



Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2008

V

Mūzikas akadēmijas raksti, 5
Rīga: Musica Baltica, 2008, 194 lpp.

ISBN 978-9984-588-38-4

Redakcijas kolēģija:

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

Redaktore Baiba Jaunslaviete
Kopsavilkumu tekstu tulcotāja / redaktore Īrisa Vika
Makets: Kristīna Bondare, Anita Mežale
Dizains: Dita Pence
Nošu datorsalikums: Līga Muceniece

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

© Jānis Torgāns, Jeļena Ļebedeva, Ilze Šarkovska-Liepiņa,
Ineta Kivle, Taťjana Kuriševa, Baiba Beinaroviča, Inese Žune

© Musica Baltica, 2008
Reģ. Nr. 40103114067
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv
www.musicabaltica.com

Saturs

Priekšvārds	5
KOMPONISTS UN SKAŅDARBS	
Jānis Torgāns	
Jāņa Ivanova vokālīzes – savrupa parādība latviešu mūzikā	6
Jeļena Ļebedeva	
Laikmetīgās formveides iezīmes Georga Pelēča <i>Trīspadsmitajā Londonas simfonijā</i> . Par stilu paralēlēm un ne tikai par tām	25
Ilze Šarkovska-Liepiņa	
Latviešu jaunākās kormūzikas tendences: stilistika, vēsturiskās attīstības konteksti, personības	59
MŪZIKA UN FILOSOFIJA	
Ineta Kivle	
Mūzikasdarba ontoloģija: jautājums par būtību un interpretāciju	87
BALETS: NO KOMPONISTA IECERES LĪDZ IESTUDĒJUMAM	
Татьяна Курьшева	
Новаторство поздних балетов Сергея Прокофьева	109
Tatjana Kuriševa	
Sergeja Prokofjeva vēlino baletu novatorisms	121
Baiba Beinaroviča	
Sergeja Prokofjeva baleti Latvijā	133
MŪZIKA DZĪVESSTĀSTS KĀ LAIKMETA LIECĪBA	
Inese Žune	
Nilsa Grīnfelda personības atspoguļojums viņa arhīva materiālos	149
Īsas ziņas par publikāciju autoriem	191
Informācija rakstu iesniedzējiem	194

Priekšvārds

No Vīnes klasicisma līdz 21. gadsimtam – šādu hronoloģisko spektru aptver *Mūzikas akadēmijas rakstu* 5. laidienā risinātās tēmas. Rubrikā *Komponists un skaņdarbs* **Jānis Torgāns** aplūkojis Jāņa Ivanova vokālīzes – miniatūras, kas pieder 20. gadsimta latviešu kora mākslas zelta fondam; autors analizējis raksturīgās stila zīmes un sniedzis arī ieskatu žanra vēsturiskās attīstības kopainā. **Jeļena Ļebedeva** pievērsusies Georga Pelēča – smalka stila spēļu meistara – jaunradei. Iztirzājot viņa *Trīspadsmiņo Londonas simfoniju*, autore fiksējusi interesantu mijiedarbi starp impulsiem, kas gūti no Vīnes klasicisma un tam hronoloģiski tāliem strāvojumiem. **Ilze Šarkovska-Liepiņa** pētījusi 21. gadsimta latviešu kormūzikai tipiskās tendences un to saikni ar mūsu kora mākslas evolūciju kopumā; īpašu uzmanību viņa veltījusi jauno autoru – Santas Ratnieces, Andra Dzenīša, Ērika Ešenvalda un Mārtiņa Viļuma daiļradei.

Krājumā pirmoreiz parādās divas līdz šim *Mūzikas akadēmijas rakstos* neskartas tematiskās līnijas. **Ineta Kivle** rubrikā *Mūzikas filosofija* analizē skaņumākslas uztveri 20.–21. gadsimta filosofu darbos; autore uzmanības centrā ir dažādu virzienu pārstāvju, pirmām kārtām fenomenologu un hermeneitiķu paustās atziņas. Rubrikā *Balets: no komponista ieceres līdz iestudējumam* iekļauti **Tatjanas Kuriševas** un **Baibas Beinarovičas** raksti. Tie veltīti 20. gadsimta baletmūzikas klasikai, proti, Sergeja Prokofjeva darbiem. T. Kuriševas rakstā (tas publicēts gan oriģinālversijā – krievu valodā, gan latviešu tulkojumā) aplūkota mazāk pētīta Prokofjeva daiļrades šķautne: režisora talants, kura izpausmes autore fiksējusi baletu *Romeo un Džuljeta*, *Pelnrušķīte* un *Akmens zieds* partitūrās. Savukārt B. Beinarovičas raksts atklāj interesantus faktus par S. Prokofjeva baletu iestudējumu vēsturi Latvijā.

Ineses Žunes pētījums rubrikā *Mūziķa dzīvesstāsts kā laikmeta liecība* ir velte Nilsam Grīnfeldam viņa 100 gadu jubilejas atcerē (2007). Šis materiāls tapis, bagātīgi izmantojot arhīvu dokumentus. Tas ļauj labāk izprast gan paša N. Grīnfelda sarežģīto dzīvesceļu, gan daudzu citu mūziķu – 20. gadsimta Krievijas latviešu – likteņgaitas. Autore iztirzājusi arī N. Grīnfelda darbību kompozīcijas un klavierspēles jomā; tomēr tieši muzikoloģijā viņa devums, kā jau zināms, bijis visnozīmīgākais. Jācer, ka Ineses Žunes aizsāktā tēma radīs turpinājumu: N. Grīnfelda, tāpat kā daudzu viņa laikabiedru – 20. gadsimta latviešu muzikologu – atstātajā mantojumā vēl ir ne mazums interesantu, izpētes vērtu lappušu.

Krājuma sastādītāja
Baiba Jaunslaviete

KOMPONISTS UN SKAŅDARBS

JĀŅA IVANOVA VOKALĪZES – SAVRUPA PARĀDĪBA LATVIEŠU MŪZIKĀ

Jānis Torgāns

Jā, tas ir mazliet paradoksāli – nepavisam nebūdamas savrupas paša Jāņa Ivanova (1906–1983) radošajā devumā, latviešu mūzikas kopainā viņa kora vokālīzes šķiet tā kā drusku svešādas, tā kā ļoti neiegunst nevienā plauktiņā. Pat kordziesmas maģistrālē tās paliek marginālas: gan ne visiem koriem pieejamas komplicētā skaņuraksta dēļ, gan arī klausītājiem neierastas un pat neērtas teksta trūkuma dēļ. Tekstam kordziesmā ir milzu spēks, kas vieno dziedātājus un publiku kopējā domā, nostādnē, valodā un poētiskā. Taču teksts uzliek arī zināmus ierobežojumus, virza tēlainību noteiktā, verbāli formulētā izteiksmē – arī tad, ja tas ir ļoti brīvs, metaforām, zemtekstiem, neatšifrējamiem mājieniem bagāts.

Komponistam, kurš mēdz domāt tīri muzikālās kategorijās, bet programmatiskus vai pusprogrammatiskus nosaukumus, skaidrojumus un komentārus izmanto reti, drīzāk izņēmuma gadījumos, vokālīzes žanrs izrādījies pievilcīgs tieši šīs brīvības dēļ: tas sniedz iespēju saskarties ar kora muzicēšanas vērienu un burvību, bet palikt noteicējam izvēlē, savas mūzikas suverēnā izveidē.

Starp citu, izveidojusies, šķiet, nedaudz deformēta Ivanova daiļrades kopuma uztvere: šis komponists, būdams pirmām kārtām izcils simfonīķis (viņa devums 20. gadsimta beigu simfoniskās mūzikas panorāmā, iespējams, vēl nemaz nav pilnībā apzināts un novērtēts kaut vai reģiona kontekstā), taču radījis ļoti nozīmīgus darbus arī citos žanros. Patiesībā visos, kuriem pievērsies: no tautasdziesmu apdarēm līdz solodziesmām, no pūtēju orķestra opusiem līdz lieliskai autonomas vērtības kinomūzikai, nerunājot nemaz par kameransambļiem un klaviermūziku. Un – kas ļoti būtiski – visos žanros viņš paliek tieši simfonīķis: par to pārliecina domas vēriens, tēlainais vispārinājums, attīstības intensitāte.

Tas attiecas arī uz kora vokālīzēm, kuras, protams, jau pēc savas iedabas pieder miniatūrām un kurās nav nedz nepieciešama, nedz iespējama monumentālās simfoniskās drāmās tik organiskā konfliktu dramaturģija, enerģijas eksplozīvas izpausmes izvērstās laikietilpīgās kolīzijās. Un tomēr arī šajās nelielajās ainās, gleznās, *skicējumos*, dienasgrāmatas lapās jaušama simfonīķa roka un sirds: simfonisks vispārinājums, pacelšanās virs ikdienības, tiešā vērojuma un konkrētā iespaida.

Vokālīzes žanrs un tā vēsture līdz šim nav raisījusi būtiskāku interesi pētnieku vidū. Acīmredzams ir fakts, ka sākotnēji vokālīze dziedātājiem bija tas pats, kas etīde instrumentālistiem. Vēlāk abās jomās nošķīrās tīri instruktīvi, pedagoģiski metodiskas ievirzes skaņdarbi no opusiem, kas *pacēlās* līdz koncertskatuvei, ieguva gan meistarības apliecinājuma funkciju, gan pilnvērtīgas muzikālas koncepcijas svaru. Vokālīzes pirmsākumi

meklējami pat senāk nekā etīdei – vismaz sākot ar 1755. gadu, kad Žans Batists Berārs (*Jean-Baptiste Antoine Bérard*, 1710–1772) izdeva krājumu *L'Art du chant* ar Žana Batista Lillī¹ un Žana Filipa Ramo dziesmām – tieši kā vingrinājumus, bez teksta.

Etīdes žanrs parādījās 19. gadsimta sākumā līdz ar romantiskās virtuozitātes uzplaukumu klaviermūzikā: Johana Baptista Krāmera, Mucio Klementi, Ignāca Mošelesa un Karla Černi jaunradē. Tad pat strauji attīstījās klasiskās vokālīzes – vispirmām kārtām jau te jāmin Džuzepes Konkones (*Paolo Giuseppe Gioacchino Concone*, 1801–1861) daudzie darbi, kas vēl mūsdienās ir ne tikai dziedātāju, bet arī pūšaminstrumentu spēlētāju drošs palīgs tehniskā slīpējuma un stabilitātes jomā. Nozīmīgs ir arī Nikolā Vakai (*Nicola Vaccai*, 1790–1848) un Heinriha Panofkas (*Heinrich Panofka*, 1807–1887) ieguldījums. Nosaukumi mēdza būt dažādi – piemēram, *lezioni, vocalizzi, solfeggi, studi, esercizi, esercitazioni*; daudzās valodās vokālīzes nosaukums ienācis caur franču vārdu *vocalise* < no latīņu *vocalis* – *balss-, -balsīgs*, lingvistikā arī *patskanis* < no *vox* – *balss, skaņa, tonis; vārds, runa, izruna*.

Savukārt atšķirībā no instrumentālās koncertetīdes (visbiežāk joprojām sauktas vienkārši par etīdi) straujā uzplaukuma (Frideriks Šopēns, Ferencs Lists, Nikolo Paganīni, vēlāk Aleksandrs Skrjabins, Sergejs Raħmaņinovs u.c.) vokālīzes ceļš uz koncertskatuvi bijis garāks – tas pa īstam sācies tikai 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs (Morisa Ravela *Vokālīze habanēras formā*, 1907; Igora Stravinska *Pastorāle*, 1907; Sergeja Raħmaņinova *Vokālīze*, 1912). Taču ievērojams pavērsiens – turklāt tieši kora vokālīzes sfērā – noticis vēl agrāk. Un, kā jau nereti mēdz būt – ar jaunām idejām, meklējumiem, pārsteigumiem skatuves žanru jomā. Viena no pirmajām bezdelīgām ir Pētera Čaikovska *Sniegpārslīņu deja* baletā *Riekstkodis* (1892), kur paredzēts kora bezteksta dziedājums (12 soprāni, 12 alti; komponists norāda, ka vēlams zēnu koris) – kā Ziemassvētku burvības akcentējums, bērnišķīga tiešuma un emocionalitātes izpausme. Turpat blakus jāmin fragments no Žila Masnē operas *Taīda* (1894) – Meditācija vijoles solo, orķestrim un jauktajam korim. Šo bezteksta intermeco starp otro un trešo cēlienu atskaņo ar aizvērtu priekškaru, un tā reprīzē iestājas skatītājam neredzams koris. Arī šeit tā ir neikdienišķības, pat brīnuma zīme, kas saistīta ar garīguma apoloģiju, galvenās varones neticamo pārtapsmi, izteikti reliģiozu atklāsmi. Gan Čaikovska, gan Masnē darbu iestudējumos prakse visbiežāk atsakās no kora līdzdalības kā pārāk lielas greznības (tāpat kā vairākās Debisī un Ravela partitūrās), taču tas neko nemaina faktā, ka šāda iecere bijusi un tā fiksēta nošu tekstā.

A cappella bezteksta kormūzikas vēsture joprojām ir diezgan miglaina: mūsdienās tiek apšaubīta Džona Tavernera *Quemadmodum* iecere kā bezteksta dziedājums; ir ziņas par Orlando di Laso *Cantiones sine textu* (*Magnum opus XIII–XXIV*); vairākus bezteksta kordziedājumus komponējis Hektors Berliozs. Taču visos šajos gadījumos nav runa par konkrētu žanru, bet par noteiktu izteiksmes iespēju meklējumiem. Tieši kora vokālīzes veidolā vairāk kompozīciju parādās 20. gadsimta sākumā

¹ Uzvārda transkripcija *Lillī* precīzāk atbilst franču izrunai nekā līdz šim latviešu valodas praksē ierastā versija *Lulli*.

² Viens no pirmajiem aplūkojumiem ir Ineses Lūsiņas recenzija *Jāņa Ivanova vokālīzes*, kas 1977. gadā publicēta nedēļrakstā *Literatūra un Māksla* [4]. Plašāks analītisks apskats sniegts 1985. gadā izdotās Viktora Brežņeva brošūras *J. Ivanova kora daiļrade* otrajā daļā [2: 31–66]. 1986. gadā Juris Kļaviņš nolasiya referātu *Jāņa Ivanova vokālīzes* Latvijas Valsts konservatorijas rīkotajā konferencē *Laikmeta balsis Jāņa Ivanova daiļradē* – sk. konferences tēzes [3]. 2006. gadā *Komponista Jāņa Ivanova simtgadei veltītajos zinātniskajos lasījumos* JVLMA tematu *Jāņa Ivanova vokālīzes – gleznas skaņās* risināja Ieva Rozenbaha [5]. Ziņas par vokālīžu atšķirīgām redakcijām un pirmatskaņojumiem sk. Arvīda Bomika veidotajā skaņdarbu sarakstā – burtnīcā *Jānim Ivanovam – 100*, žurnāla *Mūzikas Saule* 2006. gada 5. (37.) nr. pielikumā [1: 27].

³ Šajā rakstā vokālīzes aplūkotas pēc nošu izdevuma *Jānis Ivanovs. Vokālīzes jauktam korim a cappella*. Rīga: Liesma, 1986.

⁴ Vokālīžu formas daudznozīmību un brīvību apliecina kaut vai fakts, ka Viktora Brežņeva brošūrā [2: 31–66] interesenti atradīs dažādas niansēs atšķirīgu formas traktējumu.

un bieži ar atšķirīgiem apzīmējumiem. Šādus darbus radījušas ievērojamas personības – 1914./1915. gadā Moriss Ravelis, 1928. gadā Aloiss Hāba un 1934. gadā Žans Absils, tomēr viņu opusi paliek izņēmumi, kas pazīstami vien šauram cienītāju un domubiedru lokam.

20. gadsimta vidū un otrajā pusē toties jau ir vesela virkne dažādu vokālīžu: tās sacerējuši, piemēram, Vītauts Barkausks, Lučāno Berio, Jurijs Fajiks, Mortons Feldmens, Jānis Kalniņš, Arvo Perts, Folke Rābe, Alfrēds Šnitke, Marģeris Zariņš un vēl daudzi citi komponisti. Taču arī šie darbi pa lielākajai daļai tapuši kā eksperimenti, izmēģinājumi, konkrēti pasūtījumi, kas pazīstami galvenokārt speciālistu aprindās, elitāru skaņierakstu un festivālu aprītē. Jāņa Ivanova vokālīzes uz šā fona izceļas ar ieceres noturību, darba konsekveci un ilglaicību.

Tā kā izcilā latviešu komponista vokālīzes maz aplūkotas publikācijās², acīmredzot nepieciešams īss katras miniatūras vispārējs raksturojums. Tas sniegts secīgi – pēc tapšanas laika³. Piedāvātā skaņdarbu formas izpratne nav detalizēta un var būt diskutējama⁴: gandrīz nemaz neizejot ārpus vienkāršo formu ietvariem, katras vokālīzes forma ar tipizētajām struktūrām tomēr saskaras pavisam brīvi, ir radoša un individuāla. Ērtības labad tonalitātes dēvētas tieši par tonalitātēm arī tad, ja tās var traktēt vienkārši kā pamattonalitātes pakāpes vai nelielas salīņas. Balsu grupas rakstā lielākoties norādītas ar tradicionālajiem apzīmējumiem: S – soprāni, A – alti, T – tenori, B – basi. Akordu nosaukumi lasīšanas ērtības un teksta vizuālās tīrības dēļ rakstīti ar burtiem.

Pirmā no vokālīzēm – palsi gaišsērīgā *Rudens dziesma* (*Moderato*, 1964, I, *fis moll*, vienkārša divdaļforma ar variētu, nedaudz izvērstu atkārtojumu). Tā veidojas divu atšķirīgu tēmu sazobē. Kodolmotīvs – lielās sekundas šūpojums, neliels melodisks vilnītis, kas individualizēts ar ritmu: te īpati jaušams gan tautasdziesmas meloss, senatnīgs liroepisks impulss, gan arī tāltāls sarabandas ritmformulas atbalsojums (īpaši otrās takts sinkopētajā apstājā). Tieši šis netiešais sarabandas atgādinājums uztverams kā zīme, kā noteikts mājiens (sevišķi atkārtojumā, kur to izceļ visu balsu vienotais ritms).



Otra zīme – slēpta, bet nepārprotama frīgiskās kadences formula basā, kas ir pirmā 16 taktu perioda konstruktīvais balsts (*fis*→*e*→*d*→*cis* [*→fis*]).

Pavisam noteikti dominē diatonika, taču tā padarīta īpaša gan ar dorisko krāsu (*dis*, 3.–4. t.), gan nomainot gludeni slīdošās paralēlās tercas ar tīro

kvintu paralēlismu, gan ar harmonisko spēli – viss tematiskais materiāls pasniegts ar atšķirīgu harmonisko balstu, kura maiņa it kā apsteidz melodisko attīstību: pirmā divtaktu frāze sākumā balstīta uz tonikas kvintas (*fis–cis*), bet atkārtojumā (melodijai nemainoties) – uz VII pakāpes (*e–h*) utt. Vien perioda pēdējās četrās taktīs ienāk ij hromatiskas krāsas, ij plašāks melodisks plūdums – tiesa, joprojām veidots no sekundu gājieniem. Tādējādi it kā ļoti vienkāršiem līdzekļiem radīts iezīmīgs, emocionāli bagāts un piesātināts mūzikas tēls.

Otrā tēma piekļaujas ar panta un piedziedājuma loģiku. Tās kodols pārņem pazīstamo ritmformulu, taču uzreiz sniedz daudz brīvāku, negaidītāku metrisko risinājumu (3/4; 4/4) un plašāku elpu: melodijā pirmoreiz parādās kvartu un kvintu lēcieni. Kustību atdzīvina arī ritma aktivizēšana (astotdaļu un pat sešpadsmitdaļu vijīgums). Tomēr pārtrauktā kadence (D→VI, 25.–26. t.) slāpē šo uzviļņojumu un noved pie visas būves (pants un piedziedājums) klusināta atkārtojuma. Īpaši iezīmējas tā noslēgums – izlīdzinājums, dzisums, atkāpšanās. Tas ir kā izrakstīts *ritardando*, izvērstis bremsējums un gausinājums, kur arī soprānu sākotnējais melodiskais darbīgums zudis, un pēdējās 11 taktīs melodijā skan vienīgi sekundu intonācijas.

Radniecīga, jau virsrakstā rudenīga ir arī **otrā** vokālīze – *Gājputni* (*Moderato* ar papildapzīmējumu *Tempo rubato*, 1967, XI, *f moll*, vienkārša trijdaļforma). Tās pamatgrauds, intonatīvais izejmateriāls – skumīgi iekrāsots putnu sauciens: vadintonācija, no kuras izvīts, izrisināts viss turpmākais plūdums.



Tēlainā un arī foniskā asociācija ar aizlidojošiem gājputniem raisa plašākas sakarības: māju un tāluma pretstats, dabas likumu nemainības spēks un vājums... Malējos posmos variētā pamatintonācija saklausāma viscaur (sākumā – periods no trim noslēgtiem teikumiem, itin kā nelielas variācijas; reprīzē – divi teikumi).

Vidusposms uzreiz būtiski atšķiras ar savu gaiši pastorālo mažoru (*F dur*) un dzīvāko, ritmiski brīvāko kustību krāšņās paralēlu septakordu virknēs – kā kāda tāla vīzija, *sapņa balss*, aicinājuma un solījuma burvība. Te – daža impresionistiska atskaņa, krāsu un nianšu spēles netveramība, sieviešu balsu akustiskais vieglums, arī kolorītā harmoniskā šūpošanās: sākumā paralēlās maiņu skaņkārtas pietonējums (un arī tieša realizācija), vidusposma noslēgumā – līdzīga, bet vēl košāka *F dur / As dur* atkārtota apspēle vīru balsīs. Reprīzē (otrajā teikumā) uzmanību saista frīgiskā secība basā, kuras iespējamība bija iezīmēta jau sākotnējā izklāstā.

Vēl vairāk – reprīzes noslēgumā basu līnijā pavīd arī īslaicīgs *passus duriusculus* (*f-fes-es-d-des-c*) – gan tikai kā iespēja (viens no variantiem), mājiens, garāmslidošs mirklis...

Trešā vokalizē joprojām ved rudenīgu izjūtu lokā, kaut virsrakstā tas tieši norādīts nav – *Lietainā dienā* (*Andante* ar papildapzīmējumu *rubato*, 1967, XI, *c moll*, brīva divkārsa trijdaļforma $a\ b\ a_1\ b_1\ a_2$). Un arī šē pamatkrāsa – rēns elēģiskums, pat vēl atturīgāks un vēsāks nekā iepriekš. Sliecos sākotnējo materiālu (alti, soprāni, 3 taktis) uztvert kā patstāvīgu tēmu – tik skaidrs, tvirts, iekšēji noslēgts tas ir savās lapidārajās kontūrās, skaudrajā, askētiskajā diatonikā, ar vilcējbalsi pasvītrotajā tonikalitātē.

Otrajai tēmai piemīt zināms deklarātivisms, *oratoriska*, kaut klusināta intonācija, kas raisa asociācijas ar fanfaru signāla stilistiku. Šādu iespaidu vēl vairo balsu izteikti lineārā virzība, krass pavērsiens prom no diatonikas (konsekventās tritonu attiecības abu balsu izkārtojumā – būtībā kanoniska sekvenca tritona intervālā). Arī daudz dzīvāks attīstības impulss, ritma enerģija: pārējās (joprojām sieviešu) balsis iesaistot, kāpinājums noved pie gandrīz dramatiska akordu sabiezējuma. Šis uzbangojums pakāpeniski pierimst, pirmoreiz iezīmējot *topošo* piesātināto toniku (*b-c-es-g*). Īsās pamattēmas atgriešanās pārlicina par tās noteicošo lomu: tā noslēdzas vēl striktāk, stingrāk, nepārprotamāk (unisons *c*).

Otrā tēma (b_1), salīdzinot ar tās sākotnējo izklāstu, kļuvusi vēl atraisītāka un darbīgāka. Tās akordiskā virsotne arī šoreiz pāraug nelielā, bet iespaidīgā kulminācijā (viss koris). Noskaņa, tēlainā atslēga tagad ir cita – zvani, vispārināts, skarbs fonisks komplekss, kurā izceltas arī jau pazīstamās fanfaru intonācijas. Šī epizode, kas gan attīstības loģikas, gan intonatīvās ģenēzes ziņā pieder otrajai tēmai, pakāpeniski *attālinās*, pieklust, pat *aizgrimst*... Pamattēma, pēdējoreiz atgriežoties, izteiksmīgi variēta: tagad to dzied alti, bet soprānu gari vilktā *c* skaņa izlejas lēni lejupslidošā *passus duriusculus* (*c-h-b-a-as-g*) secībā. Tagad tā *negrīb* krasi noslēgties, pielikt skaidru punktu, bet pāraug pavisam īsā kodā (6 t., minētā piesātinātā tonika) ar kulminatīvo zvanu atbalsi, tādēļ formu kopumā varētu uztvert arī kā mikrodubultvariācijas – $ab\ a_1b_1\ a_2b_2$.

Ceturta vokalizē – *Gubu mākoņi* (*Andante*, 1970, X, *As dur*, vairākreiz atkārtota divdaļība: tātad vai nu variantstrofu forma vai *quasi* dubultvariācijas $ab\ a_1b_1\ a_2b_2\ a_3$) – arīdzan vada mūs dabas apceres, vērojuma un izdzīvojumā gultnē. Pirmās asociācijas – *Padebešu kalns*, gan paša komponista mūzikā, gan tieši dabā un latviešu glezniecībā. Pamatīgums, plašums, miers. Vēl vairāk – šo reāliju raisīts pārdzīvojums, bijība, pasaules kārtības apbrīns.

Vīru kora blīvo akordu lēnīgā kustība ik pa laikam atgriežas pie tonikas trijskaņa. Plūdums brīvs, mainīgs; 2/4 un 3/4 neregulārā mija rada neprognozējamību, kas neitralizē apstājas, iezīmē virzību. Otrs materiāls (sieviešu balsis) – tautiski diatonisks, draiski rotaļīgs – raisa priekšstatu gan par putna balsi, gan pastorālu izteiksmi gana stabules manierē. Pavisam vienkāršie motīvi izkārtoti līganās trijtaktu frāzēs; viegli šūpojas arī tonālais centrs (*As / f*).



Pirmais materiāls atgriežas bez izmaiņām, otrais – nedaudz dinamizēts ar heterofonām papildbalsīm, izvērstāku polifonu vijumu, asāku ritmu (ar punktējumu), jaunu frāzi līdzinās astotdaļās – nu jau visa kora sabalsojumā. Variēts arī nākošais sākumtēmas izklāsts: tas citādi – it kā no beigām – sastatīts, arī balsu izkārtojums nedaudz mainīts. Savukārt otrā tēma šoreiz skan visspriegāk; tā saasināta ar hromatizāciju, iepīta biežākā disonantu līniju tīklā. Bet noslēgumā tomēr – sākumtēma, vien tagad saprotamā kārtā stipri īsināta: kā aizejot, ar atvadu žestu klusi izgaistot.

Piektā vokālīze – **Zīmējums** (*Andante*, 1971, IV, *as moll* / *Dur*, rondāla uzbūve ar dažām atsevišķi nošķirtām saitēm, pārejām: $a\ b\ a_1\ c\ a_2$) – pirmoreiz izved ārpus dabas iespaidiem un sakarībām, nedod it nekādu konkrētu saturisku norādi. Vien varbūt akcentē līnijas, horizontāles lielāku nozīmi – kā zīmuļa vai tušas otiņas vilcienu; arī ritma asumu, pasvītrotas kontūras – iespējams, kā ogles zīmējumā vai pat iespiedgrafikā... Šī vokālīze tematiskā materiāla dažādības ziņā ir visbagātākā citu vidū, tādēļ arī forma komplicētāka un vienlaikus brīvāka, īpaši minēto saišu, pārejposmu dēļ.

Pirmo tēmu (refrēnu a) veido akordu spēle – lejupejoši minora trijskaņi un pamazinātu trijskaņu enharmoniski līdzinieki seko viens otram (S, A, T, B), to apakšējās skaņas tiek paildzinātas un beigās kopā izveido mazo minora septakordu (*b-f-des-as*). Otrā tēma (pirmā epizode b, no 9. t.) ved uz samērā strauju, dramatisku kāpinājumu ar raksturīgu ritma *iegrūdienu* (divas sešpadsmitdaļas un astotdaļa, ko līga savieno ar pusnoti – resp., spēcīgi izteikts sinkopes efekts); noslēguma fāzē apvērsta punktējuma ritms raisa priekšstatu par sāpju izsaucienu, gandrīz vaidu. Seko it kā replika *no malas*, izlīdzinošs lēns divtaktu komentārs, kas mierpilns noslēdzas kadencē *As dur*.

Refrēna atkārtojums (a_1) – sākumā nemainīts, bet vēlāk saīsināts, strupināts – pavisam līdzieni (uz enharmonisma pamata) sakļaujas ar otro epizodi (c). Tās uzmanības centrā – soprānu partijā uz stiprajām taktsdaļām zibsnījošie trijskaņi: tie paši *as* un *As* (pierakstā *gis* un *Gis*), bet tagad no apakšas uz augšu un atpakaļ – gandrīz kā šaudīgas liesmu mēlītes. Pavisam drīz tie vēl deformējas pamazinātā trijskaņa kontūrā – kā nervozs švikājiens, kaprīzs zīmuļa zigzags. Taču arī šoreiz posms noslēdzas izlīdzinoši – ar pakāpenisku lēninājumu un kadenci *as moll*. Pēdējais pamattēmas atveids (a_2) – kā sākumā, tikai tagad citā balsu izkārtojumā (T, A, S, B), pavisam klusināti, gandrīz teiksmaini, noslēpumaini. Vien šoreiz tas ved uz mierīgu, lēnu izgaismojumu *As dur*.

Sestās vokālīzes (*Andante*, 1971, V, *g moll*, vienkārša trijdaļforma) virsraksts **Migla** ir īss, vienkāršs, bet ietilpīgs (līdz pat nokrāsām *neziņa*, *neskaidrība*, *neizpratne*), tomēr pastorālā ievirze, dabas gleznas šķautne, protams, ir dominējošā. Jūtama zināma sasauksme ar *Gubu mākoņiem*, lai gan *Migla* šķiet skumīgāka, trauslāka, intīmāka.

Pirmais teikums – klusināta, pat mazliet monotona kustība, kuras pamatgrauds – augšupejoša minora trijskaņa atkārtota kontūra. Brīvību, negaidītību, plūduma plastiku tēmai piešķir nekvadrātiskā uzbūve, melodikas un struktūras mainība: iekšējais dalījums 3+2+3 (+1) t. Otrais teikums negaidīti pārvērš ievadskaņu *fis* par *h moll* kvintu, un šajā visai attāļajā tonalitātē sākas trešais teikums – ar jaunās tonalitātes kvartsekstakordu melodiskā izklāstā; seko krass pavērsiens un atgriešanās *g moll* gultnē (3+3+1 t.). Šī sakarība (*h moll* / *g moll*) atgādina Franča Šūberta *Nepabeigtās simfonijas* tonālo plānu (pirmās daļas ekspozīcijā *h*→*G*[→*g*]→*G*) un tieši realizē *Šūberta sesto* kā *skumju zīmi*, īpaša dramatiskā saasinājuma līdzekli.



Vidusposms – kā jau dažkārt arī citās vokalizēs – sākas iepriekšējā tonalitātē *g moll*, bet strauji virzās sarežģītas, disonantas diahromatiskas akordikas biežnā, epizodiski sasniedzot arī piebalsību (bez dublējumiem) ar nestabilu tonālo pamatu. Tomēr, pakāpeniski dzidrinoties, spriegums plok, un ilgstošāk atkal stabilizējas jau labi pazīstamais *h moll*, bet beigās – kā pielikumā, kā mazā kopsavilkumā – arī *D dur*. Vidusposma spēcīgais kontrasts kopumā raisās kā pēkšņa, negaidīta parādība, krass dramatisks saspīlējums, draudīgs mājiens. Arī dinamiskais tvērums – visā vokalizē no *pp* līdz *ff* un beigās *ppp* / *pp* – ir ļoti plašs.

Reprīze izmainīta tikai nedaudz: pēdējā *h moll* atblāzma tagad jau uz *G* ērgelpunkta, un pati pēdējā saskaņa – ne vairs *g moll* sekstakords, bet vientuļa tukša kvinta *g–d*.

Viena no pašām sirsnīgākajām un gleznainākajām vokalizēm ir **septītā** – *Dzimtenes ainava* (*Moderato*, 1972, II, *g moll*, vienkārša trijdaļforma a₁ b a₂). Ļoti iezīmīga ir pamattēmas plastiskā, līganā melodija (soprāni), kas sākas ar sekstas lēcieni (tādi vokalizēs ir retums!). Otrā raksturīga detaļa – tēmas sašķelšanās vertikālē. Jau melodijas sākums pasniegts kā heterofons sabalsojums: tēmas balsts ir altu gari vilktā tonikas skaņa (*g*). Otrajā frāzē sašķēlas arī pati melodija: izteiksmīgais, enerģiski uzlādētais tercās *paskrējiena* motīvs no skaņas *b* vienlaikus virzās augšup un lejup. Līdzieni un dabiski, turklāt pārvarot cezūru, saliedējot plūdumu, to pārņem vīru balsis (T).



Perioda otrs teikums – varbūt tautiskās struktūras pēc tas drīzāk būtu apzīmējams kā otrā puse – ir lēnīgi šūpojoša akordu kadence (kopumā veidojas viens no tautasdziesmu uzbūvei raksturīgajiem pāru periodiskuma modeļiem $aa_1 bb_1$; burti šajā gadījumā apzīmē frāzes). Visa pirmā tēma variēti atkārtojas ar zināmu spriedzes un dinamisma kāpumu.

Joprojām lidzeni, gandrīz nemanāmi attīstība ieplūst nākošajā fāzē (vidusposms b): dzidri liriskā, tautiskā krāsā rotātā šūpuļdziesmas vīzijā – tik siltā, trauslā un mājīgā, kādu citkārt Ivanova daiļradē sastopam reti. Tomēr tā ir tikai iedoma, lauska, kas izkļiedējas turpmākajā akordu krājumā, kurā aizvien pieņemas spēkā disonantums, foniska dzelkšņainība. Tiesa, kulminācijā no jauna iezaiļojas košs mažora kvartsekstakords (*B dur*), kas uz stīprajām taksdaļām atgādināts vēl divreiz – tā tad izcelts, apstiprināts. Taču kopējā gaita ved uz *g moll* dominanti un – reprīzi.

Vēl viens pamattēmas caurvedums – vēl viens solis uz skarbāku, atturīgāku izteiksmi (visa kora unisons, ar ritma skaldījumu saasinātā uztakts). Jā, arī te atkal – ilgstoši, vairākkārt – atgādināta *B dur* kvartsekstakorda tēlainā *bāka*, izgaismojums. Tomēr nenovēršams – un paradoksāli dabisks – ir *g moll* noslēgums (ar visu balsu paralēlismu un sinkopētu uzrāvienu priekšpēdējais akords *f-c-a-f* paceļas sekundu augstāk uz *g-e-b-g*).

Astotā vokālizē *Varoņu piemiņai* (*Andante*, 1974, XII, *f moll*, atkārtota divdaļība ar variētu nobeigumu ab $a_1 b_1$) uztverama kā mazs rekviēms vai sēru miniatūra, lakoniska *Poema luttuoso*. Domīgo ritumu iezīmē viegls šūpojums – visa miniatūra izturēta 3/4 taktsmērā. Uzreiz sākoties ar akordiskām vertikālēm, meditātīvā, skumīgā mūzika tomēr ļoti lineāra: katras balss plastika apzināta un izcelta, īpaši mazo sekundu slīdējums (basā pavīd arī frīģiskās kadences aprises). Kā īpaša krāsa uzmanību saista lēnīgi *pieklibojošās* sinkopes (ceturtdaļnots ar sekojošu pusnoti).

Arī šoreiz – atkal pēc panta un piedziedājuma loģikas – lēzeni piekļautais otrais posms ietver zināmu dramatisāciju, katras balss ritma atdzīvošanos (īpaši tenoru un tad arī basu partijā), ko beigu fāzē atkal nomaina spilgtāk izteikta tercu struktūras organizācija. Te sevišķi būtisks ir pavērsiens uz *As dur* un divreiz iezīmētās stabilās, noteiktās *d moll* apstājas, kā arī visa *d moll* sfēra, kas mierīgi aizved līdz pamattonalitātes *f moll* dominantseptakordam.

Visa aprakstītā uzbūve atkārtojas. Pirmais posms – ar pavisam nelielām izmaiņām. Otrais – lakoniskāks, koncentrētāks: *d moll* izvērsuma vietā tagad strikta, nepārsūdzama *f moll* kadence (pēdējās četras taktis, kas sākas ar pusnots ilgumā izturētu kadences kvartsekstakordu un noslēdzas ar toniku – trijskani tercas melodiskajā stāvoklī). Atturīgi, paskarbi, ar cieņu.

Devītā vokālizē – **Prelūdija** (*Moderato*, 1976, *c moll*, divu materiālu mija ar variantstrofu formas loģiku ab $a_1 b_1 a_2 b_2$). Kaut pašā pamattēmā ielikts grūtsirdīgs pārdzīvojums, tas pausts skopi, pavēsi, episki skumīgās krāsās.

Pamattēma (soprānu unisons) šoreiz izceļas ar krasām kontūrām, plašiem lēcieniem, kuriem gan esošā tempa un ritma apstākļos nepiemīt kustības enerģija. Drīzāk otrādi – cildens miers, zināma monumentalitāte.

Savdabību arī tagad vairo nekvadrātiskā uzbūve (3+3+2+2 t.). Iestājoties visam korim, līdzieni pieslēdzas otrs tematiskais veidojums, kas saista ar harmoniskā kolorīta izteiksmību. Pamatā te līgas, mīksti disonantas septakordu (un to apvērsumu) vertikāles, kas ieskicē dažādus tonālos centrus (*Es, g, B*) un noslēdzas *neziņā (es-des-fis-a)*...

Taču šīs saskaņas augšējā terca *fis-a* jau sagatavojusi pirmā elementa atgriešanos (a_1): jaunā tonalitātē, *fis moll*, bet tieši tāpat – soprānu unisonā. Otrais elements (b_1) savukārt sākotnēji atgādina bijušās krāsas lēnīgākā, rimtākā ritumā, bet tad virza jaunās sakarībās, no kurām harmoniskās orientācijas ziņā svarīgākā ir *cis moll* zona (demonstratīvi pasniegts tonikas kvartsekstakords, bet turpmāk dažviet arī dominantes terckvartakords).

Un noslēguma posms (a_2): pamattēma uzreiz četrbalsīgos akordos, bet iepriekšējās reizēs *atvērtā* izskaņa tagad stingri ved uz atturīgi cildenu *c moll* kadenci.

Desmitā vokalizē daudzējādā ziņā atšķiras no pārējām. Jau nosaukums latīņu valodā – *Cantus monodicus. Gloria (Moderato, 1979, VI, h moll / dur*, salikta trijdaļforma) ievēd svinīgu rituālu, neikdienišķu notikumu un parādību pasaulē. Arī kustības spraigums, balsu sasaukšanās intensitāte, enerģiskais tonuss ir šīs citādības izpausme.

Pamattēmas (a) spēkpilnais, urdoši meklējošā kustībā ritošais visa kora unisons ir gan iespaidīgs, iedarbīgs, gan arī interesants: tā intonātajā iedabā ārkārtīgi savdabīgi un cieši sakausētas seno jubilāciju, svinīgu fanfaru un mūsu pašu tautasdziesmu ietekmes. Runa ir par gaviļēšanas dziesmu (pavasara, ganu, arī līgotņu) raksturīgo dziedātsparu, improvizatorisko vērienu, pašu vokalizāciju (patskaņu vijumu) kā izteiksmes līdzekli. Senatnīgā un mūsdienīgā (t.i., todienīgā!) aspekta sintēze izpaužas arī skaņkārtiskajā pamatā: uz vienas skaņurindas bāzes tonālais centrs (vai papildcentrs) ir mainīgs, klejojošs (tas bieži vien iezīmēts kvantitatīvi: ar stiprajām taktsdaļām un apstājām tajās). Turklāt pirmajā periodā vispār netiek skarta tercās skaņa, tātad nav pausta skaņkārtiskā nosliece – tā tikpat labi var būt gan mažorīga, gan minorīga.

Vienkāršas trijdaļformas attīstošais vidusposms (b) rotaļjas ar trijskaņu apspēli (te nu gan sākot ar *h moll*), turklāt šoreiz mūziku dinamizē kanoniska balsu (attiecīgi, tembru un reģistru) sasauksme. Tikai noslēgumā līnijas atkal saplūst vienkopus unisonā (te pavīd arī dažas hromatiskas skaņas) un strikti noslēdzas (melodiska kadence *fis→h*). Vietējā reprīze (a_1) ir īsa un noteikta: mazs divbalsīgs fugato, kur sasaukšanās noris ne vairs motīvu un frāžu, bet tieši tēmas (kopuma, veseluma) līmenī.

Krasu, spēcīgu kontrastu, visu izteiksmes elementu pavisam citādu izvēli un iemiesojumu iezīmē saliktās trijdaļformas vidusdaļa (c): askētiskā zemo balsu (altu, basu) līniju saskarsmē skan lēnas, senatnīgas – kā agrīno viduslaiku dziedājumos – psalmodiski vilktas skaņas. Turklāt tās brīvi izkārtotas negaidītās sekvencēs *Ges→F→E* [*→Ges*]. Svabadi veidotais, skaidrais un noapaļotais periods variēti atkārtojas (c_1), tagad

aizvedot uz *ais*. Kopumā šī norise sekmīgi pilda epizodes funkciju – kā patstāvīga attīstības stadija: nopietns vēstījums, cildens un noslēpumains sludinājums, varbūt uzruna...

Saliktās formas reprīze ir burtiska (vienīgais piemērs visā vokaližu kopumā!), taču tai vēl piekļaujas neliela, bet būtiska koda. Šim posmam ir sintezējošs raksturs: līdzienā diatoniskā kustība atgādina vidusdaļas muzikālās norises (*d moll / F dur* sfēra), akordiskais sakuplojums aizved līdz varenai slavinošai izskaņai – *H dur* trijskanim sešbalsīga dubultkora salikumā (kvintas melodiskajā stāvoklī).

Divas nākošās – **vienpadsmitā** un **divpadsmitā** – vokālīzes iezīmē pāri barokālā cikla *prelūdija un fūga* veidolā. **Prelūdija** (*Moderato*, 1980, I, *E dur / moll*, brīva forma, caurvijattīstība ar divu tematisko materiālu miju) tverama tieši kā ievadījums, priekšspēle. Tā veidojas konsekventā četrbalsīgu akordu un melodisku unisonu mijiedarbē. Viena no bieži atkārtotām saskaņām ir *e-h-gis-e*, turklāt lielākoties uzbūvju sākumos un uz stiprajām taktsdaļām – tātad akcentējot noteiktu hierarhiju, tonālo centru. Arī pirmā melodiskā replika, pati par sevi nepārprotamā *es moll*, tomēr noslēdzas ar *e*. Līdzīga sasaukšana atkārtojas, tikai tagad apstājoties uz *f*, kas kļūst par nākošās akordu secības pamatu. Arī izvērstākajā un blīvākajā akordu blokā organizējošie centri ir *E dur* un *F dur / moll*, bet pēdējo unisonfrāžu vientuļo noslēdzošo *h* var uztvert kā *E dur / moll* emancipētu kvintu. Prelūdija saista tieši ar savām harmoniski melodiskajām norisēm, neradot noteiktas tēlainās vai žanriskās asociācijas.

Fūga (*Moderato*, 1979, IX, *e moll / dur*) tātad sacerēta pirms Prelūdijas. Tai piemīt izteikti instrumentāls raksturs (autors to pasvītro ar remarku *détaché* tēmas sākumā, basu partijā): gan divu tīru kvartu aktīvais, bet stūrainais saķēdējums, gan tēmas turpmākā rituma melodiski lakoniskais veidojums ar vairākkārt izceltām lielo sekundu intonācijām atgādina barokālu vispārējas kustības formu.

Izstrādājuma posmā dzīvāku kustību veido no tēmas atvasinātie, bet izvērstākie sešpadsmitdaļu skrējieni. Te arī vairākkārt lejupejoši sekvenču tēmas kodolintonācija, un visas balsis īslaicīgi saplūst sinkopētos akordos. Reprīze pavisam lakoniska – tēma altu un basu unisonā, gan ar diezgan spēcīgu tālākvirzes impulsu un pāraugsmi akordiskā kulminācijā. Mazs, strikts trijtaktu noapaļojums *E dur*. Arī fūgā vairāk spēles dinamikas, sasauksmju un kontrastu efektu, mazāk – emocionālas pievilcības.

Liriski pastorālu, viegli grūtsirdīgu izjūtu lokā atgriež **trīspadsmitā** vokālīze **Ziemas rīts** (*Moderato. Interludio*, 1980, IX, *b moll / Dur*, vienkārša trijdaļforma). Pamattēls – lēni virpuļojoša, vienmērīga un vienbalsīga kustība kā sniegpārslu kluss virnojums. Plašumu un brīvu plūdumu atkal veicina nekvadrātiskā būve (5+5+5+5 t.). Un arī te vidusposms līdzienā izaug, pamatkodola sekvenču sagatavots. Ievērojami atšķiras lēnākās, smagākās akordu secības ar vientercu trijskaņu un sekstakordu (*Des / d*) vairākkārtēju izgaršošanu. Saspringuma, satraukuma niansi veicina pakāpeniski ieviestais ritma darbīgums, negaidītie akcenti. Tomēr arī vidusposms noslēdzas ar pamatmateriālu.

Reprīzē sākummateriāls atkārtojas gandrīz burtiski, tikai tagad visa kora unisonā, turklāt seštaktu un piektaktu uzbūvju garās beigu skaņas šoreiz pārsvarā harmonizētas gaišos, pilnskanīgos trijskaņos vai to apvērsumos. Vienīgi pēdējā caurvedumā pamattēma īsināta, it kā aprauta. Un – maza, vertikālēs veidota izskaņa, kas noslēdzas ar *B dur* kvartsekstakordu.

Četrpadsmitā vokālize ir *Elēģija* (*Andante ma non troppo*, 1981, XII, *fis moll*, vienkārša trijdaļforma a a₁ b a₂). Malējās daļas it kā *uzvērtas* uz kora unisona *fis* – tas konsekventi atkārtojas visu trijtaktu frāžu sākumā un beigās (5+5+5 t.). Melodiskā kustība te līdzena un rāma, pirmajās frāzēs veidojot mazus vilnīšus vienīgi no sekundām. Savdabu senatnīgu pietonējumu atkal sniedz konsekvents tīro kvintu paralēlisms, turklāt beigu apstājas uz minētā *fis* iezīmē ikreiz citu akordisko vertikāli – koloristisku negaidītību, pārsteigumu.

Vidusposms – sparīgāks, enerģiskāks; tajā – ritma atsperīgums, melodiskā atvēršana plašums. Tiesa, melodija neplūst vienlaidu lokā, tā skaidri dalās frāzēs un to atkārtojumos, līdz izvēršas līdzienās akordu secībās. Atsevišķi balsu pāri arī šeit reizumis atbalso paralēlo kvintu skopo fonismu, kopumā vedot uz reprīzi gatavojošo dominantes sfēru (→*fis*). Īsā, tvirtā reprīze savu *fis* šoreiz *velk* tikai vienu takti ik frāzes sākumā, tādēļ arī struktūra te cita (4+4+4 t.). Turklāt kvintu vietā tagad pilni trijskaņi, kas blīvi dublēti sieviešu un vīru balsu grupās.

Pēdējai, **piecpadsmitajai** vokālizei dots nosaukums *Jūsma* (*Moderato*, 1982, II, *Es dur*, vienkārša trijdaļforma a a₁ b a₂). Gan virsraksta emocionālajā ievirzē, gan mūzikas noskaņā, pacilātībā tā sasaucas ar jau aplūkoto *Cantus* [...] *Gloria*, tomēr atšķirībā no minētā darba *Jūsma* ir daudz siltāka, liriski pilnskanīgāka, arī latviskāka (dažas secības – piemēram, 3. takts – pat negaidīti atsauc atmiņā *Kur tu skriesi, vanadziņi* Jurjānu Andreja apdarē). Starp konkrētām tautiskuma izpausmēm jāizceļ paralēlā maiņu skaņkārtā *Es dur / c moll*.



Pirmās tēmas melodikai ar tās dzīvo, mainīgo, visām balsīm kopējo ritmu sākotnēji piemīt nedaudz patosa, svinīgas uzrunas gara. Taču tajā iezīmējas arī paralēlu tercu un sekstu slidējums dažādā apjomā un kombinējumā. Šeit tas atkal atgādina gavilēšanas dziesmu raksturīgos metus (īpaši no 4. līdz 8. taktij) gan ar plūduma izcelšanu, gan skaņu apvīšanas, aprotāšanas daili. Raisās pat gluži konkrētas asociācijas ar Emiļa Melngaiļa *Cekulaina zīle dzied* vokalizācijas formulām.

Vidusposms vispirms apspēlē šo pašu mainību (*c / Es*); viens no dinamizācijas faktoriem te ir imitācijveida sasaukšanās. Kulminācijas zonā – kā jau daudzkārt bijis – akordiska, teju vai korāliska secība, kas šoreiz izvērsta pat astonbalsīgā krāšņumā. Reprīzes melodiskais risinājums ir tieši tāds

pat kā pirmoreiz, tomēr harmoniskais pamats tagad gluži cits – jau no paša sākuma *c moll*. Tieši tādēļ jo spilgtāka un gaišāka šķiet noslēguma kadence, ko vainago septiņbalsīgs *Es dur* trijskanis. Visa vokalizē ir emocionāli tieša, bagāta, blīva; tajā urd kāds nezūdošs un nepārsūdzams vitāls lādiņš, dzīvības spēks.

* * *

Ir samērā viegli saskatīt vokaližu kopējos vaibstus: tie labi pamanāmi, gandrīz acīs krītoši. Vispirmām kārtām mūzika ir tonāla. Skaņkārtiskā bāze var būt ļoti atšķirīga – no daudzveidīgām diatonikas izpausmēm līdz diahromatiskiem veidojumiem, bet vienmēr jūtama tonikalitāte, vienojošais, organizējošais centrs. Interesanti, ka plaši izmantoti trijskaņi un to apvērsumi: tie iegūst gandrīz zīmes lomu – kā stabilitātes un labskaņas izpaudums. Tomēr jānorāda, ka bagātīgi lietotie kvartsekstakordi ir zināmā mērā pārsteidzoši, netradicionāli – visbiežāk tie ir patstāvīgas saskaņas, nevis kadences sastāvdaļas. Tieši harmoniskā valoda rada *ivanovisko* atmosfēru un krāsu, bet neļaujas kādam konkrētam aptverošam raksturojumam, atskaitot varbūt tādus paņēmienus kā mazā minora septakorda bieži ekspluatētais fonisms. Īpaša krāsa piemīt arī trijskaņu (un tiro kvintu) tiešajiem paralēlismiem – pārsvarā taisni kā konsekventam kolorīta veidošanas līdzeklim, veselām virtenēm. Taču akordika un visa harmoniskā valoda, protams, cieši saistīta ar melosu.

Savukārt melosa pamatiezīme, tā izteismības garants ir izteikti lineārais raksturs, horizontāles izkoptība itin visās balsīs. Tiesa, soprāni šajā ziņā tomēr ir priekšplānā, it īpaši, ja sākums ir vienbalsīgs. Tematisms ir vokaližu tēlainības pamats, stiprā puse. Tas vienmēr individualizēts – arī tad, kad komponists izmanto gatavas *matrices*: trijskaņu kontūras, līdzenu, pakāpenisku kustību, kādas skaņas apvijuma formulu. Sākotnējā izklāstā parasti izcelta tieši intonatīvā iedaba, melodiskais reljefs. Tas reti veidots kā vienota plaša plūduma līnija: krietni biežāk tēma izaug no frāžu precīziem vai variētiem atkārtojumiem, risinājuma tipa attīstības (atrise, intonatīva pāraugsme, intonāciju saķēdējums).

Blakus pakāpeniskām secībām, maziem sekundu soliņiem tomēr sastopami arī uzmanību saistoši lēcieni (VII), pat principiāli plaša diapazona tēmas (IX) vai uzsvērts divu vienvirzienu lēcienu savienojums (XII). Un tomēr, tomēr – sekundu gājieni kā neliels viļņojums vai senatnīgas rečitācijas atblāzma, vai vienkārši līdzena kustība parādās daudz, daudz biežāk. Vēl vairāk – diezgan iemīļotas ir gari vilktas unisonu skaņas, īpatas *skaņu horizonta* zīmes (X, XIII, XIV). Acīmredzot komponists te rēķinās arī ar dzīvās, dabiskās skaņas individualitāti un pašvērtību, tai *a priori* piemītošo skaistumu.

Kā jau minēts, skaņdarbu būve ir brīva, bet individuāli iezīmīga. Kā princips, struktūras ideja izmantota galvenokārt trijdaļība (tāad reprizitāte, tematisks noapaļojums, stabilitāte), bet vienlaikus panākta izteikta caurvijattīstība, virzības impulss, perspektīvas izjūta. Raksturīgs samērā plašs sākotnējais izklāsts; turklāt komponists bieži mēdz to

atkārtot. Taču atkārtojumā materiāls vienmēr ir variēts, atjaunināts – parasti arī struktūras ziņā. Formas posmu robežas – kā tas vispārraksturīgi – iezīmētas ar tematisma maiņu. Tomēr vokalizēs pāreja uz citu tematismu un citu attīstības fāzi (panta un piedziedājuma tipa sastatījums, pāreja uz vidusposmu) norit ļoti līdzieni, plūdeni, daudzreiz – bez šē tradicionāli lietotā tonālā kontrasta. Kaut arī jauns tonālais centrs – vai bijušā jauns skaņkārtisks traktējums – parādās visai drīz, šīs pārejas maskēšanas, slēpšanas paņēmieni savu jau veicis.

Vidusposmā visbiežāk sastopama aktivizācija – dzīvāka, raitāka kustība, dinamiskāks un daudzveidīgāks ritms, arī straujāka, kontrastiem bagātāka harmoniskā pulsācija. Tipiska ir disonantuma pakāpeniska saasināšana; bieži vien augšējā balss ir stabilizējoša, nemainīga, bet spriegumu rada zemāko balsu *uzvilkšana*, harmoniski foniskais sasprindzinājums.

Reprīzes – kā likums – mēdz būt saīsinātas, koncentrētas, lakoniskas. Tās veic savu līdzsvarojošo, uz formas noapaļotību virzīto lomu jau ar pašu sākotnējā tematisma apstiprināšanas faktu. Ļoti raksturīga arī tonalitātes stabilizēšana un skaidras centrālās saskaņas izveide. Tomēr arī te vērojama izteikta individualizācija, atšķirīgi risinājumi: gan *klasisks* četrbalsīgs trijskanis ar pamattoni augšējā balsī, gan trijskanis tercās vai kvintas stāvoklī, tai skaitā ar faktūras dubultojumiem (piecbalsība, sešbalsība, septiņbalsība!), gan, gluži otrādi – tīrs unisons, tukša kvinta, arī piesātināta, bagātināta tonika (III).

Dažkārt reprīzei seko neliela koda vai arī pati reprīze ir apvienota ar kodu (reprīzkoda – reprīzes un kodas dramaturģisko un kompozicionālo funkciju saplūsme). Visi šie paņēmieni miniatūru ietvaros kāpina individualitātes īpatsvaru, vērš katru vokālīzi atšķirīgu ne tikai tēlā un raksturā, bet arī attīstībā un uzbūvē. Tādēļ klasiskie principi – reprizitāte kā līdzsvarojošs faktors, tematisma maiņa kā kontrasta avots un izpausme, posmu atkārtojums kā apstiprinājums, bet arī kā tālākvirze, – visi tie darbojas gan savā ierastajā veidolā, gan iekrāsoti ar smalkām niansēm, sīkām atkāpēm, atšķirīgām detaļām, kas ļauj pilnībā pārvarēt jebkādu shematismu. Vēl vairāk – piešķir dramaturģiskajam risinājumam svaiģumu, vienreizību, komponista radošā rokraksta zīmogu.

Skaņdarbu nosaukumi, protams, atvieglo izpratni un uztveri. Tomēr dēvēt tos par programmatiskiem īsti pareizi nebūtu. Pirmkārt, ir vismaz pieci gadījumi, kad virsraksta jēga ir tikai žanra apzīmējums (IX, X, XI, XII, XIV; nomaļus paliek V – *Zīmējums*, lielā mērā arī VIII – *Varoņu piemiņai*). Dabiski, arī tas palīdz, sniedz noteiktu nostādni, taču ir pavisam vispārīgs, universāls, īpaši jau *prelūdijs* vai *fuga*. Otrkārt, dominējošie, dabā smeltie un ar dabas tēliem un norisēm saistītie virsraksti arī parasti ir visai plaši, vispārīgi. Taču tas nekādā ziņā nav trūkums – drīzāk rosinājums, impulss fantāzijai. Jo vairāk tādēļ, ka tematisms satur daudz zīmju, mājienu, slēptu norāžu. Tas signalizē par noteiktu ievirzi, ko rada žanra asociācijas (fanfaras, korālis, šūpuļdziesma, sarabanda, gregoriskie dziedājumi), tradicionāli izteiksmes līdzekļu kompleksi (frīģiskā kadence, *passus duriusculus*) vai iztēlojoši paņēmieni (putnu balsis, zvani). Tādēļ praktiski

vienmēr aiz (virs!) attēlojošā, gleznieciskā slāņa ir psiholoģizācija, dvēseles norises, tīri muzikāla, verbāli neatklājama satūra prioritāte.

Jāņa Ivanova simfonisms, lai cik augsts un dziļš, tomēr ir *primus inter pares*: gan priekšteču un laikabiedru saitēs siets, gan pasaules pieredzē balstīts. Tas nav savrupš. Vokalīzes – lielā mērā ir. Te saplūst simfonisks vēriens, vispārinājums un kamermūzikas smalkums, intimitāte, detalizācija. Arī pats miniatūrisms ir svarīgs – tieši kā princips, estētiskā pozīcija. Ar to visu vokalīzes ir avota lāse, kurā atspoguļojas pasaule un bezgalība.

VOCALIZES BY JĀNIS IVANOVŠ – AN APART PHENOMENON IN LATVIAN MUSIC

Jānis Torgāns

Summary

The irony is that vocalizes for the choir by Jānis Ivanovs (1906–1983), not being solitary in the creative contribution of his own within the context of Latvian music as such still seem to be slightly alien and incongruous. They remain marginal even in the confines of choral singing owing to both the complicity of musical writing that is beyond the capacity of a considerable part of the choirs and the lack of the text, the latter being non-traditional and even embarrassing to the audience. The text of a choral song proves to be a force of tremendous power, consolidating the singers and the public in one common idea, attitude and poetics. However, the text also sets particular restrictions, directing imagery into a verbally determined expression, even being stylistically very unconfined.

For such a composer whose way of thinking manifests itself in purely musical categories, considerably devoid of fully or semi-programmatic denominations, explanations or commentary, the genre of vocalize has proved to be fascinating just because of its freedom, enabling communication with the scope and magic of choral singing, at the same time being dominant in the choice and development of the music of his own. As to the multiplicity of music genres Ivanovs with his range of thinking, generalization of imagery and intensity of development proves to be a marked symphonist. This refers to his vocalizes for the choir as well which in their nature belong to miniatures which may and should exist without the drama of conflict within epic collisions that are so typical for the big symphonies. However, even in these small compositions one can feel the touch of a symphonist, namely, a symphonic generalization, rising above the daily routine, a straightforward observation and a specific impression.

Early 20th century witnesses the appearance of choral vocalizes as independent pieces of music which still remain exceptional, meant only for a limited circle of admirers and like-minded professionals. Towards the end and the middle of the 20th century there is already a large amount of various vocalizes, written by such composers as Vytautas Barkauskas, Luciano Berio, Yury Falik, Morton Feldman, Jānis Kalniņš, Arvo Pärt, Folke Rabe, Alfred Schnittke, Mārgeris Zariņš and many others. However, these works for the most part have also originated as experiments, try-outs and concrete commissions familiar in the environment of music professionals, festivals and elitist sound recording studios. Vocalizes by Jānis Ivanovs on a like background stand out with their conceptual stability, consistency and longevity.

As vocalizes have rather little been considered in publications their concise and consecutive description according to the timeline is presented. The list of music pieces is the following:

1. *Autumn Song* (*Moderato*, 1964, I, in F-sharp minor)
2. *Birds of Passage* (*Moderato* [*Tempo rubato*], 1967, XI, in F minor)
3. *On a Rainy Day* (*Andante* [*rubato*], 1967, XI, in C minor)
4. *Cumuli* (*Andante*, 1970, X, in A-flat major)
5. *Drawing* (*Andante*, 1971, IV, in A-flat minor / major)
6. *Fog* (*Andante*, 1971, V, in G minor)
7. *A Vista of Homeland* (*Moderato*, 1972, II, in G minor)
8. *In Remembrance of Heros* (*Andante*, 1974, XII, in F minor)
9. *Prelude* (*Moderato*, 1976, in C minor)
10. *Cantus Monodicus. Gloria* (*Moderato*, 1979, VI, in H minor / major)
11. *Prelude* (*Moderato*, 1980, I, in E major / minor)
12. *Fugue* (*Moderato*, 1979, IX, in E minor / major)
13. *Winter Morning* (*Moderato. Interludio*, 1980, IX, in B-flat minor / major)
14. *Elegy* (*Andante ma non troppo*, 1981, XII, in F-sharp minor)
15. *Delight* (*Moderato*, 1982, II, in E-flat major)

It is rather easy to trace the common features of vocalizes. First of all, the music is tonal. The base of mode can be very diverse, ranging from multiform diatonic manifestations to diachromatic structures, yet always preserving some tonality, kind of a uniting and organizing centre. Rather intriguing is the use of triads and their inversions. Expressing stability and harmony, they acquire almost the meaning of a symbol. However, it should be mentioned that the presence of abundant fourth-sixth chords or, in other words, second inversion of a triad is somewhat surprising and non-traditional, most of all appearing not as a constituent part of cadence but that of a continuous harmony. It is just the language of harmony that adds to the specific colouring and atmosphere of Ivanov's style in music, defying any concrete and ambient definitions with the exception of maybe such a technique as phonics, rather often exploited by the minor seventh chord. A unique colouring is achieved by a direct parallelism of triads (and pure fifths) predominantly as a consequent means of expressing a specific musical atmosphere. However, the chordism and the whole harmonious language of musical expression are certainly closely linked with melos. But the basic feature of the latter in its turn and its guarantee for musical expression proves to be its markedly linear nature, adding a feeling of finished horizontals in every single group of voices. It cannot be denied that sopranos in such a case come to the foreground, the more so, if the beginning is of one voice. The strong point and basis of the imagery of vocalizes seems to be the thematic material, which is always individualized, even when ready-made matrices such as an outline of triads, a smooth and gradual movement or a mode of entwining some particular sound have been used. The primary

exposition traditionally serves as a background for emphasizing the nature of intonation alongside with the melodious pattern.

The structure of a music composition is unconfined but at the same time also notably individualized. In most cases the structure used has been made up of three parts (namely, the principle of recapitulation, reprise) with a simultaneous and notably marked development of through-composition elements, with a momentum of advance or a feeling of perspective. Music pieces are characterized by a rather extended primary exposition which is often repeated.

The middle part is characterized by activation with a more boyant and brisk movement, with a more dynamic and diverse rhythm and a more impetuous pulsation of harmony which is rich in contrasts. Its typical feature is a gradual escalation of discord. Recapitulations, reprises are, as a rule, contracted, concentrated and laconic. Their part of counterbalancing becomes evident with the very first validation of thematic material. Another distinctive feature of it is the stabilizing of tonality and clear efflorescence of the central chord, central uniformity of sounding. However, a pronounced individualization and an essentially different development, comprising both a classical four-part triad with a basic tone (root) in the upper voice and a triad in the position of the third or the fifth, including the doubling of texture (such as five voices, six voices, seven voices) or just the opposite – a pure unison, an empty fifth or a compound and enriched tonic is observed in the middle part as well (III).

As to music piece denominations, they, certainly, facilitate understanding and perception. However, it would not be quite right to call them programmatic. To begin with, there are at least five cases when the meaning of the denomination exists only as a denomination of the genre (IX, X, XI, XII, XIV; V – *Drawing* stays aside; the same largely refers to VIII – *In Remembrance of Heros*). Secondly, the dominant denominations which are linked with the images and processes of nature are usually fairly extensive and abstract. This should by no means be regarded as a shortcoming, but sooner as an impulse for giving way to fantasy, the more so, because music material comprises numerous symbols, allusions and concealed messages. It testifies about a particular disposition, effected by means of genre associations (trumpets, chorale, lullaby, saraband, and Gregorian chant), traditional complexes (Phrygian cadence, passus duriusculus) or depicting strokes (songs of birds and bells). Owing to the above the pictorial layer is always a signpost of some psychologization, soul processes, and a purely musical priority of a verbally unexposable substance.

The symphonism of Jānis Ivanovs, regardless of its height and depth still proves to be *primus inter pares*: both intertwined with his predecessors and contemporaries and grounded in the world experience. Contrasting to vocalizes which to a great extent may be viewed as solitary, it is not

a thing apart. It blends together such elements as symphonic scope and generalization alongside with the subtlety, intimacy and detailed elaboration of chamber music. The miniature form itself is also important – just as a principle, as an aesthetic position. Considering the above, vocalizes prove to be a tear of spring water, reflecting the world and eternity.

Literatūra

1. Bomiks, Arvīds. *Skaņdarbu saraksts // Jānim Ivanovam 100 / Žurnāla Mūzikas Saule 2006. gada 5. (37.) nr. pielikums, 27. lpp.*
2. Brežņevs, Viktors. *J. Ivanova kora daiļrade*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1985.
3. Kļaviņš, Juris. *Jāņa Ivanova vokālīzes // Laikmeta balss Jāņa Ivanova daiļradē / Zinātniskās konferences tēzes*. Rīga: Latvijas PSR Komponistu savienība, Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija, 1986, 18.–19. lpp.
4. Lūsiņa, Inese. *Jāņa Ivanova vokālīzes // Literatūra un Māksla*. 1977, 27. maijs.
5. Rozenbaha, Ieva. *Jāņa Ivanova vokālīzes – gleznas skaņās // Kultūras Forums*. 2006, 20.–27. oktobris.

♩ = 120

2 Fe

1 Ob

1 Cl (B)

1 Fg

Coro (F)

mp

4 z

10

10

LAIKMETĪGĀS FORMVEIDES IEZĪMES GEORGA PELĒČA TRĪSPADSMITAJĀ LONDONAS SIMFONIJĀ

PAR STILU PARALĒLĒM UN NE TIKAI PAR TĀM

Jeļena Ļebedeva

Stilu paralēles mūzikā ir samērā izplatīta parādība – sevišķi 20. gadsimtā, kad izveidojusies pat īpaša teorētiskā koncepcija, kura ne tikai apstiprina šīs parādības eksistenci, bet aplūko arī tās sastāvdaļas, izpaušmes variantus utt. 1971. gadā Alfrēds Šnitke Starptautiskā mūzikas semināra kongresā izvirzīja jēdzienu *polististika* un veltīja tam savu referātu; tādējādi viņš licis pamatus veselai muzikoloģijas nozarei, kurā par pētījuma objektu kļuvušas dažādas stilu mijiedarbes formas. *Spēles ar stiliem, sveša vārda* izmantojums, pat cita stila elementu iekļāvums tā vai cita autora mūzikas arsenālā – šīs tendences kompozīcijas praksē ārkārtīgi spilgti atklājās pagājušā gadsimta otrajā pusē, taču nav zaudējušas savu nozīmi vēl mūsdienās.

Polistilistika sastopama arī latviešu mūzikā, lai gan tās izpaušmes nav tik radikālas kā, piemēram, šai aspektā slavenajā Lučāno Berio Simfonijā astoņām balsīm un orķestrim (1968) vai Alfrēda Šnitkes simfoniskajos *ekskursos vēsturē* (Pirmajā un Trešajā simfonijā – attiecīgi, 1972 un 1981); jāpiezīmē, ka Šnitke savā daiļradē konsekventi paudis pieķeršanos polistilistikai. Latviešu mūzikai, pirmām kārtām simfoniskajai, vispār nav raksturīgs meklējumu un atklājumu uzsvērts radikālisms un eksperimentālisms. Taču *spēles ar stiliem* šķitušas gana pievilcīgas daudziem latviešu komponistiem, turklāt dažiem (piemēram, Pēterim Plakidim) tās kļuvušas ļoti tuvas, jo organiski apvienojas ar viņu pašu muzikālās domāšanas ievirzi. Polistilistika latviešu skaņumākslā aptver dažādus žanrus, neatstājot nomaļus arī simfoniju.

Īpašu uzmanību šai ziņā pelna Georga Pelēča *Trīspadsmītā Londonas simfonija* (2002). Interesanti, ka tā ir pirmā simfonija komponista daiļradē, lai gan monumentāli žanri viņam nav sveši: var atgādināt vairākas vokāli simfoniskās kompozīcijas, tai skaitā ar sakrālu tematiku, piemēram, Ziemassvētku oratoriju *Kristus ir dzimis* jautkajam korim un simfoniskajam orķestrim (2000) un kantāti *Solījums* (2005) tādām pašām atskaņotājsastāvam. Taču instrumentālmūzikas sfērā komponists biežāk pievēršas koncerta žanram visdažādākajos tā variantos (turklāt tā ir arī laikmeta zīme – mūsdienās koncerts ir vispopulārākais žanrs simfoniskajā vai, plašāk tverot, orķestra mūzikā). Piemēram, Latvijas Mūzikas informācijas centra veidotajā Pelēča skaņdarbu rādītājā (<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=314&works=1&zanrs=all>) ietverti koncerti dažādiem instrumentiem; viens no pēdējiem – koncerts obojai un kamerorķestrim *En souvenir d'Orfée* (*Atceroties Orfeju*) – datēts ar 2006. gadu.

Pats nosaukums *Trīspadsmitā Londonas* [...] nepārprotami orientē klausītāju uz stilu, kurš pasaulē pazīstams kā klasicisms. Pelēča *Trīspadsmitā Londonas simfonija* – tas ir savdabīgs turpinājums, pēcvārds jeb postlūdija Jozefa Haidna *Londonas simfoniju* virknei. Daudzos 20. gadsimta (sevišķi tā pēdējā ceturkšņā) skaņdarbos postlūdijas raksturs saistīts ar kādu vispārēju tendenci, ko varētu raksturot kā *vēstījuma pabeigšanu* (*доказывание*). Tā atklājas kā pievēršanās ļoti dažādiem stiliem, skaņdarba orientieriem: sākot ar gregoriku līdz pat 20. gadsimta avangardam. Krievu muzikologs Aleksandrs Sokolovs apzīmējis šo tendenci ar jēdzienu *договаривание традиции* – brīvi tulkojot, *tradīciju pausta vēstījuma pabeigšana* [5: 10; u.c.]. Tādējādi *postlūdija* (varbūt mazliet negaidīti) kļuvusi par patstāvīgu žanru, kas mūzikā tiek izmantots bez saistības ar konkrētu situāciju vai iepriekšēju darbību: šai kontekstā atgādināšu, piemēram, Vitolda Ļutoslavska *Trīs postlūdijas* orķestrim (1960).

