedvesmas avotiem – pirmām kārtām rakstnieka Fjodora Dostojevska daiļradi, kas Einfeldi saistījusi kopš jaunības. Savukārt par Dostojevska gara radnieku mūzikā komponiste atzīst savu vecāko laikabiedru Dmitriju Šostakoviču; studiju gados (1963), skatoties viņa *Katerinas Izmailovas* izrādi, Einfelds pirmoreiz izjutusi, ka laba mūzika spēj arī *mocīt* (Einfelds 2013). Var piebilst, ka Šostakoviča ietekme atspoguļojas vairāku Einfeldes agrīno kordziesmu monoloģiskajā izteiksmē un skaņkārtiskajā kolorītā – tajās parādās šim komponistam tik tuvais padziļinātais minors (ar pazeminātām pakāpēm), kas skanējumam piešķir tumšāku nokrāsu. Viens no piemēriem ir poēma *Dzērvēs* jauktajam korim, trim sitaminstrumentiem un klavierēm ar Ojāra Vācieša vārdiem (ne vēlāk kā 1978).

**Molto moderato**

A. *p* Ap ma-nu bēr-nī-bu *pp* Ap bēr-nī-bu

Ap-kārt ir ap-kri-tis pe-lē-ku  
Ap-kārt ap-kri-tis la  
la-pu-pe-lēks lap-kri-tis  
pu lap-kri-tis

1. piemērs. Poēma *Dzēves*: kora partijas sākums (tā kā šeit un turpmākajos rakstos izmantoti galvenokārt nošu piemēri no Maijas Einfeldes skaņdarbiem, komponista vārds minēts tikai citu autoru darbiem. – B. J.)

Padziļinātā skaņkārtā nav pārceļojusi uz komponistes vēlinajiem darbiem – tās vietā Einfelde izkopusi savu skaņkārtisko spektru, kurā Šostakoviča ietekme vairs nav jūtama (sīkāk par to skat. nākošo rakstu krājuma 178.–179. lpp.). Toties monoloģiskā izteiksme saglabājusies. Zīmīgi, ka diriģents Normunds Šnē to piemin, raksturojot jau 21. gadsimtā tapušu orķestra opusu – viņa vadībā pirmatskaņoto Simfoniju (2003): “Man sevišķi tuvi ir Maijas lēnie stūginstrumentu monologi – tik dziļi, intelektuāli un emocionāli piesātināti, kaut kas radniecīgs Šostakovičam.” (Šnē 2006) Komponiste atzīst, ka rosinoša viņai bijusi arī pati Šostakovičam tipiskā kompozīcijas tehnika:

“Visvairāk mani pārsteidz, kā viņš no maza graudiņa, tematiska impulsa spēj pakāpeniski izaudzēt vērienīgu domu. Strādājot par solfedžo skolotāju, reiz gribēju bērniem diktātā spēlēt flautas tēmu no 15. simfonijas un... konstatēju, ka nezinu, kurā vietā pielikt punktu, tik viengabalains ir šis bezgalīgās melodijas plūdums. Atceros, ka studiju gados ļoti vēlējos kaut ko līdzīgu panākt šavās kompozīcijās, un Ivanovam tas nepatika – laikam jau viņš juta Šostakoviča iespaidu. Vispār starp viņiem valdīja vēsas cilvēciskās attiecības; ne velti abi stila ziņā ir tik atšķirīgi. Pretstatā Šostakoviča tieksmei uz viengabalainību Ivanovs visos formos posmos izstrādā, skalda, sekvencē... Šo rakstības tehniku viņš arī centās nodot saviem audzēkņiem. Taču, protams, lai arī dažādi, viņi ir vienlīdz izcili simfoniski.” (Einfelde 2013)

Arī Jānim Ivanovam bijis savs iespaids uz Einfeldes mūziku – kā komponiste puspajokam atzīst, viņa visu mūžu centusies tikt vaļā “no Ivanova nonakordiem” (Einfelde 2013). Vairākas abiem komponistiem kopīgas skaņuraksta nianse tiks skartas krājuma nākošajā rakstā, mūzikas valodas raksturiežimju apskatā. Savukārt šeit izcelšu divus no Einfeldes skaņdarbiem, kurus Ivanova daiļrade, domājams, ietekmējusi arī konceptuāli. Viens no tiem ir Otrā vijolsonāte – vienīgais viņas opuss, kurā parādās menuets. Senatnīgā, nostalgiski tvertā deja kontrastē ar traģisko finālu un šai ziņā sasaucas ar Ivanova 20. simfoniju (1981) – arī vienīgo viņa simfoniju, kurā iekļauta šī deja. Zīmīgi, ka abos darbos 20. gadsimtam mazraksturīgais menueta žanrs saistīts ar atmiņu tēlu: Ivanovam tas ir mūža nogales

atskats uz jaunību (Menuets tapis 1937. gadā), Einfeldei dejas paustā nostalgija simbolizē slimā zēna atmiņas par viņa vienīgo rotaļlietu – krāsaino kļavas lapu<sup>3</sup>. Mūzikas valodā tiešas līdzības nav: menuets no 20. simfonijas ir smagnējāks, skaudrāks, menuets no Otrās vijolsonātes – traušlāks, ēteriskāks. Interesanti, ka abi skaņdarbi veidoti paralēlās tonalitātēs (Ivanovam – *e moll*, Einfeldei – *G dur*).

<sup>3</sup> Kā jau iepriekš minēts (skat. krājuma 57. lpp.), Otrā vijolsonāte iedvesmojis Aleksandra Čaka stāsts *Kļavas lapa*.

Cits opuss, kas šajā kontekstā pelnījis komentāru, ir Einfeldes *Sirēnu sala*. Tās iecere nepārprotami sasauca ar Ivanova Ceturtās simfonijas *Atlantida* lēno daļu *Poseidonija*, kur, līdzīgi kā *Sirēnu salā*, sieviešu balsu vokalizē saistīta ar programmatisku motīvu: teiksmainu ūdens iemītnieču vēstījumu. Abu darbu noskaņā ir arī slēptu draudu klātbūtne – Einfeldes sirēnu dziedājuma nervozajos un bieži stūrainajos motīvos tā atklājas tiešāk, kamēr Ivanova lēnajā daļā izpaužas drīzāk zemtekstā, vien atsevišķās harmonijas krāsās. Ludvigs Kārklīšs pamatoti apraksta *Poseidoniju* kā koncepciju, kas latviešu mūzikā parādās pirmoreiz, taču savā ziņā turpina Kloda Debisī *Sirēnu* ideju (Kārklīšs 1978: 25) – arī šajā orķestra darbā (cikla *Noktirnes* finālā) izmantota sieviešu kora vokalizē. Tādējādi iezīmējas pēctecības līnija: Debisī *Sirēnas* – Ivanova *Poseidonija* – Einfeldes *Sirēnu sala*. Līdztekus konceptuālai iecerei Ivanova angļu radziņa tēmu un Einfeldes kompozīcijas sākumu vieno konkrētas skaņuraksta iezīmes – pamazināto intervālu kolorīts un statiskajam, ārēji rāmajam dziedājumam atbilstošs atsevišķu skaņu atkārtojums.

Kā jau liecina komponistes biogrāfijas izklāsts (skat. krājuma 38. lpp.), Maija Einfelde jūt garīgu radniecību vēl ar vairākiem autoriem; viņu vidū ir Bēla Bartoks, Bendžamins Britens u. c. Līdztekus vispārējai nosliecei uz dramatismu un filozofisku dziļumu Bartoks rosinājis komponistes interesi par dažādām spoguļsimetrijas izpausmēm skaņkārtiskajā jomā un formveidē (lielākoties gan visai brīvā tvērumā). Savukārt Britena *Kara rekviēma* atklātās tritona iespējas būtiski iespaidojušas Einfeldes melodiku un harmoniju.

Blakus pašas komponistes atziņām zīmīgas ir arī stilistiskās asociācijas, ko viņas darbi rada klausītāju un interpretu lokā. Vairāki aptaujātie atzīmē Einfeldes mūzikas ziemeļnieciskumu un min paralēles ar Žanu Sibēliusu: tās ievērojuši Egils Upatnieks (2016), Ieva Parša (“Drūmie ūdeņi – tā harmoniskā valoda”, Parša 2016) un visplašāk komentē Arturs Maskats (“Maija, atšķirībā no manis, ir izteikts ziemeļu cilvēks, nordiskais tips, saistīts ar ziemeļu jūru.” Maskats 2016).

Interesantas šķiet vēl kādas Maskata minētas paralēles, proti, ar Sofijas Gubaiduļinas daiļradi:

“Tās jūtamas Maijas Alta koncertā, reliģiskajā mūzikā. Nav viegli klausāma, skarba. Gubaiduļinai reliģiskais nāk no Vecās Derības, Maijai tas savukārt, kā viņa pati saka, ir no luteriskā korāļa; abām kopīgi ir spēcīgi, individuāli raksturi – nav viegli popsīgi, glāstoši...” (Maskats 2016)

No savas puses piebildašu, ka, līdzīgi Gubaidūlinai, arī Einfelde labprāt veidojusi sakrālu skaņdarbu instrumentālversijas – tas vērojams galvenokārt 80. gadu beigū un 90. gadu mūzikā (*Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm, *Crucifixus*, *Ave Maria*, *Sanctus* ērģelēm).

Gan intervijās, gan atsevišķos rakstos par Maiju Einfeldi epizodiski pavīd vēl citi vārdi – Ģerģs Ligeti, Olivjē Mesiāns u. c.<sup>4</sup> Tas liek secināt, ka stilistisko paralēļu tēma, kā jau apcerot jebkuru pasaules tendencēm atvērtu komponistu, piedāvā plašu izpētes lauku, un atsevišķi tās atzari nākotnē pelnījuši vēl sīkāku analīzi.

\*\*\*

Arī Einfeldes paaudzes latviešu komponistu vidū var izcelt vairākus viņas gara radniekus, līdzīgi viņai – savrupa ceļa gājējus. Viens no tiem bijis Artūrs Grīnups<sup>5</sup> – komponists, kurš, kolēģa Pētera Plakida skatījumā, centies “stingrās klasicisma važās iegrozot savu vulkānisko temperamentu. Sevis šaustīšana un iegrozīšana bija viņa pastāvīgais dvēseles stāvoklis.” (Citēts pēc: Kudiņš 2006: 6)

“Sevis šaustīšana” neapšaubāmi ir iezīme, kas Einfeldi un Grīnupu vieno. Tā izpaužas saspringtajā mūzikas izteiksmē, arī nespējā ilgāku laiku kavēties gaišā noskaņā. Savukārt atšķirīgais: Einfeldei nepavisam nav tipiska neoklasicistiska “sevis iegrozīšana”; gluži otrādi, viņa labprāt ļaujas spontāniem impulsiem. Šo īpatnību, kas atšķiras no Grīnupa pārsvarā racionāli skaidrā, konstruktīvā kompozīcijas plānojuma, spilgti raksturojis viens no Einfeldes mūzikas interpretiem Jānis Bulavs:

“Einfelde, Grīnups un Šmīdbergs – tie ir trīs latviešu komponisti, kas man vienmēr bijuši tuvi. Viņiem visiem bijis sūrs liktenis, tas dzirdams arī mūzikā. Tomēr skaņuraksts katram ir pilnīgi citāds. Maijas īpatnība, ko var traktēt gan kā plusu, gan reizēm arī kā mīnusu – tas ir viņas mūzikai raksturīgais improvizatoriskums, mozaikveidība. Maija nemaz netiecas plānot stingru, noteiktu formu, taču ik skaņdarbā piedāvā fantastisku tematisko materiālu, turklāt ārkārtīgi dāsni – cits no tā izveidotu četrus piecus skaņdarbus...” (Bulavs 2007)

Otrs latviešu komponists, ko Einfelde uztver kā sev tuvu, ir Bulava citātā pieminētais Vilnis Šmīdbergs. Komponiste atzīst:

“Jūtu ar viņu tik lielu dvēseles radniecību, ka, dzirdot viņa Vijolsonāti, pat domāju: kāpēc gan es pati neesmu to uzrakstījusi! Mīlu arī Viļņa kormūziku, īpaši *Ugunsskrējienu*. Visdrīzāk tas ir viņa spriegums, kas mani tā saista – Vilnis visu laiku ir kā uzvilkta bulta.” (Einfelde 2013)

Pārskatot Einfeldes un Šmīdberga skaņdarbu klāstu, tajā redzam vairākas sasauces. Abiem komponistiem viens no iemīļotiem žanriem padomju periodā bijušas sonātes stīginstrumentiem ar klavierēm, un abi to ietvaros kopuši galvenokārt monoloģisku, sāpīgu pārdomu izteiksmi. Savukārt pēcpadomju laikā viņu jaunradē lielāku lomu guvusi kormūzika; turklāt arī Šmīdberga darbu klāstā ir savdabīgs kora simfonijas paveids – psalmu simfonija *Laudator* jauktajam korim, solistiem un simfoniskajam orķestrim (2001). Visbeidzot,

<sup>4</sup> Skat., attiecīgi, krājuma 133., 154., 255. un 108., 185., 245. lpp.

<sup>5</sup> Maija Einfelde: “Ļoti sāp sirds par Artūru Grīnupu, kura Devītā simfonija ir, manuprāt, nepārspēts šedevrs, un bieži domāju, cik tas netaisni: Grīnupu nenovērtēja, viņam dzīvam esot, un nenovērtē joprojām – arī pēc nāves.” (Einfelde 2013)

folkloras elementu tvērumā Einfeldes un Šmīdberga kordarbos ir zināmas paralēles. To apliecina, piemēram, Šmīdberga *Mītiskās dziesmas* jauktajam korim un sitaminstrumentiem (2002): līdzīgi kā Einfeldes folkloriskajās kompozīcijās, liela loma šeit ir izteiksmes subjektivizācijai. Viens no paņēmieniem, kā komponists piešķir mūzikai personiski tiešu un saspringtu skanējumu – sākotnēji diatoniskais, tautiskais materiāls tiek enharmoniski pārveidots.

Taču līdztekus kopīgajam abu komponistu jaunradē spilgti izpaužas arī individuālais. Visprecīzāk to var izskaidrot, minot kādu būtisku atšķirību Šmīdberga un Einfeldes mūzikas formveidē. Šmīdbergs savos folkloriskajos darbos, piemēram, jau minētajās *Mītiskajās dziesmās*, labprāt seko variāciju principam (variēta strofu forma, nereti mijiedarbē ar trijdaļību), kas turpmāk, mūzikai dinamizējoties, var pāraugt brīvā caurvijattīstībā. Einfeldes skaņdarbos turpretī secīgas variācijas vispār neatradīsim, taču tieši caurvijattīstība un tai tuvā variantveide izvirzās priekšplānā<sup>6</sup>. Lai gan Šmīdberga skaņdarbiem nepiemīt grūnupiski konstruktīvā skaidrība, tomēr tās attīstības vektors, salīdzinot ar einfeldisko, nepārprotami ir dinamiskāks un vairāk vienvirziena, resp., uz vienu centrālo kulmināciju vērsts – nav tik izteikta Einfeldes mūzikā bieži jūtāmā *svaidīšanās* vai *klejošana* starp alternatīvām.

<sup>6</sup> Plašāk par Maijas Einfeldes mūzikas formveidi skat. krājuma 193.–195. lpp.

## 2. Ārpusmūzikālā tematika

Einfeldei tuvo ārpusmūzikālo tēmu loks atspoguļojas gan viņas vokālajās kompozīcijās, gan arī instrumentālopusos, kuru lielumlielā daļa ir programmatiski. Turklāt arī neprogrammatiskajiem darbiem, piemēram, vairākām sonātēm, pievienotie veltījumi vai komentāri atklāj to vai citu ārpusmūzikālo motīvu ietekmi.

Nāves tēma tās daudzveidīgajās izpausmēs bijusi Einfeldes uzmanības centrā, sākot ar viņas agrīno daiļradi (*Četras elēģijas* čellam un klavierēm, 1976) līdz pat nesen tapušiem darbiem, to vidū *Divām impresijām* mecosoprānam un kamerorķestrim (2013). Šī tēma atspoguļojas arī veltījumos komponistei tuvu cilvēku piemiņai (Pirmā vijolsonāte, *Sonāte meditācija*, *Adagio*, trio *Pirms saules rieta*) un literārajos iedvesmas avotos (Otrā vijolsonāte). Nereti tā savijas ar citām satura līnijām – piemēram, Einfeldei kopumā mazraksturīgo mīlas liriku, kas ieskanas *Divās mīlas dziesmās* (*In vita di Madonna Laura* / “Laurai dzīvai” un *In morte di Madonna Laura* / “Laurai mirušai”). To saklausām arī atsevišķos jūras tematikas darbos – ciklos *Skumjās serenādes* (*Trīs dziedājumi mirstošai jūrai*) un *Trīs jūras dziesmās*<sup>7</sup>.

Jo īpaši izceļama sasaukšanās starp divām literāra sižeta iedvesmotām kompozīcijām: *Četrām elēģijām* un Otrā vijolsonāti (attiecīgi, Aitmatova un Čaka sižeti; plašāk skat. krājuma 50. un 57. lpp.). Abos gadījumos priekšplānā izvirzās maza zēna tēls – viņa sapņi un fantāzijas, kurās nav iespēju ar kādu padalīties. Vai šajos

<sup>7</sup> Sīkāk par jūras tēmas metamorforzēm Maijas Einfeldes mūzikā skat. Ilmas Grauzdiņas rakstā krājuma 307.–328. lpp.

vientuļo bērnu tēlos ir kas autobiogrāfisks? Iespējams, ka tā. Lai arī komponistei bijušas sirsnīgas attiecības ar mammu (kā pastarīte viņa pat jutusies īpaši mīlēta), tomēr ganu gaitas svešos ļaudīs likušas viņai sāpīgi izjust atšķirtību no ģimenes<sup>8</sup> un vēlāk teikt vārdus: “Varu iedomāties, kā bērnumos jūtas pamestie bērni.” (Einfelds 2003a) Šīs pašas tematiskās līnijas turpinājums ir *Sērdieņu dziesma* flautai un klavierēm. Savukārt simbolisku vispārinājumu tā guvusi, izraugoties *Kora simfonijas* epigrāfu – Viļa Plūdoņa dzejoli *Bāra bērni*.

Atgriezoties pie Aitmatova un Čaka literārajiem varoņiem, zīmīgi, ka pirmo no viņiem dzen nāvē vēlme īstenot savu nepiepildāmo, pamestības brīžos izloloto fantāziju (aizpeldēt līdz baltajam kuģim, pārtopot par zivi). Spītnieks, kurš lemts sakāvei vai bojāejai skaisto, pārdrošo sapņu dēļ – tas ir vēl viens tēls, kam ir sava vieta Einfeldes ārpusmūzikālajās programmās (*Prometejs* kameroratorijā *Pie zemes tālās...*; jūras zirgu jājējs *Trīs jūras dziesmās*). “Sizifs sāk no nulles”: šie vārdi, kuros (ārēji) veltīgās spīts motīvs jo īpaši uzsvērts, likti virsrakstā komponistes intervijai ar filozofu Ilmāru Šlāpinu žurnālā *Rīgas Laiks* (Einfelds 2003b); tie nepārprotami atspoguļo viņas dzīves izjūtu.

\*\*\*

Vai Einfeldes mūzikā līdztekus nāves tēmai ir arī gaišums un harmonija? Atbilde noteikti ir apstiprinoša. Turklāt agrīnajos darbos (piemēram, Pirmajā vijolsonātē) gaišāki motīvi ieskanas lielākoties vien īslaičīgi, bet, tuvojoties mūsdienām, to nozīme pieaug.

Uzreiz gan jāatzīst, ka einfeldiskā gaisma nav viendabīga. *Aizlauzto spārnu* klātbūtne jūtama arī tajā – to secinājusi gan komponiste, gan atsevišķi viņas mūzikas interpreti. Šai ziņā zīmīgi ir vairāki izteikumi par Maijas Einfeldes sakrālajiem darbiem. Piemēram, diriģente Ausma Derkēvica vienu no saviem mīļākajiem opusiem, *Ave Maria* sieviešu korim un ērģelēm, raksturojusi šādi:

“Pārsteidzoša ir šīs kompozīcijas dramaturģija: parasti *Ave Maria* nav traģiska, bet Maijai, īpaši kulminācijās, ieskanas īsti traģiskas nianšes.” (Derkēvica 2010)

Šo rindu autores skatījumā, *Ave Maria* noskaņa radniecīga vairākiem Einfeldes sakrālajiem kordarbiem – *15. psalmam*, *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* u. c. Tā ir mūzika, ko caurauž smeldzīga vēlēšanās noticēt brīnumam, šī brīnuma neaptveramā skaistuma atblāzma un reizē tikko jaušamas skumjas, neuzdrīkstēšanās noticēt. Mūzika smalki balansē uz šo dažādo tēlaino ideju robežas. Kura no tām klausītājam paliks kā *pēcgarša*? Tas ir jautājums, kur, domājams, katram rodama sava atbilde.

Pati komponiste atceras sava kolēģa Romualda Jermaka neizpratni, kāpēc viņas ērģeļopuss *Sanctus* – tradicionāli gaviļpilna mūzika – ir tik disonants un spriegs (Einfelds 2013). Iepazīstot šī skaņdarba nošu materiālu, patiesi redzam īpatnu divējādību. Kaut arī daudzviet

sastopamas mažorīgas intonācijas, tās pastāvīgi mijiedarbojas ar dažādiem tritona skaņkārtas variantiem. Šis intervāls iespaidojis arī tonālo plānu: skaņdarbs sākas *spožā* (Einfeldei kopumā neraksturīgā) daudzziņju tonalitātē *Fis dur*, bet beidzas majestātiskā un joprojām disonanti piesātinātā *C dur*. “Maija visu laiku vēlas uzrakstīt kaut ko gaišu, tomēr atkal un atkal atgriežas pie sava tīrradņa” – šie diriģenta Sigvarda Kļavas vārdi (Kļava 2007) trāpīgi rezumē dažādu laikabiedru vērojumus.

Zīmīgi, ka gaismas tēli Einfeldes mūzikā bieži iegūst naksniņu vai mijkrēšļa kolorītu – to apliecina jau skaņdarbu nosaukumi, piemēram, trio *Pirms saules rieta*, *Vakars* (no *Trim Friča Bārdas dzejoļiem*), *Teika par zvaigznēm* un *Noktirne* jauktajam korim, *Šūpla dziesma* un *Mēness dziesma* sieviešu korim, stīgu orķestra kompozīcija *Nikte un Selēne*. Šo darbu harmoniskā valoda reizēm ietver impresionistiskas alūzijas (piem., veseloņu intonācijas *Šūpla dziesmas* un *Niktes un Selēnes* fragmentos). Pašas Einfeldes mūzikā nakts tēlojums nepieder pie dramatiskākajām lappusēm (izņēmums ir divu izteiksmes sfēru pretstatā balstītā *Nikte un Selēne*), toties koloristiski tas ir ļoti bagāts.

### 3. Folkloras motīvi

Atmodas laikmets 20. gadsimta 80. gadu beigās neienes radikālas izmaiņas Maijas Einfeldes mūzikas valodā. Tomēr ar savu pagātnē vērsto orientāciju tas netieši sagatavo jaunu, viņai iepriekš mazraksturīgu daiļrades jomu, kas kulmināciju gūst 90. gados un 21. gadsimta sākumā – nosacīti apzīmēsim to kā folklorisko. Jāpiebilst, ka folkloras izmantojums citu komponistu mūzikā raisījis Einfeldes interesi jau agrāk. Viens no viņai tuvākajiem latviešu klasiķiem bijis Emīls Melngailis, savukārt folkloriski tendēto mūsdienu autoru vidū komponiste īpaši izceļ Selgu Menci: “Es mācos no viņas gaišumu un vieglumu un apbrīnoju Selgu par viņas bezgalīgo muzikalitāti.” (Einfelde 2013)

Pašas Einfeldes daiļradē folkloras motīvi izpaudušies īpatnēji – te maz paralēlu ar citiem latviešu komponistiem. Tāpēc pie šī stila aspekta vērts pakavēties plašāk.

Raksturojot komponistes pieeju folklorai, uzmanību saista pirmām kārtām tās pasvītrotais subjektīvisms – Einfelde netiecas saglabāt tautas mūzikas episko ievirzi. Tātad arī netiecas akcentēt autentiskumu, pirmatnību – šai ziņā viņa gājusi savrupu ceļu, atšķirīgu no tā, ko izvēlējušies, piemēram, Igors Stravinskis, Baltijā Pauls Dambis, Veljo Tormiss, Bronūs Kutavičs u. c. Zīmīgs piemērs ir cikls *Jāņu dziesmas* jauktajam korim. Pati Einfelde atzīst, ka izjūt Jāņus – tradicionāli kolektīvus svētkus – citādi nekā vairums līdzcilvēku:

“Galvenais Jāņos man nav kopā būšana pie ugunsкура – gluži otrādi, šajā naktī labprāt esmu viena pati klidusi pa Vējavas pļavām... Elpoju

vasaras smaržas, skatos uz ugunskuriem kalnu galotnēs un ieklausos tālu, tālu skanošajās līgo melodijās. Lūk, šo gaisotni arī centos panākt savās *Jāņu dziesmās*; mani Jāņi ir drīzāk individuāli, nevis kolektīvi svinami.” (Einfelds 2013)

Arī Einfeldes *Jāņu dziesmu* pamatnoskaņa ir apcerīga un lielākoties sapņaini skumja. Viens no piemēriem – cikla pirmā daļa, kur piedziedājums *līgo* ilgstoši izdziedāts nopūtas (mazas sekundas) intonācijā. Interesanti, ka tieši *līgo* ietvaros sastopam komponistei raksturīgu faktūras modeli – disonantā pretvirzē tvertas mazās sekundas (sal. 2. piemēru – fragmentu no cikla 2. daļas – ar 18. piemēru krājuma nākošajā rakstā, 184. lpp.).

43 **Molto meno mosso, misterioso**

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of eight staves, labeled S. 2, S. 3, A. 1, A. 2, T., B. 1, B. 2, and B. 3. The music is in 2/4 time and features a tempo of 'Molto meno mosso, misterioso'. The score includes lyrics in Latvian. The lyrics for the Soprano (S. 2, S. 3) and Alto (A. 1, A. 2) parts are 'li go, li go, li go, li go'. The lyrics for the Tenor (T.) part are 'li go, li go, li go, li go'. The lyrics for the Basses (B. 1, B. 2, B. 3) are 'Jā - nīts jā - ja gad' ap - kār - ti at - jā Jā - ņu va - ka - ri - ņu, li go, li go, li go, li go'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). There are also triplets and slurs throughout the piece.

2. piemērs. *Jāņu dziesmas*: 2. daļa, 43.–49. t.

Protams, arī latviešu tradicionālo līgotņu klāstā nav tikai līksmas un gaviļpilnas dziesmas. Tomēr Einfelds savu *Jāņu dziesmu* minorīgumu vēl saasina, piešķirot tām dramatisku un vietumis pat (plašā nozīmē) ekspresionistisku izteiksmi. Var atgādināt, ka Jāņu dziesmas pārstāv latviešu folkloru arī vairākos Einfeldes instrumentāldarbos. Piemēram, Sonātē vijolei un ērģelēm aprauts līgotnes fragments ieskanas kā komponistes bērnības atmiņu simbols (skaņdarba autobiogrāfisko ievirzi viņa atklāj intervijā), un tūdaļ atgriežas skumjais pamattēls. Savukārt *Balādē* ērģelēm (kā jau minēts, tā veltīta tautas vijolniekam – 1905. gada revolūcijas upurim) Jāņu dziesma gūst, lietojot pašas autore vārdus (Einfelds 2013), “asiņainu” harmonizāciju<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Maestoso* posms; vairākkārt mijas  $mp_{43}$  un  $m_{33}$  ar iekļautu kvartu. Tikai melodijas beigās noskaņa īslaicīgi kļūst mažorīga.



Šis tēlainais, komponistes piedāvātais salīdzinājums trāpīgi raksturo kādu būtisku folkloriskā elementa nišu viņas instrumentālmūzikā. Līdzīgu izteiksmi sastopam arī ciklā *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim. Skaņdarba programmatiskais pamats ir lībiešu teika par jaunekli, kurš uzkāpis mugurā jūras zirgam, kopā ar to aizrauts jūrā un noslēcis. Kā nelaimes priekšvēstnesis 2. daļā obojas partijā skan folkloriski ietonēta, diatoniska šaurapjoma melodija, bet fonu veido griezīgs (“asiņains”) poliharmonisks pavadijums (*Molto meno mosso* posms).

The image shows a musical score for the second part of 'Trīs jūras dziesmas'. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Oboe, Clarinet, Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Molto meno mosso' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score includes various performance instructions such as 'non espr.', 'non vibr.', 'sul pont. div.', and 'sul pont.'. The music is written in 3/4 time and features a complex, polyharmonic texture.

3. piemērs. *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim: 2. daļas fragments

Gluži atšķirīga, bet arī einfeldiska ir tēlainā ievirze, kuras būtību atklāj Maijas Einfeldes visagrīnākais un viņas pašas iznīcinātais skaņdarbs *Raganu dancis*. Arī šo nosaukumu varētu izmantot kā metaforu svarīga daiļrades atzara apzīmējumam. Folklorā sakņota vitalitāte savijumā ar dramatiski spriegiem motīviem un mistikas elementiem – tā ir satura līnija, ko saskatām it īpaši komponistes kormūzikā, piemēram, 3. daļā no *Jāņu dziesmām* (“Jāņu nakti raganiņas [..]”), *Maija balādē*, arī kameratorijas *Pie zemes tālās...* 1. daļā – savveida buršanās atveidā (no 44. t.) un 2. daļas posmā (no 34. t.), kur drastiskas dejas ritmā izdziedāta liksme par Prometeja sodīšanu (“Šo noziedznieku pādrošo [..]”). Dažā ziņā šos darbus, iespējams, iedvesmojušas Gustava Mālera un Dmitrija Šostakoviča ironisko, dzēlīgo skerco tradīcijas – kā izriet no intervijas ar komponistes kādreizējo audzēkni Dzintru Kurmi-Gedroicu, tā ir Maijai Einfeldei tuva izteiksmes sfēra (Kurme-Gedroica 2016).

Tiesa, ne visa folkloras iedvesmotā Einfeldes mūzika ieturēta šādā noskaņu spektrā. Ir arī klusināti gaišas lappuses (jau minētā *Šūpla dziesma*, *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 3. daļa) un pat liksme, komika (*Balts buķelis peld pa jūru* sieviešu vokālajam ansamblim). Te jāpiebilst, ka einfeldiskais, sulīgais humors savulaik aizrāvis daudzus komponistes laikabiedrus, kuriem bijusi saskare ar viņu sadzīvē, taču mūzikā tas izpaudies krietni retāk – vien izņēmuma gadījumos.

Līdzās latviešu folkloras motīviem Einfeldi iedvesmojušas arī citas kultūras, jo īpaši Dienvidu un Austrumu reģioniem piederīgas: to vērojām jau 70. gados PSRS kultūrtelpā<sup>10</sup>, un šo pašu tendenci apliecina 90. gadu nodošanās Tuvas un Himalaju šamaņu dziedāšanas studijām, par ko komponiste intervijā Inesei Lūsiņai paudusi:

“Intonatīvais materiāls ir ļoti vienkāršs, bet ārkārtīgi dīvaina ir skaņas radīšana – kā vēja gaudas, vilku kaukšana. [...] Tas ir kaut kas neiedomājami skaists.” (Einfelde 1998)

Šai ziņā Einfelde līdztekus atsevišķiem laikabiedriem – pirmām kārtām Imantam Zemzarim, Jurim Ābolam (toties atšķirībā no Pētera Vaska, kurš sevi atzīst par principiāli eiropcentrisku: Vasks 2011) – priekšvēstījusi tendenci, ko 21. gadsimtā spilgti turpina vairāki jaunās un vidējās paaudzes komponisti, tai skaitā Santa Ratniece, Mārtiņš Viļums u. c. Taisnības labad gan jāpiebilst, ka pašas Einfeldes darbos dienvidnieciskās/austrumnieciskās dziedāšanas ietekme nekur neizpaužas spēcīgi un ilglaicīgi. To varam saskaņot vien atsevišķos īsos, bet trāpīgos eksotiska kolorīta zibšņos, piemēram, sengrieķu mītu iedvesmotajos skaņdarbos *Pie zemes tālās...* (melismātiski brīvais pustoņu vai mikrotoņu slīdējums 1. daļas 102.–104. t. u. c.) un *Sirēnu sala* (sākumposms līdz 21. t., dažviet arī vēlāk – skat. 4. piemēru: pirmatnēji vienkāršas intonatīvās formulas, kas tvertas kā aprauti signālveida *izsaucieni* dažādās balsīs). Kopumā tomēr arī šeit Einfeldei priekšplānā izvirzās subjektīvais pārdzīvojums, nevis nacionālais vai reģionālais kolorīts kā pašvērtība.

<sup>10</sup> Piemēram, vokālā kamercikla *Krāsas* pamatā ir azerbaidžāņu Rasula Rza dzeja Ulda Bērziņa tulkojumā. Savukārt *Četras elēģijas* čellam un klavierēm radušās pēc Čingiza Aitmatova stāsta *Baltais kuģis* motīviem. Šajos agrīnajos darbos komponisti gan nav saistījis izraudzīto literāro avotu nacionālais kolorīts, bet psiholoģiskais spriegums.

4. piemērs. *Sirēnu sala*: fragments

Raksta gaitā izklāstītais ļauj secināt, ka Maiju Einfeldi, neraugoties uz jau pieminēto savrupību, arvien spēcīgi ietekmējušas viņas laikmeta norises – to apliecina gan jaunībā gūto mūzikas iespaidu (Šostakoviča *Katerina Izmailova*, Bartoka, Britena darbi) loma viņas pašas stila tapšanā, gan regulārā sekošana līdzī latviešu mūzikas procesiem, iezīmējot tajā savu iemīļoto komponistu loku. Arī Atmodas laika norisēm bijis savs iespauks uz Einfeldes mūzikas tematiku. Tomēr laikmetam tipiskās tendences komponiste arvien pavērsusi kādā mazāk ierastā rakursā, kurā skaistais savijas ar skumjo (skarbo, drūmo, ironisko) neskaitāmās gradācijās un brīžam neatšķetināmā vienībā – vai nu tas attiektos uz neoromantisko motīvu tvērumu, sakrālo tēmu risinājumu, vai folkloras interpretāciju. Tas viss arī nosaka Maijas Einfeldes radošā rokraksta savdabību – tā īpašo vietu Latvijas mūzikas kopainā.

## SOURCES OF INSPIRATION, CONTEXTS AND PARALLELS

### Baiba Jaunslaviete

#### Summary

The overview of Einfelde's life story confirms that her music was influenced by various factors – childhood memories, concert life impressions, ancient myths and contemporary literature, memories of personalities that had already passed away, tragic events in the second half of the 20<sup>th</sup> century, among others. To what extent does the interpretation of these motifs manifest the characteristic traits of Einfelde's musical stylistics? The goal of this article is to look for the answer to this question. To achieve this, three themes are analysed.

In the first section of this article (*Maija Einfelde and Other Composers*), it is concluded that Einfelde's music aligns with the characteristic neoromantic trend of her generation of Latvian composers. This is also reflected in the mood of unfulfilled longings that are frequently felt. Mirdza Kūlmane, a friend of Einfelde in her youth, said: "Maija – your music reminds me of a bird with broken wings, who always still tries to fly, freely in the air." (Einfelde 2006) The composer herself considers the 'broken wings' metaphor to be the most accurate characterisation of her essence.

Of the 20<sup>th</sup> century composers, Einfelde particularly acknowledges her oldest contemporary Dmitri Shostakovich. Conductor Normunds Šnē, who premiered her Symphony (2003) also notes certain parallels with Shostakovich: "I quite like Maija's low string instrument monologues – so very deep, intellectual and emotionally rich, something similar to Shostakovich." (Šnē 2006)

Maija Einfeldē's professor at the Latvian State Conservatory – Jānis Ivanovs – also made his impression on Einfeldē's music. This article notes the line of succession that unites three works – Claude Debussy's *Sirens* (from the cycle *Nocturnes*), the slow movement *Posseidonia* of Ivanovs' Symphony No. 4 *Atlantis*, and Maija Einfeldē's choral composition *Sirēnu sala* (*The Island of the Sirens*). Similar to the compositions by Debussy and Ivanovs, an important role is played by the women's choir vocalise in Einfeldē's *Sirēnu sala* – a mystical recreation of the sea (ocean) atmosphere, and the usage of the choir instrumental opportunities makes this one of the most novel works from that era of Latvian music.

Among Latvian composers – her contemporaries – Maija Einfeldē herself acknowledges Artūrs Grīnups and Vilnis Šmīdbergs, who share similarities in dramatic expression. Still, Einfeldē's musical expression, compared with these authors, is much more spontaneous, and has greater improvisational freedom.

In the second section of the article (*Extra-Musical Themes*), it is concluded that the theme of death, in its many varied forms, is vital to the music of Einfeldē, from her very first works to recent compositions. At times, it interacts with other themes, for example, with, for Einfeldē, a less characteristic love theme, which is heard in *Divas mīlas dziesmas* (*Two Love Songs: In vita di Madonna Laura, In morte di Madonna Laura*). Other extra-musical motifs that appear in her works are:

- The theme of the lonely child, possibly in indirect relation to her own memories of childhood (*Četras elēģijas* / *Four Elegies* for cello and piano based on motifs from the Chyngyz Aitmatov story *The White Ship*; the Second Sonata for violin and piano, based on motifs from the Aleksandrs Čaks story *Kļavas lapa* / *Maple Leaf*, and *Sērdieņu dziesma* / *Orphan's Song* for flute and piano),
- The (externally) futile spite motif (chamber oratorio *Pie zemes tālās...* / *At the Edge of the Earth...*, inspired by the myth of Prometheus),
- Night-time moods (*Teika par zvaigznēm* / *A Fable About Stars*, also *Noktirne* / *Nocturne* for choir, and others), often with impressionistic allusions,
- Paganist vitalities interwoven with dramatically tense motifs (*Maija balāde* / *May Ballad*, and others), where, possibly, we hear echoes of Gustav Mahler's and Dmitri Shostakovich's ironic scherzo traditions.

A significant portion of Einfeldē's music are sacred works, and in many of the examples of this genre that have become popular, we feel the presence of the 'broken wings'. For example, conductor Ausma Derkēvica characterised one of her favourite opuses, *Ave Maria*

for women's choir and organ, composed in 1994, in this way: "The dramaturgy in this composition is surprising – usually, *Ave Maria* is not tragic, but, for Maija, particularly in the culmination, truly tragic nuances are heard." (Derkēvica 2010)

The third section of this article (*Folklore Motifs*) concludes that the folklore interpretations in Einfeldē's music are significantly different than those that are characteristic of other Latvian composers. Analysing Einfeldē's approach to folklore, the first thing that attracts attention is its strongly expressed subjectivism – the composer does not tend to accent the authentic or the primordial. In this sense, she has gone her own road, in contrast to the one chosen by Igor Stravinsky, or, in the Baltics, Pauls Dambis, Veljo Tormis, Bronius Kutavičius, and others. As examples of this, her works *Jāņu dziesmas (Songs of Midsummer)* and *Trīs jūras dziesmas (Three Songs of the Sea)* could be mentioned, and these show folklore material enriched with dissonant, subjectively expressive harmonies. At the same time, along with Latvian folklore motifs, Einfeldē was also inspired by other cultures, particularly those of the Eastern regions – this is confirmed by her interest in Tyvian and Himalaya shaman singing in the 1990s. In this sense, Einfeldē began a trend that was continued by younger Latvian composers – including Santa Ratniece, Mārtiņš Viļums, and others. However, it must be mentioned, that in Einfeldē's works, the Eastern singing style does not manifest itself particularly strongly or at length, though it can be seen in fragments from the chamber oratorio *Pie zemes tālās... (At the Edge of the Earth...)* and the choral work *Sirēnu sala (The Island of the Sirens)*.

The ideas developed over the course of the article allow one to conclude that Einfeldē has always transformed trends that are typical of her era with her own unique approaches, where the beautiful is interwoven with the sad (harsh, depressing, ironic...), either is it related to her interpretation of neoromanticism, sacred theme, or the handling of folklore motifs. It all determines the uniqueness of composer Maija Einfeldē's writing – its significant place in the whole of Latvian music.

## Literatūra un citi avoti

Bulavs, Jānis (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Dārziņa, Andra (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Derkēvica, Ausma (2010). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfeldē, Maija (1998). Ir labāk ap dūšu. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena* (pielikums *Sestdiena*). 29. februāris

Einfeldē, Maija (2001). Kungs, apžēlojies! Intervija Ludmilai Lukševicai. *Literatūra un Māksla Latvijā*. 30. augusts

Einfeldē, Maija (2003a). Simfonija un valsis ar auskariņiem. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena*. 4. oktobris

Einfeldē, Maija (2003b). Sīzifs sāk no nulles. Intervija Ilmāram Šlāpinam. *Rīgas Laiks* 10, 46.–51. lpp.

Einfeldē, Maija (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfeldē, Maija (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kārklīšs, Ludvigs (1978). *Jāņa Ivanova simfonisms*. Rīga: Liesma

Kļava, Sigvards (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Kudiņš, Jānis (2006). *Artūra Grīnupa Sinfonia per archi komponista simfoniskās daiļrades kontekstā*. Rīga: Musica Baltica

Kudiņš, Jānis (2008). Romantiskās mākslinieciskās pasaulztveres aktualizēšanās faktori latviešu simfoniskajā mūzikā postmodernisma estētisko ideju kontekstā: norises 20. gadsimta pēdējā trešdaļā. *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe*. Zinātnisko rakstu krājums. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 7.–29. lpp.

Kurme-Gedroica, Dzintra (2016). Intervija (e-pasta vēstule) Baibai Jaunslavietei. 14. augusts

Maskats, Arturs (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Parša, Ieva (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Šnē, Normunds (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Schnittke, Alfred (2004) = Альфред Шнитке. Полистилистические тенденции в современной музыке [Polistilistiskās tendences laikmetīgajā mūzikā]. В сб.: Александр Соколов. *Введение в музыкальную композицию XX века* [Ievads 20. gadsimta mūzikas kompozīcijā]. Москва: Владос, с. 146–149

Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne

Upatnieks, Egils (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Vasks, Pēteris (2011). Dzīvojiet nesteidzīgi! Pierakstījusi Inese Lūsiņa. *Diena* (pielikums *Kultūras Diena*). 28. janvāris

# MŪZIKAS VALODAS RAKSTURIEZĪMES

Baiba Jaunslaviete

Maija Einfelde ir komponiste, kuras mūzika pieļauj visai dažādu interpretāciju – šo domu tiem vai citiem vārdiem pauduši vairāki intervētie atskaņotājmākslinieki, viņu vidū Maija Prēdele (2006), Andra Dārziņa (2016) u. c. Taču ir šajā daudzveidībā arī kas stabils un pastāvīgs – tās ir stila zīmes, kas ceļo cauri desmitgadēm, vienojot gan agrīnos, gan vēlīnos opusus. Turpmākajās lappusēs pakavēšos pie dažām no tām.

## Melodika

Maijas Einfeldes melodikā izceļas vairākas viņai tuvas intonatīvās formulas. To vidū ir komponistes pašas radīts, uz baroka un romantisma tradīciju bāzes veidots figūras *exclamatio* variants. Var atgādināt, ka *exclamatio* (tulkojumā no latīņu val. “izsauciens”) ir retorikas figūra, kas iezīmīga ar kāpjošu sekstas (vai oktāvas) intonāciju un bieži pavada uzrunas vārdus; tā izmantota arī lūgšanas atveidā. Vispārnozīmīgs piemērs ir arīja *Erbarne dich* (“Apžēlojies”) no Johana Sebastiāna Baha *Mateja pasijas*. Šajā tēmā *exclamatio* parādās versijā, kādu pēc tam savā mūzikā (visticamāk, jau bez apzinātas sasaistes ar retoriku) bieži izmantojuši romantiķi, viņu vidū Einfeldei tuvais Frideriks Šopēns<sup>1</sup>. Proti, kāpjošajai sekstas intonācijai (ilgu, cerības zīmei) tūdaļ seko krītoša sekunda vai sekundu virkne ar šim intervālam tipisko nopūtas (rezignācijas) semantiku. Piemēru vidū ir Šopēna Noktirne *Es dur* op. 9 nr. 2, *Valsis cis moll* op. 64 nr. 2, Prelūdija *A dur* op. 28 nr. 7 u. c. darbi. Arī Einfeldes daiļradē līdzīga intonatīvā secība, neraugoties uz disonanto harmonisko kontekstu, apliecina autores romantisko pasauleskatījumu. Īsti einfeldisku ekspresiju tā iegūst, ja kāpjošās sekstas vietu ieņem cits komponistei tuvs intervāls – pamazinātā oktāva (reizēm ar daļēju aizpildījumu). Tā pārstāv ne vairs romantisma, bet laikmetīgās izteiksmes sfēru un kopā ar sekojošo intonatīvo lejupslīdi atspoguļo iepriekš raksturoto, pašai komponistei tuvo (skat. krājuma 157. lpp.) *aizlauzto spārnu* ideju. Šīs melodiskās formulas piemērus varam atrast dažādu laikposmu skaņdarbos. To vidū ir otrā no *Četrām elēģijām* (13.–15. t.), *Maza balāde* (34.–37. t.) un *Adagio* (30.–31. t.). Retāk radniecīgs melodiskais zīmējums parādās Maijas Einfeldes kormūzikā (*And I Sawa New Heaven*, 9.–10. t.: skat. 1. piemēru). Reizēm līdzīgā kontekstā sastopama arī kāpjoša palielināta oktāva (*Nikte un Selēne*, 67.–71. t., u. c.) vai maza nona (dziesma *Brūnā* no cikla *Krāsas*, noslēgums: skat. 2. piemēru).

<sup>1</sup> Maijas Einfeldes viedokli par Šopēna mūziku skat. krājuma 156.–157. lpp.



*mf molto espress.*  
S. For the first hea - ven,  
A. hea - ven,  
T. hea - ven,  
B. hea - ven,  
*mp*

1. piemērs. *And I Saw a New Heaven*: 9.–12. t.

Solo *f*  
slēp-jams, rā-dams, slēp-jams, rā-dams Ā-dams, Ā-dams, Ā-dams.  
Pno *sff*

2. piemērs. *Brūnā* no cikla *Krāsas* (dziesmas noslēgums)

Kā cita īsti einfeldiska melodiskā formula izceļama komponistes monogramma *e-f(e)-d-e*. Dažkārt, piemēram, Alta koncerta noslēgumā, tā līdzinās savveida parakstam, taču biežāk brīvi ievijas mūzikas kopējā plūdumā. No diviem muzikoloģes Olgas Juferovas (Juferova 2013) definētajiem monogrammu veidiem – eksotēriskā (atklātā) un ezotēriskā (daļēji slēptā) – Einfeldes skaņdarbiem raksturīgāks ir otrais. Pat ja viņas monogramma ir strukturāli nodalīta no iepriekšējā materiāla, tā organiski saplūst ar turpinājumu, un otrādi; rodas priekšstats par garāmslidošu mirkli. Šeit atkal parādās komponistes mūzikai kopumā tipiskā spontanitāte.

Gan ritma, gan artikulācijas ziņā monogrammas tvērumi ir krasi atšķirīgi, turklāt kontrastē arī intervālika – *e-f(e)-d-e* var būt sekundu plūduma caurausta, romantiska kantilēna un arī aso disonanšu (mazu nonu, lielu septimu) piesātināta melodija. Šīs divas versijas, kas atspoguļo autorei divus dažādos *es*, var salīdzināt ar Roberta Šūmaņa *Eizebiju* un *Florestānu*. Interesants piemērs, kurā abi intervālistiski kontrastējošie monogrammas varianti parādās secīgi, ir klavierminiatūra *Albuma lapa* (sal. monogrammas apspēli, attiecīgi, 3. piemēra 1.–3. un 7.–10. t.).

3. piemērs. *Albuma lapa*: 1.–10. t.

Monogrammas ezotērisko ievirzi bieži paspīgtina skaņu secības maiņa un arī neuzkrītošs bagātinājums ar citām skaņām. Tās var būt dažādas, tomēr zīmīgi, ka gandrīz vienmēr tā vai citādi parādās tritons – monogrammai pievienots vai nu *h*, kas ir pamazinātas kvintas / palielinātas kvartas attiecībās ar melodisko virsotni *f*, vai arī *as*, kas ir līdzīgās attiecībās ar *e-f(e)-d-e* zemāko skaņu. Šāds papildinājums sevišķi raksturīgs monogrammas dramtizētiem variantiem; viens no tiem ir cikla *Skumjās serenādes (Trīs dziedājumi mirstošai jūrai)* 3. daļas fragments. Arvien augoša nemiera noskaņu rada straujam virpulim līdzīgs motīvs, mijoties ar mūzikas materiālu, kas balstās uz monogrammas skaņām (jauktā secībā) un *h*.

4. piemērs. *Skumjās serenādes*, 3. daļa: 51.–54. t.

Daļēji līdzīgs tēlainais konteksts ir *Sonātes meditācijas* 2. daļas tēmai; šeit *e-f-d-e* iezīmējas slēptajā balssvirzē kreisās rokas partijā (ik trioles sākumā), bet trioļu pulsācijā iekļaujas arī *h* (tritons pret *f*), *as* un *g* (skat. 4. piemēra 3.–5. t. Dzintras Erlihās rakstā, krājuma 293. lpp.). Savukārt šī skaņdarba 1. daļā monogramma parādās atšķirīgā – klusināti monoloģiskā tvērumā alta partijā; to imitē klavieres, un par melodisko virsotni kļūst *as* – tritona skaņa pret *d*.

5. piemērs. *Sonāte meditācija*, 1. daļa: 20.–21. t.

Tādējādi arī monogrammas interpretācijā izpaužas komponistei raksturīgais balsts uz tritonu, ko savulaik rosinājis Britena *Kara rekviēms* (skat. par to krājuma 38. lpp.).

Cita Einfeldes melodikas īpatnība, ko var raksturot analogijā ar tēlotājmākslas (skulptūras, glezniecības utt.) parādībām: mūzikā bieži vien tiek pārtverta sastingusi kustība. Savā ziņā tā sasauca ar jau atzīmēto, komponistes pašas metaforiski pausto nolemtības un reizē spīts izjūtu – “Sizifs sāk no nulles” (Einfelde 2003). Atrauta no sava impulsa un arī turpinājuma – mērķa (tie gan viegli nojaušami), *sastingusī kustība* daudzreiz atkārtojas visdažādākajos variantos. Turklāt, pretēji tēlotājmākslai, *kustības* jēdziens šeit jāsaprot tiešā, bet *sastinguma* – pārnestā nozīmē. Viens no piemēriem ir Otrās vijolsonātes sākums *ff* dinamikā, kur *sastingusī kustība* līdzinās kāda klausītājam nezināma procesa kulminācijai – asai un satrauktai. Atkārtojumu gaitā šīs *quasi* kulminācijas ekspresija tomēr notrulinās, dodot vietu parastai nomāktībai – miniatūri pārtverts tāds process kā laika ietekme uz pārdzīvojumiem.

175

6. piemērs. Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 1. daļa: 1.–8. t.

No *sastingušās kustības* idejas izriet komponistei raksturīgā tiece uz kāda atsevišķa intervāla atkārtojumiem. Pirmām kārtām jāmin melodiskā formula, kuras kodols ir maza sekunda. Einfelde mīl atkārtot to posmos, kuros dominē ritma brīvdalījums, reizēm arī sinkopes. Šāds monologa garā tverts mazo sekundu virknējums var gūt dažādas, bet parasti ar einfeldisko grūtsirdību saistītas rakstura nianses. To dzirdam Simfonijā (19.–21. t.), skaņdarbos *Maestoso* (18.–23. t.), *Maija balāde* (22.–23. t.), *Rīta liturģija* (2. d., 46.–47. t.) kā arī *Kora simfonijas* 1. daļas *Laika zvani* noslēgumā.

109

A. *p*

T. *p*

B. *p*

U...  
Liels ir šis laiks...  
Liels ir šis laiks... Liels ir šis laiks... šis laiks.

7. piemērs. *Kora simfonija*, 1. daļa *Laika zvani*: 109.–114. t.

Savukārt kameroratorijas *Pie zemes tālās...* sākumā mazas sekundas ritmiski brīvi atkārtojumi ir kodolintonācija, kas, mijoties ar citiem intervāliem, ievada episki skumjā, noslēpumainā vēstījumā.

B. *pp*

B. *pp*

Pie - ze - mes tā - lās ma - las e - sam nā - ku - šī,  
Pie - ze - mes tā - lās ma - las e - sam nā - ku - šī,

8. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 1.–7. t.

