

Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2009

VI

Mūzikas akadēmijas raksti, 6
Rīga: Musica Baltica, 2009, 316 lpp.

ISBN 978-9984-588-38-4

Redakcijas kolēģija:

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)
Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)
Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Joahims Brauns (*Joachim Braun*; Bar-Ilanas Universitāte, Ramatgana)
Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)
Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)
Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilma Grauzdiņa (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ingrīda Gutberga (Bostonas Universitāte)
Baiba Jaunslaviete (Jāzepa 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 (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kuryшева*; Pētera Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)
Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jeļena Lebedeva (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Georgs Pelēcis (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žūraitytė*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

Sastādītāja un atbildīgā redaktore Baiba Jaunslaviete
Konsultants Jānis Torgāns
Angļu valodas tekstu tulkoņājas un redaktore: Ieva Maļeņčenko, Īrisa Vīka
Vācu valodas tekstu tulkoņāji un redaktori: Valentīna Bērziņa, Ulrihs Tomass (*Ulrich Thomas*)
Makets: Kristīna Bondare
Dizains: Dita Pence
Nošu datorsalikums: Līga Muceniece

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

© Mareks Bobets (*Marek Bobéth*), Dzintra Erliha, Rūta Gaidamavičūte (*Rūta Gaidamavičiūtė*),
Baiba Jaunslaviete, Kerri Kota (*Kerri Kotta*), Rudīte Lindebeka-Līvmane, Gerhards Loks
(*Gerhard Lock*), Jānis Petraškevičs, Raimonds Petrauskis, Ieva Rozenbaha, Gundega Šmite,
Armands Šuriņš, Jānis Torgāns, Judīte Žukiene (*Judita Žukienė*), Inese Žune

© Musica Baltica, 2009
Reģ. Nr. 40103114067
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv
www.musicabaltica.com

Saturs	
Priekšvārds	4
MŪZIKAS ZINĀTNE: LEKSIKAS UN TERMINOLOĢIJAS AKTUĀLIE JAUTĀJUMI	
Jānis Torgāns	
Valodas lietojuma stāvoklis un problēmas mūzikas aprītē mūsdienās	6
MŪZIKAS VĒSTURE	
Inese Žune	
Vijole Latvijas tautskolotāju izglītībā un darbībā	24
Baiba Jaunslaviete	
Latviešu un igauņu dziesmu svētki laikposmā līdz Pirmajam pasaules karam: kopīgais un atšķirīgais	40
KOMPONISTS UN VIŅA JAUNRADE	
LATVIJA	
Ieva Rozenbaha	
Rekviēms latviešu mūzikā. Žanra invariantu meklējot	56
Dzintra Erliha	
Dzejas motīvi Lūcijas Garūtas solodziesmās	77
Armands Šuriņš	
Ādolfa Skultes Devītā simfonija – viņa radošā ceļa vainagojums	93
LATVIJA/VĀCIJA	
Rudīte Lindebeka-Līvmane	
Johana Gotfrīda Mītela ērģelfantāzijas žanra attīstības kontekstā	121
Marek Bobéth	
Eduard Erdmann (1896–1958). Leben und Wirken eines deutschbaltischen Künstlers	131
LIETUVA	
Judīte Žukiene	
Programmatisms, neoprogrammatisms un citas signifikācijas izpausmes lietuviešu mūzikā	167
Rūta Gaidamavičūte	
Vidmanta Bartuļa operas	182
IGAUNIJA	
Gerhard Lock	
... um spannenden Klang zu erzeugen. Einige analytische Betrachtungen zu Lepo Sumeras <i>In Es</i>	199
Kerri Kotta	
On the tonal structure of Helena Tulve's <i>Vertige</i> : Suggestions for the voice leading analysis of post-tonal music	223
LAIKMETĪGĀS KOMPOZĪCIJAS TEORIJA UN ANALĪZE	
Jānis Petraškevičs	
Par Karlheīnca Štokhauzena skaņdarba <i>Gruppen</i> seriālās organizācijas pamatprincipiem	235
Gundega Šmite	
Mūzikas un vārda mijiedarbe: Pītera Steisija analīzes sistēma un tās izmantojums 21. gadsimta latviešu vokālās mūzikas kontekstā	264
ATSKAŅOTĀJMĀKSLAS TEORIJA	
Raimonds Petrauskis	
Mūsdienu klavierimprovizācijas stilistiskie virzieni	289
JVLMA MUZIKOLOĢIJAS HRONIKA (2008–2009)	301
Īsas ziņas par publikāciju autoriem	313

Priekšvārds

Mūzikas akadēmijas rakstu 6. krājums turpina attīstīt iepriekšējos gados aizsāktās satura līnijas, taču vienlaikus ieskandina arī jaunas tēmas. **Jāņa Torgāna** raksts (rubrika *Mūzikas zinātne: leksikas un terminoloģijas aktuālie jautājumi*) veltīts muzikoloģiskās valodas aktualitātēm. Daudzi jauni termini (piemēram, Latvijā agrāk nezināmu mūzikas instrumentu nosaukumi) mūsdienu aprītē ienāk strauji un tik bagātīgā klāstā, ka kļūst tulkotājam par *cieto riekstu* – tāpat kā citzemju komponistu skaņdarbu nosaukumi, kas, jo īpaši 20.–21. gadsimta mūzikā, bieži izceļas ar daudznozīmību. Rosinošas un diskusijas vērtas varētu būt gan raksta vispārējās nostādnes, gan konkrēti piemēri dažādo jēdzienu un nosaukumu latviskojumam.

Inese Žune (rubrika *Mūzikas vēsture*) izsekojusi, kā latviešu vidē 19. gadsimta otrajā pusē / 20. gadsimta sākumā veidojās vijoļspēles apmācības sistēma un kā to ietekmēja politikas un kultūras tendences. Savukārt **Baibas Jaunslavietes** uzmanības centrā ir norises šī paša laikmeta kormūzikas dzīvē – kopīgās un atšķirīgās iezīmes latviešu un igauņu dziesmu svētku kustības pirmsākumos.

Citā rakursā latviešu mūzikas tematiku turpina krājuma visplašākās rubrikas – *Komponists un viņa jaunrade* – pirmie trīs raksti. **Ievas Rozenbahas** pētījuma vadlīnija ir latviešu rekviēma attīstība, kas aplūkota gan žanra vispārējās evolūcijas, gan baznīcas dzīves laikmetīgo tendenču kontekstā. **Dzintra Erliha** pievērsusies Lūcijai Garūtai – komponistei un arī dzejniecei, daudzu savu solodziesmu tekstu autorei; viņas jaunradē vērojamas interesantas paralēles starp mūziku un vārdamākslu. Īpaši jāizceļ **Armanda Šuriņa** raksts, kurš veltīts 2009. gada jubilāram *simtgadniekam* Ādolfam Skultem. Šis pētījums ietver skaņraža pēdējās vai, kā autors tēlaini izsakās, *atvadu* simfonijas – *Devītās* – dziļu un daudzpusīgu apskatu, izvērtējot tās vietu citu Ā. Skultes simfoniju kopainā.

Divu autoru uzmanības centrā ir ievērojamu vācu komponistu radošās personības, kas nozīmīgas arī Latvijas kultūrvēsturē. **Rudīte Lindebeka-Līvmane** pēta J. S. Baha kādreizējā skolnieka Johana Gotfrīda Mītela – ilggadēja Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērģelnieka – rokrakstus Berlīnes Valsts bibliotēkā un raksturo tos saiknē ar 18. gadsimta ērģelmūzikā populāro fantāzijas žanru. Savukārt **Mareks Bobets** sniedz bagātīgu un plašu komponista un pianista, Cēsīs dzimušā Eduarda Erdmaņa portretējumu.

Pirmoreiz *Mūzikas akadēmijas rakstu* vēsturē piedāvāts ieskats kaimiņvalstu – Igaunijas un Lietuvas – muzikologu veikumā. **Judīte Žukiene** iztīrā programmatismu, neoprogrammatismu un citas signifikācijas izpausmes lietuviešu skaņumākslā, sākot ar klasiķa Mikolaja Konstantīna Čurļoņa daiļradi un beidzot ar mūsdienu mūzikas opusiem. **Rūta Gaidamavičūte** aplūko Vidmanta Bartuļa operas, rodot tajās interesantas sasauces gan ar eksperimentiem teātra mākslā, gan laikmetīgo estētiku kopumā. Abi raksti, domājams, var rosināt paralēles,

salīdzinājumus ar latviešu mūzikas attīstības tendencēm. Igauņu autori savukārt padziļināti pēta atsevišķus skaņdarbus, demonstrējot dažādu analīzes metožu sniegtās iespējas: **Gerhards Loks** pievērsies Lepo Sumeras kompozīcijai *In Es* divām klavierēm (spektrālā analīze), **Kerri Kota** – Helēnas Tulves opusam *Vertige* paplašinātajām klavierēm (Heinriha Šenkera analīzes metode).

Daļēji radniecīga tematika risināta arī nākošajā rubrikā (*Laikmetīgās kompozīcijas tehnikas: teorija un analīze*). To ievada **Jāņa Petraškeviča** raksts, kas veltīts vienai no fundamentālām 20. gadsimta otrās puses kompozīcijas teorijām – Karlheina Štokhauzena uzskatu sistēmai un tās izpausmēm skaņdarbā *Gruppen*. Savukārt **Gundega Šmite** aplūko Pītera Steisija piedāvātos laikmetīgās vokālās mūzikas analīzes principus un iespējas tos izmantot mūsdienu latviešu komponistu (Andra Dzenīša, Mārtiņa Viļuma, Santas Ratnieces u. c.) darbu raksturojumā.

Krājumu noslēdz **Raimonda Petrauska** pētījums rubrikā *Atskaņotāj-mākslas teorija*. Autora uzmanības centrā ir klavierimprovizācijas žanrs un tā attīstība mūsdienās, ko viņš iztīrā gan klavierspēles pedagoģijas, gan stilistikas un mūzikas psiholoģijas rakursā. Šāds tematikas loks iepriekš *Mūzikas akadēmijas rakstos* nav skarts; nākotnē tas, cerams, gūs vēl nozīmīgāku vietu.

Krājuma sastādītāja
Baiba Jaunslaviete

MŪZIKAS ZINĀTNE: LEKSIKAS UN TERMINOLOĢIJAS AKTUĀLIE JAUTĀJUMI

VALODAS LIETOJUMA STĀVOKLIS UN PROBLĒMAS MŪZIKAS APRITĒ MŪSDIENĀS

Jānis Torgāns

Sabiedrība nevar pastāvēt bez saziņas. Mēs visi runājam un rakstām, skatāmies televīzijas raidījumus, klausāmies koncertus, ieskaņojumus un gūtos iespaidus salīdzinām ar recenzentu atsauksmēm, sūtām un saņemam īsziņas. Visās šajās norisēs galvenais *darbarīks* ir valoda. Precīzāk – valodas prasme: griba un spēja izmantot valodas līdzekļus, lietot valodu ne tikai pareizi un saprotami, bet arī skaisti, uzmanību saistoši, tēlaini, asprātīgi. Dzīvi.

Tas attiecas uz visām cilvēka darbības jomām. Arī uz mūziku – tās norisēm, organizācijām un institūcijām, mūzikas mācīšanu, kritiku, pētniecību, ikdienas saziņu. Tomēr – šodien mēs vairs nerunājam un nerakstām tā, kā vakar, un nepavisam ne tā, kā pirms piecdesmit un simts gadiem. Ļoti spēcīga, spilgta pagājības valoda – kaut vai Emīla Dārziņa rakstos un recenzijās – arī mūsdienās ir apbrīnas vērtā (turklāt šādos gadījumos arī pati doma parasti ir būtiska, dziļa, svarīga). Taču mēs jūtam laika distanci, saprotam, ka valoda ir mainījusies, attīstījusies, bagātinājusies, bet dažos gadījumos – noplicinājusies.

Mūzikas jomā, protams, darbojas valodas vispārējās likumības un normas. Bet ir arī virkne specifisku lietu, ko ne filologi, ne muzikologi līdz šim nav risinājuši un kas lielā mērā palikušas pašplūsmā. Pirmām kārtām tas attiecas uz mūzikas terminoloģiju. Tiesa, daudz jauna un sarežģīta ienāk arī personāliju jomā – milzu tempos parādās vēl nedzirdēti komponistu un atskaņotājmākslinieku vārdi, par kuru latvisko atbilstmi bieži nav ne jausmas. Taču te grūti izvirzīt kādas nostādnes un principus, atskaitot vispārzināmo – jābalstās uz rakstu avotiem, kuri pieejami plašā izvēlē (relatīvs jaunums ir arī izrunas palīgi internetā¹, jo tieši izruna, skaniskais veidols ir latviešu rakstības pamatā). Vēl viens specifisks atzars ir skaņdarbu nosaukumi. Nekad agrāk tie nav bijuši tik daudzveidīgi, individuāli, reizumis pat pie vislabākās gribas neizprotami! Un dažkārt tā – lai būtu neizprotami – arī iecerēti, bet citreiz nosaukumi ir tāli, dīvaini, neierasti tādēļ, ka nāk no *svešām zemēm un ļaudīm*, pārfrāzējot Roberta Šūmaņa miniatūras virsrakstu no cikla *Bērnu ainas*.

Nemēģinot aptvert visas šīs neskaidrības, kur nu vēl atrisināt, tomēr gribu vismaz skaidrāk iezīmēt ar terminoloģiju un valodas mainību saistīto problēmloku un piedāvāt dažas vispārējas nostādnes un konkrētus paraugus apspriešanai un turpmākai rīcībai.

¹Noderīgu informāciju šajā jomā sniedz, piemēram, mājas lapa www.letonica.lv sadaļā *Vārdnīcas* (sk. *Citvalodu personvārdu atveides vārdnīca*).

Daudz kas mūsu runās un rakstos par mūziku mainījies arī gluži nesenā pagātnē. Lielos vilcienos esam sekmīgi tikuši galā ar vecmodīgo germāniskas cilmes *toņkārtu*, nomainot to (atkarībā no konteksta) ar skaidrāku un labskanīgāku *tonalitāti*, *skaņkārtu* vai *skaņkārttonalitāti*. Tikai vecmodīgi vai nekompetenti žurnālisti vēl saka un raksta barbarisko *kreščendo* vai *pičikato*, kas kādreiz bija plaši izplatīti. Un, pieminot Pētera Čaikovska baletu *Apburtā princese*, jau sen nav dzirdēta vēl pirms trīsdesmit gadiem sastopamā *Guļošā skaistule*. Tiesa gan, pat šodien vēl šur un tur pavīd *Čio-čio-sana*... Un gluži neiznīdējams rādās krievu valodas iespaidā ieaugušais *Endrjū* neapšaubāmi pareizā *Endrū* (Loida-Vebera) vietā.

Tās nu būtu principiālas un gandrīz vai skandalozas lietas. Taču valodas mainībā ir arī vienkāršāki gadījumi, kad daudz kas dabiski izgājis no aprites un tā vietā popularitāti iemantojis cits variants. Tā, piemēram, *bazūne* vairs parādās tikai senatnes kontekstā vai arī ironiskā, pārnestā nozīmē (*izbazūnē pa visu pagastu!*), bet mūzikas praksē nostiprinājies *trombons*. Tas pats ar *flautu*: agrākā *fleita* klusi un nemanāmi atkāpusies, tieši tāpat reizumis vēl atbalsojoties sarunvalodā (*tu te man nefleitē!*). Arī *angļu radziņš* mūsdienās jau skan kā anahronisms – to no aprites izspiedis solidākais, nopietnākais *angļu rags*. Toties sakarā ar ienākšanu orķestru ikdienā aktualizējušies zināmie, bet reti lietotie *flīģelhorņi*, *hekelfons* vai *eifonijs*. Tieši šādās konkrētās izpausmēs labi saskatām un saklausām – laiki mainās un valoda arī.

Daudzas lietas ir vēl, tā sakot, tapšanas stadijā. Piemēram, *skārums* kā termins vāciskā *štrihā* vietā ieietas samērā sekmīgi, jo saturiski ietver gan minēto *štrihu* (stīginstrumentiem), gan klavieru *tušē*, kas jau sen labi latviskojies par *piesitienu* (kaut arī ar mazliet sadzīvīsku piekrāsu), turklāt droši un ērti izmantojams daudzo un dažādo netradicionālo instrumentālās skaņveides paņēmieni apzīmēšanai (spēle uz instrumenta korpusa, dažādi pūšaminstrumentu skaņu efekti, neizmantojot pašu pūšanu, patiesībā – ikviens skaņas radīšanas veids). Lūk, un iepriekšējā teikumā bija skanīgs un ērts apzīmējums *skaņveide*, kas arī plaši iegājies pedagoģijā un praksē. Šajā piemērā līdztekus pašam latviskojumam saskatāmas divas nostādnes, kas acīmredzami ir auglīgas un svarīgas. Pirmkārt, termins ir veiksmīgāks, ja tas ir īsāks (nekā saturiski identā *artikulācija* šajā gadījumā). Otrkārt, vēlama un vispārējai valodas attīstības tendencei atbilstoša ir saliktoņa forma.

21. gadsimta sākumā valodā un izteiksmē bieži vien sadzīvo paralēlformas: *dziesmu svētki* un *dziesmusvētki* vai *tautas dziesma* un *tautasdziesma*. Domāju, ka nākotne pieder saliktoņiem (neizslēdzot iespēju attiecīgā svinīgā kontekstā vai ar īpašu, mazliet senatnīgu garšu lietot arī divvārdu variantu). Daudzi no tiem praksē labi jūtas jau pašreiz: beidzot lielākā daļa tikusi vaļā no neveiklajiem un pārprotamajiem *sitamajiem instrumentiem* (ieklaušisimies un padomāsim: *bērnu sitamie instrumenti*...) par labu īsākam un drošākam vārdam *sitaminstrumenti*. Šobrīd praktiski esam uz sliekšņa, lai visas instrumentu grupas sauktu katru vienā pamatvārdā:

pūšaminstrumenti, sitaminstrumenti, taustiņinstrumenti un – jaunākais, praksē nupat ienākošais *stīginstrumenti*. Kāda vaina?! Turklāt vēl ērti nošķirami *lociņinstrumenti* un *strinkšķināminstrumenti* (jā, šis pēdējais pagars un grūti izrunājams, taču vienalga ērtāks nekā *strinkšķināmie instrumenti*).

Dzīvā valoda (gan runā, gan rakstveidā) jau daudzviet pārgājusi ne tikai uz *solodziesmu* vai *kordziesmu*, bet arī uz jaunveidotiem *korkoncertu*, *korkonkursu*, *kordziedāšanu* (trimdā arī *korvadoni*). Salikteņu priekšrocības ļauj, vārdus apvienojot, nogludināt dažus specifiskus mūzikas terminus: *kontrastsastatforma*, *variantstrofu forma*, *reprizkoda*, *fantāzijasnāte*, *fantāzijuvertīra* un citus. Visi tie ir vismaz tikpat saprotami kā sākotnējie *kontrasta sastatforma* vai *uvertīra fantāzija*, bet skan līdzienāk, plūstošāk un, jā, arī mazliet isāk, kodolīgāk.

Cits piemērs, kurā arī atspoguļojas tapšanas process, meklējumu ceļš – koncerta žanra apzīmējumi dažādiem soloinstrumentiem. Jau sen iegājies *klavierkoncerts*, *ērģelkoncerts*, *vijoļkoncerts* (attiecīgi arī sonātes). Domājams, tos labi varētu papildināt ar *mežragkoncertu*, *klarnetkoncertu*, *flautkoncertu* un citiem. Starp citu, līdz pat mūsdienām saglabājies paradokss, ka, gadus divdesmit vairs nelietojot neērto, svešādo, nelokāmo *čello* un tā vietā izmantojot skanīgo, dabisko *čellu* (čella klase, čellu grupa), vienlaikus saglabājies *čellokoncerts*. Uzskatu, ka būtu laiks to īsināt par *čellkoncertu* (attiecīgi arī *čellsonāti*) un to varētu īstenot viegli, pārvarot vien saprotamu ieradumu un uztveres inerci.

Jau pirms krietna laika valodā organiski iekļāvušies citi salikteņi ar pamatvārdu *koncerts*: vēl pirms gadiem divdesmit bieži bija *koncertu cikli*, bet pirms gadiem desmit – *koncertu ieraksti* (vai pat *ieraksti no koncerta*). Tagad ērti un droši dzīvo *koncertcikli*, *koncertieraksti*, *koncertbraucieni*, *koncerttērpi*, *koncertorganizācijas*. Un turpinājumā – mazliet no *citās operas*. Sakarā ar *kontrtenoru* ienākšanu mūsu dzīvē (arī tikai pirms 10–15 gadiem) varētu domāt par vairāku esošo terminu īsināšanu – neuzspiestu, nepārspīlētu, tādu, ko pakāpeniski pieņem lietotāju vairākums. Runa ir par tādām iespējām kā *kontrbass*, *kontrfagots*, *kontrpunkts*. Labs balsts un paraugs te ir jau latviešu valodā sen oficializētie veidojumi ar īso sastāvdaļu *kontr-*. Pavisam vienkārši tie iegājušies gadījumos, kad vārda otrā sastāvdaļa sākas ar patskani: *kontralts*, *kontrrekspozīcija*, *kontraktāva*. Taču tikpat dabiski jau sen dzīvo (un apstiprināti vārdnīcās) *kontrbilance*, *kontrforss*, *kontrmarka*, *kontrreformācija*, *kontrrevolūcija*, arī *kontrdeja*, *kontrfuga*, *kontrmaršs* un vēl daudzi citi. Savukārt varētu ļaut praksei, dzīves ritumam pašam izšķirt, vai iet uz *kontrbandu*, *kontrdikciju*, *kontrpostu*, *kontrpozīciju*, vai arī turēties pie ierastajiem vecajiem, bet patiesībā jau vecīgajiem *kontrabanda*, *kontradikcija*, *kontraposts*, *kontrapozīcija*.

Līdzīgi ir ar salikteņiem, kuru sākumā ir sastāvdaļa *ritm-*. Līdz šim teicām un rakstījām, piemēram, *ritmoformula*. Taču latviski tam -o- nav piesaistes, jo ģenēze ir *ritma formula*, kas mūsdienās kļuvis par garu. Risinājums varētu būt *ritmformula*. Zināmās izrunāšanas grūtības man

šķiet viegli pārvaramas. Neveikls un izcelsmes ziņā nekonekvents ir arī termins *ritmoplastika* – *ritmplastika* taču; savukārt iespējami – noteiktā kontekstā – būtu *ritmkods*, *ritmfigūra*, *ritmefekts*, *ritmzīme*, *ritminstruments*, *ritmveide*, *ritmkodols*, *ritmfunkcija* u. c. Pēc *ritm*- veidojas dabisks lingvālais un akustiskais *caurums*, kas ļauj pievienot praktiski jebkuru līdzskani. Analogiski būtu risināms *temporitms*, pārejot uz *tempritmu*. Katrā ziņā nevajadzētu jauninājumus uzspiest. Turklāt savs vārds te, protams, sakāms arī valodniekiem; it īpaši – praktiķiem, kuri pārzina valodas stāvokli, procesus un mūsdienu iespējas.

Nesen, kārtojot instrumentu sarakstu katalogam *Latvian Symphonic Music 1880–2008* (publicēts 2009), saskārāties ar situāciju, ka daudziem sitaminstrumentiem nav atbilstoša latviskojuma. Starp citu, arī pašu instrumentu grupu mēdz dēvēt par *perkusiņu*, kas, manuprāt, nav ne sevišķi skanīgi, ne gludi (turklāt vārda lietojumu var attiecināt gan uz pašu sitaminstrumentu spēlētāju grupu, gan tās skanējuma kopumu; vēl papildus – biežāk šo vārdu izmanto kā medicīnas terminu, lai apzīmētu iekšējo orgānu izmeklēšanu pēc skaņas, klauvēšanas). Manām ausīm pavisam dīvaini, neveikli, pat āmeklīgi skan sitaminstrumentālista saukšana par perkusionistu (arī *sitamo instrumentu mūziķis* šodien jau ir anahronisms).

Mūzikas instrumenti, nākot no svešām zemēm, ņem līdz arī savu vārdu. Visbiežāk tas adaptējas, piemērojas valodas videi un gramatiskajai sistēmai. Tādējādi gluži dabiski skan latviskie nosaukumi gan klavierēm, gan ērģelēm, gan vijolei, čellam vai klarnetei, gan vairumam citu instrumentu, kuru vārdi mūsu valodā visi ir ienācēji. Taču ir arī cita tipa nosaukumi, kuri tiek tulkoti – visdrīzāk, tādēļ, lai nezaudētu sākotnējos apzīmējumus ietvertu saturu un noskaņu. To vidū ir, piemēram, *mežrags*, *šķīvis* vai *trijstūris*, *zvani*, *zvaniņi*, *pātaga*, *dzeguze*. Ir vēl virkne instrumentu, kuri nāk no dažādu tautu krājumiem un aprakstāmi pēc to radītās skaņas: grabuļi, tarkšķi, žvadzekļi un citi skaņrīki no gandrīz dokumentāliem *govju zvaniem* līdz Štrausu dinastijas skaņdarbos tik efektīgi lietotajiem šampanieša korķu *šāvieniem*.

Šaubos, vai ir liela jēga saukt, piemēram, daudzos šķietami atšķirīgos žvadzekļus par *šeikeriem*, *kabasām*, *reinstikiem*, *čokalo* un citādi, ja princips, uzdevums un pat skanējums praktiski viens un tāds pats. No šīs plašās vārdu (t. i., instrumentu) saimes varētu dot priekšroku *marakasiem* – kā mūsu dzīvē visnenāk ienākušiem (īpaši izklaides, sadzīves un deju mūzikas jomā) un agrāk par citiem atspoguļotiem mācību un uzziņu literatūrā. Nedaudz citādi ir situācija ar *lietuskoku* (*rain tree*), jo te nosaukums cieši saistīts ar specifisku skanējuma uzdevumu – atveidot lietus lāšu čaboņu koka lapotnē. Starp citu, tos pašus marakasus sen vairs netaisa no ķirbjiem, gurķiem vai kabačiem, bet no banālas (toties lētas un viegli apstrādājamas) plastmasas: sākot ar klasisko skaņbumbuli uz kātiņa līdz garenām vai

ovālām varietātēm, divgalvainiem žvadzekļiem (kā hanteles), olveida objektiem bez kāta vai no dzērienu bāra aizgūtiem metāla veidojumiem, kas arī izskatās pēc moderna kroga inventāra.

Ir vesela saime vēja zvanu, kas atšķiras vispirmām kārtām ar materiālu. Arī šajā gadījumā praktiski bezcerīgi nošķirt nosaukumos dažādās gliemežvāku pasugas vai bambusa šķirnes. Dabiski, ka grieķi būs ļoti apvainoti, ja dzirdēs, ka *buzuki* tāda pati lauta vien ir, arī armēņiem nepatiks, ja *duduks* tiks nosaukts par stabuli (kas tas pēc būtības ir). Taču šīs problēmas jau iziet etnomuzikoloģijas nepārskatāmajos laukos un ikdienā nav sevišķi aktuālas... Var piebilst, ka biežpiens visā pasaulē ir biežpiens, neraugoties uz atšķirīgajām izejvielām, pagatavošanas tradīcijām un, protams, nosaukumiem. Turklāt angļu valodā īsta analoga paradoksālā kārtā nemaz nav – vismaz gadsimtos apobēta, skanīga un vispāratzīta. Un te viena no patīkamām atziņām: latviešu valodā sastopami ļoti savdabīgi, trāpīgi ikdienas objektu vārdi, kādu citās valodās nav (arī, teiksim, mātesmeita vai tēvadēls, kuriem pasaulē nav analogu!), tādēļ nav nemaz ikreiz jāskatās visriņķī pa planētu, kā to vai citu lietu dēvē citur (vēl viens labs piemērs no mūsdienu prakses ir *ārlietas* – skaidrs, skanīgs, kompakts vārds salīdzinājumā ar krievu *inostrannyje dela* vai angļu *foreign affairs*)!

Akadēmisko žanru jomā lielāka nozīme varētu būt puseksotiskajiem skaņrīkiem, kas galvenokārt ienāk caur sadzīves mūziku un džezu. Jau sen vietu simfoniskajā orķestrī iekarojuši koka kārbīņu komplekti (*temple blocks*, *blocchi di legno*, tajā skaitā *blocchi di legno cinesi* vai *coreani*), kuru sākotnējais izskats devis tiem iespaidīgu iesauku *miroņgalvas*, bet kas šodien jau arī tiek gatavoti kā glītas kastītes (parasti piecas), neraisot agrākās asociācijas ar pūķiem vai nezvēriem. Apzīmējums noteikti jāmeklē arī tērauda *kastroļu* komplektam (*steel drum*), ko atbilstoši citu valodu pieredzei (*tamburo d'acciaio*, *tambour d'acier*, *Stahltrommel*) varētu burtiskot *tēraudbungas*, tomēr piemērotāks nosaukums būtu sadzīviskais *kastroļi*, kas norāda uz patieso izcelsmi.

Situācijas sarežģītību ar komisku piesitienu bagātina franču uzziņu literatūra, kurā šie *kastroļi* sitaminstrumentu grupas ietvaros pieskaitīti pie taustiņinstrumentiem plašā nozīmē, jo instruments (patiesībā – instrumentu kopa, saime, ķekars, puduris, komplekts, bloks), tāpat kā, teiksim, ksilofons veidojas no dažāda lieluma vientipa skaņķermeņiem. Tā kā paši angļi ne tikai kā skaidrojumu, bet paralēlversiju sniedz *pannas* vai *kastroļus*, tad mierīgi varam šos jēdzienus lietot, jo tie ietver pašu galveno – spilgtu asociāciju ar radīto skaņu, tembru un ritmu paleti. Un ekstrēmāks tulkotājs te varētu ieteikt arī *kastroļklavieres* (!). Katrā ziņā *stildrams* ir skaidrs pidžinisinājums un inteligentā vidē (mācību līdzekļos, mūzikas praksē, pētniecībā) neiederas. Pats instruments ir tik reti izmantots, ka nebūtu vērts pievērst tam īpašu uzmanību, taču šajā piemērā labi atspoguļojas būtiska mūsdienu valodniecības problēma – latviskošanas prakses grūtības un risinājumi.

Pavisam neveikls latviešu valodā izskatās un izklausās *vibrosleps* (*vibraslap, vibro-slap*), kaut netulkotu to atstāj arī itāļu, franču un vācu valodās (šis tarkšķis nāca modē 20. gadsimta 80. gados, un tā ziedu laiki jau sen pagātnē...). Te neko nedod angļu nosaukums, kas pats ir neveikls sākotnējā *žokļakaula* aizvietojums (runa ir par zirga, ēzeļa vai cita dzīvnieka žokļakaulu ar zobiem, pa kuriem spēlmanis strīķē koku un tādējādi rada tarkšķošu skaņu, nedaudz līdzīgu klaburčūskas sausajai grabēšanai; mūsdienās instruments, tāpat kā miroņgalvu gadījumā, izskatās pavisam citādi: koka kārba ar metāla āķi iekšpusē un vibrējošu izliektu metāla stieni – gandrīz kā elkonī saliektu roku – ar koka bumbuli galā). Domāju, ka latviski šāds *žokļakauls* (vai vēl labāk *žokļkauls*) organiski iederētos *vējmašīnas, pātagas, gurķa (guiro)* un *lietuskoka* sabiedrībā. Un tāds tarkšķis kā *raganella* (*zaļā varde*) arī varētu saukties par *vardi* un pievienoties iepriekšējiem.

Šajos piemēros (stīldrams, vibrosleps) skaidri atklājas pidžinvalodas principa vājums: vārdi nav ne īsti oriģinālvalodā, ne īsti latviešu mēlē, tiem trūkst sākotnējo nosaukumu tiešuma un praktiskā skaistuma, tādēļ šāda pieeja ir neauglīga un būtu noraidāma. Cita situācija ir ar 20. un 21. gadsimta mūzikā plaši izmantotajiem sadzīves priekšmetiem: metāla kārbām (īstām konservbundžām vai to imitācijām), pudelēm vai kartona kastēm (tieši tāpat – īstām vai atdarinātām), rakstāmpapīru, koppapīru, avižpapīru, kartonu utt. Diezin vai vērts tos ievest instrumentu klasifikācijā, jo, arī izmantoti ar skaņrīka funkciju, tie paliek tie, kas ir – ikdienas daļa, un bez sīkāka aprakstoša skaidrojuma partitūrā košie vārdi paši par sevi neko nedod.

Vispār 20. gadsimta gaitā mūzikas praksē ienākuši ap 500 (!) jaunu instrumentu. Taču uz 21. gadsimta sliekšņa sakarā ar lielo interesi par etniski atšķirīgām kultūrām un informācijas plūsmas lavīnveida pieaugumu internetā atrodami visādu eksotisku skaņrīku saraksti ar tūkstošiem (!) paveidu. Arī tradicionālo orķestra instrumentu tālāka diferenciacija un specializācija palielina reālo daudzveidību. Vienas pašas firmas katalogā ir 15 dažādu koka klucīšu (*woodblock, blocco di legno*) moderni paraugi – dažādas formas, lieluma, krāsas, dažādu koka šķirņu, pa vienam vai pāros... Cik tad šādu klucīšu, nūjiņu, stabuļu, grabuļu, klabatu, rūceņu, dūceņu, tarkšķu nav uz zemeslodes?! Lai cik lojāli un tolerantī mēs gribētu būt, uzskaitīt kaut vai tikai Indijas visu novadu atšķirīgos skaņrīkus, fiksēt to atšķirības un atbilstoši latviskot vienkārši nebūs iespējams.

Tad jau drīzāk jāveltī spēki un uzmanība esošās saimniecības sakārtošanai, attīrīšanai no gružiem un arī lielākas skaidrības ieviešanai. Nu, piemēram, praksē (it sevišķi džeza ansambļos un orķestros, bet arī citos sastāvos) ir plaši izplatīts sitaminstrumentu komplekts (*batteria, drum kit, drum set*) ar samērā noturīgu kodolu: lielās bungas, mazās bungas, vairāki šķīvju veidi un papildbungas. To varētu saukt par *sitaminstrumentu kopu* (vai varbūt *puđuri?*), lai nošķirtu no *sitaminstrumentu grupas*, kas aptver visus pašskaņus. Bieži dzirdams un lasāms, ka šajā kopā ietilpst

arī vairāki t. s. tomi. Kas tie tādi? Izrādās, tās pašas bungas vien ir – pēc visiem parametriem: skaņveides tipa (plēvskāņi), izskata, spēles veida. Tādēļ būtu rūpīgi jāapsver, vai izmantot minēto afrikāņu cilmes vārdu *toms* (un kādēļ?!), vai arī uz šiem jaunākajiem, bet principiāli pavisam tuvajiem instrumentiem tāpat attiecināt seno, labo dainu vārdu *bungas* (tiesa gan, arī tas savulaik ienācis no viduslejasvācu *bunge*; starpība tā, ka paši vācieši to pazaudējuši un lieto *die Trommel*, angļu analogs – *drum*, itāļu – *tamburo*; visiem šiem vārdiem sensenas saknes līdz pat agrīnajām civilizācijām). Tad šo bungu pāri, šo dīvaino tomtomu varētu saukt par *divbungām* (sal. divritenis, divjūgs, divlape, divpunkte), *pārbungām* (sal. pārdienas, pārdatumi, pārnadžī, pārasmens) vai varbūt vislabāk par *dubultbungām*. Savukārt vēl viens šīs bungu saimes loceklis – uz zema statīva novietotas bungas – varētu būt *stāvbungas* (līdzīgi vācu *Standtom*; angļu *floor tom* burtiskojums *grīdas bungas* var maldināt – dauza pa grīdu?! –, nav ne īsti skaidri, ne skanīgi).

To, ka *tomtoms* nav nekāds pārliecinošs risinājums, redzam jaunajā grandiozajā *Angļu – latviešu vārdnīcā*², kur šis šķirklis vienkārši *aizsūta* uz *tamtamu* (!); resp., tulkotājus maldinājusi skaniskā tuvība, viņi nav uztvēruši instrumenta būtību, jo saskārušies ar svešu, dīvainu vārdu sen iesakņojušos bungu (*drum*) vietā. Un viņus var saprast – kāds vēl *tom-tom*?! Starp citu, uzzīņu literatūrā sastopams arī *tom-tom drum* – savā ziņā *bungu bungas*, sviestainā sviesta analogs.

Pavisam līdzīgi ir ar *long drum* (*long drum*, *tenor drum*, *cassa rullante*, *tamburo rullante*), kuru saukt par *longdramu* ir vienkārši kapitulācija. Runa taču atkal ir par gluži normālām bungām, kas (tāpat kā citas) atšķiras ar formu, lielumu, skanējuma relatīvo augstumu. Šajā gadījumā tās visdrīzāk ir *vidējās bungas* (gan pēc lieluma, gan skanējuma nenoteiktā augstuma zonas starp lielajām un mazajām bungām). Līdz šim tās parasti dēvējām par *cilindriskajām bungām*, kas radniecīgas t. s. Provansas bungām ar vēl izstieptāku, ļoti resnai caurulei tuvu ārējo veidolu.

Tomēr tagad ir tik daudz atšķirīgu nosaukumu dažādās valodās, ka *vidējās* būtu labs kopsaucējs, skaidrotājs, izlīdzinātājs. Turklāt jāņem vērā, ka bungas visbiežāk jau ir cilindriskas (gan lielās, gan mazās, gan dubult-, gan stāvbungas), tikai ikdienā ar cilindriskumu mēdz saprast tieši vertikāli pastieptu ģeometrisku ķermeni (kā automobiļa motora cilindru vai angļu džentlmeņa galvassegu), nevis plakanu dzirnakmeni, kas arī pēc formas ir cilindrs.

20. gadsimta 70. gados izgudrotais instruments *roto-tom* (*roto-tom-tom*, *Tom-Tom-Spiel*) diezgan plaši izmantots izklaides mūzikā, tomēr mūsdienās vairāk pazīstams kā timpānu aizstājējs mācību praksē. To varētu latviskot kā *griežambungas* vai *griežbungas* (jo nosaukums nāk no skaņošanas procesa, rotējot membrānas ietvaru).

Joprojām pastāv gan tabla, gan bongo, gan taiko, gan kongas un citi bungu paveidi, taču tie ir specifiskāki gan izskatā, gan materiālā, gan

²Rīga: Avots, 2007; sastādītāji Dzintra Kalniņa, Edgars Kičigins, Kristīne Kvēle-Kvāle u. c.; ap 85 000 šķirkļu un 175 000 tulkotu leksisku vienību.

uzbūvē un izmantoti tieši atšķirīgo nianšu dēļ. Tādēļ šo instrumentu nosaukumus visdrīzāk vajadzētu saglabāt, vien atceroties būtību – radniecību vai pat identitāti citām bungām kā principu, fenomenu.

* * *

Par šķīvjiem. Lielākā daļa šo mūzikas ikdienā, dažādu orķestru un ansambļu pamatsastāvā iekļauto instrumentu visi ir vienkārši *šķīvoji* (*piatti*) – īsi un skaidri. Jā, tie atšķiras ar izmēriem un izveides detaļām (diametru, zvana, kupola jeb paugura formu un lielumu, paša šķīvja slīpumu, nerunājot par simtiem smalku nianšu, ko pārzina instrumentu ražotāji). Taču ievērojami vairāk atšķiras šķīvju funkcijas, māksliniecišķie un tehnišķie uzdevumi, tādēļ lietojumā un raksturojumā tie jādiferencē. Nav lielu šaubu par trim galvenajiem paveidiem. Pirmais būtu *ritma šķīvois* vai – nedaudz apsteidzot praksi – *ritmšķīvois* (*ride cymbal*), kas nereti, kā jau tas vēsturiski iegājis, dublē lielo bingu ritmu. Otrs ir *akcentšķīvois* (*crash cymbal*), parasti tas ir iekārts vai iestiprināts pie statīva vai citādi (*piatto sospeso*). Trešais – *efektšķīvois* (*splash cymbal*, *sizzle cymbal*), arī parasti iekārts, tam raksturīga ilgstoša, daudzkrāsaina izskaņa (nav ļoti stingru robežu starp akcentšķīvja un efektšķīvja uzdevumiem un iespējām).

Protams, speciālistiem (sitaminstrumentālistiem, instrumentācijas un instrumentu mācības pasniedzējiem, instrumentu ražotājiem un tirgotājiem) būtu jāmeklē iespējami adekvāts atveids plaši izplatītajiem angļu terminiem. Nelaime vēl tā, ka tie paši joprojām dublējas dažādās variācijās un kombinācijās (*crash cymbals*, *splash cymbals*, *clash cymbals*, *ride cymbals*, *rhythm cymbals*, *sizzle cymbals* u. c.). Taču diez vai visām detaļām un niansēm nepieciešams viennozīmīgs terminoloģisks iedabas tulkojums. Ikdienas lietojumam pietiktu ar skaidrojumu, aprakstu, tēlainu raksturojumu, un tas varētu būt arī brīvs, sulīgs, pat leģīgi žargonisks. Svarīgi, lai tas būtu latvisks, nevis angļu³ vai nekāds – bālzaļi pelēks, samuļļāts vārds-nevārds.

No spēles veida viedokļa jāizšķir spēle ar slotiņu, slotiņām, vāļīti, vāļītēm vai nūjiņām, metāla stienīti, stīginstrumentu lociņu u. tml. Viens no klasiskiem paņēmieniem ir divu rokās turētu šķīvju savstarpēja sasišana (rokās turamie *orķestra šķīvoji*, *piatti*, *piatti a 2*, *clash cymbals*). Ir iekārtie vai iestiprinātie šķīvoji (parasti viens) vai arī pedāļšķīvois (divi šķīvoji uz viena statīva), ko darbina ar kāju (džeza kontekstā stabili iegājis *haihets*⁴; arī *charltons* un citi apzīmējumi).

Vēl maza piezīme par orķestra zvanu komplektu. Vairumam spēlētāju un klausītāju tie jau sen labi pazīstami kā *zvani* (*campane*). Ja nu ir vēlme tos īpaši nodalīt no skolas vai kuģa, vai baznīcas, vai tramvaja zvaniem, tad var lietot jēdzienu *orķestra zvani*. Bet, ja gribam orķestra zvanu jēdzienu vēl precizēt ar *tubular bells* tulkojumu, tad ieteicami *cauruļzvani* (ne *roru zvani* – divos vārdos un ar vāciskajām *rorēm*).

³Te, domājams, būtu vietā vēlreiz plašāk skart jautājumu par angļu valodas negatīvo ietekmi uz citām valodām. Ir skaidrs, ka tā kļuvusi par galveno starptautiskas saziņas valodu un šajā nozīmē ir pozitīvs – izglītojošs, vienojošs, līdzsvarojošs faktors. Taču – un ne jau pati valoda tur pie vainas – bieži vien jaunie jēdzieni, kas lavīnveidā izplatās ar angļu valodas starpniecību, netiek pienācīgi *apstrādāti*, apjēgti, izskaidroti, iztulkoti citās valodās. Arī tā pati par sevi nebūtu liela bēda, ja adekvāts izteiksmes radīto tukšumu stihiski neaizpildītu, labākajā gadījumā, kalki (burtiski pārlikumi), sliktākajā – klasiskie pidžinvalodas paraugi (kā iedzintajiem Jaungvinejā – angļu vārdi ar vietējās valodas galotnēm un locījumiem). Plašsaziņas līdzekļos parādās *filings* un *draivs*, zinātniskajā literatūrā – *mobings*, ikdienas saziņā (presē, internetā, telefonkomunikācijā) – *flešmobings* (turklāt ar provinciālu patosu un lepnumu: mums arī ir!).

Otra – līdzīga lieta: daudzi atkal un atkal cenšas pārliecināt, ka jālieto svešo īpašvārdu oriģinālforma, neiekļaujot to latviešu valodas gramatiskajā sistēmā. Bet tas taču noiets etaps! *Šee behdu luga ir no Shakespeare rakstihta tappuse...*; *Shakespeare vajadzēja, lai...* un tādā garā. Šāda pieceja noraidāma atšķirīgās gramatiskās sistēmas dēļ: to, ko citās valodās sakārto ar artikulu un prievārdu palīdzību, latviski pasakām ar locījumiem (līdzīgi kā latīņu valodā). Tāpēc mums nevajag *a book by Joanne Rowling*, jo to pašu labi un skaidri varam pateikt *Džoannas Roulingas grāmata*. Savukārt, piemēram, personvārds *Meyers* nesniedz pietiekamu informāciju: vai runa ir par vienu cilvēku vai vairākiem, sievieti vai vīrieti. Latviski tūlīt ir skaidrs – Meierss vai Meiersa, vai Meiersi.

⁴*Svešvārdu vārdnīcā* (red. Juris Baldunčiks / 3. izd.; Rīga: Jumava, 2007) piedāvātā versija *haihats* neatbilst angļu oriģināla izrunai. Gan šķirkļa nosaukums, gan skaidrojums burtiski atkārtojas arī citā *Svešvārdu vārdnīcā* (sast. Indra Andersone, Ilze Čerņevska, Inta Kalniņa u. c.; Rīga: Avots, 2008).

Samērā jauna parādība, ar ko sastopamies ikdienā, ir krasi pieaugusi nepieciešamība pēc prasmēm un iemaņām *praktiskajā muzikoloģijā*: apstākļos, kad informācijai un reklāmai ir milzu loma tā vai cita pasākuma veiksmē, jāgrib un jāprot savu *preci* arī pasniegt. Un te nav runa par pašu reklāmu, bet par muzikālā un muzikoloģiskā komponenta kvalitātes nodrošināšanu. Par to, lai muzikālais aspekts būtu atbilstošā līmenī – komponistu un atskaņotājmākslinieku vārdi ar priekšvārdiem (pareizā rakstībā!), skaņdarbu nosaukumi precīzi un oriģinālam atbilstoši (kur tas nepieciešams) un citas lietas, kuras uzskatām par pašsaprotamām, bet kuras bieži vien ir klupšanas akmens gan programmu un afišu tekstu sastādīšanā, gan informatīvo materiālu gatavošanā, gan recenzijās un intervijās.

Tā ir speciāla tēma, kuras apguve būtu jāparedz arī mācību plānos, un to nevar iztīrīt viena raksta ietvaros. Te gribu piedāvāt dažus paraugus, kā šādas lietas risināmas, pa ceļam iezīmējot arī grūtības un zemūdens akmeņus, ar kuriem jāstāpās. Piemēri ņemti no klaviermūzikas, un gadījumos, kad pianisti labi izdarījuši savu darbu – iespējami pilnīgi iepazinušies ar skaņdarbu – padomi un palīdzība var būt arī lieka. Taču ne vienmēr tā notiek, turklāt daudzas ziņas (par skaņdarba tapšanas hronoloģiju, tā nosaukuma kontekstu, veltījumiem, redakcijām utt.) labi noder arī koncertprogrammās. Vienlaikus jāņem vērā, ka noveco ne tikai pašas ziņas, bet arī pasniegšanas veids, vārdiskā izteiksme, pat pareizrakstības normas un tradīcijas.

Tātad – Isaaka Albenisa cikls / krājums *Ibērija*:

Isaaks Albeniss, pareizāk – Alveniss / *Isaac Albéniz* (1860–1909)

Ibērija (pareizāk *Ivērija*), *Divpadsmit jaunu iespaidu / Iberia, Doce nuevas impresiones* (1905/1908)

I

Atmiņas / Evocación (precīzāk – [kaut kā] atsauksana atmiņās)

Osta / El puerto

Svētku gājiens Seviljā / Fête-dieu à Seville (precīzāk – reliģisku svētku gājiens, citi praksē figurējoši nosaukumi – *Corpus Christi, El Corpus en Sevilla, El Corpus Christi en Sevilla*)

II

Rondenja / Rondeña (no Andalūzijas pilsētas Rondas)

Almerija / Almería (novads un tā galvaspilsēta Andalūzijā)

Triana / Triana (Seviljas piepilsēta)

III

Albaisina / El Albaicín (vēsturiski – mauru apmetne Granadā)

Polo / El Polo (deja)

Lavapjesa / Lavapiés (Madrīdes piepilsēta)

IV

Malaga / Málaga (pilsēta Andalūzijā)

Heresas / Jerez (pilsēta Andalūzijā)

Eritanja / Eritaņa (taverna Seviljas nomalē)

Tādai, manuprāt, vajadzētu izskatīties programmai. Izglītotam klausītājam papildziņas varētu būt arī liekas, bet daudziem būs svarīgi uzzināt, kas īsti slēpjas aiz košajiem, eksotiskajiem nosaukumiem. Muzikologs šādos gadījumos varētu palīdzēt ne tikai pašu faktu apzināšanā, bet arī teksta koriģēšanā, jo cilvēks bez pieredzes diez vai pratīs atrast īsto diakritisko zīmi un ielikt to īstajā vietā...

Jau sarežģītāka ir situācija ar Modesta Musorgska *Izstādes gleznām*. Lielākā daļa no mums kopš skolas gadiem pieraduši pie krieviskajiem nosaukumiem un latviskā tulkojuma. Taču patiesībā komponists virsrakstus rakstījis sešās valodās! Kā un kāpēc tas noticis, jau ir pētniecības jautājums, taču gan spēlētājam, gan klausītājam – programmas lasītājam – jāšak ar pašu virsrakstu pieejamību! Ne jau tāpēc, ka nosaukumi būtu līdz šim nezināmi, rūpīgi slēpti, neiepazīstami; tomēr tie nav tikuši pietiekami novērtēti un zināmā mērā palikuši novārtā.

Modests Musorgskis / *Modest Musorgskij* (1839–1881)

Izstādes gleznas (Atmiņas par Viktoru Hartmani) / Kartinki s vystavki (Vospominanie o Viktorē Gartmane, 1874). Cikls (svīta) veltīts Vladimiram Stasovam (1824–1906). Daļu virsraksti attiecīgi franču, latīņu, itāļu, poļu, krievu valodā un (imitētā) jidišā

Pastaiga / Promenade

Gnoms / Gnomus

Vecā pils / Il vecchio castello

Tilerī dārzs (Bēnu strīds pēc spēles) / Tuileries (Dispute d'enfants après jeux)

Vēršu aizjūgs / Bydło

Neizšķīlušos cālēnu balets / Balet nevyilupivšijsja ptencov

„Samuels“ Goldenbergs un „Šmuile“ / „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“

Limoža. Tirgus (Lielais jaunums) / Limoges. Le marché (La grande nouvelle)

Katakombas (Romiešu apbedījumi). Ar mirušiem mirušā valodā / Catacombae (Sepulcrum romanum). Cum mortuis in lingua morta

Namiņš uz vistas kājām (Ragana) / Izbuška na kur'ih nožkah (Baba-Jaga)

Lielie vārti (Galvaspilsētā Kijevā) / Bogatyrskie vorota (V stol'nom gorode vo Kieve)⁵

⁵ Bogatyr' – spēkavīrs; bogatyrskij – liels, dzišs, varens, pamatīgs.

Cikla saistība ar Viktora Hartmaņa (1834–1873) mākslu (akvareļiem, zīmējumiem, skicēm) ir labi zināma, taču būtu vērts to atgādināt vismaz oriģināla apakšvirsrakstā; turklāt parasti tiek ignorēts, palaiests garām svarīgais vārds *atmiņas*. Virsrakstos īpašu jauninājumu nav, atskaitot dažus. Tā, piemēram, parasti nav dots latviskojums *Vēršu aizjūgam* (pats poļu vārds *bydło* var nozīmēt arī *lopi* / *darbalopi*).

Savukārt zināmu komentāru prasa „*Samuels*“ *Goldenbergs* un „*Šmuile*“ / „*Samuel*“ *Goldenberg* und „*Schmuyle*“. Tas ir komponista dotais virsraksts, turklāt autors liek priekšvārdus pēdīnās, norādot uz to kopējo cilmi, bet atšķirīgo statusu: *eiropēisks, izglītots* un *acīmredzami bagātais* Samuels un *noskrandušais, panīkušais* nomales Šmuile. Vladimira Stasova dotais virsraksts ir *Divi poļu ebreji – bagātais un nabagais* (bija divi atsevišķi Hartmaņa darbi: *Ebrejs kažokādas cepurē* un *Nabadzīgs ebrejs Sandomirā* / *Sandomežā*).

Kaut arī *Katakombās* atveidots Hartmanis ar pavadoņiem Parīzes katakombās, Musorgska nosaukumā minēti *Romiešu apbedījumi* – acīmredzot kā vispārināts seno romāņu kapavietu tēls. Šis cikla daļas (kontrastsastatformas) otrais posms autogrāfā vispār nav apzīmēts ar virsrakstu; ir Musorgska piezīme: *NB Latīņu teksts: ar mirušiem mirušā valodā. Būtu labi latīņu tekstu..* (tālāk – par Hartmaņa garu, kas vadā komponistu pa mirušo mājvietu). Te svarīgi, ka latviskojumos sastopams neadekvāts *mirušo valodā*, kamēr patiesībā runāts par mirušu, nedzīvu valodu – *mirušā valodā*.

Grūti vai pat neiespējami atrast latvisku analogu īpašības vārdam *bogatyrskie*, jo paši krievu folkloras varoņi – *bogatyri* – ir pavisam specifiska parādība, kuras apzīmējumam diezin vai pietiek ar *spēkavīru*, *spēka mitriķi* vai *vīru kā ozolu*. Te galīgi neder latviskie *varoņu vārti* vai *zelta vārti*. Varbūt mazliet labāks, īpatīgāks būtu *dīzie vārti*? Droši vien pieredzējis un apdāvināts tulkotājs kādu atbilstmi arī atradīs. Taču mūzikas jomā mums tomēr galvenokārt būs jātiek galā ar pašu spēkiem.

It īpaši jau laikmetīgajos skaņdarbos, kuru nosaukumi latviešu valodā parādās, *kā nu sanāk*, itin bieži – pašdarbnieciskos burtiskojumos, bez stila izjūtas un konteksta. Piedāvāju ieskatam savu mēģinājumu latviskot Ģerģa Ligeti etižu virsrakstus:

Ģerģs Ligeti / *György Ligeti* (1923–2006)

Etīdes / *Études* (1985–2001)

I (1985)

1. *Haoss* / *Désordre* (nekārtība, neparedzamība, anarhija)
2. *Brīvās stīgas* / *Cordes à vide* (domātas stīginstrumentu brīvās, tukšās, vaļējās stīgas kvintu skaņojumā)
3. *Slēgtie taustiņi* / *Touches bloquées* (bez skaņas nospieštie, *bloķētie* taustiņi, kas attiecīgajā brīdī *aizņemti*, nav izmantojami)
4. *Fanfaras* / *Fanfares* (signāli, zīmes, vēstījumi)

5. *Varavīksne / Arc-en-ciel*
6. *Rudens Varšavā / Automne à Varsovia*

II (1988–1994)

7. *Galamb Borong* (beznozīmes virsraksts, kas stilizē indonēziešu valodas fonētisko veidolu)
8. *Dzelzs / Fém* (ungāru vārda tiešā nozīme ir *metāls*; tēls no kalēja smēdes, ataino kalšanu ar sparū un dzirksteļošanu)
9. *Reibonis / Vertige* (reibonis, reibums, apreibināšana, apmātība)
10. *Burvoja mācekļis / Der Zauberlehrling* (izmantots Johana Volfganga fon Gētes pazīstamās balādes nosaukums)
11. *Spriedze / En suspens* (spriedzē, saspringumā)
12. *Vijums / Entrelacs* (vijums, pinums, raksts, ornamenti, pīne)
13. *Sātana kāpnes / L'escalier du diable*
14. *Bezgalīgā kolona / Columna infinitā*; pēc rumāņu skulptora Konstantina Brinkuši jeb Brankuzi (*Brâncuși*, 1876–1957) darba nosaukuma *Coloana infinitului*
14. a – variants [mūsdienu datorizētajām] mehāniskajām klavierēm *Coloana fără sfârșit*

III (1995–2001)

15. *Balts uz balta / White on White*
16. *Irīnai / Pour Irina*
17. *Bez elpas / À bout de souffle*
18. *Kanons / Canon*

Arī šajā gadījumā izmantotas vismaz piecas valodas (globalizācija!): franču, ungāru, vācu, angļu un rumāņu, piedevām vēl parādās viens neesošas valodas paraugs (septītā eņīde *Galamb Borong*) un viens universāls daudzu valodu vārds (astoņpadsmitā eņīde *Canon*). Uzskatu par principiāli svarīgu dot pamattulkojuma variantus, papildinājumus, komentārus – tikai tā varam tuvoties šāda tipa nosaukumiem ar sarežģītu, komplicētu jēgumu, kas atšķir tos no *tīriem un šķīstiem* klasiski romantiskajiem virsrakstiem *Pie strauta, Vakars, Mežā*. Vai arī klasiskiem, aprobētiem tēliem, kas paši jau kļuvuši par kultūras kodu: *Grietiņa pie ratiņa, Dziesma par vītoli, Lakstīgala un roze*. Šī komplicētība, virsrakstu sarežģītība un daudznozīmība ir mūsdienu mūzikas īpatnība un prasa atbilstošu risinājumu – tādu, kas ļauj vismaz nojaust, kādēļ komponists izvēlēties to vai citu nosaukumu.

Kā nelielu eņīdi šīs tēmas apskata noslēgumam piedāvāju Gustava Holsta simfoniskās svītas *Planētas* daļu nosaukumu tulkojumu. Tas ir mēģinājums dažādot līdzīgas izteiksmes formulas, kas raksturīgas oriģinālam, un veidot latvisko atbilstmi tēlainu un krāsainu.

Gustavs Holsts / *Gustav Holst* (1874–1934)
Planētas / The Planets (1914–1916)
I *Mars, the Bringer of War / Marss, kara nesējs*
II *Venus, the Bringer of Peace / Venēra, miera vēstnese*
III *Mercury, the Winged Messenger / Merkurs, spārnotais sūtņis*
IV *Jupiter, the Bringer of Jollity / Jupiters, liksmības gādnieks*
V *Saturnus, the Bringer of Old Age / Saturns, vecumdienu nesējs*
VI *Uranus, the Magician / Urāns, burvois*
VII *Neptune, the Mystic / Neptūns, noslēpumu sargs*

Tādējādi var izvairīties no četrkārtējā *nesēja* un raisīt brīvāku, poētiskāku kopnoskaņu. Iespējams, kaut kas tiek arī zaudēts vai ir vismaz apstrīdams: tā, piemēram, Neptūns oriģinālversijā īsi, pat pastrupi apzīmēts par mistiķi (astronomi izvēlējās šo dievību planētas nosaukumam, jo tā – planēta – saistījās ar zilganu miglu vai plīvuru, jūras plašumiem, ūdeņu bezgalību). Latviskojumā izcelta tieši noslēpumainība, neskaidrība, neziņa, dziļumā glabāts (sargāts!) raksturs.

* * *

Un noslēgumā, jau citā statusā – kā pielikums, papildinājums, izklāsta ziņā kontrastējoša koda – polemiskas pārdomas par vārdkopas *klasiskā mūzika* lietojumu.

Klasiskā mūzika. Rakstos un runās par skaņumākslu tas ir viens no pašiem neskaidrākajiem, miglainākajiem, maldinošākajiem apzīmējumiem. Patiesībā to vajadzētu aizliegt (!), jo nabaga lasītājs (klausītājs, operkatītājs, koncertapmeklētājs) tiek iesviests nevajadzīgā un neatrisināmā mulsumā. Par ko ir runa? Vai par mūzikas klasiku – tā tad vispārāzītām, laika pārbaudi izturējušām vērtībām, savveida paraugu un etalonu, vai arī tikai par noteikta laikposma – klasicisma – mūziku, tā tad īstenībā – klasicisma stilu, atšķirībā no iepriekšējā galantā un sekojošā romantiskā stila?

Ak, ja viss būtu tik vienkārši! Galvenā pretruna: *klasiskā mūzika* vai nedaudz uzlabots variants *mūzikas klasika* faktiski ietver ne tikai ar šo apzīmējumu parasti domāto augsto, smalko *mākslas* mūziku (jā, arī tādi jēdzieni kā *Kunstmusik* vai *Kunstlied* lietoti, lai nošķirtu šo jomu no sadzīves mūzikas vai tautasdziesmas), bet laika pārbaudi izturējušās vērtības vispār. Tas attiecas uz jebkuru profesionālās mūzikas jomu (lūk, vēl viens ne visai skaidri definēts un izprasts, bet plaši lietots apzīmējums – profesionālā mūzika!). Tieši tādēļ mēdzam runāt – un ir pamats to darīt – par džeza klasiku vai belkanta klasiku, vai operetes klasiku (te gan biežāk sastopam klasisko opereti). Vai vēl daudz plašāk – ne tikai par klasisko literatūru vai glezniecību, bet arī par franču pavārmākslas klasiku, klasiska piegriezuma kostīmu (lietišķā apģērba klasiku), cirka klaunādes klasiku...

Garāmejot pieminētā tautasdziesma un it sevišķi *tautas mūzika* (kā jēdziens) arī pārdzīvo šaubu un satricinājumu laiku. Aprītē ienākušais (patiesībā – mākslīgi iepludinātais) *tradicionālās mūzikas* jēdziens ir aprisēs un saturā tik miglains, difūzs un bezpriekšmetisks, ka tā lietojums nevis palīdz tikt pie jēlkādas skaidrības, bet jauc galvu vēl vairāk (presē, radioaidījumos un citos plašsaziņas līdzekļos, arī skolās). Baidos pat pieminēt *pasaules mūziku*, kuras (nosaukuma!) *modīgums* gluži droši ir prece dažām sezonām (kā daudzie un dažādie *jaunie viļņi, jaunās īstenības, jaunās lietišķības, jaunās vienkāršības* u. tml. apzīmējumi, kuri vai nu jau sen pagaisuši no prakses, vai arī saplūst vienotā neskaidrībā...). Šajā pat sakarā man stipri apšaubāms šķiet apzīmējums *ritmiskā mūzika*. Droši vien *savējie sapratīs*, taču plašā, vispārējā lietojumā šis apzīmējums raisa priekšstatu, ka ir vēl cita – neritmiskā (?) mūzika... (starp citu, šodien bezpriekšmetiska ir arī *komercmūzika*: visos žanros un jomās augstākais soģis un mēraukla ir tirgus, pieprasījums, nauda...)⁶

Jā, bet kur tad pazudusi *vieglā mūzika*? Tā pati, par kuru nekad nav bijis īsti skaidrs, vai te liekams arī Žaka Ofenbaha nemirstošais kankāns, baleta divertimentu atraktīvie ritmi, Johanu (un citu) Štrausu elegantais Vīnes gars, vai tomēr tikai šlāgeri, dažnedažādas rēvijas un lipīga *popsa*. Te tad arī nonākam pie lielās robežšķirtnes: visos (pārredzamajos) laikos ir bijusi mūzika, kas domāta, lai pacilātu cilvēka garu un dvēseli (no klostera līdz koncertzālei, no kora biedrības līdz simfonisko orķestru festivālam), un tāda, kas rakstīta izklaidei. Jā, adresēta, iecerēta, veidota, lai klausītājs atpūstos, atietu no dzīves (un *mācītās* mūzikas) problēmām, sarežģījumiem, maldiem un mežģiem. Un tas nepavisam automātiski nenozīmē, ka tā ir *zemākas kārtas*, sliktāka vai pat skaužama. Bet nozīmē to, kas jau teikts – tās funkcija, sabiedriskā loma, uzdevums ir atšķirīgs.

Tādēļ būtu svarīgi un saprotami nošķirt šīs jomas: izklaides mūzikas žanrus un akadēmiskos žanrus. Protams, paliks vēl pārejas parādības vai nozarojumi, kurus nevar viennozīmīgi *ielikt* kādā plauktā: no lauku kapelas līdz džezam, no kinomūzikas līdz hiphopam. Te katrā gadījumā jāspriež par konkrēto skanisko (un vārdisko, ja tāds ir) materiālu un jāmeklē tuvākie *raduraksti*. Taču augstāk minētās divas pamatjomas ir visplašāk iegājušas aprītē, un tieši to nošķīrums ir svarīgs un būtisks praksei: rakstiem un runām gan plašākā sabiedrībā, gan šaurā ģimenes lokā.

Izklaides mūzika ir visai veiksmīgs kopapzīmējums. Mazliet citādi ir, teiksim, ar koncertmūziku, *klausāmo mūziku* vai ne visai veiklo *akadēmisko mūziku*. Te laikam gan bez vārda *žanrs* nevarēs iztikt, jo arī šajā gadījumā paskaidrojums *žanri* varētu palīdzēt izvairīties no pārpratumiem. Tātad – *akadēmiskie*, tas ir, *izglītotie, mācītie, speciāli kultivētie* žanri. Piemēram, stīgu kvartets (tieši kā žanrs, nevis instrumentu sastāvs) pilnīgi nepārprotami pārstāv šo jomu. Valodas un izteiksmes ziņā tas var būt ļoti akadēmisks, normas un tradīcijas strikti ievērojošs. Akadēmisks tajā ziņā, ka *nostrādāts* atbilstoši mācītajam un perfekts kā grezna kartona kārbā vai luksus

⁶Minētajos un citos līdzīgos gadījumos *jaunuma sakne* gan būs meklējama pārlicīgā aizrautībā ar pasaules praksi (?), kaimiņu pieredzi u. tml. Tas viss atgādina padomju laikus un slaveno *importu* – parādību un vārdu, kuram piemita teju vai aizliegtā augļa saldums vai vismaz izredzētības aura, pacelšanās pāri pūlim un ikdienībai: man pieejams imports! Mūsdienās *imports* pavisam pieklusis, patveroties vien statistikas pārskatos un tirgzinības (mārketinga) mācībgrāmatās. Un tomēr dzīva ir nostādne: šitā – *traditional/ traditionell* – māca Kembridžā un Hamburgā, mums arī būs tā runāt! Visās Amerikas skaņu ierakstu bodēs rakstīts *Classics* – mums arī tā vajag! *Airopā* visi zina, ka *Classics* – tas ir no Baha līdz mūsdienu ērģelkompozīcijām vai jaunākajai kormūzikai. Ko te vēl lauzties atvērtās duravās?!

ledusskapis, un vienlaikus sauss, neinteresants, garlaicīgs. Bet var arī būt pilnīgi neakadēmisks, atšķirīgs, novatorisks, pat provokatīvs un izaicinošs.

Kopsavelkot: žanrs akadēmisks (fūga, kora balāde, korālprelūdija), mūzika – ikreiz citāda un bieži vien nepavisam ne akadēmiska. Un šajā situācijā teikt vai rakstīt par sonāti (vai svītu, uvertīru, poēmu) kā *akadēmisku mūziku* gandrīz vienmēr ir pilnīgi maldinoši, jo patiesībā parasti tā nemaz nav domāts.

Droši vien apstākļos, kad daudzi valstsvīri vai žurnālisti un citas publiskas personas joprojām nesaprot *ka* un *kad* atšķirīgo nozīmi, ir naivi cerēt, ka visi sāks runāt pareizi, skaidri un nepārprotami. Tāpat diez vai izdotos (un vai vajadzīgs) skaņierakstu veikalu plauktos sekmīgi cīnīties pret atzaru *klasiskā mūzika* (un angļiski jau te tiešām vietā *classics*). Tomēr vismaz mūzikas presē, radio un televīzijas pārraidēs noteikti varētu kopējiem spēkiem ieviest kādu konsekvenci un vispārsaprotamu jēgu. Un galu galā nebūtu arī liels grēks lietot šo pretstatījumu brīvāk, bez kopēja pamatvārda: *izklaides mūzika* un *akadēmiskie žanri*.

Nekas jau nav pilnīgs, piezīmēja Lapsa, uzzinot, ka uz Mazā prinča planētas ēdamais apkārt neskraida. Arī manas pārdomas nebūt nepretendē uz pilnību. Taču rosinājumam, spriešanai un pretdomām var noderēt...

20

DIE AKTUELLEN FRAGEN DES SPRACHGEBRAUCHS AUF DEM FELDE DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK

Jānis Torgāns

Zusammenfassung

Die Gesellschaft kann ohne Kommunikation nicht bestehen: das bezieht sich auf alle Gebiete der menschlichen Tätigkeit. Auch in der Musik – auf die konkreten Ereignisse und Prozesse, die Organisationen und Institutionen, die Musikbildung, Kritik, Forschung, das alltägliche Gespräch.

In der Sphäre der Musik wirken selbstverständlich die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten und Vorschriften. Es gibt aber auch spezifische Sachen, welche in der Allgemeinbildung nicht berührt werden. Vor allem betrifft das die Terminologie und Personennamen, wie schon bemerkt. Aber auch mit den Titeln der Musikwerke ist eine ganz neue Situation zu beobachten: viel öfter, als im klassischen Erbe, treffen wir Überschriften, die kompliziert, seltsam, rätselhaft klingen oder sogar speziell auf eine solche Weise gebildet sind, um nicht verstanden zu werden (meistens haben diese Titel auch keinen direkten Sinn – sie sind einfach ein phonetisches Spiel, ein bewusst konstruiertes Abrakadabra). Eine neue Erscheinung ist auch die Bildung

der Werkbezeichnungen aus fremden, exotischen Sprachen oder aus alten, ausgestorbenen philologischen Fächern.

Viele Komponisten erklären gern und ausführlich ihre Wahl des Titels und die Aufgabe, den Sinn dieser Wahl. Viele bleiben aber wortkarg, stumm und verzichten auf jegliche Kommentare. In all diesen Fällen brauchen die Musiker und die Konzertbesucher Hilfe, irgendeine Erklärung, Vermutung oder Deutung. Im Prinzip ist es immer so gewesen, nur ist die Stufe der Kompliziertheit jetzt so hoch, dass eine solche Entzifferung fast zu einem Spezialgebiet geworden ist. Nur ein Beispiel, das diese neue Realität widerspiegelt – die Etüden für Klavier von György Ligeti (1923–2006). Die Titel sind mindestens (!) in fünf Sprachen notiert: Französisch, Ungarisch, Deutsch, Rumänisch, Englisch. Dazu kommt eine Überschrift in einer nicht existierenden Sprache, welche die Klangwelt der indonesischen Sprache stilisiert (Galamb Borong), und ein Wort, das in vielen Sprachen gebräuchlich ist (Canon), obwohl es als (Alt-) Griechisch klassifiziert sein kann (nämlich in der lateinisierten Form mit C- statt K-).

Im Unterschied zu den meisten westeuropäischen Ländern (oder auch Estland), wo die Titel (und Namen) ruhig unberührt bleiben können, fordert unsere Praxis eine lettische Übersetzung des Haupttitels und das Original als eine ergänzende (nicht aber unbedingt nötige) Information (in Klammern). Das wird zwar stark diskutiert, heutzutage ist es aber gesetzlich vorgeschrieben: also kein *Short Ride in a Fast Machine* oder *Das Leben der Anderen*. Diese neue Situation verlangt auch eine neue Kompetenz und Erfahrung, vor allem von den Musikwissenschaftlern, da die Sprachwissenschaftler mit den neuen Fachwörtern in der Computerwissenschaft und politischen Dokumenten überbeschäftigt sind. Leider kann man auf diesem Gebiete so gut wie keine praktischen Vorbilder, Ratschläge oder Rezepte geben, nur Ansporn für eine jeweils konkrete Lösung.

Etwas leichter und besser scheint die Situation mit der Terminologie zu sein. Vieles ist hier schon im Laufe der Zeit erfunden und stabilisiert. Gerade als eine Art Entwicklung und Prozess sind aus dem anfänglichen *tonkārta* (die Tonart) drei verschiedene Fachwörter entstanden – *skan̄kārta* (die Tonart; also vor allem die intervallische Struktur; der Modus), *tonalitāte* (die Tonalität in weitem Sinne – die tonale Organisation als solche, als Gesamtprinzip) und *skan̄kārtonalitāte* (etwa dieselbe Tonart, aber mit Bezug auf eine konkrete Höhenlage – *A-Dur*, *g-Moll* u. a. – da, streng genommen, im Falle *A-Dur* die Tonalität, das tonale Zentrum *A* ist, wird die tonartige Richtung noch speziell bezeichnet – *Dur*, *Moll*, *phrygisch*, *pentatonisch* u.s.w.).

Weiter im Beitrage sind die Vorteile der zusammengesetzten Wörter ziemlich ausgedehnt besprochen, wobei z.B. alle Orchestergruppen endlich ein jeweils umfassendes Gesamtwort haben. Relativ neu bei uns ist auch der Vorschlag, alle Instrumentalkonzerte mit je einem Wort zu bezeichnen:

neben dem schon lange existierenden Klavierkonzert, Violinkonzert, könnte man auch z.B. Klarinettenkonzert statt *klarnetes concerts* nun *klarnetconcerts* nennen. Mag schon diese Entdeckung etwas komisch aussehen – besonders im Vergleich mit dem deutschen Waldhornkonzert u.a. – ist aber (auch mit dem Blick auf englisches *concerto for..*, russisches *koncert dlja..*, deutsches *Konzert für..*) doch wirklich ein kleiner Schritt in die Richtung *kurz und klar*.

Während des 20. Jahrhunderts sind etwa 500 (!) neue Musikinstrumente entstanden. Das heißt meistens nicht, dass sie neu gebaut oder konstruiert werden (obwohl auch dies nicht selten ist), sondern aus der Volksmusik verschiedener Regionen in die große internationale Instrumentenfamilie eintreten. Es sind im Internet sogar Daten zu finden, dass es am Anfang des 21. Jahrhunderts, dank der Informationslawine, solche neuen Namen schon zu Tausenden gibt (wenn z.B. jede Windglocke in allen Kategorien – Material, Form, Klanghöhe u.s.w. – eine spezielle regionale Bezeichnung hat, ist das gar nicht so überraschend). Ich bezweifle aber, ob es möglich und überhaupt sinnvoll ist, zu versuchen sie alle lettisch zu bezeichnen.

In diesem Zusammenhang wird vorgeschlagen, die Instrumente, deren Namen gut und leicht zu übersetzen sind, gerade so auch zu behandeln. Also z.B. nicht *rain-tree*, sondern *lietuskoks* (etwa der Regenbaum), oder nicht *vibraslap/vibro-slap*, sondern *žokļakauls/žokļkauls* (der Kieferknochen), was es auch eigentlich am Anfang war. Dabei lehne ich entschieden eine Art Pigeon-Lösung ab. So z.B. *long drum* lettisch als *longdrams* zu bezeichnen ist einfach eine Kapitulation angesichts der Schwierigkeiten. Schwierigkeiten gibt es in diesem Falle sogar überhaupt keine: das Instrument ist eine Übergangsform zwischen der großen und kleinen Trommel und kann als *mittlere Trommel* gut bezeichnet werden – *vidējās bungas*.

Es ist zu betonen, dass im Lettischen ein alter guter Name *bungas* jahrhundertlang erfolgreich *arbeitet* – im Gegensatz zum niederdeutschen *bunge*; im heutigen deutschen Sprachgebrauch ist das Wort *verloren* worden – zugunsten der Trommel, welche (als Wort) noch ältere Wurzeln und eine zahlreiche Verwandtschaft hat, deshalb aber ein wenig an Originalität, Selbständigkeit verliert... Und das Wort *bungas* eignet sich meiner Meinung nach auch vorzüglich für das ganz zweifelhafte Tom-Tom (wozu? Ist doch wieder nur eine entfernte Variante von *tamburo* – *drum* – *trommel* – *tombo* – *pandura* u.s.w.): *dubultbungas* (Doppeltrommel), während Floor-Tom ähnlich wie Standtom *stāvbungas* sein könnte.

Hier sollte eigentlich nochmals die Situation mit dem negativen Eindruck der englischen Sprache auf andere Sprachgebiete erörtert werden. Es ist klar, dass Englisch heute zur Hauptsprache der internationalen Kommunikation geworden ist und in diesem Sinne als ein positiver Faktor zu bewerten ist – es bildet, einigt, ermöglicht das Gleichgewicht. Jedoch werden die neuen Erscheinungen, Vorstellungen,

Gegenstände, Vorgänge, die sich mit Hilfe der englischen Sprache verbreitet haben, in anderen Sprachen nicht genügend *bearbeitet*, adaptiert, begriffen und – wenn möglich und zweckmäßig – übersetzt.

Auch das wäre an sich kein großes Problem, wenn die durch die Abwesenheit einer adäquaten Aussage geschaffte Leere nicht von spontanen Lösungen gefüllt würde: im besten Falle – mit Lehnwörtern (*calque*), buchstäblichen Übersetzungen, im schlimmsten Fall – den klassischen Lösungen einer Pigeon-Sprache (wie bei Einheimischen irgendwo in Neuguinea – die englischen Wörter mit den örtlichen Endungen). Die Sprache befindet sich zur Zeit überall in der Phase einer raschen, intensiven Entwicklung. Es ist notwendig, ihr zu helfen, damit die unentbehrliche Globalisierung auch ein Gegengewicht, Pendant im Wahren, Erhalten und Pflege der Vielfalt der Kulturen hat.

MŪZIKAS VĒSTURE

VIJOLE LATVIJAS TAUTSKOLOTĀJU IZGLĪTĪBĀ UN DARBĪBĀ

Inese Žune

Latviešu mūzikas vēsturnieki ir veltījuši lielu uzmanību mūsu amatierkoru kustības pirmsākumiem 19. gadsimtā un tās vainagojumam – dziesmu svētkiem. Taču vienlaikus nepelnīti maz pētīta šajā pašā periodā aizsāktā latviešu instrumentālās amatiermuzicēšanas¹ tradīcija, kuras attīstībā būtiska nozīme bija tautskolotājiem. Tieši viņi veidoja kultūrvidi gan savā skolā, gan visā apkaimē; spējīgākie darbojās arī kā ērģelnieki vietējās baznīcās, dibināja un vadīja dziedāšanas un mūzikas korus (19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs tā sauca latviešu pašdarbības orķestrus). Šeit jāmin, piemēram, Jāņa Cimzes vadītā Vidzemes semināra absolventi Oto Ābele (Ādolfa Ābeles tēvs, 1861–1922, absolvējis 1882), Andrejs Āboliņš (1844–1894, absolvējis 1865), Antons Baltgailis (1846–1887, absolvējis 1865), Kārlis Cilinskis (1845–?, absolvējis 1868), Reinis Cukurs (1866–1925, absolvējis 1887), Ādams Daugulis (1836–1917, absolvējis 1859), Irlavas skolotāju semināra absolventi Jānis Adamovičs (1859–1930, absolvējis 1877), Fricis Ansabergs (1861–1942, absolvējis 1882), Augusts Birznieks (1871–?, absolvējis 1893), Kristaps Cīrulis (1845–1940, absolvējis 1865), Valmieras-Valkas semināra beidzēji Arturs Āķis (1887–1981, absolvējis 1908), Jānis Dindons (1878–1949, absolvējis 1898), Baltijas skolotāju semināra absolventi Ludvigs Alberings (1881–1968, absolvējis 1900), Eduards Alberts (1872–1924, absolvējis 1892), Ādams Ārgalis (1851–1937, absolvējis 1875) un daudzi citi.

Viena no instrumentālmuzicēšanas jomām, kurām semināru absolventi pievērsa lielu uzmanību, bija vijole. Tieši vijole bieži pavēra zemnieku bērniem ceļu uz noslēpumaino skaņu pasauli. Tālaika skolotāji plaši izmantoja vijoli dziedāšanas stundās, mācot korāļu u. c. dziesmu balsis (it īpaši lauku skolās, kur nereti trūka harmonija un klavieru). Viņi dibināja arī vijole pulciņus un izstrādāja konkrētus metodiskos ieteikumus.

Savā pētījumā vispirms raksturošu vijole vietu Latvijas tautskolotāju izglītībā 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā. Šajā nolūkā piedāvāšu plašāku ieskatu mūzikas apmācības tradīcijās skolotāju semināros, akcentējot arī to darbības vēsturisko fonu. Pētījuma otrajā sadaļā pievērsīšos latviešu pirmajām vijole skolām, kuru autori ir kādreizējie semināru absolventi Ernests Ūdris un Indriķis Paļevičs.

¹ Muzikālajā praksē iezīmējas trīs virzieni – tautiskā muzicēšana, amatiermuzicēšana un profesionālā atskaņotājmāksla. Tautiskā muzicēšana, kas latviskajā kultūrvidē pastāvējusi vienmēr, saistīta ar dažādu instrumentu, tai skaitā arī vijole spēles iemaņu un stila pārmantojamību no paaudzes paaudzē. Par to pārliecinājos vēl 2007. gadā, kad lauka pētījumos Vidzemē un Kurzemē sastapāties ar muzikantiem, kuru vijole spēles maniere, apgūta pārmantojamības ceļā, saglabājusies tāda, kāda tā tautas muzicēšanā bija 16. vai 17. gadsimtā. Amatiermuzicēšana turpretim saistīta ar zināmu izglītības līmeni – mūzikas teorētisko pamatu, dažādu spēles paņēmieni metodisku apguvi. Tieši to latviešu vidē arī veicināja skolotāju semināri (cittautieši Latvijas teritorijā amatiermuzicēšanu izkopa jau agrāk).

Ceļš uz tautskolotāju izglītošanu un pirmo skolu atvēršanu Latvijas laukos nebija viegls. Iepriekš latviešu zemnieku bērnus pēc saviem ieskatiem mācīja ķesteri, priekšdziedātāji, amatnieki, bijušie muižas kalpotāji, tādēļ iegūt sistemātisku izglītību praktiski nebija iespējams. K. Gulbenietis raksta:

Klaušu laikiem beidzoties, latvieši atradās uz daudz zemākas pakāpes nekā XIII g. s., kad tie zaudēja politisko patstāvību. Politiskā, sociāli sabiedriskā un kultūras ziņā mūs vairs neturēja par tautu, bet tikai par arāju kārtu [Gulbenietis 1937 : 70].

Draudzes skolas Latvijā 19. gadsimta sākumā bija sastopamas tikai Vidzemē. Kā norāda Leonards Žukovs, par tām daudzējādā ziņā jāpateicas hernhūtiešu kustībai (no 18. gs. 20. gadiem), kuras sludinātāji izturējās pret latviešu zemniekiem kā līdzīgi pret līdzīgiem [Žukovs 1999 : 133]. Pēc Aņa Baloža atziņas, viņi deva mierinājumu un garīgu spēku apspiestajiem zemniekiem, stiprināja viņu iekšējo solidaritāti, pašapziņu un nīdēja mazvērtības izjūtu [Balodis 1991 : 113–115].

Lai sagatavotu sludinātājus t. s. brāļu draudzēm, hernhūtieši atvēra Valmiermuižas semināru (1738–1743); šīs mācību iestādes darbības plānu bija izstrādājis grāfs Nikolauss Ludvigs fon Cincendorfs (*von Zinzendorf*), to uzturēja Magdalēna Elizabete fon Hallarte (*von Hallart*) un vadīja kādreizējais Jēnas universitātes teoloģijas students Magnuss Buntebarts (*Buntebart*) [Harnack 1860 : 44–45]. 1743. gada 16. aprīlī Krievijas imperatrie Elizabete I aizliedza hernhūtiešu kustību Vidzemē un slēdza arī semināru. Saglabājušās ziņas arī par t. s. *mazo* semināru, ko 18. gadsimta 30. gadu otrajā pusē izveidoja Ēveles draudzes mācītājs Jākobs Lange (*Lange*) [Berkholz 1884 : 95].

19. gadsimta 40. gados pastiprinājās cariskās Krievijas valdības interese par Baltiju: sākās pārkrievošanas periods, un daudzi zemnieki, īpaši Vidzemē, pārgāja pareizticībā. Tad sarosījās vācu muižniecība un garīdzniecība, kura glābiņu meklēja latviešu izglītošanā un arī vācu valodas mācīšanā. Apgaismības ideju piekritējs, Cīravas mācītājs Johans Kristofs Volters (*Volter*, 1773–1858), bija viens no pirmajiem skolotāju sagatavošanas projektu izstrādātājiem.² Tieši pēc viņa iniciatīvas latviešu jauneklis Kalnenieku Andrejs (1810–1869) devās uz skolotāju semināru Kleindeksenē (Austrumprūsijā; tagadējā Furmanova Krievijas teritorijā), no kurienes atgriezās jau kā Andrejs Bergmanis, lai savā Cīravas-Dzērves skolā (no 1833) apmācītu vairākus tautskolotājus [Volter 1837].

Prūsija tolaik bija līdere skolotāju izglītošanā. Viens no t. s. prūšu regulatīviem noteica, ka topošie skolotāji semināros audzināmi stingrā baznīcas garā [Pētersons 1925 : 14]; valdīja arī uzskats, ka kultūras vērtību pārdzīvošana un radišana ir svarīgākā izglītības pazīme. Tāpēc semināros tika rūpīgi kopta mūzikas un dziedāšanas prasme, kas vēlāk, *nesta tautai, bijusi sevišķi jaunatnei par lielu svētību* [Pētersons 1925 : 17].

²Volters centās pārliecināt vācu muižniecību, ka no personiskās brīvības zemnieki gūs labumu tikai tad, ja tiks izglītoti: *Pēc brīvalaides zemnieki ir palikuši bez stingras uzraudzības un sāk iet neceļus, nododas žūpībai, top arvien nabadzīgāki un netikumīgāki. Par to liecinot arī fakti: 1831. gadā Kurzemē ārļaulībā dzimuši 535 bērni, 16 zemnieki izdarījuši pašnāvību, bet uz 234 iedzīvotājiem bijis tikai viens skolēns [Dēķens : 50].*

Prūsijas skolotāju semināru pieredzi pārņēma Eiropas valstis, Kanāda un ASV. Pēc Prūsijas parauga tos veidoja arī Latvijā.

Viena no šādām mācību iestādēm bija Vidzemes skolotāju seminārs, kas savu darbību sāka 1839. gadā Valmierā, vēlāk pārcēlās uz Valku (1849) un pastāvēja līdz 1890. gadam.³ Seminārs dibināts pēc toreizējā Krimuldas mācītāja Karla Kristiāna Ulmaņa (*Ullmann*, 1793–1871) iniciatīvas. Savukārt bīskaps Antons Karls Ferdinands Valters (*Walter*, 1801–1869), tā pirmais oficiālais vadītājs, ieteica tautskolotāja darbam un semināra vadīšanai sūtīt uz Vāciju izglītoties toreizējo Valmieras draudzes skolotāju, priekšdziedātāju un ērģelnieku Jāni Cimzi (1814–1881), kura vecāki bijuši hernhūtieši, brāļu draudzes dalībnieki.

Cimzes muzikāli pedagoģiskās darbības pamatā bija tā laika jaunākās tendences Vācijas mūzikas pedagoģijā, jo viņš pats mācījies slavenajā Veisenfelsas (*Weissenfels*) skolotāju seminārā (dibināts 1794), kura direktors bija viens no pazīstamākajiem Vācijas pedagogiem, doktors Vilhelms Harnišs (*Harnisch*, 1787–1864). Mūziku Veisenfelsas seminārā pasniedza Ernsts Henčels (*Hentschel*, 1804–1875), kurš rūpējās arī par pilsētas koncertdzīvi un organizēja dziesmu svētkus (1831, 1833 un 1846). Cimze mūzikā bija īpaši apdāvināts; Veisenfelsas pedagoga atsauksmē ļoti uzslavēta viņa sekmes klavierspēlē un minēta arī virtuozitāte vijolspēlē [Straumes Jānis 1926 : 7]. Vienlaikus jaunais latviešu mūziķis apguva arī ērģeļu un harmonija spēli. Vēlāk (1838–1839) viņš Berlīnes Universitātē klausījās filosofijas lekcijas un papildinājās mūzikā pie Ludviga Erka (*Erk*, 1807–1883), kurš lielu uzmanību pievērsa tautasdziesmu kopšanai. Cimze apmeklēja arī izcilā pedagoga Frīdriha Ādolda Distervēga (*Diesterweg*, 1790–1866) lekcijas [Rinkužs 1938 : 29–30].

Sākot savu darbību Vidzemes seminārā, Cimze izstrādāja tā mācību plānu, kur mūzikai bija veltīta liela uzmanība. Tā ietvēra dziedāšanu, vijoles, klavieru un ērģeļu spēli, kā arī harmonijas mācību. Jau iestājoties seminārā, bija jāiztur nopietns pārbaudījums mūzikā: no galvas vajadzēja nodziedāt pazīstamākās baznīcas melodijas, no lapas nospēlēt un dziedāt korāli, pazīt skaņkārtas un zināt mūzikas teorijas pamatus.

Dziedāšana (četrbalsīga), ērģeļu un vijoles spēlēšana seminārā tika uzskatīta par vispārējās izglītības neatņemamu sastāvdaļu. *Cimze tā pratis audzēkņus sajūsmināt uz šiem [mūzikas – I. Ž.] priekšmetiem, ka viņi ikkatru brīvu brīdi tiem nodevušies. Tamdēļ seminārā bija „bezgalīgs koncerts”, atzīst Kārlis Rinkužs [Rinkužs 1938 : 123].* Salīdzinot ar citiem mācību priekšmetiem (piemēram, ticības mācība – 15 stundas, vācu valoda – 5 stundas, latviešu valoda – 5 stundas, darbs dārzā – 6 stundas), tieši mūzikai bija atvēlēts nedēļā lielākais stundu skaits – 23 (minēts stundu skaits visās semināra klasēs kopā) [Peterson 1898 : 92].

Nopietnās nodarbības mūzikā Cimzes semināra beidzējiem deva iespēju kļūt ne tikai par skolotājiem, bet arī par mūziķiem. Kā atzīmē Straumes Jānis, visi pirmo latviešu dziedātāju un mūzikas biedrību dibinātāji

³ 1840. gadā šī mācību iestāde slēgšanas draudu dēļ tika saukta par Valmieras draudzes skolas augstāko klasi, vēlāk par kesterskolu; semināra tiesības tā ieguva, kad mācību kurss tika pagarināts no trim līdz četriem gadiem (1879). Vidzemes skolotāju seminārs bieži dēvēts arī par *Cimzes semināru*, pieminot tā ilggadējo vadītāju Jāni Cimzi.



Vidzemē (ar nedaudz izņēmumiem) ir bijuši Cimzes audzēkņi [Straumes Jānis 1926 : 10].

Arī Irlavas skolotāju seminārā jau kopš tā dibināšanas 1840. gadā (praktiski darbību sāka 1841. gada 21. janvārī) liela uzmanība tika veltīta mūzikas nodarbībām un īpaši dažādu instrumentu spēles prasmei. Semināra pirmais direktors bija Prūsijas vācietis Karls Sadovskis (*Sadowsky*, līdz 1882), pēc tam viņu šajā postenī nomainīja dēls Gustavs (līdz 1897), kurš beidzis slaveno Karalauču (Kēningsbergas jeb tagadējās Kaļiņingradas) skolotāju semināru. Par mūzikas skolotāju pieņēma V. Denkevicu. Semināra nosaukumu iestāde ieguva tikai 1875. gadā; iepriekš to dēvēja par Irlavas *Lielo skolu*, jo vācu bruņniecība nebija tiesīga uzturēt un pārvaldīt savu semināru. Pēc 1885. gada, pieaugot rusifikācijas apmēriem, Irlavas skolotāju seminārs kā viens no pēdējiem vācbaltiešu izglītības politikas bastioniem izjuta spaidus un 1900. gada 13. janvārī savu darbību beidza.

Semināra ēkas tika speciāli celtas Abavas krastā, mācību ilgums te bija trīs gadi, un pavisam studēja 33 audzēkņi. Ik gadu uzņēma 11 studentus 17–22 gadu vecumā, raugoties, lai katru novadu iespēju robežās pārstāvētu vismaz viens jauneklis. Latviešu pedagogs un sabiedriskais darbinieks Kārlis Dēķens norāda, ka reflektantiem

[..] bija jāprot lasīt un cik necik rakstīt, jābūt veselīgiem, ar labu balsi un muzikālu dzirdi, jāpienes kristāmā un iesvētāmā zīme un tikumu liecība no mācītāja, pagasttiesas vai muižvaldes [Dēķens : 52].

Tā saucamo *dvēseles dziņu* kopšanai seminārā kalpoja reliģija un mūzika: audzēkņi varēja apgūt kora un koncertdziedāšanu, harmoniju, ērģeļu un vijolspēli. Vienam kursam nedēļā bija paredzētas 6 mūzikas stundas (salīdzinājumam: krievu valoda – piecas stundas, vācu un latviešu valoda – katra divas stundas).

No 1850. gada Irlavas semināra mūzikas pedagogs bija vijolnieks, ērģelnieks, ērģelbūvētājs un kordiriģents Jānis Bētiņš (1830–1912). Tēvabrālis muzikants astoņgadīgajam Jānim bija ierādījis vijoles un flautas spēlēšanu, un drīz vien zēns jau varēja piedalīties viņa kapelā, muzicējot kāzās un citos godos. Seminārista gados viņam vijolspēli mācījis Denkevics, bet mūzikas teoriju pats Sadovskis seniors. Joahims Brauns izceļ Bētiņu kā vienu no pirmajiem latviešu vijolniekiem – solistiem, kurš sasniedzis jau koncertmākslinieka līmeni; viņa spēli augstu novērtējis, piemēram, ievērojamais vācu čellists Jūlijs Kūns (*Kuhn*, 1833–1884) [Brauns 1962 : 99].

Irlavas skolotāju seminārā Bētiņš no 1850. līdz 1884. gadam (daļēji arī vēlāk, līdz 1893) pasniedzis visas mūzikas disciplīnas, bet ar sevišķu aizrautību vijolspēli. Viņa vadībā fakultatīvā vijolspēle no 1873. gada pārtapa obligātā mācību priekšmetā, bet no 1883. gada vijolspēles prasme vērtēta ar atsevišķu atzīmi.



Lielu ievēribu izpelnījās semināra orķestris (saukts arī par mūzikas kori). Tas dibināts jau Denkevica laikos kā sākotnēji neliels atskaņotāj kolektīvs, taču Bētiņa vadībā būtiski paplašināja savu darbību. Meklēdams orķestrim piemērotu repertuāru, viņš aranžēja tautasdziesmas un dejas, atsevišķiem pasākumiem sacerēja arī jaunus skaņdarbus, kuri diemžēl nav saglabājušies [Brauns 1962 : 100]. Bētiņš pats gādājis orķestrim nepieciešamos instrumentus. Kārlis Zigmunds atceras vienu no viņa darbības epizodēm:

Pietrūka beigās vēl kontrabases. Saklausīja tādu, jūdžēm nesa uz muguras, kājām ejot pa sniegu, no Dobeles līdz Irlavai. Kāds prieks bij visiem, kad orķestris varēja spēlēt [Zigmunds 1925 : 441].

Irlavas semināra gadskārtējie mācību noslēguma koncerti kļuva populāri visā Latvijā. Straumes Jānis atzīst:

Mēs nebūsim laikam maldījušies sacīdami, ka Bētiņš bijis pirmais, kas Kurzemē uz laukiem nodarbojies ar labāku orķestru sastādīšanu. Viņa pūliņiem arī bijušas sekmes, jo viņa darbības iespaidi šai ziņā parādījušies uz ārieni [Vaidelāitis 1889 : 85].