Jāpiebilst, ka tieša orientēšana uz avotu, norāde uz stila paraugu laikmetīgā skaņdarba nosaukumā nav unikāla. Starp latviešu mūzikas lappusēm te varētu minēt, piemēram, Marģera Zariņa *Partitu baroka stilā* mecosoprānam un instrumentālam ansamblim (1963) un mums hronoloģiski tuvākos Pētera Plakida sacerējumus, kuru vidū ir arī skaņdarbi orķestrim – tajā skaitā *Vēl viena Vēbera opera* ar apakšvirsrakstu *koncerts klarnetei un orķestrim* (1993). Šī opusa nosaukumā fiksēts gan ierosmi devušā komponista uzvārds (K. M. Vēbers), gan žanrs (opera), kurš *interpretēts* (precīzāk, *kvaziinterpretēts*) pavisam citos žanra apstākļos (koncerts); tāpēc arī Plakidis izmantojis dubultnosaukumu, turklāt abi tajā apvienotie žanri (gan opera, gan koncerts klarnetei) aizgūti no Vēbera daiļrades arsenāla. Resp., kā jau Plakidim tipiski, jūtams ne tikai *spēles* gars, bet humoristiski distancēta vai pat paradoksāli ironiska situācija; šī ievirze pirmām kārtām atspoguļojas skaņdarba virsrakstā, tā žanra atšifrējumā jeb, precīzāk, žanra intrigā. Neviļus rodas asociācijas ar kādu Maurisio Kagela skaņdarba nosaukumu – tā stilistikajā orientīrī paradoksa elements izcelts maksimāli spilgti. Šeit domāju viņa Variācijas bez fūgas lielam orķestrim par Johanna Brāmsa Variācijām un fūgu par Hendeļa tēmu klavierēm op. 24 (1972; nosaukuma angļu versija *Variations Without Fugue on Brahms' Variations and Fugue on a Theme by Händel*).

Pelēcis stila paralēles iezīmē citādi. Arī viņš *spēlējās* ar publikas uztveri, bet savādāk: izglītotam klausītājam Haidna uzvārds kompozīcijas nosaukumā saprotams pats par sevi, turpretī *neofitam* tas ietver neskaidrību, savdabīgu noslēpumu – ja ir *Trīspadsmitā Londonas simfonija*, tātad iepriekš bijušas vēl citas simfonijas, vai tās arī ir Londonas, vai nav... utt.

Tomēr žanra aspektā te *spēles* nav. Skaņdarbs tiek dēvēts par simfoniju, vēl vairāk: norādīts orientieris, žanra modelis – Haidna klasiskā simfonija, kas turklāt pārstāv viņa daiļrades vēliņo posmu, t.i., stila attīstības virsotni. Atgādināšu, ka tolaik jau bija sacerētas visas V. A. Mocarta simfonijas (pēdējā – 41. – pabeigta 1788. gadā) un līdz L. van Bēthovena Pirmās simfonijas tapšanai (1800) atlika vairs tikai daži gadi.

Aplūkojot Haidna un Pelēča *Londonas simfonijas*, minēšu vispirms dažas radniecīgas iezīmes. Tiesa, tās vairāk attiecas uz ārējiem faktoriem, kas paši par sevi varētu šķist mazsvarīgi, tomēr pelna zināmu ievēribu. Sākumā par dažiem skaitļiem, kas vedina uz domu par noteiktu simboliku (slēptu un, iespējams, pat sakrālu).

Haidns savas *Londonas simfonijas* sacerējis 1791.–1795. gadā, t.i., 18. gadsimta beigās. Pelēča simfonija radusies 2002. gadā (tieši šis gads norādīts partitūras manuskriptā¹), t.i., 21. gadsimta sākumā. Tādējādi, no vienas puses, veidojas korelācija *beigas–sākums*. No otras puses, saskaņā ar numeroloģiju gadskaitļa 1795 ciparu summa ir 22, kas vizuāli sasaucas ar 2002 (turklāt 1791 ciparu summa ir 18, un šajā gadījumā arka izteikta vēl skaidrāk). Haidns savas simfonijas komponējis 59–63 gadu vecumā, Pelēcim skaņdarba tapšanas brīdī bija 53–55 gadi... (šādas paralēles varētu vēl turpināt).

Pievērsīsimies kam būtiskākam. Simfonijas ciklu, kā arī katru tā daļu tradicionāli raksturo temps, žanrs (ja tas norādīts), taktsmērs, tonalitāte, forma un orķestra sastāvs. Iespējami arī programmatiski komentāri vai apzīmējumi (no pēdējām divpadsmit Haidna simfonijām tie doti sešām). Turklāt interesanti, ka apzīmējums *Londonas* piešķirts tieši 104. simfonijai, t.i., beidzamajai divpadsmit skaņdarbu virknē – tikai vēlāk tas attiecināts arī uz iepriekšējām vienpadsmit simfonijām. Tādējādi Georgs Pelēcis, nosaucot savu kompozīciju par *Trīspadsmīto Londonas simfoniju*, atklāti, tieši saista to ar šī Vīnes klasika pēdējo opusu simfonijas žanrā.

Ja salīdzināsim Haidna divpadsmit *Londonas simfonijas* ar Pelēča vienīgo, tad aina izrādīsies ļoti interesanta un ne tik viennozīmīga, kā uz to orientē nosaukums.

1. Visas Haidna (12) un Pelēča (1) *Londonas simfonijas* veidotas kā četrdaļu cikli.

2. Abos gadījumos tempu kontrastam ir viena shēma: ātri – lēni – dzīvi – (ļoti) ātri.

3. Visās simfonijās otrā daļa ir lēna, bet trešā – žanriski iekrāsota (menuets).

4. No divpadsmit Haidna simfonijām vienpadsmit sacerētas mažorā (izņemot 95. simfoniju – *c moll*), turklāt aprobežojoties ar piecām tonalitātēm: *D dur* sastopams četrās simfonijās (93., 96., 101. un 104. – t.i., gan pirmajā, gan pēdējā no *Londonas simfonijām*, kas savukārt it kā apvieno visus skaņdarbus hiperciklā); trīs citas tonalitātes izmantotas katra divreiz – *G dur* (94., 100.), *B dur* (98., 102.) un *Es dur* (99., 103.). Tikai vienam simfoniskajam ciklam (97.) pamattonalitāte ir *C dur*. Šis tonālais centrs savukārt valda Pelēča skaņdarbā un tādējādi, šķiet, turpina pārtraukto tonālo *pāra attiecību* virkni Haidna simfonijās.

Minētās četras pozīcijas pilnībā sakrīt abu komponistu opusos. Taču ir arī virkne atšķirību, kas skaidrāk iezīmē paralēļu, nevis identitātes ideju.

5. Pusē no Haidna simfonijām pirmajā daļā izmantots divdaļu pulss (plašā izpratnē), turklāt ievada taktsmērs var saglabāties arī sonātes allegro

¹Skaņdarba sākotnējais variants tapis 2000. gadā (pirmatskaņots 2001). Taču vēlāk komponists veicis nošu tekstā dažas izmaiņas, un tādējādi pēdējā versija datēta ar 2002. gadu.

(piem., taktsmērs C – 95. un 99. simfonijā), tomēr biežāk (98., 100., 102. un 104. simfonijā), pateicoties ♩ taktsmēram sonātes formas sākumā, notiek it kā tempa paātrinājums. Šī tendence rod savu turpinājumu Pelēča simfonijas pirmajā daļā ar vienu niansi – ievadā valdošo C taktsmēru turpmāk (sākot ar galveno partiju) nomaina 2/4.

Trīspadsmitās Londonas simfonijas otrajā daļā C taktsmērs ļauj saskatīt paralēles ar Haidna 93. un 97. simfoniju. Menuetus abi komponisti atbilstoši tradīcijai veidojuši 3/4 taktsmērā. Savukārt Pelēča simfonijas fināla 2/4 taktsmērs analogisks Haidna 93., 94., 96., 97., 99. un 102. simfonijai. No taktsmēra viedokļa izpaužas zināma sistēma, kas saistīta ar pārskaitļu attiecībām – to apliecina tam vai citam modelim atbilstošo Haidna simfoniju skaits (sk. pēdējo kolonnu tabulā):

Daļu taktsmēra identitāte			
Cikla daļas	G. Pelēcis	J. Haidns	J. Haidna simfoniju skaits
1. daļa	C – 2/4	C – ♩ → 98., 100., 102., 104. simfonija	4
		C – paātrinot tempu vai saglabājot to → 95., 99. simfonija	2
2. daļa	C	93., 97. simfonija	2
3. daļa	3/4	visas simfonijas	12
4. daļa	2/4	93., 94., 96., 97., 99., 102. simfonija	6

No šīs tabulas izriet kāda interesanta likumsakarība: Haidnam veidojas taktsmēra arka vai nu starp pirmo un pēdējo daļu (2/4 sonātes allegro un finālā), vai arī starp otro un ceturto daļu (kā 94. simfonijā, kur abās šajās daļās valda 2/4), savukārt Pelēča skaņdarbā trīs daļas (izņemot trešo) saista pilnīga vai daļēja taktsmēra līdzība. Turklāt arkas starp pirmo un trešo, kā arī otro un ceturto daļu Haidnam krietni biežāk sastopamas simfonijās ar trijdaļu taktsmērā veidotu pirmo daļu (93., 94., 97. u.c.).

6. Raksturojot pašu tempu, jāņem vērā, ka Pelēcis savās partitūrās neapzīmē tempu ar vārdiem: viņš sniedz tikai metronoma norādi. Tas, protams, ir precīzāk, taču tikai aptuveni atbilst kādam konkrētam tempa nosaukumam. Tāpēc arī abu komponistu simfoniju salīdzinājums šajā aspektā ir visai nosacīts – metronoma skala nav etalons (nav stingras attiecības starp tempa vārdisko apzīmējumu un metronoma rādītāju), bez tam Haidna laikā tempu atšifrējumi un traktējumi bija mazliet citādi nekā mūsdienās. Tomēr mēģināsim ieskicēt pašu būtiskāko.

Haidna simfoniju pirmajām daļām raksturīgs samērā lēns ievads (*Adagio* vai pat *Largo* 102. simfonijā) un ātra sonātes forma (*Allegro* sastopams četros skaņdarbos – 96., 98., 100. un 104. simfonijā; citos gadījumos ir vēl

ātrāka tempa norādes, un tās gandrīz neatkārtojas). Resp., kontrasts ir ļoti ievērojams (vienīgais izņēmums ir 95. simfonija *c moll*). Pelēča simfonijas pirmajā daļā ievads un pamatdaļa atšķiras taktsmēra ziņā (C un 2/4), taču vienojošais ir pulss – pēc M. M., $\downarrow = 120$. Tādējādi arī šeit izpaužas paralēles, lai gan ne pilnīga identitāte. Pelēča simfonijas otrajai daļai tā pati pulsa vienība ir jau 66, kas aptuveni atbilst *Andante* tempam, un šai ziņā vērojama līdzība pusei no Haidna simfonijām (94., 95., 96., 101., 103. un 104.). Trešajai daļai pulss ir 108, kas tuvāks *Allegretto*, un tas savukārt sasaucas ar Haidna simfoniju menuetiem, kuros norādes *Allegretto* vai *Allegro* sastopamas visbiežāk. Beidzot, fināla daļa ir visstraujākā (ar pulsu 126) – temps šeit ir nedaudz ātrāks kā pirmajā daļā, t.i., apmēram *Allegro molto* (vai *Allegro assai*). Haidna fināliem raksturīgas vēl ātrāka tempa norādes, un pats vārds *Allegro* sastopams tikai šādās vārdkopās: *Allegro di molto* (94. simfonija), *Allegro con spirito* (103. simfonija) un *Allegro spiritoso* (104. simfonija).

Tātad arī šajā gadījumā var runāt tikai par tempu līknes vispārējo modeli abu komponistu simfoniskajos ciklos, bet ne par tiešu līdzību.

7. Raksturojot skaņdarbu tonālo plānu, ir vērts aplūkot tabulu, kura ļoti uzskatāmi demonstrē gan kopīgo, gan atšķirīgo:

J. Haidns					G. Pelēcis
1.	T – S – T – T	7 simfonijas	93., 94., 96., 97., 100., 101., 104. simfonija	<i>D, G, D, C,</i> <i>G, D, D dur</i>	T – D – D – T C dur
2.	t – III – t – T	1 simfonija	95. simfonija	<i>c moll</i>	
3.	T – D – T – T	2 simfonijas	98., 102. simfonija	<i>B dur</i>	
4.	T – III – T – T	1 simfonija	99. simfonija	<i>Es dur</i>	
5.	T – VI – T – T	1 simfonija	103. simfonija	<i>Es dur</i>	

No tabulas izriet, ka Pelēča ciklā tonālā plāna pamatmodelis nav Haidna simfonijās visbiežāk sastopamais – Vīnes klasiķim ir tikai divas simfonijas (98., 102.) ar daļēji līdzīgu tonālo struktūru (sk. 3. iedaļu tabulā), bet pats galvenais – abiem komponistiem atšķiras menueta tonalitāte. Raksturojot Haidna *Londonas simfoniju* tonālos plānus, gribētu pievērst īpašu uzmanību diviem aspektiem. Pirmkārt, 95. simfonijas *c moll* fināls rakstīts vienvārda mažorā – iespējams, pirmoreiz simfonijas cikla vēsturē (gandrīz vienmēr šajā sakarā tiek minēta Bēthovena Piektā simfonija); te interesanti atgādināt, ka Haidna daiļradē sastopams arī savdabīgs šo tonālo attiecību *apvērsums* – skaņdarbs mažora tonalitātē beidzas ar finālu minorā (kvartets op. 76 nr. 1 *G dur – g moll*). Otrkārt, Haidnam absolūti nav raksturīga tonalitātes pārmaiņa cikla trešajā ceturtdaļā, šis princips ienāks mūzikā krietni vēlāk (piem., Bēthovena Septītajā simfonijā: *A – a – F – A*).

Savukārt Pelēča simfonijas tonālajam plānam ir spoguļsimetriska uzbūve, kurai ļoti grūti atrast analogu 18. gadsimta simfonijās.

8. Turpinājumā par orķestra sastāvu. Haidna simfonijās izmantots mazais (t.s. divkāršais) sastāvs, kurā ir četras stīgu instrumentu partijas (čelliem un kontrabasiem nošu materiāls pierakstīts vienā līnijkopā) un pūšaminstrumentu klāsts tiek variēts: 93.–98. un 102. simfonijā ir divas flautas, divas obojas un divi fagoti (daļējs izņēmums ir 95. simfonija – tikai viena flauta), citās simfonijās (99.–101., 103. un 104.) šī orķestra grupa papildināta ar divām klarnetēm; metāla pūšaminstrumentu grupu veido divi mežragi un divas trompetes. Visu simfoniju orķestra sastāvā iekļauti timpāni, bet 100. simfonijā *G dur* arī šķīvji, trijstūris un lielās bungas.

Pelēcis saglabā divkāršā orķestra sastāva tradīciju, taču stīgu grupai jau ir piecas partijas, turklāt kontrabasiem atvēlēta ne tikai speciāla līnijkopa, bet arī dažādas faktūras funkcijas – tiem uzticēts kā tradicionālais čellu dublējums, tā arī pilnīgi patstāvīga balss. Koka pūšaminstrumentu grupā oboju un fagotu skaits samazināts līdz vienam instrumentam; no metāla pūšamajiem ir tikai divi mežragi. Toties četriem timpāniem pievienoti *blocco di legno* (koka stieņi), kuru skanējums atklāj un noslēdz cikla finālu. Tādējādi arī instrumentācijas jomā varam konstatēt gan līdzību, gan atšķirību.

9. Visbeidzot, aplūkosim plašāko jautājumu loku – katras daļas formu, jo tieši formas sfēra līdzās jau raksturotājiem aspektiem tradicionāli ietver arī daudzus citus. Šai sakarā piedāvāju sīkāku Pelēča simfonijas analīzi.

Pirmā daļa veidota kā klasiskās sonātes formas variants – sonātes allegro. Līdzīgi kā Haidna simfonijās, tas sākas ar ievadu (26 t.), kurā vairāki paņēmieni jau orientē klausītāju uz klasicisma stilu: raksturīgs ir visas stīgu grupas unisons, kā arī stīgu un koka pūšaminstrumentu tembrāls kontrasts, kurš izceļ intonatīvā materiāla dažādību – divu elementu esamību. Pirmais no tiem (a) ir ritma motīvs, kas ietver divtaktu skaldījumu ar trijkāršu summējumu (savdabīgu ritma progresiju). Šis elements sākas ar unisonu (stīgu instrumentu un timpānu dublējumu oktāvā 1. taktī), bet noslēdzas ar dažādu augstumu saskaņu, jo 2. taktī pievienojas pūšaminstrumenti.

Interesanti ir divi momenti: pirmkārt, pūšaminstrumentu augšupejošās tercās, kuras uzslāņojas stīgu instrumentu trīsreiz atkārtotajam motīvam, pakāpeniski paplašina faktūras vertikāli no tercās (2. t.) līdz trijskanim (6. t.). Šis vertikāles diapazona pieaugums zināmā mērā sasaucas ar iepriekšminēto ritma progresiju. Otrkārt, ievada pirmās fāzes divtaktu struktūras apvienojas seštaktēs, kas tipiski arī Haidnam (piem., 96. vai 103. simfonijas sākumam); citas radniecīgas iezīmes ir visa orķestra unisons un skaldījums ar sekojošu summējumu (sastopams 104. simfonijā) un zemo stīgu instrumentu unisons, kas pārtop akordā (līdzīgi kā 103. simfonijā).

Ievada otrais, melodiski harmoniskais elements (b) pilnībā uzticēts koka pūšaminstrumentiem: flautas un obojas dialoga pamatā ir lejupejošas melodiskās līnijas gammveida sekvence, ko atbalsta klarnēšu akords. Šī elementa intonatīvais materiāls nav tipisks Haidnam, tomēr pats vieglais un graciozais raksturs, arī harmonijas vienkāršība un paralēlā minora iemirdzēšanās atsauc atmiņā Vīnes klasiķa mūzikas tēlus. Šai sakarā

pieminēšu arī daudzās pauzes, kas, iespējams, varētu vedināt uz analogiju ar 102. un 103. simfoniju.

1. piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 1. d.: ievads)

Ievadam ir divfāžu uzbūve, turklāt otrā fāze (13.–26. t.) ir pirmās variants: resp., pirmā elementa vertikāle it kā telpiski paplašinās, jo akordu izklāsts aptver lielāku diapazonu. Savukārt otrais elements sašaurinās līdz vienai vai divām taktīm un vienlaikus attīstās gan variēti, gan variantveidā. Tādējādi šis elements veido mikrovariāciju procesu (3 t... 2+1+2 t.). Tas izpaužas arī instrumentācijā: balsu vijīga mainība ar nelielu instrumentu sastāvu rada kustības un, uzsvēršu vēlreiz, viegluma iespaidu.

Ievada kopējā struktūra ir šāda:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & & b & & a_1 & & b_v \\
 6 & + & 5(3+2 \rightarrow) & 1 & 6 & + & 8(2+3+3 \rightarrow)
 \end{array}$$

² Šeit un turpmāk lietoti partiju saīsināti apzīmējumi: GP – galvenā partija, BP – blakus partija, SP – saistījuma partija, NP – noslēguma partija.

Vēl viena detaļa, kura praktiski nav sastopama Haidna mūzikā, bet Pelēča skaņdarbam ļoti raksturīga: Haidnam pārsvarā (lai gan ne vienmēr) ievads kontrastē sonātes formai daudzos aspektos – tempa, tematisma, skaņkārtas ziņā; tas atspoguļo blakusnostatījuma principu, kura pirmsākumi meklējami baroka tradīcijā (pietiek atgādināt, piemēram, J. S. Baha orķestra uvertīru pirmās daļas). Turpretim Pelēcim blakusnostatījuma kontrasts izpaužas tikai daļēji – tembra un faktūras jomā. Harmonijas, tai skaitā skaņkārtas plāksnē ievads ir vienots ar formas pamatdaļu, noturīgi izklāstīts *C dur* un sagatavo (ar dominanti) tā toniku.

Pašā sonātes formas uzbūvē dažā ziņā vērojama pēctecība klasiskajām tradīcijām, tomēr diezgan skaidri izpaužas arī atšķirības. Piemēram, ekspozīcijas atkārtojums, kas tik raksturīgs klasicismam (ne tikai sonātes formai) un partitūrā parasti norādīts ar atkārtojuma zīmi, saglabāts, vienīgi šajā gadījumā atkārtojums ir izrakstīts. Turklāt GP² zonā mainās orķestrācija (sākumā spēlēja tikai stīgu instrumenti, otrajā ekspozīcijā tiem pievienojas pūšamie), bet NP zonā saīsināts pēdējais posms, līdz ar to otrā ekspozīcija nav tik izvērsta kā pirmā (127 t.–114 t.). Tādējādi rodas paralēles nevis ar Haidna simfoniju sonātes formām, bet drīzāk ar koncertu pirmajām daļām, kur izmaiņas otrajā ekspozīcijā ir obligātas, sevišķi orķestrācijas ziņā. Interesanti, ka vēlāk arī reprīze, salīdzinot ar ekspozīcijām, ir īsāka.

Cits jautājums ir formas (pirmās daļas) tēlaini tematiskais aspekts – šeit tradīcija saglabāta, jo, pirmkārt, ekspozīcijas materiāls neietver spilgtu tēlaini žanrisku kontrastu un, otrkārt, visas tematisma melodiskās uzbūves ir cieši radniecīgas – tās apvieno kopēja, motorikā sakņota žanriskā ievirze (dejiskums). Turklāt dažas intonācijas ir ļoti tuvas folklorai: šajā gadījumā paralēles izpaužas sevišķi skaidri, jo viens no Haidna tematisma galvenajiem avotiem ir instrumentālmūzikas, resp., deju sfēra – viņa daiļradē, kā atzīmē Jurijs Ņekļudovs, liela loma ir kontrdejas ritmintonatīvajām formulām [4: 145]. Savukārt Vladimirs Tirdatovs rakstā, kas veltīts Haidna *Londonas simfoniju* sonātes formai, norāda uz konkrētiem šo simfoniju GP tēmu žanriskajiem avotiem – ländleru (94., 103. simfonijā), menuetu (93.), saltarellu (101.), polonēzi (96.) un vienkārši uz skercozu (98., 99., 100., 102.) vai kantilēnu dejiskumu (104.) [6: 219]. NP melodija – savdabīgs Haidna 94. simfonijas otrās daļas tēmas variants – kļūst par intonatīvu un tēlainu sagatavojumu Pelēča simfonijas otrajai daļai, kurā variāciju tēma ir tās pašas Haidna tēmas cits variants.

Kopumā var atzīmēt tēmu tēlaini intonatīvo radniecību, un šis faktors mazina kontrastu starp sonātes formas partijām, to tēmām. Kā zināms, arī Haidna *Londonas simfonijās* nav spilgta tēlaina kontrasta starp partijām (izņēmums ir 95. un 97. simfonijas pirmās daļas), toties pietiekami bieži sastopams tematiskais un pat žanriskais kontrasts NP vai BP–NP zonā: gan tās pirmajā pusē (BP – 93., 95., 97. un 101. simfonijā), gan otrajā (NP – 98., 99., 100., 103. un 104. simfonijā). Šī otrā, Haidna simfonijām visvairāk raksturīgā varianta ietekme vērojama

Pelēča simfonijas sonātes formā. Iezīmējot ar izcēlumu un akcenta zīmi intonatīvi spilgtākos tematiskos materiālus, ekspozīcijas uzbūvi var shematiski attēlot šādi:

GP	SP	BP	NP
a a' b	c c' d	→ e e'	f f ₁ ↔
> >	- - >	- -	>

Te redzam, ka intonatīvi spilgtākās tēmas ietvertas ekspozīcijas sākumā un tās nobeigumā – GP un NP. Šai ziņā varētu saskatīt analogiju ar Haidna formu, ja vien nebūtu citu faktoru, kuri dažbrīd šķiet būtiskāki. Turklāt uzreiz piesaista uzmanību GP un SP, kā arī BP un NP uzbūves līdzība. Pirmajam pārim raksturīga divdaļu uzbūve, līdzīga bārformai (šeit iezīmējas sasaukšanās ar Haidnu), otrajam – variēta perioda struktūra.

Gan sonātes formas ekspozīcija, gan kopējais plānojums ieturēts klasiskajās tradīcijās. Tomēr tā ir tikai kompozīcijas vispārējā loģika. Saturs un, galvenais, procesualitāte, manuprāt, pilnīgi atšķiras no klasiskajiem principiem un nepārprotami orientē klausītāju uz mūsdienām, vispirms uz paša Pelēča stilu.

Ekspozīcijas uzbūvē skaidri iezīmējas četras tematiskās zonas, kuras it kā atbilst četrām partijām (pati izceltā vārdkopa *it kā* šajā rakstā izmantota ar nolūku un bieži, vērsot lasītāja uzmanību tieši uz līdzību, ne sakritību). Taču tās nav funkcionāli diferencētas, bet gan līdzvērtīgas un izklāsta ziņā noturīgas. Kaut arī tematiskais saturs ir dažāds, nav ne intonatīvu, ne tēlaini žanrisku kontrastu, drīzāk izpaužas papildinājuma princips.

2. piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 1. d.: ekspozīcijas galvenās tēmas)

GP
2. tema (b)

Musical score for GP 2. tema (b). The score is in 2/4 time and features the following instruments and parts:

- Fl. I: Flute I, rests throughout.
- Fl. II: Flute II, rests throughout.
- Ob.: Oboe, rests throughout.
- Cl. I: Clarinet I, enters in measure 5 with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line.
- Cl. II: Clarinet II, enters in measure 5 with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line.
- Fag.: Bassoon, rests throughout.
- Cor. I: Horn I, rests throughout.
- Cor. II: Horn II, rests throughout.
- Timp.: Timpani, rests throughout.
- Vln. I: Violin I, plays a melodic line starting in measure 1.
- Vln. II: Violin II, plays a melodic line starting in measure 1.
- Vcl.: Violoncello, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vc.: Double Bass, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cb.: Contrabass, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.

SP
1. téma (c)

Musical score for the first system, measures 1-8. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet I and II, Bassoon, Horn I and II, Timpani, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first five staves (Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet I, Clarinet II) play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Horns play a rhythmic accompaniment. The strings play a steady eighth-note pattern. The Bassoon part is silent.

SP
2. téma (d)

Musical score for the second system, measures 9-16. The score continues from the first system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute I and II parts enter with a melodic line marked *mp* (mezzo-piano) at measure 9. The Oboe and Clarinet I parts also enter with *mp* dynamics. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a rhythmic accompaniment. The Violin I and II parts play a steady eighth-note pattern. The Bassoon part is silent.

The image displays two systems of a musical score. The first system features woodwind and string parts. Flutes I and II, Oboe, Clarinets I and II, and Bassoon are marked with a forte (*f*) dynamic. Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The second system continues the woodwind and string parts. Flutes I and II, Oboe, and Bassoon are marked with a forte (*f*) dynamic. Clarinets I and II, Violins I and II, and Double Bass are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The woodwinds continue their melodic line, and the strings maintain their rhythmic accompaniment. Performance instructions include "BP (e)" and "leggiero".

Tieši papildinājuma princips šajā simfonijā kļūst par vienu no galvenajiem formveides faktoriem. Zināmā mērā te vērojama sasaukšanās ar Haidna monotematismu. Tomēr Haidnam tematiskā vienotība saistīta, pirmkārt, ar motīvu attīstību un, otrkārt, ar spilgtu kontrastu, kurš ir šīs attīstības rezultāts (NP). Peleča simfonijas pirmajā daļā viss materiāls ir it kā principiāli vienā līmenī – tas ir ekspozicionālā izklāsta līmenis, bet ne attīstība. Tādēļ sonātes ekspozīcijas klasiskais variants šeit traktēts pavisam

savdabīgi (piedāvātajā shēmā izmantota analogija ar Borisa Asafjeva funkcionālo triādi):

klasiskais variants –	GP	SP	BP	NP
	I	M	I/M	I/T
Georga Pelēča variants –	I	I	I	I

Vienīgais, kas saglabāts no tradīcijas – tonālā centra nomaiņa (C–G), taču tā nenotiek pakāpeniskas modulēšanas rezultātā, jo šāda procesa praktiski nav.

Ekspozīcijas pirmās puses (shēmā GP un SP) materiālu līdzība un tonālā stabilitāte rada divnozīmīgu situāciju: izvērstai divtēmu GP sekojošā SP būtībā nepilda saistījuma funkciju un sākumā uztverama kā GP otrais posms. To nosaka ekspozicionālā izklāsta noturība, katras tēmas struktūras noapaļotība, bet sevišķi – galvenās tonalitātes *C dur* pilnīga valdonība. GP un SP otro tēmu (shēmā **b** un **d**) intonatīvās radniecības dēļ iespējama analogija ar piedziedājuma struktūru (pāra rondo). Resp., veidojas vienots veselums, kurā visi posmi atrodas vienā līmenī. Atskārsme, ka šo posmu var traktēt kā SP, rodas tikai reprīzē, kur tas transponēts citā tonalitātē – *F dur*. Pašu pāreju uz *G dur* ekspozīcijā iezīmē ļoti īsa saite – tikai divas taktis! Seko blakus partija ar jaunu tēmu (**e**). Līdz ar to šajā ekspozīcijā pilnībā atklājas tikai un vienīgi *initio* (*i*) funkcija, kas tomēr ir diezgan neraksturīgi klasiskajai sonātes formai, tai skaitā Haidna daiļradei.

Ekspozīcija un tās variētais atkārtojums kopā aptver 241 takti, un seko samērā izvērsts izstrādājums – 89 taktis (divi posmi, 33 + 56 t.); taču tam nav raksturīga intensīva virzība uz vienu mērķi, nav t.s. vektorālās attīstības, dinamiskas procesualitātes. Vairāk kā attīstība šim posmam ir tipiska noteikta intensitātes līmeņa saglabāšana, turpinot jau iesākto ekspozīciju, tikai nedaudz pārkrāsojot tās materiālu. Ekspozīcijas stabilitāte, posmu noturīgums un vienlīdzība zināmā mērā tomēr bija atbilstoša vispārpieņemtajam jēdzienam *ekspozicionalitāte* (atspoguļojot nosacītu saikni ar Haidnu), toties izstrādājums, manuprāt, *pārkaņj* stila prototipa robežas. Galvenais iemesls – savu nozīmi zaudē pati izstrādāšanas principa kvintesence, kas salīdzinājumā ar citiem attīstības veidiem vistiešāk pauž izstrādājuma (ekspozīcijas materiāla specifiskas pārveides) garu, proti, motīvu izstrādāšana. Te vietā Vladimira Martinova rakstītais par izstrādājuma būtību: tā atklājas, *piešķirot funkcionāli citu jēgu gan pašai tēmas struktūrai, gan saiknēm starp tās elementiem* [2: 88].

Šai sakarā citēšu klasiskās simfonijas pētnieka Ņekļudova atziņu: „*motīvu attīstības*” metode atklāj Haidnam ceļu uz to (motīvu, tēmu) iespēju maksimālu izmantojumu un turklāt apliecina viņa reti bagāto izdomu, fantāziju. Jau pats Haidna instrumentālisma dejiskais raksturs un ritma lomas nozīmība nosaka tieksmi uz motīvu attīstības metodi, jo motīvu attīstība – pirmām kārtām tas viņam ir intonatīvs darbs ar tēmas un tās šūniņu (elementu) ritma karkasu. Izcelto (saskaldīto) īso motīvu šūniņu ritms – tēmas vispazīstamākā daļa – veicina, ka kompozīcijas materiāls atklājas vienoti ar tā attīstošo raksturu

[4: 145]. Un vēl kāda būtiska šī autora atziņa: neraugoties uz Haidna mūzikas materiāla vienkāršību, neatlaidīga procesualitāte un attīstošs raksturs provocē ļoti dinamisku formas traktējumu. Viņa sonātes formā kopumā dominē izstrādāšana (varbūt tāpēc tā bieži ir monotematiska) – proti, gan pašā ekspozīcijā, gan vēlāk reprīzē vienmēr ir izstrādājošas zonas. Komponista attieksmi pret skaņdarba materiālu Ņekļudovs dēvē par *analītisku* – to raksturo gan motīvu attīstības metode, gan modulāciju biežums, gan tematisma maiņu sistēma izstrādājumā, kas lielos vilcienos atkārti ekspozīcijas tematisko plānojumu [4: 148–149]. Vēl īsāk, aforistiskāk, bet arī kā līdzīgas domas apliecinājums skan Viktora Bobrovska vārdi: *Te spoži parādās imanenta iniciatīvas bagātība. Haidnam pietiek ar niecīgu motīvu, lai radītu intensīvas attīstības procesu* [1: 61].

Kā notiek attīstība Pelēča sonātes formas izstrādājumā? Tam ir divi posmi, kuros katrā iezīmējas patstāvīgas fāzes. Izstrādājumu ievada pamattonalitātes *C dur* atgriešanās – paņēmiens, kas Haidnam savukārt nav raksturīgs. Pirmā fāze ietver dažādu instrumentu dialogu. Tā gaitā mijas pārsvarā pakāpeniska, augšupejoša (kontrabasi, čelli, alti, fagots) vai krītoša (klarnetes) kustība, kurai par fonu kļūst vijoļu un flautu sešpadsmitdaļu pulss. Šis intonatīvais materiāls ir pārāk neitrāls, lai radītu viennozīmīgas asociācijas ar konkrētu ekspozīcijas tematismu. Tas sastopams gandrīz visos ekspozīcijas posmos, sākot jau ar ievadu. Savukārt notikumu pavērsieni (*skrūves pagriezienu*) izceļ jauna skaņkārtiskā krāsa – minors (*f moll*), kas gan iezīmējas tikai ar T–D attiecībām. Tomēr arī šī galēji vienkāršā (minimālā) attīstība ļoti ātri (notiek *izmaiņa trešajā reizē*) aizved klausītāju uz jaunu mūzikas procesa fāzi, kurā par galveno stabilitātes iemiesojumu kļūst sešpadsmitdaļu kustība – savdabīgs ritma ostinato (sākot ar 280. takti, melodiskā šķautne vairs neparādās). Turklāt šis vijoļu partijām uzticētais materiāls bagātināts ar jaunām ritma idejām, kuras savstarpēji mijas, un tām piemīt arī sava tembrālā iezīmība: zemo stīgu instrumentu un timpānu partijās parādās skaldījums ar sekojošu summējumu, savukārt koka pūšaminstrumentu vai mežragu partijā – gari vilkta skaņa. Visā šajā fāzē dominē statiska harmoniskā vertikāle, līdz ar to nav vērojama sasaukšanās ar klasīku harmonijas funkcionālo loģiku.

Jevgeņijs Nazaikinskis grāmatā *Stils un žanrs mūzikā* raksta: *No dažādiem mūzikas līdzekļiem un elementiem visnoderīgākās stila zīmes izrādījušās tās, kas visvairāk saistītas ar skaņējuma raksturīgumu. Pirmām kārtām te jāmin faktūra, ritms un melodiski tematiskā organizācija*. Turpinājumā autors piebilst, ka harmonija tikai pakāpeniski kļuvusi par stila zīmi, aptuveni kopš romantisma laikiem [3: 28]. Šī atziņa, manuprāt, prasa komentāru. Proti, klasicisma laikmeta komponistu stilā harmonijas individualitāte tiešām nav krasī akcentēta; taču kā vēsturiska kategorija jēdziens *klasicisma harmonija* ir ne tikai saprotams, saturīgs, bet arī ļoti konkrēts. Citiem vārdiem, harmonija darbojas kā vēsturiska un nacionāla stila zīme, bet no 19. gadsimta – arī kā autora stila zīme. Turklāt atkal tikai ierobežotā laikposmā, jo 20. gadsimtā daudzu autoru stilos, kā arī stilos, kurus vieno kāda kompozīcijas tehnika, harmonijas traktējums ir mazāk individualizēts.

Ar šo atkāpi vēlētos uzsvērt sekojošo: Pelēča simfonijas harmoniskā valoda, neraugoties uz tās *vizuālo* tuvību klasiskajai (tradicionāla akordu struktūra, konsonants raksturs šā jēdziena plašā izpratnē, tonālo centru skaidrība un stabilitāte utt.), nav klasiska. Tās avoti slēpjas ne tik daudz mūzikas materiāla eksponēšanas un attīstības skaņkārtiski funkcionālajā dinamismā, kas raksturīgs visiem klasiķiem, tai skaitā Haidnam, cik balstu modālā mijā – un te izpaužas arī modalitātei tipiskā funkcionālās loģikas lomas mazināšanās. Tāpēc, klausoties šo skaņdarbu, tieši harmonija rada priekšstatu par *spēli ar stilu*, bet ne stila adaptāciju.

Izstrādājuma otrais posms, kas seko pēc ceturtdaļpauzes, saglabā līdzšinējo ritma pulsāciju; tās pamatu arī šoreiz veido stingu instrumenti, pirmām kārtām vijoles, savukārt citi instrumenti to dažādi izrotā. Piemēram, astoņpadsmit sākumtaktis vijoļu skanējumu papildina klarnetes un fagots, kuri izpilda arī astotdaļu ostinato ritma pulsu; turklāt no harmoniskās vertikāles viedokļa šeit dominē intervālu struktūras, nevis skaņkārtiski funkcionālais aspekts. Kaut gan tonālie centri ir jaušami diezgan skaidri, var saklausīt vēl vienu jaunu krāsu – disonanses, it kā polifunkcionālu noslāņojumu (koka pūšamie un stingu instrumenti). Tonālo centru mirgošana (*C – F – Des...*) šķiet ļoti svārstīga pārsvarā lineārā izklāsta dēļ (vai nu augšup-, vai lejupejošas melodiskās secības), kas izpaužas, neraugoties uz skaidri iezīmēto akordu vertikāli; tādējādi viss process virzās uz jaunu attīstības fāzi ar centru *c moll*. Daļēji tā sasaucas ar izstrādājuma sākumu, jo visa pamatā atkal ir melodiskais elements – lejupejoša secība, ko atskaņo vispirms mežragi, fagots vai čelli un kontrabasi, bet beigās pirmās vijoles un čelli. Fāzes gaitā šis materiāls atkārtojas astoņas reizes, pamīšus ar akordiem, kuros tembra prioritāte atvēlēta koka pūšaminstrumentiem un timpāniem. Taču vienlaikus atkal parādās ostinato, kas izstrādājuma sākumam nebija tipisks. Visā fāzē jaušami divi tonālie centri – *c* un *f*, un tie veido tonikas – subdominantes attiecības. Tādējādi izrādās, ka iedziļināšanās subdominantes sfērā, kas tik būtiska klasiskās sonātes formas izstrādājumam, šajā gadījumā sniegta it kā koncentrētākā, bet vienlaikus reducētā veidā. Četras taktis, kas noslēdz izstrādājumu, iezīmē dominantes pirmsiktu uz jauno tonalitāti un sagatavo reprīzi.

Varam secināt, ka motīvu izstrādāšana kā klasiska sonātiskuma zīme *Trīspadsmitajai Londonas simfonijai* nav raksturīga – par galveno attīstības principu kļūst variēšana. Turklāt tā nav klasiķiem tradicionālā ornamentāli figuratīvā variēšana. Pelēcim tuvāks ir t.s. invarianta tembra, reģistra pārkrāsojums. Tādēļ biežāk attīstības pamatā ir ostinato vai arī ostinato un variantveides (vēl – ostinato un variēšanas principa) apvienojums. Tas bija redzams jau daļas ievadā, kur tieši šādām izmaiņām pakļauta īsa trijtaktu struktūra.

Sevišķi plaši cikla pirmajā daļā izvērsta GP pirmās tēmas izkļiedētās variācijas (Vladimira Protopopova termins). Šī tēma divreiz atkārtojas katrā no formas trim posmiem (divās ekspozīcijās un reprīzē), turklāt stabili saglabā visas melodijas, harmonijas un struktūras īpatnības, un

³ Tēmas 2. taktī ir pauze, kas turpmākajā variāciju gaitā nav saglabāta, tādējādi uzbūve saīsinās līdz četraktīei.

vienlaikus ikreiz atjaunojas tās tembrālais veidols – tā ir tieši atjaunotne, nevis nomaīņa, jo piecos no sešiem atkārtojumiem saglabājas arī instrumentu sastāvs, kurš tiek izgaismots jaunās nokrāsās. To uzskatāmi var redzēt shēmā:

Faktūras balsis	Pirmā ekspozīcija		Otrā ekspozīcija		Reprīze	
	a	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄	a ₅
	27. t.	35. t.	154. t.	162. t.	357. t.	365. t.
Melodija sekstu dublējumā	Vln. II, Vle	– " –	– " –	– " –	– " –	2 Cl.
Tonikas ērģelpunkts ar astotdaļu pulsu	Vln. I, Vc.	– " –	– " –	– " –	– " –	Fl., Fag.
Tonikas ērģelpunkts ar ceturtdaļu ritmu	Vc.	– " –	– " –	– " –	– " –	
Ritma kontrapunkts (tonikas ērģelpunkts)		Timp. (1. ritms)	(Timp.: 154. t.)	Timp.	(Timp.: 357. t.)	Timp. (2. ritms)
Akorda pedālis (trijskanis)			4 t. Fl., Ob., Cl., Fag.	4 t. Cor.		
Sekstas intervāla pedālis				4 t. 2 Fl., Ob., Fag.		
Pedālis (T)					4 t. Cor., Fl., Ob.	

Līdzīgi traktēta arī ekspozīcijas trešā (SP pirmā) tēma. Šeit variāciju izkliešana parādās vēl atklātāk, jo aptver tikai pirmo ekspozīciju un reprīzi; otrajā ekspozīcijā būtisku izmaiņu nav. Pašas maršveida tēmas attīstība balstās uz vertikāles paplašinājuma principu – t.i., telpas paplašinājumu; turklāt, kā jau iepriekš minēts, reprīzē SP pirmā tēma transponēta subdominantes tonalitātē, bet BP tēma – attiecīgi, galvenajā tonalitātē. Ja piebildsim, ka pēc BP uzreiz seko koda (t.i., nav NP) un parādās jaunas tembra krāsas, tad konstatēsim, ka ar šīm izmaiņām sonātes formas reprīzes atjaunotne arī izsmelta.

Visspilgtāk variēšana izpaužas cikla **otrajā daļā** – variācijās. Pati tēma, kas izklāstīta piecās taktīs³, ir Haidna 94. simfonijas otrās daļas (arī variāciju formas) tēmas variants.

3. a piemērs (J. Haidns, 94. simfonijas 2. d.: variāciju tēma)

Andante

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.,
Cb.

3. b piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 2. d.: variāciju tēma)

♩ = 66

Cor. I
Cor. II
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

Vispirms Pelēča simfonijas otrās daļas tēma sniegta pirmo vijoļu izklāstā, turklāt pēc sākummotīva ir pauze – resp., gluži precīzi nocītētais Haidna *mūzikas vārds* mūsdienu komponistam it kā liek uz mirkli apstāties; taču pēc tam viņš šī *vārda* aizsākto domu pabeidz ar līdzīgiem, tuviem, tomēr citiem motīva variantiem. Tādējādi pats citāts – tas ir tikai vientakts motīvs, kurš atdalīts ar paūzi no autora (Pelēča) turpinājuma. Šī isā posma beigās iestājas citas balsis, veidojot kadenci (mežrags, timpāni un čelli ar kontrabasiem). Pēc tam jau sākas variācijas. Jāsecina, ka Pelēcis par tēmu izraudzījies Haidnam neraksturīgu uzbūvi, jo Vīnes klasika variāciju tēmas pārsvarā ir krietni izvērstākas – vienkāršā divdaļformā vai tradicionālajā perioda struktūrā.

Atšķiras arī variēšanas metode. Haidnam, līdzīgi kā citiem klasiķiem, melodijas ostinato princips parasti ievērots tikai sākumvariācijās – vēlāk arī galvenā balss tiek pakļauta melodiski figuratīvai attīstībai; turpretī Pelēcis saglabā melodijas ostinato visā daļas gaitā. Galvenā balss – melodija – atkārtojas bez izmaiņām kā četraktu uzbūve, mainot savu tembra *ietērp*u un bagātinoties ar citām balsīm. Taču tas nav viss. Ir arī dažas citas formas īpatnības.

Pirmkārt, tās saistītas ar pašu variēšanas procesu. Ostinētajai balsij tipiska vēl viena stabila iezīme – stīgu instrumentu prioritāte melodijas izklāstā. Tikai vienu pašu reizi – 13. variācijā – tēma skan mežragu partijā

(remarka *dolce*). Formas sākumfāzē (tēma un trīs variācijas) galvenā balss izklāstīta pirmo vijolu partijā pirmajā oktāvā. Turpmāk – 4. un 5. variācijā – parādās čellu tembrs, kurš melodijas skanējumu pazemina par oktāvu, bet 6. un 7. variācijā tā nolaižas vēl zemākā reģistrā (lielajā oktāvā) un, pievienojoties kontrabasiem, it kā *sabiezē*. Šeit arī sākas tēmas variantu mija: vienā no variāciju grupām melodija sniegta oktāvas, divoktāvu vai dažādu intervālu un akordu dublējumā (protams, mainot tembra krāsu) – tas raksturīgi 6.–11., 14. un 15. variācijai; savukārt otrai grupai (12., 13. un 16. variācijai) ir tipisks melodijas skanējums unisona izklāstā. Resp., veidojas šāda sistēma: 6 variācijas (unisons) – 6 variācijas (oktāvu dublējums) – 2 variācijas (unisons) – 2 variācijas (dublējums dažādos intervālos vai akordos) – 1 variācija (unisons). Turklāt beidzamajā variācijā melodija uzticēta vijolēm: pirmās to spēlē *pizzicato*, otrās – *con arco*! No iepriekš teiktā izriet, ka tēma attīstās, gan dažādojot tembra kolorītu, gan arī telpiski – te sašaurinoties līdz līnijai, te fakturāli sabiezējot, tomēr pārsvarā nepārsniedzot sākotnējo skanējuma blīvumu.

Otrkārt, pašai variēšanai, t.i., atjaunotnei, bagātināšanai nepiemīt klasiskās formas mērķtiecība, kas izpaužas faktūras un ritma traktējumā. Piemēram, šajās variācijās nav vērojams tradicionāls pakāpeniskas ritma skaldīšanas process. Iezīmējas divas grupas – pirmo (1.–5.) veido variācijas, kurās pulsācija nav ātrāka par tēmai raksturīgo astotdaļu ritējumu. Šajā grupā parādās visdažādākie ritma zīmējumi melodiski vienkāršās, bet ļoti izteiksmīgās kontrapunktējošās balsīs – ar pauzēm, ar nošu ilgumu pagarinājumu, ar sinkopēm, bet ne vairāk. No 6. variācijas līdz pat beigām dominē trīsdesmitdivdaļas (vietumis arī sešpadsmitdaļas); izņēmums ir 10. variācija (pirmā no minorīgajām), taču tai tipiskais vijolu, altu un timpānu tremolo palīdz saglabāt otrajai grupai raksturīgo pulsāciju.

Arī faktūras jomā spilgtāk atklājas variēšanas procesa savdabība, nevis klasisko tradīciju gars. Turklāt atkal priekšplānā izvirzās variāciju grupēšana. Šoreiz tas attiecas gan uz tembrālo aspektu, gan vertikāles struktūru. Pirmajā posmā ietilpst pirmās četras variācijas ar tikai vienu kontrapunktējošu balsi (faktiski divbalsība), kura ikreiz ir citāda un ienes jaunu tembra krāsu (1. var. – otrās vijoles, 2. var. – flauta, 3. var. – oboja, 4. var. – klarnete); savukārt šo grupu noslēdz 5. variācija, kurā kontrapunktu pamatmelodijai veido vesels faktūras slānis, resp., dažādu koka pūšaminstrumentu (izņemot fagotu) soloreplikas. Visā variāciju grupā valda klusa dinamika – *p*.

Nākošajai variāciju grupai (sākot ar 6.) arī raksturīgs kontrapunkta slānis, taču tas ietver jau dialogu starp kādu koka pūšaminstrumentu (attiecīgi, klarneti – flautu – oboju) un vijoles solo, dažreiz ar imitāciju elementiem. Šo attīstību noslēdz 9. variācija, kurai, līdzīgi kā iepriekšējās grupas pēdējai variācijai, ir vispārinošs raksturs. Dinamikas līmenis paaugstinās līdz *mp-mf* (koka pūšaminstrumentu partijās pat *f*).

10. variācija ievada posmu, kas pēc klasiskās tradīcijas veidots vien-

vārda minorā (*g moll*). Te pirmoreiz dzirdam orķestra *tutti f* dinamikā, bez tam pirmoreiz vijolei tēmas izklāstā pievienojas cits instruments ar atšķirīgu tembru – fagots; tā partijā tēma skan ritmiski reducēti, vienkāršāk. Tomēr tas nav viss, ar šo variāciju sākas formas pēdējais – trešais posms; garuma ziņā tas aptver 29 taktis (daļā kopā ir 86 t.). Arī tajā iezīmējas divas variāciju grupas, kuras pirmām kārtām kontrastē skaņkārtiski: 10.–13. variācija ir minorā un 14.–16. variācija – mažorā. Šīs grupas vieno zināma tembrāli fakturāla līdzība. Pirmajā no tām izpaužas telpiska sašaurinājuma ideja saiknē ar kolorīta maiņu: pēc 10. variācijas orķestra *tutti* kā kontrasts (atkal *p*) seko 11. variācija ar prevalējošu stīgu grupu, kuru papildina vēl viens klarnešu kontrapunkts; 12. variācijā atkal valda divbalsība (tēmas melodijai pirmajās vijolēs kontrapunktā skan fagota balss), un, visbeidzot, 13. variācijā viss koncentrējas pūšaminstrumentu tembros (mežragš, kā arī fagots un klarnete tercās).

Otrajā grupā var saskatīt zināmu analogiju ar iepriekšējo, tikai sākotnēji it kā apvērstā veidā: 14. un 15. variācija stīgu grupas nozīmības ziņā sasauca ar 11. variāciju, bet atšķiras no tās gan dinamikas (*f*), gan pūšaminstrumentu balsu intonātvās valodas ziņā. Turklāt no orķestra pilnskanības viedokļa veidojas arka starp 10.–15. variāciju (vienīgā būtiskā atšķirība – 15. variācijā nav izmantots fagots). Resp., iezīmējas faktūras krešendo – tas saistīts ar vertikāles paplašināšanu un sabiezēšanu, taču pēdējā variācija klusi noslēdz visu formu: tajā atkal, līdzīgi kā 11. variācijā, klausītāja uzmanība pārorientējas uz stīgu instrumentu grupu. Tomēr vienlaikus saglabāta fagota tembra izteiksmība un pašas tēmas *sašķelšana* ar artikulāciju.

Treškārt, otrās daļas formā līdzās pamattēmai ir vēl kāds zīmīgs elements⁴, kurš parādās nevis uzreiz, bet tikai pēc 2. variācijas. Tā ir četraktu uzbūve – divreiz atkārtota harmonisko kadenču secība 2 + 2 t. Sākumā šis materiāls izskan tikai stīgu instrumentos, bet pēc tam sastopams gan mežragu, gan zemo stīgu instrumentu partijās, t.i., notiek divtaktes variēšana.

4. piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 2. d.: fragments)

15

The musical score displays the following parts and markings:

- Cor. I:** Treble clef, rests in the first two measures, then a melodic line starting in the third measure with a *pp* dynamic.
- Cor. II:** Treble clef, rests in the first two measures, then a melodic line starting in the third measure with a *pp* dynamic.
- Timp.:** Bass clef, rests in the first two measures, then a melodic line starting in the third measure with a *pp* dynamic.
- Vln. I:** Treble clef, starts with a *p* dynamic and a melodic line.
- Vln. II:** Treble clef, starts with a *p* dynamic and a melodic line.
- Vlc.:** Bass clef, starts with a *p* dynamic and a melodic line.
- Vc.:** Bass clef, starts with a *p* dynamic and a melodic line.
- Cb.:** Bass clef, starts with a *p* dynamic and a melodic line.

⁴ Interesanti, ka tieši šī elementa pirmās divas taktis vēlāk atkārtojas menueta tēmas ietvaros, veidojot arku starp otro un trešo daļu.

Vēlāk jaunais elements atkārtojas secīgi pēc 3., 4. un 5. variācijas, turklāt tiek, kaut arī minimāli, variēts – sevišķi tā pirmā puse. Tādējādi šī uzbūve (shēmā x) asociējas ne tik daudz ar papildinoša rakstura piedziedājumu, cik ar mikrovariāciju kodolu, kurš attīstās paralēli pamattēmas (shēmā a) variēšanai.

a a₁ a₂ x x¹ a₃ x² x³ a₄ x⁴ x³ a₅ x⁵ x³ a₆ a₇ a₈ a₉ a₁₀-a₁₁-a₁₂-a₁₃ a₁₄ a₁₅ a₁₆ ←
G dur *g moll* **G dur**

Līdz ar to variāciju formas otrajā plānā saskatāma nosliece uz dubultvariācijām. Pēc atsevišķām pazīmēm variācijas varētu grupēt šādi: 3 (tēma un divas variācijas) – 4 (variācijas, kas ietver papildelementu; šī grupa sākas ar 2. variāciju, kas noslēdz arī pirmo grupu, resp., izpaužas *sakritiens*) – 4 (variācijas bez papildelementa) – 4 (minora variācijas) – 3 (noslēguma mažorīgās variācijas). Resp., 3 – 4 – 4 – 4 – 3. Te savijas gan simetrijas, gan spoguļapvērsuma ideja, gan proporcionalitāte.

Simfonijas **trešā daļa**, manuprāt, ir vistuvākā Haidna tradīcijai. Tiesa, arī tajā autora *faktors* izteikts ar tiem pašiem mūzikas valodas līdzekļiem kā iepriekšējās daļās (pirmām kārtām ar harmoniju), taču paralēles ar prototipu (pirmavotu) atklājas vairākos aspektos. Pirmkārt, tās apliecina pats menueta žanrs ar visu savu atribūtiku: metroritma struktūru, tematismu, homofonu un akordu faktūru, formas vispārējām kontūrām un tās iekšējo uzbūvi. Izcelšu tieši pēdējo, jo šajā jomā vērojamas arī zināmas atkāpes no tradīcijas, lai gan klasicisma stilistiskie ietvari nav pārkāpti.

5. a piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 3. d.: menueta pirmā tēma)

5. b piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* 3. d.:
menueta otrā tēma)

25 B (e)

Cor. I

Cor. II

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Vc.

Cb.

Saskaņā ar klasisko tradīciju (un arī ņemot vērā divpadsmit *Londonas simfonijas*) menuets parasti veidots saliktajā trijdaļformā ar trio un *da capo* tipa reprīzi. Haidns šo formas tipu un principu saglabā pilnībā, lai gan viņa agrīno simfoniju menuetos parādās arī citas formas (pārsvarā uz tās pašas trijdaļu uzbūves pamata). Pelēcis piedāvā atšķirīgu formas variantu, kurš ļoti raksturīgs Haidnam un viņa daiļradē sastopams dažādu žanru skaņdarbos (piem., klavierosnātēs un kameransambļos). Tās ir rondovariācijas, resp., salikta divkāršā trijdaļforma ar daļu variētu atkārtojumu. Turklāt šis variēšanas process izteikts visai spilgti, jo (arī atbilstoši Haidna tradīcijām) izmaiņām tiek pakļautas nevis formas pamatdaļas kopumā, bet sīkākas uzbūves (galvenokārt saliktās formas pirmās daļas fragmenti). To varam redzēt shēmā:

Formas vispārējā uzbūve	Formas daļu iekšējā uzbūve						Formas veids	
A	a	a ₁	b	(a)			Vienkārša divdaļforma ar reprīzi un sākumperioda variētu atkārtojumu	
	4 + 4	4 + 4	4 + 4					
	Archi	Fl., Archi	Archi	Fl., Cor., Archi	Cl., Fag., Vle, Vc., Timp.	Fl., Archi		
	G							
B	c	c ₁	d				Bārforma ar variēti atkārtotu pirmo posmu	
	4 + 4	4 + 4	4 + 4					
	Cor., Vln. I, II, Vc.	Cl., Archi	Fl., Ob., Fag.	Archi, Fl., Cl.	Archi, Fl., Cl.			
	g							
A₁	a ₂	a ₃	→	a ₄	a ₅	b ₁ (a)	Variēšanas procesa iekļāvums vienkāršā divdaļformā	
	4 + 4	4 + 4	2	4 + 4	4 + 4	4 + 4		
	Ob., Vln. II, Vle, Vc.	Fl., Archi, Vln. II, Vle, Vc.	Archi	Fl., Ob., Fag.	Fl., Cl., Vln. I-II	Cor., Vln. Cor., Archi		Ob., Cl., Fag., Vle, Vc., Archi, Timp.
	G							
B₁	c ₂	c ₃	d ₁				Otrās daļas variēts atkārtojums	
	4 + 4	4 + 4	4 + 4					
	Fl., Vln. I-II, Vle	Cl., Vln. II, Vle, Vc., Cb.	Archi	Fl., Fag.	Archi, Cl., (-Cb.), Fl., Cl., Fag.			
	g							
A₂	a ₆ (c)						Reprīze (saisināta līdz vienam periodam)	
	4 + 4							
	Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Archi							
	G							
Koda	8 (Archi + Fl., Ob., Cl., Fag. + Timp.)							

Pats galvenais – arī šeit Pelēcis izmanto to pašu variēšanas veidu, kas jau bija aprobēts cikla iepriekšējās daļās, proti, variācijas par melodijas ostinato, kur galveno lomu gūst tematiskā materiāla tembrālās pārvērtības. Tās apliecina komponista bagātīgo fantāziju un izdomas spējas.

Simfonijas pēdējā – **ceturtajā daļā** – atgriežas divdaļu taktsmērā veidotas tautasdejas stihija. Kopējās noskaņas ziņā fināls ļoti sasaucas ar

Haidna tēliem, tomēr gan tematisms, gan formas vispārējā uzbūve atšķiras no Vīnes klasiķu tradīcijām, resp., šeit atkal atklājas Haidna simfonisma *interpretācija* mūsdienu autora (t.i., Pelēča) skatījumā. Turklāt šajā daļā komponists izmantojis sava klavierdarba – Pirmās svītas (jeb *Mazas svītas*) fināla materiālu; tas sacerēts vēl pagājušajā gadsimtā (1980). Svītā fināls veidots kā salikta trijdaļforma, taču jaunajā orķestra versijā tas ir paplašināts un papildināts.

Kā *autora attieksme* parādās šoreiz? Vispirms, kā jau iepriekš minēts, fināla pamatā ir cita tipa tematisms.

6. a piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls: refrēns)

♩ = 126

A (a)

Fl. I. *pp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vcl. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz.* *p*

(b)

Fl. I

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Vc.

Cb.

20

6. b piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls: pirmā epizode)

B (d) 70

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. I
Cl. II
Fag.
Cor. I
Cor. II
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vlc.
Vc.
Cb.

6. c piemērs (G. Pelēcis, *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls: otrā epizode)

C (f) 130

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. in A I
Cl. in A II
Fag.
Cor. I
Cor. II
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vcl.
Vc.
Cb.

f
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. in A I, Cl. in A II, Fag., Cor. I, Cor. II, Timp., Vln. I, Vln. II, Vcl., and Cb. The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The score shows several measures of music, with some instruments having rests in certain measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Finālām raksturīga jauna intonatīvā sfēra un atšķirīgi žanra pirmavoti; resp., atkal, līdzīgi kā daudzkārt iepriekšējās daļās, parādās atkāpe no tradīcijām. Tomēr iezīmes, kas pirms tam atklājās ne tik acīmredzami vai ne tik kompleksi, tagad gūst rezumējumu, savdabīgu *summējumu*. Visas fināla tēmas ir melodiskas (tas bija tipiski arī citām daļām). Pirmās tēmas melodiskais zīmējums faktiski uztverams kā daļas *epigrāfs* – kaut vai tāpēc, ka tas bieži atkārtojas, līdzīgi ceļazīmei nosakot formas vispārējās kontūras; zīmīgi, ka tajā izpaužas intonatīva radniecība, pat atvasinājums no pirmās daļas GP sākummotīva ar tam raksturīgo summējuma ritmu. Šīs pašas tēmas melodiskajā zīmējumā parādās arī citas tipiskas secības, kas iezīmē arkas starp dažādām simfonijas daļām. Te jāmin, piemēram, sekundas intonācijas, tercū–sekstu gājieni, skaņu *virpuļveida* apvīšanas motīvi un it īpaši gammveida kustība. Turklāt – un tā ir tieši Pelēča *stila zīme* – visi šie elementi parasti sastopami ne tikai konkrētas frāzes vai motīva ietvaros, bet bieži atkārtojas, apliecinot autora mērķi nostiprināt tos klausītāju uztverē. Šādu intonatīvo zīmju, kā jau redzams, nav daudz, bet tās kļūst par

komponista mūzikas valodas elementiem jeb, runājot Asafjeva vārdiem, iekļaujas viņa intonātivajā vārdnīcā un tādējādi apvieno lielu daļu Pelēča skaņdarbu. To apliecina nošu piemēri – tēmas no dažādām kompozīcijām.

7. a piemērs (G. Pelēcis, *Veltījums skolotājam*, koncerts divām klavierēm, kamerorķestrim un fonogrammai, 2003: fragments)



7. b piemērs (G. Pelēcis, *Svētku tuvumā* kamerorķestrim, 2001: pirmā tēma)



7. c piemērs (G. Pelēcis, *Svētku tuvumā* kamerorķestrim, 2001: otrā tēma)



7. d piemērs (G. Pelēcis, *Kanoniska uvertīra 55 + 5 stīgu orķestrim (22 stīgu instrumentiem), vijolei (concertante) un fonogrammai*, 2002: fragments)



7. e piemērs (G. Pelēcis, *Tikšanās ar draugu* vijolei un stīgu orķestrim, 2001: pirmā tēma)



7. f piemērs (G. Pelēcis, *Tikšanās ar draugu* vijolei un stīgu orķestrim, 2001: otrā tēma)



Arī finālā izmantots citāts, taču atšķirīgā kontekstā nekā iepriekš. Pirmajā un otrajā daļā, *pārstāstot* Haidna tēmu, Pelēcis apliecina cieņu komponistam, kura simfonisma principus viņš daļēji turpina – kaut arī pēc diviem gadsimtiem – un tādējādi mēģina vārda tiešā nozīmē atjaunot pārtrūkušo saikni starp dažādām kultūras tradīcijām. Savukārt vienā no fināla posmiem dzirdama latviešu tautasdziesmas *Div' dzeltenī kumeliņi* melodija, kurai arī šajā kontekstā ir simboliska nozīme: pateicoties tai, apvienojas vēl tālāki laikmeti un stili, turklāt to mijiedarbe ir organiska un pārliecinoša.

Otrs aspekts, kuru gribētos izcelt, ir daļas formveide. *Trīspadsmitās Londonas simfonijas* fināls nav uztverams kā atjaunotne, pavērsiens vai pāreja uz jaunu vispārīnājuma pakāpi, jo saglabājas tie paši principi, kas skaņdarbā nostiprināti jau iepriekš. Pirmās daļas sonātes formā galvenais attīstības paņēmieni ir variēšana (tā izpaužas gan tēmu izklāstā, gan to atkārtojumos, gan izstrādājuma posmā), un nākošajā daļā tieši šis paņēmieni kļūst par formveides kodolu. Turklāt otrās daļas variācijām savdabību piešķir arī jau raksturotais papildelements, kas sākotnēji līdzinās īsam piedziedājumam. Resp., priekšplānā, kaut arī tikai atsevišķā posmā, izvirzās rondalitāte, kura trešajā daļā izpaužas jau krietni spilgtāk: salikta divkāršā forma, t.i., daudzdaļu rondoveida uzbūve, apvienojoties ar variācijām, šeit veido Haidnam tik tuvu rondovariāciju formu. Visbeidzot, fināls, atbilstoši klasiskajām tradīcijām, jau no sākuma ir orientēts uz rondo formu, taču attīstības gaitā bagātinās arī ar variēšanu – tā burtiski caurvij visus fināla posmus, vēlreiz priekšplānā izvirzot rondovariācijas, lai gan to izejas punkts šoreiz ir cits.

Interesanti, ka vienojošu funkciju ciklā veic ne tikai jau iepriekš minētie principi – variēšana un rondalitāte; arī mazāku posmu iekšējā uzbūve gūst savdabīgu rezumējumu. Piemēram, pirmās daļas GP un SP, kā arī menueta (trešās daļas) vidusdaļa, kā jau atzīmēts, veidota bārformā – un tieši šī forma sastopama abās fināla rondo epizodēs. Savukārt refrēns formas ziņā nav tik viennozīmīgs. Neraugoties uz mūzikas materiāla intonatīvo vienkāršību, tā izklāstam piemīt gan plašums, gan kontūru skaidrība un strukturētība, gan, tajā pašā laikā, procesuāla sazarotība. Šī posma forma atspoguļo dažādu kompozīcijas ideju *mobilu* mijiedarbi: pirmajā vietā atkal neapšaubāmi ir rondoveidība, atbilstoši šīs simfonijas tradīcijai tai pievienojas faktūras (īpaši tembru) variēšana, un izpaužas arī zināma simetrija. Refrēna divi intonatīvie pamatmateriāli (**a** un **b**), variēti atkārtojoties, mijas, līdz parādās īsa uzbūve ar centru *Es* pirms pirmā elementa pēdējā atkārtojuma. Šis posms intonatīvi balstīts uz **a** tēmu un, attīstot to, ienes gan tonālu un tembrālu kontrastu, gan arī struktūras atjaunotni, jo stingrais četraktu kvadrātiskums, kurš pietiekts jau ievadā ar *blocco di legno* ritma pulsu, šeit pārvarēts, pateicoties taktsmēra maiņai (2/4 – 5/8 – 2/4 – 3/8), taktu akcenta neregularitātei un, visbeidzot, struktūras paplašinājumam līdz sešām taktīm.

Pārējos refrēna atkārtojumos, kā tas bieži mēdz būt klasiskajā rondo

formā, tai skaitā Haidna mūzikā, vērojamas izmaiņas: pēc pirmās epizodes refrēns tiek saīsināts, pēc otrās atkārtojas pilnā veidā. Taču visos refrēna izklāstos, kā jau minēts, spilgti izceļas tematiskā materiāla tembrālā variēšana. To redzam šajā shēmā:

Formas vispārējā uzbūve	Formas daļu iekšējā uzbūve	Formas veids
A refrēns	→ a b a ₁ b ₁ b ₂ a ₂ „c”(a ~~~)a ₃	Forma, kurā apvienojas rondo un variāciju iezīmes
	4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+6 4	
	C → a C → a C Es C	
	<i>pp p f mf f</i>	
B Pirmā epizode	d d ₁ ~> e	Bārforma
	12 12 6 + 4 + 4	
	a a	
	<i>mp - f mf - f f</i>	
A₁	a ₄ b ₃ b ₄	Struktūra saīsināta, bet variēšana turpinās
	4 + 4 4 + 4 4 + 4	
	C	
	f	
C Otrā epizode	f f ₁ g →	Bārforma
	4 + 4 + 4 4 + 4 + 4 4 + 4 + 4 9	
	A	
	<i>mf f mf f</i>	
A₂	a ₅ b ₅ a ₆ b ₆ b ₇ a ₇ „c”(a ~~~)a ₈	Sākotnējās uzbūves variēts izklāsts
	4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+4 4+6 4	
	C → a C → a C Es C	
	f mf f	
Koda	19	

Analīzes rezumējumā vēlreiz izcelšu būtiskākās rakstā paustās tēzes, tagad pavēršot tās mazliet atšķirīgā rakursā.

Georga Pelēča simfonijas un Jozefa Haidna *Londonas simfoniju* salīdzinājums – gan šīs mūzikas klausīšanās, gan analīze – apliecina, ka radniecība izpaužas pašā galvenajā: priekšstatā par estētiskajiem ideāliem, uz ko tiekušies abi komponisti. Vispārinātais pozitīvais mūzikas tēls, kurš rodas mūsu iztēlē, jau tikai iedomājoties klasicisma laikmetu un sevišķi Haidna skaņdarbus, it kā atdzīvojas mūsdienu komponista simfonijā. Skanējuma dailes un harmonijas izjūta, skaidrība, izteiksmes vieglums un vienkāršība, emocionāla nemākslotība un atklātība, kas tik ļoti mūs valdzina pagātnes mūzikā, ne mazāk spilgti atklājas Pelēča simfonijā. Kopīga ir arī noteikta kompozicionālā orientācija, kuras identiskums minēts jau iepriekš – sākot ar simfonijas žanra invarianta saglabāšanu. Turklāt dažu

⁵Brikolāža (no franču vārda *bricolage*) – tulkojumā *meistarošana*, pārnestā nozīmē arī *darināšana paša rokām*.

iezīmju sakrītība ir tik pilnīga, ka atsevišķus citātus par Haidna mūziku, neminot komponista vārdu, droši varētu attiecināt arī uz Pelēča simfoniju. Tā, piemēram, Ņekļudovs raksta, ka Haidna orķestrim raksturīga stingri izplānota līdzsvarotība ekspozīcijas posmos – instrumenti un to grupas ir skaidri diferencētas, savukārt attīstošos posmos tās apvienojas, ļaujot izpausties negaidītiem tembrāliem atradumiem, spilgtam kolorītam [4: 147]. To var teikt arī par *Trīspadsmi Londonas simfoniju*; vēl vairāk, ja jāatbild uz jautājumu, kas šajā skaņdarbā ir visspilgtākais un daudzveidīgākais, krāsainākais un izteiksmīgākais, tad pirmām kārtām tā ir tembru palete, orķestra traktējums (neraugoties uz mazo sastāvu). Tiesa, tam piemīt noteikta (klasiska!) viendabība, kas atbilstoši tradīcijai saistīta ar stingru instrumentu grupas dominanti. Šīs grupas tembrs kā kompozīcijas vienota vadlīnija saklausāms nepārtraukti – vai nu veidojot enerģisku un pilniskanīgu pirmo plānu (simfonijas tēmu lielākajā daļā), vai arī kā dzidra un caurspīdīga līnija (piemēram, otrās daļas sākumā). Taču vienlaikus ir jausama krāsu bagātība, kas monolītajā orķestra paletē ienes smalku un dzīvu koloristiku, piešķir mūzikas *sejai* individualitāti, personiskumu – pietiek atgādināt *blocco di legno* pulsu (klauvējienus), kas veido ietvaru simfonijas finālam, vai melodiski izteiksmīgos dažādu tembru kontrapunktus ostinētajai tēmai otrās daļas variācijās u.c.

Svarīgi tomēr, ka autora mērķis nav bijis sasniegt līdzību izvēlētajam prototipam. *Londonas simfonijas* Pelēcis uztvēris nevis kā paraugu atdarināšanai, bet drīzāk kā sākumimpulsu, virziena orientieri, kurš ļāvis tradīcijas ietvaros radīt jaunu skaņdarbu, *teikt savu vārdu*, vienlaikus nostiprinot žanra veidu (jeb *standartu*), kas asociējas ar *klasisko simfoniju*. Tāpat kā cits izcils līdzīga ceļa gājējs – Sergejs Prokofjevs savā Pirmajā simfonijā – arī Georgs Pelēcis klasisko pirmavotu atjaunojis un bagātinājis atbilstoši sava laikmeta stilam. Autora rokraksts izpaužas intonatīvā materiāla raksturā, tā harmoniskajā valodā, tematisma tipā un attīstības paņēmienos, arī mūzikas formā, kura, neraugoties uz radniecību klasiskajam variantam, būtiski atšķiras no tā. Tieši šai sakarā vēlreiz uzsveršu: kā jau iepriekš minēts, formai (un it īpaši sonātes formai, kas klasiskajā simfonijā ir galvenā) Pelēča skaņdarbā nav vektorāla, mērķtiecīga rakstura. Tāpēc arī praktiski visās daļās dominējošais attīstības veids ir variēšana. Tā vieno ciklu un notušē attīstības dinamiku, ļauj saskatīt skaņdarba *kopsaucēju*. Šāds formas risinājums acīmredzot saistāms ar īpašu komponista pozīciju, kas izskaidro viņa stila savdabību un izpaužas īpatnējā tehnikā: Pelēča draugs un kursabiedrs (arī komponists un muzikologs) Vladimirs Martinovs dēvē to par *brikolāžu*.⁵ Sīkāk par šo tēmu varam lasīt viņa grāmatā *Komponistu laikmeta beigas*: te gribētos citēt vienīgi dažas tēzes, jo tās sasaucas ar raksta gaitā jau vairākkārt paustajām domām.