Ne tik spriegās, drīzāk apcerīgumu rosinošās lielās sekundas līdzīgā monoloģiski brīvā ritmā kļūst par atkārtojumu kodolu vairākos komponistes beidzamo gadu darbos, kuru kopējais kolorīts ir gaišāks – piemēram, *Jāņu dziesmās* (1. d., 2.–5. t. u. c.), *Kyrie* (87.–90. t.) un *Sanctus* (36.–39. t.) no *Kora simfonijas*, arī kordziesmā *Teika par zvaigznēm* (6.–10. t. pirms beigām u. c.).

### Harmonija

Kā jau daudziem laikmetīgajiem komponistiem, arī Einfeldei harmonijas īpatnības cieši saistītas ar intonatīvo valodu – tas izriet no vispārējās tieces uz linearitāti. **Vertikālē** liela loma ir tiem pašiem intervāliem, kuri jau minēti kā komponistes melodikai raksturīgi: proti, bieži sastopami dažādas struktūras akordi, kurus vieno p a m a z i n ā t a s (palielinātas) oktāvas atstatums starp tām vai citām balsīm un līdz ar to – šo intervālu īpašais, asi smeldzīgais kolorīts. Kā dažus no piemēriem var minēt kantāti *Džordano Bruno sārts* (1. d., pēdējās 6 taktis), kameroratoriju *Pie zemes tālās...* (2. d., 26.–28. t.), *Laika zvani* (22. t.) un *Dies irae* (133. t.) no *Kora simfonijas*. Nozīmīgu lomu guvusi arī mazajai sekundai enharmoniski līdzīgā palielinātā prīma. Komponiste labprāt izmanto savdabīgus greizskaņus; tie veidojas, mijoties vienas un tās pašas skaņas alterētā un dezalterētā variantā, kas iekļauti dažādās balsīs – lielākoties (tomēr ne tikai) paralēlu tercu vai sekstu kustībā. Šāda gaismēnu rotaļa, nereti saiknē ar nostalgijas motīviem,

sastopama, piemēram, skaņdarbā *Manas bērņības mājas* (12., 86., 88., 89. t.). To redzam arī divos turpmākajos nošu piemēros – fragmentos no Sonātes vijolei un ērģelēm (skaņu *es* un *e* mija ērģeļpartijā, no 315. t.) un kordziesmas *Pēc pārkoņa* (skaņu *es* un *e* mija soprānu un altu balsīs pēdējās trīs taktīs).

9. piemērs. Sonāte vijolei un ērģelēm: 314.–317. t.

10. piemērs. *Pēc pārkoņa*: 10.–16. t.

Komponistes iecienīto saskaņu vidū izceļams pamazinātais septakords un tā apvērsumi ar iekļautām skaņām. Viens no piemēriem, kur saasināti, *ff* dinamikā atklāta šī akorda ekspresija, ir *Crucifixus* sākums (1.–4. t.:  $pm_{43}$  ar iekļautu  $pm_6$ ). Savukārt kā vēlinā romantisma/impresionisma tradīcijas atbalss uztverams mažora nonakords, kas plaši izmantots gaišāka kolorīta mūzikā, jo īpaši kordarbos – to sastopam gan tūrā veidā (skat., piem., dziesmas *Jūra* analīzi Ilmas Grauzdiņas rakstā krājuma 312.–313. lpp.), gan apvērsumos un ar pievienotu sekstu (*Kyrie* daļa no *Kora simfonijas*, kulminācija, 141.–145. t. – *b-e-fis-a-c-d*; 15. *psalms*, beigu akords – *c-fis-a-d-es-as-h*).

Būtiska nozīme Einfeldes skaņdarbu vertikālē ir biharmoniskām saskaņām. Tās ir daudzveidīgas, tomēr īpaši jāizceļ mazas sekundas attiecību akordu apvienojums; arī tādējādi izpaužas šī intervāla īpašā loma (*Pie zemes tālās...*, 1. d., 58. t. – *a-c-[e]+h-dis-gis*. Tiesa, akordu var interpretēt arī kā apvērsumu nepilnam mažora nonakordam ar sekstu).

58

S. pie

S. pie

S. *fp* pie ze - mes tā - lās ma - las *fp*

A. pie

A. pie

A. pie

T. pie

T. pie

B. pie

11. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 58.–59. t.

Daudzos akordos *konkurē* trijskaņa (vai tā apvērsuma) skaņas ar iekļautu tritonu vai mazo sekundu (kas ar akorda kvintu arī rada tritona attiecības). Viens no piemēriem ir *Sonātes meditācijas* 2. daļa (9., 13. t.), kur figurācija pa  $m_{64}$  skaņām (*gis-cis-e*) kreisās rokas partijā apvienojas ar labās rokas izturētu tritona skaņu (*g*); vēlāk (10.–11. un 14.–15. t.) arī uz šīs bāzes veidojas biharmonija (figurācija pa  $m_{64}$  *gis-cis-e* un vienlaikus  $pm_{65}$  *g-b-des-e*).

Einfeldes mūzikas skaņkārtiskajā spektrā līdztekus minora, retāk mažora sfērai un seno skaņkārto koloritam (īpaši sakrālajos un folkloras iespaidotajos sacerējumos) jau kopš agrīnajiem darbiem nozīmīga vieta atvēlēta skaņkārtām, kuru centrālā ass ietver tritonu. To vidū ir gan tipizēti modeļi, pirmām kārtām pamazinātā skaņkārtā (*Sonātes meditācijas* 2. daļas un kordziesmas *Jūras saģša* pamattēmas), gan vairāki individualizēti tritona skaņkārtas veidi. Iezīme, kas tos vieno – apakšējā un augšējā tritona skaņurinda parasti nav identiska. Tāpat kā precīza simetrija (atšķirībā no aptuvenas) ir sveša Einfeldes formveidei, arī tritona skaņkārtā, neraugoties uz savu piederību simetrisko skaņkārtu grupai, nekad neatstāj pilnīgas simetrijas iespaidu.

Dažkārt skaņurinda vienā no centrālās saskaņas tritoniem ir tuvāka (vai analoga) veseltoņu skaņkārtai, savukārt otrā tritona ietvaros – vai nu minoram, vai pamazinātajai skaņkārtai. Tādējādi arī tēls iegūst divas atšķirīgas dimensijas – no vienas puses, atsvešināti pārpersonisku (veseltoņu), no otras – subjektīvāk un emocionāli spriegāk ietonētu (minors/pamazinātā). Šādas skaņurindas piemēri rodami gan vairākos kordarbos, gan kompozīcijā *Nikte un Selēne* (21.–26. t. – *c-d-es-[f]-fis-[as]-b-c*).

Būtiska vieta Einfeldes mūzikā, līdzīgi kā viņai tuvā Bartoka kompozīcijās, ierādīta arī neoktāvu skaņkārtām (ar skaņurindu pamazinātas oktāvas apjomā). To intervāliskā struktūra ir daudzveidīga, tomēr kopumā dominē minorīgs kolorīts (*Manas bērniības mājas*, 20.–23. t.). Savukārt pievēršanās videntercu attiecību akordiem atspoguļo romantiskās skaņkārtiskās valodas ietekmi (Trešā sonāte vijolei un klavierēm, sākumtēma; *Ziemas pasaka*, 4.–7., 16.–25. t. u. c.).

**Tonālā** sfēra, līdzīgi kā visi Einfeldes mūzikas aspekti, izceļas ar biežu mainību. Tomēr izceļamas atsevišķas tonālās krāsas, kurām atbilst īpaša semantika:

- *gis moll* un citas minorīgas nokrāsas skaņkārtas ar toniku *gis* parasti izmantotas nostalgijas, pagātnes (atmiņu) tēlu kontekstā. Piemēru vidū ir vienīgā gaišā epizode ciklā *Aizvestie* (teksts “Pa mazu lauku ceļu gāju, / Kur vasara visapkārt zied”) un lībiešu tautasdziesmas citāts *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 2. daļā (94.–101. t.; skat. arī iepriekšējo rakstu – krājuma 165. lpp., 3. piemēru, obojas partiju). Arī mūzikas valodā šādos mirkļos parādās tās vai citas pagātnes stilistikas iezīmes – *Sonātes meditācijas* 2. daļā (*Larghetto semplice* posmā, 32.–38. t.) to reprezentē doriskas nokrāsas kantilēna un solodzesmas (vai noktirnes) žanram raksturīgās melodijas-pavadījuma attiecības. Simfonijas sākumā īslaicīgi pavidošo *gis moll* pārstāv trijšķanis, kas izklāstīts arpedžo veidā – tas uztverams kā alūzija uz daudziem vokālas cilmes žanriem tipisko pavadījuma formulu;
- *d moll* (un citas minorīgas nokrāsas skaņkārtām ar toniku *d*) ir divējāda nozīme. Pirmkārt, tās saistās ar mūžīgo un arī mūžseno, pāri ikdienai stāvošo (*Debess no Trim Friča Bārdas dzejoļiem, Laika zvani* no *Kora simfonijas*, miniatūra *Iz senseniem laikiem*). Otrkārt, *d moll* reizēm gūst arī nolemtības semantiku (kompozīcija *Nikte un Selēne* – tritona skaņkārta ar toniku *d* kā nakts dievietes Niktes simbols; poēma *Aizvestie*). Abas šīs nozīmes sintezē *Trīs jūras dziesmas* ērģelēm: *d moll* izmantots jau cikla sākumā, ievadot senas leģendas noskaņā, bet vēlāk, darba gaitā, atklājas arī tā traģiskais zemteksts;

- *e moll* (un citas minorīgas nokrāsas skaņkārtas ar toniku *e*) semantiskā ziņā parādās krietni daudzveidīgāk nekā iepriekšminētās tonalitātes, tomēr raksturīgi, ka šī tonālā sfēra parasti ietver pasvītroti subjektīvu ekspresiju, personiskumu (*Sonātes meditācijas* vidējā daļa; *Skumjās serenādes* un *Koncerts altam un kamerorķestrim*, izskaņa). Reizēm *e moll* satura niša ir tuva *gis moll*. Piemēram, dramatisma cauraustajā *Sonātē vijolei* un ērģelēm iekļautas dažas liriskas saliņas – pēc pašas komponistes vārdiem, viņas bērnības atmiņu vīzijas (*Einfelde* 2016). Pirmajā no tām līdztekus aprautajiem rotaļīgas dejas motīviem, diatoniskajam izklāstam un vijoles kluso flažoletu ēteriskajam kolorītam nozīmīga loma ir *e moll* tonalitātei (*Allegretto semplice* posms, no 36. t.).

Iespējams, simboliski, ka *e* ir komponistes uzvārda un viņas monogrammas sākumburts, savukārt atbilstošās nots nosaukums (*mi*) asociatīvi saistāms ar komponistes priekšvārdu (*Maija*).

### Faktūra

Maijas Einfeldes mūzikā sastopami dažādi faktūras veidi. Tīri homofons izklāsts vai viendabīga akordu faktūra parādās samērā reti un īslaičīgi – lielākoties vienīgi kā zīme, kas rada asociācijas ar kādu pagātnes tradīcijās saņotu žanru (solodziesmu, korāli vai tml.). Biežāk komponiste izmantojusi homofoni polifonu vai polifonu faktūru.

Iztirzājot šo mūzikas valodas līdzekli, pirmām kārtām uzmanību pelna vairākas **horizontāles/vertikāles mijiedarbes formas**. Viena no tām saistīta ar jau aplūkoto monogrammu *e-f-(e)-d-e*, kas tiek daļēji vertikalizēta. Var nodalīt divus raksturīgākos modeļus. Pirmais no tiem iezīmīgs ar visu vai gandrīz visu monogrammas skaņu izklāstu kādā no faktūras līnijām un vienlaikus – atsevišķa monogrammas fragmenta (mikrostruktūras) atkārtojumiem citā balsī. Šis fragments atkal ietver jau pieminētos šaurapjoma intervālus: gan mazo sekundu, gan mazo tercu, kas, pastāvīgi atgriežoties, ar savu minorīgo kolorītu akcentē sēru semantiku. Viens no piemēriem sastopams kameroratorijas *Pie zemes tālās...* klusināti skumjajā beigu fāzē. Monogramma *e-f-e-d-e* izklāstīta pirmā soprāna partijā, tikmēr otrais alts atkārtoti kritošu mazo sekundu *f-e*. Citām kora balsīm uzticēts atšķirīgs materiāls.



107

S. kas virs ze - - mes,  
 S. ze - - - - - mes,  
 S. kas mums gai - šu - mu lej,  
 A. kas mums gai - šu - mu lej,  
 A. kas virs ze - - mes,  
 A. ze - - - - - mes,  
 T. ze - - - - - mes,  
 B. kas virs ze - - mes,

12. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 4. daļa: 107.–113. t. (skat. monogrammas skaņas pirmā soprāna un otrā alta partijās)

Līdzīgu vertikalizācijas piemēru redzam Trešajā sonātē vijolei un klavierēm (1990). Tās sākumposmā vijoles partijā iekļautas visas monogrammas skaņas, kamēr klavieres rāmi, ostinēti atkārtu mazo tercū *d-f*. Sēru un sastinguma noskaņu šajā gadījumā vēl paspīlgtina korāliskā faktūra.

Savukārt Koncerts altam un kamerorķestrim gan sākas, gan beidzas ar monogrammu. Šī darba noslēgumā *e-f(e)-d-e* interpretācija sasaucas ar iepriekš aplūkotojumiem piemēriem. Monogrammas skaņas ietvertas trīs tembrālās līnijās: kontrabasi atkārtu vienīgi mazo tercū *d-f*, kamēr alti – mazo sekundu *e-f*. Pirmo vijoļu ērģelpunkts vēl pasvītro skaņas *e* kā monogrammas bāzes nozīmību.

13. piemērs. Koncerts altam un kamerorķestrim: noslēgums (344.–349. t.; skat. monogrammas skaņas pirmo vijoliņu, altu un kontrabasu partijās)

Otra raksturīga vertikalizācijas izpausme ir monogrammas skaņu – *e*, *f* un *d* – iekļāvums dažādos faktūras slāņos, turklāt katra no šīm skaņām tiek monotoni atkārtota. Šis paņēmieni izmantots folkloriskas nokrāsas darbos, kur atkārtojumi vērsti nevis uz sēru semantiku, bet drīzāk uz maģisku (buramvārdiem līdzīgu) efektu. Viens no piemēriem ir pagānisku motīvu (raganu tēlu) iedvesmotā *Maija balāde*: 121.–125. takī monogrammas skaņas ietvertas otro soprānu, otro altu, abu tenora partiju un pirmo basu balsīs.

14. piemērs. *Maija balāde*: 121.–125. t.

Līdzīgu arhaisku niansi monogrammas skaņu atkārtojums (jauktā secībā) gūst ērģeļdarbā *Iz senseniem laikiem*. Ļoti pakāpeniskais skaņu skaits pieaugums/noplakums šajā gadījumā saderas ar mūzikas rāmo, meditātīvo raksturu.



15. piemērs. *Iz senseniem laikiem*: sākums (1.–8. t.)

Pēdējais piemērs atspoguļo lielo uzmanību, kāda Einfeldes mūzikā pievērsta ne vien faktūras horizontālei un vertikālei, bet arī diagonālei. Komponistei acīmredzami tuvi ir t. s. diagonālie akordi, kas ļauj izbaudīt atsevišķu saskaņu melodisko pievilcību, pakāpenisku, meditātīvu iegremdi kādā noskaņā. Lielākoties viņa tos izmanto taupīgi, skaņdarba gaitā ne vairāk kā vienu vai divas reizes, parasti visnozīmīgākajos mirkļos. *Sirēnu salā* (skat. 16. piemēru), *Trīs noktirnēs* (skat. 17. piemēru) un *15. psalmā* (6.–7. t.) šādi akordi iezīmē kompozīcijas sākumu, savukārt skaņdarbā *Crucifixus – Rubato* posma sākumu, kas līdztekus izskaņai ir vienīgā liriskas saliņa dramatiskajā miniatūrā<sup>2</sup>.

**Tranquillo**

S. II *espr.*

S. III *3*

S. IV *non espr.*

**Tranquillo**

A. II *non espr.*

A. III

A. IV *non espr.*

16. piemērs. *Sirēnu sala*: sākums (1.–6. t.)

<sup>2</sup> Fragmentus no *15. psalma* un *Crucifixus* skat. Jūlijas Jonānes rakstā (attiecīgi, 4. un 13. nošu piemērs krājuma 253. un 260. lpp.).

17. piemērs. *Trīs noktirnes*: sākums (1.–4. t.)

Diagonālās faktūras *saliņas* ietvertas arī Sonātē vijolei un ērģelēm (190. t.), *Skumjajās serenādēs* (1. d., 39.–43. t.) u. c. darbos.

Atsevišķu šaurapjoma intervālu atkārtojumi, kas raksturīgi Einfeldes melodikai, bieži norit vienlaikus dažādos faktūras slāņos un tādējādi ietekmē arī vertikāli. Atceroties jau citētos, Šostakoviča iespaidā teiktos komponistes vārdus (“laba mūzika spēj arī mocīt”: Einfeldē 2013), zīmīgs šķiet kāds viņas iemīļots faktūras paņēmieni – vairākkārt pretvirzē atkārtota mazās sekundas apspēle, apdziedāšana tā, lai starp balsīm nepārtraukti *trītos* asās disonanses (maza sekunda, liela septīma, maza nona u. tml.). To dzirdam, piemēram, fragmentos no kameroratorijas *Pie zemes tālās...* (skat. 2. piemēru Gundegas Šmites rakstā krājuma 206. lpp.) un Stīgu kvarteta (2009, 2. daļa).

184

18. piemērs. Stīgu kvartets (2009), 2. daļa: noslēgums (61.–69. t.; balsu pretvirzi skat. 62.–63. t.)

Šajā faktūras paņēmienā saskatāma saikne ar Einfeldes skolotāja Jāņa Ivanova skaņurakstu: arī viņš skaudras tēlainības kontekstā izmantojis asi disonantu balsu pretvirzi. Viens no piemēriem ir Ivanova klavierdarbs *Andante replicato*, ko Einfeldē citējusi viņam veltītās *Sonātes meditācijas* sākumā.

Sava satura niša Maijas Einfeldes faktūrā ir unisonam. Klavieru un ērģeļu partijās tas parasti tverts ātrā tempā un dramatiski (*Sonātes meditācijas* 2. daļa) vai, reizēm, agresīvi (Sonātē vijolei un ērģelēm, *Allegro* posms, 85.–150. t.; *Crucifixus*, 18 t. pirms *Grave*). Savukārt cita, arī daļēji ar unisonu saistīta skaņuraksta iezīme – neatlaidīgi,

poliritmiski atkārtota skaņa dažādos faktūras slāņos – ir paņēmiens, kas vieno komponistes kora un orķestra mūziku. Šajā gadījumā satura niša ir fatālas neizbēgamības tēli. Piemēru vidū minama kameroratorija *Pie zemes tālās...* (2. d., 19.–25. t.) un stīgu orķestra kompozīcija *Nikte un Selēne* (no 216. t. līdz beigām).

Tempo I rit. *Meno mosso* *sffz*

S. Hē - - faist,

A. *mf* *f* *sffz*  
 tev pie - nā - kums iz - pil - dīt, ko tēvs tev liek, Hē - - faist,

T. *mf* *f* *sffz*  
 tev ta - gad pie - nā - kums to iz - pil - dīt, ko tēvs tev liek, Hē - - faist,

B. *mf* *f* *sffz*  
 tev ta - gad pie - nā - kums to iz - pil - dīt, ko tēvs tev liek, Hē - - faist,

19. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 2. daļa: 19.–28. t.

228 sim. *ff* *fff*

Vln. I *ff* *fff*

Vln. II *ff* *fff*

Vle *ff* *fff*

Vlc. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

20. piemērs. *Nikte un Selēne*: noslēgums (228.–233. t.)

Vēl viena faktūras īpatnība izriet no Einfeldes intereses par Ģerģa Ligeti daiļradi. Tuvošanās mikropolifoniem efektiem (tomēr nesasniedzot *klasiskajai* mikropolifonijai raksturīgo balsu skaitu) izpaužas vairākos komponistes vēlinajos kordarbos<sup>3</sup>, taču jo īpaši spilgti Simfonijā (galvenokārt kulminācijas zonās).

<sup>3</sup> Skat. arī Zanes Prēdeles rakstu par *Kora simfoniju* krājuma 245.–246. lpp. un Jūlijas Jonānes atziņas par *Lux aeterna* krājuma 269. lpp.

Pati komponiste atzinusi, ka interese par Ligeti iespaidojusi viņas tieci uz lieliem *crescendo* un *diminuendo*, ko balss (vai instruments) veido vienas skaņas ietvaros, maksimāli izbaudot tās nianšu bagātību (Einfelde 2016). Agrīns piemērs sastopams cikla *Skumjās serenādes* 1. daļā. Tās otrā fāze ietver serenādes kulmināciju, kas tiek savdabīgi gatavota: uz vērienīga stīginstrumentu krešendo fona (no *pppp* līdz *fff*, 15 taktis) klarnetes partijā atkārtota viena skaņa (*e*), kas vairākkārt te pieņemas spēkā, te noplok un atkal pieņemas, līdz beidzot sasniedz *fff*. Gan šo atkārtojumu neatlaidība, gan klarnetes tembrs (iepretim stīginstrumentiem) rada *urbjošu* nemiera noskaņu.

21. piemērs. *Skumjās serenādes*, 1. daļa: 43.–54. t.

Gandrīz desmit gadus vēlāk interese par ilgstošām dinamikas rotaļām vienas skaņas ietvaros rod turpinājumu komponistes kordarbos: kameroratorijā *Pie zemes tālās...*, *Maija balādē*, *15. psalmā* un citviet. Lai arī mūsdienās tā raksturīga daudziem skaņražiem, tomēr latviešu mūzikā Einfelde līdztekus Pēterim Vaskam (kordarbs *Zemgale*, 1989, u. c.) bija pirmie savas paaudzes vidū, kas daudzveidīgi izmantoja šāda *vienskaņas principa* iespējas.

### Tembru palete

Viedokļi par Maijas Einfeldes mūzikas *ērtumu* vai *neērtumu*, raugoties no interpretu skatpunkta, ir atšķirīgi. Biogrāfiskajā daļā jau citēta Larisas Bulavas atziņa par komponistes ērģeldarbu ne visai *ērģelisko* faktūru, kas māksliniecei tomēr neliedz labprāt iekļaut šos opusus savās koncertprogrammās (skat. krājuma 66. lpp.). Arī Jānis Rinkulis, būdams liels Einfeldes daiļrades cienītājs, vienlaikus uzsver, ka, viņaprāt, Maija “sacer mūziku tās abstraktajā jēdzienā, bet bez konkrēta instrumenta specifikas” (Rinkulis 2016). Tomēr vairāki aptaujātie atskaņotājmākslinieki izceļ Einfeldi kā komponisti, kas raksta viņu instrumentiem sevišķi pateicīgi. Egīls Šēfers salīdzinājumā nevirās piesaukt pat pasaules dižgarus:

“Maija Einfelde lieliski jūt klarneti – vispār retais komponists uz to ir spējīgs. Piemēram, Mocarts jūt. Bet Brāms ne jūt – viņš raksta klarnetei skaistas melodijas, taču – ne *klarnetiskas...*” (Šēfers 2016)

Egils Upatnieks, kurš piedalījies *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas un Simfonijas pirmatskaņojumā, izsakās gandrīz līdzīgiem vārdiem:

“Viņa tik lieliski jūt oboju – tā ir sajūta, ko grūti izstāstīt, un tas nu man ļoti patīk. Zinu, ka Maija Einfelde allaž respektē interpretu domas – savulaik viņa konsultējās ar manu tēvu [kontrabasistu Eināru Upatnieku – B. J.], ja vēlējās izmantot ko neparastāku, piemēram, kādus flažoletus.” (Upatnieks 2016)

Andra Dārziņa, stāstot par Einfeldes alta izjūtu, savukārt atzīst: “Tā mūzika ir ļoti runājoša, un altam tas ļoti labi der.” (Dārziņa 2016)

Instrumenta *jušana* nekad nav kļuvusi par šķērslī komponistes centieniem dažādot tembrālo nokrāsu ar brīžam visai sarežģītiem atskaņojuma paņēmieniem – to apliecina, piemēram, Andras Dārziņas stāstītais par Koncertu altam un kamerorķestrim (plašāk par to skat. Baibas Jaunslavietes rakstā krājuma 126. lpp. un Dzintras Erlihas rakstā 299. lpp.). Tieci uz tembrālo daudzveidību, komentējot komponistei raksturīgo klarnetes izjūtu, izceļ arī Egils Šēfers:

“Kas man patīk – pat rakstot klarnetei (vienbalsīgam instrumentam), Einfelde domā harmoniski: viņai ir tremolo pa akordu skaņām, ļoti dažādi izmantota multifonija, dinamikas gradācijas – gan galēji klusi, gan skaļi. Viņas *Elēģijā*, piemēram, parādās 4. oktāvas re (bet klarnetei vispār robeža ir līdz do!). [...] Ilgi domāju, kā to nospēlēt. Maijai Einfeldei nav stereotipu par klarneti. Ķirts Pāže vienmēr teica, ka klarnete ir mīlas instruments, bet viņai tas, kā jau harmonisks instruments, skan ļoti daudzveidīgi. Arī putnu balsis – piemēram, *Skumjajās serenādēs* šai ziņā, manuprāt, daudz līdzības ar Mesiānu, viņa *Kvartetu laika galam*.” (Šēfers 2016)

Klarnetes interpretācijas dažādību *Skumjajās serenādēs* savā rakstā plašāk aplūko Ilma Grauzdiņa (skat. krājuma 314.–316. lpp.). Savukārt viena no Šēfera citātā minētajām šīs dažādības izpausmēm – neparasti augstas skaņas (*d<sup>4</sup>*) izmantojums – iezīmē sasaukšanos ar komponistes mūziku stīginstrumentiem: viņa labprāt liek šīs grupas zemākā un vidējā reģistra instrumentiem (kontrabasam, čellam, altam) spēlēt vijoles reģistrā, tā iegūstot saasināti subjektīvu, ekspresīvu, piesātinātu toni. Piemēru vidū minams čella monologs beidzamajā no *Četrām elēģijām* (1.–24. t.), čellu partijas traktējums gan Simfonijas sākumā (1.–9. t.), gan kompozīcijā *Nikte un Selēne* (125.–132. t. u. c.), arī altu spēle *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijā (1. d., 2.–19. t.).

Reģistra paaugstināšanai komponiste bieži izmanto flažoletus. Kā īpaši oriģinālu, orķestra mūzikai raksturīgu krāsu var izcelt to lietojumu kontrabasas partijās, dramatiskās kulminācijas zonā – zemajam reģistram zūdot, rodas sajūta, ka grūst ierastais pamats. Spriedzi nereti pastiprina vijoļu u. c. instrumentu spēle augstā tesitūrā,

tāpat disonāņu sablīvējums dažādos faktūras slāņos. Piemēri ir *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 2. daļa (114.–121. t.), arī Simfonija (227.–230. t.). Cita, atšķirīga niša kontrabasu flažoletiem ir svešādi ireālas, bieži klusinātos toņos ieturētas noskaņas (*Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas 3. daļa, 53.–62. t.).

Arī kormūzikā Einfeldes tembrālie meklējumi pirmām kārtām saistīti ar balsis iespēju maksimālu dažādošanu. Šī tēma plašāk iztirzāta Gundegas Šmites rakstā (skat. krājuma 216.–225. lpp.), tālab te pieminēšu vien dažas kora balsu raisītas paralēles ar mūzikas instrumentiem. Vispirms, jāatzīmē asi punktētā, bieži arī sinkopētā ritma formulas, kas parādās, piemēram, *15. psalmā* (85., 87. t. u. c.), *Maija balādē* (124. t. u. c.) un *Rīta liturģijā* (2. d., 49. t.). To signālveidība vedina uz paralēlēm ar metāla pūšaminstrumentu skaņu – instrumentāldarbos Einfelde līdzīgas ritma formulas bieži uztic trompetei (daudzas epizodes skaņdarbos *Maza balāde, Gloria*). Šai kontekstā interesanti citēt komponistes kolēģa Artura Maskata atziņu. Trompete (līdzās ērgelēm un altam), viņa ieskatā, ir viens no trim instrumentiem, kas visvairāk asociējas ar Einfeldes radošo personību un stipro raksturu: “Viņai iekšā ir trompetes sauciens.” (Maskats 2016)

Virknē kordarbu par īpatnu tembra krāsu kļūst atsevišķas augstas, dzidras skaņas vai īsas frāzes soprānu partijā, kas te pavīd, te atkal izzūd uz izturēto pārējo balsu fona, radot zvaniņiem līdzīgu efektu. Šāds rotaļīgs un reizē ass soprānu skanējums bieži saistīts ar Einfeldes daiļrades *raganiskās* tematikas atzaru – noslēpumaini skaista, bīstama vilinājuma motīviem. Piemēri ir fragmenti no kordarbiem *Sirēnu sala* (14.–16. t.), *Maija balāde* (26.–31. t.) un *Manas bērnības mājas* (54.–77. t., fragments “Aizupē tumši-zils sils [..], / Un, kad dzeguze iesmejas [..] / Tad viņas smējiens man / Kā dūkņu smieklis kan”).

Einfeldes kora faktūras īpatnība izpaužas arī centienos *monoloģizēt* dziedājumu, izvirzot tajā priekšplānā nevis objektīvo (kolektīvo), bet subjektīvo un individuālo sākotni. Viens no paņēmieniem, kā objektīvais gandrīz nemanāmi pārtop subjektīvajā: posma vai daļas noslēgumā komponiste ļauj visām balsīm apdzist, izņemot dažas. Sevišķi spēcīgu iespaidu šis paņmiens atstāj kameroratorijas *Piezemes tālās...* 2. daļas beigās; tas izceļ nule kā sodītāju pamestā Prometeja vientulību (teksts “Oo - - -”, kas krešendoveidā izdziedāts atsevišķās balsīs).



68 *sfz*  
 S. lies - - mu.  
 S. *sfz* *sempre espr.*  
 lies - - mu. Oo  
 S. *sfz sfz sfz sfz*  
 un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.  
 A. *sfz* *sempre espr.*  
 lies - - mu. Oo  
 A. *sfz sfz sfz sfz*  
 un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.  
 A. *sfz sfz sfz sfz*  
 un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.  
 T. *sfz* *sempre espr.*  
 lies - - mu. Oo  
 T. *sfz* *sempre espr.*  
 lies - - mu. Oo  
 T. *sfz sfz sfz sfz*  
 un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.  
 B. *sfz sfz sfz sfz*  
 un cil - vē - kiem to dā - vā - jis.  
 B. *sfz*  
 lies - - mu dā - - vā - jis.  
 B. *sfz*  
 lies - - mu dā - - vā - jis. *taccia*

22. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 2. daļa: noslēgums (68.–71. t.)

## Ritms

Kā jau daudzu laikmetīgo skaņražu mūzikā, arī Maijas Einfeldes daiļradē dominē izteikti neregulārs ritms. Lai gan komponiste gandrīz nemaz nav izmantojusi ametrisko notāciju, metra brīvību daudzos viņas skaņdarbos (*Trīs jūras dziesmās*, *Simfoniā* u. c.) pasvītro bieži sastopamais maiņu taktmērs – tas saderas ar autores spontāno izteiksmes veidu. Interesi raisa viņas atziņa par luterisko korāli un latviešu tautasdziesmu kā savas daiļrades pamatu: “Līdz ar to manī pašā sēž daudziem šī žanra paraugiem piemītošais kvadrātiskums un regularitāte, taču es pastāvīgi tiecos to pārvarēt.” (Jaunslaviete 2006: 4)

Šī citāta kontekstā kļūst saprotams viens no Einfeldei tuvajiem folkloras materiāla interpretācijas paņēmieniem. Tas vērsts uz tautasdziesmas ritma transformāciju, ieviešot (vai akcentējot) tajā neregularitāti un tādējādi piešķirot mūzikai subjektīvu

tiešumu. To redzam, piemēram, *līgo* posmos no kora cikla *Jāņu dziesmas*. Tautas mūzikā *līgo* melismātiskais izdziedājums lielākoties iezīmē pavisam nelielu atkāpi no ritma regularitātes, taču Einfelde to vēl daudzkārt paspīgtina, pārvēršot *līgo* plašās, apjomīgās uzbūvēs. Šeit varam saskatīt radniecību Einfeldes stīginstrumentu monologiem.

23. piemērs. *Jāņu dziesmas*, 1. daļa: 24.–31. t.

Šūpla dziesmā sieviešu korim (tās pamatā ir latviešu tautasdziesmas *Pelīt' brauc, vāģi čīkst* melodija un teksts) ar līdzīgu, lai gan ne tik vērīgu melismātisku dziedājumu izcelts teksta refrēns *aijā*.

Komponistes darbu metriskajā daudzveidībā kā īpaši iezīmīgus var izcelt taktsmērus, kuru pamatā ir astotdaļu pulsācija (5/8, 7/8 u. tml.). Reizēm, piemēram, sakrātajos darbos, tie atspoguļo vienkārši dinamizāciju kā kontrastu iepriekš rāmajam, cildenajam mūzikas plūdumam (skat. par to arī Jūlijas Jonānes rakstā krājuma 254. lpp.). Citkārt šie taktsmēri parādās dramatiskas tēlainības kontekstā. To redzam jau agrīnajos opusos – vokālajā ciklā *Krāsas* (miniatūrā *Brūnā*, teksts “Saules dusma, kas pil tuksneša smiltīs [..]”) un trešajā no *Četrām elēģijām*; arī gandrīz 30 gadus vēlāk tapušajā Simfonijā 5/8 taktsmērs (mijoties ar 7/8) saistīts ar pēkšņu pavērsienu, kas ievada skaņdarba vistrauksmaināko posmu – kulminācijas zonu (*Piú mosso, flessibile*, 105. t.).

Vairākās kompozīcijās astotdaļu pulsācijā balstītie taktsmēri ataino Einfeldes mūzikas *raganisko* šķautni – turklāt arī lielākoties saiknē ar dramatisku tēlainību. Var minēt, piemēram, ciklu *Trīs jūras dziesmas* (orķestra versijas 1. d., 167.–216. t.: maiņu taktsmērs 5/8, 3/8, 2/8, 4/8, 7/8 utt.) – melodijas šaurais diapazons te rada asociācijas ar arhaisku tautasdziesmu, un einfeldisko ekspresiju akcentē tritona intonācija. Radniecīgs izteiksmes līdzekļu komplekss izmantots *Pie zemes tālās...* 1. daļā (44.–57. t., mijiedarbē ar citiem taktsmēriem). Interesanti, ka

metrisko tuvību papildina līdzīgs melodiskās attīstības modelis – vispirms tiek izstrādāta pamazinātā trijskaņa apakšējā, tad augšējā terca (sal. sekojošo 24. piemēru ar Ilmas Grauzdiņas raksta 9. piemēru krājuma 318. lpp.).

44 **A tempo**

S. pie  
S. pie  
S. pie  
A. *p* pie\_ ze-mes tā-lās ma-las e-sam nā-ku-ši uz\_ ski-tu no-va-du caur drū-mo tuks-ne-si, pie\_ ze-mes  
T. *mp espr.* pie ze - mes tā - lās ma - - - las, pie  
B. *mp espr.* pie ze - mes tā - lās ma - - - las, pie  
B. pie  
B. pie

51

S. ze - - - mes tā - lās ma - - las,  
S. ze - - - mes tā - lās ma - - las,  
S. ze - - - mes tā - lās ma - - las,  
A. tā-lās ma-las e-sam nā-ku-ši uz ski-tu no-va-du caur. drū-mo tuks - ne - si caur drū - mo,  
T. ze - - - mes tā - lās ma - - - las,  
B. ze - - - mes tā - lās ma - - - las,  
B. ze - - - mes tā - lās ma - - - las,  
B. ze - - - mes tā - lās ma - - - las,

24. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 44.–57. t.

Arī ritma jomā sastopams kāds paņēmiens, kas vieno Maijas Einfeldes un viņas skolotāja Jāņa Ivanova skaņurakstu. Abi ir iecienījuši apvērstu (sinkopētu) punktējumu, kas bieži iezīmē spējai konvulsijai līdzīgu, īslaicīgu dramatisma zibsnī vai arī vienkārši dinamisku skanējumu. Virkne piemēru atrodama Ivanova vokalizēs, piemēram, *Lietainā dienā* (36.–43. t.), *Gājputni* (reprīzes posms, skat. 25. piemēru) u. c. Starp Einfeldes darbiem var minēt Trešās vijolsonātes 1. daļu, *Mazu balādi* (107., 108., 110., 112., 125. t.), *Maija balādi* (124., 128., 201., 202. t.), *Laika zvanus* no *Kora simfonijas* (64. t.) un arī *Romances* sākumu (skat. 26. piemēru).

25. piemērs. Jānis Ivanovs, *Gājputni*: reprīzes sākums (43. t.)

26. piemērs. Maija Einfelde, *Romance*: 1.–4. t.

Gan pašā Ivanova, gan Einfeldes kordarbos reizēm ieskanas arī *maigāka* sinkope, kas tomēr atstāj spriegas fanfaras iespaidu (Ivanovs, *Gubu mākoņi*; Einfelde, *Maija balāde*, 35., 37., 39. t.; *Sirēnu sala*, 125. t.).

Visbeidzot, īpašu izcēlumu pelnījusi viena no spilgtākajām Einfeldes mūzikas stila zīmēm, kas vijas cauri dažādiem jaunrades periodiem un krājuma gaitā (skat. 70., 75., 125. lpp.) jau metaforiski nodēvēta par *smeldzīgo deju*. Lai arī tās kodolu veido ritms, tomēr būtiskas ir arī melodiskās, skaņkārtiskās un faktūras īpatnības. Šo stila zīmi atrodam, piemēram, *Sonātes meditācijas* lēnajā daļā, *Albuma lapā*, *Monologā* čellam un klavierēm, un tā pieder arī pie Simfonijas galvenajiem tematiskajiem elementiem.

No ritma viedokļa tipisks ir melodiskās formulas vairākkārtējs izklāsts gandrīz pilnīgi vienmērīgā pulsācijā – izņēmums ir tikai

īslaicīga apstāja uz motīva sākumskaņas. Faktūra ietver valša alūziju, ko metra mainīgums (trijdaļība mijas ar divdaļību) tomēr vērš tikko jaušamu. Skaņkārtiskais kolorīts var būt dažāds, taču katrā ziņā izteikti minorīgs (frīgiskā, pamazinātā, tritona skaņkārtā u. tml.). Dažās (ne visās) kompozīcijās *smeldzīgās dejas* materiāls saistīts ar īpašu intonāciju. Tās kodols iezīmīgs ar *virpuļveida* lineāro profilu: strauji mijas pacēlumi ( $m_2$  vai  $m_3$ ) un kritumi ( $t_4$ , kas vēlāk, atkārtojumu gaitā, var pāraugt komponistes iemīļotajā tritonā, retāk citi intervāli).



27. piemērs. *Monologs*: fragments (*smeldzīgās dejas* motīvs)

Samērā bieži *smeldzīgās dejas* formulai atbilst tonika *e* (*Sonātes meditācijas* 2. daļa, 44.–66. t.; *Albuma lapa*, līdz *Allegro* posmam) – kā jau atzīmēts, šī skaņa ir komponistes monogrammas sākumimpulss.

*Albuma lapa* veltīta dejas stihijai pilnībā. Citos darbos rodas asociācijas ar nostalgiskām atmiņām par deju, vēlmi aizmirsties, ko nomaina drīza atgriešanās iekšēja monologa, pārdomu un šaubu pasaulē. Tādējādi šī stila zīme pilnībā saderas ar Einfeldei raksturīgo *aizlauzto spārnu* tematiku.

### Formas un mūzikas valodas mijiedarbe

Iepriekš jau minētas vairākas iezīmes, kas apliecina Ivanova un Einfeldes mūzikas stilistisko radniecību. Savukārt formveide ir joma, kurā visspilgtāk parādās abu komponistu rokrakstu dažādība. Ivanova mūzikā forma veidota stingri, mērķtiecīgi, kamēr Einfeldei tā ir brīvāka un neprognozējamāka. Mazāku darbu pamatā bieži ir viena tematiskā gauda attīstība, kas var ietvert gan variantveidi, gan dziļākas izmaiņas – līdz pat transformācijai, kurā grūti vairs sazimēt sākotnējo kodolu. Lielāku kompozīciju vidū nozīmīgu vietu ieņem žanri, kas tradicionāli saistīti ar sonātiskumu (pirmām kārtām sonāte, bet arī simfonija, koncerts, stīgu kvartets). Lai arī Einfeldes mūzikā var atrast tās vai citas sasauces ar sonātes formu (skat. aprakstus par *Otro sonāti vijolei un klavierēm* krājuma 58. lpp., *Sonāti vijolei un ērģelēm* 70.–71. lpp. un *Simfoniju* 125. lpp.), tomēr tā parasti neiegūst skaidras, noapaļotas aprises, jo montāžveidā virknējas dažādi, pārsvarā iekšēji nepabeigti tematiskie materiāli. Komponiste pati atzīst:

“Man reizēm ir pārmetuši šo nepabeigtību; arī Jānis Bulavs domā, ka dažādi tematiskie elementi pārāk strauji nomaina cits citu, pilnībā neizsmeļot savas iespējas. Taču es pēdējos gados bieži esmu saskārusies

ar kompozīcijām, kurās interesantu ideju sabojā pārlieds garums. Tā, manuprāt, ir viena no mūsdienu mūzikas nelaimēm, jo *dievišķie garumi* patiesībā ļoti reti ir *dievišķi* (pat Šūbertam). Man mūzikā ir svarīgāk izjust nevis, kas notiek, bet gan, kā notiek, respektīvi, kā tiek aizpildīts atvēlētais laika sprīdis.” (Einfelds 2013)

Komponistes ideju pārbagātība, kas netiecas iekļauties skaidri strukturētās formās, ļauj izskaidrot arī viņas skeptisko attieksmi pret minimalismu:

“Nesaprotu, kam vajadzīgs pusstundu kavēties pie viena materiāla, ja to pašu varēja pateikt īsāk. Kaitina daudzvārdība. Taču nevienam neko nepārmetu – acīmredzot vienkārši nesaprotu šo muzikālo domāšanu...” (Einfelds 2013)

Var atgādināt, ka iepriekšējā lappusē pieminētais montāžas princips vispār raksturīgs laikmetīgajai mūzikai un pētnieki to bieži saista ar kino ietekmi (skat., piem., Emons 2009: 12). Tomēr Einfeldes mūzikā asociācijas ar kinomākslai raksturīgo kadru montāžu nerodas. Tās neveidojas arī ar tādiem pirmskino ēras montāžas paraugiem kā rotaļu virkne tautas svētkos, masku virkne karnevālā u. tml. Toties šis montāžas tips pārtvēris garīgu procesu, par kuram līdzīgu rakstījis Pēteris Čaikovskis, attiecinot to uz savas Ceturtās simfonijas 3. daļu:

“Tās ir kaprīzas arabeskas, netverami tēli. [...] Ap sirdi nav ne jautri, ne skumji [...]; dod vaļu iztēlei; un tā nezina kāpēc zīmē dīvainas ainas... [...] Tie ir tādi pilnīgi cits ar citu nesaistīti tēli, kādi ienāk prātā, kad laidies snaudā.”<sup>4</sup>

Analoģija ar “laišanos snaudā” gan šai gadījumā varbūt nav īsti vietā: Einfeldes mūzikas emociju strāvojums ir tik blīvs, ka nerodina līdzību ar pirmsmiega noskaņu – vismaz ne tās ierastajā veidolā. Tomēr, tāpat kā Čaikovskim, montāžveidība viņai ir pirmām kārtām psihes process, kas sakņojas pašas fantāzijas brīžam neiedomājamajos likločos, nevis ārējo iespaidu raibā virknējumā.

Gandrīz ikvienā skaņdarbā ievītas tematiskās arkas – bieži vien pavisam neuzkrītošas, kā tikko saklausāmas reminiscences. Brīvi veidotajās formās tās reizēm ienes reprizitātes un/vai rondoveidības iezīmes. Nereti šādu arku funkciju gūst nevis viens, bet vairāki tematiskie elementi. Turklāt gan reprīzes, gan rondo principa izpausmes lielākoties skar formas otro plānu, jo caurvijattīstība izteikta spēcīgāk. Jebkurš tematiskais kodols ir pakļauts nemitīgām izmaiņām. Dažkārt tās aprobežojas ar variantveidi vai vienkāršu sekvencēšanu. Te spilgts piemērs ir *15. psalms*, kur sākumintonācija – trauksmainā, asā ritmā tverta mazā sekunda – parādās ik pa laikam, paceļoties arvien augstāk; ģenerālkulminācijā (171.–172. t.) tā skan ritma paplašinājumā.

Citkārt, lai gan pārvērtības notiek pakāpeniski, tematiskā elementa pēdējā versija būtiski atšķiras no sākotnējās. Tā, piemēram, ērģeļkompozīcijā *Ave Maria* par reprizitāti liecina tempu izkārtojums (*Moderato – Poco meno mosso – Più mosso – Tempo I*) un intonatīvi skaņkārtiskā attīstība, tomēr pamattēmas tiešas atgriešanās beigu

<sup>4</sup>Tchaikovsky, Pyotr = Петр Чайковский. *Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 17 февраля / 1 марта 1878 г.* [Sarakste ar N. F. fon Meku. 1878. g. 1. martā / 17. februārī]. <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (skatīts 2016. gada 30. augustā).

posmā (*Tempo I*) nav. Vienlaikus skaņdarbā izpaužas refrēna princips. Tas saistīts ar vidusposmu *Poco meno mosso*, kura sākumā (56. t.) iepriekš rāmo ceturtdaļu un pusnošu pulsāciju nomaina ar sešpadsmitdaļu trioli iezīmīgs motīvs samērā augstā reģistrā – četrus skaņus krītoša secība (skat. 28.a piemēru). Možos raksturu izceļ lidiskās skaņkārtas kolorīts. Vēlāk (62. t.) triole pazūd, tomēr saglabājas aptuveni līdzīgs ritma zīmējums. Vēl pēc brīža blakus lejupejošajam motīva variantam parādās tā līdzinieks kāpjošā izklāstā, turklāt tagad poliskaņkārtiskā versijā – lidiskais kolorīts apvienojas ar Einfeldei tuvo pamazinātās skaņkārtas skaņurindu (66.–68. t.; skat. 28.b piemēra malējās taktis). Savukārt, tuvojoties kulminācijai, tieši lidiskā skaņkārta ar savu mažorīgo spožumu atkal izvirzās priekšplānā (sākummotīva metamorfoze 101. t.: skat. 28.c piemēra 1. t.). Visbeidzot, notiek pēdējais pavērsiens – refrēns gan saglabā iezīmīgo ritmu, taču veidots divreiz rāmākā pulsācijā un līdz ar to tuvinās *Ave Maria* pamatnoskaņai (125. t.: skat. 28.d piemēra 1. t.). Tagad šis motīvs pārtapis kāpjošā secībā pa veseltiņu skaņurindas skaņām, kuras kolorīts piešķir refrēnam pārpersonisku niansi, visai atšķirīgu no emocionāli tiešā sākumizklāsta. Šāda pakāpenisku izmaiņu virkne atklāj Einfeldes mūzikai tipisko variantveides un caurvijattīstības sintēzi.

a)

**Poco meno mosso**

Org. *p semplice*

Ped.

b)

Org. *poco cresc.*

Ped.

c)

d)

28. piemērs. Ērģeļdarba *Ave Maria* vidusposma pamatmotīvs (a) un tā metamorfozes (b–d) skaņdarba gaitā

Einfeldes ciklisko darbu uzbūve ir dažāda gan daļu skaita, gan tempu un saturiskās ievirzes ziņā. Sevišķi daudzveidīgi tiek interpretēti divdaļu cikli: sastopams divu dramatiski piesātinātu daļu virknējums (Pirmā sonāte vijolei un klavierēm: pirmajā daļā mainīgs, otrajā ātrs temps), divu lēno daļu secība (Trešā sonāte vijolei un klavierēm) un vēlinajā daiļradē – arī Franča Šūberta *Nepabeigtajai* tuva koncepcija ar straujāku pirmo un lēnāku otro daļu (*Divi ekspromti*, daļēji Sonāte čellam un klavierēm, 2014). Savukārt trijdaļu ciklos biežāks, kaut arī ne vienīgais iespējams, ir modelis, kurā divas lēnās daļas ierāmē ātro. Acīmredzot nav nejaušība, ka šāds cikla veids pirmoreiz sastopams *Sonātē meditācijā* altam un klavierēm – darbā, kurā ir sasaukšanās ar Dmitrija Šostakoviča *Alta* sonāti (sīkāk par to skat. Dzintras Erlihas rakstā krājuma 290.–291. lpp.). Vēlāk līdzīgs trijdaļības tvērums izpaužas *Skumjajās serenādēs*, *Trīs noktirnēs* un *Trīs jūras dziesmu ērģeļu versijā*. Kameroratorijas *Pie zemes tālās...* četrās daļās tas radis divkāršu iemiesojumu (lēnā–ātrā–lēnā daļa un fināls kontrastsastatformā ar strauju sākumposmu un klusinātu, lēnu beigu fāzi; tā ieturēta noskaņā, ko var uztvert kā 3. daļas tēlainu reprīzi).

Jauna tendence, kas parādās komponistes vēlinajos darbos (īpaši kopš 20. gadsimta 90. gadu vidus), ir tieksme uz aptuvenu spoguļsimetriju. Tā vērojama gan viendaļīgās kompozīcijās (*Pirms saules rieta*, *Simfonija*), gan cikla ietvaros (*Kora simfonija*).



Einfeldes skaņdarbu noslēgumi ir daudzveidīgi, tomēr relatīvi biežāk komponiste apliecina sevi kā klusinātu, dziestošu izskaņu meistare. Atbilstošs ir arī mūzikas paņēmieni loks. Tā, piemēram, īsi pirms noslēguma nereti ieskanas korāliski motīvi (Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 155.–165. t.; *Iz senseniem laikiem* četrām klarnetēm, 162.–180. t.). Simbolisku lomu izskaņā vai neilgi pirms tās gūst ritma figūras, kas ietver pulksteņa tikškiem līdzīgu vienmērību (Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 166.–178. t.; *Manas bērnības mājas*, instrumentālā pēcspēle). Arī zvani vai zvaniņi (*Manas bērnības mājas*, Simfonija) un to atdarinājums (čelestas imitācija *Maestoso* klavieru partijā) skaņdarba beigās ir Einfeldei tuvs atvadu veids.

Jau atzīmēts, ka komponistei raksturīga tiece uz atsevišķu intervālu monoloģiski brīvu atkārtojumu, un nereti šādi atkārtojumi kļūst par klusināti dziestošās izskaņas kodolu. Līdztekus iepriekš minētajām sekundū virknēm te parādās arī citi intervāli: vairāku darbu noslēgumā tādējādi izcelta maza terca (*Romantiskas dziesmas*, pēdējās 8 taktis; Pirmā sonāte vijolei un klavierēm, pēdējās 11 taktis; Otrā sonāte vijolei un klavierēm, 167.–179. t.; Sonāte vijolei un ērģelēm, pēdējās 4 taktis; *Sērdieņu dziesma*, pēdējās 3 taktis). Līdzīgu funkciju reizēm gūst arī tīra kvinta. Tā dominē, piemēram, *Kora simfonijas* daļas *Sanctus* noslēgumā (pēdējās 6 taktis: skat. 5. piemēru Zanes Prēdeles rakstā krājuma 242. lpp.). Šis pats intervāls ir ērģeļdarba *Ave Maria* un čella miniatūras *Sonoramente* (skat. klavieru partiju) izskaņas kodols.

Org.

Ped.

29. piemērs. *Ave Maria* ērģelēm: noslēgums

Vlc.

Org.

30. piemērs. *Sonoramente*: noslēgums

Dažās Einfeldes kompozīcijās (*Trīs jūras dziesmu* orķestra versijā, *Nikte un Selēne*, Otrā sonāte vijolei un klavierēm u. c.) veidojas pēkšņs, kaut arī ne krasi izcelts pavērsiens pašā izskaņā. Lielākoties tas izpaužas harmonijas jomā: jau sasniegto relatīvo noturību piepeši nomaina jauna tonālā krāsa vai saskaņa. Pēc šķietamās objektivizācijas (samierināšanās) tā atkal iezīmē nemieru, smeldzi – izjūtas, kas tik raksturīgas šīs autorei pasaules uztverei un piešķir daudznozīmību arī viņas mūzikas relatīvi gaišajām lappusēm.