Pateicoties Bētiņam, Irlavas skolotāju seminārs kļuva par Kurzemes latviešu instrumentālmūzikas centru. Tā absolventi bija guvuši labas orķestra muzicēšanas iemaņas, un tādēļ visā apkaimē drīz vien izplatījās lauku orķestri jeb mūzikas kori.

Vijoļspēles attīstību veicināja arī Baltijas skolotāju seminārs, kas dibināts Rīgā 1870. gada 24. septembrī. Pavēli par semināra atvēršanu 1870. gada 2. martā parakstījis pats Krievijas cārs Aleksandrs II, un bijis iecerēts, ka jaunā mācību iestāde sekmēs krievu valodas plašāku izmantošanu. Rīgā tā darbojusies līdz 1885. gadam; pieaugot nacionālajai kustībai, seminārs pārcelts uz Kuldīgu, savukārt 1915. gadā, Pirmā pasaules kara frontes līnijai tuvojoties, evakuēts uz Čistopoli, kur beidzis darbību 1919. gadā. Līdz 1877. gadam mācību kurss aptvēris trīs, vēlāk četrus gadus, un kopumā Baltijas skolotāju seminārs sagatavojis 1026 tautskolotājus [Žukovs, Kopeloviča 1997 : 108].

Visu mūzikas skolotāju pienākums bija vadīt arī semināra kori un orķestri. No 1870. līdz 1884. gadam vijoļspēli un dziedāšanu te mācīja Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērģelnieks Alberts Frīdrihs Bernts (*Berndt*), no 1884. līdz 1885. gadam – slavenā čehu vijoļnieka Antonīna Benevica (*Benevic, Bennewitz*, 1833–1926) skolnieks, Rīgas pilsētas teātra orķestra vijoļnieks un trešais kapelmeistars Romans Reslers (*Rößler*, 1853–1889). Savukārt no 1886. līdz 1902. gadam vijoļspēli, arī harmonija spēli un dziedāšanu semināristiem pasniedza Leipcigas konservatorijas absolvents Kārlis Kreicburgs, kurš bijis personiski pazīstams ar Ferencu Listu. Absolvents Kārlis Martinsons atmiņās par viņu raksta:

K. bija visgarākais skolotājs seminārā, cienīga izskata, baltu bārdū, baltiem matiem. Bija labs ērģelnieks, arī vijoļnieks. Mācīja arī garīgās dziesmas [Tomāss 1940 : 145].

No 1902. līdz 1904. gadam dziedāšanu un vijolspēli mācīja Heinrihs Mumme (*Mumme*), pēc tam (1904–1919) Kārlis Jansons.

Vijolspēle bija obligāta visiem audzēkņiem, turpretī ērģelspēli apguva tikai luterticīgie. 80. gados semināram bija savs koncertējošs orķestris, kur vijoļu grupā muzicēja vienīgi audzēkņi. Pavasaros kuldīdznieku interesi saistīja semināra organizētie tradicionālie *Maija svētki*, kuros aktīvi piedalījās abi orķestri (pūtēju un stīgu). Audzēkņi sniedza arī koncertus; tajos uzstājās ne vien koris un orķestris, bet arī solisti, kuru vidū bija vijolnieki Jūlijs Feldmanis (1909. g. absolvents), Juris Raiskums (agrāk Rēdlihs, 1910. g. absolvents), Pauls Irbiņš (1910. g. absolvents) u. c. [Tomāss 1940 : 540]. Vēlāk Maskavā vijolspēles iemaņas turpinājuši izkopt Ferdinands Pličs (1912. g. absolvents), nākošais komponists un kordirģents, un jau pieminētais Juris Raiskums (Rēdlihs), kurš kara gados dibinājis orķestri 35. Sibīrijas strēlnieku rezerves pulkā un uzstājies ar solo priekšnesumiem.

Lai pretotos krievu dominantei, vācu muižniecība centās stiprināt savu ietekmi, gatavojot pagastskolu skolotājus. Mazāk zināmais Valkas pagastskolu skolotāju seminārs uzsāka darbu 1871. gada 1. oktobrī. Divgadīgā semināra mācību plāns paredzēja mācīt vijolspēli un daudz balsīgu dziedāšanu, atvēlot šim mērķim kopumā 3 stundas nedēļā [Vidzemes lauku skolu virsvalžu sēžu protokoli 1842–1896 : 10; Vidzemes augstākās lauku skolu pārvaldes instrukcijas un likuma projekti : 141–144]. Pēc Krievijas centrālo institūciju prasības semināru slēdza 1887. gada 12. jūnijā.

No 1894. gada 4. septembra līdz 1919. gadam darbojās Valmieras skolotāju seminārs (sākotnēji trīs, no 1903 četru gadu apmācība). To atvēra Rīgā, Olīvu ielā 1 (1894–1902) un vēlāk tam uzcēla speciālu namu Valmierā (1902–1917). Kara laikā semināru evakuēja uz Sizraņu (1917–1919). Lai mācītos seminārā, vienmēr bijis jāiztur liels konkurss, jo no 100–150 kandidātiem ik gadu uzņēma apmēram 30 jauniešus. Dziedāšanai un instrumentālajai muzicēšanai semināra darbā bija atvēlēta nozīmīga vieta, tādēļ eksāmenos tika iekļauta arī muzikalitātes pārbaude. Mācību programma respektēja 1870. gada likumā pausto nostādni par skolotāju semināriem: *Kur tas iespējams, semināros māca arī vijoles spēli vismaz tādos apmēros, ka audzēkņi var mācīt skolēniem dziedāšanu ar vijoles piepalīdzību* [Ozoliņš 1936 : 67].⁴

Pirmais vijoles skolotājs un orķestra vadītājs (1895–1899) bija Rīgas Latviešu biedrības orķestra kontrabasists Ruševskis, kuram ar vijoles mācīšanu gājis pagrūti. Viņš slikti runājis krieviski, un, pēc Kārļa Ozoliņa vārdiem, semināristi uzjautrinājušies par viņa izteicienu *Srednim smičkom po beloju struņē* [Ozoliņš 1936 : 113]. Toties Ruševska organizētais un vadītais semināra orķestris bijis teicamā līmenī, bieži vien sestdienu vakaros tas uzstājies arī bez vadītāja. Orķestris piedalījies dažādos semināra sarīkojumos, Ruševskis tam sacerējis arī maršu (*Marš Ruševskago*) [Ozoliņš 1936 : 113].

⁴ Valmieras skolotāju seminārā muzicēšana guvusi vēl lielāku lomu, nekā tas noteikts likumā, jo te bijušas divas ērģeles, pūšamo un stīgu orķestra instrumentu komplekti, un semināristi paši par saviem līdzekļiem irējuši arī vairākas klavieres. Regulāri notikuši semināra audzēkņu vakari un atskaites koncerti, kuros piedalījies koris un orķestris. Kori bijuši pat divi, un vienu no tiem vadījuši paši audzēkņi.

Pēc Ruševska vijoļspēli un mūziku no 1899. līdz 1901. gadam mācījis Gaiļevičs – Rīgas Krievu teātra mūziķis. Semināra absolvents Eduards Pētersons atceras:

Seminārā iestājos mūzikā un dziedāšanā diezgan labi sagatavots, jo biju jau dziedājis kori un bez tam vēl spēlēju ērģeles, klavieres, vijoli un dažus pūšamos instrumentus [..]. Metodes bija apmēram tādas kā mūzikas institūtos un tagadējās tautas konservatorijās: audzēkņi iemācījās un atspēlēja uzdotos gabalus un vingrinājumus. Sasniegumus noteica katra atsevišķa audzēkņa centība un muzikālās dāvanas. [..] ērģeļu spēlē pie [toreizējā Rīgas Lutera baznīcas ērģelnieka G.] Ūfera un vijoli spēlē pie [Rīgas Krievu teātra orķestra mūziķa] Gaiļeviča lielākā audzēkņu daļa strādāja un virzījās sekmīgi uz priekšu [Pētersons 1929 : 243, 245].

Tomēr orķestra spēlei pie Gaiļeviča Pētersons veltī ne tik atzinīgus vārdus:

[..] viņš sistemātiski nevadīja un nekontrolēja vingrinājumus un mācību gaitu atsevišķu orķestru instrumentu spēlē. Arī kopspēles laiks bija īss un nolikts neizdevīgās stundās – no 8–10 sestdienas vakarā. Skolotājs parasti ieradās ar novēlošanos, lika šo to paspēlēt, daudz neraizējās par kopspēles noskaņojumu un efektu, kas patiesībā arī pašus orķestra dalībniekus neapmierināja [Pētersons 1929 : 245].

30

Gaiļeviča vietā nācis Gustavs Peins (1877–1939), kurš pasniedzis mūziku no 1901. līdz 1906. gadam. Semināra Rīgas periodā viņš uzņēmies mācīt tikai vijoļspēli un vadīt orķestri, bet Valmierā pienākumu loks paplašinājies. Vairāk par dziedāšanu Peinu aizrāvusi instrumentālā mūzika. Orķestra mēģinājumi notikuši regulāri, un šis kolektīvs viņa vadībā guva atzīstamus panākumus.

No 1904. gada Peins semināra audzēkņus iesaistījis arī kamermuzicēšanā. Dažādu ansambļu mēģinājumi noritējuši viņa dzīvoklī – tur skanējušas vijoles, čells, klavieres, un, kā atzīmē Kārlis Ozoliņš, semināristi šīs nodarbības apmeklējuši ar patiku [Ozoliņš 1936 : 108]. Savukārt Eduards Pētersons raksta:

[..] orķestra spēle uzplauka, jo P. par šo nozari vairāk interesējās, prata izraudzīties piemērotus gabalus un ziedoja arī orķestrim, neraugoties uz vājo mūzikas skolotāja atalgojumu, vairāk laika. Ierosinājumi nepalika bez sekmēm. Attīstījās zināma pašdarbība. Audzēkņi vaļas brīžos sastādīja patstāvīgi savu orķestri un šo to uzspēlēja no lielā orķestra repertuāra. Atsauksmes par šo improvizēto ansambli bija diezgan labvēlīgas [Pētersons 1929 : 245].

1903. gada jūnijā latviešu semināristu koris un sīgu orķestris sniedzis koncertu Cēsu Saviesīgajā biedrībā, kur ar flautas un čella solo uzstājies Peins, bet ar vijoles solopriekšnesumiem – Krišs Gaņģis.

Vijolei bijusi būtiska loma arī dziedāšanas stundās semināra paraugskolā: šeit izmantota laicīgās dziedāšanas pasniedzēja Lafina

izstrādātā metode, kuras pamatos bija div- un trīsbalsīgu krievu dziesmu iemācīšana skolniekiem pēc dzirdes ar vijoles palīdzību [Pētersons 1929 : 247].

Iemīlots mūzikas pedagogs bijis Jēkabs Mediņš (1885–1971), kurš vijoļspēli, ērģeles, dziedāšanu un mūzikas teoriju seminārā mācījis no 1906. gada līdz pat tā slēgšanai 1919. gadā (viņš devās arī uz Sizraņu). Viens no Mediņa audzēkņiem raksta savās atmiņās:

Strādādams kā mūzikas skolotājs, bet būdams savas dvēseles pamatos mākslinieks, M. lielā mērā prata ieinteresēt audzēkņus dziedāšanas un mūzikas mākslā tā, ka skolēni nodarbojās viņa priekšmetā ārpus klases pat ar aizraušanos, kas priekš viena otra skolotāja bija kā skabarga acī [Ozoliņš 1936 : 102].

Divdesmit piecos semināra pastāvēšanas gados to beidza 520 jaunie skolotāji [Žukovs, Kopeloviča 1997 : 137]. Vairāki kādreizējie audzēkņi kļuva par profesionāliem mūziķiem – viņu vidū pazīstamais vijolnieks, komponists un diriģents Jānis Reinholds, komponists Jēkabs Graubiņš, ērģelnieks un kordiriģents Pēteris Rība u. c. Mūzikas jomā epizodiski darbojušies arī citi semināra absolventi – dzejnieks Fricis Bārda, pedagogs un filozofs Eduards Pētersons u. c.

1910. gadā cara valdība atvēra jaunu skolotāju semināru Ilūkstē, ko 1911. gadā pārvietoja uz Grīvu Daugavpilī (direktors J. Ovčiņņikovs). Sākumā šī mācību iestāde bija paredzēta tikai pareizticīgajiem, vēlāk tajā uzņēma arī katoļus un luterāņus. 1915. gadā, fronte tuvojoties Daugavpilij, semināru evakuēja uz Jaroslavlju, kur tā darbība arī beidzās. Šai mācību iestādei nebija lielas nozīmes, un savas pastāvēšanas gados tā sagatavoja tikai ap 20 skolotāju.⁵

Vācu bruņniecības uzturētajos Vidzemes, Irlavas un Valkas skolotāju semināros, kā arī Krievijas valdības atbalstītajos Baltijas, Valmieras un Ilūkstes semināros kopumā tika izaudzīnāti 2170 tautskolotāji, un viņu lielākā daļa tiešām strādāja dažāda līmeņa skolās vai nodarbojās ar privātpraksi. Tādējādi, kā atzīst Leonards Žukovs un Anna Kopeloviča, radās jauns pamatiedzīvotāju slānis, kas izcēlās savas zemnieku kārtas vidū, bet reizē neiekļāvās *augstākajā* muižniecības sabiedrībā [Žukovs, Kopeloviča 1997 : 46].

Īpaši nozīmīgu ieguldījumu agrīnajā latviešu vijoļspēles pedagogijā devuši divi skolotāju semināru absolventi. Viņu personībām turpinājumā pievērsīšos plašāk.

Nezūdošu interesi par vijoļspēli Baltijas skolotāju seminārā guvis tā absolvents (1884) Indriķis Paļevičs (1862–1940). Savas pedagoģiskās idejas viņš iemiesojis darbā ar mazgadīgiem likumpārkāpējiem – vispirms Ropažu nepilngadīgo noziedznieku kolonijā, kuru vadījis no 1896. līdz 1905. gadam. Uzskatot, ka mūzika ir spēks, kas var pārveidot cilvēku, Paļevičs dibinājis audzēkņu orķestri un kori. Dziedāšanas un vijoļspēles mācīšanā viņam bijuši īpaši panēmieni. Koris sanācis brīvajā laikā, dažreiz svētdienu rītos (tajā piedalījušies arī skolotāji). Paļevičs nav mācījis

⁵ Laikā, kad Vidzemē un Kurzemē veidojās latviešu inteliģence, Latgalē šie procesi tik tikko bija jūtami. 1903. gadā dibināta *Pēterburgas latviešu muzikāliskā biedrība*, kurā apvienojās latgaliešu inteliģence. Pašā Latgalē par tautskolotājiem strādāja galvenokārt Pleskavas un Smolenskas skolotāju semināru absolventi.



atsevišķas balsis, bet dziesmas notis četrām balsīm uzrakstījis uz lielās tāfeles, un visi dziedājuši pa atsevišķām frāzēm uzreiz kopā. Ja kāda balss kļūdījies, viņš ņēmis talkā vijoli. Kori bieži pavadījis skolas stīgu orķestris, un arī tajā piedalījušies visi, kuri jau prot spēlēt vai ir spējīgi iemācīties. Vijolniekus Paļevičs apmācījis pēc īpašas metodikas. Liela nozīme tajā bijusi dažādiem skanošiem uzskates līdzekļiem – *skanošām notīm* (paša Paļeviča izgudrots instruments) un glāzēm ar ūdeni, kas veido gammu. Rezultātā skolēni iemācījušies ne vien veikli lasīt no lapas, bet arī dotajam tekstam izdomāt melodiju un piekomponēt tai citas balsis. Skolas sarīkojumi pulcējuši daudz klausītāju, jo tajos uzstājies gan koris un orķestris ar pavisam jaunām kompozīcijām savdabīgā atskaņojuma manierē, gan arī solisti ar dziesmām un vijoļspēli [Gulbenietis 1937 : 75].

1921. gadā Paļevičs uzsācis darbu Irlavas grūti audzināmo bērnu kolonijā, kas atradies bijušā Irlavas skolotāju semināra telpās. Viņš bijis šīs mācību iestādes direktors līdz 1925. gadam, kad aizgājis pensijā. Arī tur Paļevičs pasniedz audzēkņiem mūziku un dažādu instrumentu, tajā skaitā vijoles, spēli. Viņš atkal dibinājis kori un orķestri, un audzēkņu vidū bijuši gan dzejnieki un komponisti, gan solisti, kas uzstājušies ar dziesmām un instrumentāliem priekšnesumiem. Pēc K. Gulbenieša rakstītā, šajā muzicēšanā piedalījušies visa kolonijas saime: *visi mazie un lielie zēni, kas ar tiesas spriedumu te ievietoti, visi skolotāji un audzinātāji, visi kalpotāji un strādnieki* [Gulbenietis 1937 : 76].

32

6-2
6075

J. Paļeviča.

Vijoļu skaņas

skolām un pašmācībai.

Praktiska vijoļu skola pēc latviešu tautas dziesmu motīviem un citām pazīstāmām melodijām.

Sagatavošanas kurss (pēc dzirdes, bez notīm)	30 kap.
I. burtnīca (I un II vijolēm) II. iedevums	40 „
Sagatavošanas kurss un I. burtnīca kopā	70 „
II. burtnīca (C-durā)	30 „
III. burtnīca (C- un G-durā)	30 „
Komplektā (Sagatav. kurss u. I., II., III. burtn.)	150 kap.
IV. burtnīca (C, G- un D-durā)	30 kap.
V. burtnīca (C, G, D- un E-durā)	30 „

Rīga.
Komitāts pie K. Bērziņa, Terbatas ielā Nr. 14,
Rīgas Tirdzniecības Kvalitātes dienests.

No 1910. līdz 1926. gadam Paļevičs izdevis vijoļspēles skolu sešās burtnīcās *Vijoļu skaņas*. Tā ietver arī *Sagatavošanas kursu*, kura ietvaros jāmācās spēlēt pazīstamas melodijas tikai pēc dzirdes. Šai ziņā var saskatīt kopīgas iezīmes ar mūsdienās visā pasaulē tik populāro japāņu vijoļnieka un pedagoga Šiniki Suzuki (*Suzuki*, 1898–1998) metodi, kur arī viena no dominantēm ir spēlēšana pēc dzirdes atmiņas.

Pirmajā burtnīcā paredzēta nošu apguve uz vijoles stīgām un vingrinājumi vienai un divām vijolēm ar latviešu tautasdziesmu un pazīstamu melodiju izmantojumu. Otrajā burtnīcā visi vingrinājumi ir Do mažorā, trešajā burtnīcā parādās jau divas tonalitātes – Do un Sol mažors, ceturtajā burtnīcā klāt nāk arī Re mažors, savukārt piektajā burtnīcā pievienots Fa mažors.

Paļevičs rekomendē vijoles mācību sākt ar vijoles un lociņa pareizu turēšanu. Viņš piedāvā arī ieteicamo vingrinājumu secību:

[...] lociņa vadīšanu pa stīgu no pašā gala lejup un augšup – bez notīm. Katra vijoles stīga iesācējam uzlūkojama par atsevišķu instrumentu, kas viņu atsvabina arī no vijoles uzskaņošanas. Jāsāk ar otro vijoles stīgu, vingrinot uz tās 1. pirkstu, tad 2. un pēc 1–2 nedēļām pievienojot pirmiem 2 pirkstiem 3 [Paļevičs 1925 : 165].

Tātad autors centies pēc iespējas vienkāršot pirmos soļus vijolspēlē, ievērot stingru pakāpenību, nekad neliekot sadalīt uzmanību vairākiem uzdevumiem.

Paļevičs arī norāda, ka visus vingrinājumus un pazīstamās melodijas vajag pārmaiņus spēlēt uz abām vidējām stīgām:

Tas labi noregulē pareizu lociņa vilkšanu pa stīgām un dod iespēju vērot: vijoles un lociņa pareizu turēšanu, pirkstu uzspiešanu, lociņa vilkšanu un skaņu kontrolēšanu [Paļevičs 1925 : 165].

Tikai tad, kad audzēknis (te domāts jebkura vecuma cilvēks) jau spēj brīvi spēlēt uz jebkuras no stīgām, veikli un pareizi izpildīt dziesmas un vingrinājumus bez acu kontroles, pienācis laiks nošu apguvei un var izmantot *Vijoļu skaņu* pirmo burtnīcu. Paļevičs atgādina, ka vingrinājums uzskatāms par paveiktu, ja tas trīsreiz atkārtots bez nevienas kļūdas, kā arī iesaka jaunu vingrinājumu sākt *ļoti lēnā tempā un pamazām pāriet uz ātrāku un ātrāku* [Paļevičs 1925 : 165].

Pēc ievērojamā pedagoga vārdiem, vijole būtu uzlūkojama par īstu tautas mūzikas instrumentu un spēlējama katrā mājā, veciem un jauniem [Paļevičs 1925 : 166]. Sevišķi viņš iesaka veicināt divbalsīgu un vairākbalsīgu spēli, jo šie ansambļa veidi attīsta mūzikas dzirdi un izpratni, paceļ muz. baudu vispārējos koncertos, veicinādami to apmeklēšanu [Paļevičs 1925 : 166]. Ļoti atzinīgi Indriķa Paļeviča vijoliskolu un viņa pedagoģiskās ieceres vērtējis Emīls Dārziņš:

Sacerētāja galvenais nopelns ir, ka viņš centies mācības grāmatu padarīt interesantu speciēli priekš latviešu mācekļa, divi trešdaļas no grāmatas melodiski muzikāliskā satura pildīdams ar latviešu komponistu oriģinālmeldijām [Dārziņš 1910].

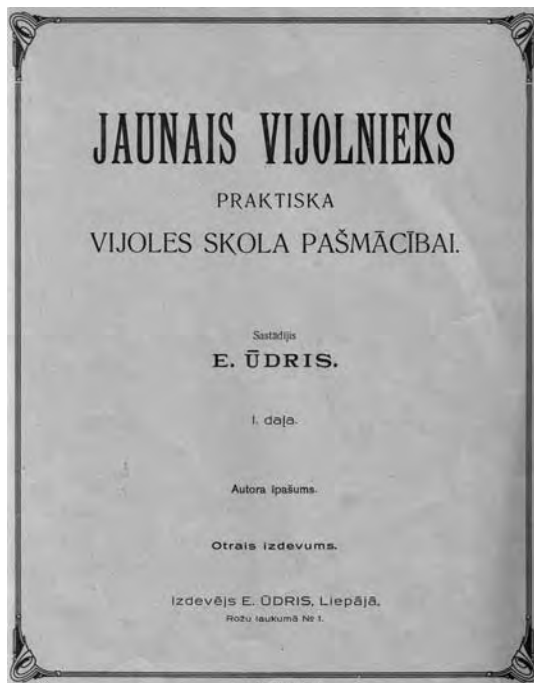
Paļeviča *Vijoļu skaņu* sestā burtnīca atšķiras no iepriekšējām ar to, ka vijolēm pievienots alts un piemēri ir trīsbalsīgi. Mūzikas materiāls šajā burtnīcā ietver gan tautasdziesmas, gan dažādu komponistu oriģināldarbus līdz pat Johana Sebastiāna Baha fūgai. Arī te ievērota secīga pāreja no vieglākiem uzdevumiem uz grūtākiem. Kārlis Paucītis gan iesaka šos vingrinājumus atskaņot divām vijolēm un čellam – viņš kritizē Paļeviču par basa atslēgas lietošanu alta partijā [Paucītis 1926].



Savas teorētiskās idejas Paļevičs aktīvi izmantoja arī praktiskajā darbā un dedzīgi atbalstīja mūzikas pulciņu izveidi skolās (attēlā – Rūjienas vidusskolas mūzikas pulciņš). Speciāli to vajadzībām viņš *Vijoļu skaņās* līdzās tautasdziesmu apdarēm iekļāva populārus skaņdarbus – piemēram, sestajā burtnīcā apkopoti Baumaņu Kārļa, Jurjānu Andreja, Vīgneru Ernesta, Oskara Šepska, Kārļa Zigmunda, Konradīna Kreicera, J. S. Baha, Georga Frīdriha Hendeļa, Roberta Šūmaņa, Kārļa Marijas Vēbera, Fēliksa Mendelszona mūzikas aranžējumi un paša sacerējumi [J., B. 1926].

No Vidzemes skolotāju semināra nācis vijolnieks Ernests Ūdris (1869–1958, 1890. gada absolvents), kurš vēlāk savā skolotāja darbā nopietni pievērsās vijolspēles metodikai. No 1907. gada Ūdris bija jaunatvērtās Liepājas 8. pamatskolas pārzinis un mācīja tās audzēkņiem vijolspēli. Šajā laikā viņš vāca arī Liepājas apkārtnes, īpaši Nīcas un Bārtas novadu, tautas melodijas, veidojot tautasdziesmu un deju apdares vijolei ar klavieru pavadījumu *Latoju tautas pērles* (pirmo burtnīcu apgāds *Kokle* izdevis 1942, otro un trešo – 1943). Pēc Pirmā pasaules kara Ūdris Liepājā dibināja pamatskolu audzēkņu simfonisko orķestri, ar kuru uzstājās gan Liepājas Operā, gan Latviešu biedrībā, gan Kūrmājā. Daudzi no viņa audzēkņiem vēlāk kļuva par teicamiem mūziķiem [Ūdris, Ernests. *Autobiogrāfija*].

Būtisks Ūdra devums metodikā ir viņa veidotā vijolspēles skola pašmācībai trijās daļās *Jaunais vijolnieks* (izdota no 1931. līdz 1937. gadam). Tās priekšvārdā autors raksta:



Trūkst mums galvenā kārtā latviešu valodā pašmācībai piemērotu vijoles skolu. Sastādot šo skolu, mans mērķis ir: 1) dot iesācējiem iespēju arī pašmācības ceļā vingrināties vijoles spēlēšanā; 2) ar pakāpeniski piemērotu, bērniem vairāk saprotamāku mācību vielu, attīstīt viņu muzikālās spējas un ieinteresēt tos mūzikas mākslā [Ūdris, *Jaunais vijolnieks*, 1. daļa : 2].

Ūdra vijolspēles skolā ietvertais vingrinājumu materiāls balstīts uz latviešu tautasdziesmu un deju melodijām, te sniegtas arī ziņas par vijoles uzbūvi un viela mūzikas teorijas pamatu apguvei.

Zīmējumos attēlotā vijolnieka stāja liecina, ka Ūdris seko vecās vācu skolas principiem, ko viņš pats acīmredzot apguvis skolotāju seminārā: labās rokas pirksti uz lociņa cieši saspiesti kopā (1. zīmējums), īkšķis atrodas dziļi spailē (2. zīmējums), bet kreisās rokas īkšķis stipri saliekts (3. zīmējums; visi zīmējumi reproducēti no *Jaunā vijolnieka* 1. daļas, 3. lpp.).

Kuriozi mūsdienās skan pirmās burtnīcas nodaļā *Vijoles un lociņa turēšana* teiktais: *Neraugoties uz to, ka pirksti tura lociņu cieši sakniebtu kā stangās, rokai jābūt svabadai un apaļai* [Ūdris, *Jaunais vijolnieks*, 1. daļa : 6], jo katram skaidrs, ka roka, kas visiem spēkiem tur kādu priekšmetu, nevar būt brīva.

Ozolīti, zemzarīti.

107

Rīga dīmd.

Lēni.

Ātri.

108

No salda mēga mosties.

Nopietni.

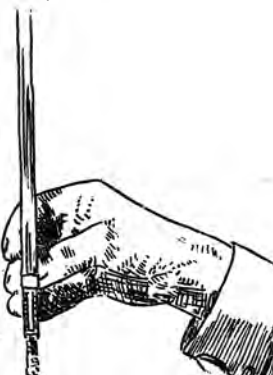
109

Neskatoties uz līdzīgām nepilnībām un pretrunām, Ūdra vijolskolas galvenā vērtība ir rosinājums instrumenta apguvei izmantot latviešu folkloras materiālu: autors piemērojis to dažādu tehnisko paņēmieni izkopšanai. Vijol skolā iekļautas arī pazīstamu korāļu un sadzīves dziesmu melodijas. Visi vingrinājumi pārsvarā rakstīti divām vijolēm, spēlēšanai kopā ar pedagogu un pirmo ansambļa iemaņu attīstībai. Jau otrajā burtnīcā ietverta intervālu spēle.

Jaunā vijolnieka veidošanā Ūdris konsultējies ar vijolspēles pedagogiem Jēkabu Baltgaili, Kārli Vestenu un Teodoru Andersonu. Vijol skola bijusi



1. zīm.



2. zīm.



3. zīm.



tik populāra, ka piedzīvojusi vēl divus izdevumus (otrais bez gada, trešais 1943). Šis pats autors sacerējis arī 80 etīdes vijolei trijās burtnīcās.

Paļevičs un Ūdris nebija vienīgie, kas veicināja vijolspēles izplatību Latvijas skolās. Pirmskara Latvijā, ja vien atradās pietiekami spējīgs skolotājs, mūzikas pulciņi pie mācību iestādēm tika veidoti ļoti bieži. Ar panākumiem šāds pulciņš darbojās, piemēram, Rūjienas vidusskolā, kur tas dibināts 1921. gada decembrī (sk. attēlu 34. lpp. augšā; centrā Jānis Indāns). Te interesenti dziedāšanas skolotāja Jāņa Indāna (1886–?) vadībā varēja apgūt pūšamo un stīgu instrumentu spēli, kā arī uzstāties vietējās Saviesīgās biedrības koncertos gan orķestru un dažādu ansambļu sastāvā, gan ar solo priekšnesumiem [*Mūzika Valsts Rūjienas Vidusskolā* 1924]. Vēlāk Indāns turpināja savu pedagoģisko darbību Jelgavā. Vijolspēles pamatus vispārizglītojošo skolu mūzikas pulciņos apguvuši arī vairāki ievērojami atskaņotājmākslinieki, piemēram, kordiriģents Jānis Dūmiņš (1922) un vijolnieks Gastons Brahmanis (1925–1955).

Rezumējot jāsecina, ka vijole tautskolotāju darbībā izmantota dažādi:

- kā palīginstruments dziedāšanas stundās,
- solopriekšnesumos,
- mūzikas koros,
- mācot bērniem vijolspēles pamatus, iesaistot viņus vijolspēles pulciņos,
- veidojot šai darbības jomai veltītu metodisko literatūru.

Tādējādi jau pamatskolas gados bērniem bija iespēja iekļauties kolektīvajā muzicēšanā, kas deva māksliniecisku baudījumu un nereti raisīja interesi par profesionāla mūziķa karjeru. Vijole 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs bija latviešu tautā plaši izplatīts mūzikas instruments, ko spēlēja gandrīz katrā lauku sētā; un par to jāpateicas arī savulaik labi koptajām amatiermuzicēšanas tradīcijām.

Rakstā izmantoti materiāli no Rakstniecības, teātra un mūzikas kolekciju krātuves.

ROLLE DER LEHRERSEMINARE BEI DER ENTWICKLUNG DES GEIGENSPIELS IN LETTLAND

Inese Žune

Zusammenfassung

Die Anfänge der lettischen professionellen Musikkultur werden gewöhnlich mit der Entwicklung der Chormusik verbunden. Doch durch den Beitrag der Volksschullehrer entwickelte sich gleichzeitig mit den Chorgesangstraditionen auch die Instrumentalmusik. Die Volksschullehrer

haben ihre Schulen ausgebaut, das Kulturleben gepflegt, Orgel in der Kirche gespielt, Chöre sowohl gegründet als auch geleitet und Geigenkonzerte angeboten. In den Landschulen gab es oft kein Klavier oder Harmonium, deshalb wurde die Geige als Begleitinstrument für Choräle oder Lieder benutzt.

Als die ersten Volksschullehrer, die ihre Ausbildung und ihre Fähigkeiten im Instrumentalspiel in Deutschland erworben hatten, sind Andrejs Bergmanis (Kalnenieks, 1810–1869), Jānis Cimze (1814–1881) u.a. zu nennen, aber Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Lehrerseminare in Lettland zu bedeutenden Zentren der musikalischen Ausbildung.

In den von der deutschen Ritterschaft geförderten Lehrerseminaren – Vidzeme (Livland), von J. Cimze geleitet (1839–1890), Irlava (Irlau, 1840–1900), Valka (Walk, 1871–1887) – und in den von der russischen Regierung unterstützten – Baltisches (1870–1919), Valmiera (Wolmar, 1894–1919) und Ilūkste (Illuxt, 1910–1915) – wurden insgesamt ca. 2170 Volksschullehrer ausgebildet. Die meisten von ihnen haben in verschiedenen Schulen oder als Privatlehrer gearbeitet.

An allen genannten Lehrerseminaren hat die musikalische Ausbildung (Gesang, Instrumentalspiel) eine große Rolle gespielt, es wurden Ensembles oder Orchester gegründet, Konzerte angeboten, u.a. auch Auftritte mit Geigenspiel. Gesang (4-stimmig), Orgel- und Geigenspiel waren unentbehrliche Bestandteile der allgemeinen Ausbildung.

Eine besondere Rolle hat dabei das Lehrerseminar von Irlava gespielt, Der Musiklehrer des Seminars Jānis Bētiņš (1830–1912) ist auch als der erste konzertierende lettische Violinist zu erwähnen. Sein Verdienst ist die Einführung des Pflichtfaches Geigenspiel und die Entwicklung des Lehrerseminars von Irlava zum Zentrum der Instrumentalmusik, welches das Musizieren in ganz Kurzeme (Kurland) gefördert hat.

Viele Lehrerseminarabsolventen haben einen heute noch nicht hoch genug geschätzten Beitrag zur musikalischen Ausbildung des Volkes, insb. der Landbevölkerung geleistet.

Die Geige hat die Seele der Bauernkinder berührt, sie haben die wunderbare Welt der Klänge kennen gelernt. Die Geige wurde nicht nur als Soloinstrument gespielt, sie wurde im Gesangunterricht und zum Üben der Choräle, bei Chorproben benutzt, es entstanden auch Geigenspielgruppen, die Methodik des Geigenspielunterrichts wurde entwickelt.

Ernests Ūdris (1869–1958) aus dem Lehrerseminar von Vidzeme hat drei Teile zum praktischen Selbstunterricht *Jaunais vijolnieks (Der junge Geiger)* geschrieben. Indriķis Paļevičs (1862–1940), Absolvent des Baltischen Lehrerseminars, hat sechs Hefte der Geigenschule *Vijoļu skaņas (Violinenklänge)* veröffentlicht. Sein Verdienst war die Einführung des Geigenunterrichts in den allgemeinbildenden Schulen nach eigener Methode.

Gerade von Volksschullehrern haben die Schüler den ersten Eindruck von der Geige und ihrem Klang gewonnen. Sie erwarben Grundlagen des Musizierens und bekamen oft Interesse für den Beruf des Musikers. Dadurch wurde die Geige Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem verbreiteten Instrument in Lettland, sie wurde fast in jedem Bauernhof gespielt.

Literatūra

Balodis, Agnis. *Latvijas un latviešu tautas vēsture*. Rīga: Neatkarīgā teātra *Kabata* grāmatu apgāds, 1991

Berkholz, Christian August. *Jakob Lange, Generalsuperintendent von Livland. Ein kirchengeschichtliches Zeitbild aus der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Rīga: Verlag von Alexander Stieda, 1884

Brauns, Joahims. *Vijoļmākslas attīstība Latvijā*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962

Dārziņš, Emīls. I. Paļeviča „Vijoļu skaņas” skolām un pašmācībai. *Latvija*. 1910, 3. jūlijs

Gulbenietis, K. Indriķa Paleviča 75 gadi. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 7/8 (1937), 70.–76. lpp.

Harnack, Theodosius. *Die lutherische Kirche Livlands und die hernhutische Brüdergemeinde*. Erlangen: Verlag von Theodor Bläsing, 1860

J., B. J. Paļevičs. Vijoļu skaņas skolām un pašmācībai. VI. burtn. Autora īpašums. *Mūzikas Nedēļa* 9 (1926), 204. lpp.

Mūzika Valsts Rūjienas Vidusskolā. *Mūzikas Nedēļa* 5 (1924), 79.–82. lpp.

Ozoliņš, Kārlis. *Valkas-Valmieras skolotāju seminārs 1894–1919. Semināra vēsture*. Rīga: A. Gulbis, 1936

Paļevičs, J. [Paļevičs, Indriķis]. Dziedāšana un vijoles mācība mūsu skolā (Beigas). *Mūzikas Nedēļa* 8 (1925), 165.–166. lpp.

Paļevičs, J. [Paļevičs, Indriķis]. *Vijoļu skaņas skolām un pašmācībai. Praktiska vijoļu skola pēc latvju tautas dziesmu motīviem un citām pazīstamām meldījām / 6 burtnīcas*. Rīga: K. Bērziņš, [1910–1926]

Paucītis, Kārlis. J. Paļeviča „Vijoļu skaņas”. *Mūzika* 5 (1926), 80. lpp.

Peterson, Carl; Bach, Johann; Inselberg, Eduard. *Das ritterschaftliche Parochiallehrer-Seminar in Walk, seine Lehrer und Zöglinge. 1839–1890*. Rīga: Jonck und Poliewsky, 1898

Pētersons, Eduards. Mūzikāla audzināšana Valkas-Valmieras skolotāju seminārā 1900.–1903. Atmiņas. *Audzinātājs* 10 (1929), 243.–247. lpp.

Pētersons, Eduards. Tautskolotāju izglītības problēma Vācijā un mūsu tautskolotāju sagatavošanas sistēma. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts 1* (1925), 12.–22. lpp.

Rinkužs, Kārlis. *Jānis Cimze*. Rīga: Valters un Rapa, 1938

Straumes Jānis. Jānis Cimze. *Mūzikas Nedēļa 1* (1926), 4.–11. lpp.

Tomāss, Eduards (red.) *Baltijas skolotāju seminārs 1870–1919*. Rīga: Bij. Baltijas skolotāju semināra audzēkņu un skolotāju biedrības izdevums, 1940

Ūdris, Ernests. *Jaunais vijolnieks. Praktiska vijoles skola pašmācībai / 1., 2. d.* Liepāja: Ernests Ūdris, b. g.

Ūdris, Ernests. *Jaunais vijolnieks. Praktiska vijoles skola pašmācībai / 3. d.* Liepāja: Kokle, 1937

Vaidelaitis [Straumes Jānis]. Latvju mūzikas druva. *Baltijas Mūziķu Kalendārs 1890. gadam*. Jelgava: Straumes Jānis (Vaidelaitis), 1889, 76.–87. lpp.

Wolter, Johann Christoph. Ueber die Zierau-Dzerwensche Schulanstalt. *Inland 3* (1837), Sp. 41–48

Zigmunds, Kārlis. Jānis Bētiņš (1. turpinājums). *Mūzikas Nedēļa 27/28* (1925), 441.–443. lpp.

Žukovs, Leonards; Kopeloviča, Anna. *Pedagoģiskā doma Latvijā / I daļa*. Rīga: RaKa, 1997

Žukovs, Leonards. *Pedagoģijas vēsture*. Rīga: RaKa, 1999

Citi avoti

[Dēķens, Kārlis]. Irlava. *Irlavas skolotāju seminārs – materiāli apcerējumam, izraksti, izgriezumi u. c. [20. gadsimta 30. gadi]*. Ata Ķeniņa fonds Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā. Šifrs RX82, 1-3, 47.–75. lpp.

Ūdris Ernests. *Autobiogrāfija / E. Ūdra fonds Rakstniecības, teātra un mūzikas kolekciju krātuvē*. Nr. 151520

Vidzemes augstākās lauku skolu pārvaldes instrukcijas un likuma projekti par evaņģēliski luterisko draudžu skolu organizāciju un pārvaldi: Lehrplan für das Gemeindelehrerseminar zu Walk / Lieta glabājas Vidzemes evaņģēliski luteriskās konsistorijas (1797–1922) fondā Latvijas Valsts vēstures arhīvā, 233-3-6240

Vidzemes lauku skolu virsvalžu sēžu protokoli 1842–1896 / Lieta glabājas Vidzemes lauku skolas virsvaldes (1805–1816) fondā Latvijas Valsts vēstures arhīvā, 241-1-118

LATVIEŠU UN IGAUŅU DZIESMU SVĒTKI LAIKPOSMĀ LĪDZ PIRMAJAM PASAULES KARAM: KOPĪGAIS UN ATŠĶIRĪGAIS

Baiba Jaunslaviete

Igauņu un latviešu tautu dzīvē bijis daudz paralēlu jau kopš pirmskristietības laikiem. To noteikusi gan teritoriālā tuvība, gan no tās izrietošā mijiedarbe dažādās sfērās – sadzīvē, tirdzniecībā, kultūrā u. c. Turpmākajos gadsimtos savstarpējo ietekmi vēl stiprinājusi iesaiste vienās un tajās pašās norisēs (12. gadsimtā vācu krustnešu iebrukums, no 17. gadsimta Igaunijā un Vidzemē *zviedru* un no 18. gadsimta gan Igaunijā, gan Latvijā *krievu laiki*). Un tomēr – neraugoties uz šīm paralēlēm, abas tautas saglabājušas savrupību, ko nav spējusi izjaukt pat ilgstoša līdzāspastāvēšana bez mazākās politiskās autonomijas. Literatūrzinātniece Māra Grudule publikācijā *Igauņu tauta, kultūra un literatūra latviešu grāmatās un presē. 17.–19. gadsimts* citē divu *zviedru laiku* zemnieku, Anša un Miķeļa, zīmīgu sarunu, ko savulaik pierakstījis Georgs Mancelis (1638):

M. Kahdu Wallodu tur [Vidzemē – B. J.] runna?

*A. Kahdu? No Rieghas liedz Wallkam runna muhssu Lattwisku
Wallodu, vinja puß Wallkas, par Upp parzehleeß, the jaw
Iggaunisku wallodu dsirrdhssi [Grudule 2008 : 134].*

Un patiesi, neraugoties uz *oficiālas* robežas ilgstošu neesamību (tā noteikta tikai 1920. gadā), *neoficiālā* (valodu) robeža pie Valkas pastāvējusi jau gadsimtiem ilgi.

Līdzīga mijiedarbe un reizē zināma savrupība izpaudusies daudzās jomās – arī dziesmu svētku kustībā. Gan Igaunijā, gan Latvijā tā aizsākusies aptuveni vienā vēstures periodā. Kādas bijušas šīs kustības kopīgās tendences – citiem vārdiem, *laikmeta zīmes* – tās pirmsākumos, proti, cariskajā Krievijā, un vai tajā vērojamas arī kādas būtiskas atšķirības? Raksta mērķis ir rast vismaz daļēju atbildi uz šiem jautājumiem. Lai to paveiktu, sniegts salīdzinošs hronoloģisks pārskats par dažādiem svētku aspektiem un izklāstīti vairāki secinājumi, kas skar repertuāra jomu.

Pirmie vispārējie igauņu dziesmu svētki risinājās 1869. gadā Tērbatā – četrus gadus pirms analoga notikuma latviešu kultūras dzīvē. Pats dziesmu svētku jēdziens latviešu inteliģencei, protams, nebija svešs – daudziem vēl bija labā atmiņā vērienīgie vācbaltu dziesmu svētki Rīgā 1861. gadā.¹ Kā jau zināms, 19. gadsimta 60. gados noritēja arī vietējo mācītāju atbalstīti vai iniciēti dziesmu svētki dažādos Latvijas novados (1864 Dikļos, 1868 Valkā, 1869 Dobelē u. c.).

¹ Vērts atzīmēt, ka starp to dalībniekiem vienkārša kordziedātāja statusā bija arī nākošais Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks Rihards Tomsons (1834–1893).

Tomēr Pirmie vispārējie igauņu dziesmu svētki iezīmēja pavisam citu politisko gaisotni, un tieši politiskais aspekts arī piesaistīja Tērbatas latviešu korespondentu uzmanību. Viņu rakstos neatrodam dziesmu svētku

repertuāra vai pašu dziedājumu detalizētu izvērtējumu (jāņem arī vērā, ka profesionālas latviešu mūzikas kritikas tolaik vēl nebija), turpretī svētku runas bija intereses degpunktā. Avīzes *Baltijas Vēstnesis* korespondents 2. jūlija numurā, publikācijā *Igauņu dziedāšanas svētki Tērpātā*, īpaši izceļ pedagoga un mācītāja Jakoba Hurta (*Hurt*, 1839–1907) uzstāšanos 1869. gada 19. jūnijā:

No runām īpaši pieminama tā no ģimnāzijas skolotāja Hurt turēta. [...] tas teice, ka lai visi Igauni to netikumumu izdeldējot, ka tie, augstākā kārtā būdami, savu tautību noliedzot un zaimojot; kā Igaunim arī neklājoties, lai tas savā dzīvē nekad neaizmirstot, ka tas ir Igaunis [Bez paraksta 1869].

Baltijas Vēstneša līdzstrādnieks acīmredzot izjuta Hurta ideju sasauci ar tā brīža jaunlatviešu vidē valdošajām vēsmām. Savukārt cita avīze, *Mājas Viēsis*, korespondencē no Pirmajiem igauņu dziesmu svētkiem mudina latviešus sekot kaimiņu piemēram:

Kad nu mēs jautājam, caur ko Igaunim bija iespējams tādus tautas svētkus tā pēc kārtas iesākt un pa godam galā vest, tad jāatbild: caur vienprātību. Svētku priekšniekiem nebūs gan viegla lieta bijuse, tik tukšā gadā tik lielus svētkus apgādāt; bet kur vienprātība, tur arī tā visgrūtākā lieta iespējama. Mēs Latvieši varētum gan Igaunu vienprātību sev par priekšzīmi ņemt [Bez paraksta 1869].²

Salīdzinot Pirmos igauņu un četrus gadus vēlāk (1873) sekojošos latviešu dziesmu svētkus, vērojām zināmu līdzību tiem veltītajās vācbaltu preses atsauksmēs. Abos gadījumos pausts pārsteigums par zemnieku kordziedāšanas augsto līmeni. Tā, piemēram, *Neue Dörptsche Zeitung* 1869. gada 18. jūnijā publikācijā *Das Allg. Estnische Gesangfest zu Dorpat* (*Vispārējie Igaunu dziesmu svētki Tērbatā*) raksta par Pirmajiem igauņu svētkiem:

Majestātiskais korālis „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ tik vareni, tik labi cauršalca [...] baznīcas telpas [...]. Pat vispārdošākajās gaidās mēs nebūtu uzdrīkstējušies uz ko tādu cerēt. – Labi, tas bija korālis, kas ikvienam luterānim ir pazīstams un mīļš no bērna kājas. Bet nu būs motete, gan jau tā mainīs daudz ko, ja ne visu. Taču arī pirmā motete izskanēja negaidīti labi [Anonym 1869].

Savukārt Rīgas *Zeitung für Stadt und Land* 1873. gada 29. jūnija rakstā *Von dem in der abgewichenen Woche stattgehabten lettischen Gesangfest* (*Par pagājušās nedēļas latviešu dziesmu svētkiem*), izvērtējot **Pirmos vispārējos latviešu dziesmu svētkus (1873)**, secina: *Atskaņojums bija kopumā pārsteidzoši precīzs un tīrs [Anonym 1873].*

Pilsētas iedzīvotāju plašākas aprindas latviešu un igauņu dziesmu svētkus tomēr uztvēra atšķirīgi. Par to liecina, piemēram, laikraksta *Balss* publikācija 1879. gada 11. augustā, kas veltīta jau Otrajiem vispārējiem igauņu svētkiem. Avīzes korespondents, salīdzinot tos ar Pirmajiem latviešu svētkiem, atzīmē:

Rīgai nebij ne sirds ne saprašanas priekš Latviešu tautas svētkiem, kuri, arī viņai par godu, tika viņas robežās nosvinēti. Turpretim

²Igaunu vienotība latviešu inteliģencei šķitusi apbrīnas vērtā arī turpmākajās desmitgadēs. Vairāk nekā pēc četrdesmit gadiem, vērtējot jau pēdējos (Septītos, 1910) igauņu dziesmu svētkus, kas rīkoti cariskās Krievijas laikā, Alfrēds Kalniņš (1879–1951) atzīmē: *Kā pasaciņa jums izklausīsies vēsts, ka no visām igauņu partijām un strāvām n e v i e n a vēl nav uzstājusies pret šiem svētkiem, nevienā laikrakstā vēl nav parādījušās nelabvēlīgas atsauksmes un aizrādījumi, ka svētki n e b ū t u jāriko [Kalniņš 1910].*

Tērpata, kura jau arī priekš desmit gadiem bij Igauņu dziedātājus pēc svētku vīzes uzņēmusi, bij šoreiz visās svētku dienās it jauki izgreznojusēs. Nevis vien daudz namu pie abiem lielajiem tirgus plačiem un visās lielākās ielās bij ar karogiem izpušķoti, bet arī pats rātūzis bij svētku drēbēs tērpies un lepojās Vidzemes krāsām izgreznots. Pirmajā un pa daļai arī otrajā svētku dienā bij visas lielākās bodes slēgtas un strādnieki pie namu, tiltu un ielu būvēm un citiem darbiem bij no darba atlaisti. [...] Rīgas Vācu laikrakstiem nebija Latviešu svētkos neviena apsveicināšanas vārda [Bez paraksta 1879 : 11. augusts].

Un vēl:

Cerēsim, ka Rīgas Vācu laikraksti un iedzīvotāji [...] no R. D. Ztg. [Revaler Deutsche Zeitung – B. J.] doto priekšzīmi ievēros un pret Latviešu otrajiem vispārīgajiem svētkiem vairs tik auksti un vienaldzīgi neizturēsies [Bez paraksta 1879 : 11. augusts].

Te gan jāpiebilst, ka latviešu autors nav pilnībā objektīvs. Daļa no rīdziniekiem latviešu dziesmu svētkus patiesi uztvēra ne visai draudzīgi – par to ļauj spriest laikabiedru liecības, kurās atspoguļoti dažādi incidenti svētku laikā (sk., piemēram, Kaudzītes Matīsa *Atmiņas no „tautiskā laikmeta“ un viņa lielākiem aizgājušiem darbiniekiem*, 1924 : 245–246) –, taču abas galvenās vācu avīzes, *Rigasche Zeitung* un *Zeitung für Stadt und Land*, svētkus raksturojušas ļoti labvēlīgi.³

³Plašāk par to sk.: Jaunslaviete 2004 : 17.–21. lpp.

Salīdzinot Pirmo latviešu un igauņu dziesmu svētku programmas, redzam, ka garīgā koncerta repertuārs abos gadījumos bijis radniecīgas ievirzes: vācu un austriešu mūzika tajā ieņēmusi dominējošo vietu.⁴ Turpretī laicīgajam koncertam igauņi un latvieši izraudzījušies dziesmas pēc atšķirīgiem kritērijiem. Pirmajos igauņu dziesmu svētkos 1869. gadā skanējušas desmit cittautu komponistu (pārsvarā vācu autoru) un tikai divas igauņu dziesmas (Aleksandra Kunileida-Sēbelmaņa/*Kunileid-Saebelmann*, 1845–1875, darbi). Savukārt Pirmajos latviešu dziesmu svētkos vācu laicīgo repertuāru pārstāvēja vien trīs opusi. Goda vieta toties ierādīta latviešu tautasdziesmu apdarēm (kopskaitā astoņām), kuras veidojuši brāļi Jānis (1814–1881) un Dāvids (1822–1872) Cimzes, kā arī trim latviešu komponistu (Baumaņu Kārļa, 1835–1905, un Jāņa Neilanda, 1831–1900) oriģināldziesmām.

⁴ Pirmo latviešu dziesmu svētku garīgajā koncertā skanēja Ludvīga van Bēthovena, Kristofa Vilibalda Gluka, Mārtiņa Lutera un dažu mazāk pazīstamu komponistu dziesmas, savukārt laicīgajā koncertā – arī Franča Šūberta un Franča Abta darbi. Pirmajos igauņu dziesmu svētkos vācu/austriešu mūziku pārstāvēja Ludvigs van Bēthovens, Volfgangs Amadejs Mocarts, Fēlikss Mendelszons, Konradīns Kreicers u. c. skatīraži.

Šī atšķirība saglabājās vēl vairākos turpmākajos svētkos. Arī **Otrajos igauņu dziesmu svētkos (1879)** skanēja galvenokārt cittautu mūzika, kaut gan pašmāju komponistu darbu skaits bija nedaudz pieaudzis: blakus Kunileidam-Sēbelmanim (viena dziesma) ar trim opusiem debitēja Karls Augusts Hermanis (*Hermann*, 1851–1909) un ar diviem – Johans Voldemārs Jansens (*Jannsen*, 1819–1890).

Šoreiz latviešu korespondenti kritizēja igauņus par nepietiekami izteiktu nacionālo ievirzi. Tā laikraksts *Baltijas Vēstnesis* 1879. gada 11. jūlijā komentē svētku pēdējo dienu – 22. jūnija dziesmu karu: *Īstas tautasdziesmas dzirdējām ļoti maz. Labprāt būtu tās vairāk dzirdējuši* [Bez paraksta 1879 :

11. jūlijs]. Arī avīze *Balss* šī paša gada 18. augustā norāda: *Nožēlojams, ka dabūja tik vienu vienīgo tautas dziesmu dzirdēt un tā pate nebij Igaunņu, bet Somu* [Bez paraksta 1879 : 18. augusts].

Jāpiebilst, ka šajā vērojumā atspoguļojas būtiska igauņu mūzikas dzīves tendence: radniecība ar ziemeļvalstu un it īpaši ar somu kultūru tajā arvien daudzveidīgi uzsvēta – arī dziesmu svētku repertuāra jomā. Ne velti nākošā Igaunijas (un arī Somijas) himna, kuras melodiju radījis par somu mūzikas tēvu dēvētais Fredriks Paciuss, Igaunijā pirmoreiz plaši un vērienīgi izskanēja tieši Pirmajos vispārējos dziesmu svētkos (1869).⁵

Latviešu laikabiedriem pārsteidzoša šķita arī igauņu un vācbaltu ciešā sadarbība vispārējo dziesmu svētku rīkošanā – parādība, kas Latvijā nepavisam nebija vērojama. Laikraksts *Balss* atzīmē:

Vācieši, kuri viņu vidū dzīvo, atzīstās paši par ienācējiem, bet tad zināms arī kultūras nesējiem. Tā tad arī būs nu katram saprotams, kā tas nākas, ka pie Igaunņu svētkiem tik daudz augstu Vāciešu un mācītāju piedalījās. Bet zināms, tad arī bija tikai Vācu valoda dzirdama, tā komitejas sēdēšanās, kā arī svētku gājienu sastādot un vadot [Bez paraksta 1879 : 11. augusts].

Acīmredzot vācu inteligences aktīvā līdzdalība dziesmu svētku rīkošanā daļēji izskaidro pamatā vācisko repertuāru igauņu svētku agrīnajā periodā – tik atšķirīgu no latviešu svētkos skanējušā.⁶

80. gados (**Trešie vispārējie igauņu un Otrie vispārējie latviešu dziesmu svētki, 1880; Trešie vispārējie latviešu dziesmu svētki, 1888**) repertuāra ievirzes dažādība joprojām saglabājās. Igaunņu komponistu loku blakus Kunileidam, Jansenam un Hermanim papildināja dziesmu svētku debitants – Pēterburgas konservatorijas audzēknis Johanness Kapels (*Kappel*, 1855–1907). Tomēr cittautu dziesmas gan garīgajā, gan laicīgajā koncertā joprojām veidoja repertuāra lielāko daļu. Arī latviešu dziesmu svētku garīgajos koncertos ārzemju mūzikai bija dominējošā loma, toties laicīgajos koncertos nacionālais repertuārs (tautasdziesmu apdares un latviešu komponistu oriģināldziesmas) aptvēra jau ap trim ceturtdaļām programmas. Publika iepazīna arī jaunus autorus – Otrajos dziesmu svētkos debitēja Jurjānu Andrejs (1856–1922) un Oskars Šepskis (1850–1915), Trešajos – Jāzeps Vītols (1863–1948), Jānis Kade (1858–1923), Straumes Jānis (1861–1929), Vīgneru Ernests (1850–1933) un Ādams Ore (1855–1927). Interesanti atzīmēt, ka Jurjānu Andreja vienkāršā un poētiskā *Lūk, roze zied* (Trešie latviešu svētki, 1888) trīs gadus vēlāk iekļauta Ceturto igauņu svētku programmā (1891, nosaukums *Kevalde laul* jeb *Pavasara dziesma*) – netieša liecība, ka igauņi vēlēti sekoja latviešu dziesmu svētku norisei un centās iepazīstināt klausītājus ar vērtīgāko ne tikai pašu skaņumākslā, bet arī cittautu mūzikā.

19. gadsimta 90. gados notika tikai vieni **latviešu vispārējie dziesmu svētki (Ceturtie, 1895)**, toties trīs **igauņu svētki (Ceturtie, 1891; Piektie, 1894; Sestie, 1896)**. Igaunņu dziesmu klāsts tajos bija būtiski pieaudzis, un

⁵ No Vācijas imigrējušais Fredriks (īstajā vārdā Fridrihs) Paciuss (*Pacius*, 1809–1891, no 1834 Helsinku Universitātes pasniedzējs) 1848. gadā sacerēja mūziku Somijas zviedru dzejnieka Johana Ludviga Runeberga (*Runeberg*, 1804–1877) dzejolim *Vårt land* (somu versijā *Maamme*, tulkojumā *Mūsu zeme*), kas pirmatskaņota tā paša gada 13. maijā un vēlāk kļuvusi par Somijas himnu. Igaunņu dzejnieks, komponists un sabiedriskais darbinieks Johans Voldemārs Jansens (*Jannsen*, 1819–1890) radīja šīs pašas dziesmas melodijai vārdus *Mu isamaa, mu õnn ja rõõm* (*Mana dzimtene, mana laime un prieks*), kas 1920. gadā kļuva par Igaunijas himnu, taču jau pirms tam bija igauņu nacionālās atmodas simbols.

⁶ Jāpiebilst gan, ka arī igauņu attiecībās ar vācbaltiem nereti iezīmējās problēmas, kas rosina uz analogiju ar tālaika Latvijas norisēm. Par to ļauj spriest, piemēram, avīzes *Revaler Zeitung* reportāža, kas veltīta jau Trešajiem igauņu dziesmu svētkiem (1880):

Runas turēja draudzes skolotājs Vīnera [Wühner] kungs [...] un Dr. Rozentāla [Rosenthal] kungs. Pēdējais norādīja, ka arī vācu tautībai ir savi nopelni igauņu tautskolu attīstībā. Šim apstāklim mācītājs Hurta kungs savā citāti priekšzīmīgajā runā nebija pievērsis uzmanību [Anonym 1880].

Latviešu nacionālās atmodas pārstāvji 19. gadsimta 70. gados bieži saņēmuši līdzīgus vācbaltu pārmetumus – aizrādījumus, ka nav pietiekami novērtējuši viņu lomu vietējo zemnieku izglītības un kultūras attīstībā.

zīmīgi, ka tieši šī programmas daļa izpelnījās cittautu recenzentu lielāko vērību.⁷

⁷ Laikraksts *Revaler Zeitung* 1891. gada 18. jūnijā nosauc Karla Augusta Hermaņa, Dāvida Oto Virkhauza (*Wirkhaus*), Aleksandra Letes (*Läte*) un Frīdriha Zēbelmaņa (*Saebelmann*) dziesmas par visnotaļ atzīstamiem skaņdarbiem. It īpaši recenzijas autors izceļ Zēbelmaņa *Lūgšanu*, ko dēvē par sevišķi jauku un interesantu kompozīciju, un piebilst: *loti spēcīgu iespaidu atstāja arī [...] Hermaņa „Mierinājuma dziesma”* [Anonym 1891].

Mūzikas kritiķi turpināja arī svētku savstarpējo *salīdzināšanu*, un šajā rakursā uzmanību saista igauņu laikraksta *Postimee* viedoklis. 1895. gada 4. jūlijā to atreferē Rīgas krievu avīze *Rižskij Vestnik*:

Iztirzājot latviešu dziesmu svētkus Mītavā [Ceturtie Vispārējie dziesmu svētki Jelgavā 1895. gadā – B. J.], „Postimee” noslēgumā salīdzina šai ziņā latviešus un igauņus un konstatē, ka latviešu svētki bija visnotaļ vareni un spoži [...]. Igauņi nekad nebūtu iedrošinājušies iekārtot tik lielu koncertzāli kā latvieši, nekad viņi nebūtu arī uzdrikslējušies tirgot tik dārgas biļetes [...], jo nebūtu daudz cilvēku, kas vēlētos par tām maksāt; turpretī latviešu svētkos visas šīs dārgās vietas bija aizpildītas, sevišķi pēdējā dienā. Latviešu svētkos, kā atzīmē laikraksts, latviešu valoda bija biežāk dzirdama nekā igauņu svētkos igauņu. Latviešu svētkos, pēc avīzes ziņām, bija pulcējies daudz ļaužu, aptuveni pieci tūkstoši – tas ir vairāk nekā igauņu svētkos [Piektie Vispārējie igauņu dziesmu svētki 1894. gadā – B. J.]. Lai arī avīze atzīst šai ziņā latviešu svētku ārējo pārākumu, tā tomēr konstatē, ka iekšējā satura, proti, dziedājuma tīrības, saliedētības ziņā latvieši atpalika no igauņiem. [...] Tomēr latviešu dziedāšana bijusi spēcīgāka un varena, un tas liecina, ka dziedātprieks viņiem ir tikpat izteikts kā igauņiem. Laikraksts norāda, ka instrumentālistu skaits latviešiem bijis krietni mazāks nekā igauņiem. „Postimee” pat uzskata, ka latviešiem vispār nav orķestru, lai gan svētkos piedalījās līdz pat trīs simt orķestra mūziķu [Без подписи 1895].

Mūsdienās vairs neradīsim atbildi uz jautājumu, ciktāl kritika par 1895. gada latviešu dziesmu svētkiem bijusi pamatota. Katrā ziņā spriedums par instrumentālo muzicēšanu šķiet trāpīgs: igauņu dziesmu svētkos instrumentālajiem *mūzikas koriem* patiesi bija daudz lielāka loma nekā latviešu vidē.

To atzīst arī citi laikabiedri. Piemēram, avīze *Baltijas Vēstnesis* jau 1879. gada 4. jūlijā, izvērtējot Otrus igauņu dziesmu svētkus, raksta: *[...] šie ir sanākuši daudz raga pūtēju koru, kādu latviešiem mazums* [Bez paraksta 1879 : 4. jūlijs]. Savukārt žurnāla *Austrums* līdzstrādnieks komentārā par Piektajiem igauņu dziesmu svētkiem 1894. gadā norāda: *Ja mums īsumā jādod spriedums par šiem abiem koncertiem, tad jāliecina, ka sevišķu atzinību pelna igauņu mūzikas kori, kuri bija ļoti korekti iestudējuši savus gabalus* [Bez paraksta 1894 : 62].

Arī dažāda tipa koru sniegums latviešu un igauņu dziesmu svētkos atšķīries – iespējams, te izpaudusies nacionālo tradīciju ietekme. Tā, piemēram, vērtējot latviešu koru uzstāšanos, cittautu kritiķi kā stipro pusi visbiežāk izcēluši tieši sieviešu grupas dziedājumu.⁸

Pirmā šo īpatnību atzīmējusi avīze *Zeitung für Stadt und Land* 1880. gada 21. jūnijā, rakstot par Otrajiem vispārējiem dziesmu svētkiem:

⁸ Vairāk par to sk.: Jaunslaviete 2008 : 83.

Raksturojot latviešu balsis kopumā, īpaši jāizceļ sieviešu un meiteņu grupa – tajā mēs bieži dzirdam visai krāšņus soprānus, kas tiešām apbur ar savu augstākajā mērā dabisko svaigumu. Daudz retāk saklausāmi īsti alti, zemākās balsis lielākoties ir mecosoprāni, bez izteikta altu tembra. Vīru balsu skanējums ir vājāks, nav nedz skaistu tenoru, nedz arī patiesi dziļu basu [-y- 1880].

Daļēji līdzīgu domu pauž laikraksta *Rigasche Zeitung* pārstāvis:

[..] jauktajos koros soprānu dominante parasti ir vairāk izteikta, nekā būtu pieļaujami un mērķtiecīgi [v. G. 1880].

Tajā pat laikā *Latviešu Avīzes* reportāžā no Sestajiem dziesmu svētkiem Rēvelē 1896. gada 19. jūnijā konstatē: *Vispārīgais spriedums par koncertiem skan, ka laicīgā koncertā dziedāts labāki nekā garīgā un ka vīru kori bijuši pārāki par jauktajiem [-trs 1896].* Var piebilst, ka Pirmajos (1869) un Otrajos (1879) igauņu dziesmu svētkos piedalījās tikai vīru kori – šai ziņā vērojama cieša saikne ar vācbaltu tradīcijām. Turpretī latviešu vispārējos dziesmu svētkos jau kopš pašiem pirmsākumiem (1873) līdztekus vīru koriem muzicēja arī jauktie.

Un vēl kāda pieminēšanas vērtā atšķirība. No abām kaimiņtautām tieši igauņi pirmie dziesmu svētkos deva iespēju uzstāties sieviešu koriem atsevišķi: Latvijā tas notika vienīgi 1926. gadā, turpretī Igaunijā – jau 19. gadsimta beigās. Laikrakstā *Baltijas Vēstnesis* 1896. gada 19. jūnija publikācijā *VI. vispārīgie Igaunņu dziesmu un mūzikas svētki* šo jaunievedumu komentē latviešu komponists, ērģelnieks un kordiriģents Jānis Kade, kurš pauž visai konservatīvu nostāju:

Tūliņ pēc jauktiem koriem atkal savstarpīgi sacenšas 4 sieviešu kori. Samērā ar vīru un jauktiem koriem, sieviešu koru skaits ir diezgan liels, un mums liekas, ka Igauņi it īpaši šo vairākbalsīgas dziedāšanas zaru sāk piekopt. [..] Bet, ja tik vien iespējams arī vīriešiem dedzību priekš dziedāšanas iedvest, tad diriģentu kungi gan labāki darītu, ja viņi sieviešu koru vietā nodibinātu krietnus jauktus korus. Pēdējie caur savu lielo toņu apmēru un daudz citām labām īpašībām katrā ziņā dabū pārsovaru par pirmējiem [Kade 1896].

Gan Latvijā, gan Igaunijā zīmīgs ir lielais pārtraukums, kas šķir priekšpēdējos un pēdējos cariskajā Krievijā noritējušos dziesmu svētkus – piecpadsmit (Latvijā) vai četrpadsmit (Igaunijā) gadi. Cēloņi šai ieilgušajai pauzei bija dažādi, tajā skaitā (Latvijā) organizatoru iekšējās nesaskaņas, kas liedza vienoties par svētku repertuāru, finansējumu u. c. aspektiem. Būtiska nozīme bija politiskajām norisēm valstī kopumā – gan Krievijas–Japānas karam (1904), gan sekojošajai revolūcijai un tās apspiešanai (1905–1907). Šie notikumi, protams, neradīja mazākumtautību kultūras dzīvei labvēlīgu fonu.

Nākošie, cariskās Krievijas laikā pēdējie dziesmu svētki gan Igaunijā, gan Latvijā notika vienā un tajā pašā – 1910. gadā. To rezonanse raksturota

laikraksta *Rižskaja Mysl'* atsauksmē (*Dzimtenes Vēstneša* atreferējums 1910. gada 17. jūnijā):

Tautas dziesmu svētku izrikošana Rīgā un Rēvelē pierāda, ka mierīga kultūras darbība mūsu dzimtenē atkal ieņēmus savu piederīgo vietu. Šo svētku piemērošana 200 gadu jubilejām par Vidzemes un Igaunijas pievienošanu Krievijai pietiekošā mērā pierāda, kāda sajūta tagad valda tautas aprindās; tas ir visdrošākais pretpierādījums izdomātām baumām par to, ka latvieši un igauņi cenšoties pēc separātisma. Šāda tendenciozu izgudrojumu nepatiesība lietas apstākļu pazinējiem bij pilnīgi gaiši saprotama jau arī tāpat, bet priekš tiem, kas par vietējām lietām mēdz runāt pēc citu mutes, šie svētki ir jo pamācoši [Bez paraksta 1910].

Dzimtenes Vēstnesis komentē:

Šis apcerējums dod liecību, ka „Rižskaja Mysl'“ ir labi informēta latviešu lietās. Par to, ka viņa stājas pretim latviešu apvainotājiem par separātisma piekoptānu, viņa izpelnās [...] atzinību šinīs laikos, kad nekrievu ķengāšana un palāšana tiek uzskatīta itkā par patriotisma zīmi [Bez paraksta 1910].

Citētās atsauksmes liecina, ka, neraugoties uz ārējo atkopšanos pēc revolūcijas, stāvoklis valstī, arī nacionālo attiecību jomā, joprojām ir nemiera un spriedzes pilns. *Rižskaja Mysl'* šajā gadījumā pārstāv krievu inteliģences liberālo daļu, kas aizstāv mazākumtautības pret stingrās pozīcijas pārstāvju paustajiem pārmetumiem separātismā.

Vērtējot no mūsdienu skatpunkta, jāatzīst, ka taisnība drīzāk bijusi pēdējiem – *separātisma* gars nebija izdomāts, tas neapšaubāmi dziesmu svētku kustībā izpaudās. Igaunju pētnieki min dažas raksturīgas detaļas no **Septīto vispārējo igauņu dziesmu svētku vēstures (1910)**, kas vedina uz paralēlēm ar Latviju – ne vien ar Krievijas impērijas laiku, bet arī padomju periodu:

[...] starp dziedātājiem bija izvietoti apsargi [...], kuriem bija jāaplauž un ar ovācijām jāatbalsta „pareizās“ dziesmas. [...] Stāvēt ar noņemtām cepurēm, laudis lielā aizgrābtībā dziedāja Mana dzimtene [tagadējo Igaunijas himnu – B. J.] pēc Krievijas himnas svētku beigās, bez diriģenta, jo orķestris bija spēlējis Pori maršu, kas Somijā bija aizliegts masu protestu dēļ. Gubernators pavēlēja diriģentu arestēt un ieslodzīt uz desmit dienām. Tomēr sods netika izpildīts, jo maršs nebija aizliegts Igaunijā [Estonian Song Festivals 2004 : 6–7].

Raksturīgi, ka tieši tāpat – ar *neoficiāli* dziedātu, programmā neiekļautu nākošo Latvijas himnu – dažas dienas vēlāk Rīgā izskan **Piektie vispārējie latviešu dziesmu svētki** [Grauzdiņa, Grāvītis 1990 : 39–40].

Tajā pat laikā svētkiem veltītajās reportāžās politiskais konteksts vairs neaizēno pašas mūzikas lietpratīgu izvērtējumu – tā ir liecība, ka mūzikas kritika kopš 19. gadsimta 70. gadiem piedzīvojusi milzu izaugsmi. Viens no apskatniekiem ir Alfrēds Kalniņš (1879–1951); viņš atzīst, ka igauņu svētku repertuārā iekļautas grūtākas dziesmas, nekā latviešu kori spētu izdziedāt,

īpaši jau komponistu Rūdolda Tobiasa (*Tobias*, 1873–1918) un Marta Sāra (*Saar*, 1882–1963) darbi [Kalniņš 1910]. Savukārt Emīls Dārziņš (1875–1910) krietnu daļu igauņu svētku programmas kritizē (īpaši koncerta pirmo dienu: *tikpat kā nebija numuru, par kuriem varētu teikt, ka tie kā koru kompozīcijas produkti stāv uz šālaika mākslas prasību augstuma*), tomēr vienlaikus atzīmē virkni spilgtu iespaidu – jo sevišķi otrās dienas programmā, kas apveltīta ar īpatnu nacionālo kolorītu:

[..] programma kā pirmo ievēribas cienīgo pieturas punktu izrādīja A. Kapa jaukto kori „Palumīne” [Lūgšana – B. J.], noskaņas bagātu nacionālas nokrāsas dziesmu, rakstītu tā saucamajā „dabīgajā” mollā. Viņai pieslēgās tāda paša rakstura, kaut arī mazāk zīmīga M. Līdīga dziesma „Ūksikill” [Dārziņš 1910 : 16. jūnijs].

Komentējot pēdējo Dārziņa minēto dziesmu (īstais nosaukums *Ūksik lill*, tulkojumā *Vientuļā puķe*), interesanti atzīmēt tās attālu līdzību Jāzepa Vītola *Gaismas pilij* – skaņdarbam, kurš tajā pašā gadā pirmoreiz izskanēja latviešu dziesmu svētkos Rīgā. Radniecīga ir ne tikai kopējā noslēpumaini senatnīgā noskaņa, bet arī harmoniskā valoda (bagātīgs blakus pakāpju lietojums) un ritmformula (rāmi svinīgs gājiena ritms, kas mijas ar apstājām – kā senatnes atmiņās kavējoties) un pat tik sāka nianse kā iezīmīgie faktūras kontrasti otrā teikuma sākumā (sk. *Ūksik lill* attēlā pa labi; reprodukcija no izdevuma *Tallinna III laulupidu laulud: Segakooridele*. Tallinn, 1909). Abu kordziesmu radniecība, lai arī, visticamāk, nejauša un pašu komponistu neapzināta, tomēr nepārprotami atspoguļo gan laikmeta gaisotnes, gan stilistisko meklējumu līdzību; jāpiebilst arī, ka Mihkels Līdigs (*Lūdīg*, 1880–1958), tāpat kā Vītols, bijis Pēterburgas konservatorijas absolvents.

Vēl viena Septīto igauņu dziesmu svētku iezīme – turpinās jau iepriekš aizsāktā tendence uz atskaņotājsastāva dažādošanu. Emīls Dārziņš raksta:

Kas oriģināls bija koncerta vidējā nodaļa, kuru pildīja bērnu koris, pavisam 1700 meitenes un zēni. Bez vairākām divbalsīgi nodziedātām tautas dziesmām mazajiem ļoti trīsbalsīgi izdevās Paciusa „Somu dziesma”, kurā mazo soprānistu balstiņām bija jākāpj augšā līdz as [Dārziņš 1910 : 16. jūnijs].⁹

Dažas dienas vēlāk, izvērtējot Piektos latviešu dziesmu svētkus, Dārziņš ir tikpat lietišķi kritisks, lai gan spilgtu iespaidu, spriežot pēc viņa atsauksmes laikraksta *Latvija* slejās, šoreiz bijis vairāk.

Uzmanību saista vēl kāda nianse – sakāpinātās nacionālās jūtas, kas lika ar sajūsmu uztvert ikkatru tautas vienotību rosinošu dziesmu, recenzenta skatījumā jau ir pagātne. Raksturojot Jurjānu Andreja *Nevis slinkojojt un pūstot*, viņš atzīmē:



⁹ Var atgādināt, ka Latvijā bērnu kori vispārējos dziesmu svētkos pirmoreiz uzstājās 1948. gadā.

[..] brašajam muzikālajam iespaidam drusku par vainu nāk Jura Alunāna teksts. Šai tekstā nenoliedzami ir kaut kas pašlepnis, iedomīgs un pie tam prozaisks, kas nevar lāga harmonēt ar šālaika inteliģenti domājoša un jūtoša cilvēka vairāk nosmalcināto psiholoģiju [Dārziņš 1910 : 22. jūnijs].

Var atgādināt, ka paša Dārziņa mūziku Piektajos dziesmu svētkos pārstāvēja *Mēness starus stīgo* ar Aspazijas vārdiem – dziesma, kuras sākotnējā intīmā, smalkā lirika pakāpeniski pāraug gaviļpilnā apoteozē.

* * *

Tiktāl par dziesmu svētku norisēm cariskajā Krievijā tālaika kritikas vērtējumā. Cits jautājumu loks: kas raksturīgs šī perioda svētkos atskaņoto igauņu un latviešu kordziesmu stilistikai? Uzreiz jāatzīst, ka tajā ir daudz līdzības. Vispirms, agrīnajās oriģināldziesmās nacionālais gars bieži izpaužas nevis mūzikas valodā, bet vienīgi dzejas tekstā. Igauņu tauta kā dziedāšanas kultūras paraugu ar maz izņēmumiem akceptējusi un pieņēmusi savus politiskos un sabiedriskos pretiniekus vāciešus, raksta Mārtins Hauzens [Hausen 2000 : 30], un viņa vērojumu var attiecināt arī uz daudziem šī perioda latviešu kordarbiem. Spēcīgu *Liedertafel* tradīciju ietekmi atspoguļo dziesmas ar patriotiskiem tekstiem, kuras vieno virkne mūzikas valodas iezīmju – mažorīgums, fanfaru intonācijas asi punktētā ritmā, unisona vairākkārtēja mija ar kupliem akordiem, kas ļauj reizē atklāt gan saliedētību, gan spožu pilnskanību. Raksturīgs arī balsts uz funkcionāli skaidru harmoniju. Starp piemēriem var minēt vairākus Baumaņu Kārļa darbus – *Tēvijas dziesmu* (Pirmie latviešu dziesmu svētki, 1873), *Latviski lai atskan dziesmas* (Otrie svētki, 1880) un *Dziesmu priekus* (Trešie svētki, 1888). Zīmīgi, ka Otro latviešu dziesmu svētku programmā bijis arī viens no šādu kordarbu vācu prototipiem – Ādolfa Trūbes (*Trube*, 1815–1857) *Svētku maršs*. Starp igauņu dziesmām radniecīgs izteiksmes līdzekļu komplekss vērojams, piemēram, Karla Augusta Hermaņa *Eesti laul* (*Igauņu dziesma*, Otrie igauņu dziesmu svētki, 1879) un Johanna Kapela *Laulgem* (*Dziedāsim*, Trešie svētki, 1880).

1. piemērs (Baumaņu Kārlis: *Tēvijas dziesma*)

♩ = 56

1. Lat - vis - ki lai at - skan dzies - mas Bal - tās jū - ras pic - kras -

tē! Lai deg tau - tas mī - līb's lies - mas Lat - vju dē - lu pa - krū - tē!

2. piemērs (Karls Augusts Hermanis: *Eesti laul*)

I Na - gu ma - ru mü - ra - ga. Ecs - ti laul. oh, lak - su

sal Na - gu pa - sun pau - gu - ta ä - kist' kõi - ki är - ka - ma!

Cits, gan latviešiem, gan igauņiem tuvs un agrīnajos svētkos bieži sastopams kordarbu tips – skarbi dramatiskā ritumā ieturētas dziesmas harmoniskajā minorā; arī tās iezīmīgas ar asu punktējumu un funkcionāli skaidru akordiku. Šajās kompozīcijās tāpat ieskanas patriotiskā stīga, kas turklāt nereti pieteikta nevis tiešā veidā, bet ar kādu metaforu. Piemēru vidū ir Aleksandra Tomsona (*Thomson*, 1845–1917) *Kannele* (*Kannel*; Ceturtie un Septītie igauņu svētki, 1891 un 1910) un divas latviešu *Trimpulas* – gan Baumaņu Kārļa (Otrie svētki, 1880), gan Vīneru Ernesta (Trešie svētki, 1888) darbi. Interesanti atzīmēt, ka abas *Trimpulas* (teksts *Kā Daugava vaida un bangas kā krāc..*) atspoguļo satura līniju, kas bieži vērojama arī līdzīgas ievirzes *Liedertafel* stila vācu dziesmās – proti, vētras sabangota ūdens stihiju. Šeit piemēri ir Konradīna Kreicera (*Kreutzer*, 1780–1849) *Pavasara nakts* (Otrie latviešu dziesmu svētki, 1880) un Karla Antona Ekerta (*Eckert*, 1820–1879) *Kuģenieku dziesma* (Trešie latviešu dziesmu svētki, 1888).

Vienlaikus gan igauņu, gan latviešu agrīnā perioda dziesmu svētku repertuārā ik pa brīdīm pavīd arī *Liedertafel* stilam mazraksturīgas nianšes. Zīmīgi, ka sākotnēji tās izpaudušās nevis harmonijā (akordikā), bet citās jomās, piemēram, metroritma laukā. Pirmais ievērojamais latviešu tautsdziesmu apdaru autors Jānis Cimze, kā atzīst viņa daiļrades pētnieks Jānis Torgāns, jaukto taktsmēru vēl tikpat kā nav lietojis – *J. Cimzem ar viņa vācisko skolu mainīgā/jauktā metra parādība acīmredzot bijusi sveša, tādēļ viņš visu dziesmu [Mēs deviņi bāleliņ’ – B. J.] metrīzējis kā 3/4 un vajadzīgo (pusnošu) pagarinājumu apzīmējis ar fermātām* [Torgāns 2007 : 12]. Tomēr jau no 19. gadsimta 80. gadiem jauktais taktsmērs latviešu kormūzikā parādās arvien biežāk. To sastopam gan tautas melodiju apdarēs (Vīneru Ernests, *Strauja, strauja upe tecēj’*, Trešie dziesmu svētki, 1888; Jurjānu Andrejs, *Bandenieka rudzi auga*, Ceturtie dziesmu svētki, 1895), gan oriģināldziesmās (Jāzeps Vītols, *Beverīnas dziedonis*, Ceturtie dziesmu svētki, 1895). Igauņu dziesmu svētku tālaika repertuāram šī iezīme nav raksturīga; toties tajā vērojamas dažādas organiskā nekvadrātisma izpausmes, kas arī izriet no tautas mūzikas, nevis *Liedertafel* tradīciju gara. Viens no pirmajiem paraugiem šajā jomā ir Mīnas Hermas (*Härma*,

arī Hermane/Hermann, 1864–1941) dziesma *Enne ja nüüd (Agrāk un tagad, Ceturtie igauņu dziesmu svētki, 1891)*.

Līdzās metroritam agrīnā perioda dziesmu svētkos atkāpes no tradicionālā *Liedertafel* stila nereti skar faktūras jomu. No tautas mūzikas izriet bieži sastopamās panta/piedziedājuma (unisona/neunisona) attiecības strofu formā veidotajās dziesmās – jo īpaši tautasdziesmu apdarēs. Var minēt, piemēram, J. Cimzes *Jāņa dziesmu* (Pirmie latviešu dziesmu svētki, 1873) un Mihkela Līdiga *Ehi, veli, opi, veli (Greznojies, brāl, mācies, brāl; Septītie igauņu dziesmu svētki, 1910)*. Cita tautiskā kolorīta izpausme ir burdona balss ievadums kordarbos. Visagrāk to sastopam latviešu tautasdziesmu apdarēs, ko veidojuši Vīgneru Ernests (*Strauja, strauja upe tecēj', Trešie dziesmu svētki, 1888*) un Jurjānu Andrejs (*Aiz upītes es uzaugu, Ceturtie un Piektie dziesmu svētki, 1895 un 1910*), vēlāk arī citu autoru kordarbos, tajā skaitā Līdiga *Ehi, veli, opi, veli*.

Harmoniskās valodas jomā 19. gadsimta 70. gadu dziesmās vēl neredzam būtiskas atkāpes no tā laika vācu kormūzikas gara, taču vēlāk šādas atkāpes jau parādās. Latviešu dziesmu svētkos viens no pirmajiem piemēriem ir Vītola *Beverīnas dziedonis* (Ceturtie dziesmu svētki, 1895), igauņu repertuārā – jau minētā Līdiga dziesma *Üksik lill* (Septītie dziesmu svētki, 1910). Tomēr visbūtiskākās novācījas šajā jomā pieder Emilim Melngailim (1874–1954) – Piekto vispārējo latviešu dziesmu svētku debitantam (1910). Viņa dziesmas, kas iekļautas laicīgā koncerta programmā, sabalsojas ar citu laikabiedru centieniem tautiskas nokrāsas kordarbos brīvi lietot akordus uz jebkuras pakāpes, taču Melngailis iet arī tālāk, līdz pat disonantajai diatonikai: izteiksmīgi sulīgām neatrisinātu saskaņu virtenēm (piemēram, *Dzērājpuisis bēdājāsi*). Šai ziņā latviešu komponista devums sasaucas ar radikālāko ārzemju kolēģu tieci izbaudīt disonansi kā pašvērtību.

Kopumā, aplūkojot agrīno svētku repertuāru, varam secināt: nacionāli savdabīga, no *Liedertafel* atšķirīga stila pirmie meklējumi dziesmu svētku programmās vērojami jau 19. gadsimta 80. gados (vispirms Vīgneru Ernesta un Jurjānu Andreja, vēlāk arī citu komponistu darbos). Igauņu dziesmu svētku kustībā par *celmlauzi* šai ziņā, šķiet, var uzskatīt Mīnu Hermani – 1891. gada svētku debitanti. Savukārt 1910. gada svētkos jau daudzās latviešu un igauņu kordziesmās priekšplānā izvirzās ne vairs tautas mūzikas elementu sintēze ar *Liedertafel* tradīciju (lai gan tā neapšaubāmi joprojām pastāv), bet paša komponista oriģinālais skaņuraksts.

Kā kopīgo un atšķirīgo tendenču mijiedarbe izpaudusies turpmākajās desmitgadēs – 20.–30. gadu brīvvalstīs, padomju perioda un arī mūsdienu dziesmu svētkos? Šie jautājumi neapšaubāmi pelnījuši dziļāku analīzi. Raksta gaitā vien ieskicēto salīdzinošo apskatu būtu lietderīgi nākotnē paplašināt gan hronoloģiskā, gan arī ģeogrāfiskā rakursā. Dziesmu svētku kustība mūsdienās vairs tikai trijās Baltijas valstīs rod regulāru tālāk-

attīstību. Tāpēc līdztekus katras atsevišķās nācijas ieguldījumam ir vērts visaptveroši pētīt šīs senās tradīcijas izpausmes Baltijas reģionā kopumā.

LETTISCHE UND ESTNISCHE ALLGEMEINE SÄNGERFESTE IM ZARISTISCHEN RUSSLAND (1869–1910): DAS GEMEINSAME UND DAS UNTERSCHIEDLICHE

Baiba Jaunslaviete

Zusammenfassung

Die Tradition der lettischen und estnischen Sängerfeste hat in einer und derselben Zeit – in den 1860-er/1870-er Jahren angefangen. Beide Völker befanden sich damals in einer ähnlichen ethnopolitischen Situation – wie Livland, so auch Lettland waren die Gouvernements des zaristischen Russlands, und eine große Rolle im kulturellen, darunter auch im musikalischen Leben hat in diesen Gouvernements die deutschbaltische Minderheit gespielt. Haben diese Parallelen auch die Tradition der Sängerfeste beeinflusst? Gibt es neben dem Ähnlichen auch wesentliche Unterschiede auf diesem Gebiet? Die Versuche der Antwort auf diese Fragen – das ist das Hauptthema des Artikels. Zuerst werden die Sängerfeste und die Äußerungen der Zeitgenossen darüber chronologisch betrachtet, um danach einige Schlüsse über die Stilistik des Repertoires darzubieten.

Das Erste allgemeine estnische Sängerfest fand in Dorpat oder im heutigen Tartu 1869, vier Jahre vor dem Ersten lettischen allgemeinen Sängerfest (1873) statt. Die beiden Feste setzten die Deutschbalten über das hohe Niveau der gesanglichen Leistungen der Bauernchöre in Verwunderung. So schreibt die *Neue Dörptsche Zeitung* vom 18. Juni 1869 nach dem Ersten estnischen Sängerfest: *Der majestätische Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ braust so gewaltig, so gut [...] durch die Räume der Kirche hin [...]. Auch die kühnste Erwartung hatte das nicht zu erwarten gewagt* [Anonym 1869]. Die rigasche *Zeitung für Stadt und Land* vom 29. Juni 1873 hat bei der Besprechung des Ersten lettischen Sängerfestes bemerkt: *Die Ausführung war im Ganzen eine überraschend exacte und tonreine* [Anonym 1873].

Wenn wir die Programme der ersten lettischen und estnischen Sängerfeste vergleichen, so sehen wir, dass das geistliche Repertoire ziemlich ähnlich war – die deutsche und österreichische Musik war zahlenmäßig stark überlegen. Die Programme weltlicher Konzerte spiegeln dagegen eine unterschiedliche Tendenz wider. Während des Ersten estnischen Sängerfestes 1869 wurden nur zwei estnische Tonwerke (von Aleksander Kunileid-Saebelmann, 1845–1875)

aufgeführt. Beim Ersten lettischen Sängerfest war aber das deutsche Repertoire nur durch drei Lieder vertreten. Den wichtigsten Platz nahmen die Bearbeitungen lettischer Volkslieder (von den Brüdern Jānis Cimze, 1814–1881, und Dāvids Cimze, 1822–1872), insgesamt acht, ein, sowie auch drei Originallieder der ersten lettischen Komponisten (Baumaņu Kārlis, 1835–1905, und Jānis Neilands, 1831–1900).

Dieser Unterschied hat sich auch beim Zweiten estnischen Sängerfest (1879) geäußert. Die Zeitung *Balss* vom 18. August 1879 bedauert, dass das Repertoire dieses Festes nur ein Volkslied beinhaltete, und dasselbe nicht estnisch, sondern finnisch war. Als ein erfreulicher und bewundernswerter Unterschied zu Lettland ist dafür die Tatsache hervorgehoben, dass es keine estnisch-deutschen Unstimmigkeiten gab; im estnischen Festkomitee waren viele deutsche Pastoren, darum konnte man auch die deutsche Sprache in den Veranstaltungen so oft hören.

Die folgenden estnischen Feste haben schon viel stärker als die Vorherigen die nationale Einmaligkeit gezeigt. Die Anzahl heimatlicher Lieder im Repertoire wurde bedeutend vergrößert.

Und noch ein Vergleich – diesmal vom Gesichtspunkt der Zeitung *Postimee*. Der russische *Rižskij Vestnik* vom 4. Juli 1895 gibt einen Artikel dieser estnischen Ausgabe über das Fünfte estnische (1894) und das Vierte lettische (1895) Sängerfest wieder:

Die Zeitung schreibt, dass die Anzahl der Instrumentalmusiker bei den Letten viel geringer als bei den Esten war. Postimee findet sogar, dass die Letten keine Orchester haben, obwohl am Fest bis dreihundert Orchestermusiker teilgenommen hatten [Без подписи /Anonym/ 1895].

Die Rolle des Instrumentalmusizierens bei den Esten und den Letten ist wahrscheinlich trefflich gekennzeichnet. Auch mehrere lettische Beobachter haben die große Bedeutung der Instrumentalmusiker gerade bei den estnischen Sängerfesten hervorgehoben.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient der Vergleich der Stilistik der estnischen und der lettischen Chorlieder, die bei den Festen gesungen wurden. Wir sehen wie bei den ersten estnischen, so auch bei den lettischen patriotischen Liedern einen starken Einfluss der Tradition der Liedertafel. Hier kann man einige Lieder für Männerchor von Baumaņu Kārlis (Kārlis Baumanis) erwähnen – *Tēvijas dziesma* (*Das Vaterlandslied*, das Erste lettische Sängerfest 1873), *Dziesmu prieki* (*Gesanglust*, das Dritte Fest 1888) oder *Latviski lai atskan dziesmas* (*Lasst uns lettisch singen*, das Zweite Sängerfest 1888; siehe Beispiel 2). Unter den estnischen Liedern für Männerchor sind in dieser Hinsicht *Eesti laul* von Karl August Hermann (*Das estnische Lied*, das Zweite Sängerfest 1879; siehe Beispiel 3) und *Laulgem* von Johannes Kappel (*Wollen wir singen*, das Dritte Sängerfest 1880) hervorzuheben.

Gleichzeitig beobachten wir bei den estnischen und lettischen Sängerefesten des 19. Jahrhunderts die Versuche einer eigenartigen und von den Traditionen der Liedertafel unterschiedlichen Musiksprache. Es ist bemerkenswert, dass sie ursprünglich nicht in der Harmonie (Akkordik), sondern auf anderen Gebieten erschien. So sehen wir manchmal die Abweichungen vom Stil der Liedertafel in metrorhythmischer Hinsicht: schon seit dem Dritten Sängerefest enthielt das Repertoire Lieder in gemischten Taktarten und mit organisch unquadratischen Strukturen. Neben der Metrorhythmik sehen wir die Abweichungen von der Stilistik der Liedertafel oft auch auf dem Gebiet der Stimmbewegung. Hier kann man z.B. die Verwendung der volkstümlichen Burdonstimme erwähnen. Sie ist unter anderem für die lettischen Volksliedsbearbeitungen von Vīneru Ernests (*Strauja, strauja upe tecēj' / Rasch, rasch fließt der Fluss* – das Dritte lettische Sängerefest 1888) und Jurjānu Andrejs (*Aiz upītes / Hinter dem Flüsschen* – das Vierte und das Fünfte lettische Sängerefest, 1895 und 1910), sowie auch für das Lied vom Mihkel Lüdīg *Ehi, veli, opi, veli* (*Schmücke, Bruder, lerne, Bruder*; das Siebente estnische Sängerefest 1910) charakteristisch.

Die Harmoniesprache der Lieder im Festrepertoire der 1870-er Jahre zeigt noch keine wesentlichen Abweichungen vom Geist der deutschen Chormusik; später können wir aber solche Abweichungen schon finden. Besonders hervorzuheben sind hier die Lieder von Emilis Melngailis (das Fünfte lettische Sängerefest 1910) und Mihkel Lüdīg (das Siebente estnische Sängerefest 1910).

Der Vergleich verschiedener Traditionen bei den Sängerefesten, der in diesem Bericht nur angedeutet ist, verdient weitere Forschung – nicht nur im Kontext des neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch in dem des Folgenden. Dabei wäre es gut in der Zukunft bei einem solchen Vergleich neben der lettischen und estnischen auch die litauische Chorbewegung einzubeziehen, denn die alte Tradition der Sängerefeste, die heute nur in den drei baltischen Staaten regelmässig fortgesetzt wird, bietet ein interessantes Objekt für die Forschung. Die Aufmerksamkeit sollte dabei nicht nur auf eine Nation, sondern auf die baltische Region im Allgemeinen gerichtet werden.

Literatūra

[Anonym]. Das Allg. Estnische Gesangfest zu Dorpat. *Neue Dörptsche Zeitung*. 1869, 18. Juni

[Anonym]. Das dritte allgemeine estnische Gesang- und Musikfest in Dorpat. II. *Revalsche Zeitung*. 1891, 18. Juni

[Anonym]. Reval. Zum Sängerefest. *Zeitung für Stadt und Land*. 1880, 19. Juni

[Anonym]. Vom estnischen Gesangfest. *Revalsche Zeitung*. 1896, 10. Juni

[Anonym]. Von dem in der abgewichenen Woche stattgehabten lettischen Gesangfest. *Zeitung für Stadt und Land*. 1873, 29. Juni

[Bez paraksta]. Igaunu dziedāšanas svētki Tērpātā. *Baltijas Vēstnesis*. 1869, 2. jūlijs

[Bez paraksta]. Igaunu otrie vispārīgie dziedāšanas un mūzikas svētki. *Baltijas Vēstnesis*. 1879, 4. un 11. jūlijs

[Bez paraksta]. Igaunu otrie vispārīgie mūzikas un dziedāšanas svētki. I. *Balss*. 1879, 11. augusts

[Bez paraksta]. Igaunu otrie vispārīgie mūzikas un dziedāšanas svētki. II. *Balss*. 1879, 15. augusts

[Bez paraksta]. Igaunu otrie vispārīgie mūzikas un dziedāšanas svētki. III. *Balss*. 1879, 18. augusts

[Bez paraksta]. Igaunu vispār. dzied. svētki. *Austrums* 7 (1894), 61.–62. lpp.