Brikolāža ir manipulācijas ar intonācijām un melodiski ritmiskām formulām (blokiem). Šīs formulas var būt ļoti daudzveidīgas melodiskā zīmējuma ziņā, bet, neraugoties uz savstarpējo atšķirību, tām jābūt pašām par sevi stabilām struktūrām, kuras nepieļauj iekšēju dinamismu. Formulu skaits var būt ļoti liels,

tomēr obligāti jau pašos pamatos ierobežots. Rezultātā veidojas noslēgta sistēma, kuras ietvaros iespējami tikai formulu kombinācijas pārvietojumi [2: 17]. Un vēl: muzicēšanas akts, kuru īsteno brikolers, ir iepriekš dota un pazīstama intonatīvā modeļa realizācija, turklāt šim modelim jābūt obligāti zināmam un saskatāmam visās jaunajās melodiskajās variācijās [2: 18]. Visbeidzot: "brikolāžas" princips (nodrošina arvien jaunu kombināciju rašanos uz sākotnējā elementu kompleksa pamata) un "varietas" princips (nodrošina arvien jaunu variantu rašanos uz sākotnējā modeļa pamata) konstruktīvo īpatnību ziņā ir absolūti sveši vēsturei, jo gan bezgalīga sākotnējā elementu komplekta [pār]kombinēšana, gan bezgalīga sākotnējā modeļa variēšana nekādi nevar rosināt mērķtiecīgu un pakāpenisku komplicētības pieaugumu un pilnveidi [2: 118].

Manuprāt, tieši šis citāts ļoti labi raksturo simfonijas trīspadsmitā modeļa atšķirību no Haidna divpadsmit Londonas simfonijām.

Un noslēgumā vēl par kādu aspektu. Pelēča simfonijā daudzveidīgi izpaužas tāds paņēmiens kā *spēle ar* [..]: vispirms, tā ir *spēle ar* pagātnes tradīciju – ar klasicismu un, konkrēti, ar Haidna stilu; tieši tādēļ mūzika nav vienkārši stilizācija, atdarinājums, bet tajā gandrīz nepārtraukti, skaidrāk vai mazāk skaidri, jūtams komponista personiskais *es*; Pelēcis it kā atdzīvina pagātnes garu, bet jaunus apstākļos – tas saistīts ar simfonijas žanra savdabīgu kvazicitēšanu. Līdztekus izpaužas arī tiešā citešana, kas šajā gadījumā demonstrē *spēles ar svešu* (bet ne tikai) *vārdu*. Proti, komponists aizguvuma efektu pakāpeniski pastiprina (vērojams progresijas princips). Pirmajā daļā ietverts tikai viens Haidna kvazicitāts kādā no tēmām; otrajā daļā – Haidna tēmas mikrocitāts, un *stila spēles* aspektu vēl izceļ šai tēmai atbilstošā attīstības modeļa (variāciju) saglabāšana (taču atkal *kvazihaidna* variantā); trešajā daļā priekšplānā izvirzās žanriskums (menuets); savukārt finālā kā simfonijas rezumējumā komponists izmanto gan pašcītēšanu (daļas pamatā ir viņa agrīnais skaņdarbs), gan folkloras materiāla citātu.

Viktors Bobrovskis atzīmē Vīnes klasiķim Jozefam Haidnam raksturīgo tieksmi *apspēlēt izteiksmes un formveides līdzekļu sniegtās iespējas*. *Spēle* [Haidnam] *ir dzīves enerģijas, vitalitātes, kustīguma, humora iemiesojums* [1: 61]. Georga Pelēča mūzikā šīs pašas īpašības guvušas jaunu nozīmi un jaunu izpausmi, ko nosaka tieši šī komponista savdabīgais rakstības stils un autora pozīcija.

FEATURES OF THE CONTEMPORARY FORM-BUILDING IN THE *THIRTEENTH LONDON SYMPHONY* BY GEORGS PELĒCIS

Elena Lebedeva

Summary

Parallelism of styles in music is rather a widespread phenomenon, especially in the 20th century. *A game with styles*, usage of a *strange word* in compositions of contemporary composers, even inclusion of a style in the language store of this or that author – this tendency, so impetuously revealed in the second half of the last century, has not lost its significance nowadays as well.

In Latvian music it was not disregarded, either. *The game with styles* appeared to be attractive enough for many Latvian authors. Moreover, the most different genres turned out to be involved in this process, including the symphonic one.

In this respect particular attention should be paid to the *Thirteenth London Symphony* (2002) by Georgs Pelēcis – the first composition of this genre in the composer's creative work. The symphonic title itself clearly points to the style that in the world of music is known as classic. The *Thirteenth London Symphony* is a sort of continuation (if I may say so) and an afterword, a postlude to the *London Symphonies* by Joseph Haydn. It should be noted that the title *London* out of twelve symphonies by Haydn is marked by No. 104 which is the last one. Hence, Georgs Pelēcis, entitling his composition the *Thirteenth London Symphony*, as if directly associated it with the symphony of the Viennese classic.

The present paper, comparing the *London Symphonies* by Haydn and the composition by Pelēcis, focuses on the general and individual (concerning the latter) peculiarities of the relevant style.

Some resemblance is observed in:

- the four-part structure of a symphonic cycle,
- the principle of part time contrast,
- the general interpretation of the second and the third parts in the cycle,
- the main tonality of compositions.

These four positions are absolutely coincident in the works of both composers. However, there are also several differences, more indicative of the idea of parallelism, compared to identity.

Considering resemblance and difference between the symphony by Georgs Pelēcis and the *London Symphonies* by Joseph Haydn, while listening to and analyzing this music, it is clearly evident that resemblance is primarily observed with relation to the idea about the aesthetic ideal of music as art. That generalized positive musical image, born in our mind the very moment that we think about classical music, especially that of

Haydn, appears to be kind of resuscitated in the contemporary composer's symphony. That sense of beauty and harmony in music sounding, lucidity of expression, lightness and simplicity of utterance, that emotional unsophistication and openness which attracts us in music of the past, reveals itself no less strikingly in this particular case – in the symphony by Pelēcis. It should be added that a common feature, characterizing the music of both Pelēcis and Haydn proves to be a certain compositional orientation, the identity of which was already mentioned above – predominantly as the preservation of the symphonic genre invariant.

However, it is more important that resemblance to the chosen prototype doesn't become an artistic task of the author, for whom the *London Symphonies* are no model for imitation. They rather serve as a starting impulse or a guideline, which allows creating of a new composition or saying one's own word within the background of the existing tradition, thus confirming the genre form (or standard), associated with the concept of a classical symphony.

Georgs Pelēcis, the author of the *Thirteenth London Symphony*, the same as another great composer of the past – Sergei Prokofiev – who in his First Symphony, turning to a classical prototype, renewed and enriched it, in keeping with his time and style, also introduces very many innovations of his own. The author's handwriting is evident in the nature of the intonational material, in his harmonical language, in the type of thematism and development devices, in the unique structure and in that particular shape of the musical form which for all its resemblance to classical variants, differs from them in quality.

In Pelēcis symphony the device of *the game with...* reveals itself in different ways. To begin with, it is *the game* with the style of the past, namely, classicism and the individual style, pertaining to Haydn. That explains why in music there is not simply stylishness or imitation but almost in all cases the composer's individual approach is more or less pronounced. It is as if he had revived the spirit of the past but quite in a different context. It is linked with some sort of a quasi-citing of the symphonic genre. Besides, there is a moment of the direct citing which in the given case reveals also a kind of *the game with a strange* (but not only) *word*. It means that the composer, as if increasingly, forces an effect of borrowing: having started with the quasi-citation of Haydn in one of themes in the first part, he passes to micro-citing of this theme in the second one, intensifying the effect of *the stylistic game* by sticking to the same form (but again in a quasi-Haydn variant). In the third part the genre (minuet) comes to the foreground as a *citing object*, but in the finale, i.e. the reviewing part of the whole symphony, on the one hand, he uses self-citing, having taken his earlier composition for its basis, and, on the other hand, he introduces folk material as a citation.

The game as a vital energy realization, a cheerful mobility, and humor in Victor Bobrovsky's words [1: 61] is a characteristic feature of Haydn's

music, but in Georgs Pelēcis composition, owing to his individual style and an author's position, these qualities acquire quite a new meaning and expression.

Literatūra

1. Бобровский, Виктор. *Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Статьи, исследования.* Москва: Советский композитор, 1990.
2. Мартынов, Владимир. *Зона OPUS POSTH или рождение новой реальности.* Москва: Классика-XXI, 2005.
3. Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке.* Москва: Владос, 2003.
4. Неклюдов, Юрий. *Вопросы стиля поздних симфоний Моцарта и Гайдна // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин.* Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985, с. 138–157.
5. Соколов, Александр. *Введение в музыкальную композицию XX века.* Москва: Владос, 2004.
6. Тирдатов, Владимир. *Тематизм и строение экспозиций в симфонических allegri Гайдна // Вопросы музыкальной формы, вып. 3.* Москва: Музыка, 1977, с. 186–229.

LATVIEŠU JAUNĀKĀS KORMŪZIKAS TENDENCES: STILISTIKA, VĒSTURISKĀS ATTĪSTĪBAS KONTEKSTI, PERSONĪBAS

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Latviešu mūzikas vēstures ritējumā no pirmsākumiem līdz pat mūsdienām žanriski smagākais svaru kauss allaž nosvēries kormūzikas pusē. Tā kļuvusi par spilgtu nacionālās identitātes izpausmi, kas koši iezīmējas pirmām kārtām ar savu plašo un augstvērtīgo repertuāru. Arī ar izkopto, ilgi briedināto atskaņotājkultūru, kas aizvedusi līdz izsmalcinātam profesionālismam. Ar gadsimtiem senu tradīciju dzīvīgumu, kuras vainagojumu radušas īpašā mūzikas, kultūras un sociālās dzīves fenomenā – Dziesmu svētkos. Arnolds Klotiņš atzīmē: *Šāds koru dziedāšanas vēriens nebūtu iedomājams bez piemērota nacionālā repertuāra. Tāpēc latviešu komponisti allaž ar atbildību strādājuši kordziesmas žanrā, tam labprāt pievērsušies arī paši ievērojamākie simfoniskās un operu mūzikas autori. Nacionālās mūzikas kultūras rītausmā [...] kordziesma bija latviešu mūzikas pamatžanrs, un tā joprojām paliek svarīgāko žanru vidū* [7: 9].

Šis ir Dziesmu svētku gads, kas sniedz iespēju dziļāk izziņāt kora kultūras stāvokli un mums tik būtiskās tradīcijas attīstības ceļus nacionālā mērogā. Jo īpaši tāpēc šķita interesanti aktualizēt kormūzikas problēmiku plašākā kontekstā, skarot atsevišķus kultūras pētniecības jeb kultūras studiju aspektus, identitātes jēdzienu¹, kā arī pēdējās desmitgades procesus ilgākā laika perspektīvā un žanra vēstures kopainā. Nelielas publikācijas ierobežotais apjoms diemžēl neatļaus to veikt tik detalizēti un dziļi, kā vēlētos autore, tomēr dos iespēju

- atklāt būtiskākos žanra attīstības aspektus Latvijā, akcentējot galvenās tendences 20. gadsimta pēdējā desmitgadē un jo īpaši laikposmā kopš 2000. gada;
- iezīmēt meklējumu perspektīvas un ceļus, balstoties uz dažu jaunākās paaudzes komponistu spilgtākajiem skaņdarbiem.

Mūsu profesionālās mūzikas saknes uzrokamas dziļi pagātnē un cieši saistītas ar kordziedāšanu. Tas, ko vērojam 19. gadsimtā, saucot par pirmo atmodu un nacionālās skaņumākslas dzimšanu, ir gara procesa rezultāts, kas veidojies Rietumu mūzikas un vietējās tradicionālās kultūras saskarē. Sava loma ir etniskajā kultūrā tik būtiskajām tautasdziesmu un to dziedāšanas senajām pārmantotajām tradīcijām. Taču Rietumu ietekmē gūtais profesionālās kormūzikas rašanās impulss un pirmie asni, kas liecina par jaunās skaņumākslas, tostarp kormūzikas žanru veidošanos, ir rodami citos avotos – rakstītās kultūras pieminekļos, pirmajos reformācijas laika garīgo dziesmu pierakstos latviešu valodā 16. gadsimta sākumā un pirmajās luterāņu dziesmu grāmatās.² Tāpat latviešu valodā fiksētajos dziesmu pierakstos un 17. gadsimta katoļu grāmatās: lai atceramies kaut vai Georga Elgera sastādīto dziesmu krājumu *Geistliche catolische Gesänge* (1621)³ un 16.–17. gadsimta skolu praksi, kur dziedāšanai bija liela

¹ Identitāte – filosofijā, psiholoģijā un kultūras zinātnē izmantots jēdziens, kas saistīts ar subjektivitāti; raksturo objektam piemītošo, individuālo, citādo, determinē individuālo attieksmi un vērtības. Kopš pagājušā gadsimta 60. gadiem tiek plašāk pētīta atsevišķu sociālo grupu – šķiru, kultūru, nāciju, etnosu, dzimtu u.c. – identitāte [3: 87–88].

² Vissenākā šāda tipa grāmata bija *Vndeudsche PSalmen und geistliche Lieder oder Gesenge* (Nevācu psalmi un garīgas dziesmas jeb dziedājumi), publicēta 1587. gadā Kēnigsbergā.

³ Krājums *Geistliche Catholische Gesänge* (Garīgi katoļu dziedājumi) izdots Braunsbergā, tagadējā Braņevā (*Braniewo*) Polijā 1621. gadā.

vieta. Jo nozīmīgas ir hernhūtiešu brāļu draudžu dziesmotās izpausmes 18. gadsimtā. Visu šo laiku tiek izkopta vokālās un vokāli instrumentālās muzicēšanas tradīcija Latvijas dažādu konfesiju kristīgajos dievnamos. Bet vēlāk, 19. gadu simtenī, tiecoties līdzināties citām Eiropas kultūrtautām, latvieši jau adaptē svarīgus vācu un vācbaltiešu mūzikas dzīves elementus – dziedāšanas biedrības, amatierkoros, pašu koru kustību ar regulāru koncertdzīvi un Dziesmu svētku norisēm. Šādas kormūzikas aktivitātes pauž spilgtu identitāti, jo tām jāpilda īpaša, dzimstošajai nācijai būtiska loma, kas neaprobežojas tikai ar kultūras centieniem vien. Uzticība nacionālās pašnoteikšanās un konsolidācijas idejai, ekonomisko spēku emancipācija, identitātes apliecinājums un kultūras pašsaglabāšanās aktualitāte – šie sociālie, politiskie un ekonomiskie faktori cauri vairākiem nacionālās apspiestības un okupācijas režīmu posmiem ir ietekmējuši profesionālās mūzikas un galvenokārt kormūzikas veidolu: mūsu zemē, tāpat kā citās Eiropas un it īpaši Baltijas valstīs, tai allaž bijis lemts būt svarīgai sociālās un mākslinieciskās komunikācijas formai. Vairāki pētnieki fiksējuši tendenci, ko Arnolds Klotiņš formulē šādi: *Kordziesma, būdama viens no pašiem komunikatīvākajiem mūzikas žanriem, arī Latvijā allaž ir jūtīgi reaģējusi uz sabiedrības dzīves realitātēm, tāpēc kordziesmas attīstības hronoloģizācija samērā viegli pakļaujas vispārējās vēstures periodizācijai* [7: 9].

19. gadsimtā pirmie latviešu komponisti apliecināja, ka latviešu koru kultūras vēsturiskie pavedieni veidojas no daudziem elementiem, no kuriem košākais – latviešu tautsdziesma; un tieši tautsdziesma ar savu uzvaras gājieni nacionālās profesionālās mūzikas tapšanas periodā, aktīvi ienākot dažādu žanru darbos gan apdares veidolā, gan kā iedvesmas avots, svinēja jaunās nācijas *kultūras sprādzienu*. Taču vienlaikus latviešu kora literatūra jau savas veidošanās sākumposmā ir uzsūkusi daudzu mūzikas kultūru iezīmes, turklāt šī žanra stilistiskā atvērtība saglabājusies līdz pat mūsdienām.

Meklējot latviešu mūzikas identitātes izpausmes, nenovēršami atkal un atkal jāatgriežas pie latviešu tradicionālās mūzikas spilgtas īpatnības – proti, pie vokālās mākslas, tajā skaitā tautsdziesmu dziedāšanas tradīcijas kvantitatīvi iespaidīgā pārsvara pār instrumentālās muzicēšanas praksi. Vokālās domāšanas dominante nosaka mūzikas materiāla ciešo sasaisti ar tekstu un ārpusmuzikālām kategorijām – ar tautsdziesmām tik raksturīgo ētisko un estētisko vērtību ietvērumu un tautsdziesmās iekodētā pasauluzskata izpausmēm. Tātad arī – ar saturisku piepildītību. Ne velti latviešu mūzikā kopumā ir samērā maz tukšvārdības. Arī instrumentālajos žanros būtiski ir humānas, vispārcilvēciskas jēgas meklējumi, to tvērums un paušana mūzikas valodā. Latviešu mūzika ir jēgpilna, saturiski bagāta un daudzšķautņaina, arī mūsdienās tā neaprobežojas ar skanisku pašvērtību. Te jāatminas, ka ceļš mūzikas estētiskās pašvērtības virzienā īpaši kopš 20. gadsimta sākuma ir bijis visai tipisks lielākajai daļai Rietumu mūzikas, tajā skaitā avangarda un postavangarda skaņumākslai, kurā darbs ar tīru skaņas materiālu ir primārs.

Šīs divas īpatnības – vokālās domāšanas dominante un komponistu daiļrades cieša sasaiste ar ārpusmuzikāliem faktoriem – latviešu mūzikas

vēstures gaitā ir gājušas roku rokā prāvu ceļa gabalu. Savukārt divas citas iezīmes, uzturot nemīfīgu attīstības spriegumu, veido Dziesmu svētku tradīcijas pamatu: no vienas puses, svētku sociālais, politiskais uzdevums saistīts ar vispārpieejamām un vienkāršotām komunikācijas formām, no otras puses, augstie mākslinieciskie kritēriji allaž pagērējuši pēc iespējas oriģinālāku, tāpat arī sarežģītāku repertuāru, kam nepieciešami augsta līmeņa atskaņotāji. Veidojas pretruna starp mūzikas profesionāļu izvirzītajiem mākslinieciskajiem standartiem un arvien mainīgajiem sociālajiem uzdevumiem, komunikācijas standartiem un veidiem. Šī auglīgā pretruna, kura repertuāra tapšanā un izvēlē vienmēr mudinājusi balstīties uz kompromisu, ir kļuvusi par dzinējspēku, kas ilgstoši un veiksmīgi nodrošinājis svētku dzīvotspēju.

Koru kustības un Dziesmu svētku pirmsākumos tik svarīgā pašapliecināšanās, radot mākslinieciskas, Eiropas līmenim atbilstošas tautasdziesmu apdares, norisa paralēli kora oriģinālmūzikas dzimšanai. Jau kormūzikas profesionalizācijas sākumposmā iezīmējās tendence veidot arvien complicētākas, muzikāli prasīgai auditorijai adresētas, augstas raudzes elitāras partitūras. No *a cappella* tautasdziesmu apdarēm un *Liedertafel* stilā ieturētiem pirmparaugiem 19. gadu simtenī latviešu kordziesma ir mainījusies līdz struktūrā arvien plašākās līnijās tvertām, faktūrā arvien sarežģītākām, stilistiskiem jaunatradumiem bagātām partitūrām: līdz vokāli simfoniskiem opusiem, kora simfonijām, kantātēm un citiem lielapjoma darbiem. Šī evolūcija rosinājusi daudzveidīgu pieeju skaņu materiāla attīstībai, kormūzikas simfonizāciju, tās dažādošanu – ilgā laika periodā tapušās žanra metamorfozes atspoguļo desmitiem komponistu rokrakstu un vairākus stilistiskos strāvījumus.

Kopumā vērojama virzība uz mūzikas leksikas un dramaturģijas ziņā arvien izsmalcinātākiem kordarbiem – no Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Zālīša, Ādolda Ābeles, Jāņa Kalniņa un citu komponistu partitūrām vēstures līkloči ved cauri vēl nesenai pagātnei ar Ādolda Skultes kora opusiem, Paula Dambja *jaunajā folkloras vilnī* sakņotajiem darbiem, Pētera Plakida, Pētera Vaska, Maijas Einfeldes, Imanta Zemzara, Artura Maskata un daudzu citu autoru partitūrām līdz pat jaunākās paaudzes komponistu – Andra Dzenīša, Mārtiņa Viļuma, Ērika Ešņvalda, Gundegas Šmites, Santas Ratnieces un daudzu viņu laikabiedru sacerējumiem. Šī stilistiski dažādā, pietiekami universālās kategorijās runājošā mūzika pasaulē jau ir sadzirdēta. Savukārt atskaņojuma tradīciju attīstībā iezīmējas evolūcija no amatierkoriem, kas jau 20. gadsimta 20. un 30. gados veica profesionālo koru funkcijas (piemēram, Melngaiļa koris, Reitera koris, *Dziesmuvara* u.c.) līdz pat spilgtākajiem mūsdienu interpretiem, kuriem jau valstiski apstiprināts profesionālu mākslinieku statuss (Latvijas Radio koris, Valsts Akadēmiskais koris *Latvija*; tiem tuvojas arī atsevišķi amatierkori, kuru dalībnieki pārsvarā ir ar profesionālu mūziķu izglītību).

Tematiski un stilistiski izsekojot latviešu kormūzikas jaunradei, atklājas, ka noiets interesants ceļš. Tā sākumposmā dominē nacionālā romantisma estētikai atbilstoša heroiskā epika un tautiska liroepika. Turpmākā attīstība

ved cauri vēlinā romantisma stilistikai, jaunajam folklorismam ar balstu uz Bēlas Bartoka tradīcijām un atteikšanos no romantizācijas, žanra psiholoģizācijai, tad neoklasicisma garā ieturētām stilizācijām un *jaunajam folkloras vilnim*; vēlāk kā atbalss no viņpus *dzelzs priekškara* manifestētās avangardiskās pieejas kora partitūrām arī latviešu komponistu kordarbos parādās dodekafonijas, aleatorikas, sonorikas iezīmes. Nereti izpaužas arī kontrkultūras elementu – popmūzikas, roka u.c. – ietekme.

Pēdējās desmitgadēs tapusi kormūzika apliecina, ka Latvijā un ārpus tās joprojām aktuāla ir neoromantisma estētika, kas īpaši tuva vidējās un vecākās paaudzes komponistiem. Šī perioda oficiālā kultūrpolitika noteica mākslai striktus estētiskos ierobežojumus – objektīvs īstenības atspoguļojums tika akceptēts vien saiknē ar klasisko tradīciju pārtvērumu un turpinājumu. Jāpiekrīt Jāņa Petraškeviča atziņai: *padomju ideoloģiskās cenzūras apstākļos modernisma idejas bija tabu. Ideoloģija mākslā paģērēja “objektīvu” īstenības atspoguļošanu, prasīja saglabāt ciešu saikni ar tradīciju. Šāds uzstādījums mūzikā kā vienīgo patiesību pasludināja klasiski romantisko paradīgmu. [...] šķiet, ka kopumā šī tendence latviešu mūzikā veicinājusi vairāku lokālu, marginālu vērtību rašanos, izsmēlusi sevi. Par to liecina romantiskās tradīcijas atzara – t.s. Jaunā garīguma izpausmes latviešu mūzikā, kas proponē galēji vienkāršotas, primitīvas koncepcijas* [10: 28]. Mūzikas radīšana ārējās un iekšējās cenzūras ierobežotā skanisko iespēju zonā, atbilstoši t.s. sociālistiskajam realīsmam, kas postulēja mākslas tautiskumu pēc formas, bija vienīgais ceļš, kādā komponistam nācās īstenot savas radošās ieceres. Vairāku autoru (Pētera Vaska, Paula Dambja, Romualda Kalsona, Jura Karlsona u.c.) partitūrās sastopami atsevišķi moderno kompozīcijas tehniku – aleatorikas, dodekafonijas, sonorikas – elementi, taču tie izmantoti tradicionālo formveides un dramaturģijas likumsakarību kontekstā. Jura Ābola modernitātes manifesti un konceptuālie meklējumi Latvijā 70.–80. gados bija gandrīz vienīgie, kas oponenta valdošajai ideoloģijai un valdošajai stilistikajai straumei. Savukārt ārpus Latvijas pēckara periodā moderno tehniku laukā sevi brīvi un radoši realizēja Alberts Jērums un Tāivaldis Ķeniņš.

Padomju okupācija bija arī laiks, kad radošajai inteliģencei jo īpaši aktuāls bija nācījas, kultūras, valodas izdzīvošanas jautājums – šī doma tika klusi un neatlaidīgi uzsvērtā un attīstīta radošā pārtvērumā. Zīmīgs ir Pētera Vaska 80. gadu nogalē teiktais: *tas ir varbūt pats galvenais, pats svarīgākais, ar ko, kā mums vispār jāiet pasaulē, – runāt dzimtajā valodā, pastāstīt, kas mums ir tas svarīgākais, kas mums ir būtiskākais, par mūsu sāpēm, par mūsu priekiem* [6: 159].

Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Maija Einfelde, Imants Zemzaris, Romualds Kalsons, Arturs Maskats, Selga Mence, Georgs Pelēcis un daudzi citi komponisti, strādājot pamatā romantiskās estētikas ietvaros, radījuši virkni spēcīgu, oriģinālu kordarbu. To dziļais saturs, vērienīgā dramaturģija, īpaši vokāli instrumentālās lielapjoma kompozīcijās, žanra simfonizācija, izvēlēto tekstu augstā mākslinieciskā kvalitāte, spilgtā tēlainība ir tie atslēgas vārdi, uz kuriem balstās latviešu kormūzikas autoru – vecākās un vidējās paaudzes pārstāvju – jaunrades process.

Taču pēdējo desmit piecpadsmit gadu laikā Latvijas komponisti sacērējuši arī skaņdarbus, kurus iedvesmojis daudz plašāks Rietumu mūzikas tendenču spektrs – sākot ar pēckara avangardu un minimālismu un beidzot ar tā dēvēto *jauno vienkāršību* (*New Simplicity, Neue Einfachheit*), *jauno sarežģītību* (*New Complexity*) u.c. Moderno strāvojumu estētikā balstīta mūzika patlaban ir galvenokārt 20. gadsimta 70. gados dzimušo skaņražu – Andra Dzenīša, Ērika Ešenvalda, Rutas Paideres, Jāņa Petraškeviča, Santas Ratnieces, Gundegas Šmites, Mārtiņa Viļuma un viņu laikabiedru uzmanības lokā. Tā ir paaudze, kura augusi un veidojusies brīvvalsts apstākļos, kad komponistiem radās iespēja studēt ārzemēs, tādējādi veicinot stilistiski jaunas vēsmas latviešu mūzikā. Šai paaudzei gluži likumsakarīgi vairs nav aktuāli savā mūzikā oponēt ideoloģijai, svešajai varai, un viņu priekšā jau pašos pirmsākumos pavēries brīvs ceļš jebkuru mūzikas valodas līdzekļu lietojumā.

Jaunos komponistus nereti vairāk interesē jautājumi, kas saistīti ar pašas skaņas un skaniskuma būtību. Tuvība tradicionālajam latviešu mūzikas kolorītam šķietami zudusi, komponistiem integrējot savos darbos dažādus stilistiskos un estētiskos vaibstus. Tomēr nacionālā identitāte, kaut arī nav speciāli uzsvērtā, paradoksālā kārtā jūtama muzikālās domāšanas struktūrās, formveidē, atsevišķās intonācijās. Arī emocionālā, ekspresīvā mūzikas izteiksme ir paaudzes vienojošs faktors. Patiesībā paaudžu pārrāvums un krasa pretruna neveidojas, lai gan jauno komponistu raksti un runas šādu pretnostatījumu reizēm opozicionāri klaji manifestē. Novatoriskās tehnikas jauno darbos dažādi mijiedarbojas ar klasiski romantiskajiem kompozīcijas principiem. Radošos impulsus sniedz ļoti atšķirīgu skolu pārstāvji: Andris Dzenītis ir iedvesmojies no Gordona Mammā (*Gordon Mumma*) un Pēra Nūrgorda (*Per Nørgård*), Ēriks Ešenvalds – no Žerāra Grizē (*Gérard Grisey*) un Maikla Finisija (*Michael Finnissy*), Mārtiņš Viļums – no Džačinto Šelsi (*Giacinto Scelsi*) un Kaijas Sāriaho (*Kaija Saariaho*); plašāk par to sk. Jāņa Petraškeviča rakstā [10: 31].

Mūsdienu latviešu kormūzikas kopainu, protams, ļoti lielā mērā ietekmē tas, vai tiek pasūtīta jaunā mūzika – un jāatzīst, ka šis process norit pietiekami mērķtiecīgi. Joprojām, tāpat kā nesenā un arī tālākā pagātnē, interesantākā, komplicētākā latviešu koriem veltītās jaunrades daļa ir saistīta ar labāko amatierkoru vai profesionālo koru pasūtīto mūziku. Latvijas Radio korim, diriģentiem Sigvardam Kļavam un Kasparam Putniņam, arī Valsts Akadēmiskajam korim *Latvija* un tā diriģentam Mārim Sirmajam varam pateikties par nemitīgu jauno autoru daiļrades rosināšanu. Zīmīgi, ka *UNESCO International Rostrum of Composers* ietvaros rīkotajos raidstaciju ierakstu konkursos, sākot ar 2005. gadu, visaugstāk novērtēto un ar pirmo vietu godalgoto kompozīciju sarakstā ir tieši Radio kora pasūtītie un ieskaņotie Mārtiņa Viļuma un Ērika Ešenvalda darbi. Tāpat godalgotās vietās bijuši Santas Ratnieces un Pētera Butāna opusi. Savukārt Starptautiskais Garīgās mūzikas festivāls un jaunās mūzikas festivāls *Arēna* kļuvuši par Latvijas koncertdzīves radošajām laboratorijām un mezgla punktiem:

to rīkotāji ik gadu pasūta jaunus latviešu komponistu kordarbus, bieži vien liela apjoma un uz augstu profesionālo līmeni orientētas kompozīcijas. Tās ar apbrīnu tiek novērtētas un saņem ekspertu cildinājumus, jo nereti iezīmē virsotnes arī pasaules mērogā: gan mūzikas kvalitātes un radošo risinājumu oriģinalitātes, gan interpretāciju ziņā.

Taču tā ir tikai daļa no latviešu kora literatūras. Elitārajai mūzikai blakus plūst jaunrades straume, kuru inspirē amatierkoru kustība un Dziesmu svētku rīkotāji – šī procesa augstākie sasniegumi nokļūst uz Dziesmu svētku skatuvēm, publika tos iepazīst koru karos, koncertos starpsvētku periodā. Arī šeit iezīmējas savas virsotnes. Piemēram, kora *Kamēr...* programma *Latvija – Saules zeme*, kas godalgota ar *Lielo Mūzikas balvu 2005*, kļuva par avotu XXIV Dziesmu svētku repertuāram (2008).

Atgriezoties pie Dziesmu svētku vēstures, jāatceras, ka laba tiesa sacerējumu, pirms gadsimta par neparasti grūtiem uzskatīti, šodien ir daudz amatierkoru repertuārā. Laikam ritot, tie kļuvuši par Dziesmu svētku un ikdienas koncertu pamatu un gandrīz neizsmeļamu krātuvi. Bet savulaik tapuši, pēc augstākām mākslas virsotnēm tiecoties. *Toreiz, Trešajos vispārējos dziesmusvētkos Bērzs tīrelī iedzina diriģentiem un dziedātājiem respektu un bailes. Bet nelūkojoties uz to, Vītols ar šo dziesmu un ar citām ne mazāk respektētām, kā: Beverīnas dziedoni, Gaismas pili, Dievozolu trijotni, Svētu brīdi, Karaļmeitu, Upi un cilvēka dzīvi, tomēr „iekomponēja” sevi koros un tautā iekšā! [...] tā arī tagad vēsais respekts pamazām vērtīsies patiesā patikā, cieņā un mīlestībā. Ar laiku nāks arī popularitāte. Tāds nu reiz ir liela radoša gara liktenis: iet vientulīgi pa priekšu, sekotājiem to nekad nepanākot. [...] Augs augumi, briedīs spēki, celsies drosme – un tagad neaizsniedzamais tiks aizsniegts! Mūsu pirmajiem koriem jau tagad Vītola pēdējā perioda augstkultūras dziesmas nav nekas neveicams, tā 1944. gadā Jāzepam Vītolam veltītā krājumā rakstīja Jēkabs Graubiņš [4: 341–342].*

Mūzikas sacerēšana amatierkoriem, ņemot vērā kustības vērienu un kordziedāšanas lielo popularitāti Latvijā, ir brīnišķīga iespēja veidot dzīvu un nepastarpinātu komunikāciju starp elitāro un amatiermākslu, komponistiem un dziedātājiem. Tā ir iespēja uzrunāt klausītāju, kurš parastos apstākļos nav pieejams, jo klausās gluži citādu mūziku, bet Dziesmu svētku brīžos ir savīļņots un atvērts arī atšķirīgai skaņu valodai. Tāpēc blakus radošiem eksperimentiem, kuri bieži pa spēkam tikai ļoti profesionāliem atskaņotājiem un izprotami dažkārt tikai mūzikas ekspertiem, top darbi, kuru virsuzdevums – papildināt un stiprināt pamatu Dziesmu svētku repertuāram, kas, būdams pieejams neprofesionālajiem dziedātājiem, tomēr uzturētu latviešu mūzikas augsto standartu.

Katri Dziesmu svētki ienesuši repertuārā ko jaunu. Pirmatskaņojumus. Nebijušas stila zīmes. Konceptijas. Taču joprojām šajās novitātēs nezūdošu vietu ieņem tautasdziesma. Tautasdziesmu apdares. Oriģināldziesmas ar tautasdziesmu vārdiem. Joprojām tiek izmantoti folklorai tuvi, stilizēti teksti, oriģināldzeju tverot tautasdziesmai radniecīgā mūzikas valodā.

Katrs laikmets iekrāsojis tautas garamantas korim ar savu krāsu – brāļiem Cimzēm pa spēkam bija *Liedertafel* tuva stilistika, Jurjānu Andrejs

atrada un pacēla profesionāli mākslinieciskā līmenī pašā tautasdziesmā iekodētos stilistikas elementus. Šo ceļu vēl spilgtāk, vēl augstākā pakāpē turpināja Emīlis Melngailis. *Folkloras vilnis* uzbangoja un jaunas kvalitātes radīja 20. gadsimta 70. gados. Tā dēvētā *pasaules mūzika* jeb globalizētās pasaules dažādu mūzikas slāņu sakausējums 21. gadsimta sākumā ienesa kādu krāsu arī nule tapušajās kompozīcijās, pievienojot tām popmūzikas elementus. Turklāt daudzi kordarbi, arī pēdējo gadu Dziesmu svētku repertuārā iekļautie, apliecina vēlmi tuvoties Latvijas folkloras kopu muzicēšanas stilam, jo ietver etniskajām tradīcijām atbilstošu, autentisku dziedāšanas manieri (Selgas Mencēs *Balsi*, Ērika Ešenvalda *Aizej, lietņ* u.c.).

Interesanti un likumsakarīgi, ka visos laikos, arī mūsdienās, kormūziku daudz sacer amatieru ikdienai pietuvināti autori, nereti – kora diriģenti. Viņu rakstības stils visbiežāk balstīts amatierkoru iespēju pārzināšanā. Te pamatā tautasdziesma, tās apdare, arī tautas teksti. Šo skaņdarbu mūzikas valoda tuva leksikai, kuru lieto latviešu kora literatūras klasiķi, un nereti sasaucas ar jau aprobežtiem rakstības paņēmieniem, arī ar 70. gadu *folkloras vilni*, nedaudz – ar pēdējās desmitgadēs aktuālajām avangarda atbalsīm un pašreiz modē nākušo t.s. *pasaules mūzikas* gandrīz nedefinējamo, starp popmūziku un daudzdnāciju tradicionālo mūziku manevrējošo stilistiku. Te ierindojas Leona Amoliņa, Edgara Račevska, Jura Vaivoda, Valta Pūces un Andra Kontauta, arī Ilonas Rupaines un citu autoru jaundarbi.

2008. gada svētkos pirmatskaņojumu piedzīvoja virkne tautasdziesmu apdaru – Leona Amoliņa *Kalējs kala debesīs* vīru korim, Imanta Ramiņa *Aunu, aunu balti kājas* sieviešu korim, Zigmara Liepiņa *Cekulaina zīle dzied* un Edgara Račevska cikls *Precību dziesmas* vīru un sieviešu koriem ar pūtēju orķestra pavadījumu, Dzintras Kurmes-Gedroicas *Sunīšam(i) maizi devu* sieviešu korim, Ilonas Rupaines *Saule brida rudzu lauku* jauktajam korim, solistei, instrumentālam pavadījumam un dejotājiem un *Labvakar(i), sievas māte* vīru korim. Tepat blakus – dziesmas ar tautasdziesmu vārdiem: Ērika Ešenvalda *Aizej, lietņ* jauktajam korim, solistiem un instrumentālam pavadījumam, Andra Kontauta *Mēness ņēma Saules meitu* sieviešu korim, Zigmara Liepiņa *Zibsnī zvaigznes aiz Daugavas* jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim, Imanta Ramiņa *Pūt, vējiņi* jauktajam korim un solistei, Valta Pūces *Gaismeņa ausa, sauleite lēce* jauktajam korim, solistiem un dejotājiem, Selgas Mencēs *Balta gāja sērdienīte* sieviešu korim un cikls *Balsi* (*Pavasara balsi, Vasaras saulgriežu balsi, Rudens balsi*) vīru un sieviešu koriem, Valda Zilvera *Dziesma dziesmai* vīru un sieviešu koriem. Minētie darbi ir samērā dažādas kvalitātes, taču pamatā – konvencionāli, un ar radošu novitāti izceļas nebūt ne visi. Drīzāk – latviešu kora vēstures tradīciju un virzienus *reflektējoši*, nekā novatoriski.

Pašiem kordiriģentiem interesantākā repertuāra daļa vienmēr saistīta ar oriģināldziesmu jaunradi. Šī gada Dziesmu svētkos skanēja komponista Zigmara Liepiņa un dzejnieces Māras Zālītes sadarbībā tapušais cikls

⁴ Tradīcijas aizsākumi meklējami 1998. gadā, kad Valsts Akadēmiskais koris *Latvija* pirmoreiz organizēja festivālu, kura mērķis bija Rīgas kultūras dzīves bagātināšana un sabiedrības garīgā līmeņa atjaunošana. Garīgās mūzikas festivāls galveno uzmanību veltī vokāli instrumentāliem un a cappella skaņdarbiem. Gandrīz katrā festivāla programmā iekļautas latviešu kora kompozīcijas un tiek pasūtīti jaundarbi. Pirmais festivāls (1998): mūsdienu latviešu mūzikas atskaņojumi – Maijas Einfeldes *Ave Maria*, Pētera Vaska *Dona nobis pacem*, Andra Dzeniša *Asinsdziesma*, Artura Maskata *Sv. Asīzes Franciska miera lūgšana*, Romualda Kalsona Rečitatīvs, solo un duets, *Atvaudu vārdi*. Otrais festivāls (1999): Pētera Butāna mesas *Libera me*, *Domine* pirmatskaņojums, kā arī Jāņa Kalniņa Mūzika stīgu orķestrim, Artura Maskata *Lacrimosa* un Leona Amoliņa piemiņas mesa *Dvēseļu atgriešanās*. Trešais festivāls (2000): pirmatskaņojumu piedzīvo Paula Dambja *Rīgas psalmu grāmata*. Ceturtais festivāls (2001): jaundarbi – Georga Pelēča oratorija *Dievs ir mīlestība*, Riharda Dubras mesa *Signum Magnum* un Maijas Einfeldes *Rīta liturģija*. Sestais festivāls (2003): jaundarbs – Pētera Butāna Kora simfonija. Septītais festivāls (2004): pirmo reizi Latvijā ar autorkoncertu viesojas Kanādas latviešu komponists Imants Ramiņš. Latviešu mūzikas pirmatskaņojums – Indras Rišes oratorija *Augstā dziesma*. Astotais festivāls (2005): jaundarbi – Ērika Ešenvalda *Passion and Resurrection* (*Kristus ciešanas un augšāmcelšanās*), Imanta Zemzara *Mazā pasija*. Devītais festivāls (2006): Andra Dzeniša skaņdarbs korim un orķestrim *Fides. Spes. Caritas*. un Dainas Klibiķes *Agape* (veltīts kontrtenoram Sergejam Jēgeram).

Dziedot dzimu, dziedot augu jauktajam, vīru un sievietes korim, simfoniskajam orķestrim, bungu un dūdu grupai un dejotājiem. Tāpat repertuārā bija iekļauta Jāņa Lūsēna – Māras Zālītes dziesma *Trīs zvaigznes* jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim, arī Artura Maskata *Jāņu dziesma* jauktajam korim, timpānu solo un dejotājiem un Valta Pūces – Ineses Zanderes *Ik rudeni valodiņa* jauktajam korim, solistiem, dejotājiem un dūdu un bungu grupai.

Diemžēl arī vairums šo kompozīciju iet konvencionālu ceļu, joprojām aktualizējot Arnolda Klotiņa 2003. gadā paustos novērojumus par pēdējā laika kormūzikas jaunradi: *Izteiksmes līdzekļu un stila pazīmju daudzveidības pieaugums ne vienmēr iet roku rokā ar pietiekami mērķtiecīgu šo līdzekļu izvēli un koncentrāciju, lai veidotos stilistiski noteikta, iezīmīga un individuāla mūzikas valoda – iezīmīga kaut vai postmodernisma dīvaino stilistisko kombināciju garā. Nereti [...] sauklis un atslēgavārds “plurālisms”, ja to attiecina uz mākslas sfēru, sekmē arī māksliniecisko un gaumes kritēriju noslīdējumu. Prasīguma samazināšanās, ko izraisa pārprasta visatļautība, dažkārt vedina uz primitīvismu vienkāršības vietā un uz sentimentalitāti jūtu “patiesīguma” vārdā [8: 10].*

Interesanti, ka kormūzikas jaunrade visai bieži saistīta ar jaundarbiem horeogrāfijā, iedvesmojot jaunu dejas rakstu tapšanu lielajai skatuvei. Šī procesa rezultāts – latviešu jaunrades deju iestudējumi, kurus iespējams vērot lielajos koncertos kopskanējumā ar labu daļu nosaukto kora jaundarbu. Rēķinoties ar šīm iespējām, skaņraži aktivizē kompozīcijas ritmisko nervu, tuvina tās dejas formām. Un vēl viena tendence, kas aktualizējusies 21. gadsimta Dziesmu svētku repertuārā – pievēršanās tradicionālās mūzikas elementiem, tās atskaņojuma modeļu vai pašu mūziķu (fokloras kopu) iesaiste Dziesmu svētku koncertos un kompozīcijās, meklējot komunikāciju ar klausītājiem un interpretiem, izmantojot autentiskas, laiku laikus pārbaudītas vērtības.

Zīmīgi, ka sakrālās jeb garīgās kormūzikas daļa Latvijas komponistu jaunradē ir īpaši plaši pārstāvēta. Viens no iemesliem – sakrālajiem žanriem tiešām Latvijā ir senas un dziļas tradīcijas, kuru attīstība tika apturēta padomju gados, bet ar nosprostotas straumes daudzkaršotu spēku sevišķi intensīvi izlauzusies 20. gadsimta pēdējā desmitgadē, savā ziņā veidojot pat jaunu – *sakrālās mūzikas konjunktūru*, kas joprojām aktuāla ļoti daudzu komponistu daiļradē. Dominējošu vai būtisku vietu sakrālā mūzika ieņem Riharda Dubras, Georga Pelēča, arī Pētera Vaska, Pētera Butāna, Paula Dambja, Artura Maskata, Jura Karlsona un daudzu citu autoru koradarbos. Stimuls šī skaņumākslas atzara attīstībai ir baznīcas mūzikas tradīciju dzīvotspēja un izkoptība Latvijā, jau minētā, īpaši labvēlīgā konjunktūra, teksta universālās komunikācijas iespējas arī starptautiskā aprītē un īpaši norises, kas veicina sakrālās mūzikas pasūtījumus. Spilgtākā to vidū – Starptautiskais Garīgās mūzikas festivāls: tā organizatori turpat vai ik gadus pasūta oratoriālus latviešu komponistu jaundarbus un tādējādi nereti atklāj jaunus komponistu talantus.⁴

Arī Dziesmu svētku sakrālie koncerti kļūst par nozīmīgiem notikumiem sakrālās mūzikas norišu kalendārā. Tā, piemēram, XXIII Vispārē-

jiem latviešu Dziesmu svētkiem bija pasūtīts Riharda Dubras (1964) *Te Deum* (2002), kura atskaņojums Rīgas Domā (2003) vainagojās ar komponistam piešķirto *Lielo Mūzikas balvu 2003*. Šis savilņojošais garīgās mūzikas šedevrs iecerēts plašam atskaņotājsastāvam: zēnu korim, meiteņu korim, sieviešu un vīru korim un diviem jauktajiem korim, kā arī instrumentiem – soprāna saksofonam, mežragam, diviem zvanu komplektiem, tamtamam un ērģelēm. Rīgas Doma savdabīgā *šalcošā* akustika un koru izvietojums visā baznīcas telpā līdz ar samērā vienkāršo mūzikas valodu, polifono attīstību un aleatorikas elementiem pārlicenoši atklāja komponista meistarību. *Te Deum* pirmatskaņojums bija notikums ne tikai Dziesmu svētku kontekstā vien. Nebaidīšanās no *skaistuma* estētiskās kategorijas apspēles un vienlaikus spēja pacelt mūziku pāri *banāli skaistajam*, veiksmīgi un individuāli sakausējot klasiski tradicionālo un laikmetīgo – šīs kvalitātes kļuva par skaņdarba panākumu pamatu.

2008. gada Dziesmu svētku sakrālās mūzikas koncerta konceptuālais risinājums pats par sevi jau vērtējams kā novitāte. Tajā veiksmīgi īstenota ideja par koncerta struktūras līdzību mesai, kurā tradicionālās daļas aizstātas ar latviešu autoru sakrālās mūzikas darbiem vai to fragmentiem: programmu veidoja Jura Karlsona *Cantate Domino* meiteņu, zēnu korim, jauktajam korim un instrumentālajam ansamblim, *Kyrie* gregorika, Riharda Dubras *Gloria* no *Missa de spiritu sancto* meiteņu korim un ērģelēm, Emiļa Melngaiļa *Dāvida 42. psalms (Kā briedis brēc)* jauktajam korim, Imanta Mežaraupa *Aleluja* meiteņu, zēnu un sieviešu korim un instrumentālajam ansamblim, Georga Pelēča *Credo (Берью)* jauktajam korim, Uģa Prauliņa *Sanctus* (no *Missa Rigensis – Rīgas mesas*) zēnu korim, Pētera Vaska *Agnus Dei* (no *Mesas*) jauktajam korim un orķestrim, Lūcijas Garūtas *Mūsu Tēvs debesīs (Lūgšana* no kantātes *Dievs, Tava zeme deg!*) jauktajam korim un noslēgumā – Ērika Ešenvalda *Gavilējiet tam Kungam* (23. un 100. psalms) bērnu korim, jauktajam korim, flautai un ērģelēm.

Latviešu kormūzikas jaunrades procesā tādējādi (gan reizēm nosacīti) var iezīmēt divas tendences: tīri profesionālo un uz amatieriem orientēto. Pirmā no tām saistīta ar jaunradi, kas paredz augsti profesionālu atskaņojumu, tā ir gana komplicēta un kompozīcijas iespēju ziņā gandrīz neierobežota; savukārt otra – uz amatierkorim orientētā – paģēr striktu respektu pret noteiktu iespēju līmeni un stilistiku, kas visbiežāk saistīta ar folkloras elementu radošu pārtvērumu, arī spilgtu melodiku, viegli adaptējamiem ritma modeļiem un līdzīgiem mūzikas leksikas elementiem. Šī skaņuraksta iespēju amplitūda, kaut arī komponistus zināmā mērā ierobežo, ir pietiekami plaša un auglīga (lai atceramies kaut vai vienkāršās un spilgtās Imanta Kalniņa, Mārtiņa Brauna un citu autoru kordziesmas). Turklāt komponēšana amatierkorim, ņemot vērā koru kustības vērienu un kordziedāšanas joprojām gana lielo popularitāti Latvijā, pieļauj daudz plašākas un vienkāršākas muzikālās komunikācijas iespējas (komponists – klausītājs; komponists – atskaņotājs; atskaņotājs – klausītājs).

Taču interesantākā, komplicētākā mūsdienu latviešu kormūzikas daļa, šķiet, ietver tieši profesionālo koru pasūtītos skaņdarbus. Arī par Pētera Butāna (1942) atklāšanu mums jāpateicas profesionālam atskaņotājkolektīvam – Valsts Akadēmiskajam korim *Latvija*. Pēc šī komponista mesas *Libera me, Domine* pirmatskaņojuma (1999) kritika nodēvēja viņu par sabiedrībai joprojām nezināmu meistarū [5: 63] – Pētera Plakida kompozīcijas klasi Mūzikas akadēmijā Butāns beidza 1990. gadā 48 gadu vecumā. 2003. gada Garīgās mūzikas festivālā koris *Latvija*, Liepājas simfoniskais orķestris un solisti pirmatskaņoja viņa Kora simfoniju (2002), kas pārsteidza ar komponista rokraksta vērienu, ekspresiju, ekstrēmām emocionāliem stāvokļiem, pārliecinošu orķestrāciju un tai pašā laikā nemākslotību – tik retu šodienas racionalisma pilnajai realitātei. Šim atklājumam sekoja Radio kora pasūtītais un atskaņotais opuss *Lux aeterna* (2004) – piecdaļu koncerts korim un instrumentālam ansamblim. Tā rašanās saistīta ar dramatisku, nosaukumam paradoksāli pretēju notikumu – pasūtījuma saņemšanas laikā komponists cīnījās ar smagu slimību, kas draudēja laupīt viņam acu gaismu. Skaņdarba tapšanu viņš līdz ar to izdzīvoja personiski skaudri. *Lux aeterna* ietver plašu tekstuālo amplitūdu – pirmajā daļā kanoniskā rekviēma tekstu, otrajā daļā – Svētā Ambrozija tekstu *O lux beata Trinitas*, ceturtajā daļā izmantots teksts krievu valodā – 5. psalms un Bībeles fragments, kas vēsta par pasaules radīšanu. Piekto daļu caurvij tikai divi vārdi – *Lux aeterna* (*Mūžīgā gaisma*). Citāds ir trešās daļas tekstuālais pamats – gandrīz simboliski un kā alūzija tajā izskan fragments no Aspazijas dzejoļa *Mēness starus stīgo*, kuru komponējuši vairāki latviešu klasiķi: izmantota latviešu kormūzikai sakrālā frāze *Mūžam nebeidzama gaismas straume līst*. Sitaminstrumentu klātbūtnei šajā daļā ir savdabīga kontrasta loma. Koncertu saliedē gaismas motīvs, kas sakausē cikla daļas vienotā veselumā (taču tās var izpildīt arī katru atsevišķi kā oriģinālu, neatkarīgu kompozīciju).

Starp latviešu komponistiem, kuri guvuši starptautisku atzinību, jāmin Maija Einfelde (1939). Viņas panākumi aizsākās vēl 1997. gadā, kad Bārlova fonda kompozīciju konkursā ASV pirmo vietu ieguva kameratorijs *Pie zemes tālās* (1996), kas veidota pēc Eshila traģēdijas *Saistītais Prometejs* motīviem. Tā veicināja komponistes publicitāti arī dzimtenē, kur līdz tam viņas mūzika plašāka klausītāju loka uzmanību nesaistīja, pateicoties arī autores gandrīz disidentei līdzīgajam stāvoklim padomju laikos. Einfeldes skaņdarbu stilistiku spilgti raksturo viņas pašas vārdi: *Dzīve nav tik skaista, lai rakstītu skaistu mūziku* [9: 32]. Viņas iecienītākie žanri ir kameramūzika un kormūzika, kurā skaudrā skaņu valodā iedzīvinātas vēsturiskas, mitoloģiskas, vispārcilvēciskas un autobiogrāfiskas tēmas.

Komponistes opusu vidū izceļas Kora simfonija jauktajam korim un orķestrim (1. red. 2000, 2. red. 2004). Darba otrajā redakcijā sākotnējam četrdaļu ciklam ar liturģiskajiem tekstiem klāt nākušas

divas daļas ar Viļa Plūdoņa vārdiem. Tādējādi latīņu teksti organiski savijas ar latviešu dzejas poētiku un dzīvīgo spēku. Kora simfonijas moto ir Plūdoņa dzejolis *Bāra bērni*. Skaņdarbs iecerēts kā aizlūgums par tiem, kuriem liegta dziļāka garīga pieredze, nostādot tos gara pabērnu lomā. Pirmajā un visplašākajā daļā – *Laika zvani* (Plūdoņa vārdi) – komponiste vēlējusies, lai tenori skan kā trompetes, balsu tremolo – līdzīgi spēcīgi ievibrētiem stīgu instrumentiem, bet pats koris – kā simfoniskais orķestris.

Pēdējās desmitgadēs kormūzikas laukā aktīvi strādājis arī Pēteris Vasks (1946), radot virkni iespaidīgu darbu, tostarp tādus opusus kā *Mesa* (2000 *a cappella* versijā, 2001 ar ērģelēm, 2005 ar stīgu orķestri), *Mūsu māšu vārdi* (2006) u.c., taču komponista beidzamo gadu darbi, manuprāt, nepārspēj kora kompozīciju *Litene* (1992/1993). Lai gan šim šedevram ar Ulda Bērziņa dzeju nav tiešas atsauces uz Latvijas vēstures traģiskajiem notikumiem, mūzika burtiski ierauj klausītāju jautājumos par ļaunuma absolūta izpausmēm. *Litene* uztverama kā Pētera Vaska mūzikas skarbā stila simbols; vienlaikus tā apliecina kora tehnikas perfektu pārzināšanu un izcilu darbu ar visskaudrākajām skaņas un teksta niansēm.

Minētie piemēri atspoguļo pamattendences tajos vidējās un vecākās paaudzes komponistu opusus, kuri orientēti uz profesionālo koru plašajām interpretācijas iespējām, to apguvi un paplašināšanu. Šiem pašiem atskaņotājkolektīviem adresētas arī Latvijas jauno autoru kompozīcijas, kuras radušās, lielā mērā sekojot Rietumu pēckara avangarda garam un radoši sakausējot to ar latviešu kormūzikas tradīcijām. Lai izceltu galvenās tendences, šo autoru vidū plašāk raksturošu vien dažus: Andri Dzenīti, Mārtiņu Viļumu, Ēriku Ešenvaldu un Santu Ratnieci. Vienlaikus jāatzīmē, ka viņu paaudzi pārstāv arī virkne citu komponistu, kuru darbības izvērtējums prasītu krietni plašākas publikācijas iespējas.

Andris Dzenītis (1978), kurš mācījies kompozīciju pie Pētera Vaska, Pētera Plakida un Osvalda Balakauska, aktīvi strādā mūzikas kritikā un publicistikā, organizē Baltijas valstu jauno komponistu meistarkursus un ir *a cappella* kordarbu, kā arī plašāku vokāli instrumentālu opusu autors.⁵

Četrus E. E. Kamingsa madrigālus – *Four Madrigals by e. e. cummings* astoņām balsīm (2000) – Dzenītis atzīst par sev īpaši būtisku skaņdarbu un raksturo šādi: *mans svarīgākais uzdevums bija iedzīvināt savu muzikālo domu ļoti nelielās un koncentrētās formās, kas manai mūzikai varbūt ir mazāk tipiski. Izcilā amerikāņu dzejnieka un gleznotāja Edvarda Estlina Kamingsa dzeja mani uzreiz piesaista ar savu ideāli definēto muzikalitāti un formas proporcijām. Tiem, kas kaut reizi ir redzējuši (jā, tieši redzējuši) Kamingsa dzejoļus, kļūs skaidrs, ko es ar teikto domāju. Kamingsss dzejas tēlainību un formu veido ar īpatnējiem, grafiskiem zīmju dalījumiem, kuri visbiežāk izjauc vārdu jēgu, taču piešķir šai dzejai māksliniecisku absurdumu un burvību. Šādi veidota teksta maksimāli adekvāta iedzīvināšana skaņās radīja mani degsmi izmēģināt šāda veida muzikālo estētiku [1].*

⁵ Kopš 2000. gada tapušie Dzenīša kordarbi *a cappella* un ar pavadījumu: *Four Madrigals by e. e. cummings* (Četri E. E. Kamingsa madrigāli) astoņām balsīm (2000), ...apstākļi, pamošanās. Domīgi paklusēt jauktajam korim, soprāna solo, fonogrammai un elektronikai (Vislavas Šimborskas teksts Ulda Bērziņa atdzejojumā, 2000), *Saule* jauktajam korim (latviešu un lietuviešu tautasdziesmu teksti, 2001), *Rutoj saule* jauktajam korim (latviešu tautasdziesmas teksts, 2005), *Mēness starus stīgo* jauktajam korim (Aspazijas teksts, 2005), *Pavasara rīts*, kantāte lielam korim, divām koklēm, flautai, akordeonam, trim trompetēm, stīgu kvartetam, klavierēm, bašģitārai un sitaminstrumentiem (latviešu tautasdziesmu teksti, 2006), *Fides*. *Spes. Caritas*. solistiem, lielam korim un lielam simfoniskajam orķestrim (2006), *Let it be forgotten* jauktajam korim (Sāras Tisdeilas teksts, 2007), *Pianissimo* jauktajam korim (Māra Salēja teksts, 2007), *Pigeon Post* (*Baložu pasts*) jauktajam korim, flautai, akordeonam un divām koklēm (Ketras Li Beitsas teksts, 2007).

Andris Dzenītis, *Four Madrigals by e. e. cummings*: 1. daļas fragmenti

1.

Dolce ♩ = 65

I S
II S
I A
II A

p Beau ti full *mp* full

p Beau ti full *mp* ti

p is the the *mp* au

mp Beau

Azuro

I S
II S
I A
II A

is is is

is is

I S
II S
I A
II A
I T
II T
I B
II B

the *mf* Un - mea *p* ning solo *mf* melio legato

mf Un - mea *p* ning *mf* of

mf Un - mea *p* ning *mf* of

mf Un - mea *p* ning solo *mf* melio legato

mf Un - mea *p* ning *mf* of

mf Un - mea *p* ning

mf Un - mea *p* ning

⁶ *Le temps scintille...* (Laiks mirguļo...) jauktai vokālajai grupai (teksti – Pols Valerī, Rainers Marija Rilke, 2003); *Aalomgon*, oratorija divpadsmit balsīm, tromboniem, sitaminstrumentiem un milzu taurei (teksti – pašradīta fonēmu sistēma, nolādēšanas teksts pašradītā dēmonu valodā, vādžriska sešrinde tibetiešu valodā, *Gaayatri mantra* sanskrita valodā, pašradīta pusdievu valoda, kas sintezē tibetiešu un sanskrita tekstu fonēmas, 2006).

Lietuvā. Savā nebūt ne daudzskaitlīgajā kormūzikas devumā⁶ viņš iezīmē paša ceļu ar meklējumiem mikrosonorikas laukā. Sapņi un vīzijas ir komponista pasaule, kura spilgti izpaudusies 2005. gadā *Rostrum* godalgotajā darbā *Le temps scintille...* (2003). Skaņdarba pamatā ir francūža Pola Valerī un austrieša Rainera Marijas Rilkes dzejas rindas. Tajās dominē tādi tēli kā *sapnis, laika mirguļošana, izdegusi dvēsele, žilbinoši noslēpumi, gaisīgs virmojums, mūžīgas atvadas* u.c., kas iedzīvināti sonoros meklējumos, galējo reģistru izmantojumā, perfektā ansambļa izjūtā, radoši atklājot arvien jaunas skaņas izteiksmes iespējas. Andri Dzenīti un Mārtiņu Viļumu vieno viņu tieksme uz kristāliskām struktūrām, un abus var uzskatīt par Džačinto Šelsi principu turpinātājiem. Mikrostruktūras, kas ir *Le temps scintille...* attīstības izejas punkts un impulss, veido organisku veselumu visā skaņdarba gaitā, savukārt dzeja ne tikai uzbur noteiktu tēlu paleti, bet atklāj arī īpašu, fonētiski izteiksmīgu sonoro šķautni, tik raksturīgu jaunās paaudzes komponistiem.

Mārtiņš Viļums, *Le temps scintille*: partitūras fragments
(komponista rokraksts):

pausta caur Marijas Magdalēnas skatījumu: dziļi personiska noskaņa ietverta ekspresīvā soprāna solo, kam līdztekus polifoni aizslīd gandrīz pārlaicīguma dimensijā iecelti vokālā kvarteta latīņu teksti ar spāņu renesanses komponista Kristobala de Moralesa (*Cristóbal de Morales*) mūzikas citējumu.

Savukārt ar Latvijas Radio kora pasūtīto skaņdarbu *Légende de la femme emmurée* (*Leģenda par iemūrēto sievu*, 2005) Ešenvalds ieguva pirmo vietu 2006. gada *International Rostrum for Composers* jauno komponistu kategorijā. Albāņu tautas melodija, izritināta caur senas leģendas sižetu, kļūst par vienu no šī lieliskā darba stūrakmeņiem. Dramatiskais sižets risināts, loģiski attīstot divas spilgti kontrastējošas, arī fakturālā un tembrālā ziņā dažādas tēmas; tās mijiedarbojas, līdz tiek sasniegta ekspresīva kulminācija. Albāņu valodas izmantojumam te vairāk etniskas krāsas nozīme, lai arī teksta tulkojums angļu valodā sniedz priekšstatu par notikuma gaitu skaņdarba nepilno 12 minūšu apjomā. Šis Ešenvalda opuss iet kompromisa ceļu, jo samērā vienkāršā mūzikas valoda (spilgta melodija ar iezīmīgu ritmu, sekundas intonāciju un vokālās melismātikas elementiem pretstatā veiksmīgi atrastam harmoniskajam kompleksam) liek domāt par savveida *jaunās vienkāršības* ietekmi – komponists arī pats deklarējis vēlmi aktīvi uzrunāt auditoriju un tapt saklausītam, izvēloties komunikācijai adaptētus izteiksmes līdzekļus, bet vienlaikus atrodot oriģinālu, individuālu to lietojuma paleti.

74

Ēriks Ešenvalds, *Légende de la femme emmurée*: partitūras fragmenti

1. Albāņu tautasdziesmas melodija

The musical score consists of five staves of music. The first staff is marked *mp* and *solo*. The lyrics are: A - tje te u - ra në lu - mē, O - - - - oi. The second staff continues with: O, O - - - - oi. The third staff continues with: E mje - ra u - në, O - - - - oi. The fourth staff continues with: Mos ta bē re tē bē - je pu - në, O - - - - oi. The fifth staff concludes with: O, O - - - - oi. E mje - ra u - në.

2.

Alto
oi. O. oi.

Tenor
oi. E. mje - ra u - nē.

Tenor
oi. E (n)je - (r)ja u - (n)ē.

Ensemble
oi. E (n)je - (r)ja u - (n)ē.

Bass
oi. E (n)je - (r)ja u - (n)ē.

Bass
oi. O. u - (n)ē.

S. 2
E mje - ra

A. 1
E mje - ra

Choir
E mje - ra

T. 2
E mje - ra

B. 2
E mje - ra



Alto
u - nē.

Tenor
u - nē.

Tenor
u - nē.

Ensemble
u - nē.

Bass
u - nē.

Bass
u - nē.

S. 2
u - nē.

A. 1
u - nē.

Choir
u - nē.

T. 2
u - nē.

B. 2
u - nē.

Kā simptomātisku un spožu pēdējā laika uzliesmojumu gribētos izcelt Santas Ratnieces (1977) skaņdarbu jauktajam korim *Saline* (*Sālsēzers*, 2006) ar armēņu dzejnieka Ovanesa Širaza dzeju.⁸ Šī jaunā komponiste, 2004. gada *Rostrum* laureāte, kompozīciju apgūvusi pie Līgas Liepiņas, Imanta Zemzara, Romualda Kalsona un igauņietes Helēnas Tulves. Darba pirmatskaņojums Latvijas Radio kora lasījumā noritējis 2006. gada septembrī festivālā *Klangspuren*. Tā dramaturģija veidota mēģtiecīgi, un opuss spēcīgi, emocionāli uzrunā klausītājus. Autores izklāstītais verbālais stāsts uzbur vientulības traģiskā dramatisku noskaņu: izkaltsūšajā ainavā vējo sausa tuksneša elpa, tā ir vieta, kur kļuvusi nedalāma sāls un smiltis, tā ir vieta, kur žūst pasaules asaras. Santas Ratnieces kompozīcijā teksts traktēts kā muzikāls tēls, un ar tekstu saistītā mūzikas

⁸ Autores devums kormūzikas jomā ietver trīs darbus; blakus *Saline* šeit jāatzīmē kompozīcijas *Hirondelles du Choeur* (*Sirds bezdzelīgās*) jauktajam korim un kamerorķestrim (2007; teksts franču valodā – Foruhna Farrohžāda, teksts ķīniešu valodā – Vans Vejs, Liu Čans Čjins) un *horo hata hata* 12 balsīm (2008; teksts – ainu folklorā).

intonācija pietuvināta armēņu etniskās mūzikas intonācijām; skaņdarbā izmantoti galēji balsu reģistri, spēcīgas, kontrastējošas dinamikas gradācijas, plaša faktūras amplitūda, koša skaņveides paņēmieni, kurā iekļaujas elpas un svilpienu radīti sonori.

Interesanti, ka teksta interpretācijā Santa Ratniece iet līdzīgu ceļu kā Ēriks Ešenvalds, jo *Saline* armēņu teksta funkcija ir radniecīga *Légende de la femme emmurée* albāņu tautasdziesmas tvērumam; proti, arī šeit teksts uzlūkojams vairāk kā etniskās krāsas nesējs, kā viens no mūzikas materiāla sonoriem aspektiem. Arī abu skaņdarbu dramaturģija saistīta ar pakāpenisku ekspresijas kāpinājumu, tomēr Ratnieces rokraksts apliecina aktīvākus meklējumus ekstrēmu kora iespēju ziņā.

Santa Ratniece, *Saline*: partitūras fragmenti

1.

The image displays a musical score for the work *Saline* by Santa Ratniece. It features a full orchestral and vocal ensemble. The vocal parts are labeled S.1 through S.4, and the instrumental parts are labeled A.1 through A.4, T.1 through T.4, and B.1 through B.4. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *sub pppp*, and *ppp*. Performance instructions like *tr* (trills) and *accel.* (accelerando) are present. The score is numbered 13 at the beginning and includes a tempo marking of 62. The notation is complex, with many slurs and dynamic markings throughout.

par plaša patēriņa precī. Pašreizējais koru repertuārs liecina, ka iepretim augstas raudzes, nereti racionāliem meklējumiem, kuri adresēti profesionāliem interpretiem, joprojām top arī amatierkoriem adresēti, turklāt reizēm kvalitātes ziņā piezemēti darbi, kuru autori koķetē ar amatierkoru vājāko daļu un tās devalvēto muzikālo gaumi. Šādu skaņdarbu galvenā funkcija ir patēriņa apmierinājums, izklaide, un no tā izriet manipulācijas ar masu kultūras elementiem, polistilistiku, komunikāciju bez muzikālas vai ārpusmuzikālas vērtības.

Tomēr, kā secinājis Arnolds Klotiņš, *šajā plurālisma laikmetā joprojām darbojas arī latviešu kora mūziku stabilizējoši faktori*; to vidū viņš izceļ stingrās kompozīcijas skolas tradīcijas, kuras Latvijā iedibinājis Jāzeps Vītols un viņa audzēkņi Jānis Ivanovs, Ādolfs Skulte un Valentīns Utkins – ilggadēji kompozīcijas pasniedzēji un jauno komponistu izglītotāji līdz pat 20. gadsimta pēdējām desmitgadēm. Kā stabilizējošus faktorus Klotiņš min arī tautas mūzikai raksturīgo diatoniku, vienkāršo un stingro ritmu un formu, kas iespaido komponistu iztēli; no folkloras aizgūtās ritma un metra formulas bieži piepilda visu kompozīcijas audumu ne tikai tautasdziesmu apdarēs, bet arī oriģināldziesmās [8: 10].

Rokrakstu daudzveidība un spilgtums – tā joprojām ir latviešu mūsdienu kormūzikas raksturīga iezīme. Arvien smalkāka stilistiska sazaršanās ir process, kas šo iezīmi arvien paspilgtina.

Interpretācijas augstā profesionālā kultūra – tā ir Latvijas labāko koru pašreizējā pazīšanas zīme ne tikai Latvijā, bet arī starptautiskā arēnā.

Plašas attīstības iespējas un perspektīvas, balstoties uz spēcīgām tradīcijām un novatoriskiem meklējumiem – tāds ir kormūzikas autoru un izpildītāju profesionālo iespēju vērtējums.

Šīs trīs iezīmes – stilistiskā daudzveidība, interpretāciju augstā kvalitāte, tradīciju un novatorisku meklējumu sintēze – dod impulsu pozitīvām nākotnes prognozēm un raksturo mūsdienu latviešu kora kultūru kā spilgtu un pārliecinošu parādību arī starptautiskā kontekstā.

LATVIAN CHORAL MUSIC: TRADITIONS, PERSONALITIES, THE LATEST TRENDS

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Summary

Choir singing has always played an important role in Latvian music history, starting with the dawn of national music culture in the second half of the 19th century, right up till nowadays, though the tradition of choir singing can be dated back to the 16th century, when Lutheranism was introduced to Latvia. The genre of choral music forms the basis of Latvian cultural identity insofar as music is concerned. This is mainly due to the rich choral music repertoire which is both extensive and of a high quality, constituting a significant proportion of concert life in Latvia.

This is the year of Latvian Song Festival. Therefore it was particularly interesting to actualize the problems of choral music within a more extended context, trying:

- to reveal the most essential aspects of developing the genre of choral music in Latvia, focusing on the major trends which came to the foreground in the last decade of the 20th century, but reached climax after the year of 2000;
- to outline new perspectives and ways of creative seekings, analyzing the most striking works of choral music, written by several composers of the younger generation.

The professional as well as numerous amateur choirs of Latvia are noted for their outstanding quality of performance, interpretation and refined professionalism. Furthermore, it should be added that the educational system also places great emphasis on singing, thus involving schoolchildren in music already at an early age. The long-standing tradition of amateur choir singing culminates in a significant musical, cultural and social phenomenon – the song festival, which nowadays, is organized as a national choir festival. On the one hand, song festivals continue the tradition of *a cappella* singing and the development of the classical repertoire, yet, on the other hand, they continue to foster composing new works. This results in a continually enriched choral repertoire with increased technical and stylistic demands for singers.