\*\*\*

Maijas Einfeldes mūzikas valoda un formveide ir jomas, kas pelnījušas vēl turpmāku padziļinātu izpēti. Šajā rakstā aplūkotas vien galvenās komponistes skaņuraksta iezīmes un mūzikas materiāla attīstības principi. Vienlaikus jāatzīst, ka struktūras ziņā tipizētu modeļu, kurus varētu izcelt kā dominējošos, Einfeldes sacerējumos tikpat kā nav: brīvi monoloģiskais izteiksmes veids rosina ikreiz atšķirīgu formas un mūzikas valodas risinājumu. Ceļu uz šīs daudzveidības izzināšanu arī aizsāk krājuma turpmākajās lappusēs publicētie raksti, kuru uzmanības lokā ir jau atsevišķi skaņdarbi un žanri.

## THE INTERPRETATION OF SPECIFIC MUSIC PARAMETERS

### Baiba Jaunslaviete

#### Summary

Within the genre and thematic diversity in Maija Einfeldé's music there is also something stable and constant – style indicators that travel throughout the decades, uniting both her early and later works. To a certain degree, they also reflect the composer's stable and constant world view.

Among the main **melodic** indicators, one that is particularly significant is the composer's version of the figure *exclamation* based on Baroque and Romanticism traditions. It is worth remembering that *exclamatio* (the Latin word for 'exclamation') has gained a particular semantic meaning as one of the rhetorical figures, which is notable for a rising sixth (also octave) and often accompany words of address (such as the alto aria *Erbarme dich* from Johann Sebastian Bach's St. Matthew Passion). After this rising interval (a sign of hope, longing), a descending movement follows as a motif of resignation. In Einfeldé's works, this melodic formula gains a truly contemporary expression, as, in place of the rising sixths, she uses her personal favourite, sharply dissonant intervals – diminished or augmented octaves, minor ninths, etc. Among the examples are *Adagio* (measures 30–31), *And I Saw a New Heaven* (measures 9–10) and other works.

The second characteristic melodic formula is Einfeld's monogram E-F-[E]-D-E. At times, for example, in the conclusion of the Viola Concerto, it is a kind of signature, though more often it freely weaves into the overall flow of the work. Of the two types of monograms defined by musicologist Ol'ga Juferova (2013) – the exoteric (revealed) and the esoteric (partly hidden) – the second type is characteristic of Einfeld's compositions.

The specific aspect of her music is the melodic idea that could be described as a 'stiff movement'. This recalls the composer's own metaphorically expressed feeling of fatality and, at the same time, spite – "Sisyphus begins with nothing" (Einfeld 2003). Torn away from one's own impulses and also from the continuation – goal (these are easily felt), the 'stiff movement' often is repeated in the most varied ways. One of the examples is the Second Violin Sonata's beginning.

From the idea of 'stiff movement' develops the composer's characteristic tendency to frequently repeat certain intervals. Firstly, we must note the melodic formula, whose core is the minor second. Einfeld loves to repeat those sections which are dominated by hemiolas, at times also syncopation. Examples include the chamber oratorio *Pie zemes tālās...* (*At the Edge of the Earth...*, first movement, measure 6 and others), *Laika zvani* (*Bells of Time*) from *Kora simfonija* (*Choral Symphony*, end of the first movement), and others.

As with many contemporary composers, the characteristics of **harmony** are also closely related to Einfeld's melody. The same intervals that were previously mentioned as typical of the composer's melody play a great role in the chord structure. For example, the chords are often characterised by diminished (augmented) octaves distance between those or other voices and, along with that – the unique, sharply bitter colouring of these intervals. Here we could mention the chamber oratorio *Pie zemes tālās...* (*At the Edge of the Earth...*, second movement, measures 26–28), and movements *Laika zvani* (*Bells of Time*, measure 22) and *Dies irae* (measure 133) from *Kora simfonija* (*Choral Symphony*). There are also frequently used modes, whose central axis includes the tritone (one of the composer's favourite intervals): firstly the diminished mode (the main subject of the second movement of *Sonāte meditācija / Sonata-Meditation*), as well as modes with an individualized, tritone based scale (*Nikte un Selēne / Nyx and Selene*, measures 21–26).

In the field of textures, the interaction of varied horizontal/vertical forms is typical. One of these involves the previously analysed monogram E-F-[E]-D-E, which is partially verticalized. We could mention here a contrapuntal combination of almost the entire monogram in a certain instrumental or vocal part with monotonous repetitions of its microstructure (for example, the minor second E-F) (*Pie zemes tālās...* / *At the Edge of the Earth...*: movement 4, mm. 107–114).

Another textural approach is a counter movement of two harsh dissonant shrill intervals that reflects an expressionistic, dramatic strain and instability. We find it in many compositions by Maija Einfeldē, for example, in the third movement from her Second Sonata for violin and piano (*Rubato*). In this textural approach we can see a link to the music stylistic of Einfeldē's teacher Jānis Ivanovs – he also used a similar, sharply dissonant counter movement. An example is Ivanovs' piano work *Andante Replicato*, which Einfeldē quoted at the beginning of her *Sonāte meditācija* (*Sonata-Meditation*), which was dedicated to Ivanovs.

Another characteristic of Einfeldē's textures is a result of her interest in the music of György Ligeti. Similar effects of micro-polyphony (while still not quite reaching the *classical* micro-polyphony characteristic number of voices) are expressed in many of Einfeldē's later choir works, as well as in the Symphony (mainly in the areas of culmination).

From the **timbral** point of view, Maija Einfeldē is particularly fond of string instruments; she often highlights a unusually high range in their expressions, also with harmonics. She prefers also to use melodic instruments (for example, the clarinet) with varied multiphonic effects. In her choral music, she displays a tendency to create monologues of separate voice groups, giving them a soloist like particularity (*Pie zemes tālās... / At the Edge of the Earth...: end of the 2<sup>nd</sup> movement, and others*).

The **rhythm** of Maija Einfeldē's music is notable for its spontaneity and fluidity. One of her favourite methods of folklore interpretation is based on folk song rhythm transformation, implementing (or accenting) its irregularity and, in that way, giving the music a subjective directness. We can see this, for example, in the *līgo* sections of the choir cycle *Jāņu dziesmas* (*Songs of Midsummer*). The composer's preferred monologue-like expression is manifested here; it is also related to her sonatas for string instruments.

The **form** of Einfeldē's music usually is developed freely and unpredictably. Disregarding the broad representation of the sonata genre in her body of work, we almost never find the sonata form as a structural basis in those, and other traditional forms of development are rarely found in their pure forms. In her smaller works, the entire musical material foundation is the development of one thematic core (*Psalm 15*). In her larger compositions (for example, the Sonata for violin and organ), many varied thematic materials (the majority internally unfinished) are linked in a constructive way, according to the montage principle. The composer, rich with ideas that do not attempt to fit within a clearly structured form, also explains her sceptical view of minimalism, expressed in an interview: "I do not understand the composers who are interested to repeat the same thing for half an hour, when it could have been said much quicker. I am bothered by wordiness. Still, I do not criticise anyone – clearly I simply do not understand this musical thinking..." (Einfeldē 2013).

The interpretation of separate parameters in Maija Einfelde's music is a field that has earned further deeper analysis. The path to understanding this variety is also begun by the following articles in this collection, where specific works and varied musical expression or form aspects are already the centre of attention.

### **Literatūra un citi avoti**

Dārziņa, Andra (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Einfelde, Maija (2003). Sīzifs sāk no nulles. Intervija Ilmāram Šlāpinam. *Rīgas Laiks* 10, 46.–51. lpp.

Einfelde, Maija (2013). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfelde, Maija (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Emons, Hans (2009). *Montage – Collage – Musik*. Berlin: Frank & Timme GmbH

Jaunslaviete, Baiba (2006). *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi*. Rīga: Musica Baltica, JVLMA

Juferova, Ol'ga (2013) = Ольга Юферова. Принципы монограммирования в музыкальном искусстве [Monogrammu principi mūzikā]. *Академическая музыка Сибири* [Sibīrijas akadēmiskā mūzika]. [http://sibmus.info/texts/yuferova/principy\\_monogramm.htm](http://sibmus.info/texts/yuferova/principy_monogramm.htm) (skatīts 2016. gada 30. augustā)

Maskats, Arturs (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Prēdele, Maija (2006). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Rinkulis, Jānis (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Šēfers, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Tchaikovsky, Pyotr = Петр Чайковский. *Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 17 февраля / 1 марта 1878 г.* [Sarakste ar N. F. fon Meku. 1878. g. 1. martā / 17. februārī]. <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (skatīts 2016. gada 30. augustā)

Upatnieks, Egīls (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

# MAIJAS EINFELDES KORMŪZIKA A CAPPELLA: INSTRUMENTĀLĀS DIMENSIJAS UN DZEJAS TEKSTA TRAKTĒJUMS

Gundega Šmite

## Ievads

Maijas Einfeldes kormūzika, raugoties viņas biogrāfijas kontekstā, raisa asociācijas ar augstu – vasaras mēnesi, kad daba piedzīvo pašu pilnbriedu un dod dāsnu ražu. Līdzīgi arī komponistes radošais rokraksts, slīpēts gadu desmitiem galvenokārt kameropusos, tikai samērā nesen guva klausītāju ievēribu saiknē ar kormūziku. Taču tagad jau divu gadu desmitu laikā tapušais bagātīgais kordarbu klāsts ļauj dēvēt šo žanru par Einfeldes galveno radošo izpaušmi.

Šķiet, balss ar savu dabisko ekspresivitāti ir kā radīta Einfeldes mūzikas īpašajai tēlainībai un radošajām ierosmēm. Pēc uzvaras prestižajā Bārlova konkursā ASV (1997) ar kameroratoriju *Pie zemes tālās...* jauktajam korim *a cappella* (1996) komponistes kora opusi nokļuva arī starptautisku pasūtītāju un interpretu uzmanības lokā<sup>1</sup>. Šajā pavērsienā īpaši nopelni bija diriģentam Kasparam Putniņam un viņa vadītajai Latvijas Radio kora grupai. Tieši pēc Putniņa ierosmes tapa kompozīcija *Pie zemes tālās...*, kas pēcāk iedvesmoja Einfeldi meklēt kormūzikas žanrā jaunus radošus izaicinājumus. Sadarbība ar Radio kori un tā diriģentiem – gan Putniņu, gan galveno diriģentu Sigvardu Kļavu – ir turpinājusies nu jau teju 20 gadus.

Einfeldes kordarbi nekad nav skanējuši no Dziesmu svētku lielās estrādes – tiem raksturīga kamerstila izteiksme, kā arī sarežģītības pakāpe, kas pa spēkam ir galvenokārt profesionāliem korim. Šī sarežģītība nav saistīta ar hiperkomplicētu kora faktūru, paplašinātām vokālajām tehnikām, sarežģītu harmonisko valodu vai tml. Taču pieredze, ilgus gadus darbojoties instrumentālajā mūzikā, atstājusi jaušamas pēdas viņas kordarbos. Einfeldes kora faktūrai un balss traktējumam kopumā piemīt izteikti **instrumentāla** ievirze – tā ir būtiska viņas kora rakstības stila zīme. Tieši šajā jomā atklājas komponistes individualitāte, kas tiks sīkāk aplūkota raksta analītiskajā daļā. Uzmanības centrā būs kordarbi, kas tapuši kopš iepriekšminētā pavērsiena – proti, sākot ar 20. gadsimta 90. gadu otro pusi – un atspoguļo viņas jaunus meklējumus šajā žanrā.

Vienmēr, kad pētnieks pievēršas kora kompozīcijai vai vokālajam kameropusam, viņš saskaras ar tādu būtisku skaņdarba sastāvdaļu kā teksts. Nereti komponists ir apzināti sekojis teksta uzbūvei, atainojot to mūzikas formā. Dažreiz aizgūti ir tikai atsevišķi teksta elementi (fonētiskais skanējums, nozīme, struktūra), ļaujot mūzikas impulsiem raisīties brīvi. “Skaņdarbs un dzeja ir divi dažādi lielumi, starp kuriem

<sup>1</sup> 1998. gadā tapa Bārlova fonda pasūtījums – 15. psalms.

To iestudēja četri kori: Braiema Janga (*Brigham Young*) universitātes koris un Kanzassitijas koris ASV, Vankūveras kamerkoris Kanādā un Nīderlandes Radio kora ansamblis.

Tajā pašā gadā komponēts arī Hiljarda ansamblis (*Hilliard Ensemble*) pasūtījums *And I Saw a New Heaven* (*Un es redzēju jaunus debesis*). Savukārt Īrijas Nacionālais kamerkoris Kaspara Putniņa vadībā pirmatskaņoja *Divas mīlas dziesmas* (2006).

nevar likt vienādības zīmi. Ja komponists izvēlas kādu dzejoli, viņš vairs nerēķinās ar to," intervijā atzīst Maija Einfelde, un viņas vārdi liecina, ka komponiste tiecas uz mūzikas suverenitāti, nepakļaujot to stingri tekstam (Einfelde 2015). Taču viņas pieeja verbālajam avotam ir diferencēta. Var izcelt trīs lielas grupas, kurās iedalāmi komponistes darbi korim *a cappella*. To diferenciacijā liela nozīme ir izraudzītā teksta valodai.

Pirmā grupa: kordarbi ar oriģināltekstiem latviešu valodā

- Kordarbi ar latviešu dzejnieku tekstiem:  
*Maija balāde* (Aspazija, 1997), *Noktirne* (Vilis Plūdonis, 2002),  
*Trīs Friča Bārdas dzejoļi* (2003), *Par tavu gara elpu*  
(Eduards Aivars, 2007) u. c.
- Kordarbi ar latviešu folkloras tekstiem:  
*Teika par zvaigznēm* (2000), *Jāņu dziesmas* (2001) u. c.

Otrā grupa: kordarbi ar tulkotiem tekstiem latviešu valodā

- *Pie zemes tālās...*, kameroratorija jauktajam korim *a cappella*  
(Aishils, tulkojis Ābrams Feldhūns, 1996), *Sirēnu sala*  
(Homērs, tulkojis Augusts Čiezens, 1998)

203

Trešā grupa: kordarbi ar tekstiem svešvalodā

- Sakrālie teksti latīņu valodā:  
*Benedictus* (2000), *Lux aeterna* (2012)
- Teksti citu Eiropas tautu valodās:  
*15. psalms*, *And I Saw a New Heaven* (abi darbi ar Svēto  
Rakstu tekstiem angļu tulkojumā, 1998), *Divas mīlas dziesmas*  
(Frančesko Petrarca, itāļu valodā, 2006), *Loreleja*  
(Heinrihs Heine, vācu valodā, 2009)

Kordarbus katras grupas ietvaros vieno radniecīga pieeja tekstam. Lai raksturotu to vispusīgi, aptverot dažādus aspektus, savā pētījumā izmantošu mūzikas un teksta mijiedarbes analīzes metodi (sīkāku tās skaidrojumu skat. Šmite 2013: 85–104). Tās ietvaros galvenā uzmanība tiks veltīta trim procesuālajām fāzēm:

- pirmskompozicionālajai fāzei (procesam, kura gaitā komponists izvēlas teksta veidus, teksta telpu),
- mūzikas un teksta mijiedarbei, kas iespaido arī vokālo skaņveidi (kompozīcijai kā teksta un mūzikas sakausējumam),
- teksta uztveramības jeb perceptuālā aspekta izpausmēm.

Raksta galvenais mērķis ir visaptveroši izvērtēt Maijas Einfeldes beidzamajos 20 gados tapušo kormūziku un atklāt tās specifiskās īpašības, tādēļ nepievērsīšos atsevišķu kordarbu detalizētai analīzei. Savukārt būtisku aspektu izgaismošanai tiks aplūkoti vairāki raksturīgi piemēri.

### 1. Teksta nosacījumi. Komponistes izvēle

Jaunrades procesa priemskompozicionālajā fāzē Maija Einfelde galvenokārt izraudzījusies iepriekšeksistējošus tekstus, tos izmantojot gan pilnībā (pirmās un trešās grupas kordarbi), gan fragmentāri (otrās grupas kordarbi: sengrieķu autoru Homēra un Aishila tulkoto tekstu fragmenti). Atsevišķos darbos sastopams arī fonētiskais teksts. Īslaicīgi tas parādās, piemēram, kameroperatorijas *Pie zemes tālās...* 4. daļā akcentētajos, agresīvajos *quasi* izsaučienos “a a” (37.–49. t.). Fonētiskais teksts šajā fragmentā noteicis mūzikas materiāla ievirzi. Ilglaicīgs un konceptuāls fonētiskā teksta lietojums vērojams kordarbā *Sirēnu sala*. Līdz pat 70. taktij balsu melodiskajos vijumos netiek ietverts jebkāds dzejas teksts, un partitūras pieraksts pilnībā atstāj instrumentālmūzikas iespaidu. Kordarba pirmā puse uztverama kā savdabīgā atmosfērā veidota skaņu ainava, kas tēlo dziedošās sirēnas. Homēra teksts parādās skaņdarba otrajā pusē<sup>2</sup>, kur tas ietverts melodizētā rečitācijā un izteikti melismātiskā dziedājumā. Kordarba izskaņā teksta uztveramība izzūd balsu instrumentālas ievirzes vijumu tīklos.

Fonētiskais teksts *Sirēnu salā* ir abstraktas (t. i., ar dzejas tekstu nesaistītas) fonētiskas konstrukcijas. Savukārt citā kordarbā – *In morte di Madonna Laura (Laurai mirušai)* no diptiha *Divas mīlas dziesmas* (44.–51. t.) – ir vērojama atšķirīga pieeja; šeit komponiste izmanto no dzejas teksta atvasinātas fonētiskas konstrukcijas. Proti, fonētiskā teksta repetitīvās figūras ar patskaņiem *a, i, o, a, e* ir tieši saistītas ar tekstu *da ricovrare* (šajā kontekstā “sniegt patvērumu”, “ņemt savā paspārnē”) un padziļina tā iedarbību.

44 *f* *diminuendo poco a poco*

da ri - cov - ra - re il tu - o

S. A... I... O... A... E... I... U... O...

da ri - cov - ra - re il tu - o

1. piemērs. *In morte di Madonna Laura* no cikla *Divas mīlas dziesmas*: 44.–51. t., soprānu partijas

<sup>2</sup> Radniecīga pieeja vērojama jau citas paaudzes komponistes Santas Ratnieces kordarbā *Saline* (2006), kura pirmajā pusē ar individualizētiem skaņveides paņēmieniem un fonētisko tekstu tiek *gleznota* Nāves jūra, Ovanesa Širāza dzejas tekstam iekļaujoties kora faktūrā tikai dziesmas otrajā izvērstajā fāzē.



Kaut arī Einfelde uzsvērusi savas mūzikas neatkarību no dzejas teksta, pirmais radošais impulss parasti ir smelts tieši dzejā. “Man būtisks ir dzejoļa koptēls vai kādreiz tikai viens pats vārds,” intervijā norāda komponiste. Viņas pieejai raksturīgs respekts pret literāro pirmsākumu: iedvesma izriet no dzejas teksta vai tā fragmenta vispārējās noskaņas (Einfelde 2015).

Līdzās dzejas teksta nozīmes (t. i., semantiskā komponenta) izcēlumam komponisti saista vēl kāds aspekts. Tas izpaužas otrās un trešās grupas kora opusos, kas sacerēti vai nu ar latviski atdzejotu tekstu, vai arī svešvalodā. Šajos darbos Einfelde lielu uzmanību veltījusi arī teksta fonētiskajam komponentam, un šāda pieeja būtiski atšķiras no pirmās grupas kordarbjiem (t. i., kompozīcijām ar oriģināltekstiem latviešu valodā). Sākotnēji komponiste ir ilgstoši klausījusies angļu, itāļu un sengrieķu dzejas lasījumus, mēģinot iejusties valodas radītajā skaņu pasaulē. Lai arī kameroratorija *Pie zemes tālās...* pēcāk tika komponēta ar latviski atdzejotu tekstu, komponiste uzsver, cik ļoti viņu iedvesmojuši Ābrama Feldhūna lasītie Aishila darba fragmenti oriģinālvalodā: “Es ilgi klausījos šo valodu, lai to varētu izjust. Teksta lasījums manī radīja veselu emocionālo pasauli. Pret šo tekstu man bija liela pietāte.” (Einfelde 2015) Tas, iespējams, pat neapzinātā līmenī iespaidojis mūzikas procesus.

Izvērtējot dzejas tekstu telpu, ir pamats uzskatīt, ka Einfeldi saistījuši pirmām kārtām klasiskās dzejas paraugi: latviešu klasika (Vilis Plūdons un Fricis Bārda), sengrieķu teksti (Homērs, Aishils), Rietumeiropas dižgaru (Renesanses meistara Petrarkas un romantisma *klasiķa* Heinriha Heines) dzeja, tāpat latīņu kanoniskie teksti. Arī latviešu tautasdziesmu izmantojums kora ciklā *Jāņu dziesmas* apliecina pievēršanos tradīcijai – šoreiz tautas daiļrades kontekstā. Komponiste labprāt izraudzījusies dzejas tekstus ar noteiktu pantmēru (piem., sengrieķu heksamets, latviešu dzejai raksturīgā trohaja metra pēda) un formu (piem., sonets vai klasiska četrinde ar noteiktu atskaņu struktūru, kas bieži sastopama latviešu klasiskajā dzejā).

Tādēļ jo īpaši interesanti vērot procesu, kas notiek pašā komponēšanas brīdī – mūzikas un teksta saplūsmē.

## 2. Mūzikas un teksta mijiedarbe

Apliecinot dzejoļa nozīmību radošā darba sākotnējā stadijā, komponiste tomēr uzsver: “Dzejoļa sižetiskā virzība man nav būtiska.” Līdz ar to viņa atzīst, ka mūzikas struktūra bieži attīstās neatkarīgi no dzejas teksta īpatnībām (Einfelde 2015). Šādā pieejā var saskatīt paralēles ar Pjēra Bulēza definēto “centra un prombūtnes” fenomenu<sup>3</sup>.

Einfeldes attieksmi pret tekstu kā vokālas kompozīcijas pamatu raksturo tieša, intuitīva iedvesma un poētiskā impulsa turpmāka brīva

<sup>3</sup> Rakstā *Poésie – centre et absence – musique* (*Dzeja – centrs un prombūtne – mūzika*, 1981) Bulēzs atklāj **centra un prombūtnes fenomenu**. Dzejas tekstu viņš interpretē kā centrālo elementu radošā procesa sākumā, tomēr gala rezultātā šis teksts var kļūt šķietami neuztverams, pat neesošs. Savukārt partitūras *Āmurs bez meistara* (*Le Marteau sans maître*, 1954) priekšvārdā komponists raksta: “Dzejolis ir mūzikas centrā, taču tiek attālināts no tās, līdzīgi, kā vulkāna lava ir spējīga saglabāt priekšmeta nospiedumu, kaut arī pats priekšmets ir izzudis” (citēts pēc: Boulez 2004: 183).

<sup>4</sup> Amerikāņu pētnieks Džeks Boss nodala divus semantiskās gleznošanas veidus: teksta tēlojošā gleznošana kā "semantikas sintēze" (mūzikas elementu pakļaušana darbībām, kas attēlotas tekstā, to atdarināšana) un teksta asociatīvā gleznošana kā "semantikas paplašināšana" (īpašu sonoro krāsu, motīvu un ritma zīmējumu asociatīva saikne ar specifiskiem teksta elementiem) (Boss 1998).

2. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 3. daļa: 36.–46. t.

Savukārt, izvērtējot mūzikas un teksta mijiedarbi sintakses kategorijās, t. i., mūzikas un teksta struktūru saplūsmi skaņdarbā, var secināt, ka Einfeldē savas muzikālās struktūras veido brīvi un ar dzejas tekstu nesaistīti. Sevišķi raksturīgs piemērs šai pieejai ir kordziesma *Vakars* no cikla *Trīs Fricis Bārda dzejoļi*.

Fricis Bārda (1880–1919) latviešu literatūrā ir spilgts neoromantisma pārstāvis. Dzejolis *Vakars* ir viens no viņa koncentrētākajiem dzejas paraugiem – tas ietver tikai četras rindas ar atskaņu struktūru *abcb* un stingri ieturētu trohaja pantmēru. Dzejoļa tēlu pasaule apliecina Bārda tuvību impresionismam un, kā raksta literatūrzinātniece Una Alksne, pauž saikni ar estētisma virzienu literatūrā<sup>5</sup>.

“Veras debess spodrās acis,  
Tumsa klusi dziedāt sāk,  
Un pa taciņu caur druvu  
Pirmie sapņi bāli nāk.”

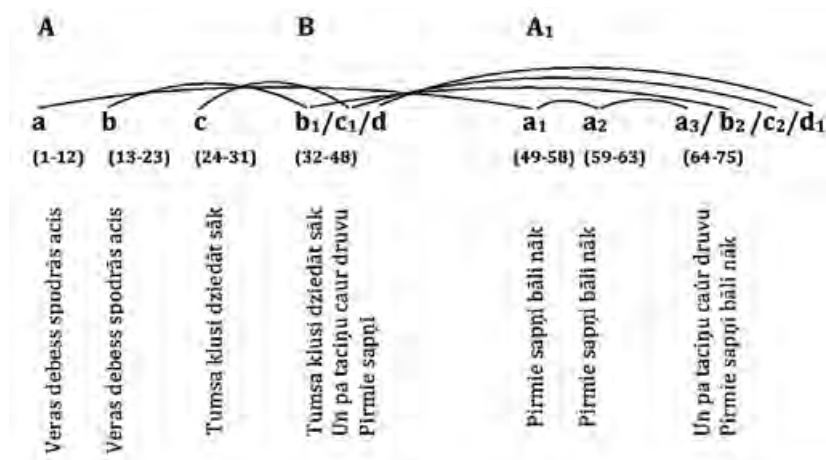
<sup>5</sup> Una Alksne šādi raksturo estētisma rašanās apstākļus un būtību: “19. gs. vidū Eiropas kultūrā, filozofijā un sabiedriskajā domā guva pārsvaru pozitīvisms un utilitārisms. Tika apšaubīta mākslas īpašā nozīme un mākslinieka loma sabiedrībā. [...] Naturālisms atteicās no skaistuma mākslā, pielīdzinot mākslu zinātnei. Vienlaikus, zināmā mērā kā atbilde uz šiem procesiem, daļā mākslinieku aktualizējās idejas par mākslas autonomiju un skaistumu kā galveno vai pat vienīgo kritēriju dzīvē un mākslā.” (Alksne 2012)

Maija Einfelde atzīst dzejoļa spilgto tēlainību, kas kļuva par pamatu pirmajiem muzikālajiem impulsiem; taču vienlaikus komponiste intervijā norāda uz Bārdas “teksta pretestību” (Einfelde 2015), kas galvenokārt saistīta ar dzejoļa struktūru. Kordziesmas gaitā tiek attīstīti četri kodolīgi tematiskie materiāli, kas sākotnēji varētu rosināt paralēles ar dzejas teksta četrindu uzbūvi:

- **a:** plaša diapazona melodija (izteikti melismātisks dziedājums) ar raksturīgu oktāvas lēcieni un tam sekojošu augšup- un lejupvērstu hromatisku kustību;
- **b:** augšupejoša, trauksmaina melodiska secība, kas harmonizēta akordu faktūrā ar specifisku skaņkārtisko nokrāsu – paaugstinātu IV, VI un VII pakāpi (*a moll* kontekstā);
- **c:** melodiska secība šaurā diapazonā ar augšup- un lejupvērstu hromatisku kustību, kurā spilgti iezīmējas katras skaņas atkārtojums;
- **d:** melodiska secība, kam raksturīgumu piešķir hromatiska palīgskanā.

Visi tematiskie materiāli ir intonatīvi saistīti. Piemēram, augšup- un lejupvērstā pakāpeniskā hromatiskā kustība ir tipiska elementiem *a*, *c* un *d*, un visas dziesmas ietvaros vērojama katra atsevišķā elementa variantveida attīstība. Kordziesmas struktūrā iezīmējas trijdaļība A B A<sub>1</sub>. A posmā tiek eksponēti trīs tematiskie materiāli *a*, *b*, *c*. Pēc tam, attīstošajā B posmā, komponiste sāk *gleznot*, pludinot kopā krāsas *b* un *c* un iejaucot tajās jaunu toni: materiālu *d*. Attīstošais posms beidzas, spējī apraujoties, un seko reprīze A<sub>1</sub> ar divkāršu tematiskā materiāla *a* variantu. Dziesmas noslēgumā visi četri elementi saplūst bagātīgā polifonā kopskaņā.

Taču, kā redzam shēmā (skat. 1. attēlu), tematiskie materiāli neizriet no dzejas teksta sintaktiskajām īpatnībām.





1. attēls. Dzejas teksta un mūzikas tematisma mijiedarbe dziesmā *Vakars no Trim Friča Bārdas dzejoļiem*

Dzejoļa pirmā rinda “Veras debess spodrās acis” kordziesmas sākumā parādās divu tematisko materiālu ekspozīcijā – saiknē gan ar *a*, gan *b*. Līdz ar *c* materiālu komponiste ieauž mūzikas faktūrā dzejoļa otro rindu “Tumsa klusi dziedāt sāk”. Savukārt attīstošajā B posmā atklājas vēl kāda teksta interpretācijas īpatnība. Tematiskajiem elementiem savstarpēji uzslāņojoties, apvienots teksts no trim dzejoļa rindām, taču tagad katrs no mūzikas materiāliem nav vairs attiecināts uz to tekstu, ar kuru tas bija saistīts primārajā izklāstā. Piemēram, materiāls *b*, kas sākotnēji pavadīja dzejoļa pirmo rindu, šajā posmā parādās trešās rindas kontekstā. Kā redzam sekojošajā shēmā (skat. 2. attēlu), pirmā, otrā un pēdējā dzejrinda burtiski *ceļo* cauri dažādiem tematiskajiem materiāliem. Visplašāk izvērsta ir dzejoļa pēdējā rinda “Pirmie sapņi bāli nāk”. Tādējādi notiek interesanta dzejas teksta fragmentu mutācija; tās gaitā dzejrindas un mūzikas struktūras elementi (tematiskie materiāli) mijiedarbojas un izgaismojas arvien jaunās attiecībās.

*Veras debess spodrās acis,*

*a*  *b*

*Tumsa klusi dziedāt sāk,*

*b*  *c*  *d*

*Un pa taciņu caur druvu*

*d*

*Pirmie sapņi bāli nāk.*

*b*  *a*  *c*  *d*

2. attēls. Dzejrindu un mūzikas struktūru mutācijas dziesmā *Vakars* no *Trim Friča Bārdas dzejoļiem*

Tādējādi kordziesmā *Vakars* atklājas komponistes oriģinālā pieeja mūzikas un teksta mijiedarbei: Friča Bārdas dzejas forma tiek *pludināta* un mainīta kā skaistā akvareli. Šis ir raksturīgs piemērs mūzikas un teksta mijiedarbei sintakses jomā: proti, priekšplānā izvirzās t. s. strukturālā iekļaušana, kuras ietvaros teksta sintaktiskie elementi tiek pakļauti mūzikas sintaksei.

# Vakars

M.Einfelde

**A**  
**a**  
Molto moderato

Alto  
Ve - - ras de - - -

Bass  
Ve - - ras

poco rit. **b** a tempo

A  
bess spo-dras a - - - cis

B I  
bess a - - - cis

B II  
a - - - cis ve - - - ras

B III  
a - - - cis ve - - - ras

15 *mf*

S  
Ve - - ras de - - bess spo - dras a - - -

A I  
de - - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - -

A II  
de - - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - -

T  
de - - bess, spo - - - dras de - - -

B I  
de - - bess spo - - - dras a - - -

B II  
de - - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - -

B III  
de - - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - -

C  
Poco meno mosso

21

S I - - - - - cis, Klu - - - - - si dzie - - - - -

S II - - - - - cis, Klu - - - - - si dzie - - - - -

A I - - - - - cis, Tum-sa klu-si, tum-sa klu-si dzie-dat sak,

A II - - - - - cis, Tum-sa klu-si, tum-sa klu-si dzie-dat sak,

T - - - - - dras a - - - - - cis klu - - - - - si dzie - - - - -

B I - - - - - cis

B II - - - - - cis, Tum-sa klu-si, tum-sa klu-si dzie-dat sak,

B III - - - - - cis klu - - - - - si dzie - - - - -

27

S I - - - - - dat sak,

S II - - - - - dat sak,

A klu - si dzie-dat, tum-sa klu-si dzie-dat sak, tum-sa klu -

T - - - - - dat, dzie - - - - - dat sak,

B I klu - si dzie-dat, dzie - - - - - dat sak,

B II - - - - - dat sak, sak,

B  
b<sub>1</sub>/c<sub>1</sub>/d

31

S I klu - si, klu - - - - - si

S II klu - - - - - si

A - si, klu - si dzie-dat sak, - - - - - klu - - - - - si

T tum - - - - - sa klu - - - - - si

B tum - - - - - sa klu - - - - - si

36

S I dzie - - - dat sak, un caur dru - - - - -

S II dzie - dat sak, un pa ta - ci - nu caur dru - - - - -

A dzie - - - dat sak, un caur dru - - - - - vu

T dzie - - - dat sak, un pa ta - - - - - ci - nu caur

B I sak, un caur dru - - - - -

B II dzie - - - dat sak, un caur dru - - - - -

42

**Molto meno mosso**

S I - - - vu pir - - - - - mie, pir - - - - - mie

S II - - - vu pir - - - - - mie, pir - - - - -

A ta - - - ci - nu, caur dru - - - vu pir - - - - -

T dru - - - vu, un caur dru - - - vu pir - - - - - mie

B I - - - vu, un caur dru - - - vu pir - - - - - mie

B II - - - vu pir - - - - - mie, pir - - - - - mie

**A<sub>1</sub>**  
**a<sub>1</sub>**  
**Tempo II**  
*mp*

46

S I sap - - - - ni, pir - mie sap - ni ba - li  
 S II - mie sap - - ni, pir - mie sap - ni ba - li  
 A - mie sap - - ni, pir - mie sap - ni ba - li  
 T sap - - - - ni, sap - ni ba - li  
 B I sap - - - - ni, sap - ni ba - li  
 B II sap - - - - ni, sap - ni ba - li

**a<sub>2</sub>**

55

S I nak,  
 S II nak,  
 A *pp* nak,  
 T nak,  
 B I nak,  
 B II nak, pir - mie sap - ni ba - - - - li nak,

**a<sub>3</sub>/b<sub>2</sub>/c<sub>2</sub>/d<sub>1</sub>**

64

S I *pp* pir - - - - mie, pir - - - - mie sap - - - -  
 S II un pa ta - - - ci - nu caur dru - vu pir - mie sap - - ni  
 A *p* un pa ta - - - ci - nu caur dru - vu pir - mie sap - - ni  
 T *p* caur dru - vu pir - mie sap - ni,  
 B I *p* caur dru - vu pir - mie sap - - ni  
 B II *p* caur dru - vu pir - mie sap - - ni



3. piemērs. *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, 1. daļa *Vakars*: visa dziesma (ar formas posmu norādēm)

Savukārt teksta realizācijas<sup>6</sup> aspektā Maijas Einfeldes kordarbi apliecina daudzveidīgu pieeju. Visbiežāk katrā no tiem sastopami visi trīs iespējamie teksta realizācijas veidi:

- lineārā ieklāšana; resp., teksts mūzikā tiek ietverts monoritmiskā izklāstā bez jebkādas uzslāņošanās;
- zema līmeņa strukturālā modificēšana (kordarbā tiek izmainīta dzejas forma, atkārtojot atsevišķas dzejrindas);
- monotekstuālā maskēšana, kas gan parādās vien fragmentāri (viena un tā paša teksta dažādu fragmentu uzslāņošanās atšķirīgā ritma izklāstā).

*Trīs Friča Bārdas dzejoļu* 3. daļā *Debess* pirmajās 35 taktīs iespējams konstatēt visus trīs iepriekšminētos teksta realizācijas veidus, un tie epizodiski mijiedarbojas. Bārdas dzejas teksta pirmās divas rindas ("Cik dziļa tu, debess, / Cik dziļš tevī prieks") fakturāli tvertas kā lineāri horizontālā ieklāšana ar balsu monoritmisku kustību akordu faktūrā (1.–9. t.). Turpmākajā izklāstā lineārā ieklāšana apvienojas ar strukturālo modificēšanu – atkārtojas otrās rindas teksta fragments "tevī prieks" (10.–14. t.), akorda izskaņā (13. t.) *iepludinot* nākošo rindu "Visdziļākā jūra" kā lineāri horizontālu ieklājumu. Tūdaļ rinda tiek atkārtota, faktūrai sadaloties dažādās melodiskās līnijās ar atšķirīgu ritma zīmējumu, un veidojas īslaicīga monotekstuālā maskēšana (18.–23. t.). Līdz ar sekojošo frāzi, nepārraujot mūzikas plūdumu, tiek lineāri ieklāta nākošā teksta rinda "Pret tevi tik nieks", turklāt tā modificēta, vairākkārt atkārtojot pirmos vārdus "Pret tevi".

<sup>6</sup> Teksta realizācijas ietvaros nodalāmi vairāki teksta izklāsta veidi, kas saistīti ar kora faktūras specifiku – lineārā ieklāšana (lineāri horizontālā un lineāri diagonālā ieklāšana), strukturālā modificēšana (zemas un augstas pakāpes) un maskēšana (monotekstuāla, politekstuāla, monolingvistiska, polilingvistiska). Sīkāk par šiem jēdzieniem skat.: Šmite 2013: 97–98.

# Debess

M.Einfelde

**Allegro, ma non troppo**

I  
Soprano *f* Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

II  
Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

I  
Alto *f* Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

II  
Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

7

I  
S prieks, te - vi prieks

II  
prieks, te - vi prieks

I  
A prieks, te - vi prieks. Vis - dzi - la - ka

II  
prieks, te - vi prieks

15

I  
S *mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka

II  
*mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka

I  
A *mp* ju - - - - - ra pret te - - - - -

II  
*mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka ju - - - - -

T  
*mp* vis - dzi - la - ka ju - - - - -

B  
*mf espr.* vis - dzi - la - ka ju - - - - -

22

S ju - ra pret te - vi tik nieks.

I - vi, pret te - vi tik nieks.

II ra pret te - vi, pret te - vi tik nieks, pret *mf espr.*

T - ra pret te - vi, pret te - vi tik nieks.

B - ra pret te - vi tik nieks.

29 **Meno mosso**

S pret te - vi tik nieks. *fp* *mf* *sf* **rit.**

I pret te - vi tik nieks. *fp* *mf* *sf*

II te - vi tik nieks.

T

B

4. piemērs. *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, 3. daļa *Debess*: 1.–35. t.

Līdzās šādai teksta ieklāšanai Einfeldes kormūzikā reizēm atrodami vēl individualizētāki teksta realizācijas piemēri. Piemēram, *Pie zemes tālās...* 1. daļā teksts *Pie zemes malas esam nākuši* parādās vienlaikus gan kā lineāri horizontālā, gan lineāri diagonālā ieklāšana (tas *ceļo* no trešo soprānu grupas uz otro un pēcāk trešo basu partijām). Tādējādi, apvienojoties abiem lineārās ieklāšanas veidiem, rodas monotekstuāla maskēšana.

68

S. pie ze - mes ma - las

S. pie ze - mes ma - las

S. *fp sub.* pie ze - mes tā - lās ma - las *fp sub.* e - sam

A. pie ze - mes ma - las

A. ma - las

A. ma - las

T. pie ze - mes ma - las

T. - - - mes ma - las

T.

B. pie ze - mes ma - las

B. *fp sub.* nā - ku - ši

B. *fp sub.* pie ze - mes ma - las

5. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 68.–73. t.

\* \* \*

Īpaši nozīmīgs aspekts Maijas Einfeldes kormūzikas analītiskā izvērtējumā ir **vokālā skaņveide** šī termina plašā nozīmē. “Man vienmēr ir gribējies traktēt balsi kā instrumentu. Tā arī es izmantoju kori – kā instrumentālistus, nevis kā dziedātājus,” intervijā atzīst komponiste (Einfelde 2015).

Einfeldes pieejai raksturīga vokālo partiju instrumentālā, kas izpaužas divos aspektos – gan kā instrumentāla virtuozitāte, gan instrumentālu tehniku adaptācija. Vēl vairāk: var saskatīt ciešu saikni starp komponistes skaņdarbiem instrumentālmūzikas un kormūzikas

žanros; to apliecina līdzīgi un dažos gadījumos pat identiski paņēmieni mūzikas faktūras veidošanā.

**Instrumentālā virtuozitāte** parādās vairākos aspektos. Pirmkārt, te jāmin izteikti melismātiska pieeja tekstam, resp., viena fonēma bieži *iekrāso* izvērstāku melodisko kustību. Viens no piemēriem ir kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 1. daļa, 2. soprāna partija (102.–107. t.). Šajā fragmentā ar tekstu “Pie zemes” tiek attīstīta ritmiski daudzveidīga melodiska kustība, kas balstīta pustoņa intervālā ar raksturīgu glisandoveida pāreju no vienas skaņas uz otru. Savukārt altu grupa iezīmē fonu *d-es (dis)-e*.

102

S. *mp gliss.* *sf espr.*  
 pie ze - mes

S. *pp espr.*  
 pie ze - mes tā - lās,

A. *pp espr.*  
 pie ze - mes tā - lās,

A. *pp espr.*  
 pie ze - mes tā - lās,

6. piemērs. *Pie zemes tālās malas...*, 1. daļa: 102.–107. t.

Radniecīgs tematisks materiāls parādās monooratorijā *Saistītais Prometejs* baritonam, vijolei, čellam, klarnetei, mežragam un klavierēm; tā sacerēta ar to pašu tekstu, kas izmantots desmit gadus vēlāk tapušajā kameroratorijā *Pie zemes tālās...*. Lai gan abu darbu muzikālais risinājums atšķiras, ir arī dažas paralēles. Piemēram, 6. piemērā atainotā soprāna melodija sasaucas ar vijoles partiju monooratorijas 4. daļā *Prometeja monologs*. Arī tai raksturīga kustība pustoņa diapazonā ar iezīmīgu glisandoveida pāreju, un balsta skaņas *d-dis-e* ir identiskas. *Saistītā Prometeja* 4. daļā gari izturēto skaņu (paralēles ar gari izturēto harmoniju iepriekšminētajā *Pie zemes tālās...* piemērā, altu grupā) veido vijoles brīvā stīga *d<sup>7</sup>* (sal. 6.–7. piemēru).

8 *pp* *gliss.* *sim.*

Vln.

7. piemērs. *Saistītais Prometejs*, 4. daļa: vijoles partijas fragments

<sup>7</sup> Radniecīgi ir arī abu ciklu noslēgumi (*Saistītā Prometeja* pēdējā daļa *Epilogs* un *Pie zemes tālās...* fināla beigu posms *Tranquillo dolcissimo*).



Otra instrumentālās virtuozitātes izpausme ir plaši intervāliskie lēcieni, bieži vien maksimāli augstā reģistrā (piemēram, 1. soprānu partija kompozīcijā *Sirēnu sala*, 123.–128. t.). Radniecīgs piemērs instrumentālajā kamerelmūzikā atrodams Sonātes čellam un klavierēm (2014) sākumtaktīs. Ekspresīvai, kāpjošai melodiskai kustībai plašā diapazonā seko trilleris.

122

S. I val - dzi - na vi - nu ar sa -

S. II

S. III

S. IV *sf*

126

S. I vām dzies - mām.

S. II

S. III

S. IV

10. piemērs. *Sirēnu sala*: 123.–129. t., soprānu partijas

Risoluto

Vc. *f*

11. piemērs. Sonāte čellam un klavierēm (2014): 1.–5. t., čella partija

Sonāte čellam un klavierēm sacerēta 16 gadus pēc *Sirēnu salas*, tādēļ te nevaram runāt par tiešu instrumentālā kameropusa ietekmi uz kordziesmu. Varbūt šajā gadījumā ir pat otrādi – pēdējā laikā tapušajos kamerdarbos atspoguļojas komponistes kormūzikas rakstība, kas sākotnēji izaugusi no viņas instrumentālmūzikas.

Arī **instrumentālo tehniku adaptācija** izpaužas vairākos aspektos. Pirmkārt, to atspoguļo komponistes bieži lietotais tremolo divu fiksētu skaņaugsstumu diapazonā. Raksturīgs piemērs ir epizode no kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 4. daļas (skat. 2. piemēru krājuma 206. lpp.). Cits, turklāt īpaši interesants piemērs rodams *15. psalma* 137. taktī, kur apvienojumā ar divu skaņu tremolo ietverta ekspresīva, lejupslidoša glisando kustība sekstas diapazonā.

137 *ff* *gliss.* *p*

demned. is can - demned.

*ff* *gliss.*

demned.

*ff* *gliss.* *p*

demned.

*ff*

demned.

*ff*

demned.

*ff*

demned.

*ff*

demned.

*ff*

demned.

*ff*

demned.

12. piemērs. 15. psalms: 137.-138. t.

Šāds *staigājošs* tremolo ir sastopams arī Einfeldes kamerorķestra partitūrās. Piemēram, Koncertā altam un kamerorķestrim 3. daļā līdzīgu faktūru iespējams vērot pirmo un otro vijoliņu partijās. Atšķirībā no 15. psalma, kur tremolo kustība konsekventi virzās lejup, Alta koncertā tā mainās (resp., ir gan augšup-, gan lejupvērsta), tomēr abu principu radniecība nav apšaubāma.



The image shows a page of a musical score for a concerto. It features seven staves: Soprano Viola (S.Vla.), Oboe (Obl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Db.). The measures are numbered 225 through 229. The notation includes various rhythmic patterns, including tremolos and vibrato, particularly in the string parts. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

13. piemērs. Koncerts altam un kamerorķestrim: 225.–229. t.

Kā otrs raksturīgs instrumentālās tehnikas adaptācijas veids jāmin tremolo vienas skaņas ietvaros jeb izteikti intensīvs vibrato. Piemēram, dziesmā *Debes* no *Trīn Friča Bārdas dzejoļiem* 89.–93. taktī lietots spēcīgs tremolo apvienojumā ar ordināru skaņu pārējās balsīs. Līdzīgs paņēmiens, faktūrā vienlaikus iekļaujot ordināru un tremolētu skaņu, rodams arī instrumentālajās partitūrās. Viens no piemēriem ir Koncerta altam un kamerorķestrim 3. daļas noslēgums: šeit apvienojas gan ordināra skaņa, gan tremolo, gan skaņas, kuras izrotā trilleris.

89 *sub p* *p non espr*

S. Un no - grimst  
will sin - ken

*sub p*  
ā -  
ah -

*mp* *s*  
dzid - ra - jā  
tief - blau - er

*mp* *s* *sempre legato*  
dzid - ra - jā krist un no  
tief - blau - er zieht will sin -

*mp* *s*  
dzid - ra - jā at - va - rā  
Ab - grund

*mp* *p non espr*  
at - va - rā Ua no - grimst  
Ab - grund will sin - ken

*mp*  
gri - bas man krist  
mich in sich zieht

*mp*  
gri - bas man krist  
mich in sich zieht

B.

333

S. Vla

Vln. I div.

Vln. II div.

Vla div.

Vc.

Db.

*p*

*mf*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

3

3

3

tr

tr

15. piemērs. Koncerts altam un kamerorķestrim, 3. daļa: 333.–334. t.

Trešā iezīmīgā instrumentālās tehnikas adaptācijas izpausme ir trilleris atsevišķās balsīs apvienojumā ar ordināru skaņu. Gan komponistes instrumentāldarbos, gan kormūzikā tas sastopams kā kopskanējumu bagātināošs elements. Interessants piemērs trillera lietojumam ir kordziesmas *In vita di Madonna Laura* (*Laurai dzīvai, no Divām mīlas dziesmām*) fragments (93.–94. t.). Pretstatā pārējam korim, kura ritmiski artikulētajā dziedājumā prezentēts Petrarkas teksts, 1. alti un 3. tenori uz fonēmas *a* pamata atklāj kora faktūras vidusbalsis ieslēptu instrumentāla rakstura melodiju, kuras noslēgumu izrotā trilleris. Frāzes beigās abas trillera bagātinātās vidusbalsis izvirzās priekšplānā pretstatā frāzes statistiskajai izskaņai pārējās kora balsīs.

90 *molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

S. an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

a *tr*

*molto dim.*

A. an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

s'a - lleg - - - ra e te - me

*molto dim.*

T. s'a - lleg - - - ra e te - me

*molto dim.*

a *tr*

*molto dim.*

*3*

s'a - - - - - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

*3*

B. s'a - - - - - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

Instrumentālās tehnikas adaptāciju atspoguļo arī dubultmēles efekts – tipiska koka pūšaminstrumentu spēles tehnika, kas pārceļojusi uz Einfeldes kora partitūrām. Piemēram, *Trīs Friča Bārdas dzejoļu* 1. daļā *Vakars* melodijā (tematiskais materiāls *c*) ietverts divkāršs katras skaņas atkārtojums klusā dinamikā altu un 2. basu partijās; to būtu viegli iztēloties flautas vai klarnetes instrumentācijā zemā reģistrā (skat. 3. piemēru krājuma 210. lpp., 24.–26. t.).

Visbeidzot, samērā bieži Einfeldes kordziesmu faktūrā ieausts arī tāds raksturīgs orķestrācijas paņēmieni kā pedālis; tas parādās kā atsevišķas balss vai harmonijas papildzinājums. Kordziesmā *Vakars* gan sākumā (1.–5. t.), gan reprīzē (55.–63. t.) altu balss grupa iezīmē šādu vienas skaņas pedāli (skat. 3. piemēru, krājuma 209. un 212. lpp.).

Kopumā jāsecina, ka visbiežāk sastopamie instrumentālo tehniku adaptācijas veidi Maijas Einfeldes kormūzikā ir pirmie trīs no šajā apakšnodaļā minētajiem – t. i., tremolo divu fiksētu skaņaugstumu diapazonā, tremolo vienas skaņas ietvaros, kā arī trillera lietojums atsevišķās kora balsīs apvienojumā ar ordināru vokālo skaņveidi pārējās balsīs. Citi paņēmieni parādās fragmentāri.

Analīzes noslēguma daļā pievērsīšos svarīgākajiem percepcijas aspektiem.

225

### 3. Dzejas teksta uztveramība

Pirmajā un otrajā analīzes stadijā veiktā izpēte rosina paralēles ar Pjēra Bulēza 1981. gadā izvirzīto “centra un prombūtnes” teoriju (Boulez 2004) un ļauj konstatēt mūzikas (nevis teksta) struktūru dominanti, kā arī izteikti instrumentālu rakstību Einfeldes kordarbos. Taču vienlaikus pastāv virkne iezīmju, kas liecina par teksta nozīmību viņas kora kompozīcijās un nodrošina tā uztveramību augstā vai vidēji augstā līmenī.

Faktori, kas nosaka dzejas teksta uztveramību skaņdarba kontekstā, ir teksta realizācija, kā arī komponistes sekošana dabiskai akcentuācijai vārdu ietvaros, t. i., runas intonāciju atveide. Dominējošais teksta realizācijas paņemiens – lineārā iekļāšana – nosaka augstu uztveramību. Savukārt zemas pakāpes maskēšana, apvienojoties maksimāli trim ritmiski un melodiski atšķirīgiem slāņiem<sup>8</sup>, visbiežāk ir epizodiska, un tajā ietvertais teksts lielākoties jau iepriekš izskanējis kā lineārs iekļājums.

Raksturīgs piemērs augsta līmeņa teksta uztveramībai ir pirmās taktis no kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 4. daļas. Šeit komponiste lineāro tekstu iekļāusi melodizētā rečitācijā un vienlaikus sekojusi valodas dabiskajam plūdumam. Tādējādi ar garāku ritma vērtību un akcentu uz otrās zilbes vārdā “patiešām” atainota dabiskā akcentuācija.

<sup>8</sup> Vairāk nekā triju tekstu (vai teksta fragmentu) uzslāņojums savukārt būtu apzīmējams kā augstas pakāpes maskēšana, jo šajā gadījumā teksta uztvere būtu visai komplicēta.

Savukārt teikuma ietvaros ar augstāku skaņu es tiek izcelts “vārds” kā svarīgākais semantiskais komponents.

**Allegro ma non troppo**

S. *f* *sfz*  
Jau pa - tie - šām te pie - pil - dās sa - ci - tais vārds,\_\_\_\_\_

A. *f* *sfz*  
Jau pa - tie - šām te pie - pil - dās sa - ci - tais vārds,\_\_\_\_\_

17. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 4. daļa: 1.–7. t.

Arī Einfeldes pieeja dzejas tekstiem svešvalodās (trešās grupas kordarbi) faktūras, ritma un melodisko intonāciju kontekstā atklāj komponistes pietāti pret valodas dabisko plūdumu un runas intonācijām. Līdzīgs piemērs rodams 15. *psalmā* ar Bībeles teksta versiju angļu valodā.