[Bez paraksta]. No Tērpatas. *Mājas Viesis*. 1869, 7. jūlijs

[Bez paraksta]. „Rižskaja Mysl’“ raksta [..]. *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910, 17. jūnijs

Bērzkalns, Valentīns. *Latviešu dziesmu svētku vēsture 1864–1940*. [B. v.]: Grāmatu Draugs, 1965

Dārziņš, Emīls. Igaunu III. vispārīgie dziesmu svētki Rēvelē 12. un 13. jūnijā. *Latvija*. 1910, 15. un 16. jūnijs

Dārziņš, Emīls. V. Vispārīgie Latviešu Dziesmu svētki Rīgā 18., 19., 20. un 21. jūnijā. *Latvija*. 1910, 21., 22. un 25. jūnijs

Grauzdiņa, Ilma; Grāvītis, Oļģerts. *Dziesmu svētki Latvijā. Norise. Skaitļi. Fakti*. Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1990

Grudule, Māra. Igaunu tauta, kultūra un literatūra latviešu grāmatās un presē. 17.–19. gadsimts. *Letonica* 17 (2008), 133.–154. lpp.

Estonian Song Festivals. [Tallinn]: Estonian Institute, 2004

Hausen, Martin. *Die Entwicklung des Sängerfestes in Estland / Schriftliche Examenarbeit vorgelegt im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt Realschule un Musik*. Kiel, den 24. November 2000 (in der Bibliothek der Akademie für Musik und Theater Estland)

Jaunslaviete, Baiba. Latviešu dziesmu svētki vācu un krievu preses atsauksmēs (1873–1938). *Letonica* 17 (2008), 78.–94. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (sast.). Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā. *Mūzikas akadēmijas raksti I*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2004, 3.–171. lpp.

Kade, Jānis. VI. vispārīgie Igauņu dziesmu un mūzikas svētki. III. *Baltijas Vēstnesis*. 1896, 19. jūnijs

Kalniņš, Alfrēds. III. (VIII.) Igauņu vispārīgie mūzikas un dziesmu svētki Rēvelē, 12., 13. un 14. jūnijā 1910. g. *Tēviņa*. 1910, 29. maijs

Kaudzītes Matīss. *Atmiņas no „tautiskā laikmeta“ un viņa lielākiem aizgājušiem darbiniekiem / 1. sēj.* Cēsis, Rīga: O. Jēpe, 1924

P., T. Allerlei vom lettischen Gesangfest. *Rigasche Zeitung*. 1873, 30. Juni

Torgāns, Jānis. *Jāņa Cimzes Dziesmu rota un tās nozīme: skats no 21. gadsimta*. Rīga: Musica Baltica, 2007

-trs. Igauņu dziesmu svētki Rēvelē. *Latviešu Avīzes*. 1896, 19. jūnijs

v. G. Das lettische Sängerefest. Das weltliche Concert. *Rigasche Zeitung*. 1880, 20. Juni

-y-. Vom lettischen Sängerefest. II. Weltliches Concert. *Zeitung für Stadt und Land*. 1880, 21. Juni

[Без подписи]. Эстская печать о латышском празднестве. *Рижский Вестник*. 1895, 4 июля

KOMPONISTS UN VIŅA JAUNRADE

REKVIĒMS LATVIEŠU MŪZIKĀ. ŽANRA INVARIANTU MEKLĒJOT

Ieva Rozenbaha

Sakrālās mūzikas žanru attīstības gaita arvien bijusi cieši saistīta ar liturģiskajām norisēm, ar dievkalpojumu. Tomēr daudzi žanri apliecinājuši dzīvotspēju arī ārpus sakrālās telpas. Viens no tiem ir rekviēms, kas laika gaitā guvis vispusīgu attīstību un ļoti atšķirīgas izpausmes.

Latviešu mūzikā rekviēms pastāv jau aptuveni gadu simteni, un latviešu autoru pieredze sēru mesas novadā šobrīd ir visai plaša. Pagaidām mūzikas zinātnieki to nav vēl detalizēti izvērtējuši. No teiktā izriet šī raksta mērķis: aplūkot rekviēma žanra attīstību latviešu mūzikā gan saiknē ar vēsturiskās situācijas mainīgumu, gan tiecoties atklāt žanra stabilās zīmes, kas ļautu runāt par tā invariantu. Taču vēl pirms pievēršanās konkrētiem skaņdarbiem piedāvāju ieskatu žanra attīstības kontekstā – pasaules procesos, kas iespaidojuši rekviēma traktējumu arī laikmetīgajā mūzikā.

Jau 19. gadsimtā rekviēms gandrīz pilnībā nostabilizējās kā ar liturģisko būtību nesaistīts koncertžanrs, un 20. gadsimtā šī tendence guva savu turpinājumu. Tomēr vienlaikus žanra attīstību vismaz netieši ietekmēja arī radikālās pārmaiņas Baznīcas dzīvē un liturģijā 20. gadsimta otrajā pusē. Šeit īpaši vērts pakavēties pie Otrā Vatikāna koncila (1962–1965), kas līdzās citai tematikai risināja liturģijas un baznīcas mūzikas jautājumus. Tika ieteiktas reformas dažādu liturģisko ceremoniju, tajā skaitā sēru dievkalpojuma norisē.

Kādreizējais rekviēms traktēja nāvi kā sodu, kā brīdinājumu palikušajiem, kā atgādinājumu par tuvojošos Dieva tiesu. Tagad saskaņā ar reformēto dievkalpojumu akcents bēru liturģijā pārnesti no skumjām par nāvi uz prieku par mūžību.

Kristieša nāves jēgu atklāj Kristus – mūsu vienīgās cerības – nāves un augšāmcelšanās Lieldienu noslēpums. Kristietis, kas mirst Kristū Jēzū, atstāj savu miesu, lai atrastos Kunga priekšā [Katoliskās Baznīcas katehisms 2000 : 1681].

Sēru dievkalpojuma saturs vairs nav saistīts ar negatīvā – Pastarās tiesas, baiļu – apceri. Skumjas un žēlabas paliek otrajā plānā, bet galvenais aizlūguma uzdevums ir stiprināt cerību un ticību.

Kristīgās bēres ir Baznīcas liturģiskās svinības. Baznīcas kalpojums šeit vērsti gan uz to, lai izteiktu vienotību ar mirušo, gan arī uz to, lai šajā vienotībā iesaistītu uz bērēm sapulcināto kopienu un tai sludinātu mūžīgo dzīvi [Katoliskās baznīcas katehisms 2000 : 1684].

Mūsdienās katoliskā bēru liturģija tāpat noris Augšāmcelšanās zīmē. To apliecina arī liturģijas noformējums: melno krāsu nomainījusi violetā

(grēku nožēlas) vai pat baltā (svinību krāsa), tiek aizdegta Lieldienu – Augšāmcelšanās svētku – svece, daudzviet pat tiek dziedātas Lieldienu dziesmas. Tas rosina uztvert nāvi citādi, nekā gadsimtu gaitā ierasts.¹

Reformēta liturģija paredz arī brīvāku un elastīgāku sēru dievkalpojuma uzbūvi un muzikālo veidolu:

- sēru mesas introīts *Requiem* vairs nav obligāts,
- mesas ordinārija daļu (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*) dziedājumus var izvēlēties no jebkuras muzikālās mesas,
- sekvenca *Dies irae* vairs neietilpst sēru mesā,
- graduāļa beigās pievienojams *Alleluia*,
- *Libera me* var aizstāt ar citu atbilstošu dziedājumu.

Kā redzams, dievkalpojumā par neobligātiem kļūst tieši tie elementi, kas akcentē sēru noskaņu. Pārējo sastāvdaļu ziņā Svētā Mise par mirušajiem ne ar ko neatšķiras no jebkuras Svētās Mises, tikai lūgšanu teksti ir īpaši.

20.–21. gadsimta rekviēmu daudzveidībā nav viegli orientēties. Kādās grupās tos iedalīt? Kur rast klasifikācijas pamatkritērijus? Viena no iespējām – kā mērauklu izmantot tekstu, proti, stabilāko komponentu attiecībā pret rekviēma žanra pamatvariantu. Šādu klasifikāciju piedāvā N. Mohova [Moxova 1980], iedalot 20. gadsimta rekviēmus trīs grupās:

1. rekviēmi ar tradicionālo latīņu liturģisko tekstu,
2. rekviēmi ar 20. gadsimta dzeju,
3. rekviēmi ar jauktiem tekstiem.

Mohova arī uzsver:

Romantiķus pamattekstā piesaistīja drīzāk sižetiski literārais aspekts, kas pakāpeniski (daudzkārtēju traktējumu veidā) izsmēla sevi kā programmu, un šī tendence noveda pie atteikšanās no tradicionālā teksta 20. gadsimta sākumā [Moxova 1980 : 62].

Tomēr turpmākajā 20. gadsimta gaitā komponistus arvien vairāk vilināja iespēja vispārināti iedzīvināt traģisko tēmu, pacelties pāri laikam un filozofiski tvert dzīvības un nāves jautājumu ar latīņu liturģiskā teksta palīdzību. Tas piešķir rekviēmam (un jebkuram sakrālās mūzikas žanram) īpašu monumentalitāti un nozīmību. Mohova pamatoti norāda:

[..] latīņu valoda kā viss arhaiskais, kam daudzus gadsimtus piemītusi vispārināti simboliska nozīme, jau ar savu fonisko pamatu vien darbojas kā savveida buramvārdi [Moxova 1980 : 62].

Komponistus bieži vien valdzina senās valodas *nosacītība*, kas dod iespēju darboties ar tekstu, tam it kā nemaz nepieskaroties. Ne velti Igors Stravinskis raksta:

Kāds prieks bija sacerēt mūziku ar nosacītu valodu, kas palikusi uzticīga savam cēlamam skanējumam! Vairs nejūti pār sevi teikumu varu, vārdus ar to tiešo nozīmi. Nekustīgās formas ir pietiekamas,

¹ Zīmīgs ir, piemēram, priestera, Viļānu draudzē kalpojošā mariāņu kongregācijas tēva Rinalda Stankēviča stāstījums par laikmetīgā aizlūguma būtību:

Izvadot kādu cilvēku mūžībā, pirmkārt, esam aicināti pateikties Dievam par visām žēlastībām, kuras Viņš tik bagātīgi dāvājis mūžībā aizgājušajam. Pastāv valstis, kurās mirušā tuvinieki kā pateicību Dievam par žēlastībām, kuras tuvinieks dzīves laikā saņēmis, izrotā dievnamu ar ziediem, gatavojoties svīnīgajai Svētajai Misei par mirušo. Melnas krāsas liturģiskie tērpi tiek nomainīti pret violeto krāsu, ir pat valstis, kur, svīnot Svēto Misi par mirušajiem, priesteris ģērbjas baltas krāsas ornātā. Baznīca caur šīm ārējām zīmēm cenšas atkal no jauna parādīt cilvēka cerības piepildījumu Kristus Augšāmcelšanās noslēpumā.

Nākošais elements ir saistīts ar pateicību par visu, ko esam savas dzīves laikā saņēmuši no aizgājēja. Izpaušme šādai nostājai ir ziedi un vainagi, kurus tuvinieki noliek uz aizgājēja kapa kopīgas kapsētā.

Seko gandarījums jeb pārlūgums par grēkiem, kurus savas dzīves laikā mirušais izdarīja un nespēja par tiem gandarīt. „Tie, kas mirst Dieva žēlastībā un draudzībā, bet nav pilnībā šķīstīti, lai gan viņiem ir nodrošināta mūžīgā pestīšana, izcieš pēcnāves šķīstīšanu, lai iegūtu svētumu, kas nepieciešams ieešanai debesu priekā” [Katoļiskās Baznīcas katehisms 2000 : 1030].

Pēdējā vietā paliek mūsu līdzdalība citu cilvēku dzīvē. Daudzkārt lielās aizņemtības dēļ nespējam vai arī negribam palīdzēt visiem tiem, ar kuriem dzīvojam līdzās. Tikai tad, kad šo cilvēku vairs nav ar mums, apzināmies savas aizņemtības augļus. Ļoti bieži, izvadot sev tuvus un mīļus cilvēkus mūžībā, saprotam sacvus pāri darījumiem tiem, kuru vairs nav mūsu vidū. Aizdegta svece kapsētā nereti simbolizē šīs iekšējās dvēseles sāpes un vēlmi kaut vai pēc nāves cilvēkam pateikt to, ko nespējam dzīves laikā [Stankēvičs 2008].

lai apstiprinātu to tēlainību, vārdi un to savienojumi neprasa nekādus komentārus [Мохова 1980 : 64].

Pazīstamākie piemēri, kas pārstāv iepriekšminētās klasifikācijas pirmo grupu, ir Igora Stravinska *Requiem canticles* (1966), Džona Tavenera *Mazs rekviēms tēvam Malahijam Linčam (Little Requiem for Father Malachy Lynch, 1972/1979)*, Ģerģa Ligeti (1965), Franka Martēna (1972), Alfrēda Šnitkes (1975) un Vladimira Martinova (1997) rekviēmi.

Otrās grupas skaņdarbi balstīti sēru mesai tuvos motīvos, kas rodami ārpusrituālos tekstos. Tradicionālā rekviēma *klātbūtne* te nenoliedzami jūtama mūzikas tēlainības un semantikas sfērā. Pie šīs grupas pieder darbi, kas ir ļoti dažādi koncepcijas un vēstījuma tematikas ziņā. Daži piemēri: Paula Hindemita oratorija *Kad reiz cerīgi durvju priekšā ziedēja (When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)* ar apakšvirsrakstu *Rekviēms tiem, kurus mīlam (Requiem for Those We Love, Volta Vitmena dzeja, 1946)*, Dmitrija Kabaļevska *Rekviēms (Roberta Roždestvenska vārdi, 1962)*, Džona Tavenera *Ahmatovas rekviēms (Akhmatova: Requiem, Annas Ahmatovas teksts, 1979/1980)* u. c.

Trešās grupas rekviēmi atklāj sēru mesas pamatmodeļa un citu sfēru mijiedarbi, apvienojot liturģisko latīņu tekstu ar atšķirīgiem literāriem avotiem – dažādās valodās, ar dažādu izcelsmi. Vairāku teksta līniju pretstatījums rada satura un stilistikas ziņā daudzslāņainas kompozīcijas, kurās uzskatāmi izpaužas gan rekviēma žanra tradīciju klātbūtne, gan jauninājumu iespāids. Šo grupu pārstāv Bendžamina Britena *Kara rekviēms (War Requiem, 1961, latīņu, angļu val.)*, Džona Tavenera *Ķeltu rekviēms (Celtic Requiem, 1969, latīņu, angļu val.)*, Kšištofa Penderecka *Poļu rekviēms (Polskie Requiem, 1984, latīņu, poļu val.)*, Edisona Deņisova *Rekviēms (1980, angļu, vācu, franču, latīņu val.)*, Valentīna Silvestrova *Rekviēms Larisai (Реквием для Ларисы, 1999, latīņu, ukraiņu val.)*.

Ar ko šajā kontekstā iezīmīga latviešu rekviēma attīstības gaita?

Latviešu mūzikā rekviēms ir salīdzinoši jauns žanrs: tā vēsture aptver tikai aptuveni gadsimtu. Kā zināms, pirmais rekviēma paraugs latviešu mūzikā ir **Emiļa Melngaiļa *Latvju rekviēms*** jauktajam korim *a cappella*. Tas tapis ilgā laika periodā no 1906. gada, kad atsevišķi publicēta pirmā daļa *Pamazām brauciet*, līdz 1921. gadam – šī gada 27. novembrī noticis *Latvju rekviēma* pirmatskaņojums. Taču doma par rekviēma komponēšanu ir radusies jau krietni agrāk. Komponists savās atmiņās liecina:

1896. ir tas gads, kur kā konservatorists Drēzdenē jau rakstu arī „Rekviēma” metu uz latīnisko tekstu. Plūdoņa „Pamazām, palēnām” tika jau pie sacerētās mūzikas pieskaņots [Melngailis 1974 : 40].

Interesanti, ka Drēzdenē komponētajā rekviēma daļā *Te decet hymnus* saskatāmi arī vēlāk tapušās *Pastarās dienas* elementi.

Melngaiļa *Latoju rekviēms* atšķiras no tradicionālā gan ar teksta izvēli, gan cikla uzbūvi – nav izmantots kanoniskais sēru mesas teksts, bet latviešu autoru dzeja:

1. d. *Pamazām brauciet* (Viļa Plūdoņa vārdi)
2. d. *Pamazām, palēnām* (Viļa Plūdoņa vārdi)
3. d. *Saule riet* (Viļa Plūdoņa vārdi)
4. d. *Pastarā diena* (Raiņa vārdi)

Šādā četrdaļu cikla veidolā Melngaiļa *Latoju rekviēmu* pazīstam no dažādiem nošu izdevumiem un vairāku autoru sniegtajiem raksturojumiem; te jāmin, piemēram, Jēkaba Vītoliņa [Vītoliņš 1949 : 6], Silvijas Stumbres [Stumbre 1959 : 203] un Jāņa Lindenberga [Lindenbergs 2001 : 149] pētījumi. Tomēr pastāv arī vairāki avoti, kas ļauj secināt: rekviēma četrdaļu cikls nav uzskatāms par vienīgo šī skaņdarba versiju. Eduarda Ramata [Ramats 1921] un Bernharda Valles [Valle 1921] recenzijas 1921. gada laikrakstos liecina, ka šī gada 27. novembrī Rīgas Domā paša komponista vadītā kora sniegumā pirmatskaņots *Latoju rekviēms*, kas sastāvējis no sešām daļām:

1. d. *Pamazām brauciet* (Plūdoņa vārdi)
2. d. *Pamazām, palēnām* (Plūdoņa vārdi)
3. d. *Aunat mani balti kājas* (tautasdziesmas vārdi)
4. d. *Pastarā diena* (Raiņa vārdi)
5. d. *Uz māju ejot* (Andrieva Niedras vārdi)
6. d. *Saule riet* (Plūdoņa vārdi)

Jāatzīst, ka sešdaļu cikls kopumā vairāk atbilst rekviēma žanra tradīcijām. Valdis Tomsons, kurš savā bakalaura diplomreferātā pētījis abas versijas, norāda, ka četrdaļu variants

[..] *nerada cikla pabeigtības sajūtu, jo skaņdarba pēdējā daļa Pastarā diena nesniedz pārliecību par mirušā dvēseles mieru aizsaulē, kādai vajadzētu rasties pēc rekviēma atskaņošanas, [..] un šai daļai nevajadzētu kļūt par cikla noslēdzošo daļu, savukārt Saule riet ar savu rāmo plūdumu iedveš mieru un pašāvivību* [Tomsons 2007 : 18].

Turklāt tautasdziesmas klātbūtne sešdaļu ciklā izceļ *Latoju rekviēma* latviskumu, tādējādi vēl vairāk *attaisnojot* arī darba nosaukumu. Jāpiekrīt Tomsona secinājumam, ka sešdaļu cikls ir stabilāks, jo pirmās un otrās daļas teksta refrēns *Pamazām, palēnām* ieskanas arī pēdējā, sestajā daļā, piešķirot formai noapaļotību [Tomsons 2007 : 18].

Tātad jau komponista dzīves laikā (Melngailis mirst 1954. gadā) pastāvējušas divas atšķirīgas *Latoju rekviēma* versijas. Un nav skaidras atbildes, kā tās radušās, jo komponists nekādas šai tēmai veltītas liecības

nav atstājis. Jebkurā gadījumā jāsecina, ka Melngaiļa *Latvju rekviēms* ir netradicionāls skaņdarbs ar laicīgu saturisko ievirzi, tomēr rekviēma žanra svarīgākie motīvi – šķiršanās smaguma un Pastarās dienas atgādinājums, kā arī izlīguma un samierināšanās noskaņas – tajā izpaužas pārliecinoši.

Jāpiemin kāds vēl senāks, rekviēma idejai radniecīgs darbs latviešu mūzikā. Tas ir 1875. gadā sacerētais **Baumaņu Kārļa** cikls *Mortuos plango* (lat. *Mirušo apraudu*) Kronvaldu Ata piemiņai. Ciklam ir četras daļas, un to teksti aizgūti no dažādiem avotiem:

1. d. *Kungs Dievs Cebaot* (jauktajam korim, psalmu teksts)
2. d. *Galva ar trim šķēpiem* (vīru korim, Andreja Pumpura dzeja)
3. d. *Mirti jaunam, mirti vecam* (vīru korim, latviešu tautasdziesmu vārdi)
4. d. *Salda dusa tam!* (vīru korim, Baumaņu Kārļa dzeja)

Protams, gan brīvi veidotais Melngaiļa *Latvju rekviēms*, gan vēl jo vairāk Baumaņu Kārļa *Mortuos plango* ir netipiskas kompozīcijas, kas rekviēma žanru pārstāv vien nosacīti. Tomēr abi šie skaņdarbi ir vienīgie žanra paraugi 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā latviešu mūzikā, un rekviēma intensīvāka attīstība sākas tikai gadsimta otrajā pusē.

Nākošais latviešu rekviēms top 1967. gadā. Tas ir **Paula Dambja** *Koncerts rekviēms* diviem jauktajiem korim, divām zēnu balsīm, ērģelēm un zvanam ar Imanta Lasmaņa dzeju, veltīts *Lielā Tēvijas karā kritušo piemiņai*. Trim no četrām daļām doti latīņu sēru mesas daļu nosaukumi:

1. d. *Requiem*
2. d. *Lacrimosa*
3. d. *Dies irae*
4. d. *Reminiscenza*

Rekviēma centrā ir laicīga tematika – pretkara ideja, tomēr interesanti vērot, kā katras daļas verbālais risinājums sasauca ar kanoniskā rekviēma pamatdomu, izmantojot sēru mesas teksta zīmes.

Pirmās daļas atslēgas vārds ir *miers* (*Miers lai jums, kas tagad miera dusā!* [..] *Jūsu miers lai paliek netraucēts!*). Dambis ietērpj *mieru* disonantā vidē, kora ekspresīvā skanējumā, lielu nozīmi piešķirot sonorikas elementiem, tādējādi kopumā valda nevis rāma, bet sasprindzināta izteiksme.

Otrās daļas tekstā būtiskākais ir vārds *asaras* (lat. *lacrima* – asara). Kora dziedājumā tas daudzkārt atkārtots: *Asaras, kas nakti velti lietas*, [..] *Asaras lai meklē kapu vietas* [..]. Arī aprautais stakato atgādina krītošu asaru ritējumu. Izteiksmīgas ir divu zēnu balsu solopartijas – bez teksta, ar ritmu un intonāciju imitējot raudas.

Trešā daļa iezīmīga ar divu valodu un tekstu apvienojumu. Viena kora partijā valda ritma ostinato – nepārtraukti atkārtojas asi akcentēta, ritmiski

iezīmīga, bet melodiski sastingusi frāze ar tekstu *Dies irae*. Savukārt otra kora partijā ar statisku melodisko līniju izskan sekvences vēstījuma motīviem tuvas vārsmas: *Dusmu dienā mēmā zeme šķelsies, varoņi no kapiem ārā nāks* [..].

Pēdējā daļā kā atgādinājums, kā atmiņas skan iepriekšējo daļu materiāls, savukārt visa rekviēma pamatdoma pausta spēcīgā, apliecinošā dziedājumā: *Un uz mūžiem dzīvībā un nāvē mūsu darbs kā spoža lāpa degs*.

Zīmīgi, ka šajā īpatnēji veidotajā rekviēma ciklā nav neviena elementa no mesas ordinārija daļām, bet tikai sēru mesai tipisko daļu motīvi. Tie arī ietver skaņdarba būtiskāko vēstījumu.

1979. gadā sacerēts **Viktora Baštika Rekviēms** jauktajam korim, soprāna un baritona solo, klavierēm, ērģelēm, flautai, trompetei un zvaniem.² Tekstuālais pamats ir Svēto Rakstu fragmenti latviešu valodā, kā arī Luda Bērziņa un Leonīda Breikša dzeja un latviešu tautasdziesmas. Skaņdarbs veltīts latviešu trimdiniekiem, kas dzimteni atstājuši Otrā pasaules kara beigās, tomēr, neraugoties uz šo sabiedriski politisko motīvu, tas vienlaikus atklāj pavisam citu – Dievvārdos balsītu, ticības pilnu pasauleskatījumu. Baštika Rekviēma teksts pauž pārdomas par cilvēka dzīves gājumu, par niecību mūžības priekšā un par Dieva varenību; atceroties mūžībā aizgājušos cīnītājus, ieskanas miera motīvs un apcere par mūžīgo dzīvi.

Rekviēms sastāv no desmit daļām, katrai no tām ir komponista dots, pārsvarā no attiecīgās daļas teksta atvasināts nosaukums³:

1. d. *Lūgšana* (Ps. 90 : 1–12)
2. d. *Tikai vēja pūsma* (Ps. 39)
3. d. *Miera dārzā*, Tēvzemes cīnītāju piemiņai (Zīraka gudrības grāmata, 44 : 10, 11, 14, latviešu tautasdziesmu vārdi; šajā daļā vairākkārt ieskanas *Karavīri bēdājās* intonācijas)
4. d. *Miers* (Leonīda Breikša dzeja)
5. d. *Svētīgi* (Atkl. 14 : 13; Jņ. 14 : 2, 11 : 25)
6. d. *Redzi, es saku jums noslēpumu* (1. kor. 15, 51–55, 57) – viena no izvērstākajām un kontrastiem bagātākajām Rekviēma daļām. Tajā ietverts lakonisks *Tuba mirum* posms (ar tekstu *Jo atskanēs bazūne, mirušie tiks uzmodināti*) un *Dies irae* tēlainībai tuva epizode (ar tekstu *Kur, nāve, tavos dzelonīs, kur, elle, tava uzvara?*). Daļas noslēgums veidots kā himna (*Slava lai Dievam!*)
7. d. *Es redzēju jaunas debesis* (Atkl. 21 : 4, 5; 22 : 3, 4, 5). Šīs daļas beigās ieskanas *Lux aeterna* motīvs (*Kungs izlies pār viņiem mūžīgu gaismu*)
8. d. *Kungs, kas mājās Tavā dzīvoklī?* (Ps. 15)
9. d. *Es zinu, dzīvs mans Glābējs* (Luda Bērziņa dzeja). Daļas pamatā ir pazīstama draudzes dziesmas melodija, ko 1614. gadā komponējis

² Šeit aplūkotā atskaņotājsastāva versija glabājas JVLMA bibliotēkas arhīvā. Eksistē arī citi atskaņotājsastāva varianti; tie pieejami Biezaišu Latviešu mūzikas krātuvē Rakstniecības un mūzikas muzejā.

³ Daļu aprakstā izmantotie saīsinājumi: *Ps.* – psalms; *kor.* – apustuļa Pāvila vēstule korintiešiem; *Atkl.* – Atklāsmes grāmata; *Jņ.* – Jāņa evaņģēlijs.

Melhiors Tešners (*Melchior Teschner*); visbiežāk to dzied ar tekstu *No tevis vaļā raisos* (*Valet will ich dir geben*)

10. d. *Mūsu Tēvs* (šī daļa iecerēta kā kopdziesma)

Baštika Rekviēms ir īpašs vispirms jau tāpēc, ka skaņdarba pamatā nav kanoniskā rekviēma teksts. Un, kas vēl būtiskāk – tas ne vien neatbilst sēru mesas uzbūvei, bet arī tikpat kā neizmanto rekviēma pazīstamākos motīvus. Gluži pretēji – Baštika kompozīcija atklāj pārsvarā gaišus, ticību un cerību apliecinājošus tēlus, vien pavisam nedaudz pieskaroties nāves un mūžības tēmai. Jāatzīmē arī Rekviēmā sastopamie citāti – tautasdziesma un korāļa melodija. Šie elementi darbojas kā atpazīstamas zīmes un ļauj tiešāk uztvert autora vēstījumu. Līdzīga funkcija ir beigu daļā iekļautajai *Tēvreizei*. Šāds cikla veidojums ir neparasts, bet zīmīgs un simbolisks, jo akcentē Baštika daiļrades ciešo saikni ar mūziku baptistu draudzēs.

Jānis Kalniņš savu **Rekviēmu** (1991) jauktajam korim, soprānam, baritonam un ērģelēm (vai orķestrim) ir veltījis dzīvesbiedres Hermīnes Kalniņas piemiņai. Sākotnējā variantā tas sacerēts angļu valodā, bet vēlāk tapis arī Laimas Bērziņas latviešu tulkojums. Interesanta ir teksta izvēle – Kalniņš savu rekviēmu veido no sešām daļām kā mesas ordināriju (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*). Turklāt īpatnēji, ka ciklā tiek iekļauts arī ticības apliecinājums *Credo* un slavas dziesma *Gloria*, kas tradicionālajā sēru mesā neietilpst; *Gloria* turklāt arī pēc būtības neiederas aizlūgumā par mirušajiem.

Kas ļauj šo skaņdarbu tomēr atzīt par rekviēmu? Tās ir atsevišķas sēru zīmes mūzikas valodā: piemēram, pirmās daļas *Kyrie* ērģeļu ievadā parādās intonācijas (nopūtu motīvi, saspringti lejupslidoši hromatismi, pamazinātais trijskanis, hromatisks ostinato basā), kurās var saklausīt atbalsis no Johana Sebastiāna Baha Mesas *h moll* (*Crucifixus*). Līdzīgi elementi sastopami arī sestajā daļā, veidojot arku ar pirmo: kā atzīmē Jānis Kokins, te iezīmējas vienmērīgi sēru gājiena *soļi* un kapu zvanu skaņas [Kokins 2005 : 21]. Kopumā cikla beigu daļas raksturs un emocionālā intensitāte Kalniņa skaņdarbā vistiešāk atspoguļo rekviēma žanra būtību.

Armanda Strazda Rekviēms (1991) rakstīts soprānam, tenoram, basam, jauktajam dubultkorim un sīgu orķestrim. Šis darbs veidots visai individualizēti. Komponists izmanto tikai trīs teksta frāzes latīņu valodā no dažādām kanoniskā rekviēma daļām: *Requiem aeternam, Kyrie eleison* un *In memoria aeterna*. Uz šī pamata radīta izvērsta (apmēram 30 minūtes gara) viendabīga kompozīcija – vienīgais necikliskas uzbūves rekviēms latviešu mūzikā.

Andra Vecumnieka Rekviēms (1993) pārējo žanra paraugu vidū izceļas ar sevišķi vērienīgu ciklu. Tas sastāv no sešpadsmit daļām, kas aptver rekviēma pamattekstu, sākot ar *Requiem aeternam* un beidzot ar *Libera me* un *Amen*. Vairāki latīņu sēru mesas dziedājumi ir sadalīti atsevišķos numuros: piemēram, no *Dies irae* teksta fragmentiem veidotas sešas

daļas – *Dies irae, Tuba mirum, Recordare, Confutatis, Lacrimosa* un *Pie Jesu*. Tradicionālo rekviēma uzbūvi papildina 130. psalma *De profundis* (No dziļumiem) titulu vārdi (ceturtā daļa), kā arī teksta fragments no Sakramenta svētku ofertorija (*Offertorium de Venerabili Sacramento*) *Venite populi* (Nāciet, tautas; Rekviēma devītā daļa). Vecumnieka Rekviēms ir vienīgā sēru mesa 20. gadsimta otrās puses latviešu mūzikā, kas sacerēta jauktajam korim *a cappella*. Kora partitūra iezīmīga ar fakturālo bagātību – vērojama gan dažādu izklāsta veidu mija (monodija, blīvs akordu izklāsts, polifons skaņuraksts u. c.), gan daudz balsības iespēju izmantojums – līdz pat krāšņam desmitbalsīgam dziedājumam.

1995. gadā tapušais **Agra Engelmaņa Rekviēms** jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim apliecina radošu pieeju darbā ar tekstu. Septiņdaļu ciklā komponists brīvi izkārtojis kanoniskā rekviēma daļas, reizēm mainot to secību, bet citkārt savienojot dažādu daļu fragmentus. Tā, piemēram, otrajā daļā sekvenses *Dies irae* pantam *Oro supplex et acclinis* tiek pievienota frāze no komūnijas *Lux aeterna*, trešajā daļā skan sekvenses pants *Tuba mirum* un dziedājums *Libera me*, savukārt ceturtajā daļā ofertorijs *Domine Jesu Christe* papildināts ar *Agnus Dei*. Vispārsteidzošākā ir pēdējā, septītā daļa, kurā pēc *Kyrie* un graduāļa tekstiem pēkšņi ieskanas Magnifikāta rindas – *Magnificat anima mea Dominum* (*Augsti slavē Kungu, mana dvēsele*), kas arī noslēdz ciklu. Šī rekviēmam pilnīgi svešā teksta iekļaušana izraisa neparastu pavērsienu sēru mesas gaitā, radot iespaidu par teju optimistisku atrisinājumu. Tas gan ir vienīgais slavinošos motīvus balstītas izskaņas piemērs starp latviešu komponistu rekviēmiem ar latīņu tekstu.

Savdabīgs ir **Ilonas Breģes *Requiem brevis*** (*Mazs rekviēms*, 1997). Šis skaņdarbs sacerēts mecosoprānam un stīgu kvartetam, un to veido trīs daļas ar tekstu latīņu valodā:

1. d. *Requiem aeternam*
2. d. *Liber scriptus*
3. d. *Lacrimosa*

Tātad šis ir vienīgais rekviēms, kas pieder vokālās kamermūzikas laukam; tas ir arī vislakoniskākais un hronometrāžas ziņā īsākais (apmēram 10 minūtes) rekviēma cikls latviešu mūzikā.

1999. gadā Otrajā Starptautiskajā Garīgās mūzikas festivālā izskanēja pēc Valsts Akadēmiskā kora *Latvija* pasūtījuma komponētā **Pētera Butāna mesa *Libera me, Domine*** soprānam, basam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim. Skaņdarba pamatā ir latīņu teksts, un tas sastāv no piecām daļām, kas atbilst dažādiem mesas fragmentiem – *Introitus, Crucifixus, Tuba mirum, Dies irae, Agnus Dei*. Nosaukums *Libera me* ir pārņemts no sēru dievkalpojuma; *Introitus, Tuba mirum* un *Dies irae* arī pieder sēru mesai. Taču savdabīgi, ka šajā gadījumā *Introitus* ir instrumentāla daļa, bet *Dies irae* tiek noslēgts ar *Libera me* posmu. Savukārt *Crucifixus*, kas ietilpst *Credo* daļā, un *Agnus Dei* pieder pie mesas nemainīgajām – ordinārija daļām.

Tuklāt *Agnus Dei* teksts ir papildināts ar *Lux aeterna*. Tādējādi komponists savam opusam izvēlēties visdramatiskākos rekviēma un mesas tekstus, kas vistiešāk saistīti ar nāves un traģiskas tēlu. Un, lai arī pats autors šim skaņdarbam devis apzīmējumu *mesa*, to varam ierindot starp rekviēma žanram tuvām kompozīcijām.

Sēru mesas žanram pievērsies arī **Romualds Jermaks**, kura daiļradē **Rekviēms** (2002) papildina jau agrāk tapušo mesu un citu reliģisko skaņdarbu klāstu. Cikla pamatā ir septiņas daļas ar sēru mesas liturģisko tekstu: *Requiem, Dies irae, Domine Jesu, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna*. Jermaka Rekviēms rakstīts vīru korim, solistiem (soprānam un tenoram) un ērģelēm. Šim instrumentam ir ļoti nozīmīga loma skaņdarba dramaturģijā – tas daudzviet skan solo un ir neaizstājams koptēla radišanā. Sevišķi spilgta, izteiksmīga un ilustratīva ir ērģeļu partija *Dies irae* daļā, kur tieši tā atklāj Rekviēma dramatisko šķautni. Soprāna un tenora solo parādās ne vien atsevišķos posmos daļu ietvaros, bet tiem veltītas arī patstāvīgas cikla daļas (*Domine Jesu* un *Benedictus*). Kora izmantojums atspoguļo vīru balsu skanējuma daudzveidību. Līdzās akordu četrbalsībai, atturīgai spēkpilnai divbalsībai, varenam un skanīgam unisonam īpaši bagātīgi lietota polifonija – imitācijas, kanoni, fugato, kontrapunkti. [...] *vērienīgs, dziļas iedvesmas radīts un profesionāli meistarīgas rokas rakstīts darbs*, tā šo opusu vērtē Ilma Grauzdiņa [Grauzdiņa 2002].

Šobrīd jaunākais rekviēms latviešu mūzikā ir 2006. gadā sacerētais **Georga Pelēča *Requiem latviense*** (*Latviešu rekviēms*) jauktajam korim, četriem solistiem, ērģelēm un instrumentu grupai.⁴ Skaņdarbs ir īpašs, jo tā vēstījums atklājas divu kultūru krustpunktā. Komponists paplašinājis sēru mesas pamatideju, apvienojot divus pasaules uzskatus – kristīgās baznīcas nostāju un nāves uztveri latviešu tautas skatījumā. Šī pamatdoma atspoguļojas *Requiem latviense* uzbūvē. Tradicionālais cikls, kuru Pelēcis izmanto gandrīz pilnībā (*Requiem aeternam, Kyrie eleison, Graduale, Dies irae, Quid sum miser, Lacrimosa, Domine Jesu Christe, Sanctus et Benedictus, Agnus Dei et Lux aeterna*), tiek papildināts ar piecām latviešu tautas bērzu dziesmām (*Mana balta māmuliņa, Kam, liepiņa, tu nolūzi, Manis dēļi maizi cepa, Vai dienīņa, man' dienīņa, Guli, mana dvēselīte*), kopā veidojot izvērstu četrpadsmitdaļu kompozīciju.

Abu sfēru muzikālā specifika izpaužas atskaņotāju izvēlē. Rekviēma tradicionālās daļas izpilda jauktais koris, ērģeles un četri solodziedātāji (soprāns, divi kontrtenori un bass). Savukārt tautasdziesmas skan teicējas un instrumentu grupas (flauta, klarnete, vijole, čells, kokle) sniegumā.

Tātad, no vienas puses, skaņdarbā *Requiem latviense* vērojamas tradīciju zīmes – pilns rekviēma cikls, saglabājot tekstu latīņu valodā, un baznīcas mūzikas žanriem raksturīgs atskaņotājsastāvs kanonisko daļu veidojumā (solobalsis, koris, ērģeles). No otras puses, atklājas nepārprotama individualizācija – latviešu folkloras elementu klātbūtne tematismā un instrumentācijā, tembrāli īpatnējs solokvarteta sastāvs (soprāns, divi

⁴ Patlaban tapšanas stadijā ir arī Ilonas Breģes otrais rekviēms.

kontrtenori, bass) un, protams, pati rekviēma iecere. Tādējādi Pelēča skaņdarbā *Requiem latviense* saskaras tradicionālais un oriģinālais.

Aplūkotās kompozīcijas ļauj secināt: lai gan rekviēmu latviešu mūzikā nav daudz, tie veidoti visai dažādi un savdabīgi, atspoguļojot gan žanra pamatipašības, gan individuālas iezīmes.

Ja iepriekš izklāstīto Mohovas klasifikāciju piemērojam latviešu komponistu jaunradei, atklājas visai zīmīga aina: proti, tendences, ko Mohova atzīmēja kā būtiskas 1980. gadā, ir aktuālas mūsu mūzikā, arī no tagadnes pozīcijām raugoties.

Rekviēmu pirmo grupu, kas saistīta ar kanonisko latīņu tekstu, pārstāv Strazda (1991), Vecumnieka (1993), Engelmaņa (1995), Breģes (1997), Butāna (1999) un Jermaka opusi (2002).⁵ Uzmanību saista fakts, ka visi šie darbi tapuši pēc 1990. gada. Tas ir likumsakarīgi, jo laikposmā pēc neatkarības atjaunošanas Latvijas sabiedrībai un mākslas pasaulei atkal radās iespēja atklāti runāt par reliģiskām tēmām.

⁵Nosacīti šajā grupā iekļaujas arī J. Kalniņa *Rekviēms* (1991), kurā izmantots tradicionālā mesas teksta tulkojums.

Otrās grupas rekviēmu – ar brīvi izraudzītu tekstu – latviešu mūzikā nav daudz. Var nosaukt Melngaiļa *Latvju rekviēmu* (1921), kurš ar žanra pamatmodeli saistīts vien netieši, kā arī Baštika *Rekviēmu* (1979). Pēdējā veidolu nosaka divi galvenie faktori. Pirmkārt, trimdas komponistiem ļoti svarīga bijusi latviskās identitātes paušana, izmantojot nacionālo tematiku, tautiskus motīvus un, protams, arī dzimto valodu. Otrkārt, šajā darbā atklājas skaņraža – dziļi ticīga baptista – pārliecība un saikne ar baptistu draudžu mūzikas tradīcijām.

Interesanti ir trešās grupas darbi – rekviēmi ar jauktiem tekstiem. Te minams Dambja *Koncerts rekviēms* (1967), kura trešajā daļā vienlaikus ar dzejas rindām latviešu valodā parādās simboliskā frāze *Dies irae* latīņu valodā, veidojot atsevišķu, īpaši ekspresīvu skanējuma slāni. Abas šīs valodas izmanto arī Pelēcis savā *Requiem latviense* (2006), tomēr ar pavisam citu ieceri. Latviešu tautasdziesmu iekļāvums kanoniskajā rekviēmā akcentē divu pārliecību – kristīgās un latviskās – dialogu. Lai arī Dambja un Pelēča skaņdarbi pauž atšķirīgu saturisko ievirzi, tomēr abos gadījumos rodas nepārprotams ideju, tekstu un valodu kontrapunkts.

Kā redzams, latviešu komponistu jaunradē dominē rekviēma teksta pamatvariants latīņu valodā. Tomēr šādas ievirzes skaņdarbi ir visai atšķirīgi veidoti: komponisti izvēlas dažādus teksta fragmentus, un līdz ar to iespējams daudzveidīgs cikla traktējums.

Kas ir galvenais rekviēma verbālajā risinājumā? Kuras liturģiskā teksta daļas visbiežāk izmantotas? Kādiem elementiem jābūt, lai skaņdarbs atbilstu rekviēma žanram, jeb kāds ir žanra invariants teksta un tēlainības aspektā?

Jau vēsturiski izveidojies tā, ka sižetiski un tēlaini spilgtākas parasti ir sēru mesas daļas, kas tipiskas tieši aizlūgumam par mirušajiem – introits

Requiem aeterna, graduālis *In memoria aeterna*, trakts *Absolve, Domine*, sekvence *Dies irae*, ofertorijs *Domine Jesu Christe*, komūnija *Lux aeterna*. Šo dziedājumu tekstā ietverts specifiskais sēru mesas vēstījums par nāvi un mūžību. Savukārt no minētajām sešām daļām dramaturģiski un emocionāli nozīmīgākās ir trīs – introīts, sekvence un komūnijas dziedājums. Tieši šīs trīs daļas veido rekviēma – sēru mesas – mezgla punktus gan liturģisko funkciju, gan satura dēļ. Introīts ir visa sēru dievkalpojuma pieteikums – kā situācijas, tā mūzikas aspektā, sekvence kļūst par rekviēma dramatisko noskaņu kulmināciju, bet komūnija ir mesas pēdējais dziedājums. Jāatgādina, ka tēlaini un sižetiski spilgto sekveni noslēdz posms, kas ir viens no atpazīstamākajiem rekviēma teksta fragmentiem, pamatā daudzu šī žanra darbu skaistākajām un izjustākajām lappusēm. Tas ir *Lacrimosa dies illa* (*Lacrimosa dies illa, / qua resurget ex favilla / judicandus homo reus. / Huic ergo parce, Deus: / pie Jesu Domine, / dona eis requiem. Amen*).⁶

⁶ *Asaraina būs tā diena, / kad no pelniem augšāmcelsies / tiesājamais vainīgais ciloēks. / Saudzē viņu tad, Dievs, / mīlais Kungs Jēzu, / dodī viņiem mieru! Amen. Citēts pēc Anša Alberinga tulkojuma [Alberings 1992 : 12].*

Ieskatoties uzmanīgāk rekviēma tekstā, redzams arī savveida tilts starp introitu un komūnijas dziedājumu. Introita pirmā daļa skan: *Requiem aeternam dona eis, Domine, / et lux perpetua luceat eis!*⁷

⁷ *Mūžīgo mieru dod viņiem, Kungs, / un nebeidzama gaisma lai atspīd viņiem.*

Komūnijas dziedājuma tekstu veido divas daļas, un arī tajās pausts lūgums pēc miera un mūžīgās gaismas: *Lux aeterna luceat eis, Domine, / cum sanctis tuis in aeternum, / quia pius es. / Requiem aeternam dona eis, Domine, / et lux perpetua luceat eis, / quia pius es.*⁸

⁸ *Lai spīd viņiem mūžīga gaisma, Kungs, / kopā ar Taviem svētajiem mūžīgi, jo Tu esi žēlsirdīgs. / Mūžīgo mieru dod viņiem, Kungs, / un nebeidzama gaisma lai atspīd viņiem, jo Tu esi žēlsirdīgs.*

Kā redzam, komūnijas dziedājuma otrā puse ir introita galvenās daļas atkārtojums. Tādējādi veidojas nepārprotama arka starp rekviēma malējām daļām, kas akcentē būtiskāko rekviēma vēstījumā – nevis traģiskā zaudējuma apceri, nevis Pastarās tiesas draudus, bet ceļu uz mūžīgo mieru un gaismu.

Jāatzīmē gan, ka laika gaitā jēdziens *rekviēms* pats par sevi ir iemantojis ļoti spēcīgu traģisku nokrāsu, faktiski nonākot pretrunā ar savu tiešo nozīmi (lat. *requiem* – miers, atdusa). Un, pārlūkojot mūzikas vēsturē pazīstamākos rekviēma žanra darbus (piem., Volfanga Amadeja Mocarta, Luidži Kerubīni, Hektora Berlioza, Džuzepes Verdi, Gabriela Forē rekviēmus), varam pārliecināties, ka introita daļa pārsvarā tverta sērās un drūmās noskaņās. Savukārt *Lux aeterna* epizodes, ja tādas ir iekļautas ciklā, veidotas daudz gaišākā kolorītā. Līdz ar to rekviēma cikla pamatmodelim raksturīgi tēlainības un emociju poli mesas galapunktos: no vienas puses, traģēdijas un zaudējuma smagums introita daļā, no otras – samierinājuma un cerības gaisma komūnijas dziedājumā.

Runājot par tekstu rekviēmā un citos sakrālās mūzikas žanros, Vjačeslavs Meduševiskis lieto terminu *žanra zīme* [Медушевский 1976 : 34]. Kā ar rekviēma *žanra zīmi* strādā latviešu komponisti? Kādas daļas viņi iekļauj ciklā, un vai arī latviešu autori par cikla emocionāli dramaturģiskajiem centriem, kas koncentrē žanra pazīmes kopumā, uzskata introitu, sekveni un komūnijas dziedājumu?

Uzskatāmības labad piedāvāju nelielu tabulu, kurā redzams, kādu kanoniskā rekviēma daļu teksti sastopami latviešu autoru rekviēmos. Jāprecizē tikai, ka tabulas ailēs norādītie rekviēma daļu nosaukumi ne vienmēr nozīmē, ka attiecīgās daļas teksts mūzikā izmantots pilnībā un veido atsevišķu skaņdarba daļu (kā tas ir Jermaka Rekviēmā). Dažkārt daļu pārstāv tikai viena frāze (Strazda Rekviēms); reizēm viena rekviēma daļa – parasti sekvenca – tiek sadalīta vairākos patstāvīgos numuros, kopumā aptverot visu daļas tekstu (Pelēcis) vai tikai atsevišķus pantus (Butāns, Breģe, Vecumnieks), no kuriem populārākie ir *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Lacrimosa*. Ir arī gadījumi, kad viena kompozīcijas daļa *salikta* no vairāku rekviēma daļu fragmentiem (Engelmanis).

	<i>Requiem aeternam</i>	<i>Kyrie eleison</i>	<i>Graduale</i>	<i>Absolve, Domine</i>	<i>Dies irae</i>	<i>Domine Jesu Christe</i>	<i>Sanctus, Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Lux aeterna</i>
A. Strazds	X	X	X						
A. Vecumnieks	X	X			X		X	X	X
A. Engelmanis	X	X	X		X	X		X	
I. Breģe	X				X				
P. Butāns	X				X			X	X
R. Jermaks	X	X			X	X	X	X	X
G. Pelēcis	X	X	X		X	X	X	X	X

Tabulā apkopotā informācija atklāj vairākas zīmīgas tendences darbā ar tekstu latviešu komponistu rekviēma žanra sacerējumos:

- visi autori izmanto rekviēma introitu;
- gandrīz neatņemama sastāvdaļa latviešu autoru rekviēmos ir sekvenca – pilnā veidā vai fragmentāri;
- neviens no autoriem savā skaņdarbā neiekļauj traktu *Absolve, Domine*. Bet jāatzīst, ka šī daļa arī senāk muzikālajos rekviēmos bija sastopama samērā reti, jo liturģijā tai ir salīdzinoši mazāka loma (dievkalpojuma gaitā trakts pāriet sekvencē, kura ir nozīmīgāka un saturiski spilgtāka);

- graduālis un ofertorijs komponēti vairākkārt, bet nevar apgalvot, ka tie būtu uzskatāmi par īpaši svarīgām sastāvdaļām latviešu autoru rekviēmos;
- komūnija *Lux aeterna* iekļauta lielākajā daļā darbu;
- no mesas ordinārija daļām lielāku vērību guvušas *Kyrie* un *Agnus Dei*, savukārt *Sanctus et Benedictus* ietverts tikai tajos skaņdarbos, kas ieceres un uzbūves ziņā tuvāki klasiskajam rekviēma ciklam.

Varam secināt, ka pārsvarā latviešu komponistu darbi apstiprina iepriekš izteikto apgalvojumu: introits, sekvence un komūnijas dziedājums ir būtiskākās daļas rekviēma ciklā. Tātad, raugoties no šī viedokļa, rekviēmi latviešu mūzikā atspoguļo žanra vēstures vispārējās likum-sakarības.

Vēl jāņem vērā kāds nozīmīgs aspekts rekviēma tapšanā – kādam mērķim tas radīts vai kādā komponista pārlicībā balstīts. Te iespējami divi galējie poli: liturģiski tendēts skaņdarbs vai koncertskaņdarbs.

Rekviēmi un citi sakrālo žanru paraugi ar koncertskaņdarba ievirzi nereti kļūst par komponista māksliniecisko un tehnisko ideju realizēšanas lauku, kurā tekstam ir tīri konstruktīva, dažkārt pat tikai fonētiskā materiāla nozīme. Ļoti bieži skaņdarbā saglabātas rekviēma tekstā slēptā vēstījuma pamatlīnijas, akcentējot sižetiski un tēlaini bagātākās lappuses, tātad arī skanējuma kontrastus un efektus.

Savukārt atšķirīgi veidojas rekviēmi, kas tuvāki liturģiskajam pamatmodelim: tajos kontrastu un efektu ir krietni mazāk, jo priekšplānā izvirzās reliģiska apcere un mierinājums. Arī attieksme pret tekstu ir specifiska: tas traktēts kā kanoniska, Baznīcas gara mantojumam piederoša vērtība. Tāpēc jebkuras Baznīcas tradīcijām atbilstoša ir nopietna attieksme pret kanonisko tekstu, centieni saglabāt to iespējami līdzīgu oriģinālam. Nav nejaušība, ka tradicionālā rekviēma ciklam vistuvākos opusus radījuši komponisti, kuru dzīvē un daiļradē ļoti liela nozīme ir ticībai un reliģijas motīviem. Jermakam tas ir katolicisms, bet Pelēcim – pareizticība.

Tie ir daži svarīgi akcenti, kas saskatāmi rekviēma žanra darbos latviešu mūzikā. Un tomēr – ko tad varam uzskatīt par šī žanra invariantu mūsdienu skaņumākslā? Kāpēc mūsdienu komponisti raksta rekviēmus?

Dažkārt iemesls var būt personisks – tad rodas rekviēmi kā piemiņas veltījumi kādam konkrētam cilvēkam. Impulss var būt arī sabiedriski nozīmīgs, laikmeta rosināts – saistīts ar daudziem upuriem, cilvēkiem, kuri gājuši bojā kara laukā, nāves nometnēs, izsūtījumā. Bet citos gadījumos? Kad nav minēto impulsu un nav arī tiešas vēlmes radīt liturģijai atbilstošu Baznīcas skaņdarbu? Tad priekšplānā izvirzās mūsdienu rekviēma žanra tēlainais invariants tīrā veidā: aicināt cilvēkus vismaz uz brīdi novērst savu skatu no ikdienas burzmas un sīkumiem, padomāt par dzīves galvenajām vērtībām, sajūst mūžības elpu.

Varētu teikt, ka uz to taču aicina visi sakrālie žanri, ne tikai rekviēms! Un tomēr – katrs pazīst emocijas, kas pārņem cilvēku pēc sēru ceremonijas, ar kuru mūžībā aizvadīts kāds tuvinieks. Tajos brīžos, pamazām atgriežoties ikdienas gaitās, asāk kā jebkad sajūtam, cik nebūtiski mūžības priekšā ir ikdienas sīkumi. Sēru ceremoniju dalībniekus kopējais līdzpārdzīvojums apvieno, tas attīra un šķīstī katru klātesošo. Šo sajūtu transformācija mūzikas tēlos ir uzskatāma par mūsdienu rekviēma tēlaini žanrisko invariantu. Kā jau atzīmēts, iesaiste liturģijā un ceremonijā nebūt nav noteicošā, un vairumā gadījumu šī žanra darbi, kas tapuši 20.–21. gadsimtā, iecerēti kā koncertmūzika. Tādējādi mūsdienu rekviēma galvenā funkcija ir vērsties pie palicējiem, viņus apskaidrot, šķīstīt un stiprināt.

Katrs autors šim mērķim tuvojas pa savu ceļu. Taču vienlaikus katrses radīšanas funkcija nosaka arī vairākas kopīgas iezīmes. Tās sakņojas gadsimtiem pastāvošajā rekviēma kodolā un saistītas ar jau pieminētajām trim daļām, kas veido žanra pamatu: introitu *Requiem aeternam* – sekveni *Dies irae* – komūniju *Lux aeterna*. Iepriekš piedāvātā tabula atklāja, ka *Requiem aeternam* un *Dies irae* daļas vai to fragmentus izmanto visi rekviēmu autori (izņemot Strazdu, kura rekviēms ir viendaļīgs un vairāk meditativā noskaņā ieturēts darbs), arī *Lux aeterna* skan vairumā kompozīciju. Tas norāda uz dažiem stabiliem elementiem latviešu autoru rekviēmos. Turklāt mūsdienu rekviēma versijā, kam raksturīga brīvāka attieksme pret tekstu, ciklu un tā uzbūvi, nereti tiek akcentēta nevis kavēšanās traģiskā zaudējuma pārdomās vai Pastarās tiesas draudi, bet gan būtisko, mūžīgo vērtību apcere, un tādējādi vislielāko nozīmi gūst *Lux aeterna* daļa. Ne vienmēr latviešu komponisti rekviēmus noslēdz ar *Lux aeterna*: piemēram, Breģe savu skaņdarbu beidz ar pantiem no *Dies irae*, savukārt Engelmanis – ar *Magnificat*. Taču jebkurā gadījumā (ar tādu vai citādu tekstu) tieši rekviēma izskaņa *pieliek punktu* un pavērš skaņdarba vēstījumu noteiktā virzienā – uz samierinājumu, uz gaismu. Turklāt, tuvāk aplūkojot rekviēmu pēdējās daļas vai epizodes, nereti acīmredzams ir savdabīgs pārsteiguma moments – tendence pašu izskaņu veidot kā kontrastu iepriekšējam posmam, dažkārt pat ar negaidītu pavērsienu. Lai gūtu skaidrāku priekšstatu par sacīto, ieskatīsimies rekviēmu beigu daļās.

Ilonas Breģes *Requiem brevis* pēdējā daļa ar tekstu *Lacrimosa* sākotnēji risinās drūmā, traģiskā noskaņā. To rada hromatiskā skaņkārtiskajā vidē valdošās disonantās saskaņas; savukārt salauzītajā, brīžiem plašu lēcienu, brīžiem slidošu hromatismu veidotajā solopartijas melodiskajā līnijā dominē kritošas intonācijas. Noskaņu paspilgtina stīgu kvarteta pavadījuma asi akcentētie sekundu struktūras akordi un spēcīgā dinamika. Šo smagnējo, dramatisko skanējumu pēkšņi nomaina kontrastējoša instrumentāla starpspēle. Tā veidota kā kanonisku imitāciju virkne, balstīta uz lejupejošu pamazinātās skaņkārtas skaņurindu plašā (vismaz oktāvas) apjomā, vienmērīgā ceturtdaļnošu kustībā, klusinātā picikato spēlē. Kanonam uzslāņojas solistes dziedājums ar *Lacrimosa* pēdējām rindām *Pie Jesu Domine, dona eis requiem*. Arī tas ietver pamazinātās skaņkārtas gammveida secību

oktāvas apjomā, taču šajā gadījumā gamma ir augšupejoša, lidzenā, statiskā ritma zīmējumā risināta. Šis klusinātā, it kā apslāpētā dinamikā veidotais intonatīvās sfēras un faktūras krešendo pārliecinoši virzās līdz pat balss un instrumentu galējiem reģistriem, aptverot maksimāli plašu skanējuma diapazonu, un rada īpatnēju telpiskuma efektu. Rodas iespaids, ka telpa pakāpeniski, nenovēršami paplašinās, galējos punktos kustība izzūd un skanējums izdziest. Pašas pēdējās *Requiem brevis* taktis vēl pastiprina šo miera un telpiskuma zīmi. Pretstatā iepriekš hromatiskajam skanējumam te stīgu instrumentu fons balstīts uz diatoniku – kā aleatorisks virtojums, ko rada legato un *pianissimo* spēle pa vaļējām stīgām.

Arī **Agra Engelmaņa** Rekvīema pēdējā daļa ietver divas kontrastējošas tēlu sfēras. Fināla galvenais tematiskais materiāls ar tekstu *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison* un graduāļa fragmentu *In memoria aeterna erit justus* risināts trauksmainā un aktīvā skanējumā. Ar krītošām intonācijām piesātinātos, spēcīgi akcentētos kora unisonus pastiprina atsevišķu orķestra instrumentu grupu dublējums, savukārt fonu veido motoriski ostinēts ritms sitaminstrumentu un metālpūšaminstrumentu partijās. Taču drīz vien maršveidīgo, pat militāro skanējumu nomaina neliela, bet kontrastējoša beigu epizode. Pazūd Rekvīema orķestra partijā kopumā spēcīgi izteiktā ritma stihija, un vienīgo reizi visā skaņdarba gaitā priekšplānā izvirzās sonorikas elementi kora dziedājumā. Parādās teksts *Magnificat anima mea*, kas Rekvīemā pats par sevi ir negaidīts pavērsiens; sākumā tas skan nedroši, neskaidri, bet tad, aizvien pieaugot spēkā un pārliecībā, noslēdz kompozīciju ar skanīgiem gaviļu saucieniem.

Andra Vecumnieka darbu rekvīema žanra kontekstā labi raksturo paša komponista vārdi par savu daiļradi kopumā:

Nepiederu pie tiem, kas grib risināt dziļas filosofiskas domas, skart dvēseles sāpi [..]. Lasot tekstu, rodas muzikālās idejas un tālāk ir prāts, kas tās profesionāli sakārto [Fūrmane].

Šis komentārs arī sniedz skaidru atbildi par Rekvīema *programmu*, cikla veidojumu un kompozīcijas principiem: proti, pati skaņdarba iecere nav saistīta ar sakrālās sēru mesas vēstījumu, līdz ar to apcere par dzīvības un nāves tēmu, kā arī mierinājuma vai katarses funkcija nav galvenā. Pēdējā daļa ar rekvīema tekstu Vecumnieka darbā ir *Libera me*, un tai seko *Amen* kā vispārināts noslēgums. Šajā gadījumā rekvīema kanoniskais teksts kļūst par konstruktīvi tēlainu izejmateriālu dažādu tehnisko ideju realizācijai. Cikla sešpadsmit daļās tās izpaužas visai daudzveidīgi. Te jāatzīmē, piemēram, polifonās tehnikas paņēmieni – imitācijas, kanoni (*Tuba mirum, Recordare*), kontrapunktējošu līniju savijumi (*Dies irae, Lux aeterna*), dažāda veida heterofonija (*Agnus Dei, Recordare*), ostinato (*De profundis*), arī basa ostinato formas (*Kyrie eleison, Sanctus*). Lielu lomu gūst repetitīvā tehnika (*Requiem, De profundis, Amen*), kas cieši saistīta ar variantveidi. Cikla vienotību rada faktūras modeļu un intonatīvās arkas, kas caurvij Rekvīema daļas (tās saista, piemēram, *Lux aeterna* un *Pie Jesu*, kā arī *Recordare, Pie Jesu* un *Amen*). Gan šie, gan vēl citi attīstības paņēmieni visbiežāk darbojas kompleksi,

veidojot dažādas interesantas kombinācijas. Tomēr tēlainā ziņā Rekvīema daļas lielākoties ieturētas skumju pārdomu un sēru raksturā. Šādu satura ievirzi komponists izcēlis arī ar atbilstošu žanra un faktūras zīmju klātbūtni; to vidū ir sarabandas sēru gājiena elementi *Kyrie eleison* daļā, smagnējs korālis *Requiem* daļā, lamentācija *Dies irae* sākumposmā, psalmodija *Agnus Dei*, savukārt *De profundis* daļā saklausāmas viduslaiku sekvenses *Dies irae* intonācijas. Tātad, arī nebūdam sakrāls vārda tiešā nozīmē, Vecumnieka skaņdarbs nezaudē saikni ar rekvīema būtību un svarīgākajām sakrālo žanru saturiskajām zīmēm – respektīvi, tas apliecina žanra invarianta klātbūtni.

Pētera Butāna mesā *Libera me, Domine* ceļš uz gaismu ir lēns un pakāpenisks. Tā ir kā grūta cīņa, kas jāizcīna, izejot cauri dramatisma un traģikas piesātinātajām rekvīema un mesas ordinārija teksta drūmākajām lappusēm. Spriegi hromatiska vide, blīvi disonants skaņu audums, sabiezināts simfoniskā orķestra skanējums ar plašu sitaminstrumentu grupu, jau sākot ar cikla pirmo daļu – instrumentālo *Introitus* – rada drūmu, sasprindzinājuma un smaguma pilnu tēlu. Turpmākajās daļās dramatisms un traģika pieņemas spēkā, atklājoties dažādās niansēs. Otrajai daļai *Crucifixus* draudīgu un biedējošu nokrāsu piešķir sitaminstrumentu ostinato līnijas. No vienas puses, tās asociējas ar mehānisku, militāru spēku, bet, no otras, liek saklausīt sirdspukstus, kas daļas beigās ar tekstu *et sepultus est (apbedīts)* izdziest. Trešā daļa *Tuba mirum*, kas bez pārtraukuma pāriet ceturtajā (*Dies irae*), iezīmīga ar bieži izmantotiem sonorikas un aleatorikas līdzekļiem gan orķestra un kora partijā, gan basa solobalsī; šie paņēmieni arvien pastiprina baiļu un izmisuma tēlu. Savu virsotni tas sasniedz teju ilustratīvā *dusmu dienas* attēlojumā – šausmu un iznīcības gara cauraustā *Dies irae* orķestra *tutti* epizodē. Pēc apokaliptiskās kulminācijas mesas risinājumā iestājas lūzums – nedroša, baiļpilna, askētiska, gluži kā baznīcā teikta lūgšana *Libera me*. [...] *Es bailēs drebu un bīstos par tiesāšanu un dusmām, kas nāks. Dusmu diena, tā nelaiimes un posta diena, ilgā un ļoti skarbā diena* – kā baiļu sastingumā pēc apokalipses šīs kora *a cappella* skandētās frāzes atbalso tikai baznīcas zvanu skaņas.

Lūgšanas noskaņu turpina mesas pēdējā daļa *Agnus Dei*. Lūgums joprojām ir nedrošs, klusināts un sāpju pilns, blīvu akordu uzbūves kora partijā mijas ar plašām, izteiksmīgām un saviļņojošām soprāna solofrāzēm. Slidošiem hromatismiem piesātinātā intonatīvā vide un disonantās saskaņas joprojām saglabā spriedzi, tomēr kopumā šajā daļā jau valda citas krāsas. No spēcīgā orķestra skanējuma palikuši tikai atsevišķi tembrāli maigākie instrumenti – vibrofons, arfa, vijoles un alti, savukārt līdzšinējo dramatisko basa solo nomainījis gaišs soprāna solo tembrs. Instrumentācijas krāsas ienes skanējumā spēcīgu kontrastu. Sevišķi spilgti instrumentācijas līdzekļi izmantoti epizodē *Lux aeterna*, kas skan īpaši gaiši un cerības caurstrāvoti. Trijstūris, zvaniņi, zvani, čelesta, vibrofons, arfa un augsto stīgu instrumentu tremolo rada liegu fonu solistes un kora

dziedājumam; šie aleatoriskie *komentāri* gluži uzskatāmi ataino trauslu, vizuļojošu mūžīgās gaismas tēlu.

Pārsteidzoša ir mesas koda. Tās iestāju iezīmē negaidīts pavērsiens: kora sastingušo, blīvo sekundu saskaņu virkne atrisinās gaišā *A dur* trijskanī – šķiet, pirmajā konsonantajā akordā visā darbā. Pretstatā iepriekš spriegī disonantajai izteiksmei šī konsonanse ieskanas kā patiesa katarses zīme: pēc šausmām, izmisuma un bailēm ir sasniegta apskaidrība, gaisma un miers. Visa koda veidota uz *A dur* trijskaņa pamata, apdziedot to ar alterētām plagālām palīgsecībām. Kora izturētie akordi iekrāsoti ar vieglu, caurspīdīgu lociņinstrumentu tremolo un arfas spēli, un uz šī fona skan plašas soprāna solofrāzes ar tekstu *et lux perpetua luceat eis*. To melodiskais veidojums – oktāvas lēcieni (a^1-a^2) augšup, *aizkavēšanās* uz sasniegtās skaņas un tad pakāpeniska, nesteidzīga lejupslīde – raisa tēlainas asociācijas ar gaismu, kas plūst no debesu dzilēm. Šis materiāls atkārtots vairākkārt, arvien drošāk un pārliecinošāk, arvien augstāk tiecoties soprāna dziedātajām frāzēm; pamazām pieaug kora balsu skaits, un pakāpeniski pievienojas koka pūšaminstrumenti. Beidzot, pašā mesas izskaņā, skanējumā apvienojas viss orķestris, un klusināti, bet liksmi gaviļu zvani liecina par garajā un grūtajā ceļā sasniegto gaismu un mieru.

Romualda Jermaka Rekviēma beigu daļas *Agnus Dei* un *Lux aeterna* atklāj galveno šim žanram piemītošo jūtu sfēru pretstatu – skumju smagumu un izlīdzinājuma apskaidrību. *Agnus Dei* ir noskaņā drūmākā Rekviēma daļa. Jau ērģeļu ievadā skaidri iezīmējas smagnēji soļi, ko attēlo krītošu kvartu un kvintu ritmiski vienmērīgs pulsējums. Kā ritma ostinato šis soļojums caurvij visu cikla daļu. Kora balsu melodiskajā materiālā saklausāma vēlme tiekties augšup, taču to nomāc krītošas intonācijas frāžu noslēgumos. Četrbalsīgā kora imitācijas, kas pāraug blīvā akordu izklāstā, vēl pastiprina smagnējo ritējumu.

Turpinājumā Rekviēma pēdējā daļa *Lux aeterna* uztverama kā mierīgs, atturīgs, bet gaišs apliecinājums mūžīgajai gaismai. Tajā apvienojas viss atskaņotājsastāvs, veidojot daudzslāņainu mūzikas audumu. Četru līniju – abu solistu, kora un ērģeļu – kopskaņa risinās reljefā, it kā *elpojošā* polifonā izklāstā. Sasaukšanās un atbalss elementi, imitācijas unisonā ir kā simboli, kas pauž domu un noskaņas vienotību. Arī intonatīvā ziņā visās faktūras līnijās saklausāma līdzība: valda pakāpeniskā kustībā balstīta gregoriska stila melodika. Daļas otrajā epizodē atbalsojas Rekviēma pirmās daļas teksts (atbilstoši kanoniskā rekviēma teksta izkārtojumam) un arī mūzikas materiāls – nopietns, skumjš kora *a cappella* korālis, veidojot tematisko arku. Izskaņā solistu un kora dialogā vairākkārt atkārtojas teksta frāze *luceat eis (lai atspīd viņiem)*. Valda mierpilni liriska noskaņa, romantiski kantilēnas intonācijas gaiši mažorīgā raksturā. Tādējādi it kā tiek noņemts iepriekšējās Rekviēma daļas smagums un sasniegts rāms, apskaidrots izlīdzinājums; tas apliecina gaismas un dzīvības uzvaru pār tumsu un nāvi.

Georga Pelēča *Requiem latviense* pēdējai daļai raksturīga rāmas liriskas noskaņa. Un tomēr arī te atklājas kontrasts starp daļas pirmo posmu *Agnus Dei* un beigu epizodi *Lux aeterna*. Pirmais posms risināts kā divu solistu – kontrtenoru sasaukšanās. Nesteidzīgs, rāms plūdums, imitācijveida atbalsis, balsts uz mažora trijskaņa skaņām – viss zīmē gaišu, idilliski apskaidrotu ainavu. Savukārt fināla daļas pēdējais posms veidots neparastā noskaņā: tas skan kā sentimentāla, smeldzes pilna romance kora dziedājumā. Mīnora skaņkārtā, 6/8 taktsmēra šūpojums, balsts uz galvenajām harmonijas funkcijām rada melodiju, kas izceļas ar vienkāršību un emocionālu tiešumu. Tieši šis mūzikas materiāls kļūst par rekviēma beigu tematismu, kas tiek atkārtots daudzkārt, it kā neļaujot šķirties no līdzšinējās noskaņas, un pārlicina ar gaišām skumjām, samierinošu, izlīdzinošu skatu uz nāvi. Ilgstošais noslēgums savā ziņā simbolizē stāvokli, kurā laiks ir apstājies, ieritējis mūžībā. No šī viedokļa Pelēča *Requiem latviense* izskaņa rosina paralēles ar tradicionālajā pasaules uzskatā valdošo priekšstatu par laiku. To raksturo Janīna Kursīte:

Folklorā eksistē šīssaules laiks un viņssaules laiks. Tiem katram savs ātrums, tie nav vienlaicīgi. [...] Te var runāt arī par kaut ko dziļāku – par sakrālo un profāno laiku. Profānajā uztverē laikam ir viens ātrums, bet sakrālajā – cits. Sakrālajā jeb mītiskajā viss ir reizē acumirklis un reizē mūžība. Šis mītiskais laiks ir fascinējošs, jo nekad nepazūd pavisam. [...] Viss sākas atkal no jauna [Kursīte 1999 : 24].

Kā redzam, lai cik atšķirīgi, individualizēti būtu rekviēma žanra traktējumi kopumā, vienojošā ir attieksme pret izskaņu. Komponisti tiecas darba noslēgumā apliecināt miera un gaismas pārspēku, neļaujot palikt sēru vai dramatisma sfērā. Tas pilnībā atbilst rekviēma kā apskaidrojoša, izlīdzinoša un mieru nesoša žanra funkcijai, tā tēlaini žanriskā invariants atklāsmei. Vienlaikus varam secināt, ka mūsdienu rekviēmi – gan ar liturģiju tieši, gan netieši saistītie – atspoguļo arī Baznīcas jaunās, Otrajā Vatikāna koncilā 20. gadsimta 60. gados akceptētās nostādnes. Proti, par sēru mesas galvenajiem akcentiem kļūst garīga attīrīšanās, šķīstīšanās, *cilvēcisko izjūtu trīsvienības* – cerības, ticības un mīlestības – vairošana ļaužu dvēselēs. Rekviēma vēstījumos Dievs ir klāt, tepat līdzās. Bet tikpat tuvi un svarīgi mūsdienu rekviēmu mūzikai ir klausītāji, kuriem atgādinājums *memento mori* palīdz skaidrāk izjust dzīves vērtību.

REQUIEM IN LATVIAN MUSIC. SEEKING FOR THE INVARIANT OF THE GENRE

Ieva Rozenbaha

Summary

Translated by Īrisa Vīka

Among the various genres of music a specific area is taken up by those of sacred music. Their origin, formation and development has been closely associated with church ceremonies and liturgy. But a lot of genres have also proved to be viable outside the sacred space. One of them, most comprehensively developed and revealed, proves to be the requiem.

The genre of requiem in Latvian music should be considered within the context of the 20th century. In the field of our musical creations it proves to be a comparatively new genre, dating back only one hundred years or so. The series of requiems in Latvian music starts with *Latvian Requiem* (*Latvju rekviēms*, 1921) by Emilis Melngailis, later followed by *Concert Requiem* (*Koncerts rekviēms*, 1967) by Pauls Dambis and other requiems by such composers as Viktors Baštiks (1979), Ilona Breģe (1997), Pēteris Butāns (1999), Romualds Jermaks (2002), Georgs Pelēcis (2006) and some others.

Although the number of requiems in Latvian music is rather insignificant one has to admit that the above genre has been interpreted by composers in a multiplicity of singular ways, displaying fundamentals of the genre in question alongside with an individual music handwriting.

In most cases, when writing requiems, Latvian composers make use of the basic textual material in Latin. However, requiems, based on texts in Latin, present a multitude of different music forms. Composers select different fragments of the text, thus, due to the textual program, providing for a wide choice of possible options for the creation of the musical cycle.

Requiem has always been one of those genres, which expresses the conceptually significant world outlook of its author, promulgating his inner creed and reflections about such existentially intrinsic values as life and death. Therefore, seeking for the invariant of the contemporary requiem, one should pose the following question: why do present-day composers still write requiems? Sometimes the reason can be quite personal, giving rise to the requiem as a dedication *in memoriam* to a concrete person. Or its momentum can be some socially significant factor, linked with the victims of war, death camps and deportations. But in cases devoid of such a momentum or a real desire to create a sacred piece of music in conformity with the liturgy of the church comes to the foreground the solely imaginary invariant of the present-day requiem, summoning people to avert their eyes from everyday bustle and trivia to think about the principal values of life and feel the breath of eternity. This, certainly, is the purpose of all

sacred music genres, but requiem is the most appropriate to reflect about such notions as life and death. The emotional experience of every single funeral guest adds to the common feeling of consolidation, cleansing and purifying everybody present. Transformation of such feelings into musical images should be considered to be the imaginary invariant of the contemporary genre of requiem.

As to the genre of requiem in contemporary music there is no doubt that its involvement in the present-day liturgy is not determinant, predominantly intended to be the music for concerts. Therefore, the major function of the present-day requiem is to address those who stay behind, enlightening and strengthening them. In music every composer makes use of his own means of music expression. And yet, the function of creating catharsis predetermines several common features as well. Most clearly they show up in the concluding part of the requiem, because it is solely the coda that winds up everything, directing the message of music towards reconciliation and light.

Literatūra

Alberings, Ansis. *Kora skaņdarbu latīņu tekstu tulkojumi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Skolu centrs, 1992

Katoliskās Baznīcas katehisms. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrīja, 2000

Kursīte, Janīna. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999

Lindenbergs, Jānis. *Latviešu kora literatūra / 2. d.* Rīga: Musica Baltica, 2001

Melngailis, Emīlis. *Raksti / Sastādītāja un komentāru autore Silvija Stumbre*. Rīga: Liesma, 1974

Ramats, Eduards. Emīļa Melngaiļa „Pastarā diena”. *Latvis*. 1921, 30. novembris

Stumbre, Silvija. *Emīlis Melngailis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959

Valle, Bernhards. Koncerti. *Latvijas Sargs*. 1921, 29. novembris

Vītoļiņš, Jēkabs. Priekšvārds. *Emīlis Melngailis. 100 dziesmas*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949, 3.–6. lpp.

Медушевский, Вячеслав. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка, 1976

Мохова, Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров). *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки / Сборник научных трудов*. Ленинград: Ленинградский Государственный институт Театра, музыки и кинематографии, 1980, с. 52–70

Citi avoti

Grauzdiņa, Ilma. Anotācija Romualda Jermaka *Rekviēma* pirmatskaņojumam Rīgas Domā 2002. gada 15. novembrī

Fūrmane, Lolita. *Vecumnieks, Andris*. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=323&profile=1>>

Kokins, Jānis. *Rekviēms latviešu mūzikā* / Bakalaura diplomreferāts. Rīga: JVLMA, 2005

Sausiņa, Daina. *Rekviēma žanrs franču mūzikā* / Maģistra darbs. Rīga: JVLMA, 2002

Stankēvičs, Rinalds. Saruna ar Ievu Rozenbahu 2008. gada 29. augustā / Pieraksts autore personiskajā arhīvā

Špundzāne, Diāna. *Rekviēma žanrs un tā modifikācijas latviešu mūzikā* / Diplomdarbs. Rīga: LVK, 1987

Tomsons, Valdis. *Emiļa Melngaiļa* Latvju rekviēms: zināmais un mazāk zināmais par skaņdarba ieceri / Bakalaura diplomreferāts. Rīga: JVLMA, 2007

DZEJAS MOTĪVI LŪCIJAS GARŪTAS SOLODZIESMĀS

Dzintra Erliha

1934. gada 3. martā Lūcijai Garūtai dāvātajā kordziesmu krājumā Jāzeps Vītols ieraksta veltījumu: *Latoju dziesmas plaukstošajam ziedam*.¹ Un patiesi – pārskatot Lūcijas Garūtas daiļradi, redzams, ka solodziesma ir tajā visplašāk pārstāvētais žanrs, kas ietver vairāk kā 200 skaņdarbu. Šai ziņā gan viņa nav vienīgā latviešu skaņumākslā: nacionālā romantisma laikmetā solodziesmai bijusi liela nozīme arī daudzu laikabiedru – piemēram, Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola, Jāņa Zāliša un Jāņa Mediņa mūzikā.

Taču ir kāds aspekts, kas Garūtas solodziesmas izceļ uz pārējo šī žanra darbu fona – proti, liela daļa no tām rakstīta ar pašas autorenes dzeju un līdz ar to apliecina ne vien viņas komponistes, bet arī dzejnieces talantu. Raugoties no šī viedokļa, Garūtai starp latviešu akadēmiskās mūzikas pārstāvjiem tikpat kā nav līdzinieku. Analogi Mikolaja Konstantīna Čurloņa (komponista un gleznotāja) vai Marģera Zariņa (komponista un prozaista) jaunradei, arī Garūtas solodziesmas ir interesanta viela pētījumam, kā viena un tā pati radošā personība izpaužas dažādu mākslas žanru saskarē. Raksta mērķis ir rast vismaz daļēju atbildi uz šo jautājumu.

Raksturojot Lūcijas Garūtas mākslu kopumā, jāatzīmē tās romantiskā ievirze: viena no viņas pašas un arī viņai tuvo autoru dzejas vadlīnijām ir dvēseles pārdzīvojumu un mūžīgās dabas pretstatījums. No dažādajiem Garūtas dziesmās sastopamajiem dabas simboliem īpaši gribētos izcelt zvaigznes.² To tuvību mākslinieces radošajai būtībai savulaik akcentējusi jau Zenta Mauriņa, rakstot: *Zvaigžņotā – tā es garā saucu Lūciju Garūtu. Viņas mūzika aizrauj no zemes, tā ceļ zvaigznēm un saulei pretī* [Mauriņa 1937].³ Atsevišķas *zvaigžņotas* dziesmas tapušas ar pašas komponistes vārdiem (*Pie zvaigžņotās jūras* un *Zvaigžņu naktī*, 1928). Taču no citiem dzejniekiem Garūtai šai ziņā bijis tuvs Fricis Bārda. Arī viņa iemīļoti simboli ir zvaigznes, zilā krāsa, kosmosa plašums. Ne velti literatūrzinātnieks Vilnis Eihvalds dēvējis Bārdu par *Zemes dēlu ar zvaigžņu dvēseli* [Eihvalds 1980 : 32]. Aplūkojot Bārdas dzejoli *Pirmā zāle*, viņš norāda:

Jāpievērš uzmanība, turklāt liela, arī detaļai “zvaigžņu dūmakas”, jo tas visai ainai paver perspektīvu uz laika un telpas bezgalību, uz visu zvaigžņoto Visumu, kas Bārdas poētikā ir ļoti svarīgi [Eihvalds 1980 : 75].

Agrīnajās dziesmās, kas tapušas līdz 1926. gadam (ieskaitot), Bārda līdzās pašai Garūtai ir vienīgais dzejas autors, un komponiste epizodiski pievērsusies viņa dzejai arī vēlāk – tomēr tikai mūža pirmajā pusē. Tā, piemēram, ar Bārdas vārdiem komponēta Garūtas dziesma *Zvaigznes un zeme* (1929).

¹ Dāvinājuma eksemplārs glabājas Lūcijas Garūtas fonda arhīvā.

² Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale stāsta arī par citiem simboliem – jūru un kalniem:

Jau kopš Lūcijas skolas gadiem Garūtu ģimene regulāri pavadīja vasaras Rīgas Jūrmalā. Tad arī tapusi viena no pirmajām dziesmām „Es esmu jūrnieks” – savveida kods Garūtas būtībai. Tajā parādās viņas mūzikai arī vēlāk raksturīgā trauksme, ilgas, traģiskā jausma [Pormale 2008].

Kā piemērus jūras tematikas tvērumam var minēt arī dziesmas *Debess un jūra* (1926, Fricis Bārda), *Jūras skūpstis* (1926), *Krusts jūras krastā* (1940; dziesmām ar pašas Lūcijas Garūtas vārdiem šeit un turpmāk teksta autors nav norādīts; dziesmām ar citu dzejnieku vārdiem iekavās minēts teksta autors). Savukārt interesi par kalnu tēmu, pēc Pormales vārdiem, rosināja dažas skolas gados iepazītās krievu literatūras lappuses, piemēram, Mihaila Ļermonotova poēma *Mciri* [Pormale 2008]. No solodziesmām šeit jāmin *Šūplā dziesma kalnu bērnam* (1928) un *Kaukāza bērna dziesma svešumā* (1932).

³ Raksta pamatā ir 1936. gadā Mūrmuižā nolasīta Zentas Mauriņas lekcija; turpmākajos gados šis apcerējums pārtapis plašākā esejā, kas pirmpublicēta Mauriņas *Kopotu rakstu* 1. sējumā [Mauriņa 1939].

Interesantu raksturojumu abu autoru gara radniecībai, sevišķi akcentējot krāsu izjūtas līdzību, 1941. gadā sniedzis kāds anonīms laikabiedrs J. L.:

Zili sidrabainu gaismu atstaro zilie duroju aizkari, zilie mēbeļu pārvelkamie un arī melnais, mirdzošais flīģelis. Tā vidū pati mājas saimniece, komponiste un klavierniece Lūcija Garūta zilā tērpā, sidraba saktiņu tērpā izgriezumā. Raksturojot krāsu atspulgu, parasti saka, ka zilā krāsa izteicot garīgumu, dvēseles liegmi, un tā laikam arī nebūs nejausība, ka lielāko vairumu savu dziesmu Lūcija Garūta komponējusi ar Friča Bārdas tekstiem, kas arī par visu vairāk mīlējis zilo krāsu; tad nāk Plūdonis, Skalbe un citi, un pašas Lūcijas Garūtas teksti [L., J. 1941 : 4].

Friča Bārdas īpašo nozīmi, daloties ar Oļģertu Grāvīti atmiņās, mūža nogalē uzsvērusi arī pati komponiste:

Es tai laikā [jaunībā – Dz. E.] ļoti daudz lasīju Bārdas dzejas. Patiesību sakot, Bārdas dzejas lappusītes man ir bezgala daudz apmīļotas, visas vien lasot skanēja, un vēl tagad, ja es atceros, es jūtos Bārdam parādā, jo daudzas apmīļotās lappusītes vēl tagad dzirdu, kā tās skanēja, bet uzrakstītas nav [Garūta 1975].

* * *

Vai Garūtas dzeja spēj eksistēt bez mūzikas? Pati komponiste atbild noliedzīgi – to lasām, piemēram, viņas anotācijā V kompozīciju vakaram 1940. gada 11. aprīlī: *Autora vārdi radušies reizē ar mūziku un nav domāti kā patstāvīgas dzejas* [Garūta 1940]. Līdzīgu viedokli par Garūtas daiļradi paudis arī Knuts Lesiņš grāmatā *Problēmas un sejas latviešu mūzikā* [Lesiņš 1939 : 55–56]. Un tomēr: caurskatot daudzu komponistes dziesmu tekstus, esmu secinājusi, ka tos caurstrāvo savdabīgs talants un poēzijas izjūta.

Garūta ir sacerējusi divu veidu tekstus – pirmie ieturēti t. s. brīvajā pantā (*Draugs*, 1926; *Mans sapni/Mon rêve*, 1926; *Svētā mīla*, 1929 u. c.) un savu vērtību iegūst mūzikas kontekstā, turpretī otros var nodalīt no mūzikas kā patstāvīgu dzeju (*Vakara blāzmā*, *Tautai*, abas 1932; *Aijā dziesmiņa*, 1943; u. c.). Otrā veida tekstus raksturo dzejas simetrija, atskaņas, izteiksmīga un bagāta valoda. Interesanti, ka arī mūzika pakļaujas tekstam un atkarībā no tā veidojas vai nu simetriskas, strukturā skaidras un kvadrātiskas uzbūves, vai arī brīvs caurviju plūdums. Un vēl kāds vērojums. Analizējot tekstu un mūziku atsevišķās dziesmās, konstatēju – jo dziesmai spilgtāks, krāšņāks, patstāvīgāks teksts, jo vienkāršāks un *pavadošāks* ir tā iemiesojums mūzikā (tas izpaužas dziesmā *Dzīmtene pavasarī*, 1935, *Aijā dziesmiņā* un *Vakara blāzmā*). Savukārt – jo krāšņāks, harmoniski piesātinātāks dziesmas muzikālais veidols, jo nepatstāvīgāks, no mūzikas grūtāk atdalāms ir teksts. Šo otro tendenci pārstāv dziesmas *Mans sapni*, *Svētā mīla* u. c.

Mīlas lirika ir viens no dominējošajiem motīviem daiļrades agrīnajā periodā. Zīmīgi, ka tieši šīs tematikas dziesmas pārsvarā top ar pašas komponistes vārdiem, radot pamatu pieņēmumam, ka tajās visspilgtāk atspoguļojas viņas ilgas, cerības un sapņi. Viena no to raksturiezīmēm ir *quasi* improvizatoriskais skanējums.⁴ Lielu nozīmi šai ziņā gūst biežās

⁴ Par to raksta, piemēram, Jānis Čirulis, apcerot 1929. gada kompozīciju vakaru. Viņa skatījumā, izņemot dažas dziesmas, viss pārējais ir ne vairāk, ne mazāk kā dziļi izjusta un pārdzīvota improvizācija [Čirulis 1929]. Līdzīgs komentārs ir Jānim Zālītim: *Kā allaž feminimuma pārstāvei, arī Lūcijai Garūtai kompozīcijās dominē improvizāciju stils. Šķiet, šai virzienā viņu vedina viņas literāriskā gaume* [Zālītis 1929]. Recenzentu spriedumiem par improvizatorisko ievirzi bieži ir kritisks raksturs. Tomēr solodziesmās, manuprāt, tieši improvizatoriskums ir viena no spilgtākajām un vērtīgākajām Garūtas mūzikas iezīmēm, kas piešķir skanējumam īpašu vijību. Neraugoties uz *quasi* improvizatorisko izklāstu, redzams, ka mūzikas materiāls ir pārdomāts un pat filigrāni slīpēts; par to liecina smalki detalizētais faktūras zīmējums (atsevišķu balsu polifoni izcēlumi) un daudzās remarkas, kas bieži vien atšķiras dažādos faktūras slāņos – stakato, tenuto u. tml.

metra un tempa maiņas, kā arī ritma brīvdalījums (jo īpaši trioles), kas mūzikas skanējumam piešķir izrakstīta rubato iespaidu. Piemēru vidū ir dziesmas *Šķīroties* (1928), *Nāras dziesma* (1928), *Mans sapni* u. c. No diviem Garūtai tuviem formveides principiem – strofiskums un trijdaļība – šīs grupas dziesmām sevišķi raksturīgs otrais, turklāt nereti tas saistīts ar noteiktu tēlainās attīstības modeli: rāms, mierīgs, sapņains sākumposms, sekojošs strauji brāzmains attīstoša tipa vidusposms un noslēgumā – atgriešanās pie sākotnējā, mierīgi plūstošā mūzikas materiāla. Interesanti, ka tāda pati uzbūve ir arī Četrām prelīdēm klavierēm solo (1927/1929); starp klavierdarbiem tieši šis cikls mūzikas valodas ziņā visvairāk sasaucas ar mīlas lirikas tvērumu solodziesmās. Uzkrītoša ir vēl kāda līdzība – dziesmas klavieru priekšspēlē nereti parādās *skrjabiniska* kolorīta disonants akords ar pazeminātu tercu (par šī akorda lomu Garūtas klaviermūzikā sk.: Erliha 2007 : 32–33). Piemēram, dziesmā *Mans sapni* skan D_9^{-5} otrais apvērsums un $DDVII_7^{-3}$ (sk. 1. piemēru); *Debess un jūra* – $DDVII_5^{-3}$ (sk. 2. piemēru), *Šķīroties* – akords, kas enharmoniski līdzīgs $DDVII_7^{-3}$, un DD_9^{-5} (sk. 3. piemēru). Arī divās no četrām prelīdēm – Pirmajā un Otrajā – sastopama līdzīga harmonijas nianse.

1. piemērs (*Mans sapni*)

Andante, quasi adagio

Espressivo
(poco len.)

p Mans sap - ni. mans klu - sais sap - ni.

2. piemērs (*Debess un jūra*)

Andante tranquillo

Dolcissimo

p Tu du - si ma - nā sir - dī. kā de - bess jū - rā dus.

3. piemērs (*Šķīroties*)

Andantino

p *leggierissimo*

con *2do*

Klavieru partija mīlas tematikas dziesmās lielākoties ir izteikti sarežģīta, virtuoziem elementiem bagāta (*Zvaigžņu naktī, Mans sapni* u. c.). Ņemot vērā nepieciešamību saskaņot daudzās tempa maiņas, dziesmas prasa no intepretiem lielisku ansambļa izjūtu.

Garūtas mīlas lirikā spēcīgāk ir izteiktas traģiskas noskaņas nekā viņas laikabiedru jaunradē, un to savulaik atzīmējuši jau mūzikas kritiķi. Tā, piemēram, Jēkabs Poruks, recenzējot Garūtas kompozīciju vakaru, 1929. gadā raksta:

Latviešu oriģināldziesmai pa laikam piemīt skumjš raksturs; tāds bieži ir A. Kalniņš, vēl biežāk Jānis Mediņš. Bet viņi neviens neattiecinā šo lirisko pesimismu tik tieši uz sevi, kā Garūtu Lūcija. Viņas dziesma ir viņas dzīve. Un dzīvi izdzīvot viņai lemts visā spilgtumā tikai dziesmā. Viņai gandrīz nemaz nav ārpusaules, jo kontrasts starp sapni un iespējamību tai ir pārāk satriecošs. Tāds individuāls bezizejas pesimisms dveš, piem., no dziesmas „Ilgas”. Gribētos [...] mīlēt tā kā „visa Esamība plašā par vienu lielu bezgalīgu Mīlu kļūst”. Bet baigi top dvēselei no sapņiem pamostoties, jo „starp četrām šaurām sienām sēž mazs cilvēks, un viņa šaurā miesas būdā jādzīvo tev, dvēsele mana”. Autorei nav īsta prieka nekur. Viņas patētika – Garūtu Lūcijai sevišķi raksturīgs izteiksmes veids – ir eksaltēta, konvulsīva, tā neizskan gavilēs, bet nosmok saldsāpīgās atmiņās, ilgās [Poruks 1929].

Šajā salīdzinājumā noliedzami ir daļa taisnības – to var attiecināt uz daudzām Garūtas solodziesmām, piemēram, uz *Skumstošo mīlu* un *Ilgām* (abas 1929).⁵ Līdztekus minorīgajam skanējumam un zemajam reģistram *Ilgu* drūmo noskaņu paspilgtina lielas sekundas kā savdabīga vadintervāla jeb mikrorefrēna atkārtojums, sarausfītais (negaidītu paužu – daudznozīmīgu apstāju – sašķeltais) mūzikas materiāls gan klavieru, gan vokālajā partijā; līdz ar to par gaišo, kantilēno vidusposmu patiesi var teikt, ka tas *neizskan gavilēs, bet nosmok* – reprīzi var uztvert kā savveida pamošanos no sapņa. Šai ziņā spilgti izteikta ir līdzība ar dziesmu *Ziemas pasaciņa* (1929). Jāņem vērā, ka komponistes personiskajā dzīvē laiks, kad rakstīti kritiķa Poruka vārdi, bija skumjš: viņa sūtīja uz Parīzi vēstuli pēc vēstules savam studiju gadu draugam, franču tēlniekam Žoržam Kruzā (*Georges Crouzat, 1904–1976*), bet atbildi tā arī vairs nesaņēma.⁶

Atzīmēšu kādu dzejas īpatnību, kas sastopama vairākās Garūtas 20. gadu nogales / 30. gadu sākuma dziesmās – *skumjās* mīlas lirikas paraugos; to vidū ir *Džanemas dziesma* (interesanti, ka pirmais, nosvītrotais nosaukums bija *Bezvārda ilgās* – to apliecina dziesmas rokraksts Mildas Brehmanes-Štengeles muzeja arhīvā), *Skumstošā mīla* un *Kaukāza bērna dziesma svešumā*.

⁵ Runājot par Garūtas solodziesmām kopumā, Poruka secinājums tomēr jāvērtē kā pārlietu vienkāršots: tas atspoguļo tikai vienu šķautni komponistes daiļradē; to nevar attiecināt, piemēram, uz tādām dziesmām kā *Svētā mīla, Dzimtene pavasarī, Zvaigznes un zeme* u. c.