By the 20th century the choral repertoire was enriched further with a substantial number of vocal-symphonic works, choral symphonies, cantatas and other large-scale compositions. At the same time new arrangements of folk-songs came into being, retaining their importance even today. The same refers to an extensive use of folk-music elements in small-scale works written, primarily, for amateur choirs. Furthermore, music written for amateur choirs reflects the evolution of music technology, notation and a diverse approach to sound, ranging from classical harmony to the use of unlimited musical and sonorous devices, as well as electronics, thus marking

a metamorphosis through several generations of composers and their various styles of writing.

In attempting to define the identity of Latvian music, we have no other choice but to return to a distinctive feature of traditional ethnic music, namely, to the predominance of vocal in folk-songs over instrumental folk-music. Vocal thinking is prevalent and there is a close link, on the one hand, between the music and the text, but, on the other hand, between the above and the non-musical elements. Folk-songs contain codes of ethics and aesthetics, they reflect various mythological ideas and all aspects of people's lives and their attitudes towards life. The frame of Latvian folk-songs defines a world model through the synthesis of both music and text, complementing the former with non-musical elements which anyway form an integral part of the sound. Historical processes, such as consolidation of the Latvian nation, its national self-awareness and the concept of a sovereign state, coupled with freedom and self-determination at the end of the 19th century should also be taken into account.

It is interesting that professional music contains little that may be called superfluous. Music is meaningful and the search for superhuman message, comprising artistic and musical means of expression, is important for both choral and instrumental music. The value of sound has often been secondary and this feature has greatly influenced the development of professional music.

Nowadays, the tradition of choir singing retains its importance both at an amateur level and through the maintenance of an extensive choir movement. There is a marked trend of creating more intricate and almost elitist scores, aimed at a refined professional audience – and this can be traced back to the origin of the genre itself. Historically, it started with Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Jānis Zālītis, Ādolfs Ābele and several other composers, whose music pieces are now within the capacity of many amateur choirs as well. This line continues through the refined works by Ādolfs Skulte, the *New Wave of Folklore* by Pauls Dambis, Pēteris Plakidis, Pēteris Vasks, Maija Einfelde, Imants Zemzaris and many others. The tradition finds its way through the stylistic versatility of the latest generation of composers, among them Andris Dzenītis, Mārtiņš Viļums, Ēriks Ešenvalds, Gundega Šmite and others.

There are two trends in the process of creating new Latvian choral music – one aimed at professional choirs and the other – at amateur ones. The former comprises new works to be performed at a highly professional level. These works are intricate and almost limitless insofar as the compositional potential is concerned. The latter trend is aimed at amateur choirs and has to face the level of choir potential and styles. In most cases these works have elements of folklore or distinct melodies that are related to easily adaptable rhythmic models and similar musical elements. While the range of possibilities, provided by such musical language can sometimes place restrictions on the relevant composers, it is still wide-ranging and rewarding. Furthermore, if we take into account the scope of the choir movement and the continuous

popularity of choir singing in Latvia, music compositions for amateur choirs actually provide far greater, yet simpler opportunities for musical communication.

The vast scope of contemporary Latvian choral music is greatly influenced by the commissioning of new music and those who pay for it. The Latvian Radio Choir and the State Academic Choir *Latvija* prove to be the most active supporters of new Latvian choral music.

The International Sacred Music Festival and the New Music Festival *Arēna* are two important events in the concert calendar for which new works by young Latvian composers are commissioned each year. These are predominantly large-scale compositions, setting high professional standards. At the same time, new choral works are commissioned by amateur choir movement administrators and performers and by those organizers of song festivals, who are interested in developing choral music repertoire for amateur choirs.

It is worth mentioning that the share of sacred choral music in the creative contribution of several Latvian composers is rather extended and multiform. It can be explained by very old and long-established traditions of this musical genre in Latvia, the development of which was considerably hindered under the Soviet regime. However, the new trend like a dammed up and turbulent river still found its way, breaking through the dam with an uncontrollable force, particularly intensely in the last decade of the 20th century, thus providing for quite a new choral music situation.

Sacred music proves to be predominant and essential in the choral compositions, written by Rihards Dubra, Georgs Pelēcis, Pēteris Vasks, Pēteris Butāns, Pauls Dambis, Arturs Maskats, Juris Karlsons and many other composers. The trend development has been favoured by several factors, such as the existence of deep and long-rooted church music traditions in Latvia, a particularly favourable cultural background within the period in question, the universal potentials of textual communication also on the multinational scale and especially processes which facilitate the commissioning of sacred music. The brightest example proves to be the International Sacred Music Festival. Its organizers are commissioning new oratorical compositions from Latvian composers almost every year, thus rather frequently discovering new talents.¹

Sacred music concerts within the framework of Latvian Song Festivals are also becoming essential elements in the calendar of sacred music events.

The most intricate new choral compositions are those commissioned by professional choirs. Regular commissions by the Latvian Radio Choir and its conductors Sigvards Kļava and Kaspars Putniņš, as well as the State Academic Choir *Latvija* and its conductor Māris Sirmis foster the creation of new works by young composers. It is significant that choral works by Mārtiņš Viļums and Ēriks Ešenvalds, commissioned and recorded by the Radio Choir were selected as the most outstanding at the 2005 and 2006 UNESCO International Rostrum of Composers. The award-winning composers also include Santa Ratniece, and the list of recommended pieces

¹The origin of the above tradition dates back to 1998 when the State Choir *Latvija* for the first time organized music festival with a purpose of improving and refining the cultural situation in Riga alongside with reviving the spiritual level of the community. The Sacred Music Festival focuses primarily on performing vocal / instrumental music and singing a *cappella*. The repertoire of almost every Sacred Music Festival comprises choral music by Latvian composers and new music works are being commissioned. The First Festival (1998): performing of contemporary Latvian music – *Ave Maria* by Maija Einfelde, *Dona nobis pacem* by Pēteris Vasks, *Song of the Sacrament* by Andris Dzenītis, *St. Francis of Assisi Prayer of Peace* by Arturs Maskats and *Recitative, solo and duet*, as well as *Farewell* by Romualds Kalsons. The Second Festival (1999): the first performing of messa *Libera me, Domine* by Pēteris Butāns, Music for string orchestra by Jānis Kalniņš, *Lacrimosa* by Arturs Maskats and Memorial Mass *Return of Souls* by Leons Amoliņš. The Third Festival (2000) witnessed the first performing of *The Riga Book of Psalms* by Pauls Dambis. The Fourth Festival (2001): the first performing of the oratorio *God is Love* by Georgs Pelēcis, messa *Signum Magnum* by Rihards Dubra and *Morning Liturgy* by Maija Einfelde. The Sixth Festival (2003): the first performing of Choir Symphony by Pēteris Butāns. The Seventh Festival (2004): the audience of Latvia for the first time can listen to the author's concert performance by Imants Ramiņš, a Latvian composer of Canadian origin. The first performing of Latvian music here is oratorio *Song of Songs* by Indra Riše. The Eighth Festival (2005): the first performing of *Passion and Resurrection* by Ēriks Ešenvalds and *Eine kleine Passion* by Imants Zemzaris. The Ninth Festival (2006): music piece for the choir and orchestra *Fides. Spes. Caritas.* by Andris Dzenītis and *Agape* (dedicated to countertenor Sergejs Jēgers) by Daina Klibiķe.

of music also includes a fragment from the choral piece *Lux Aeterna* by Pēteris Butāns.

As to compositions that have won international recognition, I would like to mention *At the Edge of the Earth* (1996) by Maija Einfelde (1939), based on the tragedy *Prometheus Bound* by Aeschylus which was awarded the first prize at the composers' competition in 1997, organized by the Barlow Foundation, USA. Maija Einfelde's musical style is characterized by her own words: *Life is not so beautiful, so as to be able to write beautiful music* [9: 32]. Her favourite genres are chamber music and choral music, where historical, mythological, superhuman and biographical themes are brought alive through a harsh musical language.

The inspiration for Maija Einfelde's *Choral Symphony* (2nd edition in 2004) comes from the poem *Bāra bērni (Orphans)* by Vilis Plūdonis. This composition stands apart from her other works. The 2nd edition of the work complements the existing four-part cycle, based on liturgical texts, with two parts based on Vilis Plūdonis poetry. The Latin texts are intertwined with the poetics and vitality of Plūdonis' poem.

The music material confirms that neo-romantic aesthetics is held in high esteem in Latvia and outside its borders, although this aesthetics is more characteristic of the middle and older generation of composers. Under Soviet regime such issues as the survival of the nation, culture and language were particularly topical, and the creative intelligentsia reinforced this by developing a creative refuge.

Under the censure of Soviet ideology, the cultural policy imposed strict aesthetic restrictions on the art in Latvia and a reflection of the objective truth was accepted together with the renovation and continuation of traditions. Any innovative idea was considered only within the context of this methodology. This was the only, yet restrictive, path that composers could follow in order to bring their creative ideas to life. The works of such composers as Pēteris Vasks, Romualds Kalsons and Juris Karlsons contain a number of techniques, used in modern music, e.g. aleatory, dodecaphony and sonoric – but these techniques are applied in the context of traditional forms and dramatic content. At the time the modernistic compositions by Juris Ābols alongside with his search for concept in music were almost the only examples of non-mainstream works. Whereas, Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Maija Einfelde, Imants Zemzaris, Juris Karlsons, Arturs Maskats and many other composers have created a variety of powerful and original works, within the framework of a romantic aesthetics.

During the last 10 to 15 years Latvia young composers have created a number of works, inspired by the Western post-war avantgarde. At present, those composers whose music is based on the aesthetics of modernism were mainly born in the 1970s. This is a generation that grew up in an independent country and had the opportunity of studying abroad, which, in turn fostered new stylistic trends in Latvian music. Opposition against a particular ideology or foreign government holds no relevance for this generation.

The young composers are primarily interested in the sound and musical substance itself. It may seem that the connection with traditional Latvian music has disappeared, as these composers integrate various styles and aesthetics in their music. The emphasis not being placed on national identity, it paradoxically unfolds through the form and its particular details. Emotional musical expression also unites this younger generation. In fact, there is neither generation gap, nor any radical controversy, although the young composers often write and talk about some sort of conflict. Innovative techniques, used by the young composers, interact with the classically romantic principles of composing.

New opportunities have fostered the individuality of Latvia young composers. Different musical tastes and creative impulses are borrowed from a great variety of composers. So, Andris Dzenītis is influenced by the works of Michael Gordon and Per Nørgård, whereas Ēriks Ešenvalds is influenced by Gérard Grisey and Michael Finnissy, but Mārtiņš Viļums has been inspired by Giacinto Scelsi and Kaija Saariaho. Andris Dzenītis (1978) studied composition under Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis and Osvaldas Balakauskas. The most important task in *Four madrigals by e. e. cummings* (written in 2000) was to reveal his musical message through very small and concentrated forms, which are not too typical of his music. The poetry of the American poet and painter Edward Estlin Cummings attracted the young composer with its ideally defined musicality and proportions of form.

Mārtiņš Viļums (1974) left his imprint on choral music through his explorations of micro-sonority. The composer's world comprises dreams and visions, which manifest themselves in the Rostrum award-winning work *Le temps scintille* (2003). The text is based on the poetry of Paul Valerie and Rainer Maria Rilke. Images like *a dream, flickering time, a burnt-out soul, dazzling secrets, the sun, an airy shimmer* and *eternal farewells* are depicted in this work. Comparing Mārtiņš Viļums to Andris Dzenītis with his crystal-clear structures, we can see that both composers continue to follow the principles of Giacinto Scelsi.

Ēriks Ešenvalds (1977) has taken a different path. He sees himself as continuing in the footsteps of the older generation of composers, and feels strong allegiance to the styles of Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Romualds Kalsons and Selga Mence. At the same time he continues studying and developing, by learning new techniques. Ešenvalds believes that a live conversation with the listener is of utmost importance and in order to achieve this, the composer must be aware of the listener's musical comprehension.

Ešenvald's work *Légende de la femme emmurée* (2005), commissioned by the Latvian Radio Choir, was selected as the most outstanding in the young composers' category of the 2006 International Rostrum for Composers. The Albanian folk tune, which is rolled out through the theme of the legend is the basis of an outstanding work in terms of drama and choral texture.

Santa Ratniece (1977) is one of those composers whose works were selected as the most outstanding at the 2004 International Rostrum for Composers. Santa Ratniece studied composition under Līga Liepiņa, Imants Zemzaris, Romualds Kalsons and Helena Tulve from Estonia. Her choral work *Saline* (2006), based on the poetry of the Armenian poet, Ovanes Shiraz, was premiered by the Latvian Radio Choir at the *Klangspuren* festival in September 2006. The drama of the work is purposeful and it addresses the audience both powerfully and emotionally. In this work, Santa Ratniece, has made use of the entire vocal register, powerful dynamic contrasts and gradations in addition to a range of textures and a palette of sounds, including breathing and whistling.

A diversity of styles – this is a characteristic feature of contemporary Latvian choral music.

Outstanding quality of interpretation – this is a standard by which Latvia's best choirs are known not only in Latvia, but also outside its borders.

Wide ranging opportunities and prospects for development, based on powerful traditions and innovations – this is how we can assess the professional potential of choral music composers and performers.

These three trends – stylistic diversity, the quality of interpretation and the potential for developing traditions in the direction of innovation – are important features, which allow us to single out contemporary Latvian choral culture as a striking and convincing phenomenon also on the global scale.

Literatūra un citi avoti

1. Anotācija kompaktdiskam *Saules lēkts* / Redaktors Jānis Torgāns. Rīga: LMIC, 2005.
2. *Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē* / Tisenkopfs, Tālis; Pisarenko, Olga; Daugavietis, Jānis u.c.: Baltijas Studiju centra pētījums. Rīga, 2002.
3. Gloag Kenneth; Beard, David. *Musicology. The Key Concepts*. London-New York: Routledge, 2005.
4. Graubiņš, Jēkabs. *Jāzepa Vītola koŗadziesmas // Jāzeps Vītols: rakstu krājums* / Sast. Jēkabs Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata, 1944, 342.–372. lpp.
5. Jakubone, Ināra. *A Bit of Music // Music in Latvia*. [Rīga:] Latvian Music Information Centre, [2003], pp. 62–63.
6. Jakubone, Ināra. *Joprojām gandrīz monologs // Latviešu mūzika '89* (19) / Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 1990, 148.–161. lpp.
7. Klotiņš, Arnolds. *Priekšvārds / Latviešu kordziesmas antoloģija, I (1873–1918): Gaismas pils. Oriģināldziesmas jauktajiem, sieviešu un vīru koriem a cappella* / Sast., priekšvārda, anotāciju un komentāru autors Arnolds Klotiņš. Rīga: SIA SOL, 1997, 9.–10. lpp.

8. Klotiņš, Arnolds. *Priekšvārds / Latviešu kordziesmas antoloģija, V (1991–2000): Mūžība. Oriģināldziesmas jauktajiem, sieviešu un vīru koriem a cappella / Sast., priekšvārda, biogrāfiju un komentāru autors Arnolds Klotiņš.* Rīga: SIA SOL, 2003, 9.–11. lpp.
9. Liepiņa, Ieviņa. *Maija Einfelde // Music in Latvia.* [Rīga:] Latvian Music Information Centre, [2003], pp. 32–35.
10. Petraškevičs, Jānis. *New Times. New Paradigms? // Music in Latvia.* [Rīga:] Latvian Music Information Centre, [2003], pp. 28–31.



MŪZIKA UN FILOSOFIJA

MŪZIKASDARBA ONTOLOĢIJA: JAUTĀJUMS PAR BŪTĪBU UN INTERPRETĀCIJU

Ineta Kivle

*Mākslas pieredzē runa ir par to, ka mākslasdarba priekšā mēs iemācāmies
specifisku uzkavēšanās veidu.*

*Tā ir uzkavēšanās, kas izceļas ar to,
ka nekļūst garlaicīga.*

Hanss Georgs Gadamer [5: 88]

Filosofijā mūzikasdarbs¹ kā patstāvīgs izpētes objekts ienāk 20. gadsimtā; iepriekš filosofija aplūkoja galvenokārt mūziku kopumā, taču mūzikasdarba nodalīšana no mūzikas nekad nevar būt pilnīga.

Filosofija nesniedz vienotu atbildi, kas ir mūzika un mūzikasdarbs – līdz ar cilvēka pašsapratni, tām vai citām filosofiskajām nostādnēm dažādojas arī mūzikas un mūzikasdarba filosofiskās interpretācijas. Stīvens Deiviss (*Stephen Davies*) savu pētījumu *Mūzikas filosofijas tēmas (Themes in the Philosophy of Music, 2003)* iesāk ar vārdiem: *Es studēju filosofiju ar mērķi rakstīt par mūziku* [3: 1]. Jautājumi, kurus uzdod filosofija, atšķiras no citu zinātņu jautājumiem, tādēļ arī mūzikas interpretācija filosofijā būtiski atšķiras no muzikoloģiskas analīzes, un filosofijā pieļaujams abu jēdzienu lietojums – gan *skaņdarbs*, gan *mūzikasdarbs*. Jēdzienam *mūzikasdarbs* ir plašāks konteksts nekā jēdzienam *skaņdarbs*.

Mūzikas un mūzikasdarba filosofisks skatījums 20. gadsimtā skar jautājumus par appasauli, intersubjektivitāti, jēgas konstituēšanos, iekļautību horizontos, apziņu un ķermeni, eksistenci, fenomenu, pārdzīvojumu un pieredzi, telpu un laiku, intencionalitāti, būtību, izpratni, tradīciju, redzamo un dzirdamo, simbolu un formu. Īpaši pētījumi vēlīti arī mūzikasdarba autentiskumam, nozīmēm u.c. Taču neatkarīgi no tā, kādās filosofiskās nostādnēs mūzikasdarbs tiek skatīts, tas eksistē, saglabājot pats savu identitāti.

Jautājums par to, kas ir mākslasdarbs un kas – mūzikasdarbs, nodarbina gan mākslas pētniekus, gan filosofus.

Modernajā mūzikā sastopami skaņdarbi, kuru nošu teksti ir nepabeigti un tādējādi sniedz interpretiem radošu iespēju pašiem turpināt komponista atstātās intences. Skaņdarba izpildījumā tiek izmantoti ne tikai mūzikas instrumenti un cilvēku balsis, bet arī trokšņi, skaņu izraisīti priekšmeti, bezpersoniskas tehnoloģiskas skaņas. Skaņdarba iekšējā kārtība ir *nekārtība*. Izmantotās vielas un formas mainās, taču mūzikasdarba būtība saglabājas. Ne jau komponists, sacerot mūzikasdarbu, rada skaņas kā *vielu* – viņš skaņas izmanto jau kā dotas, lai paustu tajās radošu ideju.

¹ Latviešu valoda ir viena no retajām, kurā ir īpašs jēdziens, kas apzīmē mūzikas kompozīciju – *skaņdarbs*. Angļu, vācu, krievu u.c. valodās mūzikas kompozīciju mēdz definēt kā darbu, kas izsaka mūziku, nevis skaņu – *musical work, work of music, composition* (angļu val.), *Musikstück* (vācu val.), *музыкальное произведение* (*muzykal'noe proizvedenie*, krievu val.) utt. Filosofija neanalizē konkrētus skaņdarbus, bet aplūko mūzikasdarbu kopumā, izgaismo pamatus, meklē atbildi uz jautājumu *kas ir mūzikasdarbs kā mākslasdarbs?*, ietverot savā redzeslokā gan skaņdarbu kā pabeigtu kompozīciju, gan mūzikasdarba intersubjektīvo iedabu, gan būtības un jēgas veidošanos, gan mākslas patiesības pieredzi, t.i., to slāni, kas nav skaņdarba nošu tekstā un atskaņojumā, bet izgaismojas filosofiskas domāšanas ceļā. Mūzikasdarbu nevar reducēt tikai uz nošu tekstu un tā izpildījumu. Tādēļ galvenokārt lietošu jēdzienu *mūzikasdarbs*. Savukārt jēdzienu *skaņdarbs* izmantošu, apzīmējot noteiktu mūzikas kompozīciju kā pabeigtu vienību.

² Mākslasdarba piederību mākslai nosaka ne vien krāsas, vielas un formas, bet arī mīmēzes princips, normatīvisms, stili u.c.

³ Priekšmetiskums un parādība veido ikviena fenomena ontoloģisko struktūru. Šī struktūra arī raksturo fenomena būtību. Fenomens nezaudē savu priekšmetisko dotību, bet, izejot no tās, atklāj (t.i., *parāda*) sevi ārpusaulei.

⁴ Martina Heidegera filosofija paver jaunas iespējas mūzikasdarba aprakstos. To pamats var būt:
1) fenomena un logosa jēdzieni;
2) cilvēka esamība pasaulē (*In-der-Welt-Sein*);
3) *lietas* izpratne, *ļaušana lietai būt*;
4) hermeneitiska pieeja un vēsturiskums;
5) klausīšanās.

⁵ Gadamera hermeneitika, valodas un mākslas ontoloģija sniedz iespēju mūziku un mūzikasdarbu skatīt kā iekļautus izpratnes horizontos un vēsturiskā pieredzē, mākslas būtību uztvert kā ontoloģiski skaidrotu spēli. Šeit redzama fenomenoloģiskai pieejai raksturīgā tieksme izgaismot būtības; spēle ir mākslas būtība. Kā mākslas ontoloģiska struktūra tā ir klātesoša ikvienā tradīcijā. Gadamers apraksta spēli, lai parādītu tradīciju kā norisi, nevis kā subjektivitātes iekšējo pieredzi. Gadamera filosofiju izmanto mūzikas fenomenoloģi Eliss Brūss Bensons, Tomass Kliftons u.c.

⁶ Mūzikas filosofija 20. gadsimtā sazarojas vairākos virzienos:

- mūzikas semantiskā un simboliskā analīze – tās principi izklāstīti Sjuzenas Langeres (*Susane Langer*), Nelsona Gudmena (*Nelson Goodman*), Ēro Tarasti (*Eero Tarasti*) u.c. teorijās;
- mūzikas fenomenoloģisks skatījums, kurā raisās jautājumi par mūzikas būtību, mūzikasdarba ontoloģiju, tās intersubjektīvo iedabu u.c. Mūzika pirmām kārtām ir jēgpilns, dzirdams, iekšēji komplicēts fenomens, kurš atšķiras no skaņas, runas un balss, taču visām šīm parādībām konstituētas radniecīgas būtības;
- mūzikas sociālās iedabas pētījumi, piemēram, Teodora Adorno (*Theodor Adorno*) u.c. autoru darbos.

Tāpat ir ar tēlotājmākslas darbu – krāsas, vielas, formas², kuras gadsimtiem ilgi raksturoja darinājuma piederību mākslai, mūsdienās tiek papildinātas ar līdz šim mākslas sfērai netipiskiem priekšmetiem, vielām un izpausmēm. Robežas ir tik izplūdušas, ka par skaņdarbu var uzskatīt gandrīz visu, kas satur skanējuma iespējamību, ja vien ir kāds, kas šo darbu uztver kā muzikālu. Par mākslasdarbu var saukt ikvienu priekšmetu un notikumu, ja tas tiek izrādīts kā mākslas sfērai piederošs. Šāds darbs īpašā veidā koncentrē redzamā un dzirdamā, domātā un iztēlotā pieredzi un mākslu pašu. Vienlaikus iespējams darbs, kurā tiek īstenotas gadsimtu gaitā pārbaudītas un nostabilizējušās formas un vielas, taču tas var nebūt mākslasdarbs. Raisās jautājums: kas tādā gadījumā ir mūzikasdarbs? Meklējot atbildi, vērts iepazīt vairāku 20. gadsimta filosofu atziņas. Teorētisks pamats mūzikasdarba ontoloģiskam skatījumam ir Edmunda Huserla (*Edmund Husserl*, 1859–1938) aplūkotās fenomena priekšmetiskuma un parādības dotības³; Martina Heidegera (*Martin Heidegger*, 1889–1976) filosofijā izgaismotā esamība un esošais, patiesība, lietas un mākslas būtība, būtības būtiskošanās⁴; Hansa Georga Gadamera (*Hans-Georg Gadamer*, 1900–2002) mākslas skatījums tradīcijas kontekstā⁵.

Atšķirībā no semantiskas un konvencionālas pieejas sociāla pieeja⁶ mūzikai fenomenoloģijā uzdod jautājumu: kas ir mūzikasdarba būtība? Tādēļ arī pievērsīšos galvenokārt fenomenoloģiskam un hermeneitiskam mūzikasdarba skatījumam.

Fenomenoloģija parāda, ka mūzikasdarba būtību raksturo iekšēja ontoloģiskā struktūra, kura tam piemīt neatkarīgi no laikmeta un stila, kad tas radīts. Taču fenomenoloģiskajā tradīcijā mūzikasdarbs tiek aplūkots arī kā ietverts hermeneitiskos un vēsturiskos horizontos. Šīs divas pieejas sniedz iespēju pēdējo gadu desmitu mūzikas fenomenologu uzskatus saistīt ar vienu vai otru fenomenoloģiskās perspektīvas vērstību, balstoties uz Huserla klasisko fenomenoloģiju vai Heidegera un Gadamera filosofiju.

Fenomenoloģija atzīst šādas nostādes:

- 1) mūzikasdarbs ir fenomens;
- 2) mūzikasdarbam ir sava iekšējā ontoloģiskā struktūra, kas to atšķir no citas iedabas fenomeniem;
- 3) mūzikasdarbs tiek izgaismots ar tādiem jēdzieniem kā dotība, intencionalitāte, iekšējs laiks u.c.;
- 4) mūzikasdarba būtība ir nemitīgā mainībā un ietekmēs, tā raksturo komplicētu, kustībā esošu fenomenu;
- 5) mūzikasdarbs ir iekļauts vēsturiskā un hermeneitiskā tradīcijā;
- 6) mūzikasdarbā izgaismojas patiesība;
- 7) mūzikasdarbs ir intersubjektīvs notikums.

Mūzikasdarbu aplūko poļu fenomenologs **Romans Ingardens** (*Roman Ingarden*, 1893–1970) *Pētījumos par mākslas ontoloģiju* (*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 1962). Viņa filosofiskās atziņas [9] sniedz precīzu mūzikasdarba ontoloģiju, izceļot tā struktūrelementus (ideāls, reāls un tīra intencionalitāte). Šis autors raksturo mūzikasdarba iekšējo struktūru, balstoties uz Huserla izstrādāto klasisko fenomenoloģiju⁷. Atšķirībā no

Huserla Ingardens atzīst, ka ontoloģija ir daudz mazāk atkarīga no subjektivitātes. Viņa pētījuma mērķis ir izgaismot mūzikasdarbam imanenti piemītošās ontoloģiskās struktūras. Huserls skaņu un melodiju aplūko kā piemērus, lai izgaismotu izziņas iespējamības būtības, iekšējās laikpziņas un intencionālās struktūras, turpretī Ingardena mūzikasdarba skatījums nekonzentrējas uz apziņas ontoloģiskajām struktūrām, bet gan apziņā tvertā fenomena ontoloģiju.

Ingardens klasiskās fenomenoloģijas nostādnes piemēro atsevišķu fenomenu analīzei – to vidū ir literārs darbs, mākslasdarbs, mūzikasdarbs, arhitektūra, filma. Mūzikasdarbu šis autors skata no vairākiem aspektiem, raksturojot kā performanci, mentālu pieredzi, nošu tekstu, akustisku un neakustisku objektu. Ingardens secina, ka mūzikasdarba būtība un tā ontoloģiskās struktūras nav mentālās pieredzes izpausmes, un mūzikasdarba vienādošana ar mentālo pieredzi ir kļūdaina. Katram komponistam un klausītājam ir sava subjektīvā pieredze, tās ir dažādas un atšķirīgas. Tās izpaužas, gan radot mūziku, gan to klausoties, taču mūzikasdarba būtība ir *aiz, zem* vai *virš* mentālās pieredzes un atklāj struktūras, kuras piemīt ikvienam mūzikasdarbam, neatkarīgi no tā, kas skaņdarbu sacerējis, kas to izpildījis un klausījies, kāda mūzikas forma izmantota.

Mūzikasdarba būtību, t.i., tā ontoloģisko struktūru, raksturo īpašs esamības mods – tīrā intencionalitāte. Tā aizsniedzama fenomenoloģiskās domāšanas ceļā, atbrīvojot mūzikasdarbu no psiholoģisma un mentālās pieredzes. Tomēr mūzikasdarba tīrā intencionalitāte bez skaņdarba nav iespējama, tā tiek konstituēta atkarībā no tā, kā skaņdarbs dots apziņā. Skaņdarbs ir reāli esošs, to tveram ar šim skaņdarbam piemītošām jēgām, savukārt tīrā intencionalitāte attiecināma uz ideālo dotību sfēru. Tā tiek konstituēta kā mūzikasdarba būtība un eksistences mods. Mūzikasdarba intencionalitāte dzirdama skaņdarba skanējumā, redzama nošu tekstā, taču tīrā intencionalitāte kā mākslasdarba ontoloģiskā struktūra ir tverama evidencē, fenomenoloģiskā izgaismojumā. Tīrā intencionalitāte parāda, ka mūzikasdarba būtība ir neatkarīga no tā radītāja un uztvērēja, tā izpaužas ikvienā skaņdarbā kā kustīga, procesuāla būtība.

Ja skatām mūzikasdarbu kā tīri intencionālu objektu, tad tas ir ideāls objekts, savukārt kā reāls objekts tas ir konkrēts skaņdarbs, kas ietiecas ontiskajā, t.i., esošajā sfērā un ir apveltīts ar noteiktām satura iezīmēm. Mūzikasdarbā kā reālā objektā iekļaujas gan autora radošā aktivitāte, gan klausītāja uztveres darbība.

Intencionalitāte kopumā atspoguļo gan darba saturiskās īpatnības, gan ontoloģiski autonomu intencionālo struktūru, t.i., jau pieminēto tīro intencionalitāti. Spēja intencionālajā struktūrā ietvert saturisko, ideālajā reālo ir būtiska mākslasdarba pazīme. Intencionāla objekta saturs ir pretrunīgs un vienmēr nepabeigts – intencionalitātes pārklājas, raisa jaunas intences. Intencionalitāte nav domājama kā matemātiska formula, kurā mainīgo vietā ievietojam dažādus skaitļus. Intencionalitāte nav arī sastingusi, absolūta struktūra, kurā īstenojas komponista, izpildītāja un

⁷ Huserla fenomenoloģija ietver divējādu mūzikas skatījumu:

1) apraksta mūzikas fenomenu, kā tas dots tiešā tvērumā;

2) apraksta mūzikas pārdzīvojuma iespējamību. Šis divas pieejas – aprakstīt fenomenu un aprakstīt pārdzīvojuma iespējamību – attiecas uz ikviena fenomena izpēti. Fenomenologi neaplūko mūziku kā fizisku parādību, nedz arī kā vienu no daļajām mākslām vai psiholoģiski pārdzīvotu faktu, bet gan kā jēgpilnu fenomenu un laikobjektu, kuram piemīt noteiktas dotības un būtības. Sākotnējais Huserla fenomenoloģijas mērķis ir izgaismot izziņas iespējamības būtības, apziņai imanenti piemītošās intencionālās struktūras. Fenomenoloģijai attīstoties, iezīmējas virzība no apziņas ontoloģijas uz konkrētu fenomenu ontoloģisko struktūru izpēti – to vērojam, piemēram, Romana Ingardena darbos, kuros izgaismotas mākslasdarbu ontoloģiskās struktūras.

klausītāja saturiskās intences, bet gan nemitīgi procesā esoša būtība, kura konstituējas līdz ar skaņdarbu.

Ja nebūtu skaņdarbu, nebūtu arī iespējams konstituēt tīru intencionalitāti. Mūzikasdarbā tai ir vairākas izpausmes: komponista intences īstenošanas nošu tekstā, nošu teksts intencionāli turpinās izpildījumā, skaņdarba izpildījums intencionāli nosaka skanējuma telpu un laiku, taču nošu teksts intencionāli nenosaka vietu, kur tas tiks izpildīts, skaņdarbu intencionāli tver klausītājs.

Ingardens atzīst, ka mūzikasdarbs ir fenomens, kas eksistē gan pats par sevi, gan izpildījumā. Katram klausītājam tas ir citāds. Nav iespējams pašidentisks mūzikasdarbs, jo to nevar atdalīt ne no interpretācijas, ne pārdzīvojuma. Ingardena mūzikas ontoloģija uzdod jautājumu – kā viena un tā pati lieta atklājas atšķirīgās kvalitātēs? Kā iespējams noteikt identitāti, ja mūzikasdarbs ir performancē, izpildījumā, pats sevī un individuālā pieredzē? Kā iespējams izgaismot mūzikasdarba ontoloģisko struktūru, ja tas ir gan nošu tekstā, gan skanējumā, ja tas ir notikums komponista, atskaņotāja un klausītāja apziņā, ja mūzikasdarbs ir intersubjektīvs?

Šie jautājumi nodarbina filosofus, un dažādu autoru sniegtajos mūzikasdarba filosofiskajos raksturojumos iezīmējas vairāki kopīgi skatpunkti: Tie ir šādi:

- 1) mūzikasdarba parādības dotība kā performance;
- 2) mūzikasdarbs kā enerģētiska tapšana;
- 3) mūzikasdarbam imanenti piemītošais laiks;
- 4) reālā un ideālā vienotība mūzikasdarbā;
- 5) mūzikasdarba intencionalitāte;
- 6) mūzikasdarbs kā iekļauts kultūrā un mentālajā pieredzē;
- 7) mūzikasdarbs kā patiesība;
- 8) mūzikasdarba identitāte;
- 9) mūzikasdarbs kā intersubjektīvs pārdzīvojums.

Mūzikas parādības dotība jeb performance aplūkota gandrīz ikvienā fenomenoloģiskajā skaidrojumā, sākot jau ar Romana Ingardena mūzikasdarba ontoloģiju līdz pat mūsdienu filosofu pētījumiem. Jebkurš skaņdarbs potenciāli ietver spēju atskanēt, un tas uzskatāmi apliecina, ka skaņdarbam sākotnēji piemīt divas dotības – priekšmetiskums un parādība. Lai arī Ingardena analīzēs nav tiešas atsaucis uz Huserla filosofijā skatītajām divām fenomena dotībām – priekšmetisko un parādības, tomēr viņa analīzes apstiprina, ka performance ir skaņdarba parādības dotība, savukārt skaņdarba priekšmetiskums ir kompozīcijas nošu teksts un tekstā atstātās komponista intences. Mūzikasdarba fenomenam sākotnēji piemīt tieksme izskanēt performancē. Atgādināšu, ka fenomens ir tas, kas pats atklāj savu būtību (*pats sevi no sevis pašā rāda*), un viens no veidiem, kā mūzikasdarbs *sevi rāda*, ir performance. Šo jēdzienu plašākā nozīmē attiecina ne tikai uz skaņdarba izpildījumu, bet uz ikvienu veidu, kurā mūzikasdarbs no jauna izgaismojas. Arī filosofisks mūzikasdarba apraksts zināmā mērā ir *performance*.

Mūzikasdarbs izgaismojas filosofa domās un filosofiskā tekstā kā interpretācija. Skaņdarbam potenciāli piemīt spēja izskanēt arvien no jauna, atšķirīgi, salīdzinot ar tā iepriekšējo izpildījumu. Reizēm skaņējums ir skaidrāks, noteiktāks un precīzāks, reizēm atkal tas attālinās no nošu teksta. Ikviens skaņdarba fragments apliecina skaņdarba izpausmju daudzveidību. Jebkuru atsevišķu fragmentu mēs klausoties uztveram arī kā konkrēta skaņdarba pārstāvi. Katrā jaunā izpildījumā skaņdarbs skan citādi, katrs tā fragments atšķiras no iepriekšējā izpildījuma, taču katrā skaņdarba uztvēruma mirklī mēs iepazīstam kādu vienību – skaņdarbu kopumā un reizē tieši konkrēto skaņējumu, kas ir katra skaņējuma ikmirklīgais pašattēlojums.

Skaņdarba jēga ir saturiski mainīga un atkarīga vienlīdz gan no intences, kas vērsta uz skaņējumu, gan skaņdarba ikreizējās atklāsmes izpildījumā. Jēgas veidošanās ietver gan izpildījuma jēgu, gan šī skaņdarba jēgu, gan mūzikasdarba jēgu vispār utt. – arī iepriekšējo pieredzi, kas nāk līdz ar intenci, uztvēruma dziļumu, dzīvespasauli.

Skaņdarbu varam iepazīt gan nošu tekstā, gan performancē. Taču nošu teksts nav vienīgi zīmes uz papīra lapas, tas ietver komponista intences, ieceres un laikmetu, kurā skaņdarbs tika radīts. Savukārt performance ir skaņdarba parādīšanās citā dotībā – skaņejumā.

Mūzikas performance ir populāra tēma, kas nodarbina daudzus filosofus – gan fenomenologus, gan citu virzienu pārstāvjus. Šai sakarā rodas jautājums: vai performance ļauj saglabāt mūzikasdarba autentiskumu?

Deiviss uzskata, ka autentiskuma pamatā ir komponista nošu teksts un tā izpildījums. Visbūtiskākais jautājums – vai skaņdarba izpildījumā tiek īstenotas autora intences? Deiviss it kā *izņem* skaņdarbu no tā rašanās laikmeta un skata to divpusējās attiecībās – komponista sacerētais darbs un tā izpildījums. Viņš autentiskumu nošķir no sociālā un vēsturiskā konteksta. Kā piemēru Deiviss min 18. gadsimta mūziku, kuras atskaņošanai nepieciešama telpa ar koka paneļiem, savukārt mūsdienās skaņdarbus izpilda ar laikmetīgiem instrumentiem, koncertzālēs, kuru skaņējumu ietekmē akustiskās iekārtas un liela klausītāju auditorija. Autors secina, ka vienīgi nošu teksta un skaņdarba izpildījuma savstarpējā atbilstība nosaka mūzikasdarba autentiskumu. Ne vizuālie, ne akustiskie, ne sociālie efekti nevar ietekmēt performances autentiskumu. Nošu teksta zīmes apzīmē vienu un to pašu toni neatkarīgi no laikmeta, kad šis darbs ir rakstīts, taču katrs izpildījums ir individuāla performance. Piemēram, viens diriģents var akcentēt emocionālo šķautni, cits arhitektoniskās īpatnības, taču autentiskums saglabājas – tas nepārkāpj skaņdarba priekšmetisko dotību. Katrā izpildījumā diriģentu intences mainās, tomēr autentiska attieksme pret kompozīciju nezūd. Deivisa skatījumā performances autentiskums ir atbilstībā starp nošu tekstu un tā skaņējumu, kura gaitā tiek ņemtas vērā komponista atstātās intences [2].

Autors min kā piemēru arī elektronisko mūziku: šeit performances autentiskuma problēma – attiecības starp nošu tekstu un tā dzīvu, vienreizēju izpildījumu – nepastāv, jo kompozīcijas skaņējums ir dots

nemainīgs. Toties raisās cits jautājums. Elektroniskajā mūzikā, izmantojot tikai tehnoloģiskās ierīces, iespējams radīt gan jaunus skaņdarbus, gan atskaņot, piemēram, Ludviga van Bēthovena simfoniju. Šādā gadījumā, no vienas puses, varētu secināt, ka Bēthovena simfonijas atskaņojums ir absolūti autentisks. Taču, no otras puses, varētu arī teikt, ka tā nav mūzika, jo no mūzikas tiek izņemta tās dzīvā enerģija. Bez darba paliktu diriģenti, mūziķi, nebūtu iespējams koncerts kā dzīvs notikums, un mūzikai tiktu atņemta fundamentāla funkcija – atskanēt arvien no jauna un ikreiz citādi.

Citviet Deiviss atzīmē, ka mūzikasdarbs jāaplūko noteiktas kultūras kontekstā. Viņš raksta: *Mūzikasdarbi ir cilvēces radīti, un to eksistenci un izplatību lielā mērā nosaka kultūras ietvari. Mēs varētu teikt, ka tie ir sociāli konstruēti. (Šajā ziņā tie ir līdzīgi lielai daļai citu lietu, kuras sastopam – inflācijai, grāmatām, universitātēm, nezālēm, tirgum)* [3].

Deivisa performances skaidrojums neskar kādu būtisku aspektu mūzikas autentiskuma problēmā. Piemēram, tautasdziesmas tiek nodotas nākošajām paaudzēm arī bez nošu teksta, tās turpina tradīciju. Taču jāatzīmē, ka tautasdziesmu var arī uztvert nevis kā skaņdarbu, bet gan kā dziedājumu, kurā, pēc 19. gadsimta filosofa Frīdriha Nīčes (*Friedrich Nietzsche*, 1844–1900) uzskatiem, izpaužas dionīsisks spēks. Nīčes filosofijas kontekstā mūzikas sākotne ir pirmatnējā dziedājumā, antīkās traģēdijas korī. Arhaiskais tautas dziedājums netika fiksēts nošu tekstā, bet raisījās balss skaņās un intonācijās. Tomēr Nīče Dionīsa klātbūtni saklausīja arī Riharda Vāgnera mūzikā, kas fiksēta nošu tekstā. Pēc Nīčes atziņas, mūziku raksturo tas, vai tajā ir saglabājies pirmatnējais mūzikas gars, vai ne. Šis autors skaņumākslu aplūko citā paradigmā nekā 20. gadsimta filosofi, tādēļ arī raisās jautājums nevis par performances autentiskumu, bet gan par divu dievību, Apollona un Dionīsa, klātbūtni. 20. gadsimta filosofija mūziku neskata Nīčes filosofiskajā tradīcijā, kā izņēmumu var minēt Žila Delēza (*Gilles Deleuze*, 1925–1995) darbus. Viņš Nīčes ietekmē mūziku raksturo saistībā ar dabu, parādot, kā putna dziesmas skanējums iezīmē tam piederošo teritoriju. Teritorijas veidošanos darbības rezultātā varam salīdzināt ar Gadamera aplūkoto procesu, kur spēle, transformējoties skaņdarba skanējumā, atklāj mūzikas spēles lauku.

Gadamera skatījumā spēle nav subjektivitātes izpausme. Tā jau sākotnēji piemīt mākslasdarbam, citādi izsakoties – mākslasdarbs notiek spēlē, kurā atklājas un izgaismojas pieredze. Arī tā, pēc Gadamera atziņas, nav subjektīva, taču pats mākslasdarbs ir patiesības pieredze kā mākslas esamības veids. Hermeneitikā aplūkotā pieredze izsaka vēsturiskās tradīcijas pieredzi. Šādā mākslas pieredzes raksturojumā būtiski mazinās *Es* pozīcijas, kuras atspoguļo tādi apgalvojumi kā *Es radu mūziku*, *Es gleznoju*, *Es runāju*. Nevis *Es* ir spēles noteicējs, bet mākslinieks jau sākotnēji ir iekļauts spēlē. Gadamers redz spēli kā vienu no mākslasdarba, mūzikasdarba ontoloģiskajiem pamatojumiem, kas nosaka ikviena mākslas veida un mākslasdarba esamību, neatkarīgi no tā, kādu vēsturisko tradīciju un laikmetu tie pārstāv.

Brūss Eliss Bensons (*Bruce Ellis Benson*) pētījumā *Mūzikas dialoga improvizācija: mūzikas fenomenoloģija* (*The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, 2003) aplūko attiecības starp kompozīciju un performanci. Viņš sāk ar jautājumu: *Vai ar uzrakstītu skaņdarbu mūzikasdarbs ir pabeigts, vai arī tas turpinās improvizācijās un atskaņojumos?* Bensons uzskata, ka mūzikasdarba eksistence turpinās performancē un klausīšanās procesā, un tādēļ tikai nošu tekstā fiksēto variantu nevar uzskatīt par pabeigtu. Viņš aplūko divus jēdzienus – *Ergon* un *Energeia*. *Ergon* apzīmē produktu, bet *Energeia* – aktivitāti. Bensons raksta: *No muzikālās „energeia” izaug „ergon”, bet „ergon” vēl joprojām turpinās muzikālās „energeia” spēlē, no kuras to nevar atdalīt. Mēs varam neapšaubāmi teikt, ka „ergon” eksistē kā „energeia”* [1: 125]. Tādēļ mūzikasdarbs un tā identitāte ir pārejoša, mainīga, vēsturiska, ģenētiska. Bensons izvirza vairākas būtiskas tēzes:

- 1) mūzikas *telos* (gr. *beigas, mērķis, uzdevums*) ir iezīme, ko nevar definēt vienīgi kā radīšanu, jo darbs iegūst jēgu mūzikas veidošanas procesā, un šī jēga nekad nav iekšēji pabeigta;
- 2) mūzikasdarbs eksistē *energeia* spēlē, tādēļ to nevar skatīt kā autonomu un nošķirtu. Līdzīgi kā dzīvs organisms, tas vienmēr ir kustībā, atrodas norūpētībā un ietver dzīvotspēju,
- 3) atskaņotāji ir arī improvizētāji, un tādēļ mūzikasdarba autorība ir komplicēta, tajā iekļauts gan komponists, gan atskaņotāji, gan klausītāji, un viņu visu radošā darbība veido mūzikas *energeia*.

Bensona sniegtajā *energeia* raksturojumā ir intesubjektīvi aspekti. *Ergon* un *energeia* nav tikai attiecības starp konkrētu skaņdarbu un tā izpildījumu; *energeia* uztverama kā intersubjektīvs notikums un izpaužas komponista, atskaņotāju un klausītāju kopdarbībā.

Atgādināšu, ka *ergon* un *energeia* attiecības aplūko arī Gadamera mākslas hermeneitika. Mākslasdarbam piemīt zināma ideāla noturība – *ergon*, kas fiksēts, piemēram, nošu tekstā, gleznā, celtnē. Pateicoties tam, ka spēle fiksēta darbā, t.i., tā ir *skaņdarbā iebūvēta*, šo skaņdarbu iespējams nemitīgi atkārtot. Taču katrs skaņdarba izpildījums ir jauna *energeia* izpausme, kas apliecina iespēju arvien atkārtot arī spēli. Skaņdarba izpildījums ir skaņdarbā esošās spēles interpretācija. Gadamers raksta: *Interpretācija gan zināmā nozīmē ir pērcadīšana, taču šī pērcadīšana neseko iepriekšējam radīšanas aktam, tai pašapjēgti jāattēlo radītā darba figūra. Tāpēc historizējoši attēlojumi, piemēram, mūzikas [atskaņošana] uz seniem instrumentiem, nepavisam nav tik precīzi, kā tiek domāts. Drīzāk jau tiem kā atdarinājuma atdarināšanai draud briesmas "trīskārt atkāpties no patiesības" (Platons). Ideja par vienīgo pareizo attēlojumu, ja ņem vērā mūsu vēsturiskās eksistences galīgumu, vispār šķiet kaut kas absurds* [4: 122].

Hermeneitiska pieeja aicina nepārveidot mākslasdarbā ietverto patiesību, bet to saprast, interpretēt un *pašapjēgti attēlot* visu, ko mākslasdarbs sākotnēji sevī glabā. Katrs jauns izpildījums zināmā mērā ir šī skaņdarba atkārtota pērcadīšana. Jo dziļāk un skaidrāk saprotam skaņdarbu, jo labāk tā *dzīve skanējumā* un interpretācijas atbilst robežām, kuras nosaka sākotnēji radītais skaņdarbs.

Centrālais jautājums, kuru uzdod Bensons – *Kā lai raksturo tik nenotveramu lietu kā mūzikas „energeia“?* No vienas puses, autora viedoklis sasauca ar Ingardena mūzikasdarba ontoloģiju, bet, no otras – ne. Kā atzīst Bensons, galvenā atšķirība ir šāda: Ingardena filosofijā *ergon* kā nošu teksts ir atdalīts no *energeia* kā performances, un nošu teksts ir tas, kas saglabā mūzikasdarbu vēsturiskā laikā. Taču dažas Ingardena paustās idejas atbilst nostādnei, ka mūzika ir *energeia*. Viņa doma, ka *senie darbi* dzīvo, arvien tiek spēlēti un sadzirdēti jaunos laikmetos, apliecina, ka mūzikasdarba identitāte nav statiska, bet dzīva un augoša būtība – *energeia* [9]. Bensons raksta: *Ja darbs ir vēsturisks (iekļauts vēsturē) drīzāk nekā pārvēsturisks (ārpus vēstures), tad Ingardenam ir neiespējami “ergon” nodalīt no mūzikas “energeia”. Lai arī tieši to neteikdams, Ingardens īstenībā atzīst “ergon” atkarību no mūzikas “energeia”* [1: 132].

To apliecina arī filosofijas virzieni, kas izveidojušies pirms 20. gadsimta fenomenoloģijas un hermeneitikas. Kā piemēru minēšu Johana Gotfrīda fon Herdera (*Johann Gottfried von Herder, 1744–1803*) pausto nostādni. Viņš mūziku definē kā laikamākslu, proti, tajā izpaužas temporāla secība. Herdera mākslas teorija izmanto divus Aristoteļa jēdzienus – veidošana (*poiesis*) un darīšana (*praxis*). *Poiesis* ir darbība pati par sevi, bet *praxis* attiecas uz performancēm. Kad Herders nosauc mūziku par enerģētisku mākslu, tās būtiskākā pazīme ir *energeia*, nevis produkts, un arī ne mākslas darbs – *ergon* [1].

Bensons parāda trīs ceļus, kā notiek nemitīgā mūzikas *tapšana*.

- 1) Pirmā ceļa pamatā ir Ingardena uzskats par mūzikasdarba identitāti: ne tikai komponists apzinājis visas iespējas, kuras viņa radītais darbs ietver, bet arī vēsturiskā laika ritumā mūzikasdarbs izgaismojas no jauna.
- 2) Mūzikasdarbs gūst iespaidus arī no ārienes. Nošu tekstā ir konstituēts tikai tā jēgas minimums. Mūzikasdarbs ietver iekšēju attīstību vēsturiskā laikā un līdz ar to jaunu jēgu konstituēšanos.
- 3) No abiem iepriekšējiem peņēmumiem izriet, ka mūzikasdarbs ir to iespējamību kopums, kuras konstituējam visā mūzikasdarba dzīves laikā.

Bensons ar mūzikasdarba dzīvi saprot iespēju nemitīgi, atkal un atkal, atskaņot to ārpus laikmeta, kad tas radīts, tādēļ mūzikasdarbs jau sākotnēji ietver spēju izgaismoties, *iziet uz āru*, notikt, un katrs šāds notikums ir jauna jēgas konstituēšanās. Mūzikasdarbs raisās no aktivitātes, tā identitāte vienmēr atrodas kustībā.

Mainīgums, pēctecīga skaņu kustība ir mūzikasdarbam imanenti piemītoša īpašība. Kustīgums un mainība ir arī klausītāja apziņas pārdzīvojumos. Kustībā un mainībā tiek uztverta kustība un mainība. Tas izpaužas akustiskās uztveres, resp., mūzikas klausīšanās procesa laikā.

Skaņdarbs un tā performance ietver attiecības *reāls – ideāls*. **Ingardens** uzskata, ka mūzikasdarbs ir reāls skanējumā, izrādēs. Reāls objekts vienmēr ir telplaiciski determinēts, bet tajā pat laikā, kā šis autors

atzīst, mūzikasdarba būtība neaprobežojas tikai ar skanošu skaņdarbu vai tā nošu tekstu.

Mūzikasdarba pamatā ir tonāla struktūra. Notīm ir simbolu funkcija, tās vienmēr kaut ko apzīmē. Ne visa mūzika pierakstīta nošu rakstā, improvizācijas var veidoties skanējuma laikā. Notis ir konvencionāla zīmju sistēma, un tās atšķiras no skaņdarba tāpat kā zīmes no reāliem objektiem, kurus tās apzīmē. Taču nošu zīmēm nav reālu objektu, ko tās apzīmētu, tās norāda uz vienīgo realitāti – mūzikas skaņām. Notis ir medijs, ar kuru autors mūzikai iedod formu, bet mēs esam spējīgi klausīties mūziku, neredzot nošu tekstu. Ingardens uzskata, ka nošu teksta pamatā ir komponista intencionālā darbība.

Bensons uzsver, ka nošu teksts zināmā mērā apliecina mūzikasdarba nemainību un autonomu eksistenci, tas it īpaši svarīgi klasiskajā mūzikā, jo nošu teksts glabā komponista vēlmes un ir intencionālas darbības rezultāts. Nošu teksts parāda skaņas un to, kā šīs skaņas jāspēlē, bet notis neatklāj aktuālo skanējumu. Tādēļ var teikt, ka nošu tekstā skaņdarbs ir pabeigts, bet izpildījumā vienmēr mainīgs un nepabeigts.

Minēšu piemēru par reālā un ideālā attiecībām arī no **Huserla** fenomenoloģijas. Šis autors neaplūko mūzikas fenomenu, taču viņa darbos mūzika pieminēta vairākkārt. Huserls uzskata, ka atšķirībā no reāliem objektiem mūzikasdarbs ir ideāls. Tā eksistence nenorit objektīvā laikā un telpā, jo mūzikasdarbs ir visur un nav nekur, tas parādās daudzās telpaizskaidrībās pozīcijās. Mūzikasdarbam piemīt īpašība neskaitāmas reizes atkārtoties un reizē saglabāt savu identitāti. Šo īpašību Huserls atzīst par unikālu ideāla objekta iezīmi, kas raksturīga, piemēram, izrādēm, romāniem, konceptiem, ģeometriskām teorēmām un mūzikasdarbiem. Tas nenozīmē, ka mūzikas skaņas un notis, pēc Huserla domām, nebūtu reālas. Kā piemēru viņš aplūko Gētes *Faustu*. Šis darbs publicēts neskaitāmi daudzās reālās grāmatās, bet tie ir tikai *Fausta* izdevumu eksemplāri, nevis *Fausts*. Reālais *Fausts* nav materiāla lieta. *Fausts* ir brīva idealitāte, kurai nav nekā kopīga ar grāmatas eksemplāru skaitu. Tas ir līdzīgi kā ar ģeometriskām teorēmām, kurām ir ļoti maza saistība ar vēstures vai kultūras kontekstu. Lai zinātu Pitagora teorēmu un to pielietotu ģeometrijas uzdevumu risināšanā, nav nepieciešams pārzināt antīkās Grieķijas filosofiju un kultūru, bet gan ir jāsaprot ģeometrijas pamati [8: 260–261]. Ideāli objekti ir noturīgi un nemainīgi. Taču Pitagora teorēma ir cita idealitāte nekā mūzika. Skaņumāksla kā idealitāte ietver dažādas intencionalitātes izpausmes, un tai ir savs iekšējs laiks.

Ingardens nodala nošu tekstā iekļauto laiku no skanējuma laika, šie abi laiki imanenti piemīt skaņdarbam. Ikvienam izpildījumam, lai arī cik precīzs tas būtu, atbilst tikai tam vien raksturīgs laika ilgums. Katrs izpildījums kvalitatīvi atšķiras – tas ikreiz ir individuāls process, kas paredz arī individuālu izpildījuma laiku. Nošu teksts glabā potenciālu laika notikumu, kas izpildījuma brīdī kļūst aktuāls. Skanējuma laiks vienam un tam pašam skaņdarbam var būt atšķirīgs, apliecinot gan skaņdarba laiku, gan pārdzīvojamu laiku, kurā tverts šīs kompozīcijas skanējums.

Lai pamatotu nošu tekstam imanenti piemītošo laiku, Ingardens lieto jēdzienu *kvazitemporālas struktūras*. *Kvazitemporāls* apzīmē nošu teksta nemainībā iekļauto iekšējā laika struktūru, savukārt kvazitemporalitāte ietver skanējuma laiku potenciāli. Tā ir atdalīta no skanējuma un neatkarīga no pieredzē esošā laika.

Skaņdarba laika fāzes un ritms iekļaujas skaņdarba struktūrā. Šī struktūra ir pabeigta, tai ir noteikts sākums un noslēgums, kas nav saistīti nedz ar reālajiem notikumiem pasaulē, nedz arī ar pārdzīvojuma laiku, precīzāk izsakoties, ne ar ko tādu, kas atrodas ārpus skaņdarba kā pabeigtas laika vienības. Ingardens raksta: *Ikviens skaņdarbs ietver daļu daudzveidību ("fāzes"), kas seko viena pēc otras, un vispārējā formā valda kontinuums. Šo daļu secība ir vienskanīgi veidota. Ņemot vērā šo secību, skaņdarbs veidojas "gareniskā griezumā", resp., tas ir uztverams no "sākuma" līdz "beigām" kā īpaši temporāls vai, precīzāk izsakoties, tas ir kvazitemporāls objekts. Bet to nevar uzskatīt par temporālu objektu striktā nozīmē tādēļ, ka pabeigts darbs pārņem visas tā daļas (piemēram, individuālas "kustības" muzikālā nozīmē) katrā savas eksistences momentā, kas ir neiespējami reālā patiesā procesā un nenotverami tikai laika gaitā. Tomēr skaņdarbs jāuzskata par kvazitemporālu objektu tādēļ, ka izsaka tā daļu „secību”, kas ir konvertējama patiesi temporālā darba fāžu secībā tikai tad, kad mēs, balstoties uz individuālu performanci, estētiskā attieksmē tveram darba saturu. No tā izriet, ka secība nosaka skaņdarbam piemītošo kvazitemporālās struktūras konstituēšanos. Tas apliecina, ka darbs ir brīvs no tām laika fāžu kolerācijām, kurās individuālā performance ieņem vietu, darba individuālās daļas (tā "fāzes") eksponē specifisku "temporālu korelāciju", kura ir imanenta darbam pašam sevī un kurai ir vienīgi darba paša sevī fāžu ārējās reprezentācijas funkcija [9: 39–40].* Ingardena skatījumā skaņdarbs kā laikobjekts reizē ir gan nemainīgs, gan mainīgs – nošu rakstā nemainīgs, bet skanējumā mainīgs. Viena un tā paša skaņdarba intepretācijas laika mainīgā ilgstamība ir atkarīga no kvazilaiciskuma kā vēl neatskanējuša laika.

Lai apzīmētu skanējuma laiku, Ingardens lieto jēdzienu *laika perspektīva*. Tā ir savdabīga trīsvienība, laika plūdums, kurā iespējams nodalīt trīs savstarpēji saistītus elementus: retence (pagātne, aizture) – tagadnes punkts (tagadnes laiks) – protence (nākotne, gaidas) [10: 237]. *Laika perspektīvu* Ingardens raksturo, izmantojot Huserla iekšējo laikapziņas struktūru, kuru Huserls izgaismo, skatot skaņu kā laikobjektu: *Uztverot [...] tagad klausīto skaņu, pagaist primārais atcerējums par tikko dzirdēto (retence) un gaidas uz vēl neiestājušos (protence). Apziņas Tagad-punkts iemantojis atkal kādu laikapvidu (Zeithof), kas sevi izvērš kontinuitīvos atmiņu uztvērumos, un visas melodijas atcerējums ir ietverts šādā laikapvidu kontinuenšu kontinuumā [7: 180].* Mūzikas un skaņas identificēšana notiek laika ilgstamībā, tās tvērums arvien ir plūstošs *Šeit* un *Tagad* pārdzīvojums.

Ingardens detalizēti skata dažādas laika škautnes, kas atspoguļojas mūzikasdarbā kā laikobjektā. Mūzikasdarbs ir:

- 1) kvazitemporāls objekts;
- 2) skaņdarbs, kas atskan intersubjektīvā telpā un laikā, kurā iekļauti atskaņotāji un klausītāji;

- 3) performance ar tai imanenti piemītošo laiku, kas apvieno objektīvo ar fenomenālo. Objektīvais laiks ir koncerta skanējuma laiks, savukārt objektīvā telpa – koncertzāle kā vieta, kas piepildīta ar skanējumu. Fenomenālais laiks un telpa ir pārdzīvojumā esošais, uztvertais laiks un telpa.

Mūzikasdarba identitāte veidojas no daudziem faktoriem un faktoru savstarpējības. Ingardens pauž šādus secinājumus:

- 1) skaņdarbu nevar vienādot ar tā performanci, jo vienas un tās pašas kompozīcijas izpildījumi ir atšķirīgi;
- 2) skaņdarbs nav vienādojams ar mentālu pieredzi un subjektīvu uztveri, jo katram noteiktam skaņdarbam ir īpaša (kvalitatīva) individualitāte;
- 3) skaņdarbs nav vienādojams ar nošu tekstu kaut vai tādēļ, ka ne visi mūzikasdarbi ir pierakstīti nošu rakstā;
- 4) skaņdarbam piemīt kvazitemporāla struktūra un tīra intencionalitāte;
- 5) skaņdarbs ir noteikta skaņu kārtība, un šī skaņu kārtība determinē skaņdarba neskanāšo šķautni – kustību, formu, telpu, emocijas.

Žans Pols Sartrs (*Jean-Paul Sartre*, 1905–1980) darbā *Imaginārais* (*L'imaginaire*, 1940) kā piemēru aplūko Ludviga van Bēthovena Septīto simfoniju. Viņš uzsvēr simfonijai pašai piemītošo iekšējo laiku. Sartrs raksta, ka simfonija neeksistē tur, kur mēs to uztveram, ne starp šīm sienām, ne stīgu galos. Tā eksistē pilnīgi ārpus reālās vides. Tai pašai piemīt savs laiks, un tā valda pār savu iekšējo laiku no pirmās skaņas līdz pēdējai. Simfonija ir kaut kas tāds, kas jau pastāv, pirms to dzirdam. Klausoties Septīto simfoniju, tā neeksistē tādā laikā, ko varam datēt kā vēsturisku notikumu, bet tā *notiek* savā laikā. Simfoniju mēs vienmēr dzirdam tagad un šeit, bet nevaram izmainīt to, iedarboties uz to, paātrināt vai paildzināt tās laiku [11: 192–193]. Šajā gadījumā, klausoties simfoniju, mēs nevaldām pār tās laiku un kārtību. Simfonijas skanējums ir ierobežots laiks, kas sākas noteiktā brīdī un beidzas noteiktā brīdī.

Šis Sartra priekšstats par simfonijas iekšējo laiku radniecīgs laikobjekta raksturojumam Huserla fenomenoloģijā un kvazilaiciskajām struktūrām Ingardena mūzikas ontoloģijā. Mūzikasdarbam kā laikobjektam piemīt iekšējs laiks. Tad, kad notis atrodas bibliotēkas plauktā, tajās laiks ir potenciāli, tas vēl nav aktualizējies skanējumā. Kad skaņdarbs tiek spēlēts koncertā, skaņdarbam imanenti piemītošais laiks aktualizējas, un ir dzirdams laiks ar noteiktu jēgu. Huserla fenomenoloģija, skatot laikobjektu kā piemēru, izvirza mērķi caur laikobjekta tvērumu izgaismot iekšējās laikapziņas struktūras⁸, turpretī Ingardens laikam piešķir augstāku ontoloģisko statusu, parādot mūzikasdarba kvazitemporalitāti.

Īpašs mākslasdarba skatījums raksturīgs **Heidegera** filosofijai. Arī skaņdarbs un mūzikasdarbs ir mākslasdarbs, tādēļ Heidegera filosofijas nostādnes piemērojamas mūzikasdarba raksturojumos. Saskaņā ar Heidegera filosofiju mākslasdarbs ir pasaules atvēršanās un patiesības

⁸ Skaņas un melodijas fenomenu Huserls izmanto kā laikobjektu piemērus, lai parādītu laika konstitūēšanos apziņā. Pārdzīvots laikobjekts ir kāda jēgpilna fenomena norise apziņā, un caur šādu piepildītu apziņu reizē konstitūējas gan pats laikobjekts, gan iekšējās laikapziņas struktūras, gan objektīvais laiks.

⁹ Heidegera filosofija, it īpaši *Sein und Zeit* (1927), ir fundamentālonoloģisks darbs; t.i., ikvienu jautājumu Heidegers aplūko esamības kontekstā. Jautājums par esamību ir galvenais viņa filosofijā. Arī cilvēku (klātesamību) un mākslu šis autors pēta esamības kontekstā.

¹⁰ Heidegera piedāvātā klātesamības analīze ir oriģināls cilvēka skatījums. Klātesamība nav subjektivitāte, bet gan, pati būdama esamība, iekļauta esamībā ar tai piemītošām ontoloģiskām struktūrām. Klātesamība kā esamība pasaulē runā, un runājot tā atklājas. Klātesamības struktūru veido modi:

- *noskaņotība (stāvokliskojuums – Befindlichkeit)*;
- *izpratne jeb, burtiski, saprašana (Verstehen)*;
- *runa (Rede)*.

Šie trīs modi nozīmē, ka klātesamība jūt pati sevi, ir noteiktā stāvoklī un noteiktā *noskaņotībā* pati pret sevi un pasauli; tā pati sevi atklāj šajā stāvoklī, saprot sevi un esamību un ir spējīga interpretēt. Līdzās šiem trim modiem Heidegers arī rūpes (*Sorge*) aplūko kā klātesamības pamatmodu.

¹¹ Te atspoguļojas cita patiesības izpratne (patiesība kā domas atbilstība lietai), kuru Rietumu domāšanā iedibina Platona filosofija. Heidegera filosofijā aplūkotā patiesība atgriežas pie pirmssokratiskā domātāja Parmēnīda (ap 540–470 pirms mūsu ēras) patiesības izpratnes – viņš skaidro to kā esamības apslēptības neapslēptību. Patiesība nav ne transcendentāls sākums visam esošajam, ne kaut kas absolūts. Heidegera skatījumā patiesība tiek raksturota kā izgaismojuma un apslēptības pretvērstība, sākotne, vienkāršais.

izgaismošanās vieta. Mākslasdarbs atver pasauli, tas uztverams kā pasaule, kas atrodas pasaulē.

Pasaule nav kaut kas fizisku telpu raksturojošs, ķermeņu izvietojums, bet gan eksistences horizonts, *mājas*, kurās dzīvojam un pārvietojamies. Māksla ir aktivitātes pasaule. Gan komponists, gan izpildītājs atrodas mākslasdarba pasaulē. Ja Heidegera filosofiju izmantojam mūzikasdarba raksturojumā, tad komponists attiecībā pret mūzikasdarbu nav primārs nedz ontoloģiski, nedz arī vēsturiski, viņš vienmēr jau ir darbā. Heidegers raksta: *Mums mākslasdarbi jāpieņem tādi, kādus tos ierauga tie, kuri tos pārdzīvo un bauda* [6: 11]. Ar katru jaunu pārdzīvojumu veidojas jauna mūzikasdarba pasaule, tādēļ mūzikas pasaules ir daudzas, nevis viena. Mūzikas pasaules ietver gan mūzikas radītājus, gan klausītājus – viņi apdzīvo pasaules, kuras pasaulisko mūzikasdarba izgaismošanās laikā. Heidegers mūzikasdarba radīšanu raksturo kā tā ievietošanu pasaulē. Mūzikasdarbs nodrošina telpu, kurā tas iemājo. Komponists, klausītāji, izpildītāji iemājo pašu radītājās pasaulēs. Iemājošana nav vietas ieņemšana, bet tās veidošana.

Mūzikasdarba būtības noteikšanā nozīmīgs ir Heidegera filosofijas princips *!aut būt* – ļaujot lietai būt tai, kas tā ir, izgaismojas lietas kodols. Ļaut mūzikasdarbam *būt tam, kas tas ir*, nozīmē patiesu klausīšanos tajā, kas dots. Heidegera oriģinālā filosofija nav ievietojama nevienā filosofiskā tradīcijā, kaut arī pastāv radniecība ar fenomenoloģiju un hermeneitiku – no fenomenoloģijas un esamības domāšanas izaug viņa fundamentālonoloģija.⁹ Heidegera filosofiju grūti pārstāstīt, kaut kam piemērot un izmantot, taču mūsdienu mūzikas filosofi to dara, pārņemot atsevišķas viņa nostādnes un iekļaujot tās savās koncepcijās.

Būtiska vieta Heidegera fundamentālonoloģijā ir klātesamības analīze. Cilvēku Heidegera filosofija jēdzieniski tver kā klātesamību (*Dasein*).¹⁰ Tā ir vienmēr pasaulē atrodama esamība, un arī mākslasdarbu Heidegers skaidro ar pasaules jēdzienu. Klātesamība saprotama kā cilvēks, kas vienmēr atvērts sev, pasaulei, lietām, mūzikai, attiecībām ar sevi un citiem, un atvērtībā klātesamība ir bezgalīga, dažāda, daudzveidīga. Klātesamība eksistē pasaulē kā atvērts horizonts, kurā izgaismojas arī mūzika. Taču mūzika izgaismojas tik daudz, cik esam spējīgi būt saskarē ar to. Ja neesam šādā saskarē, tad mūzikas nav, tā iegājusi savā apslēptībā, lai tad, kad spēsim būt saskarē, izgaismotos un ienāktu pasaulē.

Heidegera filosofija mākslasdarba un mūzikas hermeneitiskam skatījumam piemērojama divējādi:

- 1) izmantojot šī autora sniegto klātesamības analīzi darbā *Esamība un laiks (Sein und Zeit, 1927)*;
- 2) pamatojoties uz viņa mākslas izpratni, kurai velīti galvenokārt vēlinā posma darbi; nozīmīgākais no tiem ir *Mākslasdarba sākotne (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1960)*.

Mākslasdarbs ir vieta, kurā izgaismojas patiesība, un māksla ir patiesības piepildīšanās vieta. Heidegers patiesības raksturojumā izmanto grieķu vārdu *aletheia*. Tas apzīmē aizklātu atvēršanos, apslēptu atklāšanos, klusējošu izteikšanos, iziešanu gaismā.¹¹ Patiesība

piepildās, esošajam atveroties esamībā, kurai tas pieder. Patiesība ir esamība – viss, kas eksistē. Patiesība piepildās neatkarīgi no mūsu vēlmēm un centieniem. Taču mēs varam neļaut patiesībai atklāties.

Kā šādu patiesības skaidrojumu attiecināt uz mūziku? Ja patiesība ir viss, kas eksistē, tad patiesība ir arī skaņumākslā. Mūzikas patiesību nevar izmainīt, to var sadzirdēt un saprast vai arī, gluži pretēji, nesadzirdēt un nesaprast. Mūzikā patiesības atklāsmes ceļš ir dažāds. Mūzika iemājo skaņdarbā. Katram, kurš nonāk saskarē ar mūziku, patiesība izgaismojas citādi – gan klausoties, gan domājot, gan izpildot. Mūzika, iemājot skaņdarbā, izgaismo savu sākotni un būtību. Pēc Heidegera uzskatiem, ikviena mākslasdarba sākotne ir vienlīdz gan pašā mākslā, gan māksliniekā.

No Heidegera filosofijas nostādnēm izriet jautājums: *Kas patiesībā ir mūzika?* Autors nesniedz tiešu atbildi, bet ļauj uztvert mūziku kā esošu skaņdarbā, tāpat kā mākslu – esošu mākslasdarbā.

Mūzika, skaņdarbs, tā radītājs veido hermeneitisku apli, kurā izgaismojas mūzikas sākotne un būtība. Mākslasdarba patiesības izpratne ir pamats turpmākām šī mākslasdarba interpretācijām. Ikviena skaņdarba patiesā interpretācija glabā skaņdarba sākotnējo patiesību.

Pastāv iespēja, ka skaņdarbs mums neatklājas, tas paliek nesaprasts. Izpratne un neizpratne nav saistīta tikai ar māku lasīt notis un spēlēt mūzikas instrumentus. Tādēļ neveiksmīgs skaņdarba izpildījums atbilstoši Heidegera filosofijai ir tāds, kas pārkāpj skaņdarba sākotnējo patiesību.

Saskaņā ar Heidegera darbā *Esamība und laiks* paustajām atziņām patiesības izgaismošanās ceļi satiekas klātesamības un esamības pretvērstībā. Tā nav jāuztver kā divu pretstatu sastapšanās. Klātesamība, esot pasaulē, patiesību var gan izgaismot, gan apslēpt. Heidegers analizē klātesamības spēju atklāt patiesību. Klātesamība sākotnēji iekļauta esamības pieredzē, un esamības pieredze izgaismojas caur klātesamības būšanu pasaulē.