160 *f* *sf*  
S. that fe - ar the Lord, that fe - ar the Lord,

*f* *sf*  
A. that fe - ar the Lord, that fe - ar the Lord,

*f* *sf*  
T. that fe - ar the Lord, that fe - ar the Lord,

*f*  
B. the Lord,\_\_\_\_\_ that fe - ar the Lord,

18. piemērs. 15. *psalms*: 160.–164. t.

Maijas Einfeldes kordarbu klāstā ir arī atsevišķi piemēri, kuros dzejas teksta uztveramība ir zema, piemēram, *Sirēnu salas* izskaņa. Taču šajā gadījumā teksta *izkušana* kora faktūrā visdrīzāk saistāma ar skaņdarba kopējo māksliniecisko ieceri.

## Secinājumi

1. Maija Einfelde savā kormūzikā izmanto galvenokārt iepriekšeksistējošus tekstus gan pilnā veidā jeb pirmstāvoklī, gan fragmentāri. Atsevišķos gadījumos lietots arī kompozīcijas procesā radīts fonētisks teksts. Tas parādās divējādi:

- kā abstraktas fonētiskas konstrukcijas,
- kā fonētiskas konstrukcijas, kas atvasinātas no dzejas teksta.

2. Komponistei būtiska ir dzejas teksta sākotnējā ierosme kā literārs pirmsākums; vēlāk starp tekstu un mūziku veidojas izkļiedēta semantiskā saikne. Turklāt iespējams vērot diferencētu pieeju kordarbiem, kas tapuši ar latviešu dzejnieku tekstiem (pirmā grupa), tulkotiem sen grieķu tekstiem un tekstiem svešvalodās (otrā un trešā grupa):

- pirmās grupas kordarbiem raksturīgs teksta semantiskā komponenta izcēlums,
- otrās un trešās grupas kordarbos vērojama fonētiskā aspekta dominante.

3. Einfeldes kordarbos, no vienas puses, dominē strukturālā iekļaušana, resp., teksta sintaktisko elementu pakļāvums mūzikas sintaksei, un līdz ar to dzejoļa veidols skaņdarba kontekstā tiek būtiski izmainīts. No otras puses, komponiste niansēti ataino mūzikā runas intonācijas, tādējādi vērsot atsevišķu vārdu vai frāžu nozīmi skaidri uztveramu. Arī teksta realizācija ar lineāro iekļāšanu, fragmentāru strukturālo modifīcēšanu un zemas pakāpes maskēšanu veicina labu uztveramību.

4. Einfeldes kora faktūru, kā arī specifiskos skaņveides paņēmienus nepārprotami ietekmējuši viņas kamerdarbi un simfoniskie sacerējumi. Starp komponistes kormūziku un instrumentālmūziku pastāv cieša saikne, kas izpaužas divos rakursos:

- kā instrumentāla virtuozitāte (melismātiska pieeja tekstam un plaši intervāliskie lēcieni),
- kā instrumentālo tehniku adaptācija (tremolo, trilleris, dubultmēles efekts, orķestra pedālis).

# A CAPPELLA CHORAL MUSIC BY MAIJA EINFELDE: INSTRUMENTAL DIMENSIONS AND INTERPRETATION OF POETRY

Gundega Šmite

## Summary

The choral music of Maija Einfelde is an autumn fruit in the context of her creative output. Only in her late fifties did the composer begin to intensively explore the possibilities of choral writing, but since then choral music has become her main form of artistic expression.

The analytical approaches in this article represent two angles – the relationship between poetry and music as well as an examination of instrumental writing for a human voice as a direct influence of her instrumental compositions.

In this article, the relationship between music and poetry has been examined on three levels that are related to specific phases of the compositional process – the pre-compositional phase (choice of the text; examination of the text), the compositional process as a result (fusion of textual and musical components), and the perceptual aspect of the composition itself in terms of the intelligibility of the text within the music material.

The first phase: in Maija Einfelde's choral music one can find poetry texts used both in primary and fragmented conditions. In certain cases, the composer uses phonetic texts that have been created during the compositional process as abstract phonetic constructions and phonetic texts that have been derived from the poetry.

The second phase: Maija Einfelde is, first of all, inspired by the poetry text, thus presenting the literary beginning typical of her approach. During the compositional process there is a scattered semantic link created between poetry and music. There is a different approach used according to the chosen texts.

- For the choral compositions where the composer is using poems by poets in her native Latvian language, the semantic component is prevailing.
- For the choral compositions where poetry texts in foreign languages are used, as well as translated texts from ancient Greek, the phonetic component is prevailing.

The third phase: from the perceptual point of view, the structural inclusion predominates in many choral works, thus dramatically influencing the poem within the musical material. At the same time, the composer is following the prosody of the text, thus creating a high level intelligibility of a specific word or phrase. The linear text realization within the choral texture, fragmented low level modification and low



level masking influences the quite high level intelligibility of the poetry text.

Another aspect of my research relates to the examination of the links between Einfeld's instrumental and vocal writing, proving that specific vocal techniques and textures are influenced or even derived from her instrumental scores.

The links between these two poles are evident as:

- instrumental virtuosity through melismatic writing as well as usage of huge intervallic leaps in melody,
- adaptation of instrumental techniques (tremolo, trills, frullato effect, orchestral pedal, etc.).

### **Literatūra un citi avoti**

Alksne, Una (2012). *Estētisms Friča Bārdas dzejā*. [http://jaunagaiba.net/jg270/JG270\\_Alksne.htm](http://jaunagaiba.net/jg270/JG270_Alksne.htm) (skatīts 2016. gada 1. jūlijā)

Boss, Jack (1998). The "continuous line" and structural and semantic text-painting in Bernard Rand's *Canti d' Amor*. *Perspectives of New Music* 36 (2), pp. 143–186

Boulez, Pierre (2004) = Пьер Булез. Поезия – центр и отсутствие – музыка [Poēzija kā centrs un prombūtne kā mūzika]. В сб.: Пьер Булез. *Ориентир 1 [Orientieri 1]*. Москва: Логос-Альтера, Eccehomo, с. 173–195

Einfeld, Maija (2015). Intervija Gundegai Šmitei 12. aprīlī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Diktofona sarunas atšifrējums Gundegas Šmites privātarhīvā

Stacey, Peter (1989). *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli selon pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York and London: Garland Publishing, Inc.

Šmite, Gundega (2013). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

# LITURĢIJAS MOTĪVI UN LATVIEŠU KLASISKĀ DZEJA MAIJAS EINFELDES *KORA SIMFONIJĀ*

Zane Prēdele

## Ievads

20./21. gadsimta mijā latviešu mūzikā sevi spilgti pieteica brīvāks reliģiskās tematikas un sakrālo žanru tvērums, nekā to varējām vērot iepriekšējos vēstures periodos. Viens no šādiem žanriem ir mesa, un tās jaunā, individualizētā interpretācijā nozīmīgu artavu devusi Maija Einfelde. Atbildot uz jautājumu par savas muzikālās domāšanas būtību, komponiste intervijā Baibai Jaunslavietei reiz atzinusi:

“Tās pamatā ir luteriskais korālis un latviešu tautasdziesma. Līdz ar to manī pašā sēž daudziem šī žanra paraugiem piemītošais kvadrātiskums un regularitāte, taču es pastāvīgi tiecos to pārvarēt.” (Jaunslaviete 2006: 4)

Tekstus no luteriskās liturģijas komponiste tiešām izmantojusi oratorijā *Rīta liturģija* jauktajam korim, ērģelēm un pikolo trompetei (2001). Tajā saglabāta evaņģēliski luteriskās baznīcas dievkalpojuma kārtība (liturģijas ievads ar grēksūdzi, Dieva Vārda liturģija un ticības apliecinājums, Tēvreize, noslēguma liturģija un svētīšanas vārdi). Interesanti, ka arī šī skaņdarba mūzikas valodā jaušama radniecība *Kora simfonijas* tematiskajam materiālam, tomēr saturiskā līdzība starp abiem izvērstajiem darbiem ir tikai nosacīta. Lai arī *Kora simfonijas* pamatā ir liturģija – šoreiz katoļu dievkalpojuma teksti latīņu valodā –, kopumā tās ietekmes avoti bijuši krietni daudzveidīgāki. Mesas žanrs Einfeldes *Kora simfonijā* nav traktēts viennozīmīgi: šī darba klausītājs nokļūst ne vien saskarē ar mesas tradīciju, bet arī principiāli ārpus tās, jo *Kora simfonija* nav sakrāla kompozīcija jēdziena šaurā izpratnē – tā pretendē uz universalitāti.

## 1. Komponiste par *Kora simfonijas* ieceri

Intervijā<sup>1</sup> raksta autorei Maija Einfelde savulaik atzinusi, ka jēdzienu *simfonija* viņa izprot samērā brīvi – vienkārši kā izvērsta darba apzīmējumu. Nosaukums *Kora simfonija* izraudzīts, jo, autores skatījumā, tas šķitis piemērots apjomīgai kompozīcijai, kurā ietvertas dramatiskas kolīzijas (Einfelde 2008a).

Einfeldes daiļradē ir vairāki veltījumi viņai dārgu cilvēku piemiņai. Piemēram, Pirmā sonāte vijolei un klavierēm (1980/1981) tapusi pēc komponistes skolotāja Jāņa Līciša nāves, *Sonāte meditācija* altam un klavierēm (1983) veltīta Jāņa Ivanova piemiņai, kompozīcija *Nikte un Selēne* (1999) ir autores veltījums brāļu Jāņa (1934–1998) un Kārļa (1937–1994) Dūrēju piemiņai, savukārt *Kora simfonija* jauktajam korim un kamerorķestrim (bez koka pūšaminstrumentiem, bet

<sup>1</sup> Intervija ar Maiju Einfeldi notika 2008. gada 8. oktobrī Latvijas Komponistu savienībā.

papildinātam ar trompeti, trombonu un sitaminstrumentiem) veltīta Maijas Einfeldes mātei Vallijai Dūrējai (1896–1967).

“Pirmā redakcija sanāca kā mesas daļu sakopojums. Bija tikai moto – Viļa Plūdoņa dzejolis *Bāra bērni*. Un sajūta, ka iecerētais nav panākts... Kāds no recenzentiem toreiz vaicāja: kāda žanra darbs tas ir, vai mesa? Latviešiem ar baznīcas mūziku ir ciešas saites. 40. gadu vidū nomira mans tēvs, un māte palika ar pieciem maziem bērniem Valmierā. Tās ir atmiņas par laiku, kad māte spēlēja korāli *Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils*, un viņas pārliecība visos grūtajos brīžos bijusi, ka Dievs labu dara, ko darīdams. Māte ar ērģeļu spēlēšanu bija nesalaužama. Šī simfonija ir veltījums viņai.” (Einfelde 2008a)

Abām *Kora simfonijas* redakcijām komponiste par moto izraudzījusies Viļa Plūdoņa dzejoli *Bāra bērni*, kas gan netiek izdziedāts, taču ir atslēga uz skaņdarba pamatideju. Stāstot par 1. redakciju, Maija Einfelde intervijā atklāj konkrētu atmiņu atspulgu:

“Rekviēms tas nav, bet hronika par zināmu laika posmu. Par manu dzīvi. Redzēju 1949. gadu savām acīm. Laukos marta saulaina diena un izdangāti ceļi visos stūros pa nakti, lai izbrauktu. Tikko aizvesti kaimiņi. Manī virda lielas ciešanas – dubļos atstātās kāpurķēžu pēdas, saule un tukšās mājas. Diena sākas, un laiks var ritēt tālāk...” (Einfelde 2008a)

Intervijā Baibai Jaunslavietei komponiste min arī citu, nedaudz atšķirīgu asociāciju slāni. Viņa atgādina, ka Plūdoņa dzejolis *Bāra bērni* radies Pirmā pasaules kara periodā, bēgļu gaitās<sup>2</sup>; tajā jaušamā pamestības noskaņa likusi Maijai aizdomāties, ka līdzīgi jutušies daudzi cilvēki krasu vēsturisko pavērsienu laikos – gan viņas bērnībā, 20. gadsimta 40. gados, gan 1. redakcijas tapšanas periodā – 90. gadu Latvijā. “Mana *Kora simfonija* ir aizlūgums par visiem dzīves pabērniem – *bomžiem*, ubagiem un citiem grūtdieņiem,” tā autore (Einfelde 2007).

Komponiste arī atzīmē, ka *Kyrie* daļas emocionālā noskaņa sasaucas ar Plūdoņa dzejoli *Bāra bērni*, kurā jaušamas dziļas ilgas pēc ciešanu atrisinājuma. Tiek gaidīta jauna kustība un būtisks morāls pavērsiens. Lūk, pilns šī dzejoļa – *Kora simfonijas* moto – teksts:

### ***Bāra bērni***

#### **Vilis Plūdonis**

Visi gaisi ir pavasara zilās dvašas pilli pietvīkuši;  
Balti vēji zelta kokles bērzu birztaļās izkāruši;  
Gāju putnu sanošie bari zemju zemes pārstaigājuši;  
Pirmie cīruļi jaunu ziedoni ar gavilēm iezvanījuši...

Un bāra bērni, skumjās rindās gar Mellās upes krastiem sasēduši,  
Bēdu sirdis kā piemirkušus mākoņus piesaulē izklājuši,  
Asaru acis miglotā tālumā skumji pavērsuši,  
Gaida izmisuši:  
Kad sāksies lielā ledus iešana...

Bāra bērnu kājas ir stīvas un jēlas no mūžīgās Saules meklēšanas;  
Viņu acis ir platas, platas no mūžīgās gaidīšanas;

<sup>2</sup> Dzejolis iekļauts 1921. gadā publicētajā krājumā *No nakts līdz rītam*, sadaļā *Saltajā paēnī*, kas datēta ar 1914.–1917. gadu.

Viņu ausis ir kurlas un neticīgas no mūžīgās ticēt gribēšanas;  
Viņu vaigi velgi-sarkani no mūžīgās raudāšanas,  
Un, ak, viņu sirdis ir kā līdz pēdējam savilkta, vaidulīgas  
Vēja kokles stīgas,  
Kas katru mirkli draud pušu trūkt...

Tā sēž tie pie Mellās upes dziļi-klusosās ciešanās  
Un ilgodamies ilgojas lielās ledus iešanas...

Tad – tic tie – visas Zemes važas taps nokratītas,  
Tad visas lielās ilgas kļūs piepildītas,  
Tad mitēsies bēdas un rims mūžīgā asaru liešana,  
Kad sāksies lielās Mellās upes ledus iešana...

Šo apjomīgo Plūdoņa dzejoli Einfelde traktē kā pravietisku vēstnesi: līdzībās tas stāsta par tautas atmodu un pseidoatmodu, latviešiem raksturīgo gaušanos un mūsu sapņotājtautu, kas tomēr tic un gaida savu garīgo brīvību (Einfelde 2008a).

Arī skaņdarba 1. redakcijas beigu daļas atslēgvārdi *Domine salvum fac populum tuum* (no latīņu val. – “Kungs, lai tiek glābta Tava tauta”) sasauca ar Plūdoņa dzejolī *Bāra bērni* valdošo noskaņu. Savukārt teksts “Kad sāksies lielās Mellās upes ledus iešana...” uzlūkojams kā īpatns signāls, un konceptuālā ziņā tas reprezentē visas *Kora simfonijas* pamatideju.

232

## 2. Analītisks ieskats *Kora simfonijā*

Skaņdarbam ir divas redakcijas: senākā no tām tapusi 2000., jaunākā – 2004. gadā. 2000. gada 29. septembrī Latvijas Radio koris un orķestris *Rīgas kamerģimfoniķi* diriģenta Sigvarda Kļavas vadībā LU Lielajā aulā pirmatskaņoja 1. redakciju, kurā daļu secība bija šāda:

- *Kyrie* (vokāli instrumentāla daļa);
- *Dies irae* (vokāli instrumentāla daļa);
- *Benedictus* (*a cappella* daļa);
- *Domine salvum* (vokāli instrumentāla daļa).

Daļu secībā atspoguļojas zināma saikne ar mesas kompozicionālo struktūru un kanonos ierakstīto reliģiskā pārdzīvojuma rituālu. Tomēr šī redakcija jāvērtē kā mākslinieciski nepabeigta; uz to norāda gan komponiste, apzīmējot 1. redakciju vienkārši kā mesas daļu sakopojumu (Einfelde 2008a), gan pirmatskaņojuma diriģents Sigvards Kļava: viņš stāsta par skaņdarba tapšanas grūto radošo procesu un komponistes laika deficītu brīdī, kad jauno opusu nācies nodot Latvijas Radio korim (Kļava 2009).

Cikla idejas pabeigtība ir sasniegta *Kora simfonijas* 2. redakcijā<sup>3</sup>. Tajā komponiste atteikusies no *Benedictus* ("Svētīts") daļas, kas turpina patstāvīgu dzīvi kā kordarbs *a cappella*: jaunajā versijā nav vairs izmantots arī iepriekšējais fināls (*Domine salvum*), kas epizodiski ieausts orķestrim sacerētās Simfonijas (2003) tematiskajā materiālā. Ciklā ietverta jauna daļa *Sanctus* ar soprāna solo (diskanta balsi), taču īpaši radikāli mainījies ierāmējums – gan ievads, gan fināls 2. redakcijā ir tieša atsauce uz Viļa Plūdoņa (1874–1940) daiļradi, jo izmantoti viņa dzejoļi *Laika zvani* (krājums *Aiz dzīves vārtiem*, dzejolis pirmpublicēts 1917. gadā Maskavas žurnālā *Taurētājs*, 1. nr. 3. lpp.) un *Saules lēkts* (krājums *Zeme un zvaigznes*, dzejolis pirmpublicēts 1928. gadā daiļliteratūras žurnālā *Piesauļe*, 11. nr. 481. lpp.). Tādējādi *Kora simfonijas* 2. redakcijas daļu secība ir šāda:

1. *Laika zvani* (*a cappella* daļa, *Lento*);
2. *Kyrie* (vokāli instrumentāla daļa, *Allegro moderato*);
3. *Dies irae* (vokāli instrumentāla daļa, *Allegro assai*);
4. *Sanctus* (soprāna solo un instrumentāls pavadījums, *Moderato*);
5. *Saules lēkts* (vokāli instrumentāla daļa, *Tranquillo, fantastico*).

Diriģents Sigvards Kļava atminas, ka viņš pats aicinājis komponisti ietvert simfonijā saules lēkta afektu, savukārt *Laika zvani* sākotnēji nebūt nav iecerēti kā skaņdarba pirmā daļa (Kļava 2009). Lai arī *Kora simfonijā* tiek integrēti šķietami tāli kultūrslāņi – sākot no viduslaiku mūzikas pieredzes (lamentācija, burdonbass, psalmodēšana) līdz latviešu klasiskās kordziesmas tradīcijām (Viļa Plūdoņa dzejas pantmērs, dzejas teksta ritms mūzikā), katra daļa atsevišķi, saglabājot tajā atainotā kultūrslāņa specifiku, tomēr organiski iekļaujas vienotajā ciklā un veic kādu no svarīgām formveides funkcijām.

*Kora simfonijai* raksturīgs balsts uz vienu no vispārējām likumsakarībām mākslā – s i m e t r i j u jeb augstāko līdzsvara stāvokli. Par cikla asi kļūst 3. daļa (*Dies irae*), kurā dramatiskā attīstība sasniedz kulmināciju. Savukārt simetrijas ārējo loku veido Plūdoņa dzeja 1. un 5. daļā, kas pretstatīta pārējām, latīņu valodā rakstītajām daļām. Arī tempu līkne paspilgtina simetrijas izjūtu – līdz pat 3. daļai temps ar katru daļu paātrinās un pēc tam, gluži otrādi, palēninās.

Interesanti gan atzīmēt, ka pašas komponistes skatījums uz cikla simetriju daļēji atšķiras. Intervijā viņa atzīmē Plūdoņa dzejas ierāmējumu (*Kora simfonijas* "apvalku") un izceļ *Kyrie* kā drūmāko cikla daļu, kam seko jau mazliet pārspīlētas ekspresijas paraugs *Dies irae*. Kā *Kora simfonijas* centru Einfelde tomēr uztver *Sanctus* daļu soprāna solo un orķestrim, kas, viņas skatījumā, sasaucas ar Plūdoņa latvisko dzeju (Einfelde 2008a). Tādējādi cikla centra objektīvs traktējums

<sup>3</sup> 2004. gada 13. jūnijā Rīgas Sv. Jāņa baznīcā diriģenta Sigvarda Kļavas vadībā to atskaņoja Latvijas Radio koris, orķestris *Rīgas kamerorķestris*, Andris Poga (trompete), Uldis Zilberts (trombons) un Daumants Kalniņš (soprānīno).

paliek atklāts jautājums, jo simetrijas precizitāte skaņdarbā ne vienmēr ir gluži ģeometrisks zīmējums vai matemātiska formula. Katrā ziņā piecas daļas savienotas ļoti organiski, un iespējams saskatīt arī līdzību ar klasisko simfonijas modeli:

- ievads (*Laika zvani*) sagatavo pirmās daļas noskaņu;
- tradicionālo pirmās daļas funkciju pilda *Kyrie* – izvērsta un sāpjpilna, dramatisma caurvīta lūgšana vai grēksūdze;
- *Dies irae* līdzinās simfonijas cikla otrajai daļai – dramatiskam skerco;
- *Sanctus* pilda trešās daļas funkciju, jo ir absolūts pretstats iepriekšējai daļai (*melnajam centram*) un cikla liriskais centrs. Šeit valda gaišums un garīga veldze, kas emocionāli raisa katarses izjūtu. Vienlaikus *Sanctus* daļa uztverama kā saite, kas sagatavo
- finālu (*Saules lēkts*). Tā kodā ietverts atrisinājums – apžēlošana un miers dabā, ko simbolizē gaismas parādīšanās.

Turpinājumā sīkāk pakavēšos pie atsevišķu daļu iezīmēm.

*Kora simfonijas 1. daļā Laika zvani* Maija Einfelde sekojusi Plūdoņa dzejoļa struktūrai. Dzejas centrālais vēstījums ir pausts teksta rindā “Liels ir šis laiks” (atšķirībā no dzejnieka, komponiste gan nenoslēdz šo rindu ar izsaucējzīmi), un katrā no četriem pantiem tā izskan kā nobeigums vai nosacīta cezūra pirms nākošā panta. Ik pantā četrindei ir sava, atšķirīga dramaturģijas kāpinājuma līkne, taču, pateicoties šai atkārtojumos allaž uzsvērtajai teksta rindai, veidojas loģisks formas posmu ritmizējums. Tādējādi simfonijas 1. daļā līdzās trijdaļībai izpaužas rondoveidība, kas balstās uz vienotu teksta refrēnu – “Liels ir šis laiks” – un tā variācijām visos formas posmos.

234

<sup>4</sup> Šeit un turpmākajās shēmās apakšējā celiņā norādītas taktis, kas atspoguļo nozīmīgākos pavērsienus formā. Norādīti arī katras daļas būtiskākie tempu apzīmējumi, taču ne visas tempu maiņas.

1. tabula. 1. daļas *Laika zvani* formas shēma<sup>4</sup>

<i>Lento</i>					<i>Molto rubato</i>				
A					B				A <sub>1</sub>
a	b	a <sub>1</sub>	c	d→	a <sub>2</sub>	e	f	e <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>
1. t.	33. t.	50. t.	55. t.	73. t.	80. t.	82. t.	92. t.	105. t.	125. t.

Tāpat kā Plūdonis, arī Einfelde nedala tekstu atsevišķās zīlbēs vai fonēmās. Autore saglabā katras dzejrindas domu nesašķeltu. Komponisti, šķiet, vairāk interesējis dzejas saturiskais vēstījums, un ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem viņa akcentē konkrētas frāzes un vārdus. Resp., Einfelde izraugās savu intonafīvo valodu dzejas lasījumam, un *Laika zvani* viņas tvērumā iegūst jaunu māksliniecisko intensitāti, ar citādu dramaturģiskā kāpinājuma līkni nekā Plūdoņa oriģināls.

*Kora simfonijas 1. daļas* attīstību raksturo četri pamattempa apzīmējumi: *Lento* – *Meno mosso* – *Molto rubato* – *Più mosso*. Viens no redzamākajiem Einfeldes kompozicionālajiem paņēmieniem

formveides procesā ir dzejrinādu vai to daļu atkārtojumu izvēršana pieaugošā secībā.

<p>1. Es dzirdu, dzirdu – tumsā <b>san</b>, tumsā san: Rit stundas, rit stundas, rit stundas pāri man. Rit stundas pāri man, Un katra klusi, un katra klusi, un katra klusi <b>zvan'</b>, zvan', zvan', zvan', katra klusi, katra klusi, klusi <b>zvan'</b> – <b>Liels ir šis laiks, ir šis laiks, liels ir šis laiks, ir šis laiks.</b></p>
<p>2. Sāpēs un ciešanās, sāpēs un ciešanās, sāpēs un ciešanās, Gaidās un cerībās, gaidās un cerībās, gaidās un cerībās, Bezgala līdzjūtās, bezgala līdzjūtās, bezgala līdzjūtās Liels ir šis laiks, liels ir šis laiks. <b>Liels ir šis laiks.</b></p>
<p>3. Visu veco viņš drupās <b>maļ</b>. Jaunu Sauli, jaunu Sauli pie debesīm kaļ, Sauli pie debesīm kaļ; jaunu Sauli pie debesīm kaļ; Griež zudušo ziedoni, zudušo ziedoni atpakaļ, griež zudušo ziedoni atpakaļ – <b>Liels ir šis laiks, liels ir šis laiks.</b></p>
<p>4. Pār nāvi viņš dzīvību sēs, pār nāvi viņš dzīvību sēs, dzīvību sēs. Ko tenkāt, kas mēs?... ko mēs? ko mēs? Ko tenkāt, kas mēs? Ko tenkāt: kas mēs? ... ko mēs? Tas spēs, kas uzdrīkstēs, tas spēs, kas uzdrīkstēs, uzdrīkstēs, tas spēs, tas spēs, tas spēs, kas uzdrīkstēs, uzdrīkstēs, kas uzdrīkstēs, uzdrīkstēs. <b>Liels ir šis laiks, liels ir šis laiks, šis laiks.</b></p>

1. attēls. Viļa Plūdoņa *Laika zvanu* teksts Maijas Einfeldes interpretācijā<sup>5</sup>

Jau pašā sākumā kora balsu melodisko līniju vedumā komponiste konsekventi izmanto atbalss paņēmieni. Piemēram, dzejoļa pirmā panta rindu “Es dzirdu – tumsā san” Einfelde kora basu un tenoru dalītajās grupās liek izdziedāt ar šādu teksta atkārtojumu: “Es dzirdu, dzirdu – tumsā san, tumsā san.” Vārdu atkārtojums izriet no komponistes ieceres izmantot balsu tremolo līdzīgi spēcīgi ievibrētiem stūginstrumentiem. Sekundas intervāla melodiskās vibrācijas dzejas teksta plūdumam netraucē, tās pat koloristiski pastiprina vārdos “san”, “zvan’ ” iekodēto skaņas efektu un veido vokalizētu rāma viņņojuma (svārstību) fona ainavu (skat. 1. piemēru).

<sup>5</sup> Attēlā parādīti vienīgi horizontālā izkārtotie tekstu vai to fragmentu atkārtojumi, bet ne teksta uzslāņojumi vertikālā. Ar treknrakstu izcelti vārdi vai frāzes, kuru atainojumam mūzikā komponiste veltījusi īpašu uzmanību.





kaļ”: ikviena balsu grupa ir sadalīta trīs apakšgrupās, un katrai piešķirta spilgta, augstā tesitūrā ieturēta individuālā līnija. Tādējādi radīta piesātināta, blīva faktūra ar lielu emocionālo ekspresiju, tomēr vienlaikus teksts ir skaidri uztverams. Triju fāžu formas<sup>7</sup> pirmais posms, kas ietver variētu strofu virkni, tiek noslēgts ar augstāko dramaturģisko kāpinājumu: dzejrinda “Jaunu Sauli pie debesīm kaļ” izskan trīsreiz, turklāt izmantots teatrāls efekts – ceturtdaļu ritmā ar *sforzando* akcentu kora unisonā tiek uzsvērtas zilbes “de-be-sīm kaļ”, un visa posma noslēgums ir pasvītrots ar fermātu. Kulminācijai seko interesants formas risinājums: refrēns “Liels ir šis laiks” tagad iezīmējas kā saikne, arī asociatīva reminiscence *Kora simfonijas* 1. daļas sākuma tematiskajam materiālam, jo tenoru grupas dalītajā divbalsīgajā dziedājumā no jauna atklājas stīgu vibrāciju efekts jeb svārstību fenomens. Svārsta idejas klātbūtne šajā skaņdarbā norāda arī uz vēlmi izcelt laika pulsāciju kā simbolu.

<sup>7</sup> Skat. 1. tabulu – formas shēmu.

Dažbrīd *Kora simfonijas* 1. daļa rada priekšstatu par laika riņķošanu – piemēram, jau minētās saites sākumposmā (80. t., *Molto rubato*) diagonālā izklāstā iestājas dažādas balsu grupas, no pirmajiem soprāniem līdz otrajiem basiem, veidojot plašu klasteri, kas izdziedāts ar zilbi *Uo*. 81. taktī pirmo tenoru grupa uz šī fona *senza metrum* uzsāk svārsta kustības imitāciju sekundas apjomā, turklāt glisandoveidā, ar pazīstamo refrēna frāzi “Liels ir šis laiks” (skat. 2. piemēru).

237

81 *rubato*

S.

A.

*pp* Liels ir šis laiks, Liels ir šis laiks, Liels ir šis laiks,

T.

B.

2. piemērs. *Kora simfonija*, 1. daļa: 81. t.

Otrs līdzīgs piemērs ir *Più mosso* epizode 92.–104. taktī. Dialogs soprānu un altu dalītajās grupās rada iespaidu par svārsta apla riņķojuma iespējamo apstāju: mazas sekundas un mazas tercas apjomā tiek izdziedāta hipnotiski vienveidīga melodijas līnija – “Ko tenkāt, kas mēs?... ko mēs?” (skat. 3. piemēru).

92 **Più mosso**

S.  
 Ko ten-kāt, kas mēs?... ko mēs?  
 U,  
 U,

A.  
 Ko mēs... ko ten-kāt: kas mēs?... ko mēs?  
 Ko ten-kāt, kas mēs?... ko mēs?

3. piemērs. *Kora simfonija*, 1. daļa: 92.–104. t.

Tādējādi komponiste, saskaņā ar dzejas dramaturģiju un izceļot atsevišķas teksta nianšes, veido mūzikas laika grafisku attēlu – aplī vai, iespējams, spirāli. Ne velti aplūkotojos 1. daļas fragmentos spilgti izpaužas atkārtojuma princips – zvani zvana, un laiks ir procesā, tas rit.

Dzejoļa ceturtajā, pēdējā pantā (no 82. t.) Einfelde eksponē jaunu tematisko materiālu, kas ienes būtisku kontrastu. Taktsmērs 2/2 un korāļa faktūras lietojums rada statisku un reizē ekspresīvu skanējumu. Katrai no četrām dzejrindām atbilst savs faktūras risinājums:

- 1) korāliskums,
- 2) melodiskā līnija uz vibrējoša fona, tikai sieviešu balsu grupās,
- 3) korāliskums,
- 4) vairāku materiālu apvienojums kulminācijas zonā.

Atkārtoties dzejrindai “Tas spēs, kas uzdrīkstēs” dažādu harmoniju kontekstā, pēdējā panta muzikālais tvērums pāraug visas 1. daļas saīsinātā reprīzē. Tās ietvaros kā koncentrēts visu iepriekšējo materiālu sakašējums un skaidri iezīmēta arka skan simfonijas 1. daļas vadmotīvs – dzejoļa refrēns “Liels ir šis laiks”. Tajā tiek saglabāts stīgu vibrācijas paņēmieni vīru balsu grupas zemajā tesitūrā apvienojumā ar koloristiski izteiksmīgu fona slāni – divām tīrām kvintām (125.–130. t.).

Mesas žanra netieša klātbūtne pirmoreiz parādās **2. daļā Kyrie**.

2. tabula. 2. daļas *Kyrie* formas shēma

<i>Allegro moderato</i>									<i>Molto più mosso</i>	<i>Molto meno mosso</i>	
ievads									A	B	A
z	z <sub>1</sub>	a	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	z <sub>2</sub>	c	a <sub>4</sub>	b <sub>2</sub>
1. t.	17. t.	22. t.	37. t.	51. t.	64. t.	80. t.	98. t.	112. t.	124. t.	145. t.	155. t.

Līdz ar tekstu *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* pirmoreiz ciklā ieskanas arī žēlabas (lamentācija). Par četrbalsīgā kora līdzvērtīgiem partneriem kļūst kamerorķestris un soloinstruments – trompete; te vērojama sasauce ar baroka mesu tradīciju. Intervijā šo rindu autorei komponiste atzinusi, ka trompetei viņas uztverē ir sakrāla nozīme (Einfelds 2008a). Savukārt sarunā ar žurnāla *Mūzikas Saule* redaktoru Orestu Silabriedi skaņrade teikusi:

“Vismīlākā ir pikolo trompete. Tā man liekas kā eņģeļa balss. Ļoti patīk arī klarnete, tās milzīgais diapazons, virtuozitāte. Flauta un oboja mazāk.” (Einfelds 2008b: 23)

Kora simfonijas kontekstā interese raisa 18. gadsimta Hamburgas kapelmeistara un diriģenta, diplomāta un mūzikas darbinieka Johana Matezona (*Johann Mattheson*, 1681–1764) orķestrācijas teorija, kas izklāstīta viņa darbā *Der vollkommene Capellmeister* (1739) un iezīmē būtiskas, baroka laikmetam raksturīgas nostādnes orķestrācijas teorijā. Orķestra specifisko instrumentu aprakstu šis autors uzsāk ar skaļāko un tālskanīgāko to vidū – trompeti, kas savu noderību attaisnojusi gan pulcēšanās laukumos, gan svinību gadījumos un baznīcā, īpaši sēru ceremonijās<sup>8</sup>. Lai nenomāktu citu instrumentu skaņu, Matezons ieteicis attālināt trompeti no pārējā orķestra uz īpašu vietu baznīcas telpā (pārstāsts pēc Zeifas 1981: 42). Einfeldes *Kora simfonijas* 2. daļā šāds akustisks efekts nav izmantots, tomēr psiholoģiskā ziņā arī šeit trompetes solo pēc 1. daļas uztverams kā negaidīts, no tālienes – cita laikmeta – nākošs. Daļas sākums jeb ievads (21 t.) uzticēts trompetei, trijstūrim un kora soprānu grupai. Intonatīvais kodols iezīmīgs ar pamazinātu/palielinātu intervālu (*h-es-a*) ieskaitu melodisko līniju. Augšupvērstais lēciens semantiski sasaucas ar baroka laikmeta retorikas figūru *exclamatio* (“izsauciens”). Līdztekus šim tematiskajam elementam, kas izklāstīts jau daļas sākumā, trompetes partijai raksturīgs trilleru spēles paņēmieni (krītošs melodijas gājiens 13. un 14. t.; skat. 4. piemēru).

<sup>8</sup>Baznīcas mūzikā trompeti pirmās ieviesis Mihaels Pretoriuss (*Michael Praetorius*, 1571–1621), sajūsminoties par šī instrumenta svinīgi spožo tembru (Zeifas 1981: 42).

Soprānu grupā savukārt izskan vārdi *Kyrie eleison*: pirmie soprāni strauji, melismātiski izdzied mazo sekundu, kas rada priekšstatu par balss spēcīgu vibrāciju žēlabās. Veidojas arī dialogs ar trompetes solo spēlēto, ornamentāli iezīmīgo mūzikas materiālu.

10

Trumpet in C

Trgl.

S. I

S. II

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

Kodolīgam pamattēla pieteikumam seko brīvāks turpinājums, tajā izcelti trompetes trilleri (no 13. t.) un tiek ievadīts turpmāk raksturīgs ritma zīmējums (ceturtā daļa – triole – pusnots: līdz 17. t.). Pēc tam vēlreiz jaunā versijā atgriežas ievada sākumintonācijas: joprojām valdošais trompetes tembrs un tam uzticētais tematisms sagatavo šīs daļas galveno mūzikas materiālu.

Tā izklāstā iesaistīts jau stīgu kamerorķestris un sitaminstrumentu grupa, kuras pulss aktivizē skanējumu. Zīmīgi, ka vijoļu unisonā spēlētais intonatīvais materiāls ir atvasināts no mazās sekundas, kas ievada beigu posmā vairākkārt izskanēja trompetes solo partijā. Šim tematiskajam elementam uzslāņojas askētiskā, viduslaiku organumam tuvā faktūrā (taču daudz spriegākā harmoniskā valodā) risināts kordziedājums, kas paralēlā kompleksā kustībā savij soprānu un altu balsis. Tādējādi trompetists un kordziedātāji veido dialogu, kas savā ziņā ir radniecīgs garīdznieka un baznīcēnu dialogam viduslaiku litānijā<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Litānija (no grieķu *litaneia*/ *litaneia* – lūgšana) kristietībā – lūgšana dialoga formā, kuru runā vai dzied pārmaiņus garīdznieks un baznīcēni. Šai lūgšanai raksturīgs Dieva, Jaunavas Marijas vai Svēto īpašību uzskaitījums, kam seko refrēns "Apžēlojies par mums" (Kursīte 2002: 235).

*Kyrie* pamatdaļai ir trijdaļu formas aprises. Tās sākumposmā komponiste akcentē cikla tematisko vienotību (stīginstrumentu partijās izmantots *Laika zvanu* svārsta kustībai tuvs tematisma tips, jūtama arī intonatīvo un ritma elementu radniecība citām cikla daļām). Turpinājumā (no 64. t.) iezīmējas jauna veida grupu pretstatījums: stīginstrumentiem un četrbalsīgajam korim, kurš dzied *Christe eleison*, attīstības procesā pievienojas cita suverēna faktūras līnija – trompetes solo (no 112. t.). Savukārt kulminējošo vidusdaļu ievada tagad (no 123. t.) kamerorķestra atskaņotais, iepriekš trompetes partijā ietvertais trilleris; tikmēr kora akordu faktūrā izceltās zilbes *Ky-ri-e e-lei-son* ritmiski regulārā, īsi aprautā izklāstā raisa asociāciju ar elsām vai sāpju izsaucieniem. Reprīzes sākumu (145. t.) izceļ trompetes solo, kas atkal ietver raksturīgo retorikas figūru *exclamatio*. Zīmīgi, ka reprīzē (līdzīgi kā 1. daļas noslēgumā, dzejrindas "Tas spēs, kas uzdrīkstēs" kontekstā) iekļauta arī īsa, epizodiska aina gaišā, skumji mierpilnā noskaņā (no 155. t., *Tranquillo* posms līdz izskaņai). Šādi lakoniski iespraudumi, no vienas puses, rada pēkšņuma iespaidu (jaunas harmonijas un faktūras krāsas, ritma maiņa), no otras – apliecina, ka jau atsevišķas cikla daļas konceptuāli priekšvēsta fināla gaišo izskaņu.

Diriģents Sigvards Kļava intervijā trāpīgi salīdzina Maijas Einfeldes skaņdarbu formas ar freskām: katrs atsevišķais posms ir pats par sevi viengabalains un noslīpēts, bet reizē tas organiski iekļaujas plašākā formā (Kļava 2009). Šādu vērojumu varētu attiecināt arī uz *Kora simfonijas 3. daļu Dies irae*. Tā veidota *Allegro assai* tempā, caurviju formā un, kā jau atzīmēts, ietver visa cikla kulmināciju – dramaturģiskās spriedzes virsotni.

<i>Allegro assai</i>			
a	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>
1. t.	53. t.	113. t.	176. t.

Kā kontrastējoši faktūras slāņi vienlaikus funkcionē stūginstrumentu grupa, koris, sitaminstrumentu grupa un trombons. Tieši sitaminstrumentu arsenāls šajā daļā izmantots visaktīvāk, savukārt trombonam uzticēti soloposmi. Arī šis instruments līdztekus trompetei Matezona darbā *Der vollkommene Capellmeister* minēts kā svinīgu pasākumu un baznīcas rituālu dalībnieks. Te jāatgādina, ka klasiskās mūzikas aprītē trombons vispirms ienāca kā baznīcas instruments – spilgts piemērs ir Fransuā Žozefa Goseka (*François-Joseph Gossec*) *Nāves mesa (Messe des morts)* jeb *Rekviēms* (1760). Pēc tam jau trombons iekļāvās arī laicīgajās kompozīcijās, piemēram, Volfganga Amadeja Mocarta operās un franču revolūcijas mūzikā. Visbeidzot, tas nostiprinājās modernajā orķestrī (Zeifas 1981).

Einfeldes cikla *Dies irae* daļā šis instruments ir kā draudu signāls, simboliski tverama pastarās dienas bazūne. Trombona solospēle, kas ievada *Dies irae*, balstīta uz kodolīgu motīvu *c-fis-h-c*. Tātad oktāvas apjomā tiek iezīmēti tritona, tīras kvartas un lielas septimas intervāli, un to attiecības strukturāli apspēlētas visā daļas gaitā – tritonu *c-fis* var uztvert kā centrālo saskaņu. Kora partijas Einfelde bieži izrakstījusi unisonā vai akordu faktūrā, pievienojot *sforzando* akcentus teksta frāžu nobeigumiem, radot iespaidu par klaigām vai baiļu saucieniem.

Formai ir tendence uz kontinualitāti, taču nelielu atkāpi komponiste veido no 113. takts, *Meno mosso* posmā (arī dinamika šeit noplok no *forte* uz *mezzo forte*), lai pakāpeniskā attīstības procesā sasniegtu augstāko spriedzi ap 212. takti. Šajā kulminācijas zonā kā atsevišķi faktūras slāņi iezīmējas sitaminstrumentu (bungu) ritma bloks, svārsta kustības imitācija sekundas diapazonā (stīgu kamerorķestris) un priekšplānā izvirzītais astoņbalsīgais koris; starp tā malējām balsīm pārsvarā veidojas unisons, taču kopskaņā liela loma ir arī disonantām saskaņām (tritoniem, sekundām, septimām utt.). Kora krītošā, hromatiskā melodiskā līnija ar vārdiem *Dies irae, dies illa* rosina asociācijas ar nogrimšanu vai pazudināšanu. Šai izteiksmīgajai, lejupvērstajai melodijai kontrastē turpinājums – tie paši vārdi (*dies irae, dies illa*) no 228. takts izskan kora balsu ritma unisonā un izcelti ar *sforzando* akcentiem; sitaminstrumentu veidotajā ritma pulsācijā iekļaujas arī timpānu dobjaais tembris, un uz šī fona iezīmējas melodiskās kustības pretmets jeb virzība augšup.

*Dies irae* straujajam aprāvumam (ar fermātu pēc *tutti* pauzes) seko **4. daļa *Sanctus*** soprānam solo (zēna balsij) ar pavadījumu.

<i>Moderato</i>			
a	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>
1. t.	17. t.	42. t.	70. t.

Sākums iezīmē interesantas paralēles ar iepriekšējo daļu – intonatīvi izteiksmīgs melodijas motīvs norāda uz galveno tonālo centru (*Dies irae* tas bija zemo stīginstrumentu un trombona vienotais centrs *c*, *Sanctus* daļā – vijoļu, čellu, zvaniņu un zēna balss vienotais centrs *a*). Tiro konsonanšu salīdzinoši lielais īpatsvars akcentē harmonijas meklējumus, un mūzikā jaušamas atelpas, pašapceres vai meditācijas ilgas, citāda laika plūduma iespējamība. Izmantota vienkārša divdaļu forma ar saīsinātu, variētu reprīzi, kur soprāna solists izdzied slavēšanas vārdus *Hosanna in excelsis* un tos atbalso stīginstrumentu tremolo (šoreiz pārvietojoties pa  $M_{64}$  skaņām), kā arī zvaniņu dzidrais svārsts tīras kvintās apjomā.

242

70  $\text{[3]}$

Clli

Solo

*mf*

*p*

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Vln. I

*p*

*ppp*

Vln. II

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

5. piemērs. *Kora simfonija*, 4. daļa: 70.–81. t.

Simfonijas pēdējā, **5. daļa *Saules lēkts*** ir visa cikla vainagojums. Tajā nepārprotami saskatāmas tematiskas, strukturālas un saturiskas saiknes ar pārējām daļām. Galvenās no tām ir šādas:

- instrumentālais elements, kas pieteikts vijoļu pirmās un otrās grupas unisonā, 29. taktī pāraug vijoļu grupas *divisi*. Kad sasniegta 3. oktāva – melodijas virsotne ( $c^3$ ), veidojas hromatisks kritums līdz pat mazās oktāvas *h*. Šajā brīdī instrumentālo unisonu nomaina izturētas burdonbalsis vokālajās partijās, resp., tīras kvintās ērgelpunkti, kas iezīmējas vispirms (no 47. t.) soprānu/altu, pēc tam (no 49. t.) arī basu balsu grupā. Semantiski tie sasaucas ar tīras kvintās izcēlumu *Sanctus* daļas reprīzē;
- trompetes un trombona solotembri izcēlums, kas veido arku, attiecīgi, ar *Kyrie* un *Dies irae* daļām: sākot no 71. takts, skan trompete, no 73. takts dialogā ar to iesaistās arī trombons;

- svārsta kustības atveids (gan mazas sekundas, gan tritona apjomā), kas pieminēts arī visu iepriekšējo cikla daļu kontekstā;
- faktūras slāņu pretstatījuma modelis (mijas vai uzslāņojas nepārprotami atšķirīgi izklāsta veidi: sasauce ar *Sanctus* daļu);
- dažādu melodiski un ritmiski iezīmīgu motīvu reminiscences; veidojas arka ar augšupvērstās kustības signāliem un raksturīgo ritma kodolu (ceturtdaļa – triole – pusnots), kas tajās vai citās modifikācijās sastopams iepriekšējās, latīņu valodā rakstītajās daļās (sal. *Saules lēkta* 89.–91. t., piemēram, ar *Kyrie* 14.–15. t.; *Dies irae* 2.–4. t.; u. c.);
- vokālais elements – latviešu *a cappella* kordziesmas tradīciju iespaids (arka ar *Kora simfonijas* 1. daļu).

Plūdoņa dzejoli *Saules lēkts* Einfelde tvērusi poētiski un vienlaikus ļoti atturīgi. Īpašu nozīmi viņa piešķirusi dzejas ritmam, kas iekļauts divakcentu toniskā vārsmojuma sistēmā; komponiste lieliski veido katras zilbes un skaņaugstuma atbilstmi. Vienīgi kulminācijā, skanot vārdiem “Ar jautru klaigu / Spurdz putni gaisā”, viņa atkāpjas no šīs sistēmas, atgriežoties pie 1. daļas piebalsu polifonijas un blīvi piesātinātās, lineārās faktūras.

5. tabula. 5. daļas *Saules lēkts* formas shēma

<i>Molto rubato (quasi una cadenza)</i>			<i>Tranquillo, fantastico</i>								
ievads			pamatdaļa						(ģenerālpauze)	koda	
z	y	x	a	b	a <sub>1</sub>	c	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>		a <sub>4</sub>	
1. t.	10. t.	21. t.	47. t.	59. t.	73. t.	89. t.	95. t.	105. t.	121. t.	122. t.	

Mūzikas valodā spilgti atainotas daudzas dzejas tēla nianšes. Piemēram, nosacīta melodiskā statika valda, kad vēstīts par klusumu, kalnā stāvošo mežu, no kura dveš baigums; uz šī fona jo vairāk izceļas posmi, kur skan kādi fizisku kustību rosinoši vārdi (“Kur strauts met lokus”, “[..] mākoņplaisā / Redz saules vaigu [..]”, “Lec saule skaista”). Šādos gadījumos vokālā melodiskā līnija tiek īpaši iezīmēta ar lokveida (pusloku) kustību. Savukārt kulminācijas zonā (“Spurdz putni gaisā”) kora faktūrā atainota putnu vīterošana. Gan komponiste, gan dzejnieks ar teksta vārdiem spēlēja viegli un raiti. Atskaņas Plūdonim risinātas allaž jaunā veidā, nedodot vietu klajai paredzamībai. Savukārt Einfeldes piedāvātais dzejrindu vai to fragmentu atkārtojums ir saudzīgi neuzbāzīgs – komponiste virtuozī pārvalda atskaņu veidošanas shēmas.

<p>1. Viss krēslā tīts, Viss krēslā tīts vēl maigi maigi <b>duš</b>. Gaišs rāms un <b>kluss</b>, Tik apses trīc.</p>	<p>2. Stāv kalnā <b>mežs</b> Kā tumša <b>sleja</b>, Kļūms baigums <b>dveš</b> No viņa <b>seja</b>.</p>	<p>3. Un ielejā, Kur strauts met <b>lokus</b>, Kā baltus, baltus spokus, <b>spokus</b> Redz miglājā.</p>
<p>4. Bet gaisu <b>gali</b> Sāk kļūt jau <b>sārti</b> Kā purpurpali – Tie saules <b>vārti</b>.</p>	<p>5. Jau mākoņ<b>plaisā</b> Redz saules vaigu, Ar jautru klaigu, ar jautru klaigu Spurdz putni, <b>jautru klaigu</b> Spurdz putni gaisā, Putni gaisā, spurdz putni <b>gaisā</b>.</p>	<p>6. Lec saule <b>skaista</b>. Un zeltu <b>laista</b>. Un kalni, <b>lejas</b> Zib, zalgo, <b>smejas</b><sup>10</sup>.</p>

2. attēls. Viļa Plūdoņa *Saules lēkta* teksts Maijas Einfeldes interpretācijā

<sup>10</sup> Dzejoļa oriģinālversijā pēdējā panta pirmā rinda sākas ar vārdu "Lēc", savukārt beidzamā rinda ir šāda: "Zib, zalgo un smejas".

<sup>11</sup> Saules dainas – latviešu tautasdziesmas par sauli; to izpētei Vaira Viķe-Freiberga veltījusi daudzas publikācijas (Viķe-Freiberga 1998, 2016 u. c.).

<sup>12</sup> Viķe-Freiberga uzsver, ka Jāņu rīts saules rotāšanās dainās ir aprakstīts ļoti gleznaini, minot krāsu nosaukumus. Tās var būt varavīksnes krāsas – zilā, zaļā un sarkanā, iespējams, arī tikai divas pirmās no tām, var arī tikt pievienota metāliskā sudraba krāsa (Viķe-Freiberga 1998: 187). Viļa Plūdoņa dzejoli pieminēta purpursārtā krāsa, savukārt saules pirmie stari apzīmēti kā zibinoši, zalgojoši (asociācijas ar zilu un zaļu!), smejoši. Tādējādi dzejnieka saules krāsu uztvere ir īsti latviska, un tā tiek pārnesta arī uz klausītāju apziņu.

Dramaturģijas negaidītais risinājums, noslēdzot mesas iespaidoto skaņdarbu ar latviešu dzejā un kultūrā tik būtiskajiem dabas motīviem, liek meklēt dziļāku skaidrojumu šādam cikla traktējumam. Zīmīgu analogiju šai ziņā rosina Vairas Viķes-Freibergas raksts *Jāņi*. Viņa norāda, ka Saules dainās<sup>11</sup> Jāņi ar savām 113 dziesmām ir visvairāk daudzdzinātie no visiem gadskārtu svētkiem un līdz ar to fiziskās saules saikne ar vasaras saulgriežu atzīmēšanu ir noliiedzama. Dziļākajā būtībā Jāņi ir saules uzvaras svētki (Viķe-Freiberga 1998: 176)<sup>12</sup>.

Grāmatā *Trejādas saules* Viķe-Freiberga uzsver latvisko Jāņu savdabību, kas sakņojas dziļā senatnē; viņas skatījumā, latviešu Jāņu tradīcijām nav saiknes ar Sv. Jānim Kristītājam veltīto kultu. Tāpat dainās nav itin nekādu liecību par jebko pat attāli līdzīgu Sv. Jāņa kā mitoloģiska tēla sinkrētiskai sakausēšanai ar mitoloģisko Sauli (Viķe-Freiberga 1998: 190). Taču mākslā, kā jau zināms, iespējama spilgta un pārliecinoša mijiedarbe pat starp etimoloģiski pilnīgi atšķirīgiem kultūrlslāņiem. Maija Einfelde radījusi dziļi reliģiska satura darbu, kurā sakausējas divas latviešu kultūrai svarīgas, lai gan bieži pretstatītas vērtības – kristīgā ticība un dabas spēku pielūgsmē. Saules apogejs, kas ir dabas atdzimšanas un dzīvības spēku iemiesojums, un saules cikla beigas, kas iezīmē jaunu sākumu – šo tēmu risinājums veido *Kora simfonijas* konceptuālo pamatu.