⁶ Francijā komponiste sastapa savu mīlestību – tēlnieku Žoržu Kruzā. Abiem jaunajiem māksliniekiem gan nebija lemts veidot kopīgu likteni: no dzimtenes sūtītās Lūcijas vēstules līdz Žoržam nekad nenonāca, tās noslēpa un noglabāja viņa krustmāte, neļaujot viņu mīlestībai un sapņiem piepildīties. Par šīm skaistajām jūtām liecina vien atmiņu stāsti, ko savulaik uzklusījusi Lūcijas Garūtas vecākās māsas Olgas mazmeita Daina Pormale (Lūcijas Garūtas fonda vadītāja), un dažas franču valodā tapušas dziesmas (Garūta brīvi pārvaldīja franču valodu), pirmām kārtām *Mans sapni/Mon rêve*.

Džanemas dziesma (1928)	Skumstošā mīla (1929)	Kaukāza bērna dziesma svešumā (1932)
<p>a---- <i>Kādēļ laime gaišā tik ātriirst?</i> <i>Kādēļ mīlas sapņi tik ātri mirst?</i> <i>Kādēļ zemes īso skaisto dzīvi nomāc smagas sāpes, šīs zemes īso dzīvi, kādēļ to nomāc sāpes?</i> <i>Ak, kādēļ ātri laime gaišāirst?</i> a----</p>	<p><i>Kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, mana nāvei nolemtā mīla?</i> <i>Sapņos mirdzošos tevi es ietinu, dvēšles dziļumos tevi es guldīju, sapņus mirdzošus pāri tev pārklāju, dvēseles mīļākos sapņus tev pārklāju, kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, sirdī veltīgi skumstošā mīla?</i></p> <p><i>Kādēļ tu neklusē, kādēļ tu neklusē, kādēļ arvien vēl dzīva tu esi, kādēļ no jauna sāpes man nesi? tu, veltīgi dzimusī, tu, veltīgi bijusī, tu apsmietā, tu nievātā, tu nesaprastā, tu nevajadzīgā, kādēļ tu neklusē?</i></p> <p><i>Kādēļ tu nedusi, kādēļ tu nedusi, mana nāvei nolemtā mīla?</i> <i>Sapņos mirdzošos tevi es ietinu, dvēšles dziļumos tevi es guldīju, sapņus mirdzošus pāri tev pārsedzu, dusi, brīnišķā, dusi, dievišķā, dvēslē veltīgi dzimusē mīla.</i></p>	<p><i>Manas zemes augstie kalni, vai jūs dzirdat sava bērna skumjas?</i> <i>Vai jūs dzirdat sava bērna ilgas, kas grib šai dziļā naktī pie klintīm vaigu glaust.</i> <i>Manas zemes klintīs dusošais ezers, vai tu dzirdi sava bērna skumjas?</i> <i>Vai tu dzirdi sava bērna ilgas, kas gaišā mēness naktī tev staru pielietās dzelmēs grib savas asras liet?</i> <i>Manas zemes klintīs traucošā upe, vai tu dzirdi sava bērna sāpes?</i> <i>Vai tu dzirdi sava bērna ilgas, kas tālā svešā zemē grib savai sāpošai sirdij, savai sāpošai sirdij, ļaut tavās dzelmēs zust, ļaut tavās nemiera pilnajās dzelmēs zust.</i></p>

Visām šīm dziesmām ir kāda kopīga iezīme: dzeja veidota kā jautājumu virtene.⁷ Visām raksturīgs anaforas princips (t. i., līdzīgs teksta rindiņu sākums), kas šai gadījumā pasvīturo monotono noskaņu. Iespējams, šo dziesmu ievirze saistīta ar autores tā brīža personiskajiem pārdzīvojumiem.

⁷ Šis dzejoļa tips Garūtai būtuvis arī vēlāk – piemēram, dziesmā *Krusts jūras krastā*, kontrastsastatformas pirmajā posmā, tas arī parādās nemiera un trauksmes kontekstā.

Varbūt neatbildētie jautājumi savā ziņā simbolizē 20. gadu nogalē tapušās vēstules draugam Žoržam Kruzā, uz kurām komponiste tā arī neguva atbildes?

Viena no Garūtas dzejas satura līnijām ir austrumu tematika. Savijoties ar mīlas lirikas sāpīgajām lappusēm, tā spilgti izpaužas vairākās jau pieminētajās dziesmās – piemēram, *Džanemas dziesmā* un *Kaukāza bērna dziesmā svešumā*. Abiem skaņdarbiem ir kopīga virkne mūzikas valodas iezīmju – lēnais temps, minorīgums, turklāt valda *tumšās* bemolu tonalitātes. Arī tukšo kvintu kolorīts šajā kontekstā uztverams kā vientulības, tāluma simbols. Vairumā Garūtas dziesmu klavieru pavadījums ir ļoti sarežģīts, bieži pat pretendējot uz patstāvīga skaņdarba statusu (piem., *Debess un jūra*, *Mans sapni*, *Šķiroties*), taču *nepiepildīto ilgu* dziesmās tas ir tiešām *pavadījums* – statiskā, it kā sastingušā akordu kustībā, nav virtuozu pasāžu, piemēram, izteiksmīgi virmojošo triolu. Tipisks ir liels *klusuma brīžu* – paužu, daudznozīmīgu fermātu īpatsvars. Savukārt mīlas lirikas tvērumu ar šo satura līniju vieno kāda vadharmonija, kas padziļina *tumšo* nokrāsu – jau raksturotie D vai DD akordi, kas iekļauj pamazinātu tercu. Austrumnieciskas tematikas dziesmās tie bieži skan nevis trauksmaini, bet statiski (kaut arī iekšēji saspringti) – uz tonikas ērgelpunkta. Abās dziesmās būtisks izteiksmes līdzeklis ir bezvārdu dziedājums, kas asociējas ar austrumnieciski melismātisku, brīvu balsu plūdumu.

82

4. piemērs (*Džanemas dziesma*)

Lento, molto espressivo

p

espress.

pp

Līdztekus ilgu vai sāpju caurvītām dziesmām Garūtas jaunradē jau 20. gados parādās arī cits mīlas tēmas risinājums – mīla ne kā intīmas jūtas, bet kā labestība un draudzība, sirds siltums, kas ļauj rast mierinājumu brīžos, kad, runājot Jēkaba Poruka vārdiem, *baigi top dvēselei no sapņiem pamostoties* [Poruks 1929]. Salīdzināšu šai ziņā divus 1926. gadā tapušus Lūcijas Garūtas solodziesmu tekstus, kuros, manuprāt, spilgti izpaužas viņas rakstības stilam tipiskas iezīmes.

<i>Mans sapni/Mon rêve</i> (1926)	<i>Draugs</i> (1926)
<p><i>Mans sapni, mans klusais sapni, mans brīnišķīgais melno acu sapni. Ak teic tu man, kādēļ, ak teic tu man, kādēļ man jāmin, ko tavas melnās acis pauž, Ak, teic tu man, kādēļ, ak, teic jel man, kādēļ mana dvēsele ap tevi nu sapņus gaišus, nu sapņus ilgu pilnus auž. Mans sapni, mans klusais sapni, mans saldaiss un sāpju pilnais melno acu sapni...</i></p>	<p><i>Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs. Teic, kāds liktens brīnišķīgs mūs kopā sien? Par tevi mīlas sapņu nav nekad man bijis, ap mani mīlas sapņus neesi tu vijis, un tomēr tuvi mēs viens otram esam, dziļ-dziļi dvēselēs viens otru nesam. Es zinu, draugs, kad drūmais vecums nāks, kad nespēks gurdinošs mūs abus māks, kad visi, kas mūs kādreiz mīlējuši, mūs aizmirstus būs sāpēs pametuši, tu būsi tas, kā mīlās rokās es spēšu asras klusināt, Es būšu tā, pie kuras krūtīm tu spēsi sāpes izraudāt. Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs.</i></p>

Abu dziesmu teksti ir nepārprotami līdzīgi un atklāj vairākas raksturīgas iezīmes.

- Pirmkārt, dziesmas sākas ar uzrunu, kas tipiski daudziem Garūtas dziesmu tekstiem. Tādā veidā autore apliecina tiešumu, degsmi, vērstoties pie uzrunātā objekta. Piemēru vidū ir arī citas dziesmas – *Svētā mīla* (Nāc, mīla, nāc..), *Drūmās dienās* (1929; teksts *Mana dzimtene, mana dzimtene, kad tev gaišas dienas nāks.*), *Lūgšana* (1941/1943; teksts *Sargi, Dievs, sargi, Dievs, sargi tos, kas svešumā klīst.*).
- Otrkārt, bieži šie uzrunas vārdi tiek atkārtoti divreiz – no tikko jau nosauktajām dziesmām te jāmin arī *Drūmās dienās* un *Lūgšana*. Dziesmās *Mans sapni* un *Draugs* atkārtojums ietver emocionālu kāpinājumu un lēnām paplašina uzrunas sākotnējo tekstu: *Mans sapni, mans klusais sapni, mans brīnišķīgais melno acu sapni.. / Mans draugs, mans labais draugs, mans mīlais tuvais dvēšles draugs.*
- Abos gadījumos dzejas vārsnās vērojama trijdaļība – proti, Garūta mēdz dzejoļa noslēgumā tieši vai variēti atkārtot teksta sākumrindiņas. Arī daudzu citu dzejoļu tekstos viņa, līdzīgi kā savos skaņdarbos, labprāt veido reprīzes, atkārtotot vai nu visu pirmo pantu, vai sākuma divrindi. Šī īpatnība raksturīga tieši intīmi liriskas noskaņas dziesmām. Piemēru vidū ir arī *Ziemas pasaciņa*, *Šķīroties* u. c.

Neraugoties uz lielo līdzību dzejas struktūrā, satura ziņā abi dzejoļi krasi atšķiras: pirmais patiesi uztverams kā intīma mīlas lirika, otrais veltīts draudzības jūtām. Līdz ar to mūzikas materiāls dziesmās *Mans sapni* un *Draugs* ļoti kontrastē. Iedziļinoties dziesmas *Mans sapni* vārsnās un mūzikā, skaidri redzams, ka teksts, lai cik poētisks un maigs, pats par

⁸ Spilgtākās harmoniskās krāsas parādās jau 1. taktī: Garūtai raksturīgais tonikas trijskanis ar sekstu un dominantes nonakords ar pazemināto tercu harmoniskajā mažorā (vēlāk daudz izmantots arī dubultdominantes nonakords ar līdzīgu kolorītu). Septiņbalsīgā sinkopētā pulsējumā šie akordi skan sulīgi, piesātināti, atstājot gaišu un reizē mazliet smeldzīgu iespaidu.

⁹ Mazliet atkāpjoties no pamattēmas, jāatzīmē, ka deminutīvi vispār bijuši raksturīgi komponistes runai, arī viņas vēstulēs sastopamajai leksikai. Lūcijas Garūtas fonda vadītāja Daina Pormale atceras, ka Garūta un viņas māsa – Erna un Olga – arvien cita citu uzrunājušas pamazināmā formā (Lūcītis, Ernītis, Olītis u. tml.), turklāt lībiešu valodai tipiskajā vienīgajā – vīriešu dzimtē (Garūtas māte Jūle Brencis cēlusies no Lēdurgas lībiešiem) [Pormale 2008].

¹⁰ Kārļa Skalbes dzejas pasauli komponiste savās dziesmās atklāj, jau tuvojoties daiļrades briedumam: tikai no 1939. gada. Šajā gadā top uzreiz divas dziesmas ar Skalbes tekstu – *Lietīņš* un *Rudens*, drīz tām seko arī *Zelta ozoli debesīs staro* (1940) un *Dzimtene* (1942).

¹¹ Piemēru vidū ir divas dziesmas ar Garūtas vārdiem – *Dzimtene pavasarī* (teksts *Tērpusies šodien dzimtene mana / Villainē zaļā zeltītiem rakstiem..*) un *Vakara blāzmā* (teksts *Pie debess zelta vakarblāzma..*), arī dziesma ar Skalbes tekstu *Zelta ozoli*. No citām krāsām bieži izceltas baltā un zilā.

sevi ne uz pusi neatspoguļo to jūtu un emociju gammu, kas izpaužas, savienojoties ar skaņu pasauli. Harmonijas krāsām bagātais, ekspresīvais klavieru pavadījums⁸, kas ir tik sarežģīts un papilddīts, ka to var atskaņot pat atsevišķi, atklāj klausītājam dziesmas patieso raksturu – kaislīgu un ugunīgu; tas liek apjaust mīlas liesmas, kas dedzinājušas komponistes sirdi skaņdarba tapšanas brīdī. Dziesma *Draugs* turpretī veidota kā rečitātīvs, kur klavieru partijai vien akustiska, vienmuļa fona loma. Atšķirībā no dziesmas *Mans sapni* klavieru partija ieturēta nevis straujā, plūstošā astotdaļu/trioļu ritumā, bet gan statiskā akordu izklāstā lielās nošu vērtībās. Dzejas vārdam šeit ir primāra nozīme. Atkarībā no paustās domas un tās pavērsieniem mūzikā ienāk gan pātrinājumi, gan negaidīti palēninājumi; mažorīgas noskaņas mijas ar skumjām, minorīgām krāsām. Raksturīgas ir daudznozīmīgas pauzes, kas palīdz izcelt kādu būtisku vārdu vai frāzi. Dziesma drīzāk atgādina nevis skaņdarbu tradicionālā izpratnē, bet mūzikas pavadībā deklamētu vēstuli Marisam Vētram, kurā izskan sirsnīga pateicība par ilggadējo draudzību un atbalstu dzīves grūtos brīžos. Mūzikas (bet ne dzejas!) ievirzes ziņā *Draugs* ieskandina trīs gadus vēlāk (1929) tapušās *Svētās mīlas* satura līniju – savdabīgu pretstatu tajā pašā gadā sacerētājai *Skumstošajai mīlai*.

Pavisam citas iezīmes raksturīgas dabas tematikai veltītajām dziesmām. Daudzas no tām vieno biežs deminutīvu izmantojums.⁹ No dzejas autoriem šeit līdzās pašai Garūtai īpaši jāizceļ Kārlis Skalbe.¹⁰ Viņa tekstu tvērumam mūzikā (*Rudens*, *Lietīņš*) raksturīgs īpašs smalkums, trauslums, lakonisms, arī klusināta dinamika – ne velti literatūrā uzsvērts, ka Skalbe bija *klusuma burvis* [Mauriņa 1955 : 169]. Garūtu, līdzīgi kā Frici Bārdu, aizrāva *makrokosmos*, tomēr vienlaikus viņu saistīja arī Skalbes *mikrokosmos* – spēja apjūsmot, piemēram, zāles stiebriņu. Tāpēc dziesmās ar Skalbes vārdiem nav Garūtai citviet tik raksturīgā plašuma, aizrautības, patētisko kulmināciju. Ritmiski ostinētais pavadījums nepretendē uz patstāvīgu lomu, taču ir ilustratīvi izteismīgs – dziesmā *Lietīņš* tas ar stakato ataino sīkās lietuspiles, dziesmā *Rudens*, sapludinot dažādus faktūras slāņus – rudenīgās miglas noskaņu. Dabas lirikas tvērumā – gan ar pašas, gan citu autoru tekstiem – bieži pieminēts *zelts*, *mirdzums* dažādās versijās, kas vedina uz īpašu faktūras kolorītu – trauslumu, augstu reģistru.¹¹

Vai dabas iedvesmotajās Garūtas dziesmās var saklausīt impresionisma atbalsis? Vairāki komponistes laikabiedri uz šo jautājumu atbild apstiprinoši. Piemēram, mūzikas kritiķis M. Brēms jau 1926. gadā raksta: *Ar neskaidru nojautu tā tver pēc impresionistiskām vīzijām, bet tvēriens paliek gaisā* [Brēms 1926]. Savukārt Jēkabs Graubiņš 1940. gadā komentē Lūcijas Garūtas kompozīciju vakaru šādi:

Otrajā daļā – dziesmas ar impresionisku, glezniecisku saturu. Tajās atrod izpaudumu autores prasme muzikālā ainavu glezniecībā. Te Skalbes „Rudens” ar zilo miglu un rudo noru: jauki izkārtota deklamācija, sērīgs noskaņojums. Te tā paša dzejnieka „Lietīņš” ar

skanošiem pilieniem klavieru pavadījumā. [...] Raiņa „Mēness laiva” – ar mēness nakts mistiku, ar vientulības sajūtas izpausmi skopās harmonijās un melodijas gājieniem oktāvās. [...] Šī programmas otrā daļa likās īpatnējākā un radniecīgākā Garūtas talantam un bija vakara skaistākais sniegums [Graubiņš 1940].

Impresionisma stila pētniece Žanna Paslere īpaši izceļ šim stilam tipisko tieci izmantot muzikālus ekoivalentus ūdenim, strūklakām, miglai, mākoņiem un naktij [Pasler], un jāatzīst, ka visi šie motīvi patiesi ir raksturīgi Garūtas solodziesmu tēlainībai; piemēru vidū ir jau pieminētās dziesmas *Mēness laiva* (Raiņa vārdi, 1940), *Rudens* (teksts *Zila migla, dūmi zili..*) un *Lietņš*.

Vienlaikus tomēr mūzikas romantiskajā skaņurakstā lielākoties neparādās nekas no impresionisma harmoniskajām krāsām. Vienīgais izņēmums ir dziesma *Mēnesnīca* (1941/1943) ar Andreja Eglīša vārdiem (sk. 5. piemēru) – liegi noslēpumains opuss, iezīmīgs ar veseloņu saskaņu kolorītu, ko mūzikas teorētiķi [Kārklīšs 1993 : 155] atzīst par būtisku impresionisma harmonijas iezīmi; klusināti izklāstītās paralēlu lielo tercu secības atsauc atmiņā Kloda Debišī prelūdiju *Buras*. Šī dziesma ir netieša izpausme Garūtas interesei par franču mūziku – interesei, ko viņa iemantoja jau 20. gadu otrajā pusē (1926, 1928), pēc studijām Latvijas Konservatorijā papildinoties Parīzē.¹²

5. piemērs (*Mēnesnīca*)

Lēni, šūpojoši M.M. ♩ = 50

Īpašu vietu Lūcijas Garūtas daiļradē ieņem patriotiskas ievirzes dziesmas, kuru īpatsvars pieaug jau 30. gadu daiļradē¹³ un jo sevišķi, sākot no 40. gadiem. Sapņus, mīlestību un ilgas nomaina reāls, objektīvizēts skatījums uz pasauli. Šo dziesmu tekstos atspoguļojas divu visai atšķirīgu literāro strāvojumu ietekme. Daudzās 30. gadu nogalē tapušajās dziesmās jūtama saikne ar t. s. pozitīvisma estētiku – virzienu, ko latviešu literatūrā pārstāv, piemēram, Edvarta Virzas romāns *Straumēni*, Aspazijas lirikas krājums *Kaisītās rozes*, Veronikas Strēlertes, Zinaīdas Lazdas u. c. autoru darbi. Literatūrzinātniece Benita Smilkīņa savā apcerējumā *Laikmeta konturējums pozitīvismu raksturo* šādi:

[...] estētikas pamatā bija latviskā gara un stabilitātes meklējumi, savas identitātes apzināšana. [...] pretrunu plosīta dzīves jēgas meklētāja vietā stājās dzīves atzinējs un piepildītājs, indivīds kā

¹² Garūtas Parīzes studijas atspoguļo Latvijas 20.–30. gadu kultūras dzīvei kopumā tipisku tendenci, kuru Benita Smilkīņa raksturo šādi: [...] vislielākā vēriba tika pievērsta Francijai. Tāpat kā savulaik uz Pēterpili, tagad studiju nolūkos vai arī kā tūristi radošās inteliģences pārstāvji visbiežāk devās uz Parīzi. Sistemātiski un lietpratīgi visdažādākā veida informācija par Francijas senākām un jaunākām kultūras dzīves norisēm bija visai ikdienišķa parādība [Smilkīņa 1999 : 24].

¹³ Lai arī šī satura līnija raksturīga galvenokārt Garūtas kara laika dziesmām, tomēr bažas un trauksme par dzimtenes likteni parādās arī atsevišķos agrīnajos darbos – jo īpaši pilgti dziesmā *Tautai* (1932; teksts *Dēli, kas dzimtenes likteņus vadāt, augstāk par sevi Latviju stādāt..*). Silvijas Stumbres rakstītajam, ka dziesmā *Tautai* komponiste vērsusies pie Saeimas deputātiem [Stumbre 1969 : 82], bijis savs pamats: Saeimā tolaik par stenogrāfisti strādājusi komponistes māsa Olga, un ar šo institūciju saistītās norises ģimenē vienmēr dzīvi pārrunātas.

pozitīvs sabiedrības loceklis, nevis sevī iegrimis īpatnis. Lauku sēta, kur visbiežāk noris darbība, nav tikai konkrēta vieta, māja laukos. Tā ir nedaudz apvoztizēta, jau tikumiska kategorija. Pretstatā civilizācijas samaitātībai tur tiek meklēta tā morāle un ētika, kas saglabājama un nododama nākamām paaudzēm [Smilktiņa 1999 : 46].

Garūtas daiļradē šo strāvojumu atspoguļo, piemēram, dziesma *Kas tie tādi spēka vīri* (1934, Vilis Plūdons), kā arī dziesmas ar pašas komponistes vārdiem – *Sirmā arāja nāve*, *Nes krūtīs saules spēku*, *latvi un Mums mūžam brīviem, latvi, būt* (visas 1940). Turpretī 40. gadu pirmajā pusē jaunas vēsmas komponistes daiļradē ienes Andreja Eglīša teksti. Tie pamatā, piemēram, viņas dziesmām *Latviešu karavīram*, *Tik manā dzimtenē*, *Ziemeiešu tauta* (visas 1941/1943) u. c. Uz šo dzeju daudzējādā ziņā var attiecināt literatūrzinātnieka Viestura Vecgrāvja raksturo:

Novatoriskais šajā posmā ir ekspresionismam raksturīgo īpatnību parādīšanās latviešu dzejā. Laikmeta nežēlība, latviskās zemkopju pasaules apdraudētība, dīvu totalitāro varu sadursme, kas smagi skar gan Latvijas tautu, gan zemi, viskontrastaināk un vistraģiskāk atklājas Andreja Eglīša dzejas krājumā „Nīcība”, kantātes tekstā „Dievs, Tava zeme deg!” un periodikā publicētajos dzejoļos. [...] Pasaule un cilvēki tiek tēloti labā un ļaunā simboliskā pretstatījumā, radošo un iznīcinošo spēku konfrontācijā [Vecgrāvis 1999 : 397].

Daudzām patriotiskajām dziesmām raksturīga akordu aktūra, minora tonalitāte, liels zemā reģistra īpatsvars, oktāvu dublējumu nozīmīga loma. Reizēm tās vieno zemes tēls, kas izpaužas gan mūzikas smagnējā skanējumā, gan solodziesmu tekstos (piem., *Liec ausi pie zemes un klausies*, 1940, Anna Brigadere; 1941./1943. gadā tapušajās dziesmās *Zemes dēls* ar Leonīda Breikša dzeju un *Savā zemē* ar Andreja Eglīša vārdiem). Dziesmas noslēgumā (piem., *Tautai, Kas tie tādi spēka vīri?*, *Zemes dēls* u. c.) bieži vien notiek pāreja uz vienvārda vai paralēlo mažoru, ienesot mūzikā gaišumu un cerību – it kā simbolizējot komponistes ticību tautas spēkam. Rodas asociācijas ar 30.–50. gadu klavierkompozīcijām: *Sendienām* (1949), Variācijām par *Karavīri bēdājās* (1933) un *Arājiņi, ecētāji* (1951; arī šeit jau nosaukumā pieteikta zemes tēma!). Tajās dominē akordu faktūra un oktāvu tehnika, minora tonalitāte, tomēr, līdzīgi patriotiskajām dziesmām, noslēgums lielākoties ir mažorīgs, himniskas apoteozes noskaņā.

Sevišķu uzmanību 30. gadu beigās piesaista kāda līdz šim Garūtas darbos gandrīz nemaz nefigurējoša satura līnija – tā ir reliģiskā tēma. Zīmīgi, ka ne tikai solodziesmās, bet arī instrumentālās kamermūzikas žanrā – vijoļopusā *Largo e andante religioso* (1939) – šajā laikā ieskanas sakrāla nots. Tieši ar šāda satura dziesmām komponistes daiļradē pirmoreiz ienāk jauna stilistiskā līnija – baroka atbalsis, kas vēlāk, jau pēckara gados, kulminē ar pievērsanos tipiskam baroka mūzikas žanram (*Sēru pasakalja par Veronikas Rekēvičas tēmu* klavieru trio, 1959). Barokālie elementi gan neizvirzās priekšplānā, bet ir iekausēti pamatos romantiskajā mūzikas valodā. Raksturīgas ir, piemēram, krusta figūras kontūras solodziesmas

Krusts jūras krastā melodikā (5.–6. t ; tiesa, brīvā tvērumā – ne kā tiešs J. S. Baha *krusta figūras* analogs).

Cits zīmīgs akcents – dziesmas *Lūgšana* (veltījums *No dzimtenes aizvestiem latvijiem*) noslēgums, valdošo minoru pašā izskaņā nomainot ar vienvārda mažoru, kas rosina analogiju ar baroka minora skaņdarbiem¹⁴; turklāt beigās (arī *Garūtas* daiļradei kopumā neraksturīgi) kā alūzija ieskanas korāļa *Es skaistu rozīt' zīnu* sākumtaktis. Barokālas asociācijas rada arī šī laikmeta mūzikas retorikai tik raksturīgā sekošana dzejas vārdam – *Garūtas* reliģiska satura dziesmās tā neapšaubāmi izpaužas spilgtāk nekā viņas citas tematikas solodziesmās. Proti, reliģiskā simbola izcēlumu tekstā pavada izmaiņas mūzikas valodā – ātru pulsāciju nomaina korāliska ceturtdaļu vai pusnošu kustība (piemēram, dziesmas *Krusts jūras krastā* 49. taktī). Nereti izmaiņas notiek arī metrā: tā dziesmā *Krusts jūras krastā* vērsanos pie krusta (*Tu, jūras krastā skumstošais krusts...*, 49. t.) iezīmē 6/8 takstmēra nomaina ar 3/2, savā ziņā simbolizējot Svētās Trīsvienības ideju; līdzīgu paņēmieni redzam arī dziesmā *Savā zemē*, 24. taktī – vietā, kur parādās reliģiskas ievirzes teksts, 4/4 takstmēru nomaina 3/2. Interesanti, ka arī dziesmā *Bērna sirds* (1929), kas kopumā pārstāv citu satura līniju, ieskanoties vārdam *Dievs* (30. t.), notiek metra maiņa no 6/8 uz 9/8 – atkal ienāk trijdaļu pulss, un pavadījumā valda plaša akordu faktūra.

Gan patriotiskā, gan reliģiskā satura dziesmas vieno vairāki konkrēti mūzikas valodas paņēmieni, kas citas ievirzes dziesmās tik spilgti neparādās.

- Klavieru priekšspēles tips: daudzas dziesmas ievada divi zīmīgi, zvanu skaņām līdzīgi akordi, kas līdzinās svinīgai uzrunai (*Drūmās dienās*; *Kas tie tādi spēka vīri*; *Liec ausi pie zemes un klausies*; sk. 6.–8. piemēru); te veidojas sasauce arī ar instrumentālo kamerdarbu *Teika* (1926).

6. piemērs (*Drūmās dienās*)

Lēni, smagi, ar dziļu izjūtu

Ma - na dzim - te - ne. ma - na dzim - te - ne.

The musical score for 'Drūmās dienās' is written in G major (one sharp) and common time (C). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo and mood are indicated as 'Lēni, smagi, ar dziļu izjūtu'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and consists of sustained chords. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and has lyrics: 'Ma - na dzim - te - ne. ma - na dzim - te - ne.'

7. piemērs (*Kas tie tādi spēka vīri*)

Moderato assai

Kas tie ta - di spē - ka vī - ri.

The musical score for 'Kas tie tādi spēka vīri' is written in B-flat major (two flats) and common time (C). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo and mood are indicated as 'Moderato assai'. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and consists of sustained chords. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and has lyrics: 'Kas tie ta - di spē - ka vī - ri.'

¹⁴ Jāpiebilst, ka minora un vienvārda mažora pretstatījums vispār ir raksturīgs *Garūtas* mūzikai, taču parasti mažora pieteikums aptver lielāku formas posmu – piemēram, Variācijās par *Karavīri bēdājās* un *Arājiņi, ecētāji* visa cikla finālū; turpreti solodziesmā *Lūgšana* gaišā izskaņā ir barokāli pēkšņa.

8. piemērs (*Liec ausi pie zemes un klausies*)

Smagi, liktemīgi, noteikti

Vai tev no lik - te - ņa ro - kās

- Vairākās dziesmās klavieru partija dažādiem līdzekļiem atveido baznīcas zvanus: piemēru vidū ir *Drūmās dienās*, *Kas tie tādi spēka vīri*. Būtiska nozīme te ir *tukšas kvintas* skanējumam dziļi basos, bieži ar priekšskaņiem, reizēm arī īpašām pedalizācijas niansēm (*Tautai*). Tik izteikts zvanu efekts Garūtas daiļradē parādās vēl vienīgi etīdēs *Steinway* ilgskanņu pedālim (1933; pirmā – *Sēru melodija*, trešā – *Zvani*).
- Vairākas reliģiskās un patriotiskās dziesmas vieno radniecīga ritmintonācija – to var dēvēt par ciešanu intonāciju: raksturīga ir krītošu sekundu (reizēm hromatisku) virkne soļojuma ritmā, ar punktētu sākumu (*Savā zemē*, *Lūgšana*, daļēji 1941./1943. gadā tapusi dziesma *Māte aizvestam dēlam* ar Andreja Eglīša dzeju, *Krusts jūras krastā*).

Visbeidzot, kā īpašs atzars izceļamas aicinājuma tematikas dziesmas. Tās pārstāv vienu no spilgtākajām Lūcijas Garūtas vokālās daiļrades sfērām, kas izriet no pašas komponistes personības īpatnībām – milzīgas iekšējās izturības, spēka un ciņasspara. Jāatzīmē, ka šo dziesmu tekstam ļoti raksturīgs ir gaismas, arī kvēles, liesmas tēls. Piemēru vidū ir dziesmas *Kvēlot, liesmot, sadegt* (1929), *Dzīvei* (1936 – tās kulminācija iezīmīga ar vārdiem *Bet visu skaisto, kvēlo ugunsziēdu, ko sārtojusi sirds ar savu liesmu..*), *Sveiciens* (1973, veltījums Mildai Brehmanei-Štengelei, teksts *Sirds dziļās ilgās saules svelmi nesi, Sirds ilgu kvēli mākslas tēlos dvesi..*). Līdzīgus tēlus Garūta labprāt izceļ, arī pievēršoties citu autoru dzejai (*Debess un jūra* un *Gaisma*, abas dziesmas 1926, Friča Bārdas vārdi). Iespējams, šādu satura ievirzi daļēji noteikusi pati autore vārda *maģija* (Lūcija – no itāļu *Lucia*, *gaisma*).¹⁵

¹⁵ Šai sakarā interesanti atzīmēt, ka Lūcijas Garūtas vecākā māsa Olga (1900–1984) un viņas vīrs, astronoms, matemātiķis un fiziķis Roberts Krastiņš (1895–1976), ar gaismu saistītus vārdus devuši arī savām meitām – *Gaisma* (bioloģijas zinātņu doktore *Gaisma* Krastiņa, 1925–2005), *Zvaigzne* (*Raiņa* Literatūras un mākslas muzeja darbiniece *Zvaigzne* Pormale, 1926; *Dainas* Pormales māte), *Saule* (*Saule* Lagzdiņa, 1928–2006, strādājusi Rīgas radiorūpnīcā) un *Gunta* (*Gunta* Krastiņa, 1935, strādājusi Rīgas 50. vidusskolā un Rīgas radiorūpnīcā).

Gandrīz visas aicinājuma tematikas dziesmas sākas ar uzrunu, un mūziku caurvij trauksmainas augšupejošas pasāžas. Raksturīgi ir spēji enharmoniski pavērsieni, kas izceļ spožumu, jūsmu – īpaši kulminācijas zonās: *Kvēlot, liesmot un sadegt*, arī *Nāc, dosimies droši!* (1933), *Uz cita krasta* (1934, Anna Brigadere). Šīs grupas dziesmām piemīt ātrāks ritma pulss un daudz biežāk sastopama orķestrāla faktūra nekā citas tematikas dziesmās. Piemēram, dziesmu *Trīs mācības* (1929, Aspazijas teksts) un *Zvaigznes un zeme* klavieru ievados valda sīgu vibrējumam līdzīgs tremolo faktūras zemākajos slāņos un uz šī fona – strauji augšupejoši, asi punktēti *tukšo* kvintu gājieni (pirmais pieteikums abos gadījumos ar *sforzando*), kas asociējas ar pūšaminstrumentu fanfarām (sk. 9. un 10. piemēru).

9. piemērs (*Trīs mācības*)

Videji ātri, himniski

mf

mf

sf

sf

10. piemērs (*Zvaigznes un zeme*)

sf

mf

sf

mf

Tremolo atveids Garūtas klavierdarbiem nav raksturīgs, taču solodziesmās tas parādās biežāk. Iespējams, te jau tiek gatavots ceļš uz *operisku* izteiksmi, ko 1938. gadā vainago opera *Sidrobotais putns*. Šīs tematikas dziesmām tipiska ir izskaņa ar kulmināciju (*f* vai *ff*), dzejā bieži ar izsaucēju (*Uz cita krasta*, 1934, Annas Brigaderes vārdi; u. c.). No formas viedokļa, līdzīgi kā patriotiskās un reliģiskās tematikas dziesmās, valda lielāka daudzveidība un arī tieksme uz izvērstākām formām nekā mīlas un dabas liriskas ietvaros. Līdzās strofu formai sastopams rondo, kontrastsastatforma u. c. Dominē daudzdzimju tonalitātes (1933. gadā tapusi dziesma *Tu – atkal te!* ar Annas Brigaderes vārdiem – Rebemol mažors; *Uz cita krasta* – Si mažors; *Trīs mācības* – Fadiēz mažors; *Nāc, dosimies droši* – Labemol mažors).

Viss izklāstītais ļauj secināt: no vienas puses, Lūcijas Garūtas solodziesmās ir daudz kopīgu iezīmju ar citiem viņas daiļrades žanriem. Var pat teikt, ka solodziesmas palīdz izprast Garūtas instrumentāldarbu slēpto *programmu* – piemēram, iepriekš raksturotā dziesma *Mans sapni* rosina iztēloties dažā ziņā līdzīgo Četru preližu autobiogrāfisko zemtekstu. No otras puses, Garūtas solodziesmas viņas kamerģitāras kontekstā izceļas ar īpašu stilistisko daudzveidību – sākot ar impresionistiskām niansēm un beidzot ar barokāliem akcentiem. Gan saturiski, gan intonatīvi tās ieskandina komponistes izvērstākos darbus – operu *Sidrobotais putns* un kantāti *Viņš lido!* (*zvaigžņotajās* dziesmās jaušamā kosmosa ideja), oratoriju *Dzīvā kvēle* (jau minētie kvēles, gaismas tēli solodziesmās, īpaši to kulminācijās), arī kantāti *Dievs, Tava zeme deg!* (reliģiskās un patriotiskās tēmas savijums 40. gadu pirmās puses dziesmās, bieži saiknē ar Andreja Eglīša dzeju). Tādējādi solodziesmas gan izraudzītās dzejas, gan mūzikas aspektā uztveramas kā Garūtas daiļrades pamatideju miniatūrs atspulgs.

THE LYRICAL MOTIFS IN THE SONGS FOR VOICE AND PIANO BY LŪCIJA GARŪTA

Dzintra Erliha

Summary

Translated by Īrisa Vīka

Looking through the music of Lūcija Garūta, one can see that the prevalent genre proves to be that of a song for voice and piano, comprising more than 200 of such compositions. In the epoch of national romanticism songs have been significant in the music creations of her contemporaries as well, among them Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Vītols, Jānis Zālītis and Jānis Mediņš.

However, contrasted to other music pieces of the relevant genre, Garūta's songs stand out in most cases for her own lyrics, thus highlighting her not only as a composer but as a poetess, too. In this respect Lūcija Garūta has no rivals among representatives of Latvian academic music. Songs of Lūcija Garūta like the compositions of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (musician and painter) or Marģeris Zariņš (musician and prosaist) prove to be a rewarding and interesting material for finding out how one and the same personality can manifest itself in different genres of art.

One of the principal themes of her poetry is juxtaposing her own emotional experience to eternal nature. Her traditional symbol of nature is either the sea (*Jūras skūpstis/The Kiss of the Sea*, 1926, *Nāras dziesma/The Song of the Mermaid*, 1928, *Krusts jūras krastā/The Cross on the Seashore*, 1940) or mountains (*Šūplā dziesma kalnu bērnam/The Lullaby for the Mountain Child*, 1928, *Kaukāza bērna dziesma svešumā/The Song of the Caucasus Child in Foreign Parts*, 1932). Another romantic trend is her seeking for the ideal, the symbol of which is light in its most diverse manifestations, such as the sky, the sun, stars and flames. It can be exemplified by her song *Kvēlot, liesmot, sadegt/To Glow, to Blaze, to Burn* (1929) and others.

Garūta's songs are characterized by lyrics of two kinds – the so-called *vers libre* (*Draugs/Friend*, 1926; *Mans sapni/Mon rêve*, 1926; *Svētā mīla/Sacred Love*, 1929; etc.), acquiring its value in the musical context, while the rest can be separated from music and regarded as independent poetry (*Vakara blāzmā/In the Evening Glow*, 1932; *Tautai/To the People*, 1932; *Aijā dziesmiņa/Aijā Song*, 1943; etc.). The second type of lyrics stands out for its symmetry, repercussion, rich and expressive language. Music complies with the text, allowing for either symmetrical, clearly structured forms or for a continuous streaming, predetermined by an instant impulse. Analysing the lyrics and music of separate songs I have found out the following regularity: the more intense, exuberant and independent the text, the simpler and more accompanying is its representation in music (*Aijā dziesmiņa/Aijā Song*,

Vakara blāzmā/In the Evening Glow and *Dzimtene pavasarī/Motherland in Spring*, 1935). And *vice versa* – the more exuberant, saturated with harmonies and expressive the music, the less independent and separable from music is the text. This second tendency manifests itself in such songs as *Mans sapni/Mon rêve*, *Svētā mīla/Sacred Love* and others.

The language of music in Lūcija Garūta's songs is basically rooted in the traditions of romanticism. Firstly, it refers to the lyrics of lovesongs (the latter are predominantly based on her own poems and to some extent can be regarded as autobiographical). At the same time her songs within the context of her chamber music stand out with a unique stylistic diversity, starting with impressionistic nuances and ending with barocal accents. They permeate Lūcija Garūta's most extended musical pieces both with intonation and contents. So, for instance, the theme of stars and outer space (Lūcija Garūta was the first Latvian composer to use it so extensively: here one can feel her likeness with Fricis Bārda, the Latvian poet, she appreciated) is later developed into the opera *Sidrabotais putns/The Silver Bird* (1938) and cantata *Viņš lido/He Is Flying* (1961). Interlacing of the religious and patriotic themes in her songs, written in the early forties and rather frequently influenced by the poetry of Andrejs Eglītis, gives rise to her cantata *Dievs, Tava zeme deg/Lord, Thine Earth is Burning* (1943). The above-mentioned flames and other light images in Lūcija Garūta's songs, culminations in particular, later find way into her oratorio *Dzīvā kvēle/Living Flame* (1966). Thus, songs for voice and piano both from the standpoint of lyrics and music should be regarded as a miniature reflection of the basic ideas of Lūcija Garūta's music creations.

91

Literatūra

Brēms, M. Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*. 1926, 19. oktobris

Cīrulis, Jānis. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Latvis*. 1929, 1. decembris

Eihvalds, Vilnis. Zemes dēls ar zvaigžņu dvēseli. *Varavīksne 1980 / Sastādījušas un ievadu sarakstījušas Silvija Radzobe un Līvija Volkova*. Rīga: Liesma, 1980, 32.–85. lpp.

Erliha, Dzintra. *Lūcijas Garūtas klaviermūzika*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 2007

Graubiņš, Jēkabs. Lūcijas Garūtas V kompozīciju vakars. *Brīvā Zeme*. 1940, 12. aprīlis

Kārkliņš, Ludvigs. *Harmonija*. Rīga: Zvaigzne, 1993

L., J. Lūcija Garūta. *Hallo Latvija* 9 (1941), 4.–5. lpp.

Lesiņš, Knuts. *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: A. Gulbis, 1939

Mauriņa, Zenta. Klusuma burvis. *Latviešu esejas*. [Vesterosa]: Dzintars, 1955, 169.–186. lpp.

Mauriņa, Zenta. Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Kopoti raksti / 1. sējums*. Rīga: Valters un Rapa, 1939, 223.–227. lpp.

Mauriņa, Zenta. Sveiciens Lūcijai Garūtai. *Sievietes Pasaule* 14 (1937), 3. lpp.

Poruks, Jēkabs. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 1929, 1. decembris

Smilktiņa, Benita. Laikmeta konturējums. *Latviešu literatūras vēsture / 2. sējums. 1918–1945 / Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis*. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 1999, 8.–47. lpp.

Stumbre, Silvija. *Zvaigznes un zeme*. Rīga: Liesma, 1969

Vecgrāvis, Viesturs. Dzeja. *Latviešu literatūras vēsture / 2. sējums. 1918–1945*. Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 1999, 389–400

Vītolīņš, Jēkabs. *Mūzikas kritika*. Rīga: Liesma, 1973

Zālītis, Jānis. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Jaunākās Ziņas*. 1929, 30. novembris

Citi avoti

Garūta Lūcija. Anotācija V kompozīciju vakaram / Glabājas Lūcijas Garūtas fonda arhīvā. 1940, 11. aprīlis

Garūta Lūcija. Saruna ar Oļģertu Grāvīti TV pārraidē *Latvijas PSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces Lūcijas Garūtas daiļrades vakars*. 1975, 28. novembris

Pasler, Jann. Impressionism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026?q=impressionism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>

Pormale, Daina. *Atmiņas par Lūciju Garūtu / Dzintras Erlihas pieraksts*. 2008, 16. decembris

ĀDOLFA SKULTES DEVĪTĀ SIMFONIJA – VIŅA RADOŠĀ CEĻA VAINAGOJUMS

Armands Šuriņš

Ādolfs Skulte (1909. 28. X Kijevā – 2000. 20. III Rīgā) – spilgti kolorīts latviešu komponists un izcils mūzikas pedagogs – garajā mūžā apliecinājis sevi kā neparasti daudzpusīgām interesēm apveltīta personība, kas erudīti darbojusies ne tikai mūzikas jomā, bet arī citās radoši intelektuālās nozarēs. Ievērojamākās lappuses Ā. Skultes daiļradē saistītas ar lielmēroga žanriem – simfonisko mūziku (sevišķi simfonijām) un skatuves darbiem (baletiem, kā arī operām un kinomūziku). Līdztekus šim laukam izceļas prāvs skaits simfoniska vēriena piestrāvotu kormūzikas opusu un daudzi interpretu iemīļoti kamersacerējumi; to virsotnē – hiperpopulārā Arieta *a moll* klavierēm.

Skaņraža muzikālajam mantojumam ir paliekoša vieta mūsu kultūrā, tomēr tas nav vēl visā pilnībā apzināts un vairākos svarīgos aspektos joprojām pētīts diezgan maz. No vienas puses, pārskatot pastāvošo literatūru par komponistu un citus izziņas materiālus, var atrast samērā plašu informācijas avotu klāstu. Augstvērtīgāko vidū noteikti jāmin Vizbulītes Bērziņas [Берзиня 1960, Bērziņa 1962], Ineses Bites (agrāk Leites) [Лейте 1980], Nilsa Grīnfelda [Grīnfelds 1955], Elhonona Jofes [Jofe 1974], Ludviga Kārkliņa [Kārkliņš 1973, Kārkliņš 1990], Jāzepa Kulberga [Kulbergs 1964] un Elīnas Selgas [Selga 2003] apceres par skaņraža simfonisko mūziku, Vijas Briedes [Briede 1987], Silvijas Stumbres [Stumbre 1955, Stumbre 1973] un Jeļenas Voskresenskas [Voskresenska 1973] vērojumi par skatuves žanriem, Zanes Gailītes [Gailīte 1984, Gailīte 1989], Oļģerta Grāvīša [Grāvītis], Arnolda Klotiņa [Klotiņš 1970, Klotiņš 1973], Lijas Krasinskas [Krasinska 1959, Красинская 1959], Jāņa Kudiņa [Kudiņš], Gvido Skultes [Skulte, G.], Jēkaba Vītoliņa [Витолинь 1961], Ingridas Zemzares [Zemzare 1979], Imanta Zemzara [Zemzaris 1989] un citu autoru atziņas. No otras puses, jāsecina, ka Ā. Skultes darbība savulaik tomēr krietni rosīgāk atspoguļota nelielās periodikas publikācijās nekā detalizētos pētījumos. Savukārt muzikologu trāpīgie novērojumi par skaņraža mākslu bieži ir visai izkliedēti – kā atsevišķas detaļas plašākas tematikas rakstos, piemēram, Latvijas mūzikas dzīves vai žanru attīstības apskatos. Monogrāfiskas ievirzes pētījumi 50.–70. gados parasti aprobežojās ar shematiskām biogrāfijas ziņām un viena skaņdarba padziļinātu analīzi. Informācijas izkliedētības dēļ vairāk nekā 30 gadus kopš Ā. Skultes daiļrades nostiprināšanās mūzikas praksē joprojām bija sarežģīti gūt plašāku viengabalainu priekšstatu par skaņraža personību. Citiem vārdiem, ilgi trūka tādas ievirzes un tāda līmeņa pētījumu, kādi jau padomju laikos (neskatoties uz zināmām šī perioda muzikoloģijas īpatnībām) tika veidoti, piemēram, par Alfrēdu Kalniņu [Klotiņš 1979] vai Jāni Ivanovu [Kārkliņš 1978].

Neiepriecinošo tukšumu Ā. Skultes daiļrades kompleksā izpratnē aizvadītā gadsimta 70. gados un 80. gadu sākumā centās novērst muzikoloģe Inta Lukašinska (1941–1985), diemžēl zinātnieces pāragrā nāvē neļāva viņai iecerēto fundamentālo pētījumu pabeigt. Līdz ar to darba rezultātu – monogrāfiju *Ādolfs Skulte* [Lukašinska 1987] – no šodienas skatupunkta var vērtēt divējādi. No vienas puses, augsti profesionāli uzrakstītā grāmata ir neatsverams palīgs ikvienam attiecīgās tēmas interesentam, joprojām vienīgais konceptuāli ievirzītais zinātniskais materiāls par šo komponistu. Jāpievienojas grāmatas redaktore Ingrīdas Zemzares sniegtajam vērtējumam: [...] *celtne bija pabeigta, Ā. Skultes bagātā daiļrade izpētīta, tai sekots uzmanīgi un lietpratīgi* [Lukašinska 1987 : 185]. No otras puses, nevar neatzīmēt vairākas detaļas, kas, jādodomā, būtu risinātas citādi, ja autorei būtu lemts pašai pabeigt darbu. Pirmkārt, atbilstoši grāmatas pirmo nodaļu veidojumam lielāka analītiska vērība arī turpmākajās nodaļās droši vien tiktu veltīta simfoniskajiem darbiem, sevišķi tobrīd jaunākajiem, vēl ne reizi nepētītajiem opusiem – Septītajai un Astotajai simfonijai, iespējams, arī citiem darbiem. Otrkārt, varētu pārliecinošāk iezīmēt dažas jaunas komponista stila ievirzes, kas parādījās tieši grāmatas intensīvākās tapšanas laikā – 70. gadu beigās. Treškārt, visai ticami, ka jauno ieviržu apzināšanās rosinātu pilnīgākas izpratnes labad meklēt to pazīmes arī nākošajos sirmā profesora skaņdarbos, sagaidot triju orķestra kompozīciju gandrīz vienlaicīgu pabeigšanu 80. gadu vidū (to skaitā ir arī Devītā simfonija). Tādā gadījumā darba potenciāla ieilgšana izrādītos ārkārtīgi nozīmīga, pat labā nozīmē liktenīga no vēsturiskā viedokļa – būtu sagaidīta Trešā atmoda, drīkstētu atteikties no vairākām padomju laikmeta nosacītībām grāmatas tekstā, toties neko nenoklusēt brīvvalsts perioda raksturojumā.

Tikko nosauktās nepilnības nekādā gadījumā nedrīkst uzskatīt par trūkumiem I. Lukašinskas veikumā. Toties tās rosina turpināt skaņraža mūzikas mantojuma apzināšanu, sevišķi ņemot vērā, ka nu jau vairāk nekā 20 gadu laikā nav parādījušies neviens jauns Ā. Skultes daiļrades zinātnisks pētījums (ja neskaita ārkārtīgi retus studentu darbus, kas nepretendē uz kompleksu parādības tvērumu). 2009. gadā Latvijas muzikālā sabiedrība atzīmēja komponista simtgadi, tādēļ viņa mākslinieciskās un cilvēciskās personības izpratne un radošā veikuma pārskatīšana ir jo sevišķi aktuāla.

* * *

Ņemot vērā Ādolfa Skultes jaunrades izvērsumu gandrīz 70 gadu laikā, ir būtiski iezīmēt komponista daiļrades **periodizāciju**. Līdzšinējos muzikologu darbos šis jautājums nav skarts vai arī risināts ļoti vispārīgi, acīmredzot tāpēc, ka vairums pētījumu tapa vēl viņa dzīves un aktīvās komponista darbības gaitā, līdz ar to šķita par agru veikt rezumējumu. Šeit piedāvāju trīs periodizācijas variantus, kas veidoti pēc dažādiem kritērijiem un nepretendē uz visas daiļrades, bet galvenokārt uz skaņradim ārkārtīgi nozīmīgās simfoniskās mūzikas, jo īpaši simfoniju aptveri.

Pirmais periodizācijas variants saistīts ar vēstures kontekstu, kurā risinājās Ā. Skultes darbība, un iekļauj četrus laikposmus. Diviem pirmajiem raksturīga pieredzes uzkrāšana un vēl samērā neliels skaņdarbu skaits. Visagrīnākais periods ietver pirmās Latvijas brīvvalsts pēdējos gadus (līdz 1940), to pārstāv daudzsološi uzsākts darbs simfoniskās poēmas žanrā (*Viļņi*, 1935; zudumā gājusi kompozīcija *Brīvības pieminēklis rīta ausmā*, 1936; u. c.) un agrīnā Simfonija (1940; nepabeigta, nav saglabājusies). Otrais daiļrades periods atbilst agresīvā totalitārisma gadiem (1940–1956) un pārstāvēts galvenokārt ar Pirmo simfoniju (1951–1954). Par robežu starp otro un trešo periodu jāuzskata Otrā simfonija *Ave Sol* (1959), kas hronoloģiski saistīta ar 50. gadu otrās puses vispārzināmo pavērsienu sabiedriski politiskajā situācijā un tautas dzīvē. Tas apvienojās ar jaunām vēsmām komponista daiļradē, tostarp ar simfonisko interešu intensifikāciju. Tādēļ loģiski, ka trešais, laika ziņā padomju stagnācijai atbilstošais periods (1963–1984) ir ražīgākais Ā. Skultes daiļradē: tajā tapušas veselas sešas simfonijas – no Trešās līdz Astotajai (1963, 1965, 1974, 1977, 1981, 1984). Nākošā robeža ir Devītā simfonija (1987) – tautas un mākslinieka kopīgi noietā ceļa rezumējums jauna vēstures laikmeta, Trešās atmodas priekšvakarā. Ceturtais periods sākas ar Latvijas neatkarības atjaunošanu 1990. gadā, taču skaņraža cienījamā gadu skaita dēļ pārstāvēts tikai ar vienu – nepabeigto un nepubliskoto Desmito simfoniju, kā arī ar Otrās simfonijas *Ave Sol* otro redakciju (1994).

Šādā simfoniju grupējumā var saskatīt koncentrisku simetriju: Pirmā un Desmitā ir attiecīgo daiļrades periodu vienīgās simfonijas, savukārt vēstures griežu robežpunktus iezīmē Otrā (pāreja no agresīvā totalitārisma uz padomju stagnāciju) un Devītā simfonija (pāreja no padomju stagnācijas uz atjaunoto Latviju).

Otrs periodizācijas variants atspoguļo simfonisko žanru lietojuma intensitāti, mūzikas formas risinājumus un satura skaidrojuma metodi. Pēdējā raksturo pasauluztveres evolūciju un ar to saistītās izmaiņas izteiksmes veidā, attieksmi pret valstiski oficializētajiem normatīviem. Raugoties no šī viedokļa, nošķirami trīs daiļrades periodi – agrīnais, vidējais un vēlīnais, turklāt vairāku kritēriju apvienojuma dēļ posmu robežas veidojas neviennozīmīgas, atsevišķos parametros nesakritīgas.

Agrīnais periods aptver laiku līdz 20. gadsimta 50. gadu sākumam (vai, nosacīti paplašinot robežas – līdz 50. gadu vidum). Tam raksturīga visai maza interese par simfonijas žanru un sonātes simfonijas ciklu (zudusi agrīnā Simfonija, kā arī mazpazīstamā Pirmā simfonija), toties intensīvāks un daudz veiksmīgāks bijis darbs viendaļīgu simfonisko poēmu jomā. Pirmajā mirklī šāds apgalvojums varētu šķist dīvains, zinot, ka poēma *Brīvības pieminēklis rīta ausmā* ir gājusi zudumā un iecerētais Latvijas dabas un vēstures apdziedājums apjomīgā simfonisko poēmu ciklā (tā analogs čehu mūzikā – Bedržiha Smetanas *Mana dzimtene*) netika īstenots līdz galam – iespējams, skaņradis nevēlējās izpelnīties 40. gados

bieži mainīgo totalitāro varu nelabvēlību. Toties to kompensēja citu poēmu noturīgie panākumi ilgtermiņā, kas ierindoja Ā. Skulti mūsu ievērojamāko komponistu vidū. Hrestomātiski pazīstamā simfoniskā poēma *Viļņi* un labi zināmā *Horeogrāfiskā poēma* (1957) ir daudz atskaņotas, tai skaitā arī aiz Latvijas robežām, un neatkarīgi no sabiedriskās iekārtas allaž baudījušas atzinību un mūzikas kritiķu cildinājumus (*Viļņi* 1935. gadā izcīnīja arī godalgu latviešu simfonisko jaundarbu konkursā). Formas ziņā agrīnajam periodam raksturīgs cikliskuma (simfonijās) un viendabības (poēmās) konsekvents nošķirums. Šajā laikā komponists pamatā piedāvā saviem skaņdarbiem detalizētu programmu, kam līdz 50. gadu sākumam nav duālistisku satura skaidrojumu – tādi parādās tikai Pirmajā simfonijā. Līdz tam skaņradis satura izvēlē ir pilnīgi brīvs; vienlaikus jūtama viņa tieksme pievērsties aktuālai tematikai un atklāti latviskām patriotiska lepnuma izpausmēm (jāpiebilst gan, ka pašos pirmajos pēckara gados komponists simfonisko mūziku nesacerēja).

Centrālais periods ilgst no 50. gadu vidus līdz 70. gadu beigām, un simfonijas (no Otrās līdz Sestajai, dažos parametros te var pieskaitīt arī 1981. gadā pabeigto Septīto simfoniju) šajā laikā gūst izteiktu skaitlisko pārsvaru pār simfoniskajām poēmām. Tomēr otrajā plānā atvirzītais poēmiskums iespaido formas aspektu – arvien pieaug viendabības principa ietekme uz simfonijas ciklu. Zīmīga šai ziņā ir daļu skaita samazināšana no klasiskās četrdaļības līdz trim daļām (Otrajā, Sestajā un Septītajā simfonijā), daļu dramaturģisko funkciju apvienošana un *attacca* pāreju lietojums (Trešajā, Ceturtajā un Piektajā simfonijā). Poēmiskums paplašina arī simfoniju programmatizāciju, kas sociālisma iekārtā nereti notika neatkarīgi no autora vēlmēm. Tādēļ gan Pirmajai, gan centrālā perioda simfonijām raksturīgi duālistiski satura skaidrojumi; tie rada ārēju iespaidu par lojalitāti varai un vispārinātu programmatismu, taču patiesībā ir visai daudznozīmīgi. Satura formālie atstāstījumi valstisko aktualitāšu gaismā neizslēdz slēptu latviska patriotisma un dziļi subjektīva personiskuma garu. Veidojas muzikālpsiholoģiski interesanta, apbrīnojami konsekventajā izturētībā pat unikāla situācija – iespaids, it kā ideologizētajā Latvijas PSR kultūrtelpā vienlaikus pastāvētu divi *Ādolfi Skultes*: viens – oficiāli pareizais, otrs – neatkarīgais mākslinieks. Jāpiebilst, ka savas personības izpausmju divējādību, tiesa, gluži citā aspektā, atzinis arī pats skaņradis.¹

¹ Ā. Skulte teicis: *Manī ir it kā divi cilvēki, viens mīl mūziku, mākslu, otrs – tehniku, celtniecību* [Lukašinska 1987 : 108].

Kā robeža starp centrālo un vēlino daiļradi jāieziņē 70.–80.gadu mija, kad visai neilgā laikposmā top divi vērienīgi vokālinstrumentālie darbi. Viens no tiem – pēdējais vecajā izteiksmes veidā – ir oratorija *Noslauki asaras, Dzimtene māt!* (1977), kurā ambivalenti risināta patriotiskā un humānā (pretkara) tēma. Sērojošajā tēlā saskatāma gan padomju dzimtene, gan Latvija, upuros – gan Lielajā Tēvijas karā kritušie sarkanarmieši un citi padomju pilsoņi, gan visi no svešu varu patvaļas neaizsargātie Latvijas iedzīvotāji Otrā pasaules kara vētrās (iespējams pat izvirzīt hipotēzi, ka Ā. Skultes oratorija *Noslauki asaras, Dzimtene māt!* savdabīgos zemtekstos korespondē Lūcijas Garūtas kantātei *Dievs, Tava zeme deg!*).

Līdzās 1941.–1945. gada notikumam atcerei te jaušams plašāka laikmeta, 20. gadsimta pirmās puses, traģisko konfliktu vispārinājums, vēl vairāk – pat filozofiskas pārdomas par kara kā absurda sociālā fenomena būtību neatkarīgi no laikmeta un tajā iesaistīto spēku ideoloģiskās motivācijas. Otrs robežskaņdarbs ir pirmais jaunajā izteiksmes veidā radītais opuss – Septītā simfonija *Saudzējiet dabu!* (1979–1981). Tā kā te risinātā ekoloģijas tēma pirmajā acumirkli var šķist sakritīga ar atsevišķām deklaratīvām vides aizsardzības direktīvām *no augšas*, būtu svarīgi atcerēties, ka tās nāca klajā vēlāk, tikai 80. gadu vidū, saiknē ar *pārkārtošanās* (jeb *pārbūves*) ideoloģiju padomju varas norieta periodā. Turklāt pretstatā direktīvu formālajam, pamatā materiālos apsvērumos balstītajam raksturam simfonijā valda daudz liriskāka, personiskāka, garīguma piestrāvota izteiksme, kas sasaucas ar vairākiem praktiski vienlaikus tapušiem nākošo paaudžu komponistu darbiem – piemēram, ar Ā. Skultes kādreizējā skolnieka Imanta Kalniņa (1941) Piekto simfoniju (1979), Pētera Vaska (1946) *Ainavu ar putniem* flautai solo (1980) un Pētera Plakida (1947) solodziesmu *Siltā lietū* no cikla *Trīs Ojāra Vācieša dzejoļi* (1980). Vēlēšanās mainīt savu izteiksmes veidu un spēja iet kopsolī ar jaunākajiem kolēģiem apliecina tobrīd jau 70 gadu sliekšni pārkāpušā vecmeistara Ādolfa Skultes garīgo možumu.

Vēlīnais periods sākas 70.–80. gadu mijā, un tam raksturīga mērena interese par simfonijas žanru (no Septītās līdz nepabeigtajai Desmitajai), vienlaikus sacerot arī pāris mūsdienās nepelnīti piemirstus viendabīgus darbus – Uvertīru simfoniskajam orķestrim un Poēmu kamerorķestrim (abas 1987). Centrālajā periodā iesākto un ilgstoši izvērsto simfonijas un poēmas, attiecīgi viendabības un cikliskuma, tuvināšanos vēlīnajā daiļradē vainago gan abu žanru, gan formas principu sintēze; tā īstenota Astotajā simfonijā, un līdzšinējās latviešu mūzikas mērogos gribētos dēvēt to pat par ideālu. Poēmiskums kļūst par rezumējošu kopsaucēju dažādām simfonizācijas un vienotas caurvijattīstības izpausmēm – monotematismam, vadintonāciju un vadtēmu lietojumam, intonatīvajām, tembru un žanru arkām. Vēlīnā daiļrade iezīmīga ar skaņraža atteikšanos no duālistiskiem satura skaidrojumiem un ar pamatā neprogrammatisku simfonismu (izņēmums – Septītā simfonija), te gandrīz nav ambivalences, tostarp vispār nav politiski ambivalentu detaļu. Jaunais Ā. Skultes simfonisma veidols rosina izteikt hipotēzi, ka tieši vēlīnajās partitūrās visā pilnībā atklājas komponista īstais stils, kura izpausmes līdz tam dažādu apstākļu dēļ ierobežotas (tajā skaitā no paša komponista puses). Starp citu, šāda doma interesanti sasaucas ar Georga Pelēča atziņu par Ā. Skultes laikabiedra, cita izcila latviešu simfoniķa Jāņa Ivanova vēlīno daiļradi: *Varbūt te vērās durvis uz mūzikas drāmas satura jaunu stadiju?* [Pelēcis 2005 : 1]

Arī otrajā periodizācijas variantā vērojama zināma simetrija. Sevišķi izceļas arkas starp Otro un Septīto simfoniju – abas šīs kompozīcijas ievada jaunus daiļrades periodus, abas ir trijdaļīgas un vokālsimfoniskas.

Iespējams piedāvāt vēl **trešo**, savā ziņā eksperimentālu periodizācijas variantu, kas gan balstīts tikai vienā žanrā – simfonijā, atkal radot

koncentrisku un gandrīz simetrisku kopainu, kas savdabīgi sasauca ar skaņradim tuvās arhitektūras nozares principiem. Koncentriskais simfoniju grupējums ap domājamo *simetrijas asi* – Piekto simfoniju – atgādina arī Gustava Mālera, Dmitrija Šostakoviča un citu skaņražu simfoniskā mantojuma panorāmu.

Arhitektoniski skaidrās *būves* centrā novietosim Piekto simfoniju tās kraso atšķirību dēļ no pārējām Ā. Skultes partitūrām – ilgus gadus, līdz pat Devītās nākšanai klajā, Piektā bija vienīgais traģiskas koncepcijas lielformāta darbs komponista mūzikā. Šo opusu ietver Ceturtā un Sestā – divas *skercozās* simfonijas, kaut arī pati *skercozītātes* izpratne ir atšķirīga: jauneklīgi bezrūpīgajai Ceturtajai kontrastē Sestās blīvums un spraigums. Nākošo loku veido Trešā un Septītā simfonija – tām kopīga ir saikne ar dabas sfēru, cilvēka un dabas attiecībām. Atšķiras mērogi un psiholoģiskais rakurss: Trešajā – gandrīz neiepazītais kosmoss, Septītajā – ļoti labi zināmā daba tepat uz zemes; Trešajā – ekstraverta centrēdzes tieksme (izlauzties augstākā sfērā, iepazīt, apgūt), Septītajā – intraverta centrīcie (iedziļināties, saprast, novērtēt un pasargāt). Ārpus simetrijas lokiem atstāsim Otro simfoniju – unikālu savdabi latviešu mūzikā, būtībā simfonizētu oratoriju. Veidojot trešo loku, simfonijām jāņem talkā viena, pati pazīstamākā simfoniskā poēma – *Viļņi*. Te īstenotas hronoloģiski krusteniskas arkas starp diviem agrīniem un diviem vēliniem darbiem jeb *dubultalfa* un *dubultomega*: proti, *Viļņiem* atbilst Astotā simfonija, bet Pirmajai – Devītā. *Viļņiem* un Astotajai simfonijai ir kopīga ūdeņu tematika, impresionistiska gleznainība, poēmiska viendabība un bagātīgs folkloras citātu un alūziju, tostarp vienu un to pašu melodiju, izmantojums. Atšķiras norišu mērogi: *Viļņos* nepārprotami tēlots upes (Daugavas) tecējums, Astotajā simfonijā asociatīvi uztverama daudz plašāka jūras (Baltijas jūras) vide. Savukārt Pirmā un Devītā simfonijas ir pirmā un pēdējā no numurētajām un publiski pieejamajām komponista simfonijām, katras dramaturģijā izmantota viena svarīga vadtēma un īstenota tēlu raksturu radikāla pārtapšana, turklāt Devītajā sastopama alūzija no Pirmās (sk. šī raksta 103. lpp.). Vēl vienu, ārējo loku nosacīti un simboliski iespējams iezīmēt starp zudušo agrīno un nepabeigto Desmito simfoniju to līdzīgā likteņa dēļ: tā kā šo darbu partitūras publiski nav pieejamas (izredzes atrast informāciju par Desmitās iecerī un tās īstenojuma veidu ir niecīgas), abu simfoniju koncepcijas acīmredzot paliks nezināmas nākošajām paaudzēm...

Uzlūkojot panorāmu, ko veido Ā. Skultes pieejamās simfonijas, varam konstatēt arī līdzību ar perioda formu. To uzsver abas visdramatiskākās, ar vistumšāko emocionālo tonusu apveltītās simfonijas – Piektā un Devītā, kas vienīgās viņa daiļradē atbilst traģiskai koncepcijai. Simetrijas centrs, Piektā simfonija, komponista simfonisma ceļā kļūst par nosacītu *puskadenci*, kas asociatīvi izsaka visas tautas kolektīvo pārdzīvojumu, bet Devītā – par *noslēgumkadenci*, asociatīvi – viena mākslinieka individuālu pārdzīvojumu.

Ādolfa Skultes **Devītā simfonija** (1986–1987), tāpat kā vairums viņa izvērsto orķestra kompozīciju, pārstāv skaņradim ļoti raksturīgo episki dramatisko simfonismu. Toties kā autora stilam netipiska jāvērtē skaņdarba traģiskā koncepcija (kā jau minēts, no viņa simfonijām tā vēl sastopama tikai Piektajā). Koncepcijas izvēli var likumsakarīgi saistīt ar skaņdarba tapšanas laiku – komponista mūža nogali: simfoniju pabeidzot, viņam ritēja jau 78. dzīves gads. Tas ļauj vilkt paralēles ar citu izcilu skaņražu *atvadu* simfonijām: Johanna Brāmsa Ceturto, Gustava Mālera *Dziesmu par zemi* un Devīto, Artura Onegēra Piekto, Sergeja Prokofjeva Septīto, Dmitrija Šostakoviča 14. un 15., Jāņa Ivanova 20. un 21., Artūra Grīnupa Devīto u. c. opusiem. Taču Ā. Skultes darbā ir krietni mazāk zaudējuma apziņas, mazāk skaudruma, protesta un garīgas nepiepildītības izjūtas. Te nav vilšanās un izmisuma, tikpat kā nav vientulības, bezcerības un baiļu no nenovēršamā, toties suģestē apskaidrotas dzīvesgudrības viedais starojums. Tas asociējas ar visaptveroši vērtējošu dzīves skatījumu, ar prasmi pašā dzīves jēdzienā iekļaut ne tikai savu aizritošo mūžu, bet visu plašo cilvēcisko izjūtu spektru un priekšstatu par nemitīgai atjaunotnei pakļautu sabiedrības un pasaules attīstību. Tādēļ no tikko nosauktajiem citu komponistu darbiem Ā. Skultes Devītajai simfonijai konceptuāli un emocionāli vistuvākās šķiet J. Brāmsa Ceturto un S. Prokofjeva Septītā, daļēji arī J. Ivanova 20. simfonija.

To, ka Devītā simfonija ir komponista daiļrades rezumējums, apliecina virkne viņa stilam tipisku paņēmieni. Simfonijas daļu skaits – trīs – ir mazāks nekā klasiskajā četrdaļu ciklā; daļas cieši saista vadtēmas lietojums (I daļas ievada pirmā tēma) un intonatīvā radniecība. Pēdējā ļauj runāt par monotematisma daļēju īstenojumu – tercās–kvartas diapazona melodijas ar latviešu folkloras intonācijās sakņotu skaņu apdziedāšanu līdztekus vadtēmai vēl ir atrodamas I daļas blakuspartijā ([16])², sevišķi tās otrajā posmā ([17]), II daļas pamattēmā un vidusdaļas divās pirmajās tēmās ([5] un [9]), III daļas epizodes dramaturģiski svarīgajā otrajā fāzē ([25]). Ļoti svarīga koncepcijas atklāsmē ir reminiscence: II daļas epizode ([10]), kas ietver vismelodiskāko un demokrātiskāko tematisko materiālu visā simfonijā, izmainītā veidā skan III daļā īsi pirms reprīzes ([29]). Tā norāda uz cilvēciskā gara apskaidrotu samierināšanos, nezaudējot ticību ētiskajam ideālam un estētiskā skaistuma izjūtu (sk. 2. un 3. piemēru 108.–109. un 112.–113. lpp.).

Būtiski, ka daudzās svarīgākajās skaņdarba tēmās ir saklausāms jau pazīstamu Ā. Skultes stila zīmju atjaunināts veidols, un šai ziņā var saskatīt alegorisku norādi uz autora garīgās pasaules noturību, uzticību ideāliem. Tā, piemēram, Devītās simfonijas vadtēmā uztverama alūzija no Piektās simfonijas saturiski daudznozīmīgās vadtēmas, ko pats komponists raksturojis kā *aizejošas dzērves saucienu rudenī* [Lukašinska 1987 : 126]. Abu tēmu līdzība izpaužas melodijas šaurajā diapazonā un koka pūšaminstrumentu solo izcēlumā. Tām kopīgs arī ārēji ritmā ritma iekšējs spraigums, ko rada gan sinkopes, gan samērā īsu struktūru

²Šeit un turpmāk partitūrumuru norādes izceltas ar kvadrātiņiem.

atkārtošana un variēšana; šis paņēmiens akcentē mūzikas episki vēstošo iedabu un tuvina izteiksmi arhaiskās folkloras lakoniskajai rečitācijai. Spēcīgais un dramaturģiski nozīmīgais kontrasts, kas veidojas, simfonijas sākumā vairākkārt pretstatot vadtēmas atturīgajam vēstījumam ievada otrās tēmas vētraiņi tokātisko spraigumu, atgādina analogu tēlu atkārtotus blakusnostatījumus Piektās simfonijas I daļas ekspozīcijā. Devītās simfonijas I un III daļas enerģiskās pamattēmas atsauc atmiņā Trešās simfonijas fināla un Sestās simfonijas malējo daļu spraigās norises. Te būtiskas ir dažas specifiskas metroritma un faktūras detaļas: trioļu un punktētu ritmu intensīvs, savstarpēji mijiedarbīgs lietojums, faktūras diagonāles, figuratīvu pasāžu strauji imitācijveida uzslāņojumi stīgu instrumentu grupā un šī materiāla apvienojums ar īsām, pavelošām fanfarveida frāzēm vai motīviem metāla pūšaminstrumentu partijās. Savukārt Devītās simfonijas II daļas koloristiski meditatīvā izteiksme (sk. 1. piemēru 105.–106. lpp.) kodolīgi rezumē iepriekšējo Ā. Skultes simfoniju lēno daļu tēlainību, sevišķi atsaucot atmiņā Trešās simfonijas fantasmagoriskās kosmosa vīzijas, Piektās simfonijas traģiski ekspresīvos monologus un Septītās simfonijas panteistisko dzīvesgudrību. Vairāku Devītās simfonijas tēmu attīstībā vērojami arī sākotnēji izraudzītā sadzīves žanra psiholoģiski pārveidojumi; tie izceļas ar smalku niansētību un apliecina Ā. Skultes stilam tipisko intensīvo žanrisko piesātinājumu un žanru poetizācijas saturisko daudzveidību – starp piemēriem ir I daļas valšveida blakuspartija, kā arī III daļai raksturīgā dejas un marša sintēze.

No formveides viedokļa būtiski, ka visās Devītās simfonijas daļās komponists balstījies uz mākslasdarbu uzbūves universālu likumību – *zelta griezuma* likumu, ko parasti īstenojis ar sev tik raksturīgo arhitektonisko, pat matemātisko precizitāti. Simfonijas I daļā *zelta griezuma* punkts (248. takts no 400 taktīm) absolūti precīzi (!) sakrīt ar izstrādājuma sākumu ([22]), kas iezīmē dramatiskā spēka pēkšņu aktivizēšanos. II daļā *zelta griezuma* mirklī (77. takts no 124 taktīm) apsīkst meditatīvā pamattēla attīstība, un šāds pavērsiens rosina jaunas, dramaturģiski svarīgas tēmas – izsmalcinātās, gaiši skumīgās epizodes – parādīšanos uzreiz pēc tam (84. takts, [10]). Saturiski nozīmīgā reminiscence III daļā (190. takts, [29]) sākas tikai trīs taktis pirms daļas *zelta griezuma* punkta (193. takts no 312 taktīm); turklāt jāpatur prātā, ka skaņdarba klausīšanās procesā atbilstoši komponista norādītajam *Andante* tempam šīs trīs taktis ir tieši tas laiks, kurā vidusmēra klausītāja apziņa fiksē reminiscences faktu un sāk izjust tā radīto emocionālo pārdzīvojumu. Meklējot *zelta griezuma* punktu visa cikla mērogā, jāņem vērā, ka daļu atšķirīgā tempa dēļ taktu skaits ir samērā formāls kritērijs. Tomēr, arī izmantojot to, atklājas visnotaļ zīmīga sakarība – domājama *zelta griezuma* punkts atrodas II daļas īsās kodas pašā vidū (118. takts, [14] +⁵).³ Kodā pirmoreiz simfonijas gaitā nepārprotami tiešā veidā parādās sēru tēli, kas finālā gūst plašāku izvērsumu un daudzējādā ziņā priekšvēsta drāmas atrisinājumu. Tādējādi *zelta griezuma* likuma īstenošana atvieglo klausītājam simfonijas koncepcijas uztveri zemapziņas līmenī.

³ Šeit un turpmāk mazie cipari norāda tēmas vai uzbūves atrašanās vietu – taktu skaitu pēc (+) vai pirms (-) attiecīgā partitūrumura.

Ādolfa Skultes Devītās simfonijas **I daļa** veidota sonātes formā ar visai izvērstu, saturiski piesātinātu ievadu un izstrādājumā ietvertu epizodi. Vienotās caurvijattīstības principiēm atbilst izstrādājuma un reprīzes robežas notušējums, bet blakuspartijas lakonisks savrupinājums reprīzes noslēgumā iegūst reprīzes kodas vaibstus.

Ievada pirmais materiāls – simfonijas vadtēma – eksponēts divējādā žanriskā izgaismojumā. Pirmoreiz, pašā skaņdarba sākumā, tas izskan kā lamentozs epigrāfs, skaidri iezīmējot vadtēmas ritmformulu un monotematisko intonatīvo kodolu – krītošo sekundu nopūtu intonācijas un skaņu apdziedāšanu tercās diapazonā. Otrreiz skanot ([1]), gandrīz precīzi saglabājas ritma zīmējums, toties temps kļuvis ātrāks, melodija augšupvērsta un iesaistās metāla pūšaminstrumenti – trompetes, pēc tam mežragi. Tas būtiski maina žanra kolorītu, tuvinot to fanfarām, tādējādi mūzika iegūst aicinošu raksturu. Ievada otrais tematiskais materiāls ([1] ⁻⁸) ir enerģisks, trauksmains, tam raksturīga augšupptiecoša sīku ritma vienību motoriska pulsācija, kas piešķir mūzikai brāzmainas tokātas vaibstus. Līdz ar to pirmajam tematiskajam materiālam atbilst subjektīva, intraverta izteiksme, psiholoģiski detalizēti individuālie pārdzīvojumi, bet otrajam – objektīva tēlainība, *ārējas*, hipotētiski sabiedriskas norises.

Galvenā partija ([5] ⁻³) izaug no ievada otrā tematiskā materiāla un pilnībā saglabā no tā izrietošo asociatīvo tēlainību. Mutuļojošā, tokātas, tarantellas un ātra marša sintēzē īstenotā kustība dažbrīd polifonizējas vairāku patstāvīgu melodisko līniju žuburojumos un iegūst ārkārtīgi spraigas darbības, varbūt pat cīņas raksturu, tomēr ilgstoši nerada konkrētu priekšstatu par tēlu piederību ētiskajām kategorijām. Kaut gan galvenā partija ir apjomīga, tā veidota vienkāršā trijdaļformā, kuras vidusposmā ([7]) īsai cīņai pavīd arī atšķirīga žanriskā un tēlainā nianse: svinīgi korāliski metāla pūšaminstrumentu akordi ([10] ⁺²). Melodijas gammveida augšupkāpumā tie intonatīvi sagatavo blakuspartiju, taču nespēj apturēt, pat ne mainīt vai bremsēt galvenās partijas trauksmaino skrējienu. Jāatzīst, ka galvenās partijas tēlainības izšķirošu konkretizāciju veic tieši tās ilgstamība, kas beigu beigās gūst tīši uzsvērtas, pompozi uzspēlētas bravūras, *izrādīšanās* vaibstus. Tēla atsvešinātība no dabiskas cilvēciskas izteiksmes visāsāk jūtama, samērojot to ar blakuspartijas liriski psiholoģisko apceri.

Pārejas posmā ([15]), formveides īpatnību dēļ to nevar dēvēt par saistījupartiju) līdzšinējā pašmērķīgi mutuļojošā kustība beidzot tiek bremsēta – parādās vienmērīgi ostinēts ērģelpunkts, turklāt timpānu tembrs rosina asociācijas ar liktenīgiem klauvējieniem. Šī detaļa, kas atbilst romantisma mūzikas valodas semantikai, priekšvēsta līdzīgus *klauvējienu, pulksteņa tikšņu* vai *sirdspukstu* motīvus simfonijas II daļā, sevišķi tās izskaņā, bet vēl jo vairāk III daļā. Emocionāli piesātinātā melodija sīgu instrumentu unisonā intonatīvi tuva vadtēmai un vienlaikus tembprofakturāli sagatavo

II daļas pamattēmu. Tādējādi pārejas posma tēlainību var asociatīvi skaidrot kā savveida atgādinājumu, brīdinājumu vai pat pareģojumu.

Liriskajā blakuspartijā ([16]) spilgti izpaužas valša žanra poetizācija, kas kārtējo reizi apstiprina komponista domāšanas veida tuvību romantisma tradīcijām. Posma formveidē valda divkārša divdaļība ($A - B - A_1 - B_1$), bet fragmentāri vērojami kamersimfonisma principi priekšvēsta II un III daļas liriskākās lappuses. Blakuspartijas kopējo emocionālo nokrāsu gribētos dēvēt par gaišām skumjām. Gaišumu šai mūzikai piešķir nepretenciozā vienkāršība, piemēram, ilgstoši izturētā klasiskā valša pavadījuma faktūra *bass-akords-akords*, kā arī atsevišķi tembra efekti, piemēram, dzidrais flautu skanējums *B* posmā ([17]). Skumju nokrāsu rada lielāks skaits mūzikas valodas elementu: minora skaņkārta pārsvars, ilgstoši klusināta dinamika, pamattēmas patumšs skanējums samērā zemā reģistrā, divu klarnešu un basklarnetes ansamblim spēlējot ārkārtīgi nepretenciozu, pat vienveidīgu (labā nozīmē) tematisko materiālu: ritms te ir identisks taktu pulsam, bet melodija sekvencē tetrahordu. Nopietnību pastiprina atsevišķas korāļa žanra iezīmes klarnešu ansambļa askētiskajā akordu paralēlvirzē un ostinētās I–V pakāpes secībās izturētā basa līnija; savukārt *B* posma pirmajās frāzēs iezīmējas skaņaugstumu secība, kas identiska vispārzināmajam iznīcības simbolam mūzikā – sekvencei *Dies irae*. Blakuspartijas attīstībā emocionālu kāpinājumu akcentē stīgu instrumentu lomas pieaugums A_1 posmā ([19]) un koka pūšaminstrumentu – fagota, vēlāk klarnetes un flautas – vientulīgi žēlabainas solo iespēles B_1 posmā ([20]). Blakuspartija noslēdzas klusināti un apgaroti gaišajā *Do* mažora tonalitātē.

I daļas izstrādājums ([22]) sākas tās *zelta griezumā* punktā un sastāv no trim fāzēm. Galvenais konflikts te veidojas starp diviem tēliem – tokātisku skrējieni, kas atvasināts no ievada otrā tematisma drudzaini ostinētajiem ritmiem, un korālisku fanfarveida materiālu, kas balstīts vadtēmas intonācijās. Zīmīgi, ka pirmajās divās fāzēs \bar{A} . Skulte krasi pretstatītos mūzikas materiālus ilgstoši parāda pamīšus, nevis kontrastu polifonijas sinhronitātē, kas būtu efektīgs dramaturģiskā kāpinājuma paņēmieni. Teatrāls dialogs, kinematogrāfiskas kadru mijas iespajds acīmredzot bijis atbilstošāks gan komponista ļoti iecienītajai episkajai dramaturģijai, gan viņa bagātīgajai pieredzei skatuves mūzikas, tostarp kinomūzikas jomā.

Izstrādājuma pirmā fāze ([22]) sākas ar pēkšņu dramatisma uzbangojumu, ar skarbu, asociatīvi *cietu* skanējumu, kas spilgti kontrastē ekspozīcijas klusināti liriskajai izskaņai un atsauc atmiņā analogu *nežēlīgas atmodināšanas* efektu Pētera Čaikovska Sestās simfonijas I daļas izstrādājuma sākumā vai Gustava Mālera Pirmās simfonijas fināla ievadtaktis. Izstrādājuma otrā fāze ([25] -¹) veic epizodes funkciju, jo parādās jauns tematiskais materiāls. Patētiska melodija čellu un mežragu unisonā skan kā cilvēciskā tēla emocionāli kāpināta reakcija uz pirmajā fāzē pieredzēto. Žanriski tā atbilst monologam, kurā demokrātiskas cilmes kantilēna organiski sakausēta ar vērienīgu, oratora runai tuvu rečitāciju. Satura aspektā zīmīgi, ka \bar{A} . Skulte šeit īstenojis alūziju no savas Pirmās

simfonijas I daļas galvenās partijas otrās tēmas ([10]), tātad no materiāla, kam Pirmās simfonijas dramaturģijā ir pozitīva, protestējoša spēka loma. Abām tēmām ir identisks ritma zīmējums (ja neskaita pirmās starptaktu sinkopes veidolu) un melodijas pamatkontūras, atšķiras tikai melodijas viļņa plašums – Pirmās simfonijas enerģiskos sekstu–kvintu, pat septimu lēcienus Devītajā nomainījuši atturīgāki, episkāki kvartu–tercu gājieni. Izstrādājuma trešā fāze ([26]), kas saplūst ar reprīzi, veido simfonijas I daļas galveno kulmināciju, tādēļ te skaņradis beidzot liek lietā izstrādājuma līdzšinējā attīstībā neizmantotās kontrastu polifonijas iespējas. Vienlaikus pastiprinās tēlu polarizācija. Tokātiskās sfēras drudžaini skarba raksturs trešajā fāzē gandrīz nemainās, un šī tēla *stagnātisms*, iespējams, ietver sociālkritisku zemtekstu, asociatīvu norādi uz negatīvajiem spēkiem. Toties ar vadtēmu saistītais mūzikas materiāls pamazām bagātinās, iekļaujot epizodes cildenās intonācijas, un šis process tālejoši iespaido reprīzes norises.

Neliels fugatoveida pirmsikts ([31]) sagatavo I daļas reprīzi ([32]). Atšķirībā no ekspozīcijas, te galvenā partija jau tuvināta groteskam maršam, savveida ļauno spēku iemiesojumam – tā ir spēcīga *kvantitatīvā kulminācija* bez tēla kvalitatīvas izaugsmes iespējām. Ar māksliniecisku mērķi apzināti īstenotā vienveidība zīmīgi atgādina līdzīgu risinājumu D. Šostakoviča Piektās simfonijas (1937) finālā, kur blakuspartijas urrāoptimistiskā mūzika jau ekspozīcijā it kā aizsmok un noslāpst pati savās ārišķīgajās gavilēs. Gan D. Šostakoviča skaņdarba vēsturiskais un personiskais konteksts (radošās inteliģences un totalitārās varas spriegā konfliktsituācija, vilšanās piedzīvojušā un represiju draudus izjutušā skaņraža attieksme pret oficiālo ideoloģiju), gan Ā. Skultes garajā mūžā uzkrātā pieredze ļauj izvirzīt hipotēzi par analoga satura *slēptās programmas* pieteikumu viņa darbā. Tā kā galvenās partijas motoriskā kustība kļuvusi pilnveidoties nespējīga, pašmērķīga un intonāciju atkārtojumos pat estētiski apnicīga, šim tēlam likumsakarīgi *jānoiet no skatuves* – nākamajā reprīzes posmā ([36]) *iniciatīvu pārņem* cits tematiskais materiāls, kurā sakausētas visu triju ar pozitīvo tēlainību saistīto tēmu intonācijas: vadtēmas, blakuspartijas un epizodes iezīmes. Žanra ziņā notiek atgriešanās pie vadtēmas pirmajam izklāstam raksturīgā lamento, taču vairs ne klusinātās žēlabās, bet ekspresīvā, varbūt pat protestējošā saucienā, apliecinot cilvēciskās sfēras garīgo spēku. Kā tiešs šāda pavērsiena rezultāts uztverams īslaicīgais gaiši pacilātas, optimistiskas tēlainības uzbangojums ([37]) un sekojošā mūzikas lirizācija ([37] + 2), tomēr pēdējā veicina atgriešanos pie skumji pasīvās tēlainības ([38]).

Daļu noslēdz nepretenciozs, bet iezīmīgs blakuspartijas izklāsts ([38] +10). Tas ir klusināts un būtiski saīsināts – tikai viena frāze (!), kurā intonatīvi saskatāms blakuspartijas otrā, B posma tēmas pārveidojums. Taču klausīšanās procesā tēmu var identificēt momentāni, un tas notiek saturiski ietilpīgā *romantiskā valša* nepārprotamo žanra pazīmju dēļ. Reminiscences īsums piešķir šim izklāstam rezumējošas kodas vaibstus – kontekstā

ar I daļas pārējām norisēm tas uztverams kā lakonisks konstatējums, kā *izpostītās lirikas* vai *nesasniegtās laimes* tēls, katrā ziņā – atmiņu, ne realitātes sfēra. *Pars pro toto* principa elegantais īstenojums Ā. Skultes darbā attāli sasauca ar J. Ivanova dažu vēlino simfoniju izgaistošajām blakuspartijām. Tomēr daudz spilgtāk jūtama kārtējā līdzība ar D. Šostakoviča simfonisko daiļradi – šoreiz ar Sesto simfoniju (1939), kas, tāpat kā Piektā, tapusi smagākajos totalitārisma gados. Arī D. Šostakovičs analogā formas posmā – I daļas izskaņā – blakuspartiju saīsinājis līdz vienam motīvam. Neskatoties uz atšķirīgiem sacerēšanas apstākļiem, līdzīgais noslēgums abu skaņražu simfonijās pauž radniecīgu domu – cilvēciskā tēla morālo pārkāpumu pār brutālu agresiju, tā fizisko trauslumu un neaizsargātību varmācīga spēka priekšā. Izskaņa ataino ideāla, varbūt pat sapņa skaistumu un, raugoties no šāda viedokļa, uztverama kā tīri romantiska stila zīme. Spilgti latvisku vaibstu Devītās simfonijas I daļas pēdējās taktis iezīmē doriskās sekstas iekļāvums si minora tonikas akordā.

Devītās simfonijas **II daļa** rakstīta saliktā trijdaļformā ar kodu, bet formveides otrajā plānā saskatāma arī rondalitāte. Kaut gan koloristiski meditativajā mūzikā dominē tumšās tembru krāsas un zemā reģistra izcēlums, tomēr kopumā skanējums (atskaitot kodu) rosina kāpināta garīguma caurstrāvotu, tādēļ pacilājošu ideāla apzināšanos. Tā sakņojas panteistiskā pasaulredzējumā, kas pausts galvenokārt ar pastorāles, kā arī profesionālajai mūzikai raksturīgā *Adagio* žanra līdzekļiem. Tematiskā materiāla tuvība I daļas intonācijām un monoloģiskajam izklāstam paspilgtina cikla vienotību.

II daļas pamattēmai (sk. 1. piemēru 105.–106. lpp.) ir elēģiska vēstījuma raksturs. Tās dziedoši rečitējošā melodija it kā nemanāmi izaug no gleznaina fona, kas veidots plastiski viļņojošā kvintu struktūras akordu figurācijā. Galvenā nozīme te ir surdinātiem stīgu instrumentiem; tie ievada daļu ļoti klusināti un atturīgi, paverot turpmākajam skaņu plūdumam lielas emocionālās un dramaturģiskās attīstības iespējas. Vienmērīgais ostinētas basu līnijas pulss (I–V pakāpe) piešķir mūzikai gājiena iezīmes, to var traktēt arī kā kodā izmantotā sēru marša priekšvēstnesi. Tomēr pagaidām, īpaši žanrisko pirmslāņu spēcīgas poetizācijas dēļ, vēl nav pamata uztvert mūzikā sēru marša klātbūtni.

Lielāks savīļņojums uzplaiksnī vidusposmā ([2]), kur pūšaminstrumenti episka dialoga veidā izklāsta citu, iekšēji kontrastainu tematisko materiālu.

Vidusdaļas ([5]) uzbūvē iezīmējas bezreprīzes trijdaļība, un noskaņu pasaule nemanāmi, bez klasiskajā formveidē ierastā kontrasta, tiek pavērsta dramatiskākā gultnē. Vidusdaļas pirmajā posmā spēkā pieņemas vienmērīgi pulsējošais ostinato (mežragi, arfa un klavieres), kas lēnā tempa dēļ šeit un citviet simfonijā attāli atgādina pasakaljas žanru, lai gan formveidē *basso ostinato* principi nav vērojami. Sekojot dažādu skaņražu (Johannesa Brāmsa, Artura Onegēra, Dmitrija Šostakoviča, Bendžamina

Britena, Jāņa Ivanova) izkoptajām žanra poetizācijas tradīcijām, arī Ā. Skulte pasakalju apveltī ar filozofiska cildenuma noskaņu, kas simfonijas II daļā pamazām iegūst brīdinošu nokrāsu. Harmonijā valda vēlinājam romantismam tipiskais alterāciju, daudztercu akordu un iekļautu blakusskaņu smeldzīgi skaistais krāšņums (no [6]⁻², īpaši [6]⁺⁴); tas rada alūziju ar Antona Bruknera un Gustava Mālera *adagio* cildeni piesātināto izteiksmi vai atsevišķām vēlinā Riharda Vāgnera mūzikas atblāzmām. Plašo monoloģisko izklāstu var asociatīvi uztvert kā cēlas apziņas plūsmu, pat kā aizlūgumu. Vidusdaļas otrā posma ([7]) tematisms iezīmējas ar raitākiem ritmiem iekšēja nemiera caurstrāvētā trioļveida pulsācijā, kas piešķir ostinato slānim jambisku enerģiju. Melodijas diapazons jūtami paplašinās, darbību ievērojami aktivizē dialogs starp satraukti leņupslidošiem stīgu instrumentu motīviem un garākām, žēlabainām koka pūšaminstrumentu

1. piemērs (Devītās simfonijas II daļas pamattēma)

The image displays a page of a musical score for the first example of the 9th Symphony, 2nd movement. The score is written for a full orchestra and piano. The tempo is marked 'Largamente, con dolore' (slowly, with pain) and includes a 'rit.' (ritardando) section followed by 'a tempo'. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8. The score includes parts for Flauti I, 2; Clarineti I, 2 (B-flat); Cl. basso (B-flat); Corni (F); Arpa; Pianoforte; Violini I, II; Violo; Violoncelli; and Contrabassi. The woodwinds and piano play a melodic line starting with a 'rit.' section, followed by 'a tempo'. The strings play a rhythmic accompaniment. The score is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The first measure of the 'a tempo' section is marked with a box containing the letter 'I'.

1. piemēra turpinājums (Devītās simfonijas II daļas pamattēma)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features the following parts from top to bottom: Flute 1 & 2 (Fl. 1, 2), Clarinet 1 & 2 in B-flat (Cl. 1, 2 (b)), Bassoon (Cb. (b)), Horn (F) (Corni (F)), Trumpet (Arpa), Piano (Pfte), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vie), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The score is in B-flat major and 3/4 time. It shows a series of chords and melodic lines, with a first ending marked '1. s' and a second ending marked '2.'.

nopūtām. Pēdējās izklāstītas paralēlos intervālos un dažviet iezīmē alūziju ar Piektais simfonijas *dzērvēs saucienu* (piemēram, [8]⁻², [9]). Drīz, II daļas zelta griezuma punktā, ostinato slānis aplūst, mūzika uz īsu brīdi pierimst: rodas iespaids, ka daļas un acīmredzot visas simfonijas dramaturģijā nonāks līdz kāda svarīga jautājuma (problēmas) skaidras apzināšanās brīdim, līdz atskārsmei, ka jāmeklē un jāatrod risinājums. Būtiskais darbības pavērsiens ([10]⁻⁴) izcelts ar spilgtu žanra reminiscenci – četras valšveida taktis atsauc atmiņā psiholoģiski piesātināto lirisko vālsu I daļas blakuspartijā, kurš plašu attīstību guva ekspozīcijas četraktu frāzēs un pēc tam kā lakoniska četrakte pavīdēja arī daļas izskaņā. Pavērsienu īpaši niansē savdabīgi poetizēts dejas traktējums – melodijas vārda tradicionālajā nozīmē te nav, savukārt pavārdjuma pulsā, ko veido kamerstilā ieturēts, vientuļs mežraga solo, īstenotas smalkas ritma nobīdes.