Pieredze nav subjektīva, bet gan vēstures un esamības horizontu noteikta. Tādēļ skaņdarbs un mūzika ir interpretējami, izejot no klātesamības eksistences pasaulē. Klātesamība pasaulē atrodas vairākos modos: izpratnē, runā, noskaņotībā un rūpēs. Klātesamība var eksistēt patiesi un nepatiesi. Atrašanās starp patiesību un nepatiesību ir klātesamības eksistence, un šeit parādās brīvības aspekts – cilvēks izvēlas patiesu (autentisku) vai nepatiesu (neautentisku) eksistenci. Nepatiesa eksistence jāizprot kā aiziešana prom no sākotnes, nedzirdēšanas un neredzēšanas stāvoklis, kurā, piemēram, klātesamība pakļaujas tirgus un masu prasībām un ar savu gribu deformē skaņdarbu, pārkāpjot tā kodolu, būtību un patiesību. Nepatiesā attieksme pret mākslasdarbu dažkārt vērojama mūsdienu postmodernajos klasiskās mākslas iestudējumos. Lai piesaistītu publikas uzmanību un nopelnītu *labu* naudu, deformācijai tiek pakļauts skaņdarbs – mainīta komponista sākotnējā iecere. Heidegera filosofijā piedāvātais patiesības skatījums nevēršas pret jauniem un moderniem klasiskās mūzikas iestudējumiem. Viņa filosofija skaidro, kā mēs no

savas vietas esamības vēsturiskajā liktenī izgaismojam to patiesību, kas skaņdarbā iemājojusi simtiem gadu atpakaļ, un reizē parādām, kas esam paši. Skaņdarbi, kuri komponēti pirms vairākiem gadsimtiem, no jauna atklājas mūsdienu izpildījumos. Un ikviens skaņējums ir notikums, kurā patiesība gan izgaismojas, gan saglabā apslēptības stāvokli. Skaņdarba izpildījums, kurā tiek pārveidota sākotnējā kompozīcija, var gan saglabāt tieši šī skaņdarba kodolu, gan arī to pārkāpt un pakļaut skaņdarbu riskam. Uzmanīgu attieksmi pret mākslasdarbu un mākslu kopumā atspoguļo Heidegera princips ļaut skaņdarbam būt tam, kas tas ir, un Gadamera tēze, ka ikvienā interpretācijā un atdarināšanā pastāv iespēja atkāpties no patiesības.

Heidegera izpratnē patiesība nav vienādojama ar pareizību – varam izdarīt pareizi, bet tajā pat laikā būt nepatiesi. Tādēļ patiesības reducēšana uz cilvēka gribas noteikto darbību, attiecinot savus spriedumus uz konkrētu mākslasdarbu, pēc Heidegera domām, ir nonākšana maldu ceļos, un patiesību nevar atdot tikai cilvēka varā. Patiesība ir sākotnēja attiecībā pret cilvēka darbību. Cilvēks var neļaut skaņdarbam būt tam, kas tas ir, un nonākt maldos, aizmirstot patiesību. Heidegera izpratnē patiesība ir tas, kas i r, kas no apslēptības izgaismojas esošajā.

Pētījumā *Mākslasdarba sākotne* Heidegers raksta: *Viens no būtiskākajiem veidiem, kā patiesība iekārtojās pašas pavērtajā esošajā, ir patiesības sevis-pašas-statišana-darinājumā. Cits veids, kā risinās patiesība, ir darbība, kas liek pamatus valstij. Vēl cits veids, kā sāk starot patiesība, ir tā tuvums, kas nav vienkārši esošais, bet ir esošākais no esošā. Un vēl viens veids, kā sevi pamato patiesība, ir būtisks upuris. Kāds cits veids, kā top patiesība, ir domātāja vaicāšana, domājot esamību un nosaucot to tās vaicājamībā. Turpretim zinātne nav sākotnējās patiesības notikums, bet gan ik reizi kādas jau atvērtas patiesības jomas izstrādāšana, [...] uztverot un pamatojot to, kas parādās patiesības lokā kā iespējami un nepieciešami pareizais. Ja zinātne, izejot ārpus pareizā ietvariem, nonāk pie patiesības un tādējādi pie esošā kā tāda atsegšanas, tā kļūst par filosofiju [6: 41].*

Mākslas patiesība nav sasniedzama zinātniskas analīzes ceļā, bet gan meklējot mākslas sākotni. Ar atgriešanos pie sākotnes šeit jāizprot uzskatīšanās mākslā kā patiesības piepildījuma vietā. Mākslas, mākslasdarba, mākslinieka, sākotnes un būtības savstarpējībā izgaismojas patiesība. Heidegera domāšanas ceļš veidojas hermeneitiskā aplī, kurā risinās jautājums: no kāda pirmamata māksla attīstījies, līdz tapusi par to, kas tā ir? Šis jautājums rodas, domājot par mākslas iemājošanu gleznā, tempļī, dzejā, skaņdarbā. Māksla pati sevi iestata mākslasdarbā kā darinājumā.

Bensons, raksturojot Heidegera filosofiju attieksmē pret mūziku, uzsver: atbilstoši Heidegera nostādnēm mūzikasdarbs veidojas no identitātes un diferences saspēles starp nošu tekstu, izpildījumu un mūsu turpināšanos darba koncepcijā [1: 151]. Ja skaņdarbs ietver tādas iespējas, kas nav zināmas komponistam, taču jau sākotnēji piemīt mūzikasdarbam, tad, pēc Bensaona domām, komponēšana ir jau eksistējošā atklāšana. Tādēļ

performance tikai izgaismo mūzikasdarba iekšējās iespējas un paver skaņumākslai jaunus horizontus.

Fenomenoloģiskajā un hermeneitiskajā tradīcijā mūzikasdarba būtība tiek aplūkota galvenokārt divos aspektos:

- 1) mūzikasdarba būtība ir pašā darbā, un šādā skatījumā tā uztverama arī kā mūzikasdarba identitāte. Būtība nav attiecināma uz konkrētu skaņdarbu, bet uz mūzikasdarba ontoloģisko pamatu, t.i., ikviens mūzikasdarbs ir intencionāls, apveltīts ar savu iekšējo laiku, ir reizē reāls un ideāls un ietver noteiktu priekšmetiskumu un izpausmes. Šādā mūzikas būtības raksturojumā jaušama tīri fenomenoloģiska pieeja, kas atbrīvo mūzikasdarbu no vēsturiskuma;
- 2) mūzikasdarba būtību un identitāti nosaka vēsturisko norišu kopums un nākotnes gaidas, kas ietver mūzikasdarbu, autoru, izpildītājus un klausītājus. Mūzikasdarbs tiek skatīts kā nepabeigts, tas iekļauts intersubjektīvā jēgpilnā laikā un telpā, turklāt vienmēr ir atvērts gan nākotnei, gan jaunām interpretācijām.

Mūzikas intersubjektīvā iedaba ietver jautājumus par performanci, kopīgu mūzikas radīšanu, dialogu, intencionalitāti. Tā apliecina arvien jaunu mūzikas notikumu, kur katrā izpildījumā tieši vai pastarpināti iesaistīti komponisti, interpreti un klausītāji, apstiprinot, ka skaņdarbs nebeidzas ar tā sacerēšanu. Skaņdarbs tiek komponēts, lai iegūtu jaunu dzīvi skanējumā. Skaņdarba nošu teksts atklāj mūzikas, komponista un skaņdarba intencionālo saistību; ar tā performancēm ienāk citi interpreti, klausītāji, mūzikas kritiķi. Veidojas divi intencionalitātes aspekti – intencionalitāte, kura izsaka cilvēka un mūzikas attiecības, un intencionalitāte, kurā iekļaujas *Es* un *Citi*, veidojot kopību *Mēs*. Šie abi aspekti darbojas vienlaikus, un mūzikas skanējums apvieno visus mūzikas pārdzīvojumu jūtošos cilvēkus. Intencionalitāte kā mūzikasdarba ontoloģiskā struktūra parāda, kā katru skaņu kompozīcijā intencionāli nosaka iepriekšējā un nākošā skaņa, kā partitūrā katra instrumenta balsis intencionāli saistīta ar pārējiem instrumentiem un kā intencionalitāte saistīta ar skaņdarbam imanenti piemītošo laiku; savukārt intencionalitāte intersubjektīvā aspektā parāda mūzikas notikumā iekļautos cilvēkus. Katrā jaunā mūzikas notikumā spēles laukā ienāk citi cilvēki – var mainīties gan klausītājs, gan izpildītājs.

Sīkāk aplūkošu divus intersubjektivitātes aspektus:

- 1) Alfrēda Šica atziņas par intersubjektivitātes izpausmi kopīgā mūzikas radīšanā,
- 2) Brūsa Elisa Bensona dialogisko mūzikas skaidrojumu.

Šics paplašina klasiskās fenomenoloģijas robežas, izvēršot sociālo un darbības fenomenoloģiju. Pēc viņa domām, darbībai un savstarpējām attiecībām ir galvenā loma intersubjektīvas jēgas veidošanā. Šica mūzikas fenomenoloģija ir papildinājums viņa fenomenoloģiskajai socioloģijai. Šī autora skatījumā *mūzikas kopīgs intersubjektīvs* pārdzīvojums iekļaujas dzīvespasaulē kā intuitīvā vidē, kultūras un sabiedrības procesos.

¹² Fenomenoloģijā pasaule ir mūsu vērojumu, pārdzīvojumu un domu kopums. Pasaule nemitīgi maina savus horizontus līdz ar uzmanības lokā nonākušajiem objektiem. Huserla fenomenoloģijā horizonts apzīmē ikvienu intencionālu pārdzīvojumu. Lai arī horizonts norāda uz aktuālās pieredzes robežām, tas vienmēr ir atvērts un pārvietojas līdz ar pārdzīvojumu straumi. Līdzīgi kā ķermeņa kustība telpā nosaka arvien jaunu uztveres pasaules horizontu veidošanos, tāpat arī apziņā konstitūētās jēgas izgaismojas nemitīgā horizontu maiņā. Katru pasaulē iekļauto fenomenu mēs konstitūējam noteiktā horizontā. Arī katram atsevišķam fenomenam ir horizonts – gan iekšējais, gan ārējais, turklāt ārējo horizontu nosaka citi klātesošie fenomeni. Visi šie horizonti kopā veido konstitūētu pasauli.

¹³ Dzīvespasaule aptver praktisko ikdienas pieredzi un eksistenci, tā ir klātesoša objektivizētām zinātnes un teorētiskām pasaulēm kā pirmsteorētiska un pirmszinātniska pasaule. Būdami iekļauti dzīvespasaule, t.i., pirmsteorētiskā ikdienas pasaulē, esam arī iepriekšdotā pasaulē. Dzīvespasaule ir pavērsiens no jēgveidošanās struktūrām apziņas intencionālajā plūsmā (noēzes–noēmas korelācijas) uz citu jēgveidošanās avotu – ikdienas pieredzi. Tomēr dzīvespasaules ieviešana nav uzskatāma par apvērsumu fenomenoloģijā, jo tā neatsakās no fenomenoloģiskās metodes, bet gan paver fenomenoloģijai jaunu risināmo problēmu loku. Dzīvespasaule ir universāli dota atšķirībā no teorētiskās un zinātniskās pasaules. Tā ir ikvienas kultūras pamatā un lielā mērā nosaka mūsu izpratni vai neizpratni par citām kultūrām. Teorētiskajā un mākslas sfērā mēs komunicējamies ar rakstu, publikāciju, mākslasdarbu starpniecību, savukārt dzīvespasaule nosaka vienmēr mainīgo ikdienas pieredzes horizontu. Dzīvespasaule ir relatīva, plurāla, mainīga jau pašos pamatos. Tā ir jutekliski un empīriski tverama, pirmsteorētiska, bet vienmēr klātesoša arī teorētiskajai pasaulei.

Mūzikas atskaņojumā ir iesaistīti *Es, Citi*, māksla, kultūra, sabiedrība, notikumi, veidojot kopīgu pārdzīvojuma laiku un telpu. Šīcs atzīst, ka intersubjektivitāte ir pamats gan mūzikasdarba kopīgai veidošanai, gan sociālās dzīves norisēm.

Intersubjektivitāte mūzikai piemīt imanenti, tajā sākotnēji iekļauta subjektu kopdarbība, to raksturo kopīgs noskaņojums, attiecības *es – tu*, kuru dalībnieki mūziku pārdzīvo dzīvā, aktuālā klātbūtnē kā *mēs*. Struktūras, fiklojums *Es – Citi – Otri – Svešie – Mēs kopība* nav virzība taisnē, bet konstitūēta, jēgpilna pasaule.

Darbā *Kopīga mūzikas radīšana (Making Music Together, 1951)* Šīcs raksta: *Mūzika ietver tādu jēgas kontekstu, kas nav piesaistīts jēdzieniskai shēmai. Tomēr šo jēgas kontekstu ir iespējams nodot komunikācijā. Komunikācijas process starp komponistu un klausītāju vienmēr prasa vidutāju: individuālu izpildītāju vai izpildītāju grupu. Visus šos dalībniekus saista sociālās attiecības, kurām viscaur piemīt sarežģīta un neviendabīga struktūra* [12: 573]. Šīca mērķis ir izanalizēt šādas struktūras un piemērot tās mūzikas kopīgai radīšanai, aplūkot mūzikas procesā iekļautās sociālās darbības. Viņš norobežojas gan no tīras socioloģijas, gan tīras fenomenoloģijas.

Mūzika kā kopīgs pārdzīvojums balstās uz klasiskajā fenomenoloģijā aplūkoto *intersubjektivitāti, cita pieredzējumu, kopīgas jēgpilnas pasaules konstitūēšanos*¹², *dzīvespasauli*¹³, *empātiju*.

Šīca mūzikas izpratnes pamatā ir Huserla fenomenoloģijā izstrādātā iekšējā laikapziņa un intersubjektivitāte, kā arī Anrī Bergsona (*Henri Bergson, 1859–1941*) skatītā laika ilgstamība. Bergsona filosofijā laiks aplūkots kā dzīves plūsmas pamatā esoša ilgstamība (*durée*), kas iekļauj agrāko un nes nākamību. Laika ilgstamību mēs tveram iekšējā pārdzīvojumā. Laika pārdzīvojums ir nedalāmi saistīts ar dzīves dziņu (*élan vital*), kas izvēršas un diferencējas arvien jaunās formās un ir ilgstamībā notiekošs process. Edmunda Huserla skatītā intersubjektivitāte pamato otra izpratni, iejušanos, kopīgas jēgas veidošanos, citu ķermeņu uztvērums. Huserla transcendentālajā fenomenoloģijā intersubjektivitāte ir nevis pierādījums citu subjektu eksistencei, bet atklāj, kā mūsu apziņā konstitūējas kopīga jēgas izpratne.

Mūzikas intersubjektīvā iedaba izpaužas vairākos aspektos:

- 1) izpildījumā, kurā bez komponista iekļauti arī citi mūziķi,
- 2) vēsturiskā laikmeta, kultūras, sabiedrības un klausītāja līdzdalībā intersubjektīvas jēgas veidošanā,
- 3) skaņās, žestos, ķermeņa darbībā, valodiskumā – diriģenta žesti uzrunā orķestrantus, koncerta klausītāji uztver orķestra izpildījumu kā dzīvu notikumu, kurā iesaistīti citi cilvēki, utt.,
- 4) mūzikas skanējuma veidotā kopīgā pārdzīvojuma laikā, resp., kopīgā mūzikas radīšanā.

Alfrēda Šīca mūzikas fenomenoloģija ietver salīdzinājumu gan ar fenomenoloģiskās tradīcijas pārstāvju uzskatiem, gan citu filosofijas virzienu pārstāvjiem. Viņš atsaucas uz franču sociologu **Morisu Halbvahsu** (*Maurice Halbwachs, 1877–1945*). Halbvahsa koncepcijas pamatā ir atziņa,

ka sociālo struktūru karkass nosaka atmiņas veidus un individuālā atmiņa nav domājama bez kolektīvās. Šis atmiņas princips ir pielietojams mūzikas komunikācijas jomā. Halbvahss parāda, kā mūziku pārdzīvo izglītoti mūziķi un parasti klausītāji. *Izglītotu mūziķu sabiedrībā* (Halbvahsa apzīmējums) interesenti skaņdarbu var nodot cits citam kā zīmju sistēmu, vizuālus simbolus, nošu tekstu: *Komponista radošais akts ir kaut kā jauna atklāšana skaņu pasaulē, kura pieejama tikai mūziķu kopībai. Tieši tādēļ, ka komponists pieņem šīs sabiedrības konvencionālo līgumu un nokļūst tajā dziļāk kā pārējie, viņam iespējams izdarīt savus atklājumus* [12: 577].

Parasts klausītājs, kurš nepārzina mūzikas zīmju sistēmu un vizuālos simbolus, atpazīst melodijas, dzied un klausās mūziku. Pēc Halbvahsa ieskata, dziesmu vārdus un ritmu parasts klausītājs saglabā atmiņā. Gan mūzikas ritmam, gan vārdiem ir sociāla izcelsme. Šīcām pret Halbvahsa mūzikas filosofiju ir vairāki iebildumi, jo tā vienādo:

- 1) mūzikas domu ar tās paziņošanu, t.i., zīmēm;
- 2) komunikāciju mūzikā ar nošu tekstu;
- 3) nošu tekstu ar socialitāti.

Pēc Šīca atziņas, mūzikas sociālajai teorijai jābalstās nevis uz vizuālu zīmju konvencionālo raksturu, bet gan uz mūzikas kultūru kopumā. Mūzikasdarbs ir sociāls tīklojums, kas iekļaujas sociālajā un mākslas sfērā. Ikvienu ar mūziku saistīta darbība – klausīšanās, instrumentu spēle, nošu lasīšana – ir notikums laikā. No vienas puses, ir objektīvais, izmērēmais laiks, kuru iespējams ar pulksteni precīzi noteikt, bet, no otras, pārdzīvojuma, iekšējais laiks. Skaņu plūdums ir neatgriezenisks abos šajos laikos. Šīcs mūzikas laika plūdumu skata kā ilgstamību, kas ietver komponistu, klausītāju un viņu sociālās attiecības.

Pat ja klausītāju no komponista šķir ievērojams laika periods, viņi abi darbojas kvazilaiciskā apziņas plūsmā. Komponistu un klausītāju vieno mūzikas skanējums un laika ilgstamība, kas kopīga abiem. Šo kopīgo laika pārdzīvojumu Šīcs nosauc par dzīvas tagadnes atvasinātu formu, kas izpaužas gan kopīgā mūzikas pārdzīvojumā, gan runātāja – klausītāja attiecībās [12: 577]. Laika – dzīvās tagadnes – atvasināto formu šis autors raksturo kā politētisku; tajā soli pa solim atkārtojas tas pats, kas kādreiz jau bijis. Šāds politētisks laika pārdzīvojums rodas, arī lasot grāmatu, bet tajā mirklī, kad grāmata ir izlasīta, tās jēga konstituējas monotētiski, neatkarīgi no tās politētiskajiem soļiem – teikums pēc teikuma, nodaļa pēc nodaļas. Monotētiskā pārdzīvojumā mēs konstituējam grāmatu, skaņdarbu kopumā.

Mūzikas un melodijas notikums ir kopīgs laika pieredzējums. Mūzikasdarbs raksturojams kā zināma skaņu kārtība iekšējā laikā – plūdums, bergsoniskais *la durée*, kas ir mūzikas eksistences forma. Skaņu plūsma, kas atklājas iekšējā laikā, ir sakārtotība, kas vienlīdz nozīmīga gan komponistam, gan atskaņotājam, gan klausītājam [12: 584]. Kompozīcijas skanējumā cilvēki pārdzīvo vienu un to pašu laiku, viņi komunicējas caur mūzikas pārdzīvojumu. Klausītāji ir līdzvērtīgi dalībnieki intersubjektīvā pieredzē, viņiem ir tas pats laika pieredzējums kā mūzikas skanējumam.

Izpildītājs un klausītājs vienmēr ir savstarpēji saistīti, skanējuma laiks viņus vieno. Mūzika ir viens no veidiem, kā būt kopā ar citiem pasaulē, klausīties otrā, iejusties citā, gūt atšķirīgu pieredzi. Mūzika iekļaujas savstarpējas izpratnes, iedarbības un attiecību sfērā. Komponists, atskaņotājs un klausītājs sadarbojas kopīgā mūzikas radīšanā.

Šica filosofijā aplūkotā intersubjektīvas pasaules veidošanās nav radikāli jauna ideja, tā sakņojas Huserla fenomenoloģijā. Tomēr akcenti atšķiras: uzsverot kopīgu darbību kā sociālās jēgas veidotāju, klasiskā fenomenoloģija iegūst jaunas aprises. Šica sociālā fenomenoloģija aplūko darbībā iesaistītus cilvēkus, viņu attiecības, notikumus. Sociālo attiecību saikne ar mūzikas procesiem parāda, ka mūzika ir kopīga radīšana – tajā iekļauti gan skaņdarba iestudējuma veidotāji un klausītāji, gan kritiķi. Katrs iestudējums, katra performance ir savā ziņā neatkārtojami. To nosaka mūzikas intersubjektīvā iedaba. Intersubjektīvajā pasaulē, *Mēs* kopībā ienāk arī pārējie – mūziķi, diriģents, režisors, klausītāji – visi, kurus vieno kopīgs mūzikas pārdzīvojuma laiks. Šo pārdzīvojumu Šics sauc par *kopīgu mūzikas radīšanu*, kuru raksturo:

- 1) *mēs* kopības veidošanās, kuras pamatā ir daudzu cilvēku vienlaicīgs pārdzīvojums, kopīgs noskaņojums;
- 2) kopīga komunikatīvā situācija, kura veidojas mūzikas procesā un kurā konstituējas skaņdarba jēga. Mūzika ir veids, kā būt kopā ar citiem pasaulē.

Brūss Eliss Bensons intersubjektivitāti raksturo kā muzikālu esamību kopā ar citiem, minot kā piemēru stīgu kvartetu, kura skanējums līdzinās muzikālai sarunai. Katrs kvarteta dalībnieks līdzdarbojas diskursā, veidojot kopīgu kustīgu impresiju. Bet šāda kopdarbība mūzikas skanējumā vienmēr ir arī savas brīvības apslāpēšana. Tādēļ mūzikas dialogs pēc savas iedabas ir ētisks.

Mūzikas skanējuma laikā atklājas, ka cilvēks ir pasaulē un kopā ar citiem. Bensaona galvenā nostādne ir uzskats, ka mūzikas atskaņojums jāvērtē kā dialogs. Mūzikas notikumā vienmēr ir dzirdama kāda Otra skaņa, redzama kāda Otra darbība. Kā šādā kopeksistencē katrs mūzikas notikumā iesaistītais dalībnieks nezaudē autentiskumu? Bensons intersubjektīvam mūzikas skaidrojumam piemēro Emanuela Levina (*Emmanuel Levinas*, 1906–1995), Martina Heidegera un Hansa Georga Gadamera filosofiskās nostādnes.

Levina filosofija apliecina, ka cita apspiešana, ignorēšana ir ceļš uz vienpatību, tā ir vēlēšanās iegūt autonomiju, izveidot personīgās brīvības telpu, bet tvert otru vienmēr nozīmē arī pašam savas brīvības apslāpēšanu: kurā vietā iespējams pārtraukt *autonomu monologu*, lai varētu uzturēt *patiesu dialogu*? [1: 165]

Autentiskums nozīmē ne tikai autentisku eksistenci, bet arī *būt pašam*, būt tam, kas esi. Bensons atsaucas uz Heidegera klātesamības analītiku, kurā aplūkotas divu veidu eksistences pasaulē – autentiska jeb patiesa un neautentiska jeb nepatiesa. Autentiskums mūzikas atskaņojumā, no vienas puses, nozīmē skaņdarbu padarīt par savu, bet, no otras, būt pašam.

Ikviens laba interpretācija pamatojas spējā skaņdarbu uztvert, izpildīt un dzirdēt kā savu nevis tādā aspektā, ka komponistam tiek atsavināts viņa rakstītais, bet gan saiknē ar mūziķa spēju, nezaudējot patieso eksistenci, justies skaņdarbā *kā mājās*, t.i., reizē sajust sevi kā patiesu radītāju. Kam ir pirmā vieta – komponistam, izpildītājam, klausītājam? Ideāls komponists, izpildītājs un klausītājs spēj satikties, saprasties un just savstarpēju atbildību.

Savukārt Levins pasvītro, ka bīstams ir monologs, vienas personas diktāts, kur komponists vai diriģents uzstāj, ka tikai viņa intences nosaka patiesa muzikāla dialoga veidošanos. Tādēļ arī savstarpējība ir nepieciešama patiesam mūzikas dialogam. Tā risina jautājumu par iejušanos citā un cita izpratni, par iespēju rast dialogu gan ar mūziku, gan visiem, kas iekļauti mūzikas notikumā.

Gadamera hermeneitika apliecina: *jebkuras saprašanās un saprašanas mērķis ir vienprātība jautājumā par lietu* [4: 277]. Un šī vienprātība nozīmē pašam pēc savas brīvas gribas atzīt cita autoritāti, kas nošķirama no pakļaušanās un pavēļu izpildes. Tādēļ savstarpējas izpratnes pamatā ir *es* – vai nu *es* iejūtas citā un izprot otru, un reizē izprot sevi šajā kopējā lietā, vai ne. Bensons akcentē Gadamera filosofijā aplūkoto *labo gribu*, gatavību vienmēr spert pirmo soli uz saprašanos, šāds solis tiek gaidīts arī no otra. Veidojas kopīgi saprašanās horizonti, kuros komponists, izpildītājs un tradīcija ir atbildīgi attieksmē cits pret citu. Mūzikas skanējums vienmēr ir kāda īpaša konteksta izgaismošanās, interpretācijas māksla, kurā atskaņotāji un klausītāji uzaicināti kā komponista partneri. Viņi piedalās kopīgā spēlē un to īsteno.

Šie piemēri apliecina dažādu filosofijas virzienu daudzveidīgo skatījumu uz mūziku.

Mūzikasdarba būtības un interpretācijas analīze ļauj secināt: mūzikasdarbam piemīt, no vienas puses, pārļāciskas ontoloģiskas struktūras, proti, priekšmetiskā un parādības dotība, tīra intencionalitāte un kvazilaiciskums un, no otras puses, iespēja to interpretēt arvien no jauna, katrā skaņdarba izpildījumā iesaistīt arvien jaunus cilvēkus, jaunas jēgas. Mūzikasdarbs jau sākotnēji ietver interpretāciju dažādību, tāpat kā ikviens nošu teksts potenciāli apveltīts ar skaniskumu. Būtība un interpretācija ir korelatīvi saistītas – mūzikasdarba interpretācijas balstās mūzikasdarba būtībā.

THE ONTOLOGY OF A MUSICAL WORK: THE PROBLEM OF ESSENCE AND INTERPRETATION

Ineta Kivle

Summary

Philosophy does not provide for a unitary answer to the question concerning the essence of music and musical work. Owing to the increase in the human understanding of things and the employed philosophical approach, a multitude of interpretations of musical work comes to the foreground. Research into the ontology of musical work or, in other words, into its essence and interpretation proves to be giving an insight into a multitude of problems which are linked with issues of phenomenology and hermeneutics, based on the philosophical views of Edmund Husserl, Martin Heidegger and Hans-Georg Gadamer. Their philosophical standing is further developed by such 20th century music philosophers as Roman Ingarden, Alfred Schütz, Stephen Davies, Ellis Bruce Benson and others.

On the one hand, every musical work possesses such omnipresent structures of ontology as a notion of objectiveness and phenomenology, pure intentionality, quasi-temporality, and, on the other hand, – a possibility to interpret a music piece increasingly differently, involving young incoming people. The above factors add an absolutely distinctive meaning to every single performance of music. Musical work already at its very origin incorporates a multitude of interpretations the same as every single piece of notation is potentially characterized by inherent sonority. As to the essence and interpretation, they are correlated, namely, various interpretations.

The essence of a musical work can principally be viewed from two standpoints. The first of them states that the essence can be found just in the musical work itself. Such an approach considers the essence and identity of a particular musical work to be one and the same thing. The essence cannot be related to any particular piece of music. It should be correlated with the ontological basis of the relevant musical work. It means that every single musical work is intentional, comprising its own inner category of time, simultaneously being real and ideal, incorporating particular objectiveness and phenomenology. Such an interpretation of the essence of music results in a pure phenomenological description of the musical work in question, liberating it from the limitations of historical approach. Roman Ingarden, a phenomenologist of Polish origin, proves to be the first to give an insight into the essence of a musical work or, in other words, into its ontological structures. According to the second standpoint, the essence and identity of a musical work are determined by the course of historical development and future expectations which involve the relevant musical work, its author, performers and listeners. The musical work is viewed as incomplete and incorporated in an intersubjective and meaningful continuum of spacetime, thus, being always open for the future and innovative interpretations.

Intersubjective and hermeneutic aspects of a musical work are highlighted by Alfred Schütz, Ellis Bruce Benson and others.

Literatūra

1. Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
2. Davies, Stephen. *Authenticity in Musical Performance // Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*. London: Routledge, 2002, pp. 57–69.
3. Davies, Stephen. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2003.
4. Gadamer, Hanss Georgs. *Patiesība un metode. Filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes / Tulkotājs Igors Šuvajevs*. Rīga: Jumava, 1999.
5. Gadamer, Hanss Georgs. *Skaistā aktualitāte. Māksla kā spēle, simbols un svētki / Tulkotājs Igors Šuvajevs*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2002.
6. Heidegers, Martins. *Mākslasdarba sākotne // Malkasceļi / Tulkotājs Rihards Kūlis*. Rīga: Intelekts, 1998, 9.–57. lpp.
7. Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija / Tulkotāji Rihards Kūlis, Aigars Dāboliņš*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2002.
8. Husserl, Edmund. *Experience and Judgement: Investigations in a Genealogy of Logic / Translated by J. Churchill and K. Ameriks*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.
9. Ingarden, Roman. *Ontology of the Work of Art: The Musical Work; The Picture; The Architectural Work; The Film / Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait*. Athens: Ohio University Press, 1989.
10. Pytlak, Andrzej. *On Ingarden's Conception of the Musical Composition // On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*. Edited by Bohdan Dziemidok and Peter McCormick. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 233–254.
11. Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination / Introduction by Arlette Elkaim-Sartre, Translation and Philosophical Introduction by Jonathan Webber*. London: Routledge, 2004.
12. Шюц, Альфред. *Избранное: Мир, светящийся смыслом / Под ред. Н. Смирновой*. Москва: РОССПЭН, 2004.

Галина Уланова в роли Золушки на первопостановке балета Сергея Прокофьева *Золушка*. Сезон 1945/1946. Фотография из журнала *Советская музыка*. 1946, № 8/9, с. 36.



Золушка — Г. Уланова
(в постановке Гос. Большого театра)

BALETS: NO KOMPONISTA IECERES LĪDZ IESTUDĒJUMAM

НОВАТОРСТВО ПОЗДНИХ БАЛЕТОВ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Татьяна Курышева

Статья основывается на материале доклада, сделанного в 1991 году в Глазго (Великобритания) на юбилейной конференции, посвященной 100-летию Прокофьева.

С балетом творческая судьба Сергея Прокофьева (1891–1953) связана на всем ее протяжении. Первый балетный опус был начат сразу после окончания консерватории. Толчком послужило предложение Сергея Дягилева, сделанное юному музыканту в Лондоне, куда Прокофьев направился по завершении учебы (1914), и где в этот период проходил очередной знаменитый русский оперно-балетный сезон. И хотя первый замысел – *Ала и Лоллий* – как балет не реализовался, а музыка вошла в *Скифскую сюиту*, вскоре за ним последовал другой заказ Дягилева. Результатом его явился балет *Шут*, заверченный уже в 1915 году.

Последний же балет *Каменный цветок* композитор писал на закате жизни.¹ Сочинение в основном было закончено в 1950 году, однако в процессе ожидания постановки композитор все продолжал возвращаться к новой партитуре. Как пишет в своих воспоминаниях о Прокофьеве балетмейстер Леонид Лавровский, днем 5 марта 1953 года Прокофьев *сидел над партитурой дуэта Катерины и Данилы, чувствовал себя хорошо, был поглощен работой* [1: 526]. А вечером композитора не стало.

Названные жизненные вехи символически подчеркивают важное место балетного жанра в творчестве композитора. Но в куда большей степени о том же свидетельствует мировой успех балетов Прокофьева, а также стабильный огромный интерес хореографов к прокофьевской музыке небалетного происхождения. Охватить все постановки на музыку Прокофьева практически невозможно, но необходимо помнить, что среди огромного множества спектаклей с его музыкой важнейшее место занимают семь собственно авторских партитур: *Шут* (1915, 2-я ред. 1920), *Стальной скок* (1925), *Блудный сын* (1928), *На Днепре* (1930), *Ромео и Джульетта* (1936), *Золушка* (1944), *Каменный цветок* (1950). Это – особый музыкально-хореографический мир, выстроенный уже самим композитором на протяжении жизни.

И все же было бы неверно воспринимать балетное творчество Прокофьева как единый сквозной процесс. Созданные балеты достаточно четко делятся на две группы, позволяя условно называть их *ранними* и *поздними*, исходя из формального признака – времени

¹ Полные наименования упомянутых балетов, которые на практике, однако, часто сокращаются – *Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего и Сказ о каменном цветке*.

написания. Причем граница между одной и другой группой сочинений обусловлена не только и не столько временем создания. Балеты разнятся трактовкой жанра, эстетикой, принципами подхода к музыкальному воплощению избранного замысла. А кроме того – адресатом, ставившим перед автором достаточно конкретные задачи, что Прокофьев при сочинении музыки всегда любил и умел выполнять безукоризненно.

Ранние балеты писались для русских сезонов Дягилева, для Запада. Поздние три – по заказу Мариинского (тогда Кировского) и Большого театров России, то есть для отечественной сцены. Другой вопрос – как они потом шли по миру, где ставились, кто и как интерпретировал, ведь количество и характер их прочтений хореографами демонстрирует огромное множество примеров и очень пеструю картину. В данном случае речь идет именно об авторском подходе к балетному жанру, об идеях, владевших самим композитором в момент создания музыки и воплощенных в законченных произведениях.

О том, что Прокофьев размышлял на эту тему, свидетельствуют следующие его строки: *У нас любят длинные балеты, заполняющие целый вечер; за границей предпочитают короткие. [...] Разница точек зрения происходит оттого, что у нас придают большее значение сюжету и его развитию; за границей же считают, что в балете сюжет играет второстепенную роль* [2: 187]. И действительно, *Ромео и Джульетта*, *Золушка* и *Каменный цветок* – большие, многоактные спектакли, насыщенные сюжетными подробностями последовательно развивающегося действия. Но за этим внешним отличием кроется и нечто большее – другая концепция балетного театра, которая заложена уже в музыкальном решении.

Известно, что для Прокофьева само по себе понятие *новизны*, непохожести решения – одно из важнейших условий творчества, кредо, которому он сам стремился следовать на протяжении всей жизни. Такой подход включает в творческий процесс сильнейшее рациональное начало. В этой связи можно вспомнить, в частности, одно типично прокофьевское размышление об изобретательности: *Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие классики были величайшими изобретателями. [...] тяжел путь [...] композитора, не желающего или не умеющего изобретать: если у него есть интонационная новизна, его примут, но не скоро; если же нет и этого, его сразу или не сразу, но непременно сдадут в архив* [2: 188]. Следом возникает естественный вопрос – в какой мере и в каком направлении работала ищущая новизну мысль композитора в его балетном творчестве?

Существует определенный стереотип отношения к балетному наследию Прокофьева. Ранние балеты воспринимаются как сочинения новаторские, как смелый, порой эпатажирующий прорыв в неизведанное. Поздние – как работы традиционного толка, опирающиеся на

исторически сложившийся классический музыкально-театральный канон. Однако вряд ли художник на этапе сильного, зрелого мастерства желал бы и мог бы изменить своей важнейшей ипостаси – потребности сказать новое слово новым, неповторимым способом. Скорее творческая энергия композитора в разные моменты творчества должна была бы искать для себя разные выходы, в том числе и в плане новаторства. С балетом произошло именно это.

Совершенно очевидно, что в ранних балетах Прокофьев на первое место ставит задачи чисто музыкантские. Его *изобретательность* направлена на звуковую материю как таковую, нередко на эффектные частности (типа начала *Шута*, которое автор не без юмора замыслил как *посвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля* [2: 167]). Господство собственно музыкальных идей и желание *трактовать материал симфонически* влечет к созданию Четвертой симфонии на музыке балета *Блудный сын*, к симфонизации музыки с малым вниманием к его сюжетной фабуле в *Стальном скоке*. Даже в балете *На Днепре* придуманный нелепый сюжет был, по словам композитора, *не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройке* [2: 188]. Подобная конструктивная задача – тоже задача чисто музыкального порядка.

Иное в балетах поздних. Искания композитора в них – это искания синтетической природы, охватывающие в неразрывном единстве и взаимодействии сюжетную, зрелищно-театральную и музыкально-звуковую стихии. Новаторство Прокофьева в *Ромео и Джульетте* и двух последующих балетах – это прежде всего новаторство в сфере музыкально - режиссерской. Именно благодаря музыкальной режиссуре, запрограммированной в музыкальном тексте, каждый из этих балетов предстает как неповторимая сюжетно-зрелищно-музыкальная концепция.

Режиссерский художественный дар специфичен. Он несет в себе организационную энергию, поскольку искусство режиссуры – и в сценических, и в экранных искусствах – вершится за счет чужой *материальной* базы. Пользуясь этим *готовым* материалом, художник-режиссер организует во времени и пространстве избранные им для синтеза художественные элементы. Упрощенно говоря, в самом выборе и соединении выбранного заключено его индивидуальное творческое решение, включая, например, и трактовку того или иного известного литературно-драматического произведения.

Музыкальная режиссура как тип творческого мышления композитора по-своему переосмысливает возможности режиссерского искусства. Реализуясь в тексте музыкального произведения, режиссура проявляет себя в характере музыкального материала – его многозначности, ассоциативных связях, зрелищности, а также в принципах его преподнесения. Вспоминая работу с Дягилевым в 1915 году, Прокофьев замечает: *Дягилев корил меня за любовь к*

разнообразным музыкам. [...] “Но ведь это ведет к узости”, – возражал я [2: 152]. Любовь к разнообразным музыкам – проявление режиссерской природы мышления, изначально заложенной в Прокофьеве. Умение изобретать, на котором настаивал композитор, – также.

В середине 30-х годов, непосредственно перед созданием *Ромео и Джульетты*, Прокофьев делает две работы, которые выводят режиссерскую грань его дарования на качественно новый уровень. Это – музыка к кинофильму *Поручик Киж* (1933) и музыка к спектаклю *Египетские ночи* знаменитого режиссера Александра Таирова в Московском Камерном театре (1934). *Египетские ночи* стали предварительной встречей один на один с Шекспиром, подготовившей к звуковому воплощению великой драматургии. *Поручик Киж* послужил началом работы Прокофьева в кино. Она углубила синтетическое мышление художника, некое слышание-видение, которое в своем дальнейшем киномузыкальном творчестве (*Александр Невский*, 1938, и *Иван Грозный*, 1942 – шедевры кинорежиссера Сергея Эйзенштейна) композитор довел до совершенства. Позднее Эйзенштейн, говоря о Прокофьеве, отметит поразительный феномен создания музыкального эквивалента к любому куску зрительного явления [6: 484] и то, что музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжественной образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, его динамическую структуру, в которых воплощаются эмоция и смысл события. *Марш ли это, [...] поединок ли Меркуцио и Тибальда* [...] [6: 488, 491]. Все это будет сказано потом. А на данном этапе рассуждений важно, что именно обе названные работы в преддверии балета *Ромео и Джульетта* обострили в Прокофьеве-музыканте режиссерскую фантазию, обозначив начало новой творческой главы. Его изобретательность устремилась в другое русло.

В основе балета *Ромео и Джульетта* лежит театральная пьеса. Это облегчает композиционные задачи – ход событий трехактного балета практически полностью (с некоторыми естественными и не принципиальными сокращениями) соответствует исходному драматургическому варианту. То есть, перед Прокофьевым, с одной стороны, стояла как бы прикладная задача – ясно и броско передать музыкой напряженные коллизии сюжета бессмертной пьесы в удобной для танца музыкальной форме. Но, с другой, на него не могла не давить симфоническая традиция балетного жанра, принятая в том числе и им самим. И композитор, опираясь на сценарий, симфонизирует сюжет музыкально выстроенными эпизодами, кадрами, аттракционами (по Эйзенштейну), подобно тому, как это делает современный театр или кинематограф под рукой выдающихся мастеров режиссуры. Каждый такой образно-концентрированный эпизод раскрывает узловую момент во взаимоотношениях персонажей или в развитии сюжетных событий. Именно в монтажном сопряжении эпизодов трагедия разворачивается во всей полноте

и глубине. И для каждого эпизода композитор находит свой музыкально-интонационный ключ.

Рельефность и смысловая определенность материала у Прокофьева в *Ромео и Джульетте* столь сильны, что музыка трудно поддается иной, чем предполагается контекстом сценария, сценической реализации. Сегодня, когда многие постановщики готовы на любые перестановки и купюры, на введение разной музыки из разных источников, внимательное следование прокофьевской музыкальной режиссуре в *Ромео и Джульетте* – залог успеха. Думается, что попытки использовать музыку, задуманную Прокофьевым для одной ситуации, в другом контексте изначально обречены на потери и даже неудачу. В музыке балета практически нет проходных мест, она вся целиком образно насыщена и самоценна (вспомним огромную популярность на концертной сцене ее симфонических скюит). И вся готова для сложной пластической интерпретации. Быть может, именно из-за этой самоценности, из-за отсутствия каких бы то ни было черт прикладного характера люди театра первоначально восприняли эту великую музыку как непригодную для балета. История сохранила иронично переиначенные шекспировские строки, ходившие во время первых репетиций по театру: *Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете...* Тогда же Большой театр, заказавший композитору балет, расторг договор из-за нетанцевальности (!) созданной музыки. Премьера состоялась за границей – в Брно (Чехия, 1938). И лишь затем сочинение было *услышано* дома, и началось его триумфальное шествие по сценам мира.

Когда Прокофьев решил писать балет, он, по его словам, стал искать лирический сюжет. Предложенная трагедия Шекспира этому пожеланию отвечала идеально. И действительно, в сочинении Прокофьева лирика щедро разлита во множестве тонких эмоциональных оттенков от хрупкой нежности до страстных порывов (можно вспомнить многочисленные дуэты главных персонажей – на балу, у балкона и, конечно, в сцене *Прощание перед разлукой*). Широко представлен в балете и более традиционный для него жанрово-бытовой фон – все эти массовые танцевальные сцены на площади, на балу, на улице. Однако с позиции авторской музыкальной режиссуры особо выделяются другие эпизоды, каждый из которых оказался не только уникальным знаком данной музыкальной трагедии, но и новаторской музыкально-режиссерской находкой композитора.

Таковы прежде всего все ключевые эпизоды, в которых ощутимо дыхание смерти. Это и *Танец рыцарей* из I акта (можно вспомнить, что *Танец рыцарей* в сюите называется *Монтекки и Капулетти*, его главная тема – сильнейший образ бескомпромиссной смертельной вражды), и два боя и две гибели – Меркуцио и Тибальда – во II акте, и, особенно, протяженный трагический эпизод *quasi* смерти, а по сути – самоубийства Джульетты (вся сцена с напитком) в III акте. Про-

кофьева даже упрекали, что в этом балете в его музыке слишком много смерти. Но ведь это не у него, а у Шекспира! А музыка просто своими силами воссоздает перед слушателем-зрителем шекспировский театр с подлинно шекспировским размахом.

К бесспорным музыкально-режиссерским находкам можно отнести и *акварельный* портрет Джульетты-девочки из I акта. Неожиданный для балетной лирической героини облик угловатого озорного подростка возникает в музыке в момент ее первого появления. В результате дальнейшая психологическая эволюция главного персонажа, которую предлагает шекспировский текст, предстает в музыкальном преподнесении Прокофьева очень глубокой и многогранной.

Музыкальное новаторство каждой из этих сцен заключено в каком-либо штрихе, определяющем и пластический, темпоритмический облик эпизода, и его настроение, атмосферу. В *Джульетте-девочке* это моторно-токатный характер первой темы с прямолинейными гаммообразными до-мажорными пассажами и упругими кадансами. В *Танце рыцарей* – прежде всего фактура и ритм. В сцене гибели Меркуцио – трагический слом веселых лейтмотивов подобно кривозеркальному отражению недавней подлинно ренессансной радости бытия. В сцене гибели Тибальда – заключительные 15 ударов на одном созвучии – физически ощущаемая агония дикого зверя, которую затем сменяют *вопли* траурного марша уже по всем сломанным судьбам. А в сцене Джульетты с напитком – поразительном музыкальном замещении ее кульминационного, полного трагизма монолога у Шекспира, – оstinato как медленное и неотвратимое погружение в небытие...

Вероятно, можно было бы обратить внимание и на музыкальный материал других эпизодов. Но уже из приведенных примеров видно, куда направлена *изобретательность* композитора в этом сочинении. Автор музыкальными средствами (и в частности и в целом) решает концептуально-режиссерские задачи будущего спектакля.

Не менее интересный материал для размышлений предлагает следующий балет Прокофьева *Золушка*, хотя здесь, согласно сценарию, все опирается на совершенно иные принципы. При этом связь с прославленной сказкой Шарля Перро, положенной в основу либретто, раскрывает лишь один, поверхностный содержательный уровень сочинения, в то время как музыкальное наполнение – значительно сложнее, многоплановее и глубже. У Прокофьева это не только добрая детская сказка, но и поэма о всепоглощающей любви, притча о добре и зле, произведение, в котором переплетаются реальность, фантастика и сатира. И все это сделано средствами музыкального искусства, то есть заложено в *партитуре*.

Золушка, как и *Ромео и Джульетта*, насыщена прекрасной музыкой, которая часто звучит с концертной эстрады и в симфонической, и в камерных версиях. Но, одновременно, это – сугубо театральное

произведение, музыкально срежиссированное мастером. Этот вывод распространяется и на композицию, и, особенно, на музыкальный материал балета. Самый эффектный авторский ход в *Золушке* – намеренное столкновение разных по стилю музык. На их взаимодействии и контрастах разворачивается музыкальный сюжет.

В некотором царстве, в некотором государстве... – так начинаются сказки. События в них разворачиваются в условном времени-пространстве, и рассказчик, и слушатель с удовольствием разделяют эти *правила игры*. Пространство балетного театра – это танец, и основная часть прокофьевской музыкальной сказки опирается на разнообразные конкретные танцевальные жанры. Но функция этой танцевальной основы отнюдь не прикладная, у всего есть четкая смысловая роль.

Первый условный музыкальный пласт создает звуковую атмосферу места действия. Стилизованные танцы в I и II актах (гавот, бурре, паспье, павана, куранта, менуэт) направляют фантазию слушателя куда-то в эпоху рококо, *в некоторое царство...* реверансов и куртуазной условности, в равнодушный окружающий мир, в котором никому нет дела до чувств главных героев. В III акте, когда принц устремляется на поиски своей любви по всему миру, меняется место действия – меняется и звуковая картина: появляются танцы других народов – восточные, испанские...

Второй танцевальный пласт – звуковая атмосфера внутреннего мира главных героев сказки. В этом случае временные и пространственные корни танцев не имеют значения. Музыка, отражающей строй души порывистого принца, становится мазурка с ее острой ритмической основой и галопы – знак динамичного мира юного героя. Развернутые поэтические вальсы во всех трех актах связаны с Золушкой. В них – ее мечты, ее робкие надежды на счастье, ее предчувствие и обретение любви (медленный вальс заключительного дуэта III акта). В балете Прокофьева музыкальный образ Золушки, всего лишь сказочного персонажа, благодаря поэтическим вальсам, наполняется утонченной женственностью реального человека, в чем-то перекликаясь с Наташей Ростовой из *Войны и мира* Льва Толстого, душа которой тоже воспарила во время вальса на первом балу.

Третий музыкальный пласт – эпизоды, в которых отражается важный для данного балета осязаемый мир реальности. Он охватывает музыкальные характеристики отдельных персонажей, портреты и сценки, меткие зарисовки колоритных живых людей. *Я стремился, писал Прокофьев, так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных задорных сестер, горячего юного принца, чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям* [4: 250]. Среди таких подлинно театральных жемчужин – моторный скерцозный дуэт *Па де шаль* (ссора сестер из-за шали!); выход и вариация принца во

II акте, завершению которой сопутствует чисто режиссерская ремарка композитора: *принц садится на трон как в седло*; и, особенно, *Урок танца* из I акта на музыке гавота в шаржированном исполнении двух таперов-скрипачей прямо на сцене.

Наконец, четвертый пласт – это музыкальный мир фантастики, который представлен композитором также в своей звуковой неповторимости. Можно вспомнить одну из важных музыкальных характеристик – тему доброй феи-нищенки: музыка, застывшая на двух гармониях, словно излучает завораживающий свет. Любопытно, что Галина Уланова, готовя заглавную партию, по ее словам, *пробовала уговорить Прокофьева отдать Золушке чудесную тему феи-нищенки, но это было совершенно тщетно. [...] Если он видел или слышал данную тему, как тему феи-нищенки, то не было на земле такой силы, которая была бы способна поколебать его* [5: 436–437]. Воспоминание прославленной балерины очень интересно с позиции музыкально-театральных, музыкально-режиссерских устремлений Прокофьева. Равно и как назидание многим современным хореографам, готовым, сообразно локальным фабульным задачам, не задумываясь перемещать любую музыку в чуждое изначальное замыслу место.

Другой, пожалуй, самый важный и самый дорогой для автора фантастический музыкальный эпизод балета – сцена полночного боя часов. Задача, вставшая перед композитором, потребовала эффектной оркестровой звукописи. Здесь есть и многоуровневое остинато – изображение биений маятника, и движения часового механизма, на фоне которых развивается танец двенадцати карликов, выскокивших из часов; и собственно бой часов – мрачные низкие удары с последующей реверберацией, которую изображают ползучие диссонирующие аккорды у виолончелей, тромбонов и бас-кларнета. Полночный бой часов – не только самый яркий симфонический эпизод в балете. Это – драматическая, даже философская кульминация спектакля. Она *услышана и увидена* композитором-режиссером, выразившем идею неумолимости времени с впечатляющей силой.

Совершенно очевидно, что музыкальное прочтение Прокофьевым драматической пьесы (трагедия Шекспира) и сказки предлагает в каждом случае свой вариант симфонизированного сюжетного балетного театра. Фантазия музыканта в них направлена отнюдь не только на сочинение *свежей* музыки. Автор явно все время пребывает в изобретательных режиссерских поисках, предлагая уже в музыкальном тексте свой *ключ* к концепции будущего спектакля. Последняя балетная работа композитора демонстрирует следующий этап аналогичных устремлений.

Балет *Каменный цветок* писался Прокофьевым в очень трудное время. Погромное постановление Политбюро центрального комитета коммунистической партии от 10 февраля 1948 года² обвинило Прокофьева (наряду с Дмитрием Шостаковичем, Арамом Хачатуряном и другими крупнейшими музыкантами страны) в

формалистических извращениях, в антидемократических тенденциях, чуждых советскому народу и его художественным вкусам. Последовали статьи в печати, запреты на исполнения, и можно только вообразить, каким потрясением для всемирно известного музыканта в расцвете творческих сил стало требование по сути отказаться от собственного лица музыканта-новатора. В таких психологических тисках начал Прокофьев работу над последним балетом.

В основе сюжета *Каменного цветка* лежат мотивы нескольких уральских сказов из книги *Малахитовая шкатулка* Павла Бажова. Либретто, над которым работала супруга композитора Мира Мендельсон-Прокофьева с балетмейстером Леонидом Лавровским, получилось излишне мозаичным, перегруженным фабульными подробностями. Лавровский задумывал прежде всего эффектное зрелище, насыщенное сказочно-фантастическими и реалистическими бытовыми деталями. Все это, естественно, должно было трудно поддаваться музыкальному обобщению, динамичной музыкальной режиссуре.

Балет изначально задумывался как масштабное полотно ярко выраженного национального колорита. Причем, следуя запросам пространного либретто, наряду с обилием вновь создаваемой музыки композитор привлек уральский фольклор и некоторые собственные ранние сочинения. Один из основных упреков композитору в связи с *Каменным цветком* – в фрагментарности, мозаичности – обусловлен избранным принципом организации крупной формы (картин, сцен, эпизодов) методом соединения излишне большого числа экспозиционно излагаемых тематических материалов.

Казалось бы, при такой исходной позиции создание компактного музыкально-режиссерского театрального произведения, к которому должен был быть устремлен Прокофьев, вряд ли возможно. И премьера (1954), состоявшаяся уже после ухода композитора из жизни, это подтвердила. Однако, все не так однозначно.

На отечественной сцене *Каменный цветок* шел в двух версиях. Первая, не имевшая успеха, принадлежит Леониду Лавровскому. Его спектакль получился декоративным, но рыхлым, без внутреннего нерва, несмотря на то, что постановщик, он же соавтор либретто, начал работу над произведением, когда композитор был еще жив. Зато вторая версия в постановке Юрия Григоровича (1957) как бы заново открыла сочинение. Он внес значительные композиционные изменения (уменьшил четырехактный балет до трех актов, отказался от 10 номеров из 46, некоторые сократил или переставил), но, главное, в сущности предложил другую концепцию, переведя произведение из изобразительно-декоративной плоскости в психологическую. На основе прокофьевской музыки Григорович сам симфонизировал спектакль.

Это позволяет прийти к неожиданному и важному заключению: если композиционная сторона произведения действительно не была

автором отшлифована, то сам музыкальный материал был продуман и концепционно разрабатывался Прокофьевым в определенном направлении. Попробуем эту концепцию сформулировать.

В характерных для себя поисках *ключа* к музыкально-режиссерскому решению нового балета, что в данном случае оказалось задачей весьма тяжелой, композитор из разрозненных мотивов либретто избирает одну стержневую идею – идею радости творческого труда [3: 257]. Ее олицетворяет стремление Данилы-мастера постичь тайну красоты, то есть тайну искусства. Остальные образы балета: таинственный и могучий мир природы – источник вдохновения, справедливости, жизненной силы; любовь земная в лице Катерины; зло низменного бытия в поступках приказчика Северьяна; круговерть окружающей реальной жизни – все они должны оттенять и усиливать становление ведущей идеи. При таком подходе главным персонажем становится Хозяйка Медной горы – символ красоты и творческого поиска. Встреча с ней открывает художнику мир прекрасного, с ее помощью Данила достигает совершенства.

Именно такой балет и поставил Юрий Григорович. Но поразительно, что главное художественное открытие второй версии было одновременно важнейшим нервом в процессе сочинения музыки Прокофьевым. Лавровский вспоминает, как волновался Прокофьев в начале работы над балетом: *“Вы знаете, меня уже скоро начнет мучить тема Хозяйки Медной горы; какая она будет, еще не знаю, но она скоро будет меня мучить”*... А некоторое время спустя: *“Вы знаете, – крикнул он мне, – я нашел тему Хозяйки. Вот она!”* [1: 520] В этой находке, которую автор воспринял как откровение, как дар свыше, и заключен *ключ* к созданному им произведению.

Главная тема Хозяйки, которая очень нравилась самому Прокофьеву, – подлинное мелодическое озарение композитора. В ее упругом взлете, подобном разжатой пружине, в тембровой окраске (трубы) соединены сила и красота. Как важнейшая звуковая идея лейттема Хозяйки звучит в балете многократно, сопутствуя, по замыслу автора, всем моментам активного действия всемогущей фантастической героини. Тема Хозяйки претерпевает различные трансформации, разрушая представление о статике, о неспособности к развитию мозаичного музыкального материала балета...

Прокофьеву не довелось увидеть на сцене свое последнее музыкально-хореографическое детище. Не удалось довести до совершенства авторскую версию, которая, вероятно, мерцала в его воображении. Не хватило сил отказаться от навязанных ему идеологических требований в труднейший для творчества период 1948–1950 годов. Но вторая постановка, осуществленная Григоровичем, доказала, что в самой партитуре *Каменного цветка*, в самой музыке уже было все необходимое для возникновения сильного режиссерского спектакля.

Завершая рассмотрение поздних балетов Прокофьева, можно сделать главный вывод. Их новаторство заключено не только и не столько в бесспорных высочайших достоинствах музыки, сколько в музыкально-режиссерском решении избранных сюжетов, в стремлении создать уже на уровне музыкального текста потенциальный образ спектакля. С этой позиции партитура каждого из затронутых балетов уникальна.

Литература

1. Лавровский, Леонид. *„Сейф“ творческого дара (из воспоминаний о Сергее Прокофьеве)* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 514–524.
2. Прокофьев, Сергей. *Автобиография* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 15–196.
3. Прокофьев, Сергей. *[Встреча Волги с Доном]* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 257.
4. Прокофьев, Сергей. *О „Золушке“* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 249–250.
5. Уланова, Галина. *Автор любимых балетов* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 431–438.
6. Эйзенштейн, Сергей. *Заметки о Прокофьеве* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 481–492.

Olga Ļepešinska Pelnrušķītes lomā
Sergeja Prokofjeva baleta *Pelnrušķīte*
pirmiestudējumā.
1945./1946. gada sezona. Fotografija
no žurnāla *Sovetskaja muzyka*. 1946,
8/9. nr., 38. lpp.



SERGEJA PROKOFJEVA VĒLĪNO BALETU NOVATORISMS

Tatjana Kuriševa

Raksta pamatā ir referāts, kas nolasīts Prokofjeva simtgadei veltītajā zinātniskajā konferencē Glāzgovā (Lielbritānijā, 1991).

Ar baletu saistīts viss Sergeja Prokofjeva radošais mūžs. Viņa pirmais šī žanra darbs tapis tūlīt pēc konservatorijas beigšanas. Impulss bija Sergeja Djačiļeva aicinājums, ko jaunais komponists saņēma Londonā – uz šo pilsētu Prokofjevs devās uzreiz pēc studijām (1914), un tolaik tur ritēja kārtējā populārā krievu operas un baleta sezona. Kaut arī pirmā iecere – *Ala un Lollijs* – neīstenojās baleta formā un šī darba mūzika pārtapa *Skitu svītā*, tūlīt pēc tam sekoja otrs Djačiļeva pasūtījums. Tādējādi 1915. gadā radās *Āksts*.

Savu pēdējo baletu *Akmens zieds* komponists sacerēja mūža norietā.¹ Pamatvilcienos viņš to pabeidza jau 1950. gadā, taču uzveduma gaidās atkal un atkal atgriezās pie jaunās partitūras. Baletmeistars Leonīds Lavrovskis atmiņās par Prokofjevu raksta: 1953. gada 5. marta rītā viņš sēdēja ar partitūru, strādājot pie *Katerīnas un Daņilas dueta, jutās labi, bija iegrimis darbā* [1: 526]. Bet jau vakarā komponists šķīrās no dzīves.

Pirmā un pēdējā baleta hronoloģiskie dati simboliski akcentē žanra būtisko vietu Prokofjeva daiļradē. Bet vēl nesalīdzināmi spilgtāk to apliecina viņa baletu panākumi pasaulē un arī pastāvīgi sakāpinātā interese, ko horeogrāfu vidē raisa ārpus baletiem tapusi šī skaņraža mūzika. Aptvert visus horeogrāfiskos uzvedumus, kuru pamatā ir Prokofjeva skaņdarbi, praktiski nav iespējams, tomēr svarīgi atgādināt, ka starp daudzajām izrādēm ar viņa mūziku visnozīmīgāko lomu guvušas septiņas oriģinālparchitūras: *Āksts* (1915, 2. red. 1920), *Tērauda auļojums* (1925), *Pazuđušais dēls* (1928), *Pie Dņepras* (1930), *Romeo un Džuljeta* (1936), *Pelnrušķīte* (1944) un *Akmens zieds* (1950). Tā ir īpaša horeogrāfiskās mūzikas pasaule, ko pats komponists veidojis visā dzīves gaitā.

Taču nebūtu pamatoti uztvert Prokofjeva jaunradi baletu jomā kā viengabalainu procesu. Viņa baletus iespējams visai reljefi sadalīt divās daļās – nosacīti *agrīnajos* un *vēlīnajos*; formālais kritērijs te ir tapšanas laiks. Tomēr atšķirību starp abām skaņdarbu grupām nosaka ne tikai (un pat ne tik daudz) hronoloģiskais faktors. Dažāds ir arī žanra traktējums, estētika, ieceres īstenojums mūzikā un, visbeidzot, adresāts, kas izvirzījis autoram gluži konkrētus uzdevumus – tos Prokofjevs sacerēšanas gaitā vienmēr mīlējis izpildīt perfekti.

Agrīnie baleti rakstīti Djačiļeva *krievu sezonām*, t.i., Rietumiem. Trīs vēlinie tapuši dzimtās zemes skatuvei, un tos pasūtījuši Krievijas teātri: Marijas (toreizējais Kirova) un Lielais teātris. Cits jautājums – kāds pēc tam bijis šo darbu ceļš pasaulē, kur tie uzvesti, kas un kā tos interpretējis: horeogrāfu piedāvāto versiju skaits un daudzveidība ir milzīga, un veidojas ļoti raiba kopaina. Tomēr šimbrīžam vēlos akcentēt tieši autora attieksmi

¹ Abu minēto baletu pilni nosaukumi, ko praksē gan bieži mēdz īsināt: *Pasaka par ākstu, kurš izāzēja septiņus [citus] ākstus* un *Teiksma par akmens ziedu*.

pret baleta žanru, idejas, kas savulaik bijušas aktuālas pašam komponistam un iemiesotas noslīpētos skaņdarbos.

Prokofjevs ir daudz domājis par šo tēmu – to apliecina sekojošas rindas: *Pie mums mīl garus baletus, kas aizņem veselu vakaru; ārzemēs dod priekšroku īsiem. [...] Šī uzskatu atšķirība izriet no tā, ka pie mums piešķir lielāku nozīmi sižetam un tā attīstībai; ārzemēs turpretī uzskata, ka baletā sižetam ir otršķirīga loma* [2: 187]. Un patiesi – visi vēlinie baleti (*Romeo un Džuljeta*, līdzīgi kā *Pelnrušķīte* un *Akmens zieds*) ir apjomīgas daudzcēlienu izrādes, piesātinātas ar sižetiskām detaļām, kas iezīmējas darbības pakāpeniskajā izvērsumā. Turklāt aiz šīs ārējās atšķirības slēpjas vēl kas vairāk – cita baleta koncepcija, kas izpaužas arī mūzikā.

Ir zināms, ka Prokofjevam pats *novatorisma* jēdziens bijis viens no galvenajiem jaunrades nosacījumiem, kredo, kuram viņš centies sekot visā mūža gaitā. Šāda pieeja noteikusi arī ārkārtīgi lielu racionālā elementa īpatsvaru. Šai sakarā var atcerēties kādu īsti *prokofjevisku* spriedumu par izgudrošanas spēju: *Izgudrošana komponistam ir gandrīz tikpat svarīga kā iekšējais saturs. Visdziļākie klasiķi bijuši vislielākie izgudrotāji. [...] grūts liktenis ir [...] komponistam, kurš nevēlas vai neprot izgudrot: ja viņam ir intonatīvs novatorisms, tad viņu pieņems, taču ne ātri; ja nav pat tā, tad viņu agri vai vēlu, bet neizbēgami nodos arhīvā* [2: 188]. Līdz ar to rodas jautājums – cik spēcīgi un kādā veidā izpaudās komponista novatorisms baleta žanrā?

Attieksmē pret Prokofjeva baletiem valda zināms stereotips. Agrīnos baletus mēdz uztvert kā novatoriskus darbus, kas atspoguļo drosmi, tiekmi apgūt neizzināto. Savukārt vēlinos baletus pieņemts uzskatīt par tradicionālas ievirzes kompozīcijām, kuru pamatā ir vēstures gaitā izstrādātie klasiskie mūzikas un teātra kanoni. Tomēr diezin vai Prokofjevs daiļrades brieduma periodā būtu vēlējies un spējis atteikties no sava pamatprincīpa – nepieciešamības paust jaunu vārdu jaunā, neatkārtojamā veidā. Drīzāk komponista radošā enerģija dažādos dzīves posmos rosinājusi viņu meklēt daudzveidīgas pieejas, tajā skaitā attieksmē pret novatorismu. Tieši to apliecina baleti.

Agrīnajos baletos Prokofjevs nepārprotami izvirza priekšplānā pašu mūziku. Viņa *izgudrošana* vērsta tieši uz skaņu matēriju, nereti uz efektīgām detaļām (piemēram, *Āksta* sākumā: autors ne bez humora raksturojis to kā *sviļpšanu un šķindēšanu, it kā no orķestra pirms izrādes sākuma izslaucītu putekļus* [2: 167]. Mūzikas ideju dominante un vēlme *traktēt materiālu simfoniski* rosinājusi komponistu uz baleta *Pazudušais dēls* pamata radīt Ceturto simfoniju, kā arī simfonizēt baletu *Tērauda auļojums*, nepievēršot lielu uzmanību tā sižeta niansēm. Pat baletā *Pie Dņepras* neveiklais sižets, pēc komponista vārdiem, bijis *nevis mērķis, bet iemesls radīt proporcionālu muzikāli horeogrāfisku uzbūvi* [2: 188]. Šāds konstruktīvs uzdevums arī atspoguļo mūzikas prioritāti.

Cita aina paveras vēlīnajos baletos. Komponista meklējumiem tajos ir komplekss raksturs; sižetiskā, vizuāli teatrālā un mūzikas stihija parādās nesaraucāmā viengabalainībā un mijiedarbē. Novatorisms baletā *Romeo*

un *Džuljeta* un divos turpmākajos šī žanra darbos izpaužas pirmām kārtām mūzikas režijā. Tā ieprogrammēta jau pašā nošu tekstā, un, pateicoties tieši šim faktoram, katrs balets atklāj neatkārtojamo, iekšēji vienotu sižetisko, vizuālo un muzikālo koncepciju.

Režisora talants ir visai specifisks. Tam nepieciešama organizatora enerģija, jo gan skatuves, gan ekrāna mākslā režiju veic uz sveša materiāla pamata. Izmantojot šo izejvielu, režisors koordinē laikā un telpā viņa izraudzītos mākslinieciskos elementus. Vienkāršoti izsakoties, pati materiāla atlase un sintēze jau ir individuāls radošais uzdevums, kas ietver, piemēram, tā vai cita pazīstama literārā pirmavota interpretāciju.

Mūzikas režija kā komponista radošās domāšanas veids saistīta ar īpašu pieeju režijas mākslas sniegtajām iespējām. Īstenota skaņdarba tekstā, tā izpaužas jau mūzikas materiāla raksturā – daudznozīmībā, asociatīvajās saiknēs, vizuālās iztēles rosināšanā un arī pašos izklāsta principos. Atminoties 1915. gada sadarbību ar Djagiļevu, Prokofjevs raksta: Djagiļevs *nopēla manu mīlestību uz dažādām mūzikām*. [...] "*Bet citādi taču būs apbrežotība*", – *es iebildu* [2: 152]. Mīlestība uz *dažādām mūzikām* apliecina režisoram tipisku domāšanas veidu, kas raksturīgs pašai Prokofjeva būtībai. Gluži tāpat kā komponista cildinātā *izgudrošanas* prasme.

30. gadu pirmajā pusē, tieši pirms *Romeo un Džuljetas* rašanās, Prokofjevs sacer divas kompozīcijas, kas viņa režisora talantu paceļ principiāli jaunā pakāpē. Tā ir mūzika kinofilmam *Poručīks Kižē* (1933) un mūzika lugai *Ēģiptes naktis*, kas rakstīta slavenā Aleksandra Tairova iestudējumam Maskavas kamerteātrī (1934). *Ēģiptes naktis* iezīmīgas kā tikšanās *tête-à-tête* ar Viljamu Šekspīru, kas tādējādi sagatavoja izcilā dramaturga lugas iemiesojumu baletā. Savukārt *Poručīks Kižē* kļuva par impulsu Prokofjeva jaunradei kinomūzikas jomā. Tā padziļināja viņa mākslinieciskās domāšanas komplekso raksturu, spēju vienlaikus *dzirdēt un redzēt*, ko komponists savā turpmākajā kinomūzikā (Sergeja Eizenšteina šedevros *Aleksandrs Ņevskis*, 1938, un *Ivans Bargaiss*, 1942) noslīpē līdz pilnībai. Vēlāk Eizenšteins, runājot par Prokofjevu, atzīmēs *apbrīnojamo fenomenu – spēju radīt mūzikā ekvivalentu jebkuram vizuāli tveramam fragmentam* [6: 484]. Cits viņa vērojums: *Prokofjeva mūzika ir neparasti plastiska, nekad tā neklūst par ilustrāciju: tačot vienmēr, tēliem svinīgi mirdzot, tā apbrīnojami atklāj parādību iekšējās norises, dinamisko struktūru, kurā iemiesotas notikuma emocijas un jēga. Vienalga, vai tas būtu maršs [...] vai Merkucio un Tibalda divkauja* [6: 488, 491]. To visu Eizenšteins rakstīs vēlāk. Šimbrīžam svarīgi vien uzsvērt, ka tieši abi nosauktie darbi, kas tapuši pirms *Romeo un Džuljetas*, saasināja Prokofjevam – mūziķim piemītošo režisora fantāziju un kļuva par jaunas fāzes sākumu viņa daiļradē. Viņa *izgudrotāja spējas* guva jaunu virzienu.

Baleta *Romeo un Džuljeta* pamatā ir luga. Tas atvieglo komponista darbu – trijcēlienu baleta darbība praktiski pilnībā (ar dažiem pašsaprotamiem un nebūtiskiem īsinājumiem) atbilst dramaturģiskajam pirmvariantam. Resp., no vienas puses raugoties, Prokofjevam bija it kā tikai praktisks uzdevums – spilgti un trāpīgi atveidot mūzikā nemirstīgās lugas sižeta spraigās kolīzijas, izmantojot deļai piemērotas formas. No

² Tulkojumā *Nav stāsta skumjāka pasaulē kā stāsts par Prokofjeva mūziku baletam*; pārfrāzēti Šekspīra lugas *beigu vārdi Nav stāsta skumjāka ar mīlas metu kā stāsts par Romeo un par Džuljetu*. – Red. piezīme.

otras puses, komponists nevarēja nesajust baleta žanra simfoniskās tradīcijas ietekmi, kas viņa paša daiļradei ir ļoti būtiska. Balstoties uz scenāriju, Prokofjevs simfonizējis sižetu ar mūzikā tvirtām epizodēm, *kadriem, atrakcijām* (izsakoties Eizenšteina vārdiem) līdzīgi, kā to dara laikmetīgais teātris vai kinematogrāfs izcilu režisoru vadībā. Katra šāda tēlaini koncentrēta epizode atklāj būtisku momentu personāžu attiecībās vai sižeta notikumu attīstībā. Tieši epizožu montāžveida līdzāsnotatījumā izpaužas viss traģēdijas dziļums. Un ikvienai epizodei komponists atradis savu intonatīvo *atslēgu*.