Viķe-Freiberga pauž vēl kādu interesantu ideju: starp visiem gadskārtu svētkiem Jāņi, domājams, vistiešāk apliecina reliģiju pētnieka, kulturologa Mirčas Eliades (*Mircea Eliade*) tēzi, ka rituālo svētku izdarību galvenais mērķis ir atdarināt un atkārtot pirmsākumu radīšanas aktu (jeb arhetipu) – mums pazīstamās vieliskās pasaules tapšanu no sākotnējā bezformas haosa (Viķe-Freiberga 1998: 171). Šai kontekstā zīmīgi, ka CD albuma teksta bukletā komponiste pati atzinusi: savu *Kora simfoniju* viņa vēlējusies noslēgt ar gaismu un harmoniju – tik gaišu kā Vītola *Mežezers*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Anotācija CD albumam *Saules lēkts. Latviešu komponisti. Latvijas Radio koris. Sigvards Kļava, Kaspars Putniņš* [arī *Kora simfonijas* ieraksts 2004 Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā]. Rīga: LMIC & Latvijas Radio koris, LMIC CD-2005-3.



## Secinājumi

Gan cikla interpretācijā, gan Plūdoņa dzejas izjūtā spilgti parādās Einfeldes oriģinālā pieeja. Līdzīgi daudziem 20./21. gadsimta komponistiem, viņa savā jaunradē iezīmē spēcīgu opozīciju viedoklim, ka komponistam jātiecas maksimāli tuvināt tā vai cita dzejoļa muzikālo ietēru pašam pirmavotam. Mākslinieciski augstvērtīgam dzejoļim jau piemīt sava sonoritāte, un nebūtu jāuzskata par komponista pienākumu vienkārši aprobežoties ar tās atveidu partitūrā. Einfeldē nedala vārdus fonēmās, bet kompozicionāli strādā ar dzejoļu dalīšanu posmos, ar atkārtojumiem pasvītrotot sev nozīmīgas teksta detaļas. Tādējādi teksta interpretāciju viņa ne jēdzieniski, ne arī sonoritātes ziņā neizjauc, bet gan vēl vairāk izceļ autora vēstījumu.

Spilgti izteikta individualizācija raksturo liturģisko motīvu tvērumu *Kora simfonijā*. Mesas struktūras centrs tradicionāli iezīmējas *Credo* daļā, bet Einfeldes koncepcijā šo funkciju iegūst citas daļas (*Dies irae*) simbolika. Šādi izmainot liturģiskā rituāla struktūras akcentus, komponiste simfonijas cikla izveidē ir veiksmīgi pārvarējusi kristietiski konfesionālās tradīcijas robežas un piedāvā skatīt universālo ideju par Laika dzimšanu, aiziešanu un jauno atdzimšanu transformēta cikla koncepcijā.

Kultūru dialogs skaņdarbā parādās daudzējādi. Einfeldē nevairās no viduslaiku, renesanses un baroka mūzikas stila zīmēm; skaņdarba kompozicionālajā plāksnē viņa piesaka mesas žanru, bet cikla dramaturģiskajā attīstībā tomēr izvirza priekšplānā simfoniju ar tai piemītošajām dramatiskajām kolizijām. Taču abu šo žanru tvērums ir spilgti individualizēts. Einfeldē minama to autoru vidū, kuri tiecas pārvarēt žanra tradīciju inerci. Ne velti pētnieki, viņu vidū Irina Nikoļska, atzīmē 20. gadsimta otrās puses komponistu pievēršanos dažādiem mazāk ierastiem simfonijas paveidiem (*symphonie funébre*, *symphonia brevis*) un žanru sintēzes izpausmēm (simfonija balets, simfonija mesa, simfonija rečitatīvs u. c.) (Nikol'skaya 1992).

Kā Einfeldes *Kora simfonijas* mākslinieciskos prototipus varētu minēt divus avotus. Viens no tiem ir Bendžamina Britena *Kara rekviēms*, kur līdzīga satura cikla ideja risināta vērienīgāk un subordinētāk, atļaujoties īstenot arī dažādu daļu konfrontāciju. Tomēr Einfeldes mērķis nav bijis akcentēt pretstatījumu, bet gan radīt dialogu, mest lokus pagātnei (latīņu teksta daļas, kur laiks šķiet it kā sastindzis) ar tagadni (Plūdoņa teksts) un ieskicēt nākotnes vīziju.

Otrs ietekmes avots ir Bēlas Bartoka daiļrade – uz radniecīgām tendencēm norāda gan harmoniskās valodas risinājums, gan pati piecdaļu cikla koncepcija izvērstā simfoniskā darbā (sal. piemēram, ar Bēlas Bartoka Koncertu orķestrim). Savukārt rakstības tehnikas kontekstā interesanti, ka Einfeldē par savu neklātienas skolotāju atzinusi Ģerģu Ligeti (Einfeldē 2008a). No viņa komponiste aizguvusi

tīkla tehnikas paņēmienus – ar šaurapjoma intervālu (pārsvārā sekundu) kustību tiek panākts statistiska virtojuma efekts. Tiesa, Einfeldes skaņdarbos tīkla tehnikā rakstītiem posmiem nereti seko spēcīgs kontrasts un cits rakstības veids, kas provocē daudz intensīvāku kustību, dinamisku attīstību.

Raksta noslēgumā vēlētos citēt pašas komponistes teikto par formveidi:

“Mani vienmēr interesējuši procesi, nevis shēmas. Attiecībā uz maniem skaņdarbiem muzikologi pārmetuši, ka viņi nevarot saskatīt tās shēmas. Ar mani vispār tagad notiek interesantas lietas. Piemēram, laba tiesa jaunās mūzikas skaņdarbu man ir par garu. Es jau esmu sapratusi komponista spēles noteikumus, sapratusi, ko viņš gribējis teikt (manā izpratnē, protams), taču mūzika turpinās un turpinās, un turpinās, un nenāk nekas jauns klāt. [...] Visticamāk, man ir cita laika izjūta.” (Einfelde 2008b: 23)

Cikla risinājums *Kora simfonijā* ir viena no spilgtām liecībām, kas raksturo Maijas Einfeldes laika izjūtas kompaktumu un tieksmi uz askētismu.

## LITURGY MOTIFS AND LATVIAN CLASSIC POETRY IN MAIJA EIFELDE'S CHORAL SYMPHONY

Zane Prēdele

### Summary

Liturgy motifs in Maija Einfelde's *Choral Symphony* (*Kora simfonija*) are primarily based on the traditions of the mass genre, still, altogether the influences on the work are more varied. The title *Choral Symphony* was selected without any particular ambitions to closely follow the classical cycle model – it is merely a characterization for a broad work which includes sharp collisions and dramaticism. The *Choral Symphony* is dedicated to Maija Einfelde's mother Vallija Dūrēja (1896–1967).

Vilis Plūdonis' poem *Bāra bērni* (“Orphan Children”) is the motto of the *Choral Symphony* in both versions (2000 and 2004). The composer has treated it like a prophetic messenger – a text that was written in the time of World War I is speaking in parables about the nation's awakening and pseudo-awakening, the characteristic lamenting and, at times, dreaming of Latvians, as they still believe and wait for their spiritual freedom, a time when the “ice will flow in the great Dark River”. These words are the key to the main idea of the work.

It is more in the second version of the work that the author has distanced herself from the mass cycle, as she has framed the canonical mass movements with the poems of Latvian poet Vilis Plūdonis: *Laika zvani* (“Bells of Time”) – from the collection *Aiz dzīves vārtiem* (“Beyond the Gates of Life”) and *Saules lēkts* (“Sunrise”) – from the collection *Zeme un zvaigznes* (“Earth and the Stars”). In that way, it is interesting

to observe that the motifs of the related sacred themes in this work are reflected through secular romantic poetry and how the united concept of the cyclical work is formed. The movements of the *Choral Symphony* in the second version are as follows:

- *Laika zvani* (a *cappella* movement),
- *Kyrie* (vocal instrumental movement),
- *Dies irae* (vocal instrumental movement),
- *Sanctus* (soprano solo with instrumental accompaniment),
- *Saules lēkts* (vocal instrumental movement).

Even though the composition integrates seemingly distant cultural aspects, beginning with the musical experience of the Middle Ages (lamentations, drone bass, psalmodic melody) up to the classical Latvian *a cappella* choir traditions (the metre of Vilis Plūdonis' poetry, its influence on the music), each movement is separate, and, in that way, it preserves the cultural characteristics of that particular era, while still fitting organically into a united cycle and achieving one of the most important functions of form-building.

The arrangement of the movements in the second version of the *Choral Symphony* offers a view of the presence of the idea of symmetry. Still, the treatment of the cycle's central objective remains an open question, since the axis of symmetry in a musical composition cannot always be determined with mathematic precision. The structural centre of a mass is traditionally the *Credo* movement, but in Einfelde's composition, this function could be provided by the *Dies irae* movement. In this way, changing the accents of the liturgical ritual structure, the composer has successfully crossed the borders of Christian confessional traditions and offers a view of a universal idea of the birth of Time, departing and a new rebirth in a transformed cycle concept.

Maija Einfelde is characterised by her deep feeling for the original poetry by Vilis Plūdonis. Exactly like the poet, she does not separate the text into syllables or phonemes. The author preserves the undivided thought of each line of the poem. First of all, Einfelde is interested in the conceptual message of the poem, and, with the tools of musical expression, she accents separate phrases and words in the text, and, in that way, she gives the poem a new compositional content.

In the first movement of the *Choral Symphony* (*Laika zvani*, poetry by Plūdonis), the composer has strived to respect the structure of the poem. The central message of the poem is expressed in the line of text "Liels ir šis laiks" ("Great is this time"), and in each of the four verses this is heard either as the conclusion or as a defined pause before the next verse. Each four lined stanza has its own unique curve of emotional growth, though, thankfully for this line of text that is stressed in the repetitions, a logical rhythm for the section of the form is created, and

also, the whole of the first movement of the *Choral Symphony* gains a strongly structured rondo form, which is based on a united text refrain – “Liels ir šis laiks” – in all sections of the movement. The curve of growth is formed in a different way than Plūdonis’ poem, and one of the most visible approaches of the composer in the form-building process is the gradually increasing number of repetitions of the line “Liels ir šis laiks” at the end of each verse.

In turn, the concluding movement of the *Choral Symphony* – *Saules lēkts* (with poetry by Plūdonis), is the summary of the whole composition, and in it can be found all the thematic, structural and semantic links with the previous movements. Einfeldē approaches this poem in both a poetic and very reserved manner. Particular significance is given to the rhythm of the poetry, and the composer perfectly forms the appropriate tonal level for each syllable. Only in the culmination, with the words “Ar jautru klaigu / Spurdz putni gaisā” (“With a joyful shriek, / The birds flutter into the air”) she steps away from this system, returning to the polyphony and densely rich, linear textures. In the poem *Saules lēkts*, Vilis Plūdonis creates virtuoso schemes of rhymes, additionally, they appear in a fully changed way, removing any obvious predictability. Einfeldē’s interpretations of the lines of poetry or repetition of fragments are also carefully unobtrusive. For both the poet and the composer, playing with the words of the text is easy and agile.

Accenting the liturgical motifs and Latvian classic poetry, Maija Einfeldē has developed a deeply religious content to the work, where two important, though often contrary, Latvian values are fused – Christian beliefs and worship of nature. The image of the sun at its apogee as an embodiment of the rebirth of nature and the power of life, and the end of the sun’s cycle which presents a new beginning – the resolution of this theme forms the conceptual foundation of the *Choral Symphony*.

### Literatūra un citi avoti

Anotācija CD albumam *Saules lēkts. Latviešu komponisti. Latvijas Radio koris. Sigvards Kļava, Kaspars Putniņš* [arī *Kora simfonijas ieraksts 2004 Rīgā, Sv. Jāņa baznīcā*]. Rīga: LMIC & Latvijas Radio koris, LMIC CD-2005-3

Einfeldē, Maija (2007). Intervija Baibai Jaunslavietei 1. oktobrī komponistes mājās Rīgā. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

Einfeldē, Maija (2008a). Intervija Zanei Prēdelei 8. oktobrī Latvijas Komponistu savienībā. Pieraksts Zanes Prēdeles privātarhīvā

Einfeldē, Maija (2008b). Miķēliši un lilijas. Intervija Orestam Silabriedim. *Mūzikas Saule* 5, 20.–23., 64. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (2006). *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi*. Rīga: Musica Baltica, JVLMA

Kļava, Sigvards (2009). Intervija Zanei Prēdelei 8. maijā Latvijas Radio kora birojā. Pieraksts Zanes Prēdeles privātarhīvā

Kursīte, Janīna (2002). *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne

Nikol'skaya, Irina (1992) = Ирина Никольская. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги [80. gadu krievu simfonisms: daži secinājumi]. *Музыкальная академия* [Mūzikas akadēmija] 4, с. 39–46

Viķe-Freiberga, Vaira (1998). Jāņi (fragments no iecerētās grāmatas *Trejādas saules. Fiziskā saule*). *Karogs* 6, 176.–199. lpp.

Viķe-Freiberga, Vaira (2016). *Trejādas saules. Mitoloģiskā saule*. Rīga: Pētergailis

Zeifas, Natalya (1981) = Наталья Зейфас. Маттезон и теория оркестровки [Matezons un orķestrācijas teorija]. *История и современность* [Vēsture un laikmetīgums]. Ред.-сост. Абрам Климовицкий, Людмила Ковнацкая, Марина Сабина. Ленинград: Советский композитор, с. 34–54

# KOMPOZĪCIJAS AR RELIĢISKU TEMATIKU – IZTEIKSMES DAUDZVEIDĪBU MEKLĒJOT

Jūlija Jonāne

Ielūkojoties Maijas Einfeldes skaņdarbu klāstā, pirmais novērojums saistāms ar komponistes zināmu *nedaiļrunību* un *neliekvārdību*. Šis iezīmes raksturo arī viņas sakrālo mūziku, kurā īpaši izceļas periods kopš 1998. gada – starptautiskas slavas un daudzu pasūtījumu laiks, kas bagāts ar reliģiska satura opusiem. Taču šis tematikas aprobācija notikusi jau agrāk: līdzīgi kā vairums latviešu komponistu, Maija Einfelde reliģiskiem motīviem sāka biežāk pievērsties Latvijas Trešās atmodas periodā, 20. gadsimta 80. gadu beigās (kopš 1987). Drīz vien kļuva skaidrs, ka sakrālā tematika viņai ir nevis jauns *modes kļiedziens* vai eksperimentu lauks, bet gan noturīga un aktīvi papildināta daiļrades niša. Arī iepriekš komponiste sacerējusi garīgus opusus šī jēdziena plašākā izpratnē, tai skaitā dzīvības/nāves robežu skarošus skaņdarbus (kantāti *Džordano Bruno sārts*, 1983, *Sonāti meditāciju* altam un klavierēm Jāņa Ivanova piemiņai, 1983, *Sērdieņu dziesmu* flautai un klavierēm, 1985, u. c.); tiesa, tajos nav speciālas norādes uz sakrālo sfēru.

Lai pēc iespējas tiešāk un konsekventāk parādītu Maijai Einfeldei raksturīgo reliģiskās tematikas risinājumu, turpinājumā aplūkošu skaņdarbus, kas pārstāv tradicionālo reliģiskās mūzikas jomu – resp., kompozīcijas, kuru nosaukumos vai kanoniskajos tekstos atbalsojas kristietības motīvi<sup>1</sup>. Šie darbi raksturoti hronoloģiskā secībā, veltot īpašu uzmanību gan koncepcijai, gan mūzikas valodas īpatnībām.

\*\*\*

Pirmo reliģisko kompozīciju tapšana hronoloģiski sakrīt ar Einfeldes pievēršanos ērģeļu un trompetes tembriem. 20. gadsimta 80. gadu nogalē un 90. gados šiem instrumentiem sacerēts visvairāk darbu, tajā skaitā *Svinīgs dziedājums* trompetei un simfoniskajam orķestrim (1987), *Trīs noktīrnes* (1988) un *Trīs jūras dziesmas* (1995) ērģelēm solo u. c. 1987. gadā radīts pirmais opuss ar sakrālo nosaukumu – *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm. Jau tembru izvēle liecina par kristietības tradīciju ietekmi. To atspoguļo ne vien ērģeles, kas plašam klausītāju lokam asociējas ar reliģisko sfēru un baznīcu, bet arī trompete: gadsimtu gaitā tā ieguvusi stabilu semantisko funkciju, it īpaši himnas *Gloria* žanriskajā invariantā<sup>2</sup>. Raksturīgs ir homofonais izklāsts ērģeļu partijā un no baroka laikmeta pazīstamās retoriskās figūras: to vidū izceļamas trompetes enerģiskās sākumfanfaras, tiratas<sup>3</sup> un citas pasāžas abu instrumentu partijās (skat. 1. piemēru). Tās ir galvenās iezīmes, kas ļauj Maijas Einfeldes pirmo sakrālo darbu vērtēt kā gadsimtu tradīcijās sakņotu gloriozijas žanra paraugu.

<sup>1</sup> Tādējādi šī raksta ietvaros netiek pēfīti seno latviešu rituālu un t. s. latviskās dievstības iedvesmoti darbi – piemēram, cikls jauktajam korim *Jāņu dziesmas*, ar mītiskiem tēliem saistītas kompozīcijas (piemēram, *Maija balāde*, kas ataino raganu nakts poēziju) vai arī vispārēji universālām, garīgām vērtībām veltīti darbi (t. sk. kordziesmas *Teika par zvaigznēm*, *Manas bērības mājas*, *No Tevis*, *Par tavu gara elpu*, *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, instrumentāla miniatūra *Pirms saules rieta* u. c.). Izvairoties no atkārtotības, plašāk netiek iztirzāta *Kora simfonija*, kuras detalizētai analīzei šajā krājumā veltīts Zanes Prēdeles raksts.

<sup>2</sup> Latviešu mūzikā šāda instrumentāla glorioza ir, piemēram, arī Romualda Kalsona *Gloria in excelsis Deo* divām trompetēm un ērģelēm (2002/2003).

<sup>3</sup> Tirata (no itāļu *tirata* – šai kontekstā “rāviens”) – retoriskā figūra, kas ietver ļoti strauju, gammveidā kāpjošu kustību (Bartel 1997: 409) un asociējas ar zibens spērienu. Tradicionāli izmantota enerģiskā, dinamiskā, spraigā mūzikā.

**Allegro moderato**

Piccolo Trumpet in C  
mf

Org.  
mf

Ped.  
mf

1. piemērs. *Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm: 1.–6. t.

Arī tonalitātes izvēle atbilst žanra tradīcijām – *D dur* kolorīts, kas var būt kā dzidrš, tā spožš, sastopams vairākās pazīstamās gloriјās, piemēram, Johana Sebastiāna Baha Mesā *h moll*, arī Antonio Vivaldi skaņdarbā *Gloria* (RV 589). Einfeldes *D dur*, protams, iegūst arī citas, ar mažorminora sistēmas gaismēmām saistītas krāsas. Caurvijattīstības gaitā himna pārtop solista monologā, kas uz ērģeļu fona ieskanas personiskāk un dvēseliskāk. Pārzinot gloriјas tekstu, arī Einfeldes darbā var saskatīt paralēles ar šīs himnas saturu: otram nozīmīgajai tēmai (*Meno mosso*) raksturīgs *e moll* kolorīts, soloinstrumenta rečitācijas frāzes un augšupvērstā, lūdzoša pustoņa intonācija, kas atbilst teksta kristoloģiskajai vidusdaļai (*Domine Fili unigenite, Jesu Christe*[..] / “Dievs, vienpiedzimušais Dēls, Jēzu Kristu<sup>4</sup>[..]”). Turpmākajā attīstībā brīvi mijas abu tēmu elementi, savukārt reprīzē alterētā harmonija (*D dur/moll*) ekspresīvi pasvitro darba beigu kulmināciju.

Komponistes sakrālās mūzikas kontekstā *Gloria* izskan neparasti gaiši un pat konsonanti. Solopartija balstīta galvenokārt kustībā pa akorda skaņām (jau minētajām fanfarveida intonācijām) un gammveida pasāžām, turklāt intonātīvi harmoniskā plāksnē vērojama atkāpe no Einfeldei citkārt tuvā, blīvi hromatizētā tematisma – šoreiz viņa vēlējies izteikties atbilstoši žanra tradīcijai. Sekošanu tai atspoguļo arī trompetes tembra semantika.

Nākošais reliģiskās tematikas opuss – *Crucifixus* ērģelēm (1989) – vēlreiz apliecina komponistes padziļināto interesi par šī instrumenta tembru. Emocionālās ievirzes ziņā šis skaņdarbs krasi atšķiras no *Gloria*. Kā atzīst autore, *Crucifixus* tapšanu iespaidojis Atmodas laiks, kad pirmoreiz pēc vairāk nekā 40 gadiem varēja brīvi runāt par ciešanām, ko pēdējās desmitgadēs pārdzīvojusi Latvijas tauta (Einfelde 2016). Par skaņdarba moto komponiste izraudzījusies Marka evaņģēlija 15. nodaļas vārdus: “Un tie Viņu sita krustā un izdalīja savā starpā Viņa drēbes, mezdami kauliņus par tām, ko kurš dabūtu.”

Arī mūzikā atbalsojas skaudru ciešanu noskaņa un pāridarījuma sāpes. Skaņuraksta pamatu veido ekspresīvi disonanta harmonija – pamazinātie akordi ar iekļautām sekundām, šķeltām oktāvām, tritona intonācija, kā arī akordu faktūra, kas brīžam rada lēna, sāpjpilna korāļa,

<sup>4</sup> Tulkojums aizgūts no vietnes: Katolis.lv. Rīgas arhidiecēzes portāls. *Svētās Mises norise*. <http://katolis.lv/liturgija/sveta-mise/svetas-mises-norise.html> (skatīts 2016. gada 9. augustā).

brīžam atkal gājienu iespaidu. Šāda ievirze pieteikta jau kompozīcijas pirmajās taktīs, kur skanīgi un spriegi, visu balsu sinhronā ritmā, tverta ciešanu tēlam atbilstoša harmonijas vertikāle (skat. 2. piemēru). Drīz vien korālis pārtop gājienā, kuram raksturīgs ostinēts tritons kreisās rokas partijā ar izturētu ērģeļpunktu pedāļbalsī (skat. 3. piemēru).

**Maestoso**

Org. *ff*

Ped.

2. piemērs. *Crucifixus*: 1.–4. t.

Org. *f*

Ped.

3. piemērs. *Crucifixus*: 23.–33. t.

Turpinājumā gājienu nomaina brīvāka un intīmāka kantilēna. Savukārt *Rubato* posmā uz izturētu akordu fona izaug skumja, žēlīga melodija. No vienas puses, tā atgādina senatnīgas cilmes dziedājumu, jo sākas ar šaurapjoma intonatīvo kodolu (pirmā frāze izklāstīta tīrās kvintās *a–e* robežās – skat. 4. piemēru). No otras puses, kantilēna ir spriedzes pilna – tajā valda hromatika un nenoturība. Kodolintonācija ir mazā sekunda, kas darba gaitā piedzīvo dažādas modifikācijas – sākot ar lūdzošu augšupieteci un beidzot ar krusta zīmes caurstrāvētu hromatisko līniju.



4. piemērs. *Crucifixus*: 44.–47. t.

Tieši *Rubato* posma intonācijas atgriežas arī visa skaņdarba noslēgumā – vispirms spēcīgi dinamizēti, kontrapunktiskā mijiedarbē ar gājiena ritmā ieturētu materiālu (*Più mosso*, taktsmērs 5/4), pēc tam, pašā izskaņā, klusinātā un personiskā izteiksmē (*Meno mosso*).

Tendence risināt reliģisku tematiku instrumentālā versijā ir visai raksturīga Maijas Einfeldes sakrālās daiļrades sākumperiodam. Taču pavērsienu iezīmē lūgšana *Ave Maria* sieviešu korim un ērģelēm (1994). Vēlāk radušās šī darba versijas tikai ērģelēm (1995), kā arī jauktajam korim un ērģelēm (1998). Arī ērģeļopusā izpaužas izteikti vokāla domāšana – to apliecina gan tematisma kantilēnā iedaba, gan balsts paplašinātā modalitātē (kas sakņojas viduslaiku un renesanses kormūzikas žanros) un vairīšanās no sakāpinātas hromatikas; visbeidzot, zīmīga ir arī mūzikas procesa atbilstība kanoniskajam *Ave Maria* lūgšanas tekstam. Viss iepriekš minētais ļāvis šim skaņdarbam vēlāk organiski pārtapt versijās citam atskaņotājsastāvam.


*Ave Maria* ir impresionistiski gaiša, saulaina un apskaidrota miniatūra. Kavēšanās šādā noskaņu pasaulē nav komponistes radošā rokraksta tipiskākā iezīme, taču šoreiz tā īstenota visā pilnībā un atspēko apgalvojumu par viņas mūziku kā drūmi bezcerīgu, pesimistisku. Autore necenšas vizualizēt vārsmas: viņas skaņdarbam nav raksturīga izteikta sekošana satura detaļām, vien emocijas – sveiciens, cildinājums un lūgums. Viscaur valda spontāns un dabisks mūzikas plūdums, kurā iekļaujas arī atsevišķu vārsmu atkārtojumi. Raksturīga ir skaņkārtas un akordikas krāsainība, nesteidzīgā pulsācijā *izgaršojot* teju katru vertikāli, kavējoties kāda vārda izdziedāšanā (parasti saiknē ar intervālu vai akordu paralēlismiem). Lai arī ne konsekventi izturēts, tomēr dažviet vērojams seno skaņkārtu kolorīts – dorisks (sākumposmā; skat., piem., ērģeļu versijas 7.–8. t.) un līdisks (kora redakciju vidusposmos; skat., piem., jauktā kora versijas 29.–31. t.); to papildina spilgtā alterēta akordika, jo īpaši kulmināciju zonās. Piemēram, lūgšanas sākums, kas mūzikas materiāla ziņā visās redakcijās ir līdzīgs, ietver diatoniski, pat *quasi* gregoriskā manierē ieturētu melodiju: pirmās frāzes pamatā ir pakāpenisks frīgiskā tetrahorda  $a^1-e^1$  aizpildījums. Pavadījuma akordika nav bagāta – tiek izturēta *a moll* tonika, ko spilgti atsvaidzina lielais mažora nonakords

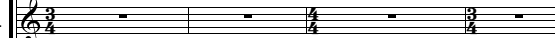
no *cis*<sup>1</sup>, uzsverot lūgšanas pirmās frāzes galvenā vārda zilbi – *Ma-ri-a* (skat. 5. piemēru).

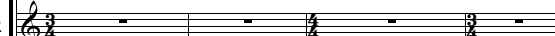
a)

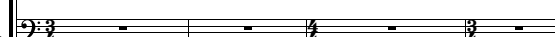
Moderato


*mp*

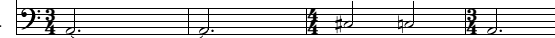
S. 

A. 

T. 

B. 

Org. 


Ped. 

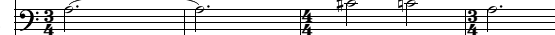
Moderato

*p*

b)

Moderato

Org. 

Ped. 

254

5. piemērs. *Ave Maria*, 1.–4. t.: a) jauktā kora versija, b) ērģeļu versija

Salīdzinot trīs *Ave Maria* redakcijas, jāsecina, ka lielākās atšķirības vērojamas starp ērģeļvariantu, no vienas puses, un kora versijām – no otras. Ērģeļversija ir ritmiski un emocionāli spriegāka, arī attīstībā bagātāka un mērķtiecīgāka. Jau tās pirmajā posmā norit sākummateriāla variantveida izmaiņas. Savukārt vidusposmā sevi spēji piesaka jauna tonālā sfēra (*fis moll* – *cis moll*), kas attīstības gaitā tiek piesātināta ar disonantām saskaņām un hromatismiem.

Einfeldes darbiem raksturīgi, ka attīstoši kontrastējošiem posmiem viņa labprāt izvēlas taktmērus ar astotdaļu pamatu. Tā notiek arī šoreiz: *Ave Maria* sapņaini apcerīgajā sākumā dominē ceturtdaļu taktmēri (3/4, 4/4 u. c.), bet vidusposmā tos nomaina astotdaļu pulss (4/8, 5/8, 3/8), un ritma zīmējumā pārsvaru gūst vēl sīkākas vienības (sešpadsmitdaļu trioles u. c.). Izņemot statiski ieturēto pedāli, mūzikas materiāls koncentrējas pirmās un otrās oktāvas robežās; variantveidā atkārtotais ritmintonativais kodols rada apļveidības iespaidu, līdz tiek panākts t. s. *nimba* jeb oreola efekts – jau no baroka laikiem pazīstams

simbols, kas šajā gadījumā *apvīj* lūgšanas objektu – svēto Dievmāti un viņas miesas augli (skat. 6. piemēru).

**Poco meno mosso**

The image shows a musical score for organ and pedal. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The organ part is in the right hand, starting with a 'p semplice' dynamic. It features several triplet markings. The pedal part is in the left hand, consisting of sustained chords. The score is divided into two systems, each with organ and pedal staves.

6. piemērs. *Ave Maria* (ērģeļu versija): 56.–62. t.

Izvērtējot skaņdarba kopējo koncepciju, jāsecina, ka ērģeļdarba *Ave Maria* sākumposms faktūrā un tematismā atspoguļo lūgšanas vokālo tradīciju, vidusposms savukārt iezīmē pāreju citā, kontemplatīvā lūgšanas līmenī. Varam uztvert to kā iedziļināšanos atsevišķos vārsmu tēlos, simbolos un idejās. Līdzīgi kā Einfeldes ērģeļmūzikā kopumā, šeit iespējamas asociācijas ar kādu Olivjē Mesiāna mūzikas šķautni – tai raksturīgo meditatīvo fokusāciju uz vienu objektu, tverot to tuvplānā. Arī mūzikas ritējumā ir iezīmes, kas daļēji sasaucas ar Mesiāna skaņurakstu (piemēram, deviņu meditāciju ciklu *Tā Kunga piedzimšana / La Nativité du Seigneur*, 1935). Pirmām kārtām tā ir kavēšanās pie viena motīva variantiem, izsmalcināti strādājot ar ritmu – atkārtojot šo motīvu citā taktsmērā, pārbīdot akcentus u. tml.

Abu kordziesmu vidusposmos atbalsojas lūgšanas teksta skandējuma tradīcija: vispirms (no 36. t.) norit psalmodēšana, kas balstīta lejupejošā pentahordā, un to nomaina krāšņa, jubilatīva kulminācija (no 45. t.). Taču risinājums pēc kulminācijas atšķiras: sieviešu kora versijā (54.–65. t.) seko mierpilns noplakums un galveno lomu iegūst līdzšinējā fona faktūra; turpretī jauktā kora redakcijā (54.–69. t.) radīts vēl viens spilgts kāpums, ko sagatavo taktsmēru maiņa, aktīva piebalsu polifonija un ekspresīva harmonija. Piemēram, kulminācijas virsotnē iepriekš ilgstoši izturētajā līdziskajā C ienāk miksolīdiska krāsa – VII zemās pakāpes sekstakords ar iekļautu sekundu (skat. 7. piemēra beigu takti).

7. piemērs: *Ave Maria*, jauktā kora versija: 60.–64. t.

Šī virsotne savukārt sasauca ar ērģeļvarianta kulmināciju. Atzinīgi vērtējami komponistes centieni katrā no redakcijām mūzikas attīstību pielāgot konkrētā atskaņotājsastāva specifikai.

Nākošais ērģeļdarbs *Sanctus* komponēts 1999. gadā un ātri iekļāvies Latvijas ievērojamāko ērģelnieku repertuārā. Šī mesas himniskās daļas versija Einfeldes tvērumā ir gaviļpilna un saulaina – ērģeļu diapazonā tiek īpaši piepildīta otrā un pirmā oktāva, pedāļa līnija nav pārbīvēta un praktiski nesniedzas lielajā oktāvā (izņēmums ir reģistrāli daudzveidīgā koda), atskaņotāju interpretācijās dominē ērģeļu mēļu reģistri un mikstūras. Arī šī skaņdarba īpašais, gaišais kolorīts atgādina Mesiāna ērģeļpartitūras. To apliecina darbs ar tematismu – autore izmanto frāžu atkārtojumus ar akcentu variēšanu, kā arī nobīdes metrā un taktsmērā (skat. 8. piemēru), kas sasauca ar franču ērģelnieka un komponista iecienītajiem tematiskās attīstības paņēmieniem.

8. piemērs. *Sanctus*: 16.–21. t.

*Sanctus* dramaturģiju veido divu emocionālo sfēru kontrasts. Pirmajai no tām raksturīga patētiskas runas izteiksme, kas panākta ar monofoniju vai oktāvu unisonu un majestātiski krāšņu, daudz balsīgu atbildi. Tieši ar šādu materiālu – savveida prologu – ērģeļminiatūra arī sākas. Minētais faktūras pretstatījums pat ērģeļu variantā atgādina tradicionālo baznīcas mūzikas dziedāšanas formu – responsoriju (skat. 9. piemēru).



9. piemērs. *Sanctus*: 1.–5. t.

Otra sfēra (*Più mosso*) ir aktīva un motoriska, tā ienāk ar vienmērīgu ritma zīmējumu (astotdaļu pulss), ko maiņu taktsmērs izgaismo dažādās niansēs. Divu akordu mija abu roku partijās rada bitonālu un reizē tokātisku efektu (skat. 10. piemēru).



10. piemērs. *Sanctus*: 45.–50. t.

Tieši otrais mūzikas materiāls ir izteiksmes ziņā pastāvīgāks un izvērstāks; pēc nelielas, prologam tematiski tuvas saites tas atgriežas kā visas kompozīcijas reprīze. Pateicoties šādam posmu izkārtojumam (**a-b-a<sub>1</sub>/c-b<sub>1</sub>**), *Sanctus* emancipētais instrumentālais traktējums saturiski atbilst mesas daļas tekstuālajam pamatam (attiecīgi, *Sanctus* – *Hosanna* – *Benedictus* – *Hosanna* posmu attiecībām), kā arī izteiksmes līdzekļu satvaram – himniska, majestātiska vēstījuma, gaišuma un Debesskunga cildinājuma noskaņai.

Savdabīgu, saturiski pēcteciņu *divdaļu ciklu* iezīmē apmēram vienā laikposmā sacerētie darbi – *Sanctus* ērģelēm (1999) un *Benedictus* jauktajam korim (2000). Tomēr otrajam no šiem opusiem ir atšķirīga tapšanas vēsture. Sākotnēji tas tika iekļauts *Kora simfonijas* pirmajā redakcijā (2000) kā trešā daļa, bet beigu versijā (2004) komponiste no tās atteicās<sup>5</sup>. Kā patstāvīga kora miniatūra šī emancipētā mesas daļa skan gaiši un dzidri. Pakļaujoties teksta noskaņai, autore uz laiku aizplīvuro skaudru sāpju apziņu ar lirisku un trauslu dūmaku, caur kuru tikai ik pa brīdīm izlaužas kāda smeldzīga disonanse. Skaņurakstā dominē rāms korāliskums; paralēlu intervālu (kvintu, kvartu) līnijas atsauc atmiņā impresionistu tehniku, tiesa, daudz drosmīgākā – disonantā kontekstā. Miniaturas vidusposma sākums (kompozīcijas forma – **a b b<sub>1</sub> c/koda**) iezīmīgs ar dzīvīgāku tempu (*Poco più mosso*) un astotdaļu pulsa dominanti (taktsmēri – 5/8, 3/8, 4/8, 6/8), kas ilustrē teksta vārdus *qui venit in nomine Domini* (latīņu val. “kas nāk Kunga vārdā”). Nākšanas jeb tuvošanās efekts atspoguļots arī faktūrā: attīstība, kas sākas ar *ges*<sup>1</sup> unisonu, sasniedz kulmināciju aktīvā sešbalsīgā skaņurakstā (skat. 11. piemēru).

<sup>5</sup>Detalizētāk par abām *Kora simfonijas* redakcijām skat. Zanes Prēdeles rakstu krājuma 230. lpp.

rit. a tempo

*p* *f*

S. Be - ne - dic - tus no - - - - - mi - ne

A. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

T. Be - ne - dic - tus no - - - - - mi - ne

B. Be - ne - dic - tus no - - - - - mi - ne

11. piemērs. *Benedictus*: 45.–47. t.

Vidusposma tematiskā materiāla otrajā izklāstā veidojas ilgstošāks krešendo vilnis, un tiek sasniegta miniatūras nozīmīgākā kulminācija *Hosanna in excelsis* negaidītā diatoniskā kvartu-kvintu sabalsojumā (skat. 12. piemēru).

258

Maestoso

*ff*

S. no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

A. no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

T. no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

B. Do - - - - - mi - ni Ho - san - na in ex - cel - sis

12. piemērs. *Benedictus*: 85.–89. t.

Šis pavērsiens sagatavo skaņdarba kodu – tikpat daudznozīmīgu un ēterisku: *Benedictus* izskaņa veidota kā attālināšanās, pamatmateriāla kļiedēšana faktūras, tempa un telpas dūmakā.

No divām nozīmīgām psalma žanra kompozīcijām (15. psalms jautajam korim *a cappella*, 1998, kā arī 100. psalms sieviešu korim un flautai, 2008)<sup>6</sup> plašākai analīzei izraudzījos 15. psalmu – Maijas Einfeldes kompozīcijas stila raksturīgu paraugu. Tas radies kā Bārlova fonda pasūtījums pēc uzvaras šīs institūcijas rīkotajā konkursā (*International Competition by the Barlow Endowment for Music Composition*) 1997. gadā<sup>7</sup>. Jaundarbam autore izvēlējās koncentrētās, taču emocionāli spriegās un jautājumu pilnās 15. psalma vārsmas. Teksts rakstīts angļu valodā un aizgūts no t. s. Karaļa Jēkaba Bībeles (*King James Bible*, 1604–1611).

<sup>6</sup> 100. psalms komponēts sieviešu korim *Sapnis* Indras Rismanes vadībā. Maija Einfelde intervijā stāsta: „Es par šo kori priedājos jau sen – brīnišķīgas, jaunas, dzidras balsis. Beidzot pati piedāvājos tām uzrakstīt! Pievienoju arī flautu, jo gribējās, lai sieviešu koris skan citādi.” Komponiste ir gandarīta, ka mēģinājumā viņas iecere arī attaisnojies (Lūsiņa 2009).

<sup>7</sup> Kā jau zināms, šajā konkursā Einfeldes kameroratorija *Pie zemes tālās...* (1996) ieguva galveno balvu.

**Komponistes izmantotās  
psalmvārsmas angļu valodā**

*Lord, who shall abide in thy  
tabernacle? Who shall dwell in thy  
holy hill?*

*He that walketh uprightly, and  
worketh righteousness, and speaketh  
the truth in his heart.*

*He that backbiteth not with  
his tongue, nor doeth evil to his  
neighbour, nor taketh up a reproach  
against his neighbour.*

*In whose eyes a vile person is  
condemned; but he honoureth them  
that fear the Lord. He that sweareth  
to his own hurt, and changeth not.*

*He that putteth not out his money to  
usury, nor taketh reward against the  
innocent. He that doeth these things  
shall never be moved.*

**Tulkojums latviski<sup>8</sup>**

*Kungs, kas mājos Tavā mājoklī un  
dzīvos tavā svētajā kalnā?*

*Kas staigā nenoziedzībā un dara  
taisnību, un patiesību glabā savā sirdī;*

*Kas citu neaprunā ar savu mēli, savam  
tuvākam ļauna nedara un nelaupa  
viņam viņa godu;*

*Kas neieredz ļaundari, bet tur cieņā  
tos, kas bīstas To Kungu; kas negroza  
zvērestu, ja tas viņam par nastu;*

*Kas neņem netaisnus augļus par  
aizdoto naudu vai dāvanas, lai kaitētu  
nevainīgajam. Kas tā turēsies, tas  
pastāvēs mūžīgi!*

<sup>8</sup> Tulkojums aizgūts no vietnes:  
Bībeles draugu līga. *Psalmi*.  
<http://bd.lv/bibele/Ps/15/5>  
(skatīts 2015. gada 8. jūlijā).

Lakoniskais psalms vēstī par visos laikos aktuālajiem patiesības un taisnīguma mērauklas meklējumiem, kas ļautu baudīt Debesu valstību. Taču katra cilvēka pieredze saka, ka tieši personas ar pretēju rīcību bauda šīs dzīves augļus, savukārt Dieva valstības cilvēki pilda psalmvārsmu tēzes, izejot cauri ciešanām un sāpēm. Šķiet, tieši šo pretrunu starp labestības un pamācības pilnajām rindām un dzīves skarbo pieredzi komponiste arī vēlējusies mūzikā atklāt. Skaņdarbs ir pilns dramatiskas ekspresijas.

Pieēja psalma tekstam kopumā ir tradicionāla – mūzika kalpo kā vārda skanējumu pastiprinošs un dažviet ilustrējošs līdzeklis. Neiztiek arī bez psalmžanram raksturīgās psalmodēšanas gan monofoni (132.–135., 160.–163. t.), gan kopējās heterosonorās faktūras ietvaros (167.–174. t.). Tāpat tiek izmantoti citi agrīnie psalma dziedāšanas modeļi – neimātiskais, kas saistīts ar šaurapjoma melodiju (piem., 192.–196. t.), un melismātiskais (piem., soprānu partijā, 105.–109. t.); visbeidzot, sastopama arī korāļa faktūra.

Einfeldes 15. psalmu var salīdzināt ar poēmu – tik nepiespiests, brīvs ir vārdu un mūzikas plūdums. Darba sākums, šķiet, iznirst no nekuriens: ilgstoši izturēts *c*<sup>1</sup> unisons soprānu un altu partijās *ppp* dinamikā piecu taktu gaitā tikai pamazām pieņemas spēkā un top īsti sadzirdams; maigi un pakāpeniski šo attīstību turpina akorda veidošanās faktūras diagonālē (skat. 13. piemēru). Savukārt noslēgums, iesākoties ar to pašu skaņu *c* oktāvu unisonā, tiek vērsts augšup un sasniedz impresionistiski krāšņu septiņskani (skat. 14. piemēru).

Moderato poco rit.

S.  
Lord, who shall a - bide, who shall a - bide in thy ta-ber-na-cle?

A.  
Lord, who shall a - bide, in thy ta-ber-na-cle?

13. piemērs. 15. psalms: 1.–8. t.

198 rubato

S.  
nev - er be moved

A.  
nev - er be moved

T.  
nev - er be moved

B.  
nev - er be moved

14. piemērs. 15. psalms: 198. t.

260

<sup>9</sup>Kompozīcija rakstīta brīvā formā ar reprīzes iezīmēm.

Komponiste strādā ar intonatīvo kodolu, kas aug, transformējas un dzīvo līdz skanošajiem vārdiem. Šajā darbā par kodolu kļūst sekundas (sākotnēji mazas) un kvartas (sākotnēji tīras) intonācija (6. t.), kas katrā nākošajā vārsnā un, attiecīgi, arī mūzikas posmā tiek intervālistiski nedaudz pārveidota (salīdzinājumam: 20.–21., 41.–46., 65., 136. t.). 69. taktī minētā intonācija pasniegta variētā vertikālā inversijā un vēlāk – 82. taktī – arī ritma sašaurinājumā, savukārt kulminācijas zonā sekunda pārtop par ekspresīvu mazo nonu (85.–90. t.). Visa skaņdarba reprīzē<sup>9</sup>, balstoties uz tritonu *h-f*, atkal tiek iezīmēta pamatintonācija, sākumā nestabilākā variantā (141.–142. t.), bet kulminācijas zonā (167.–174. t.) – jau vertikālā inversijā un augmentācijā.

15. psalmā ir daudz detaļu, kas atspoguļo iedziļināšanos teksta niansēs. Īpaši gleznaini autore pasniedz pirmās psalmvārsmas izskaņu un pirmo kulmināciju – *holy hill* (no angļu val. “svētajā kalnā”; 29.–30. t. un 66. t.): svētā kalna reljefs tiek arī savā ziņā vizualizēts (skat. 15. piemēru).



26 *mp* *molto rit.* *f* *Tempo I*

S. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

A. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

T. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

B. in thy ho - ly, ho - - ly hill.

15. piemērs. 15. psalms: 26.–31. t.

Taču kompozīcijā sastopama arī cita veida ilustrācija: no baroka laikmeta pazīstamā krusta figūra ar raksturīgajām mazo sekundu intonācijām caurvij teju visu kora faktūru attīstības posmos. Arī tā ir norāde, ka ceļš uz Dieva mājokļiem ir rūgtu ciešanu un sāpju pilns.

Uzvara jau minētajā 1997. gada konkursā veicināja žanrisku pavērsienu Einfeldes jaunradē – intensīvu pievēršanos kormūzikai, tai skaitā sakrālām kompozīcijām šim atskaņotājsastāvam, kas iepriekš nebūt nebija komponistes raksturīgākais darbības lauks. Līdzās jau aplūkotajam 15. psalmam 1998. gadā tapa skaņdarbs *And I Saw a New Heaven / Un es redzēju jaunas debesis* vokālajai grupai *a cappella* (Hiljarda ansambļa / *Hilliard Ensemble* pasūtījums). Tāpat kā 15. psalms, šis opuss rakstīts angļu valodā, un tekstuālais pamats ir jau pieminētā *Karaļa Jēkaba Bībele*. Izmantotas pirmās četras vārsmas no Jāņa Atklāsmes grāmatas 21. nodaļas – gaišs un cerību pilns vēstījums par Dieva apsolīto Paradīzi:

2. tabula. *And I Saw a New Heaven*: teksts

### Komponistes izmantotais teksts

*And I saw a new heaven and a new earth:  
for the first heaven and the first earth were passed  
away; and there was no more sea.*

*And I John saw the holy city, new Jerusalem,  
coming down from God out of heaven,  
prepared as a bride adorned for her husband.*

*And I heard a great voice out of heaven,  
saying: Behold, the tabernacle of God is with men, and  
he will dwell with them and they shall be his people,  
and God himself shall be with them and be their God.*

*And God shall wipe away all tears from their eyes; and  
there shall be no more death, neither sorrow nor crying,  
neither shall there be any more pain:  
for the former things were passed away.*

### Tulkojums latviski<sup>10</sup>

*Es redzēju jaunas debesis un jaunu zemi, jo pirmā  
debess un pirmā zeme bija zudusi, un jūras vairs nav.*

*Un es redzēju svēto pilsētu, jauno Jeruzalemi,  
nokāpjām no debesīm no Dieva, sagatavotu kā savam  
vīram greznotu līgavu*

*Un es dzirdēju stipru balsi no troņa sakām: "Redzi,  
Dieva mājoklis pie cilvēkiem, Viņš mājās viņu vidū, un  
tie būs Viņa ļaudis, un Dievs pats būs ar viņiem.*

*Viņš nožāvēs visas asaras no viņu acīm, nāves vairs  
nebūs, nedz bēdu, nedz vaidu, nedz sāpju vairs nebūs,  
jo, kas bija, ir pagājis."*

<sup>10</sup> Tulkojumu latviešu valodā skat.:  
*Jāņa Atklāsmes grāmata*. 21. nodaļa.  
[http://www.biblesbiedriba.lv/  
latviesu-bibele/janaatklaumes/  
Janaatklaumesgr21.htm](http://www.biblesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklaumes/Janaatklaumesgr21.htm)  
(skatīts 2015. gada 16. jūlijā).

Arī Einfeldes kompozīcija skan līdzsvaroti un saulaini, ik vertikāli piepildot ar rāmi paļāvīgu izteiksmi. Katra partija veidojas kā subjektīva kantilēna, kas, saplūstot ar trim pārējām balsīm, vienojas ticības un cerības izjūtās, un tikai atsevišķu vārdu muzikālajā tvērumā (piemēram, pēdējā pantā) ieskanas atsauces uz bijušajām sāpēm un ciešanām. Prozas manierē rakstūtais teksts tiek izdziedāts brīvi un niansēti, ar vairākiem frāžu atkārtojumiem, atsevišķu vārdu izcēlumu. Savukārt četrbalsīga kora faktūras paņēmienu daudzveidība sakrālo vārsmu kontekstā liecina par garīgā madrigāla žanra tradīciju pārtveri.

Skaņdarbs sākas nesteidzīgi, ar komponistei tik raksturīgo sekundas intervālu; taču drīz vien melodijas līnijā ienāk plašāki intervāli, piemēram, ar remarku *molto espress.* tiek izcelta daļēji aizpildīta pamazinātās oktāvas intonācija. Mūzikas materiālā vērojams rečitācijas (38.–42., 99.–107. t. – skat. 16. piemēru) un jubilācijas (21.–24., 90.–95., 155.–157. t.: skat. 17. piemēru) kontrasts – tas izpaužas gan lielāku posmu līdzāsnostatījumā, gan kontrapunktiskos apvienojumos.

Tempo I

S. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

T. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

A. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

B. Be- hold the ta-ber-na-cle of God is with men and he will dwell with them,

16. piemērs. *And I Saw a New Heaven*: 99.–107. t.

Askētiskas un ritmiski spriegas korāļfrāzes (121.–125. t.) mijas ar piebalsu polifoniju. Komponiste darba gaitā izstrādā arī savus t. s. *madrigālismus* jeb vārdu ilustrācijas paņēmienus. Piemēram, sevišķi gaiši un saulaini ik reizi izskan vārds *heaven* (debesis) – visbiežāk tas tvertas ar plašu intervālisku lēcieni (10.–11., 84. t.). Vārdam *earth* (zeme) atbilst ilgstošāka, ēteriski lejupslidoša akordu secība (16.–19. t.). Ar plašām jubilācijām ilustrēti vārdi *away* (prom; 21.–24. un 155.–157. t.; skat. 17. piemēru) un *saying* (saka; 90.–99. t.). Savukārt vārda *sorrow* (sēras, bēdas) izdziedājums piesātināts ar sekundu intonācijām (136. t., soprāni un basi; 146.–147. t., altu partija).

S.  
were passed a way.

A.  
passed a way.

T.  
passed a way.

B.  
passed a way.

17. piemērs. *And I Saw a New Heaven*: 154.–157. t.

Savveida saturisks turpinājums iepriekš aplūkotajam skaņdarbam ir 2005. gadā sacerētais vokālinstrumentālais vēstījums ar tekstu no Svētā Jāņa Atklāsmes grāmatas – *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* vīru korim un stīgu orķestrim. Interesanti, ka šī opusa nosaukumā likti vārdi, kas ietverti darba *And I Saw a New Heaven* pēdējā pantā; savukārt kompozīcijā *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* titulu vārdi skan arī beigās – kā visa mūzikas procesa rezumējums. Taču šoreiz teksts (Jāņa Atklāsmes grāmatas 7. nodaļas 13.–17. vārsmas) tiek interpretēts jau caur skumju prizmu, akcentējot ciešanu un līdzjūtības noskaņu.

(13) “Tad viens no vecajiem sacīja man: “Tie, kas ģērbti baltās drēbēs, kas viņi un no kurienes viņi nākuši?”

(14) Es viņam atbildēju: “Mans Kungs, tu to zini!” Un viņš man sacīja: “Šie ir tie, kas nākuši no lielām bēdām un savas drēbes mazgājuši un tās balinājuši Jēra asinīs.

(15) Tāpēc tie ir Dieva goda krēsla priekšā un kalpo Viņam dienām un naktīm Viņa namā, un Tās, kas sēd goda krēslā, mājās pie viņiem.

(16) Tiem vairs nebūs bada, tiem vairs neslāps, ne saule, ne cits kāds karstums tos nespiedīs,

(17) jo Jērs, kas pašā vidū, goda krēsla priekšā, tos ganīs un tos vedīs pie dzīvības ūdeņiem, un Dievs nožāvēs visas asaras no viņu acīm.”<sup>11</sup>

Vīru koris traktēts galvenokārt kā teksta vēstītājs jeb teicējs – tā partijā liela loma ir unisonam, arī korāļa faktūrai, tikai dažbrīd sastopami piebalsu vai imitāciju polifonijas elementi. Komponistes mūzikai raksturīgā ekspresija koncentrējas hromatiski piesātinātajā un disonantajā intonatīvajā valodā. Savukārt stīginstrumentiem visnozīmīgākā funkcija uzticēta ievadā un starpspēlēs, jo īpaši kora iezīmētās noskaņas turpinājumā pēc 14. vārsmas; daudzviet skaņdarbā šie instrumenti veido arī emocionāli saviļņotu pavadījumu kordziedājumam.