Epizode jeb vidusdaļas trešais posms ([10]; sk. 2. piemēru 108.–109. lpp.) krasi kontrastē pārējai simfonijas mūzikai ar neikdienišķu, savā ziņā pat pārļaičīgu tēlainību, un, ņemot vērā mūzikas valodas līdzekļu kopumu, kā arī dažas vēsturiski veidojušās tradīcijas, to var skaidrot kā ideāla simbolu. Kā jau minēts, šis ir vismelodiskākais un demokrātiskākais tematiskais materiāls simfonijā. Stilistika daudzējādā ziņā atgādina 18.–19. gadsimta mijas mājas muzicēšanas intimitāti – piemēram, vācu un austriešu agrīnajam romantismam raksturīgo bīdermeijera kultūras smalki omulīgo nepretenciozitāti, ar kādu sastopamies mehānisko mūzikas ierīču melodijās un nereti arī Franča Šūberta daiļradē, vai krievu pilsētas romanču lirisko sentimentu (pirmās frāzes skaņu secība pat sakrīt ar spilgtu attiecīgā laikmeta atveidu Pētera Čaikovska operā *Jevgeņijs Oņegins*: proti, ar Tatjanas un Olgas duetu pirmajā ainā). Toties kamersimfoniskā faktūra un orķestrācija uzsver ko citu – tēla trauslumu un ireālo būtību. Obojas un čelestas, pēc tam flautas un čelestas unisonu melodija uz rimti ostinētā vijoļu akordu fona skan gluži kā no citas pasaules. Dzidrie tembri asociējas ar teiksmainām zvaniņu vai zvārgulišu skaņām, rosina dziļā garīguma piestrāvotu epizodes uztveri, kas atsauc atmiņā čelestas tembrā pausto kluso izdzīvošanas cerību Dmitrija Šostakoviča Ceturtās simfonijas fināla kodā un Piektās simfonijas I daļas kodā, tāpat Arvo Perta *tintinabuli* stila *jauno garīgumu*. Epizodes tematisma konsekvētā stilistiskā nošķirtība no pārējā mūzikas materiāla atgādina līdzīgu ideāla atveidi vairāku citu 20. gadsimta skaņražu mākslā, piemēram, garīga spēka pilno *dzimtenes tēmu* Bēlas Bartoka Koncerta orķestrim IV daļā *Pārtrauktais intermeco* vai poētisko Romanci no D. Šostakoviča mūzikas kinofilmam *Dundurs*. Taču Ā. Skulte neļauj liriskā tēla attīstībai ieilgt – ik pēc trim taktīm to pārtrauc kāpinātas romantiskas smeldzes straujš uzbangojums gandrīz pilnā orķestra *tutti*, kura daudzkārtējās nopūtu intonācijas visai ātri izplēn un apdziest dzestrās, vientulīgi tukšās tīro kvintu saskaņās. No tonālās semantikas viedokļa zīmīgi, ka pirmoreiz epizodes tēma skan si minorā, bet otrreiz – sibemol minorā. Tās abas ir vispārzināmas *tumšās* tonalitātes, kuru izvēle kā savdabīgs zemteksts komentē epizodes tematiskā materiāla ideālistisko gaišumu, savukārt skaņaugstuma pazeminājums par pustomi sasaucas ar melodijā valdošajām pustomu (nopūtu) intonācijām.

Saisinātajā reprīzē ([13]) pamattēma izskan vēl daudz dziedošāk un savīļņotāk nekā daļas sākumā, bet vienlaikus – arī noturīgāk, objektīvāk. To veicina izklāsts kuplā figurācijā, pilnā stīgu grupā ar melodijas dublējumu koka pūšaminstrumentos, turklāt vairs netiek īstenots gājienu atgādinātais I–V pakāpes ostinato basos. Īsajai kodai ([14]) piemīt sēru raksturs, kas šķiet pat mazliet negaidīti, ņemot vērā līdzšinējās norises – epizodes apskaidroto gaišumu un reprīzes radīto stabilitāti. Vaidpilnu tercu motīvu lejupslīdošā hromatika tumši skanošā daudzbecu tonalitātē (mibemol minors) sabalsojas ar atjaunotu I–V pakāpes ostinato, kas tagad timpānu partijā īstenots bēthoveniski *klauvējošos* trioļu ritmos. Tādēļ mūzika žanriski tuvinās sēru maršam un pauž liktenīgas nenovēršamības vaibstus.

2. piemērs (Devītās simfonijas II daļas epizode)

10
Cantabile amoroso

85

a 2

f

Fl. 1, 2

Fl. 3

Ob. 1, 2
I. solo
p

C. ingl.

Cl. 1, 2
(B)

Cl. basso
(B)

Fag. 1, 2

C-fag.

Corn. (F)

Timp.

Celesta
p

Pite

10
Cantabile amoroso
div. a. 3

pp

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

p

108

Simfonijas II daļa klusināti izdziest krāšņās vēlinā romantisma harmonijās, radot priekšstatu par subjektīvu pasaulztveri un dziļi individuālu pārdzīvojumu.

Devītās simfonijas **III daļa** – fināls – veidota brīvi traktētā sonātes formā ar epizodi izstrādājuma vietā un ar kodu, taču posmu proporcijas un dramaturģija tuvina finālu izvērstai trijdaļformai ar kodu. Divas galvenās pretstatīto tēlu sfēras te ir enerģiska darbība formas malējās fāzēs (ekspozīcijas galvenajā partijā un reprīzē) un skumīga apcere vidējā fāzē (ekspozīcijas blakuspartijā un epizodē), kā arī kodā.

2. piemēra turpinājums (Devītās simfonijas II daļas epizode)

The image displays a page of a musical score for the second part of the Ninth Symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** Fl. 1, 2 (first flute), Fl. 3 (third flute).
- Oboes:** Ob. 1, 2 (first and second oboes).
- Clarinets:** Cl. 1, 2 (B) (first and second B-flat clarinets).
- Bassoon:** Fag. 1, 2 (first and second bassoons).
- Contrabassoon:** C.fag. (contrabassoon).
- Cornets:** Corni (F) (cornets in F).
- Timpani:** Timp. (timpani).
- Percussion:** Ptte (percussion).
- Arpa:** Arpa (harp).
- Violins:** Vln. I (first violin), Vln. II (second violin).
- Viola:** Vie (viola).
- Violoncello:** Vc. (cello).
- Double Bass:** Cb. (double bass).

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *rit.* (ritardando). It also features tempo markings: *rit.* and *a tempo*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is divided into measures, with a double bar line indicating a section change.

Galvenās partijas veidols un attīstība lielā mērā sasauca ar I daļas galveno partiju. Smagnējam marša pulsam plastiskākus vaibstus piešķir biežs pasāžu caurvijums sīkās nošu vērtībās. Tēmai iezīmīgā triju kustība, kas sākumā ([1] ⁻⁴, [1]) tieši saistīta ar fanfaru intonācijām, vēlāk ātrā tempa un ilgstošā izklāsta dēļ daļēji tuvinās tarantellai, tomēr kopējā smagnējība liedz tai pārtapt viennozīmīgā dejas žanrā. Tā kā melodijā valda augšupvirze, rodas priekšstats par uzvaras marša un masu dejas sintēzē izteiktu kolektīva prieka apziņu, savukārt ilgstoši valdošo trohaja metru var uztvert kā latviskas mūzikas valodas īpatnību; šeit izpaužas saikne ar Ā. Skultes agrīnajai daiļradei tipisko ritmiku, kuras iezīmes aplūkojusi I. Lukašinska [Lukašinska 1980 : 30]. Atšķirībā no raksturā tuvs

I daļas galvenās partijas finālā pamattēma attīstās daudz viendabīgāk, bez uzsvērtām formas posmu robežām un gandrīz bez iekšējiem noskaņu kontrastiem. Pat posmos, kur norit instrumentu grupu sasaukšanās ([5], [12], [13]), rodas nevis dialoga iespāids, bet priekšstats par visu iesaistīto dalībnieku pakļaušanos vienotam metroritma pulsam, asociatīvi – par cilvēciskās individualitātes zaudēšanu. Šādas situācijas ilgstamība veic I daļas galvenās partijas attīstībai analogu muzikālpsiholoģisko iedarbību: tēlainība pamazām iegūst groteskus vaibstus, atgādinot urrāoptimistisku, pat trulu visatļautību. Līksmojošā tēla ārišķīgā uzspēlētība sevišķi saasināta trilleru un tremolo virknēs ([16], [19] +³) un rosina cilvēciskās sfēras reakciju – skumji lirisku izteiksmi blakuspartijā ([21]), kas pilnībā balstīta simfonijas vadtēmas ritmā un daudzējādā ziņā sakritīga arī melodiski. Tomēr blakuspartijas īsums un strukturālā nenoslēgtība piešķir tai pārejas vaibstus, liek uztvert šo posmu vienīgi kā *tiltu* no pamattēmas uz epizodi.

Epizode ([22]) veidota no trim tematiskiem materiāliem un, attiecīgi, no trim ne pārāk plašām fāzēm. To secība liecina ne vien par komponista individualizētu pieeju skaņdarba dramaturģijai, bet arī par *slēptās programmas* esamību. Pirmajai fāzei piemīt sēru raksturs, tas atgādina II daļas kodu ne tikai tēlainībā, bet arī konkrētās muzikālās detaļās (ostinato lietojums, tostarp arī pazīstamie ostinētie trioļu klauvēji – nu jau ne tikai timpānu, bet arī kontrabasu un basklarnetes partijās, [24]). Tomēr pasakaljai tuvais ritējums te ir krietni plašāk izvērstis un melodijas veidols daudz atturīgāks nekā II daļas kodā, tāpēc epizodes pirmais posms gūst nevis šauri individuāla pārdzīvojuma, bet objektīva vispārinājuma vaibstus.

Turpretī epizodes otrā fāze ([25]) izskan kā subjektīvi liriska atkāpe ar ievērojamu psiholoģisko padziļinājumu. Tā veidota monologa žanrā, kamersimfoniskā faktūrā. Emocionāli rečitējošās melodijas ilgstošais izklāsts klarnetes solo atsauc atmiņā klarnešu tembrā balstīto I daļas lirisko blakuspartiju. Arfas ostinētie tercu gājiņi uzbur pavadījumā spilgtu Hronosa, nepielūdzamā un nenovēršami aizritošā laika tēlu, veidojot alūziju ar vairāku komponistu vēlinajām, mūža izskaņas apdvestajām simfonijām (G. Mālera Devītā, S. Prokofjeva Septītā, D. Šostakoviča 15. simfonija). Tā kā šie tercu motīvi ir lejupvērsti un pārsvarā sastopama mazā terca, tie attāli asociējas ar dzeguzes kūkošanu, kas senos tautas ticējumos saistās ar atlikušo dzīves gadu skaitīšanu. Vienmērīgais ritms atgādina pulksteņa tikškus, un te saskatāms jau simfonijas I daļā ieskicētais un II daļā attīstītais *klauvējienu* vai *sirdspukstu* tēla tālāks izvērsums; liktenīgi skumjo noskaņu paspilgtina visu faktūras līniju lejupvirze (turklāt pavadījumā – hromatizēta) un ostinētās tercas pārtapšana par vientulīgi skanošu tīru kvintu posma noslēgumā, kur arfu dublē vēsi noslēpumaina flautas spēle zemā reģistrā. Tas viss apliecina dziļi traģiskas situācijas izveidošanos simfonijas *bezvārdu sižetā* jeb slēptajā programmā un, atbilstoši Ā. Skultes daiļrades pamatnostādņem, notikušajam noteikti ir vajadzīgs kaut daļējs pozitīvs līdzsvars, ko sniedz epizodes pēdējā, trešā fāze.

Trešajā fāzē ([29]) komponists iekļāvis reminiscenci no simfonijas II daļas epizodes – no ideāla atveida (sk. 3. piemēru 112.–113. lpp.). Apziņa, ka pastāv ideāls, kaut nerasniedzams, atmiņas par sapni, kaut neīstenotu, sniedz mierinājumu nosacīti iedomātajam *simfonijas varonim*. Vēl vairāk – kā vērosim fināla reprīzē, gūtais mierinājums spēj pat iedvesmot uz ticību dzīvei un atgriešanos pie aktīvas darbības, rosināt jaunam, visnotaļ pārlicinošam pacēlumam. Reminiscencē saglabājas II daļas epizodei raksturīgā sadzīviskā nepretenciozitāte un smalks dekoratīvu tembru lietojums kamersimfoniskā faktūrā – frāžu sākumos oboju un pirmās vijoles dublē čelesta, līdzīgi kā II daļā, bet frāžu noslēgumos flautu ansamblim pievienojas trijstūra iezīmīgais tembrs. Toties principiāli mainīta pazīstamā materiāla struktūra un metroritmiskais izklāsts – daži melodijas motīvi skan ritma paplašinājumā, radot kinematogrāfisku palēninātas filmas efektu, turpinājumā intensīvāk izmantota sekvencēšana. Lirisko apceri vairs nepārtrauc regulāra uzbangojumu ielaušanās – ir tikai viens, toties apjomīgs kāpinājums posma noslēgumā. Savukārt kā bezkaislīgs atgādinājums par patieso situāciju visas reminiscences laikā arfas partijā turpina skanēt no otrās fāzes aizgūtais pulksteņa tikšķu motīvs, sākotnēji oktāvas gājienos, pēc tam aizvien sašaurinoties. III daļas *zelta griezuma* punktā īstenotās reminiscences radīto tēlaino iespaidu varētu asociatīvi salīdzināt ar dziļu skumju un vientulības pārņemtā *simfonijas varoņa* negaidītu, toties garīgi stiprinošu atkalredzēšanos ar sen nesastaptu, bet draudzīgu, uzticamu un saprotošu cilvēku.

Reprīzes ([30]⁺²) sākumposmā strauji atjaunojas enerģija un dzīvesspars. Tā kopumā ir saīsināta, un tas panākts, abas tēmas – galveno un blakuspartiju – izklāstot līdzsvarotākos apjomos nekā ekspozīcijā. Iepriekš plašu izvērsumu guvusi galvenā partija šeit ir saīsināta, toties ekspozīcijā bikli iezīmētā blakuspartija krietni paplašināta atbilstoši savai saturiskajai funkcijai – cilvēciskā tēla psiholoģiskai atklāsmei. Tā kā galvenā partija reprīzē ieturēta ne vairs divdaļu, bet trijdaļu metrā, tajā mazāk jūtams marša, vairāk dejas iespaids. Metra risinājums ļauj galvenajā partijā ieskanēties arī vadtēmas intonācijām, kas veido blakuspartijas pamatu. Līdz ar to, atšķirībā no abu tēmu dramaturģiskā pretstatījuma ekspozīcijā, reprīzē galvenā un blakuspartija pārstāv vienu un to pašu – spriežot pēc emocionālās nokrāsas, gaišo un cilvēcisko tēlu sfēru. Tas asociatīvi norāda uz sākotnēji iezīmētās konfliktsituācijas pozitīvu risinājumu, uz reminiscencē spēkus guvušā *simfonijas varoņa* morālo pārkumu, varbūt pat garīgo uzvaru pār šķēršļiem. Blakuspartija ([36]⁻²) izskan kā kaismīga patosa pilns himniskais dziedājums un veido visas simfonijas apoteozi. Vadtēma te gūst plašu simfonizētu attīstību, spožā skanējumā sevišķi izceļot pūšaminstrumentu grupu, dažbrīd asociatīvi tuvinoties majestātiskam daudzu balsu dziedātam korālim ([39]⁺¹). Tādējādi reprīzes attīstība gandrīz līdz pašām tās beigām pieļauj atklāti optimistisku simfonijas risinājumu, vēl vairāk – augstā reģistra pārsvars un gaviļu intonācijas daudzējādā ziņā pat orientē uz šādu izskaņu. Vienlaikus nevar atstāt bez ievēribas slēpt

3. piemērs (Devītās simfonijas III daļas epizodes trešā fāze)

The musical score is for the third phase of the third movement of the Ninth Symphony. It is written in 3/4 time and begins at measure 29. The tempo markings are 'rit.', 'Andante', 'rit.', and 'a tempo'. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1, 2:** Flute parts, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Fl. piccolo:** Flute piccolo part, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Ob. 1, 2:** Oboe parts, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Cl. 1, 2 (B):** Clarinet parts, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Corni (F):** Horn parts, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Triangolo:** Triangle part, starting with a rest and then playing a rhythmic pattern.
- Celesta:** Celesta part, starting with a rest and then playing a rhythmic pattern.
- Arpa:** Arpa part, starting with a rest and then playing a rhythmic pattern.
- Violini I:** Violin I part, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Violini II:** Violin II part, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Viola:** Viola part, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Violoncelli:** Cello part, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Contrabassi:** Bass part, starting with a rest and then playing a melodic line.

dramatismu, ko pauž stīgu grupas ostinēto pavadījuma akordu saikne ar liktenīgo klauvējienu tēlu. Blakuspartijas otrajā pusē (no [38]) tēlainība kļūst jau jūtami ambivalenta – no vienas puses, orķestra *tutti* enerģiskos ritmos turpina gaišās noskaņas attīstību, no otras, vairākas izmaiņas mūzikas valodā ļauj priest, ka līdztekus optimistiskam risinājumam tagad tiek pieļauts arī traģisks. Melodijā lielāku lomu gūst lejupvirze, tai skaitā lejupvērstas sekundas, ko var skaidrot kā vaidu intonācijas; spriedzi pastiprina arī stīgu instrumentu satrauktais tremolo reprīzes noslēgumā.

Izšķirošo lūzumu simfonijas dramaturģijā iezīmē fināla reprīzes un kodas ([41]) saskarē īstenotā sakritienkadence. Ilgstošā, gaidpilni sasprindzinātā kāpinājumā sasniegtais, gandrīz pilnā *tutti* skanošais mi minora akords plašā salikumā aptver visu orķestra diapazonu. Izteismīgi iezīmēts ar lielo bungu un sevišķi tamtama sitienu, tas

3. piemēra turpinājums (Devītās simfonijas III daļas epizodes trešā fāze)

rit. a tempo poco a poco accelerando

Fl. 1, 2
Fl. picc.
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 (B)
Corni (F)
Tri.
Celesta
Arpa
Vln. I
Vln. II
Vle
Vc.
Cb

195

mp
mf
p
mf
pizz. unis
p unis

asociējas ar negrozāma rezultāta pasludināšanu, apliecina mērķa nesasniedzību un acumirkli rosina spēcīgu katarsi. Visa turpmākā koda gaita tikai apstiprina lūzuma brīdī atklājušos traģisko koncepciju. Orķestra grupu, vēlāk atsevišķu instrumentu sasauces vispirms izskan skarbos akordos, pēc tam žēlabainās mazo sekundu nopūtās, kas pauž izšķirošu atgriešanos pie simfonijas ievadā, vadtēmā vērojamā lamento žanra. Melodijā valda lejupslidošas, pārsvarā hromatizētas līnijas, ko pavada nepārtraukts minora tonikas ērgelpunkts, ilgstošs, ļoti pakāpenisks diminuendo un reģistra pazemināšanās. Apliecinot cilvēciskās sfēras nozīmi simfonijas tēlainībā, ar vadtēmu saistīti arī paši pēdējie tematiskie impulsi, kas īstenojas tad, kad melodiskā attīstība skaņdarbā jau ir beigusies: timpāni vēl divreiz izklāsta vadtēmas ritmformulu, atkārtojot vienu pašu tonikas skaņu, un pēc tam mūzika izdziest.

Šāds simfonijas noslēgums norāda uz samierināšanos, bet ne uz sakāvi klasiskajā traģiskas izpratnē. Par sakāvi nevar runāt, jo galvenā nozīme simfonijas dramaturģijā nav atklāti izteiktai pretspēku cīņai. Te nav ilgstošas, procesuāli atspoguļotas konfliktējošu pušu sadursmes, toties īstenoti atšķirīgu tēlu sfēru blakusnostatījumi un paralēla attīstība – šīs iezīmes izriet no Ā. Skultem tipiskās episkās dramaturģijas. Uzlūkojot fināla norises, nav grūti pamanīt, ka cilvēciskā tēla un tam pretstāvošās, domājams, ar sabiedrības tēlu saistītās sfēras dialogs atrisinās jau epizodes beigās. Ideāla reminiscence atjauno cilvēka garīgos spēkus un sniedz spēju neuztvert pretstāvošo sfēru kā problēmu, kas jāatrisina realitātē, ļauj pacelties pāri draudošai, bet reālā sadursmē nepāraugušai konfliktsituācijai. Līdz ar to reprīzē ir atrisinājušās agrākās pretrunas, vairs nepastāv cilvēka un sabiedrības domājamā konfrontācija. Tātad tas spēks, kura priekšā *simfonijas varonis* tomēr ir spiests kapitulēt kodā, ir kāds cits, spriežot pēc izteiksmes spraiguma, daudz lielāks *force majeure*, asociatīvi – Dzīvības un Nāves neatrisināmā problēma. Starp citu, šāds skatījums pieļauj hipotētisku autobiogrāfisku skaidrojumu: komponista darbības rosīgākie un ražīgākie gadi tika aizvadīti sabiedriskajā iekārtā, kas daudzkārt mēdza radikāli iejaukties tautu un cilvēku likteņos, tai skaitā centās uztiept māksliniekiem dažādu normatīvu ievērošanu. 80. gados, *pārbūves* un tuvojošās Trešās atmodas apstākļos, skaņradis līdz ar tautu beidzot guva pacilājošu radošās brīvības garantiju, taču gadu nasta rosināja skumju nožēlu par daiļradei (un, iespējams, pilnvērtīgai dzīvei kopumā) zaudēto laiku, veicināja skeptisku attieksmi pret iespēju atgūt iekavēto.

Līdztekus tikko piedāvātajai *slēptās programmas* versijai Devītās simfonijas koncepcijā iezīmējas cilvēciskā gara saplūsme ar dabas vienoto veselumu un tās mūžīgo apriti. Tā ievērojami vairo apskaidrotības, asociatīvi – nodzīvotā mūža garīgas piepildītības sajūtu un ļauj uztvert šo skaņdarbu kā sirmā komponista daiļrades cēlu un spožu vainagojumu. Simfonijas mūzika atspoguļo pasaulredzējumu, kādu pauž pieredzes bagāts optimists, kuram vēsturisko apstākļu dēļ ilgstoši bijis jādzīvo pseidooptimisma apstākļos.

* * *

Ādolfa Skultes vēlino opusu, tostarp Devītās simfonijas, izteiksme ļauj labāk izprast arī viņa agrāko darbu koncepcijas, to oficiāli nekonkretizētās nianšes, pat *slēptās programmas* klātbūtni. Tā atklājas skaņdarba struktūras īpatnībās, tematiskā materiāla izklāsta secībā, sadzīves žanru pārtveres veidā (žanru poetizācija, transformācija, retāk groteska). Būtisks, taču ne ikreiz tieši uztverams skaidrotājfaktors ir attiecības starp tīri muzikālo skaņdarbu vai tā posma veidolu un autora vārdiskajiem komentāriem.

Ā. Skultes daiļrades un radošo metožu detalizēta izpēte neapšaubāmi veicina pilnīgāku priekšstatu par tiem mākslinieciskās darbības psiholoģiskajiem mehānismiem, kas bijuši izplatīti 20. gadsimta otrās puses latviešu mūzikā. Līdz ar to pamazām top zinātnisks pamats šī

laikmeta mākslinieku radošās psiholoģijas visaptverošam salīdzinājumam; tā galamērķis ir rosināt plašākas sabiedrības interesi un izpratni par reizēm nepelnīti piemirstām mūsu kultūrmantojuma lappusēm.

DIE NEUNTE SINFONIE VON ĀDOLFS SKULTE – DIE VOLLENDUNG SEINER SCHÖPFERISCHEN EVOLUTION

Armands Šuriņš

Zusammenfassung

2009 feiern wir das 100-jährige Jubiläum von **Ādolfs Skulte** (1909–2000) – einem der größten lettischen Sinfoniker, meisterhaften Fortsetzer der pädagogischen Tradition seines Professors Jāzeps Vītols an unserer Musikhochschule.

Aus verschiedenen Gründen ist das Schaffen von Ā. Skulte, besonders das spätere (80.–90. Jahre des 20. Jahrhunderts), noch nicht grundsätzlich erforscht. Doch gerade seine letzten Sinfonien – die Siebente (1981), die Achte (1984) und die Neunte (1986–1987) – vervollkommen wesentlich die bisherigen Vorstellungen von der Leistung des Komponisten, deswegen liegt dieser Forschung die am wenigsten in der Öffentlichkeit bekannte Sinfonie von Ā. Skulte – die Neunte – zu Grunde.

Am Anfang der Schrift gibt es eine kurze Übersicht der Literatur über Ā. Skulte. Weiter folgt ein Versuch der chronologischen Periodisierung seines Schaffens. Hier wird viel Aufmerksamkeit der Inhaltsdarstellung in der Musik gewidmet, sowie auch den Beziehungen des Künstlers zur politischen Macht, die die Notwendigkeit einer verhüllten Ausdrucksweise bedingten. Auch Ā. Skultes veränderliche Einstellung zur Notwendigkeit, das Schaffen den Normen der offiziellen Ideologie unterzuordnen, lässt verschiedene Varianten der Periodisierung seines Schaffens bieten. Im Hauptteil des Beitrags wird die Neunte Sinfonie von Ā. Skulte eingehender betrachtet – da diese Sinfonie viele Aspekte der umfangreichen, in schöpferischer Tätigkeit erworbenen Erfahrung des Komponisten widerspiegelt. Sein resümierender Rückblick auf den zurückgelegten Weg ist hier auf allen Ebenen zu spüren – wie in der ganzen Struktur der Komposition, so auch in der spezifisch musikalischen Lösung der kleinsten Details.

Die Musik von Ādolfs Skulte ist stark von der Romantik und dem Impressionismus beeinflusst, nicht so deutlich ist aber der Einfluss der Klassik und der Volksmusik. Die optimistische Lebensauffassung des Komponisten wurzelt im intellektuell geordneten Weltgefühl, im Gefühl der geistigen Stärke der Natur und Kunst, im humanistischen Glauben an Menschenverstand und Vitalität des Volkes.

Kennzeichnend für Ā. Skulte ist die epische Dramaturgie, aus der die außerordentliche Klarheit der Musikform, mit der Architektur verwandte Stabilität und Übersichtlichkeit der Struktur hervorgeht. Typisch für die Form seiner Sinfonien ist die ständige Wechselwirkung zwischen der Tradition des mehrteiligen Zyklus der Sinfonie und dem Genre des einteiligen Poems.

Um ohne Text den Inhalt der nichtprogrammatischen Musik zu konkretisieren, benutzt Ā. Skulte sehr oft Leitthemen, verwirklicht Reminiszenzen. Nicht selten bildet er Allusionen, zitiert veränderte, gut bekannte, darunter auch volkstümliche Melodien, die für die Zuhörer schon längst zum Symbol geworden sind, und so finden wir praktisch in allen seinen Sinfonien die versteckte Programmatik.

Wie die meisten Werke von Ā. Skulte, so vertritt auch die **Neunte Sinfonie** den Typ der episch dramatischen Sinfonik, aber die tragische Konzeption dieser Komposition (die ist nur noch in der Fünften Sinfonie anzutreffen) ist für den Stil des Komponisten nicht eigen. Die Wahl der Konzeption ist auf die Entstehungszeit des Werkes – das Lebensende des Autors – zurückzuführen und es lassen sich gewisse Parallelen zu den *Abschiedssinfonien* anderer hervorragender Komponisten ziehen – zur Vierten von Johannes Brahms, zur Neunten von Gustav Mahler, Fünften von Arthur Honegger, Siebenten von Sergei Prokofjew, zur 14. und 15. Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch, zur 20. und 21. Sinfonie von Jānis Ivanovs, Neunten von Artūrs Grīnups u.a. Doch im Werk von Ā. Skulte fühlt man viel weniger Verlust, Heftigkeit, Unerfülltheit, hier merkt man keine Enttäuschung, keinen Protest, keine Verzweiflung, Einsamkeit oder Hoffnungslosigkeit, dafür aber die suggerierende Ausstrahlung der verklärten Lebensweisheit. Das assoziiert sich mit einer allumfassenden Lebensbetrachtung und dadurch steht die Neunte Sinfonie von Ā. Skulte am nächsten zur Vierten von J. Brahms und zur Siebenten von S. Prokofjew, teilweise auch zur 20. Sinfonie von J. Ivanovs.

Davon, dass die Neunte Sinfonie ein Resümee des Schaffens von Ā. Skulte ist, zeugt eine Reihe für seinen Stil typischer Verfahren, die in diesem Werk deutlich zu Tage kommen. Die Zahl der Sätze der Sinfonie – drei – ist kleiner als die klassische Vierteiligkeit. Die Sätze werden durch die Anwendung des Leitthemas (das Einleitungsthema des ersten Satzes) und durch die intonative Verwandtschaft verschiedener Themen eng verbunden (zum Teil wird sogar das Prinzip der Monothematik verwirklicht). Ein sehr wichtiges Detail der Konzeption zeigt die Reminiszenz – der Stoff einer Episode des zweiten Satzes klingt verändert im dritten Satz kurz vor der Reprise; das zeugt von verklärter Versöhnung, vom Glauben an die ethischen Ideale und vom ästhetischen Schönheitsgefühl (Notenbeispiele 2 und 3).

Es ist wesentlich, dass in allen wichtigsten Themen schon bekannte Zeichen des Stils von Ā. Skulte in erneuerter Gestalt zu hören sind – das

zeigt allegorisch die Beständigkeit der geistigen Welt des Autors, seine Treue den Idealen. So ist, z.B., im Leitthema der Neunten Sinfonie die Allusion aus dem inhaltlich vieldeutigen Leitthema der Fünften Sinfonie – *der Ruf des weggehenden Kranichs im Herbst* herauszuhören (eine bildhafte Bezeichnung des Komponisten für die tragischen Schicksalswege des Volkes) [Lukašinska 1987 : 126]. Die energischen Grundthemen des ersten und des dritten Satzes erinnern an das Finale der Dritten und an die gesättigten Vorgänge der Randsätze der Sechsten Sinfonie.

Der koloristisch meditative Ausdruck des zweiten Satzes resümiert praktisch die Bildhaftigkeit der langsamen Teile aller vorhergehenden Sinfonien von Ā. Skulte (Notenbeispiel 1). In der Entwicklung mehrerer Themen sind auch psychologisch fein nuancierte Umgestaltungen der anfänglich gewählten Umgangsmusikgattung zu beobachten (z.B., das walzerartige Nebenthema des ersten Satzes oder der Tanz-Marsch des dritten Satzes).

Der Ausdruck des Spätwerks von Ā. Skulte lässt mit größerer Sicherheit über die Konzeption seiner früheren Werke, über ihre offiziell nicht konkretisierten Nuancen, über das Vorhandensein der *versteckten Programmatik* schlussfolgern. Diese äußert sich in den Eigenheiten der Struktur des Werkes, in der Reihenfolge der Darlegung des thematischen Stoffes, in der Poetisierung der Gattung, Gattungstransformation, seltener auch Gattungsgroteske. Ein wesentlicher, aber nicht leicht auffassbarer Erklärungsfaktor sind die Beziehungen zwischen der musikalischen Gestaltung und den textlichen Kommentaren des Autors.

Eine eingehende Forschung der Schaffungsmethoden von Ā. Skulte verschafft eine vollständigere Vorstellung davon, was für psychologische Mechanismen der schöpferischen Tätigkeit unter den lettischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet waren. Dadurch wird der wissenschaftliche Grund für die Erforschung und Bewertung der schöpferischen Psychologie der Künstler dieser Zeit bereichert.

Literatūra

Bērziņa, Vizbulīte. Ā. Skultes simfonija-poēma korim un orķestrim „Ave sol!“ . *Latviešu mūzika II / Sakārtojusi Silvija Stumbre*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 57.–70. lpp.

Briede, Vija. *Latviešu operteātris*. Rīga: Zinātne, 1987

Gailīte, Zane. Par Ādolfu Skultes simfoniskās mūzikas estētiku un uztveres psiholoģiju. *Literatūra un Māksla*. 1984, 19. oktobris

Gailīte, Zane. Simfoniskas krāsas. Ādolfam Skultem – 80! *Māksla* 5 (1989), 39.–40. lpp.

- Grīnfelds, Nilss. *Ā. Skultes Simfonija / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955
- Jofe, Elhonons. Par Ādolfa Skultes simfonismu. *Latviešu mūzika XI / Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1974, 98.–122. lpp.
- Kārklīšs, Ludvigs. *Jāņa Ivanova simfonisms*. Rīga: Liesma, 1978
- Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990
- Kārklīšs, Ludvigs. *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma, 1973
- Klotiņš, Arnolds. *Alfrēds Kalniņš*. Rīga: Zinātne, 1979
- Klotiņš, Arnolds. Folkloras interpretācija un mūzikas saturs. *Latviešu mūzika X / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 30.–57. lpp.
- Klotiņš, Arnolds. Sešdesmito gadu otro pusi rezumējot. *Latviešu mūzika VIII / Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1970, 53.–109. lpp.
- Krasinska, Lija. *Ādolfs Skulte / Buklets sakarā ar komponista 50 gadu jubileju un jubilejas autorkoncerta programma*. Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1959
- Kudiņš, Jānis. *Artūra Grīnupa Sinfonia per archi / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuvplānā*. Rīga: Musica Baltica, 2006
- Kulbergs, Jāzeps. *Ādolfa Skultes simfoniskā poēma „Viļņi“ / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964
- Lukašinska, Inta. *Ādolfa Skultes daiļrade / Latviešu mūzikas vēstures materiāli*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1980
- Lukašinska, Inta. *Ādolfs Skulte*. Rīga: Liesma, 1987
- Pelēcis, Georgs. *Jānis Ivanovs. XX simfonija / Sērija Komponists un laikmets. Latviešu mūzika tuvplānā*. Rīga: Musica Baltica, 2005
- Skulte, Ādolfs. Mūža ritums atmiņu gaismā. *Latvju mūzika* 26 (1997), 2977.–2986. lpp.; 27 (1999), 3176.–3185. lpp.; 28 (2000), 3334.–3345. lpp.
- Stumbre, Silvija. *Ā. Skultes balets „Brīvības sakta“ / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955
- Stumbre, Silvija. Ādolfa Skultes opera „Princese Gundega“. *Latviešu mūzika X / Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 80.–89. lpp.
- Voskresenska, Jeļena. *Ādolfa Skultes Trešā un Ceturtā simfonija / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Liesma, 1968
- Voskresenska, Jeļena. Pirmie latviešu padomju baleti. *Latviešu mūzika X / Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 58.–79. lpp.

Zemzare, Ingrīda. ... katrs audzēknis man – maza planēta. *Padomju Jaunatne*. 1979, 4. novembris

Zemzaris, Imants. Tepat uz zemes. Ādolfam Skultem – 80! *Māksla* 5 (1989), 40.–41. lpp.

Арановский, Марк. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979

Берзиня, Визбулите. Вокальная симфония Адольфа Скултэ. *Советская музыка* 6 (1960), с. 44–46

Витолинь, Яков. Адольф Скултэ. Первая симфония. *55 советских симфоний* / Сост. Борис Арапов [и др.]. Ленинград: Советский композитор, 1961, с. 222–227

Красинская, Лия. *Адольф Скултэ*. Москва: Советский композитор, 1959

Лейте, Инесса. Обновление мысли [О творчестве латышского композитора Адольфа Скултэ]. *Советская музыка* 2 (1980), с. 6–9

Citi avoti

Grāvītis, Oļģerts. Sarunas par Ādolfu Skulti laikā no 1993. līdz 2009. gadam / Pieraksti Armanda Šuriņa personiskajā arhīvā

Kudiņš, Jānis. *Ādolfs Skulte*. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=325>>

Nepabeigta saruna. Komponists Ādolfs Skulte / Dokumentāla videofilma (1984–1999): operators Gvido Skulte

Selga, Elīna. *Formveides īpatnības Ādolfa Skultes VIII simfonijā* / Datorraksts (glabājas Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolas bibliotēkā). Rīga, 2003

Skulte, Ādolfs. *Devītā simfonija* / Partitūra: komponista rokraksta kopija (glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā)

Skulte, Gvido. Sarunas par tēvu Ādolfu Skulti 2007. un 2008. gadā / Pieraksts Armanda Šuriņa personiskajā arhīvā

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Dagur" is written. The score consists of ten staves of music. The notation is dense, with many notes, rests, and accidentals. There are several dynamic markings, including "p." (piano) and "mel." (melody). The handwriting is in black ink on aged paper. At the bottom center, there is a circular stamp with the text "STABELOTOR" and "1888".

Johans Gotfrids Mitels:
komponista rokraksts Berlines
Valsts bibliotēka

JOHANA GOTFRĪDA MĪTELA ĒRĢELFANTĀZIJAS ŽANRA ATTĪSTĪBAS KONTEKSTĀ

Rudīte Lindenbeka-Līvmane

Kā liecina laikraksta *Rigaische Anzeigen* publikācijas, Rīgā 18. gadsimta otrajā pusē bija izveidojusies daudzpusīga mūzikas dzīve. Jau kopš Mūzikas biedrības dibināšanas 1760. gadā notika regulāri simfoniskie un kamerkoncerti, kuros skanēja, piemēram, Karla Filipa Emanuela Baha (*Carl Philipp Emanuel Bach*, 1714–1788), Karla Heinriha Grauna (*Carl Heinrich Graun*, 1704–1759) un Franča Bendas (*Franz Benda*, 1709–1786) kompozīcijas. Kāda bija situācija baznīcas mūzikas laukā? Šī paša laikraksta sniegtā informācija ļauj secināt, ka visos baznīcas gada svētkos rīdziniekiem bija iespēja dzirdēt apjomīgus vokāli instrumentālos darbus.¹ Diemžēl nekur neparādās ziņas par ērģeļmūzikas koncertiem, taču, izsekojot divos galvenajos Rīgas 18. gadsimta dievnamos (Doma un Sv. Pētera baznīcā) nodarbināto kantoru un ērģelnieku sarakstam, varam izteikt pieņēmumu: vismaz daži no šiem māksliniekiem spēlējuši ērģeļmūziku, ko komponējuši Johans Sebastiāns Bahs (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750) un viņa dēli, Johans Nikolauss Hanfs (*Johann Nicolaus Hanff*, 1663–1711), Georgs Mihaels Tēlemanis (*Georg Michael Telemann*, 1748–1831) un arī Johans Gotfrīds Mītels (*Johann Gottfried Mützel*, 1728–1788).²

Šajā rakstā aplūkošu, kā Mītela ērģeļdarbos atbalsojies 18. gadsimta mūzikai tik būtiskais fantāzijas žanrs. Taču vispirms īsi atgādināšu galvenos komponista biogrāfijas faktus, piebilstot, ka plašāku tās izklāstu varam gūt Zanes Gailītes grāmatā *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli* [Gailīte 2003 : 253–257 u. c.].

- Mītels dzimis 1728. gada 17. janvārī Vācijas pilsētā Melnē, ērģelnieka ģimenē;
- mācījies Libekā pie tolaik slavenā Marijas baznīcas ērģelnieka Johana Paula Kuncena (*Johann Paul Kuntzen*, 1696–1757);
- 1747. gadā 19 gadu vecumā kļuvis par Mēklenburgas-Šverīnes hercoga Kristiāna Ludviga II (*Christian Ludwig II*) galma kamerģeļnieku un ērģelnieku;
- 1750. gadā saņēmis stipendiju un gada atvaļinājumu mācībām pie Johana Sebastiāna Baha, tādējādi līdztekus Johanam Kristofam Altnikolam (*Johann Christoph Altnikol*, 1719–1759) un Johanam Kristiānam Kitelam (*Johann Christian Kittel*, 1732–1809) bijis viens no pēdējiem Baha skolniekiem;
- 1750.–1753. gadā uzturējies Naumburgā pie Baha znota Altnikola, iepazīnījis Drēzdenē ar Johanu Ādolfu Hasi (*Johann Adolph Hasse*, 1699–1783), sadraudzējies ar Karlu Filipu Emanuelu Bahu Potsdamā un visbeidzot atgriezies Mēklenburgas-Šverīnes galmā;

¹ Plašāk par to sk. Vitas Lindenbergas rakstu [Lindenberg 2002].

² Johana Nikolausa Hanfa brālis Johans Hanfs (*Johann Hanff*, ?–1767) bija Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērģelnieks. Par abiem brāļiem vēsturiskās ziņas ir skopas, sevišķi par Rīgas Hanfu. Pēc viņa nāves 1767. gadā Sv. Pētera baznīcas ērģelnieka amatu pārņēma Johans Gotfrīds Mītels, savukārt Georgs Mihaels Tēlemanis, sākot no 1773. gada rudens, bija kantors Rīgas Domā, vēlāk (no 1813) arī ērģelnieks. Viņš atstājis ērģeļdarbus, kuru pilnīga apzināšana un izvērtēšana būtu nākošais solis Rīgas baznīcas mūzikas dzīves pētniecībā.

- 1753.–1755. gadā strādājis Rīgā mecenāta, barona Oto Hermaņa fon Fitinghofa (*Otto Hermann von Vietinghof*, 1720–1792) mājas orķestrī par kapelmeistaru;
- kopš 1755. gada bijis Rīgas Doma palīgērgelnieks, kopš 1767. gada Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērgelnieks;
- miris 1788. gada 14. jūlijā Bišumuižā, apglabāts Katlakalna kapos, kapavieta nezināma.

Mītela kompozīciju klāstā vislielākais īpatsvars ir nevis ērģeļopusiem, bet klavierdarbiem: tie publicēti jau komponista dzīves laikā, un viņš bijis Vācijā slavens taustiņinstrumentu spēles virtuozs. Kristiāns Frīdrihs Dāniels Šūbarts raksturo šo mūziķi kā vienu no *pirmajiem un dziļdomīgajiem ērģeļu un flīģeļa spēlētājiem* [Schubart 1969 : 105]. Savukārt cits laikabiedrs Johans Ādams Hillers 1767. gadā atzinis: neraugoties uz augstajām tehniskajām prasībām, Mītela skaņdarbos klausītāju pirmām kārtām saista *īpaša, maigu izjūtu pilna, dziedoša izteiksme, ko vēl paspīlgtina ļoti smalkie izrotājumi* [Hiller 1970 : 178].

Ne jau tikai ātrais temps un veikli atskaņotās pasāžas lika klausītāju sirdīm iesilt – galvenais bija spontāna, afektēta spēle. Lai to sasniegtu, paraugs mūziķim instrumentālistam bija vokālā māksla un tai raksturīgā atskaņojuma maniere.

Kā izskaidrot šādu ideāla izvēli?

18. gadsimtā muzikālo gaumi Eiropā noteica divas valstis – Francija un Itālija. Izcilais flautists un komponists, Frīdriha Lielā (*Friedrich der Grosse*, 1712–1786) galma mūziķis Johans Joahims Kvancs (*Johann Joachim Quantz*, 1697–1773) raksta: [...] *ārzemnieki ilgu laiku nekādu pretestību neizrādīja, tādējādi labo gaumi no Francijas un Itālijas pārņēma citas tautas* [Engelke 1989 : 2].

Vācu mūzikā šajā laikā nebija kāda viennozīmīgi dominējoša stila. Mūziķi tiecās studēt Francijā, bet jo īpaši Itālijā. Vācu aristokrāti savos galma orķestros un teātros labprāt aicināja franču un itāļu māksliniekus. Līdz ar to, saplūstot abu nacionālo kultūru tradīcijām, izveidojās stils, ko varētu dēvēt par jaukto [Engelke 1989 : 7]. Spilgts tā pārstāvis bija Karls Filīps Emanuels Bahs. Gan viņš, gan laikabiedri īpaši tiecās izkopt dziedošu spēles manieri.

Ar šo nelielo atkāpi muzikālās gaumes vēsturē vēlētos ievadīt lasītāju vidē, no kuras tik daudz smēlies Johans Gotfrīds Mītels savu studiju laikā. Viņu bieži mēdz salīdzināt ar citiem pēdējiem J. S. Baha skolniekiem, piemēram, Johanu Kristiānu Kitelu, kurš kopš 1756. gada līdz savai nāvei bija ērgelnieks Erfurtē. Kitela kolēģis Georgs Pēters Veimārs (*Georg Peter Weimar*, 1734–1800) raksta, ka viņa spēles veids bijis lielisks, bet... garastāvoklis (vāciski *seine Laune*) ne vienmēr līdzsvarots, un pavisam reti šis mūziķis atklājies visā savas personības dziņumā. Kitels nav ļāvis iespiest gandrīz neko no paša darbiem [Weimar 1785 : 403].

Arī Mītels savus nedaudzos ērģeļdarbus dzīves laikā nav publicējis.³ 1841. gadā to rokrakstus Berlīnes Valsts bibliotēkai nodeva muzikāliju kolekcionāra Georga Pelhava (*Georg Poelchau*, 1773–1836, savulaik Georga Mihaela Tēlemaņa skolnieks) dēls, un šeit tie glabājas līdz pat mūsdienām [J. G. Müthel 15762]. Kolekcija aptver 30 dažāda izmēra nošu lapas, izkārtotas pa divām mapēm. Abām dots nosaukums *Tehniskie vingrinājumi* (*Technische Übungen*), tomēr vācu mūzikas zinātnieks Pēteris Reidemeisters apgalvo, ka šie vārdi rakstīti nevis ar paša Mītela, bet gan ar kāda bibliotekāra roku [Reidemeister 1990 : 56]. Pedāļa lietojums ne ikreiz tiek konsekventi norādīts, tātad nevar viennozīmīgi apgalvot, ka šajās mapēs glabātos tikai ērģeļdarbu uzmetumi – drīzāk tie ir materiāli dažādiem taustiņinstrumentiem. To apliecina arī fakts, ka uz vienas mapes aizmugurējā vāka rakstīts *Mītela klavierdarbi* (*Müthels Claviersachen*). Nošu tekstā sastopamas piezīmes ar zīmuli, dažkārt labojumi (taču ne vienmēr Mītela rokrakstā) – piemēram, pedāļa partija reizēm fiksēta ar burtiem.

Var apbrīnot, ar kādu rūpību šie materiāli sakārtoti un cik sīki aizpildīta katra brīvā vieta. Pirmajā mapē ir mozaikveida sekvences, muzikālu ideju skices, kadences, materiāli izrotājumu, gammu, laužto akordu un virtuozu pasāžu apguvei. Ir arī daudzbalssīgi ērģeļspēles vingrinājumi, kas attīsta spēju nepieciešamības gadījumā improvizēt koncertu, trio skaņdarbu, fūgu vai korāļpardari. Pa vidu sastopami virtuozī pedāļa solo fragmenti.



³ Mītela biogrāfs Ervins Kemlers savā grāmatā citē laikrakstu ziņu, kurā raksturots ērģeļu stāvoklis Rīgas un Rēveles baznīcās. *Ērģeļbūvētāji te maz varot nopelnīt, jo tikai nesen sāks domāt par kārtīgām un skaistām ērģeļēm abu galvaspilsētu vajadzībām, pirms tam bijuši tikai nelieli, nabadzīgi pozitīvi, kuri vēl joprojām pavadā baznīcas dziedājumus mazajās pilsētās* [Kemmler 1970 : 265]. Tātad lieli (resp., trīs manuāļu) instrumenti droši vien Rīgā bijuši tikai Doma un Sv. Pētera baznīcās. No tā izriet, ka diez vai Mītela laikā Rīgas baznīcās būtu izveidojusies ērģeļkoncertu prakse un arī vajadzība koncertskaņdarbus komponēt. Zane Gailīte savā grāmatā min epizodi ar Doma kantoru Andreasu Eliāsu Erhartu (*Erhardt*), kurš 1731. gadā pēc ierašanās no Hamburgas Rīgā gribējis tūdaļ sarīkot ērģeļkoncertu, bet Rīgā neviens nav bijis tam gatavs [Gailīte 2003 : 241]. Šāds vēsturiskais fons ļauj labāk saprast, kāpēc Mītela mūža laikā nav publicēta neviena viņa kompozīcija ērģeļēm.

Johans Gotfrīds Mītels.
Vingrinājumi pasāžu apguvei
(komponista rokraksts Berlīnes
Valsts bibliotēkā)

Otrajā mapē apkopotie skaņdarbi nepārprotami domāti instrumentam ar pedāli, tātad vai nu ērģeļēm, vai klavihordam ar pedāli. Šie skaņdarbi, izņemot vienu, kuram dots saīsināts apzīmējums *Fant. Allegro*, Mītela rokrakstos ir bez nosaukuma. Taču to žanrisko būtību, manuprāt, precīzi atšifrējis vācu muzikologs Pēteris Šleinings, jau 1973. gadā atzīstot: kaut arī pats skaņradis savus brīvas formas ērģeļdarbus nav dēvējis par fantāzijām, tie ir svarīgi šī žanra vēsturē [Schleuning 1973]. Tātad Šleinings ir pirmais, kurš Mītela ērģeļkompozīcijas nodēvējis

par brīvajām fantāzijām. Vēlāk viņa pieeju par trāpīgu atzinuši arī citi vācu muzikologi, piemēram, Ulrihs Matils [Matyl 1996 : 350].



Johans Gotfrīds Mītels.
Fantāzija *F dur* (sākums;
komponista rokraksts
Berlīnes Valsts bibliotēkā)

Visi šie piemēri ir bez taktssvītēm. Un tomēr – dažas zīmes nošu tekstā norāda uz zināmu formas organizētību un likumsakarību, veidojot ērģeļimprovizāciju. Iedziļinoties un izpētot nošu tekstu, atklājas smalki savirnēti mūzikas fragmenti, kurus varētu kā mozaīku, krellītes izkārtot vienā veidā, bet varbūt arī pavisam citā, atkarībā no spēlētāja prasmes un garastāvokļa. Uzskatu, ka te parādās īsta improvizatora pieeja – spēja improvizēt un reizē pakļauties paša izvīrītajiem noteikumiem. Hipotētiski varētu izvīrīt domu par savdabīgu 18. gadsimta aleatoriku, par mobilu formu.

Vairākos Mītela piemēros iekļauti fragmenti no J. S. Baha *Hromatiskās fantāzijas [un fūgas]* BWV 903 [Schleuning 1973 : 119]; tie apliecina, ka komponists nav vairījies lietot savās improvizācijās arī citātus. Vienīgais darbs, kuram dots nosaukums (jau minētais opuss *Fant. Allegro*, tonalitāte *C dur*), veidots pēc J. S. Baha trīsbalsīgo invenciju parauga. Tas pilnīgi atšķiras no visiem citiem piemēriem, nav arī noskaidrots, kā šis sacerējums nonācis Berlīnes rokrakstu krājumā; katrā ziņā tajā dominē polifona rakstība un neparādās brīvais, ekspresīvais stils, ko sastopam vairumā piemēru.

Taču tieši pārējie, ar konkrētu nosaukumu neapveltītie ērģeļdarbi – sekojot Šleininga ieteikumam, sauksim tos par fantāzijām – izraisa visdziļāko interesi.

Kas tad ir brīvā fantāzija 18. gadsimta ērģeļmūzikā?

Lai izvērtētu žanra izcelsmi, vispirms jāatzīmē, ka starp J. S. Baha klavierdarbiem arī ir vairākas fantāzijas bez fūgas, piemēram, BWV 903a, BWV 917 un BWV 919. Komponists un mūzikas teorētiķis Johans Matezons (*Johann Mattheson*, 1681–1784), kura skolotājs Hamburgā bija jau minētais

Johans Nikolauss Hanfs, Rīgas Hanfa brālis, 1739. gadā ir vērsies pret fūgas pievienošanu fantāzijai [Mattheson 1739]. Tātad fantāzijas kā patstāvīga žanra nostiprināšanos un pastāvēšanu veicināja divi faktori:

1. fantāzijasstila (*stylus fantasticus*⁴) iezīmju koncentrēšana vienā skaņdarbā ar nosaukumu *fantāzija*,
2. atteikšanās no citkārt vienmēr sekojošās fūgas.

Visā brīvās fantāzijas vēsturē šī žanra darbi publicēti ļoti reti. Toties svarīgs un interesants fakts ir skanējuma vienlaicīgas (momentānas) fiksācijas mēģinājumi. Kā zināms, 1752. gadā Anglijā un Vācijā tika izgudrots īpašs aparāts – savveida seismogrāfs, kurš fiksēja acumirkli spēlēto. Berlīnē to izmantojis arī K. F. E. Bahs [Schleuning 1973 : 86]. Diemžēl aparātam nebija ilgstošu panākumu, bet pats fakts, ka dažādi tā varianti radās divās zemēs gandrīz vienlaikus, apliecina interesi par tāda veida improvizāciju, kurā spēlētājs atrodas gandrīz transa stāvoklī un brīvi fantazē, neraugoties ne uz kādiem apstākļiem.

Ko saprotam ar jēdzienu *brīvs* 18. gadsimtā, klasicisma laikmetā, kad forma ir primāra vērtība mākslasdarba estētiskajā vērtējumā? Protams, *brīvs* ir pretstats vārdam *saistīts*, mūzikā tas raksturo stilu un kompozīcijas veidu. Kontrapunktisks izklāsts ir saistīts, savukārt brīvs izklāsts – ar stingrajiem kontrapunkta likumiem nesaistīts; šādā nozīmē *brīvs* ir sinonīms apzīmējumiem *galants*, *viegls*. Vēlāk apzīmējumi *brīvs*, *viegls*, *galants* patiesi raksturo tehniku, kādā komponēta fantāzija: brīvs – tātad galants, turpretī saistīts – tātad kontrapunkts. Šis pretstatījums saglabāsies vēl 19. gadsimtā. Tajā pat laikā jēdzieni *galantais stils* un *brīvā fantāzija* nav identiski.

Pirmoreiz mūzikas vēsturē terminu *brīvā fantāzija* sastopam 1759. gadā Frīdriha Vilhelma Marpurga (*Friedrich Wilhelm Marpurg*, 1718–1795) publikācijā [Marpurg 1974 : 35]. Vēlāk arī citos 18. gadsimta dokumentos atrodamas piezīmes par brīvo fantāziju. Tās atskaņojums bija viens no veidiem, kā iesākt dievkalpojumu, un to iekļāva arī pārbaudījumu programmā pirms stāšanās ērģelnieka vai kantora amatā.

Aplūkojot arpedžo un pasāžas Mītela ērģeldarbu rokrakstos, jāatzīst, ka struktūras ziņā tās atšķiras no klavierēm domātajām, jo neietver tik bagātas harmonijas un kontrapunkta nianšes. Interesantas ir mūzikas vēsturnieku piezīmes par ērģelfantāzijai raksturīgo preludēšanas stilu. Praksē tas bieži izpaudās kā pilnīgi brīva spēle, bez jebkādiem likumiem, tikai sekojot savai iedvesmai, un daļa laikabiedru, piemēram, Marpurgs, šādu atskaņojuma manieri kritizēja, dēvējot to par patvaļu [Marpurg 1974 : 35].

Visprecīzāko brīvās fantāzijas raksturojumu 18. gadsimtā sniedzis K. F. E. Bahs, akcentējot šādas iezīmes:

- fantāzijā nav stingra dalījuma taktīs,
- daudz biežāk sastopamas modulācijas nekā citu žanru skaņdarbos,
- izteikts ir dalījums sīkākās uzbūvēs,

⁴ *Stylus fantasticus* – ērģelmūzikas stils, kura pirmsākumi meklējami Džiroolāmo Freskobaldi (*Girolamo Frescobaldi*, 1583–1643) daiļradē; 17. gadsimta otrajā pusē to pārņēma un tālākattīstīja ziemeļvācu komponisti, piemēram, Dītrihs Bukstehūde (*Dietrich Buxtehude*, 1637–1707). *Stylus fantasticus* iezīmīgs ar improvizatorisku un dramatisku mūziku; īsi, disonansēm bagāti posmi mijas ar kontrapunktiskā stilā veidotiem.

- sevišķu skaistumu fantāzijai piešķir formas posmu beigu kadences, ar kuru palīdzību atskaņotājs ieskandina jaunas tonalitātes, lai pavērstu skaņdarbu citā plāksnē,
- hromatiskie akordi rada dziļdomīgu noskaņojumu un īpaši iederas lēnajos posmos,
- fantāzijas bez taktsmēra ir piemērotas afektu atklāšanai, jo jebkāds taktsmērs ir savveida spaidis, ierobežojums [Bach 1762 : 325–341].

Šiem principiem savās fantāzijās sekojis arī Mītels. Tās fiksētas divās nošu sistēmās, turklāt tā, it kā komponists būtu rakstījis tikai pats sev:

- muzikālo domu pieraksts ir fragmentārs, skičveidīgs,
- nav taktsmēra,
- katra alterācijas zīme attiecināta uz konkrēto skaņu vai tūlītēju šīs skaņas atkārtojumu,
- daudzas pauzes vienkārši nav ierakstītas,
- nošu līgas ļoti neskaidras,
- nekur nav īstu norāžu, kā jāatskaņo daudzie izrotājumi, izņemot norādi uz trilleri augstā diapazonā, kurš jāspēlē gari,
- bieži lietots saīsinājums *etc.*,
- fūgu tēmas un motīvi izmantoti kā paņēmieni jeb formulas, kas jālieto, improvizējot ērģeļdarbu (prelūdiju, postlūdiju),
- dinamikai veltītās remarkas Fantāzijā *g moll* un vienā no fantāzijām *Es dur (f, mf, p)*, kā arī Fantāzijā *G dur (f, p, pp)*, pēc Ervīna Kemlera pieņēmuma, varētu norādīt uz Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērģelēm⁵, jo tām, kā zināms, bija trīs manuāļi [Kemmler 1970 : 64]. Tomēr iespējams arī, ka domāts cits instruments: Fantāzijā *G dur* ir dinamikas apzīmējums *ff*, un tas liecina, ka šis skaņdarbs varbūt rakstīts pedāļa klavīhordam, kuram tolaik bija divi manuāļi un piekarinātais pedālis [Neupert 1956 : 37], vai arī āmuriņklavierēm ar pedāli (šāds instruments atrodas Nirnbergas Ģermāņu Nacionālajā muzejā).

Tātad brīvā fantāzija bija cieši saistīta ar muzicēšanas praksi. 18. gadsimtā to uzskatīja par taustiņinstrumentu improvizatora augstāko meistarības formu. Nevis glaimojoša, patikama izklaide, bet maksimāls emocionālais lādiņš ir brīvās fantāzijas mērķis. Bez šaubām, brīvās fantāzijas stils daudzviet vairs neatbilst galantā stila un līdz ar to rokoko laikmeta prasībām. Šāda māksla grūti pakļaujas funkcionālai analīzei. Savu pilnību un autonomiju brīvā fantāzija sasniedz tad, ja atļautā kompozicionālā brīvība tiek pilnībā izmantota, lai nepiespiestā atmosfērā muzicētu it kā sev pašam. K. F. E. Bahs atzīst, ka vispiemērotākais instruments te ir nevis ērģeles, bet gan klavīhords un klavieres [Bach 1762 : 326–327].

⁵ Sv. Pētera baznīcas instrumentu, ko Mītels spēlēja, 1733. gadā būvēja Gotfrīds Klosens (*Gottfried Klossen*, ?– 1740). Domājams, ka šim tālaika kontekstā lielajām ērģelēm (trīs manuāļi, 41 reģistrs) bijusi nozīmīga loma Mītela daiļradē: ērģeļmūzikā vairāk kā citos žanros labs instruments iedvesmo komponistu.

Līdzās brīvajai fantāzijai 18. gadsimtā bija izveidojies arī otrs šī žanra atzars – saistītā fantāzija, kurai raksturīgs noteikts taktsmērs un ciešāka tematiskā vienotība. Tomēr, kā rāda muzicēšanas prakse, abus paveidus ne vienmēr iespējams stingri norobežot. K. F. E. Bahs savulaik rakstīja, ka brīvajai fantāzijai nav taktsmēra [Bach 1762 : 326], taču 1787. gadā pats radīja *Brīvo fantāziju (Freie Fantasie) fis moll* Wq 67, kurai ir gan taktsmērs, gan skaidra harmoniskā struktūra. *Brīvās* un *saistītās* fantāzijas principu mijiedarbe izpaužas arī Mocarta Fantāzijā *c moll* KV 475 klavierēm un *Adagio un allegro (mazaajā fantāzijā) f moll* KV 594 ērģelēm.

Pagaidām mēs nezinām, kurā dzīves posmā Mītels ir sacerējis savus brīvā formā veidotos ērģeļdarbus – vai tas bijis Rīgas periodā, vai vēl senāk: varbūt tie pat ietver kādu informāciju, kā J. S. Bahs mācījis savus skolniekus Leipcigā improvizēt?

Tikai 20. gadsimtā Mītela skaņdarbi beidzot piedzīvojuši publikācijas, kas veicinājušas to iekļaušanos koncertdzīvē. 1971. gadā Ķelnes izdevniecība *Arno Volk Verlag* sērijas *Das Musikwerk* 42. sējumā publicējusi Fantāziju *g moll*, ko izdošanai sagatavojis Pēteris Šleinings – kā jau atzīmēts, tieši viņš pirmais ierosināja Mītela brīvas formas ērģeļdarbus dēvēt par fantāzijām (1971. gada izdevumā vārds *Fantasie* minēts iekavās). Nākošais publicējums ir 1982. gadā Insbrukā, izdevniecībā *Musikverlag Helbling KG*, izdotie Mītela brīvas formas ērģeļdarbi (visu Mītela ērģeļopusu 1. sējums): līdztekus Fantāzijai *g moll* te iekļautas fantāzijas *F dur*, *G dur*, *C dur*, divas fantāzijas *Es dur*, kā arī trīs nepabeigtu fantāziju (*Es dur*, *C dur* un *g moll*) fragmenti, skaņdarbs bez nosaukuma (rokrakstā *Fant. Allegro*) *C dur*, prelūdija pedālim solo un fūga. 1985. gadā šis pats apgāds kā Mītela ērģeļdarbu izdevuma 2. sējumu laidis klajā korāļprelūdijas (*Herzlich tut mich verlangen; O Traurigkeit, o Herzeleid; Was mein Gott will, gescheh allzeit*; trīs variācijas par korāli *Jesu, meine Freude*; pielikumā pieci korāļi ar ciparoto basu). Gan 1982., gan 1985. gada krājumu sastādījis mūzikas vēsturnieks Rīdigers Vilhelms (*Rüdiger Wilhelm*). Visjaunākais izdevums ir Fantāzija *Es dur*, kas iekļauta Maskavas profesora Aleksandra Fiseiska (*Alexander Fiseisky*) sastādītā krājuma *Baltijas valstu ērģeļmūzika (Orgelmusik in den Baltischen Staaten)* 1. sējumā. 2002. gadā to publicējusi *Bärenreiter* izdevniecība Kaselē.⁶

Tādējādi Mītela darbi mūsdienās ir plaši pieejami potenciālajiem interpretiem un, manuprāt, tie būtu pelnījuši arī daudz lielāku Latvijas ērģelnieku ievērību. 18. gadsimta Rīgas komponista sacerētie ērģeļopusi ir cienīgi kļūt par nozīmīgu, savdabīgu papildinājumu laikmetīgo koncertu un dievkalpojumu repertuāram.

⁶ Šajā pašā krājumā ietverta arī cita vācbaltiešu komponista Georga Mihaela Tēlemaņa korāļprelūdija.

DIE ORGELFANTASIEN VON JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL IM KONTEXT DER GATTUNGENENTWICKLUNG

Rudīte Lindebeka-Livmane

Zusammenfassung

Wie die Zeitungen berichten, gab es in Riga am Ende des 18. Jahrhunderts ein sehr intensives musikalisches Leben. Es wurden regelmäßig Kammer- und Symphoniekonzerte veranstaltet. Wie war die Situation im Bereich der Kirchenmusik? An allen wichtigen kirchlichen Feiertagen wurden große vokal-instrumentale Werke gespielt. Leider haben wir keine Information, dass in Riga Orgelkonzerte stattgefunden haben, auch wenn in den Kirchen der Hauptstadt Persönlichkeiten arbeiteten, von denen wir wissen, dass sie durchaus im Stande gewesen wären, solche Konzerte zu geben. Als Beispiel erwähne ich Johann Hanff, Georg Michael Telemann und Johann Gottfried Mützel.

Mützel (1728–1788) kommt aus dem Norden Deutschlands, auch sein erster Lehrer war aus der Stadt Lübeck. Die norddeutsche Orgelschule ist durch ein virtuoses Pedalspiel gekennzeichnet. Dies sehen wir auch in den Mützelschen Fantasien. Eine große Auswirkung auf Mützel hat die Familie Bach hinterlassen. In der Musikgeschichte ist Johann Gottfried Mützel als letzter Schüler von Johann Sebastian Bach bekannt. In Leipzig blieb Mützel über 3 Monate, bis zum Tod von Bach. Was und wie er bei dem großen Bach gelernt hat, ist nicht genau bekannt. In der Handschrift von Mützel, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt ist (30 Seiten), sind seine Orgelwerke als *technische Übungen* benannt. Als Fantasien hat der Herausgeber Rüdiger Wilhelm diese Werke in der Sammlung, die 1982 veröffentlicht wurde, bezeichnet und tat dies angemessen, weil die Werke die typischen Merkmale dieses Genres im 18. Jahrhundert widerspiegeln. Hypothetisch könnte die Idee der Schaffung aus einer einzigartigen Aleatorik des 18. Jahrhunderts, einer mobilen Form entstehen.

Es ist nicht bekannt, wann genau Mützel diese so genannten *technischen Übungen* geschrieben hat. Vielleicht enthalten sie einige Informationen über die Zeit von Mützels Studium bei Bach. Mehrere Beispiele von Mützel enthalten Auszüge aus der *Chromatischen Fantasie* von J. S. Bach; das bezeugt, dass Mützel in seinen Improvisationen auch Zitate von Bach benutzt hat.

Unter den Handschriften, die in Berlin aufbewahrt sind, ist eine Komposition als *Fant[asie]*. *Allegro C-Dur* bezeichnet. Sie ist nach dem Muster der dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach gebildet. Dieses Werk unterscheidet sich von anderen Beispielen sehr stark. Es ist nicht klar, wie diese Fantasie in die Sammlung gekommen ist. In jedem Fall erkennen

wir hier nicht die freie, expressive Musiksprache, wie im größten Teil der Beispiele, sondern eine polyphonische Schrift.

Bis heute wurden alle bekannten Orgelwerke herausgegeben. Dank dem eigenartigen, virtuos filigranen Stil, sind diese Kompositionen viel öfter in Konzerten und Gottesdiensten aufgeführt worden.

Literatūra

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* / Zweyter Teil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Berlin: In Verlegung des Auctoris, 1762

Engelke, Ulrike. *Vortrag und Geschmack in der Instrumentalmusik zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs* / Hrsg. von Eitelfriedrich Thom. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, 1989

Gailite, Zane. *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli*. Rīga: Pētergailis, 2003

Hiller, Johann Adam. Rezension der Concerti I und II von J. G. Müthel. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, herausgegeben von Johann Adam Hiller* / Nachdruck der Ausgabe – Leipzig: Verlag der Zeitungsexpedition, 1766–1770. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1970

Kemmler, Erwin. *Johann Gottfried Müthel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit* / Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas, 88, hrsg. von Johann-Gottfried-Herder-Institut. Marburg: Lahn, 1970

Lindenberg, Vita. Die Musikkultur in Riga in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Rezeption der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs. *Die Verbreitung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Ostmitteleuropa im 18. und im 19. Jahrhundert* / Hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg. Frankfurt (Oder): Konzerthalle Carl Philipp Emanuel Bach, 2002, S. 456–467

Marpurg, Friedrich Wilhelm (Hrsg.). *Kritische Briefe über die Tonkunst* / Nachdruck der Ausgabe – Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1759–1764 (3 Bde). Hildesheim, New York: Olms, 1974

Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739

Matyl, Ulrich. *Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs* / Veröffentlichung der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 18, hrsg. von Winfried Schlepphorst. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1996

Neupert, Hanss. *Das Clavichord* / 2. Auflage. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1956

Reidemeister, Peter. Johann Gottfried Mühels „Technische Übungen“ oder Von der Mehrdeutigkeit der Quellen. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* / Bd. XIII (1989). Winterthur: Amadeus, 1990, S. 55–98

Schleuning, Peter. *Die freie Fantasie*. Göppingen: Alfred Kümmerle, 1973

Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* / Hrsg. von Ludwig Schubart. Nachdruck der Ausgabe – Vienna: JV Degen, 1806. Hildesheim: Olms, 1969

Weimar, Georg Peter. Von dem Zustand der Music in Erfurt, auf der guten und schlimmen Seite betrachtet. *Magazin der Musik* (Hamburg). Jg. 2, Hälfte 1, 1785, S. 392–417

Citi avoti

J. G. Mühel 15762. Kollektion der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms.

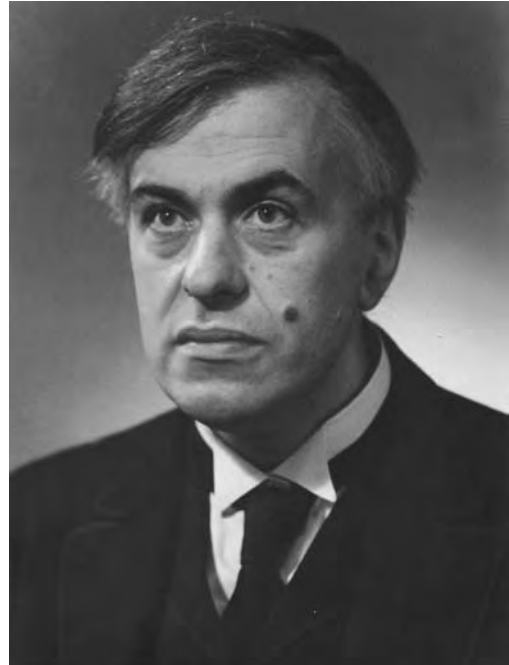
EDUARD ERDMANN (1896–1958) LEBEN UND WIRKEN EINES DEUTSCHBALTISCHEN KÜNSTLERS

Marek Bobéth

Vorbemerkung

Der weltberühmte Pianist Artur Schnabel schrieb in seiner Autobiographie *My Life and My Music* (1961) über seine Begegnung mit dem jungen Erdmann Anfang der 20er Jahre in Berlin: *Dann gab es ... einen jungen Mann aus dem Baltikum, Eduard Erdmann, ein Lette deutscher Abstammung, Pianist und Komponist – ein Mann von genialer Begabung* [Bitter, Schlösser 1972 : 259]. Als Erdmann 1914 Riga verließ und nach Berlin zog, war er russischer Staatsbürger, denn die baltischen Ostseeprovinzen gehörten zum russischen Imperium. 1918 wurde die Republik Lettland ausgerufen mit Riga als Hauptstadt. Folglich sah man den Rigenser Erdmann als Letten an. Er war aber weder Russe, noch Lette, sondern Deutschbalte. Es scheint, dass er keinen großen Wert darauf gelegt hat, Staats- und Nationalitätszugehörigkeit zu dokumentieren, denn erst 1932 bemühte er sich um einen deutschen Pass. 1924 bat er Hans Pfitzner, Erich Kleiber und Artur Schnabel um eine Befürwortung für seine Befreiung vom Militärdienst in Lettland, offensichtlich mit Erfolg, denn in seinem Skizzenbuch vermerkte er bei dem Entwurf des *Stampfchores* für seine Operette *Die entsprungene Insel* folgendes: *Meiner Zeit in Reserve gewidmet!* [Eduard Erdmann Archiv] Er war und blieb Deutschbalte mit Affinität zu seiner Heimat, eben seit 1918 Lettland, die er auf Konzertreisen gern besuchte. Am 18. April 1925 gab er ein Konzert anlässlich der Gründung des Vereins lettischer Staatsbürger in Deutschland.

Erdmanns deutschbaltische Herkunft blieb zeitlebens unverkennbar und äußerte sich in seiner typisch baltischen Sprechweise und in vielen Charakteristika seiner Persönlichkeit, Geisteshaltung und Lebensweise, wie Zeitgenossen berichten. In dem dünn besiedelten Baltikum lebten die Deutschen seit Jahrhunderten in einem multiethnischen und multikulturellen Umfeld. Die Deutschbalten fühlten sich häufig eher ihren regionalen Nachbarn verpflichtet und verbunden als den fernen *Reichsdeutschen*. Man wuchs mehrsprachig auf, pflegte gesellschaftliche Kontakte, wobei man auch umständliche Fahrten in Kauf nahm, liebte das Gespräch, die Diskussion, war bodenständig, aber durchaus reiselustig, kultivierte ausgiebige Gastlichkeit mit spezifisch baltischer Küche



inklusive *Schnaps und Sakuska*, war großzügig, trachtete nicht nach Geld und Gut, sondern genoss das Leben, die Landschaft, das Meer, ließ sich nicht hetzen, kleidete sich leger bis elegant, hatte aber auch selbstbewusst seine Meinung, die man nachdrücklich, ja hartnäckig vertrat, womit auch Eigensinn, Egozentrik und Uneinsichtigkeit einhergehen konnten; Originalität konnte leicht in Skurrilität umschlagen. Singen war ein Bedürfnis: zu Hause, im Gottesdienst, bei Geselligkeiten, in Chören, darin der Liebe der Letten zum Gesang verwandt. Für Kunst und Wissenschaft bestand Interesse; Theater und Konzerte erfreuten sich vieler Besucher, bedeutende Künstler aus europäischen Ländern wirkten vor allem in der Metropole Riga; deutschbaltische Gelehrte, Juristen und Mediziner, vereinzelt auch Künstler, genossen hohes Ansehen weit über die Landesgrenzen hinweg. Eduard Erdmann verlebte die ersten 18 Jahre seines Lebens im Baltikum; hier wurde er geformt und geprägt, hier wurden die Grundlagen seiner Entwicklung gelegt.

Der Lebensweg

Eduard Erdmann wurde am 5. März 1896 in der kleinen Stadt Wenden/Cēsis im damaligen Livland geboren, datiert nach dem im zaristischen Russland gültigen Julianischen Kalender. Er feierte seinen Geburtstag in Deutschland am 18. März, also 13 Tage später, wie es dem Gregorianischen Kalender entspricht. Eduard hatte zwei ältere Brüder: Hans, der als Arzt in Lettland blieb, und Gori, Diplomingenieur und späterer Sowjetbürger, den Krieg und Revolution für elf Jahre nach Sibirien verschlugen. Mutter Wilma Erdmann gelang es, ihm zur deutschen Staatsbürgerschaft zu verhelfen und ihren Sohn nach Deutschland zu holen. Dann gab es noch einen jüngeren Bruder namens Harry. Vater Georg Piers – promovierter Rechtsanwalt und Notar – entstammte einer deutschbaltischen Gelehrtenfamilie aus dem so genannten Literatenstand. Der Großvater Johann Erdmann war Professor für Medizin an der Universität Dorpat/Tartu, u.a. Lehrer des bedeutenden deutschbaltischen Chirurgen Ernst von Bergmann. Der Onkel Karl Erdmann lehrte Jurisprudenz ebenfalls an der dortigen Universität. Eduard erhielt seinen Vornamen nach seinem Großonkel Johann Eduard Erdmann, Professor für Philosophie an der Universität Halle. Die Mutter Wilma, geborene Kiparski – möglicherweise slawischer Herkunft – pflegte daheim ihre musikalische Neigung. Schon der dreijährige Eduard lauschte ihrem Vortrag Brahms'scher Lieder, wurde zu eigenen Improvisationen angeregt, hörte mit Begeisterung Schallplatten, zeigte Interesse für Noten. Als Fünfjähriger erhielt er den ersten Klavierunterricht und brachte alsbald eigene musikalische Einfälle zu Papier. Er verlebte eine unbeschwerte Kindheit in Wenden, wie *Neddis selbst erlebtes Bilderbuch* [Eduard Erdmann Archiv] zeigt. Angelehnt an die besonders in der russischen Sprache gern verwendeten Diminutive von Vornamen, wurde schon sehr früh Eduard zu Neddi oder Ned, vertrauliche Kurzformen, die Erdmann sein ganzes Leben begleiteten.



Familie Erdmann am Ostseestrand

Das Wasser rauscht und lockt uns her,
 der Neddi schwimmt schon drin und denkt:
 Wie herrlich ist das Meer,
 wie schön, daß ich hier bin.
 In Wenden ist das Haus nun leer,
 wir sind am wunderschönen Strand.



Hauskonzert bei Erdmanns in Wenden

Still sitzt Ned, doch voller Lust,
 bei der herrlichen Sonate
 pocht das Herz ihm in der Brust.
 „Wenn ich groß bin, will ich spielen
 so wie dieser da.
 Künstler möchte ich wohl werden –
 Künstler! aber auch Papa!“

1902 übersiedelte die Familie nach Riga. Dort besuchte Eduard ab 1903 ein Privatgymnasium und legte im Frühjahr 1914 das Abitur ab. In den baltischen Ostseeprovinzen wurden die verbrieften Rechte der deutschen Bevölkerungsgruppe, zu denen auch der Besuch deutscher Schulen gehörte, durch den russischen Gouverneur eingeschränkt, der die Politik der verstärkten Russifizierung, die Zar Alexander III. angeordnet hatte, gewaltsam umsetzte. Neben Friedrich Wilhelm I. war es Alexander III.,

den der historisch interessierte und gebildete Erdmann zeitlebens verabscheute. Die Amtssprache russisch wurde als für alle Schulen verbindlich erklärt, so dass Erdmann die Abiturprüfungen in den 14 Fächern in russischer Sprache ablegen musste. Er lernte gründlich russisch zu sprechen und zu lesen und genoss sein Leben lang die russische Literatur im Original. In der Familie unterhielt man sich deutsch; lettisch lernte er im Umgang mit dem Hauspersonal, beim Einkaufen auf dem Markt, auf der Straße; Latein, Griechisch und Französisch wurde in der Schule unterrichtet. In seinem Tagebuch, das er seit 1906 führte, findet man auch Bemerkungen in russischer, lettischer und französischer Sprache. Der junge Erdmann erlebte 1905/06 in Riga Auswirkungen der russischen Revolution und machte sich darüber Notizen. Die Familie war reiselustig. Schon als Junge lernte Erdmann manche Städte und Gebiete in Deutschland und Russland kennen wie Rostock, Berlin, den Harz, Preobraschensk; er reiste mit den Eltern nach Italien, Frankreich, Tunesien, Spanien, Italien, in die Schweiz. Erdmann beendete seine Tagebucheintragungen schließlich mit der Bemerkung: *Wer sein ganzes Fühlen und Denken sein Leben lang in ein Tagebuch schreibt, muss wohl ein blödsinniger oder langweiliger Mensch sein!* [Eduard Erdmann Archiv]

Erdmann hat zeitlebens nicht viel geschrieben, weder Fachliches, noch Persönliches, der Briefwechsel ist überschaubar. Sein Medium war von Anfang an die Musik. Eine Cousine, die bei Alfred Reisenauer studiert hatte, übte großen Einfluss auf den Knaben aus, 1907 wurde er dem berühmten Pianisten vorgestellt. Erdmann notierte in seinem Tagebuch zahlreiche Programme, die bedeutende Pianisten in Riga vortrugen: Leopold Godowski, Ignaz Paderewski u.a. Besonders begeisterte ihn Joseph Hoffmann, dem er seine Aufwartung machen durfte. In seinen Aufsätzen im Deutschunterricht behandelte der Gymnasiast Erdmann gern Themen aus der Musik, z.B. *Die Schauer im Don Giovanni* oder *Ein merkwürdiges Konzert*. Im häuslichen Familienkreise wurde gesungen und musiziert, der Besuch von Konzerten war selbstverständlich.

134



Eduard Erdmann in Riga, um 1910

Im Januar 1905 wurde er während eines Deutschlandbesuches dem Preußischen Hofkapellmeister Robert Radecke vorgestellt, der ihn wohl einer kleinen musikalischen Prüfung unterzog. Im Herbst 1905 wurde Eduard Klavierschüler des in Riga wirkenden angesehenen schwedischen Pianisten und Pädagogen Bror Möllersten, der bei dem bedeutenden Pianisten Theodor Leschetitzky studiert hatte. Das war eine besondere Auszeichnung, denn Möllersten unterrichtete in der Regel keine Kinder. An der pianistischen Begabung des jungen Erdmann bestand offensichtlich schon damals kein Zweifel. Aber

Erdmann bezeichnete sich als einen faulen Schüler, der wenig Freude an Etüden und technischen Übungen hatte, dafür lieber viel zu schwere Stücke *klimperte* wie Liszts *Liebestraum* und Chopins Scherzo in b-Moll. Möllersten muss ihn in strenge Zucht genommen haben, grüßte er ihn doch in einem Brief an seinen Schüler als dessen *Quälgeist*, was immerhin dazu führte, dass der Vierzehnjährige in einem öffentlichen Konzert Robert Schumanns *Aufschwung* aus *Phantasiestücke* op. 12 vortragen konnte. Er nahm als jüngster Kandidat am allrussischen Klavierwettbewerb in Moskau teil. 1913/14 erhielt er Unterricht in Musiktheorie bei dem hoch angesehenen Rigaer Domkantor und Komponisten Harald Creutzburg, der bei Hugo Riemann in Leipzig studiert hatte, und von 1912 bis 1914 Klavierunterricht bei Jean de Chastain.

Die Mutter hatte von Riga aus arrangiert, dass ihr Sohn an Klavierkursen Conrad Ansores, des bedeutenden Schülers Franz Liszts, in Königsberg teilnehmen konnte. Als der Vater 1913 gestorben war, veranlasste sie, dass Neddi 1914 nach Berlin zog, um bei Ansores studieren zu können, was von 1914 bis 1917 der Fall war. Von 1915 bis 1918 hatte er Kompositionsunterricht bei Heinz Tiessen, der ihn auch in das Schaffen Arnold Schönbergs und weiterer zeitgenössischer Komponisten einführte. Erdmann arbeitete besessen, vervollkommnete seine pianistische Technik und vergrößerte sein Repertoire unter Einbeziehung der Neuen Musik. Die in Riga begonnenen Lieder op. 2 und op. 3 und die Klavierbagatellen op. 5 beendete er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Berlin. Nach den *Fünf Liedern* op. 7 beschäftigte er sich auf Empfehlung Tiessens mit Christian Morgenstern und komponierte 1915 dessen Gedicht *Himmel und Erde* op. 8, *Frau Elisabeth Tiessen zur Erinnerung an die lustigen Morgenstern-Abende gewidmet* [Eduard Erdmann Archiv].

1916 ergab sich die erste Gelegenheit für ein öffentliches Konzert: Eva Lissmann, Schülerin des berühmten deutschbaltischen Sängers und Gesangspädagogen Raimund von Zur-Mühlen, gab am 28. April einen Abend mit Liedern Schumanns und Schuberts und dazu Lieder Tiessens und Erdmanns Lieder op. 3. Erdmann begleitete auf dem Flügel im Beethovensaal. Das als letztes vorgetragene Lied *Die Insel der Glücklichen* auf den heiteren Text Detlev von Liliencrons musste nach stürmischem Applaus wiederholt werden. Bereits zwei Wochen später wurde Erdmann von der Mezzosopranistin Maria Schultz-Birch um solistische Mitwirkung in einem Konzert mit Werken seines Lehrers Heinz Tiessen in Leipzig gebeten. Eva Lissmann engagierte ihn erneut als Pianisten für ihren Liederabend am 29. April 1918 mit neuzeitlichen Werken, darunter zwei Liedern Erdmanns aus op. 7 und op. 11. Erdmann hatte sich zu einem vorzüglichen Klavierpartner entwickelt und wurde u.a. ständiger Begleiter von Eva Lissmann. Er hatte sich in wenigen Jahren ein umfangreiches Klavier-Repertoire besonders mit Musik des 20. Jahrhunderts erarbeitet, das er – begabt mit phänomenalem Gedächtnis – auswendig vortrug. So spielte er am 21. Juni 1918 in Königsberg ein Programm mit Stücken von

Claude Debussy, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Alban Berg und Heinz Tiessen. Inzwischen galt Erdmann in Berlin als der einzige Pianist, der solch anspruchsvolle Programme meisterhaft beherrschte.

In das Jahr 1919 fiel die Bekanntschaft mit Hermann Scherchen, der sich als Dirigent besonders für Schönberg und weitere Zeitgenossen einsetzte. Er gründete die *Neue Musikgesellschaft* und die Zeitschrift *Melos*. Scherchen übertrug Erdmann den Klavierpart der 1916 komponierten und 1917 in Wien uraufgeführten Kammer-symphonie für 23 Soloinstrumente von Franz Schreker bei der Berliner Erstaufführung am 28. Februar 1919. Der zweite von Scherchen veranstaltete *Abend zeitgenössischer Musik* fand am 28. März 1919 statt. Erdmann spielte Tiessens *Natur-Trilogie*, ein gewaltiges Werk von fast 30 Minuten Dauer, Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, die Uraufführung seiner eigenen *Fünf Klavierstücke* op. 6 und die Sonate op. 1 von Alban Berg. Der Abend verlief für Erdmann als Komponist und Pianist gleichermaßen erfolgreich und machte ihn weithin bekannt.

Nun folgte Konzert auf Konzert: im Mai 1919 Liederabend mit Molly Hagemann mit Liedern von Ansorge, Tiessen und Erdmann; am 11. Dezember 1919 Aufführung der 5. Sonate op. 55 von Alexander Skrjabin, der *Drei Klavierstücke* op. 11 von Arnold Schönberg und der *Fantasia contrappuntistica* von Ferruccio Busoni in der äußerst anspruchsvollen Urfassung; am 2. Februar 1920 Sonatine von Busoni, Suite op. 14 von Béla Bartók und *Musik für Klavier* von Hans Jürgen von der Wense. Maria Schultz-Birch und Erdmann musizierten 1920 in mehreren Städten Deutschlands Lieder Schönbergs, Tiessens und Erdmanns. In weiteren Konzerten spielte Erdmann Musik von Paul Hindemith, Alois Hába, Ernst Křenek, Josef Suk, Igor Strawinsky, Carl Nielsen, Artur Schnabel u.a. und das mit unerbittlichem Eifer. Schnabel berichtete z.B., dass Erdmann 1925 auf dem Festival der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* in Venedig eine Sonate des als Pianist berühmten, als Komponist jedoch umstrittenen Artur Schnabel spielte. Im Saal saßen auch zwei Musiker, die oppositionell eingestellt waren und laut riefen: *Allora basta!* [Bitter, Schlösser 1972 : 259] Erdmann ließ sich nicht aus der Ruhe bringen, er verfügte über ein Höchstmaß an Konzentration.

Im Privatleben Erdmanns gab es ein Ereignis: Am 30. Juni 1919 heiratete er Irene von Willisch, die er seit der gemeinsamen Kindheit in Wenden kannte; beide waren glänzende Pianisten. Über die Musik waren sie sich in Berlin wieder näher gekommen. Erdmann spielte bei einer privaten Begegnung Beethovens Bagatellen op. 126, Irene revanchierte sich mit einer eigenen virtuoson Bearbeitung eines Bachschen Orgelkonzertes. Erdmann bewunderte ihre pianistische Virtuosität, sie war fasziniert von seinem Gestaltungsvermögen. Irene stellte sich fortan in den Dienst ihres Mannes unter Vernachlässigung ihrer eigenen Begabung, auch als Komponistin von Liedern und Klaviermusik, als Autorin und bildende Künstlerin. Sie war ihm Beraterin und gelegentlich auch pianistische Mentorin. Das Ehepaar hatte vier Kinder: Jolanthe, Piers, Jobst und Judith. Nach der

Heirat wohnten Erdmanns vier Jahre in Berlin, zunächst in der Kaiserallee, dann im Grunewald. 1923 kauften sie in Langballigau an der Flensburger Förde ein Haus, das bis zum Lebensende Erdmanns Domizil und Refugium war.

Erdmann lernte bedeutende Persönlichkeiten kennen. Er war ein kompetenter, anregender und temperamentvoller Gesprächspartner, nicht nur im Kreise von Komponisten und Interpreten, auch in Diskussionen mit Malern, Schriftstellern und Wissenschaftlern. Der Kulturpolitiker, Pianist und Musikpädagoge Leo Kestenberg, Ministerialrat im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, berief den österreichischen Komponisten Franz Schreker zum Direktor und den Musikwissenschaftler Georg Schönemann als dessen Stellvertreter in die Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik. Kestenberg konnte seinen Lehrer Busoni, eine Erdmann ähnliche geniale Doppelbegabung als Komponist und Pianist, für die Leitung der bisher von Richard Strauss betreuten Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste gewinnen. Erdmann wurde ein kompetenter Interpret Busonischer Werke, darunter des Klavierkonzertes, und der Kuss Busonis nach einer Aufführung coram publico war gleichsam der Ritterschlag. Nach Busonis Tod wurde Schönberg 1925 der Nachfolger. Zu einer persönlichen Begegnung zwischen Schönberg und Erdmann kam es wohl nicht, da letzterer im gleichen Jahr nach Köln berufen wurde. Mit Ernst Křenek tauschte Erdmann neue Kompositionen aus, Schnabel und Erdmann spielten sich gegenseitig vor, mit Walter Gieseking konzertierte er meisterhaft als Klavierduo, Edwin Fischer und Wilhelm Furtwängler wurden seine Partner, mit Max Planck musizierte Erdmann im Hause Max Friedländers Klavier vierhändig, Albert Einstein begleitete er zu dessen Violinspiel. Die Maler Emil Nolde, Erich Heckel, Hans Holford und Olaf Gulbransson porträtierten ihn, die Bildhauerin Anna Mahler, Tochter Gustav und Alma Mahlers und seit 1923 die Frau Křeneks, die Bauhaus-Exponenten Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, der Brücke-Maler Otto Müller, der Komponist Leo Spies und der Philosoph Nicolai Hartmann, ebenfalls aus dem Baltikum stammend, gehörten in den Kreis.



Emil Nolde: Irene und Eduard Erdmann (Aquarell, um 1925)



Emil Nolde: Eduard Erdmann [singend] (Aquarell, um 1930)

1921 wurde Erdmann gemeinsam mit Joseph Haas in die Jury des Ersten Kammermusikfestes in Donaueschingen berufen. Er traf mit Paul Hindemith, Philipp Jarnach und Alois Hába zusammen, deren Werke aufgeführt wurden. Erdmann spielte dort die Sonate op. 1 von Alban Berg. 1920 begann die Partnerschaft mit der kongenialen australischen Geigerin Alma Moodie, die 1921 Erdmanns *Sonate für Violine allein* op. 12 uraufführte und danach häufig spielte. Beide Künstler gaben Duo-Abende und gemeinsam mit dem Cellisten Karl-Maria Schwanberger Trio-Konzerte bis zum frühen Tod der erst 43-jährigen Künstlerin. Der Ruhm des Pianisten Eduard Erdmann strahlte weit über Berlin hinaus. 1921 begannen die Konzertreisen, die in viele Länder Europas führten. Die USA mied er, obwohl Schnabel ihm zuriet, da man dort gute Einnahmemöglichkeiten hätte. Dieser Gesichtspunkt war Erdmann suspekt; jeglicher Merkantilismus war ihm fremd. 1922 traf er mit dem Komponisten Edgar Varèse in Berlin zusammen. Am 17. Oktober 1922 konstituierte sich dort im Bechsteinsaal die Sektion Deutschland der *International Society for Contemporary Music* (ISCM), Erdmann wurde in den Musikausschuss berufen.

Am Tag nach der Gründung gab er ein Konzert mit der Uraufführung von Křeneks ihm gewidmeter Toccata und Chaconne über den Choral *Ja, ich glaub' an Jesum Christum* mit Anhang, den Křenek für Irene Erdmann komponiert hatte. Dieser bestand aus einer suitenartigen Folge mit Allemande, Sarabande, Gavotte, Walzer, Fuge und Foxtrott, wodurch ein Skandal ausgelöst wurde: ein Foxtrott über einen Choral! Dabei handelte es sich um einen Spaß, denn den so bezeichneten Choral gibt es nicht. Erdmann musste viel üben, was ihm zuweilen langweilig wurde. Während Arthur Rubinstein bei solchen Übungen Romane las, improvisierte Erdmann rhythmisch passende Texte, z.B. zum Bass der Chaconne Křeneks, der überhaupt nicht einem Choralbass ähnelt: *Ja, ich glaub an Jesum Christum, Gottes eingebornen Sohn*. Aus Jux wählte man diesen Text als Titel für die Komposition.

Am 28. März 1923 spielte Erdmann im Rahmen der Sektion Deutschland der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* dieses Stück noch einmal ohne die Suite, dazu u.a. Schnabels Tanzsuite, die er bereits 1922 erfolgreich uraufgeführt hatte. Křeneks Klavierkonzert op. 18 brachte er 1924 in Winterthur unter dem Dirigat Hermann Scherchens zur Uraufführung und ging dem Freund zur Hand bei der Komposition der Oper *Orpheus und Eurydike* nach dem Drama von Oskar Kokoschka.

Nicht nur als exzellenter Interpret zeitgenössischer Klaviermusik machte sich Erdmann einen Namen, auch als Komponist wurde er bekannt. Scherchen hatte bereits im Februar 1920 dem Heft I seiner Halbmonatsschrift *Melos* Erdmanns 1918 komponiertes und Irene gewidmetes Lied *Es gilt fast* auf einen Text Christian Morgensterns als Notenbeilage hinzugefügt. Das Interesse war groß, als am 9. Juni dieses Jahres in Weimar

im Rahmen des Tonkünstlerfestes des von Liszt gegründeten *Allgemeinen Deutschen Musikverein* die Uraufführung von Erdmanns 1919 komponierten 1. Symphonie op. 10 unter Leitung von Peter Raabe, Generalmusikdirektor des Weimarer Nationaltheaters, stattfand und einen Sensationserfolg errang. Erdmann widmete seine 1. Symphonie Alban Berg, der sich am 23. Dezember bedankte:

Ihre Widmung hat mich aufs Äußerste überrascht und mich wirklich innigst gefreut. Ich danke Ihnen herzlichst und aufrichtig dafür ... Ich begrüße die Anerkennung, die ich darin erblicke, daß ein Komponist Deutschlands, von dem ich ... so viel Schönes und Sympathisches gehört habe, mich mit der Widmung eines großen Werkes vor der musikalischen Welt öffentlich ehrt. Ich bin ungemein begierig Ihre Symphonie kennenzulernen ... Was ich bei oberflächlicher Betrachtung bis jetzt gelesen habe, hat mich sehr interessiert und sympathisch berührt [Bitter, Schlösser 1972 : 284–285].

Berg hatte sich bereits 1919 für Erdmanns Aufführung seiner Klaviersonate op. 1 freundlich bedankt. Er regte auch die Aufnahme von Kompositionen Erdmanns in das Verlagsprogramm der Universal Edition an, wo ab 1924 mehrere Werke erschienen. 1921 erfolgte in Berlin die Uraufführung von Erdmanns Rondo op. 9 durch die Berliner Philharmoniker unter Leitung ihres Chefdirigenten Arthur Nikisch und 1924 in Bochum die Uraufführung der Ernst Křenek gewidmeten 2. Symphonie unter Rudolf Schulz-Dornburg, der sie im gleichen Jahr auch in Prag auf dem Festival der ISCM dirigierte. 1925 hörte man die 1. Symphonie unter dem Dirigat Peter Raabes in Berlin. Alfred Einstein verstieg sich sogar zu der Äußerung, dass Erdmann zu dem fortschrittlich gesinnten Kreis der Křenek, Jarnach und Hindemith gehöre, den er an stürmischem Temperament noch übertreffe. In der Tat waren Werke Erdmanns auf Internationalen Musikfesten zu hören: in Salzburg (1923), Prag (1924) und Wien (1932). Erdmann ließ sich auch von der unterhaltenden Musik der *Goldenen Zwanziger Jahre* in Berlin mitreißen; er schätzte Friedrich Hollaender und Leo Fall, lernte bei Heinz Tiessen den später berühmt gewordenen Filmkomponisten Richard Heymann kennen, interessierte sich für George Gershwin und den Jazz und ließ sich zu eigenen Kompositionen inspirieren: dem *Dollarlied* (1921), dem *FOX TROT* (1923), der Operette *Die entsprungene Insel* (1925–1927).