Materiāla reljefā iedaba un saturiskā konkrētība Prokofjeva *Romeo un Džuljetā* izpaužas tik spēcīgi, ka mūzikai grūti piemērot citu, no scenārija neizrietošu skatuvisko risinājumu. Mūsdienās, kad daudzi uzvedumu veidotāji gatavi uz jebkuriem pārstatījumiem un isinājumiem, uz dažādavotu mūzikas apvienojumu, par panākumu ķīlu var kļūt uzmanīga sekošana paša Prokofjeva piedāvātajai *Romeo un Džuljetas* mūzikas režijai. Manuprāt, centieni izmantot konkrētai situācijai iecerētu Prokofjeva mūziku citā kontekstā jau sākotnēji lemti neveiksmei. Šī baleta partitūrā praktiski nav maznozīmīgu vietu, tā visa ir tēlaini piesātināta un apveltīta ar pašvērtību (atcerēsimies milzu popularitāti, ko uz koncertskatuves guvušas viņa simfoniskās svītas). Skaņuraksts ir piemērots arī sarežģītai plastiskai interpretācijai. Iespējams, tieši tā pašvērtības dēļ (nekādi neizpaužas praktiskā pielietojuma funkcija) teātra pārstāvji izcilo mūziku sākotnēji uztvēra kā baletam nepiemērotu. Vēsturiskajā atmiņā saglabājies ironisks Šekspīra lugas rindiņu pārfrāzējums, kas savulaik citēts teātra pirmajos mēģinājumos: *Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете...*² Tolaik arī Lielais teātris, kas komponistam bija pasūtījis baletu, lauza līgumu, aizbildinoties ar mūzikas nepiemērotību dejai (!). Pirmizrāde notika ārzemēs – Čehijas pilsētā Brno (1938). Un tikai vēlāk šo darbu *izdzirdēja* komponista dzimtenē, un sākās tā triumfa gājiens pa pasaules skatuvēm.

Nolēmis sacerēt baletu, Prokofjevs, pēc paša vārdiem, meklēja lirisku sižetu. Viņam ieteiktā Šekspīra traģēdija atbilda šim nolūkam ideāli. Patiesi, Prokofjeva baletā lirika izšķērdīgi izkaisīta daudzās smalkās emocionālās niansēs: no trausla maiguma līdz kaisles uzbangojumiem (atcerēsimies galveno varoņu daudzos duetus – ballē, pie balkona un, protams, ainā *Atvadas pirms šķiršanās*). Baletā plaši pārstāvēta arī komponistam ierastāka sfēra, proti, žanriski sadzīvisks fons – masu dejas, kas risinās laukumā, ballē, uz ielas. Tomēr autora piedāvātās mūzikas režijas aspektā sevišķi izceļas citas epizodes; katra no tām ir ne vien unikāla šīs muzikālās traģēdijas zīme, bet arī rāda komponista novatoriskos atklājumus mūzikas režijas jomā.

Te jāmin pirmām kārtām visas galvenās epizodes, kurās jūtama nāves elpa. Starp tām ir *Brunīnieku deja* no pirmā cēliena (atcerēsimies, ka svītā šī deja saucas *Monteki un Kapuleti* un tās pamattēma ir spilgts nāvīga bezkompromisa naida iemiesojums), divas cīņas ainas un divu personāžu (Merkucio un Tibalda) bojāejas tēlojums otrajā cēlienā, kā arī sevišķi

apjomīgā, traģiskā *quasi* nāves, būtībā – Džuljetas pašnāvības aina (viss skats ar dzērienu) trešajā cēlienā. Prokofjevam pat pārmeta, ka šī baleta mūzikā ir pārāk daudz nāves. Taču to jau noteica nevis viņš, bet Šekspīrs! Mūzika vienkārši, izmantojot savus izteiksmes līdzekļus, interpretē klausītājiem un skatītājiem Šekspīra lugu ar īsti šekspīrisku vērienu.

Mūzikas režijas veiksme nenoliedzami ir arī *akvareļstilā* veidotais *Džuljetas meitenes* portrets pirmajā cēlienā. Viņas pirmais uznāciens atklāj baleta liriskajam personāžam negaidītu stūrainas, draiskas pusaudzes tēlu. Tādējādi turpmākā galvenās varones psiholoģiskā evolūcija, kas izriet no Šekspīra teksta, Prokofjeva mūzikā parādīta sevišķi dziļi un daudzšķautņaini.

Katras ainas skaņuraksta novatorismu nosaka kāds īpašs paņēmieni, kas saistīts gan ar šīs epizodes plastisko temporitma veidolu, gan tās uzbūvi un atmosfēru. *Džuljetas meitenes* tēlojumā būtisks ir pirmās tēmas motoriskais tokātiskums ar taisnvirziena kustību pa gammveida pasāžām Do mažorā un atsperīgām kadencēm. *Bruņinieku dejā* sevišķi svarīga ir faktūra un ritms. Merkucio nāves ainas kodols ir jautro vadintonāciju traģiska transformācija – nesenis, īsti renesanses laikmetam raksturīgais dzīvesprieks it kā gūst atveidu greizā spogulī. Tibalda nāves ainas noslēgumā vienas saskaņas 15 atkārtojumi rada fiziski jūtamā zvēra agonijas iespaidu, ko pēc tam nomaina sēru marša *raudas*, veltītas visiem jau salauztajiem likteņiem. Savukārt *Džuljetas* ainā ar dzērienu, kas apbrīnojami spilgti aizstāj viņas traģisma pilno monologu Šekspīra lugas kulminācijā, ostinato uztverams kā lēna un neatgriezeniska ieslīdēšana nebūtībā...

Ievēribu, protams, pelnījis arī citu epizožu mūzikas materiāls. Tomēr jau minētie piemēri skaidri parāda, kādā virzienā vērsta komponista *izgudrotājspēja* šajā skaņdarbā. Autors ar mūzikas līdzekļiem veido topošā iestudējuma režijas koncepciju gan detaļās, gan kopumā.

Ne mazāk interesantu vielu pārdomām sniedz Prokofjeva nākošais balets *Pelnrušķīte*, lai gan tajā, atbilstoši scenārijam, valda gluži citi principi. Turklāt saikne ar slaveno Šarla Pero pasaku, kas ir libreta pamatā, atklāj tikai vienu, virspusēju darba satura līmeni – tā iemiesojums mūzikā ir krietni sarežģītāks, daudzšķautņaināks un dziļāks. Prokofjevam šī nav tikai labestīga bērnu pasaka, bet poēma par mīlas varenību, fabula par labo un ļauno, darbs, kurā savijas realitāte, fantastika un satīra. Un tas viss atklāts ar mūzikas līdzekļiem, proti, *ielikts jau partitūrā*.

Pelnrušķīti, līdzīgi kā *Romeo un Džuljetu*, caurstrāvo skaista mūzika, kas bieži skan arī koncertizpildījumā – kā simfoniskā variantā, tā kamerversijā. Taču vienlaikus šis ir īsti teatrāls darbs, kura mūzikas režiju veidojis meistars. Tas attiecas gan uz uzbūvi, gan arī, jo īpaši, uz baleta skaņurakstu. Pati efektīgākā autora ideja baletā *Pelnrušķīte* ir tīša dažādu stilu konfrontācija. To mijiedarbē un pretstatos attīstās mūzikas sižets.

Reiz kādā karaļvalstī, kādā zemē... – tā sākas pasakas. Notikumi tajās risinās nosacītā laiktelpā, un gan stāstnieks, gan klausītājs labprāt akceptē šos *spēles noteikumus*. Baletizrādes *noteikums* ir deja, un Prokofjeva skaņās tvirtā pasaka galvenokārt sakņota dažādos gluži konkrētos dejas žanros. Tomēr šim dejiskumam nepavisam nav tikai fona raksturs, bet īpaša saturiskā slodze.

Viens no mūzikas slāņiem rada darbības vietas skanisko atmosfēru. Stilizētās dejas pirmajā un otrajā cēlienā (gavote, burē, paspjē, pavana, kurante, menuets) ievirza klausītāja fantāziju rokoko laikmetā, reveransu un kurtuāzas nosacītības karaļvalstī, vienaldzīgā pasaulē, kurā nevienu neinteresē galveno varoņu jūtas. Trešajā cēlienā, kad princis savas mīlotās meklējumos dodas ceļojumā pa visu pasauli, darbības vieta mainās – un mainās arī skaņuraksts: parādās citas dejas (austrumnieku, spāņu)...

Otrs deju mūzikas slānis atveido pasakas galveno varoņu iekšējo pasauli. Šajā gadījumā deju hronoloģiskajām un ģeogrāfiskajām saknēm nav nozīmes. Dedzīgā prinča dvēseli skaņās pauž mazurka ar tās aso ritmu un galopi, kas pasvītro jaunā varoņa dinamismu. Apjomīgie poētiskie valši visos trijos cēlienos saistīti ar Pelnrušķīti. Tos caurvij viņas sapņi, viņas biklās cerības uz laimi, viņas priekšnojautas un papildījums mīlestībā (trešā cēliena beigu dueta lēnais valsis). Prokofjeva baletā Pelnrušķīte, kas ir tikai pasaku tēls, tieši poētiskajos valšos iegūst reāla cilvēka izsmalcināto sievišķību, dažā ziņā sasaucoties ar Natašu Rostovu no Ļeva Tolstoja *Kara un miera* – arī viņas dvēsele iekvēlojās pirmās balles valsī.

Trešo mūzikas slāni veido epizodes, kurās atspoguļojas šim baletam būtiskā taustāmi reālā pasaule. Tā aptver atsevišķu personāžu muzikālos raksturojumus, portretus un ainiņas, trāpīgus dzīvu, kolorītu cilvēku skicējumus. Prokofjevs rakstīja: *Es centos tā atainot mūzikā maigo, sapņaino Pelnrušķīti, viņas biklo tēvu, piekasīgo pamāti, iecirtīgās, draiskās māsas, dedzīgo jauno princi, lai klausītājs nebūtu vienaldzīgs pret viņu neveiksmēm un priekiem* [4: 250]. Starp šādām patiesi teatrālām pērlēm var minēt motorisko, skercozo duetu *Pas de châte* (māsu strīds šalles dē!), prinča otrā cēliena uznācienu un variāciju, ko papildina komponista remarka īsta režisora garā – *princis apsēžas uz troņa kā seglos* – taču it īpaši *Deju stundu* no pirmā cēliena; tās pamatā ir gavotes mūzika divu tapieru vijolnieku šaržētā atskaņojumā tieši uz skatuves.

Visbeidzot, ceturtais slānis – tā ir fantastiskās pasaules mūzika, kas Prokofjevam arī ir lieliska. Sevišķi tas attiecas uz vienu no būtiskākajiem muzikālajiem portretiem – labās fejas ubadzes mūziku: sastingusi divu harmoniju ietvaros, tā it kā izstāro apburošu gaismu. Interesanti, ka Gaļina Ulanova, iestudējot titulpartiju, pēc pašas vārdiem, *mēģināja pierunāt Prokofjevu atdot Pelnrušķītei brīnišķīgo fejas ubadzes tēmu, bet pilnīgi veltīgi. [...] Ja viņš šo tēmu redzēja vai dzirdēja kā fejas ubadzes tēmu, tad nebija šai pasaulē tāda spēka, kas spētu viņam iedvest par to šaubas* [5: 436–437]. Slavenās balerīnas atmiņas ir ļoti interesantas Prokofjevam raksturīgās mūzikas režijas, mūzikas teatrālisma plāksnē.

Tās varētu būt pamācošas arī daudziem laikmetīgajiem horeogrāfiem, kuri, sekojot kāda sižeta izvirzītiem lokāliem uzdevumiem, gatavi bez apdoma jebkuru mūziku ievietot tai sākotnēji svešā kontekstā.

Cita un, domājams, vissvarīgākā, autoram visdārgākā fantastiskā epizode baletā ir pulksteņa sitienu aina pusnaktī. Komponistam izvirzītais uzdevums prasīja efektīgu orķestrāciju. Uz daudzslāņu ostinato (pulksteņa vēzekļa, arī pulksteņa mehānisma kustības atveida) fona noris divpadsmit no pulksteņa izlēkušo rūķišu deja; dzirdami arī paši pulksteņa sitienu – drūmi, zemā reģistrā, ar sekojošu reverberāciju, ko ataino slidoši disonanti akordi čellu, trombonu un basklarnetes partijā. Pulksteņa sitienu pusnaktī ir ne tikai visspilgtākā simfoniskā epizode baletā. Tā ir arī izrādes dramatiskā, pat filozofiskā kulminācija. Komponists un režisors vienā personā to *izdzirdējis* un *ieraudzījis*, meklējot ceļus, kā iespaidīgi paust ideju par laika neatgriezenisko ritumu.

Lugas (Šekspīra traģēdijas) un pasakas tvērums skaņās, protams, orientē uz atšķirīgiem simfonizētas, sižetiskas baletizrādes variantiem. Mūziķa fantāzija abos gadījumos vērsta nebūt ne tikai uz *svaigas* mūzikas radīšanu. Autors visu laiku nodarbojas ar režijas eksperimentiem, piedāvājot nošu tekstā savu *atslēgu* topošās izrādes koncepcijai. Komponista pēdējais balets demonstrē jaunu šo centienu fāzi.

Balets *Akmens zieds* tapis Prokofjevam ļoti grūtā laikā. 1948. gada 10. februārī PSKP centrālkomitejas politbirojs pieņēma iznīcinošu lēmumu, kas apvainoja viņu (līdzās Dmitrijam Šostakovičam, Aramam Hačaturjanam un citiem ievērojamiem valsts mūziķiem) formālistiskos izkropļojumos, antidemokrātiskās tendencēs, kas ir svešas *padomju tautai un tās mākslinieciskajai gaumei*.³ Sekoja raksti avīzēs, aizliegumi atskaņot mūziku, un var tikai iztēloties, cik ļoti pasaulslaveno komponistu pašā spēku briedumā satrieca prasība faktiski atteikties no viņa mūziķa – novatora būtības. Šādos psiholoģiskā spiediena apstākļos Prokofjevs sāka darbu pie pēdējā baleta.

Akmens zieda sižeta pamatā ir vairāku Urālu pasaku motīvi no Pāveta Bažova grāmatas *Malahita šķirstiņš*. Libretu izstrādāja komponista dzīvesbiedre Mira Mendelsone-Prokofjeva kopā ar baletmeistaru Leonīdu Lavrovski; taču tas izrādījās pārāk līdzīgs mozaīkai, pārblīvēts ar sižetiskām detaļām. Lavrovskis bija iecerējis pirmām kārtām efektīgu šovu, kas piesātināts gan ar teiksmainas fantastikas, gan reālistiski tvertas sadzīves motīviem. Protams, bija grūti visam šim materiālam rast kopsaucēju skaņās, piemērojot dinamisku mūzikas režiju.

Baletu jau sākotnēji bija plānots veidot kā spilgtu, vērienīgu nacionālā kolorīta izpaušmi. Turklāt, sekojot apjomīgā libreta izvirzītajām prasībām, komponists līdzās speciāli sacerētai mūzikai izmantoja Urālu folkloru un dažus savus agrīnos darbos. Viens no galvenajiem pārmetumiem, kas Prokofjevam adresēti *Akmens zieda* dēļ, saistīts ar baleta fragmentārismu, mozaīkveidību; šī īpatnība izriet no tā, ka izvērstu formu (ainu, skatu, epizožu) ietvaros šoreiz tiek eksponēts pārlietu liels tematiskā materiāla klāsts.

Varētu šķist, ka līdz ar to radīt mūzikas režijas ziņā kompaktu skatuves darbu, uz ko tiecās Prokofjevs, ir neiespējami. Un pirmizrāde (1954), kas notika jau pēc viņa nāves, šo pieņēmumu apstiprināja. Un tomēr – viss nav tik viennozīmīgi.

Padomju Savienības teātros *Akmens zieds* iestudēts divās versijās. Pirmā, ko veidojis Leonīds Lavrovskis, panākumus neguva. Viņa izrāde bija dekoratīva, bet izplūdusi, bez *iekšējā nerva*, kaut arī iestudētājs un vienlaikus libreta līdzautors sāka darbu pie tās vēl komponista dzīves laikā. Toties otra versija, ko radījis Jurijs Grigorovičs (1957), *Akmens ziedu* it kā atklāja no jauna. Šis baletmeistars būtiski mainīja uzbūvi (četrčelienu baletu pārvērta par trijčelienu, no 46 numuriem 10 svītroja, dažus saīsināja vai mainīja vietām), bet, galvenais, faktiski piedāvāja citu koncepciju, kuras centrā bija ne vairs ilustratīvi dekoratīvā, bet psiholoģiskā sfēra. Balstoties uz Prokofjeva mūziku, Grigorovičs pats simfonizēja izrādi.

No tā izriet negaidīts un būtisks secinājums: lai gan baleta formu komponists tiešām nebija noslīpējis, tomēr pašu mūzikas materiālu viņš bija pārdomājis un izstrādājis atbilstoši noteiktai koncepcijai. Mēģināsim šo koncepciju formulēt.

Atrast jaunā baleta mūzikas režijas *atslēgu* šoreiz bija visai grūts uzdevums; tās meklējumos Prokofjevs no libreta izklidētajiem motīviem izraudzījās vienu pamatdomu – daiļrades prieka ideju [3: 257], kas iemiesota meistarā Daņilas centienos izprast skaistuma noslēpumu, t.i., mākslas noslēpumu. Citas baleta tēlu sfēras ir noslēpumainā un varenā dabas pasaule kā iedvesmas, taisnīguma, dzīves spēka avots; cilvēciskā mīla, kas piemīt Katerīnai; zemiskais ļaunums, kas raksturīgs muižas pārvaldniekam Severjanam; apkārtējās reālās dzīves virpulis. Visas šīs satura līnijas veido fonu pamatidejas kristalizācijai, izceļ to. Atbilstoši šādai pieejai par galveno personāžu kļūst Varakalna Saimniece – skaistuma un radošo meklējumu simbols. Satikšanās ar viņu atver māksliniekam dailes pasauli, ar kuras palīdzību Daņila sasniedz pilnību.

Tieši šādu baletu arī iestudēja Jurijs Grigorovičs. Taču pārsteidzoši, ka otrās versijas galvenais mākslinieciskais atklājums vienlaikus bija svarīgākais dzinulis Prokofjevam mūzikas sacerēšanas procesā. Lavrovskis atceras, kā komponists uztraucies, sākot darbu pie baleta: *Ziniet, mani jau drīz sāks mocīt Varakalna Saimnieces tēma; kāda tā būs, vēl nezīnu, bet tā drīz sāks mani mocīt...* Bet pēc neilga laika: *Ziniet, – viņš man uzsauca, – es atradu Saimnieces tēmu! Lūk, kāda tā ir!* [1: 520] Šajā atradumā, ko komponists uztvēra kā atklājumu, kā debesu dāvanu, arī slēpjas *atslēga* uz viņa radīto skaņdarbu.

Saimnieces vadtēma, kas pašam Prokofjevam ļoti patika, ir īsts viņa melodikas šedevrs. Tās straujajā lidojumā (rodas sajūta, it kā būtu atlaista atspere) un tembra nokrāsā (trompetes) apvienojas spēks un skaistums. Šis materiāls, kas iemieso mūzikas galveno ideju, baletā skan daudzkārt un atbilstoši autora iecerei pavada visspēcīgogo fantastisko varoni visos aktīvās darbības momentos. Tēma piedzīvo dažādas transformācijas, izjaucot

priekšstatu par statiku, par nespēju gūt attīstību mozaīkveida mūzikas ietvaros...

Prokofjevam neizdevās ieraudzīt uz skatuves savu beidzamo baletu. Neizdevās viņam arī noslīpēt līdz pēdējam autora versiju, kas, iespējams, jau vīdēja iztēlē. Nebija komponistam tik daudz spēka, lai atteiktos no uzspiestajām ideoloģiskajām prasībām daiļradei grūtajā 1948.–1950. gada periodā. Tomēr otrs, Grigoroviča veidotais iestudējums pierādīja, ka pašā *Akmens zieda* partitūrā, pašā mūzikā jau ir viss, lai rastos spilgta, režijas ziņā pārlicinoša izrāde.

Un pats galvenais secinājums, ar ko vēlētos noslēgt Prokofjeva vēlino baletu apskatu. To novatorisms slēpjas ne tikai (un pat ne tik daudz) nenoliedzami augstvērtīgajā mūzikā, cik izraudzīto sižetu mūzikas režijā, centienos jau nošu tekstā ietvert potenciālo izrādes tēlu. Šai ziņā katra aplūkotā baleta partitūra ir unikāla.

THE INNOVATION OF THE LATE BALLETS BY SERGEI PROKOFIEV

Tatiana Kurysheva

Summary

The creative life of Sergei Prokofiev has always been linked with ballet. His first contribution to the above genre, namely, music for the ballet *The Chout*, was written as early as in 1915, whereas the last (*The Tale of the Stone Flower*) – in 1950 towards the decline of his life. This timeline quite symbolically highlights the essential place of the genre in question within the context of Prokofiev's creative effort.

Owing to such a formal criterion as timeline, his ballets can relatively be divided into two distinct groups, referred to as *early* and *late*. However, the difference between these groups is marked not only (and not primarily) by the chronological factor alone, but also by such factors as the interpretation of the genre, aesthetics, implementation of the author's concept in music, including also the addressee, who has set very tangible tasks for the composer to solve. As to the latter, Prokofiev has always been noted for his very exact approach.

His early ballets were meant for the Russian seasons (*Ballets Russes*) of Sergei Diaghilev, in other words, for staging them in the West, while the three late ones were commissioned by the administration of the Kirov (the Mariinsky) theater in St. Petersburg and the Bolshoi theatre of Russia for staging them in the land of Soviets. The theme has provided Sergei Prokofiev with a substantial food for thought. This is what he writes: *Our audience gives preference to long ballets, lasting till late at night, whereas western public is in favour of shorter ones. [...] Such a discrepancy of views is predetermined by the fact that Russian audience places strong emphasis on the story-line and its development, while foreign spectators consider these elements to be of minor importance* [2: 187]. This holds to be true – for such late ballets as *Romeo and Juliet* (1936), the same as *Cinderella* (1944) and *The Tale of the Stone Flower* (1950) are extended performances, consisting of several acts and saturated with details of the plot, gradually showing up as the ballet performance proceeds. However, behind this external difference there is something else – quite a diverse concept of the ballet, making itself evident in the music as well.

As to the attitude towards Prokofiev's ballets, there is a certain stereotype. His early ballets are considered to be innovative and daring, which reflect the author's disposition towards mastering the unexplained. Here Prokofiev unambiguously focuses on the problems of music. The composer's innovative approach is primarily linked with the language of sounding material, whereas Prokofiev's late ballets are considered to be the implementation of his classical canons. They are also innovative, only in a different way, synthesizing, compared to the early ones. The three elements, among them music, story-line and visual theatricality rise to the

surface in inseparable uniformity and interaction. Prokofiev not in vain just before writing music for the ballet *Romeo and Juliet* in the middle of the 30s professed himself in both the field of music for the theatre – *Egyptian Nights* (1934) and the cinema. He possessed an irreputable talent of the director. An essential feature of Prokofiev's late ballets proves to be his ability to present an exquisite elaboration of music material. It means that the structure of the whole ballet performance had already been planned while on the level of notation. The bold nature and particular accuracy of the story-line in Prokofiev's late ballets manifest themselves so powerfully that any adapting of the music material to some other not so closely scenario-linked stage variant seems to be rather problematic. Nowadays, when many directors and producers are ready for the most diverse transpositions and curtailments as well as combining music from different sources, success may be rooted in a strict observing the musical direction, suggested by the composer. Any aspiration to employ Prokofiev's ballet music within the context of an inappropriate story-line is doomed to failure.

Literatūra

1. Лавровский, Леонид. „Сейф“ творческого дара (из воспоминаний о Сергее Прокофьеве) // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 514–524.
2. Прокофьев, Сергей. Автобиография // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 15–196.
3. Прокофьев, Сергей. [Встреча Волги с Доном] // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 257.
4. Прокофьев, Сергей. О „Золушке“ // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 249–250.
5. Уланова, Галина. Автор любимых балетов // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 431–438.
6. Эйзенштейн, Сергей. Заметки о Прокофьеве // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 481–492.

Māksla

Nācion. opera

ceturtdien sniedza balletu «Petruška», «Pulčinelai» un «Rebuss» pirmizrādi.

«Petruška» — parasti naiva krievu sādžas lubu bildīte, pieblīvēta ar skaņu dināmiku, kas kliedz pēc pūļa jucekļīgā trokšņa krievu primitīvisma izlaidības garā: izdzert puspudeli spirta, virsū 10 glāzes čai (tēju) un tad kārpīties pa tirgus laukumu vai sādžā uz lielās ielas. Te nemaz nevaram saskatīt «modernisma» dievinātās «masas trauksmi», pēc kuņas tik kāri dzenas mūzikas starptautiskie veikalnieki. Viņi upurē visu, lai tikai rādītu lielāku pūli, jo pūlis ir «modernais valdnieks»; viņam jākļūst un jākalpo, jo viņš vairāk var «sanest» naudu, lai mūzikas lietu uzpēmēji par to gludāki varētu iekārtot savu dzīvi. Un tā šie veikalnieki, labi apzēlot savu reklāmu, «raustījuši» Stravinska «Petrušku» pa zemju zemēm, līdz beidzot tas, kā «jauna vērtība» iekļuvis arī Nācion. operā. Pats komponists pa to laiku, apnicis kalpot mākslinieciska revolūcionārisma elkam, noskaidrojis savu skatu garīgās pasaules lielākos dziļumos, saskatot tur vecītaļu melodisma daiļumu, un uzrakstījis pēc Pergolezi motīviem mūzikāli teicamu mākslas

darbu «Pulčinelai». Te pazudis «Petruškas» plēsīgais skaņu chaoss, radies atkal respekts pret rakstības likumiem, kuri vada irdzošas skaņu straumes kā mūžīgās gaismas glāstu, un liek klausītājam ne tikai izjust mūziku, bet arī sajust to, par ko runā šī mūzika. Mūzika ir skaņu valoda un katrai valodai ir savi likumi. Kur nav likumu, tur ir chaoss un anarchija, kā to dzirdējām Prokofjeva «Rebuss» izpildījumā. Ja mūzikas sacerējumā notiek kāda neskaidra «grābstīšanās», mūzikas veikalnieki parasti iegalvo, ka te esot kāda neizprasta nākotne. To tie stāsta arī par «Rebuss» (Prokofjevs nosaucis «Stalnoi skok», — tērauda lēcieni). Šim «lēcienam» izbūvētas sarkanas kāpnes ar dzelzs riteņu un vārpstu imitācijām. Uz kāpnēm un skatuves sadzīti saniknoti cilvēki, kas staipa un rāda savus muskuļus, turot naidīgi savilkta dūres, brīžiem rādot žestus, raidītos it kā no pirmatnējām stopu bultām. Uzveduma krāsās dominē: sarkans, melns un dzelzs; tas ož pēc asinīm un nāves, bet nākotnes mākslai taču vajadzētu paust dzīvību, saulainu prieku, cilvēces gaišākus sapņus.

«Rebuss» dzelzs «lietišķības» dekorācijas un kostīmus zīmējis Liberts, panākot nāvējoša satīnguma mēchanisku aukstumu. Struņa «Petruškas» dekorācijas, kostīmi, lietišķās mākslas piederumi (dažādi trauki) liecināja par gleznotāju, kā krievu etnografiskā stila un krāsu noskaņojuma teicamu izpratēju. Suttas dekorācijas «Pulčinelai» atgādina tipisku Itālijas pilsētiņas stūri, kam daudz labāki piestāv mēnesnīcas baltā gaisma nekā ielas laternas elektriskā acs.

Lielais tehniskais darbs, ko veikuši Vilzaks ar visu kuplo balleta saimi, ir kā smiltis izlaistīts vīns. Tam ir tikai vienkārša publikas interese noszīme; nevienu tas ne silda, ne reibina, nesniedz arī garīgas pacilātības prieku, bet drīzāk modina nopūtu: vai tagad ir tas laiks, kad Rīgā ar valsts piemaksām aicina skatīties tādas psihiski slimīgas rebusus? M. Brēms.

SERGEJA PROKOFJEVA BALETI LATVIJĀ

Baiba Beinaroviča

Sergeja Prokofjeva (1891–1953) saikne ar baletu izveidojās samērā agri: 1914. gadā, divdesmit trīs gadu vecumā, viņš ieradās Londonā un iepazinās ar *Krievu baleta* trupas vadītāju Sergeju Djaģiļevu (1872–1929). Jaunais komponists sacerēja baletu *Ala un Lollijs* (1915. gadā tas pārtapa *Skitu svītā* simfoniskajam orķestrim), taču Djaģiļevs to nepieņēma; toties dažus gadus vēlāk viņš iestudēja Prokofjeva baletu *Āksts* (pilns nosaukums *Pasaka par ākstu, kurš izzāvēja septiņus* [citus] *ākstus*; 1921¹, Parīze, *Théâtre de la Gaîté-Lyrique*). Šis uzvedums vērtējams kā viens no Djaģiļeva *Krievu baletam* raksturīgajiem paradoksiem, jo horeogrāfija tapusi pēc mākslinieka skicēm: to veidoja Tadeo Slavinskis (*Tadeo Slavinsky*) sadarbībā ar gleznotāju Mihailu Larionovu. Turpmāk Djaģiļeva trupā notika pasaules pirmizrādes vēl diviem ievērojamiem Prokofjeva baletiem: *Tērauda auļojumam* (1927, Parīze, Sāras Bernāras teātris, horeogrāfs Leonīds Mjasins) un *Pazudušajam dēlam* (1929, turpat, horeogrāfs Džordžs Balančins / *George Balanchine*). Ārpus Djaģiļeva trupas iestudējumus piedzīvoja arī citi Prokofjeva agrīnie baleti, tomēr tie viņa daiļradē mazāk nozīmīgi un daudz retāk uzvesti. Piemēram, Borisa Romanova trupa *Russian Romantic Theatre* bija pirmā, kas iestudēja *Trapeci* (1925, Berlīne, Romanova horeogrāfija; šis balets nereti pat netiek minēts komponista skaņdarbu sarakstos); savukārt Parīzes *Grand Opéra* uzveda baletu *Pie Dņepras* (1932), kura horeogrāfs bija Seržs Lifārs (*Serge Lifar*).

1936. gadā Prokofjevs apmetās Padomju Krievijā uz pastāvīgu dzīvi (arī pirms tam, jau kopš 20. gadu beigām, viņš vairākkārt ieradās dzimtenē un iesaistījās vietējā mūzikas apritē). Šeit komponists radīja ģeniālo baletu *Romeo un Džuljeta*, kura pirmizrāde noritēja Čehoslovākijā (1938, Brno, horeogrāfs Ivo Vaņa Psota / *Ivo Vaňa Psota*), kā arī *Pelnrušķīti* (1945, Maskava, Lielais teātris, Rostislava Zaharova horeogrāfija) un *Akmens ziedu* (pilnā nosaukumā *Teiksmā par akmens ziedu*; 1954, Maskava, Lielais teātris, Leonīda Lavrovska horeogrāfija). Mākslas filmai *Ivans Bargais* savulaik (1942) sacerētā mūzika jau pēc Prokofjeva nāves pārtapa baletā *Ivans Bargais* (1975, Maskava, Lielais teātris, Mihaila Čulaki mūzikas redakcija, Jurijs Grigoroviča horeogrāfija).

Latvijā no Prokofjeva baletiem ir iestudēti *Tērauda auļojums* (ar nosaukumu *Rēbuss*, 1933), *Romeo un Džuljeta* (1953, 1982, 1999), *Pelnrušķīte* (1953, 1991, 2005) un *Pazudušais dēls* (1978).²

Rēbuss

Pirmais Latvijā iestudētais Prokofjeva balets *Rēbuss* sacerēts 1925. gadā un pasaulē pazīstams ar nosaukumu *Стальной скок* (tulkojumā no krievu val. *Tērauda auļojums*) vai *Le Pas d'acier* (franču val.). Baleta

¹Šajā un nākošajā rindkopā iekavās minētais gadskaitlis apzīmē baleta pirmuzveduma gadu.

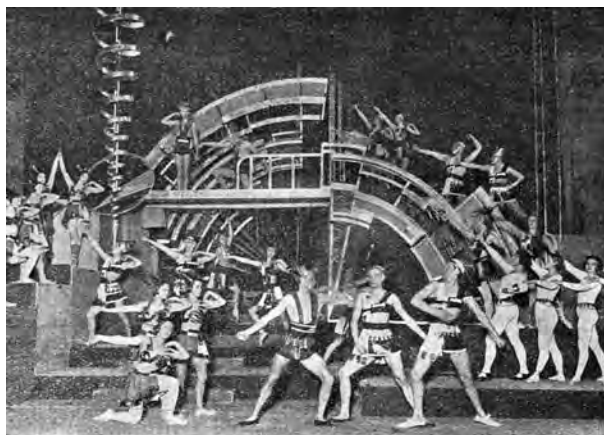
²Ārpus raksta ietvariem palikuši Prokofjeva baleti, kas Latvijā nekad nav uzvesti, piemēram, *Āksts* un *Akmens zieds*. 20. gadsimta 50.–60. gados LPSR Valsts operas un baleta teātra Māksliniecisķā padome vairākkārt apsvēra iespēju iestudēt *Akmens ziedu*, tomēr šī iecere netika realizēta.



LNO baletmeistars, *Rēbusa* iestudētājs un galvenās vīriešu lomas atveidotājs Anatols Vilzaks. Fotoreprodukcija no periodiskā izdevuma *Latvijas Nacionālā opera*: 16. nr. / 1932.–1933. gada sezona, 2. lpp.

tapšana bija neparasta un provokatīva kā viss, kas saistīts ar Djagiļevu. Prokofjevu bija aizrāvusi ideja par laikmetīgas tēmas risinājumu baletmūzikā. Komponistu valdzināja iespēja uz skatuves parādīt cilvēkus un mašīnas, kas simbolizētu nemierīgo laikmetu un augošo industriju. Nosaukumu *Tērauda auļojums* bija ieteicis pats Djagiļevs, bet krievu emigrācijas prese baletu tā proletāriskās ievirzes dēļ ironiski dēvēja par proletkulta pārstāvja ērkšķaino ziediņu [21: 250].

Pārdēvēšanas iemesli Latvijas Nacionālās operas iestudējumam nav zināmi. Baletmeistars Anatols Vilzaks (*Anatole Vilzak*, arī *Anatole Viltzak*; krievu versijā *Анатолий Вильтзак*, 1896–1998) ar jauno nosaukumu, iespējams, vēlējies akcentēt viņa iecerētā baletvakara spilgto un moderno raksturu – vienā vakarā ar Prokofjeva *Rēbusu* izrādīja Igora Stravinska viencēlienus *Petruška* un *Pulčinnella* (taisnības labad tomēr jābilst, ka Stravinska baletus nepārdēvēja). *Rēbusa* pirmuzvedums notika Latvijas Nacionālajā operā 1933. gada 27. aprīlī. Iestudējuma veidotājs un galvenās vīriešu partijas izpildītājs



Kopskats no baleta *Rēbusa*. Fotoreprodukcija no periodiskā izdevuma *Latvijas Nacionālā opera*: 17. nr. / 1932.–1933. gada sezona, 19. lpp.

Vilzaks pats neilgu laiku bija dejojis Djagiļeva *Krievu baletā*; laikposmā no 1932. līdz 1933. gadam viņš ieņēma Latvijas Nacionālās operas galvenā baletmeistara posteni.

Rīgas krievu prese Vilzaka sagatavotos baletus vērtēja ļoti augstu, to skaitā arī *Rēbusu*, kuru atzina par pirmo īsti moderno baletiestudējumu Latvijas Nacionālajā operā [18]. Avīzes *Segodnja* (*Сегодня*)

baleta kritiķis un faktiskais izdevējs Jēkabs Brāmss atgādināja, cik vīlusies un sarūgtināta no *Tērauda auļojuma* pirmizrādes Parīzē pirms sešiem gadiem aizgājusi izcilā balerīna Anna Pavlova; vienlaikus viņš pauda gandarījumu, ka tagad interesi saista *dzīva, jēgpilna deja, kas ved no mitoloģijas uz tautas dvēseli un līdzinās šodienas dzīves ritmiem. Deja, kurā klasiskā nosacītība ir nevis pati par sevi, bet tikai kā palīglīdzeklis cilvēcisku kaislību izteikšanai* [18]. Acīmredzot kritiķis vēlējās akcentēt faktu, ka laikposmā starp Mjasina *Le Pas d'acier* pirmizrādi un Vilzaka *Rēbusa* uzvedumu mainījusies arī publika: tagad tā spēj pieņemt un novērtēt ne vien baleta ideju par skrūvītēm un mehānismiem, kurus iemieso dejotāju augumi, bet arī mūzikas un horeogrāfijas novitāti. Liela nozīme uzveduma vizuālajā noformējumā bija Ludolfa Liberta dekorācijām un kostīmiem; prese rakstīja, ka viņš *pārspējis sevi vai, pareizāk sakot, pilnībā aizgājis no sevis* [18] – uz skatuves bija mašīnas un turbīnas, nevis klasiskajos iestudējumos ierastais krāšņās, ziedošās ainavas fons, ko Liberts tik spoži bija uzgleznojis Pētera Čaikovska *Apburtās princeses* uzvedumam 1929. gadā. Kostīmus mākslinieks bija darinājis no tik ekstravagantiem materiāliem kā skārds, plastmasa, celofāns u.c., kas 30. gados skatuves darbu noformējumā bija absolūta novitāte un avangards.

Tomēr pretēji Jēkaba Brāmssa cerībām iestudējuma ekstravagance ilgstoši nesaistīja skatītāju uzmanību. Iespējams, viņi mašīnizētajā uzvedumā nespēja identificēties nedz ar tā varoņiem, skrūvītēm un robotiem, nedz ar attēloto laikmetu, un *Rēbuss* ātri pazuda no repertuāra. Diemžēl laikabiedri nav atstājuši liecības par izrādes horeogrāfisko veidolu. Zināms vienīgi, ka *Rēbuss* bija horeogrāfa Mjasina *Le Pas d'acier* iestudējuma pārnese uz Latvijas Nacionālās operas skatuves, un tagad vairs nepateikt, ciktāl tas balstījās uz Mjasina ieguldījumu un ciktāl – uz paša Vilzaka jaunradi. Visumā modernā stilā ieturētā horeogrāfija neizraisīja revolūciju latviešu baletā, kurā spēcīgas saknes bija laidis krievu akadēmiskais balets.

Divdesmit gadus vēlāk, vienā un tajā pašā gadā (1953), toreizējās Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātri iestudējumu piedzīvoja uzreiz divi apjomīgi Prokofjeva darbi – *Romeo un Džuljeta* un *Pelnrušķīte*.

Romeo un Džuljeta

Romeo un Džuljeta tapšanas vēsturi Prokofjevs ieskicē savā autobiogrāfijā [9]. 1934. gada nogalē aizsākušās viņa sarunas ar Kirova teātri, un komponists izraudzījies sižetam slaveno Viljama Šekspīra lugu. Tomēr vēlāk Kirova teātris no iespējamā pasūtījuma atteicies, un to pārņēmis Lielais teātris. Baleta sākotnējā versija pabeigta 1935. gada 8. septembrī [19: 278].³ Taču iestudēšana ievilkās: komponistam vairākkārt radās domstarpības ar baletmeistaru un dejotājiem, un daudzus numurus nācās pārrakstīt. Visbeidzot Lielais teātris lauza līgumu, pasludinot Prokofjeva mūziku par neizdejojamu. Krievijas teātriem vilcinoties, *Romeo un Džuljeta* pasaules pirmizrāde notika Brno operteātrī Čehijā 1938. gada 30. decembrī, savukārt pirmizrāde Padomju Savienībā – Ļeņingradā – 1940. gada 11. janvārī. Iestudējumu veidoja Leonīds Lavrovskis, un

³ Vairumā avotu, kas veltīti Prokofjeva daiļradei, *Romeo un Džuljeta* rašanās gan datēta ar 1936. gadu. Tam acīmredzot ir savs pamats, jo pēc 1935. gada 8. septembra komponists partitūru vēl būtiski papildinājis (*Džuljeta* variācija – 14. nr., *Romeo* variācija – 20. nr. u.c.), tajā skaitā kardināli mainījis izskaņas koncepciju.

titullomās bija izcils baleta duets: Gaļina Ulanova un Konstantīns Sergejevs. *Romeo un Džuljeta* kļuva par augstāko virsotni drāmbaletā jeb dramatiskajā baletā; šī horeodrāmas forma Padomju Savienībā 30.–50. gados bija ļoti populāra. Vēl vairāk: Prokofjevs, kas kopā ar Adrianu Piotrovski, Sergeju Radlovu un baletmeistaru Lavrovski bija rakstījis libretu, apliecināja, ka bezvārdu māksla – balets – spēj *izstāstīt* Šekspīra drāmu vissmalkākajās niansēs.

Interesanti, ka baleta sākotnējā iecere paredzēja laimīgas beigas. Tas nebūt nav dīvaini, ja ņem vērā padomju ideoloģijas prasību pēc pārspīlēta optimisma kā sadzīvīvē, tā arī mākslā; pārveidot, piemēram, Čaikovska *Gulbju ezera* finālu par laimīgu izskaņu Padomju Savienībā bija ja ne pavisam saprotami, tad pieņemami gan. Prokofjevs taisnojās, ka *dzīvi cilvēki var dejot, bet mirstošie taču nedejo gulēdami* [8: 195]. Tomēr vēlāk izrādījās, ka mūzika *laimīgajām beigām* iznākusi vāja, un komponists pārrakstīja to, mainot finālu uz traģisku. Rezultātā Prokofjevs bija radījis, iespējams, visdziļāko un iespaidīgāko traģikas lappusi pasaules baletmūzikā. Bet runas par mirušajiem, kuri nedejo, bez šaubām, ir tikai aizbildinājums. Daudzas personības, kas iegājušas horeogrāfijas vēsturē – Džons Kranko (*John Cranko*), Kenets Makmilans (*Kenneth MacMillan*), Moriss Bežārs (*Maurice Bejart*), Anželēns Prelžokāžs (*Angelin Preljocaj*) u.c. – savā mākslā apliecinājušas, ka Romeo deja ar aizmigušās mīlotās ķermeņi un Džuljetas deja ar mirušo Romeo horeogrāfiski ir ne vien iespējama, bet arī emocionāli iedarbīga. To pierādīja arī pirmā Džuljeta latviešu baletā Anna Priede: *Nobeiguma skatu, kur Annai Priedei jātēlo miruši Džuljeta, viņa veido ar izmeklēti delikātām, klusā sāpju smeldzē tikko jaušāmām, liegām kustībām*, 1961. gadā rakstīja baleta vēsturniece Elza Siliņa [10: 246].

LPSR operas un baleta teātra repertuārā *Romeo un Džuljetu* uzņēma viegli, bez sarežģījumiem. Izšķirošais vārds tolaik bija teātra Mākslinieciskajai padomei, kura apsprieda repertuārā iekļaujamas izrādes, vērtēja ideoloģiski pareizos un nepareizos darbus (diemžēl tāds dalījums pastāvēja) un, visbeidzot, izraudzījās repertuāru. Jāatzīst, ka Mākslinieciskā padome visumā veiksmīgi balansēja uz *ideoloģiski pareizo* darbu izvēles un mākslinieciski augstvērtīga repertuāra robežas. Sēžu protokoli nereti atklāj dilemmu starp šīm abām ne vienmēr savienojamajām kategorijām, taču Prokofjeva *Romeo un Džuljeta* pretestību neraisīja, turklāt teātra primabalerīna Priede visiem šķita piemērota Džuljetas lomai. Viņas liriskais dejas stils un sapņainais skatuves veidols bija tuvs ideālajam kanonam, par kādu uzskatīja Ulanovas radīto tēlu. *Romeo un Džuljetas* iestudēšanu uzticēja baletmeistaram Jevgeņijam Čangam (1920–1999).

Tas nebija viņam viegls uzdevums: lai gan kopš pirmizrādes Padomju Savienībā bija pagājuši vairāk kā desmit gadi, Lavrovska iestudējums joprojām saglabāja nozīmību. Vēl vairāk, tas bija ieguvis kanona statusu visiem šī baleta horeogrāfiem. Saskaņā ar Padomju Savienības tālaika praksi baleti, turklāt ne vien akadēmiskie, bet arī padomju laikā tapušie, tika *pārnesti* no teātra uz teātri tikpat kā nemainītā veidā. Ja tie bija kļuvuši par horeogrāfiskiem kanoniem (piemēram, jau minētais, Lavrovska



Skats no Jevgeņija Čangas iestudētās izrādes *Romeo un Džuljeta* (1958). Džuljeta – Anna Priede, Romeo – Haralds Ritenbergs. Fotografijas oriģināls glabājas LNO arhīvā.

veidotais *Romeo un Džuljeta* vai Borisa Asafjeva *Bahčisarajas strūklaka* Rostislava Zaharova iestudējumā), tad visu uzveduma pamatstruktūru dažādos Padomju Savienības teātros nācās saglabāt pat detaļās. Arī latviešu baletmeistaram bija jārēķinās ar Lavrovska *Romeo un Džuljetu* un jāseko Kirova teātra iestudējuma principiem.

Čanga respektēja baleta mūzikas struktūru un tēlaino ievirzi, kas savukārt perfekti sekoja Šekspīra darbam. Prokofjevs bija strādājis vienlīdz kā komponists un dramaturgs. Viņš nepieļāva ne mazākās atkāpes no lugas un skrupulozi iedziļinājās darbības niansēs, varoņu psiholoģijā, ko arī atzīmēja kritika: *Līdzās individuālajiem tēlu un tēmu traktējumiem Prokofjeva mūzikā reālistiski un dzīvi atsegtas sadzīves ainas, kuru fonā risinās traģiskie notikumi. Veronas augstmaņa Kapuleta ballē svētku mūzika un dižciltīgo viesu dejas pavadījumi skan skarbi un cietsirdīgi* [11]. Un patiesi, mūzika burtiski pasaka priekšā varoņu raksturu un rīcības motīvus. Daudzos citos baletos

dejojājiem dota liela mākslinieciskā brīvība, turpretī *Romeo un Džuljetas* tēlu interpretāciju mūzika ierobežo jau *a priori*. Baletā nav nevienas liekas ainas un liekas nots. To respektējot, arī baletmeistars Čanga veidoja blīvu baleta audumu, piesātinātas ainas un kāpinātu notikumu attīstību. Būtiskākās viņa iestudējuma iezīmes bija monumentālisms un patētisks vēriens, taču mazāk vietas Čanga atvēlēja dejai. Arī Lavrovska kanoniskajā paraugā dejas minimums tomēr pilnībā neatainoja *Romeo un Džuljetas* – padomju drāmbaleta žanra augstākās virsotnes – muzikālo bagātību. Horeogrāfijā Čanga kā pamatu bija izmantojis Lavrovska iestudējumu: deju skatus veidojis uz patētisku žestu un skulpturālu pozu bāzes, radot plašuma iespaidu, atstājis slaveno Džuljetas skrējienu trešajā cēlienā u. tml. Tāpēc muzikoloģes Vizbulītes Bērziņas rakstīto par Veltas Vilciņas Džuljetu var attiecināt uz ikvienu šī iestudējuma tēlu un arī – uz iestudējumu kopumā: *Ja baletmeistara Leonīda Lavrovska horeogrāfija runātu tikpat atraisītu, brīvu valodu kā Sergeja Prokofjeva mūzika, Džuljetas tēls varbūt kļūtu par augstāko piepildījumu Veltas Vilciņas mākslā* [3: 215]; resp., kritiķe netieši atzinusi, ka horeogrāfiski trūcīgais iestudējums ļāva dejotājiem paust savas aktieriskās dāvanas, taču ierobežoja iespēju izteikties baleta valodā – dejā.

Romeo un Džuljetas Latvijas pirmizrāde notika 1953. gada 25. februārī. Tās panākumus noteica arī Edgara Vārdauna scenogrāfija un Margas Spertāles darinātie kostīmi. Katrs atsevišķi šie mākslinieki jau bija līdzdarbojušies dažādos iestudējumos, taču abi kopā un sadarbībā ar baletmeistaru Čangu pirmoreiz strādāja tieši pie *Romeo un Džuljetas*. Izrādē valdīja itāļu renesanses noskaņa un silti toņi, dekorācijas bija *gleznieciski smalkas* [...] *un stilā izturētas* [5: 204]. Vēlāk Čanga ar Vārdauni un Spertāli gatavoja Prokofjeva *Pelnrušķītes* (1953), Ādolfas Skultes *Brīvības saktas* (1955), Ādolfas Adāna *Žizeles* (1956) un Arama Hačaturjana *Spartaka* (1960) iestudējumus. Bija dzimis radošs tandēms, kura veidotās izrādes latviešu baleta vēsturē iegājušas ar vizuālu izteiksmību, precīzi tvertām detaļām un trāpīgiem, laikmetam atbilstošiem kostīmiem.

Nākamreiz LPSR operas un baleta teātris pie *Romeo un Džuljetas* atgriezās tikai 20. gadsimta 80. gados. 1982. gada 21. janvārī pirmizrādi piedzīvoja Aleksandra Lemberga (1921–1985) iestudējums. Viņš ilgi bija lolojis šī baleta ideju un tiecās tajā atainot ne vien savam laikam aktuālos akcentus, bet arī atminēties jaunību, kad franču trupā *Ballet de la Jeunesse* dejoja Tibaldu un Čangas iestudējumā bija Romeo. Trīsdesmit gadus pēc Čangas noteikti bija iespējams sniegt jaunu, laikmetīgu skatījumu uz Šekspīra varoņiem, turklāt Lembergs vēlējās īstenot šo baletu savā interpretācijā un izmantot visu ilgajā baletmeistara praksē uzkrāto.

Kritika izrādi vērtēja pretrunīgi. Ija Bite uzskatīja, ka iestudējumam trūkst koncepcijas un pamatojuma tieši šī baleta izvēlei, savukārt horeogrāfija *vedina domāt par kompromisu starp bijušajiem „dramatiskā baleta” principiem un tieksmi lietot mūsdienīgu izteiksmi* [6]. Turpretī Eriks Tivums atzina *Romeo un Džuljetu* par vienu no visizcilākajām Lemberga izrādēm un uzsvēra: *Gribēti vai nejausi, bet baletmeistars sajutis uz sava pulsa Prokofjeva nervu*; recenzents cildināja arī precizitāti, ar kādu baletmeistars

sekojis mūzikas uzbūvei, daudzo ainu vienmērīgajam secīgumam un tēlu spilgtajam raksturojumam [13].

Romeo un Džuljeta iestudējuma scenogrāfiju un kostīmus bija darinājusi Lemberga ilggadējā domubiedre Biruta Goģe, kas ar šo baletmeistaru strādājusi kopš viņa pirmā apjomīgā iestudējuma – *Pēra Ginta* (1966, Edvarda Grīga mūzika). Pieskaņojoties Lemberga iestudējuma stilam, tā *lielajām līnijām*, arī uzveduma vizuālais noformējums tikai ar atsevišķiem triepieniem sniedza iespaidu par notikumu vidi un laikmetu. Kā horeogrāfijā, tā scenogrāfijā un kostīmos galvenais bija atklāt Šekspīra un Prokofjeva traģēdijas vispārcilvēcisko dabu, nevis precīzi kopēt renesanses laika Itāliju un iedziļināties smalkās detaļās.

Vladimira Vasiļjeva (dz. 1940) veidotā *Romeo un Džuljeta* pirmizrāde Latvijas Nacionālajā operā notika 1999. gada 23. oktobrī. Tā bija iezīmīga ar netradicionālu skatuves ierīkojumu. Vēlēdamies saasināt un izcelt darbības konfliktu, Vasiļjevs orķestri un diriģentu novietoja skatuves fonā, bet dejotājus – pašā avanscēnā un aiz orķestra, uz paaugstinājuma. Mūzikā baletmeistars veica visai ievērojamas kupīras, tāpēc darbība šķita nedaudz *saspiesta*. Neraugoties uz to, Vasiļjeva iestudējums saglabāja trijēcēlienu struktūru, nezuda arī mūzikas un dramaturģijas loģika. Savukārt iestudējuma horeogrāfija nav vērtējama viennozīmīgi. Neoklasiskā stilā ieturētie, emociju cauraustie solodejojumi un dueti atstāja skaistu, pacilājošu iespaidu. Par Vasiļjeva iestudējuma *dvēseli* kļuva pirmizrādes sastāvs ar Viktoriju Jansoni un Alekseju Avečkinu titullomās; šie tolaik pavisam jaunie dejotāji bija saņēmuši lielu uzticības kredītu, kas pilnībā attaisnojās. Vājāk izstrādāti bija kordebaleta skati, kuros dominēja mehāniskas un *robotiskas* kustības (dūru sišana pret zemi, lēkšana ar *atšautām* pēdām u.tml.). Jāatzīst, ka tās saskanēja ar ritmu; tomēr šādas kustības varbūt vairāk atbilstu Prokofjeva Parīzes laika baletiem, kuru rašanās 20. gadsimta 20. gados sakrita ar ekspresionisma un abstraktās mākslas ietekmi horeogrāfijā.

Otra izrādes nepilnība bija tumšie toņi scenogrāfijā (Juris Salmanis) un ne pārāk veiksmīgi izraudzītās kostīmu krāsas (Kristīne Pasternaka). Līdzīgi iepriekšējam *Romeo un Džuljeta* iestudējumam arī jaunās versijas veidotāji netiecās uz laikmeta precīzu vizuālu attēlojumu. Kapuleti nama balles koši zeltainie un violetie toņi pretstatā spilgti sarkanajiem tautas kostīmiem veidoja pārlietu krasu disharmoniju krāsu salikumos. Acīmredzot mākslinieki bija centušies veidot kostīmus ar simbolisku vizuālo tekstu; tomēr baltie, no viegla auduma šūtie Džuljetas, Romeo un Merkucio tērpi pārāk vienkāršoti bija pretstatīti tumši brūnajam, ar zeltu rotātajam Tibalda un zaļganajam Parisa kostīmam.

LNO galvenais baletmeistars Aivars Leimanis, pateicoties agrāko gadu kontaktiem, spēja panākt vienošanos ar Vasiļjevu par *Romeo un Džuljeta* uzvedumu Rīgā, neapmaksājot horeogrāfa autortiesības. Šis lieliskais žests no Vasiļjeva puses skaidrojams kā LNO finansiālās situācijas izpratne; viņš pats tolaik bija Maskavas Lielā teātra direktors un mākslinieciskais vadītājs, tāpēc šādus jautājumus pārzināja nevainojami.

Fināla skats no Vladimira Vasiļjeva iestudētās izrādes *Romeo un Džuljeta*. Džuljeta – Elza Leimane, Romeo – Raimonds Martinovs. Fotogrāfs – Andris Tone. Fotogrāfijas oriģināls glabājas LNO arhīvā.





Skats no Vladimira Vasiljeva iestudētās izrādes *Romeo un Džuljeta*. Džuljeta – Elza Leimane, Romeo – Raimonds Martinovs. Fotogrāfs – Andris Tone. Fotogrāfijas oriģināls glabājas LNO arhīvā.

Lai cik dažādas bijušas mūsu operteātrī iestudētās *Romeo un Džuljetas* interpretācijas, tās vieno neoklasiska ievirze – proti, klasiskā baleta pamatos sakņota horeogrāfija, kas papildināta ar modernā baleta atklājumiem, piemēram, augstiem palēcieniem, grīdas tehniku utt. Jo īpaši titulvaroņu divdejās izmantotas plašas kustības, lidojoši lēcieni un griezieni, kas ne vien saplūst ar mūziku, bet arī gluži simboliski pauž Romeo un Džuljetas mīlestības lielo spēku un vēlmi pacelties pāri Monteki un Kapuleti dzimtu naidam.

Pelnušķīte

Tūlīt pēc *Romeo un Džuljetas* triumfālajiem panākumiem Prokofjevs sāka darbu pie baleta *Pelnušķīte*. Tā pamatā bija franču autora Šarla Pero pasakas motīvi. Partitūru Prokofjevs pabeidza 1944. gadā. *Pelnušķītes* pasaules pirmizrāde notika Lielajā teātrī 1945. gada 21. novembrī; horeogrāfiju bija veidojis Rostislavs Zaharovs.

Monumentālā baleta *Romeo un Džuljeta* mūzika nepārprotami raksturo varoņus un darbību kopumā; savukārt *Pelnušķītes* mūzika, kurā vairāk spožu skanējuma efektu, pieļauj dažādas interpretācijas attiecībā uz darbības vidi, laiku un pat varoņiem. Tāpēc pretstatā baletam *Romeo un Džuljeta*, kam ir ļoti maz no Šekspīra un Prokofjeva ieceres kardināli atšķirīgu horeogrāfisko risinājumu, *Pelnušķītei*

bijušas visai daudzveidīgas uzveduma versijas. Piemēram, Rūdolfā Nurejeva iestudējumā (1986, Parīzes opera) darbības vide ir 20. gadsimta 30. gadu Holivuda, Pelnrušķīte sapņo par kino un deju brīnišķīgu deju Čārlija Čaplina kostīmā ar drēbju pakaramo; iestudējumā izmantoti *stopkadri*, kuros asprātīgi apspēlēta kinomākslai raksturīgā darbības ilgstamība un notikumu paralēlā norise. Ironiskā mūzika pieļauj plašas t.s. *travesti* lomu iespējas. Nurejevs savā iestudējumā parādījās kā Producents motociklists – Fejas aizstājējs, kas visu izkārto labvēlīgi. Vladimira Malahova krāsaini iestudētajā pasakā (2002, Berlīne, *Staatsballett*) pats horeogrāfs ar grotesku azartu dejoja uz puantēm vienu no kaprīzajām [Pus]māsām, savukārt Vladimirs Vasiļjevs ar tādu pašu prieku atveidoja Pamāti paša iestudētajā *Pelnrušķītē* (1991, Maskava, Kremļa balets). Daudzveidīga traktējuma iespējamību apliecina arī trīs dažādās *Pelnrušķītes* versijas latviešu baletā.

Lai cik viegla un gaiša būtu šī Prokofjeva skaņdarba mūzika, Latvijā tas līdz skatuvei nebūt nenonāca viegli. Operas un baleta teātra Mākslinieciskās padomes sēžu protokoli atklāj, cik pazemojošus brīžus nācās piedzīvot baletmeistaram Jevgeņijam Čangam.

1953. gada 21. decembrī noritēja smaga un spraiga diskusija par *Pelnrušķītes* otrajā ģenerālmēģinājumā redzēto. Paradoksāli, ka par baleta horeogrāfiju un mūziku izteicās ne jau tikai speciālisti baleta jomā, bet visi, kam nebija slinkums: *trūkumi tīri horeogrāfijas plāksnē* (režisors Nikolajs Vasiļjevs), *trūkst fantāzijas un izdomas – viss pārāk pelēks, pārāk vājš, trūkst pareiza raksturojuma atsevišķiem tēliem – sevišķi deju skolotājam. Horeogrāfijā vispār trūkst izlīdzinātas līnijas – tas liels trūkums, pie tam kolektīvs spējīgs. Daudz neloģiskuma* (diriģents Leonīds Hudoļejs). Pārmetumus saņēma baletmeistara darbs ar izpildītājiem un tēlu traktējums: *Pelnrušķītei trūkst iekšēja dziļuma tēlojumā. Fejai trūkst pacilātības, svinīguma. Deju meistara palīgs ar vijoli vājš, pat traucējošs* (muzikologs Arvīds Darkevicis); *jokdaris galīgi nepieņemams – pārāk nikns, absolūti trūkst viegluma un humora, arī kostīmu vajadzēs mainīt. Princis [...] bez rakstura, izrādē nemaz nav manāms* (režisore Vilhelmīne Volkova); *pats galvenais – Pelnrušķītei un Princim vēl trūkst pareiza traktējuma* (diriģents Edgars Tons). Visbeidzot, gluži vienkārši tika kritizēta pati izrāde kopumā, bieži vien piesaucot no šodienas viedokļa smieklīgus, bet 20. gadsimta 50. gadiem raksturīgus argumentus: *vispār ideoloģiskā puse apmierina, bet pati izrāde vēl negatava* (Darkevicis) [22].

Nākošajā Mākslinieciskās padomes sēdē 23. decembrī dienas kārtībā bija izrādes pieņemšana. Klātesot baletdejojājiem Inārai Ginterei, Janīnai Pankratei un Aleksandram Lembergā, nekautrējoties tika apspriests solistu sniegums. Hudoļejs pārmeta Čangam *izdomas trūkumu* un ieteica *papildināt visu baleta darbību. Sevišķi jāstrādā un jāmeklē pati Pelnrušķīte* [23]. Neapšaubot Mākslinieciskās padomes locekļu profesionalitāti, šajā konkrētajā gadījumā tomēr jāatzīst: arī augstas raudzes profesionāļi reizēm mēdz paust kategoriskus viedokļus par tēmām, kurās nav pilnībā kompetenti. Rezultātā profesionālis vērtē

cita profesionāla sniegumu, nepārzinot žanra specifiku un detaļas, bet izdarot virspusējus un pat pārsteidzīgus secinājumus, varbūt pat pakļaujoties valdošajai noskaņai, kā tas, iespējams, notika abās šajās decembra sēdēs. *Pelnrušķītes* lieta Mākslinieciskās padomes arhīvā ir sevišķa, citu tik ļoti vētītu un tik rūpīgi aprakstītu ģenerālmēģinājumu neatrast. No vienas puses, var saprast padomes locekļu bažas: balets ir par Pelnrušķīti, un, ja nav galvenās varones, gaidāma izgāšanās. No otras puses, Pelnrušķīte nav sarežģītākais tēls ne baleta vēsturē, ne arī Prokofjeva mūzikā. Šī varone ir vairāk pasīva, viņas muzikālo un psiholoģisko tvērumu nevar salīdzināt ar Džuljetu (*Romeo un Džuljeta*), nav arī tik sarežģītu dvēseles pārdzīvojumu kā Anastasijai (*Ivans Bargaiss*). Pēc saņemtās kritikas baletmeistars Čanga atrada sevī spēku pateikties par norādījumiem un apliecināt, ka ņems vērā iebildes par vājajām vietām.

Čangas iestudējuma trūkumus, iespējams, noteica fakts, ka *Pelnrušķīte* atšķirībā no sākotnēji par nedejisku uzskatītā baleta *Romeo un Džuljeta* ir izteikti *dansanta* (no fr. *dançant*). Pretstatā *Romeo un Džuljetas* novatorismam *Pelnrušķītes* mūzika stingri sakņota baletžanra tradīcijās: tā ietver gan klasiskajiem kanoniem atbilstošus padedē un lielu mīlas adadžo, gan daudzas solovariācijas, divertimentu, gadalaiku feju skatu un trīs Pelnrušķītes valšus. Kaut arī Čanga savas radošās darbības gaitā ne reizi vien veiksmīgi iestudējis dejas un veidojis dejiskus uzvedumus, viņa stiprā puse tomēr aizvien bijuši dramatiski piesātināti baleti ar psiholoģiski rūpīgi izvērtiem aktieriskajiem skatiem, kuros dejai var atļauties piešķirt mazāku lomu. Tikko iestudējis drāmbaletu *Romeo un Džuljeta*, Čanga, iespējams, vēlējās *Pelnrušķītē* saglabāt to pašu stilu, bet varbūt vienkārši nespēja no tā atteikties: tas bija viņa radošais rokraksts, viņa iekšējā pārliecība, kāds ir pareizi veidots baletuzvedums. Strādājot pie *Pelnrušķītes*, Čanga centās neieklausīties dejiskajā mūzikā, valšos un variācijās, kas aicināt aicināja uz horeogrāfisku daudzveidību, un tāpēc iestudējums īsti neatbilda mūzikai. Tā bija spilgta, kolorīta izrāde, taču tikai attālināti uztverama kā balets – horeogrāfisks iestudējums. Baletmeistars bija ļāvies krāsām, kas atainoja Pamāti un Pasmāsas, arī groteskajam ministru atveidam, savukārt liegie Pelnrušķītes un Prinča tēli uz šī fona šķita bāli.

Un tomēr Čangas *Pelnrušķīte* par īstu neveiksmi neizvērtās. Laikam ritot, norimušas kaislības ap izrādi un piemirstas arī horeogrāfiskā risinājuma nepilnības. Balets palicis vēsturē kā azartisks un gaišs iestudējums: *to, kas notika uz skatuves, varēja salīdzināt ar uguņošanu, valdīja krāšņs darbošanās, radīšanas prieks, un tā vidū klusu gaismu izstaroja piemīlīgā Pelnrušķīte*, jau 21. gadsimtā, apcerot 1953. gada uzvedumu, rakstīja baleta vēsturniece Ija Bite [4: 35].

Turpinājās Čangas sadarbība ar māksliniekiem Vārdauni un Spertāli. Viņi piešķīra *Pelnrušķītei* spilgtu vizuālo kopskatu, un tēlus raksturojošie kostīmi ļāva skatītājiem pārcelties patiesā pasakas pasaulē. Mūsdienās, kad pasaka tik reti parādās uz teātra skatuves klasiskā vizuālā veidolā, ir grūti pārvērtēt Vārdauna un Spertāles ieguldījumu šī baleta atzara attīstībā.

Otrreiz latviešu balets Prokofjeva *Pelnrušķītei* pievērsās tikai pēc teju vai četrdesmit gadiem. Trauksmainajos 20. gadsimta 90. gados, kad trupa pārdzīvoja LNO slēgšanu uz ilgstošu remontu, ilgstošus ārzemju braucienus, nenormālus darba apstākļus uz dažādām dejai nepiemērotām skatuvēm un citas grūtības, tapa franču horeogrāfa Renē Peljasko (*René Pegliasco*) *Pelnrušķīte*. Pirmizrāde notika 1991. gada 30. jūnijā. Atšķirībā no citiem iestudējumiem, kuri bija vairāk vai mazāk veiksmīgi, taču noteiktā koncepcijā balstīti, šajā gadījumā baletmeistaram, šķiet, nebija skaidra mērķa, uz ko tiekties. Visumā pieredzējušajam horeogrāfam pietrūka prasmes, bet varbūt arī vēlēšanās strādāt ar baleta materiālu un trupas solistiem. Dejotāji nespēja rast kontaktu ar horeogrāfiju un iestudējuma ideju, tādēļ neveidojās šim baletam tik nepieciešamā saikne ar skatītāju zāli. Arī nosacītība, kas valdīja scenogrāfa Jura Salmaņa dekorācijās un kostīmu mākslinieces Antas Rozefeldes darinātajos tērpos, nespēja uzlabot kopiespaidu.

2005. gada 27. maijā uzvedumu piedzīvoja varbūt visskandalozākā pirmizrāde ne tikai latviešu baleta, bet arī Latvijas Nacionālās operas vēsturē – Prokofjeva *Pelnrušķīte* moldāvu cilmes horeogrāfa Radu Poklitaru (dz. 1972) versijā. Šis iestudējums nebija ne mēģinājums iedzīvināt pasaku kā Čangam, ne arī ilūzija par pasaku kā Peljasko. Poklitaru *Pelnrušķīte* veidota kā pasakas destrukcija. Baleta darbība risinās priekā mājā, kuras īpašniece ir Pamāte, *darbinieces* – viņas meitas (vesels pusducis!), bet *Pelnrušķīte* nolikta tradicionālajā vietā pie slotām un lupatām. Princis ir mīkstpēdīgs ierocis sava Audzinātāja, acīmredzot netradicionālas seksuālās orientācijas pārstāvja, rokās, un ne Princim, ne *Pelnrušķītei* nerodas vēlēšanās sacelties pret spēkiem, kas neļauj būt viņiem abiem kopā. Poklitaru versijā Princis savā dzimšanas dienā tiek deflorēts un saņem dāvanu – Aizbildņa atvestu priekameitu (*Pelnrušķīti*); vēlāk viņš savas sapņu meitenes meklējumos nevis apskrej puspasauli, bet apmeklē vairākus zaņķus, pārguļ ar *Pelnrušķītes* Pamāti, līdz beidzot, iegrušts kādas meičas apskāvienos, atklāj, ka tā arī ir viņa *Pelnrušķīte*. Poklitaru versija beidzas ar vientuļu *Pelnrušķītes* stāvu: slotu apķērusi, viņa paliek pie sava sapņa par Princi. Un neviļus rodas doma, ka labāk dzīvot tā, nevis kā viņas pusmāsām, kuras pašu māte guldina kopā ar katru, kas maksā naudu.

Prokofjeva *Pelnrušķītes* mūzika ir patiesi elastīga un atvērta draiskulīgiem scēniski artistiskiem pavērsieniem, tomēr tik krasai sižeta maiņai noteikti nepiemērota; tāpēc veidojās liela disharmonija starp skaņurakstu un norisēm uz skatuves. Poklitaru jau agrāk bija radušies sarežģījumi ar Prokofjeva mantiniekiem. Viņa pretrunīgais *Romeo un Džuljeta* iestudējums Maskavas Lielajā teātrī pēc 2004. gada viesizrādēm Londonā izpelnījās britu baleta kritiķu nopelnumu; tika atzīmēta Matsa Eka (*Mats Ek*) lielā ietekme un norādīts, ka *milētāji raustās līdzīgi vardēm, riņķo vai skaļi smejas*. [...] *Poklitaru horeogrāfija liek viņiem [dejotājiem] kustēties jaunā manierē, liedzot parādīt savu klasisko tehniku. Jebkura dramatiska darbība, šķiet, notiek par spīti šai horeogrāfijai un nevis tās dēļ* [1]. Un vēl: *Neraugoties uz pārdrošo raksturu, iestudējums ir dīvainā kārtā vecmodīgs, daļēji tāpēc, ka Maskavas trupa, izsenis sakņodamās tradicionālā virzienā, ir palikusi iepakaļ Rietumu dejas eksperimentu desmitgadēm, un tādējādi*

cenšas panākt iekavēto [7]. Savukārt komponista mantinieki protestēja pret mūzikas patvaļīgu izmantojumu. Vairākus gadus šo *Romeo un Džuljetas* versiju ar panākumiem uzveda Krievijā, līdz beidzot 2007. gadā, pēc Prokofjeva fonda prasības, izrādes nācās pārtraukt. Arī Latvijas Nacionālā operā saņēma oficiālu protestu par Poklitaru *Pelnrušķītes* iestudējumu, un, lai gan vietējā prese to pārsvarā uztvēra kā komponista mantinieku maznozīmīgu demaršu, pēc pāris izrādēm balets tika svītrots no repertuāra.

Poklitaru uzskatāms par *Pelnrušķītes* vismodernākās horeogrāfiskās versijas autoru. Te vairs nebija neviena klasiska soļa, visa kustību partitūra bija laikmetīgā stilā ieturēta, sastāvēja no grīdas tehnikas plaša izmantojuma un stūrainas plastikas, sieviešu partijas netika dejas uz puantēm. Šis bija viens no iemesliem, kādēļ mūzika un Poklitaru horeogrāfija īsti labi nesaderējās.

Jādomā, ka taisnība bija ne vien Prokofjeva autortiesību pārstāvjiem, kas iebilda pret šādu baleta traktējumu, bet arī pats skaņradis protestētu pret to, kā viņa dejiski skaistā un plastiskā, mīlestību slavinošā mūzika izmantota. Gadu vēlāk, 2006. gada 22. septembrī, *Pelnrušķīte* Poklitaru iestudējumā piedzīvoja pirmizrādi LNO ar baltkrievu komponista Oļega Hodosko (*Олег Ходоско*) mūziku. Šis autors radīja to pēc baleta videoieraksta, piemērojot skaņu valodu kustībām, un tādējādi Hodosko versija daudz veiksmīgāk īsteno horeogrāfa ieceri.

Pazudušais dēls

1928. gadā sacerētais *Pazudušais dēls* bija *Krievu baleta* trupas *gulbja dziesma*, pēdējais ievērojamais iestudējums pirms Djagiļeva nāves un trupas izjukšanas. Pasaules pirmizrāde notika 1929. gada 21. maijā un pieteica pasaulei jaunu horeogrāfu – Džordžu Balančinu; titullomā savu dzīvi izdejoja Djagiļeva favorīts un pēdējais *Krievu baleta* premjers Seržs Lifārs.