Komponistes darbību liturģiskā cikla sfērā spilgti un inovatīvi pārstāv jau minētā *Kora simfonija* (2000/2004) un *Rīta liturģija* (2001). Zīmīgi, ka abas kompozīcijas radītas jaunās tūkstošgades sākumā,

<sup>11</sup> Katras rindiņas sākumā iekavās minēts vārsmas numurs. Sal.: *Jāņa Atklāsmes grāmata*. 7. nodaļa. <http://www.biblesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklasmes/janaatklasmesgr07.htm> (skatīts 2015. gada 16. jūlijā).

savdabīgi to ieskandinot. Šos darbus var uztvert kā kulminējošas virsotnes gan Latvijas reliģiskās mūzikas attīstībā (kurai tolaik aktīvi pievērsās arī daudzi citi skaņraži – Rihards Dubra, Georgs Pelēcis, Andrejs Selickis, Pēteris Vasks u. c.) un liturģiskā cikla evolūcijā, gan pašas komponistes daiļradē. *Rīta liturģija* tapa kā pasūtījums Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* rīkotajam Garīgās mūzikas festivālam, kas sakrita ar Rīgas pilsētas 800 gadu jubilejas svētkiem, kā arī jau minēto jaunās tūkstošgades ieskaņu un kristietības 2000 gadu pastāvēšanas svinībām visā pasaulē.

<sup>12</sup> Jēdziena plašāku skaidrojumu skat. Jūlijas Jonānes promocijas darbā *Latviešu sakrālās mūzikas žanri* (Jonāne 2009: 37), kā arī rakstā *Ieskats reliģiskās terminoloģijas specifiskācijā* (Jonāne 2013: 95).

Savu kolēģu un laikabiedru vidū Einfelde pārsteidz ar jaunu un neparastu reliģiskā cikla interpretāciju, ko varētu apzīmēt kā *paraliturģisku*<sup>12</sup>. Šis termins norāda, ka kompozīcija nav ekvivalenta tradicionālajam liturģiskajam ciklam, tomēr ietver daudzas liturģiskās mūzikas iezīmes – emocionālo noskaņu, atsevišķus rituālus vai to daļas, valodu (piemēram, latīņu, kas asociējas ar katoļu mesu un citām ceremonijām) un tekstu (piemēram, Bībeles fragmentus). Vienlaikus šāds cikls paredz jauna veida ceremoniju ārpus liturģijas arhetipa – nekanonisku, netradicionālu; tā var būt gan tradicionālās liturģijas variants, gan dažreiz pat tās pretmets. Paraliturģiskā kompozīcijā izpaužas brīvība darbā ar liturģiskajiem un/vai kanoniskajiem tekstiem, kas nav pieļaujama baznīcas liturģiskajā mūzikā, taču atklāj paša autora (-es) intereses un subjektīvo skatījumu. Piemēram, *Kora simfonijas* salīdzinoši neitrālais virsraksts nenorāda uz reliģisko sfēru un liek arī izraudzīto cikla modeli skatīt īpaši – pāri tradīcijai, kā iespēju no tekstiem un daļām veidot savu skanisko ietērpu, savu žanru. Te iespējamās zināmas paralēles ar Igora Stravinska populāro komentāru attiecībā uz viņa *Psalmu simfoniju*: “Tā nav simfonija, kurā esmu iekļāvis dziedāšanai psalmus, tieši otrādi – tā ir psalmu dziedāšana, kuru esmu simfonizējis”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> “It is not a symphony in which I have included Psalms to be sung. On the contrary, it is the singing of the Psalms that I am symphonizing.” (White 1966: 321)  
Tulkojums mans. – J. J.

Līdzīgs vērojums attiecināms uz Einfeldes *Kora simfoniju*. Tās pamatā ir kordziedāšanas tradīcijas, kuras komponiste simfonizējusi, radot jaunu vokāla tipa simfonismu: kanoniskās mesas, arī rekviēma daļas apvienojas ar nekanoniski tvertām pārdomām par laika ritējumu – filozofiski apcerīgās kordziesmās iekļautu vēstījumu. Ja atceramies pirmo rekviēma žanra interpretāciju latviešu mūzikas vēsturē (Emīla Melngaiļa *Latvju rekviēms*), tad Einfeldes *Kora simfonija* uztverama kā visnotaļ likumsakarīgs žanra evolūcijas turpinājums.

Arī *Rīta liturģija* veidota kā luteriskā dievkalpojuma atsevišķu tekstu subjektīva un personiska interpretācija, kas ir pilnīgi saprotams – katram dievlūdžējam ceremonijā ir gan sirdij tuvākas, gan, viņa uztverē, neitrālākas vārsmas, kas arī nosaka emocionālo līkni ceremonijas personiskajā līdzpārdzīvojumā. Einfelde *Rīta liturģijā* kā svarīgākās izceļ divas ordinārija daļas: kopīgi skandēta lūgšana *Kungs, apžēlojies* (daļā *Grēksūdze*) veido pirmo nozīmīgo ekspresīvo kulmināciju;

savukārt *Es tīcu* risināts tradicionālā jauktā kora četrbalsības manierē, kas attālināti atgādina visas draudzes dziedātu, objektivizētu *Credo*.

Paraliturģiskajos ciklos priekšplānā bieži izvirzās atsevišķas frāzes, atklājot autora emocionālo skatījumu uz teicieniem, kopīgām lūgšanām, kas tradicionālajā liturģijā netiek iekļautas. Un to Maijai Einfeldei ir daudz – *Rīta liturģijā* ietverta gan melismātiski gaviļejoša *Alleluja* daļa, gan *Tā Kunga vārds lai ir teikts un augsti slavēts*, gan arī cerību pilna koda *Tas Kungs [lai] tevi svēti un [lai] tevi pasargā*. Īpaša pieeja komponistei ir Tēvreizes vārsnām, kuras celebrants skandē uz emocionālām gaismēm pilnas kora vokalizēs fona (skat. 18. piemēru).

The image shows a musical score for a choral fragment. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P.) parts. The tempo is marked 'Lento di molto'. The lyrics for the first system are: 'Mūsu Tēvs debesīs, Svētīts lai top'. The second system continues with Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts, with lyrics: 'tavs vārds, Lai nāk tava valstība,'. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

18. piemērs. *Rīta liturģija*: fragments

Šāds risinājums ļauj izvirzīt pieņēmumu, ka Maija Einfelde Tēvreizi uztver kā visnotaļ individuālu un personisku lūgšanu – pretēji dievkalpojumā kopīgi skandētajam variantam.

*Lux aeterna* ir savveida kora poēma, ko varētu tēlaini salīdzināt ar komatu Maijas Einfeldes līdzšinējā sakrālajā jaunradē. Oriģinālversija jauktajam korim, zvaniņiem un vibrofonam sacerēta 2012. gadā. Savukārt *Musica Baltica* izdevumā (2015) iekļautas izmaiņas, kuras, pēc komponistes vārdiem (Einfelde 2016), rosinājis Sigvards Kļava.

*Lux aeterna* vārsnu pamatā ir rekviēma mesas komūnija (no latīņu *Communio*) jeb dievgalda antifonijs – lūgums Tam Kungam sniegt mūžīgo gaismu un mieru aizgājušajiem. Šis sēru mesas dziedājums tradicionāli ir viena no rekviēma cikla gaišākajām, mierinošākajām daļām. Taču 20. gadsimta komponistu jaunradē tā guvusi arī krietni ekspresīvākus risinājumus, kuru vidū pirmām kārtām minams Ģerģa Ligeti opuss. Savukārt latviešu mūzikā *Lux aeterna* tēma it īpaši

20./21. gadsimta mijā rosinājusi daudzus skaņražus, viņu vidū Pēteri Butānu, Rihardu Dubru, Andri Dzenīti, Aivaru Kalēju, Imantu Ramiņu, radīt dažāda apjoma darbus atšķirīgiem atskaņotājsastāviem – sākot ar instrumentālām kompozīcijām līdz pat oratoriālam vērienam.

*Lux aeterna* dziedājumu veido divas strofas. Komponiste savā darbā nav izmantojusi otrās strofas pēdējās divas vārsmas, šādi iezīmējot saturisku arku – gaismas tēla reprizitāti (skat. retinātās rindas 3. tabulas vidējā kolonnā).

3. tabula. *Lux aeterna*: teksts

**Teksta kanoniskais variants  
latīņu valodā**

*Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.  
Requiem aeternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis;  
cum Sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.*

**Maijas Einfeldes izmantotās  
vārsmas**

*Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.  
Requiem aeternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis.*

**Tulkojums latviski**

Mūžīgā gaisma lai atspīd viņiem, Kungs,  
kopā ar taviem svētajiem mūžīgi,  
jo tu esi žēlīgs.  
Mūžīgo mieru dod viņiem, Kungs;  
Un mūžīgā gaisma lai atspīd viņiem;  
ar taviem svētajiem mūžīgi,  
jo tu esi žēlīgs.

Darbs veidots, brīvi pārejot no vienas frāzes pie nākamās, atkārtojot kādu teicienu vai jubilatīvi izdziedot svarīgu zilbi. Rapsodiskā caurvijattīstībā raisās arī mūzikas valoda. Divpadsmit balsu jauktā kora sonorajai ekspresijai komponiste pretnostata zvaniņu un vibrofona dzidros tembrus; tie rosina nosaukumā pieteiktās gaismas asociācijas. Atbilstoši veidota arī *Lux aeterna* tembrālā dramaturģija. Kompozīcijas sākumposmā, nesteidzīgi attīstoties mūzikas materiālam, zvaniņi ar lēcienveidā tvertām skaņām tikai akcentē dziedājuma nozīmīgākos intonatīvi harmoniskos balstus. Savukārt otrā posmā (*cum sanctis* [..]) noslēgumā tie parādās vēlreiz (58.–62. t.), iekrāsojot kora fona faktūru ar dažiem spilgtiem skaņu *triepieniem*.

Darba oriģinālversijā trešais, kontrastējošais posms (*Allegro moderato*) sākas ar vibrofona kadenčveida solo, kas *izprovocē* kori uz ekspresīvu vokālīzi: aktīvu izsaucienu (akordu salikums) miju ar imitāciju polifonijas posmiem. Tādējādi sasniegta īsti dramatiska kulminācija. Publicētajā redakcijā, kas atspoguļo Sigvarda Kļavas ieteiktos labojumus, šī posma nav, līdz ar to priekšplānā spilgtāk izvirzās *mūžīgās gaismas* un miera ideja.

Abās versijās skaņdarba beigu posmā (*Requiem aeternam* [..]) atkal valda sākotnējam tēlam tuva izteiksme, kas šoreiz pausta *a cappella* dziedājumā. Vienīgi pēdējās taktis pievienojas sitaminstrumentu dzidrie tembri, un par apskaidrotu noslēgumu kļūst *C dur* trijskanis ar iekļautu smeldzīgu sekundu.

Maijas Einfeldes kompozīcija *Lux aeterna* ir zīmīga ar apvaldītu iekšējo ekspresiju. Mūzikas ritējums šķiet tik nesteidzīgs un nosvērts, ka līdzinās vērojumam no malas, pagātnes atmiņām, kas tikai retumis uzjundī reiz pārdzīvotās sāpes un ciešanas. Šāds iespaids panākts ar īpašu mūzikas valodas ambivalenci. Piemēram, skaņdarba sākumā gandrīz visām balsīm raksturīga pakāpeniska hromatiska augšuptiece, tomēr vidusbalsīs tā izpaužas daudz intensīvāk, kamēr malējās veido krietni rāmāku, pat salīdzinoši statisku ietvaru (skat. 19. piemēru).

Moderato ♩ = 40

C.II  
p

S. I  
Lux ae - ter - - na

S. II  
mf espr.  
Lux ae - ter - - na lu - ce - at eis

A. I  
p  
Lux ae - ter - na, lux ae - ter - na lu - ce - at eis, lux

A. II  
p  
Lux ae - ter - - na

T.  
p

B.  
p

19. piemērs. *Lux aeterna*: 1.–4. t. (skaņdarba oriģinālversija)

Tikai kulmināciju mirkļos ilgstoši apvaldītā ekspresija izlaužas pilnskanīgā, polifoni sazarotā attīstībā un disonanti piepildītā sonorikā. Skaņdarba pamatintonācijas ir komponistes rokrakstam tipiskas: mazās sekundas, kvartas un kvintas (t. sk. tritoni), dažādi transformējoties, caurvij visu darbu, veidojot atvasinātu un mērķtiecīgi piepildītu kontrastu. Īpaši daudzveidīgi autore *Lux aeterna* ietvaros strādā ar kora faktūras izteiksmes iespējām – rapsodiski tiek virknēti gan unisona dziedājumi, gan korāļa faktūrā veidotas frāzes, arī dažādu polifonu līniju apvienojumi kulmināciju zonās.

\*\*\*

Laikposmā kopš 20. gadsimta 80. gadu nogales Maija Einfelde izkopusi sakrālo mūziku kā vienu no jaunrades galvenajām sfērām. Zīmīgi, ka vairāki reliģiskie opusi atnesuši viņai plašu starptautisku atzinību – tie regulāri tiek iekļauti koncertprogrammās, kā arī izdoti un ieskaņoti. Šo darbu vidū ir gan *15. psalms*, gan *Ave Maria* un *Crucifixus*.

Komponistes reliģiskajā mūzikā vērojamas tendences, kas izpaužas arī daudzos citos 20./21. gadsimta mijā radītos sakrālo žanru paraugos. Piemēram, tiece uz ekumenismu, kas raksturīga Latvijas sabiedrībai kopumā, mūzikā parādās kā dažādu žanru izmantojums neatkarīgi no to konfesionālajām saknēm. Tādējādi no skaņdarbu nosaukumiem

vien grūti *uzminama* autores piederība noteiktai konfesijai – viņas daiļrade paceļas pāri vienas reliģijas ietvariem. Tā, piemēram, Einfeldes darbu vidū ir gan katoļu mesas daļu latīņu nosaukumi (*Benedictus, Sanctus, Lux aeterna*), gan atsevišķu Bībeles tekstu izmantojums, arī latviešu dzejnieku (Eduarda Aivara, Friča Bārdas, Viļa Plūdoņa) reliģiskās vārsmas un sakrālās latvju dainas. Arī valodu vide ir trejāda: līdzās latviešu un kanoniskajiem latīņu tekstiem komponiste sacer skaņdarbus ar tekstiem angļu valodā, kas citiem viņas paaudzes latviešu skaņražiem nav tik raksturīgi. Pievēršanos angļu tekstiem nepārprotami iniciējuši jaundarbu pasūtītāji no ārzemēm, un šīs valodas izvēle veicinājusi vairāku Einfeldes sakrālo kora skaņdarbu iekļaušanos starptautiskā aprītē.

Daudz interesanta ir pašā sakrālo žanru interpretācijā. Tradicionālo vokālo darbu instrumentālās versijas (*Ave Maria, Gloria, Sanctus*), kā arī teksta programmas instrumentālopusiem (*Crucifixus*), no vienas puses, atjauno žanru, vēršot to variablāku, saturiski ietilpīgāku un daudznozīmīgāku. No otras puses, instrumentālajās versijās uzskatāmi atklājas žanra pirmparauga izteiksmes līdzekļu kodols. Un Maijas Einfeldes kompozīcijās šis kodols ir noturīgs un imanents tradīciju glabātājs. Šo apgalvojumu pārliecinoši pierāda skaņdarbs *Ave Maria*: arī tā ērģeļversijā ir jūtama mūzikas kantilēnā (vokālā) iedaba.

Liela loma Einfeldes sakrālajā mūzikā ir tembru semantikai. Pāreju no viena tembra pie cita komponiste parasti veido nesteidzīgi, izmēģinot un *izgaršojot* dažādas izraudzīto tembru iespējas. Sakrālajos darbos tembra aspekts bieži ieguvis simbola nozīmi. Piemēram, miniatūrā *Gloria* izceļas žanram raksturīgais pikolo trompetes spožums un fanfarveida tematisms, *Rīta liturģijā* šis pats tembris lietots jau kā Dieva, viņa vārdu un žēlastības personificējums. Savukārt *Lux aeterna* gaismas skanisko ilustrāciju veido zvaniņu un vibrofona tembris.

Būtisks sasniegums Einfeldes reliģiskajā mūzikā ir paraliturģisko ciklu radīšana. Inovatīva pieeja tradicionālajiem žanriem liek senajai mesas un rekviēma tradīcijai atdzīvoties un ieskanēties ne vien atšķirīgi, bet, kas ir svarīgi – subjektīvi, saliekot citus akcentus, iezīmējot savas nianšes, jaunu koncepciju. Zīmīgi, ka tieši šajos subjektīvi veidotajos ciklos ieraugāms pavediens uz pašas autores reliģisko piederību, proti, saikne ar Latvijas evaņģēliski luterisko Baznīcu – tik tradicionālu un reizē tik lojālu pret citu baznīcu tradīcijām (kuras komponiste arī labprāt izmanto savā daiļradē).

Maija Einfelde latviešu mūzikā tiek uzskatīta par sava ceļa gājēju. Gan personiskās dzīves pieredzi, gan arī nācījas dzīvesceļu, ko viņa atklāj skaņdarbos, no kristietības pozīcijām allaž var traktēt kā krustaceļu – *via crucis*. No tā izriet komponistei raksturīgais izteiksmes veids – subjektīvs, ekspresīvs un tieši uzrunājošs. Arī reliģiskajā mūzikā paustā ticība nāk caur ciešanām, atsacīšanos, upuriem, dzīves pieredzi



un skaudro realitāti, kas nereti ir polāri pretēja Debesu valstības tēlojumam. *Memento mori, memento terrena doloris!*<sup>14</sup> – šis teiciens šķiet visatbilstošākais Einfeldes mūzikas vēstījumam. Un iespējams, ka vienīgi, paturot to prātā, Dieva dārzus iespējams apjaust un pienācīgi novērtēt. Tieši reliģiskā sfēra Einfeldes partitūrās atklāj arī pārsteidzoši daudz cerības, gaišuma, saules un debess iedvesmotu noskaņu. *Gloria, Sanctus, Benedictus, Ave Maria, And I Saw a New Heaven* – visiem šiem darbiem tapšanas impulss bija nevis ciešanas un skaudras sāpes, bet himnisks teksts vai priekpilna lūgšana. Arī komponistes skaņuraksts vieno polāri atšķirīgas parādības – impresionistisku aizplīvurotību un ekspresīvu tiešumu, labskanīgu sonorū un raupju disonansi; no vienas puses, saskatāmas attālas paralēles ar Ģerģa Ligeti mikro-polifoniju (*Lux aeterna*) un Kšištofa Penderecka neoromantisko sonoriku (*Crucifixus*), no otras – ar Olivjē Mesiāna mūzikas gaišo apskaidrību (*Ave Maria, Sanctus*). Kopumā jāsecina, ka reliģisko skaņdarbu izteiksmes spektrs – no krustaceļa līdz cerībai un mierinājumam – atspoguļo komponistes iekšējo pasauli un talantu visā tā daudzveidībā.

<sup>14</sup>Tulkojumā no latīņu val. (šajā kontekstā): "Atceries nāvi, atceries zemesdzīves sāpes!"

## COMPOSITIONS WITH RELIGIOUS THEMES – SEARCHING FOR VARIETY IN EXPRESSION

Jūlija Jonāne

### Summary

Maija Einfeldē's turn to sacred music coincides with the period she became recognised internationally – the time period since the end of the 1980s, when Einfeldē developed sacred music as one of the major spheres in her creative work. It is notable that many religious works have brought her international acclaim – they are regularly included in concert programmes, as well as published and recorded. The goal of this paper is to review her sacred compositions in the traditional sense of the term, i.e. works with Christian motifs expressed in the titles or canonical texts.

The creation of Einfeldē's first religious compositions chronologically coincides with her turn to the timbres of the organ and trumpet – it was in this very period at the end of the 1980s and 1990s she composed the most for these instruments. In that way, the first works to be analysed in this paper will be both *Gloria* (1987) for piccolo trumpet and organ, as well as the emotionally and sonically opposite *Crucifixus* for organ (1989). The next composition, *Ave Maria* for women's choir and organ (1994), gained also an arrangement for organ (1995), as well as for mixed choir and organ (1998). The hymnlike *Sanctus* for organ (1999) and the expressive, fragile *Benedictus* for mixed choir (2000) were composed at approximately the same time, though meant to be independent

works, in the sense of content, they indicate a succession – a certain *two-movement cycle*.

In the psalm genre, Einfelde created two noteworthy compositions – *Psalm 15* (1998) for a *cappella* mixed choir – the quintessence of the composer's style – as well as *Psalm 100* (2008) for women's choir and flute. Along with those, in 1998 she composed the work *And I Saw a New Heaven* for vocal group a *cappella* based on verses from St. John's Book of Revelations. Over the course of her work, she developed approaches to madrigalisms or word illustrations, which in modern composition provide ancient, stable tradition foundations. The composition with fragments from St. John's Book of Revelations *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* (*The Lord Shall Dry All Tears...*) for men's choir and string orchestra (2005) could be considered a conceptual continuation of the work *And I Saw a New Heaven* – though through a sorrowful prism, accenting suffering and a mood of sympathy. The words *The Lord Shall Dry All Tears...* are heard also in the last verse of the composition *And I Saw a New Heaven*. Additionally, *Un Dievs nožāvēs visas asaras...* (*The Lord Shall Dry All Tears...*) concludes with the text used in the heading; in that way it is also a summary of the entire musical process.

270

The composer's work in the liturgical cycle sphere is vividly and innovatively represented in the next pair of works: *Kora simfonija* (*Choral Symphony*, 2000/2004) and *Rīta liturģija* (*Morning Liturgy*, 2001). An unusual approach allows the ancient mass and requiem traditions to be reborn, adding new, more personal accents, highlighting nuances in a different concept. In their own way, the mentioned works could be considered a culmination of the overall development of Latvian religious music and the composer's own creative work. Both the *Kora simfonija* (*Choral Symphony*) and *Rīta liturģija* (*Morning Liturgy*) are considered 'para-liturgical' cycles (in these kinds of cycles there is a freedom in using liturgical and/or canonical texts, which is not allowed in church liturgical music, though they reveal the author's own interests and subjective viewpoint).

*Lux aeterna* (2012) for mixed choir, bells and vibraphone is, in its own way, a choir poem, and, at present, the last sacred work by Einfelde. This funeral mass chant is interpreted according to tradition – as one of the most calming movements of the requiem cycle.

Many significant tendencies can be seen in the composer's religious music. The first would be the overall ecumenical approach to the usage of varied genres independent of the confessional roots. The selection of language is also notable – along with Latvian and the canonical Latin texts, the composer creates works with English texts, which is not characteristic of other Latvian composers of her generation. From one aspect, instrumental versions of traditional vocal works (*Ave Maria*, *Gloria*, *Sanctus*) show an innovative grasp of the sacred music. On the

other hand, the means of expression used in the instrumental versions reveal that the work is based on the traditions of the genres, which is convincingly proven by the work *Ave Maria*.

An important role in Einfeldē's sacred music is played by the semantics of timbres: the timbre aspect often gains the meaning of a symbol. The timbral change is frequently created by the composer gradually, trying out and *tasting* many varied timbral opportunities.

Maija Einfeldē, in the context of the Latvian music, is considered someone who goes her own road. Both her personal life experiences, as well as the course of the nation's history, which she reveals in her compositions, in Christian aspects could be considered like the road of the cross – *via crucis*. Also the faith expressed in her religious works comes through suffering, resignation, victims, life experience and bitter reality, which often is a polar opposite of the image of the Kingdom of Heaven.

At the same time, Einfeldē's religious compositions reveal a surprising amount of hope, light, sun and moods absorbed by the idea of Heaven. *Gloria, Sanctus, Benedictus, Ave Maria, And I Saw a New Heaven* – all these works were inspired not by suffering and harsh pain, but by hymnlike texts or a joyous prayer. The composer's works are able to unite polar opposites – an impressionistic fogginess and an expressive directness, a harmonious beauty and rough dissonance. From one side, we can see distant parallels with the micro-polyphony of György Ligeti (*Lux aeterna*) and Krzysztof Penderecki's neoromantic sonorism (*Crucifixus*), from the other, the bright enlightenment of music by Olivier Messiaen (*Ave Maria, Sanctus*). Altogether, we must conclude that the spectrum of expression of Einfeldē's religious works – from the road of the cross to hope and peace – reflects the inner world of the composer and her talent in all of its variety.

271

### **Literatūra un citi avoti**

Bartel, Dietrich (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press

Bībeles draugu līga. *Psalmi*. <http://bdl.lv/bibele/Ps/15/5> (skatīts 2015. gada 8. jūlijā)

Einfeldē, Maija (2016). Intervija Baibai Jaunslavietei. Pieraksts Baibas Jaunslavietes privātarhīvā

*Jāņa Atklāsmes grāmata. 7. nodaļa*. <http://www.bibelesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklasmes/janaatklasmesgr07.htm> (skatīts 2015. gada 16. jūlijā)

*Jāņa Atklāsmes grāmata. 21. nodaļa.* <http://www.bibelesbiedriba.lv/latviesu-bibele/janaatklasmes/Janaatklasmesgr21.htm> (skatīts 2015. gada 16. jūlijā)

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

Jonāne, Jūlija (2013). Ieskats reliģiskās mūzikas terminoloģijas specifikācijā. *Mūzikas akadēmijas raksti X*. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, 86.–104. lpp.

Latvijas Radio 3 (*Klasika*). *Raidījumu arhīvs*. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=16&m=1&y=2013&d2=4&m2=2&y2=2014&channel=3&keyword=einfelde> (skatīts 2015. gada 8. jūlijā)

Lūsiņa, Inese (1999). Velte Alfrēdam Kalniņam un tūkstošgadei. *Diena*. 13. augusts

Lūsiņa, Inese (2009). Dāvana komponistei. *Diena*. 19. februāris

White, Eric Walter (1966). *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press

# MAIJAS EINFELDES KONCERTS ALTAM UN KAMERORĶESTRIM: DAŽI ŽANRA INTERPRETĀCIJAS ASPEKTI

Jeļena Ļebedeva

Koncerts altam un kamerorķestrim tapis samērā nesen (2011). Tas veltīts altistei Andrai Dārziņai un pašlaik ir Maijas Einfeldes pēdējais simfoniskais darbs<sup>1</sup>. Līdzīgi kā komponistei ir tikai viena Simfonija (2003), arī Alta koncerts ir pagaidām vienīgais koncertžanra opuss viņas instrumentālmūzikā, kas saglabājies līdz mūsdienām. Tā piederība Einfeldes stilam jūtama jau no pirmajām skaņām. Koncerts ir ļoti skaists gan melodiskā, gan harmoniskā ziņā, taču atmiņā vai, drīzāk, dvēselē jo īpaši iegulst tā emocionālā izteiksmība, attīstības intensitāte.

Einfeldes daiļradē ir pārstāvēti visi galvenie instrumentālžanru veidi – simfonija, koncerts, programmatiski darbi, dažādi kameropusi (sonātes, kvartets, trio, koncertīno utt.) daudzveidīgam atskaņotājsastāvam. Līdzīgi kā citus žanrus, arī koncertžanru komponiste interpretē brīvi, tomēr arvien saglabājot vienu no tā pamatiezīmēm – dialogisko būtību (koncertēšanu). Uzreiz gan jāatzīmē, ka 20.–21. gadsimtā dialogiskums spilgti izpaužas visos akadēmiskās mūzikas žanros. No vienas puses, tas rosina žanrisko robežu izzušanu, no otras – komponistu centienus apzināti atteikties no žanriskiem orientieriem, kas sakņoti pagātnes tradīcijās. Tomēr tieši koncerts šajos apstākļos saglabā apbrīnojamo dzīvotspēju; tas intensīvi attīstās gan kā patstāvīgs fenomens, gan mijiedarbē ar citiem, seniem un jauniem žanriem. Iespējams, ka iemesls ir tieši iepriekšminētā dialogiskā būtība, jo dialogs ir viens no svarīgākajiem komunikācijas veidiem ne vien mākslā, bet visās dzīves jomās. Katrā ziņā koncertžanra uzplaukums gan Latvijā, gan pasaulē mūsdienās ir acīmredzams, un Maijas Einfeldes pievēršanās tam ir liksakarīga.

Koncertu altam un kamerorķestrim var aplūkot daudzveidīgos rakursos. Šajā rakstā nepretendēju aptvert tos pilnībā, taču priekšplānā izvirzīšu dažus zīmīgākos skatpunktus.

Vispirms, skaņdarbs ir interesants, raugoties **žanra vēstures** kontekstā. Alta koncerta vēsture nav īpaši bagāta. Tiesa, atsevišķi tā paraugi radušies jau senāk: 18. gadsimtā koncertus šim instrumentam sacerējuši Georgs Filips Tēlemanis, Johans un Karls Stamici, Francis Antons Hofmeisters, Karls Diterss fon Ditersdorfs, 19. gadsimtā – Ivans Handoškins u. c.; kā ievērojams koncertveida (ne koncertžanra) skaņdarbs minama Hektora Berlioza simfonija ar alta solo *Harolds Itālijā*. Tomēr, salīdzinot ar citiem stīginstrumentiem, alta koncertu līdz pat 19. gadsimta beigām nebija daudz. Īstu popularitāti šis žanrs iemantojis tikai 20. gadsimtā: šajā periodā alta koncertus radījuši Bēla

<sup>1</sup>Pirmatskaņojums notika 2011. gada 17. martā; soliste bija Andra Dārziņa, savukārt orķestri *Sinfonietta Rīga* diriģēja Normunds Šnē.

Bartoks, Darjī Mijo, Pauls Hindemits, Bohuslavs Martinū, Viljams Voltons, Kšištofs Pendereckis, Edisons Deņisovs, Alfrēds Šnitke, Gija Kančeli, Alans Hovaness, Ķerģs Kurtāgs un daudzi citi.

Latviešu mūzikā alta solotembris jau pirms Maijas Einfeldes saistījis komponistu uzmanību. Pirmo alta koncertu 1938. gadā sacerējis Dmitrijs Kuļkovs, un vēl apmēram pēc 50 gadiem interese par šo žanru krasi pieaugusi: to apliecina Ilzes Arnes (1986), Tāliveļža Ķeniņa (1998), Alvila Altmaņa (2002, *Modus vivendi*), Maijas Einfeldes (2011), Georga Pelēča (2013, *Concertino giocoso*) un Pētera Vaska (2016) darbi<sup>2</sup>. Jāsecina, ka koncerts altam ar orķestri ir mūsdienu latviešu komponistiem tuvs žanrs, un pievēršanos tam, līdzīgi kā pasaules mūzikā, veicinājuši labi interpreti, kas ieinteresēti šādā repertuārā.

Alta kā soloinstrumenta iespēju daudzpusīga, intensīva apguve tātad sākusies samērā nesen. Jo zīmīgāk, ka Maijas Einfeldes Koncerts rakstīts tieši altam. Komponiste šī instrumenta tembrā saskata sev ko radniecīgu gan emocionālā, gan arī koloristiskā ziņā. Dialogā ar žurnālistu Orestu Silabriedi viņa atzīst:

“Alta tembris laikam ir tāds, kādu es redzu dzīvi – nopietnu, mazliet sēru. Alts nav vijole un nav arī čells. Tas ir kaut kas pilnīgi suverēns. Vijole un čells (es te nerunāju par spēles kvalitāti – man vienmēr veicies, jo manu mūziku allaž spēlējuši vislabākie mūziķi, kā jūs zināt) ir cilvēcīgāki. Alts ir pats par sevi. Tajā ir noslēpums.” (Einfelde 2008: 23)

Citāta pēdējais teikums ir sevišķi būtisks: Maijas Einfeldes jebkura žanra instrumentāldarbā patiesi vienmēr jaušams kāds noslēpums, kas atkal un atkal liek tajā ieklausīties, piesaista ar dziļumu un muzikālo notikumu daudznozīmību. Alts ar tā savdabīgo, mazliet matēto skanējumu, kas nāk teju vai no dvēseles dzilēm, visvairāk atbilst šādai mūzikas ievirzei.

Otrs rakurss, kas pelnījis ievērību, ir Einfeldes Koncerta kopējā **uzbūve**. Skaņdarbs veidots kā četrdaļu kompozīcija, kurā daļas seko cita citai bez pārtraukuma (*attacca*). Tādējādi veidojas t. s. monocikls. Taču četras daļas uztveramas kā atkāpe no biežāk sastopamā modeļa, jo, kā zināms, jau kopš baroka laikmeta koncertžanrā dominē trijdaļu cikls. Tiesa, arī četrdaļu koncerti pasaules mūzikā veido noteiktu attīstības līniju, kas lielākoties apliecina radniecību simfonijai – tās dramaturģiskajai koncepcijai<sup>3</sup>. Arī Einfeldes Koncertā saskatāmas paralēles ar simfonijas ciklu: malējās daļas savstarpēji sasaucas, otrā daļa ir lēna, trešā – dzīva, motoriska; ņemot vērā *attacca* paņēmieni, veidojas izvērsta viendaļas kontrastsastatforma. Šāda veida formas, kurās cikliskums apvienojas ar nepārtrauktību, guvušas koncertžanrā īpašu vietu jau kopš Ferencs Lista laikiem, sākot ar viņa Pirmo klavierkoncertu (1849). Tieši cikliskuma un viendaļības mijiedarbes iespaidā katras daļas uzbūve Lista koncertos (un viņa sekotāju darbos) izcēlās ar agrāk nebijušu formas brīvību; ikreiz priekšplānā izvirzījās tā vai cita kompozicionāli dramaturģiskā risinājuma individualitāte.

<sup>2</sup> Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2016. gada. 29. novembrī).

<sup>3</sup> Četrdaļu koncertus sacerējuši Karls Filips Emanuels Bahs (klavesīnam H-474 *c moll*, 1771), Johanness Brāmsu (Otrais klavierkoncerts op. 83 *B dur*, 1878–1881), Henrijs Čārlzs Litolfs (četri simfoniskie koncerti klavierēm un orķestrim – op. 22 *h moll*, 1844, op. 45 *Es dur*, 1846, op. 102 *d moll*, 1852, op. 123 *c moll*, 1867), Edvards Viljams Elgars (Čellkoncerts op. 85 *e moll*, 1919), Sergejs Prokofjevs (klavierkoncerti: Otrais op. 16 *g moll*, 1913–1923, un Ceturtais op. 53 *B dur*, 1931), Dmitrijs Šostakovičs (Pirmie koncerti: vijolei op. 77 *a moll*, 1947–1948, un čellam op. 107 *Es dur*, 1959), Alfrēds Šnitke (vijolkoncerti: Pirmais, 1957, un Ceturtais, 1984; Pirmais čellkoncerts, 1985–1986) u. c. Tieši sākot ar Brāmsu, šādi koncerti tuvinājās simfonijai (šī tendence spilgti izpaužas arī Prokofjeva un Šostakoviča skaņdarbos).

20./21. gadsimta mūzikā šī tendence raksturīga jau daudziem žanriem – koncertiem, simfonijām, kamerdarbiem. Tā izpaužas arī Einfeldes jaunradē, turklāt īpaši spilgti parādās tieši Koncertā altam un kamerorķestrim, kura daļās pārsvarā valda variantveides vai caurvijattīstības princips.

Koncerta uzbūve ir visai brīva, tai nav raksturīgi nepārprotami atkārtojumi un sekošana kādām tipveida likumsakarībām. Vienlaikus katrai daļai piemīt struktūras īpatnības, kas atspoguļo vismaz attālu saikni ar tās tradicionālo funkciju koncertžanrā. Pirmajā daļā apvienojas variantveide, caurvijattīstība un reprizitāte. Ievadam (*Moderato*) un noslēgumam (*Allegretto*) ir ierāmējuma loma, un tie ieskauj divus pamatposmus: aktīvi dinamisku (*Allegro moderato*) un lirisku (tas sākas ar *Più mosso*, bet centrā ir *Molto moderato*), balstītu alūzijā par tautasdziesmu<sup>4</sup>. Otrajā daļā valda lirika, tā sacerēta fāžveida caurviju formā, un alta partijā spilgti izpaužas viļņveidība. Šī daļa bez pārtraukuma pāraug aktīvajā trešajā; tās struktūrā savukārt iezīmējas divkārša divdaļība, kas balstās uz neregularitātes (*tutti* posmos) un regularitātes (solopartijā) mijiedarbi. Tāpat bez cezūras seko fināls, kurā atkal centrā ir liriska tēlainība; arkas veidojas gan ar pirmās daļas sākumu, gan otrās daļas intonatīvajiem elementiem. Tādējādi atteikšanās no reprīzes formām atsevišķu daļu uzbūvē (izņemot pirmo) tiek kompensēta ar *quasi* reprizitāti visa cikla līmenī; turklāt šādā attīstības procesa noapaļojumā priekšplānā izvirzīts tieši liriskais tēls.

Vēl viens rakurss, kas saista uzmanību, ir Koncerta daļu **tempu attiecības** jeb skaņdarba laika profils saiknē ar **intonatīvo materiālu**. Cikls kopumā atstāj viengabalainu iespaidu (tieši šis aspekts izcelts arī Dārziņas/Šnē interpretācijā). Dominējošā vieta ierādīta mēreniem un mēreni ātriem tempiem. Spilgtāks tempu kontrasts veidojas tikai starp otro un trešo daļu, kuras ir savveida *galējie poli*: otrā daļa – emocionāli koncentrēts *Adagio*, savukārt trešā – motorisks *Allegro moderato*. Pirmā un ceturtā daļa sasauca vairākos aspektos (par to sīkāk skat. turpinājumā). Taču svarīgi, ka arī tajās pārsvarā valda mērens temps. Pirmajā daļā tas aptver gradācijas no *ļoti mēreni* (*Molto moderato*) līdz *mēreni ātri* (*Allegro moderato/Allegretto* – skat. 1. tabulu), turpretī finālā komponistes remarka akcentē nevis tempu, bet emocionālo nokrāsu – *skumji* (*Mesto*)<sup>5</sup>.

Šis apzīmējums faktiski attiecināms uz visu ciklu, kas izturēts meditātīvi liriskās un vienlaikus – slēpta dramatisma pilnās noskaņās. Mūzika, plūstot no sirds dzīlēm, liek klausītājam gremdēties dziļos pārdzīvojumos – ļoti intīmos, subjektīvos un tomēr ar lielu savaldību paustos. Aktivitāte, asi dramatiskas kolīzijas vai virtuozas sacensības gars, kas citkārt koncertžanram tipisks, šoreiz negūst galveno lomu. Te vērojams 20./21. gadsimta mūzikai raksturīgu tendenci: daudzi komponisti, veidojot ciklisku skaņdarbu, priekšplānā izvirza nevis

<sup>4</sup> Maijas Einfeldes pēdējo gadu skaņdarbos samērā bieži sastopamas alūzijas par tautasdziesmām vai par viņas agrāko kompozīciju tēmām. Koncertā altam un kamerorķestrim ietverta sasauce ar līgodziesmu; kā intervijā norāda autore, tā iezīmē netiešas paralēles ar viņas 2001. gadā tapušo kordziesmu ciklu *Jāņu dziesmas* (Einfelde 2015).

<sup>5</sup> Šāda norāde cikla finālā komponistes daiļradē sastopama arī iepriekš – piemēram, Sonātē vijolei solo (1997/2000).

drāmu, bet meditāciju; nevis darbību, bet pārdzīvojumu vai stāvokli; nevis kontrastos balstītu daudzelementu attīstību, bet viena intonatīvā kompleksa atrisi. Vienlaikus šāda koncepcija ir arī pašas Einfeldes mūzikas stila, piemēram, vairāku viņas kameropusu, būtiska iezīme.

Atgriežoties pie Koncerta laika profila, jāatzīmē tempa pārmaiņu viļņveida raksturs, svārstības noteiktā diapazonā. Tās sevišķi jūtamas pirmajā daļā, kurā veidojas tempu arka (sākumā *Moderato*, no 73. t. *Allegro moderato*, no 121. t. *Molto moderato*); savukārt daļas nobeigumā vērojama tās pamattempu sintēze (jau minēto *Molto moderato* no 143. t. nomaina *Allegretto*, no 155. t. – atkal *Molto moderato*). Raksturīgas arī pakāpeniskas pārejas no viena tempa uz otru. Mūzikas brīvais plūdums saistīts ar mainīgo ritma zīmējumu un komplicēto metrisko struktūru. Taksmēra maiņa, no kā izriet pulsa palēninājums vai paātrinājums, norit pamazām, bez krasiem kontrastiem. Piemēram, pēc 2/4 parādās 3/8; mijas 3/4 un 2/4, 3/4 un 4/4. It sevišķi daudzveidīgs ir ritma zīmējums *Moderato* posmā, īpaši solo fragmentos. Izmantoti dažādi neregulārā ritma līdzekļi – nošu ilgumu brīvdalījums, motīva un takts nesakrītība vai, vēl plašāk, nesakrītība starp frāzēm instrumentu partijās; tā skaidrojama ar mūzikas materiāla polifono dabu, stīginstrumentu balsu brīvo savijumu.

1. tabula. Koncerta pirmās daļas tempometriskā un tembrofakturālā struktūra (burts C 3.–4. posmā apzīmē zvaniņus – *Campanelli*)

Posmi	1.		
Temps	<i>Moderato</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I – Più mosso – Meno mosso – a tempo – poco rit.</i>
Taksmērs	2/4	3/4	3/4–4/4–3/4–4/4–3/4
Faktūras izklāsts	<i>tutti</i>		<i>solo</i>
Taktis	1–19		20–45

Posmi	2.			
Temps	<i>Allegro moderato</i>	( <i>rubato</i> )	<i>Allegro moderato</i>	
Taksmērs	3/4	3/4–2/4–3/4	2/4–7/8–6/8–2/4–3/4 [...]	3/4
Faktūras izklāsts	<i>solo – tutti</i>	<i>solo</i>	<i>solo – tutti</i>	<i>solo</i>
Taktis	46–66	67–72	73–98	99–103

Posmi	3.			
Temps	<i>Più mosso</i>		<i>Molto moderato</i>	
Taksmērs	2/4	2/4–5/8–6/8–5/8–2/4	2/4	2/4–3/8–4/8–6/8–7/8–3/4–2/4
Faktūras izklāsts	<i>solo – tutti – C.</i>	<i>solo</i>	<i>solo – tutti – C.</i>	<i>solo</i>
Taktis	104–111	112–120	121–131	132–142



Posmi	4.	
Temps	<i>Allegretto</i>	<i>Molto moderato</i>
Taktsmērs	2/4–3/4	3/4
Faktūras izklāsts	<i>solo – V-ni – C.</i>	<i>solo – tutti</i>
Taktis	143–154	155–162

Koncerta otrā daļa *Adagio* seko pirmajai praktiski bez pārtraukuma. Tajā saglabājas mierīgs plūdums trijdaļu taktsmēra ietvaros, un ritmo-intonatīvais zīmējums veidojas tikpat brīvi kā iepriekš. Tomēr parādās arī jauns intonatīvs elements – kāpjoša kustība: nereti tā sniegta kā intervāla lēcieni (piem., solista pirmās frāzes nobeigums  $f^1-e^2$ ; skat. 1. piemēru), turklāt atbilstoša emocionālā noskaņa tiek sagatavota jau iepriekš:



1. piemērs. 2. daļas sākums (alta partija)

Kāpjošo frāžu virsotnes veido savu melodisko līniju, kas bagātina daļas polifono kopainu. Solistam ir uzticēts galvenais vēstījums. Savukārt fonu iezīmē orķestra balsis, un sākumā to virzība ir tikpat lineāra kā pirmajā daļā: otrās daļas pirmajā posmā tās gandrīz nekur nesaplūst vienotā saskaņā, jo katram instrumentam ir intonatīvi un ritmiski patstāvīga līnija, un to savijums veido septiņbalsīgu kontrapunktu (skat. 2. piemēru).

2. piemērs. 2. daļas fragments

Taču vēlāk arī orķestra balsis pamazām sāk pakļauties kopīgam ritmam, šķietami saplūstot vertikālē (pēc 192. t. vērojams poliritma efekts) un kļūstot par maigi disonantu sonoru slāni, kas kontrapunktē solobalsij (skat. 3. piemēru).

3. piemērs. 2. daļas fragments

Trešā daļa (*Allegro moderato*) kontrastē iepriekšējai ar dzīvāku ritējumu, taču vienlaikus balstās uz vienu no pirmajā daļā jau sastaptajiem tempiem. Turklāt, atšķirībā no otrās daļas, šis temps nav vienīgais, jo izmantota paātrinājuma remarka (*Più mosso*). Tā kā tempa apzīmējumi atkārtojas, tos grafiski var atainot terasveidā – vienīgā atkāpe no šādas liknes saistīta ar palēninājumu pirms sākumtempa atgriešanās:



1. attēls. Koncerta 3. daļas tempa profils

Vienots ir arī taktsmērs – 8/8 (vēlāk pierakstīts kā 2/2), atšķirībā no 3/4 otrajā daļā. Tas lieliski atbilst gandrīz nepārtrauktas astotdaļkustības motoriski agresīvajam raksturam. Taču, neraugoties uz vienmērīgo pulsu, astotdaļas apvienojas dažāda garuma grupās (piem., 5+3, 4+4, 5+3, 5+4+2+5 utt.). Tādējādi veidojas savdabīgs *regulāras neregularitātes* efekts (skat. 4. piemēru). Šajā procesā iezīmējas semantiski atšķirīgi intonātievi elementi (kāpums vai kritums, apdziedāšana, sekvences u. c. figūras).

### III

Allegro moderato  
209

4. piemērs. 3. daļas sākums

Čellu un kontrabasu oktāvu unisonam, kas vērojams daļas sākumā, vēlāk pakāpeniski uzslāņojas altu un vijoleņu balsis ar citu ritma un intonatīvo materiālu, līdz tiek sasniegts *tutti* skanējums.

*Allegro moderato* posmam pretstatīta *Più mosso* epizode, kurā aktīvi iesaistās alta solo. Alta un ksilofona solobalsis pārsvarā valda regularitāte. Vienlaikus orķestris rada ritma ziņā neitrālu sonoru lauku, jo alti, čelli un kontrabasi spēlē trilleri (ar skaņaugstumu maiņu), bet vijoles – tremolo (ar klastera elementiem; skat. 5. piemēru).

221 *Più mosso*

5. piemērs. 3. daļa: *Più mosso* posms

Divkārstās divdaļu formas nākošajā posmā, atgriežoties *Allegro moderato*, atkal priekšplānā izvirzās vienmērīga ritma *regulārā neregularitāte* un semantiski iezīmīgās intonatīvās formulas – resp., šo posmu var uztvert kā daļas sākummateriāla jaunu attīstības stadiju. Savukārt otrajā *Più mosso* posmā orķestra grupas sonorais slānis veidots jau kā poliritma komplekss. Tajā vienlaikus sastopami šādi elementi:

- astotdaļu kustība (alta solo un ksilofons),
- ceturtdaļu trioles (pāreja uz tremolo un trilleri: pirmās vijoles),
- sinkopēts zīmējums (ceturtdaļa un pusnots, pārejot uz trilleri: otrās vijoles),
- ceturtdaļu kvintoles (alti),
- čellu un kontrabasu trilleris (pāreja uz sinkopētu zīmējumu, mūzikas materiāla apmaiņa ar otrajām vijolēm: skat. 6. piemēru).

**Più mosso**

Musical score for *Più mosso*, measures 254-260. The score includes staves for S. Vln., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Db. Dynamics include *mf*, *mp*, and *non div.* markings.

6. piemērs. 3. daļa: otrais *Più mosso* posms

Un tikai daļas noslēgumā īsu brīdi parādās 3/4 taktsmērs, kuru ļoti drīz nomaina 2/4.

Visbeidzot, ceturtajā daļā, t. i., Koncerta finālā, atgriežas metroritma brīvība (taktsmēra mainība) un pirmās daļas intonatīvais materiāls (skat. 7. piemēru). Šī daļa kļūst par reprīzi cikla līmenī – savveida *noslēguma vārdiem*.

**IV**

Musical score for **IV**, measures 215-220. The score includes staves for S. Vln. and S. Vla. Dynamics include *p*, *sf*, and *p* markings.

7. piemērs. 4. daļas sākums

Aplūkojot Koncertu žanriskā rakursā, pirmām kārtām jāizceļ jau iepriekšminētais **dialogiskums**. Kā zināms, solista un orķestra dialogs ir koncertam tradicionāli raksturīga iezīme. Tomēr šajā gadījumā tā izpaužas savdabīgi. Vispirms, interesanti, ka Einfeldes skaņdarbā diviem ierastajiem koncertžanra komponentiem (solo un orķestris) ir līdzīga tembrālā iedaba – solobalss funkcija uzticēta stīginstrumentam, un arī kamerorķestrī pārsvarā ir tieši šī instrumentu grupa. Tādējādi dominē nevis tembru pretstatījums, bet to vienotība, kas jau sākotnēji samazina antagonisma vai spilgta kontrasta iespējamību.

Šī iemesla dēļ Einfeldes Koncertu var apzīmēt kā monohromu. No vienas puses, tas vedina uz paralēlēm ar baroku kā instrumentālā

koncertžanra attīstības sākumposmu, no otras – arī ar 20.–21. gadsimta mūziku kā iepriekšējo tradīciju atdzimšanas laikmetu<sup>6</sup>. Katrā ziņā tembrālā vienotība ir svarīgs aspekts šī skaņdarba emocionālās izteiksmības plānā. Tomēr vienotajā stīginstrumentu skaņu paletē epizodiski pavidē citi, dažreiz tuvāki, bet brīžam arī tālāki tembri – trijstūris, zvaniņi, ksilofons. To skanējums ir īpaši zīmīgs tēlaino asociāciju rosinātājs. Piemēram, pirmajā daļā stīginstrumentu papildinājums ar dzidro, trauslo zvaniņu skanējumu rada priekšstatu par *balsi no debesīm* (skat. 3.–4. posmu 1. tabulā krājuma 276.–277. lpp.). Otrajā daļā trijstūris ieskandina sākumu (vienlaikus ar altu, 164. t.) un nobeigumu (vienlaikus ar pirmajām vijolēm, citu stīginstrumentu pedālšķaņu fonā; šeit trijstūra spēli, iespējams, var uztvert kā atbalsi, atgādinājumu par senlaikiem). Trešajā daļā divreiz, *Più mosso* posmos (224.–235. un 255.–274. t.), izmantots ksilofons, kas dublē solopartiju, vai nu izvirzoties priekšplānā, vai pakāpeniski skanējumam izdziesot. Visbeidzot, finālā atkal skan trijstūris: daļas sākumā pēc alta soloepizodes orķestra balsis diagonālā kāpumā sasniedz melodisko virsotni, un trijstūris pievienojas alta augstā *es*<sup>3</sup> brīvajai pulsācijai, gan to izceļot, gan ritma ziņā papildinot, turpinot *stāstu* (skat. 8. piemēru).

<sup>6</sup>Kamerorķestris ar stīginstrumenta solo ir baroka mūzikai raksturīga iezīme, kura savu turpinājumu rod vēlāk, 20.–21. gadsimtā. Piemēru vidū ir Paula Hindemita *Sēru mūzika* altam un stīgu orķestrim (1936), Sergeja Sloņimka koncerts altam un stīgu orķestrim *Tražikomēdija* (2005) u. c. darbi.

8. piemērs. 4. daļas fragments ar trijstūra iekļāvumu (pēc alta solo monologa)

Aplūkojot dialoga principa izpausmes, vispirms jāatzīmē spilgti izteiktās *tutti*–solo attiecības malējās daļās. Tā, piemēram, pirmā daļa sākas ar izvērstu *tutti* epizodi (1.–19. t.; skat. arī 1. tabulu krājuma 276.–277. lpp.). *Moderato* posmā pirmoreiz brīvā izklāstā parādās visam Koncertam raksturīgais mūzikas materiāls, kas skaņdarba turpmākajā gaitā kļūst par attīstības pamatu. Šim *tutti* posmam seko tikpat izvērsta un izklāstā brīva soloepizode (20.–45. t.). Galveno *personāžu* dialogs uzreiz iegremdē klausītāju dziļi intīmā, emocionāli spriegā un liriski iedvesmotā gaisotnē; faktūras kontrastu (*tutti*–solo) tomēr nepapildina

intonatīvs pretstatījums, jo abus posmus vieno melodiska variantveide. Sākotnējais izklāsts uztverams kā atsevišķa indivīda (komponistes) vērsšanās pie cita (klausītāja) ar intonācijām, frāzēm, kurām nav vārdisku analoģu, bet kuras tomēr uzreiz gūst emocionālu atbalsi. Šī smalki izjustā un brīvā komponistes *runa* burtiski no pirmajām skaņām, kamerorķestra pirmajām intonācijām aizrauj klausītāju, iesaistot viņu dialogā (skat. 9. piemēru).

The image shows the beginning of a musical score for a chamber orchestra. It includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Violoncellos, and Double Basses. The music is in 3/4 time. The first staff (Violins I) starts with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *non div.*. The second staff (Violins II) also starts with *p*. The Viola, Violoncello, and Double Bass staves are mostly silent in this section.

282

The image shows a continuation of the musical score. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time. The Violin I staff has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *poco rit.*. The Violin II staff has a dynamic marking of *pp*. The Viola staff has a dynamic marking of *pp*. The Violoncello and Double Bass staves are mostly silent in this section. The score includes a box with the number 10 and a double bar line.