Die lebendige geistige und musische Atmosphäre im Berlin der zwanziger Jahre wurde durch primitive Adepten des erstarkenden Nationalsozialismus getrübt. Am 7. Oktober 1922 kam es zu beschämenden Störungen der Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* unter Hermann Scherchen im Konzertsaal der Hochschule



Erich Heckel: Pianist [Eduard Erdmann] (Radierung, 1924)

für Musik. Begriffe wie *artfremd*, *bolschewistisch*, *Kakophonie*, *Futurismus* wurden in das Auditorium geschleudert. Auch der *Neutöner* Erdmann sollte bald als nicht genehmer Komponist zum Schweigen verurteilt werden. Zu einem folgenschweren Eklat kam es 1934 in der Hochschule für Musik Köln, deren Direktor Hermann Abendroth, Kölner Generalmusikdirektor, Erdmann 1925 zum Leiter der Klavier-Meisterklasse berufen hatte. Erdmann schrieb dem Ortsgruppenleiter der Reichsmusikkammer Köln, dass er und weitere Kollegen gegen Maßnahmen der Stadtverwaltung und der NSDAP protestiert hätten. Daraufhin riefen in einer Lehrerversammlung vier SS-Männer und ein Zivilist, offensichtlich Mitarbeiter der Gestapo, die beiden beteiligten Professoren Emge (Gesang) und Boell (Orgel) in einen Raum, aus dem diese blutig geschlagen und getreten herauskamen.

Erdmann, der bereits 1933 die Entlassung von Jalowetz als Kapellmeister der Kölner Oper wegen dessen jüdischer Abstammung angeprangert hatte, kündigte am 15. Juni 1935 seinen Dienst an der Hochschule, deren Direktor Abendroth schon 1934 aus dem Amt gedrängt worden war. Erdmann ahnte nach der Machtergreifung durch Hitler, dass eine dunkle Zeit bevorstünde, und ließ Kinder und Mobiliar nach Langballigau bringen; in Köln bewohnte das Ehepaar nur zwei Zimmer. Die Attacken des Propagandaministers Goebbels gegen die moderne Musik, die Reaktion auf Furtwänglers Eintreten für Hindemith, die Entlassung jüdischer Musiker und der Aufführungsboykott zahlreicher zeitgenössischer Komponisten bedrückten Erdmann. Als Pianist – vom Kriegsdienst befreit – war er zu berühmt, als dass man ihn hätte ausschalten können. Aber als Komponist und Hochschullehrer wurde er geächtet. Auch auf seinen Konzertreisen wurde er beobachtet. So musste er sich 1938 in Amsterdam anlässlich eines Konzertes mit seinem ebenfalls anwesenden Freund Křenek, der *als Kulturbolschewik dekadent, jüdisch verseucht, entartet und sonst untragbar gebrandmarkt war* [Bitter, Schlösser 1972 : 83], heimlich treffen, denn Erdmann wusste, dass er vom *Braunen Haus* überwacht wurde. Er war ein umworbener Reispianist, freute sich aber stets auf sein Refugium an der Förde und seine erlesene Bibliothek dort, die er ständig durch kostbare Raritäten erweiterte. Tage und Nächte verbrachte er an seinem Flügel und mit seinen *Bücherchen*. Erdmann zog sich zurück.

Umso erstaunter ist man, wenn auf Nachfrage vom Bundesarchiv, das die personenbezogenen Sammlungen des ehemaligen Berlin Document Center (BDC) verwahrt, die Auskunft erteilt wird, dass Erdmann am 1. Mai 1937 der NSDAP beigetreten ist. Hier liegt offensichtlich eine ähnliche Situation vor wie bei Erdmanns späterem Schwiegersohn Emil Nolde, der zwar Mitglied der Partei war, aber dennoch als entartet mit Berufsverbot belegt wurde. Erdmann wollte die für die Existenz seiner Familie lebenswichtige Tätigkeit als Pianist nicht gefährdet wissen, Angst und Sorgen bedrückten ihn.

Als Komponist stand er unter dem gleichen Verdikt wie der geniale Maler Nolde. Parteifunktionäre hatten Erdmann unter Druck gesetzt: Er

solle an die Zukunft seiner Kinder denken und der NSDAP beitreten. Er tat es widerwillig, hat niemals das Parteiabzeichen getragen und wurde nach Kriegsende von den Behörden der Britischen Besatzungsmacht problemlos entnazifiziert.

Erdmann hatte in Köln anregende Jahre verlebt. Das Unterrichten entsprach seiner besonderen Neigung. Die aus Berlin bekannten Gesprächsrunden waren in Köln mit neuen Partnern fortgesetzt worden: dem Philosophen Max Scheler, dem Komponisten Philipp Jarnach, dem Dirigenten Heinrich Jalowetz, Schüler und Freund Schönbergs, dem Schriftsteller Max Rychner, dem Kardinal Aloysius Münch u.a. Abendroth dirigierte am 15. Januar 1929 in einem Konzert des Kölner Gürzenich-Orchesters die Uraufführung von Erdmanns Klavierkonzert op. 15 mit dem Komponisten am Flügel. In der Kroll-Oper Berlin spielte Erdmann sein Konzert am 3. Oktober 1929 mit der Staatskapelle unter Otto Klemperer, der Furtwängler zuvorgekommen war, und am 4. Dezember 1930 im Gewandhaus Leipzig unter Bruno Walter. Am 21. Januar 1931 brachte Jalowetz in Köln Erdmanns *Ständchen* op. 16 zur Uraufführung und wiederholte es im Juni 1932 in Wien im Rahmen des Festivals der ISCM. Im Dezember 1931 arbeitete Erdmann mit Nadja Boulanger, Ernest Ansermet, Alois Hába und Anton von Webern in der Programmkommission für dieses Festival. Sein Streichquartett op. 17 entstand in den Jahren 1932 bis 1937 in Langballigau, konnte aber erst 1967 uraufgeführt werden. Erdmann widmete es seinem *verehrten Freunde Emil Nolde*, gewiss aus Respekt vor dessen *ungemalten Bildern*. Das Quartett hat durch Momente des Aufbegehrens und des Verstummens bekenntnishaft Züge – Protest gegen die Willkür der Herrschenden.

Es wurde still um den Komponisten Erdmann. Hatte er zunächst noch alles etwas auf die leichte Schulter genommen, indem er z.B. – und das geht auf deutschbaltische Traditionen zurück – humorige Schüttelreime verfasste und zwar auf die Nazi-Machthaber, allerdings nicht in deutsch, sondern in altgriechisch, so sprach er nun von der Entmutigung, dem friedlichen Einschlafen, ja Entschlummern seiner geliebten Kinder beim Gebrüll des *erwachenden Deutschland*. Die Konzerttätigkeit setzte er in begrenztem Umfang fort. Es gab musikalische Höhepunkte wie die Duo-Abende mit Walter Giesecking bis 1943 oder die Aufführung von Johann Sebastian Bachs Konzert für 3 Klaviere und Orchester im Rahmen der Festlichen Musiktage im Sommer 1938 in Potsdam gemeinsam mit Edwin Fischer und Wilhelm Furtwängler, der vom Flügel aus dirigierte, für die eine unüberschaubare Zuhörerschaft bis weit in den Park hinaus mit nicht enden wollendem Beifall dankte, so dass das ganze Werk



Irene Erdmann: Eduard Erdmann
(Zeichnung, 1946)



Eduard Erdmann im Konzert, 1954

wiederholt werden musste und Applaus von nahezu einer halben Stunde hervorrief. Aber die befohlene Einschränkung der geistigen Freiheit, der erzwungene Verzicht auf kreative Entfaltung, der traurige Verlust vieler Freunde durch Emigration und Tod, Entságungen und Entbehrungen in der Kriegszeit hinterließen Spuren; Erdmann lebte abgeschieden in seinem Haus, in seiner Bibliothek. Er widmete sich in dieser Zeit dem intensiven Studium der Werke Beethovens.

Es war schwer, nach Kriegsende an die früheren Erfolge anzuknüpfen. Erdmann fühlte sich in der Pflicht, den Menschen zunächst Musik zu spielen, die sie während des *Tausendjährigen Reiches* nicht hören durften. Er konzipierte einen Zyklus von vier Klavierabenden mit Stücken *geächteter* Komponisten von Felix Mendelssohn Bartholdy bis Erwin Schulhoff und verlangte von den Konzertveranstaltern, diesen Zyklus komplett anzubieten. 1946 realisierte er das gewaltige Projekt u.a. mit Klaviermusik von Berg, Hindemith, Křenek, Dukas, Milhaud, Strawinsky in Hamburg und weiteren Städten Deutschlands.

Diese bewundernswerte Leistung – wie immer trug der Pianist das Programm auswendig vor – war wegweisend: Erdmann war wieder im Gespräch, die Konzerteinladungen häuften sich, man jubelte ihm zu. Viel schwieriger war es, als Komponist einerseits den Anschluss, andererseits den neuen Weg zu finden. Dennoch oder vielleicht gerade deswegen kam es zu einer Eruption des Schaffensdranges. Erdmann komponierte bereits 1946 ein Konzertstück für Klavier und Orchester op. 18, das der Widmungsträger Paul Baumgartner am 28. April 1948 mit dem Städtischen Orchester Duisburg unter Georg-Ludwig Jochum uraufführte; Erdmann spielte es eine Woche später selbst in Göttingen, Dirigent war Fritz Lehmann. 1947 entstand die 3. Symphonie op. 19, gewidmet seiner Frau Irene, uraufgeführt am 25. September 1951 durch das Städtische Orchester Essen unter Gustav König. Am 24. Oktober 1952 fand in Krefeld die Uraufführung von *Capricci – Ein kleines Kaleidoskop für Orchester* op. 21 statt, das Erdmann in diesem Jahr beendet hatte. Es spielte das Orchester der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach unter Leitung von Romanus Hubertus. 1951 wurde die 4. Symphonie beendet, die Hans Schmidt-Isserstedt, dem sie auch gewidmet ist, am 30. Mai 1954 mit dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg uraufführte.

Man erinnerte sich der erfolgreichen Lehrtätigkeit Erdmanns in Köln und versuchte, ihn für Berlin und München zu gewinnen, doch vergebens, da die Konzerttätigkeit ihn stark beanspruchte. Erst Philipp Jarnach, dem von Erdmann geschätzten Komponisten und neu berufenen Direktor der

Hochschule für Musik Hamburg, gelang es 1951, ihn zur Übernahme einer Meisterklasse an dieser Hochschule zu überreden – ein Glückstreffer. Erdmann war ein genialer Pädagoge aus Berufung. Die Schülerinnen und Schüler strömten von weit und breit zu ihm nach Hamburg, nur die besten wurden nach einem strengen Auswahlverfahren in seine Meisterklasse aufgenommen. Ihnen jedoch gab Erdmann alles, er verzehrte sich in dieser Arbeit. Gesundheitlich ging es ihm schlecht. Am 9. Juni 1954 erlitt er einen Herzinfarkt, den er leider nicht nach Vorschrift im Sanatorium ruhend ausheilte, sondern gleich wieder Konzertreisen unternahm. Er musste allerdings seine pianistische Tätigkeit einschränken und konnte nur Stücke spielen, die ihn physisch nicht zu sehr belasteten. Einladungen, sein pianistisch anspruchsvolles Klavierkonzert selbst aufzuführen, lehnte er ab. Im August 1957 erlitt er den zweiten Infarkt. Dennoch realisierte er im April 1958 einen lang gehegten Traum: eine Exkursion nach Süditalien und Sizilien mit seiner Frau, seinem Kölner Schüler Sava Savoff und dessen Frau Marianne in deren Auto. Er hatte sich akribisch vorbereitet und studierte leidenschaftlich die Baudenkmäler und Kunstwerke, Land und Leute, Fauna und Flora vor Ort. Nach Deutschland zurückgekehrt gab er am 5. Juni 1958 in München einen Klavierabend in Vertretung der erkrankten Clara Haskil, es sollte der letzte sein. Die 1955 wiedergegründete Akademie der Künste in Berlin (West) ließ in ihrem dritten Konzert am 11. Juni 1958 die 3. Symphonie Erdmanns von den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Richard Kraus aufführen, der Komponist konnte persönlich den lebhaften Beifall entgegennehmen. Erdmann wurde als Mitglied in die Akademie aufgenommen.

Am 17. Juni fuhr er von Langballigau nach Hamburg; obwohl er kaum noch gehen konnte, wollte er seinen Unterricht nicht absagen. Er verließ das Auto mit Mühe und taumelte auf eine Bank im Vestibül der Hochschule. Der herbeigerufene Arzt veranlasste die sofortige Überführung ins Krankenhaus. Dort starb Eduard Erdmann am 21. Juni 1958 nach seinem dritten Herzinfarkt. Die große Schar der Weggefährten, Kollegen, Freunde, Schüler und Konzertbesucher trauerte um einen Meister der Musik, um eine außergewöhnliche Persönlichkeit.

Der Pianist

Man trifft heute noch Musikfreunde, die Erdmann im Konzert erlebt haben und das bestätigen, was Zeitgenossen schriftlich fixiert haben: Erdmann war ein Künstler mit einer faszinierenden Ausstrahlung. Er musizierte nicht nur – und das hervorragend, er durchlebte und durchlitt die Musik. Seine Mimik und Gestik, seine Art des Auftretens und der Entgegennahme des Beifalls zeigten, dass er nur auf die Musik konzentriert und in die Musik vertieft war, bemüht, die Tiefen auszuloten, sie hörbar zu machen und alle nebensächlichen Äußerlichkeiten auszuschalten. Man nannte ihn den Philosophen am Klavier. *Ich bin kein Pianist, ich bin Mensch am Klavier!* – war seine Einstellung. Vergleiche seien erlaubt zu dem Dirigenten, Pianisten und Komponisten Wilhelm Furtwängler, mit

dem Erdmann gut harmonierte. Sie musizierten z.B. am 30. Januar 1922 mit den Berliner Philharmonikern das 2. Klavierkonzert von Sergej Rachmaninow. Aber es gab auch durchaus unterschiedliche Positionen: Furtwängler hatte Erdmann eingeladen, zur Eröffnung der Saison der Berliner Philharmoniker 1938 das Klavierkonzert von Gerhard Maaß zu spielen, was dieser ablehnte, wahrscheinlich nicht nur deshalb, weil Maaß zu den genehmen und geförderten Komponisten in dieser Zeit gehörte, sondern primär wegen Bedenken hinsichtlich der musikalischen Qualität, was übrigens kein Gegensatz zu sein braucht. Erdmann schlug Furtwängler das Klavierkonzert Max Regers vor, wofür sich letzterer nicht entscheiden konnte. Man einigte sich auf das Klavierkonzert von Hermann Goetz, das Erdmann sehr gern spielte.

Erdmann ging stets mit schnellen Schritten zum Flügel und spielte in vornüber geneigter Haltung, das energische Kinn und den Charakterkopf mit Haarmähne und Pendellocke vorgereckt, so als ob er in das Instrument versinken wolle. Beifall empfand er fast als störend und nahm ihn mit knappen, eckigen Bewegungen entgegen. Es muss beeindruckend gewesen sein zu erleben, welche feine Nuancen dieser doch recht massige Mensch dem Klavier entlockte, zu welchen Momenten höchster Sensibilität und Intensität er fähig war. Die Stücke, die er spielte, wirkten wie im Entstehungsprozess begriffen, so als ob er im Moment einen schöpferischen Akt vollzöge. Nachschaffen bedeutete für Erdmann jedesmal wieder neu schaffen, auch das ein Charakteristikum, welches man Furtwängler zuschreibt; in beiden Fällen handelt es sich um Künstler, die sowohl Interpreten als auch Komponisten waren.

Um solch inspirierte Konzerte dem atemlos lauschenden Publikum bieten zu können, bedurfte es exorbitanter Vorbereitung und exzessiven Übens. Für Erdmann war die Partitur heilig. Jede, aber auch jede Einzelheit des Notentextes, der Vortragsbezeichnungen und der verbalen Angaben des Komponisten wurde beherzigt und umgesetzt. Es war nicht nur der Urtext, den Erdmann auswendig lernte und wiedergab, es war die spezifische Aura des Komponisten und seines Werkes, die er zu erfassen suchte. Sein Schüler Alfons Kontarsky erinnert sich, dass er Erdmann einst auf einen offensichtlichen Schreibfehler in einem Stück Franz Schuberts aufmerksam machte, worauf ihn der Professor anfauchte: *Ham Se ihn jefragt?* [Kontarsky 2000] Handelt es sich hier gewiss um ein pointiertes Aperçu, so wird jedoch die Intention Erdmanns deutlich: Das Autograph ist die Grundlage aller Erkenntnisse und deren Deutung. Erdmann verband Werktreue und Werkdeutung zu modellhafter Interpretation. Diese Einstellung erwartete er auch von den Interpreten seiner Werke. In dem autographen Klavierauszug seiner 4. Symphonie z.B. finden sich zahlreiche Bemerkungen analytischer und interpretatorischer Art, die seine Auffassung verdeutlichen sollen.

Er machte sich unermüdlich die pianistische Technik zu Eigen. Gab es Probleme, so suchte er gezielt nach Lösungen. Gute Grundlagen hatte

er bei Conrad Ansoerge, dem Exponenten der Liszt-Schule, erworben. Erdmann partizipierte auch an der Klaviertechnik, die Irene meisterhaft beherrschte. Sie verfügte wohl über außergewöhnliche manuelle Fertigkeiten und methodische Fähigkeiten, da sie bereits mit dem jungen Pianisten so intensiv gearbeitet hatte, dass dieser z.B. die von Liedbegleitern gefürchteten Triolenbewegungen im Klavierpart der Ballade *Erkönig* von Franz Schubert *in vollem Tempo viele Male hintereinander spielte ohne jede Ermüdung!* [Eduard Erdmann 1997]

Es ging Erdmann nicht um die virtuose Präsentation seiner pianistischen Fertigkeiten, sondern um ihren Einsatz zur größtmöglichen Gestaltung des Ausdrucks, der Aussage des Stückes. Er arbeitete minutiös an seiner Anschlagskultur, um sie der klanglichen Differenzierung dienstbar zu machen. Seine Schüler Alfons und Alois Kontarsky, selbst weltberühmt gewordene Pianisten, beschreiben die von ihm entwickelte Methode,

die Artikulation einer Phrase durch eine analoge Bewegung darzustellen. Zunächst spielen die Finger ganz vorn an der Taste, nutzen also deren Hebelwirkung soweit wie möglich. Die Finger sind stark gekrümmt, und die Hand hängt herunter. Das Gewicht des Armes und der Hand belastet die Taste indirekt, indem es die gekrümmten Finger nach unten zieht. Im Verlauf des Bogens hebt sich die Hand, am Ende steht sie über den Tasten. Die Finger sind jetzt gestreckt und spielen mehr in der Mitte der Tasten, von denen sie sich am Ende der Phrase leicht abheben [Bitter, Schlösser 1972 : 210].

Er kreierte auch eine Anschlagsart, um Sforzati optimal ausführen zu können, indem er die Taste nach einem äußerst kurzen Forteanschlag schnell losließ und danach sofort stumm niederdrückte, so dass der Ton in deutlich reduzierter Lautstärke weiterklang. Die gleichmäßige Ausbildung des Fingerspiels, der nahtlose Daumenuntersatz u.v.m. waren Übungsziele. Erdmann war ein Fanatiker im Befolgen von Tempo- und Pedalangaben der Komponisten. Er richtete sich nach den authentischen Metronomangaben, auch wenn man immer wieder behauptete, dass das Metronom des betreffenden Komponisten nicht richtig funktioniert hätte und man gar nicht so schnell oder so langsam spielen könne, wie es gefordert werde. Erdmann spielte nach der Metronombezeichnung, oder er spielte das Stück überhaupt nicht. Allerdings waren die Metronomangaben für ihn nur Grundlage, Richtwerte – wie übrigens auch in seinen eigenen Kompositionen –, die durchaus im Sinne der Agogik differenziert umgesetzt wurden. Schüler berichten, dass Erdmann das Metronom während des Übens ticken ließ, aber innerhalb der Phrasen leichte Beschleunigungen und dann wieder Verlangsamungen vornahm, wenn es stilistisch und musikalisch notwendig und richtig war. Seine Pedalbehandlung war äußerst differenziert und reichte vom Vibratopedal bis zur strikten Anwendung des Haltepedals, z.B. im zweiten Satz des Klavierkonzertes c-Moll von Beethoven, so wie es der Komponist vorgeschrieben hatte.

Erdmann besaß ein phänomenales Gedächtnis dank kontinuierlichen Trainings. Bewusst auswendig lernte er etwa umfangreiche Abschnitte aus der Literatur (z.B. Teile aus Dantes *Divina Commedia* in der Originalsprache des Trecento), lateinische Termini für Pflanzen und Tiere, chemische Symbole u.a., um auch Noten gut behalten zu können. Dabei bediente er sich der visuellen Möglichkeit, also des Einprägens durch Lesen, ähnlich wie Walter Giesekeing es perfektioniert hatte. Bescheiden formulierte Erdmann, dass seine Wiedergabe eines Musikstückes lediglich in der Dar- und Klarstellung des innerlich gehörten Lesebildes einer Komposition bestehe. Wie Giesekeing und andere große Pianisten, z.B. Hans von Bülow, lernte er auf seinen Reisen im Zug Werke auswendig und war in der Lage, ein Stück, das er auch längere Zeit nicht gespielt hatte, aus dem Kopf mit allen Phrasierungs- und Vortragsbezeichnungen notengetreu niederzuschreiben. Das führte zur inwendigen Beherrschung der Partitur, die in sichere und deutliche Interpretation auf dem Instrument umgesetzt wurde. Selbstverständlich war das Einprägen der kompositorischen Struktur, der musikalischen Entwicklung des zu erlernenden Werkes in allen Einzelheiten eine Prämisse der Einstudierung. Erdmann hat immer wieder auf diese Aspekte hingewiesen [Bitter, Schlösser 1972 : 245].

Der Konzertpianist hatte sich ein umfangreiches Repertoire erarbeitet. Von der Beherrschung vieler zeitgenössischer Werke war schon die Rede. Als Kontrast dazu studierte und interpretierte er Musik altenglischer Virginalisten, italienischer Meister der Renaissance, der alten Niederländer, Spanier, Franzosen und deutscher Komponisten aus der Zeit vor Bach bis hin zu den Söhnen Bachs. Er formulierte treffende Analysen gedruckt vorliegender Stücke und spielte sie mit einem besonders feinen Fingeranschlag und zum Teil mit dem Dämpfungspedal, um den historischen Instrumentalklang anzudeuten. Er hatte auch ein gutes Gespür für wertvolle Kompositionen des 19. Jahrhunderts, die selten zu hören waren, wie das Klavierkonzert von Hermann Goetz oder die Klaviersonate des Universalgenies E. T. A. Hoffmann. Für den Konzertalltag stand das klassische Repertoire in repräsentativer Auswahl zur Verfügung. Erdmann pflegte keine Gesamtdarstellung etwa aller Sonaten Beethovens oder Mozarts öffentlich zu präsentieren wie es z.B. Claudio Arrau praktizierte. Hinsichtlich Beethovens hielt er sich zu Lebzeiten des 14 Jahre älteren Artur Schnabel zurück, da er dem, was Schnabel in seinen Beethoven-Interpretationen aussage, nichts hinzufügen könne. Einen Schwerpunkt bildete die Aufführung von Sonaten Franz Schuberts, besonders der posthumen, die noch nicht für den Konzertsaal erschlossen waren, da sie als zu lang, als zu spröde galten. Erdmann bewies das Gegenteil. Er interessierte sich auch für die unvollendete Sonate in C-Dur (D 840), die Schubert nur in zwei Sätzen vollständig ausgeführt, die beiden letzten Sätze jedoch nur als Skizzen hinterlassen hat. Er bat Křenek um Ergänzung nach Schuberts Notizen und führte diese Sonate erstmals viersätzig am 5. Januar 1922 in Berlin auf. Er setzte sich generell mit besonders anspruchsvollen Werken

auseinander, die im Konzertleben seiner Zeit im Allgemeinen gemieden wurden, wie Beethovens *Diabelli-Variationen*, Regers Klavierkonzert, Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* oder Bachs *Goldberg-Variationen*. Bei diesem schwierigen Stück gelang es ihm, ohne Konzessionen an die konsequente Umsetzung des Notentextes zu machen, durch die unterschiedliche Gewichtung der Finger auch in unbequemer Lage, etwa dort wo die Hände unmittelbar übereinander liegen, ein hörbar transparentes polyphones Spiel zu erreichen, was seinen berühmten Kollegen Artur Schnabel zu großem Lob veranlasste und einen Schüler zu der Bemerkung hinriss, dass sich Erdmann noch vor Gott werde verantworten müssen, dass er die *Goldberg-Variationen* nicht auf Platte eingespielt habe.

Die erste Aufnahme Erdmanns fand noch auf Klavierrollen statt. 1928 folgten Einspielungen für die Grammophon Gesellschaft, 1935 in England für Parlophone, 1937 für Telefunken und 1940 wiederum für Grammophon, damals stets Pressungen auf Schellackplatten. Nach dem Kriege entstanden keine Originalaufnahmen mehr, aber etliche Überspielungen von Rundfunkaufnahmen und -mitschnitten in Kunststoff gepresst. Der Pianist war kein Anhänger der umständlichen Aufnahme-prozedur. Die Mikrophone lenkten ihn ab, die Unterbrechungen und Wiederholungen störten ihn. Er bevorzugte Mitschnitte oder Aufnahmen *in einem Stück* unter Inkaufnahme von eventuellen lapidaren Fehlern. Erdmann wollte kein Perfektionist sein. Dennoch vermitteln die erhaltenen Tondokumente trotz der noch begrenzten Wiedergabequalität pianistische Sternstunden, wenn auch die Aura des Unmittelbaren, Spontanen nur erahnt werden kann.

Erdmann war ein großartiger Liedgestalter, der den Sängerinnen und Sängern beim Einstudieren wertvolle Hinweise geben konnte. Nicht genug, dass er sich den Klavierpart eines jeden Liedes bis in alle Einzelheiten zu Eigen machte, er beherrschte ebenso die Singstimme und gestaltete sie selbst suggestiv mit seiner Baritonstimme, die etwas brüchig klang, da er als junger Mann während des Stimmbruchs stundenlang Opern und Oratorien vom Blatt gesungen hatte. Nolde und Gulbrandsen waren so beeindruckt



Emil Nolde: Blumenmotiv auf Erdmanns Notenmappe (Tusche, 1947)

von dem Erlebnis, dass sie den singenden Erdmann porträtierten. Ebenso wie die geschriebene, so durchforstete er auch die komponierte Literatur. In seiner zehnbändigen Schubert-Urtextausgabe sind von den ca. 600 Liedern 400 gekennzeichnet, die er als besonders bemerkenswert ansah. Er kannte sie alle und darüber hinaus den gewaltigen Liedschatz bis hin zu seinen Zeitgenossen. Bemerkenswert sind seine Gespräche mit Freunden und Kollegen besonders über Schuberts Lieder, wobei es keineswegs primär um die Textausdeutung ging, sondern um strukturelle Sachverhalte in den Kompositionen: Erdmann, der Analytiker.

1934 schrieb der maßgebende englische Kritiker Walter J. R. Turner:

Was Erdmann betrifft, den ich vorher noch nie gehört habe, so saß er noch nicht fünf Minuten am Klavier, als ich zu mir selber sagte: Das ist ein Künstler ... Hier ist der Kern der Dinge getroffen, rein und unverdorben ... Von heute an werde ich hingehen, wo immer ich Erdmanns Namen lese, ... und ich weiß, daß mein Vergnügen so groß sein wird, wie es selten ist [Bitter, Schlösser 1972 : 177–178].

Eduard Erdmann gehörte zu den bedeutendsten Pianisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; unter den Interpreten Neuer Musik war er der Größte.

Der Pädagoge

Je älter Erdmann wurde, desto mehr wurde ihm das Unterrichten zur Herzenssache, während das eigene Üben und Konzertieren – vor allem auf Reisen – etwas in den Hintergrund traten. Erdmann nahm niemals viele Schüler an, sondern traf eine strenge Auswahl, sowohl bei seinen Privatschülern als auch unter den Studierenden der Hochschule, namentlich im Rahmen seiner Meisterklasse in Hamburg und der von ihm geleiteten Meisterkurse, für die er einen überschaubaren Schülerkreis favorisierte. Seine Schüler betreute er uneigennützig und unermüdlich, auch wenn Krankheit ihm zu schaffen machte, bis in seine letzten Lebenstage. Etliche seiner Schülerinnen und Schüler wurden namhafte Pianisten und Klavierprofessoren wie Paul Baumgartner, Sava Savoff, Hans-Eckart Besch, Astrid Schmidt-Neuhaus, die Gebrüder Kontarsky u.a. Diese und viele andere haben Erdmann als prägend für ihre eigene künstlerische Entwicklung bezeichnet.

Er habe zu den Lehrern gehört, die dem Spiel der Eleven in der Stunde zuhören konnten, ohne gleich zu unterbrechen, die auf die Vorstellungen ihrer Schüler eingingen und deren Individualität förderten. Die *Papageienmethode* lehnte er ab, keiner sollte ein Abbild des Meisters werden. Es gab aber Prämissen, denen alle zu folgen hatten: auswendige Beherrschung des Notentextes in der Urtextausgabe und gründliche Aneignung der handwerklich-technischen Grundlagen. Erdmann ließ bei klaviertechnischen Problemen nicht mechanisch abstrakt üben, sondern verlangte, dass selbst jede Tonleiter klingen, ja singen müsse. Grundlegende analytische Erörterungen hielt er für unabdingbar: Nicht *Tastenakrobaten*,

sondern vielseitig gebildete und denkende Musiker mit hellwachem Kunstverstand wollte er ausbilden.

Das überzeugendste Beispiel gab er jedoch, wenn er sich selbst an den Flügel setzte und seinen Schülern vorspielte. Diese berichten, dass Erdmann als Lehrer kritisch und streng war. Wenn er eine Leistung als *wacker* bezeichnete, lag sie für ihn unter dem geforderten Niveau. Sein Urteil: *Es könnte ausgezeichnet werden!* bedeutete bereits großes Lob. Er gestattete keinerlei Ungenauigkeiten und arbeitete an allen Details wie punktierten Rhythmen, Pedalisierung, Dynamik und Agogik, Mehrstimmigkeit in einer Hand, stilsichere Ornamentik, an den differenzierten Anschlagsarten für ein singendes Legato über das kontrollierte Portato bis zu den verschiedenen Möglichkeiten des Staccato usw.

Erdmann legte großen Wert auf die Koordination von musikalischen Abläufen mit Bewegungsabläufen des Spielapparates. Es war schon die Rede von seinen *singenden Bögen* zur Realisierung von Phrasierung und Artikulation. Er betonte, dass diese Orientierung auf Mozart zurückgehe, in dessen Tradition in der Folge *Mozart – Beethoven – Czerny – Liszt – Ansonge* er sich sah. Bescheiden verwies er auf Schnabel, der ihm die Idee der gezielten Armführung nahegebracht habe, und auf seine Frau Irene, die als pianistische *Armspezialistin* galt.

Erdmann spielte seinen Schülern alle Einzelstellen, an denen gerade gearbeitet wurde, vor und zwar stets auswendig. Er beherrschte die Stücke, die er unterrichtete. Musik war für Erdmann das Produkt der Verschmelzung von Rhythmus, Melodie, Harmonie, Klangfarbe und Form. Jeder dieser Parameter wurde bewusst reflektiert. Erst dann folgte die Verschmelzung zu einem neuen Organismus, dem tönenden Kunstwerk. Um sich verständlich zu machen, gebrauchte Erdmann gern populäre Metaphern, die – in seinem originellen baltischen Tonfall erzählt – den Schülern unvergesslich blieben. Zum Mittelteil des langsamen Satzes der von ihm heiß geliebten und oft in Konzerten gespielten großen B-Dur Sonate Schuberts meinte er:

*Ein Kleinstadt männerchor beginnt das Konzert, tief und voll.
Dann tritt eine ältliche Sängerin auf, die Stimme ist nicht mehr schön, schon etwas scharf und flach, aber sie ist eine ganz große Vortragskünstlerin. Dazu paukt ein mittelmäßiger Klavierspieler die Begleitung [Bitter, Schlösser 1972 : 225].*

Mit solchen launigen Hinweisen wollte Erdmann die Phantasie seiner Schüler anregen, ihnen den allgemein menschlichen Aspekt nahebringen. *Man muss die Stücke lieben, die man spielt, sonst geht es nicht!* – war seine Devise. Viele Schüler verdanken es Erdmann, dass sie ihren eigenen Weg fanden.

Zu den pädagogischen Aktivitäten gehört auch die allerdings recht seltene Tätigkeit Erdmanns als Autor. Er verfasste 1920 mehrere Artikel. In Heft II von *Melos* erschien der Aufsatz *Moderne Klaviermusik* [Bitter,

Schlösser 1972 : 229–235]. Der erst Vierundzwanzigjährige brachte seine Erfahrungen zu Papier, die er beim Einstudieren und Vortragen exponierter Werke der zeitgenössischen Klavierliteratur gemacht hatte. Es ist erstaunlich, welche Intensität er in den wenigen Jahren seit seiner Ankunft in Berlin und der Aufnahme der Studien bei Ansorge und Tiessen entwickelt haben muss, um die ihm neue Literatur zu studieren und in Konzerten vorzutragen.

Dazu kam nun die verbale Auswertung, um Kollegen, Schülern, Musikfreunden eine Einschätzung zu geben. Arnold Schönberg war für den jungen Erdmann der schöpferischste Vertreter der jüngsten Musik. Als Komponist und Pianist, der sich das gesamte Klavierwerk Schönbergs erarbeitete, meint er, dass man gerade Schönbergs Klavierstücke nur adäquat spielen könne, wenn man sie quasi zum zweiten Male komponiert, d.h. also sie vollständig analysiert und dann im Sinne von *componere* bei der Interpretation als Synthese darbietet. Er skizziert die ihm wichtig erscheinenden Merkmale der Klavierstücke op. 11 und op. 19 und betont, dass es noch lange dauern wird, *bis Schönberg Allgemeingut wird* [Bitter, Schlösser 1972 : 232]. Erdmanns Interesse für Schönberg ging soweit, dass er den Klavierauszug des Orchesterstückes op. 16 Nr. 2 und Abschnitte aus *Pelleas und Melisande* und *Pierrot lunaire* eigenhändig abschrieb. Alban Bergs Sonate op. 1 hat für Erdmann eine herausragende Bedeutung, er hat sie oft in Konzerten gespielt. Er verweist dann auf den von ihm geschätzten Hans Jürgen von der Wense, der stilistisch auf Schönberg fuße, wenn er auch nicht zu dessen Kreis gehört. Erdmann lobt seine *Gebärdenmusik*, den extatischen Gestus dieses Komponisten. Seinen Lehrer Heinz Tiessen stuft er hoch ein und erwartet von ihm noch Interessantes. Bartók stellt er Debussy gegenüber, welcher ein Meister des artistisch-koloristischen Prinzips sei, während Bartók einen ganz individuellen männlich-herben Stil vertrete, der in die Zukunft weist. Busoni ist für Erdmann der geistvollste Komponist seiner Zeit mit einer unerhörten schaffenden Intelligenz. Erdmann kannte und spielte die gewaltigen Klavierstücke Busonis, offensichtlich auch dessen Bach-Bearbeitungen, die er in dem Artikel explizit erwähnt. Später ist von diesen nicht mehr die Rede, da sich Erdmann wohl ausschließlich auf die Originalwerke konzentrierte. Der mittlere Skrjabin in seiner extatischen Phantastik ist für Erdmann interessant, während er dessen Spätwerke als zu rauschhaft und koloristisch ablehnt.

Erdmann als Liedkenner und -interpret wurde bereits erwähnt. Er hat sich auch mit dem zeitgenössischen Liedschaffen auseinandergesetzt und eine Beurteilung des Liedkomponisten Schönberg ebenfalls in *Melos* publiziert [Bitter, Schlösser 1972 : 236–238]. Erdmann analysiert die Lieder von op. 2 bis zu den *George-Liedern* op. 15 und kommt zu unterschiedlichen Einschätzungen. Er kristallisiert sowohl expressionistische als auch impressionistische Aspekte heraus und resümiert, dass eine rein artistische Wertung Schönberg nicht gerecht werde. Es handele sich um

Bekenntniswerke, die schöpferische Visionen enthalten und in größere Zusammenhänge gestellt werden müssen.

In seinem Artikel *Beethoven und wir Jungen* aus demselben Jahr, veröffentlicht am 16. Dezember in der *Vossischen Zeitung* [Bitter, Schlösser 1972 : 239–240], erläutert Erdmann, dass er nicht nur auf Schönberg und die Moderne fixiert sei. Er fühle eine starke Wahlverwandtschaft mit den alten Meistern Bach, Schütz, Buxtehude u.a., und mit Franz Schubert, den Erdmann offensichtlich in dieser Zeit für sich entdeckt hatte, und dessen Deutung er zu einem zentralen Anliegen machte. Erdmann hat es sich selbst, seinen Schülern und seinem Publikum niemals leicht gemacht. Er war ein Fordernder und ein Gebender. Wer das zu schätzen wusste, hat ihm unendlich viel zu verdanken.

Der Komponist

Schon als Kind improvisierte Erdmann gern auf dem Klavier und skizzierte abgelauschte, aufgegebene oder selbst erfundene Melodien, Übungen, Harmoniestudien und fragmentarische Kompositionen, die er selbstbewusst mit Opuszahlen versah, wobei er allerdings dreimal mit op. 1 begann. Sein jüngerer Bruder Harry musste als Sekretär herhalten, um die Einfälle Neds zu notieren, obwohl er weder Noten noch Takte richtig schreiben konnte. Großspurig sollte die Sonatine von Harry und Eduard Erdmann als op. 1 am Anfang stehen, *herausgegeben und verlegt von Harry Erdmann* [Eduard Erdmann Archiv]. Eduard ließ sich von gewichtigen Klavierstücken inspirieren, die er schon selbst auf dem Klavier *klimperte*, wie der Komponist später berichtete; so skizzierte er als Siebenjähriger eine *Triller-Rhapsodie*, angeregt durch Liszts Ungarische Rhapsodie Nr. 2. Es wimmelt in Erdmanns ab 1902 geführten Skizzenbüchern von Notizen zu großen musikalischen Formen: Sonate, Concert, Ballade, Orchesterstück, Klavierkonzert, teilweise als Particell oder sogar schon als Partitur skizziert. Auch Widmungen wurden großzügig eingetragen wie bei der Ballade in h-Moll: *In Verehrung meinem Lehrer Harald Creutzburg gewidmet!* und zum Lied *Mainacht: dédiéé à mon cher maître Jean de Chastain* [Eduard Erdmann Archiv]. Am besten gelangen Lieder und kleinere Klavierstücke. Ab 1912 etwa, also der Zeit anspruchsvolleren Unterrichts, bildeten sich Notenschrift und Notenbild zu professioneller Qualität heraus: deutliche Notierung in kleiner kalligraphisch gestochener Schrift, wie sie für den Komponisten Erdmann seitdem typisch war.

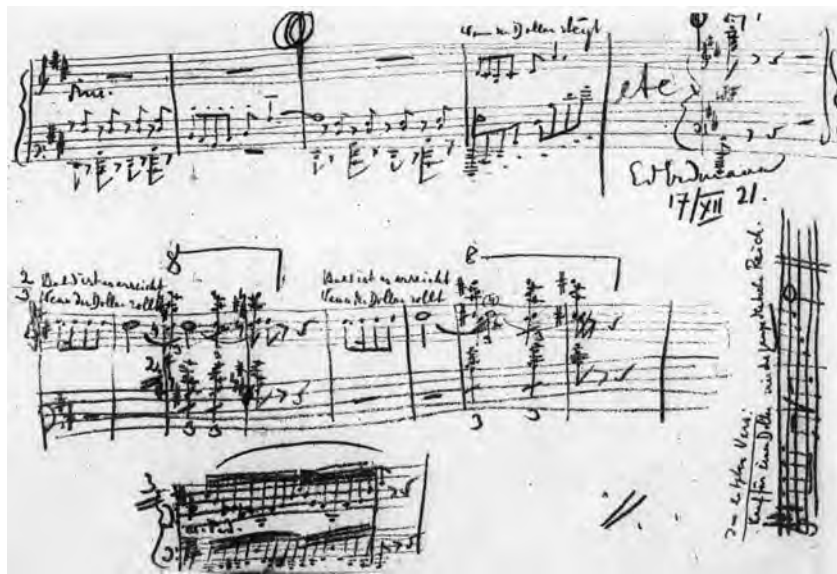
Die Skizzenbücher enthalten einerseits Entwürfe zu Stücken, die nicht ausgearbeitet wurden wie 1915 ein langsames Stück für Streichquartett und eine Sonate für Violine und Klavier in c-Moll, beide *meinem lieben Freunde Karl Kraemer gewidmet* [Eduard Erdmann Archiv], 1916 eine Klaviersonate, Stilstudien zu einer Komischen Oper u.a., andererseits auch Material, das verwendet wurde etwa in dem Rondo op. 9 und der 1. Symphonie op. 10. Auch auf Reisen wurde komponiert und notiert, z.B. 1914 während einer Fahrt auf dem Gardasee ein Lied, das von zwei Studenten auf dem

Dampfer gesungen wurde und wahrscheinlich Erdmann anregte zu seiner Tondichtung *Am Gardasee*, die leider nicht erhalten ist, oder im gleichen Jahr in Bad Elster Entwürfe zu *Der Tod des Tintagiles*, einem mystischen Spiel von Maurice Maeterlinck, die er jedoch nicht weiterführte wegen *Mangels an Technik und zu großer Monotonie des betretenen Weges* [Eduard Erdmann Archiv]. 1918 machte er Notizen während einer Reise nach Dresden, Hinterstein und Schmiedeberg. 1922 skizzierte er auf der Fahrt von Sevilla nach Madrid einen Walzer für seine Tochter Jolanthe. Viele Hinweise gibt es auch auf Erdmanns Affinität zu unterhaltender Musik: *Der betrunkene Walzer*, zu dem Irene 1919 einen Text schrieb, der nicht überliefert ist, Gassenhauer, eine Parodie auf Puccini, Entwürfe für ein Jazz-Ensemble, dem er in der Kölner Bastei oft zuhörte, und 1921 das *Dollarlied*, Couplet mit Refrain, auf einen Text des bedeutenden deutschbaltischen Schriftstellers Siegfried von Vegesack. Erdmann hatte 1922 die Absicht, diesen in seinem Domizil im Bayerischen Wald zu besuchen. Vegesack bat darum, dass er ihm dann das *Dollarlied* vorsummen möge, da er kein Klavier besitze. Die flotte Vertonung des ironischen Textes zeigt die Freude Erdmanns an spritzigen Rhythmen und originellen Effekten.

152

Dollarlied (Bleistiftskizze zum Schluss des Liedes, 1921) auf einen Text von Siegfried von Vegesack.

Wenn der Dollar steigt,
 kauf ich mir für hunderttausend Mark
 (das ist alles Quark!)
 einen Dollar leicht
 (wenn der steigt).
 Kind sei stille,
 hundert Mille,
 das ist nischt.
 Wenn du aber einen Dollar hast,
 weißt du, was du bischst.
 Aufgepaßt! Kinder, schaut mal alle her,
 morgen bin ich dann schon Millionär.
 Wenn der Dollar steigt,
 bald ist es erreicht!



Aus dem Jahre 1912 ist das Autograph *Kleines Orchesteridyll* mit dem Titel *An den Frühling* als Partitur für Orchester in romantischer Besetzung u.a. mit vier Hörnern, Englisch Horn und Harfe erhalten. Offensichtlich zeigte er es bei einem Besuch des Klavierkurses in Königsberg seinem Lehrer Conrad Ansoerge, der ja auch als Komponist wirkte, denn es finden sich in dem Partitur-Autograph Anmerkungen Ansoorges [Eduard Erdmann Archiv]. Gedruckt wurde allerdings als op. 1 eine auf die Besetzung Violine und Klavier reduzierte Fassung, möglicherweise auf Anraten seines Lehrers wegen besserer Aufführungschancen. In diesem Stück ist der romantische Gestus deutlich spürbar in der kantablen Violinstimme, den vollen Klavierakkorden mit vielen chromatischen Durchgängen und den dynamischen Kontrasten [Eduard Erdmann Archiv]. Aus der Rigaer Zeit

stammen auch etliche verbale Notizen und Spielanweisungen in seinem Skizzenbuch, etwa *während einer Konfirmationsstunde gemacht! Altmodisch doch übermütig; gequält* usw. [Eduard Erdmann Archiv], wie man sie ähnlich später auch in seinen gedruckten Werken liest. Es finden sich ferner Skizzen zu zahlreichen Liedern, die in den Jahren 1912 bis 1914 in Riga, Ostrovice und auch schon in Berlin komponiert wurden und als op. 2 Nr. 1 bis 9 angeordnet sind. Erdmann nahm jedoch in das 1921 gedruckte op. 2 *Vier Lieder* nur den 1913 in Riga komponierten *Septembermorgen* auf einen Text von Eduard Möricke als Nr. 1 auf, allerdings in einer 1914 überarbeiteten Version. Wie auch in den anderen Liedfolgen op. 3, 7, 8 und 11 mit insgesamt weiteren 14 Liedern richtete er sich in der Anordnung nicht nach der Entstehungszeit, sondern nach thematischen Gesichtspunkten.

Deutlich bemerkt man eine Änderung in Konzeption und Ausführung zwischen den noch in Riga und den später in Berlin unter Anleitung seines Lehrers Heinz Tiessen komponierten Liedern, die z.T. auch Widmungen an diesen und seine Frau tragen. Letztere sind transparenter, schlichter, geschmeidiger, formal, rhythmisch und motivisch deutlicher strukturiert, wenn Erdmann auch notierte, dass die Stimmführung beim Vortrag nicht aufdringlich wirken darf. Er vertonte durchweg Poesie von literarischem Rang: Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Arno Holz, Stefan George u.a. Es gelang ihm immer besser, Aussage und Stimmung der Texte umzusetzen. Interessant ist die Komposition eines Gedichtes von Michail Lermontow in russischer Sprache: *Der Engel (Dem Andenken Moussorgskis)*, zweisprachig gedruckt als Nr. 1 in op. 11, gewiss in eigener Übertragung. Die humorvollen, pointierten, liebevoll ironisierenden Vertonungen von Gedichten Christian Morgensterns (*Himmel und Erde* op. 8) und Detlev von Liliencrons (*Die Insel der Glücklichen* op. 3 Nr. 5) sind Kabinettstücke. Ähnliches gilt für die 7 Bagatellen op. 5 und die *Fünf kleinen Klavierstücke* op. 6, begonnen als Sechzehnjähriger in Riga und abgeschlossen 1919 in Berlin. Hier realisierte der junge Komponist seine pianistischen und kompositorischen Möglichkeiten. Eindrucksvoll sind besonders die klar disponierte und klangvoll ausgeführte Bagatelle op. 5 Nr. 7 und das sprühend amüsante Capriccio op. 6 Nr. 5 in Fugenform: *Prptilpus – Meinem Kater gewidmet*, wobei das auseinanderlaufende Schlussglissando beider Hände humorvoll beschrieben ist: *Prptilpus wirft eine Vase um*.

Es gibt nur noch ein weiteres Stück für Klavier solo: *FOX TROT in C-Dur*, das Erdmann allerdings nicht in seine offiziellen Opera aufnahm, weil er es wahrscheinlich als Nebenprodukt seiner Beschäftigung mit Jazz und zeitgenössischer Unterhaltungsmusik ansah, als eine Art Gebrauchsmusik, denn in der Druckausgabe findet sich ein Hinweis auf Verwendung zur Tanzbegleitung. In die Passagen auf einen synkopiert-markanten diatonisch angelegten Rhythmus sind elegante, lockere, häufig chromatisch komponierte Abschnitte eingebettet, die verhindern, dass dieses Stück banal und einförmig klingt. Die Spielanweisungen lauten einerseits *brutal* und *ordinär*, andererseits *grazioso* und *cantabile*; ein amüsantes, sowohl

anspruchsvolles Stück, das Erdmann selbst gern gespielt hat. Ähnliches gilt für seine Fragment geliebene *monströse* Operette in Klavierfassung *Die entsprungene Insel* auf einen Text seines baltischen Landsmannes Gustav Specht, die Erdmann sehr wohl in die Liste seiner Opera aufnahm, denn er arbeitete mit derselben Akribie daran wie an seinen symphonischen Werken. Textliche und dramaturgische Defizite machen eine Realisierung auf der Bühne problematisch. Es gab aber bereits Bühnenbild- und Kostümentwürfe von Hans Holtorf. Erdmann komponierte mehrere witzige Nummern im Chanson-Stil wie z.B. das *Petroleumquintett* im Walzertakt als Couplet mit Refrain oder den *Stampfchor* mit Ähnlichkeiten zum *FOX TROT* und *Dollarlied*.

Im kammermusikalischen Genre schuf er die *Sonate für Violine allein* und das Streichquartett. Erdmann fühlte und komponierte als Melodiker, hatte starke Affinität zur Stimme und zu Streichinstrumenten. Er wies expressis verbis auch in seinen *Anweisungen zur Sonate für Violine solo* darauf hin [Bitter, Schlösser 1972 : 163], dass musikalische Gedanken melodisch intensiv zu spielen und als ein Ganzes zu singen seien, was für die Interpreten wegen der häufig sprunghaften Stimmführung nicht einfach zu realisieren ist. Der in der Sonatenform angelegte I. Satz überzeugt durch die Kontraste zwischen beiden Themen, den Tempi und Ausdruckssphären. Der II. Satz, geformt nach dem Modell Scherzo-Trio-Scherzo, beinhaltet zwei wiederholte und fortgeführte Hauptgedanken in schnellem Tempo, die von zwei Motiven in mäßigem Tempo abgelöst werden. Der Komponist wünscht, dass diese heterogenen Elemente kontrastierend gespielt werden, ohne dass sie auseinanderfallen. Der langsame III. Satz beruht auf einer durchgehend melodisch aufzufassenden Konzeption trotz der Sprünge und Doppelgriffe. Der IV. Satz beginnt mit einem kapriziösen, lebendigen Thema, das sofort wiederholt und weitergesponnen wird. Es wird abgelöst von einem durchführenden Abschnitt, der in einen kontrastierenden Gedanken, energisch und derb zu spielen, mündet, welcher in das Hauptthema zurückleitet. Nach einem wiederum durchführenden Abschnitt erklingt das Hauptthema noch einmal, allerdings in der Umkehrung. Das Werk ist ohne Vorzeichen notiert und bewegt sich in freier Tonalität, wobei *cis* als tonales Gravitationszentrum auszumachen ist.

Klassische Formkategorien, jedoch Lösung aus dem klassischen Kadenzschema und Verwendung freier Tonalität unter Kristallisierung tonaler Gravitationszentren sind auch in dem Streichquartett relevant. Erdmann bezeichnete die 52-taktige frei fließende Einleitung mit häufigem Wechsel der Taktarten, freien Stimmeinsätzen und einem angedeuteten Fugato zwar als I. Satz, sie steht aber für die langsame Einleitung des Hauptsatzes in der Tradition der Wiener Klassik. Dieser wiederum beruht auf der formalen Anlage von Sonatenhauptsätzen in der Epoche der Wiener Klassik. Das rhythmisch prägnante Hauptthema im Cello (*schnell*



Petroleumquintett (Bleistiftskizze zu Nr. 5 der Operette *Die entsprungene Insel*, 1925)

Dieses Petroleum ist furchtbar schlecht, wemgleich die Lampe auch brennt, Firma behauptet es wäre echt, weil sie kein anderes kennt.

und wild) kreist um *c* als tonalem Zentrum, während das Seitenthema in der 1. Violine (*sehr süß und gesangvoll*) mit *es* beginnt und nach *As-Dur* tendiert. Der durch Wechsel polyphoner und homophoner Stimmführung, imitierender und sequenzierender Passagen und weiterer vertrauter Mittel thematisch-motivischer Arbeit belebte Durchführungsteil beginnt mit dem Hauptthema auf *g*, wiederum vom Cello vorgetragen, welches im Folgenden auf *as*, *a*, *b* gerückt erklingt. Das Seitenthema beginnt mit *as* und tendiert nach *Des-Dur*, wird dann auch von unterschiedlichen Ausgangstönen her repetiert und variiert. Das motivische Material beider Themen wird verwoben und überlagert. In der Reprise erklingt das Hauptthema im Cello auf *f*, das Seitenthema in der 1. Violine auf *as*. Das motivische Material wird selten zitiert, zumeist mutiert und variiert. Man kann also insgesamt gesehen einerseits Kontinuität, andererseits Novität konstatieren. Es folgen kontrastierend der langsame Satz (*Andante tranquillo*) in kantablem Duktus mit einem bewegteren, aber lyrischen Mittelteil, danach das klar disponierte Menuett mit Trio und als Schluss der bedeutend längere V. Satz: Rondofinale mit Fugato. Auch hier einerseits Fortsetzung klassischer Rondo-Traditionen, andererseits im Fugato ungewöhnliche Stimmeinsätze in freier Tonalität. Erdmann persönlich schätzte die ersten vier Sätze seines Streichquartetts, während er das Rondofinale als weniger geglückt ansah.

Auch über sein 1929 uraufgeführtes Klavierkonzert äußerte er sich in einem Brief an Tiessen 1948 kritisch: *Für das Klavierkonzert ... kann ich heutzutage nur noch wenig Zuneigung aufbringen, wiewohl es mich in formaler, stellenweise auch struktureller Hinsicht ... sowie vor allem in seiner Instrumentation verblüfft* [Bitter, Schlösser 1972 : 53]. Das verwundert, denn Erdmann hat sein Konzert gern und oft gespielt. Alfred Einstein bezeichnete es als ein *Stück prachtvolle Musik von infernalischem Übermut, ein Werk echten Temperaments, echten Geistreichtums* [Scherliess 2008/2009 : 39]. Es ist denkbar, dass Erdmann zum Zeitpunkt seiner kritischen Äußerung unter dem positiven Eindruck seines gerade beendeten Konzertstückes für Klavier und Orchester (Rhapsodie und Rondo) stand, das er für seinen

ehemaligen Schüler Paul Baumgartner komponiert hatte. Dieser war entzückt und meinte, dass Erdmann sein Klavierkonzert, das *mit schwerem Geschütz auffahre*, sich selbst auf den Leib geschrieben habe, während das neue Konzertstück *graziöse Heiterkeit, entfesselte Spielfreude und sprühenden Übermut* atme und glänzend zu ihm, Baumgartner, passe. Die Rhapsodie gibt überwiegend ernsten bis melancholischen Stimmungen Raum, während im Rondo nach einer marschartigen Orchestereinleitung ein walzerartiges Thema intoniert wird, das durch weitere leichtfüßige und gut gelaunte Zwischenteile belebt wird. Baumgartner lobte die *Subtilität der Harmonik* und den *Zauber differenziertester dissonanter Gebilde* [Bitter, Schlösser 1972 : 155].

Die drei ersten Orchesterwerke entstanden in zeitlicher Nähe während der Jahre in Berlin. Das Rondo op. 9 wurde 1918 beendet, die 1. Symphonie 1919 und die 2. Symphonie 1923. In allen Stücken verwendet Erdmann das groß und differenziert besetzte spätromantische Orchester, in der 1. Symphonie u.a. mit Heckelphon, Englisch Horn, Bassklarinette, 4 Fagotten, Kontrafagott, 6 Hörnern, 2 Baßtuben, Harfen, Klavier, Celesta, reichhaltigem Schlaginstrumentarium. Das Rondo ist ein attraktives, mitreißendes Stück, in dem sich stürmisch-pompöse und lyrisch-schmachtende Teile abwechseln. Es hat epigonale Züge, erinnert an *Rosenkavalier* und *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss, dessen übermächtigem Einfluss sich die jungen Komponisten in Berlin wohl kaum entziehen konnten.

Die 1. Symphonie weist bereits auf die eigenständige Entwicklung Erdmanns hin; sie ist im Klang rauher, dissonanzträchtiger. Sie knüpft nicht an die traditionelle Satzfolge an, sondern besteht aus zwei Teilen, die durch eine Generalpause voneinander getrennt sind. Erdmann selbst bemerkte, dass sie auf der Tonalität fußt, aber ein latentes *Von-ih-er-fort-Tendieren* bemerkbar sei [Bitter, Schlösser 1972 : 138]. Beide Teile basieren jeweils auf einem Hauptthema: im ersten Teil ein rhythmisch prägnantes, selbstbewusstes Thema, im zweiten Teil ein heiterer, tänzerischer Gedanke. Dazu kommen weitere Motive, die grotesken, lyrischen oder auch majestätischen Charakter haben. Beide Teile sind durch wechselnde Tempi und Affekte kontrastreich geformt. Ansätze der klassischen Sonatenform sind erkennbar, aber immer wieder wird die Aufmerksamkeit auf die beiden Hauptthemen konzentriert, die in unterschiedlichem Tempo und Kontext erklingen. Erdmann vermied hermeneutische Interpretationen, niemals gab er seinen Instrumentalwerken Titel oder Überschriften mit programmatischer Aussage, aber er wies darauf hin, dass er in seiner 1. Symphonie unterschiedliche Stimmungen konfliktreich gegenüberstellen wollte: triebhaftes Ringen, Resignation, Groteske, Depression, friedliche Beschaulichkeit, jubelndes Verströmen und einen freudigen Schluss als Apotheose. Auch wenn man diese verbal formulierten Aussagen nicht kennt, assoziiert man die erwähnten emotionalen Sphären. Die

1. Symphonie wirkt eigenständiger, ernster, konfliktreicher als das genüsslich unterhaltende Rondo.

Die Ansätze in der 1. Symphonie werden in der zweiten fortgeführt. Diese klingt düster, grüblerisch, zweifelnd, bizarr, mystisch. Der Anfang kommt aus dem Nichts und das Werk versinkt im Nichts, keine Spur von freudiger Apotheose. Der Klang ist durchhörbar, intensive Steigerungen sind selten, die Instrumente werden individuell, teilweise solistisch eingesetzt bis in extreme Lagen nach oben und unten, überwiegend kantabel geführt. Die 2. Symphonie besteht aus drei Teilen nach dem Modell: Allegro – Andante – Rondo, die ineinander übergehen in wechselnden Tempi und mit fließenden Übergängen innerhalb der Teile. Zusammenhang wird erreicht durch Dominanz des zu Beginn bereits angedeuteten und dann von der Soloklarinette vorgestellten Hauptthemas, das geteilt, abgewandelt, umgeformt die Konstante des Werkes bildet von der Fuga bis zur Coda. Durch Einführung etlicher neuer Gedanken, die kontrastieren oder sich auf das Hauptthema beziehen, wird motivische Vielfalt erreicht, die jedoch dem übergeordneten Aspekt verpflichtet ist, also Differenzierung durch Konzentrierung. Das zweite Erdmann interessierende Gestaltungsmerkmal ist die tonale Disposition. Wie üblich fehlen *accedenti in chiave* (Vorzeichen), aber das Werk ist auf die Vorbereitung der Schlusstonalität hin angelegt, es endet mit dem vom Streicherchor *ppp* ausgehaltenen G-Dur Dreiklang.

Erst etwa 25 Jahre später entstanden die 3. und 4. Symphonie. In der 3. Symphonie zeigt sich das verstärkte Bemühen des Komponisten um intensive thematisch-motivische Gestaltung. Die Verarbeitung der Themen erfolgt durch die verschiedenen Möglichkeiten wie Umkehrung, Spiegelung, Krebs, Spaltung, Kombination, Figurierung, Stimmentausch. Charakteristisch sind ferner Quart-, Quint- und Tritonusfolgen als motivisches Material, Ganztonskalen und Chromatik. Die Konzeption des Werkes ist an dem traditionellen Formenkanon orientiert: Andante-Allegro (Exposition, Durchführung, Reprise) – Adagio (A-B-A) – Scherzo mit Trio – Rondo (A-B-A-C-A-B-A). Die emotionale Intensität des II. Satzes ist so überzeugend, dass Křenek diesen als *das schönste im 20. Jahrhundert komponierte Adagio* bezeichnete [Bitter, Schlösser 1972 : 68].

In der 4. Symphonie ging Erdmann noch einen Schritt weiter. Er versah schon sein Manuskript mit analytischen Bemerkungen wie *Reprise in doppeltem Kontrapunkt*, um dem Dirigenten die formale Konzeption zu verdeutlichen und eine adäquate Interpretation zu ermöglichen. Der Dirigent Hans Schmidt-Isserstedt schätzte *diese eigenständige Musik – herbe und lyrisch zugleich, ... dabei immer echt musikantisch und geistvoll in der Verarbeitung* [Bitter, Schlösser 1972 : 189]. Er und seine Musiker hätten die Uraufführung der 4. Symphonie mit großer Freude gespielt. Es geht Erdmann in diesem Werk insbesondere um die Beziehung zwischen Exposition und Reprise; letztere behält zwar ihren traditionellen Stellenwert, wird aber in der inhaltlichen Ausrichtung präzisiert. Erdmann

postulierte, dass die Reprise nur dann ihre formale Funktion erfülle, wenn sie dem Hörer als solche erkennbar bleibt. Ihre bewusst vorgenommene Abwandlung muss dennoch

die Exposition in paralleler Plastik spiegeln, und zwar mit gleicher Prägnanz des thematischen Materials; sie müsste ferner die gleichen expressiven und architektonischen Spannungsverhältnisse aufweisen, damit sie, auf das Gedächtnis des Zuhörers rückwirkend, zugleich als ein bereits Gehörtes und doch als ein Neues wirken kann. Dies glaube ich dadurch erreicht zu haben, daß in jedem der drei Sätze die Reprise sich als genaues Spiegelbild der Exposition darstellt: Die Oberstimmen sind mit den tiefer liegenden vertauscht, und gleichzeitig werden alle steigenden Linien in fallende umgewandelt, wie auch umgekehrt [Bitter, Schlösser 1972 : 150].

Die Symphonie besteht aus drei Sätzen: I. Adagio-Allegretto, II. Adagio, III. Allegro moderato. Auch hier die Konzentration auf ein aus vier Tönen bestehendes Kernmotiv, so dass bei aller Kontrastierung Einheitlichkeit gewahrt bleibt. Die 4. Symphonie ist in der Grundhaltung intimer komponiert und weist weder die Dimensionen, noch die Wucht und orchestrale Brillanz der 3. Symphonie auf. Aber die konstruktiven Elemente werden deutlich akzentuiert, so dass ein enges Beziehungsgeflecht entsteht. Der Komponist Frank Wohlfahrt hielt die geistige Auseinandersetzung mit dem Grundmaterial und die persönlich gereifte Instrumentationsweise für die progressiven Elemente in Erdmanns 4. Symphonie, die er als *ganz nach innen gewandt und daher undekoratив* bezeichnete [Bitter, Schlösser 1972 : 151].

Philipp Jarnach bemerkte, dass die kühne Modernität der Tonsprache überrasche, von der aus nach dem Höreindruck *keine Brücke zur Welt der klassischen Musik* führe [Bitter, Schlösser 1972 : 148], ein Eindruck, der sich bei genauer Analyse als nicht überzeugend erweist. Es ist evident, dass es Erdmann zunehmend um eine Vernetzung innerhalb seiner Kompositionen ging. Er komponierte nicht in dodekaphonischer Technik, orientierte sich aber an den konstruktiven Prinzipien Schönbergs. Treffend formulierte Adolf Weißmann: *Schönberg als treibende Kraft anerkennen, ohne doch Schönbergianer zu sein* [Bitter, Schlösser 1972 : 50].

Die Persönlichkeit

Neben der Musik war es vor allem die Literatur, die Erdmann liebte. Viel Geld investierte er in die Anschaffung besonderer Editionen: Gesamtausgaben, Erstdrucke, komplette Jahrgänge seltener Zeitschriften wie z.B. *Die Fackel* von Karl Kraus mit allen 922 Nummern usw., so viel Geld, dass seine Frau Irene öfter in Schwierigkeiten geriet, das tägliche Leben zu finanzieren. Erdmann gerierte sich als Egozentriker, wenn es um seine bibliophile Leidenschaft ging oder auch um bestimmte Lebensgewohnheiten. Wegen seines kranken Herzens verlangte er ständig nach frischer Luft, die Fenster mussten Tag und Nacht offen stehen. Er selbst fror nie und setzte dasselbe bei seiner Familie und seinen Gästen voraus.

In seinem Haus hatte Erdmann eine Bibliothek von ca. 12 000 Bänden dicht bei dicht in Regale bis unter die Decke chronologisch nach den Geburtsjahren der Autoren eingeordnet und dies in winzig kleiner Schrift auf Katalogseiten dokumentiert, so dass er sofort das Buch fand, das er suchte. Und er hat sie alle gelesen, seine vielen Bücher, und wusste um sie. Neben der permanenten Komplettierung seiner chronologischen Literaturgeschichte arbeitete er an der Anlage eines Geschichtskatalogs. In von Irene vorbereitete Tabellenmuster trug er die bemerkenswerten Ereignisse der Weltgeschichte in synchroner Anordnung ein.

Für die bildende Kunst hatte er Blick und Verständnis. Große Künstler zählten zu seinen Freunden. Emil Nolde erwähnt in seiner Autobiographie seine sommerlichen Besuche gemeinsam mit seiner ersten Frau Ada an der Flensburger Förde, wo *in intensiver Arbeit unser Freund, der Pianist Eduard Erdmann mit seiner Frau Irene wohnt* [Nolde 1978 : 77]. Erdmann formulierte bereits 1927 treffend:

Das ganz Wesentliche an Noldes Werk scheint mir, daß hier auf festem, in sich ruhendem Fundament ein Bau von solchem Reichtum ein Leben lang geschaffen wurde, daß man um einen Vergleich schon in eine weit vergangene Zeit greifen muß ... Man denke: heute noch kann ein Mensch wirkliche Fülle schaffend geben, – eine Fülle, die den ganzen allgemeinen menschlichen Umkreis umspannt und zum Gleichnis gestaltet, – eine Fülle an Situation, Symbol und Vision. Unbegreiflich, dass uns das von einem Künstler geschenkt wurde, der die gleiche Zeit zur Voraussetzung hat, wie wir! Woran wir fast nicht mehr zu glauben wagten, hier ist es: eine große deutsche Kunst [Bitter, Schlösser 1972 : 242].

159

In den Nachkriegsjahren wuchs eine enge Beziehung zwischen Nolde und der Familie Erdmann. Nolde schätzte den Pianisten und Komponisten Erdmann hoch. Am 22. Juni 1947 schrieb er Irene über Eduard:

Sein starkes Verlangen nach Vollendung seines Begonnenen ist mir ganz verständlich ... Ich weiß ja, wie sehr die Kunst den ganzen Menschen rücksichtslos verlangt, wenn sie schöpferisch sich geben will [Eduard Erdmann Archiv].

Nolde litt unter dem Tod seiner geliebten Frau und Weggefährtin Ada und vertraute sich Irene Erdmann an, der er am 1. November 1947 schrieb, dass er trotz der Trauer hoffe, dass *die Sonne mir wieder scheinen werde* [Eduard Erdmann Archiv]. Er lud Jolanthe Erdmann, die Kieler Studentin der Germanistik, nach Sebüll in sein Haus ein, weil er hoffte,

... es könne schön sein ihr Empfinden u. Denken etwas zu spüren ... das Schönste u. Innerlichste kann ein Künstler nur mit einem geliebten Menschen teilen u. ich bin allein mit meinem Schmerz, meiner Kunst u. dem Glück, an das ich glaube [Eduard Erdmann Archiv].

Im Dezember 1947 besuchte Nolde die Familie Erdmann in Langballigau und bedankte sich am 28. Dezember:

Ihr sollt wissen wie lieb ich ihrer [Adas] gedenke, auch jetzt bei dem

jugen Glück u. der Freude die mit Eurer lieben Tochter zu mir kommen wird ... Ich grüße alle Jugend bei Euch in der Zuversicht, daß ich Maler ihnen kein Fremder mehr bin [Eduard Erdmann Archiv].

1948 heirateten der 80-jährige Emil Nolde und die 26-jährige Jolanthe Erdmann, deren Eltern gegen diese Verbindung waren. Der enorme Altersunterschied und die Tatsache der erneuten Verheiratung des Künstlers sorgten in der *Nolde-Gemeinde* für Unruhe und Irritation. Dennoch lebte das ungleiche Paar bis zum Tode Noldes in Seebüll in Harmonie und gegenseitiger Respektierung. Nolde sorgte rechtzeitig für die Existenzsicherung seiner zweiten Frau, die heute in Heidelberg wohnt.



Eduard Erdmann mit seinen Kindern Jobst, Jolanthe, Judith und Piers im Garten in Langballigau, 1937



Emil Nolde: Frauenbildnis mit rotem Kopftuch [Jolanthe Nolde geb. Erdmann] (Aquarell, um 1950)

Sein Heim und seine Familie bedeuteten Erdmann sehr viel. Nach baltischer Tradition wurden die Feste gefeiert. Anlässlich seines 60. Geburtstages mietete er das Strandhotel in Langballigau für drei Tage und veranstaltete mit seiner Familie und einem erlesenen Kreis alter und neuer Freunde eine gigantische Feier. Zu Weihnachten tauschte man nicht nur Geschenke aus; es wurden Verse vorgetragen, Eduard Erdmann zündete die Kerzen am Tannenbaum an und ließ das Glöckchen ertönen. Weihnachtslieder wurden mehrstimmig gesungen, von Erdmann am Flügel begleitet. Das Singen war für ihn eine zentrale Lebensäußerung, in seinen Kompositionen war er primär Melodiker. Silvester aß man im Hause Erdmann Karpfen, trank Punsch und hörte dem Vorleser Erdmann zu. Man sang Mendelssohns

Silvesterlied, erfreute sich am traditionellen Bleigießen und ließ die Kerzen am Weihnachtsbaum abbrennen. Den baltischen Spezialitäten aus Küche und Keller war Erdmann zeitlebens zugetan. Wie freute er sich, wenn Landsleute ihn nach einem Konzert mit Speckkuchen bewirteten! Er bedauerte, dass seine Frau zu selten diese Köstlichkeiten bereite, da sie noch mehr Zeit aufs Lesen verwenden würde als er selbst.

Im Baltikum liebte man das Schwimmen im Meer und das Wandern durch die herrliche Landschaft. Erdmann pflegte diese Neigungen, solange es seine Gesundheit erlaubte. Er liebte seinen Garten, seine Katzen, häusliche Gesellschaftsspiele, er bewegte sich in seinem Refugium ungeniert im Sommer barfuß in legerer Kleidung im Garten, lag gerne in der Hängematte, wie er es in seiner Jugend in der Heimat gewohnt war; er fühlte sich daheim. Aber auch in der Öffentlichkeit präsentierte er sich gern ungezwungen. Es wird berichtet, dass er zu Konzerten in nahe gelegenen Sälen oft mit dem Fahrrad fuhr, den Frack im Rucksack verstaut. Es kam

zu heiteren Zwischenfällen: Als er z.B. einmal den Frack vergessen hatte, bat er kurz entschlossen einen Musiker des Orchesters um den seinigen, so dass dieser nicht auf dem Podium erscheinen und mitspielen konnte. Schüler und Freunde Erdmanns berichten in zahlreichen Anekdoten über diesen liebenswerten, originellen, ja manchmal skurrilen baltischen Künstler, der so unverwechselbar war, dass er nicht nur als genialer Musiker, als prägender Pädagoge, sondern auch als einzigartige Persönlichkeit in Erinnerung bleiben wird.

Schlussbemerkung

Erdmann selbst sah sich primär als Komponist. Wenn auch sein Œuvre in diesem Aufsatz nur im Überblick und nicht vollständig beschrieben werden kann, sei dennoch gestattet, die Meinung zu vertreten, dass es sich um einen bedeutenden und innovativen Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts handelt. Erdmann prägte einen eigenen, persönlichen Stil, der durch kantable Linearität, melodischen Reichtum, emotionale Glut, Phantasie und Erfindungsreichtum einerseits und ausgeprägte thematisch-motivische Arbeit, tonale und formale Experimentierfreudigkeit und kompositionstechnisches Können andererseits charakterisiert werden kann. Ohne den Bezug zur Tradition aufzugeben ist seine Tonsprache zeitgemäß, originär, konzessionslos. Erdmann huldigte keinem Trend und keiner Mode, er komponierte aus Neugier und Mitteilungsdrang seine bekenntnishafte Musik. Alles, was er tat, machte er aus innerer Überzeugung, aus Besessenheit. Dazu war er ein genialer Pianist, ein engagierter Pädagoge, eine universell gebildete und unverwechselbare Persönlichkeit, deren angemessener Reputation es im Musik- und Geistesleben unserer und künftiger Tage bedarf.

161

Der Akademie der Künste (Berlin), der Familie Jobst Erdmann (Hamburg), der Nolde-Stiftung (Seebüll) und Prof. Dr. Volker Scherliess (Lübeck) sei herzlich gedankt für die Unterstützung dieser Bemühungen, besonders auch durch die freundliche Überlassung von Bildmaterial.

Werkverzeichnis

- (Op. 1) **An den Frühling** – Kleines Orchesteridyll
Meiner lieben Tanta Jenny Toewe in Dankbarkeit gewidmet
Manuskript
- Op. 1 **An den Frühling** – Lyrisches Stück für Violine und Klavier (1912)
Frau Jenny Toewe gewidmet
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 2 **Vier Lieder** (1913–1915)
Widmung: *Meiner lieben Cousine Mary Kroeger (1), Meiner Cousine Yella Erdmann (2), Dem Dichter [Wilhelm Kritzinger] zugeeignet (3), Für meine Schwägerin Lia (4)*
Ries & Erler, Berlin 1921

- Op. 3 **Sechs Lieder** (1913–1914)
Widmung: *Für Heinz Tiessen* (1), *Frl. Agnes Seesemann in Dankbarkeit gewidmet* (2), *Meiner lieben Mutter zu Weihnachten* (3), *Meinem Bruder Gori* (4), *Frl. Adine von Dehn gewidmet* (5), *Meinem deutschen Lehrer Oskar Masing gewidmet* (6)
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 4 **Am Gardasee** – Tondichtung für großes Orchester (1914)
Nicht überliefert
- Op. 5 **Bagatellen** für Klavier (1912–1919)
Meiner lieben Mutter
Ries & Erler, Berlin 1921 (2 Hefte)
- Op. 6 **Fünf kleine Klavierstücke** (1915–1918)
Widmung: *Meinem Lehrer Heinz Tiessen in Verehrung* (1), *Meiner Mutter* (2), *Meiner lieben Irene* (3), *Toni Nelissen Haken* (4), *Meinem Kater* (5)
Jatho-Verlag, Berlin 1920, später Ries & Erler, Berlin
- Op. 7 **Fünf Lieder** (1915–1917)
Widmung: *Meiner lieben Mutter* (1), *Heinrich Kosnick gewidmet* (2), *Eva Katharina Lissmann zugeeignet* (3), *Meiner lieben Mutter zu Weihnachten 1915* (4), *Frau Harriet von Bleichroeder zugeeignet* (5)
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 8 **Himmel und Erde** für Gesang und Klavier (1915)
An Frau Elisabeth Tiessen
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 9 **Rondo für Orchester** (1918)
Meinem lieben Lehrer Heinz Tiessen gewidmet
Jatho-Verlag, Berlin 1920, später Ries & Erler, Berlin
- Op. 10 **1. Symphonie** für großes Orchester (1919)
Alban Berg gewidmet
Steingraber-Verlag, Leipzig 1920
- Op. 11 **Zwei Lieder** (1918)
Widmung: *Dem Andenken Moussorgskis* (1), *Meiner Irene* (2)
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 12 **Sonate für Violine allein** (1920–1921)
Für Alma Moodie
Jatho-Verlag, Berlin 1921, später Ries & Erler, Berlin
- Ohne op. **FOX TROT** in C-Dur für Klavier (1923)
Für Ernst und Anni Křenek
Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1924

- Op. 13 **2. Symphonie** (1923)
Ernst Kr̄enek gewidmet
Universal Edition, Wien-New York 1924
- Op. 14 **Die entsprungene Insel** (1925–1927)
Eine monströse Operette
Text von Gustav Specht
Artur Schnabel gewidmet
Klavierauszug als Manuskript
- Op. 15 **Konzert für Klavier und Orchester** (1928)
Dem Freunde Philipp Jarnach gewidmet
Universal-Edition, Wien-Leipzig 1930
- Op. 16 **Ständchen** für kleines Orchester (1930)
Meinem lieben Dr. Heinrich Jalowetz gewidmet
Universal Edition, Wien-New York 1930
- Op. 17 **Streichquartett** (1932–1937)
Meinem verehrten Freunde Emil Nolde gewidmet
Ries & Erler, Berlin 1991
- Op. 18 **Konzertstück** (Rhapsodie und Rondo) für Klavier und Orchester
(1946)
Für Paul Baumgartner
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 19 **3. Symphonie** (1947)
Meiner lieben Frau
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 20 **4. Symphonie** (1949–1951)
Dr. Hans Schmidt-Isserstedt gewidmet
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 21 **Capricci** – Kleines Kaleidoskop für Orchester (1952)
Meinem lieben Freunde Philipp Jarnach zum 60. Geburtstag
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 22 **Monogramme** für Orchester – Eine kleine Serenade (1955)
Ries & Erler, Berlin 1995

Tonaufnahmen

TAHRA
ORFEO
The Piano Library
Koch / Schwann
cpo
Bayer Records (1997)
Rundfunkanstalten

EDUARDS ERDMANIS (1896–1958)

VĀCBALTIEŠU MŪZIKA DZĪVE UN DAIĻRADE

Mareks Bobets

Kopsavilkums

Pasauleslavenais pianists Artūrs Šnābelis rakstīja par savu tikšanos ar jauno Eduardu Erdmani Berlīnē 20. gadsimta 20. gados: *Tur bija [...] kāds jauns cilvēks no Baltijas, Eduards Erdmanis, vācu cilmes latvietis, pianists un komponists – ģeniāli apdāvināts vīrs* [Bitter, Schlösser 1972 : 259]. Tomēr pieminētais nebija vis latvietis, bet vācbalts. Pats Erdmanis savu nacionālo piederību nekad nav īpaši uzsvēris. Kaut arī viņš jau pirms Latvijas brīvvalsts dibināšanas apmeties uz dzīvi Vācijā, zīmīgi, ka vien 1924. gadā Erdmanis lūdza Hansu Pficneru aizbilst par viņa atbrīvošanu no dienesta Latvijas armijā. Savukārt Vācijas pilsonību viņš ieguva tikai, pakļaujoties ārējam spiedienam, jau būdams Ķelnes Mūzikas augstskolas profesors. Dzimto Baltiju ievērojamais mūziķis arvien labprāt apmeklēja koncertturnejās.

Eduards Erdmanis dzimis Cēsīs un pirmo profesionālo mūzikas izglītību ieguvis Rīgā, kur arī sācis komponista darbību. 1914. gadā jaunais mākslinieks pārcēlies uz Berlīni, kur mācījies klavierspēli pie Konrāda Anzorges un no 1915. līdz 1918. gadam kompozīciju pie Heinca Tisena; pēdējais rosinājis viņa interesi par Arnoldu Šēnbergu un citiem 20. gadsimta skaņražiem. Ar fenomenālu atmiņu apveltītais Erdmanis dažos gados uzkrājis bagātīgu repertuāru modernās klaviermūzikas jomā: piemēram, 1919. gada 28. martā Hermaņa Šerhena organizētajā *laikmetīgās mūzikas vakarā* viņš pirmatskaņoja Albāna Berga Sonāti op. 1. Erdmanis bija Berlīnē vienīgais pianists, kurš tik lietpratīgi pārzināja un interpretēja jaunāko klaviermūziku. Kopš 1921. gada viņš regulāri uzstājās arī koncertturnejās citās valstīs, iemantodams pasaules slavu. Šajā pašā laikā modernās mūzikas klausītāju ievēribu guva Erdmaņa kompozīcijas. Viņa Pirmās simfonijas (veltīta Albānam Bergam, 1919) pirmatskaņojumam 1920. gada 9. jūnijā bija sensacionāli panākumi, un jaunajam komponistam sirsnīgi pateicās pats Bergs.

No 1925. līdz 1935. gadam Erdmanis bija pedagogs Ķelnes Mūzikas augstskolā. Viņa spožie pianista panākumi joprojām turpinājās; tomēr pēc nacionālsociālistu nākšanas pie varas Erdmaņa darbi, tāpat kā Šēnberga u. c. laikmetīgo autoru sacerējumi, tika noliegti kā *mākslai sveši, bolševistiski, kakofoni, futuristiski* utt. Varas iestādēm nebija pa prātam arī viņa domubiedru loks: tā, piemēram, vienu no Erdmaņa draugiem, komponistu Ernstu Kršenuku, nacionālsociālisti atzina par *kultūrboļševiku, dekadentu* [Bitter, Schlösser 1972 : 83]. Lai gan Erdmanis 1937. gadā bija spiests iestāties nacionālsociālistu partijā, viņš, līdzīgi kā ievērojamais gleznotājs Emīls Nolde (1867–1956, Erdmaņa znots), tika uzskatīts par politiski neuzticamu un novērots arī koncertturneju laikā.

Grūti bija pēc kara beigām atgriezties agrāko panākumu virsotnē. Erdmanis pirmām kārtām pievērsās mūzikai, ko *tūkstošgadīgā reiha* laikā nedrīkstēja atskaņot. Četru klaviervakaru ciklā viņš iekļāva nacionālsociālisma periodā nonievāto komponistu darbus (no Fēliksa Mendelszona līdz Ervinam Šulhofam). 1946. gadā Erdmanis realizēja arī vērienīgu koncertturneju pa Vāciju, spēlējot Dariusu Mijo, Igora Stravinska u. c. komponistu opusus. Viens no viņa nozīmīgākajiem pēckara darbiem ir Ceturtā simfonija, kas pirmatskaņota 1954. gadā. Šī opusa emocionālo centru – otro daļu – Ernsts Kršeneks apzīmējis kā *skaistāko 20. gadsimtā komponēto Adagio* [Bitter, Schlösser 1972 : 68].

Jo vecāks Erdmanis kļuva, jo vairāk laika viņš atvēlēja pedagogijai. Pēckara gados ievērojamais mākslinieks bija profesors Hamburgas Mūzikas augstskolas klavieru klasē, kur izvēlējās studentus pēc stingras atlases. Viņu vidū bija virkne vēlāk slaveno pianistu un klavierspēles pedagogu: Pauls Baumgartners, brāļi Alfonss un Aloizs Kontarski u. c. Daudzi audzēkņi atceras Erdmaņa tēlaino, metaforām bagāto valodu ar viņam tik raksturīgo baltiešu akcentu un humora izjūtu. Piemēram, Franča Šūberta Sonātes (*Grande Sonata*) B dur lēno daļu (Erdmanis pats šo darbu daudz spēlējis) viņš raksturojis šādi:

Mazpilsētas koris sāk koncertu, dziļi un pilnskanīgi. Tad uznāk paveca dziedātāja, viņas balsis nav skaista, tā ir mazliet asa un bez kupluma, tomēr viņa lieliski prot veidot priekšnesumu. Vidēja līmeņa pianists bungo pavadījumu [Bitter, Schlösser 1972 : 225].

Raksta gaitā detalizēti iztirzātas Erdmaņa radošās personības izpausmes trīs galvenajās viņa darbības jomās – klavierspēlē (atskaņojuma maniere), kompozīcijā (stilistiskā ievirze) un pedagogijā (galvenās darba metodes). No visām šīm sfērām Erdmanim pašam vistuvākā bija kompozīcija, un viņš patiesi pieder pie ievērojamākajiem 20. gadsimta pirmās puses skaņražiem. Erdmanis nesekoja nevienai no valdošajām tendencēm, bet izkopa savu rakstības stilu, kas iezīmīgs ar linearitāti, melodiskumu, emocionālu dedzību un aizrautīgiem eksperimentiem gan formas, gan tonālajā plāksnē.

Literatur

Auer, Frank von. Eduard Erdmann zum 50. Todestag. *Baltische Hefte* 6 (2008), S. 15

Bitter, Christof; Schlösser, Manfred (Hrsg.). *Begegnungen mit Eduard Erdmann*: 4. Auflage. Darmstadt: Agora, 1972

Boström, Siegfried. Eduard Erdmann. *Baltische Hefte* 12 (1966), S. 150–154

Erdmann Eduard / Booklet zur CD. Bietigheim-Bissingen: Bayer Records, 1997, BR 200 044/45

Kontarsky, Alfons. Eduard Erdmann. *Festschrift der Hochschule für Musik Köln*. Köln, 2000

Nolde, Emil. *Reisen – Ächtung – Befreiung* / Bd. IV der Autobiographie: 3. Auflage. Köln: DuMont, 1978

Roggenkamp, Peter. Eduard Erdmann – Philosoph des Klaviers. *Eduard Erdmann* / Booklet zur CD. München: Orfeo, 2007, C 722 071 B

Scherliess, Volker. Darstellung des innerlich gehörten Lesebildes – Prinzipien der musikalischen Aufführung bei Eduard Erdmann. *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2002, S. 298–410

Scherliess, Volker. Erdmann und Nolde. *Seebüller Hefte* 1 (2009)

Scherliess, Volker. Es geht nicht um Klavierspielen – es geht um Musik! Eduard Erdmann zum 50. Todestag. *Musikforum* / Journal des Vereins der Musikfreunde Flensburg, 2008/2009 (ohne Nummer der Zeitschrift), S. 36–41

Scherliess, Volker. Hüten Sie sich vor Geschicklichkeit – Artur Schnabel und Eduard Erdmann. *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* / Bd. 6/1. Hofheim: Akademie der Künste / Wolke Verlag, 2003, S. 161–173

Scherliess, Volker. Tendenzen der Interpretation. *Musikkultur in der Weimarer Republik* / Frankfurter Studien des Hindemith-Instituts: Bd. VIII. Mainz u.a.: Schott, 2001, S. 212–228

Scheunichen, Helmut. Eduard Erdmann. *Lexikon deutschbaltischer Musik* / Hrsg. von der Georg-Dehio-Gesellschaft. Wedemark-Elze: Verlag Harro von Hirschheydt, 2002, S. 63–64

Westermann, Gerhard. Eduard Erdmann. *Baltische Hefte* 3 (1960), S. 156–159

Weitere Quellen

Eduard Erdmann Archiv (Archiv, 6 lfm) im Musikarchiv bei der Akademie der Künste, Berlin

Kroeger, Erhard. *Die Vorfahren*. Typoskript

PROGRAMMATISMS, NEOPROGRAMMATISMS UN CITAS SIGNIFIKĀCIJAS IZPAUSMES LIETUVIEŠU MŪZIKĀ

Judīte Žukiene

Tulkojums – Baiba Jaunslaviete

Mūzikas spēja attēlot noteiktu saturu tikai ar skaņu palīdzību arvien piesaistījusi pētnieku interesi.¹ Tā izpaudusies dažādos laikmetos², visu tautu un arī lietuviešu komponistu jaunradē. Lietuviešu profesionālā skaņumāksla izveidojusies 19. gadsimta beigās romantisma ietekmē, un tieši šī stila dziļēs programmatismis piedzīvoja savu uzplaukumu. Tā popularitāti zināmā mērā veicināja vokālās un instrumentālās mūzikas publiskie koncerti³, kas noritēja jau kopš 19. gadsimta sākuma. Tomēr galvenais faktors, kas noteica programmatisma lielo lomu 19. gadsimtā, bija mākslu sintēzes ideja. Citu žanru mākslasdarbu saturs vai idejas kļuva par mūzikas izteiksmes objektiem vai, precīzāk, rosināja komponista jūtu un pārdzīvojumu atveidu.

Publikācijās programmatiskās mūzikas jēdziens parādījās tikai 19. gadsimta otrajā pusē. Senāk paši komponisti, viņu vidū arī programmatiskā simfonisma agrīnais pārstāvis Hektors Berliozs [Berlioz 1837], ārpus-muzikālu tēlu atainošanu dēvēja par atdarināšanu. Savukārt viens no pirmajiem programmatisma jēdziena lietotājiem un tā satura analizētājiem bija Ferencs Liszt [Liszt 1855].⁴

19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma mūzikas zinātnē jau bija pieņemts apzīmēt ar īpašu jēdzienu jebkuru mūzikas izteiksmības izpausmi. Viens no ievērojamākajiem autoriem, kas darbojās šajā sfērā, bija vācu muzikologs Frīdrihs Nīkss (*Niecks*); savos rakstos viņš ieviesa visai plašu jēdziena *programmatiskā mūzika* traktējumu. Nīksa idejas ir aktuālas arī laikmetīgajā muzikoloģijā. Vairāki pētnieki – Hanss Heinrihs Egebrehts [Eggebrecht 1979], Detlefs Altenburgs [Altenburg 1997], Rodžers Skratons [Scruton 2001] u. c. – kā programmatismu apzīmē arī dažādus iztēlošanas, pat atdarināšanas paņēmienus vokālajos darbos.

Zīmīgi, ka 19. gadsimtā iespēja ar mūzikas skaņu palīdzību paust autora iecerēto programmu ieinteresējusi arī daudzus tikko radušos nacionālo skolu pārstāvjus: norvēģus (Edvardu Grīgu), somus (Žanu Sibēliusu), čehus (Bedržiho Smetanu), krievus (Modestu Musorgski, Pēteri Čaikovski) u. c.

Programmatisms lietuviešu mūzikā

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā tapušie lietuviešu instrumentālmūzikas paraugi visbiežāk bija programmatiski. Šo tendenci atspoguļo jau pirmie amatierkomponistu sacerējumi, kas saglabājušies,

¹ Senākās teorijas par muzikālo iztēlošanu ir afektu teorija un mūzikas retorika. Vēlāk izveidojās hermeneitika, semiotika, kognitīvistika un citas zinātniskās teorijas, kas pēta signifikācijas procesus mūzikā.

² Muzikālās iztēlošanas piemērus varam atrast jau sengrieķu skaņumākslā. Atsevišķu vārdu nozīmes atdarinājums vērojams gregoriskajos dziedājumos. Ļoti bieži muzikālā iztēlošana sastopama baroka perioda skaņdarbos (gan sakrālajos, gan laicīgajos). Klasicisma laikmetā iztēlošana ar mūzikas skaņu palīdzību tika dēvēta par skaņu glezniecību (*Tommalerei*), un vēlāk tā pārauga romantīku iemīļotajā, galvenokārt ar jūtu sfēru saistītajā iztēlošanā – programmatiskajā mūzikā.

³ To klausītāji pārstāvēja ļoti dažādus sabiedrības slāņus, un daudzi no viņiem zināšanu trūkuma dēļ nespēja izprast atskaņojamos darbus, tāpēc arī bija nepieciešami komentāri par tēlainību un sižetu.

⁴ Viņš mēģināja aptvert programmatiskās mūzikas vēsturi, iekļaujot tajā Klemāna Žanekēna, Johana Jākoba Frobergera, Johana Kūnava, Fransuā Kuperēna u. c. komponistu darbus.

⁵ Amatiermūzikis, izdevis vienu no pirmajām lietuviešu avīzēm *Varpas* (*Zvani*, dib. 1889), Lietuvas himnas autors.

piemēram, Vinca Kudirkas (*Kudirka*)⁵ klavierminiaturās – valši *Zvaniņi* (*Varpelis*), *Nemūnas viļņi* (*Nemuno vilnys*), polka *Ardievu* (*Sudiev*) u. c. Starp pirmajiem piemēriem profesionālās mūzikas jomā ir Mikolaja Konstantīna Čurļoņa simfoniskās poēmas *Mežā* (*Miške*, 1901) un *Jūra* (*Jūra*, 1907). Autors nav rakstījis šiem darbiem detalizētas programmas, taču abiem tēliem (īpaši jūrai) ir bagātas muzikālās atveides tradīcijas. Tie tverti ekspresīvi, izmantojot arhetipiskus izteiksmes modeļus. Poēmu *Mežā* pētījis muzikologs Vītauts Landsberģis (*Landsbergis*). Grāmatā par Čurļoņa mūziku viņš piedāvā shēmu, kurā minētas konkrētas tēlainās asociācijas: *mežs, uztraukums, vējš, stabulīte, ilgas* [Landsbergis 1986 : 61]. Katram no tēliem atbilst noteikts mūzikas materiāls, tajā skaitā intonatīvā sfēra. Tomēr šādas paralēles ir ļoti nosacītas, jo galvenā nozīme skaņdarbā ir citām – emocionālām asociācijām (satraukuma, smeldzes noskaņai). Īsti objektīvs pamats ir tikai meža, vēja un stabulītes tēlu konkretizācijai. Tā ir visnotaļ loģiska, jo jau skaņdarba pirmās taktis nepārprotami ataino nosaukumā (*Mežā*) pieteikto ievirzi. Plaša akordu faktūra rada vērienīgi telpisku iespaidu. Savukārt vēja atveids saistīts ar kustību sikās nošu vienībās, kas mūzikas retorikā atbilst figurām *anabasis, catabasis, circulatio* un *fuga* un šajā simfoniskajā poēmā gūst līdzīgu nozīmi. *Stabulītes* tēls ir viskonkrētākais, jo balstīts tieši muzikālās asociācijās.

Jūras tēls Čurļoņa daiļradē un lietuviešu mūzikā kopumā arvien bijis būtisks. Čurļonis, kurš pazīstams arī kā tēlotājmākslas pārstāvis, radījis slaveno triju gleznu ciklu *Jūras sonāte* (*Jūros sonata*) un divus spilgtus ainaviska rakstura skaņdarbus: klavierciklu *Jūra* (*Jūra*) un jau minēto simfonisko poēmu ar analogu nosaukumu. Arī abās šajās kompozīcijās ir daudz mūzikas valodas elementu, kas raisa iztēlojošas asociācijas. To skaidrojums piedāvā Vītauts Landsberģis [Landsbergis 1986 : 74–75] un Jadviga Čurļonīte [Čiurlionytė 1970].

Programmatisma tendence lietuviešu mūzikā līdz 20. gadsimta vidum saistīta galvenokārt ar romantisma, daļēji arī ar impresionisma un ekspresionisma stilistiku. Ļoti spilgti tā parādījušies Joza Naujaļa (*Naujalis*), Joza Groža (*Gruodis*), arī Kazimira Viktora Banaiša (*Banaitis*), Vlada Jakubēna (*Jakubėnas*) u. c. komponistu daiļradē – īpaši simfoniskajā mūzikā un instrumentālajos kamerdarbos.