Ar šo Prokofjeva kompozīciju saistās savdabīga lappuse latviešu baleta vēsturē. 1978. gadā spožais baleta premjers Genādijs Gorbaņovs (dz. 1950) vēlējās sarīkot savu radošā darba vakaru. Parasti šādus vakarus organizēja dejojā gados, taču šoreiz jaunais, radošo spēku pilnbriedā esošais mākslinieks bija nolēmis darīt visu pretēji tradīcijai. Arī repertuārā viņš kategoriski nevēlējās klasisko baletu *grand pas de deux* vai tamlīdzīgus numurus. Gorbaņovs bija iecerējis parādīt vakara programmu, kas izteiktu viņa paša radošos meklējumus baletmākslā; par sadarbības partneriem viņš izraudzījās igauņu horeogrāfi Mai Murdmā (*Mai Murdmaa*), Ļeņingradas baletmeistaru Borisu Eifmani, kurš pirms diviem gadiem Rīgā bija apliecinājis sevi ar neparasti spilgtu Hačaturjana *Gajanē* iestudējumu, un Juri Kaprāli: pēdējais jau bija iemantojis baleta disidenta slavu un Operas galvenā baletmeistara Lemberga nemīlestību. Mai Murdmā (dz. 1938) iestudēja Prokofjeva *Pazudušo dēlu*.

Ārēji askētiskais uzvedums tapa saspringtu un iekšēji nokaitētu emociju gaisotnē: *Ģenerālmēģinājumā G. Gorbaņova partneri, izņemot dažus solistus, strādā „puskājā”, valda stipri vieglprātīga atmosfēra. Laiku pa laikam kulisēs parādās „šefs”* [Aleksandrs Lembergs], *bārstidams baletmeistarei ne pārāk*

glaimojošas piezīmītes, tā šo procesu raksturoja Ija Bite [5: 325]. Kritika adresēja baletam lielas iebildes, uzskatot, ka iestudējums nav izdevies un palicis vien eksperimenta līmenī: *Pazudušais dēls ar tā kļūmajām dzīves gaitām gluži vienkārši ir svešs Genādija Gorbaņova mākslinieka un cilvēka būtībai*, atzina Eriks Tivums [14]. Vēlāk Gorbaņovs saņēma pārmetumus par diplomātijas trūkumu un galvenā baletmeistara nesagatavošanu faktam, ka ar viņu, Lemberga premjeru, strādās igauņu baletmeistare. Var jau būt, ka Lembergs vienkārši izjuta radošu greisirdību pret igauņu kolēģi un savu dejotāju, kuri nebaidījās izraudzīties *Pazudušā dēla* mūziku un Bībeles sižetu: galvenais baletmeistars pats tik ideoloģiski *nepareizus* baletus nebūtu uzdrošinājies iestudēt. Gorbaņova baletvakari (pirmizrāde notika 1978. gada 30. decembrī) repertuārā nepalika ilgi, lai gan skatītāji uzņēma tos atsaučīgi.

Dīvaini, bet Latvijā Prokofjeva *Pazudušais dēls* ne pirms, ne pēc Gorbaņova darba vakara vairs nav iestudēts. Latviešu baletmeistarus nekad nav saistījusi šī tēma, kas paver tik dažādas interpretācijas iespējas – to varētu risināt gan plašāk, Latvijas 20. gadsimta vēstures kontekstā, gan šaurāk, saiknē ar indivīda personisko drāmu; *Pazudušo dēlu* varētu iestudēt kā simbolu baletu, kādu latviešu baleta vēsturē ir pavisam maz.

* * *

Prokofjeva kompozīcijām mūsu baletmākslā ir gandrīz tikpat nozīmīga vieta kā Čaikovska daiļradei. Akadēmiskie baleti – *Gulbju ezers*, *Apburtā princese* un *Riekstkokdis* – vienmēr veidojuši latviešu baletrepertuāra pamatu. Tie uzskatāmi par kalvi tehniskās meistarības slīpēšanai, un šajos baletos dejotāji apliecinājuši savu klasiskās dejas tehnikas līmeni. Dažādas Čaikovska baletu redakcijas latviešu iestudējumos nekad nav iezīmējušas pretrunu komponista sākotnējai iecerei.

Prokofjeva baletu iestudējumi vērtējami kā novatoriskas lappuses latviešu baletā – tiklab horeogrāfisko, kā skatuvisko un konceptuālo risinājumu ziņā. Kopumā tie atspoguļo neoklasicistisku ievirzi. "*Romeo un Džuljeta*" vai "*Pelnrušķīte*" prasa ārkārtīgi oriģinālu dejotāju tipu, kam bieži vien maz līdzības ar ierastajiem pīrmas vai premjera vaibstiem. Tāpēc tik maz patiesi izcilu *Džuljetu*, tāpēc tik reti sastopamas *Pelnrušķītes*, pa vienam vienīgam savā paaudzē – labākajā gadījumā – *Romeo*, pilnīgi pamatoti 1996. gadā rakstīja kritiķis Tivums [12: 95]. Caurspīdīgais dejiskums, kas piemīt *Romeo un Džuljetai*, sākotnēji maldināja interpretus, un radās mīts par šīs mūzikas nedejiskumu. To vēlāk apgāza neskaitāmās Prokofjeva baletu versijas dažādu horeogrāfu skatījumā. *Romeo un Džuljetas* uzvedumos centrālo vietu aizvien ieņēmis stāsts par titulvaroņiem, un šī baleta cilvēcisko attiecību drāmu nespēj aizēnot ne laikmetīgi risinājumi, ne moderna horeogrāfija. Trīs ļoti dažādās un nereti pat strīdīgās *Pelnrušķītes* versijas ir bagātinājušas latviešu baleta horeogrāfisko pieredzi. Pat degradējoša izrādes koncepcija vai vājš iestudējums nav spējis iznīcināt Prokofjeva mūzikas humānismu, kas aizvien saglabājies uzvedumu kodolā.

SERGEY PROKOFIEV'S BALLETS IN LATVIA

Baiba Beinaroviča

Summary

The Russian composer Sergei Prokofiev (1891–1953) started his ballet composer's career in collaboration with the great Russian manager Sergei Diaghileff in ballet company *Ballet Russes*. Among the best known ballets of the period are *The Steel Step* (1925) and *The Prodigal Son* (1928). In the thirties of the 20th century Prokofiev returned to Soviet Russia, and the soviet theaters commissioned several ballets to him, among them *Romeo and Juliet* after William Shakespeare (1935) and *Cinderella* after Charles Perrault (1943).

The first Prokofiev's ballet, staged in Latvian National opera, was *Rebus* (*Le Pas d'acier*) in 1933. The ballet master of the piece was Anatoly Vilzak (1896–1998), the previous ballet dancer of Mariinsky Ballet, Diaghileff *Ballet Russes* and several other ballet companies. *Rebus* was the first truly modern ballet on the stage of Latvian National Opera. Choreography and scenery as well as sets were done in modern style and expressed both the dynamic score and idea of the ballet. Vilzak himself performed the major male role in the performance. However, *Rebus* had no success, and was not accepted by the audience.

Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* has been staged three times on the stage of Latvian National Opera. The first performance was staged in 1953 by ballet master Jevgeņijs Čanga (1920–1999) and it was done in the traditions of the drama ballet genre that was very popular in the Soviet Union during the thirties and forties of the 20th century. Prima ballerina Anna Priede danced Juliet and her lyrical style of dance was very similar to that of Galina Ulanova whose Juliet had become an icon in the Soviet Union. Čanga's performance was brilliant in its monolithic way of Prokofiev's score and because of the pure style of Renaissance, done by set designer Edgars Vārdaunis and costume designer Marga Spertāle.

Chief ballet master Aleksandrs Lembergs (1921–1985) of Opera staged his *Romeo and Juliet* in 1982. This ballet production was quite laconic and it was staged in neoclassical choreography. Later it was said that *Romeo and Juliet* was the purest in style of all ballets by Lembergs.

The third *Romeo and Juliet* was staged by guest-star, Russian ballet dancer and ballet master Vladimir Vasilyev (b. 1940) in 1999. The choreography of the performance also was done in neoclassical style and the most significant nuance of the performance was the use of the orchestra. The orchestra was placed on the back part of the stage with the aim to bring closer music to the action of the ballet.

Prokofiev's *Cinderella* was also staged three times in Latvian National Opera. The first staging was done by Jevgeņijs Čanga in 1953. The staging became indicative due to beautiful sets and scenery by Čanga's best co-workers Vārdaunis and Spertāle. Although Čanga's *Cinderella* was staged

much in the traditions of drama ballet and was rather short of dance, the performance has remained in the history of Latvian ballet as a successful example of fairy-tale ballet.

Next time *Cinderella* was staged after 38 years (1991) and the author of the choreography was guest choreographer René Pegliasco. He tried not only to renovate the fairy-tale on the stage but also to use more prosaic ideas pertaining to the 20th century. The conception to combine such ideas with *Cinderella's* libretto proved to be wrong and Pegliasko's *Cinderella* had no much success with the audience.

The third staging of *Cinderella* (2005) was linked with the loudest scandal in the history of Latvian ballet. The guest ballet master Radu Poklitaru (b. 1972) staged *Cinderella* in a controversially interpreted surrounding – in the *house of ill fame*. The idea of the *red lights* surrounding, Stepmother as the owner of the house and her daughters as the prostitutes, as well as the homosexual Prince's Teacher in the role of the Good Fairy was very popular among young people, and Poklitaru ballet was a very big success. Owing to the problems with Sergei Prokofiev copyright heirs after few performances Poklitaru's *Cinderella* was withdrawn from the repertoire.

Prokofiev's *The Prodigal Son* also witnessed only a few performances in the Opera. It was staged by Estonian guest choreographer Mai Murdmaa (b. 1938) and was especially done for ballet dancer Gennady Gorbaniev's creative ballet night in 1978. The Murdmaa's version of *The Prodigal Son* was ascetic and very controversial.

Sergey Prokofiev's ballets have quite regularly been staged in Latvian National Opera, and the relevant productions have been different in style and conception. The humane idea comprised both in the score and libretto of his ballets, especially in *Romeo and Juliet*, has always been preserved in the tradition of Latvian ballet.

Literatūra

1. Anderson, Zoe. *Romeo and Juliet* // The Independent. 2004, July 29.
2. Beinartoviča, Baiba. *Skatītājiem nolaupītais sapnis* // Latvijas Avīze. 2005, 18. jūnijs.
3. Bērziņa, Vizbulīte. *Eju pārveersties skaņā*. Rīga: Liesma, 1969.
4. Bite, Ija. *Haris. Viss par Harald Ritenbergu*. Rīga: Ulma, 2007.
5. Bite, Ija. *Latvijas balets*. Rīga: Pētergailis, 2002.
6. Bite, Ija. „*Romeo un Džuljeta*” atkal Rīgā // Literatūra un Māksla. 1982, 7. maijs.
7. Dougill, David. *Dance: That sinking feeling* // The Sunday Time. 2004, August 1.
8. Morozovs, Sergejs. *Prokofjevs*. Rīga: Liesma, 1970.
9. Prokofjevs, Sergejs. *Autobiogrāfija / Tulkojis Vilnis Eihvalds*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1963.
10. Silīņa, Elza. *Anna Priede // Teātris un Dzīve, 5 / Sakārtojusi Lilija Dzene*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1961, 223.–254. lpp.

11. Siliņa, Elza. „Romeo un Džuljeta” LPSR Valsts Operas un baleta teātrī // Padomju Jaunatne. 1953, 9. aprīlis.
12. Tivums, Eriks. *Nakts ar primabalerīnu*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.
13. Tivums, Eriks. *Romeo – vienīgais un nostalgiskais* // Padomju Jaunatne. 1982, 24. septembris.
14. Tivums, Eriks. *Vārda „pirmoreiz” ritmā* // Padomju Jaunatne. 1979, 25. aprīlis.
15. Redepenning, Dorothea. *Prokofiev, Sergey* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Edited by Stanley Sadie. Second Edition. Volume 20. London: MacMillan Publishers Limited, 2001, pp. 404–423.
16. *The Oxford Dictionary of Dance* / Edited by Debra Craine and Judith Mackrell. Oxford University Press, 2000.
17. Zosts, Valērijs. „Pelnušķīte” LPSR Valsts Operas un baleta teātrī // Cīņa. 1954, 8. janvāris.
18. Б[рамс], Як[ов]. *Рижский балет на новых путях* // Сегодня. 1933, 28 апреля, 1-е изд.
19. Нестьев, Израиль. *Прокофьев*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957.
20. *Русский балет: энциклопедия* / Ред. Е. П. Белова [и др.]. Москва: Большая российская энциклопедия, Согласие, 1997.
21. Савкина, Наталия. *Сергей Сергеевич Прокофьев*. Москва: Музыка, 1981.

Citi avoti

22. LPSR Valsts operas un baleta teātra Mākslinieciskās padomes sēde 1953. gada 21. decembrī // Latvijas Valsts arhīvs, 260 – 1 – 11.
23. LPSR Valsts operas un baleta teātra Mākslinieciskās padomes sēde 1953. gada 23. decembrī // Latvijas Valsts arhīvs, 260 – 1 – 11.

MŪZIKA DZĪVESSTĀSTS KĀ LAIKMETA LIECĪBA

NILSA GRĪNFELDA PERSONĪBAS ATSPoguĻojums Viņa Arhīva Materiālos

Inese Žune



2007. gada 11. augustā apritēja 100 gadi, kopš pasaulē nācis pianists, komponists, muzikologs un pedagogs Nils Grīnfelds. Bieži ir dzirdēti apgalvojumi, ka viņš bijis tipisks padomju ideoloģijas paudējs, un to tiešām nevar noliegt; taču vienlaikus lielā erudīcija vērtā viņu par autoritāti daudziem mūziķiem. Turklāt jāatzīst, ka zināmas nodevas savam laikam devuši visi pēckara Padomju Latvijas komponisti un muzikologi, pat tie, kuru radošā darbība

¹Šeit un turpmāk, minot dzimšanas vietu, iekavās norādīts dzimšanas dokumentos fiksētais vācu nosaukums.

aizsākusies vēl pirms Otrā pasaules kara: var minēt gan Alfrēdu Kalniņu (1879–1951), gan Emīli Melngaili (1874–1954) un Jēkabu Vītoliņu (1898–1977), nerunājot nemaz par turpmākajām paaudzēm.

Uzsākot darbu Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja (turpmāk RTMM) Mūzikas nodaļā, manās rokās nonāca ģimenes arhīvs, ko muzejam nodevusi Nilsa Grīnfelda dzīvesbiedre Zigrīda Grīnfelde. Iepazīstoties ar šiem materiāliem, kas aptver vairāk nekā 2000 vienību (dažādus dokumentus, fotogrāfijas, korespondenci, rokrakstus un iespieddarbus), sapratu, cik maz mēs – daudzie Nilsa Grīnfelda studenti kādreizējā Latvijas Valsts konservatorijā, viņa tiešie kolēģi un citi mūziķi – patiesībā par viņu zinām.

Šajā rakstā, nepretendējot uz Nilsa Grīnfelda radošā devuma sīku analīzi, vēlos atklāt viņa dzīves mazāk pazīstamās lappuses. Īpašu uzmanību pelnījis apstāklis, ka Grīnfelds, lai arī jau simtgadnieks, dažādu sakrītību dēļ no desmit gadu vecuma dzīvojis vienīgi padomju režīma apstākļos. Personības veidošanās procesā liela nozīme ir videi, kādā aug indivīds, viņa attiecībām ar apkārtējiem cilvēkiem un vispirms jau vecākiem [19: 5–7], un arī par viņiem arhīva materiāli sniedz plašu informāciju.

Nilsa tēvs Edgars Grīnfelds dzimis 1879. gada 20. aprīlī (datums pēc vecā stila) Limbažos (*Lemsal*¹). No 1892. gada viņš mācās Rīgas pilsētas reālskolā, 1898. gadā to beidz, savukārt 1906. gadā absolvē Rīgas Politehnisko institūtu ar inženiera celtnieka kvalifikāciju.



Rīgas Politehniskā institūta beigšanas diploms, 1906



Edgars Grīnfelds (1879–1940)

150

Šajā pašā 1906. gadā viņš salaulājas ar Mildu Brantu. Viņa dzimusi 1881. gada 16. decembrī Ēvelē (tolaik *Alt-Wohlfahrt*; dzimšanas datums pēc vecā stila) skrodera, vēlākā rentnieka un Sucēnu muižas pārvaldnieka Jāņa Branta ģimenē. Mildas māte Anna Branta cēlusies no mākslinieciski talantīgās Kreišmaņu dzimtas, no kuras nākuši vairāki gleznotāji, zinātnieki un mūziķi, viņu vidū arī ērģelnieks Nikolajs Vanadzīņš (1892–1978).

Pati Milda paralēli mācībām meiteņu ģimnāzijā Rīgā apmeklējusi Jaņa Rozentāla (1866–1916) studiju, un arī viņas pirmie darbi, pēc mākslas zinātnieces Aijas Nodievas domām, liecina par Rozentāla ietekmi [17: 171].



Mildas Grīnfeldes (1881–1966) glezna *Rīga miglā*, 1905

Cara valdība Edgaru Grīnfeldu pēc studijām nosūta darbā uz Permas guberņu, un dzīvesbiedre dodas viņam līdz. Par jaunās ģimenes mājvietu kļūst mazā, provinciālā Osas pilsētiņa – no tās vienīgās ielas *paveras plašs skats uz Kamas [upes] ieleju un Sibīrijas sniegotajām tālēm* [17: 171].



Osas pilsētiņa Permas guberņā

Būdama mātes cerībās, Milda Grīnfelde 1907. gada vasarā ierodas pie vecākiem Vidzemē, jo vēlas, lai viņas bērns piedzimtu Latvijā. Drīz pēc Nilsa nākšanas pasaulē – tas notiek 1907. gada 11. augustā Alūksnē (*Marienburg*) – viņa atgriežas Krievijā un ziemu pavada Maskavā, kur turpina mācīties gleznošanu izcilā ainavista Staņislava Žukovska (1873–1944) studijā.

Māksliniekam vajaga ļoti daudz drosmes – drosmes norobežoties no citiem cilvēkiem, citiem pienākumiem, lai varētu izkopt sevī to īpatno, to vienreizējo, kas vienīgi izpaužas viņā, drosmē ir vajadzīga šo īpatnējo izteikt, ielikt savā mākslā, nebaidīties, vai citi nopels, izsmies, atzīst pētniece Ženija Sūna-Peņģerote, raksturojot mākslinieku dzīvi 20. gadsimta sākumā. Pašiem māksliniekiem visiem spēkiem vajadzēja cīnīties, lai pierādītu, ka māksla ir kas vērtīgs [...], ka tiem, kas viņu rada, ir tiesības uz sabiedrības atsaucību, sabiedrības atbalstu [21: 40]. Vēl grūtāka šī cīņa, pēc autore domām, bija māksliniecēm – sievietēm, jo vairāku pirmo latviešu mākslinieču, Emīlijas Gruzītes (1873–1945), Leontīnes Zēbaueres (1878–1963), Emīlijas Zeidmanes-Savinas (1874–?) un Lilijas Sērmukšes (1882–?), darbība uzliesmoja, bet drīz vien arī apdzisa.

Līdzīgs liktenis ir gleznotājai Mildai Grīnfeldei, kura tiecas sasniegt mākslas virsotnes. Pateicoties dzīvesbiedra mīlestībai un atbalstam, viņa no 1908. līdz 1913. gadam ik ziemu pavada Parīzē, gleznotāja Anrī Martēna (*Henri Martin*, 1860–1943) studijā, ir brīvklauzītāja Mākslas akadēmijā, apmeklē muzejus un koncertus, tiekas ar citiem Parīzē studējošiem latviešu māksliniekiem – vēlāko lietišķās mākslas meistarū un grafiķi Ansi Cīruli (1883–1942), kurš glezniecībai pievērsās simbolistu ietekmē, un scenogrāfu, gleznotāju Oto Skulmi (1889–1967).

Milda Grīnfelde Parīzē, 1909





Nilss Grīnfelds gada vecumā

1908. gada 6. decembrī Grīnfelde raksta: [...] *es gribu to attēlot, ko Vāgners mūzikā izteicis, t.i., ne to taisni, ko viņš, bet tik universāli pasauli, būtību (das Sein), cilvēku un mīlestību izteikt. Vai tas man izdosies? Vai būs tik daudz iekšējīga spēka?* [29] N. Grīnfelda arhīvā no šī laika saglabājušās daudzas brīnišķīgas vēstules un atklātnes, ko Nilsa vecāki sūtījuši viens otram vai ik dienas. No tām strāvo patiesa mīlestība un uzticība, bet Mildas rakstītajā paveras tā laika Parīzes dzīves ainas un radošā gaisotne. Viņas mākslā šis ir meklējumu laiks: top gleznas *Meitenes portrets, Gulošs bērns (1910), Ieliņa Parīzē (1911), Parīzes nomale, Ziedošais mandeļkoks (1912)*. Diemžēl gandrīz visi Parīzes periodā gleznotie darbi palikuši Francijā.

Vienā no vēstulēm (1908. gada nogalē?) Milda raksta: *Pie sevis manu jau labi formu labojoties vai no zīmējumu skatīšanās vai kā. Krāsu ziņā nemanu neko klāt nākot, varbūt drusku spilgtākus toņus ņemu, jo francūži tā dara un iespaidu tas vienmēr atstāj* [32]. Uz Edgara Grīnfelda kārtējo, sirsnības pilno vēstuli, kurā paustas ilgas pēc viņas, Milda savam mīļajam *Dagnim*, kā viņa uzrunā vīru, 1909. (?) gada 25. janvārī atbild: *Kas gan ir burvīgāks par mākslu, jūs, nemākslinieki, to nevarat saprast jeb negribat. Tā ir dievišķīga uguns. Tu teiksi, ka mīlestība ir tikpat dievišķa. Jā, bet mani tas traucē, ka zinu, ka viņa var zust. To [mākslu] turpretim nekas un neviens nevar atņemt* [30].

Milda Grīnfelde ir pirmā latviešu māksliniece, kuras trīs darbi iekļauti *Neatkarīgo mākslinieku biedrības (Société des Artistes Indépendents)* izstādē Parīzē (1913). Vēstulē vīram no Francijas viņa raksta: *Izstāde būs tikai vēl martā. Pērn varēja 6 bildes sūtīt, šogad tik trīs. Slikti tas ir, jo nevar lāgā savu personību parādīt* [31]. Savukārt Trešajā latviešu mākslinieku izstādē Rīgā (1913) Grīnfelde gūst kritiķu atzinību par *Vīrieša portretu*.

Nilss pirmos dzīves gadus pārsvarā atrodas vecvecāku aprūpē Latvijā un apciemo māti Parīzē, bet vasaras pavada kopā ar ģimeni gan Krievijā, gan Latvijā.

No 1914. gada Edgars Grīnfelds ir inženieris Maskavas Ūdensapgādes uzņēmuma avotu meklēšanas nodaļā un piedalās jaunu avotu meklēšanā gan Maskavā, gan tās apkaimē. Tas nosaka arī dzīvesvietas maiņu: no 1915. gada Grīnfeldu ģimene pastāvīgi dzīvo Piemaskavā (tagadējā Maskavas teritorijā), Losinoostrovskā (1. Medvedkova līnijā 2), kas vēlāk pārdēvēta par Babuškinu.

Milda Grīnfelde te jūtas daudz labāk nekā aukstajā un viņas būtībai tik svešajā Sibīrijā, jo nu pieejamākas ir arī lielpilsētas kultūras dzīves norises. Viņa glezno, galvenokārt ainavas, bet daudz uzmanības velta arī dēlam un viņa izglītībai. Māte ir tā, kas iemāca Nilssam franču valodu un paver skatu plašajā un daudzveidīgajā mākslas un literatūras pasaulē. Var teikt, ka bērnību Nilss pavadījis augsti



Nilss ar māti Mildu Grīnfeldi, 1910

inteliģentā, mīlestības un gādības pilnā vidē; ģimene ir arī viņa vienīgā saikne ar latviešību.

N. Grīnfelda jaunības draugs, profesors Jurijs (Georgijs) Keldišs (1907–1995) savās atmiņās raksta: *Man bieži bija jāiet gar māju, kurā mīta Nilss ar saviem vecākiem, jo dzīvojām kaimiņos. Mēs kļuām draugi [...] Man patika Nilsa nopietnība, iekšējā koncentrēšanās, viņa tiešums, godīgums un patiesīgums. Patika miers un saskaņa viņa ģimenē. Tajā valdīja darba atmosfēra, un neviens nekad nestāvēja dīkā. Vecāki pievērsa lielu uzmanību dēla audzināšanai. Tieši viņi iemācīja Nilss mīlēt darbu, izkopa atbildības izjūtu par jebkuru uzticēto uzdevumu. Šīs īpašības piemita viņam visu mūžu [36].* Arī otrs N. Grīnfelda tuvs draugs, mūzikas zinātnieks un profesors Josifs Rižkins (1907–2008), atceras, ka N. Grīnfelda uzskatu noturība, pilnīga atdeve darbam, biedriskums un labvēlība veidojās jau jaunībā [44].

Vēlāk Nilss mācās mūzikas tehnikumā, kas nosaukts brāļu Antona un Nikolaja Rubiņšteinu vārdā (*Техникум имени братьев Рубинштейн*). 1926. gadā viņš absolvē tehnikuma klavieru klasi un šajā pašā gadā kā eksternis nokārto vidusskolas beigšanas eksāmenus.



Ar tēvu Edgaru Grīnfeldu, 1912

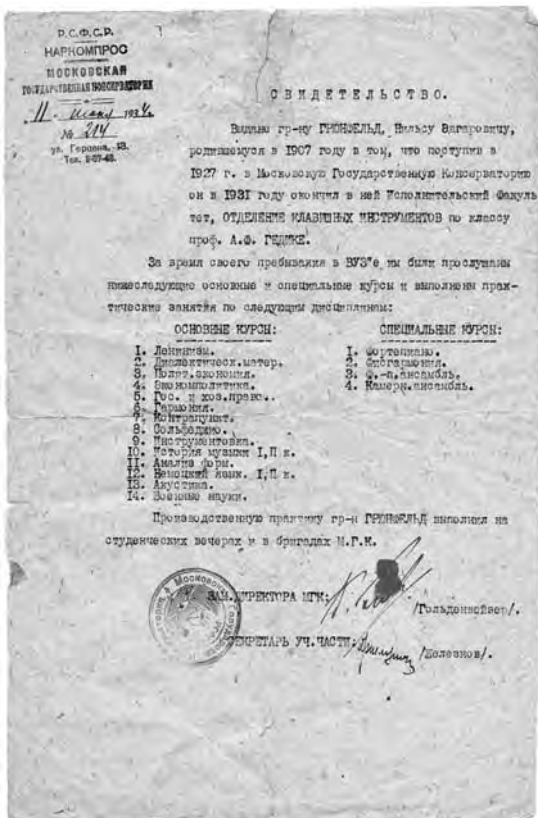


Nilss Rubiņšteinu mūzikas tehnikuma audzēkņu vidū, sēž pirmajā rindā trešais no kreisās



Apliecība, ka Nilsis Grīnfelds 1926. gadā kā eksterns beidzis vidusskolu

154



Apliecība, ka Nilsis Grīnfelds 1927. gadā iestājies Maskavas Valsts konservatorijā un 1937. gadā absolvējis Izpildītāju fakultāti taustiņinstrumentu spēlē

Nākamajā – 1927. gadā – topošais mūziķis iestājās Maskavas Valsts konservatorijā profesora Aleksandra Gedikes (1877–1957) klavieru klasē. Laikā, kad Nilsa vienaudži Latvijā bauda neatkarīgas valsts eiropiešu izglītību, viņa studiju programmā līdzās speciālajiem priekšmetiem redzam leņinisma mācību u.c. komunistiskās audzināšanas neiztrūkstošas disciplīnas.

Muzicēšana kopā ar citu tautību studentiem sniedz Nilsam ieskatu to folklorā un mūzikas daiļradē [10]. Apdarinot koncertvajadzībām dažādu tautu melodijas, dzimst interese par kompozīciju. Tā rodas *Mordovas dziesmas* balsij ar simfonisko orķestri, ko 1933. gada vasarā Sokoļņiku parkā atskaņo atklātā simfoniskajā koncertā, un *Vienpadsmit Komi tautasdziesmas* balsij ar klavierēm, ko 1934. gadā publicē Valsts mūzikas izdevniecība (*Muzgiz / Музгиз*); rokrakstos (RTMM, Nilsa Grīnfelda kolekcija) sastopama arī *Eskimosu šūpuļdziesma*, *Eskimosa Kukuka dziesma, kurš bija*



Eskimosa Kukuka dziesma, kurš bija slikts mednieks, bet draudzējās ar eiropiešiem balsij ar klavierēm, Nilsa Grīnfelda rokraksts

slikts mednieks, bet draudzējās ar eiropiešiem un Četras Aļaskas indiāņu dziesmas balsij ar klavierēm. 1940. gadā kopā ar bijušo studiju biedru, mariešu komponistu un etnogrāfu Jakovu Ešpaju (1890–1963) Nilss sāk rakstīt pirmo mariešu operu ar vēsturisku sižetu *Mirons Mumarins* (N. Arbana un J. Dancigera librets), kuras fragmenti skanējuši Joškarolā 1941. gada 21. jūnijā. Pirmais cēliens pabeigts pilnībā, bet turpmāko darbu pie operas izjaucis karš. Vecāki savulaik pratuši modināt dēlā interesi arī par latviešu nacionālo kultūru, un pie viņa agrīnajiem darbiem pieder latviešu tautasdziesmu apdāres [13: 203].

Maskavas konservatorijā Nilss tiekas arī ar latviešu studentiem, bijušajiem strēlniekiem un pilsoņu kara dalībniekiem: Voldemāru Balodi (1896–1948) no Ābrama Jampoļska (1890–1956) vijoļspēles klases un Rūdolfu Skopānu (1898–?), kurš apgūst dziedāšanu pie Jegora Jegorova (1877–1949). Bez tam viņa studiju biedru vidū ir topošais vijolnieks Pēteris Smilga (1901–1968), kurš studē pie Konstantīna Mostrasa (1886–1965), un nākamā vokālā pedagoģe Emīlija Cīrulle (1892–1977) no Sofijas Druzjakinas (1880–1953) klases – viņi abi pameta Latviju 1919. gadā tieši savu komunistisko uzskatu dēļ.



Aplicība par tautību, kas vēsta, ka Edgars Grīnfelds ir latvietis (izdota 1915. gadā Vendenē, mūsdienu Cēsīs)



Prof. Aleksandrs Gedike un viņa klavieru klases studenti Maskavas Valsts konservatorijā, 1930; Nilss Grīnfelds otrajā rindā pirmais no labās

² Otrs, arī latviešu izcelsmes, diriģents bija Žanis Reinfelds. Kora repertuārs ietvēra latviešu klasiķu Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa un Emīla Melngaiļa darbus, kā arī citu latviešu un padomju komponistu dziesmas.

Jau studiju gados Nilss Grīnfelds darbojas mūzikas pulciņā Maskavas latviešu strādnieku klubā (tas atradās Puškina ielas un Strastnoja bulvāra krustojumā). Tur viņš iepazīstas ar pulciņa paspārnē dibinātā kora diriģentu² un dziesmu komponistu, Rīgā dzimušo Jāni Ozoliņu (Jēkaba dēls, 1896–1941); mūzikas vēsturnieki dēvē viņu par *Maskavas Ozoliņu*, lai atšķirtu no līdzīgas ievirzes mūziķa Jāņa Ozoliņa (1908–1981), kurš vēlāk kļuva par Latvijas Valsts konservatorijas rektoru. *Maskavas Ozoliņš* bija pārliecināts boļševiks, kurš sacerēja dziesmas galvenokārt ar latviešu revolucionāro dzejnieku Eduarda Šillera, Eduarda Šmita-Biroja, Kārļa Pelēkā, Alvila Cepļa u.c. tekstiem.³ Viņš veica arī korektora pienākumus latviešu tipogrāfijā *Krasnyj pečatnik* (*Красный печатник*; līdzās citiem materiāliem tajā iespieda Maskavas latviešu laikrakstu *Komunāru Cīņa*, arī latviešu grāmatas un notis).

Grīnfelds vērigi seko latviešu mūzikas gaitām Padomju Savienībā. 30. gados aktivizējas latviešu kultūras un izglītības biedrība *Prometejs*, kurai Smoļenskas bulvārī pat tiek uzcelts īpašs nams, un no 1934. gada šīs organizācijas koncertdarbība ievirzās jau profesionālākā gultnē – tās pārstāvji rīko iepriekš izsludinātus koncertus ne vien Maskavā un Ļeņingradā, kur jau 1929. gadā izveidota *Prometeja* filiāle, bet plaši izvērs arī koncertbrigāžu uzstāšanos visos padomju reģionos, kur mīt lielākas latviešu kolonijas; to vidū ir Sibīrijas Taras rajons, Ufas apgabals, Veļikije Luki, Opočkas, Idricas, Ostrovas rajons u.c. Lai šo darbu veiktu, *Prometeja* kultūras sektors pulcina mūziķus, māksliniekus, rakstniekus, pasūta un iespiež skaņdarbus un literārus sacerējumus. Koncertos uzstājas baritons Arvīds Lāčītis, mecosoprāns Elza Andersone, koloratūrsoprāns Lilija Ābele (aifišās pieteikta kā *Abelle*), vijolnieks Voldemārs Balodis, tautasdziesmu dziedātāja, mecosoprāns Irma Jaunzeme (1897–1975), Maskavas latviešu teātra *Skatuve* mākslinieciskais vadītājs, aktieris Osvalds Glāznieks (arī Glazunovs, 1891–1947, miris ieslodzījumā PSRS; 1919–1938 iestudējis teātrī *Skatuve* vai-

rāk nekā 35 izrādes), daiļlasītāja Leontīne Blūmfelde (1901–?, pseidonīms *Austra*), arī dziedātājas Alma Bērziņa, Olga Mažeiko un Milda Šterna.

Koncertu programmas liecina, ka studiju laikā Nilss apgūst plašu un nopietnu klavieru literatūru, bieži uzstājas, tai skaitā arī profesora Gedikes audzēkņu vakaros, kur atskaņo galvenokārt Ludviga van Bēthovena un Ferencu Listu vērienīgos klavieropusus.

Pēc konservatorijas beigšanas viņš iesaistās *Prometeja* darbībā. 1934. gada pavasarī, latviešu koncertcikla centrālajā sarīkojumā Kolonnu zālē, Nilss izpilda Jāzepa Vītola Variācijas par latviešu tautasdziesmas tēmu op. 6; dažus gadus vēlāk turpat, Emīlam Dārziņam veltītā koncertā, viņš spēlēja savu parafrāzi par *Melanholisko valsī* (tās rokraksts glabājas RTMM, N. Grīnfelda arhīvā). Savukārt



³ Visi pieminētie dzejnieki cietuši padomju represijās. Eduards Šillers (1889–1944) 1937. gadā arestēts, rehabilitēts pēc nāves. Eduards Šmits-Birojs (1891–1938) savulaik (1924–1928) bijis Maskavas teātra *Skatuve* literārās daļas vadītājs (tajā izrādīti arī viņa viencēļi), miris arestā PSRS. Kārlis Pelēkais (1896–1938, īstajā vārdā Kārlis Upmalis) darbojies izdevniecības *Prometejs* redakcijā, 1937. gadā arestēts un nošauts Butirku cietumā. Arī Alvilis Ceplis (1897–1943) 1937. gadā represēts.

⁴ Šeit un turpmāk pēc vokālā darba nosaukuma iekavās minēts teksta autors.

Maskavas konservatorijas Mazajā zālē jaunais pianists atskaņo Vītola *Variācijas portrejas*. Ar Vītola klavierdarbiem un Alfrēda Kalniņa Balādi viņš iepazīstina arī Maskavas radiatoridijumu klausītājus.

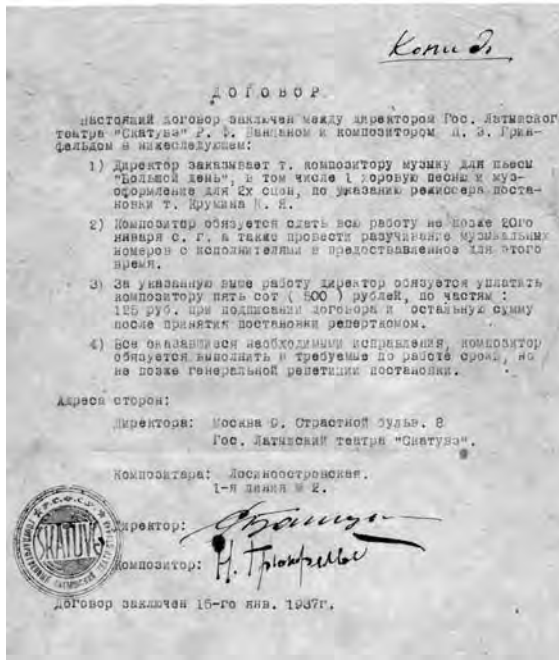
Prometeja mūzikas sekcija pasūta Grīnfeldam daudzus jaundarbus – dziesmas bērniem, dziesmas ar Jāņa Raiņa vārdiem, simfoniju u.c.; liela daļa no šīm kompozīcijām publicēta biedrības nošu izdevumos.

Tā laika *Prometeja* koncertos Rūdolfa Skopāna dziedājumā skan Grīnfelda *Oktobra dziesma* (Linards Laicens⁴) un *Sarkanais vilks* (Roberts Eidemanis), Elzas Andersones sniegunā – *Saruna ar ganu puiku stepē* (Eidemanis), Irma Jaunzeme atskaņo dziesmu *Strēlnieks no Dobeles* (Voldemārs Jākobsons), Alma Bērziņa – dziesmu *Aprīļa vējš* (Eidemanis) [18]. Pēc teātra *Skatuve* pasūtījuma top mūzika krievu autora Vladimira Kiršona drāmai *Lielā diena* un vēl kādai lugai.

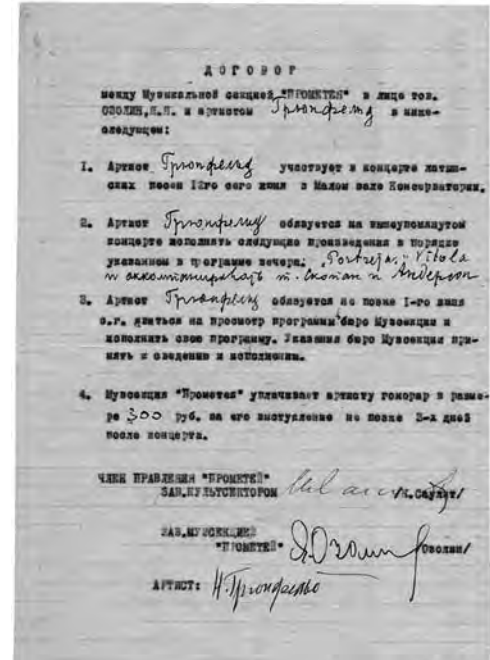
1936. gada 7. aprīlī Maskavas latviešu mūzikas darbinieki tiek sasaukti uz kopēju apspriedi, kurā piedalās arī krievu mūziķi Nikolajs Čeļapovs (1889–1941) un kāds J. Mesners. Sapulces darba plānā ir atzīnumi sakarā ar laikrakstā *Pravda* (*Правда*) publicēto nosodījumu formālismam. Čeļapovs atzīst, ka *formālisms padomju mūzikā iespiedies no Eiropas, kur, sevišķi pēcgara gados, kails formālisms izspiedis galīgi no mūzikas jūtas un*



Līgums ar *Prometeja* mūzikas sekciju (1935) par triju solodzesmu komponēšanu ar Jāņa Raiņa vārdiem: *Tālas noskaņas, Svilpojošs vējš* un *Varoņu laiks*



Latviešu teātra *Skatuve* līgums ar Nilsu Grīnfeldu par mūzikas sacerēšanu lugai *Lielā diena*, 1937



Līgums ar *Prometeja* mūzikas sekciju, ka Nilss Grīnfelds piedalīsies latviešu koncertā 12. jūnijā Maskavas konservatorijas Mazajā zālē

pārdzīvojumus, saturu un idejiskumu, tādējādi raksturodams kapitālistiskās kultūras pagrimumu [3]. Secināts, ka arī daži padomju komponisti pakļāvušies šai ietekmei, tādēļ Mesners ir papētījis latviešu radīto un minētajā sanāksmē sniedz vērtējumu, tai skaitā par Grīnfelda darbiem.

Viņš vērš klātesošo uzmanību uz faktu, ka *biedra Grīnfelda mūzikā dominē tiri ārējie ilustratīvie momenti. Raksturīgs viņa paņēmiens – rakstīt plankumiem un bieži vien ļoti manierīgiem plankumiem [..]. Gandrīz pilnīgi tiek ignorēta melodiskā līnija. Tāpēc daudzi viņa darbi ir sausi, saraustīti, juceklīgi, bez iekšējās saistības un dinamikas* [3].

Šajā laikā Grīnfeldam kopā ar Linardu Laicenu briest doma par liriski satīriskas operas *Labiesha precības* tapšanu; taču, tā kā avīžu kritika bargi vērsas pret Dmitrija Šostakoviča operu *Mcenskas aprīņka lēdija Makbeta*, baletu *Gaišais strauts* u.c. darbiem un arī abi potenciālie latviešu autori jau ir kritizēti par formālismu, šī ideja tiek atlikta. Te vietā atzīmēt, ka Grīnfelds kopš studiju gadiem aizraujas ar novatoriskām idejām mūzikā, tai skaitā arī ar sava vienaudža Šostakoviča progresīvo mākslu un pat cenšas līdzināties viņam ārēji. Viņš kāri tver visu jauno,



158



Nilss Grīnfelds 20. gadsimta 40. gadu sākumā

No Nilsa Grīnfelda koncertprogrammu kolekcijas: padomju teorētiķa un komponista Arsenija Avraamova (1886–1944) koncerta programma ar 48 tonu oktāvas dalījuma demonstrējumiem, 1929

klausās un studē arī radikāli modernu mūziku, apmeklē ārzemju mākslinieku koncertus.

No 1932. līdz 1934. gadam Nilss Grīnfelds ir nacionālo raidījumu redaktors PSRS Radiofikācijas un Radioraidījumu komitejā, viņš iestājas arī PSRS Komponistu savienībā un līdz 1939. gadam nodarbojas ar radošo



Izziņa, kas izdota 1933. gada 27. maijā; tā apliecina, ka Nilss Grīnfelds strādā PSRS Radiofikācijas un Radioraidījumu komitejā par nacionālo programmu konsultantu

darbu uz līgumu pamata. Daudzi viņa oriģinālsacerējumi un tautasdziesmu apdares atskaņotas koncertos un radioraidījumos.

1935. gadā Grīnfelda rokās nonāk Maskavā izdota Raiņa darbu izlase. Tajā ir arī traģēdija *Jāzeps un viņa brāļi*, ko krievu valodā tulkojis Jānis Straujāns. 1936./1937. gadā pēc šīs lugas motīviem top operas uzmetumi (fragmentus no tās vēlāk, kara laikā, Latvijas PSR Valsts mākslas ansambli Ivanovā dzied Rūdolfs Bērziņš).

Nilsa tēvam 20. gadsimta 20. un 30. gados uzticēta ļoti nozīmīgu objektu būve. No 1923. gada viņš ir vecākais inženieris Valsts Aviācijas rūpnīcā nr. 4b, savukārt 1925. gadā kā PSRS centrālā celtniecības kantora inženieris tiek komandēts uz Permu ieroču rūpnīcas celtniecības vadīšanai; pēc tam Edgars Grīnfelds kā Valsts celtniecības kantora *Celtnieks* (oriģinālā *Stroitel' / Строитель*) inženieris pārraudzījis Maskavas Centrālā telegrāfa ēkas būvniecību (1926–1928) un



Edgars Grīnfelds kolēģu vidū 20. gadsimta 20. gados



Permas kara rūpnīcas celtniecība



Maskavas Centrālā telegrāfa ēkas celtniecība, 1928

vadījis dzelzsbetona fabrikas korpusu celtniecību Ivanovovožņesenskas (tagadējās Ivanovas) rajonā (1928). Praksē ieviesti arī vairāki Edgara Grīnfelda izstrādātie darba racionalizācijas priekšlikumi, par ko viņam piešķirtas prēmijas. Pēdējie viņa



Maskavas Centrālā telegrāfa ēka

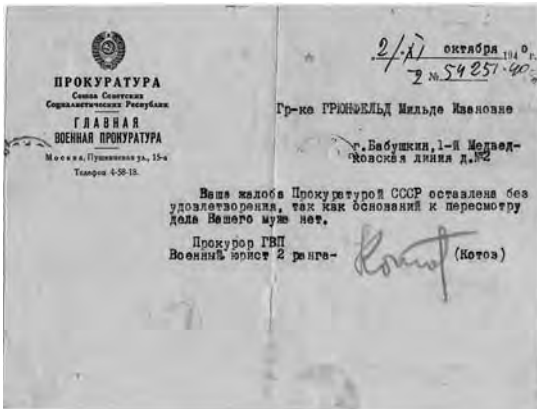
vadībā celtie objekti ir Staļina autoosta (1935) un Vissavienības stadions Maskavā (1936).

Kad 1937. gadā sākas staļiniskā *tīrīšanas* kampaņa, tiek pārtraukta *Prometeja* u.c. latviešu organizāciju darbība un iet bojā daudzi Krievijas latviešu inteliģences pārstāvji: viens no upuriem ir Maskavas latviešu kora diriģents Jānis Ozoliņš, kas 1941. gadā nošauts Astrahaņā. Represijas vistiešākajā veidā skar arī Nilsa ģimeni: 1938. gadā viņa tēvu Edgaru Grīnfeldu atlaiž no darba, 1939. gada martā apcietina, un viņš nonāk Butirku cietumā, bet pēc dažiem mēnešiem tiek izsūtīts uz Kzilordu Kazahstānā. Nelīdz Mildas Grīnfeldes daudzkārt rakstītie apžēlošanas lūgumi – spriedums paliek nemainīgs.

1940. gada sākumā Edgars Grīnfelds raksta Nilsam garas vēstules, kurās runā par mīlestību un atbildību pret līdzcilvēkiem un lūdz dēlam rūpēties par māti, bet jau drīz visai dīvainos apstākļos mirst, kapa vieta tā arī nav zināma. Tas Nilsam ir milzīgs trieciens, ko pavada bailes, neizpratne par notiekošo, piesardzība un neuzticība cilvēkiem.

1939. gadā N. Grīnfelds apprecas, un tēva nāves gadā viņam piedzimst dēls Grigorijs, tomēr viņa un sievas Ņinas ģimenē nav tās mīlestības un savstarpējās cieņas, kas valdīja vecāku starpā. Laulība tiek šķirta.

Lai atbalstītu māti un varētu maksāt alimentus dēlam, Nilss uzsāk mūzikas pedagoģa darbu Valsts



Galvenās kara prokuratūras atbilde Mildai Grīnfeldei, ka nav iemesla pārskatīt viņas vīra lietu

Kinematogrāfijas institūtā (1939–1942), pasniedz klavierspēli un mūzikas teorētiskos priekšmetus Maskavas Molotova rajona mūzikas skolā un kara kapelmeistaru kvalifikācijas celšanasursos (1940–1941); kādu laiku viņš ir arī pianists fabrikas *Novaja Zarja* (*Новая Заря*) pašdarbības kolektīvos (1939–1940). Šo aktīvo darbību pārtrauc karš, bet sliktās redzes dēļ Grīnfeldu atbrīvo no iesaukuma armijā; PSRS Komponistu savienība 1942. gadā nosūta viņu uz Rietumu frontes Sarkanarmijas namu ar uzdevumu sagatavot frontei koncertbrigādes. Tieši kara gados Nilsam no jauna veidojas ciešāka saskare ar latviešu kultūru [6: 12].

Maskavā viņš jau ticies ar tur dzīvojošo komponistu Anatolu Liepiņu (1907–1984) un nu iepazīstas ar vairākiem mūziķiem, kuri vācu okupācijas sākumā bija evakuējušies uz Krieviju – viņu vidū ir dziedātāji Elfrīda Pakule (1912–1991), Rūdolfs Bērziņš (1881–1949), Leonīds Zahodņiks (1912–1988), Aleksandrs Daškovs (1914–2004), vijolnieks Ēvalds Ozols (1909–1981), komponists un kordiriģents Jānis Ozoliņš (1908–1981), pianists Hermanis Brauns (1918–1979), komponists (vēlāk arī muzikologs) un pianists Maksis Goldins (1917), dzejnieki Fricis Rokpelnis (1909–1969), Jūlijs Vanags (1903–1986), Mirdza Ķempe (1907–1974), Valdis Lukss (1905–1985), Arvīds Grigulis (1906–1989) u.c. Pēc Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka, gleznotāja un scenogrāfa Herberta Līkuma (1902–1980) aicinājuma



Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis Ivanovā 1943. gada novembrī
Nīlss Grīnfelds pirmajā rindā trešais no kreisās

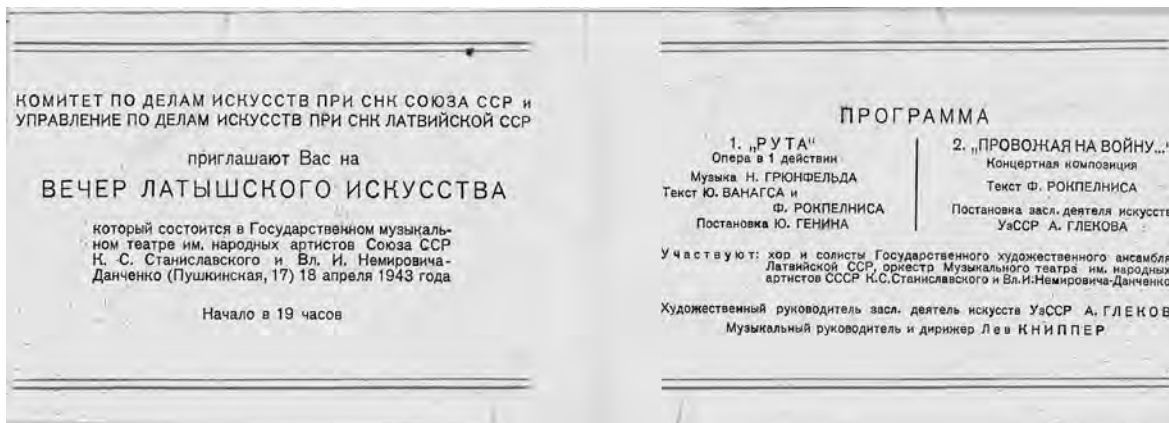
Grīnfelds kļūst par Mūzikas daļas vadītāju jaundibinātajā Latvijas PSR Valsts mākslas ansablī, kura darbība saistīta ar Ivanovas pilsētu.

Lija Krasinska pierakstījusi Ivanovas ansambļa līdzgaitnieku Marka Sluckova un viņa dzīvesbiedres Gaļinas Sluckovas atmiņas par Grīnfeldu:

No pirmās tikšanās Ivanovā bija jūtama dziļa iekšēja kultūra, humānisms, aktīva interese par visu, ko viņš darīja. Kaislīgi cīnījās pret paviršību, nepietiekamu māksliniecisko līmeni, bet vienmēr darīja to draudzīgi, labsirdīgi, ar īstu gribu palīdzēt. Apbrīnojama bija viņa interese par nacionālo kultūru, dzīvojot tālu no Latvijas. Ar kādu sajūsmu viņš runāja par latviešu tautasdziesmām! [13: 207]

1942. gada vasarā var sākties. 1943. gadā ansamblis sniedz Maskavā virkni koncertu – savas radošās darbības atskaiti, un tās ietvaros 18. aprīlī Konstantīna Staņislavska un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko Muzikālajā teātrī notiek arī Grīnfelda viencēliena operas *Rūta* (pirmais nosaukums *Nakts Vārkalnē*) pirmizrāde, ko vada krievu komponists un diriģents Ļevs Knipers (1898–1974). Jaundarbs uzņemts ļoti atsaucīgi,

Ielūgums uz Latviešu mūzikas vakaru, kura programmā ir Nilsa Grīnfelda viencēliena operas *Rūta* uzvedums



centrālais laikraksts *Pravda* augstu vērtē Grīnfelda talantu, īpaši atzīmējot iespaidīgos masu skatus [26].

Nilsa māte Milda Grīnfelde joprojām glezno. Top klusinātu krāstoņu saskaņā un vienkāršībā veidots pašportrets (1943), ainavas un klusās dabas. Daži no šiem darbiem eksponēti latviešu mākslinieku izstādē Ivanovā 1943. gadā. Atzinīgi par Mildas Grīnfeldes veikumu izteikusies kritika un vairāki krievu mākslinieki [17: 172], atzīmējot smalko un izkopto glezniecisko kultūru. No 1944. gada viņa ir arī PSRS Mākslas fonda biedre.

Tuvojoties kara beigām, LPSR Valsts mākslas ansambļa dalībnieki ierodas dzimtenē un pa ceļam sniedz koncertus vācu karaspēka pamestajās teritorijās. Mirdza Ķempe, kura kopā ar leļļu teātra uzveduma dalībniekiem devusies uz Daugavpils rajonu, 1944. gada 29. septembrī vēstulē Grīnfeldam raksta: *Nilss, laimes pasaulē nav. Šī atziņa lai mūs dara laimīgus. Laime ir sastapt brīvu, cilvēcīgu dvēseli, nebūt*



pašam saistītam [...] Bet arī kaislības, maldīšanās, ciešanas vajadzīgas: citādi gars būs kā miris. Jūs jau esat kā bērns dažreiz, un tikai tāpēc varat būt mākslinieks! [38]

Nilss Grīnfelds šajā laikā kļūst par Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes muzikālās daļas vadītāju. Viņš saņem uzdevumu doties uz dzimteni, lai palīdzētu tur veidot jaunu mūzikas dzīvi uz padomju ideoloģijas pamatiem.

Latvijas galvaspilsētu Grīnfelds pirmoreiz skata 1944. gada 21. novembrī, kad ar vienu no pirmajiem vilcieniem ierodas no Maskavas pēc 30 stundu brauciena. Ieraudzītais nepavisam neatbilst priekšstatam par Rīgu kā vienu no skaistākajām Eiropas pilsētām, ko viņš guvis no vecāku stāstītā un redzētajiem attēliem. Nu tā viņu sagaida tumša, rudenīgi drēgna un kara izpostīta. Maz šajā skatā ir no nesenā pārticības spožuma: nav ne ielu transporta, ne elektrības, ne kurināmā. Nilss apmetas vienā no retajām nesagrautajām viesnīcām *Astorija* un, būdams vēl jauns un enerģisks, tūlīt ķeras pie viņam uzticētajām mūzikas lietām [11].

Mūziķi, tai skaitā arī komponisti, jāmeklē vai ar uguni, jo vairums bailēs no sarkanā terora, ko Latvija pieredzēja jau 1940. gadā, devušies bēgļu gaitās uz Rietumu zemēm; ir arī abās frontēs kritušie un geto bojā gājušie. Mūzikas dzīve, kas pirmskara Latvijas Republikā guvusi ievērojamu uzplaukumu un sasniegumus (iebraucējam no Maskavas par to, protams, nevarēja būt ne jausmas), bija jāveido no jauna.

Mārģeris Zariņš atceras: *varēju tikai brīnīties un brīnīties: Latvijā nav dzīvojis nevienu dienu, bet runā tikpat skaidri, tīri un saprotami latviski kā krieviski!* [24] Pateicoties savai inteliģencei, erudīcijai un komunikabilitātei, Nilss drīz vien kļūst par lielu autoritāti mūziķu vidū un reizē par jaunās ideoloģijas izvīzīto uzdevumu īstenotāju.

Pamatsastāvu daudzām kultūras un mākslas iestādēm veido bijušie Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa dalībnieki. Dziedātājs Rūdolfs Bērziņš mēģina izveidot operas trupu un kļūst par Valsts operas un baleta teātra pirmo direktoru un māksliniecisko vadītāju; Jāņa Ozoliņa vadītais koris ir pirmsākums vēlākajam Valsts Akadēmiskajam korim (tagadējam korim *Latvija*). Ar lielām grūtībām atjaunojas bijušais radiofona (pēc kara LPSR Radiokomitejas) simfoniskais orķestris Jāņa Ivanova vadībā, bet Leonīds Vīgners steidz pulcināt mūziķus Valsts operas un baleta teātra orķestrim, pat klauvējot pie dzīvokļu durvīm un taujājot, vai kāds neprot spēlēt kādu mūzikas instrumentu. Abi šie orķestri sākotnēji ir tik mazā sastāvā, ka nozīmīgus koncertus var sniegt, tikai spēkus apvienojot.

Grīnfelda pienākums ir LPSR Komponistu savienības veidošana. Šī organizācija oficiāli dibināta ar 1944. gada 11. decembra LPSR Tautas Komisāru Padomes lēmumu nr. 231; tās pamatuzdevums – *apvienot muzikālās jaunrades spēkus Padomju Latvijā un tos attīstīt sociālistiskās kultūras garā* [15: 3]. Par savienības valdes priekšsēdētāju tiek iecelts Emīlis Melngailis, bet Grīnfeldam jāieņem atbildīgā sekretāra postenis un jāpanāk, lai komponisti radītu jaunus, laikmetam atbilstošus darbus, aktīvi iesaistītos mūzikas dzīvē un klausītāju audzināšanā. Pirmo jaundi-

binātās savienības biedru rindās ir arī Alfrēds Kalniņš, Pēteris Smilga, Anatols Liepiņš un Jēkabs Mediņš. Pēc Mediņa ieteikuma referentes pienākumus uztic komponista un mūzikas kritiķa Jāņa Zālīša (1884–1943) atraitnei Mildai Zālītei (1903–1981), kurai ir plaši kontakti mūziķu aprindās un izveidojas arī siltas attiecības ar Nilsu Grīnfeldu.

Vēstulē 1955. gada 12. februārī viņa raksta: *Nilss, Jūsu draudzība mani atgriez dzīvei. Dod spēku, dod dūšu cīnīties, uzvarēt baigo nelaimes draudu. Esmu tik nogurusi no visa, no savas dzīves posta, no saltuma* [48]. Zālītes vēstulēs, kas sūtītas arī Nilsa mātei, atklājas daudzas viņu raksturojošas rindas: *Nilss necieš vaļširdības. „Es nejutos labi ar cilvēkiem, kas par visu grib runāt” [..]. Viņš ir tik aizdomīgs, neuzticas cilvēkiem, meklē sāņu domu* [46].

Komponistu savienības darbinieku štati apstiprināti 1945. gadā, 1948. gadā izveidojas arī PSRS Mūzikas fonda LPSR nodaļa. Darba ir tiešām daudz – jāiekārto savienībai piešķirtās telpas Krišjāņa Barona ielā 12, jāriko jaunu darbu noklausīšanās, jāorganizē nošu materiāla pārakstīšana, jaundarbu iestudēšana un atskaņošana.

Liels notikums Grīnfelda dzīvē ir viņa viencēliena operas *Rūta* iestudējums LPSR Valsts operas un baleta teātrī Leonīda Viņnera vadībā (1945); izrādes notiek līdz 1946. gadam. [...] *mūzikas autors ne mirkli nav ļāvis sev aizmirst, ka viņš komponē „dumpīgu” operu, kurā nav vietas vecām konvencijām, tehniskam gludumam, tradicionālai meistarībai, harmoniskai un melodiskai miermīlībai, atzīst Jēkabs Graubiņš. Akordu krāvumi, blīvējumi, kļaidējumi – lūk atbilstošākais mūzikas stils! [..] Skarabajām norisēm uz skatuves adekvātu atspulgu var rast tikai spilgtu harmoniju secībās* [4]. Visi operas vērtētāji ir vienprātīgi, ka Grīnfelda mūzikai piemīt vairāk intelektuāls, ne emocionāls raksturs.

Simfoniskās mūzikas koncertā 1945. gada 5. augustā pirmoreiz izskan Grīnfelda vēl 1943. gadā tapusī kantāte *Saules vārtos* (Jūlijs Vanags) apvienotā Radiokomitejas un Valsts operas un baleta teātra simfoniskā orķestra, solistu un Valsts

1945

Mākslas Lietu Pārvalde pie Latvijas PSR TKP
Latvijas PSR valsts operas un baleta teātris

PROGRAMMA

I

P. Čaikovskis. V simfonija e-mollā, op. 64.
a) Andante allegro con anima
b) Andante cantabile
c) Valse
d) Finale

Latvijas PSR Valsts Operas un baleta teātra simfoniskais orķestris
Diriģents: Leonīds Viņners.
Koncertmeistars: Aleksandrs Arņitis.

II

Rūta

Nilsa Grīnfelda opera 1 cēlienā.
Teksts Friča Rokpeļa un Jūlija Vanaga.

Personas:

Rūta	Vera Krampe,
Pēteris	Erna Traviņa
Valdis	Osips Petrovskis
Hazenkrons	Iraida Jansone
Vurns	Ida Gruzdiņa
Lauerts	Arnolds Jēkabsons
Kāds partizāns	Pēteris Gailis
Zemnieki un partizāni: Korā artistu.	Aleksandrs Daškovs
Mimiskās lomās: Baleta artisti.	Augusts Krauklis
Fests	Pēteris Ābolkalns
Festa kundze	Hermanis Mikalajūns
Adjutants	Augusts Krauklis
Pils komandants	Arvids Apsītis
Pils namamāte	Jevdokims Titovs
Zurnālists-fotografs	Vilma Freimane
Pavadoni	Herberts Vimbulis
Kāds zēns	Eduards Galiņš
	Alise Upeniece
	Zigurds Rimķevičs
	Vilhelmine Rimķeviča,
	Edgars Būmanis
	Anna Finklere

Mūzikālais vadītājs-diriģents: Leonīds Viņners.
Inscenētājs: režisors Kārlis Liepa.
Skatuves gleznotājs: Arnolds Vilkins.
Korķmeistars: Rūdolfs Vanags.
Koncertmeistars: Aleksandrs Arņitis.
Baletmeistars: Arvids Ozoliņš.
Gaismu meistars: Kārlis Jansons.
Izrādes vadītājs: Volfgangs Jaunzemis un
Viktors Grundulis.

Latvijas PSR Valsts Operas un baleta teātra mākslinieciskais vadītājs
ar ordeni apbalvotais Tautas mākslinieks
RUDOLFS BĒRZIŅŠ.

VAPP tipogrāfija № 2, P. 2170. T. 2000

filharmonijas kora sniegunā; pie diriģenta pulsts ir Leonīds Vīgners.
Recenzents Jēkabs Mediņš raksta: *Šās kantātes daudzajās daļās gan korim,*

LPSR Komponistu savienības pirmā
plēnuma simfoniskā koncerta
programma 1946. gada 27. maijā

LATVIJAS PADOMJU KOMPONISTU SAVIENĪBAS
JAUNRADES PLĒNUMS

Filharmonijas zālē, 27. maijā 1946

Svinīga Latvijas Padomju Komponistu Savienības
plēnuma atklāšana

SIMFONISKS KONCERTS

I.

Programā: Jānis Ivanovs. Latgales ezeri.
Pēteris Barisons. Latvju rapsodija klavierem ar orķestri
Solists Igors Kalniņš
Anatols Liepiņš. Simfonija d-moll („Uzvaras“)
1. Varoņu piemiņai
2. Uzvaras dziesma

II.

Adolfs Skulte. Viļņi
Nils Grīnfelds. Saules vārtos. Kantāte.
J. Vanaga teksts

1. Tālās dienās (koris)
2. Nava, nava saules (ārija)
3. Ausmas pusē saules vārti (ariozo)
4. Bij jūnijā prieka un gaviju diena (koris)
5. Tad atlieca cietēji muguru taisnu (ārija)
6. Zuda dūmos saules laipa (koris)
7. Sena dziesma, senas skaņas (ārija)
8. Senas skaņas, seni vārdi (ārija)
9. Tumša, tumša, draudīga Daugava krāca (koris)
10. Pāri upei saules laipa (ārija)
11. Vežas, vežas saules vārti (koris un 5 solisti)

Izpildītāji: Nop. bag. mākslin. Elfrīda Pakule, nop. bag. māksl.
darbīn. Helēna Čink-Berzinska, nop. bag. mākslin.
Vera Krampe, operas solisti Alberts Bāriņš, Osips
Petrovskis, Valsts Filharmonijas un Operas teātra
apvienotais koris, Radiokomitejas un Operas teātra
apvienotais orķestris.

Diriģents: nop. bag. māksl. darbīn. Leonīds Vīgners.
Korģeistāri: Rūdolfs Vanags, Jānis Ozoliņš, Richards Glāzups.

Sākums plkst. 19.00.

VAPP tipogrāfija № 4. 1146 300

166

gan atsevišķām solo balsīm katrā posmā par sevi bija daudz dziļas nopietnības kā satura, tā arī apdares ziņā, bet maz savstarpējo saišu. [...] Arī orķestra krāsas vienveidīgas, neradot kontrastu tur, kur tas liktos vajadzīgs. Visumā tomēr iespaidīgs darbs [16].

Tieši Komponistu savienība ir tā, kas drīz vien kļūst par jauno mūzikas dzīves centru, rīkojot iknedēļas radošās sapulces, jaunu skaņdarbu noklausīšanos un apspriedes gan savienības biedru vidū,

gan plašākā auditorijā: informāciju par komponistu veikumu regulāri saņem arī preses izdevumi. Komponistu savienībai ir izšķirošais vārds, un bez tās akcepta nevar atskaņot nevienu jaundarbu, nedz arī publicēt muzikoloģisku pētījumu.

Spraigais darbs jau 1946. gadā (27.maijs–4. jūnijs) ļauj sagatavot LPSR Komponistu savienības pirmo plēnumu. Tas izvēršas par plašu latviešu mūzikas manifestāciju ar vienpadsmit dažādu žanru koncertiem, kam seko pārrunas un nopietna analīze. Piedalās arī viesi, komponisti un muzikologi no Maskavas, Ļeņingradas, Tallinas u.c. PSRS pilsētām – Viktors Belijs, Ivans Martinovs, Anatolijs Aleksandrovš,



Gavrils Popovs, Semjons Šlifšteins, VILLEMS Kaps un Arams Hačaturjans; kā liecina plēnuma stenogramma, viņi augstu novērtē Latvijas padomju komponistu devumu, tomēr pārmet laikmeta izjūtas trūkumu, zināmu saloniskumu un pieķeršanos tradīcijām [39].

Paralēli intensīvajam darbam Komponistu savienībā Grīnfelds vairākus gadus (no 1945, ar pārtraukumiem) pilda arī LPSR Valsts filharmonijas mākslinieciskā vadītāja pienākumus, ko viņam uztic par šīs institūcijas direktoru ieceltais Visvaldis Danenbergs. Lai īstenotu padomju koncertorganizācijām izvirzīto uzdevumu – celt darbaļaužu kultūras līmeni ar mūzikas un literatūras popularizāciju, Nilss, līdzīgi *Prometeja* un karalaika praksei, veido vairākas koncertgrupas (brigādes) no aktieriem, dziedātājiem un dažādiem instrumentālistiem; tās aktīvi uzstājas visā Latvijā. Rīgas publika tiek aicināta izglītoties koncertlektorijās.

LPSR Komponistu savienības pirmajā plēnumā, 1946. gada maijā Rīgas Doma pagalmā. Nilss Grīnfelds ceturtais no kreisās

Visu šo rosīgās darbības laiku līdz pat 1947. gada beigām Grīnfelds spiests ceļot no Rīgas, kur viņam vēl nav pastāvīgas dzīvesvietas, uz Maskavu. Šajā pilsētā joprojām mīt viņa māte, kuras karstākā vēlēšanās ir atgriezties dzimtenē. Vēstulē dēlam viņa raksta: *Tev jau maz godkāribas, nerunājot par sirsniņu pret savu tautību, kuru Tu tomēr maz izjutis vēl esi, jo audzis svešā zemē. Vēl nav par vēlu iesakņoties [..]. Tici un strādā. Mums daudz mīļu draugu, nesavtīgu. Ir tomēr tādi cilvēki. Un bez tam man galu galā viena alga, lai tik laimīga būtu mīlā Latvija!* [33]

Par aktīvo darbību padomju mūzikas laukā Nilsam 1945. gadā piešķirts LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukums un citi valdības apbalvojumi, tomēr par savu galveno sūtību viņš joprojām uzskata komponēšanu, tādēļ katru brīvo brīdi cenšas veltīt jaunradei. Vēstulē no Maskavas Fricim Rokpelnim 1945. gada 9. februārī Grīnfelds stāsta: *Kantāti "Karā kauta dvēselīte" es rakstu ar lielu aizrautību. Iznāks plaša apjoma darbs, apmēram kā kāds klasisks rekvīzīts. Lato[iešu] literatūrā tas, cik man zināms, būtu pirmais šāds paraugs (Melngailim ir tikai fragmenti). [..] Ļoti ilgojos pēc jums, visiem rīdziniekiem* [34].

1946. gada 4. septembrī šo kantāti (ar Raiņa vārdiem, korim, diviem solistiem un orķestrim) vērtē Komponistu savienības kārtējā radošajā apspriedē (protokols nr. 21). Alfrēds Kalniņš ir *patikami pārsteigts, jo starp Grīnfelda pirmo kantāti un šo ir liels progress: viss kļuvis skaidrāks, harmonijas ziņā ļoti interesants un arī formas ziņā labs darbs*. Jēkabs Mediņš šaubās: *Vai pašlaik vietā tāds darbs kā Grīnfelda kantāte, kur tonuss drūms, ar jauzamu nopietnību. Vai tas neveicina pesimismu?* Atzinīgajam vērtējumam pievienojas Emilis Melngailis un Jāzeps Mediņš [40].

Rīgā man tā arī neizdevās atrisināt dzīvokļa jautājumu, lai varētu galīgi pārbraukt, Grīnfelds raksta vēstulē no Maskavas Fricim Rokpelnim 1946. gada 22. oktobrī. [..] *Palikt atkal Rīgā viens pats trešo ziemu es nekādi nevaru. Atstādams māti 2 ziemas (iepriekšējās) pēc būtības pilnīgi vienu, es esmu viņai daudz pāri darījis. Tagad viņas veselība to vairs nevar izturēt. Dzīvot uz priekšu mēs varam tikai kopā, un, tā kā patlaban Rīgā to nevar sasniegt, jāpaliek līdz pavasarim Maskavā* [35].

1946. gada decembrī Maskavā, lecot ārā no vēl ejoša vilciena, Nilss gūst nopietnu traumu – gūžas kaula bļodiņas lūzumu, kas gandrīz gadu neļauj viņam turpināt aktīvu darbību Latvijā. Tolaik viņš komponē operu *Daina*, kuru vēstulē tās libreta autoram Rokpelnim 1946. gada 22. oktobrī raksturojis šādi: *Pēc būtības tas ir mans pirmais un vissvarīgākais komponista sniegums, kas noteiks pārējo manu komponista darbību* [35]. Milda Zālīte avīzē *Literatūra un Māksla* ieskicē skaņdarba galveno ideju: *Libretam vēsturisks saturs – par mūsu tautas senajām cīņām pret mūžseno ienaidnieku – Melno bruņinieku. Varonība, kvēla dzimtenes mīlestība, sevis ziedošana tautas brīvībai un laimei* [25]. Tomēr operā par maz ir maiguma, romantikas, jo galvenie varoņi – mīlas pāris – tikpat kā nesatiekas. Varbūt tieši tādēļ šis darbs (pilnībā pabeigts 1949) tā arī nav piedzīvojis pirmizrādi.