9. piemērs. 1. daļa: sākums

Mūzikas materiālā iezīmējas vairāki intonatīvie kodoli, kas turpmāk caurvij gandrīz visu skaņdarbu. Sākotnējo jautājošo sekundas intonāciju pirmo vijoļu partijā vēlāk pārņem arī citas balsis: lai arī kopumā dominē krītoša kustība, tomēr kāpjošā jautājuma formula saglabājas un tiek intervāliski variēta. Otrs svarīgs intonatīvais kodols ir hromatiska lejupslīde, kas arī sastopama gan tiešā veidā, gan ietverot blakusskaņu apdziedāšanu. Katras balss mainīgais ritma zīmējums līdztekus kopējā ritma komplementaritātei un klusajam skanējumam rada brīvas izteikšanās iespaidu<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Jau vairākkārt atzīmēts mūzikas materiālam piemētoais brīvas izteikšanās raksturs. Lai arī visā skaņdarbā valda skaidri fiksēts, takts sistēmā balstīts metrs, tomēr vienlaikus tipisks ir neregulārs un complicēts ritms, iekšējo struktūru (motīvu, frāžu u. c.) asimetrija un balsts nevis uz atkārtojumiem, bet uz caurvijattīstību, atjaunošni.

Mūzikas materiālam, kas vispirms parādās orķestra partijā, ir divas asimetriskas attīstības fāzes (12+7 t.), un tā centrālais elements ir skaņa *e*. Sevišķi skaidri tas iezīmējas pirmo vijoļu spēlē, kur melodiskās kustības balsta skaņas veido *E dur/moll* kompleksu (1.–4., 9.–10., 12.–19. t.). Akordu vertikālei raksturīgas vai nu disonantas netercu struktūras, vai, vēl biežāk, pamazinātas saskaņas, kuru fonikai ir liela nozīme pirmā skaņutēla radīšanā.

Citu tikai orķestrim atvēlētu epizožu pirmajā daļā nav. Soloposmi turpretī ir vairāki, taču, izņemot pirmo, tie nav pārāk izvērsti un bieži gūst saites vai sagatavojuma funkciju (sevišķi tas attiecas uz *Allegro moderato*). Kopumā iezīmējas piecas soloepizodes (skat. arī 1. tabulu krājuma 276.–277. lpp.): attiecīgi, 20.–45. (*Moderato*), 66.–72., 98.–103. (*Allegro moderato*), 112.–120. (*Più mosso*), 132.–142. (*Molto moderato*) takts, turklāt katram no šiem posmiem ir atšķirīga funkcija. Pirmais alta solo ir izteiksmīgs monologs, kas skan kā atbilde iepriekšējai *tutti* epizodei; līdzšinējais intonatīvais materiāls tajā ievērojami bagātināts, un ekspresiju nosaka galvenokārt ritms. Rodas iespaids, ka tiek meklētas atbildes uz mūžīgiem jautājumiem, kurus nepārtraukti uzdod dzīve (vai varbūt – mēs paši). Šādu priekšstatu paspīlgtina zīmīgās pauzes, īsu repliku un izvērstu frāžu brīvā mija, spriegā, lielākoties hromatizētā melodiskā kustība, pakāpeniskums, ievadot plašākus intervālus, melodiskās kustības kāpjošais raksturs, kurā tomēr jaušama it kā grūtību, pretestības pārvarēšana. Tādējādi lineārajā virzībā atklājas vienlaicīgs kontrasts<sup>8</sup>: alta frāžu melodiskās virsotnes iezīmē patstāvīgu, augšupvērstu līniju no *ges*<sup>1</sup> (20. t.) līdz *des*<sup>2</sup> (42. t.), kurai pretstatīti citi melodiskie elementi, kopumā radot viļņveida zīmējumu (skat. 10. piemēru).

10. piemērs. 1. daļas soloposma sākums

Daļas otrajā, ātrākā tempā veidotajā posmā ir cita tipa solofragmenti: lai gan intonatīvā ziņā tie ir radniecīgi (piem., pirmais no tiem koncentrētāk apliecina to pašu augšupkāpuma ideju), to funkcija daļā ir atšķirīga – pirmajā gadījumā tas bija ekspresīvs nobeigums un reizē saite (66.–72. t.), taču otrajā – attīstības pārtrūkšana, sastingums (98.–103. t.). Nākošā soloepizode ir *Più mosso* posma beigās; šeit alta partijā spilgti atklājas melodiskums, un soloposma noslēgums līdzinās

<sup>8</sup> Šis Tatjanas Livanovas jēdziens, kas savulaik formulēts saiknē ar Johana Sebastiāna Baha mūziku un atklāj komponista lineārās domāšanas īpatnību (Livanova 1986: 197), ir visnotaļ piemērots arī, lai raksturotu līdzīgu pretstatījuma veidu daudzu 20./21. gadsimta komponistu daiļradē.

nelielai, brīvai kadencei, kurā it kā *izdziedātas* iepriekšējā mūzikas materiāla intonācijas un ļoti dabiski ievadīts sekojošais *Molto moderato*. Visbeidzot, pēdējā soloepizode ir rezumējoša – tā iekļauj galveno intonatīvo materiālu no visiem līdzšinējiem solofragmentiem.

Citi pirmās daļas posmi atšķiras fakturāli: soloinstruments tajos apvienojas ar orķestri, turklāt atkal pildot dažādas funkcijas. Arī orķestra partijas izklāsts neatkārtojas. Piemēram, *Allegro moderato* posmam ir divas attīstības stadijas: sākotnēji katrā no tām altam ir virtuozas fona loma (sešpadsmitdaļu kvintoļu figurācija), pavadot priekšplānā izvirzīto orķestra intonatīvo materiālu: pirmajā stadijā tas ietver pamatmelodijas trīsbalsīgu dublēšanu vijoļu un altu partijās, otrajā – četrbalsīgu dublēšanu (tajā iesaistās arī čelli). Turklāt pirmajā stadijā (skat. 11.a piemēru) alts saglabā figuratīvi pavadošu funkciju, un intonatīvā attīstība intensīvāk veidojas orķestra partijā (no 52. t. notiek iepriekšējās orķestra vertikāles sašķelšana un, attiecīgi, faktūras linearizācija), taču otrajā stadijā orķestra balsu fakturālā attīstība sākas tieši ar kontrabasu iestāju (77. t.). Mainās arī solopartija – veidojas cits figuratīvās kustības tips, resp., parādās astotdaļas, kas pāraug divbalsībā ar trilleri (šis materiāls uztverams kā sonora krāsa; skat. 11.b piemēru).

284

The image shows a musical score for the first movement of the first part, *Allegro moderato*. The score is in 3/4 time and features a solo violin part and an orchestra. The solo violin part starts at measure 44 with a forte (f) dynamic and a 'poco rit.' marking. The orchestra enters at measure 45 with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes staves for Solo Violin (S.Vla.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.).

11.a piemērs. 1. daļas *Allegro moderato*: pirmais posms



11.b piemērs. 1. daļas *Allegro moderato*: otrais posms

Komplicētāks fakturāli intonatīvais zīmējums vērojams *Più mosso* posmā, kur pirmoreiz ieskanas sitaminstruments, proti, zvaniņi. Šajā mirklī mainās arī tembrālo *personāžu* funkcijas: galvenais melodiskais materiāls tiek uzticēts altam, kas spēlē augstā reģistrā (savā sekojošajā *pēcvārdā* tas vispār paceļas *debesu dzīlēs* – līdz instrumenta diapazona augšējai robežai), un tam kontrapunktē zvaniņi, kas vēlāk kļūst par figuratīvu balsi; savukārt orķestrim kopumā ir figuratīva pedāļa funkcija, jo gandrīz katrai tā partijai (turklāt pirmās un otrās vijoles spēlē *divisi*) – resp., septiņām grupām – ir gan savs skaņaugstuma profils (pilnībā sakrīt tikai augstāko vijoļu un altu, bet daļēji – zemāko vijoļu un kontrabasu skanējums), gan atšķirīgs ritma zīmējums, kas savukārt veicina sonora efekta rašanos, un viss orķestris šajā gadījumā veido sonoru slāni<sup>9</sup>. Līdzīga situācija ir *Molto moderato* posmā, kur altam uzticēta tautasdziesmas alūzija, zvaniņiem – figurācija, bet orķestra balsis atkal gūst iepriekšējo figuratīva pedāļa funkciju, vien dažviet (vijoļu partijās) parādās intonatīvi sarežģītāks materiāls (skat. 12. piemēru).

<sup>9</sup> Sonoro efektu paspīlgtina arī citi paņēmieni: kontrabasu flažoleti, zemāko otro vijoļu trilleris, pedāļskaņu mainīgums u. c.

120 rit. *Molto moderato*  
*moderato*

S.Vla. *p*

C-III *p*

Vln. I div. *ppp*

Vln. II div. *ppp*

Vla. *mp esp*

Vc. *pp*

Db. *pp*

121

S.Vla.

C-III

Vln. I div.

Vln. II div. *pp sub*

Vla.

Vc.

Db.

Taču dialogiskums Koncertā atklājas ne tikai saiknē ar žanram tipisko *tutti*/solo miju, bet arī jēdziena plašākā nozīmē – kā dažādu kultūrtradīciju mijiedarbe. Piemēram, vairākas iepriekšminētās mūzikas materiāla izklāsta īpatnības, kā arī fakturāli tembrālais risinājums (kamerorķestra sastāvs, sākuma *tutti*, heterofoni polifonā faktūra utt.) iezīmē arku ar baroka laikmetu. Turpretī intensīvā hromatizācija, temporitma organizācijas brīvība, samērā lēnu tempu un meditatīvu noskaņu pārsvars, faktūras daudzveidība – tas viss atspoguļo 20./21. gadsimta mūzikas stilistiskās iezīmes, kas parādās tieši Maijai Einfeldei raksturīgā, individuālā tvērumā.

Rezumējot īso ieskatu Koncertā altam un kamerorķestrim, atzīmēšu galvenās tā īpatnības:

- šis skaņdarbs ir paritātes koncerts, jo svarīga loma tajā ir abiem ierastajiem žanra komponentiem, t. i., skaņdarbā ir divi centri – solists un orķestris. Dažreiz tiem ir līdzīgs, bet citkārt – atšķirīgs intonatīvais materiāls, kas aktīvi mijiedarbojas;
- Einfeldes Koncertam raksturīga solopartijas un orķestra vienotība: nav sacensības, un nav arī funkcionālas diferencēšanas (piemēram, solo ar pavadījumu); nav skaidri izteikta līdera, un nav partiju kontrasta;
- atskaņotājsastāvs un mūzikas saturs (intimitāte, liriskā ievirze) liecina par kamerstilu, tomēr vienlaikus Koncertā izpaužas daļēja simfonizācija – to atspoguļo polifona izstrādāšana un samērā izvērsta monocikla forma, turklāt vērojama arī cikla reprizitāte;
- lai arī Koncerts ir pamatā monotembrāls, sitaminstrumentu ielāsmojumi ienes mūzikā īpatnēju sonoru efektu.

Šīs iezīmes atspoguļo Maijas Einfeldes savdabīgo radošo rokrakstu koncertžanra interpretācijā.

## CONCERTO FOR VIOLA AND CHAMBER ORCHESTRA BY MAIJA EIFELDE: SOME ASPECTS OF GENRE INTERPRETATION

Jeļena Lebedeva

### Summary

The Concerto for viola and chamber orchestra is the most recent symphonic composition by Maija Einfelde. It is dedicated to violist Andra Darzins, and its first performance took place on March 17, 2011 (soloist Andra Darzins, chamber orchestra *Sinfonietta Rīga* and conductor Normunds Šnē).

In addition to other instrumental genres in which Einfelde composed (sonatas, a quartet, a trio, a concertino, etc.), the concerto genre is treated freely, but at the same time one of its main properties – the dialogical nature – remains.

The Viola Concerto by Einfeldē is analysed in the article from several viewpoints. The genre-historical aspect is affected – besides the appeal to the history of the viola in European music, information on the development of a genre in Latvian music is given, the special perception by Einfeldē of the timbre of a viola is noted (and a certain mystery of the sound of the instrument as if coming from the innermost depths of one's heart, mostly coincides with the musical expression of the composer).

From the point of view of the general structure, a Concerto represents a four-movement composition where movements follow one another without interruption (*attacca*). Overall, there is a large monocyte that gives rise to parallels with a symphonic cycle, with a romantic concerto, and also with a concerto of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> century; the originality of the composition by Einfeldē is revealed in the structure of each movement, its emotional and musical decisions.

Special attention is paid to the temporal plan of the Concerto – both in general, and in each movement separately. Options for solo and tutti dialogical relations, timbral peculiarities of the work (in particular, the dominance of the strings with the inclusion of separate percussion instruments) are also analysed in detail.

In conclusion, these main features of the Concerto are noted:

- its parity character must be mentioned because both the main components of the genre (the soloist and the orchestra) are in balance, at times having similar, at other times different musical material, but with active interaction, there is no pronounced leader, there is no contrast of parts as well;
- the performing cast and musical contents (intimacy, deep lyricism) testify to chamber style, but the symphonism is also present, that is promoted both by a polyphonic development, and a rather developed monocyclic form, and with elements of recapitulation at the level of a cycle;
- from the timbral point of view, the Concerto is monochromatic, as the music is almost entirely from the string instruments, however, the inclusion of separate percussion instruments (bells, xylophone, triangle) brings particular coloristic and semantic nuances to the work.

The abovementioned features display Maija Einfeldē's individuality in the interpretation of the concerto genre.

## Literatūra un citi avoti

Einfelde, Maija (2008). Miķeļīši un lilijas. Intervija Orestam Silabriedim. *Mūzikas Saule* 5, 20.–23., 64. lpp.

Einfelde, Maija (2015). Telefonsaruna ar Jeļenu Ļebedevu 8. janvārī. Pieraksts Jeļenas Ļebedevas privātarhīvā

Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2014. gada 29. novembrī)

Livanova, Tamara (1986) = Тамара Ливанова (1986). Бах и Гендель (проблемы стиля) [Бахs un Hendelis (stila problēmas)]. *Русская книга о Бахе* [Krievu grāmata par Bahu]. 2-е изд. Москва: Музыка, с. 184–204

# MAIJAS EINFELDES SONĀTE MEDITĀCIJA ALTAM UN KLAVIERĒM: KOMPONISTES IECERE UN INTERPRETU LASĪJUMI

Dzintra Erliha

## Ievads

Iekams Maija Einfelde pievērsa sev pasaules uzmanību kā kormūzikas autore, sonātes stīginstrumentiem un klavierēm bija viens no viņai vistuvākajiem žanriem. Līdz pat mūsdienām tām ir nozīmīga vieta Latvijas kameramūziķu repertuārā. Lai gan daudz tiek spēlētas arī komponistes vijolsonātes un ne mazums atzinības vārdu vēltīts pavisam nesen (2014) tapušajai Čellsonātei, tomēr iepazīšanās ar Latvijas Radio arhīvu un izdotajiem CD albumiem liecina: skaņierakstos visbiežāk fiksēta tieši *Sonāte meditācija* altam un klavierēm. Turklāt ieskaņojumi veikti plašā laika amplitūdā (no 20. gadsimta 80. gadiem līdz 2014. gadam). Ar ko šī sonāte piesaistījusi dažādu paaudžu māksliniekus – gan Latvijas, gan ārzemju interpretus? Kas ir kopīgs un atšķirīgs viņu lasījumos? Tie ir jautājumi, kas rosināja raksta gaitā aplūkot Maijas Einfeldes *Sonāti meditāciju* dažādos rakursos – no ieceres līdz interpretācijai.

## 1. Sonātes iecere

Skaņdarbs vēltīts Maijas Einfeldes bijušā skolotāja, profesora Jāņa Ivanova (1906–1983) piemiņai. Komponiste intervijā stāsta:

“*Sonāte meditācija* radās 1983. gadā, jau pēc Ivanova nāves. Meditācijas nosaukums atspoguļo pārdomas par viņa mūžu, smagajiem pārdzīvojumiem, to, kā padomju režīms lauza lielu garu: vienmēr kāds zināja labāk, kā vajag rakstīt...”

Sonātes pamatā ir Ivanova skaņdarbs klavierēm *Andante replicato* – es pat nevaru izskaidrot, kāpēc to izvēlējos. Ienāca prātā, kas tas būs tieši šis skaņdarbs, un viss! *Andante replicato* ir ļoti meditatīvs.

Saklausāms arī kaut kas no Šostakoviča – viņš bija tolaik mans mīļākais komponists. Ivanovam Šostakovičs nepatika, par to mums bija zināmas nesaskaņas<sup>1</sup>. Taču *Sonāte meditācija* tapa, kad abi komponisti – Ivanovs un Šostakovičs – bija aizgājuši, un šajā Sonātē ir intonācijas no viņiem abiem. Savukārt trešās daļas beigās klavieru pēcspēlē ir alūzija uz Ivanova mūziku filmai *Salna pavasarī* [1955. – Dz. E.]” (Einfelde 2016)

Veltījums Ivanova piemiņai nosaka mūzikai piemītošo sēru raksturu, kas jo īpaši izpaužas cikla abās malējās, lēnajās daļās. Reizē tā ir nepārprotama zīme, kas norāda uz komponistes vēlmi ietvert skaņdarbā arī aizgājušā Meistara personības atblāzmu. Līdz ar to pašas Einfeldes rakstības stils savijas ar daudzām iezīmēm, ko vērojām tieši Ivanova mūzikā – jo īpaši kameropusos, to vidū klavierdarbos. Ne velti pirmajai daļai veltīta remarka *Andante replicato* – šādi saucas arī jau pieminētā Ivanova klavierminiatūra, kas sacerēta 1963. gadā. Savukārt Ivanova *Andante replicato* apakšvirsraksts *Meditatio* rosina paralēles ar *Sonātes meditācijas* nosaukumu.

<sup>1</sup>Skat. par to arī Baibas Jaunslavietes rakstā krājuma 158. lpp.

Netradicionālais sonātes cikls (*Andante replicato* – *Allegro energico* – *Adagio*) gan šajā gadījumā nav Jānim Ivanovam raksturīgs. Tempu izkārtojuma ziņā toties vērojamas paralēles ar cita iepriekš pieminētā skaņraža, Dmitrija Šostakoviča, Sonāti altam un klavierēm (*Andante* – *Allegretto* – *Adagio*) – viņa beidzamo sacerējumu, kas tapis mūža priekšpēdējā mēnesī (1975. gada jūlijā) un ir dzīves nogalei raksturīgo noskaņu apzīmogots. “Komponējot Alta sonāti un citus savus visvēlinākos darbus, Šostakovičs nepārprotami domāja pats par savas šīs zemes dzīves beigām,” raksta komponista daiļrades pētnieks Ivans Sokolovs (Sokolov [2012] 2016: 91). Arī Einfeldes skaņdarba tematikai – atmiņu caurstrāvotam piemiņas veltījumam – šāds cikls bijis ļoti piemērots.

Mūzikas ivanovisko šķautni piesaka jau *Sonātes meditācijas 1. daļas* sākums – citāts no iepriekšminētā *Andante replicato*, saglabājot tā skaudri disonanto skaņurakstu, bet sniedzot to jaunā tembrālā versijā: alta un klavieru kopspēlē. Abus skaņdarbus vieno izteiksmes sfēra – skumja, elēģiska, bet daudzviet arī dramatiski piesātināta kantilēna. Kopīgs mūzikas valodas elements ir krītošās sekundas klavieru partijā ar nopūtu intonācijas semantiku; abiem komponistiem tās daudzviet izceltas ar *tenuto* vai akcentu (Einfeldei – 6., 10. t. u. c.; Ivanovam – 2.–4. t. u. c.). *Sonātē meditācijā* izteiksmību vēl saasina remarka *espressivo* alta partijā (no 3. t.), kā arī biežie *sforzato* un cita veida akcenti abu instrumentu partijās (23.–26. t. u. c.).

Radniecīgs izteiksmes līdzekļu komplekss sastopams arī citos Einfeldes instrumentālajos kamerdarbos. Piemēram, 1985. gadā tapusi viņas *Sērdieņu dziesma* flautai un klavierēm; līdzīgi *Sonātei meditācijai*, tā sākas *piano* dinamikā, zemā reģistrā, kas kopā ar krītošās mazās sekundas semantiku atspoguļo kļu, skumju un reizē saspringtu priekšnojautu pilnu noskaņu. Tajā iederas arī komponistei tik tuvais lielas septimas (vai tās enharmoniskā līdzinieka – pamazinātas oktāvas) intervāls, kas bieži ietverts jau skaņdarba intonatīvajā kodolā (sal., piem., *Sonātes meditācijas 2. t.*, *Sērdieņu dziesmas 1. t.*, Pirmās sonātes vijolei un klavierēm 4. t.).

**Andante replicato**

1. piemērs. *Sonāte meditācija*, 1. daļa: 1.–2. t.

**Lento**

2. piemērs. *Sērdieņu dziesma*: 1. t.

**Recitativo**

3. piemērs. Pirmā sonāte vijolei un klavierēm: 1. daļa, 1.–4. t.

<sup>2</sup> Ritma brīvība raksturo arī Ivanova *Andante replicato*, kur remarka *Tempo rubato* dota jau skaņdarba sākumā; turklāt komponista plaši izmantotais maiņu taktsmērs (4/4, 2/4, 3/4) pats par sevi rada *rubato* iespaidu.

Meditatīvu izteiksmi Einfeldes darbā atspoguļo daudzās, neregulāri izvietotās pauzes un fermātas abu instrumentu partijās (13., 26., 43. t. u. c.), kas piešķir skanējumam apcerīga, brīvi plūstoša monologa raksturu<sup>2</sup>. Tas kulminē alta soloposmā (no 42. t., remarka *rubato*) – savveida kadencē īsi pirms daļas noslēguma. Šīs epizodes štrihu daudzveidība un dinamikas amplitūda (no *p* līdz pat *fff*) sniedz interpretam iespēju atklāt jo plašu emociju gammu.

Ik pa brīdim 1. daļas gaitā pavīd komponistes monogramma *e-f-d-e*. Lai gan strukturālā ziņā tā netiek stingri nodalīta no pārējā materiāla, tomēr vērīgāks klausītājs ievēros tās izcēlumu ar skaņveides paņēmienu maiņu un līdz ar to ekspresijas saasinājumu – piemēram, *sul ponticello* (20.–21. t.) vai *pizzicato*, kas jāspēlē *ff* dinamikā (42. t.).

Gluži citu rakstura šķautni atklāj *Sonātes meditācijas 2. daļas* pamattēma – skarba, trauksmaina, virtuozā, negaidītiem pavērsieniem un asiem kontrastiem bagāta. Šī materiāla izklāstā īpaša loma ir klavieru partijai, kurai atvēlētas gandrīz divas lappuses – pēc apjoma tā ir teju vai patstāvīga miniatūra klavierēm solo. Tēmai veltīta remarka *Allegro energico*, tā ieturēta *forte* dinamikā un straujā trioļu kustībā abu roku partijās. Dinamismu paspīlgtina pamazinātās skaņkārtas kolorīts, maiņu taktsmērs (7.–8. t.), lēcieni labās rokas partijā (11.–14. t.), *sforzato* (21.–27. t.) un cita veida akcenti uz vieglajām taktsdaļām (17.–19. t.). Varētu teikt, ka izmantoti gandrīz visi līdzekļi, kas raksturīgi arī Jāņa Ivanova dramatiskajiem klavierdarbiem. Paralēles vērojamas gan ar *Andante replicato* otro posmu *Più mosso* (*Allegro moderato*, no 29. t.), gan citām šī komponista mūzikas lappusēm, pirmām kārtām, skicējumiem.



5.–7. piemērā parādīta sasaukšanās starp *Sonātes meditācijas* pamattēmu un diviem Ivanova skicējumiem: tos vieno līdzīgs faktūras un ritma modelis (straujā tempā ieturēta, monoritmiska trieļu kustību abu roku partijās *f* vai *mf* dinamikā).

**Allegro energico**

4. piemērs. *Sonāte meditācija*: 2. daļa, 1.–5. t.

5. piemērs. Jānis Ivanovs, Skicējums *C dur*, 12.–15. t.

**Presto**

6. piemērs. Jānis Ivanovs, Skicējums *Fis dur*, 1.–4. t.

Taču vienmērīgi motoriskajā pulsācijā slēpjas būtiskas štrihu nianse, ko interpretam jāprot saskatīt un *nolasīt* – piemēram, negaidīti akcenti uz vieglajām taktsdaļām (17.–19. t.), *tenuto*, mainīgs metrs; tas viss piešķir mūzikai robustu, stūrainu izteiksmi<sup>3</sup>. Bez tam *Sonātes meditācijas* 2. daļā zīmīga ir arī kāda ne vairs ivanoviska, bet īsti einfeldiska nošuraksta nianse – tēmas slēptajā melodijā (ik trioles sākums) iešifrētā komponistes monogramma, kas šoreiz sniegta plašākā versijā nekā 1. daļā: *e-f-d-e* (pirmais izklāsts 3.–5. t.; skat. 4. piemēru).

Dramatiskajai klavieru solo epizodei seko krasa mūzikas tēla maiņa – *Larghetto semplice* (32.–39. t.). Šī posma skumji liriskās kantilēnas plūdumā (tonika *gis*) gaišāku nokrāsu ienes doriski ietonētā VI<sup>#</sup> pakāpe. Tā skan melodijā, kamēr pavadījumā saglabājas balsts uz pamazināto skaņkārtu.

<sup>3</sup> Šai ziņā atkal var minēt paralēles ar Ivanova klaviermūziku. Piemēram, *Andante replicato* trieļu kustība (22. t.) vienojas ar uzsvērti artikulētu melodiju labās rokas partijā, kas līdztekus akcentiem kreisās rokas partijā izceļ skaudro sekundas intonāciju. Savukārt Skicējumā *e moll* trioles papildina slēpta, ceturtdaļu pulsācijā ieturēta melodija (32.–34. t.); trieļu kustība mijas ar astotdaļām, un akcenti pastiprina ritma zīmējuma robustumu (32.–37. t.). Skicējumā *Fis dur* trieļu kustībai stūrainu, griezīgu skanējumu piešķir gan mainīgais metrs (2/4 mijas ar 3/4), gan negaidītie akcenti un spēcīgi hromatizētais skaņuraksts (1.–16. t). Nereti šādā spriegi trauksmainas tēlainības kontekstā parādās arī strauji intervālu lēcieni un reģistru maiņa: piemēram, *Andante replicato* trieļu kustības materiāls atkārtojas trīs dažādos reģistros (22. t.). Reģistru maiņa kā dinamizācijas līdzeklis sastopama arī vairākās citās epizodēs (46.–48., 50.–51. t.). Līdzīgus fragmentus atrodam skicējumos, piemēram, *gis moll* (65.–66., 72.–73. t.) u. c.

**Larghetto semplice**  
con sord.

7. piemērs. *Sonāte meditācija*: 2. daļa, 32.–34. t. (*Larghetto semplice* melodiskais kodols)

Šis mūzikas materiāls ietver tikko jaušamu alūziju uz Ivanova vokālizi *Gubu mākoņi*. Gluži einfeldiska ir sekojošā metamorfoze, dziedājumam gandrīz nemanāmi pārtopot jaunā tēlā (*Più mosso*).

**Più mosso**

8. piemērs. *Sonāte meditācija*: 2. daļa, 40.–44. t. (valša tēma)

Šoreiz tā ir valša imitācija, turklāt šai deļai ir smeldzīga un reizē nedaudz groteska nokrāsa, ko rada gan mainīgais metrs (līdz 46. t. neregulāri mijas 3/8 un 2/8), gan joprojām dominējošā, valša kontekstā ne tik ierastā pamazinātā skaņkārtā. Var piebilst, ka arī Ivanovs valšveidību bieži individualizē ar sinkopēm, alterācijām un īpatnēju frāzējumu. To redzam vairākos skicējumos (piemēram, *E dur*, 5.–8., 13.–16. t. u. c.; *e moll*, 5.–20., 38.–42. t.; u. c.), arī prelūdiņās (piemēram, ceturtajā no Piecām prelūdiņām, 1982).

Šis divas izteiksmes sfēras – enerģiski trauksmainā trioļu kustība un nostalgiskais dziedājums, kas pārtop valsī – veido 2. daļas tematisko karkasu. To mija norit atbilstoši divkāršas trijdaļu formas struktūrai ( $ABA_1B_1A_2$ ). Ņemot vērā, ka atkārtoties abu izteiksmes sfēru attiecības mainās, var piekrist arī muzikoloģes Ilonas Būdenieces skatījumam. Viņa *Sonātes meditācijas* 2. daļā atzīmē sonātiskumu – sākumtēma šādā gadījumā uztverama kā galvenā, *Larghetto semplice* – kā blakus partija, savukārt *Più mosso* posms – kā noslēguma partija (Būdeniece 2015: 47).

Pēc abu materiālu (A un B) pirmā izklāsta atgriežas 2. daļas dramatiskā, virtuozā sākumtēma ( $A_1$ , no 68. t.), tikai šoreiz straujās trioles izpilda alts, kamēr klavieru partijā saucienveidā, līdzīgi trompetes signāliem<sup>4</sup>, izskan griezīgi, alterēti motīvi. Turpinājumā

<sup>4</sup>Var atgādināt, ka trompete ir Maijai Einfeldei tuvs instruments; skat. par to arī Baibas Jaunslavietes rakstā krājuma 77. lpp.

(no 89. t.) trieloju kustību pārņem klavieres, un arī abu roku spēle pretkustībā pastiprina mūzikā valdošo spriedzi. Vēlreiz kā atmiņu vīzija pavīd gan liriskais *Larghetto semplice* (no 113. t.), gan smeldzīgi groteskais valsis (no 124. t.), savukārt noslēgumā *Allegro energico* (A<sub>2</sub>, no 134. t.) alta partijā atgriežas dramatiskā, asā un kategoriskā trieloju kustība. Pēdējās taktīs to pārņem klavieres, un daļa noslēdzas *fortissimo* dinamikā.

**3. daļa** *Adagio* ir salīdzinoši neliela. Tā sākas ar plašu, melodisku alta solo – sāpju un vienlaikus poētiska gaišuma piepildītu. Pirmoreiz šeit ieskanas atsevišķi mažora akordi (retums Einfeldes 80. gadu daiļradē) – kā skaisti pateicības vārdi Jānim Ivanovam, kura loma komponistes radošajā izaugsmē bijusi, lai arī pretrunīga, tomēr ļoti liela<sup>5</sup>. Tikai vēlāk pievienojas klavieru partija, kas harmoniskās valodas ziņā sasaucas ar *Andante replicato* (sal. šī darba 23. t. ar sonātes fināla *Larghetto semplice* posma sākumu): kopīgs ir labskanīgu un reizē skumji ietonētu akordu (paralēlu minora kvartsekstakordu) kolorīts. Abu darbu izskaņa ir klusināta un meditatīva.

<sup>5</sup>Sīkāk par Ivanova un Einfeldes attiecībām skat. Baibas Jaunslavietes rakstā, krājuma 38. lpp.

## 2. Ieskats interpretācijās

Raksta turpinājumā plašāk analizētas divas *Sonātes meditācijas* interpretācijas, kas glabājas Latvijas Radio arhīvā, un viens CD albumā izdots ieraksts. Vissenāko ieskaņojumu 1984. gadā Latvijas Radio veikuši altists Andrejs Senakols un pianiste Veneta Miķelsone. Altistes Andras Dārziņas un pianista Andreasa Kerstena (*Andreas Kersten*) ieskaņojums veikts Štutgartes Valsts Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolas skaņierakstu studijā 2009. gada oktobrī un fiksēts apgāda *Animato* izdotajā CD albumā *Latvian Impressions* (2010). Savukārt 2014. gadā Andra Dārziņa ieskaņojusi *Sonāti meditāciju* Latvijas Radio kopā ar pianisti Hertu Hansenu.

295

### 2.1. Andrejs Senakols un Veneta Miķelsone

*Sonāte meditācija* veltīta altistam Andrejam Senakolam (1939–2008). Intervijā Jūlijai Makarinai komponiste savulaik atzinusi, ka tieši Senakola dēļ sākusi rakstīt altam – “tāpat kā, pateicoties Ģirtam Pāžem, esmu iemīļojusi klarneti” (Makarina 2014: 17).

Intervijā šo rindu autorei Einfeldē vispirms uzsver: “Abi interpreti, Dārziņa un Senakols, man ir ļoti tuvi.” Sadarbību ar altistu viņa raksturo šādi:

“Senakols bija filozofisks, vairāk uz iekšu vērsts. Andreja spēlē bija daudz zemtekstu – tie bija citi laiki; kā Ivanovu gandrīz atlaida no konservatorijas, lika rakstīt tautai saprotamu mūziku...”

Viņam bija brīnišķīgs tonis<sup>6</sup>. Es viņu uzrunāju pēc koncerta, mēs kļuvām labi draugi. Viņš stāstīja, ka, strādājot par altu koncertmeistaru operas orķestrī, esot lielu uzmanību veltījis ikkatram diriģenta žestam, mēģinājis skoloties no katra diriģenta, ar kuru iznācis sadarboties. Manuprāt, tas ir ļoti daudz, ja orķestrants nevis vienkārši *atsēž* stundas

<sup>6</sup> Tieši šo Senakola spēles iezīmi, taujāta par kādreizējo partneri, izceļ arī Veneta Miķelsone (Miķelsone 2016).

orķestrī, bet uzmanīgi seko līdzī diriģenta darbam un nemitīgi sevi skolo. Kad Senakols zināja, ka viņš no šīs dzīves aizies, viņš sagatavoja programmu, kuru atskaņot viņa piemiņas brīdī. Tā bija mana *Sonāte meditācija* un Šostakoviča *Sonāte altam.*" (Einfelde 2016)

Komponiste stāsta arī par skaņdarba pirmiestudējuma procesu: mēģinājumi notikuši laikā, kad viņa nav bijusi Latvijā, jo uzturējusies Jaunrades namā netālu no Ļeningradas. Bijušas neskaidrības par *Sonātes* izskaņas nošu tekstu, tādēļ abi ar Senakolu saskaņojuši pēdējās taktis, pa telefonu dziedot tās viens otram priekšā (Einfelde 2016).

\*\*\*

Senakola interpretācijas galvenās iezīmes ir īpaša tembrālā bagātība un plaša emocionālā amplitūda, kā arī smalks, netverams *rubato*, dažādi izgaismojot nianšes, kuras nav iespējams izrakstīt notīs. Savukārt viņa partneres, Venetas Miķelsones (1943) klavierpavadījums organiski iekļaujas ekspresīvajā tēlainībā un vienlaikus ir neuzkrītošs, ļaujot pilnībā atklāties solista spēlei – viena no daudzajām liecībām šīs pianistes lieliskajam koncertmeistares talantam.

**1. daļas** liriski dramatiskajā tēlainībā abi interpreti priekšplānā izvirza liriskas, skumju rakursu. Lai spilgti parādītu šo šķautni, viņi vietumis atļaujas būt arī krietni brīvāki komponistes teksta interpretācijā, nekā to dzirdam citos skaņierakstos. Piemēram, jau *Sonātes meditācijas* sākumposmā (5.–6. t.) Senakols veido izteiktu *diminuendo* (kas notīs nav norādīts). Līdzīgi arī 12. taktī Miķelsones sniegumā komponistes ieteiktā *crescendo* vietā skan *diminuendo*, pieskaņojoties Senakola dziestošajai alta balsij un kopīgi ar solistu veidojot *ritenuto*. Tādējādi, pretstatā pārējās interpretācijās dzirdamajam, šajā ieskaņojumā izcelti nevis kāpinājumi, bet, tieši pretēji, noplakumi (samierināšanās, rezignācijas motīvi).

Negaidītais *ritenuto* Senakola 12. takts interpretācijā paspilgtina nākošajā (13.) taktī rakstīto plašo akordu nozīmību; altists atskaņo tos stipri lēnākā tempā, atsevišķi atdalot un uzsverot katru saskaņu. Seko solista spilgts, izteismīgs monologs (14.–21. t.), kuram Veneta Miķelsone veido klusinātu un dziedošu fonu; tajā neparādās deklamatoriskums, kas droši vien izvirzītos priekšplānā, ja tiktu reljefāk iezīmēti komponistes norādītie akcenti, tai skaitā *sforzato*.

Kā jau iepriekš atzīmēts, 1. daļas nošu rakstā visai bagātīgi izmantotas pauzes un fermātas, kas atspoguļo mūzikas monoloģisko raksturu. Tomēr Senakols apliecina brīvu pieeju arī šajā ziņā: dažviet (15., 18. t.) viņš pauzes pat īsti neparāda, veidojot *legato*; taču tas skan tik saistoši un vijīgi, ka pārmetumi būtu nevietā. Pēc izteiktā *ritenuto* 12.–13. taktī solists iezīmē nelielu *accelerando*, kompensējot iepriekšējo palēninājumu, un tādējādi pauzes arī šeit netiek izceltas – drīzāk notušētas, lai pasvītrotu mūzikas vienoto plūdumu.

2. daļas interpretācijā Senakola un Miķelsones sniegumā vairāk akcentēta nevis robustā, enerģiskā izteiksme, bet kantilēna. To jūtam jau sākumtēmas atskaņojumā, klavieru soloposmā: vienmērīgajā trioļu kustībā Miķelsone ar frāzējuma un pedalizācijas palīdzību interesanti izgaismo slēptu melodisko līniju (1.–7. t.) – kā jau minēts, tā ietver komponistes monogrammu, tāpēc atklāj patiesi svarīgu dinamiskās mūzikas zemtekstu. Arī nelielais *rubato*, kas caurvij pianistes spēli (piem., 21.–23. t.), šajā epizodē mazina trioļu motoriskumu. Sevišķi uzmanību piesaista akcenti (17.–19. t.), kuri izcelti ar pedalizāciju un nelielu *rubato*, radot vaidu efektu. Precīzi izskan artikulācijas elements, kas saistīts ar rakstura dinamisko šķautni – *sforzato* virkne labās rokas partijā (23.–27. t.), savukārt trioļu pulsācijas slēptā melodiskā līnija (mazās sekundas atkārtojumi, 28.–29. t.), šķiet, pelnītu spilgtāku atklāsni.

Gan *Larghetto semplice* posmā, gan groteski smeldzīgā valša atveidā (*Più mosso*, no 40. t.) Senakola sniegumu raksturo izcili dziedoša spēle un smalks *rubato*, kas ietver arī gluži negaidītas tempa maiņas un nianšes. Īpaši jāatzīmē izteiktais palēninājums (48.–51. t.), kas notis gan nav norādīts, taču mūzikas raksturam piešķir spontānu brīvību un pat humora dzirksti: iespējama vīzija ar balles ainu, kas ietver ne vien dejošanu, bet arī gatavošanos šai nodarbei, dejojāju attiecību peripētijas u. tml.

Interesants šķiet pianistes skatījums uz nelielo kulmināciju valša izskaņā (60.–64. t.). Arī šeit redzam jau 1. daļā iezīmēto noslieci izcelt ne tik daudz kāpinājumus, cik noplakumus: komponistes norādītā *crescendo* vietā izmantots *diminuendo*, mūzikai netverami izdziesot un iezīmējot saikni ar alta partijas melodiju (65. t.).

Kulminācijā (*Più mosso*, no 89. t.) pianiste turpina šīs tēmas pirmajā izklāstā aizsākto tendenci akcentēt liriski melodisko šķautni: arī šoreiz to nosaka pedalizācijas bagātīgs lietojums un virtuozo astotdaļtrioļu dziedoša izspēle. Kantilēns, tomēr vienlaikus dramatiskas ekspresijas piesātināts plūdums raksturo Senakola sniegumu. Jāatzīmē, ka šajā ieskaņojumā vērojama neliela atkāpe no komponistes manuskriptā un *Musica Baltica* izdevumā (2005) fiksētā nošu teksta – kulminācijas zona ir saīsināta (tiek izlaista 95.–100. t.). Pati autore, lūgta komentēt, tomēr neatzīst šo izmaiņu par būtisku:

“Jā, varētu būt, ka Senakols spēlējis nedaudz atšķirīgu tekstu, iespējams, viņš pats vēlējies to epizodē noīsināt – iespējams, viņš tā lūdza un es piekritu. Taču jebkurā gadījumā nošu teksts, kuru atskaņo Andra Dārziņa, tiešām atbilst īstajai iecerei – ne jau vienmēr komponists klausā interpretu padomam...” (Einfelde 2016).

Brīnišķīga saspēle abiem mūziķiem veidojas *Larghetto semplice* posmā (113.–124. t.), kur melodiskā līnija viņu partijās iezīmē savveida sarunu. Šī ir viena no retajām epizodēm, kur Miķelsone apzināti izvirzās priekšplānā ar izteikti solistisku sniegumu, veidojot līdzvērtīgu,

emocionāli spēcīgu dialogu ar alta partiju. Savukārt nākošajā epizodē (125.–133. t.) valša materiāls abu mūziķu versijā izskan krietni vien atturīgāk, tempa ziņā vienmērīgāk nekā pirmoreiz; tas acīmredzot skaidrojams ar vēlmi akcentēt formas viengabalainību, tuvojoties izskaņas fāzei. Pēdējais *Allegro energico* daļas noslēgumā ir dramatiski piepildīts un ekspresīvs, tomēr vienlaikus līdz pat pēdējām taktīm tonis nezaudē dziedošo raksturu.

<sup>7</sup> Arī šajā daļā *rubato* posmā (26.–27. t.) vērojam atkāpi no komponistes manuskriptā un *Musica Baltica* izdevumā (2005) fiksētā nošu teksta.

3. daļa, kaut arī neliela, pieder pie interpretācijas ziņā komplicētākajām *Sonātes meditācijas* lappusēm. Gandrīz pilnībā tā uzticēta alta solo (1.–29. t.)<sup>7</sup>. Komponistes dotā norāde *Adagio* ir meistarības izaicinājums, jo saglabāt lēnu tempu un vienlaikus saturiski piepildīt mūzikas materiālu nav vienkārši. Taču tieši šāds plašs, nesteidzīgs solodziedājums ir kā radīts Senakolam. Lēnais temps ļauj izjust visdažādākās alta tembra nokrāsas un atklāt šī instrumenta plašo, sulīgo, dramatiski piesātināto skanējumu. Interesantas ir trilleru epizodes (11.–13., 19.–20. t.), kuras altists atskaņo tikpat nesteidzīgi un klusināti kā citu materiālu, taču tembrālā ziņā nevis vieno ar pārējo rečitējošo izklāstu, bet gan nodala kā savrupu un ireālu, it kā citā dimensijā skanošu mūziku. Rodas ilūzija par kādu netveramu vibrāciju gaisā – taureņa spārnu plīvojumu vai ūdens ņirboņu.

298

Vla

9. piemērs. *Sonāte meditācija*: 3. daļa, 7.–12. t. (trilleru epizode un tās konteksts)

Spēcīga un piepildīta ir Venetas Miķelsones spēle, pievienojoties alta partijai (no 28. t. līdz pat izskaņai). Abi mūziķi noslēdz *Sonāti* lēni, meditātīvi, ik skaņai piešķirot īpašu nozīmi un tādējādi akcentējot izteiksmes smagumu.

## 2.2. Andra Dārziņa un Andreass Kerstens

Andras Dārziņas (1964) un Maijas Einfeldes sadarbība aizsākusies jau pēcpadomju laikmetā. Pati altiste atminas:

“Pirmo reizi es spēlēju Maijas Einfeldes *Sonāti* Austrālijas latviešu kultūras dienās Adelaidē. [...] Domāju, ka uzzināju par to caur Ērika Biezaiša krājumu, un šo *Sonāti* spēlēju kopā ar viņa meitu Māru Biezaiti, kas ir izcila pianiste, viņa arī Sorbonas universitātē Parīzē studēja, bet tagad diemžēl jau aizgājusi aizsaulē. Toreiz es Maiju vispār nepazinu, un tā laikam bija arī mana pirmā saskarsme ar viņas mūziku. Tā mani uzreiz ļoti aizrāva [...], likās, ka tas ir ļoti interesants un efektīgs, un dziļš, visādos veidos ģeniāls darbs.” (Dārziņa 2016)

Taujāta, kas viņu saista Einfeldes mūzikā, Dārziņa min vairākas iezīmes, tai skaitā harmonisko valodu:

“Tur dažreiz ir viena un tā pati nots mi, un mainās apakšā harmonijas. Bet katram šim mi tomēr vajadzīga citāda noskaņa, cits raksturs...”

Jā, viņas mūzika – tā ir patiesa, dziļa, dramatiskā, tā var būt skarba, var būt arī trausla. Tajā ir lieli kontrasti. Maija jau pati ir sacījusi, ka viņai patīk alts, jo tas līdzinās cilvēka balsij.” (Dārziņa 2016)

Savukārt Maija Einfelde raksturo Andras Dārziņas sniegumu šādi:

“Skarba intensitāte. Viņa spēlē ar *aukstu kvēli*. Neviena vieta nav nospēlēta pavirši [..]. Man nav nepieciešamības aizrādīt Andrai, jo es viņai uzticos. Viņa izjūt visu precīzi tā, kā man to gribētos. Kad rakstīju Koncertu, domāju, ka altistam varbūt būs par grūtu, tad parādīju Andrai, un viņa teica – “Tu gan domā, ka altisti *švaki* spēlē.” Pēc šī komentāra aizgāju uz fonotēku un paklausījos Hindemita sonātes altam, sapratu, ka prasmes ir pietiekoši tehniskas un altisti prot spēlēt pat trešajā pozīcijā. Un [ar smaidu – J. M.] es arī protu rakstīt neērti!” (Makarina 2014: 16)

Andreass Kerstens (*Andreas Kersten*) ir Dārziņas ilggadējs kolēģis Štutgartes Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolā. Viņa dzimtas saknes pa daļai ir Rīgā, un tas ir viens no iemesliem, kas rosinājis šī pianista interesi par latviešu mūziku – viņš interpretējis trīs brāļu Mediņu, Lūcijas Garūtas, Jāņa Ivanova, Pētera Plakida u. c. komponistu darbus<sup>8</sup>.

\*\*\*

Šo interpretu piedāvātais *Sonātes meditācijas* lasījums daudzējādā ziņā atšķiras no Senakola/Miķelsones versijas. Vācu pianists klavieru partiju atskaņo krietni vien *solistiskāk* (sevišķi spilgti tas izpaužas 2. daļā), veidojot līdzvērtīgu dialogu ar altisti. Kerstena spēle, salīdzinot ar Miķelsones sniegumu, ir vīrišķīgāka, spēcīgāka, kontrastaināka un tādējādi akcentē nevis lirisko, bet gan ivanoviski skarbo rakstura šķautni. Tas izpaužas arī klavieru skārūmā, kas ir nevis romantiski dziedošs, bet tiešs un ass. Savukārt Andras Dārziņas sniegumā, atšķirībā no Senakola interpretācijas, prioritāra ir nevis kantilēna, bet rečitējoša izteiksme. Nemiņīgi norit savveida *sarunas* starp alta un klavieru partiju, turklāt impulsu frāzējumam parasti sniedz tieši pianists.

Abu mūziķu saspēli raksturo izcila ansambļa izjūta: gan dinamikas balansa, gan citos aspektos viss ir izstrādāts līdz smalkākajām detaļām. Šādu meistarību var sasniegt tikai īpašā radošā saskaņā, ko papildina bieža kopā koncertēšana.

Jau **1. daļas** atskaņojumā iezīmējas ansamblim raksturīgais spēles stils. Kerstens izceļ klavieru partijā slēpto spriedzi, spilgti parādot dažādus akcentus, tai skaitā *sforzato* un *tenuto*. Pretstatā Senakola/Miķelsones tiecei veidot īpaši izteiksmīgus noplakumus (*diminuendo*, *ritenuto*), šajā versijā, gluži pretēji, iezīmīgāki ir kāpinājumi. Tā, piemēram, 5.–6. takti Dārziņa, atšķirībā no Senakola, nespēlē *diminuendo* un saglabā līdzšinējo dinamikas gradāciju, ļaujot pianistam pārņemt melodisko līniju un turpmāk veidot *crescendo* (7. t.). Šāda pieeja saskan ar komponistes norādi, un jāatzīst, ka arī kopumā Dārziņa, salīdzinot ar Senakolu, savā sniegumā rūpīgāk ievēro nošu tekstu. Līdzīgu kāpinājumu un vienlaikus pretstatu Senakola/Miķelsones versijai dzirdam 12.–13. taktī: Kerstens šeit veido spilgtu *crescendo* un pat

<sup>8</sup> Informācija gūta no anotācijas CD albumam *Latvian Impressions = Lettische Impressionen. Andra Darzins, Viola • Andreas Kersten, Piano • Animato*, 2010, ACD6117.

nelielu *accelerando*, izceļot kopīgu dramatisko līniju ar alta partiju un sniedzot impulsu solistei turpināt *crescendo* nākošajā taktī (13. t.). Tajā, atšķirībā no Senakola snieguma, *lauztie* akordi tiek nevis atdalīti, uzsverot katras saskaņas nozīmību, bet gan iekļaujas vienotā frāzējumā (13. t.).

Arī turpinājumā (14.–21. t.) tēla skarbā šķautne joprojām dominē. To nosaka pirmām kārtām pianists: Kerstens, salīdzinot ar Miķelsoni, *izsakās* daudz deklamatoriskāk un precīzi ievēro komponistes norādītos akcentus, tai skaitā *sforzato* (21., 24. t. u. c.); līdzīga ekspresija, ko raksturo bagātīgs *sforzato* lietojums, caurvij alta partiju. Tikai atsevišķas artikulācijas nianšes, kas drīzāk akcentē lirisko, bet ne dramatisko rakursu, Kerstenam paslīdējušas garām; to vidū īpaši izceļami negaidītie *tenuto* (33., 36. t.), kas *paslēpušies* kreisās rokas partijā. Tos ievērojot, mūzikas materiāls ieskanētos smeldzīgāk.

10. piemērs. *Sonāte meditācija*: 1. daļa, 33.–36. t.

Alta solo (no 42. t., *Rubato*) Dārziņas versijā izskan emocionāli piesātināti un spilgti. Sevišķu uzmanību piesaista sešpadsmitdaļu virtuoza pasāžas, ko papildina melodiskā līnija; katru tās skaņu autore iezīmē ar ļoti ekspresīvu *sforzato*.

**2. daļas** *Allegro energico* sākumtēmu – klavieru solo – Kerstens interpretē citādi nekā Miķelsone. Vācu pianists akcentē mūzikas ritma šķautni, un viņa perkusīvais atskaņojuma veids rada asociācijas ar Bēlas Bartoka klaviermūziku. Mākslinieks izvairās no jebkāda melodiska plūduma; labās rokas partijā (piemēram, 10.–13. t.) tiek atsevišķi artikulēta katra skaņa, speciāli neveidojot vienotu frāzi. Pedālis, atšķirībā no Miķelsones interpretācijas, izmantots minimāli. Līdzīgi kā Miķelsone, arī Kerstens 28.–29. taktī neizceļ manā skatījumā, zīmīgo mazās sekundas intonāciju, kas ietverta slēptajā melodiskajā līnijā trioļu kustībā.

Arī otra mūzikas materiāla izklāstā – *Larghetto semplice*, kas pāraug *Più mosso* – Dārziņa un Kerstens iet citu ceļu nekā Sonātes pirmatskaņotāji: viņi rūpīgi seko komponistes norādēm un nemaina šeit spontāni tempu. Tādējādi šajā posmā mūzikas raksturs ir nevis liriski sapņains, bet drīzāk stingrs un noteikts, pat valdonīgs. Savukārt epizodes izskaņā (60.–64. t.) Kerstens, atšķirībā no Miķelsones, veido vērīenīgu *crescendo*.



Sākumtēmas *Allegro energico* otrajā izklāstā (no 68. t.) atgriežas jau iepriekš raksturotais atskaņojuma veids. Abu mākslinieku sniegums ir ritmiski skaidri konturēts, un gandrīz pilnīgā atteikšanās no pedāļa piešķir pianista spēlei asumu, ko viņš acīmredzot arī vēlēties panākt kā iederīgu šajā mūzikas tēlā. *Larghetto semplice* un sekojošā *Più mosso* otrs izklāsts (113.–133. t.) izskan liriski, un jūtams, ka mākslinieki komponistes remarkā vēlas izcelt tieši norādi *semplice*. Savukārt daļas izskaņā (*Allegro energico*, 134.–148. t.) vēl pēdējoreiz akcentēts mūzikas enerģiskais, temperamentīgais un virtuozais raksturs.