Vispārinot lietuviešu mūzikas programmatiskos prototipus 20. gadsimta pirmajā pusē, varam izcelt vairākas tendences. Gan līdz gadsimta vidum, gan turpmāk tapuši daudzi skaņdarbi, ko iedvesmojusi dabas tematika. Čurļoņa sāktu mūzikas ainavu virkni turpinājuši Grodis (*Rudentiņš/Rudenēlis*, 1922), Naujalis (*Rudens/Ruduo*, ap 1930), Stasis Šimkus (*Nemūna/Nemunas*, 1930) u. c.

Vienlaikus sastopami arī abstraktāki, emocionālāki tēli, it sevišķi miniaturžanrā. Piemēru vidū ir Naujaļa *Sapnis* (*Svajonė*, 1920) – gaišs, sapņains skaņdarbs stīgu kvartetam. Impresionisma iezīmes jaušamas Jakubēna ciklā *Divas ainiņas* (*Du vaizdeliai*, 1927) klavierēm: *No pasaku*

valstības (*Iš pasaku šalies*) un *Leģenda* (*Legenda*). Dziļi koncentrēta, traģiska noskaņa valda Groža skaņdarbā *Raudas* (*Rauda*, 1927) klavierēm.

Daudz retāki šī laikmeta mūzikā ir naratīva rakstura skaņdarbi – resp., tēli bieži tiek vienīgi eksponēti, tie nepiedzīvo būtiskas pārvērtības. Spilgts šāda programmatisma piemērs ir Joza Pakalņa (*Pakalnis*) simfoniskā poēma *Lituanika* (1935).⁶ Tās trijās daļās pastāvīgi mainās emocionālā nokrāsa – no ļaunām priekšnojautām caur heroisku pacēlumu uz sēru intonācijām. Skaņdarbā (it īpaši tā otrajā daļā) figurē arī konkrēti tēli (lidojums, vējš), ko ilustrē hromatiskas pasāžas, *tremolando* u. c. paņēmieni [Gaudrimas 1964 : 288–289].

⁶Tā vēlfīta pilotiem Steponam Darjum (*Darius*) un Stasim Ģirēnam (*Girėnas*), kuri 1933. gadā lidmašīnā *Lituanica* pārlidoja Atlantijas okeānam un traģiski gāja bojā virs Vācijas.

No 1920. līdz 1940. gadam Lietuvā tapuši arī filozofisku pārdomu iedvesmoti skaņdarbi. Tie īpaši raksturīgi Vītautam Bacevičam (*Bacevičius*). Šis komponists, kurš daudz sacerējis absolūto mūziku un vienlaikus tiecās mūzikas praksē ieviest jaunu instrumentālo kameržanru – *vārdus* (fr. *Mot*), reizēm konkretizējis skaņdarba nosaukumā ietvertās asociācijas. Daudzējādā ziņā tās saistītas ar mākslinieka savdabīgo domāšanu un viņa interesi par kosmoloģiju. Piemēru vidū var minēt klavieropusus un simfoniskos darbus – *Kontemplatīvo poēmu* (*Kontempliacinė poema*, 1926), *Mistisko poēmu* (*Mistinė poema*, 1926), *Zvaigžņu poēmu* (*Žvaigždzių poema*, 1927) un *Elektrisko poēmu* (*Elektrinė poema*, 1932) simfoniskajam orķestrim. Pēdējais no minētajiem darbiem atspoguļo ekspresionisma stilistiku. Tā nosaukums nav vērtējams kā tieša ilustrācija un norāda vienīgi uz kompozīcijas noskaņu, kopējo atmosfēru. Pats komponists poēmas anotācijā raksturo sava darba koncepciju šādi:

Mana „Elektriskā poēma” neatāino elektrisko strāvu, kā varētu iedomāties. Es vēlējos šeit tvērt tās dzīves šķautnes, kas raksturo 20. gadsimta laikmeta garu. Tāpēc šī skaņdarba galvenās iezīmes ir neparasti aktīvs dzīves impulss un mehāniskums, kas tipisks mūsu elektrības gadsimtam. Mehāniskums šeit jāsaprot ne tikai kā virspusēja dzīves parādība, bet arī kā iekšējs dzinulis. Līdz ar to, protams, viss šis darbs ir tiešs tā sauktā sentimentālisma noliegums [Bacevičius 2005 : 318].

Muzikoloģe Rūta Goštautiene (*Goštautienė*), pētot *Elektrisko poēmu*, trāpīgi secinājusi, ka kompozīciju iedvesmojusi Parīzes mākslinieciskā gaisotne:

Šis skaņdarbs atspoguļo Parīzes 20. gadu mūzikas avangardisko garu, par kura simbolu kļuva Artura Onegēra „Pacific 231” (1924), Džordža Anteila „Mehāniskais balets” (1926), Sergeja Prokofjeva „Tērauda auļojums” (1927). Vēlīnā romantisma gurdenumam un daudzvārdībai jaunie komponisti pretstatīja konstruktīvismu, modernisma garu, aizraušanos ar tehnoloģisku progresu un sportu. Vilcieni, lidmašīnas, lauksaimniecības mašīnas, rūpnīcas, sporta inventārs – tie ir to komponistu favorīti, kuri savus skaņdarbus iekrāsoja ar negaidītiem tembriem un saskaņām [Goštautienė 2005].

Lietuviešu mūzikā šāda tipa tēlainība bija kas pilnīgi jauns; daudzi to uztvēra ar neticību, kritiski, tomēr Baceviča opuss spilgti apliecina Lietuvas 20.–40. gadu komponistu tieksmi uz modernismu.

Vēl viens tālaika lietuviešu mūzikas paraugs, kurā valda filozofiska ievirze, ir Jona Nabaža (*Nabažas*) simfoniskā poēma *Dziesma par skumjām un prieku* (*Daina apie liūdesį ir džiaugsmą*, 1933). Šī skaņdarba iedvesmas avots bijis Frīdriha Ničes filozofiskais traktāts *Also sprach Zarathustra* (*Tā runāja Zaratustra*, 1885). Jozs Gaudrimis pamatoti atzīmē, ka līdztekus vispārināti filozofiskam garam mūzikā izpaužas arī emocionālā pasaule – simboliska skumju un prieka konfrontācija, līdz tiek sasniegts optimisma caurstrāvots fināls [Gaudrimas 1967 : 285].

Tādējādi periodā līdz Otrajam pasaules karam lietuviešu mūzikā valda visai daudzveidīga tēlainā ievirze. Tā atspoguļo gan komponistu pasaules uzskatu un stilistiskās prioritātes, gan laikmeta aktualitātes. Par būtisku lietuviešu mūzikas objektu jaunajā neatkarīgajā valstī (1918–1940) kļuš pati Lietuvas tēma: tā iemiesota Groža skaņdarbā *Lietuvā* (*Lietuvoje*, 1921) un Šimkus variācijās *Lietuvas silueti* (*Lietuvos siluetai*, 1922) klavierēm, Banaiša *Lietuvas idillēs* (*Lietuvos idilijos*, 1928), Jurgā Karnaviča (*Karnavičius*) *Lietuviešu fantāzijā* (*Lietuviškoji fantazija*, 1925), Pakalņa *Lietuviešu pasakā* (*Lietuviška pasaka*, 1932) un Groža *No Lietuvas pagātnes* (*Iš Lietuvos praeities*, 1939) simfoniskajam orkestrim. Pēdējā kompozīcija ir viens no retajiem lietuviešu mūzikas piemēriem, kurā pats autors sniedz mūzikas tēliem detalizētu programmu – veidojas romantisks stāsts par vēsturisku tematiku, un valda lietuviešu tālaika mākslai raksturīgā idillizācija.

Impresionisma ietekmi atspoguļo Staša Vaiņūna (*Vainiūnas*) klavieru cikls *Kukaiņu svīta* (*Vabzdžių siuita*, 1940). Īsās miniatūras ļoti spilgti, trāpīgi raksturo konkrētus kukaiņus: *Sienāziša* (*Žiogas*) lēcienus atveido paralēlas sekundas, savukārt *Taurenīti* (*Drugelis*) viegli *lidinās* vijīga melodija. Vēlāk komponists radījis vēl vienu ainaviski izteiksmīgu ciklu – *Dzimtenes pļavā* (*Gimtinės pievos*, 1964) klavierēm, šoreiz vairāk romantiskā programmatisma garā.

Analoģiskas tendences vērojamas arī Baļa Dvarjona (*Dvarionas*) klavierminiatūrās. Šim komponistam piemītis talants ar pavisam skopiem līdzekļiem veidot spilgtu mūzikas gleznu, un viņa daudzos programmatiskos darbus vēl mūsdienās labprāt spēlē gan skolnieki, gan pieredzējuši atskaņotājmākslinieki. Var minēt, piemēram, svītu *Ziemas skices* (*Žiemos eskizai*, 1954) un atsevišķus skaņdarbus: *Skumjas* (*Liūdesys*, 1954), *Niedres* (*Nendrės*, 1958) un *Pēdas* (*Pėdos*, 1958).

Lietuviešu mūzikas attīstību būtiski ietekmēja vēsturiskie apstākļi – karš un padomju okupācija. Uz Rietumiem emigrējušie komponisti turpināja sacerēt mūziku, tomēr viņu darbu atskaņojuma iespējas bija ierobežotas. Emigrācijā radītajiem programmatiskajiem opusiem sevišķi raksturīga dzimtenes tematika, kas vienlaikus atspoguļo skumjas un ilgas. Piemēru vidū ir Jeronima Kačinska (*Kačinskas*) *Viļņas svīta*

(Vilniaus siuita, 1960), *Lietuvā (Lietuvoje, 1980)*, *Lietuviešu svīta (Lietuviška siuita, 1983)*, *Juļa Gaideļa (Gaidelis) Lietuviešu rapsodija (Lietuviška rapsodija, 1975)*, *Dzintarzemē (Gintaro šaly, 1977)* u. c. No izvēršiem darbiem var atzīmēt Kačinska *Grēku izpirkšanas mistēriju (Atpirkimo misterija, 1956)* simfoniskajam orķestrim. Tajā dominē naratīva izteiksme: Kristus ciešanas atainotas sešās daļās, sākot ar *Pēdējo vakarēdienu (Paskutinē vakarienē, 1. d.)* līdz *Augšāmcelšanai (Prisikēlimas, 6. d.)*.

Lietuviešu mūziku dzimtenē spēcīgi iespaidoja ideoloģiskie paramuzikālie impulsi. 20. gadsimta 50. gados komponistiem neatlaidīgi ieteica orientēties uz romantisku, *tautai saprotamu* stilistiku. Daudz uzmanības tika velēts mūzikas *saturam*. Tas izpaudās arī instrumentālās mūzikas sfērā, kur kultūrpolitikas veidotāji rekomendēja pievērsties konkrētiem programmatiskiem, ideoloģiski atbalstāmiem tēliem.⁷ Protams, tapa arī šādi skaņdarbi, tomēr vienlaikus iezīmējās komponistu interese par lietuviešu klasiskās literatūras motīviem. Tādējādi skaņumākslu šajā periodā bagātināja virkne programmatisku darbu ar vispārinātu sižetu: Vītauta Klovas (*Klova*) *Jūrate un Kastītis (Jūratē ir Kastytis, pēc Mairoņa /Maironis/ balādes motīviem, 1954)*, Vītauta Jurguša (*Jurgutis*) *Čičīnskas* (pēc Mairoņa poēmas, 1958), Zigma Aleksandraviča (*Aleksandravičius*) *Anīkšču mežs (Anykščių šilelis, pēc Antana Baranauska /Baranauskas/ poēmas, 1960)*.

Savukārt 20. gadsimta 60. gados lietuviešu mūzikas stils piedzīvoja būtiskas pārvērtības⁸ – izmainījās komponistu uzskati par programmatisko mūziku un mūzikas tēlainību kopumā. Raksturīga bija vairīšanās no romantisma atribūtiem, eksperimenti romantisma un citu strāvotību jomā, un šajā laikā izvērstu instrumentālopusu autori gandrīz pilnībā atteicās arī no programmatisma.⁹ Tika radītas simfonijas, koncerti, kvarteti un citi darbi absolūtās mūzikas laukā.

Lai atainotu noteiktu programmu, komponisti visbiežāk pievērsušies kameramūzikas žanram. To redzam Feliksa Bajora (*Bajoras*), Broņa Kutaviča (*Kutavičius*) u. c. autoru daiļradē.

Kutaviča mūzikas fenomēns

Starp interesantākajiem signifikācijas piemēriem lietuviešu mūzikā var minēt krietnu daļu Broņus Kutaviča (*Kutavičius*)¹⁰ skaņdarbu. Šis autors pastāvīgi risina savos opusos ārpusmuzikālas tēmas, turklāt katrai kompozīcijai izvirzīts pilnīgi cits uzdevums.¹¹ Paramuzikālas idejas viņa daiļradē kļūst par visa skaņdarba pamatu – tās ietekmē mūzikas izteiksmes līdzekļu izvēli un formas veidolu. Raksturīgs ir lietuviešu folkloras un laikmetīgo kompozīcijas tehniku (īpaši minimālismam tipiskās repetitīvās tehnikas) apvienojums. Minimālisma ietekmi nenoliedz arī pats komponists:

Ikvienam skaņdarbam es arvien meklēju atslēgu; cita lieta, ka atsakos no deklaratīva rakstura, kas, manuprāt, mūzikai ir

⁷ Piemēram, komponists Juļus Juzelūns atminas viedokli, ko paudis viņa pedagogs Leņingradas konservatorijas aspirantūrā Viktors Vološīnovs: *Laikmetīgumu V. Vološīnovs pirmām kārtām izprata kā sabiedriski aktuālu tēmu atspoguļojumu. Tāpēc viņš augstu vērtēja programmatiskos žānrus un programmatismu mūzikā kopumā* [Balsys 1999 : 57]. Šādus uzskatus Vološīnovs izteicis arī citam lietuviešu komponistam, kurš bija viņa aspirants – Eduardam Balsim.

⁸ Tolaik bija vērojama Rietumu modernās mūzikas ietekme – komponisti sāka pievērsties atonalitātei un dažādām 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām (dodekafonijai, aleatorikai, sonorikai u. c.).

⁹ Viens no spilgtākajiem lietuviešu programmatisma piemēriem ir Juzelūna simfoniskā svīta *Āfrikas skices (Afrikietiški eskizai, 1961)*. Tā tapusi tieši pārvērtību laikmetā un pieder pie darbiem, kas iezīmē stilistisku lūzumu lietuviešu mūzikā.

¹⁰ Tos pētījuši Vītauts Landsberģis, Inga Jasīnskaite-Jankauskiene (*Jasīnskaitē-Jankauskiēnē*), Rūta Gaidamavičūte u. c.

¹¹ Vienā no intervijām Kutavičs uzsver: *Man nebūtu interesanti kaut ko jau atrastu izmantot citos skaņdarbos* [Gaidamavičūte 2005 a : 157].

ienaidnieks. Minimāliem līdzekļiem radīt noskaņu – tas ir galvenais uzdevums. Bet kā to saprast – minimāliem līdzekļiem? Tas nozīmē, ka tiek atmests viss liekais. Daudzvārdīgums nekad nav bijis mans kompozīcijas princips [Gaidamavičiūtē 2005 a : 159].

Kutaviča skaņdarbos mēs neatradīsim klasiski romantiskajās tradīcijās sakņotus tēlus, kas pauž vienkārši to vai citu emociju vai muzikālu atdarinājumu. Jau pirmie komponista opusi atspoguļo tieksmi izmantot zīmes, kas rada konkrētas tēlainās asociācijas. Donats Katkus (*Katkus*) raksta:

[..] komponists reiz teica, ka nesaprot, kā var sacerēt mūziku abstrakti, bez jebkādas – pirmām kārtām strukturālas – idejas. Katram Kutaviča skaņdarbam ir programma, kas visbiežāk īstenota tā struktūrā, formā [Katkus 1984 : 42].

Tādējādi Kutaviča opusi piesātināti ar visdažādākajiem simboliem. Melodika, ritms, tembri, žanriskais aspekts, dažādas stilizācijas – tas viss konkretizē komponista piedāvāto saturu. Savā ziņā viņa mūzikas tēlainība sasaucas ar baroka meistarību darbiem. Dažādas noskaņas, emocionālie stāvokļi tiek eksponēti statiski, koncentrējoties tikai uz vienu afektu. Tieksme pēc iespējas pilnīgāk restaurēt pagātnes mūzikas skanējumu apliecina neoklasicistisku ievirzi, savukārt impulsīvā jūtu ekspresija, kas tik raksturīga romantisma estētikai, Kutaviča mūzikai nav tipiska. Komponista oratorijas ir savdabīgs romantiķu mūzikas drāmas antipods, jo tajās neizpaužas ne mākslu sintēzes, ne sinkrētiskuma ideja. Simboli un zīmes viņa darbos atbilst konstruktīvi iecerētai, stingri plānotai programmai. Piemēram, Otrais stīgu kvartets *Anno cum tettigonia (Gads ar sienāzi, 1980)* nav uztverams kā sienāža muzikāla ilustrācija; konstrukcijas pamatā ir gada kā cikla komponenti (dienas, mēneši, gadalaiki). Viss iepriekš izklāstītais ļauj secināt, ka uz Kutaviča daiļradi, lai arī dažādiem simboliem piesātinātu, nevar attiecināt programmatisma jēdzienu.

Neoprogrammatisms

Kutaviča mūzika būtiski iespaidoja nākošās paaudzes lietuviešu komponistus – viņu daiļrade iezīmīga ar biežu pievēršanos dzejai, atgriešanos pie diatonikas un konsonansēm, un visi šie faktori apliecina neoromantisku ievirzi. Šeit jāmin Aļģirds Martinaitis (*Martinaitis*), Vidmants Bartulis (*Bartulis*), Onute Narbutaite (*Narbutaitē*), Mindaugs Urbaitis (*Urbaitis*) u. c. Viņu 80. gadu kompozīcijas raksturo kamerstils, intimitāte, nostalgijas un pārdomu noskaņa – liela loma ir emocionālajai šķautnei, arī dabas tematikai. Pēc analogijas ar jēdzienu *neoromantisms* šī perioda programmatismu var dēvēt par *neoprogrammatismu*. Ļoti svarīgu lomu gūst skaņdarbu nosaukumi – tie raksturo ne tikai pašu mūzikas izteiksmes objektu, bet arī poētisko, izsmalcināto kamerstila izteiksmi: piemēru vidū ir Martinaiša *Pēdējo dārzu mūzika (Paskutiniuju sodu muzika,*

1979) un *Paradīzes putni (Rojaus paukšči)*, 1981), Bartuļa *Divi jautājumi savvaļas plūmei (Du klausimai laukinēs slyvos medžiui)*, 1980), *Zelta mākoņu lietus (Aukšinių debesų lietus)*, 1984) u. c.

Tēlu raksturs, salīdzinot ar romantismu, ir mainījies. Galvenais vairs nav tā vai cita objekta atveide mūzikas skaņās, emocionālo pārvērtību atainojums, bet izsmalcinātas sarunas vai domāšanas estētika – bez ārējiem efektiem, *tutti* ansamblā, toties gremdējoties klusumā (Austrumu ietekme), izbaudot pauzi, kura ļauj apjaukt atkārtotās frāzes mainīgo nozīmi (saikne ar minimālismu) – nav vairs nepieciešamības izteikt visu līdz galam. Šādas noklusējuma estētikas (*non finito*) tipisks piemērs ir jau minētais Bartuļa darbs *Divi jautājumi savvaļas plūmei* instrumentālajam ansamblim. Tā daļas (kurām šķietami vajadzētu būt divām) provocē klausītāju fantāziju:

I ... *par mīlu...* (... *apie meilē...*)

II ... *par nozīmi...* (... *apie prasmē...*)

III ... *atbildes vietā* (... *vietoj atsakymo*)

Nosaukumi tikai daļēji konkretizē katras daļas poētisko saturu un rada visai izplūdušas asociācijas. Tas raksturīgi arī citai Bartuļa kompozīcijai – *Četri mierinājumi skumjam čellam un dziesma bez vārdiem (Keturius paguodos liūdnei violončelei ir daina be žodžių)*, 1985) vijolei un čellam: *Čells ir tik skumjš, tik skumjš, vijole to mierina un mierina – nomierināt nespēj, uzspļauj uz visu un sāk dziedāt – bet vienalga ir skumji* (no komponista anotācijas skaņdarbam).

Šāda programma atspoguļo tikai skaņdarba kopējo dramaturģisko ideju un viegli iezīmē tā emocionālo saturu; salīdzinājumā ar tradicionālu programmu trūkst konkrētības, precīzu nosaukumu tēliem un personāžiem.

20. gadsimta 80.–90. gados lietuviešu mūzikā bieži sastopami skaņdarbi, kas formāli atbilst programmatiska pamatkritērijiem. Nosaukumā vai programmā ieskicēti galvenie tēli, kas atraisa klausītāju fantāziju un vienlaikus pauž to vai citu emocionālo ideju. Tomēr jaunā mūzikas izteiksme, vairāk izsmalcināta nekā tradicionāli, arī šajā gadījumā rosina drīzāk piemērot neoprogrammatiska jēdzienu.

Īpašs un vienlaikus paradoksāls neoprogrammatisks opuss ir Bartuļa *Pavadu ceļā draugu, un mēs pēdējoreiz raugāties uz apsnigušajiem kokiem (Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius)*, 1981) čellam un klavierēm. Nosaukums situāciju raksturo maksimāli skaidri. Minimālistiskā, konsonantā miniatūra balstās uz pavisam nedaudz skaņām, un kulminācija veidojas, kad no atsevišķi atkārtotajām, it kā kopā *vāktajām* skaņām beidzot izkristalizējas romantiska melodija – Franča Šūberta mūzikas citāts. Ar minimāliem līdzekļiem panākts maksimāli eskpresīvs rezultāts (kaut arī dinamikā *fortissimo* netiek sasniegts).

Neoromantisma un programmatiskās mūzikas atdzimšana vērojama arī jaunās paaudzes lietuviešu komponistu daiļradē. Izsmalcināta un emocionāla ir Ramintas Šerkšnītes (*Šerkšnytė*) instrumentālmūzika: *Aisbergs* (*Aisbergas*, 2000) un *Kalni miglā* (*Kalnai migloje*, 2005) simfoniskajam orķestrim, *Mandeļu ziedēšana* (*Migdolu žydėjimas*, 2006) instrumentālajam ansamblim.

Citas signifikācijas izpausmes 20. gadsimta otrās puses lietuviešu mūzikā

Daudzi 20. gadsimta skaņdarbi, kas saistīti ar iztēlošanu, tomēr neatbilst programmatisma kritērijiem. Šādus piemērus varam atrast arī lietuviešu mūzikā. Tie ir sacerējumi ar it kā programmatisku nosaukumu, visbiežāk soloinstrumentam vai ansamblim, taču pati mūzika neatspoguļo nosaukumā pieteikto saturu. Tādējādi atskaņojuma gaitā zūd saikne starp deklarēto un reālo saturu. Arī klausītājs nesagaida to, uz ko gatavojies, viņš jūtas uzbudināts un tiek provocēts uz diskusiju. Raksturīgs piemērs ir 20. gadsimta 60. gados tapušie Vītauta Barkauska (*Barkauskas*) darbi. Kā jau iepriekš minēts, šajā periodā mainījās lietuviešu mūzikai tipiskā valoda: tā guva modernāku, laikmetīgāku raksturu, un viens no lielākajiem novatoriem bija tieši Barkausks. Viņa klavieropuss *Poēzija* (*Poezija*, 1964), lai arī saistīts ar poētisku impulsu¹², komponēts dodekafonijas tehnikā un savulaik tika kritizēts gan par atteikšanos no tonalitātes, gan par mūzikas nesaderību ar izraudzīto nosaukumu. Arī 1968. gadā sacerētā *Intīmā kompozīcija* (*Intymi kompozicija*) var radīt nepamatotas gaidas, jo faktiski ir visracionālākais šī komponista skaņdarbs. Intimitāte šeit izpaužas vien obojas un stīgu orķestra attiecībās, soloinstrumenta vientuļajā monologā. Taču pats skaņdarbs drīzāk atspoguļo Eduardam Hanslikam raksturīgo mūzikas izpratni un neatbilst programmatisma tradīcijām. Šādu parādību varam dēvēt par antiprogrammatismu.

Un vēl viena tendence 20. gadsimta beigu lietuviešu mūzikā – ar nosaukumu vai programmu informēt klausītāju par kādu individuālu radošo principu, kas izmantots kompozīcijā. Tādējādi nosaukums norāda nevis uz tēlainām asociācijām, bet uz struktūru un tās veidošanos. Piemēram, Narbutaites *Metabolas* (*Metabolė*, 1992) sacerēšanu rosināja sengrieķu jēdziena *metabolė* saturs. To sava darba anotācijā uzsver pati autore:

Saskaņā ar enciklopēdijām metabolė antīkajā mūzikas teorijā apzīmē skaņkārtas, ritma, augstuma, ētosa izmaiņas. Šajā opusā dažādu mūzikas elementu metabolās sākotnēji askētiskais kanons pārtop ornamentālā vizuālošanā un beigās sairst atsevišķās skaņās. Tādējādi viss mūzikas process ir nepārtraukta metabola [Nomicaitė 1992 : 26].

Konstrukcijas specifiku atspoguļo arī citu Narbutaites skaņdarbu nosaukumi – *Monogramme* (1992), *Krelles* (*Vėrinys*, 1995), *Centones meae urbi* (1997) u. c. Analogiski risinājumi vērojami vēl vairāku komponistu

¹² Cikls sacerēts pēc Eduarda Mieželaiša dzejoļa *Avioskices* (*Aviaeskizai*, 1962) motīviem.

daiļradē. Piemēram, Nomedas Valančūtes (*Valančiūtē*) kameropusā *Circulus vitiosus* (*Apburtais loks*, 1993) trombonam, kontrabasam un sagatavotajām klavierēm nosaukums raksturo kompozīcijas principu – monotonu atkārtojumu gaitā pēc stingra plāna tiek mainīts ritms, pastāvīgi pieaug spriegums, izraudzītā skaņurinda ik pa brīdim paceļas pustoni augstāk. Arī šādi sacerējumi, kuru nosaukumi vai anotācijas saistīti drīzāk ar tehnoloģisko aspektu, nevis konkrētām tēlainajām asociācijām, nav uzskatāmi par programmatisko mūziku. Izteiksmes līdzekļi tajos izmantoti kā materiāls kompozīcijai, bet ne kā zīmes, kas ataino to vai citu objektu.

Vēl viens veids, kā apveltīt mūziku ar papildus nozīmēm, ir dažādas stilizācijas. Lietuviešu mūzikā to nav daudz. Starp agrīnākajiem piemēriem var minēt skaņdarbus Friderika Šopēna stilā – Groža *A la Chopin* klavierēm (1921) un Pakalņa *A la Chopin* klarnetei un klavierēm (1942). Spilgta stilizācija ir arī Eduarda Balša (*Balsys*) *Portreti* (*Portretai*, 1983) simfoniskajam orķestrim, kuros atainoti trīs lietuviešu mūzikas klasiķi: Mikolajs Konstantīns Čurļonis, Jozs Grodis un Stasis Šimkus.

20. gadsimta beigās citu komponistu mūzikas citāti lietuviešu autoru darbos tiek izmantoti arvien biežāk. Virkni alūziju ietver, piemēram, Martinaiša *Nepabeigtā simfonija* (*Nebaigtoji simfonija*, 1995). Gan nosaukums, gan cikla veidols (divas daļas) liecina, ka prototips aizgūts no Franča Šūberta mūzikas, tomēr drīz autors no tās attālinās, iekļaujot kompozīcijā arī fragmentus vai reminiscences no Riharda Vāgnera, Johannesa Brāmsa, Gustava Mālera, Žana Sibēliusa, Pētera Čaikovska u. c. opusiem.

Arī pārējie neoromantiķu paaudzes pārstāvji radījuši daudzus stilizācijas piemērus, bieži vien izraugoties kā skaņdarba pamatu viena komponista stilu vai arī konkrētu skaņdarbu. Sevišķi tas raksturīgi Urbaiša, Narbutaites un Bartuļa mūzikai. Viņi ar citātiem vai fragmentiem operē tik brīvi, ka varam lietot rekompozīcijas jēdzienu. Tādējādi tiek nevis atdarināts izraudzītā komponista stils, bet radīts reminiscences iespaids. Piemēru vidū ir Urbaiša *Bachvariationen I* (1988), *Lacrimosa* (1994), *Bruckner-Gemälde* (1997), *Schlussstück* (1998, saikne ar Māleru), *Der Fall Wagner* (1999), Narbutaites *Mozartsommer 1991* (1991), *Winterserenade* (1997, Šūberta stilizācija), *Rudens riturnelē. Hommage à Fryderyk* (1999).

Sevišķi spilgti minētā tendence izpaužas Bartuļa 90. gadu daiļradē. Viņš sacerējis virkni skaņdarbu, kuros deklarē savas simpātijas konkrētam komponistam vai mūzikas žanram: *I like Vivaldi* (1993), *I like Tango* (1994), *I like Dance a la Russ* (1995), *I like J. S. Bach* (1995), *I like A. Dvořak* (1996), *I like Tango* (1997), *I like F. Schubert* (1998), *I like F. Chopin* (2000), *I like H. Berlioz* (2003), *I like G. Puccini* (2004).

Klausītājs ar kaut minimālu mūzikas izglītību, iepazīstot stilizāciju vai rekompozīciju, spēj iztēlēt radīt reminiscences, un tās kļūst par ceļa zīmēm uz pagātnes opusiem, bet pats skaņdarbs – par tiltu starp veco un

jauno. Tādējādi rodas iespaids par *mūziku mūzikā*: nepārkāpjot mūzikas robežas, neizmantojot no citam mākslām aizgūtus radošos impulsus, komponists tomēr piesātina skaņdarbu ar dažādām zīmēm. Tās neattēlo un neatdarina konkrētus objektus, domu vai notikumu plūsmu, bet raisa tīri muzikālas asociācijas. Lai arī informatīvi bagāti, šādi sacerējumi nepārstāv programmatiskās mūzikas sfēru.

Secinājumi

Rezumējot dažādu signifikācijas izpausmju apskatu, varam secināt, ka lietuviešu komponistus arvien saistījusi iespēja atainot mūzikā konkrētus tēlus, ārpusmuzikālas idejas. Dažādos laikmetos atšķirās atveidojamie objekti, arī veids, kā tie iekļauti skaņdarba kontekstā. Tomēr vienlaikus daudz izmantotas zīmes, kas rosina noteiktas asociācijas, arī iztēles arhetipi, kas izkristalizējušies jau mūzikas retorikā (retoriskās figūras).

Lietuviešu mūzikā, tāpat kā Rietumeiropas mūzikā kopumā, programmatisms saistīts ar romantisma (vēlāk neoromantisma), impresionisma un daļēji ekspresionisma stilu.

Izsekojot lietuviešu programmatiskās mūzikas un citu signifikācijas tendenču attīstībai, varam nodalīt vairākas fāzes:

- līdz 1920. gadam lietuviešu programmatisko mūziku reprezentē mākslinieciskā ziņā visai neviendabīgi skaņdarbi – gan ļoti izteiksmīgās Čurļoņa simfoniskās poēmas un klavieropusi, gan komponistu amatieru sacerējumi vienam vai diviem instrumentiem (Kudirkas miniatūras);
- no 1920. līdz 1945. gadam – periodā, kad izveidojusies nacionālā kompozīcijas skola – mūzikā valda stilistiska daudzveidība un arī liela dažādība programmatisma izpausmēs (Grodis, Šimkus, Banaitis, Bacevičs, Nabažs, Pakalnis, Vaiņūns);
- no 1945. līdz 1960. gadam lietuviešu mūzikā vēsturisku kataklizmu dēļ dominē romantisma stilistika, savukārt instrumentāldarbos – programmatisms. Šajā periodā tapušas daudzas kompozīcijas pēc Lietuvas klasiķu literāro darbu motīviem – tās radījuši Klova, Jurgutis u. c. Komponisti emigranti (vairums no viņiem apmetās ASV) turpināja sacerēt programmatisko mūziku, kurā liela uzmanība veltīta Lietuvas – dzimtenes – tematikai;
- no 1960. līdz 1980. gadam lietuviešu mūzikai raksturīga atteikšanās no romantisma stilistikas, un šajā laikā gandrīz nemaz nav rakstīti apjomīgi programmatiskie opusi. Programmatisms izpaužas galvenokārt instrumentālajos kamerdarbos, kuros izmantoti gan tradicionālie, gan laikmetīgie izteiksmes līdzekļi un kompozīcijas tehnikas;
- Pēc 1980. gada lietuviešu mūzikā ienākusi jaunā komponistu paaudze – Bartulis, Martinaitis, Narbutaite un Urbaitis – līdztekus

neoromantisma stilistikai ienesa arī jauna veida tēlainību. Tai raksturīga izsmalcinātība un poēzija, pārdomu noskaņa un minimālisma ietekme. Lai apzīmētu šo jauno muzikālās iztēlošanas tendenci, vispiemērotākais šķiet neogrammatisma jēdziens.

Neoromantiķu paaudze lietuviešu skaņumākslā atklāja arī citus veidus, kā piesātināt mūziku ar zīmēm. To vidū ir stilizācija (Bartulis, Martinaitis). Viens no programmatiskās mūzikas būtiskākajiem atribūtiem – nosaukums – bieži gūst jaunu funkciju: sniegt informāciju par kompozīcijas struktūru, un šādā gadījumā par programmatismu vairs nevaram runāt.

Kā īpašs signifikācijas piemērs jāatzīmē Kutaviča daiļrade. Tajā ir daudz ārpusmuzikālu zīmju, kas reprezentē nevis tēlu vai darbību, bet ideju, kura iemiesota ar minimāliem līdzekļiem, maksimāli izmantojot mūzikas izteiksmes iespējas. Šādi skaņdarbi, kas neietver ilustratīvus elementus, atdarināšanu vai kaut tikai vēlmi atspoguļot tēla emocionālo šķautni, nepārstāv programmatisko mūziku, tomēr ir interesanti signifikācijas piemēri.

Tēlu atveide mūzikas skaņās lietuviešu komponistu daiļradē ir aktuāla līdz pat mūsdienām. To vērojam arī jauno komponistu darbos. Sevišķi spilgti šī tendence izpaužas Šerkšnītes instrumentālajās kompozīcijās, kas sakņotas romantisma estētikā.

PROGRAMMATIC, NON-PROGRAMMATIC MUSIC AND OTHER MANIFESTATIONS OF SIGNIFICATION IN LITHUANIAN MUSIC CREATIONS

Judita Žukienė

Summary

Translated by Īrisa Vīka

Researchers have always been attracted by the ability of music to express or depict the contents only by means of sounds. It has manifested itself in different epochs in the creative effort of all nations, among them also Lithuanians. Lithuanian professional music originated in the late 19th century under the influence of romanticism and programmatic music experienced its upswing just owing to that. Tracking down the development of Lithuanian programmatic music and other trends of signification, we can distinguish several phases.

By 1920 Lithuanian programmatic music was represented by artistically rather heterogeneous music compositions: both very expressive symphonic poems, among them *In the Forest/Miške* (1901) and *The Sealjūra* (1907) by

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and piano miniatures by such amateur composers as Vincas Kudirka.

Within the period of **1920–1945** when the national school of composition was established, music life under the influence of romanticism, impressionism and expressionism was characterized by stylistic diversity and a large variety of programmatic manifestations. Alongside with the themes of nature and motherland in the music pieces of such composers as Juozas Gruodis, Juozas Naujalis, Stasys Šimkus and others we should highlight the music creations for symphony orchestra by Vytautas Bacevičius which are saturated with philosophical meaning, among them *Poème contemplation (Kontempliacinė poema, 1926)*, *Poème mystique (Mistinė poema, 1926)*, *Poème astral (Žvaigždžių poema, 1927)* and *Poème électrique (Elektrinė poema, 1932)*. The last of these works, as noted by musicologist Rūta Goštautienė, reflects the musical avant-garde spirit prevalent in Paris in the 20s of the 20th century, the symbol of which became the composition *Pacific 231* (1924) by Arthur Honegger. Instead of the languor and verbosity, pertaining to the late romanticism, young Lithuanian composers proposed constructivism, the spirit of modernism and passion for technological progress and sports. Trains, aircraft, agricultural machinery, factories and sports equipment were in the centre of attention of those composers, whose music pieces became permeated with unexpected timbral colouring and harmonies [Goštautienė 2005]. Such kind of imagery was something entirely new in Lithuanian music. Many composers felt critical and doubtful, even disbelieving towards this tendency, however the opus by Bacevičius vividly attested to the striving of Lithuanian composers of 1920–1940 towards modernism.

Within **1945–1960** owing to historical cataclisms Lithuanian music witnessed the predominance of the style of Romanticism, whereas instrumentalists in their music pieces were more inclined towards programmatism. During this period many music works were composed on the grounds of Lithuanian classic literature, for example, *Jūratė and Kastytis* (1954) by Vytautas Klova (based on the ballads by Maironis), *Čicinskas* (1958) by Vytautas Jurgutis (based on the poem by Maironis) etc.

The Lithuanian music of **1960^h–1980^h** is characterized by the denial of the romantic style and there is almost not a single programmatic opus written at that time to be called big. As a unique example of signification should be mentioned the creative effort of Bronius Kutavičius which originated in the 60s of the 20th century. His music cannot be called programmatic, though it is saturated with different symbols. Thus, his second string quartet *Anno cum tettigonia* (1980) should not be necessarily perceived as a musical illustration of a grasshopper; its form is based on days, months and seasons as component parts of a yearly cycle.

After 1980 the young generation of Lithuanian composers alongside with the style of Romanticism came also forward with a new kind of

imagery. The best and most appropriate term to define this new trend of musical imagery seems to be the notion of neoprogrammatism. Within this framework music titles acquire an extremely essential meaning for they highlight not only one or another out-of-music prototype, but also a poetic and exquisite expression of chamber music. This tendency can be illustrated by *Music of the Last Gardens* (*Paskutiniųjų sodų muzika*, 1979) and *Birds of Eden* (*Rojaus paukščiai*, 1981) by Algirdas Martinaitis, by *Two Questions to the Wild Plum-Tree* (*Du klausimai laukinės slyvos medžiui*, 1980) and by *Rain of Golden Clouds* (*Auksinių debesų lietus*, 1984) by Vidmantas Bartulis etc.

The late 20th century came with one more tendency in Lithuanian music – to inform the listener about some individual creative principle, which had been used in one or another music composition. Thus, the title is closer to the structure of music and its formation than to the imaginary associations. So, for example, the emerging of *Metabole* (*Metabolė*, 1992) by Onutė Narbutaitė was incited by the meaning of the ancient Greek notion *metabolē*.

According to encyclopedias the term *metabolē* in ancient music theory denotes changes of mode, rhythm, pitch and ethos. In this particular opus the originally ascetic canon in the metabolic changes of different music elements transforms into ornamental glittering, finally disintegrating into separate sounds. Thus, the whole musical process is a continuous metabolic.

The titles of Narbutaitė's other music creations also point to the specificity of form, among them *Monogramme* (1992), *Beads* (*Vėrinys*, 1995), *Centones meae urbi* (1997) etc. Analogical solutions are to be found also in the compositions of other composers, such as *Circulus vitiosus* (1993) for trombone, double-bass and prepared piano by Nomeda Valančiūtė. Such music creations the titles or annotations of which seem to be more linked with technological aspects than particular associations of imagery must not be considered programmatic. Means of expression are used there as building blocks for composing music material, but not as signs, reflecting one or another object.

One more way to endow music with additional meanings is to use different kinds of stylisation. The first examples of stylisation in Lithuanian music can be found already in the 20s of the previous century, however, climax was reached at the turn of the 20th and 21st centuries. A great many of allusions to the works of different authors are presented in such music pieces as *Unfinished Symphony* (*Nebaigtoji simfonija*, 1995) by Algirdas Martinaitis and other opuses.

Summing up the survey of significations we can conclude that in the long run of Lithuanian professional music development Lithuanian composers have readily depicted in music such notions and imagery which are considered to be out-of-music. Different epochs came with different

objects to be reflected in music and different ways of incorporating them into the music material. However, at the same time music pieces were rich in signs which were linked with particular associations and also archetypes of imagination which had already originated in the rhetoric of music (rhetoric figures etc.).

Literatūra

Altenburg, Detlef. Programmusik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil: Bd. 7. Kassel etc.: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997, Sp. 1827–1844*

Ambrazas, Algirdas. *Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba*. Vilnius: Vaga, 1981

Berlioz, Hector. De l'imitation musicale. *Revue et gazette musicale de Paris* 14 (1837), pp. 9–11, 15–17

Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960

Čiurlionytė, Jadvyga. *Atsiminimai apie Čiurlionį*. Vilnius: Vaga, 1970

Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music / Translated by Roger Lustig*. Chicago: University of Chicago Press, 1989

Gaudrimas, Juozas (Sud.). *Balys Dvarionas: kūrybos apžvalga, straipsniai ir laiškai, amžininkų atsiminimai*. Vilnius: Vaga, 1982

Dahlhaus, Carl (Hrsg.). *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979

Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków: Musica Iagellonica, 1997

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Nauji lietuvių muzikos keliai. Straipsnių rinkinys*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos institutas, 2007

Gaudrimas, Juozas. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1917–1940*. Vilnius: Mintis, 1964

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. Naratyvumo koncepcija muzikoje. *Baltos lankos* 9 (1997), p. 95–130

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Kultūros ir meno instituto leidykla *Gervėlė*, 2001

Katkus, Donatas. B. *Kutavičiaus „Anno cum tettigonia“*. *Naujovės ir pamokos*. Muzika 4 (1984), p. 36–43

Landsbergis, Vytautas. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986

Listz, Franz. Berlioz und seine Haroldsymphonie. *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), S. 25–97

Meyer, Leonard. B. Muzikos reikšmė ir informacijos teorija. *Baltos lankos* 9 (1997), p. 206–226

Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999

Niecks, Frederick. *Programme Music in the Last Four Centuries*. New York: Haskell House Publishers, 1969

Nomicaitė, Rita (Sud.). *Gaida, II Baltijos muzikos festivalis / Bukletas*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1992

Palionytė, Dana (Sud.). *Stasys Šimkus. Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*. Vilnius: Vaga, 1967

Palionytė-Banevičienė, Dana (Sud.) *Lietuvos muzikos istorija. I knyga: tautinio atgimimo metai. 1883–1918*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004

Scruton, Roger. Programme music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell*. 2nd ed. Vol. 20. London: Macmillan; New York: Grove, 2001, pp. 396–400

Siemdaj, Ewa. Monogramme Onutė Narbutaitė. *W kregu muzyki litewskiej. Rozprawy, szkice i materiały / Redakcja: Krzysztof Droba*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1997, s. 63–75

Narbutienė, Ona (Sud.). *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*. Vilnius: UAB *Petro ofsetas*, t. 1, 2005

Žiūraitytė, Audronė. *Skiautinys mano miestui. Monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006

Бобровский, Виктор. Программный симфонизм Шостаковича. *Музыка и современность / Вып. 3*. Москва: Музыка, 1965, с. 32–67

Citi avoti

Goštautienė, Rūta. *Vytautas Bacevičius progresistas* (2005). <http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3062&kas=straipsnis&st_id=7344>

VIDMANTA BARTUĻA OPERAS

Rūta Gaidamavičūte

Tulkojums – Baiba Jaunslaviete

Vidmants Bartulis (*Bartulis*, 1954) ilgu laiku bija pazīstams kā lietuviešu romantisma jaunā viļņa pārstāvis. Līdzās Onutei Narbutaitei (*Narbutaitė*, 1956), Mindaugam Urbaitim (*Urbaitis*, 1952) un Aļģirdam Martinaitim (*Martinaitis*, 1950) viņš ir traušu, nostalgisku kameropusu autors. Gara radniecība viņu saista arī ar to latviešu komponistu paaudzi, kuru pārstāv Pēteris Vasks (1946) un Imants Zemzaris (1951).

Pašlaik Bartulis klusi un rāmi strādā Lietuvā, kur ieņem nepavisam ne prestižu, bet ļoti nozīmīgu amatu kā kompozīcijas skolotājs Kauņas 1. mūzikas skolā. Katru gadu viņš rada vairākas jaunas partitūras, bet vienlaikus rod iespēju atkal un atkal organizēt laikmetīgās mūzikas festivālu *Iš arti* (*Tuovumā*). Viņa mūzikas brīvība, formu *nepareizība* atraisa atskaņotāju fantāziju un sniedz klausītājiem pārsteiguma un vaļširdīgas atklāsmes mirkļus.

Bartuļa skatuves darbi no viņa kameropusiem pārmantojuši intimitāti, savukārt no teātra vides uz koncertzāli pārceļojuši šis mūzikas negaidītie paradoksi, pats skanējuma raksturs. Komponista prasme nogaidīt un *neizlēkt* pirms laika ar to vai citu mūzikas ideju, pastāvīgi apsotot (un arī sagādājot) klausītājiem pārdzīvojumu, šķiet, ir iedzimta. Savu vēršanos pret samākslotu modernismu viņš neaizvē, tomēr pārliecinoši, pat radikāli pauž savā daiļradē, un viņa estētiskie principi ir vienkārši, bet stingri. Pāri visam – dabas dota brīvība un spēja saglabāt savu *es*...

Bartuļa talanta savdabība, viņa nevēlēšanās iekļauties kādos ietvaros, savdabīgs *svings* uz dažādu žanru robežas arī pētniekam sniedz iespēju daiļrades raksturojumā neievērot stingru shēmu, neaprobežoties ar analīzi vai noteiktām teorētiskām nostādnēm, bet iedziļināties Bartuļa mūzikas iedarbes spēka un uztveres jautājumos. Šajā gadījumā svarīgi fiksēt daiļrades refleksijas saiknē ar konkrētu laikposmu, pat ja šķiet, ka tas teju vai ar roku aizsniedzams. Ne velti sociologs, pasaules sistēmu analītiķis Imanuels Valleršteins (*Wallerstein*) atzīst: [...] *kultūru pētniecība apliecina, ka teksti ir sociālas parādības, kas radīti, tiek lasīti un vērtēti noteiktā kontekstā* [Wallerstein 1999 : 189].

Bartulis ir vienlīdz autentisks, gan turpinot sakrālās mūzikas tradīcijas (*Mesa*, *Rekviēms*, *Te Deum*, *Marijas kaklarota* / *Vērinus Marijai*), gan komponējot intīmu kameramūziku (*Pavadu ceļā draugu, un mēs pēdējoreiz raugāties uz apsnigušajiem kokiem* / *Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius*), parodējot (*Mācībstunda* / *Pamoka*, *Mein lieber Freund Beethoven* / *Mans dārgais draugs Bēthovens*) vai meklējot līdzekļus eskrēmu stāvokļu atveidam (*Nelaimīgais Ījabs* / *Nelaimēlis*

Jobas). Tomēr visbiežāk skaņdarbs atspoguļo autora dvēseles dzīvi, viņa kompozīcijas nekad nav vienkārši profesionālās meistarības iemiesojums. Tāpēc arī saskare ar Bartuļa jauno mūziku arvien ir atšķirīga.

Jūtama vēlme jaunā veidā organizēt skaņumākslas, vizuālās un plastiskās mākslas mijiedarbi, provocējot klausītāju pārskatīt daiļrades vērtējumā parasti izmantotos standartus. Bartulis bija pirmais lietuviešu komponists, kurš savulaik veidoja neparastu autorkoncerta režiju: šajā koncertā, starp citu, skanēja viens no viņa zīmīgākajiem darbiem *De profundis*, un līdztekus katra viesā personiskai uzņemšanai, paziņojot viņa vārdu, gluži kā karaļa laikā, programmā tika ietverti kardināli pretrunīgi elementi: no vienas puses, demonstratīva sevis balzamēšana uz skatuves un mirušā tradicionālā apstāvēšana, inscenējot ceļu uz debesīm, no otras – cirka mākslinieku uzstāšanās; šī koncepcija atspoguļo šķietami gluži ikdienišķo parādību potenciālo polifunktionalitāti. Ja ņemam vērā, ka klausītāju iztēles ievirze ne vienmēr sakrīt ar paša autora ieceri, iespējams visdažādāko uztveres asociāciju spektrs. Ne velti Mārtins Heidegers raksta, ka *pārvērtējums nav tikai iepriekšējo vērtību aizstāšana ar jaunām. Pārvērtējums ir arī vērtējuma veida un tipa maiņa* [Heidegeris 1992 : 182].

Dažādi iedvesmas avoti – gan tradicionālie, gan paši jaunākie – ikreiz sastopas vēl nebijušā muzikālās domas pavērsienā un veido visnegaidītākos līdzāsnostatījumus. Mūsdienās gan daudzas parādības tiek slēptas zem postmodernisma vārda (starp citu, ne vienmēr šī jēdziena lietojums ir pamatots), tomēr Bartulim šāda slēpšanās nav vajadzīga: iespaidošanās no dažādu laikmetu mākslas patiesi atbilst viņa būtībai, viņš vienkārši un dabiski dzīvo šo laikmetu krustcelēs.

Godprātīga attieksme pret savu darbu ļauj komponistam *neiestrēgt* vienas sistēmas ietvaros. Ikreiz viņš rada jaunus, konkrētās ieceres īstenojumam atbilstošus *spēles noteikumus* un, ja nepieciešams, papildina tradicionālo skaņu paleti ar visiem mūsdienu jauninājumiem, neko neatmetot bez būtiska pamatojuma un rodot lielisku saderību ar gadsimtu gaitā izkoptām tradīcijām. Komponists skaidri apzinās, ka *attieksmei pret sevi jābūt godīgai, jāsaprot, ka eksistē absolūtā patiesība, kamēr tavējā ir tikai „taisnība“* [Bartulis 2004 : 56].

Paradoksāli, bet Bartulis, kurš iepriekš gandrīz nebija rakstījis balsij, neilgi pirms Lietuvas neatkarības pasludināšanas radīja *Rekviēmu* (1989), kas ieguva Nacionālo prēmiju; vēlāk cita pēc citas tapa operas. Tās ir ārkārtīgi dažādas. Pirmā no tām, *Mācībstunda* (1993), sacerēta emigrējušā lietuviešu diriģenta Vītauta Marijoša (*Marijošius*) rīkotam konkursam un ieguvusi prēmiju; *Mocarta dzimšanas diena* (*Mozarto gimtadienis*, 2006) velīta Volfģanga Amadeja Mocarta jubilejai; tajā pašā gadā pabeigta *Ausmiņa* (*Aušrinė*, 2006), bet gadu vēlāk *Pas de deux* (2007). No visiem šiem darbiem līdz šim nav uzvesta vienīgi *Ausmiņa*, kas bija iecerēta kā bērnu opera. Tomēr tā nav tipiska bērnu opera, un fakts, ka nav iespējams ievietot to kādā no ierastajiem *plauktiņiem*, acīmredzot potenciālo iestudētāju

skatījumā bija šķērslis uzvedumam. Tāpēc arī šī opera turpinājumā sīkāk aplūkota netiks.

Mocarta dzimšanas diena, daļēji pat pretēji komponista vēlmēm, kļuvusi gandrīz vai par operu popūriju. Taču, neraugoties uz to, Bartulis izdevies atklāt mocartisko humora garu, ievīt operā šāda veida skaņdarbiem raksturīgo sižeta intrigu un vienlaikus sakarā ar svētkiem (Mocarta jubileja un festivāla noslēgums) sniegt klausītājiem iespēju baudīt Mocarta nemirstīgo mūziku. Apkopojis populārākās ārijas no dažādām operām (*Figaro kāzas*, *Bēgšana no serāla*, *Burvu flauta*) un Rekvīema fragmentu, Bartulis radījis savu libretu, izkārtojis ārijas paša iecerētajā secībā un savienojis tās ar savu mūziku. To pārstāv galvenokārt saites tipa rečitatīvi, kas ataino sižeta līkločus, tāpēc organiski saderas ar Mocarta stilu. Pasūtītāju prasība radīt efektīgu, vienkāršajam klausītājam piemērotu šovu ar izciliem solistiem un pazīstamu mūziku bija izpildīta. Tajā pašā laikā šī opera vērtējama kā postmodernistisks *kokteilis* ar savdabīgu intrigu un daudziem negaidītiem pavērsieniem.

Citu, ar intekstu saistītu operu vidū šī zināmā mērā iezīmē galējo robežu, kuru vairs nebūtu vēlams pārkāpt. Bartulis te pilnībā atteicies no savām radošajām ambīcijām, viņš gluži kā zintnieks *atbur* mums to pašu, lai arī citādi apjēgto Mocartu.

Bartuļa fenomens lietuviešu mūzikā sevišķi svarīgs tāpēc, ka viņš apšaubā daudziem komponistiem tik raksturīgo mūžīgās nopietnības masku un vienlaikus saglabā iekšēju dziļumu, kas tipisks arī citu viņa laikabiedru dramatisma un traģikas caurstrāvotajām partitūrām. Slēptā pārgalvība, šķelmīgums, it kā caur priekškaru vērojot, kā klausītājs uztvers pasniegto *ēsmu*, un jau laikus ar režiju un scenogrāfiju gatavojot šim mirklim vēlamo publikas reakciju, dažkārt atsauc atmiņā pagātnes meistarū daiļrades principus. Bartuļa spēja pārvarēt stereotipus un tajā pat laikā izmantot tos mūzikā kā zīmi bieži parādās nedalāmā vienotībā. Viņa skaņdarbos reizēm cieši savijas dzirdes uztveres *augstākās* un *zemākās* zonas.

No pirmās operas sacerēšanas līdz otrajai pagājuši trīspadsmit gadi. *Mācībstundā* viss norit it kā tuvumā, ar kamerstilam atbilstošu koncentrētību, katra intonācija ir saklausāma un *ieraugāma* no tās rašanās līdz pat dzisuma brīdim, un šī niansētība rada teju vai taustāmu iespaidu, savukārt *Pas de deux* veidots vairāk vispārīnātiem triepieniem, situācijas īsteno būtību slēpj kulinārā aspekta izvirzīšana priekšplānā. Kad galvas nociršana karalim un ar to saistītās emocijas atainotas it kā garāmejot, *starp citu*, toties kā svarīgākais tiek izcelta tikko kā komponista cītīgi vārtās zupas nogaršošana, žanra nosacītība atkal parādās ļoti spilgti.

Bartulis uzticas savai iedzimtajai muzikālajai intuīcijai un tādējādi tuvinās pagātnes improvizatoriem, kuri kalpoja sabiedrībai vai konkrētiem augstmaņiem. Viņš pastāvīgi migrē no žanra uz žanru. Akadēmisks, tradicionāls, modernistisks autors, elektroniskās mūzikas sacerētājs, akciju un hepeningu iniciators, kurš iedvesmu smeļas tautas mūzikā vai arī

pilnībā atsakās no jebkādiem tās elementiem, džeza, citreiz popmūzikas iedvesmots komponists... Šo klasifikāciju varētu turpināt: katram tās paveidam iespējams vēl sīkāks dalījums, var arī mēģināt uzminēt vēl kādu Bartuļa veidolu, kuru izprovocēs arvien vairāk un vairāk virtualizētā pasaule. Tomēr svarīgi atklāt, kādā veidā skaņradis negaidīti *dreifē* no vieniem *ūdeņiem* citos.

Kas kopīgs visām šīm izteiksmes formām? Vai iespējama postmodernisma viendabīga, sterila dzīve, kā arī daiļrade? Vai autors, kurš nebaidās atklāt savas kļūdas, nekļūst tuvāks katram no mums? Un kas ņem virsroku, sperot kārtējo soli uz neapgūtām teritorijām – daiļrade vai avantūra?

Kolēģis Aļģirds Martinaitis atzīst, ka viņu intriģē *Bartuļa skaņdarbos jūtāmā ielaušanās intelektuālā ziņā turīgu, pārticīgu rakstnieku zonās* [Martinaitis 1996 : 27]. Savukārt pats komponists uzsver, ka *visbanālākā popmūzika ir labāka par garlaicīgu mūziku, pat ja tā pārstāv superavangardu* [Gaidamavičiūtē 2005 : 250].

Ja salīdzinām ar to, cik ļoti daiļrades ietvarus paplašinājuši tēlotājmākslas pārstāvji vai rakstnieki, tad Bartuļa devums vērtējams kā visai mērena brīvības izpausme.

Viens no paradoksāliem un reizē sociālas ievirzes skaņdarbiem ir viņa opera *Mācībstunda* (1993). Tās sociālo raksturu apliecina ne tikai saturs, bet arī teksta un intonāciju saikne. Komponists it kā pēta, preparē šūnas, kas nosaka ļaužu tukšumu, viņu eksistences bezjēdzību. Graciozi, ar krietnu ironijas devu, šeit līdzāsnotatīti bezgalīgs naivums, koķetērija un drausms cinisms. Nepretenciozi, it kā bez lieliem solījumiem, vēstīts par visbūtiskāko. Operas libreta pamatā ir Ežēna Jonesko (*Ionesco*) luga, un šis dramaturgs izvirzījis jautājumu, kas liek cilvēkam kļūt par bezgribas būtni, spēcīgākā upuri. Teju vai ar žesta skaidrību apveltītā *Mācībstundas* vokālā intonācija ļauj Bartuļa operu saprast, pat nezinot lietuviešu valodu. Skolotāja–Skolnieces arhetipiskā situācija piedāvā daudzveidīgus interpretācijas un uztveres kodus.

Šablonu atpazīstamība, atkārtojums, izaudzējot visu darbību no vieniem un tiem pašiem intonācijām kodoliem, ļauj klausītāju reakcijai veidoties pakāpeniski, saplūsmē te ar vienu, te citu personāžu. Pakāpeniskā sižeta attīstība nav informatīvi visai piesātināta, drīzāk otrādi: būtību mēs atklājam samērā ātri, un tas liek atslābt klausītāja modrībai – viņš vairāk koncentrējas uz sižeta ironiski komiskajām detaļām. Līdz ar to atrisinājums ir jo efektīvāks.

Kamergaisotne – darbība norit Skolotāja dzīvoklī – rada priekšstatu par skatu caur atslēgas caurumu, kad jau no paša sākuma tik svarīgi ir izziņāt, kādas attiecības veidosies starp varoņiem. Komponists iespaidīgi izmanto šo nesteidzību, kamēr varoņi gluži vai psiholoģiski pēta viens otru. Katrā no mums ir saglabājies vainīga, stundu nesagatavojuša bērna

¹20. gadsimtā teātris piedzīvojis daudzus satricinājumus. Tā stilistikā ietekmējuši krasi pavērsieni no naturālisma uz simbolismu, reālismu un antireālismu, konstruktivismu, nosacītību, futurismu, dadaismu, sintezējošā un intelektuālā ideju teātra meklējumi; jāatzīmē arī politiskā un t. s. cietsirdīgā teātra fāzes, daudzkārtējā tieksme atgriezties pie pīrmpamatiem, radot psihofiziskā un antropoloģiskā teātra modeļus utt. Arī izmaiņas operas pasaulē daļēji sasaucās ar dramatiskā teātra attīstības procesiem, tomēr bija ciešāk saistītas ar pašām mūzikas valodas pārvērtībām. Mainījās izteiksmes līdzekļi, dramatiskā struktūra, operas kā žanra pazīmes. Impresionista Kloda Debisī liriskā drāma *Peleass un Melizande*, pēc tam ekspresionista Riharda Štrausa *Salome* un Elektra, Albāna Berga *Voceks un Lulū*, Īgora Stravinska neoklasiskie *Kēniņš Edīps* un *Maora*, Paula Hindemita *Gleznotājs Matīss*, Filipa Glāsa *Eiņšteins pludmalē*, *Orfējs*, mērenā modernista Bendžamina Britena *Pīters Graimss*, Sergeja Prokofjeva *Mila uz trim apelsīniem*, Edisona Deņisova *Dienu putas* un Četras meitenes – tie ir zināmi atskaites punkti, kas ļauj spriest par norisēm 20. gadsimta opermākslā. Šajā periodā tapušas daudzas netradicionālas operas: sākot ar Džordža Gēršvina *Porgiju un Besu*, Frānsisa Pulenka monoooperu *Telefons* un beidzot ar rokoperām gadsimta otrajā pusē.

Lielākā daļa no jaunākās literatūras par opermākslu veltīta šī žanra attīstībai agrākajos laikmetos. No samērā neseniem izdevumiem var atzīmēt Ērika Fišera darbu *Par operas struktūras problemātiku* [Fischer 1982], Herberta Lindenbergera pētījumu *Opera. Ekstravaganāta māksla* [Lindenberger 1984], Mihaila Tarakanova *Padomju mūzikas teātris. Žanra problēma* [Тараканов 1982], Ēro Tarasti *Par operas modalitāti* [Tarasti 1987], Roberta Doningtona *Opera un tās simboli* [Donington 1990]. Ne mazums autoru iedziļinās atsevišķu komponistu daiļradē. Mūsu izraudzītā tēma vēl nav pilnībā izpētīta. Juzefs Homiņskis un Kristīna Vilkovska-Homiņska grāmatā *Opera un drāma* pievēršas ekspresionisma un sirreālisma elementiem [Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1976].

sindroms. Balss atakas veids, jautājošie frāžu nobeigumi, katras intonācijas lineārais profils ar gandrīz vizuāli skaidriem kāpumiem un kritumiem – tie visi ir līdzekļi, kas ļauj no banāliem ikdienas sikumiem pacelties līdz eksistenciāliem jautājumiem.

Bartulis ir aizsācis kardināli jaunu ceļu, droši mainot pašu operas valodu un atskaņojuma manieri.¹ Kopš Arnolda Šēnberga laikiem – tieši viņš atklāja *Sprechgesang* dziedājumu, kas ietekmējis visu 20. gadsimta vokālo pasauli – pagājis jau vairāk nekā simts gadu, tomēr lietuviešu mūzikā līdz pat šim laikam, tiklīdz ir runa par dzejas teksta mūsdienīgu interpretāciju, bieži vien ir grūti atrast laikmetam un mūzikas valodai atbilstošu vokālo izteiksmi. Šis nedabiskums nomāc gan atskaņotājus, gan klausītājus. Un minētā problēma nevarēja neietekmēt arī Bartuļa dzirdes uztveri, kas ir tik jūtīga pret visu samāksloto.

Jau Broņus Kutavičs (*Kutavičius*) izteicies par līdzīgām grūtībām, ar ko saskāries, rakstot operu *Strazds – zaļais putns* (*Strazdas žalias paukštis*, 1981):

Lai atrastu tādu dziedājuma manieri, kas neizsauktu smieklus, man bija nepieciešams pusgads. Bet pēc tam viens komponists man saka: „Un kas tur liels – rečitātīvu uzrakstīt”. Taču rečitātīvus ir pārāk viegls un nenozīmīgs, ja to izmanto tikai kā rečitātīvu, bet man šeit bija vajadzīga mūzika [Kutavičius 1987 : 145].

Patiesi, atrast izklāsta manieri, kas paustu autora domu, būtu saprotama klausītājiem un pa spēkam dziedātājiem, ir principiāls uzdevums laikmetīgas vokālās mūzikas autoram. Šo uzdevumu vēl sarežģī apstākļi, ka jaunas operas lietuviešu mūzikā ir samērā reta parādība. No vienas puses, svarīgi, lai valoda būtu pašam autoram dabiska, no otras – mūsdienās, kad rokraksta oriģinalitāte ir īpaši būtiska, valda uzskats, ka viena autora atrasto manieri citam komponistam pārņemt un turpināt nebūtu godīgi.

Radot *Mācībstundu*, Bartulis sevišķi rūpīgi, apzināti un atbildīgi izraudzījās vokālās runas veidu. Vēl 1986. gadā sarunā ar šo rindu autori, kad bija tapis tikai viņa pirmais skaņdarbs balsij – Divas epitāfijas (*Dvi epitafijos*) ar Antana A. Jonīna (*Jonynas*) vārdiem, Bartulis atzinās, ka viņu

[..] vienmēr biedējis dzejas teksts, jo vokālā mūzika man skanēja kaut kā neīsti, teksts šķita tā kā saraustīts. Pavisam nedaudzi raksta tā, lai teksts neietu bojā, bet skanētu pa jaunam. Ja tekstu neizmanto formāli, bet apvieno ar mūziku, tad uzmanība netiek pievērsta ne jēgai, ne sižetam. Teksts pats palīdz dziedāt, izceļas vairāki patskaņi, līdzskaņi, tie visi izkļiedējas laikā, telpā – un uzreiz mainās jēga. Tā arī jābūt. Visbiežāk tomēr dzeja nogrimst mūzikā, tā pazūd. Vai arī vārdi ir tikai ilustrācija. Teksts kļūst gluži vai invalīds – tas pats notiktu, ja ieģipsētu vesela cilvēka kāju, sasaitētu, iedotu kruķus un laistu staigāt. Kā viņš justos? Šeit vainīga nezināšana – vārdu zilbes vienkārši tiek parakstītas zem notīm, un viss. Bet var taču būt savs skatījums uz tekstu; vārdu vai teikumu iespējams atkārtot, savā ziņā – nenoliedzami radoši – pārstrādāt. Es domāju, dzejniekus tas nesusadusmotu [Bartulis 1986 : 21].

Mācībstundā teksts patiesi nepazūd. Gluži otrādi, tas izcelts teju vai ar palielināmo stiklu, piepildīts ar komponista iecerēto saturu. Bartuļa diezgan izvērsto izteikumu uzskatīju par nepieciešamu citēt, jo tas lieliski atklāj skaņraža sākotnējo pozīciju, viņa viedokli par atskaņojuma veidu kā skaņdarba iedīgi: iekams nav skaidrības par to, nav pat vērts ķerties pie rakstīšanas. *Mācībstundā* ļoti lielu nozīmi gūst izteiksmīga deklamācija, koloratūrizrotājumi un augstākminētie *Sprechgesang* un *Sprechstimme*. Lins Paulauskis par šādu teksta interpretāciju izsaka: komponists *parodē gan tradicionālo bel canto, gan mūsu gadsimta „instrumentālās” dziedāšanas atklājumus, ironiski izceļot atsevišķus vārdus – tādējādi arī pats rečitācijas veids it kā kļūst svarīgāks par operas darbību, sižetu* [Paulauskis 1999]. Minētā īpatnība nosaka arī diezgan lēno sižeta attīstības tempu, jo vislielāko baudu rada asociācijas, kas saistītas ar katru atsevišķu intonāciju.

Estētiskā rotaļība panākta, izmantojot arvien pieaugošu pretstatu starp spontanitāti, kas dabiski caurauž pastāvīgo dialogu, un gluži vai tīšu tā iegrožošanu, kad frāzes, pateicoties ornamentācijai, tiek izstieptas un tādējādi rada dažādus izteiksmes efektus. Tie raksturo gan Skolotāja gadu nastu un piekasību, gan Skolnieces mulsumu un infantilismu. Tiek sasniegta savveida robeža, iedziļinoties detaļās, ciktāl vien iespējams, lai nekaitētu izrādes kopējam pulsam un tempritmam. Pirmizrādes versija, kurā režisora fantāzija gandrīz neizpaužas, apliecināja, ka statiska mūzika var ietvert visai bagātu intonāfīvo saturu.

Emīla Žaka-Dalkroza ritmikā teorija teātra mākslas pārstāvjiem palīdz atrast personāžu raksturam atbilstošus žestus; var apgalvot, ka Bartulis šāda veida palīdzību ietvēris gan visā mūzikas materiālā (īpašu ievēribu šai ziņā pelna fonogrammā ieskaņotā orķestra versija), gan konkrētajā iestudējuma variantā – autorizpildījumā.

Neilgi pēc skaņdarba tapšanas presē bija lasāmas autora atsauksmes par operu, kur viņš raksturoja to kā *postabsurda* darbu. Bartulis uzskata, ka *ši nav opera tradicionālā nozīmē, taču, ja kāds teiktu, ka tā ir dramatiska izrāde, viņam nebūtu taisnība. Izpildītāji ir dramatiskie aktieri, tomēr viņi dzied* [Širvinskā 1996]. Savukārt muzikoloģe Beāta Leščinska konvencionalitātes un akonvencionalitātes pretrunības, tāpat kā satura daudzslāņainības ziņā salīdzina Bartuļa *Mācībstundu* ar Kšištofa Penderecka operu *Karalis Ibī* [Leščinska 1998 : 54].

Tieši Bartulim bija lemts radīt netradicionālu operu, jo viņu kā komponistu nav pārņēmusi personiskās nozīmības apziņa – Bartulis spējīgs paraudzīties uz sevi distancēti un humoristiski, viņš neuzskata, ka vienmēr pieņem tikai *nekļūdīgus* lēmumus. Vienlaikus Bartulis ir elastīgs, viegli aptver materiālam nepieciešamo telpiskumu, var tam pielāgoties. Šāds daudzpusīgs skatījums – komponists spējīgs nevis vienkārši izfantazēt epizodi, bet nemanāmi pārcelt visu tai atbilstošo telpiskumu mazliet atšķirīgās dimensijās – apliecina iedzimtu tieksmi domāt plašās kategorijās (*neiestrēgt* katras intonācijas, atsevišķu taktu izvērtēšanā) un redzēt

Ari Bartuļa *Mācībstunda* pieder pie visievērojamākajām lietuviešu komponistu operām 20. gadsimta nogalē, kas mainījušas pašu operas jēdziena izpratni. Savas īsās simtgadu vēstures gaitā lietuviešu opera nogājusi ļoti garu ceļu: no Mīka Petrauska pirmās operas *Birute* (1906), visai tālas no šī žanra spilgtākajiem piemēriem pasaules skaņumākslā, līdz pat laikmetīgajiem piemēriem, kuros daudz kopīga ar žanra mūsdienīgo traktējumu citvalstu mūzikā. Starp spilgtākajām 20. gadsimta lietuviešu operām nenoliedzami jāmin Feliksa Bajora *Dieva jērs* (*Dievo Avinēlis*, 1981–1982), kurā nostiprinās poliloga jēdziens; laikmetīgā valoda šeit saistīta ar etnozīmēm, dziļu autentiskumu, lietuviskā domāšanas veida arhetipisku izpausmi mazliet savādākā manierē nekā Brona Kutaviča *Strazdā – zaļajā putnā* (*Strazdas žalias paukštis*, 1981). Cita Kutaviča opera *Lācis* (*Lokys*, 2000) veidota postmodernisma garā un saknota mūsu pagānisko senču mitoloģijā; mūzikas valodas ziņā tā zināmā mērā sintezē daudzus Kutaviča agrākos darbus, taču sižeta asums šo kompozīciju jau tuvina *Mācībstundai*.

skaņdarba kopainu. Nebūt ne visi autori apveltīti ar līdzīgu spēju. Turklāt, lai šāds skatījums rastos, komponistam nepieciešama vēl kāda īpašība – viņš nedrīkst būt *iemīlējis* katrā savā intonācijā un dziedot skaņdarba loģiku atsevišķa mirkļa skaistumam.

Paša operas iestudējumā Bartulis, var teikt, pilda reizē divas lomas – no vienas puses, viņš kā tradicionāls diriģents ir cieši saistīts ar katru frāzi, tās atskaņojuma tempu un manieri, savā ziņā līdzinoties suflierim dramatiskajā teātrī. No otras puses, Bartulis, arī būdams diriģents, izturas līdzīgi operas personāžam: saglabājot zināmu ironisku distancētību, viņš rada komiskas situācijas, ir it kā atsvešināts no notiekošā (gluži kā interpretējot cita mūziku), vēro, izvirza savu personu priekšplānā uz mūzikas rēķina, tēlojot pašpārliecinātu *uzpūtīgu* diriģentu, kura parādīšanās jau pati par sevi ir nesalīdzināmi vērtīgāka par skaņdarbu, māksliniekiem, publiku utt. Iestudējumā nepieciešams cilvēks, kurš seko līdzī partitūrai, jo aktieriem ir pilnīgi neiespējami atcerēties visas tajā sastopamās pauzes, kāpumus un kritumus. Parasti diriģents ir pirmām kārtām starpnieks starp orķestri un solistiem, taču šoreiz viņš drīzāk uztverams kā starpnieks starp autoru, solistiem un klausītājiem un vienlaikus arī tehniskais asistents. Starp citu, diriģenta prototips Bartulim bijis poļu komponists un diriģents Kšištofs Pendereckis.

188

Vēl pirms pievēršanās operžanram, 1986. gadā – tolaik skaņradis nesen bija beidzis studijas un radījis atmiņā paliekošu mūziku Torntona Vaildera (*Wildera*) drāmai *Mūsu pilsētiņa* (iestudējums Kauņas drāmas teātrī 1982, režisors Čītis Padeģims/*Padegimas*) – viņš uzsvēra:

[..] *lugā svarīgi, lai mūzika būtu nedaudz atrauta no teksta, nedaudz paceltos tam pāri, šādā gadījumā tā it kā piešķir citu kvalitāti arī pašam tekstam. Kad šāda mūzika seko nevis tekstam, ir augstāk par to vai pat rakstura ziņā pretēja, tad arī teksts var ieskanēties tik negaidīti, ka grūti pat iedomāties* [Gaidamavičūtē 2005 : 226].

Un patiesi, *Mācībstundā* autors šādu negaidītību ir sasniedzis. Bartulis vispār ir netipisku risinājumu piekritējs. Viņš augstu vērtē mirkļa impulsu, neatkārtojamu fantāziju.

Uz jautājumu, kā dzima ideja sacerēt operu *virves tehnikā*, komponists atbild, ka atklājis to pats, lasot dažādus tekstus. Bartulis mīlēja savdabīgu spēli – lasīt tekstu, to dažādi intonējot un pārstatot akcentus; tādējādi radās jauna jēga. Aktieriem šajā ziņā nav dota brīvība, teksts viņiem jāatskaņo ritmiski un atbilstošā intonācijā. Raksturi ir hipertrofēti, katra personāža spilgti iezīmētais pasaules uzskats atklāj tā neprāta pakāpi. Teksti netiek intonēti neitrāli, bet ar tīšu pārspīlējumu, speciāli artikulējot. Katram personāžam ir sava attīstības līkne – no parastas līdz maksimālai histērijai. Šo mērķtiecīgo ākstīšanos var dēvēt par teatrālu, taču arī teātrim šāds runas veids nav raksturīgs, tātad tā patiesi nav dramatiskā teātra izrāde. *Mācībstunda* it kā ir un it kā nav opera: ir uvertūra, ārijas, bet dziedātāji it kā dzied un it kā ne. Paradoksu gars kļūst par vēl vienu provokāciju.

Futūristu teātrim bija raksturīga tieksme uz darbības negaidītību, pēkšņumu, lai skatītājs ne mirkli nejustu mieru, savukārt Jonesku vispār izjauc visus ierastos, stabilos stereotipus. Bartuļa mūzikas rotaļība šo situāciju ārēji mīkstina, pārnesot to tīri estētiskā sfērā.

Atšķirībā no parastās intonēšanas pēc notīm (tās gaitā nav pakāpenības pārejās no viena skaņaugstuma pie cita, un vārdi it kā *sašķeļas*) *virves tehnikas* būtība ir šāda: dziedājums plūst brīvi un iezīmēti tikai vispārējie intonātievi ietvari, kuros atskaņotājam jādarbojas. Ņemot vērā savas balsis īpatnības, viņš pats var izvēlēties intensitāti, reģistrus, veidot balsis dramaturģiju, atstāt rezerves kulminācijām. Tādējādi runa netiek saraustīta, nezaudē savas kontūras, bet iegūst jaunas krāsas. Gan vārds, gan teikums iemanto jaunu plūdumu, un monologs nav garlaicīgs. Izteiksmību pilnībā nosaka intonācija un ritms.

Vokālo partiju brīvību kompensē orķestra partijas, kas visnotaļ konsekventi organizētas uz sērijveida kanona pamata. Pats komponists uzskata, ka, sacerot izvērstu skaņdarbu, nav iespējams izvairīties no sērijtehnikas – tā var būt arī brīva, ar dodekafoniju nesaistīta.

Bartuļa mūzikai tik raksturīgais metafiziskais parametrs *Mācībstundā* parādās it kā greizajā spogulī. Skaņdarba problemātikas centrā ir jautājumi par autoritāti, skolotāju, noziegumu, cinismu, naivitāti, netiešiem līdzzinātājiem utt.

Savā ziņā *Mācībstundu* var uztvert arī kā tradicionālu operu. Tās galvenie atskaņotāji ir solisti un orķestris, norit dramatiska darbība. Orķestra funkcija šeit ir diezgan tradicionāla (tiesa, tā kā *dzīvajā* atskaņojumā piedalās tikai daži mūziķi un pārējās partitūras balsis ir ierakstītas, Lins Paulauskis atzīmē, ka Bartulis diriģē *neeksistējošu orķestri*) [Paulauskis 1999], arī varoņi atveidoti tradicionāli (viens aktieris – viens personāžs, kas nemaina savu būtību visā izrādes gaitā), attieksme pret tekstu ir godbijīga. Tādējādi *Mācībstundā* zināmā mērā turpinās Bartuļa skolotāja Eduarda Balša (*Balsis*) spilgtās un izteiksmīgās mūzikas tradīcijas.

Vēl viena tēma, kas pelna ievērību *Mācībstundas* sakarā, ir groteska. Mūzikā tā parasti neizpaužas tik skaidri kā, piemēram, glezniecībā vai literatūrā, tomēr Bartuļa operā ir visai izteikta. Pats komponists uzskata:

[..] *mūzikā groteska var atklāties daudz spilgtāk nekā citās mākslās, tikai tā joprojām reti „parādās” [..] Jāņem vērā, ka mūzikā tā iespējama un izpaužas daudz plašākā nozīmē, ne tik tieši un „taustāmi”, uzreiz atpazīstami. Līdz ar to var veidoties dziļākas asociācijas, kas arī mūzikai piešķir dziļāku jēgu plašā kultūras kontekstā* [Fragments no Rūtas Gaidamavičutes un Vidmanta Bartuļa sarunas 2006. gada janvārī].

Interesanti, ka orķestra partija nav aleatoriska. Partitūras norādes ir precīzas, un tās visas tiek izpildītas. Orķestra materiāls ir samērā konvencionāls, noteikti pieturas punkti un akcenti palīdz solistiem vai noder kā orientieri. No šīs opermūzikā iesakņojušās tradīcijas acīmredzot

nekur nevar izbēgt, un nav arī vajadzības. Orķestra partijas iekšējā attīstība ir absolūti patstāvīga. Tā nepārmāc solistus, ir dzestra un *akmenscieta*, jo pretējā gadījumā izveidotos acīmredzams vienas situācijas pārsvars, bet šoreiz proporcija ir saglabāta. Šis ir ļoti nopietns orķestris; tas spēlējot vēsta ļoti nopietnu stāstu, traģēdiju ar visām ļaunajām priekšnojautām un nelaimīgo izskaņu. Solopartijās pasvītrotā manierīga pieklājība, kas apgrūtina iespēju paredzēt drūmo atrisinājumu.

Vēl viens operas slānis, ko komponists pats raksturojis kā ceturto personāžu, ir džeza grupa (sitaminstrumentu komplekts). Tai uzticēts komentēt, ilustrēt galveno varoņu runas un situācijas. Kā partitūras sākumā raksta pats Bartulis, šim personāžam ir *jāizceļ valdošā gaisotne un jāveic arī daļēji pretēja funkcija – jārada nekārtība, neloģiskas saskaņas, negaidīti akcenti* [Bartulis 1993 : 2]. Džeza grupa, kas atskaņojuma laikā atrodas uz skatuves, ir visai autonoma – to neietekmē orķestra tempi, ritmi un lielākoties arī dinamika (vienīgais izņēmums ir *Tempo di valse*).

No vienas puses, aleatorika atgriež mūs laikos, kad nošu fiksācija vēl neeksistēja, taču, no otras, mūsu gadsimts ar audio- un videoierakstu iespējām rada vēlreizēju fiksāciju, kas ļauj aleatoriskos darbus iepazīt arī citu tradīciju un skolu interpretiem. Vidmanta Bartuļa *Mācībstundu* videoierakstā iemūžinājuši lieliski Kauņas dramatiskā teātra aktieri – Valentīns Masalskis (*Masalskis*, Skolotājs), Audrone Paškonīte (*Paškonytė*, Skolniece), Roberts Vaidots (*Vaidotas*, Kalpone), kā arī instrumentālmūziķi Kazimirs Stonkus (*Stonkus*), Sauļus Astrausks (*Astrauskas*) un pats Bartulis.

Lai izprastu, kāpēc komponists sacerējis tieši šādu skaņdarbu, jāatsauc atmiņā politiskās un kultūras situācijas nenoteiktība, nepilnvērtība, straujā mainība, kas valdīja tikko neatkarību atguvušajā Lietuvā. Šķita, ka šis laiks nav piemērots garīgajai dzīvei. Operā *Mācībstunda* jūtama zināma dvēseles apjukuma noskaņa un jauna, stabila pamata meklējumi. Tādējādi arī kļūst skaidrs, kāpēc par impulsu kļuvusi tieši Jonesko dramaturģija.

Opera ārēji nav saistīta ar vēsturiskiem notikumiem, tomēr, ja ņemam vērā mūsu valstij dažādās savienībās un ūnijās pasniegtās *mācībstundas*, dažādu reliģiju un kultūru ienākšanu Lietuvā, tad iespējamās daudzveidīgas alūzijas. Patī kultūras situācija neatkarības periodā nav bijusi viennozīmīga. Liela daļa no *mācībstundās* apgūtās vielas izrādījusies absolūti nevajadzīga.

* * *

Vidmanta Bartuļa jaunāko operu *Pas de deux* (pirmizrāde notika 2007. gada 3. decembrī Sv. Katrīnas baznīcā Viļņā) muzikālā sabiedrība gaidīja ar lielu interesi, jo bija apsolīts Lietuvā līdz šim nebijis *opera seria* un t. s. kulinārās operas apvienojums. Komponista iecere bija radīt franču tipa operu. *Kamēr ideja brieda, man kļuva skaidrs, ka tiem jābūt franču karaļu laikiem, bet, tā kā mums visi franču karaļi šķiet līdzīgi, es, īpaši neiedziļinoties, nolēmu*

atainot Franču revolūciju un tās gluži likumsakarīgās sekas, teicis komponists [Gaidamavičiūtē 2007]. Darbība norit 1793. gada janvārī Parīzē, Tempļa pils virtuvē. Libretu radījis pats komponists pēc Aleksandra Dimā romānu motīviem.

Varētu šķist, ka šādai tēmai traģisks pavērsiens ir neizbēgams, tomēr jau nosaukums, kurā akcentēta dejas sfēra, it kā saka priekšā, ka smagās emocionālās artilērijas te nebūs. Taču ceļš uz skumjo patiesību var vest arī caur paradoksa vārtiem. Ja situācijas un teksta jēga pasniegta diametrāli pretējā emocionālā nokrāsā, ja vēsturisko kostīmu izcelto *diženumu* tūdaļ pazemina Pavāra triki, tad katram klausītājam pašam jāatšifrē piedāvātie zemteksti. Vārdu jēgu operā nepārprotami nosaka intonācija, savukārt citi komponenti rada kontekstu.

Karnevāla, darbības funkcija ir pavērst sacerētās jeb iedvestās patiesības un nozīmes citā rakursā, parādīt, ka tās iespējams uztvert pilnīgi pretēji. Viens no iestudētāju pamatmērķiem ir izjaukt iepriekš pastāvošās gaidas, viņi aicina klausītājus atvērties un visu uztvert viegli, kā piedzīvojumu.

Vairoties no teātra valodas stereotipiem, neuzspiežot personisku skatījumu, komponists, iespējams, mazina distanci, kas šķir no ikdienas dzīves, bet pat tad, kad pēc izrādes ēdam viņa vārīto zupu, vienalga nejutām, ka atrodamies viņa *virtuvē*. Zupa – tā ir tikai viens komponents, kas papildina šajā vakarā izklaidētās nozīmes un bezjēdzības, ļaujot katram just personisku iesaist nepārtraukti mainīgajā darbībā.

Neraugoties uz to, ka viss ir taustāms, notiek tepat un šķiet, ka to var sasniegt ar roku, tomēr jūtama laika distance. Vēsturiskās personības – karalis Ludviķis un Marija Antuanete – liek aizdomāties, kāpēc izraudzīti tieši viņi, ko ar šo izvēli komponists gribējis pateikt mūsdienu cilvēkiem. Starp varoņiem iezīmējas cita veida distance. Lai gan karaļpāris runā par ēdienu, bet operas autors ir Pavārs (ēdienu viņš gatavo gluži blakus klausītāju sēdvietām), šīs darbības tomēr nav tieši saistītas, tās šķir gan personāžu sociālais rangs, gan darbības *vieta* (karaļpāris izvietojies skatuves centrā, Pavārs – partera priekšā), bet jo īpaši izteiksmes veids. Karalis un karaliene dzied rečitātīvus, bet Pavārs klusiņām veic savu darbu: viņš tikai žestikulē un brīžam rada skaņas ar katla vāku vai kādu citu no virtuves darbarīkiem, it kā komentējot uz skatuves notiekošo un iedibinot kontaktu ar klausītāju. Tādējādi top savveida tilts no pagātnes uz mūsdienām, izcelta skaņdarba nosacītība, bet reizē akcentēta arī taustāmības, realitātes izjūta. To pasvīturo kāda jautra detaļa – Pavāra *kronis*, kas konstruēts no karotēm.

Distancētību atspoguļo arī dzīvā skanējuma apvienojums ar fonogrammu. Komponists to dēvē par mizanscēnisku attālināšanos, pauzēm bez teksta, kuru laikā mūziķi var atpūsties. Attiecības starp paša Bartuļa un viņa izraudzīto citu autoru mūziku šeit kļūst par režijas līdzekli; tāpat kā vēsturiskais sižets, arī stila citāti smelti no kopējās kultūras mantojuma krātuves un izmantoti, lai radītu nepārtraukti mainīgu darbību. Mūzika, lai gan balstīta augstā stila un ikdienišķu elementu saplūsmē, tomēr nav uzlūkojama pavisam *piezemēti*.

Starp distances šķirtajām parādībām veidojas daudzas arkas. Pirmām kārtām te jāatzīmē komponista stils un Jona Arčikauska (*Arčikauskas*) video, kas saista Sv. Katrīnas baznīcas vēsturisko gaisotni ar mūsdienu tehnoloģijām. Klausītājiem nākas dalīt uzmanību, lai saskatītu dažādus vienojošos pavedienus, aptvertu to radītās asociācijas un izveidotu vispārējo priekšstatu. Tas viss būtiski bagātina nepavisam ne intensīvo skatuves darbību.

Pavārs attiecībā pret karaļpāri ir zemāka ranga persona, tāpēc viņam *nav balss* (vokālās partijas). Ko var pateikt Pavārs, kad runā karaliskās ģimenes pārstāvji, pat ja tikai par ēdienu? Viņam atļauts vien strādāt, bet reaģēt viņš var labākajā gadījumā ar mīmiku. Atrodoties zemāk par skatuvi, zālē, Pavārs tuvinās skatītājiem, turklāt sola viņiem dzīres, tāpēc šī personāža klusais darbs spēj konkurēt ar rosību uz skatuves, un atšķirībā no galvenajiem varoņiem Pavārs zina, ko dara. Robeža starp zāli un skatuvi gandrīz izzūd. Pavārs griež saknes sinkopētā ritmā, kas savā ziņā ir visas kompozīcijas kodols.

Citu mākslu centrā mūsdienās ir koncepcija, ideja, daudzveidīgu sociālo asociāciju un psiholoģisko nianšu projicēšana. Tajā pat laikā televīzija mūs jau pieradinājusi pie raibuma, un tīras vienvēda formas daudziem šķiet nepamatoti viennozīmīgas, grūti izturamas. Bartulis, runājot Bētranda Rasela vārdiem, rosina mūsos vēlmi *šaubīties par to, kas pazīstams, un radīt to, kas vēl nav zināms* [Bartkuvienē 2008 : 101].

Jau opera *Mācībstunda* parādīja, ka ieinteresēt un pārliecināt spēj tikai radikāla izvēle, jo tikpat radikāla bija arī sižetiskā līnija. Interesanti, ka šoreiz pašu scenārija *asi* gluži kā *mākonis* ietin Bartuļa mūzika. Šāds kontrasts: kustību polifonija, no vienas puses, un video (viegli ironiskā Pavāra poza), no otras, ir visai negaidīts līdzāsnotatījums. Komponists līdz ar to rosina apšaubīt daudzu mākslas parādību viennozīmīgu uztveri. Viņa pieeja sasauca ar Umberto Eko *Atvērtajā mākslasdarbā* deklarēto nostādni:

[...] *pieņemt un censties kontrolēt neviennozīmību, kurā mēs dzīvojam un definējam savu pasauli, nenozīmē pakļaut to svešai lietu kārtībai, ar kuru tā saistīta vien kā dialektisks pretstats. Tas nozīmē radīt tādas attiecību modeļus, kuros neviennozīmība būtu pamatota un tiktu uztverta kā pozitīva vērtība* [Eco 2004 : 33].

Šāda neviennozīmība atspoguļo arī aizvien skaidrāk jūtamo formu maiņu visās dzīves un mākslas sfērās. Patlaban liela daļa mūsu kultūras – gan tās primārās formas, gan uztvere – eksistē *neobligātuma* statusā. Mākslai it kā būtu jāienāk mūsu uzmanības orbītā, tomēr tā paliek malā. Nav mums laika ne citam priekš cita, ne priekš sevis, māksliniekiem arvien grūtāk kļūst piesaistīt uzmanību ar savu jaunradi. Preses ievēribu gūst vien tie, kurus viegli pārvērst par *leģendu*.

Tā kā nevienu situāciju nav iespējams izsmelt līdz galam un iztēloties visā pilnībā, tad mūsdienu mākslinieki bieži izvēlas fragmentāru, mozaikveidīgu materiāla pasniegšanas manieri gan attiecībā uz tā

sastāvdaļām, gan to secību. Līdz ar to zināmā mērā tiek palielināts iespējamo lasījumu klāsts.

Tomēr *personiska reakcija, kas nekad nesakrītīs ar iepriekšējo, ir vispārējs nosacījums jebkuram estētiskam [māksladarba] izmantojumam, neatkarīgi no tieksmes uz „atklātumu”* [Eco 2004 : 32]. Žēl, taču šādai personiskai, turklāt arvien mainīgai reakcijai vairums mākslas patērētāju līdz šim nav gatavi. Acīmredzot viens no Bartuļa uzdevumiem ir sagatavot tai.

21. gadsimts vedināt vedina atbrīvoties no jebkurām zināšanām *a priori*, no gaidām un *lielās mākslas*. Tas rosina piešķirt mūsu dzīvei mazliet vairāk zudušās pirmatnības, māca reaģēt uz parādībām atklāti un autentiski. Uz to tiecas arī Vidmants Bartulis. Viņš ne vien konstruējis savas jaunās operas skaņu un skatu ēku, bet, šķiet, arī jautā klausītājam: *Ko jūs par to domājat?* Viņš nenorāda, ko mums vajadzētu domāt, nevaicā, vai viņam izdevies piepildīt mūsu sākotnējās gaidas, bet vienkārši piedāvā atslābināties un gremdēties iespaidos, lai izjustu, kā autora meistarība saplūst ar mūsu katra personisko pieredzi.

Manuprāt, Vidmantu Bartuli var ierindot starp tiem māksliniekiem, kuri mērķtiecīgi sasniedz performativitāti, jo performanse sniedz *iespēju darboties, just gandarījumu, izārdot nostabilizējušās formas. Tā samierina mākslas tradīcijas un anarhismu, tāpēc pamatots ir nosaukums „poētiskais terorisms”* [Pociuss 2007 : 108]. Performatīvs skaņdarbs, kā atzīmē Audrone Žukauskaite, *rada jaunu identifikāciju, jaunu subjektivitātes formu. Te, protams, domāta nevis individuāla, bet kolektīva subjektivitāte* [Žukauskaitē 2008].

Bartulis organiski jūt performativitātes būtību un spēku, tādējādi rosinot vismaz mūziķu saimi uz jaunu izjūtu, netradicionālu darbību.

Kaut arī iestudētājiem bija izdevies sapulcēt radoši spēcīgu komandu, tomēr laika visu akcentu izvietojšanai nav pieticis. Dziedošo aktieru duets – Audrone Paškonīte un Ēvalds Jarass – pagaidām nav tā *sadziedāties* kā *Mācībstundas* trio, un tas apstiprina patiesību, ka tikai retos gadījumos pirmizrādes versijā iespējams sasniegt optimālu rezultātu. Vairāk nekā tikai mūziķa pienākumus centās izpildīt divpadsmit (!) orķestrantus (tā vai savādāk – šīs bija karaļpāra pēdējās vakariņas) diriģējošais Donats Katkus. Jona Arčikauska domubiedrs arī šoreiz bija gan scenogrāfs, gan mākslinieks un režisors. Varbūt jāpiebilst, ka arī horeogrāfs, jo plastikas grupa atveidoja iznīcinātās franču aristokrātijas manierisma piesātināto karaļa un karalienes *deju*. Katkus acīmredzot uztvēra savu misiju savādāk, nekā bija gaidījuši iestudējuma dalībnieki. Starp citu, viņa uzņemtais videofilma ir neparasti spilgta.

Jādomā, ka izrādes veidotāji ar šo *Fluxus* paraugu tiekušies izlīdzināt robežu starp mākslu un dzīvi.

Vienkārši un klusi mākslas pasaulē ienākušais Bartulis drīz kļuva par populāru autoru. Viņa kompozīcijas iztur laika pārbaudi – to apliecina atkārtoti iestudējumi. Bartulis ir plaša spektra skaņradis,

kurš raksta visdažādāko mūziku – no instrumentāliem un vokāliem kamersacerējumiem līdz simfoniskiem opusiem, no skatuves darbiem līdz elektroniskajai un multimediju mūzikai, pa vidu izmēģinot savus spēkus dažādos lietišķās mūzikas (teātris, kino, muzikālie pavadījumi pasakām utt.) žanros. Līdzās Broņum Kutavičam viņš ir visinteresantākais instrumentālā teātra un citu netradicionālu žanru pārstāvis, muzikālu stāstu un poētisku miniatūru meistars. Bet tagad jau arī – jauno operas ceļu izlūkotājs.

Skolniece *Mācībstundā* ir Skolotāja vērojumu un izsmiekla objekts, un šai ziņā viņa tuva Frīdriha Nīčes piedāvātajai Sievietes vīzijai – viņa uztverē tā nav apveltīta ar spilgtu personību, bet gan koncentrējas uz rotājumu spožumu un fiziskā ķermeņa skaistuma demonstrējumu. Pastāvīgais ārienes izcēlums, piedāvājot to visu apskatam, *Mācībstundā* izpaužas nepārprotami: gan kostīmi, gan pozas un pat teksta/skaņas atveids šķiet gluži vai kā uz grezna šķīvja pasniegti.