1947. gada novembrī Grīnfelds kopā ar māti beidzot pārceļas uz Rīgu pavisam. Milda Grīnfelde kļūst par LPSR Mākslinieku savienības biedri,

taču gleznošanai tikpat kā vairs nepievēršas. Mirdza Ķempe, kura viņu iepazīnusi jau Maskavā, vēstulē raksta: *Man sāp sirds, ka Jums Jūsu māksla visu mūžu jāupurē citu labā. [...] Nezinu, vai Nils būs labāks komponists nekā Jūs gleznotāja – ars longa, vita brevis est [māksla ir gara, bet dzīve īsa] – to atcerieties!* [37]

Šajā pašā gadā Rīgā pirmatskaņojumu piedzīvo arī fragmenti no Grīnfelda kantātes *Varoņu piemiņai* ar Raiņa vārdiem.

Jaunus satricinājumus komponistu darbībā ienes politbiroja 1948. gada 10. februāra lēmums sakarā ar Vano Muradeli operu *Lielā draudzība*. Lēmums asi vērsas pret Rietumu ietekmi, kas esot saskatāma vairāku padomju komponistu tieksmē uz laikmetīgu mūzikas valodu; izteikta prasība nomainīt to ar skaidru, padomju ideoloģijai piemērotu programmatismu, gaišu un optimistisku mūzikas raksturu, folkloras un masu dziesmu citātiem. Šī lēmuma iespaidā *grēkāžu* meklējumos sarosās arī partijas funkcionāri Latvijā. Kategorisks nosodījums skar gan pašu LPSR Mākslas lietu pārvaldes priekšnieku Frici Rokpelni, gan Nilsu Grīnfeldu: partijas pirmais sekretārs Jānis Kalnbērziņš adresē viņam iznīcinošu kritiku un apsūdz arī par Jāņa Ivanova ievilkšanu formālisma purvā. LK(b)P CK⁵ biroja sēdē 1948. gada 17. februārī Kalnbērziņš uzsver: *Grīnfelds ir jāliek pirmajā vietā formālistu vidū, ar viņu jāsāk. Ja vēlaties, ļaunuma sakne ir viņā. Tieši viņš neatzīst nekādu melodiku, tikai troksni un dunoņu* [14: 18]. Šeit pat izskan arī jautājums: *Vai Komponistu savienība varēs nodrošināt lēmumu izpildi, ja šo organizāciju vada formālists?* [14: 19] Visbeidzot, sēdē tiek pieņemts lēmums (protokols nr. 300, 5. §), kurā cita starpā teikts: *Komponists N. Grīnfelds, novirzīdamies no krievu un latviešu klasiskās mūzikas un tautas daiļrades labākajiem paraugiem, operā „Rūta” aizrāvies ar pašmērķīgiem, griezīgiem skaņu sakopojumiem un haotisku skaņu sablīvējumu. [...] Formālisma elementi novērojami arī citos N. Grīnfelda darbos, it īpaši kantātēs „Saules vārti” un „Varoņu piemiņai”* [14: 20].

Šādā gaisotnē tā paša gada pavasarī notiek Komponistu savienības pirmais kongress. 7. aprīlī par savienības priekšsēdētāju kļūst Jēkabs Mediņš, bet Grīnfeldu atbildīgā sekretāra amatā nomaina Jānis Ozoliņš.⁶

1951. gada 13. jūnijā radošā apspriede klausās jaunu Grīnfelda kantāti *Miera sardzē* (Andrejs Balodis), kuru kolēģi novērtē kritiski, atzīmējot *grīnfeldisku sausumu* un askētismu, vietām neattaisnoti asas harmonijas, neveiksmīgi izraudzītu

⁵LK(b)P CK – Latvijas Komunistiskās (bolševiku) partijas Centrālā komiteja.

⁶Amatus LPSR Komponistu savienības valdē Grīnfelds ieņem arī vēlāk: 1950.–1951. gadā viņš ir valdes priekšsēdētāja vietnieks, 1951.–1952. gadā atkal atbildīgais sekretārs.



tekstu, spilgtu mūzikas tēlu trūkumu utt. [41], tomēr Nilsu tas neatbaida, vēl vairāk – viņš uzsāk darbu pie jaunas operas *Mila stiprāka par nāvi*. Laikrakstā *Rīgas Balss* publicēts komponista komentārs: *Darba gaitā man nācās kritiski pārskatīt jau pabeigtu klavieru variantu. Tagad veidoju jaunu, darbības ziņā daudz koncentrētāku un tuvāku Raiņa drāmai, pēc kuras motīviem mana opera iecerēta* [1]. Vēlāk tapusi operas otra redakcija – *Siguldas balāde* (1971).



170

LPSR Komponistu savienībā, 1950

Priekšā sēž Milda Zālite, Pēteris Smilga. Stāv no kreisās: Arvīds Darkevics, Leonīds Vīgners, ?, Nilss Grīnfelds, Dmitrijs Kabaļevskis (Maskava), Arvīds Žilinskis, Jānis Ivanovs un Marģeris Zariņš

1951. gadā rodas nopietns simfoniskais darbs, par ko Jēkabs Vītoļiņš raksta: *Gleznaini iecerēta arī N. Grīnfelda Rapsodija [par latviešu tautasdziesmu tēmām], kura liecina, ka ievērojami attīstījusies komponista orķestra valoda [...]. Komponists [...] panācis mīkstu un sulīgu orķestra skanīgumu, radījis atmiņā paliekošu muzikālu ainavu* [23].

50. gadu vidū Komponistu savienību skar lielas pārmaiņas, jo gandrīz pilnībā nomainās tās valde. 1954. gadā no referentes amata atbrīvo Mildu Zāli (1962. gadā viņa izstājas arī no savienības biedru rindām). Vēstulē Grīnfelda mātei Zālite atzīst: *Nilss, zinu, domā vienmēr labi, ir īsts draugs. Bet es zinu, ka viņš ir tajā sabiedrībā, kur vajaga savu ritmu, savu kārtību prast. Un daudzkārt es jūtos neērti un ļoti skumīgi, ja zinu, ka Nilss manis dēļ šā vai tā cieš kādu nepatīkšanu, kādu neveiklību. Ja vien es zinu, ka viņš draugs (un to es zinu, absolūti droša esmu un laimīga, ka man tāda bagātība: īsts, labs un liels draugs) – viņš mierīgi var mani neaizstāvēt, ja lamā, var „upurēt” mani, ja to prasa miers un labklājība. Lai kas notiktu, es ticēšu viņam* [47].

Grīnfelds joprojām aktīvi komponē, negaidot lielu atzinību. *Neatlaidīgi un nesavtīgi – šī vārda vistiešākajā nozīmē – komponists atdod savu dzīvi daiļradei,*

viņa 60 gadu jubilejas priekšvakarā raksta Oļģerts Grāvītis [5]. Arvien biežāk Nilss pievēršas dziesmas žanram, kas, šķiet, arī ietver labāko no viņa komponista devuma; īpaši tas attiecas uz dziesmām, kas izaugušas no Raiņa dzejas tēliem un veidojas kā spilgtas muzikālas gleznas.

Šai sakarā interesantas ir 1954. gada 21. oktobrī, pēc Grīnfelda dziesmu vakara, tapušās Mildas Zālītes piezīmes: *Uz šo jaunrades skati gāju nobažījiesies un nemierīga. Nilss – subjektīvu jūtu atklāšanas pretinieks, niecinātājs, rezervētais, sevī slēgtais intelektuālists tik pēkšņi uzstājas kā mīlas dziesminieks, trubadūrs! Lūzums šķita pārāk krass, riskants. Ka Nilss var aizrauties, var mainīties, pārvērsties – to neapšaubīju, bet ka viņš varētu par saviem pārdzīvojumiem, par savām jūtām vaļširdīgi runāt, „stāstīt” to klausītāju baram – tas likās neiespējams, grūti ticams. Atzīstos, ka biju ļoti nemierīga, baidījos, ka tas būs kas neīsts, – vai nu sentimentāls [..], vai arī tas būs kas bravūrīgi “vīrišķīgs” [..]. Cik atvieglota un laimīga biju, kad noklausījos visu sniegumu. [..]. Ne sentimentāls, ne bravūrīgs kļuvis, gan atraisītāks, brīvāks, līdz ar to dziļāks un pārliecīnāt spējīgāks [45].*

Nepieciešamība izteikt sevi skaņās pavada Grīnfeldu visu mūžu, lai gan daudzi darbi tā arī



Nilsa Grīnfelda rokraksts: kordziesma ar Jāņa Raiņa vārdiem *Balss un atbalss*, 1956



Latvijas Valsts konservatorijas Mūzikas vēstures katedras pedagogi 1948. / 1949. mācību gadā
No kreisās: Vladimirs Mužaļevskis, Jēkabs Vitoliņš, Lija Krasinska, Nilss Grīnfelds

paliek neatskaņoti vai atskan tikai reizi. 1964. gadā tapusi opera *Laimes vārdā* (otrajā, teleoperas redakcijā 1969 – *Maiga*, autora librets). 1982. gadā sacerēts pēdējais apjomīgais skaņdarbs, kantāte *Rīts* ar Johana Volfganga fon Gētes dzeju Jāņa Raiņa atdzejojumā.

1949. gadā Grīnfelds uzsāk pedagoģisko darbu Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Mūzikas vēstures katedrā. Viņš lasa galvenokārt

Pavēle par Nilsa Grīnfelda iecelšanu par LVK direktora vietnieku mācību un zinātniskajā darbā, 1952



172

ārzemju mūzikas vēstures kursu, kā arī skaņdarbu analīzi un kora literatūru, kādu laiku māca klavierspēli, bez tam vada mūzikas kritikas klasi topošajiem muzikologiem; kā atzīmē ilggadējā kolēģe Lija Krasinska, viņa zināšanu loks *tālu pārsniedza vienas disciplīnas ietvarus* [13: 206].

Ar PSRS Augstākās izglītības ministra pavēli nr. 175/k 1952. gada 31. martā Grīnfeldu apstiprina par LVK direktora vietnieku mācību un zinātniskajā darbā (vēlāk šis amats pārtop prorektora postenī), tajā pašā gadā viņu nosūta *nostiprināt padomju cilvēka stāju* Marksisma-Ļeņinisma universitātē Rīgā un tikai 1956. gadā uzņem Komunistiskās partijas biedru rindās. 1950.–1960. gadā Nilss ir arī Rīgas pilsētas Kirova rajona Tautas deputātu padomes triju sasaukumu deputāts, kas tolaik gan ir visai formāls amats.

Laikposmā līdz 1966. gadam, kad viņš ieņem mācību un zinātniskā darba prorektora vietu, konservatorijā samērā aktīvi darbojas studentu zinātniskā biedrība. Grīnfelds allaž aicina studentus vairāk apmeklēt



koncertus un spēlēt pašiem. Arī viņš pats bieži sēžas pie klavierēm, lai ilustrētu savu stāstījumu, reizēm pat pūlēdamies izdziedāt kādu operāriju, kas gan izsauc vispārēju jautrību. Nilss bieži redzams kā operizrādēs, tā koncertos un atzīst, ka nelabprāt klausās mūziku ierakstos (saucot tos par *mūzikas konserviem*), tomēr nenoliedz, ka klasē tie ir neatvietoājams palīgs. Viņa interešu loks ir plašs un liecina par apskaužamu erudīciju. Būdams kaislīgs lasītājs, Grīnfelds cenšas ar jaunāko un interesantāko iepazīstināt savus studentus un kolēģus [13: 203]. Lieliski viņš orientējas literatūrā, tēlotājmākslā un filosofijā, pārvalda angļu, franču, vācu un itāļu valodas.

Nilsa Grīnfelda vadībā diplomdarbus aizstāvējuši daudzi topošie muzikologi – Jeļena Voskresenska (1955), Ārija Āboliņa (1964), Pāvels Ēdelmanis (1968), Guntars Pupa (1969), Larisa Čurajeva (1971), Malda Silmale (1971), Regīna Gedzjuna (1973), Poļina Goržaļcana (1974), Līga Jakovicka (1977), Gunta Vanaga (Bauģe, 1978), Karīna Bērziņa (1979), Sergejs Azovskis (1980), Ilga Auguste (1984) un Vaira Leite (1984). Bijušie audzēkņi atceras viņu kā prasīgu un reizē labsirdīgu augstas kultūras

LVK Mūzikas vēstures katedras studenti un mācībspēki, 1965

1. rindā no kreisās: Lija Krasinska, Nilss Grīnfelds, Pēteris Pečerskis

2. rindā – Jeļena Voskresenska, Aija Atte, Dina Plandere, Silvija Stumbre, Oļģerts Grāvītis un Ligita Viduleja



173

un inteliģences cilvēku, kurš vienmēr gatavs palīdzēt. [...] *tā lielā atbildība un nopietnā pieeja, ar kādu profesors aplūkoja katru, pat visbērnišķīgāko un nezinātniskāko pētījumu par mūziku, pamazām pieradināja strādāt, meklēt, lasīt un iepazīt, atceras Līga Jakovicka* [12: 41].

No 1962. līdz 1984. gadam Grīnfelds ir arī Mūzikas vēstures katedras vadītājs un pēc vairāk nekā 30 pedagoģiskā darba gadiem 1980. gadā tiek apstiprināts par profesoru. Vairākus gadus viņu aicina par Valsts eksaminācijas komisijas priekšsēdētāju muzikologiem Maskavas konservatorijā; šīs mācību iestādes profesors Georgijs Krauklis (1922) augstu vērtē gan Grīnfelda cilvēciskās īpašības, gan plašās zināšanas pasaules mūzikas kultūrā, jo viņš lasa arī lekcijas par latviešu mūziku Maskavas konservatorijas rīkotajos Kvalifikācijas celšanasursos [28: 109].

Līdzās radošajam, sabiedriskajam un pedagoģiskajam darbam Grīnfelds pievēršas publicistikai – sākot no 1945. gada, viņš laikrakstos un žurnālos publicējis ap 400 problēmrakstu un recenziju, kādu laiku ir avīzes *Literatūra un Māksla*, vēlāk rakstu krājuma *Latviešu mūzika* redkolēģijas loceklis, raksta par latviešu mūziku arī PSRS enciklopēdijām u.c. izdevumiem. Grīnfelda arhīvā RTMM glabājas daudzu referātu, lekciju un rakstu manuskripti un uzmetumi, kas atspoguļo autora plašās zināšanas dažādās mūzikas kultūras jomās.

Šī viņa darbības sfēra ir vispretrunīgākā; tomēr pilnībā nevaru piekrist uzskatam, ka Grīnfelda devums mūzikas vēstures laukā ir maznozīmīgs un mūsdienu lasītājam maz noderīgs. Jā, patiesi, liela daļa Grīnfelda rakstu pauž padomju ideoloģijas nostādnes, bet reizē tā ir laikmeta liecība, kuru jaunākā paaudze var iepazīt tieši ar šo publikāciju palīdzību – vienlaikus gūstot priekšstatu par dažu labu padomju absurdu. Līdzīgi kā 20. gadsimta sākuma gaisotni varam izjust Emīla Dārziņa, Jāņa Zāliša u.c. tā laika recenzentu vēstījumā.

Bez tam Grīnfelda spalvai pieder arī daudzas trāpīgas un rosinošas koncertrecenzijas, argumentēti spriedumi par mākslas parādībām. Te vietā kāds piemērs no 1958. gada preses: pēc uzvaras Pirmajā Starptautiskajā Čaikovska konkursā Latvijā viesojas jaunais amerikāņu pianists Vens Klaiberns. Sajūsmināts par viņa uz-

Šī viņa darbības sfēra ir vispretrunīgākā; tomēr pilnībā nevaru piekrist uzskatam, ka Grīnfelda devums mūzikas vēstures laukā ir maznozīmīgs un mūsdienu lasītājam maz noderīgs. Jā, patiesi, liela daļa Grīnfelda rakstu pauž padomju ideoloģijas nostādnes, bet reizē tā ir laikmeta liecība, kuru jaunākā paaudze var iepazīt tieši ar šo publikāciju palīdzību – vienlaikus gūstot priekšstatu par dažu labu padomju absurdu. Līdzīgi kā 20. gadsimta sākuma gaisotni varam izjust Emīla Dārziņa, Jāņa Zāliša u.c. tā laika recenzentu vēstījumā.



stāšanos, Grīnfelds raksta: *Vana Kliberna māksla ir gaiša un vīrišķīga. Vienkāršība, labvēlība un mīlestība pret līdzcilvēkiem dāvā no viņa harmoniskās personības. Šāds gara cildenums var atgādināt Romēna Rolāna iecerēto ideālo mākslinieka tipu* [8].

Vai arī raksts par Jāni Zālīti: *[...] gandrīz 40 darbības gados daži desmiti kora dziesmu un solodziesmu nav pārāk daudz. Toties gandrīz ikviens no tām ir īsts meistardarbs, spilgta talanta un izsmalcinātas rakstības tehnikas iezīmēts, stingras gaumes pārbaudīts. Turklāt J. Zālīša muzikālajā valodā bija ne mazums novatorisma* [9].

20. gadsimta 60. gados Grīnfeldam kopā ar grupu LPSR mūziķu paveras iespēja doties ekskursijās uz Itāliju (1960), Franciju (1961), Bulgāriju (1961), Ungāriju (1963), Čehoslovākiju (1963) un Austriju (1967). Pēc šiem ceļojumiem *Literatūras un Mākslas* lappusēs parādās krāšņi un kultūrvēstures faktiem bagāti apraksti, kas, pateicoties autora lieliskajam stāstnieka talantam, acu priekšā uzbur veselas ainas. *Parastam* padomju cilvēkam, kurš par šādiem ceļojumiem ij neuzdrīkstējās sapņot, Grīnfelda tēlojumi bija kā gaismas stars un vērtīgs izziņas avots par pasauli, kurā nav ļauts ieskatīties.

Tā par Austrijas apmeklējumu lasām: *[...] aizkustina rūpīgā kārtība itin visur, koptie zālāji, ziedu pārpilnība, krāsainie tautiskie priekšauti, kurus sievietes valkā pat Vīnes ielās. Patīkamas nelielās restorānu un kafejnīcu zāles [...], kur ātri un uzmanīgi apkalpo, neaizmirstot atvadīties no katra, kas atstāj telpu, un uzaicināt iegriezties vēl. Lielos veikalos par katru pirkumu pateicas [...]. Mūsdienu lasītājam šie vārdi, protams, liekas paši par sevi saprotami, bet padomju īstenībā dzīvojušajiem ļāva sajust milzīgo atšķirību no savas ikdienas pelēcības. Stāstīts arī par mūzikas iespaidiem: *Vīnes filharmonijas mūziķi, kas šogad apkalpo visu festivālu [Zalzburgā], ap 120 cilvēku, spēlē tik apburoši, ka gribas izbaudīt katru skaņu. Neparasti maigi un saliedēti dzied koka pūšamie instrumenti, lieliskās stīgas, samtaini skan pat triangels [...]* ikviens akords, ikviens melodiskā frāze, pat ikviens instrumentālā pasāža kļūst skaidra, saprotama* [7].

Uzdrošinos apgalvot, ka Nilsa Grīnfelda ieguldījums latviešu mūzikas vēsturē ir nozīmīgs, jo bez viņa mērķtiecīgā un sistemātiskā darba, kas vainagojās ar dažādas tematikas rakstiem un vairākiem monogrāfiskiem pētījumiem (tai skaitā *Padomju Latvijas mūzika – Rīga: Liesma, 1976*), Latvijas muzikoloģijas devums būtu daudz nabadzīgāks.

Nevar nepieminēt Nilsa Grīnfelda pēdējo lielo darbu – kopā ar citiem Mūzikas vēstures katedras mācībspēkiem (Liju Krasinsku, Vitu Lindenbergu, Jāni Torgānu, Sofiju Vēriņu un Jeļenu Voskresensku) veidoto *Vispārējo mūzikas vēsturi* divās daļās



⁷1937. gadā apgāds *Grāmatu draugs* laida klajā izdevumu *Mūzikas vēsture* (redaktors Jēkabs Vītolīņš, Jāzepa Vītola virsredakcija).

(1984 – 1. daļa, 1985 – 2. daļa), kas paredzēta plašam mūzikas mīļotāju lokam. Prakse liecina, ka vēl mūsdienās šī grāmata noder gan mācību un pašmācības procesā, gan vienkārši kā izziņas avots, jo kopš 1937. gada⁷ līdz pat šim brīdim nav tapis neviens līdzīgas ievirzes izdevums latviešu valodā, kas aptvertu pasaules skaņumākslas vēsturi. Arī toreiz tas bija kas jauns. 1985. gada decembrī Grīnfelds uzstājas PSRS augstskolu mūzikas vēstures pasniezdzeju konferencē Gorkijā (tagadējā Nižņijnovgorodā); šeit jaunais izdevums raisa dzīvu interesi, un tiek nolemts tulkot to arī krieviski.

Profesionāla recenzija par *Vispārējo mūzikas vēsturi* Latvijā tā arī neparādās, līdz 1986. gada 19. septembrī *Literatūra un Māksla* publicē filologa un mūzikas mīļotāja Ata Valtera rakstu ar skandalozu virsrakstu *Par vēstures taisīšanu mūsu konservatorijā* [22]; tas sastāv gandrīz tikai no kļūdu uzskaitījuma gadskaitļos, personvārdu un skaņdarbu nosaukumu rakstībā, bet nepavisam neiztīrā citus grāmatas satura aspektus. Zīmīgi, ka Kanādā dzīvojošais mūzikas pedagogs, kordiriģents un komponists Jānis Beloglāzovs jau 1986. gada aprīlī trimdas žurnāla *Jaunā Gaita* lappusēs komunistiskajā Latvijā izdoto *Vispārējo mūzikas vēsturi* vērtē atzinīgi un uzsver: *Nav pateicīgs uzdevums apcerēt visu cilvēces mūzikas vēsturi dažu simtu lappusēs!* Beloglāzovs atzīst, ka, neraugoties uz vairākām nepilnībām un kļūdām, jaunais izdevums piepilda ilgi pastāvējušu robu latviešu mūzikas apcerē [2: 38–39].

176

Nilsa Grīnfelda pēdējais fotouzņēmums ar pianīnu *Rīga*, ko Rīgas mūzikas instrumentu fabrika dāvājusi LVK pateicībā par Grīnfelda mūzikas instrumentu eksperta darbu. 1986. gada 10. oktobris



Mūzikas vēstures katedras sasauktajā ārkārtas sēdē 1986. gada 23. septembrī Nilss Grīnfelds kā grāmatu sastādītājs un galvenais redaktors uzņemas visu atbildību, izsakot nožēlu, ka labi domāto kopdarbu sagandējušas pārsvarā drukas kļūdas, taču atspēko arī virkni paša Valtera neprecizitāšu [43]. Diemžēl diskusija tā arī neturpinās, jo Grīnfelda sagatavoto atbildes rakstu *Kā cienījams laikraksts kritiku taisa* avīze *Literatūra*

un *Māksla* atsakās publicēt, līdz ar to pārvēršot kritiku par apvainojošu un nepārsūdzamu spriedumu.

Grīnfelds nokļūst slimnīcā, jo viņa sirds neztur šo pārdzīvojumu smagumu; sarūgtinājuma pilns viņš 1986. gada 20. oktobrī šķiras no dzīves, kas nesavtīgi veltīta skaņumākslai. Un, lai cik pretrunīga būtu Nilsa Grīnfelda personības loma Latvijas mūzikas kultūrā, nevar noliegt viņa bagātīgo devumu, kas pelnījis nopietnu un profesionālu izvērtējumu.

PIELIKUMS

1. NILSA GRĪNFELDA MUZIKOLOĢISKIE DARBI

Grāmatas un brošūras

1. A. [Ādolfa] *Skultes simfonija* [par Ādolfa Skultes Pirmo simfoniju] / Sērija *Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955, 15 lpp.
2. *LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks komponists Jānis Ozoliņš*. Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1954, 15 lpp.
3. *Padomju Latvijas mūzika*. Rīga: Liesma, 1976, 258 lpp.
4. *Rūdolfs Bērziņš. Biogrāfiska skice* / Līdzautore Milda Zālīte. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958, 106 lpp.
5. *Vispārējā mūzikas vēsture* / Līdzautori Lija Krasinska, Vita Lindenberga, Sofija Vēriņa, Jeļena Voskresenska un Jānis Torgāns: 1. daļa. Rīga: Zvaigzne, 1984, 263 lpp.
6. *Vispārējā mūzikas vēsture* / Līdzautori Lija Krasinska, Vita Lindenberga, Sofija Vēriņa, Jeļena Voskresenska un Jānis Torgāns: 2. daļa. Rīga: Zvaigzne, 1985, 261 lpp.
7. *Латвийская ССР / Серия Музыкальная культура союзных республик*. Соавтор Яков Витолин. 2-е издание. Москва: Музгиз, 1957.
8. *История латышской музыки / Учебное пособие для музыкальных вузов*. Москва: Музыка, 1978, 231 с.
9. *Хрестоматия по истории латышской музыки / Сост., введение и комментарии: Нильс Грюнфельд*. Москва: Музыка, 1980, 152 с.
10. *Янис Иванов*. Москва: Советский композитор, 1959, 64 с.

Raksti krājumos

1. *Aksioloģiskie aspekti J. Zālīša mūzikas publicistikā // Jāņa Zālīša nozīme latviešu progresīvās mūzikas kultūras attīstībā / Zinātniskās konferences materiāli*. Sast. Vizbulīte Bērziņa. Rīga: [b. i.] 1984, 7.–8. lpp. (latv. val.), 17.–18. lpp. (krievu val.).
2. *Alfrēda Kalniņa daiļrades vieta un loma latviešu mūzikas attīstības procesā // Alfrēda Kalniņa daiļrade un Padomju Latvijas mūzikas aktuālie uzdevumi / Zinātniskās konferences referātu tēzes*. Sast. Imants Kokars. Rīga: Jāzeps Vītola Latvijas Valsts konservatorija, 1979, 4.–5. lpp. (latv. val.), 12.–13. lpp. (krievu val.).

3. *Atmiņu lappuses // Dziesma cīņā. Atmiņas un materiāli par mūzikas dzīvi Lielā Tēvijas kara gados* / Sast. Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas mūzikas zinātnes sektors. Rīga: Liesma, 1969, 11.–27. lpp.
4. *Cikliskas formas // Skaņdarbu analīze* / Red. Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Zvaigzne, 1978, 184.–188. lpp.
5. *Daži vaibsti // Valērijs Zosts* / Sast. Brigita Briede. Rīga: Liesma, 1971, 33.–35. lpp.
6. *Domas par kritiku // Latviešu mūzika. Raksti par mūziku X* / Sast. Arvīds Darkevics, Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 1973, 13.–29. lpp.
7. *Dziesmu svētki // Aģitatora bloknots*. 1955, 11. nr., 23.–26. lpp.
8. *Ievadam. Mūzika un laikmets // Grāvītis, Oļģerts; Verners, Arturs. Izcilākie padomju komponisti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 5.–13. lpp.
9. *J. Graubiņš – mūzikas kritiķis // Jēkaba Graubiņa radošā darba nozīme šodienā / Zinātniskās konferences tēzes*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1986, 13.–15. lpp.
10. *Koncentriskas formas // Skaņdarbu analīze* / Red. Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Zvaigzne, 1978, 188.–190. lpp.
11. *Kontrasta sastatformas, jauktas un brīvas formas // Skaņdarbu analīze* / Red. Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Zvaigzne, 1978, 190.–197. lpp.
12. *Lappuse latviešu mūzikas vēsturē: L.Vīgneram – 70 // Tautas kalendārs 1976* / Sast. Dzidra Briede. Rīga: Liesma, 1975, 67.–69. lpp.
13. Melngailis, Emīlis. *Latviešu dancis* / Nīlsa Grīnfelda priekšvārds. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949, 35. lpp.
14. *Mūsu mūzikas 40 gadi // Latviešu mūzika '80 (14)* / Sast. Arvīds Darkevics, Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 1980, 5.–10. lpp.
15. *Mūzika – tautu vienotāja // Paceltu galvu pār robežām eju* / Sast. Gunārs Selga. Rīga: Liesma, 1965, 96.–99. lpp.
16. *Mūzika // Kalendārs sievietēm 1960*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959, 176.–187. lpp.
17. *Mūzika // Padomju Krievija*. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1983, 102.–108. lpp.
18. *Mūzika // Padomju Lietuva*. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1984, 91.–97. lpp.
19. *Mūzikas dzīve V. I. Ļeņina jubilejas gadā // Latviešu mūzika. Raksti par mūziku [IX]* / Sast. Arvīds Darkevics, Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 1972, 5.–23. lpp.
20. *Padomju Latvijas mūzika ceturtdaļgadsimtā // Latviešu mūzika. Raksti par mūziku IV / Sakārtojuši Arvīds Darkevics, Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1965, 17.–31. lpp.
21. *Padomju Latvijas mūzikas kultūra // Latviešu mūzika. Raksti par mūziku [I]* / Sakārtojis Jēkabs Vītoļiņš. Rīga: LVI, 1958, 5.–26. lpp.
22. *Par Jāņa Zālīša mūzikas kritikas rakstiem // Latviešu mūzika. Raksti par mūziku III / Sakārtojis Arvīds Darkevics, red. Nīlss Grīnfelds, Jēkabs Vītoļiņš un Marģeris Zariņš*. Rīga: LVI, 1964, 61.–81. lpp.
23. *Par Jēkaba Graubiņa radošo mantojumu // Latviešu mūzika '87 (18)* / Sast. Arvīds Darkevics, Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 1987, 158.–172. lpp.

24. *Par latviešu mūzikas internacionālajām saiknēm // Latviešu mūzika '85 (17) / Sast. Arvīds Darkevics, Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 1985, 5.–24. lpp.*
25. *Piezīmes par muzikālo teātri // Latviešu mūzika VII / Sast. Arvīds Darkevics, Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Liesma, 1969, 33.–52. lpp.*
26. *Rondo sonāte // Skaņdarbu analīze / Red. Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Zvaigzne, 1978, 174.–184. lpp.*
27. *Sonātes forma // Skaņdarbu analīze / Red. Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Zvaigzne, 1978, 141.–174. lpp.*
28. *V. I. Ļeņina estētiskās idejas un mūzika // Latviešu mūzika VIII / Sast. Arvīds Darkevics, Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Liesma, 1970, 5.–13. lpp.*
29. *Латышская фортепианная музыка // Очерки музыкальной культуры Советской Латвии / Сост. Людвиг Карклиньш. Ленинград: Музыка, 1971, с. 82–97.*
30. *Латвийская ССР // История музыки народов СССР, 1941–1945 / Т. 3. Главный редактор Юрий Келдыш. Москва: Советский композитор, 1972, с. 361–368.*
31. *Латвийская ССР // История музыки народов СССР, 1946–1956 / Т. 4. Главный редактор Юрий Келдыш. Москва: Советский композитор, 1973, с. 512–527.*
32. *Латвийская ССР // История музыки народов СССР / Т. 5, ч. 2. Редактор Ирина Бобыкина. Москва: Советский композитор, 1974, с. 3–28.*
33. *О музыкальной критике и музыкальной науке в Советской Латвии // Критика и музыкознание. Ленинград: Музыка, 1975, с. 137–152.*
34. *Исполнительство, концертная жизнь и музыкальное образование // Музыкальная культура Латвийской ССР / Редактор Екаб Витолинь. Москва: Музыка, 1976, с. 126–264.*
35. *О закономерностях развития латышской музыкальной культуры в период 1919–1940 гг. // Закономерности развития музыкальных культур республик Прибалтики: XIII межреспубликанская конференция музыковедов Прибалтики. Рига: Союз композиторов Латвийской ССР, 1979, с. 9–10.*
36. *О путях развития латышской музыки в 1919–1940 гг. // Прибалтийский музыковедческий сборник, 1 / Редактор Адеодатас Таурагис. Вильнюс: Союз композиторов Литовской ССР, 1982, с. 106–116.*

Pāri par 400 publikācijām laikrakstos un žurnālos: izsmēlošu sarakstu sk. Ventas Koceres sastādītajā Nilsa Grīnfelda personālajā bibliogrāfiskajā rādītājā (*Komponists un muzikologs Nilss Grīnfelds. Personālais bibliogrāfiskais rādītājs / Mašīnraksts. Rīga, 1990*), kas pieejams RTMM un JVLMA bibliotēkā.

SKAŅDARBI

Ar zvaigznīti (*) apzīmēti skaņdarbi, kuru nošu materiāls (pilnībā vai fragmentu veidā) pieejams RTMM. Vienlaikus jānorāda, ka līdztekus RTMM daļa Nilsa Grīnfelda kompozīciju glabājas arī citās Latvijas mūzikas krātuvēs – pirmām kārtām LNB un JVLMA bibliotēkā.

Operas

- 1937 *Jāzeps un viņa brāļi* (Jānis Rainis), nepabeigta (klavierizvilkums)*
1940 *Mirons Mumarins* (N. Arbans un J. Dancigers), līdzautors Jakovs Ešpajs (nepabeigta, 1. cēliens)
1943 *Rūta* (Fricis Rokpelnis, Jūlijs Vanags)*
1949 *Daina* (Fricis Rokpelnis)*
1959 *Mīla stiprāka par nāvi* (Jānis Rainis), 2. redakcija ar nosaukumu *Siguldas balāde*, 1971*
1964 *Laimes vārdā* (Nilss Grīnfelds)*, 2. redakcija ar nosaukumu *Maiga* (teleopera, 1969)*
B. g. Uzmetumi operai *Zelts* (S. Bolodins)*

Mūzika teātrim

- 1937 (vai vēlāk) *Mūzika Vladimira Kiršona drāmai Lielā diena*
B. g. *Mūzika Leona Paegles lugai Ugunspūtns**

Orķestra mūzika

- 1924 *Fūga* simfoniskajam orķestrim*
1927 *Koncerts* klavierēm un simfoniskajam orķestrim *a moll* (klavierizvilkums)*
1932 *Mordviešu svīta* simfoniskajam orķestrim
1933 *Fantāzija par eskimosu tēmām* klavierēm un simfoniskajam orķestrim*
1936 *Koncerts* klavierēm un simfoniskajam orķestrim *e moll / A dur**
1937 *Simfonija* kamerorķestrim*
1942 *Heroiskā uvertīra* divām klavierēm un simfoniskajam orķestrim*
1943 *Latvieši iet kaujā*, mūzika uzvedumam, instrumentējis Ļevs Knipers*
1951 *Rapsodija par latviešu tautas[dziesmu] tēmām* simfoniskajam orķestrim, 2. redakcija 1968*
1959 *Intermeco* simfoniskajam orķestrim
1968 *Kapričo* klavierēm un stīgu orķestrim*, pirmatskaņots 1970. gada 12. novembrī Rīgā, solists Valdis Jancis, diriģents Leonīds Vīgners
B. g. *Ai, zaļā(i) līdaciņa* simfoniskajam orķestrim, instrumentējis Ļevs Knipers
B. g. *Aijā žūžū* simfoniskajam orķestrim, instrumentējis Ļevs Knipers
B. g. *Ievads, Valsis un Deja* simfoniskajam orķestrim*
B. g. *Noktirne* stīgu orķestrim*
B. g. *Skaisti dziedi, lakstīgala* simfoniskajam orķestrim, instrumentējis Ļevs Knipers

Vokāli simfoniskā mūzika

- 1933 *Mordovas dziesmas* balsij un simfoniskajam orķestrim
- 1936 *Piecas latviešu tautasdziesmas* (1. *Cīrulītis* 2. *Pelīt' brauca* 3. *Aiz upītes jēri brēca* 4. *Ej, saulīte* 5. *Aiz upītes dūmi kūpa*) balsij un simfoniskajam orķestrim*
- 1943 *Saules vārtos* (Jūlijs Vanags), kantāte jauktajam korim, simfoniskajam orķestrim un solobalsim, pirmatskaņota Rīgā, 1945. gada 5. augustā*
- 1942 *Varoņu piemiņai* (Jānis Rainis), kantāte, fragmenti atskaņoti Rīgā, 1947. gada 2. aprīļa radio tiešraidē Teodora Kalniņa vadībā
- 1946 *Karā kauta dvēselīte* (Jānis Rainis), kantāte jauktajam korim, divām solobalsim un simfoniskajam orķestrim*, 2. redakcija 1958*
- ~1951 *Miera sardzē* (Andrejs Balodis), kantāte
- 1969 *Pulkvedis Vācietis Perekopā* (Jānis Medenis), balāde basa balsij un simfoniskajam orķestrim*
- 1982 *Rīts*, kantāte (Johans Volfgangs fon Gēte, Jāņa Raiņa tulkojums)
- B. g. *Iesaukums miera armijā* (Fricis Rokpelnis) jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim
- B. g. *Pēdējais gājums* (Vilis Plūdonis) balsij, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim

Klavierēm

181

- 1934 *Sarņi* (*Сновидения*), desmit miniatūras*
- 1934 *Trīs miniatūras* (1. *Etīde* 2. *Intermeco* 3. *Poēma*)*
- 1935 *Emīla Dārziņa Melanholiskais valsis*, koncertapdare*
- 1942 *Latvju deja**
- 1984 *Variācijas par latviešu tautas melodiju**
- B. g. *Danza**
- B. g. *Fantāzija**
- B. g. *Fugue excentrique**
- B. g. *Kalnu maršs**
- B. g. *Latviešu pasaka* (1. *Pasaka* 2. *Variācijas* 3. *Fināls*) divām klavierēm*
- B. g. *Marche grotesque**
- B. g. *Nocturne**
- B. g. *Sonāte**
- B. g. *Valsis**

Citi instrumentālie kamerdarbi

- 1927 *Skaņdarbi* (1. *Elegie* 2. *Humoreske* 3. *Nocturne* 4. *Marsche grotesque* 5. *Sérénade* 6. *Largo* 7. *Sarcasme* 8. *Menuet* 9. *Reminiscenza* 10. *Шедевроватомь* (*Raupjums*) 11. *Perpetuum mobile* 12. *Romanza* 13. *Rag- Caprice*) vijolei, altam, čellam un klavierēm*
- 1927 *Pieci kanoni* vijolei un klavierēm*
- 1972 *Humoreska* vijolei, čellam un klavierēm*
- B. g. *Noktirne* čellam un klavierēm*
- B. g. *Poèmes nocturnes* (1. *La pluie* 2. *Une Lanterne*) vijolei un klavierēm*

Koklei

1972 **Intermeco**

Kormūzika

20. gs. 30. gadi *Aizmirstās raktuves* (krievu val., teksta autors nezināms) korim *a cappella*^{*8}
- 1936 *Lācis* (Jānis Rainis) bērnu korim *a cappella**
- ~1942 *Ar mums kopā Staļins* (Fricis Rokpelnis) bērnu korim ar klavierēm*
- 1943 *Zemnicā*, dziesmu cikls (Arvīds Grigulis) korim *a cappella*
- 1944 *Romanču cikls* ar Jāņa Raiņa vārdiem korim *a cappella*
- ~1944 *Sit drošāk* (krievu val., teksta autors nezināms) vīru korim ar klavierēm*
- 1944 *Septiņas latviešu tautasdziesmu apdares* (1. *Teci spoža, mēnesnīca* 2. *Kundziņš manu arājiņu* 3. *Kaut man būtu tā naudiņa* 4. *Vācietis raudāja* 5. *Ai, vācieti, velna bērns* 6. *Trīs vācieši sasabāra* 7. *Elle, elle, kunga rija*)* korim ar klavierēm
- 1945 *Dīvas latviešu tautasdziesmas* (*Elle, elle kunga rija* un *Trīs vācieši sasabāra*) solobalsij un korim ar klavierēm*
- 1953 *Jaunajai planētai* (Mirdza Ķempe) korim *a cappella**
- 1953 *Staļins* (Andrejs Balodis) vīru korim *a cappella*
- 1959 *Dziesmas* (1. *Vasarlaiks* 2. *Pēcpusdiena laivā* 3. *Vēlā launagā* 4. *Balss un atbalss*; Jānis Rainis) korim *a cappella** • Dziesma *Balss un atbalss* radusies jau 1954. gadā
- 1960 *Veļi un dvēšles* (Jānis Rainis) korim *a cappella*, veltījums Teodoram Kalniņam 70 gadu jubilejā*
- 1966 *Motors* (Imants Ziedonis) korim *a cappella* *
- 1966 *No Ģedimina kalna* (Māris Čaklais) jauktajam vai vīru korim *a cappella**
- 1973 *Simts vēlējumi* (Jānis Rainis) korim *a cappella*
- 1973 *Tā laime* (Jānis Rainis) korim *a cappella*
- 1979 *Trīs kora miniatūras* (1. *Salve* 2. *Qui si sana* 3. *Rotaļa*; Jānis Rainis) sieviešu korim *a cappella**
- 1982 *Fragments no Gētes „Fausta”* (tulk. Jānis Rainis) korim *a cappella**
- B. g. *Dīvi kori* (1. *Leņins* 2. *Solījums*; Jānis Sudrabkalns) korim *a cappella**
- B. g. *Ģeologi* (Mirdza Ķempe) korim *a cappella**
- B. g. *Miera sardzē* (Andrejs Balodis) korim ar klavierēm*
- B. g. *Oktobra karogs* (Andrejs Balodis) korim ar klavierēm*
- B. g. *Padomju cilvēks* (Jānis Sudrabkalns) korim *a cappella**
- B. g. *Padomju Latvijai* (Jānis Grots) korim *a cappella**
- B. g. *Pār Daugavu nāk jauni rīti* (Mirdza Ķempe) korim *a cappella**
- B. g. *Pēdējais gājums* solobalsij un korim ar klavierēm (Vilis Plūdonis)*
- B. g. *Ar mums kopā Staļins* (Fricis Rokpelnis) bērnu korim ar klavierēm*
- B. g. *Pulkvedis Vācietis Perekopā* (Jānis Medenis), balāde vīru korim *a cappella*

- B. g. *Rīgai* (Andrejs Balodis) korim *a capella*
 B. g. *Šahatā* (krievu val., teksta autors nezināms) vīru korim ar klavierēm*
 B. g. *Vācietim lielas bēdas*, latviešu tautasdziesmas apdare korim ar klavierēm*
 B. g. *Уж ты зимышка-зима*, krievu tautasdziesmas apdare korim *a cappella**

*Skandarbī, kuru atskaņotājsastāvs nav norādīts, sacerēti balsij ar klavierēm.

Vokālā kameramūzika⁹

- 1920 *Septiņas bērnu dziesmas* (*Sienāzītis* u.c.; Jānis Rainis)*
 1927 *Pasakas un teikas* (krievu val., teksta autors nezināms), trīs bērnu dziesmas*
 ~1930 *Dziesma par māti* (krievu val., Ada Vladimirova)*
 1932 *Eskimosa Kukuka dziesma, kurš bija slikts mednieks, bet draudzējās ar eiropiešiem* (krievu val., Andrejs Globa)*
 1932 *Eskimosu šūpuļdziesma* (teksts nav izrakstīts)*
 1933 *Piecas latviešu tautasdziesmas* (1. *Noriet saule vakarā* 2. *Gani dzina, govīs māva* 3. *Aijā, žūžū* 4. *Visiem rozēs dārzā zied* 5. *Kas kaitēja man dzīvotī*)*
 1934 *Vienpadsmit Komi tautasdziesmas* (krievu val., Samuila Bolotina tulkojums no komiešu valodas)*
 ~1934 *Oktobra dziesma* (Linards Laicēns)
 ~1934 *Strēlnieks no Dobeles* (Voldemārs Jākobsons)
 ~1934 *Aprīļa vējš* (Roberts Eidemanis)
 1934 *Saruna ar ganupuiku stepē* (Roberts Eidemanis)*
 1935 *Četras latviešu dziesmas* (teksta autors nav zināms)
 1935 *Mans ezers* (Jānis Rainis)*
 1935 *Tālas noskaņas* (Jānis Rainis)
 1935 *Svilpojošs vējš* (Jānis Rainis)
 1935 *Varoņu laiks* (Jānis Rainis)
 1935 *Četras romances* (krievu val.): 1. *Saruna* (Nikolajs Brauns) 2. *Sils* (Nikolajs Brauns) 3. *Galda dziesma* (Pāvels Antokoļskis) 4. *Pavasara nakts* (Pāvels Antokoļskis)*
 1936 *Nākot no klusuma* (krievu val., Nikolajs Sidorenko)*
 1936 *Romance* (krievu val., Ilja Seļvinskis)*
 1937 *Šūpuļdziesma* (krievu val., Nikolajs Sidorenko)*
 1937 *Vēstule* (krievu val., Aleksandrs Bezimenskis)*
 1937 *Meža brāļu dziesma* (Leons Paegle)*
 1942 *Trīs latviešu tautasdziesmas*
 ~1942 *Dzimtenes sargi* (Andrejs Balodis)*
 1944 *Dīvas nakts* (Arvīds Grigulis)*
 1944 *Purva rāva* (Arvīds Grigulis)*
 1944 *Tautas saule* (Meinhard Rudzītis) vokālajam kvartetam ar klavierēm*
 1948 *Augstā kalnā gribu šodien kāpt* (Fricis Rokpelnis)*

- 1949 *Rīta dziesma* (Jūlijs Vanags)*
- 1949 *Solījums* (Arvīds Skalbe) divām balsīm ar klavierēm
- 1950 *Desmit Raiņa dzejoļi* (1. *Sirds pukstieni* 2. *Simts vēlējumi* 3. *Tā laime* 4. *Bez soļu deja* 5. *Atvērtā roka* 6. *Dienas allažība* 7. *Pietā* 8. *Vēls viesis* 9. *Tā diena* 10. *Jaunajam draugam*)* • Dzejoļi nr. 2–4 un nr. 8–10 vēlāk ietverti ciklā *Seši Raiņa dzejoļi* (1957)*
20. gs. 50. gadi *Fiammetta* (Jānis Rainis)
- 1950 *Teiksma par komjaunieti Zentu* (Andrejs Balodis)*
- 1954 *Uz jūras* (autora vārdi)*
- 1957 *Seši Raiņa dzejoļi* (1. *Simts vēlējumi* 2. *Tā laime* 3. *Bez soļu deja* 4. *Pietā* 5. *Vēls viesis* 6. *Jaunajam draugam*), 1950. gadā tapušā cikla *Desmit Raiņa dzejoļi* saīsināta versija*
- 1958 *Pieci Raiņa dzejoļi* (1. *Stīgotāja* 2. *Gravas vārdi* 3. *Jautātāja meitene* 4. *Dzīvā dzīve* 5. *Mierinājums*)*
- 1966 *Rudens naktī* (Māris Čaklais)*
- 1968 *Pulkvedis Vācietis Perekopā* (Jānis Medenis), balāde basa balsij ar klavierēm*
- B. g. *Balāde par Salavatu*, baškīru tautasdziesmas apdare (teksts krievu val., tulk. Andrejs Globa)*
- B. g. *Čempions* (joks; krievu val., A. Rezankins)*
- B. g. *Četras Aļaskas indiāņu dziesmas* (krievu val., Andrejs Globa)*
- B. g. *Dziesmiņa* (V. Žuravļovs)*
- B. g. *Ej, bāliņi, lūkoties*, latviešu tautasdziesmas apdare*
- B. g. *Ģenerālis*, balāde zemai balsij ar klavierēm (krievu val., Konstantīns Simonovs)*
- B. g. *Idille* (krievu val., Ilja Seļvinskis)*
- B. g. *Iesaukums miera armijā* (Fricis Rokpelnis)*
- B. g. *Kad nakts* (Jānis Rainis)*
- B. g. *Ko, vācieti, tu domāji?* (Rūdolfs Blaumanis)*
- B. g. *Latvju gvarde* (Anatols Immermanis)*
- B. g. *Maza dziesma* (Valdis Lukss) vokālajam duetam ar klavierēm*
- B. g. *Mūsu varoņu kapi* (Jānis Rainis)*
- B. g. *Neparastā skate* (krievu val., Josifs Utkins)*
- B. g. *Pavasara nakts* (Māris Čaklais)*
- B. g. *Pionieru miera dziesma* (Mirdza Ķempe)*
- B. g. *Salamandra un Kā ugunīga upe* (krievu val., Konstantīns Baļmonts)*
- B. g. *Seši Andreja Globas japāņu dzejoļi* (krievu val., Andrejs Globa)*
- B. g. *Skanošā liesma* (Jānis Rainis)*
- B. g. *Skotijas balāde* (angļu val., skotu balādes *The two sisters o' Binnore* apdare)*
- B. g. *Staļins* (Andrejs Balodis)*
- B. g. *Starptautiskajā miera dienā* (Andrejs Balodis)*
- B. g. *Stāsts par Raimondu Djenu* (Mirdza Ķempe)*
- B. g. *Tanku desants* (Arvīds Grigulis)*

- B. g. *Trīs gadiņi audzināji*, latviešu tautasdziesmas apdare balsij, vijolei,
čellam un klavierēm*
- B. g. *Uguns ārija* (krievu val., teksta autors nezināms)*
- B. g. *Zelta tvaiks* (Jānis Rainis)*

THE REFLECTION OF NILSS GRĪNFELDS PERSONALITY IN THE MATERIALS OF HIS ARCHIVE

Inese Žune

Summary

August 11 of 2007 witnessed the one hundredth anniversary since birth of Nilss Grīnfelds, a pianist, composer, musicologist and teacher. His creative life was spent under the Soviet regime. He was the promulgator of its ideology but at the same time, owing to his erudition and knowledge, he proved to be an authority for many musicians. That was the time when every single composer and musicologist of Soviet Latvia had to pay charge to the Soviet political system and it was done.

The present paper has resulted from the investigation of Grīnfeld's family archive, presented to the department of music of the Riga Museum of Literature, Theatre and Music (*Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs*) by Zigrīda Grīnfelde, the composer's spouse. The archive contains more than 2000 units, among them different documents, photographs, correspondence, manuscripts and publications, enabling scientists to disclose hitherto little known pages in the development of Grīnfeld's creative personality.

Grīnfeld's father, Edgars Grīnfelds (1879–1940), having graduated from Riga Polytechnical institute with the diploma of a civil engineer, in 1906 was assigned to the construction site in Perma region, Russia. The same year he got married to the young painter Milda Branta, a student with Janis Rozentāls, later in Moscow – with Stanislav Zhukovsky and then in Paris – with Henri Martin.

Regardless of the fact that Nilss Grīnfelds was born in Alūksne, he grew up and got educated in Soviet Russia, mixing together with pro-communist Latvian musicians. His parents paid much attention to the upbringing of their son, forming his national world outlook. Nilss has graduated from the piano class by the technical college of music named after the brothers Anton and Nikolai Rubinstein but in 1932 finished the piano class with Alexander Gedike by Moscow State Conservatoire. Still being a student, Nilss Grīnfelds cooperated with the Latvian workmen's club in Moscow and later with the Society of Latvian culture and education *Prometheus* as a pianist. Later the publishing office of the above society commissioned the composer to write several authentic works, namely, songs, arrangements of folk-songs, a symphony etc. Nilss Grīnfelds took part in numerous concerts and radio broadcasts in Moscow, playing music pieces for the piano by Jāzeps Vītols, Ballad (*Balāde*) by Alfrēds Kalniņš and the music of his own. Within 1932–1934 Nilss Grīnfelds was appointed the national broadcasting editor by the All-Union Radio committee and enrolled in the Composers' Union of the USSR.

The year of 1937 witnessed the campaign of Stalinist *purging*, the suspended activity of *Prometheus* and other Latvian organizations and

the escalating genocide against the Latvian nation. Repressions did not bypass the Grīnfeld's family, either. In 1938 his father Edgars Grīnfelds was dismissed from work, arrested, exiled and died under mysterious circumstances 1940 in Kzylord, Kazakhstan. It came as a huge shock for Nilss, together with fear, incomprehension of what was going on, caution and distrust.

With the beginning of the Second World War owing to his poor eyesight, Grīnfelds was not mobilized and he started working as a managing director of the Latvian SSR State ensemble of art in Ivanovo. To build up the repertoire of the relevant ensemble Nilss Grīnfelds was actively engaged in composing songs and symphonic works. Besides, he himself performed together with various concert brigades. Collaborating together with Fricis Rokpelnis and Jūlijs Vanags, he wrote the first Latvian soviet opera *Rūta*, staged by the Art ensemble for the first time in Moscow on April 18, 1943.

Towards the end of the war in 1944 Nilss Grīnfelds returned to Riga as the managing director of the department of music by the Administration of Art activities of the Latvian SSR. That was the time when the music life of Latvia was completely destroyed because most musicians, experiencing dead fear from the red terror, had become fugitive and departed from Latvia, making for the West. Besides, there were those who stayed in the battlefields on both sides of the front and also those who never returned from the German ghetto.

Grīnfelds was appointed an executive secretary of the Composers' union of the Latvian SSR. His one-act opera *Rūta* was staged at the theatre of Opera and Ballet of the Latvian SSR (1945) and concerts presented performing of his war-time cantata *The Gate of the Sun* (*Saules vārti*) and other compositions.

In the December of 1946 in Moscow, jumping off a speeding train, Nilss suffered from a severe trauma – he broke his hip joint, therefore for almost one year any active participation in the musical life was out of the question. However, his days were very busy because of writing music, including also an opera under the title *Daina*, though it was never staged.

One more crash in Grīnfeld's creative effort was caused by his decision on February 10, 1948, concerning the opera of Wano Muradeli *The Big Friendship* (*Lielā draudzība*) and fulmination against the contemporary nature of the language of music, demanding instead of it a clear and optimistic approach as well as the use of folk-music citations and presentation of mass songs. The most severe condemnation was addressed just to Nilss Grīnfelds who was criticized not only for being formal in his musical creations, the opera *Rūta*, cantatas *The Gate of the Sun* (*Saules vārti*) and *In Remembrance of Heros* (*Vāroņu piemiņai*). While an executive official of the Composers' union of the Latvian SSR Grīnfelds was accused of the negative influence, exerted towards Jānis Ivanovs and other composers. Being temporarily released from the responsibilities of an executive secretary, he turned to composing where his best contribution resulted in the genre of solo songs, based on Jānis Rainis lyrics and arrangements of folk-songs.

Since 1940 Nilss Grīnfelds started his pedagogical career in the chair of music history by Jāzeps Vītols Latvian State Conservatoire. In 1952 by order of the Ministry of higher education of the USSR Grīnfelds was appointed the deputy director of Latvian State Conservatoire, responsible for the study work and scientific research. His numerous musicology students still keep him in memory as a demanding but at the same time a very well-read and whole-hearted personality. Within 1966–1984 Nilss Grīnfelds was in charge of the chair of music history and more than 30 years of pedagogical engagement passed before he was certified as a professor.

Grīnfelds also focused on journalism. Starting with 1945 he has published in newspapers and periodicals nearly 400 reviews and analytical articles. Due to Grīnfeld's ideas of pro-communistic ideology this particular field of his activity has been valued rather ambiguously. Still he cannot be denied either many exact and suggestive reviews of concerts and musical events, or substantiate judgement on artful phenomena. The contribution of Nilss Grīnfelds in the history of Latvian music is rather considerable but hitherto not yet seriously evaluated. Without his purposeful and systematic work, resulting in several monographic writings and books the overall contribution to Latvia musicology would have been much smaller.

The culmination of his lifetime, *Vispārējā mūzikas vēsture (The General History of Music)* in two parts (1st part – in 1984, 2nd part – in 1985), written together with other lecturers and professors of the chair of music history, namely, Lija Krasinska, Vita Lindenberga, Jānis Torgāns, Sofija Vēriņa and Jeļena Voskresenska, unfortunately turned out to be a target of a crushing criticism on the part of Atis Valters, a philologist and a connoisseur of music, making a whole list of printing and other mistakes (newspaper *Literatūra un Māksla*, September 19, 1986). No counterarguments were considered and Nilss Grīnfelds could not stand the gravity of this emotional experience. On October 20, 1986 he passed away. Although the personality of Nilss Grīnfelds was controversial, one cannot deny his prolific contribution to the music culture of Latvia which deserves a thorough and professional evaluation.

Literatūra

1. A., I. *Nila Grīnfelda jaunā opera televīzijas raidījumā* // Rīgas Balss. 1958, 16. janvāris.
2. Beloglāzovs, Jānis. *Vērtīgi izdevumi mūzikas vēsturē* // Jaunā Gaita. 1986, 2. (157.) nr., 38.–39. lpp.
3. E., J. *Pret formālismu un primitīvismu mūzikā* // Komunāru Cīņa. 1936, 23. aprīlis.
4. Graubiņš, Jēkabs. *Nilsa Grīnfelda opera "Rūta"* // Literatūra un Māksla. 1945, 8. jūnijs.
5. Grāvītis, Oļģerts. *Mūzikas mīlestībai atdota dzīve* // Literatūra un Māksla. 1967, 5. augusts.
6. Grīnfelds, Nilss. *Atmiņu lappuses* // *Dziesma cīņā. Atmiņas un materiāli par mūzikas dzīvi Lielā Tēvijā kara gados* / Sast. Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas mūzikas zinātnes sektors. Rīga: Liesma, 1969, 11.–27. lpp.

7. Grīnfelds, Nilss. *Austrijas iespaidi* // Literatūra un Māksla. 1967, 2. decembris.
8. Grīnfelds, Nilss. *Čaikovska konkursa laureāti simfoniskajā koncertā* // Literatūra un Māksla. 1958, 10. maijs.
9. Grīnfelds, Nilss. *Mūžs mūzikas plaukumam* // Literatūra un Māksla. 1968, 14. decembris.
10. Grīnfelds, Nilss. *No atmiņām par latviešu mūzikas dzīvi Maskavā* // Literatūra un Māksla. 1982, 13. augusts.
11. Grīnfelds, Nilss. *Tālos gadus atceroties* // Literatūra un Māksla. 1985, 11. janvāris.
12. Jakovicka, Līga. *Cilvēkos izdziedāts mūžs* // Skola un Ģimene. 1977, 8. nr, 41. lpp.
13. Krasinska, Lija. *Kolēģi Nilsu Grīnfeldu atceroties* // *Latviešu mūzika '87* (18) / Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 1987, 202.–213. lpp.
14. Kruks, Sergejs. *Kultūras politika Padomju operā un koncertzālē* // Mūzikas Saule. 2007, 1. (39.) nr. pielikums (4. burtnīca), 32 lpp.
15. *Latvijas PSR Komponistu savienībai – 40* (svinīgā plēnuma materiāli) / Red. Arvīds Darkevics, Vizbulīte Bērziņa. Rīga: LPSR Komponistu savienība, 1985.
16. Mediņš, Jēkabs. *Simfonisks koncerts* // Literatūra un Māksla. 1945, 10. augusts.
17. Nodieva, Aija. *Mākslinieces Mildas Grīnfeldes piemiņai* // Karogs. 1981, 12. nr., 171.–172. lpp.
18. O., J. *Mūsu latvju koncertu repertuārs* // Komunāru Cīņa. 1934, 9. aprīlis.
19. Reņģe, Viesturs. *Psiholoģija. Personības psiholoģija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
20. Silabriedis, Orests. *Grīnfeldam – 100. Liepiņam – 100* // Mūzikas Saule. 2007, 4. (42.) nr., 28.–31. lpp.
21. Sūna-Peņģerote, Ženija. *Pirmās latviešu gleznotājas* // Latviete. 1936, 6. nr., 39.–44. lpp.
22. Valters, Atis. *Par vēstures taisīšanu mūsu konservatorijā* // Literatūra un Māksla. 1986, 19. septembris.
23. Vītoliņš, Jēkabs. *Padomju Latvijas komponistu jaunrades skate* // Cīņa. 1951, 16. novembris.
24. Zariņš, Marģeris. *Par vīru, kurš stāvēja pie Komponistu savienības šūpuļa* // Cīņa. 1985, 15. janvāris.
25. Zālīte, Milda. *Jauna latviešu opera* // Literatūra un Māksla. 1948, 3. oktobris.
26. Žīgurs, Jānis. *Komponists Nils Grīnfelds* // Literatūra un Māksla. 1945, 18. maijs.
27. Грюнфельд, Нильс. *Песня – в боевом строю* // Советская Латвия. 1985, 23 мая.
28. Крауклис, Георгий. *Памяти Н. Э. Грюнфельда* // Советская Музыка. 1989, № 5, с. 109–110.

Citi avoti

29. Grīnfelde, Milda. Vēstule Edgaram Grīnfeldam / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1908, 6. decembris, inventāra nr. 709843.
30. Grīnfelde, Milda. Vēstule Edgaram Grīnfeldam / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1909 (?), 25. janvāris, inventāra nr. 709844.
31. Grīnfelde, Milda. Vēstule Edgaram Grīnfeldam / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1911, 15. decembris, inventāra nr. 709849.
32. Grīnfelde, Milda. Vēstule Edgaram Grīnfeldam / Vēstules kopija Ineses Žunes personīgajā arhīvā.
33. Grīnfelde, Milda. Vēstule Nilsam Grīnfeldam / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1946, 8. augusts, inventāra nr. 709861.
34. Grīnfelds, Nilss. Vēstule Fricim Rokpelnim / RTMM, Friča Rokpeļņa fonds. 1945, 9. februāris, inventāra nr. A-190.071.
35. Grīnfelds, Nilss. Vēstule Fricim Rokpelnim / RTMM, Friča Rokpeļņa fonds. 1946, 22. oktobris, inventāra nr. 343151.
36. Keldišs, Jurijs. Atmiņas par bērnības draugu Nilsu Grīnfeldu: rokraksts (krievu val.) / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1987, inventāra nr. 712737.
37. Ķempe, Mirdza. Vēstule Mildai Grīnfeldei / Vēstules kopija Ineses Žunes personīgajā arhīvā.
38. Ķempe, Mirdza. Vēstule Nilsam Grīnfeldam / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1944, 29. septembris, inventāra nr. p100825.
39. LPSR Komponistu savienības 1. plēnuma stenogrammas / Latvijas Valsts arhīvs, 423 –1 – 15.
40. LPSR Komponistu savienības radošā sēde 1946. gada 4. septembrī, protokols nr. 21 / Latvijas Valsts arhīvs, 423 – 1 – 13.
41. LPSR Komponistu savienības radošā sēde 1951. gada 13. jūnijā, protokols nr. 12 / Latvijas Valsts arhīvs, 423 – 1 – 63.
42. LPSR Valsts mākslas ansambļa radošā sapulce 1942. gada 19. augustā, protokols nr. 2 / RTMM, Nilsa Grīnfelda arhīvs, inventāra nr. 707593.
43. LVK Mūzikas vēstures katedras sēdes protokols 1986. gada 23. septembrī / JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istaba.
44. Rižkins, Josifs. Atmiņas par Nilsu Grīnfeldu: rokraksts (krievu val.) / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1988, inventāra nr. 712739.
45. Zālīte, Milda. Vēstule Mildai Grīnfeldei (piezīmes pēc Nilsa Grīnfelda dziesmu vakara Lielupē) / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1954, 21. oktobris, inventāra nr. 709899.
46. Zālīte, Milda. Vēstule Mildai Grīnfeldei / Vēstules kopija Ineses Žunes personīgajā arhīvā. 1946?, 29. septembris.
47. Zālīte, Milda. Vēstule Mildai Grīnfeldei / Vēstules kopija Ineses Žunes personīgajā arhīvā [20. gadsimta 50. gadi].
48. Zālīte, Milda. Vēstule Nilsam Grīnfeldam / RTMM, Nilsa Grīnfelda fonds. 1955, 12. februāris, inventāra nr. 709790.

ĪSAS ZIŅAS PAR PUBLIKĀCIJU AUTORIEM

Baiba Beinaroviča (1970) beigusi Latvijas Kultūras akadēmijas maģistrantūru, aizstāvot diplomdarbu *Baletmeistaru Litas Beiris un Aivara Leimaņa daiļrade* (2000). Piedalījies izdevuma *Latvijas baleta enciklopēdija* (2006) sagatavošanā. Kopš 1997. gada viņa darbojas kā baleta kritiķe izdevumos *Teātra Vēstnesis*, *Kultūras Forums* u.c.

e-pasts: baiba_13@inbox.lv

Ineta Kivle (1963) 2008. gadā ieguvusi *Dr. phil.* grādu par promocijas darbu *Skaņa, runa, balss un mūzika fenomenoloģiskajā perspektīvā*; darba vadītāja – prof. *Dr. habil. phil.* Maija Kūle. Kopš 2004. gada Ineta Kivle ir JVLMA bibliotēkas vadītāja un docētāja. Publicējusi virkni zinātnisku rakstu izdevumos *Modernitāte: filosofija, kristīgās vērtības, mutvārdu vēsture Latvijā* (Letonikas I kongresa materiāli, 2006), *LU Zinātniskie raksti. Filosofija / 713. sēj.* (2007), *Dilemmas of Values and Contemporary Life-word* (2007), *Dzirdēt Mocartu* (2007) u.c.

e-pasts: ineta.kivle@jvlma.lv

Tatjana Kuriševa (1937) 1959. gadā beigusi Lijas Krasinskas klasi Latvijas Valsts konservatorijas Muzikoloģijas nodaļā. 1959.–1963. gadā papildinājusies Maskavas konservatorijas aspirantūrā pie Ļeva Māzeļa un Vladimira Protopopova. 1970. gadā Maskavā aizstāvējusi kandidāta disertāciju *Vokālais kamercikls laikmetīgajā padomju mūzikā*; 1983. gadā Kijevā ieguvusi doktora grādu, aizstāvot disertāciju *Teatrālisms laikmetīgajā mūzikā un Marģera Zariņa daiļrade*. 1961.–1982. gadā bijusi Latvijas Valsts konservatorijas pedagoģe (kopš 1974 docente); no 1983. gada ir Maskavas Valsts konservatorijas profesore, lasa speciālo kursu *Mūzikas kritika un žurnālistika*. Kopš 2000. gada arī P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijas laikraksta *Rossijskij muzykant* (*Российский музыкант*) galvenā redaktore. Publicējusi monogrāfijas *Marģeris Zariņš* (*Маргер Заринь*, 1980), *Teatrālisms un mūzika* (*Театральность и музыка*, 1984), *Spriedumi par mūziku. Atziņas par mūzikas kritiku un mūzikas žurnālistiku* (*Слово о музыке. О музыкальной критике и музыкальной журналистике*, 1992) memuārus *Dialogi par mūziku telekameras priekšā* (*Диалоги о музыке перед телекамерой*, 2006), mācību līdzekli augstskolām *Mūzikas žurnālistika un mūzikas kritika* (*Музыкальная журналистика и музыкальная критика*, 2007) un daudzus zinātniskos rakstus.

e-pasts: kurysheva@mail.ru

Jelena 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 – prof. Fjodors Arzamanovs. Viņa ir profesore JVLMA Muzikoloģijas katedrā. 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 virkni zinātnisku rakstu krājumos *Latviešu mūzika, 19* (1990), *Brīnišķais spēks* (1993), *Mūzikas akadēmijas raksti, 3* (2007) 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).

e-pasts: jelena.lebedeva@jvlma.lv

Ilze Šarkovska-Liepiņa (1962) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1986) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot promocijas darbu *Latvijas mūzikas kultūra 15.–16. gadsimta Eiropas mūzikas kontekstā* (1997). Bijusi mūzikas nodaļas redaktore žurnālā *Māksla* un galvenā redaktore žurnālā *Māksla Plus*. Vadījusi Latvijas Mūzikas informācijas centru (2002–2006), kur izstrādājusi un administrējusi valsts programmu *Latviešu mūzika pasaulē*, publikāciju projektus *Latviešu komponistu skaņdarbu rādītājs*, *Latviešu simfoniskās mūzikas katalogs*, *Contemporary Music in Latvia*, *Music in Latvia* (gadagrāmata angļu val., 2002–2006); producējusi latviešu mūzikas kompaktdisku izdošanu. 2006.–2008. gadā Ilze Šarkovska-Liepiņa bijusi JVLMA Zinātniski pētnieciskā centra direktore un vadošā pētniece, kopš 2008. gada ir pētniece LU Literatūras, folkloras un mākslas institūtā.

e-pasts: ilze.liepina@lmic.lv

Jānis Torgāns (1942) beidzis JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1971, prof. Lijas Krasinskas klase) un N. Rimska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijas aspirantūru (1975, prof. Mihaila Druskina klase). Mākslas zinātņu kandidāta grāds (1979, Kijeva), kas 1992. gadā nostrificēts par mākslas doktora grādu (*Dr. art.*); habilitētā mākslas doktora grāds (1993; Rīga, *Dr. habil. art.*). Kopš 1967. gada viņš ir JVLMA mācībspēks, kopš 1989. gada profesors. Nozīmīgāko publikāciju vidū jāmin darbi *Jurjānu Andrejs* (1981), *Mūzika šodien* (1983), *Koncertžanra tipoloģijas jautājumi XX gadsimtā* (1984), *Jāņa Cimzes Dziesmu rota un tās nozīme: skats no 21. gadsimta* (2007), kā arī virkne rakstu latviešu, krievu un vācu zinātniskajos izdevumos.

e-pasts: janis.torgans@jvlma.lv

Inese Žune (1955) beigusi JVLMA Stīgu instrumentu nodaļu vijoļspēles specialitātē (1979), Muzikoloģijas nodaļu (1988), tās maģistrantūru (2003) un doktorantūru (2008). Topošā promocijas darba tēma – *Vijoļspēles vēsture Latvijā* (zinātniskā vadītāja ir prof. Dr. art. Ilma Grauzdiņa). Veidojusi raidījumu ciklus Latvijas TV (*Eiropas muzikālās pilsētas, Še dziedāju, gavilēju, Latvijas ērģeles* u.c.). Inese Žune ir RPIVA lektore, Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja Mūzikas nodaļas vadītāja vietniece, pasniedzēja Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā. Kopš 2000. gada viņa ir arī topošā enciklopēdiskā izdevuma *Latvijas mūziķu leksikons* redaktore un daudzu šķirķļu autore. Publicējusi virkni rakstu, sastādījusi grāmatu *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (2005).

e-pasts: zune@one.lv

INFORMĀCIJA RAKSTU IESNIEDZĒJIEM

1. Krājums *Mūzikas akadēmijas raksti* ir periodisks izdevums, kas publicē muzikoloģiskus pētījumus. Raksti iesniedzami datorsalikumā, un tiem jāpievieno kopsavilkums svešvalodā (vēlams, angļu, vācu vai franču val.) vismaz 1 lpp apjomā. Ja raksts iesniegts svešvalodā, tam jāpievieno kopsavilkums latviešu valodā. Nelielos rakstos (līdz 10 lpp.) kopsavilkumu var aizstāt pilna teksta publicējums citā valodā.
2. Literatūras avoti jāsniedz raksta beigās alfabētiskā secībā. Jānorāda sekojošas ziņas:
 - Grāmatas: a) autors; ja grāmatai nav konkrēta autora, tās sastādītājs vai redaktors (uzvārds, vārds), b) nosaukums, c) izdošanas vieta, d) izdevniecība, e) izdošanas gads.

Paraugš:

Bite, Ija. *Latvijas balets*. Rīga: Pētergailis, 2002.

- Raksti no krājumiem: a) raksta autors (uzvārds, vārds), b) raksta nosaukums, c) krājuma nosaukums, d) daļa vai laidniens (ja krājums ir turpinājumi izdevums), e) izdošanas vieta, f) izdevniecība, g) izdošanas gads, h) raksta lappuses.

Paraugš:

Siliņa, Elza. *Anna Priede // Teātris un dzīve, 5 / Sakārtojusi Lilija Dzene*. Rīga: LVI, 1961, 223.–253. lpp.

- Raksti no laikrakstiem un žurnāliem: a) raksta autors (uzvārds, vārds), b) raksta nosaukums, c) laikraksta (žurnāla) nosaukums, d) izdošanas gads, e) laikraksta (žurnāla) datums vai numurs, f) raksta lappuses (tikai avotiem, kuros ir vairāk par 8 lpp.).

Paraugi:

Zariņš, Marģeris. *Par vīru, kurš stāvēja pie Komponistu savienības šūpuļa // Cīņa*. 1985, 15. janvāris.

Nodieva, Aija. *Mākslinieces Mildas Grīnfeldes piemiņai // Karogs*. 1981, 12. nr., 171.–172. lpp.

3. Par iesniegto rakstu publicēšanu vai noraidīšanu lemj redakcija, ņemot vērā recenzentu atsauksmes (katru rakstu vērtē divi recenzenti).