**3. daļa** Dārziņas un Kerstena sniegunā spēcīgi atšķiras no pirmatskaņotāju versijas, tomēr arī šī interpretācija ir emocionāli ļoti bagāta. Pretstatā Senakola vēlmei lēnajā ritējuma ik pa brīdim pakavēties pie atsevišķām zīmīgām skaņām vai saskaņām, Dārziņa tiecas spilgtāk iezīmēt formas kopējo līniju un frāzējuma viengabalainību. Melodiskā virzība ir apzinātāka un mērķtiecīgāka, izsverot spilgtākos un arī *otrā plāna* melodijas izklāstus. Pavisam citāds ir trilleru epizožu traktējums (11.–13., 19.–20. t.): šeit interprete neatskaņo katru trilleri savrupi, bet veido izteiktu tempa paātrinājumu un tādējādi – arī vienotu melodisko frāzi, trillerus iekļaujot kopējā mūzikas kontekstā. *Rubato* posms (26.–27. t.) tiek atskaņots pilnīgā saskaņā ar nošu tekstu. *Larghetto semplice* epizode (no 28. t. līdz pat skaņdarba noslēgumam) izskan nedaudz ātrākā tempā kā Senakola/Miķelsones versijā. Tādējādi mākslinieki arī šoreiz izcēlušī autores norādi *semplice*, nevēloties pārlietu ilgstoši kavēties skumji nostalgisko noskaņu pasaulē. Tajā pašā laikā rodas iespaids, ka šī ārējā *vienkāršība* slēpj sevi dziļu emocionālo pārdzīvojumu.

### 2.3. Andra Dārziņa un Herta Hansena

Interesanti, ka dialogā ar pianisti Hansenu (1973) Dārziņas spēles stils mainās. Tam nav raksturīga rečitējošā izteiksme, ko dzirdējām saspēlē ar Kerstenu: šoreiz, līdzīgi kā pianistes sniegunam, arī altistes interpretācijai piemīt dziedošs tonis un vienlaikus dramatisms. Varētu teikt, ka šajā lasījumā sasniegts ideāls – emocionāla, tembrāli bagāta spēle apvienojas ar nošu teksta nianšu izsmeļošu atklāsmi.

Pati soliste, taujāta par sadarbību ar dažādiem sonātes klavierpartijas atskaņotājiem, atbild:

“Ar katru pianistu ir savādāk – katrs to mūziku redz mazliet citā veidā, un man tas patīk. Un man liekas, ka tā arī ir labas mūzikas pazīme, ka nav tikai viens veids, kā to var spēlēt. Tāpat kā Bēthovena sonātes, kuras var ļoti dažādi interpretēt, vai Bahu... Tāpēc man jāsaka – šie pianisti ir bijuši dažādi, ar dažādām skolām, dažādu tautību, bet vienmēr sonāte ir labi skanējusi.

Jāpiebilst, ka ieraksts ar Andreasu Kerstenu veikts Štutgartes Mūzikas un Tēlotājmākslas augstskolas zālē, kur ir ļoti skaista, kupla akustika: zāle būvēta, lai tajā labi skanētu augstskolas ērģeles, un skaidrs, ka tur var deklamatoriski spēlēt. Savukārt ieraksts ar Hertu bija tiešraide no

1. **daļā**, atšķirībā no pārējiem ieskaņojumiem, tikai Hansenas spēlē dzirdama smalka nianse: kreisās rokas melodiskajā līnijā tiek atklāts komponistes ieteiktais *crescendo* (7.–9. t.), kas būtiski atdzīvina mūzikas materiālu. Pēc skumjā, klusinātā sākuma tas iezīmē savveida impulsu attīstībai un perspektīvā – dramatiskiem kāpinājumiem. Arī turpmāk kreisās rokas partijā norādītos akcentus Hansena interpretē visprecīzāk un skanīgāk. Jāpiebilst, ka 23.–26. takts epizodē komponiste iecerējusi saspēli starp *sforzato* alta un klavieru partijā, un abas mūziķes šo dialogu īsteno, radot zvanu sasaukšanās iespaidu. To rosina klavieru basa tembrālās krāsas izcēlums ar *sforzato*, kas vieš skanējumā plašuma dimensiju. Savukārt 30. taktī pianiste īpaši niansēti iekrāso *pianissimo* labās rokas partijā, atklājot klausītājam negaidītu mūzikas tēla pavērsieni uz sāpīgi trauslu *leggiero*. Hansena arī vienīgā no manis aplūkoto interpretāciju dalībniekiem ievērojusi komponistes norādītos *tenuto* (33., 36. t.) kreisās rokas partijā – šeit viņa atklāj pirmām kārtām klavieru zemā reģistra skanisko savdabību, krāsu bagātību.

Tomēr alta soloepizode (sākot no 42. t., *Rubato*) Dārziņas un Kerstena versijā izskan spilgtāk – šī posma ekspresīvās mūzikas valodas dēļ tieši deklamatoriskais izklāsts saspēlē ar Kerstenu šķiet pārliecinošāks nekā dziedošais un emocionāli ieturētais sniegums duetā ar Hansenu.

2. **daļas** sākumtēmas atskaņojumā – klavieru soloposmā – Hansena, līdzīgi kā Miķelsone, bagātīgi lieto pedāli, taču, atšķirībā no viņas, pilnībā atsakās no *rubato*. Līdz ar to saglabājas trioļu vienmērīgajā, straujajā pulsācijā iekodētais mehāniskums kā neizbēgamības simbols, un vienlaikus pedalizācija vērš skanējumu maigāku, liriski dramatisku. Jāatzīmē, ka šī ir vienīgā interpretācija, kur skaidri saklausāma komponistes norādītā melodiskā līnija, kas izcelta ar *tenuto* (8. t.) labās rokas partijā. Citās interpretācijās – iespējams, tehniskas neērtības dēļ – skaidri netiek parādīta skaņa *cis*, kas arī apzīmēta ar *tenuto*. Tādējādi pazūd svarīgs motīvs – melodiskais impulss.

Otrs mūzikas materiāls (*Larghetto semplice*) abu mūziķu sniegumā skan atbilstoši remarkai *semplice*, taču izgaismojot arī neparastās harmoniju krāsas. Savukārt groteskais valsis *Più mosso* posmā (40.–60. t.) tiek atskaņots ar ironijas dzirksti, tomēr bez krasi izteiktām tempu maiņām vai kādu štrihu izcēluma, viegli un graciozi.

*Allegro energico* tēmas atgriešanās (68.–89. t.) šoreiz nešķiet tik pārliecinoša kā pirmais izklāsts – mūzikas tēls zaudējis daļu tam raksturīgā asuma, satraukuma, ko varētu piešķirt ritmiski tvirtāk un *atdalītāk* izspēlētas sešpadsmitdaļas klavieru partijā – tās zināmā mērā pazūd, jo priekšplānā izvirzās slēptajai melodiskajai līnijai raksturīgais ceturtdaļu pulss. Tomēr daļas pirmā lielā kulminācija (89.–99. t.) abu mākslinieču sniegumā skan ritmiski precīzi un virtuozī.

Otrais *Larghetto semplice* posms (113.–124. t.) tiek spēlēts gan dinamikas, gan emocionālā ziņā atturīgi. Spilgtāku kontrastu neiezīmē arī valša epizode (125.–133. t). Tādējādi līdz pat daļas izskaņai jūtama tiece uz formas vienotību, ko vainago otra kulminācija pašā noslēgumā (*ff*) – spilgta un nemierpilna.

Arī **3. daļas** interpretāciju Dārziņa, līdzīgi kā saspēlē ar Kerstenu, tiecas veidot viengabalainu, tik ļoti nekavējoties pie atsevišķām intonācijām un tembra krāsām, kā to dzirdam Senakola versijā; trilleru epizodes ievijas šajā vienotajā plūdumā. Toties jaunu niansi ienes Hansenas spēle: salīdzinot ar Kerstena sniegumu, tā ir emocionāli atklātāka, turklāt pēdējie komponistes norādītie *sforzato* un *tenuto* (31., 34. t. kreisās rokas partijā) šajā variantā ieskanas īpaši smeldzīgi un ekspresīvi. Atšķirīgi no citām versijām abas mākslinieces veido arī daļas izskaņu: beidzamajās divās taktīs temps tiek izteikti palēnināts, un altiste uzsver ikkatru no astotdaļām. Tādējādi tās iegūst pēdējām atvadu intonācijām raksturīgu nozīmību un gandrīz suģestīvo spriedzi.

### Noslēgums

Plaša melodiskā elpa, emocionāls blīvums, meditātīvu noskaņu liels īpatsvars, ar daudzajām pauzēm un fermātām it kā palēnināts pulss – tas ir viens no Maijas Einfeldes mūzikas stilistiskajiem poliem, ko vērojam *Sonātē meditācijā*. Cits pols – skarbi dinamiska, negaidītiem, asiem akcentiem bagāta motorika. Dažviet kāds no šiem poliem nepārprotami izvirzās priekšplānā. Tomēr daudz biežāk tie ir pastāvīgā mijiedarbē – piemēram, negaidīts *sforzato* ienes spriedzes, dinamisma uzplaisnījumu rāmi apcerīgā plūdumā, vai arī otrādi – motoriskā un šķietami perkusīvā izklāstā ieslēpta melodiska kantilēna...

Arī atskaņotājmāksliniekiem nav viegli atrisināt dilemmu: kurai mūzikas šķautnei dot priekšroku? Alternatīvas ir liriska (plašā nozīmē neoromantiska) pieeja vai arīdzan skarbs un skaudrs, Ivanovam radniecīgs dinamisms. Pirmo spēles procesā visspilgtāk reprezentē *rubato*, melodiskās kantilēnas izcēlums, bagātīga pedalizācija, otro – rečitējoša izteiksme, negaidīti *sforzato*, asi kontrasti, liela uzmanība, kas pievērsta ritma un artikulācijas niansēm.

Veiktās analīzes ļauj secināt, ka liriskais spēles veids vairāk raksturīgs Andrejam Senakolam un Venetai Miķelsonei, turpretī dinamiskais – vācu pianistam Andreasam Kerstenam. Andra Dārziņa katrā no analizētajiem skaņierakstiem veido interpretāciju atšķirīgi: dramatiskais un deklamatoriskais aspekts tiek vairāk izcelts duetā ar Kerstenu, savukārt liriskā kantilēna – ansambli ar Hansenu. Herta Hansena savā interpretācijā apvieno abu ieskicēto pieeju elementus.

Maijas Einfeldes mūzikas daudznozīmība ir liels izaicinājums atskaņotājmāksliniekiem. Taču tieši tāpēc rodas plašas iespējas tās

lasījumā akcentēt arī savu skatījumu, savu estētisko pozīciju. To apliecina analizēto skaņierakstu dalībnieki: katrs no duetiēm pārlicinoši atklāj noteiktas, nereti atšķirīgas šķautnes *Sonātes meditācijas* emocionālajā vēstījumā.

## MAIJA EINFELDE'S SONATA-MEDITATION FOR VIOLA AND PIANO: THE INTENTION OF THE COMPOSER AND THE APPROACHES OF THE PERFORMERS

Dzintra Erliha

### Summary

Before Maija Einfeldē gained world renown as a choir music composer in the second half of the 1990s, one of her favourite genres was the sonata for string instruments and piano. Of her works, the one that was recorded the most often was *Sonata-Meditation* (*Sonāte meditācija*) for viola and piano. Recordings of this work have been made over a long period of time – from the 1980s up until even 2014. What made this work so attractive to performers of various generations – both from Latvia and internationally? What is similar and different in their interpretations? Those are questions that motivated me to analyse Maija Einfeldē's *Sonata-Meditation* in this paper and, firstly, to better understand the composer's intention with this work.

In an interview with the author of this paper, Maija Einfeldē explained that *Sonata-Meditation*, which was composed in 1983, was dedicated to Jānis Ivanovs (1906–1983), her composition professor at the Latvian State Conservatory. The work begins with the initial motif from Ivanovs' piano work *Andante replicato* (1963), and at the conclusion, an allusion to his music from the film *Salna pavasari* (*Frost in Spring*, 1955) is heard in the piano postlude. Additionally, Maija Einfeldē reveals:

“One can hear something from Shostakovich in the sonata – he was, at the time, one of my favourite composers. Ivanovs did not like Shostakovich – due to that, we had a few disagreements. Still, *Sonata-Meditation* was created at a time when both composers – Ivanovs and Shostakovich – had passed away, and there are intonations from both of these composers in the work.” (Einfeldē 2016)

In the following analysis of the work, it is concluded that, with regards to the tempo progression (*Andante replicato* – *Allegro energico* – *Adagio*), *Sonata-Meditation* has similarities with Dmitri Shostakovich's Sonata for viola and piano (*Andante* – *Allegretto* – *Adagio*) – his final composition (1975), which, like *Sonata-Meditation*, is interwoven with reflections on life and death, the contemporary and eternal. At the same time, there are some parallels with the music of Ivanovs. For example, the harsh, turbulent character of the second movement helps to reveal the texture and rhythm model, which is similar to what can be frequently found in Ivanovs' *Skicējumi* (*Sketches*: see examples 4–6).

The freedom of form reflects Maija Einfelde's own individuality, it is expressed in many areas (including the hidden polyphony in the theme of the second movement: the composer's monogram E-F-D-E, see example 4).

Further in the paper, three interpretations of *Sonata-Meditation* will be analysed. The first recording was made by violist Andrejs Senakols and pianist Veneta Miķelsone at Latvian Radio in 1984. The recording by violist Andra Darzins and pianist Andreas Kersten was made at the recording studio of State University of Music and the Performing Arts Stuttgart in October 2009, and included as part of the CD album *Latvian Impressions* (2010) released by the *Animato* record label. Finally, Andra Darzins recorded *Sonata-Meditation* with pianist Herta Hansena at Latvian Radio in 2014.

Analysing the interpretations, the overall impression is as follows:

- The main characteristics of Andrejs Senakols' interpretation are a rich sound and a broad range of emotional amplitude, as well as a refined, nuanced rubato. Veneta Miķelsone's piano accompaniment excellently complements the expressivity and, at the same time, is modest, allowing the soloist's performance to reveal itself completely.
- In the interpretation by Andra Darzins and Andreas Kersten, the performance by the pianist is more solo-like (this is vividly expressed in the second movement), creating an equal dialogue with the violist. Kersten's performance, compared to Miķelsone's version, is more masculine, powerful, full of contrasts and, in that way, it accents not the lyrical, but the aspect of an Ivanovs-like harshness. This is also expressed in the touch of the piano, which is not romantically vocal, but direct and sharp. In turn, in Darzins' performance, in contrast to Senakols' interpretation, the priority is not a cantilena, but declamatory expression.
- It is interesting that in the dialogue with pianist Herta Hansena, the style of Andra Darzins' playing changes. This time, much like the performance of the pianist, the deep dramaticism unites with a singing-like tone in the performance of the violist.

An analysis of the sheet music and interpretations confirms that Maija Einfelde's *Sonata-Meditation* offers options to the performers: highlight either the romantic lyric aspects of the music (rubato, an emphasis on the melodic cantilena, a rich usage of pedals) or the harshly dramatic, similar to Ivanovs (recitative or declamatory expression, unexpected sforzato, sharp contrasts). The first approach characterises Senakols/Miķelsone, the second – German pianist Andreas Kersten; in turn, in two of the analysed recordings, Andra Darzins creates an interpretation that corresponds to one or the other of the models

characterised here. Also, Herta Hansena's performance unites elements of both of the outlined approaches. Altogether, one must conclude that all of the analysed performances convincingly reveal certain, often contrasting aspects of the many meanings in the emotional message of Maija Einfelde's music.

### **Literatūra un citi avoti**

Būdeniece, Ilona (2015). *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*. Promocijas darba pielikums. Rīga: JVLMA

Dārziņa, Andra (2016). Intervija Līgai Pētersonei. Pieraksts Līgas Pētersones privātarhīvā

Einfelde, Maija (2016). Intervija Dzintrai Erlihai. Pieraksts Dzintras Erlihas privātarhīvā

*Latvian Impressions = Lettische Impressionen. Andra Darzins, Viola • Andreas Kersten, Piano* [CD album]. Animato, 2010, ACD6117

Makarina, Jūlija (2014). *Altiste Andra Dārziņa kā mūziķe un pedagoģe: radošās personības spilgtākās raksturiezīmes*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: JVLMA

Miķelsone, Veneta (2016). Telefonsaruna ar Dzintru Erlihu. Pieraksts Dzintras Erlihas privātarhīvā

Sokolov, Ivan (2012). Moving towards an understanding of Shostakovich's Viola Sonata. Translated by Elizabeth Wilson. *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Edited by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. London and New York: Routledge, 2016, pp. 79–96

# JŪRAS TĒLA METAMORFOZES MAIJAS EINFELDES MŪZIKĀ

Ilma Grauzdiņa

## Ievads

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

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

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

## Jūras tēla semantiskās šķautnes

Sociologu veiktie pētījumi liecina, ka daudzu latviešu priekšstatos jūra ir viena no dzīves pamatvērtībām – kā zeme, kā saule, kā gaiss<sup>1</sup>. Visticšāk to sajūt un apzinās piekrastes iedzīvotāji – ļaudis, kuri mīt 490 km garā piejūras zonā gar Baltijas jūras Kurzemes krastu un Rīgas jūras līci. Tomēr, plašāk ņemot, šāda jūras tēla uztvere raksturīga arī latviešu nācijai kopumā, jo jūra mums visiem viegli sasniedzama: trešdaļa valsts atrodas 50 km platā joslā gar jūras un

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

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

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

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

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

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

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

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

Pasakās, teikās, tautasdziesmās jūra nereti raksturota kā a u klētāja, barotāja, visa laba devēja, taču arī bijāta kā cilvēku augumu un dvēseļu ņēmēja<sup>3</sup>. Jo īpaši košu asociāciju vainagu ap jūru ir apvijusi romantisma māksla. Tajā jūra var personificēt cilvēka

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

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



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

Noturīga simbola loma piemīt jūrai kā visas dzīvības sākotnei, jo lielākajā daļā pasaules reliģiju ūdens tiek uzskatīts par pirmelementu, no kā viss esošais ir radies vai radīts. Arī zinātne atzīst, ka sāļie ūdeņi ir tā pirmatnējā substance, kas bijusi vēl pirms Zemes un no kuras cēlusies dzīvība. Mūsdienās jūras un okeāni veido vienotu sistēmu – Pasaules okeānu, kas sedz lielāko daļu jeb 71% no Zemes virsmas. Ikviens cilvēks joprojām izjūt šīs dziļu valstības noslēpumainību un varenību<sup>4</sup>. Senatnīgums un mitoloģiska noslēpumainība atspoguļojas latviešu tautasdziesmās par brīnumiem, kas notiek tālumā, pašā jūras vidū. Piemēram, saulīte naktī guļ “Vidū jūras saliņā, / Zelta niedras galiņā”; “Vidū jūras uz akmeņa / Trīs sarkanas ogas auga”; “Melnā čūska miltus mala / Vidū jūras uz akmeņa”<sup>5</sup>. Šis mītiskais, pārļācīgais oreols ap jūru piešķir tās tēlam arī sakrālās zīmes statusu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Jūras tēla raksturierzīmes atsevišķos Maijas Einfeldes skaņdarbos**

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

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

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

a)

b)

c)

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

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

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

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

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

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

312

Maestoso *p* *sf*

S. II *mf*

B. *mf*

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

9 *pp*

S. II *mf*

B. *mf*

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

16 *mp*

A. *mp*

B. *mp*

kras - tā ū - skries. - tā skries.

2. piemērs. *Jūra*: pirmā strofa

Jūsmīgi eksaltētu noskaņu piesaka otrā strofa (“Vienā pusē nogrimst diena, / Otrā atkal jauna aust”). Melodiskās intonācijas ir visai līdzīgas iepriekšējām, taču šoreiz priekšplānā izvirzīti kora gaišie tembri (soprāni, pēc tam tenori), kas raisās uz kupli skanoša lielā mažora nonakorda fona (IV<sub>9</sub> doriskajā skaņkārtā). Viļņu motīvs tagad ietverts pavadījumā (gan kā melodisku uzbūvju, gan harmoniskas secības I–IV<sub>9</sub> atkārtojums). Spilgtu krāsu, reaģējot uz tekstu “jauna [diena] aust”, iezīmē straujš krešendo – glisando oktāvas diapazonā (tenori, alti, soprāni paralēlos kvartsekstakordos).

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

Più mosso *p leggiero*

A. Ta - vas - ta - les, ta - vas ta - les

T. Ta - vas ne - mie - ri - gās tā - les kat - ru brī - di ci - tas kļūst. Ta - vas

3. piemērs. *Jūra*: trešā strofa

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

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

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

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

Skaņdarbs veidots kontrastsastatformā (ABC), un vidējo daļu spēlē tikai klarnete solo. Tā kā trešajā dziedājumā (C) atbalsojas materiāls no pirmā (A), tad otrajā plānā var saskatīt brīvi veidotu saliktu trijdaļu formu – A [ab] – B [cdc<sub>1</sub>] – A<sub>1</sub> [eb<sub>1</sub>]. Atbilstoši programmatiskajai iecerei, mūzikā cieši savijas iztēlojošo elementu un to raisīto emocionālo reakciju atveids.

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

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

<sup>7</sup> Šeit un turpmāk skaitļi kvadrātiņkāvēs apzīmē partitūrumumus.

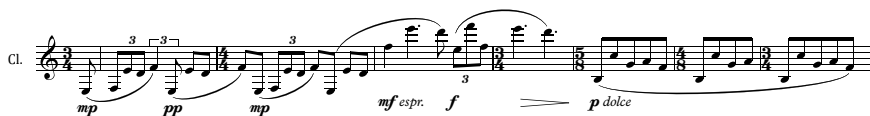
4. piemērs. *Skumjās serenādes*: viļņu motīvi no pirmā dziedājuma (28.–39. t.)

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

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

Tematiskais elements  $\gamma$  uztverams kā reakcija uz iepriekšējo uzbrukumu – bailes, sastingums (izmantots *sul ponticello* un klejojošs, slīdošs 2. vijoles tremolo tritona caurvītos motīvos). Rodas asociatīvs priekšstats, ka pār jūru klājas sirreāla, atsvešināta gaisma. Epizodes variētais atkārtojums ( $\beta_1$  un  $\gamma_1$ ) ienes vēl trauksmaināku noskaņu, jo faktūru bagātina šaudīgu līniju kontrapunkti no iepriekšējās figurācijas.

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



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

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



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

Reprīzē atgriežas skercozitāte – kvintu, septimu, pat nonu saspēlei te piemīt draiskas rotaļas raksturs. Vienīgi pats daļas noslēgums dara klausītāju piesardzīgu. It kā jau kopumā saskaņas ir foniski gaišas (mM<sub>7</sub>, pat lM<sub>9</sub>), tomēr ilgstoši izturētais klarnetes tremolo ar vārstu klaboņas trokšņiem skan visai neparasti un vieš trauksmes sajūtu. Pavīd arī tritons kā dramatisma zīme.

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

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

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

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

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

Interesanta ir cikla *Trīs jūras dziesmas* tapšanas vēsture. Pirmajā variantā kompozīcija iecerēta kā Simfonieta stīgu orķestrim (pirmatskaņota Liepājā 1991. gada 13. decembrī). Nozīmīgākais šī darba ierosmes avots, pēc komponistes vārdiem, ir kādā radiatoraidījumā dzirdēta lībiešu leģendu par zilajiem jūras zirgiem: tie aiznes jūras dzelmē pārgalvīgu puisī, kas vēlējies kļūt par šo zirgu jātnieku. Simfonietas otrajā redakcijā stīginstrumentiem pievienota oboja un mežrags. Šī versija ar nosaukumu *Trīs jūras dziesmas* pirmatskaņota 1995. gada 2. februārī Rīgā, Lielajā ģildē<sup>8</sup>.

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

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



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

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

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

**Tranquillo**

The image shows a musical score for organ and pedal. It is titled 'Tranquillo' and is in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system starts at measure 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

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

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

16 **Pesante**

Org. *mp*

Ped.

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

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

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

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

**Allegro marcatissimo**

Org. *mf*

Ped.

125 **poco rit.**

Org.

Ped.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

S.  
kā pa sap - ņiem vi - ņa klu - si  
*mp*

A.  
kā pa sap - ņiem klu - - si  
*mp*

kā pa sap - ņiem vi - ņa klu - si

12. piemērs. *Noktirne*: 9.–11. t.

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

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

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

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

<sup>9</sup>Dzejoļa oriģinālā – “mūžīgās gaidās”.

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

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

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

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

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

Kora partijas tēlotajai ainavai raksturīga nosvērtība, smagnējība, kas sasauca ar teksta pirmās strofas iezīmēto noskaņu: “Plaši jūra izklājusi / Savu zilganbalto sagšu<sup>10</sup> / Starpā melniem klinšu kalniem.”

<sup>10</sup> Dzejoļa oriģinālā – “Savu zilganzaļo sagšu”.

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

Plašajā B daļā [b+b<sub>1</sub>] valda attīstošs izklāsts. Intensīvu izvērsumu te gūst ekspozīcijas posmā pieteiktie elementi, pastiprināta uzmanība tiek pievērsta atsevišķu akordu fonikai. Tā, piemēram, atkal izceļas  $mM_7$  un tā apvērsumi vai enharmoniskie līdzinieki (32., 34., 55.–56. t.). Tumšākos toņos skanējumu iekrāso  $mpm_{43}$  (35., 44.–45., 48. t.), tāpat  $pm_2$  (37. t.), pavīd arī  $pl_{63}$  (38. t.) un citi maīgi disonanti, krāšņi akordi, kas šeit kā akustiski pašpietiekamas vērtības pilnībā aizstāj konsonantās saskaņas, tostarp tonikas trijskani. Šāds harmoniskais kolorīts tieši sasaucas ar verbālā teksta grezno tēlu: “Garām visām sagšas malām / Smagas sudrabviļņu bārkstis / Čaukst, kad sakust sagšas gali.”

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

43 **Molto meno mosso**

Sax. *p* *f sub. p*

**Molto meno mosso**

*p* *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

S. *pp* 3 3 5

a

*pp* 3 3 5

a

*p* *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

A. *pp* 5

a

*pp* *f sub. p*

a sa - - kust

T. *p* *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

B. *p* *f sub. p*

čaukst, kad sa - - kust

324

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

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

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

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



atkal iezīmējas kuplie tercu struktūras daudzskaņi: mM<sub>9</sub>, no *cis* (88. t.), kā arī *C dur* D<sub>9</sub><sup>+5,+7</sup> (93., 95. t.).

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

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

### Noslēgums

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

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

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

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

**Ilma Grauzdiņa**

### Summary

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

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

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

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

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

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

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

## Literatūra un citi avoti

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

## MAIJAS EINFELDES SKAŅDARBU RĀDĪTĀJS

Rādītājā alfabētiskā secībā minēti pirmām kārtām visi tie Maijas Einfeldes skaņdarbi, kuriem saglabājies nošu materiāls, kā arī (izlases veidā) atsevišķi zudušie darbi. Lielākā daļa no šīm kompozīcijām aprakstītas krājuma gaitā (skat. lappušu norādes). Tomēr nedaudzi skaņdarbi iepriekšējos rakstos nav pieminēti; lakoniska informācija par tiem sniegta skaņdarbu rādītāja vērēs.

Izšķiroties, vai numurēt viena nosaukuma kompozīcijas, respektēta Maijas Einfeldes vēlme un no tās izrietošā koncertprakse: piemēram, sonātes vijolei un klavierēm tiek numurētas (Pirmā, Otrā un Trešā), bet sonātes čellam un klavierēm (kopskaitā divas), kā arī stīgu kvarteti nav apzīmēti ar numuriem<sup>1</sup>; norādīts tikai to rašanās laiks. Pagaidām nav numurēti arī divi trio klavierēm, vijolei un čellam, taču tuvākā nākotne šajā ziņā, domājams, varētu viest izmaiņas (otrais trio pabeigts 2016. gadā un vēl nav atskaņots).

<sup>1</sup> No trim stīgu kvartetiem saglabājies tikai beidzamais. Savukārt no abām čellsonātēm pati komponiste, kā izriet no intervijas (2016), augstāk vērtē pēdējo.

Skaņdarbu versijas dažādiem atskaņotājsastāviem rādītājā minētas tikai tad, ja tās veidojusi pati autore. Skaitļi, kas atdalīti ar slīpsvītru, apzīmē skaņdarba dažādu redakciju rašanās gadus.

*Adagio* vijolei, čellam un ērģelēm (1994) – 79–81, 88, 112, 129, 133, 134, 154, 161, 172, 198

*Adagio*, versija vijolei, čellam un klavierēm (1994) – 80

*Aizvestie*, poēma mecosoprānam, mežragam un ērģelēm (1989) – 62, 85, 86, 179

*Aizvestie*, poēma: versija, mecosoprānam un stīgu kvartetam (1989) – 86

*Albuma lapa* klavierēm (ap 1988) – 69, 173, 174, 192, 193

*And I Saw a New Heaven* (*Un es redzēju jaunas debesis*) vokālajai grupai *a cappella* (1998) – 100, 172, 173, 198, 202, 203, 261–263, 269–271

*Atmini sauli!* mecosoprānam, pikolo trompetei un klavierēm (2015) – 129, 130, 153, 154

*Atmiņām jāpaliek*, oratorija (1972) – 48

*Ave Maria* sieviešu korim un ērģelēm (1994) – 68, 88, 89, 107, 114, 118, 162, 168, 169, 253–255, 267, 269, 271

*Ave Maria*, versija ērģelēm (1995) – 8, 18, 68, 69, 89, 128, 160, 194–197, 253–255, 268–271

*Ave Maria*, versija jauktajam korim un ērģelēm (ne vēlāk kā 1998) – 103, 253–256, 268, 269

*Balāde* ērģelēm (1987) – 8, 18, 67, 68, 86, 120, 164

*Baltās mākoņas* sieviešu korim (ne vēlāk kā 1987) – 64, 87

*Balts buķelis* sieviešu vokālajam ansamblim (2003) – 120, 121, 166

*Benedictus* jauktajam korim (2000) – 203, 232, 233, 257, 258, 268, 269, 271

<sup>2</sup> Nezināmu interpretu ieraksts, glabājas Latvijas Radio.

<sup>3</sup> Dziesmas teksts ir kompilācija no dažādu latviešu dzejnieku dzejoļu sākumrindām. Latvijas Radio fonotēkā glabājas ieraksts, ko veicis LPSR televīzijas un radio Teodora Kalniņa koris un LPSR Valsts simfoniskais orķestris Vasilija Sinaiska vadībā.

*Bērīt's manis kumeliņš*, tautasdziesmas apdare bērnu vokālajam ansamblim ar pavadījumu (ne vēlāk kā 1978)<sup>2</sup>

*Capriccio* čellam un klavierēm (2002) – 127

*Celies, dziesma, zīle straujā* jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim (ne vēlāk kā 1985)<sup>3</sup>

*Cimdiņš* balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1971) – 49

*Cīrulītis* bērnu korim (ne vēlāk kā 1976) – 49

*Concertino* – skat. *Iz senseniem laikiem*

*Crucifixus* ērģelēm (1989) – 8, 18, 68, 69, 71, 86, 140, 160, 177, 183, 184, 251–253, 267–269, 271

*Četras elēģijas* čellam un klavierēm (1976) – 50–52, 57, 58, 74, 90, 133, 134, 161, 166, 168, 172, 187, 190

*Daina* – skat. *Iz senseniem laikiem*

*Dancis* balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1969) – 49

*Delicato* klavierēm (20. gs. 60. gadu beigās) – 49, 50

*Divas impresijas* mecosoprānam un kamerorķestrim (2013) – 122, 123, 161

*Divas mīlas dziesmas* 12 balsīm (2006) – 114, 115, 122, 135, 161, 168, 202–204, 223, 224

*Div' bāliņi karā jāja* – skat. *Maza balāde*

*Divi dialogi* (*Dramatiskais* un *Sentimentālais*) diviem čelliem (1990) – 75, 76

*Divi ekspromti* (*Prelūdijs* un *Cantabile*) saksofonam un ērģelēm (2015) – 128, 129, 131, 196

*Dzērves* jauktajam korim, trim sitaminstrumentiem un klavierēm (ne vēlāk kā 1978) – 48, 49, 88, 102, 134, 157, 158

*Dzimtenei* jauktajam korim (ap 1977)<sup>4</sup>

*Dzimtenes ābolu smarža* balsij un klavierēm (20. gs. 80. gadi) – 75

*Džordano Bruno sārts*, kantāte soprānam, mežragam, altam, čellam un klavierēm (1983) – 38, 62, 63, 84, 250

*Elēģija* divām klarnetēm (20. gadsimta 90. gadu otrā pusē) – 187

*Gloria* pikolo trompetei un ērģelēm (1987) – 77, 82, 114, 129, 130, 160, 188, 250, 251, 268–271

*Iz senseniem laikiem* klarnešu kvartetam (1992, otrs nosaukums – *Concertino*) – 68, 79, 179, 197

*Iz senseniem laikiem*, versija ērģelēm (1992, otrs nosaukums – *Daina*) – 8, 18, 66, 68, 69, 79, 103, 183

*Jāņu dziesmas* jauktajam korim (2001) – 8, 15, 102, 120, 164, 165, 168, 169, 176, 190, 200, 203, 205, 218, 250, 275

*Jūra* jauktajam korim (ne vēlāk kā 1986) – 8, 18, 78, 111, 177, 311–313, 326

*Jūras sagša* jauktajam korim, altam un altsaksofonam (2015) – 113, 178, 322, 324–326

<sup>4</sup> Dziesma ar Cečīlijas Dineres vārdiem; koris *Kokle* Anša Alberinga vadībā to pirmatskaņojis 1982. gada 12. decembrī universitātes aulā.

*Jūras vējš* jauktajam korim (ne vēlāk kā 1983) – 78, 310, 311, 325, 326

*Kaķīt's gauži noraudāja*, kanons (ne vēlāk kā 1981) – 49

*Kājas* solobalsij un bērnu vokālajam ansamblim ar klavierēm (ne vēlāk kā 1972)<sup>5</sup>

**Koncertīno** klavierēm un kamerorķestrim (1964) – 38, 39, 273

**Koncertīno** klarnešu kvartetam – skat. *Iz senseniem laikiem*

*Koncertmūzika* čellam solo (1974) – 52

**Koncerts altam** un kamerorķestrim (2011) – 10, 12, 20, 22, 51, 102, 123, 126, 127, 138, 146, 147, 150, 151, 159, 173, 180–182, 187, 199, 220, 221, 223, 273–289, 299

**Koncerts vijolei** un simfoniskajam orķestrim (1973) – 43–45

*Kora simfonija* jauktajam korim un kamerorķestrim (2000/2004) – 6, 8, 9, 12, 15, 18, 19, 23, 38, 64, 87, 108, 110–112, 114, 121, 123–125, 135, 162, 175–177, 179, 185, 192, 196, 197, 199, 230–250, 257, 263, 264, 270, 325

*Krāsas*, četri rečitātīvi balsij un klavierēm (1975) – 47, 50, 67, 113, 134, 166, 172, 173, 190

*Krāsas* jauktajam korim (2016) – 113, 114

*Kur dus zivtiņa* estrādes ansamblim (ne vēlāk kā 1978)<sup>6</sup>

*Kur sākas komunisti* jauktajam korim (ne vēlāk kā 1977)<sup>7</sup>

*Ķīšl's brauca pār Daugavu*, kanons (ne vēlāk kā 1981) – 49

*Latvija alkst* jauktajam korim (iespējams, 20. gs. 70. gadi)<sup>8</sup>

*Loreleja* jauktajam korim (2009) – 115, 135, 203

*Lux aeterna* jauktajam korim, vibrofonam un zvaniņiem (2012) – 119, 122, 123, 185, 203, 265–271

*Maestoso* altam un klavierēm (1989) – 57, 74, 126, 150–152, 175, 197

*Maija balāde* astonebalsīgam jauktajam korim *a cappella* (1997) – 5, 6, 15, 34, 51, 100, 105, 165, 168, 175, 182, 186, 188, 192, 203, 250

*Manas bērniņas mājas*, poēma jauktajam korim, klarnetei, arfai un zvaniņiem (1999) – 49, 64, 70, 101–103, 133, 140, 146, 177, 179, 188, 197, 250

*Maza balāde* (arī ar nosaukumu *Div' bāliņi karā jāja*) trompetei un klavierēm (1987) – 9, 18, 77, 82, 156, 172, 188, 192

*Mazs, mazs vīriņš*, kanons (ne vēlāk kā 1981) – 49

*Mazs skerco* klavierēm (iespējams, 20. gs. 70. gadi) – 50

*Mēness dziesma* sieviešu korim (ap 1991) – 87, 163

*Miega zilonis* – skat. *Miegains zilonis*

*Miegains zilonis* (vairāk pazīstams ar nosaukumu *Miega zilonis*) balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1977) – 49, 95, 133

*Monologs* čellam un klavierēm (1989) – 51, 75, 192, 193

*Mūsu egles* vīru korim (ne vēlāk kā 1982) – 105

*Nikte un Selēne* stīgu orķestrim (1999) – 87, 104–106, 111, 123, 130, 131, 163, 172, 179, 185, 187, 198, 199, 230

<sup>5</sup> Latvijas Radio fonotēkā glabājas ansamblja *Dzeguzīte* ieraksts (solo – Dina Zeltkalne, pie klavierēm – Gunārs Stāde).

<sup>6</sup> Irinas Tokmakovas teksts (atdzejotājs nav zināms), dziesmas ieraksts glabājas Latvijas Radio.

<sup>7</sup> Dziesma ar Laimoņa Vāczenieka vārdiem; notis 1977. gadā izdevusi Valsts TV un radioidrijumu komiteja.

<sup>8</sup> Dziesma ar Alberta Ločmeļa tekstu; komponistes rokkraksta kopija glabājas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā.

*Noktirne* arfai (2002) – 67, 127, 128

*Noktirne* jauktajam korim (2002) – 39, 64, 67, 110, 111, 163, 168, 203, 320–322, 325–327

*Non legato* klavierēm (20. gs. 60. gadu beigas) – 49, 50

*No Tevis* sieviešu korim (1990) – 88, 250

*Novetele* trompetei un klavierēm (1987, *Svinīga dziedājuma* pirmvariants) – 82

*Otrā sonāte* vijolei un klavierēm (1985) – 6, 7, 15, 16, 39, 44, 57–60, 70, 75, 131, 134, 137, 153, 154, 158, 159, 161, 162, 168, 175, 193, 197–200

*Par tavu gara elpu* jauktajam korim (2007) – 114, 203, 250

*Pasaciņa*, bērnu dziesma balsij un klavierēm (ap 1987–1988)<sup>9</sup>

*Pasaka manai māšelei*, dziesma balāde jauktajam korim (ne vēlāk kā 1976)<sup>10</sup>

*Pastorāle* mežragam solo (20. gs. 80. gadu sākums) – 62

*Pavasara rīts* balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1971) – 49

*Pelīt' brauc, vāģi čīkst*, tautasdziesmas apdare bērnu korim (20. gs. 70. gadi, vēlākās *Šūpla dziesmas* pirmvariants) – 49, 88, 190

*Pēc pārkoņa* sieviešu korim un pikolo trompetei (1990) – 87, 105, 177

*15. psalms* jauktajam korim (1998) – 86, 88, 90, 98–103, 140, 143, 162, 177, 183, 186, 188, 194, 200, 202, 203, 219, 220, 226, 258–261, 267, 270

*Pienāks brīdis tāds reiz...* mecosoprānam un klavierēm (1995) – 86

*Pie zemes tālās...*, kameroratorija jauktajam korim (1996) – 5–8, 13, 14, 15, 17, 23, 38, 68, 71, 84, 89, 95–101, 103, 107, 111, 115, 122, 124, 125, 129, 138, 146, 149, 162, 165, 166, 168, 169, 176–178, 180, 181, 184–186, 188, 189, 191, 196, 199, 200, 202–206, 215–217, 219, 225, 226, 258, 307, 328

*Pirmā sonāte* vijolei un klavierēm (1980/1981) – 6, 7, 15, 16, 55, 56, 59, 66, 70, 71, 81, 134, 137, 148, 149, 153, 161, 162, 196, 197, 230, 291, 292

*Pirms saules rieta* klarnetei, altam un klavierēm (1994) – 6, 15, 79–81, 88, 126, 129, 134, 138, 150, 151, 161, 163, 196, 250

*Prelūdija* obojai un altam (1999) – 103–104

*Prelūdijas* klavierēm (20. gs. 70. gadi, kopskaitā ap 3) – 43

*Raganu dancis* klavierēm (~1953–1956) – 34, 100, 165

*Rīta liturģija*, oratorija jauktajam korim, ērģelēm un pikolo trompetei (2001) – 116–118, 135, 142, 175, 188, 230, 263–265, 268, 270

*Romance* altsaksofonam, sitaminstrumentiem un ērģelēm (2006) – 128, 192

*Romantiskas dziesmas* mecosoprānam un klavierēm (1980) – 47, 48, 86, 123, 133, 134, 153, 154, 156, 197

*Rubato* klavierēm (20. gs. 70. gadu beigas) – 50

*Rudenī*, etīde monologs klarnetei solo (1989) – 78

*Rudens vēju dziesmiņa*, kanons (ne vēlāk kā 1981) – 49

*Rudentiņš* bērnu vokālajam ansamblim ar pavadījumu (ne vēlāk kā 1972)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Notis glabājas kordiriģentes un pedagoģes Marutas Rozītes privātarhīvā.

<sup>10</sup> Dziesma rakstīta ar Ramiza Rovšana (*Ramiz Rovshan*) tekstu (atdzejotājs nav norādīts), notis 1976. gadā izdevusi Valsts TV un radioraidījumu komiteja.

<sup>11</sup> Latvijas Radio fonotēkā glabājas ansambļa *Dzeguzīte* un instrumentālā ansambļa ieraksts.



*Runcis Ūšuks ciemos gāja* bērnu korim (20. gs. 70. gadi)<sup>12</sup>

*Runča kažociņš* balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1969) – 49

*Rūķu maršs*, kanons (ne vēlāk kā 1981) – 49

*Saistītais Prometejs*, monooratorija baritonam, vijolei, čellam, klarnetei, mežragam un klavierēm (1986) – 62, 84, 85, 95, 217

*Sanctus* ērģelēm (1999) – 8, 18, 104, 116, 160, 162, 256, 257, 268–271

*Sērdieņu dziesma* flautai un klavierēm (1985) – 79, 134, 156, 162, 168, 197, 250, 291, 292

*Simfonieta* (*Sinfonietta*) stīgu orķestrim (1991, *Trīs jūras dziesmu* orķestra versijas pirmvariants) – 82, 316

*Simfonija* (2003) – 108, 123–126, 135, 140, 158, 167, 170, 175, 179, 185, 187–190, 192, 193, 196, 197, 200, 233, 273

*Simfoniskā poēma* (apakšvirsraksts *Salaspils bērzi*) simfoniskajam orķestrim (1966) – 39, 70, 82

*100. psalms* sieviešu korim un flautai (2008) – 118, 119, 258, 270

*Sīrēnu sala* sieviešu korim vai vokālajam ansamblim (1998) – 34, 100, 101, 103, 107, 115, 120, 159, 166, 168, 169, 183, 188, 192, 203, 204, 219, 226, 325, 327

*Skerco* čellam solo (2000) – 104, 133

*Skumjās serenādes* jeb *Trīs dziedājumi mirstošai jūrai* klarnetei un stīgu kvartetam (1988) – 6, 11, 15, 21, 51, 76, 78, 92, 111, 133, 146, 161, 174, 180, 184, 186, 187, 196, 313–316, 325–327

*Sonāte* klavierēm *e moll* (20. gs. 60. gadu 2. puse vai 70. gadi) – 43, 50

*Sonāte* klavierēm *h moll* (20. gs. 60. gadu 2. puse vai 70. gadi) – 43, 50

*Sonāte dialogs* diviem altiem (1978) – 50

*Sonāte* čellam un klavierēm *C dur* (1981) – 6, 15, 56, 290

*Sonāte* čellam un klavierēm (2014) – 60, 131–133, 135, 150, 151, 196, 219

*Sonāte meditācija* altam un klavierēm (1983) – 6, 7, 10, 15, 16, 20, 39, 56–58, 62, 74, 75, 81, 126, 134, 137, 149–152, 161, 174, 175, 178–180, 184, 192, 193, 196, 199, 200, 230, 250, 290–306

*Sonāte* vijolei un ērģelēm (1989) – 68, 70–72, 74, 75, 79, 84, 90, 103, 120, 149, 164, 177, 180, 184, 193, 197, 200

*Sonāte* vijolei solo (1997/2000) – 7, 16, 103, 275

*Sonāte* flautai un klavierēm (2016) – 135

*Sonoramente* čellam un klavierēm (21. gs. otrās desmitgades sākums) – 127, 132, 197

*Stīgu kvartets* (1965) – 130

*Stīgu kvartets* (1994) – 79, 130

*Stīgu kvartets* (2009) – 102, 130, 131, 135, 184, 218

*Svinīgs dziedājums* trompetei un simfoniskajam orķestrim (1987, pirmvariants – *Novelite*) – 82, 250

<sup>12</sup> Dziesma ar Vītauta Lūdēna vārdiem, notis glabājas JVLMA un Latvijas Nacionālajā bibliotēkā.

*Šūpla dziesma* sieviešu korim (1990, pirmvariants – *Pelīt' brauc, vāģi čīkst*) – 8, 18, 88, 163, 166, 190

*Tā jāj kungi, tā sulaiņi*, tautasdziesmas apdare bērnu korim (20. gs. 70. gadi) – 49

*Teika par zvaigznēm* jauktajam korim (2000) – 87, 103, 163, 168, 176, 203, 250

*Trešā sonāte* vijolei un klavierēm (1990/1995) – 7, 16, 51, 72–74, 103, 140, 153, 154, 179, 181, 192, 196

*Trio* klavierēm, vijolei un čellam (1984/1985) – 60–63, 75, 154

*Trio* klavierēm, vijolei un čellam (2016) – 61, 135

*Trīs dziesmas ar Elinas Zālītes vārdiem* balsij un klavierēm (20. gs. 70. gadi) – 43

*Trīs dziedājumi mirstošai jūrai* – skat. *Skumjās serenādes*

*Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, cikls jauktajam korim (2003) – 80, 102, 111, 112, 114, 146, 147, 163, 179, 203, 206–215, 221, 222, 225, 250

*Trīs jūras dziesmas* ērģelēm (1994) – 8, 18, 69, 84, 100, 111, 128, 146, 161, 162, 169, 179, 189, 196, 250, 316–320, 325–327

*Trīs jūras dziesmas*, versija obojai, mežragam un stīgu orķestrim (1995, pirmvariants – Simfonieta) – 62, 82–84, 90, 123, 165, 166, 179, 187, 188, 190, 191, 198, 316

*Trīs noktirnes* ērģelēm (1988) – 8, 18, 67, 68, 127, 183, 184, 196, 250

*Un Dievs nožāvēs visas asaras...* vīru korim un stīgu orķestrim (2005) – 122, 162, 263, 270

*Un es redzēju jaunas debesis* – skat. *And I Saw a New Heaven*

*Uz krēslainiem kalniem* vīru korim (2009) – 113

*Vakara dziesmiņa*, kanons (ne vēlāk kā 1981) – 49

*Vēl saule dus* jauktajam korim (ne vēlāk kā 1976) – 48, 113

*Vētras sēja*, oratorija zēnu korim, tenoram un simfoniskajam orķestrim (1977)<sup>13</sup>

*Vijolīte* balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1969) – 49

*Vilciņš*, etīde klavierēm (~1952–1953) – 33, 39

*Vilku dziesmiņa* bērnu korim (ap 1987–1988) – 86, 87

*Vinnija Pūka dziesma* balsij un klavierēm (ne vēlāk kā 1976)<sup>14</sup>

*Ziema* balsij un klavierēm (1964)<sup>15</sup>

*Ziemas pasaka* čellam un klavierēm (1992) – 75, 133, 179

*Zilīte, žubīte*, tautasdziesmas apdare bērnu korim (20. gs. 70. gadi) – 49

<sup>13</sup> Skanadarba pamatā ir Raiņa dzeja. Saglabājušās simfoniskā orķestra balsis, kas pieejamas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā.

<sup>14</sup> Latvijas Radio fonotēkā glabājas Guntara Kurmjā (balss) un Maijas Kurmes (klavieres) ieraksts.

<sup>15</sup> Bērnu dziesma ar Valda Grenkova vārdiem; tapusi studiju laikā, publicēta laikrakstā *Pionieris* 1964. gada 4. februārī.



autore, JVLMA izdevuma *Mūzikas akadēmijas raksti* (2004–2014, 2016) sastādītāja un redaktore.

e-pasts: baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

**Jūlija Jonāne** (1978) absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas nodaļu, kur ieguvusi bakalaura (2000), maģistra (2002) un mākslas zinātņu doktora (2009) grādus profesora *Dr. habil. art.* Jāņa Torgāna vadībā. Kopš 2010 J. Jonāne ir JVLMA Muzikoloģijas katedras mācībspēks, no 2016 – docente. Kopš 2001 viņa pasniedz arī Rīgas Doma kora skolā, ir šīs mācībiestādes Mūzikas teorētisko priekšmetu metodiskās komisijas vadītāja. Pētniecisko interešu lokā ir dažādi reliģiskās mūzikas, 20. gadsimta stilistikas un žanra tradīciju 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

336

**Jeļena Lebedeva** (1945) absolvējusi L. Sobinova Saratovas Valsts konservatorijas Muzikoloģijas nodaļu (1969) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot disertāciju *Kontrasts kā muzikālās domāšanas kategorija* (Kijeva, 1980); zinātniskais vadītājs – mākslas zinātņu kandidāts prof. Fjodors Arzamanovs. JVLMA docētāja kopš 1975, 1992 ievēlēta profesora amatā, 2016 ieguvusi *prof. emeritus* statusu. Pētniecisko interešu centrā ir galvenokārt formveide un mūzikas valoda, īpaši laikmetīgo tendenču kontekstā. Publicējusi darbu *О методике анализа периода* ("Par perioda analīzes metodiku", 1984) un zinātniskus rakstus krājumos *Latviešu mūzika* 19 (1990), *Brīnišķais spēks* (1993), *Mūzikas akadēmijas rakstu* 3. (2007), 5. (2009) un 6. laidienā (2010) un *Dzirdēt Mocartu* (2007; visi krājumi izdoti Rīgā), kā arī *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology* (2001, Viļņā). Veidojusi mācību līdzekli *Baroka mūzikas formas* (1995, atjaunota un papildināta versija 2016).

e-pasts: jelena.lebedeva@jvlma.lv

**Zane Prēdele** (1981) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (2005 bakalaura, 2009 maģistra grāds). 2015 ieguvusi mākslas zinātņu doktora grādu par promocijas darbu *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi*; zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. art.* Lolita Fūrmane. Kopš 2009 Z. Prēdele ir JVLMA J. Vītola Piemiņas istabas arhivāre, kopš 2015 – JVLMA Zinātniskās pētniecības centra pētniece, kopš 2006 – arī Latvijas Radio līdzstrādniece, t. sk. kopš 2009 Latvijas Radio 3 *Klasika* mūzikas apmaiņas projektu koordinatore. Zinātnisko interešu lokā ir galvenokārt Latvijas mūzikas vēstures jautājumi, kas

bieži tiek skatīti starpdisciplinārā kontekstā; šai tēmai veltīta virkne publikāciju Latvijas, Austrijas un Gruzijas zinātniskajos izdevumos. Publicējusi virkni rakstu arī preses izdevumos *Literatūra un Māksla Latvijā*, *Māksla Plus*, *Mūzikas Saule*, *Dziesmusvētki*, *Kultūras Forums*, *Kultūras Diena* (laikraksta *Diena* pielikums) u. c.

e-pasts: zane.predele@jvlma.lv

**Gundega Šmite** (1977) absolvējusi prof. Pētera Plakida kompozīcijas klasi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (maģistra grāds 2007). Strādājusi par kompozīcijas pasniedzēju Daugavpils mūzikas vidusskolā (2005–2008), bijusi lektore Informācijas sistēmu menedžmenta augstskolā (ISMA, 2007–2009) un kopš 2008 ir docētāja Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Bijusi Latvijas Komponistu savienības valdes priekšsēdētāja (2009–2012), guvusi ievēribu vairākos kompozīciju konkursos. 2013 aizstāvējusi promocijas darbu *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*; zinātniskā vadītāja – prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva. Sekojušas pēcdoktorantūras studijas Aristoteļa Universitātē Salonikos, Grieķijā (2013–2014). Publicējusi virkni pētījumu krājumos *Mūzikas akadēmijas raksti* (izdod JVLMA), *Mūzikas zinātne šodien – pastāvīgais un mainīgais* (izdod Daugavpils Universitāte) u. c. Regulāri sadarbojusies arī ar žurnālu *Mūzikas Saule*.

e-pasts: gundega.smite@jvlma.lv