Ja pieņemam, ka *mūzika ir gara un esības metafora vēsturē* [Leppert 2007 : 330], tad Bartuļa daiļradē varam *izlasīt* viņa daudzciekušās paaudzes pieredzi, mēģinājumu paslēpties poētisku vīziju pasaulē, pēc tam aizsargāties, izmantojot ironiju, tomēr gan vienā, gan otrā gadījumā vērojama tieksme nenodot savu garu. *Nostalģija pēc zaudētās pagātnes sevišķi pastiprināja pasivitātes jūtas un atskatus pagātnē*, pamatoti raksta Naomi Kaminga [Cumming 2007 : 368].

Pēctecība pagātnes tradīcijām Bartuļa mūzikā uztverama kā organiskas daiļrades apzināta izpausme, kas sakņota muzikalitātes izjūtā. Ja jau reiz esam sākuši runāt nevis par radošo ģēniju, bet par kompozīcijas tehnikām, tad pēctecības jēdziens aktuāls arī attiecībā uz dažiem daiļrades likumiem. Franča Šūberta mūzika – ar šo komponistu Bartulis saista savu mākslu pirmām kārtām un visbiežāk piemin viņu savos darbos – izceļas tieši ar jūtu autentiskumu. Romantisma un neoromantisma savstarpējai arkai nav nepieciešami papildargumenti. Pēctecība jau pati par sevi paredz godbijīgu attieksmi pret pārmantoto vērtību, tās glabāšanu un atzišanu.

Lai novērtētu intertekstualitāti, svarīgi noskaidrot arī attieksmi pret *atmiņā glabāto* daiļradi. Tā var būt gan nostalgiska, gan viegļas ironijas caurausta... Katrā ziņā intertekstualitātes izmantojums nenoliedz Bartuļa individualitāti. Tas palīdz iezīmēt robežas, vieglāk atrast kopīgu valodu, nodibināt saikni ar klausītāju, līdzīgi tam, kā sarunā iesaistīti cilvēki cenšas *noskaidrot*, ka abiem, patīk, piemēram, viens un tas pats dzejnieks.

No tā vai cita avota aizgūta mūzika, atklājot savu jēgu, daļēji līdzinās aforismam, kuram ikviens konteksts piešķir savu nozīmes niansi. Oponējot mehāniskumam, Bartulis varētu izteikties ar Rolāna Barta vārdiem: *Sacerēšanas process vienmēr ir kompromiss starp brīvību un atmiņu* [Valency 1998 : 184].

BARTULIS' EXPRESSION IN THE OPERA

Rūta Gaidamavičiūtė

Summary

Edited by Īrisa Vīka

Among the most prominent opera composers in Lithuania Vidmantas Bartulis stands out as an author of non-typical solutions who values an unrepeating fantasy of the moment. Alongside with his operas mention must be made of the *The Lamb of God (Dievo Avinėlis, 1981–1982)* by Feliksas Bajoras which consolidated the idea of polylogue and related, in a manner different from that of *Thrush – the Green Bird (Strazdas žalias paukštis, 1981)* by Bronius Kutavičius, the contemporary language, ethno signs and deep authenticity as well as the archetypal expression of Lithuanian thought. Opera *The Bear (Lokys, 2000)* by Kutavičius in a postmodernistic view presents us with a myth of barbaric ancestors and synthesizes the major part of Kutavičius' early works through the language of music. In terms of its drastic plot the opera is closer to Bartulis' *A Lesson (The Pamoka, 1993)*.

Bartulis tried to break through in a different way, having resolutely revised both the language itself and the manner of presenting opera. That unnaturalness has a depressing effect on both performers and listeners. And being very sensitive towards falseness, Bartulis could not miss it. He makes himself important like a self-confident *pompous* conductor whose very participation in the production is much more valuable than the work itself, artists or listeners etc. It is interesting that his prototype was the Polish composer and conductor Krzysztof Penderecki.

Another thing worth mentioning while speaking about *A Lesson* is aleatory technique. It was partly limited by the composer's participation in the process of the performance. He limited the accidental moment in the vocal parts. But had the actors prepared the parts themselves, the accidental moment would undoubtedly have increased. The orchestral part is not aleatoric. The role of the orchestra is rather similar to that in a traditional opera. We can partly apply to Bartulis' creative method the insight of Arnold Schönberg. The repetitive form of *A Lesson* which seems to return to its initial point should cause a feeling of cathartic harmony, based on the nature of the material, but the psychological tension, suffered not long ago upon discovering how the repetitively beginning scene, which seems to be idyllic, will end – a new round of events – leaves the listeners with a twofold feeling. A feeling of tension which seems to ease but the shadow of the former tension is more tangibly lingering about the consciousness of the listener.

We may state that Vidmantas Bartulis searches for the new possible ways for chamber opera. After composing *A Lesson* in 1993 the composer

planned to create a cycle of chamber operas. There were composed: *Mozart's Birthday (Mozarto gimtadienis)* for the anniversary of Wolfgang Amadeus Mozart in 2006, *Morning Star (Aušrinė)*, libretto by Liudvikas Jakimavičius and Bartulis) in 2006 and *Pas de deux* (libretto by Bartulis after the texts by Aleksandre Dumas) in 2007. The *Morning Star* is after the material of saga and continues the tradition of poetic opera. The opera has not been staged yet. It is significant to compare it to Bronius Kutavičius opera *Old Man Bones on the Iron Mountain (Kaulo senis ant geležinio kalno)*, 1976).

Mozart's Birthday became almost opera-pastiche under the request of festival organizers. Nevertheless, Bartulis managed to create Mozartian quip and to keep a subject's intrigue, which is typical for such works. Herewith the listeners were allowed to admire the immortal Mozart's music without considerable pretensions to authority. The composer collected the public-beloved arias from different operas (*The Marriage of Figaro*, *The Abduction from the Seraglio*, *The Magic Flute*) and the extract from Requiem. Then Bartulis wrote his own libretto, arranged the extracts under his own order and merged together with his original music. This music was organic to Mozart's creation. Mostly composer used the recitative links where the turns of subject were introduced. Between other compositions with such an in-text technique this opera is considered to be the boundary, impossible to cross.

The latest Bartulis' opera *Pas de deux* is an unprecedented combination of opera seria and culinary opera in Lithuania. The composer intended to compose a French opera. Bartulis chose the period of French revolution. The act happens in Paris, kitchen of Tampl's palace, in January, 1793.

As Bartulis organically perceives the essence and power of performance, he stimulates the new experience and refined taste of improvisations, which are full of cultural associations. It may be assumed that the show authors try to eliminate the border between the art and life after the example of Fluxus. The carnival and action have the function to invert the made-up or implemented truth and meanings and to demonstrate the possibility of perceiving them in a controversial way. The composer questions the unambiguous attitude towards various art appearances. Consequently, his contribution toward the formation of a new chamber opera model is vivid.

Literatūra

Bartkuvienė, Linara. Virginijos Woolf romanas „Džeikobo kambarys“ ir Bertrand'o Russello filosofija. *Metai* 1 (2008), p. 100–108

Bartulis, Vidmantas. Sunku būti lakoniškam / Su kompozitorium Vidmantu Bartuliu kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė. *Kultūros barai* 2 (2004), p. 56–60

Bartulis, Vidmantas. Vidinė garsų laisvė / V. Bartulio ir R. Gaidamavičiūtės pokalbis. *Kultūros barai* 11 (1986), p. 19–22

Chomiński, Józef; Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Opera i dramat*. Kraków: PWM, 1976

Cumming, Naomi. Tapatinimosi siaubai: Reicho skirtingi traukiniai. *Muzika kaip kultūros tekstas* / Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 365–387

Donington, Robert. *Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music and Staging*. New Haven: Yale University Press, 1990

Eco, Umberto. *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje* / Iš italų kalbos vertė Inga Tuliševskaitė. Vilnius: Tyto alba, 2004

Fischer, Erik. *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Steiner, 1982

Gaidamavičiūtė, Rūta. Bartulis kviečia šokio. *Literatūra ir menas*. 2007, lapkričio 23

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005

Heidegeris, Martin. *Rinktiniai raštai* / Iš vokiečių kalbos vertė Arvydas Šliogeris. Vilnius: Mintis, 1992

Kutavičius, Bronius. Tikiu įkvėpimu / Su kompozitoriumi Broniumi Kutavičiumi kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė. *Pergalė* 12 (1987), p. 142–151

Leppert, Richard. Tylos troškimas. Muzikos ikoniškumas. *Muzika kaip kultūros tekstas* / Sudarytoja Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 298–331

Leščinska, Beata. Konvencijų žaismas Krzysztofo Pendereckio operoje buffa „Karalius Ūbas“ ir Vidmanto Bartulio operoje „Pamoka“. *Kultūros barai* 2 (1998), p. 48–54

Lindenberger, Herbert S. *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984

Martinaitis, Algirdas. Esu įpratęs idėjas nusiskinti iš oro / R. Gaidamavičiūtės ir A. Martinaičio pokalbis. *Kultūros barai* 5 (1996), p. 25–28

Paulauskis, Linas. Keli žodžiai apie kompozitoriaus Vidmanto Bartulio kūrybą. *Šiaurės Atėnai*. 1999, vasario 13

Pocius, Kasparas. Požiūriai. *Metai* 11 (2007), p. 104–112

Širvinskas, Juozas. Vytauto Marijošiaus premija – Vidmantui Bartuliui / Užrašė Eglė Ulienė. *Muzikos barai* 2 (1996), p. 18

Tarasti, Eero. On the modalities of opera. *Semiotica: Special Issue on the Semiotics of Music* 66/1–3 (1987), pp. 155–168

Valency, Gisele. Tekstinė kritika. *Literatūros analizės kritinių metodų pagrindai. Literatūros kritika / Sud. Daniel Bergez. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 183–201*

Wallerstein, Immanuel. *The End of the World as We Know It: Social Science for the Twenty-First Century*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999

Žukauskaitė, Audronė. Performatyvus menas: Urbonų atvejis. *Šiaurės Atėnai*. 2008, sausio 5, p. 11

Тараканов, Михаил (редактор-составитель). *Советский музыкальный театр. Проблемы жанров*. Москва: Советский композитор, 1982

Citi avoti

Bartulis, Vidmantas. *Pamoka (Mācībstunda; partitūra)*, 1993

Fragments no Rūtas Gaidamavičūtes un Vidmanta Bartuļa sarunas 2006. gada janvārī [Iš Rūtos Gaidamavičiūtės ir Vidmanto Bartulio pokalbio 2006 sausio mēnesī]

... um spannenden Klang zu erzeugen

EINIGE ANALYTISCHE BETRACHTUNGEN ZU LEPO SUMERAS *IN ES*¹

Gerhard Lock

Der Gegenstand der Untersuchung des vorliegenden Artikels ist das Stück für zwei Klaviere *In Es* (1978) des estnischen zeitgenössischen Komponisten Lepo Sumera (1950–2000). Es werden verschiedene Aspekte der Struktur untersucht und die Vielfältigkeit dieses Werkes herausgestellt. Zu Beginn des Artikels wird *In Es* im Kontext des frühen Klavierschaffens des Komponisten betrachtet und danach in den Zusammenhang verschiedener Kompositionstraditionen gestellt, wobei folgende Aspekte untersucht werden: Harmonie, Form, Themen und Motivik sowie Elemente der Reihentechnik. Die Motivik wird auch im Spannungsfeld von Hör- und Partituranalyse betrachtet und ihr eine Systematik der Melodiekonturanalyse zugrunde gelegt, die es ermöglicht, die Elemente der Musik Sumeras strukturell hierarchisch und auch auf der semantischen Ebene als in Zeit und Raum sowohl gebunden als auch ungebunden zu systematisieren. Dazu wurden u.a. auch graphische Analysemethoden angewandt, um Hauptideen, Motive, Tiefenstrukturen und Elemente, die von außerhalb der Kunstmusik stammen, darstellen zu können.

1. *In Es* im Kontext des frühen Klavierschaffens von Lepo Sumera

In Es für zwei Klaviere entstand im April des Jahres 1978 und zufälligerweise fanden zwei Uraufführungen am selben Tag (25. April 1978) in verschiedenen Städten statt: in Tallinn durch Nata-Ly Sakkos und Toivo Peäske, in Baku durch Nora Novika und Raffi Haradžanjan [Vaitmaa 1992 : 20]. Zu dem frühen Klavierschaffen von Lepo Sumera gehören Stücke wie *Ostinato-Variationen* (1967)², *Fughetta und Postludium* (1972) und *Pianissimo* (1976). In den *Ostinato-Variationen* verwendet Sumera alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter (ohne sie zu wiederholen), obwohl er erst später nach eigenen Worten auf Empfehlung des estnischen Komponisten Veljo Tormis (*1930) das Zwölftonlehrbuch von Ernst Křenek las.³ Eine Zwölftonreihe nutzt er auch später in *Fughetta und Postludium*. Davon abgesehen wendet er Dodekaphonie jedoch nicht streng an, sondern ist auf der Suche nach einem eigenen System. Auch *In Es* beinhaltet eine Zwölftonreihe, obwohl diese nicht konsequent den Regeln der Dodekaphonie folgend verarbeitet wird. Wichtiger als die Strenge eines Systems ist für Sumera die Suche nach eigentümlichen Klangstrukturen, die Vertiefung in den Klang und seine Kontraste sowie das Interesse an den verschiedenen Spieltechniken von Instrumenten (z.B. finden wir in *Pianissimo* interessante Pedaleffekte). Hierin ist Sumeras Eigenartigkeit sehr deutlich zu erkennen, dazu auch seine Fähigkeit ein Stück aus einer einzigen Idee heraus zu entwickeln.

¹ Dieser Artikel basiert auf meinem Vortrag *Lepo Sumeras „In Es“ für zwei Klaviere* für ein Seminar zum Schaffen Lepo Sumeras am 6.4.2003 im Estnischen Theater- und Musikmuseum (im Rahmen der Estnischen Musiktage). Die erste Fassung des Artikels wurde im Mai 2004 in der Zeitschrift *Teater. Muusika. Kino* auf Estnisch veröffentlicht. Die vorliegende deutschsprachige Fassung wurde vom Autor selbst übersetzt und für den vorliegenden Sammelband um theoretische Gedanken erweitert. Die erweiterte Fassung des Artikels entstand im Rahmen des Forschungsstipendiums *Graphische Methoden und ihre Anwendung bei der Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts* des Estnischen Wissenschaftsfonds (*Eesti Teadusfond*) von Kerri Kotta und Gerhard Lock (ETF6866; 2006–2008). Der Kontext des von Lepo Sumera stammenden Zitat-Fragments der Überschrift ist folgender: *Dies können Vogelstimmen sein, müssen es jedoch nicht. Solch eine Motivik hat mich seit der Kindheit begeistert. Hier brauchte ich es, um zwei Klaviere in verschiedenem Rhythmus „ticken“ zu lassen und um spannenden Klang zu erzeugen* [Vaitmaa 1992 : 20].

² ... das früheste Stück, was der Komponist [Sumera] bis heute zu seinen Werken zählt... [Vaitmaa 1992 : 10]

³ Ernst Křenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, 1940. Es existiert aus den 1960er Jahren eine Übersetzung ins Estnische [siehe Vaitmaa 1992 : 11].

In Es weist eine komplexe Struktur auf und basiert auf sechs Grundideen: *Es*, Cluster, Tonleitern, Akkorde, Vogelstimmen und Kontrast von Registern. Darüber hinaus verwendet Sumera überzeugend sowohl die reichhaltigen Klangmöglichkeiten des Klaviers als solche als auch die spezifischen Möglichkeiten, die ein Klavierensemble bietet. Eine besondere Rolle kommt dem auskomponierten zentralen Ton *Es* zu, welcher als *roter Faden* das gesamte Werk durchzieht. Dazu finden wir, wie zuvor schon erwähnt, modale Strukturen, Akkorde, Cluster, eine Zwölftonreihe mit besonderer Struktur und mit Vogelstimmen vergleichbare Abschnitte.

Ein herausragendes Merkmal des Stückes ist eine vielschichtige Struktur, die zugleich verflochten und organisch ist. Eine der erfahrensten estnischen Musikwissenschaftlerinnen auf dem Gebiet der Neuen Musik, Merike Vaitmaa, hat das Werk folgendermaßen charakterisiert: „*In Es*“ für zwei Klaviere ist ein unkompliziertes Konzertstück, welches zugleich tokkatenhaft fröhliche Bewegung aufweist und auch mit Klangfarbennuancen begeistert [Vaitmaa 1992 : 20]. Zugleich ist es virtuos und mit Humor gewürzt.⁴

⁴Bezüglich Humor und Vogelstimmen in Lepo Sumeras Instrumentalmusik sind Publikationen von Kai Tamm zu empfehlen. Der Autorin zufolge gehört *In Es* als Tonmalerei zur Kategorie der Werke mit verweisendem Humor bzw. mit Objekten verbundenem Humor [Tamm 2001 : 50–51; Tamm 2006 : 26].

2. *In Es* im Kontext verschiedener Kompositionstraditionen

2.1. Harmonie, Akkorde

In diesem Stück gibt es keine funktional-harmonischen Kadenzbeziehungen; obwohl der Komponist verschiedene Dreiklangsbildungen (hauptsächlich in Moll) verwendet, treten sie hier in einer sich von traditionellen Schemata unterscheidenden Funktion auf (z.B. Terzgleichheit). In äußersten Registern zugleich erklingende Dreiklänge sind als polyharmonische Verbindungen zu betrachten.

2.2. Form, Themen und Motive

Die Form des Stückes kann man als rondoartig bezeichnen [Vaitmaa 1992 : 20], dennoch fehlen hier im klassisch-romantischen Sinne klar voneinander trennbare Themen. Themafunktion übernehmen verschiedene Motive, die aus der gleichen Keimzelle stammen bzw. leicht daran zu erkennen sind, dass sie Assoziationen zu sowohl außermusikalischen Klängen als auch zu Musik außerhalb der ersten Sparte aufweisen, darunter das *Vogelstimmenmotiv* und das *Jazzmotiv*. Das musikalische Material des Stückes kann man in Hauptideen und Motive unterteilen, wobei einige Hauptideen auch Motivstatus erhalten. Alle Namen der Hauptideen und Motive stammen vom Autor des vorliegenden Artikels.

2.3. Elemente der Reihentechnik

Sumeras Interesse an zeitgenössischen Kompositionstechniken führte ihn zu verschiedenen Lösungen. Er hat u.a. freie Dodekaphonie

angewandt. Auch in diesem Stück finden wir ein vom Komponisten selbst entwickeltes System einer quasi-chromatischen Reihe.

3. Strukturanalyse

Während eines Komponistenabends in Riga hat sich Lepo Sumera in folgender Weise geäußert:

Die Aufgabe eines Komponisten ist es ein Motiv, möge es auch das einfachste la-si-do-re sein, so niederzuschreiben, dass der Hörer nicht enttäuscht reagiert: ach, das ist ja la-si-do-re..., sondern staunend hört: oh...! la-si-do-re...! Und so fort durch das ganze Stück [Vaitmaa 1985 : 10].

Diese durch das Zitat beschriebene Denkweise scheint besonders für das reife Schaffen Sumeras charakteristisch zu sein, aber schon in diesem hier zu analysierenden Stück finden wir einfache Motive, die einzeln erklingend nicht besonders neu oder interessant zu sein scheinen. Dennoch verwendet der Komponist sie in einem interessanten Kontext. Zu diesen Motiven zählen z.B. einfache ansteigende oder abfallende Quinten, die diatonische Tonleiter (auf den weißen Tasten der Klaviatur) oder Akkorde (sowohl simultane als auch sukzessive bzw. arpeggierte). Nicht ohne Bedeutung ist natürlich die Hauptidee des Stückes *Es*. Eine scheinbar einfache Idee – Tonrepetition – wird mit Hilfe durchdachter Fakturbehandlung zum *roten Faden* des Stückes.

201

3.1. Hauptideen

Es ist nicht bekannt, ob alle im Laufe der Analyse aufgefundenen sechs Hauptideen dem Komponisten gleichermaßen wichtig waren. Auf jeden Fall aber sind sie sowohl beim Betrachten der Partitur als auch beim Hören des Stückes deutlich wahrnehmbar. Hauptideen sind solche Klangphänomene der Oberflächenstruktur, die sich erstens durch das ganze Stück ziehen bzw. die ein- und dieselbe semantische Funktion im Laufe des gesamten Stückes innehaben. Zweitens unterscheiden sie sich in ihren Merkmalen deutlich voneinander.

Der Titel des Stückes ist *In Es*, deshalb scheint es natürlich und nahe liegend, dass der Komponist den klaren Wunsch hatte seine Musik aus einem einzigen Ton zu entwickeln (in diesem Falle *es*). Zu den Hauptideen zählen hier auch enge Cluster, denn sie stören bzw. unterbrechen die Hauptidee *Es*. Ansteigende diatonische Tonleitern bilden einen Kontrast sowohl zum stetigen *es* als auch zum relativ kurzen, aus nur vier Tönen bestehenden Cluster. Akkorde sind überwiegend Moll-Dreiklänge, die entweder simultan oder sukzessiv (ansteigend arpeggiert) auftreten. Solche Motive haben Sumera schon seit der Kindheit begeistert; es sei egal, ob es sich um Vogelstimmen handele oder nicht (siehe Sumera-Zitat – Fußnote 1).

Jedes Register des Klaviers hat eine eigene Klangcharakteristik, mit dessen Hilfe der Komponist ein vielfarbiges Klangbild zu schaffen vermag.

3.2. Motive

Die hier anzutreffende Motivik unterscheidet sich in vielem von der traditionellen, deshalb ist es erforderlich diese zu definieren. Als Motive werden alle Tonansammlungen bezeichnet, die die Tiefenstruktur des Stückes bilden. Ein wesentliches Merkmal der Motive sind ihre Bewegungstrajektorien im Klangraum, und sie unterscheiden sich voneinander deutlich dadurch, dass sie Bewegung beinhalten oder statisch sind. Motive können kürzer oder länger sein.

Die hier anzutreffenden Motive können in vier Gruppen eingeteilt werden. Motiv 1 ist ein kleiner, aus vier Tönen bestehender chromatischer Cluster; Motive 2–3 bestehen aus absteigenden oder ansteigenden Quinten; Motiv 4 basiert auf entweder simultanen oder sukzessiven Akkorden. Motiv 5 bildet sich aus verschiedenen ansteigenden Tonleitern. Motiv 6 ist eine Ausnahme, denn es findet sich sowohl in gegensätzlich verlaufenden Akkorden als auch in Figurationen. Motive 7–9 sind längere melodische Bildungen (*lyrisches Motiv, Vogelstimmenmotiv, Triolenmotiv*).

Alle Motive sind miteinander verbunden; sie entwickeln sich von einem ins andere oder verwenden gleiches Tonmaterial. Häufig sind sie rhythmisch ähnlich, manchmal auch von ihren Bewegungstrajektorien her; sie erklingen oft zeitgleich oder verschmelzen zu Zusammenklängen.

Beispiel 1. Namen und Nummeration der Motive

1. Cluster

2. Quinten (absteigende)

2.1. langsame Quinten

2.2. schnelle Quinten

2.2.1. *Jazzmotiv*

3. Quinten (ansteigende)

3.1. Quinten ohne Zusatztöne

3.2. Quinten mit Zusatztönen

4. Dreiklänge

4.1. arpeggierte Dreiklänge

4.2. simultane Dreiklänge

5. Tonleitern (ansteigende)

5.1. phrygische Tonleitern

5.2. dorische Tonleitern (ansteigende und absteigende)

5.3. quasi-glissando (auf weißen Tasten)

6. Wechselmotiv

6.1. melodische Linien in Figuration

6.2. melodische Linien in Simultanakkorden

7. Lyrisches Motiv

8. Vogelstimmenmotiv (Nachtigall-ähnlicher Vogel)

9. Triolenmotiv (quasi-chromatische Reihe)

3.3. Motivanalyse im Spannungsfeld von Partitur- und Höranalyse

Um für die zuvor auf dem induktiven Wege aufgefundenen Merkmale der Motivik und Hauptideen Sumeras eine theoretische Basis zu finden, bietet es sich an, sowohl Prinzipien der semiotischen als auch solche der Melodiekonturanalyse in Betracht zu ziehen. Erstere ist ein sehr weites Feld, welches innerhalb der letzten Jahrzehnte immer mehr an Bedeutung gewonnen hat⁵, letztere wird überwiegend intuitiv angewendet⁶, besonders auch im deutschsprachigen Raum.⁷ Eine grundlegende Systematisierung bietet jedoch Charles R. Adams [Adams 1976 : 179–215; zitiert nach Cook 1987 : 196–197] mit der sogenannten Interval-Frequenz-Technik (*interval frequency technique*), bei welcher die Tonhöhenstruktur abstrahiert und zeitunabhängig totalisiert wird. Zu semiotischen Analysen von Jean Jacques Nattiez und Elisabeth Morin gehören u.a. Merkmal-Listen (*feature-lists*), die musikalischen Einheiten bzw. Tonansammlungen sowohl (1) auf Basis traditioneller Notenschrift konkret und paradigmatisch mit allen ihren signifikanten Merkmalen (Tonhöhe, Rhythmus usw.) schildern als auch (2) abstrahiert und paradigmatisch in getrennten Listen (Intervallverhältnisse und rhythmische Merkmale) darstellen. Man kann also Tonansammlungen in Abhängigkeit von deren Zeitgebundenheit und deren Zeitungebundenheit betrachten, siehe dazu auch J. J. Nattiez' Konzept der paradigmatischen und syntagmatischen Analyse signifikanter musikalischer Einheiten [dargestellt nach Cook 1987 : 151 ff., 165]. Als methodologische Grundlage vieler Analysemethoden gilt das Konzept der Hierarchisierung, Segmentierung und Gruppierung, welches sowohl in der Partitur- als auch der Höranalyse durchgeführt wird und im Wahrnehmungsbereich musikpsychologisch erklärbar ist (darunter Gestaltprinzipien und Funktionen des Kurz- und Langzeitgedächtnisses).⁸ Darauf zu verweisen ist notwendig, da im vorliegenden Artikel zwar ein grundsätzlich musiktheoretisch-strukturelles Verfahren verwendet wird, jedoch mit Höranalyse als Ergänzung zur Partituranalyse und den Begriffen *Gestalt*, *Bewegungsrichtung*, *Vektor* usw. unweigerlich in den musikpsychologischen Bereich hinübergegriffen wird, da dies bei der Analyse zeitgenössischer Musik (auf Grund des Wegfalls traditioneller Strukturen und Formen) unabdingbar ist.

⁵ Übersicht siehe Cumming [Cumming 2008] und Norris [Norris 2008 a und b].

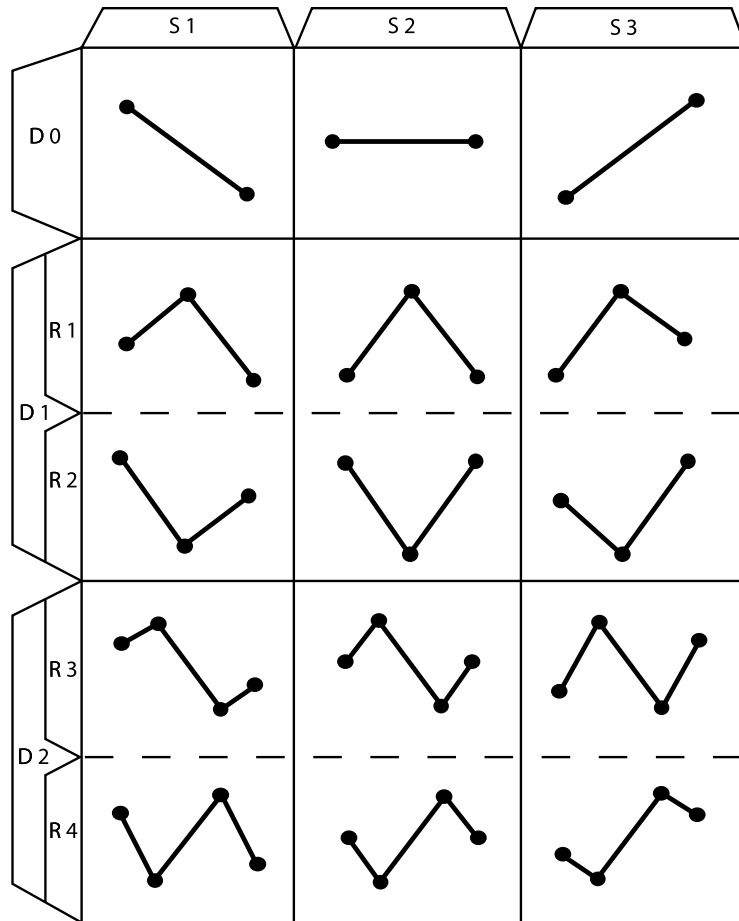
⁶ Eine Übersicht zu intuitiven, systematischen, systembasierenden und automatischen Analysemethoden siehe Lock [Lock 2006].

⁷ Stellvertretend und nur stichprobenartig herausgreifend de la Motte [de la Motte 1981], Holtmeier [Holtmeier 1999].

⁸ Übersicht über verschiedene Analysemethoden siehe Cook [Cook 1987], Übersicht zum Konzept der Hierarchisierung siehe Baroni, Dalmonte und Jacoboni [Baroni, Dalmonte und Jacoboni 1995].

Beispiel 2 zeigt die Typologie der Melodiekonturanalyse von Charles R. Adams, in welcher er eine aus nur vier Tönen bestehende Tonansammlung als grundlegende Einheit festschreibt: erster Ton, letzter Ton, höchster Ton, tiefster Ton. Es ergeben sich also 15 verschiedene Konturtypen, wobei teilweise auch aus zwei oder drei Tönen bestehende Typen dargestellt werden, die (nach Cook) daher zustande kommen, dass zwei oder drei der insgesamt vier Merkmale ineinander fallen können (z.B. kann der letzte Ton der höchste und der erste der tiefste sein, oder es kann einen ersten, tiefsten und letzten Ton geben usw.).

Beispiel 2. Typologie der Melodiekonturanalyse von Charles R. Adams



Im vorliegenden Artikel besteht als einziges das Cluster-Motiv (Nr. 1) aus vier (chromatisch angeordneten) Tönen, die noch dazu weder rein horizontal – melodisch bzw. sukzessiv – noch rein vertikal – harmonisch bzw. simultan – erklingen und auch keine weiteren Tonhöhen- und Rhythmus-Varianten aufweisen, sondern durch das Tremolo zu einer

explizit sonoristischen Hörgestalt werden. Das Cluster-Motiv ist sowohl das strukturell *vollständigste* (abgeschlossenste, perfektteste) und abstrakteste als auch das klanglich selbständigste, welches noch dazu semantisch als zweite Hauptidee fungiert, die mit der ersten und augenscheinlichsten Hauptidee *Es* inhaltlich in Kontrast steht – wobei bei dieser nur ein einziger Ton den Kern der Struktur ausmacht, deswegen kann sie hier nicht als Motiv qualifiziert werden.

Die weiteren Motive bestehen grundsätzlich aus mehr als vier Tönen, deren Kern jedoch ebenfalls entweder auf zwei oder drei Töne abstrakt reduziert werden kann. Dazu zählen die Quinten der Motivgruppen 2 und 3 (im Beispiel 1 als oberste Kategorie und zugleich abstrakter Kern wurde hier das melodische, sukzessive Intervall gewählt). Dreitönig sind im Kern die Dreiklangsmotive der Motivgruppe 4 (im Beispiel 1 als oberste Kategorie Dreiklänge, die simultan und arpeggiert auftreten können). Die Motivgruppe 5 umfasst Tonleitern mit sowohl 7–8 als auch mehr Tönen (12–15, über eine Oktave hinausgehend). Bei der Motivgruppe 6 kann das *Wechselmotiv* in der Variante 6.2. in zwei zweitönige und eine viertönige Unterstruktur untergliedert werden (*e-d fis-a fis-e-g-gis*, parallel dazu erklingt *d-e c-a c-d-h-b*, siehe Beispiel 3), welche in zeitlichem Abstand voneinander erklingen. Grundsätzlich wurde der Begriff *Motiv* auch auf längere Strukturen ausgeweitet (der Themenbegriff erschien hier als zu fixiert auf klassisch-romantische Traditionen und damit unbrauchbar, da die Form eher als kaleidoskopartig bezeichnet werden muss), die dann jedoch zum Teil strukturelle, zum Teil auch semantische Hinweise auf den jeweiligen Charakter der musikalischen Einheit liefern. Auch diese wiederum können in zwei-, bzw. dreitönige Unterstrukturen untergliedert werden, vornehmlich Motiv 7 – *lyrisches Motiv* (diesmal ohne Pause zusammenhängend erklingend, jedoch rhythmisch-konturell unterscheidbar). Auch Motiv 8 – *Vogelstimmenmotiv* – besteht im Kern aus zweitönigen (Vorschläge) und als rhythmische Erweiterung aus dreitönigen Unterstrukturen (siehe Beispiel 9). Das Motiv 9 – *Triolenmotiv* – wird (ebenso wie Motiv 6) als zweistimmig behandelt, wobei die rechte Hand Dreitongruppen, die linke Hand kontrapunktisch synkopiert Zweitongruppen ausführt (siehe Beispiel 8).

Die Tabelle des folgenden Beispiels 3 zeigt Möglichkeiten der Motivanalyse im Zusammenspiel von Partitur- und Höranalyse. Dabei kann man sich entweder auf die Tonhöhe, den Rhythmus oder die Bewegungsrichtung konzentrieren, und man muss entscheiden, ob das Motiv als register-sensibel oder -unsensibel betrachtet werden kann. Übergeordnet erkennt man vier Hauptkategorien: klangzeit-unbezogene, klangzeit-bezogene, klangraum-bezogene und klangraumzeit-bezogene Kategorien. In der Tabelle sind alle Hauptmotive und ihre Varianten dargestellt, es kann hier jedoch aus praktischen Gründen keine komplette Detailanalyse aller Motive, ihrer Varianten in Hinsicht auf ihr (mehrfaches) Auftreten (bzw. deren zahlreiche rhythmische Varianten) geboten werden.

Es soll hier lediglich ein Grundprinzip der Kategorisierung vorgestellt werden, welches Anhaltspunkte für weitere Detailanalyse bietet.

Abstrakt als Kategorie ist hier das Analysieren einzelner Aspekte wie (geordnete und ungeordnete) Tonklassen auf der einen, Dauer (Rhythmus) in verschiedenen Varianten auf der anderen Seite gemeint. Diese abstrakten Kategorien sind zugleich register-unsensibel. Tonklassen sind darüber hinaus als klangzeit-unbezogen zu betrachten, mit dem Rhythmus haben wir jedoch zugleich eine schon klangzeit-bezogene Kategorie vor uns. Als abstrakte Kategorie ist ebenfalls noch die Bewegungskontur zu betrachten, welche Tonhöhe (beinhaltet Registersensibilität) und Bewegungsrichtung (von einer Note zur nächsten usw. im Tonhöhen-Zeit-Raum, im weiteren Vektor genannt) umfasst. Die Bewegungskontur ist zugleich eine klangraum-bezogene Kategorie.

Konkret als Kategorie bezieht sich auf das Zusammenspiel mindestens dreier Aspekte, z.B. kann man mit Tonhöhe, Rhythmus und Vektor die Originalgestalt eines Motivs definieren (so wie es sich in der Partitur darstellt), welches nun explizit register-sensibel ist und zugleich auch zur klangraumzeit-bezogenen Kategorie zu zählen ist. Sobald Tonhöhe, Vektor und Rhythmus eine Geste im Klangraum ergeben, haben wir es mit der Hörgestalt des Motivs zu tun (siehe Beispiel 3).

206

Wie man sieht, greifen die verschiedenen Kategorien ineinander. Im allgemeinen werden Partitur- und Höranalyse parallel verwendet und ergänzen sich bewusst oder unbewusst, da allein schon das Auffinden der Originalgestalten von Motiven überwiegend in Abhängigkeit vom zeitlichen Verlauf der Musik geschieht. Tritt ein Motiv zu Beginn eines Stückes sehr deutlich hervor, schreibt es sich ins Gedächtnis sofort ein. Alles, was ihm ähnlich ist, wird später automatisch auf das Motiv bezogen. Dabei dominiert gewöhnlich die Analyse von Tonhöhenstrukturen. Vor allem bei Musik des 20. und 21. Jahrhunderts kommt es jedoch häufig zu einer Emanzipation rhythmischer und vektoruell-klangräumlicher Aspekte, so das gerade deren Analyse verstärkt erforderlich wird.

3.4. Form

Formbestimmend ist die Hauptidee *Es* und einige längere Motive (*Vogelstimmenmotiv*, *lyrisches Motiv*, *Triolenmotiv*). Im Ganzen ist das Stück dreiteilig, wobei diese Teile durch zwei Generalpausen von einander getrennt sind (Takt 48 und 69). Dazu kommt noch die Einleitung (*Es*, Takt 1–21) und die Coda (*Es*, Takt 116–129). Der dritte Teil ist der längste und unterteilt sich nochmals in acht deutlich erkennbare Abschnitte (abwechselnd *Triolenmotiv* und *Vogelstimmenmotiv*). Die Mehrzahl der Motive erklingt schon im ersten Teil (Motive 1–6). Das *lyrische Motiv* (7) des zweiten Teils kontrastiert mit der Vielzahl der Motive des kaleidoskopartigen ersten Teils. Der dritte Teil besteht aus zwei neuen

kontrastierenden Motiven (8, 9). Mit der Rückkehr der aus dem ersten Teil stammenden Akkorde (Motiv 4.2.) vor der Coda schließt sich der Entwicklungsbogen des Stückes. Die das Werk verbindende Hauptidee ist immer *Es*, welche zwischenzeitlich zwar verschwindet, jedoch gedanklich weitergetragen wird. Man kann auch latente Sonatenformbegriffe zur Analyse heranziehen, darunter Quasi-Exposition, Durchführung I und II, Quasi-Reprise sowie die eben genannte Coda (siehe Beispiel 4a).

Beispiel 3. Motivanalyse im Spannungsfeld von Hör- und Partituranalyse

		Partituranalyse		Partitur-+Höranalyse			Höranalyse	
		Klangzeit-unbezogene Kategorien		Klangzeit-bezogene Kategorien		Klangraum-bezogene Kategorie	Klangraumzeit-bezogene Kategorien	
		Abstrakte Kategorien					Konkrete Kategorien	
		Register-unsensible Motive			Register-sensible Motive			
		Tonklassen (pc-sets)		Dauern (Rhythmus)		Tonhöhe+Vektor	Tonhöhe+Vektor Rhythmus	Tonhöhe+Vektor+Rhythmus=Geste
Motiv - Nr.	Takt (erstes Auftreten des Motivs)	Geordnete Tonklassen (<i>ordered pc-set</i>)	Ungeordnete Tonklassen (<i>unordered pc-set</i>)	Originalgestalt*	Varianten	Bewegungskontur	Originalgestalt	Hörgestalt
1.	21	cis-d-dis-e						Tremolo-Cluster Kurze Klangattacke
2.1.	22/23						e3-a2-d2-d3-g2-c2	Langsame großschrittige Abwärtsbewegung in Quinten
2.2.	28						a3-d3-g2-f3-h2-e2	Schnelle großschrittige Abwärtsbewegung in Quinten
2.2.1.	38			16-8-16-8 [6]-16-16 [6]			A-D-G1-F-H1-E1	Jazzmotiv (in Quinten)
3.1.	22/23			8-8-8-8			des1-as1-es1-b2	Punktierte großschrittige Aufwärtsbewegung in Quinten
3.2	26			8-8-8 [9]-8-8 [9]			des1/es1+ges1/as1/b1-b1/es1-ges2/as2/b2-de2/es2	Langsame großschrittige Aufwärtsbewegung in Quinten mit Zusatztönen (Clustern)
4.1	51	e-g-h-e-g-h-e-g-h						Schnelle kleinschrittige Aufwärtsbewegung in Terzen
4.2	26	e-d-g-e d-f-a-d						e-Moll d-Moll

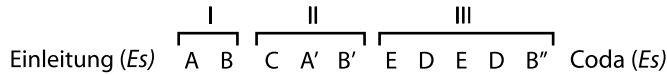
5.1.	26	Phrygische Tonleiter					Schnelle kleinschrittige modale Aufwärtsbewegung
5.2.	36	Dorische Tonleiter					Schnelle kleinschrittige modale Aufwärtsbewegung
5.3.	45/46	Diatonische Tonleiter					Schnelle kleinschrittige diatonische Aufwärtsbewegung (Quasi-Glissando)
6.1.	30	e-d-fis-e-d-fis-a d-e-c-d-e-c-a					Reliefartig hervorgehobene Bewegung in einer schnellen Figuration
6.2.	30-32	e-d fis-a fis-e-g-gis d-e c-a c-d-h-b					Schnelle Akkordfolgen mit deutlichem Relief
7.	40	a-as-fis-a-g-fis-g-fis-f-c-b					Längeres lyrisches Motiv
8.	76	(e/c)-f (e/c)-f (a)-dis ... (b)-e ...				(e3/e4)-f3 (e3/e3)-f3 (a3)-dis3 ... (b2)-e3 ...	Vogelstimmenmotiv in hohem Register
9.	82-84	gis-a-g-fis-f-c-es-d-gis-a-c- h-a-cis-gis gis-a-g-fis-f-e-gis-a					Zwei synkopiert verlaufende Linien

* 2=Halbe Note, 4=Viertelnote, 8=Achtelnote, 16=Sechzehntelnote; Zahl mit Punkt bedeutet Punktierung; Zahl in eckigen Klammern zeigt an, welcher Großteilung ein rhythmisches Motiv unterliegt, z.B. [6]=Sechstole usw.

In Beispiel 4a wird die Form des Stückes dargestellt, wobei für jeden Abschnitt nur die wesentlichen Charaktereigenschaften genannt werden. Die Großbuchstaben der letzten Zeile und ihre Nummerierung (siehe Beispiel 4a und b) bezeichnen den Abschnitt als Ganzes. Der Zusammenhang der Großbuchstaben mit den Motiven ist in Beispiel 4b erklärt. Nur die Motive 7–9 sind fähig selbständige Abschnitte zu bilden (zu Beginn des zweiten Teils und im dritten Teil). Die Abschnitte des ersten und zweiten Teils bestehen meistens aus den Motiven 1–6, welche intensiv verarbeitet sind. Daher auch der Name einiger Abschnitte (*Durchführung I und II*). *Es* – der rote Faden – ist als eine der Hauptideen in der unteren Zeile des Beispiels 4a dargestellt.

In den Beispielen 4a und 4b zeigt sich die besondere Eigenart der Struktur des Stückes, z.B. in der Dominanz der Verarbeitung in den ersten Teilen oder in der Tatsache, dass im dritten Teil nur zwei Motive einander abwechseln. So kann man auf Basis der Großbuchstaben von einer rondoartigen Form sprechen, welche drei Teile voraussetzt (siehe Beispiel 5). Die Proportionen der großen Teile sind 1:2 / 3:2 (das Ergebnis wurde erreicht durch Summierung der 16tel aller Takte, siehe Beispiel 10).

Beispiel 5. Rondoartige Form

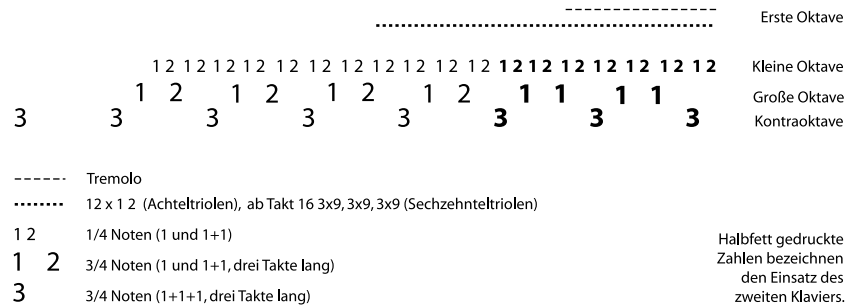


4. Einige Strukturaspekte der Hauptideen und Motive

4.1. Hauptidee Es

Sumera baut mit dieser Hauptidee ein ansteigendes und sich stetig verdichtendes Klangfeld, welches das tonale Zentrum des Stückes bildet. Es ist auch der Rahmen des Werkes. So wie Beispiel 6 zeigt, beginnt das Stück mit dem tiefsten Ton *es* in der Kontraoktave. Allmählich kommt derselbe Ton in den nächsthöheren Oktaven hinzu und gleichzeitig verschnellert sich auch die rhythmische Figur.

Beispiel 6. Schematische Darstellung der Hauptidee *Es* (Takt 1–21, Einleitung)



Auffallende Ähnlichkeit hat dieser Aufbau mit Fraktal-Geometrie: ein und dasselbe rhythmische Muster tritt zusammen in Verkleinerung und Vergrößerung auf, es könnte auch an das *Matroschka-Prinzip* erinnern. Damit zeigt sich die organische Struktur des Stückes schon in den ersten Takten (siehe dazu auch Beispiel 7).

Beispiel 7. Hauptidee *Es* (Anfangstakte 1-21, Autograph des Komponisten)

The image displays three systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a 3/4 time signature and a piano (pp) dynamic marking, and a bass clef staff with a bass line. The second system also has two staves; the treble clef staff contains a melodic line with a 'poco a poco' marking and a 'crescendo' marking, while the bass clef staff has a bass line. The third system continues the two-staff format with further melodic and bass line development.

211

4.2. Triolenmotiv (quasi-chromatische Reihe)

Das in der rechten Hand des ersten Klaviers erklingende *Triolenmotiv* kann man auch als quasi-chromatische Reihe bzw. als chromatische Permutation einer Reihe bezeichnen, denn verglichen mit der von *a* absteigenden chromatischen Tonleiter haben der erste und zweite Ton (*gis* und *a*) ihre Positionen vertauscht und der achte Ton (*cis*) erklingt erst nach den letzten drei Tönen – *c*, *h* und *ais*: 1-0, 2-3-4-5-6-7, 9-10-11-8.

Diese Reihe verlängern und verkomplizieren zwei sich wiederholende Töne (*gis* und *a*), klanglich angereichert wird sie von Vorschlägen. Obwohl

die Töne der Reihe auf zwei Oktaven verteilt sind, kann man deutlich das Absteigen der chromatischen Tonleiter wahrnehmen. In der linken Hand des ersten Klaviers erklingt zugleich der erste Hexachord der Reihe 1 1/2 mal langsamer. Dies kann man auch deutlich an der in Zweier- und Dreier-Gruppen geteilten synkopischen Struktur beider Hände hören.

Beispiel 8. *Triolenmotiv* (Takt 82–84, Autograph des Komponisten)



4.3. *Vogelstimmenmotiv*

Die so genannten Vogelstimmen von Sumera können sowohl mit den von Olivier Messiaen als auch mit natürlichen Vogelstimmen verglichen werden. Sumera benutzte jedoch diese Vogelstimmen-ähnliche Motivik dazu, um zwei Klaviere in verschiedenem Rhythmus „ticken“ zu lassen und um spannenden Klang zu erzeugen (siehe Sumera-Zitat – Fußnote 1). Damit verweist Sumera auf die strukturelle Komponente der Komposition und gibt Anhaltspunkte für die Analyse.¹⁰ Im großen und ganzen ähnelt Sumeras *Vogelstimmenmotiv* dem Gesang einer Nachtigall, aber diese Ähnlichkeit ist nur bedingt (beide sind in der Intervallik und der Rhythmik sehr vielfältig). So wie auch bei Messiaen ist Sumeras Vogelstimmenfaktor mehrstimmig und beinhaltet Akkorde. Das Notenbild von Sumera ist daher auf den ersten Blick dem von Messiaen relativ ähnlich. Beide verwenden Vorschläge, Septimen, Tritone, Sekunden, verschiedene Register des Klaviers und vom echten Vogelgesang geliehene Rhythmik. Davon abgesehen sind Sumeras und Messiaens Vogelstimmen dennoch unterschiedlich.

Die Tiefenstruktur des *Vogelstimmenmotivs* von Sumera ist kompliziert, jedoch konsequent. Die Partien beider Klaviere sind überwiegend gleich, aber das zweite Klavier *verspätet* sich entweder um ein Sechzehntel oder ein Achtel, später auch um einen halben Takt.¹¹ Das Motiv besteht aus verschiedenen Strukturblöcken und beinhaltet drei verschiedene Elemente. Diese folgen aufeinander entweder als extra-Blöcke oder bilden Kombinationen: 1+2, 1+3, 1+2+3.

¹⁰ Die Druckfassung ist inhaltlich mit der Handschrift identisch. Einen Unterschied gibt es nur in der Notation des *Vogelstimmenmotivs*. In der Handschrift ist das sich um ein Sechzehntel bzw. ein Achtel *Verspätet* des zweiten Klaviers auskomponiert (dies bezieht sich auf das Verhältnis der Rhythmusstrukturen beider Klaviere untereinander). In der gedruckten Fassung ist dies für die Interpreten spielpraktischer notiert. Bei Autograph und Druckfassung ergibt sich daher auch ein Unterschied in der Gesamtaktzahl (siehe Beispiel 4a). Für die Analyse erweist sich die Handschrift des Komponisten als interessanter im Vergleich mit der Druckversion.

¹¹ Die Analyse entstand auf Grundlage des Autographs (Taktzahlen-Äquivalenz mit der Druckfassung siehe Beispiel 4a). Takt 62–63: Klavier I + Klavier II, Verschiebung um 2/16 (die Partien sind identisch); Takt 86–88: I+II 1/8 Verschiebung; 88–97: 1/16 Verschiebung; 98–103: I+II 6/8 Verschiebung. Bei den letzten drei Verschiebungen sind die Partien nur rhythmisch gleich, harmonisch ergeben sich Unterschiede (beide Klaviere bilden aus Tritonen bestehende vierstimmige Akkorde).

Beispiel 9 a. Vogelstimmennmotiv (Takt 88-91, S. 14, Autograph des Komponisten). Die Motivelemente werden graphisch markiert durch Halbkreis, Dreiecks- und Rechtecksfiguren sowie mit Nummern benannt (hinzugefügt vom Autor des Artikels).

* РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК ПАРТИИ 2.-ого фп. АНАЛОГИЧНО ПАРТИИ 1.-ого фп., ТОЛЬКО С ОПАЗЫВАНИЕМ НА $\frac{1}{16}$.

* RHYTHMICAL PATTERN OF THE 2.-nd p.-no IS ANALOGICAL WITH THE 1.-st, ONLY IT BEGINS WITH THE DELAY OF $\frac{1}{16}$.

Beispiel 9 b. *Vogelstimmenmotiv* (Takt 88–90, S. 21, und Takt 91–92, S. 22: beide Druckfassung)

S. 21 Takt 88-90

The image shows a musical score for measures 88-90. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'sf'.

S. 22 Takt 91-92

The image shows a musical score for measures 91-92. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'sf'.

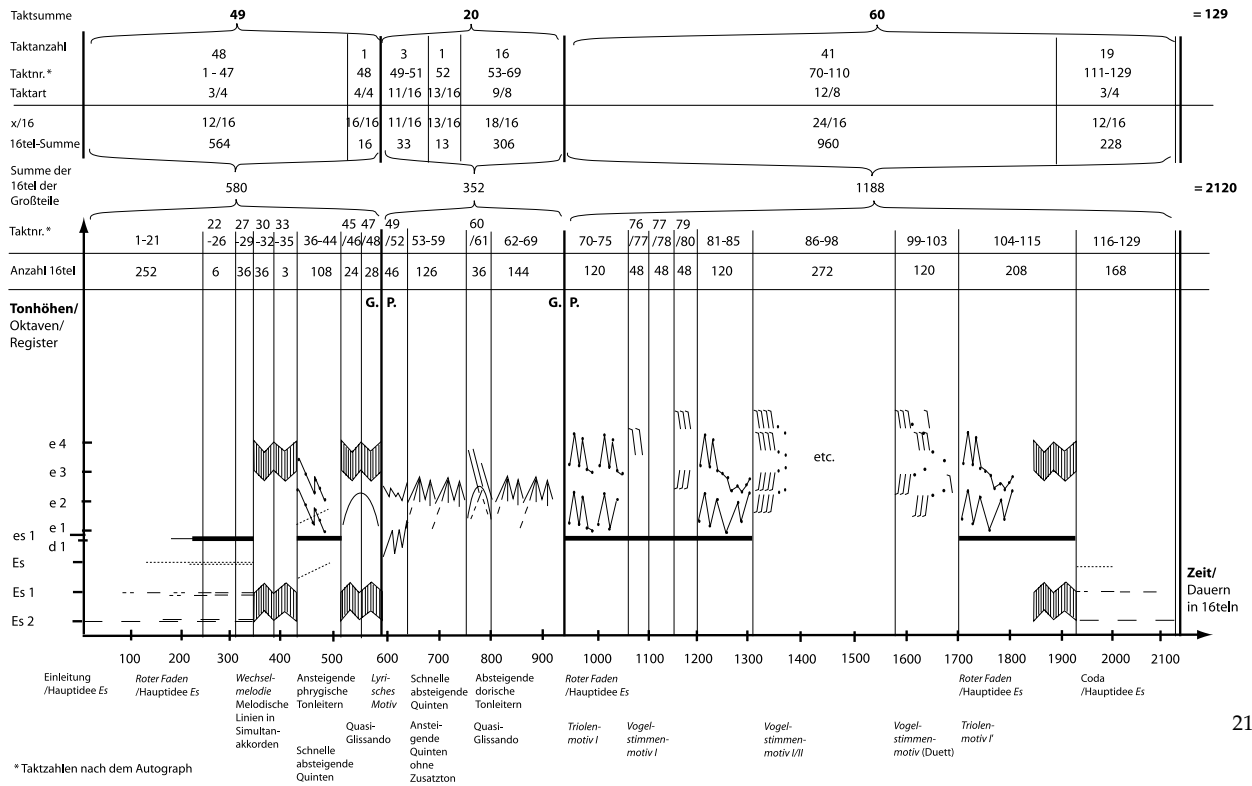
214

¹² Siehe Cogan und Escot [Cogan und Escot 1976], dies kann zu den system-basierenden Methoden gezählt werden [Lock 2006 : 248–254].

Eine umfassende Darstellung der Zeit- und Raumgebundenheit von Musik jeder Zeitepoche bietet Robert Cogan und Pozzi Escots Konzept des Klangdesigns (*sonic design*), in welchem die graphische Darstellung im vertikal-horizontalen Tonhöhen-Zeit-Koordinatensystem eine grundlegende Rolle zur Verdeutlichung dieser Grundprinzipien spielt.¹² Im vorliegenden Artikel verwende ich eine ähnliche Art der Visualisierung, welche aber neben der teilweise konkreten Renotierung der Tonhöhenstruktur sowohl eine ikonische, indexielle als auch symbolische Darstellungsweise beinhaltet.

Auf Grundlage der Analyse wurde ein Diagramm erstellt (siehe Beispiel 10), welches die Geschehnisse des Stückes zweidimensional – Tonhöhe und Zeit – darstellt. Die horizontale Zeitachse ist geteilt in Sechzehntel, welches die kürzeste Standardtondauer einzelner Noten des Stückes ist (Vorschläge wurden hier nicht einbezogen). Im Diagramm kann man die Einleitung *Es*, den stetigen *roten Faden Es*, die Coda *Es* und einen Teil der Motive sehen. Diese Darstellung ist zwar im Grundsatz in Tonhöhe und Zeit konkret, aber auf Grund der Vielfalt der Details können in solch einer Übersicht die Motive überwiegend nur indexiell bzw. symbolisch dargestellt werden. Das Diagramm bietet einen ersten Überblick über die Zeit-Raum-Geschehnisse des Werkes.

Beispiel 10. Diagramm



6. Spektralanalyse

Zum Abschluss werden als Vergleich einige Spektralanalyse-Bilder gezeigt (die mit Hilfe des Programms *Audio Sculpt*¹³ erstellt worden sind). Die Spektralanalyse (auch Sonogramm genannt) basiert auf dem so genannten Fourier-Theorem, nach dem man die kompliziertesten periodischen Schwingungen in einzelne Sinusschwingungen mit unterschiedlichen Frequenzen aufteilen kann (so genannte Teiltöne), welche das Spektrum des Klanges bilden. Obwohl man mit Hilfe von Sonogrammen die unterschiedlichsten und detailliertesten Schlussfolgerungen ziehen kann, beschränken sich die hier gezeigten Bilder auf das Aufzeigen folgender Aspekte:

1. Hauptidee *Es*,
2. mit der Hauptidee *Es* zusammenhängenden Öffnung und Schließung des Klangraumes,
3. Tonleitern und Akkorde,
4. *Vogelstimm-motiv*.

In *Es* hat in der Verteilung der Obertöne des Spektrums einen sehr klaren Aufbau, es ist daher ein passendes Beispiel zur Verdeutlichung des Obertonspektrums des Klaviers (welches ein relativ reguläres ist).¹⁴ Dazu ermöglicht die durchsichtige Faktur sozusagen die Struktur des Stückes zu sehen.

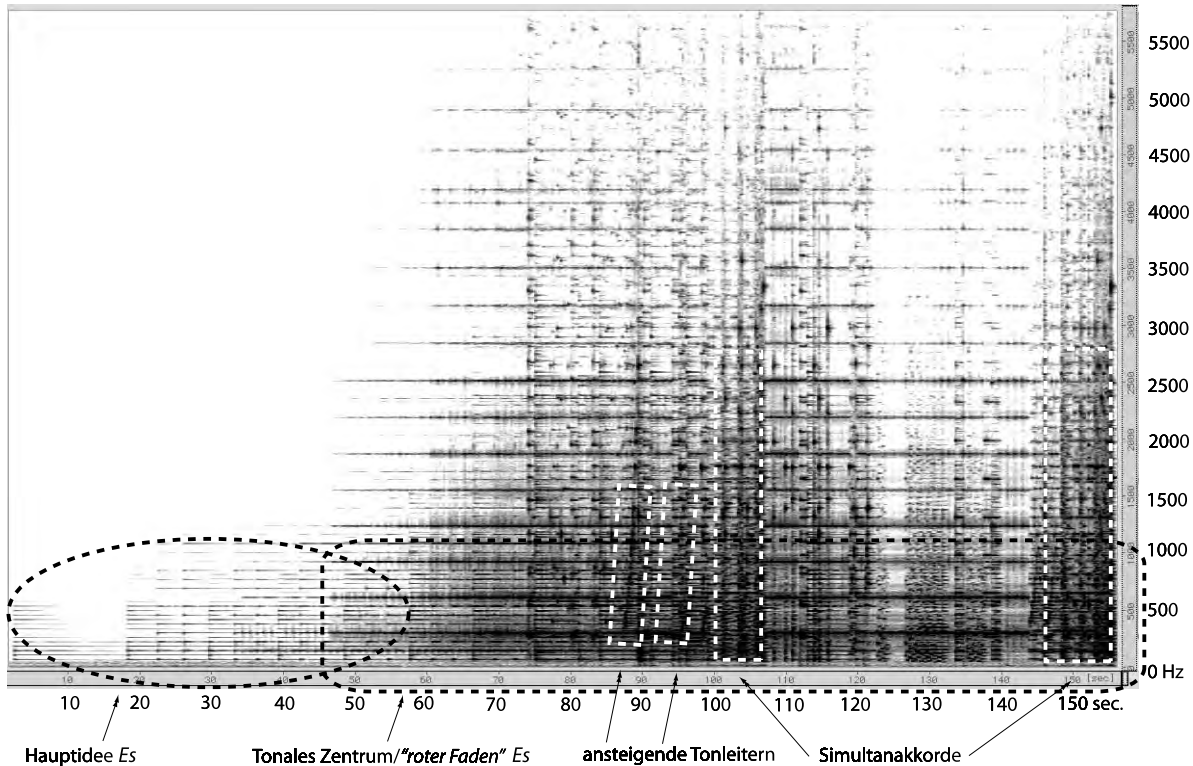
¹³ *Audio Sculpt* ist ein Programm des Pariser Zentrums für elektronische Musik und Technologie IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Es wurde 1977 von Pierre Boulez gegründet und bietet Komponisten die Möglichkeit mit hochmoderner Technologie zu arbeiten, Konzerte zu geben und Kurse zu besuchen. Zum Programm selbst siehe *AudioSculpt 2 (Software Documentation. User's manual)*, Karim Haddad [edit.], IRCAM Centre Pompidou, Paris 2003.

¹⁴ Zum Spektrum des Klaviers u.a. siehe Johan Sundberg, *The Science of Musical Sounds* (San Diego: Academic Press, 1991), S. 119 usw.; Neville H. Fletcher, Thomas D. Rossing, *The Physics of Musical Instruments* (New York: Springer-Verlag, 1991), S. 305–344.

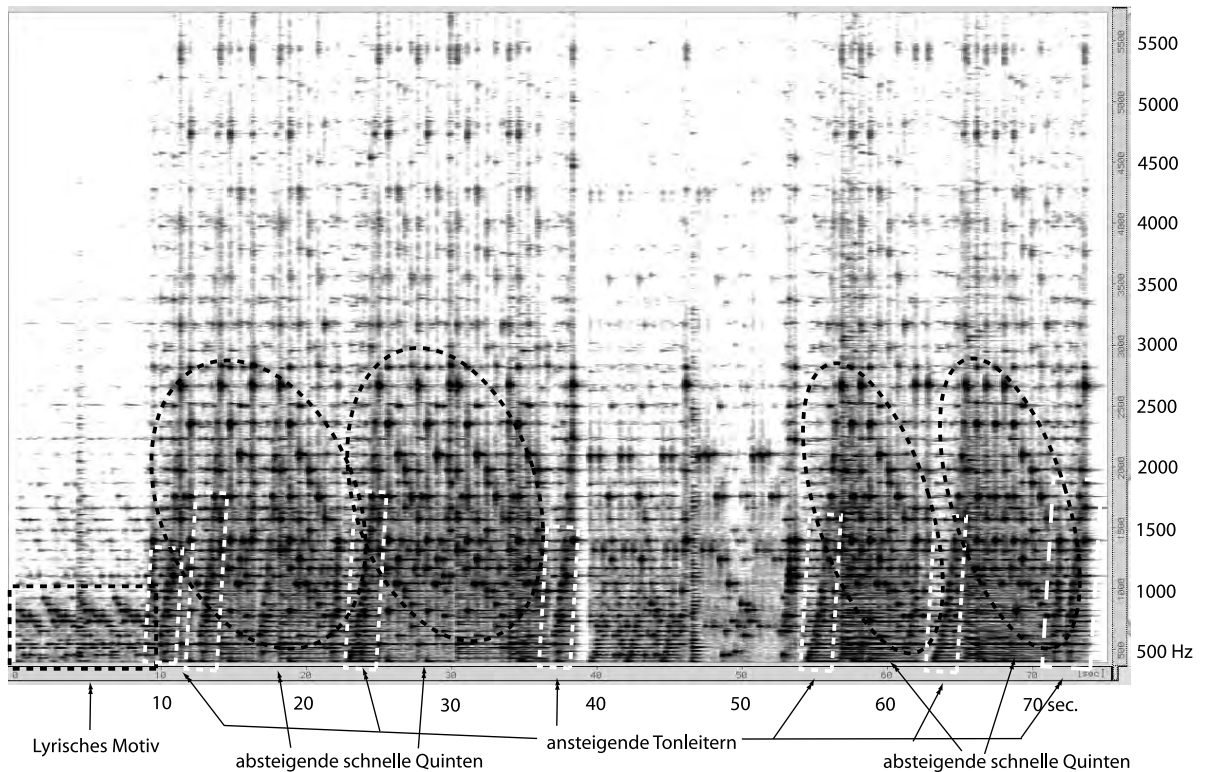
¹⁵ Die Frequenzverhältnisse zwischen den Teiltönen (und somit auch deren Intervallen) sind im Sonogramm linear dargestellt: Grundton, Oktave, Quinte, Quarte usw.

Die detaillierte Spektralanalyse zeigt praktisch jeden einzelnen Ton des Stückes. Da die folgenden vier Bilder in der Resolution verkleinert werden mussten, kann man in ihnen dennoch nur gröbere Zusammenhänge sehen, was jedoch in diesem Falle ausreicht, um die oben genannten Aspekte zu erkennen. Ununterbrochene horizontale Linien zeigen grundsätzlich das Andauern von Tönen über eine bestimmte Zeit.¹⁵ Übereinander gesetzt bilden sie das entsprechende Obertonspektrum eines Tones, aber im musikalischen Zusammenhang erklingen meistens verschiedene Töne gleichzeitig, so dass hier Überlagerungen der Spektren auftreten können, die das Analysieren von Einzeltonspektren erschwert. Die Helligkeitskontraste der Bilder zeigen die relative dynamische Situation der analysierten Interpretation des Stückes, welche auch von der Dichte der Faktur beeinflusst wird. Die im Sonogramm ersichtlichen Strukturen bestätigen zum Großteil die im vorherigen Diagramm dargestellten Strukturen (siehe Beispiel 10).

Beispiel 11 a. Spektralanalyse, Bild 1, erster Teil, Takt 1–48 (Taktzahlen im gesamten Beispiel 11 nach dem Autograph)



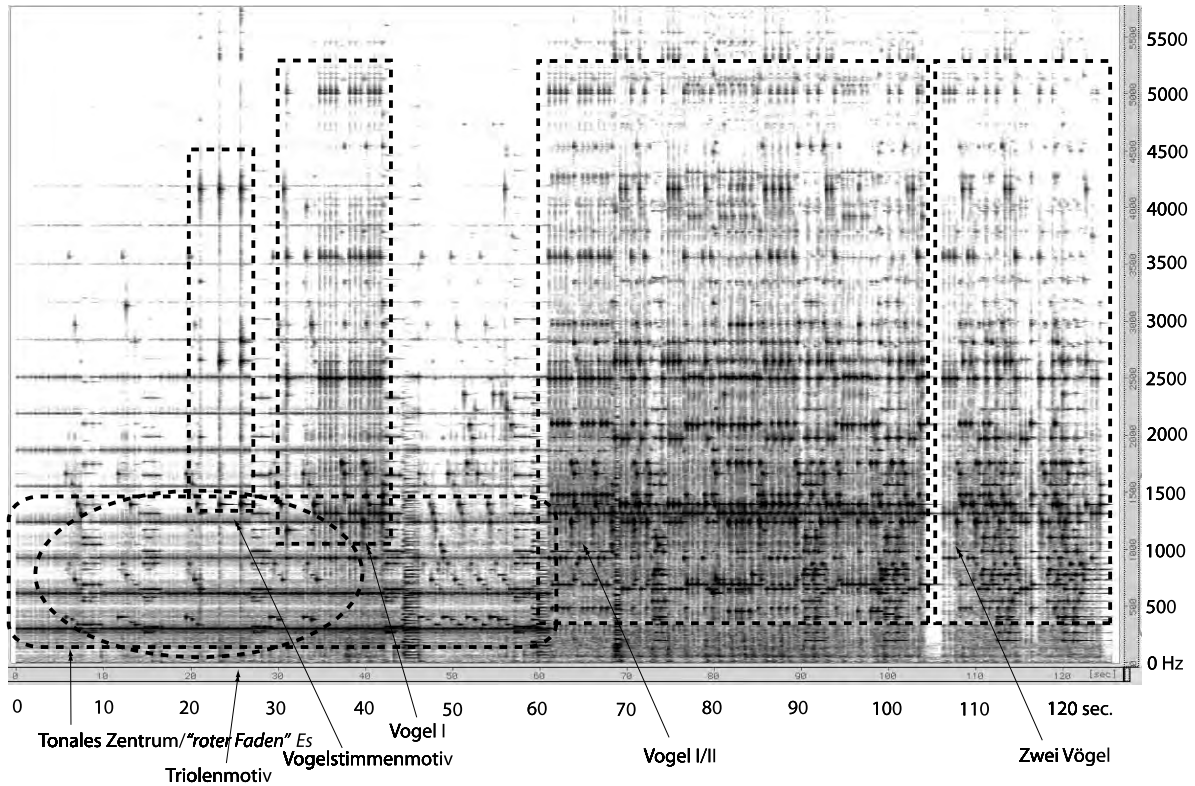
Hier kann man sehen, wie das Stück mit der Hauptidee *Es* im tiefsten Register beginnt (Es_1). Allmählich kommt der selbe Ton in den höheren Oktaven hinzu und zugleich wird die Rhythmusfigur drei mal verschnellert.



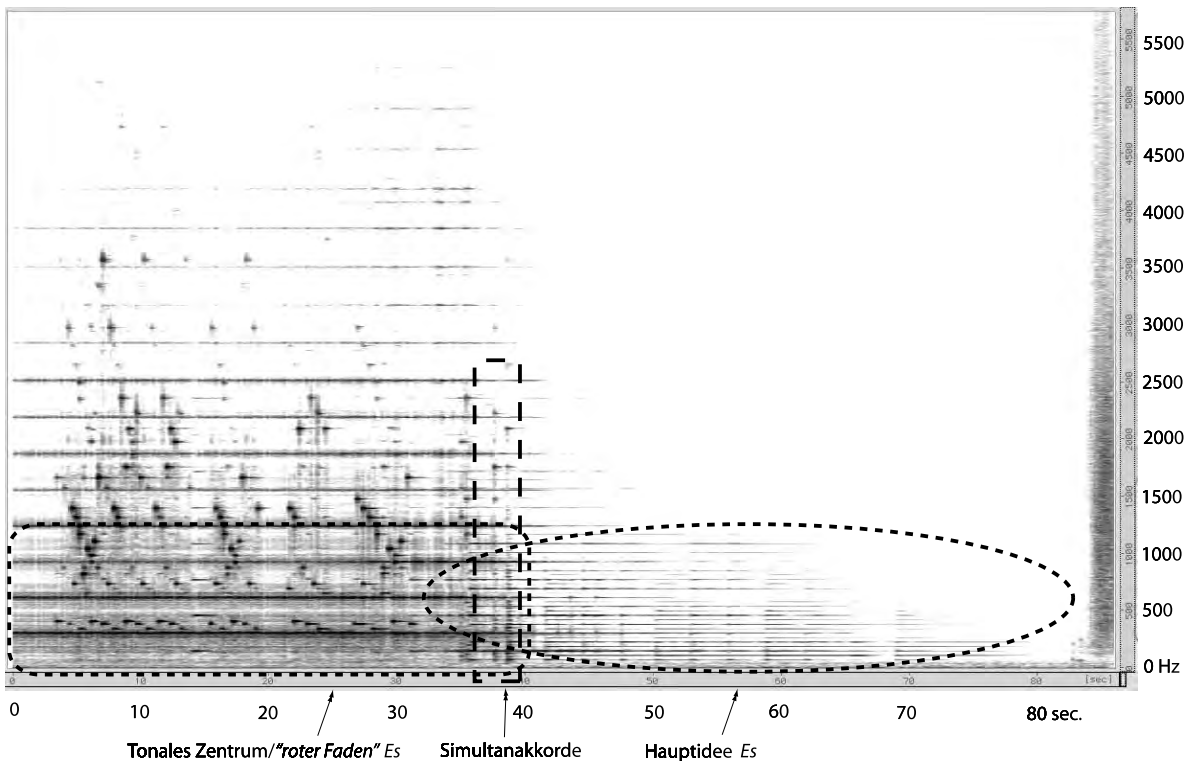
Im unteren Teil des Bildes fehlt die dunkle stetige horizontale Linie der Hauptidee *Es*. Stattdessen kann man verschiedene diagonal ansteigende Bewegungen sehen, durch die mehrere ansteigende Tonleitern entstehen. Links im Bild (und am Anfang des Abschnitts) sieht man auch die Töne des *lyrischen Motivs*. Ab der Mitte des Bildes ist die Struktur für eine Weile etwas dünner. Dies entspricht der Faktur, bei welcher die dem *Vogelstimmenmotiv* ähnlichen *durchsichtigen* Sechzehntel-Figuren vorherrschend sind.

Beispiel 11 c. Spektralanalyse, Bild 3, Episode des dritten Teils,
Takt 70–103

218



In der ersten Hälfte des Bildes ist wiederum das tonale Zentrum bzw. der rote Faden Es zu erkennen (dunkle horizontale Linie im unteren Teil). Dazu auch das Triolenmotiv und das Vogelstimmenmotiv. In der rechten Hälfte des Bildes sieht man, wie die beiden Klaviere mit dem Vogelstimmenmotiv zum ticken gebracht sind (hier fehlt der rote Faden Es). Nach der weißen Stelle im letzten Drittel des Bildes (Generalpause) setzt sich das Vogelstimmenmotiv fort, hier sind beide Klaviere jedoch in einem halbtaktigen Abstand zueinander angeordnet, was auch an der etwas weniger dichten Struktur des Bildes zu erkennen ist.



Im linken Teil des Bildes sieht man die Töne des *Triolenmotivos*, danach die Simultan-Akkorde. Die horizontalen Linien entstehen durch das Erklingen des tonalen Zentrums *Es*. Im rechten Teil des Bildes schließt die Hauptidee *Es* den Klangraum so, wie sie ihn in der Einleitung geöffnet hatte.

* * *

In dem Stück *In Es* verwendet Lepo Sumera verschiedene Kompositionstechniken auf eigene Art und Weise. Abgesehen vom ersten Eindruck der scheinbaren Eklektik des Materials wirkt das Stück dennoch als geschlossenes und organisches Ganzes, denn seine Hauptideen und Motive sind entweder mit einander verarbeitet oder erwachsen aus einander. Darüber hinaus finden wir Relikte traditioneller Formen wie Rondo oder Sonatensatz mit ihren Verarbeitungs- und Kontrastprinzipien. Wenn man sich in die Faktur des Stückes genauer einarbeitet, entdeckt man, dass *Es* auch in den Tiefenstrukturen organisch eingebaut ist. In diesem Werk zeigen sich die folgenden Prinzipien des frühen Sumeras:

- organische Verarbeitung des musikalischen Materials,
- Kontrastivität meditativer und außermusikalischer Abschnitte,
- Gleichgewicht von Chromatik und Modalität.

Dem Komponisten ist es geglückt, mit diesem Stück Musik als ein in Raum und Zeit sich bewegendes Phänomen zu zeigen, dem eigene Gesetzmäßigkeiten der Form und Strukturgestaltung innewohnen.

Partitur:

Lepo Sumera, *In Es* für zwei Klaviere, April 1978, Sumera Autograph, TMM M 397:2 (Grundlage der Analyse)

Lepo Sumera, *In Es* für zwei Klaviere, *Pieces by Composers from the Baltic Soviet Republics* for two pianos, issue 5, foreword by Rafi Kharajanian [Haradžanjan], edited by Nora Novik and Rafi Kharajanian [englisch-russische Ausgabe]. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1986, S. 3–28

Aufnahme:

Lepo Sumera, *In Es* kahele klaverile [für zwei Klaviere] (1978, 7'20''), Klavierduo Mati Mikalai – Kai Ratasepp, Eesti Muusika Päevad [Estnische Musiktage] 2001, *Mammutkonzert*, Kammersaal der Estnischen Musikakademie in Tallinn 9.4.2001, Konzertmitschnitt, Tonregisseur Maris (Kuivjõgi-) Laanemets, Eesti Raadio, FDAT-1039.3

ANALĪTISKS IESKATS LEPO SUMERAS SKAŅDARBĀ *IN ES*

Gerhards Loks

Kopsavilkums

Pētījuma objekts ir 20. gadsimta igauņu komponista Lepo Sumeras skaņdarbs divām klavierēm *In Es* (1978). Raksturoti vairāki tā struktūras aspekti un daudzveidīgā mūzikas valoda. Sākotnēji skaņdarbs aplūkots komponista agrīnās klaviermūzikas kontekstā un pēc tam analizēts saiknē ar dažādām kompozīcijas tradīcijām, īpašu uzmanību veltot šādiem aspektiem: harmonija, forma, motīvu uzbūve un sērijtehnikas elementi. Motīvu uzbūves raksturojums balstīts gan dzirdes analizē, gan partitūras izpētē. Sniegts motīviem raksturīgo melodisko kontūru izvērtējums, kas ļauj sistematizēt dažādus Sumeras mūzikas elementus struktūras hierarhijas aspektā. Izmantotas arī grafiskās analīzes metodes, lai fiksētu darba pamatidejas, galvenos motīvus, dziļuma dimensiju un ārpusmuzikālu impulsu iedvesmotus elementus.

Skaņdarbā *In Es*, līdzīgi kā vairākos citos Sumeras agrīnajos klavierdarbos, izmantota divpadsmit skaņu rinda, tomēr dodekafonijas likumi nav konsekventi ievēroti. Svarīgāka par struktūras stingrību komponistam bijusi iedziļināšanās skaņējuma nokrāsā, savdabīgās tembra

kombinācijās un to kontrastos. Šī daiļrades perioda mūzikā izpaužas arī interese par dažādām klavierspēles tehnikām (piemēram, citā agrīnajā klavierdarbā, 1976. gadā tapušajā *Pianissimo*, atrodam interesantus pedāļefektus).

In Es sešas pamatidejas iemiesotas skaņā *es*, klasteros, citos akordos, skaņurindās, putnu balsu atveidā un reģistru kontrastā. Sevišķa loma ir skaņai *es*, kas kā sarkans pavediens caurvij visu darbu.

Lepo Sumera sev tipiskā, īpatnējā manierē izmanto dažādas kompozīcijas tehnikas. Kaut arī pirmajā mirklī rodas šķietami eklektisks iespaids, tomēr kopumā šim opusam piemīt iekšēja viengabalainība, jo pamatidejas un galvenie motīvi ir savstarpēji saistīti un caurauž cits citu. Skaņdarbā saskatāmas arī tradicionālo formu iezīmes – gan rondalitāte, gan sonātiskums ar raksturīgajiem attīstības un kontrasta principiem. Faktūrā ļoti būtiska ir dziļuma dimensija. Kopumā skaņdarbā spilgti atklājas vairāki agrīnajam Sumeram raksturīgi principi:

- mūzikas materiāla organiska attīstība;
- meditatīvu posmu un ārpusmuzikālu impulsu iedvesmotu fragmentu kontrasts;
- hromatikas un modalitātes līdzsvars.

Komponistam ir izdevies savā skaņdarbā atainot laikā un telpā mainīgu fenomenu, kas attīstās saskaņā ar tikai tam piemītošām formas likumsakarībām.

Literatur

Adams, Charles R. Melodic contour typology. *Ethnomusicology* 20 (1976), pp. 179–215

Baroni, Mario; Dalmonte, Rossana; Jacoboni, Carlo. The concept of hierarchy: A theoretical approach. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* / Edited by Eero Tarasti. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 325–334

Cogan, Robert; Escot, Pozzi. *Sonic Design. The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1976

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller, 1987

De la Motte, Diether. *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. Kassel: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981

Holtmeier, Ludwig. Arnold Schönbergs Klavierstück op. 23, II. *Musik & Ästhetik* 12 (1999), S. 40–51

Lock, Gerhard. Aspekte der Visualisierung und graphischen Analyse von Musik. Die Fünfte Sinfonie von Lepo Sumera. *Musical Work:*

Boundaries and Interpretations / 38th Baltic Musicological Conference, 21–23 October, 2004. Edited by Audronė Žiūraitytė. Vilnius: Lithuanian Composers Union, 2006, pp. 243–269

Tamm, Kai. Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas. I [Zum Humor in Lepo Sumeras Instrumentalmusik. I]. *Teater. Muusika. Kino* 5 (2001), lk. 49–55

Tamm, Kai. Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas [Zum Humor in Lepo Sumeras Instrumentalmusik]. *Vaateid Lepo Sumera loomingule* / Koostanud Gerhard Lock ja Merike Vaitmaa. Tallinn: Scripta Musicalia, 2006, lk. 24–45

Vaitmaa, Merike. Eesti NSV Riikliku preemia laureaadid... ja Lepo Sumera [Laureaten des Staatspreises der Estnischen Sowjetrepublik... und Lepo Sumera]. *Sirp ja Vasar*. 1985, 19. Juli, lk. 10

Vaitmaa, Merike. Lepo Sumera. *Eesti tänase muusika loojaid* [Komponisten der heutigen estnischen Musik]. Tallinn: Eesti Muusikafond, 1992, lk. 8–56

Weitere Quellen

222

Cumming, Naomi. Semiotics. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008, 10. Dezember <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49388>>

Norris, Christopher. Structuralism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008, 10. Dezember <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993>>

Norris, Christopher. Post-structuralism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 2008, 10. Dezember <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26993>>

ON THE TONAL STRUCTURE OF HELENA TULVE'S *VERTIGE*: SUGGESTIONS FOR THE VOICE LEADING ANALYSIS OF POST-TONAL MUSIC

Kerri Kotta

It is typical of the language of the new music that the characteristic features of an individual work cannot be discussed in depth without the prior establishment of a relatively original set of analytical tools. Helena Tulve's *Vertige*¹ for amplified piano is no exception. Although the style of the work can be related to the different *streams* of art music at the end of the 20th century, e.g. the spectral music, the unfolding of the musical canvas of the composition cannot be explained exclusively in terms of French spectralism. In this paper I try to establish a set of analytical tools which help to describe the structural features of the aforementioned work. In particular, I will concentrate on the voice leading and its relations to the other aspects of the tonal structure of the work.

The analysis of voice leading structure of the music of the 20th century often poses a question of discrimination between structural levels. Whereas in the tonal music, the existence of the functional harmony helps to define whether a tone or a chord functions as a structural or non-structural entity, the post-tonal music usually lacks such *universal* harmonic criteria. The goal of the present paper is to establish such criteria for the piano piece of Helena Tulve. For that purpose I try to describe the analytical approach which combines some features of the harmonic analysis by Paul Hindemith [Hindemith 1940] with the principles of (quasi-) Schenkerian voice-leading [Schenker 1979] in order to discriminate between relatively consonant and dissonant tones of different harmonies, and different harmonic zones, i.e. the larger harmonic units that arise by linking together different adjacent foreground harmonies with similar or harmonically close primary tones. The harmonic zones in their turn help to determine the prolongational units on the middleground of the voice leading structure. Finally, the voice leading sketch of the whole piece will be outlined, in which the musically most salient pitches or harmonies will be referred as structurally most important. Applying the analytical approach of harmony discussed in this paper I try to show in addition that the aforementioned pitches or harmonies can be referred as harmonically most stable in the context of this particular piece.

* * *

The piano piece was written in 2000 and has been performed several times in Estonia as well as other countries. Analogously to the other works of the composer, the musical language of the piece can be described as fluid and changing. Helena Tulve usually avoids sharp contrasts or well articulated caesuras between different thematic areas or formal sections;

¹The work is not published. The copy of the autograph of the composer can be obtained from the Estonian Music Information Centre, <http://www.emic.ee/>

this is often replaced by the constant transformation of one musical idea into another.

Although the piece cannot be described as tonal in the sense of the 18th or 19th century tonal harmony, it creates a certain type of balance between stable and unstable pitches or harmonies. Therefore, it cannot be explained in terms of the equality of twelve tones. As a result, the different harmonies acquire certain structural position and meaning as the work progresses.

The opening measures of the piano piece and their harmonic and voice leading analysis are shown in example 1.

Example 1

The image displays a musical score for Example 1, consisting of five staves. The top staff is the original piano score, marked with a tempo of quarter note = 100. It features dynamic markings of *f*, *ff*, and *p*. The second staff, labeled 'Harmony', shows a series of chords with dashed lines indicating their progression. The third staff, 'Primary tones', shows the root notes of these chords. The fourth staff, 'Harmonic zones', shows the harmonic structure of the chords. The fifth staff, 'Voice leading', shows the movement of individual notes between chords.

The two upper staves are the original piano score. The downward system which is made up of three staves constitutes the harmonic analysis. The pitches that make up the harmony are shown in the uppermost staff of the system. According to Paul Hindemith, almost all chords have *roots* determined by the root of their lowest, most *consonant* interval [Wason 2002 : 69]. Every interval in its turn has a primary tone. In defining the primary tone, the tones of an interval are understood as the lowest possible harmonics of a hypothetical fundamental tone, which, in its turn, is then understood as the primary tone of the aforementioned interval. For example, in the overtone series, the lowest perfect fifth occurs between the second and third harmonics. Whereas the second harmonic (the lower tone of the fifth) represents the same pitch class as the fundamental, the lower tone of the fifth is the primary tone of the interval. The primary tone of

any other interval can be derived correspondingly. The intervals and their primary tones are shown in example 2.

Example 2

The image shows a musical staff with two systems. The upper system is labeled 'Intervals' and contains eight pairs of notes representing different intervals: perfect fifth, major sixth, minor sixth, major third, minor third, major second, minor second, and major seventh. The lower system is labeled 'Primary tones' and shows the corresponding primary tones for each interval: G (for perfect fifth), A (for major sixth), F (for minor sixth), C (for major third), B (for minor third), D (for major second), E (for minor second), and F# (for major seventh). The primary tones are shown as whole notes, with some (A, B, E, F#) enclosed in brackets to indicate they are the primary tones of the subsequent formal section.

The primary tone of the lowest, most consonant interval of the harmony is also the primary tone of that harmony. For example, if the harmony includes a perfect fifth, the lower tone of that fifth is the primary tone of the harmony; if the harmony includes several fifths, the lower tone of the lowest fifth is the primary tone of the harmony. In case the harmony includes no perfect fifth, one should look for its inversion, a perfect fourth. In that case the upper tone of the (lowest) fourth is the primary tone of the harmony. But if the harmony includes the fourth neither, one should look for a major third; in that case the lower tone of the (lowest) major third is the primary tone of the harmony etc.

The pitches that are designated as whole notes in the uppermost staff of the harmonic analysis in example 1 are the first seven harmonics or overtones of the primary tone of the harmony. They also make up a consonant interval or minor seventh (sometimes a major second) with the primary tone of the harmony. These pitches can be referred as *chordal* or *harmonic* tones. The pitches that are designated with the black noteheads make up a dissonant interval with the primary tone (except minor seventh, or, in some cases, major second) and can be described as added, *non-chordal* or *non-harmonic* tones. In most instances the added tones can be related to the harmonic tones of the previous or subsequent harmony (look at the dashed curves between the harmonic and non-harmonic tones in example 1). Thus, the added or *non-harmonic* tones can be explained as a result of certain type of figuration which can be called an *anticipation-suspension* technique.

The primary tones of each harmony are shown in the middle staff of the system. If the harmony includes the primary tone, the latter is designated as a whole note. In some more *dissonant* harmonies the harmony does not include its primary tone. It can happen when the primary tone of the harmony is determined by its lowest minor third, major sixth, major seventh, minor second or tritone (i.e. by the interval in which neither of its tones can be the primary tone of the interval; look at example 2). Primary tones of such harmonies are designated as black noteheads. The harmony and the primary tone in brackets in measure 4 represent the harmony of the subsequent formal section and are shown in this example only to

demonstrate the relation between the chordal and non-chordal tone (the non-chordal $D\flat$ in measure 3 can be related to $D\flat$ implicit in the harmony on the last beat of measure 4). The lowest staff of the system represents the most fundamental harmony of the passage, the harmonic zone. As already mentioned it emerges as a collection of (strongly articulated) primary tones, which belong to the same harmony (i.e. all tones of the harmonic zone have to be the representatives of the pitch classes of seven first harmonics of a certain fundamental tone).

Thus, the measures 1–4 can be understood as a composing out of the harmonic zone $B\flat$ – D – F . In terms of voice leading, the section unfolds as the stepwise ascending fourth line A – D in the inner voice supported by F in the lower voice (look at the lowest system of the example 1). In its turn, the ascending fourth A – D in the inner voice prolongs A , the primary tone (*Kopftone*) of the structural upper voice. Such reading has its roots in the form (the measures 1–4 make up a relatively well articulated phrase) but it can be justified also in terms of harmony. One of the characteristic features of the structure of the section is that the stepwise ascending fourth in the voice leading graph synchronizes with the composing out of the harmonic zone $B\flat$ – D – F (compare the harmonic analysis and the voice leading graph in mm. 1–3): the opening sonority of the subsection (major third F – A) which displays the first tone of the harmonic zone corresponds to the first tone and the final sonority (C – $D\flat$ – $D\flat$ – $F\sharp$ – A) which displays the last tone of the harmonic zone corresponds to the last tone of the ascending fourth of the voice leading graph.

In comparison with the previous section the measures 4–10 that make up the next formal section of the work are more ambivalent in their nature and offer more than one possible reading (look at example 3).

Example 3

The image displays a musical score for Example 3, consisting of five systems of staves. The top system is labeled 'Piano' and shows a melodic line with dynamic markings *mf*, *pp*, *p*, and *(pp)*. The second system is labeled 'Harmony' and shows a complex chordal structure with several notes marked as 'foreign tone'. The third system is labeled 'Primary tones' and shows a series of notes. The fourth system is labeled 'Harmonic zones' and shows a series of notes. The fifth system is labeled 'Voice leading' and shows a melodic line with a large intervallic leap. The score is written in a single system with five staves.

For example one can interpret the grace note A in the second beat of measure 5 as the recurring *Kopftön* whereas it appears in the same register as A in measure 1 and makes up the embellishment with the grace note C as in measure 3 (compare the measures of the piano score in examples 1 and 3 respectively). However, the reading that stems from the harmonic analysis offers no support to such interpretation. In harmonic terms, this section can be described as a displacement of harmonic zone F–C in measures 4–5 with harmonic zone D–A in measures 6–7; the latter is replaced in its turn by the harmonic zone D^b–A^b in measures 8–10. Thus, the section includes three larger harmonic units which determine three middleground prolongational units respectively: the first in measures 4–5, the second in measures 6–7, and the third in measures 8–10. Whereas the grace note A emerges in the middle of the first prolongational unit of the section, it is better to interpret it as a passing note between B^b and G: the former is the first strongly articulated tone and the latter is actually the last tone of the first prolongational unit.

The voice leading structure of the second section can be described as an arpeggiated six-four chord (E–A–C) in the upper voice (look at the bottom system of example 3). The three tones of the six-four chord articulate the beginnings of the three middleground prolongational units. In the lower level of voice leading structure, the tones of the six-four chord are connected through the complex net of different level neighbor note figures, sometimes embellished with the chromatic passing tones, and ascending or descending thirds.

The harmonic structure of the section includes a new feature: the *foreign tones*, i.e. the tones that cannot be related to the harmonic tones of the previous or subsequent harmonies using the anticipation-suspension technique (look at the uppermost staff of the middle system in measures 6, 7, and 9). The foreign tones are the pitches that can be explained in purely contrapuntal terms. However, interpretation of the foreign tone G[#] (measure 6) as a chromatic passing note between G and A (look at the voice leading graph) shows another characteristic feature of the tonal structure of the piece: the turning of a horizontal line into vertical sonority (G[#] and A are not coming one after another as shown in the voice leading graph but at the same time; compare the voice leading graph and the piano score). Similar phenomena happen in several places throughout the piece and can be related to the time aspect of the work. It can be described as a time space between two subsequent tones which becomes infinitely small. Such a phenomenon is sometimes prepared by the acceleration of rhythm. Explanations of other foreign tones raise no difficulties: C[#] in measure 8 can be explained as a chromatic passing tone and D in measure 9 as neighbour note to C^b (look at the voice leading graph in example 3).

The next section displays a rather straightforward picture in which the horizontal aspect of the tonal structure is dominating (look at example 4).

Example 4

The image displays a musical score for Example 4, consisting of five staves. The top staff is labeled 'Piano' and contains a piano piece in G major, marked *pp* and *f*, with measures 11 through 15 indicated. The second staff, 'Harmony', shows chord progressions with dashed lines indicating voice leading. The third staff, 'Primary tones', shows the root notes of the chords, with some notes in brackets. The fourth staff, 'Harmonic zones', shows the overall harmonic structure. The fifth staff, 'Voice leading', shows the movement of individual voices across the measures, with an ascending octave C5-C6 highlighted.

228

Therefore, the harmonies are rather dissonant and their primary tones weakly articulated (look at the black noteheads of the staff which displays the primary tones of the harmonies in measures 10–12). The primary tones in measures 12 and 13 are in brackets because they represent the single pitches (i.e. the pitches themselves) instead of primary tones of harmonies. The section includes no foreign tones and displays a moderate use of anticipation-suspension technique. The whole section can be interpreted as a moving from harmonic zone F–C to harmonic zone D \flat –A \flat (one can add a short intermediate zone B \flat –E or B \flat –F in measure 13; the latter is not included in the example). The motion from one harmonic zone to another is articulated by the ascending octave C 5 –C 6 in the voice leading graph. The octave in its turn is divided into minor third C–E \flat , augmented fifth E \flat –B \sharp , and minor second B \sharp –C in measures 10–12, 12–13, and 13–14 respectively. Such division corresponds to the formal (motivic) as well as larger harmonic layout of the section.

The last section under discussion is shown in example 5. It composes out the harmonic zone represented by a single D.

Example 5

The image displays a musical score for Example 5, consisting of five systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and shows a piano accompaniment in 4/4 time, with measures 16, 17, 18, and 19. The dynamics are marked as *pp* and *mp*. The second system is labeled 'Harmony' and shows a single staff with a complex, thick texture of chords, with two instances of a note marked as a 'foreign tone'. The third system is labeled 'Primary tones' and shows a single staff with a few notes connected by a dashed line. The fourth system is labeled 'Harmonic zones' and shows a single staff with a few notes. The fifth system is labeled 'Voice leading' and shows two staves (treble and bass clef) with notes and slurs indicating the movement of voices across the measures.

A thick and complex harmony is a result of a relatively frequent use of anticipation-suspension technique. The section includes also two foreign tones: B \flat and G \sharp , the interpretation of which needs a broader context and is left beyond the scope of the present discussion. The voice leading analysis in the bottom system is supported formally as well as harmonically: the section includes two *motives* or short progressions of three chords in measures 16–17 and 18–19 respectively. The chords of the first progression share a common primary tone D. The second progression begins with the chords that share the primary tone F and returns to a chord with primary tone D. These two progressions (motives) correspond to the two prolongational units of the voice leading. Both units prolong A in the upper voice and C in the lower voice in their deepest level of the voice leading structure. The first unit displays the passing note motion in the *tenor* voice whereas the second unit connects the descending third in the *tenor* voice with the neighbor note figures in the *alto* and *soprano* voices.

As demonstrated in the previous examples, in most instances the formal (motivic) layout of the piece can be taken as a basis for the determination of a middleground prolongational unit in the voice leading structure. In examples 1, 4, and 5 the short formal sections correspond to the middleground prolongational units as well as harmonic zones. However, in example 3 where the measures 4–8 make up a formally undivided whole, only the results of the harmonic analysis (i.e. the emerging harmonic zones) can be taken as a basis of the determination of the middleground prolongational units of the voice leading structure.

After describing the tonal structure of the opening measures in detail, it is also relevant to outline the structure of the entire piece. For that purpose one has to look for the pitches and harmonies, which are dynamically, rhythmically, registerally, or otherwise prominently articulated. Whereas the stability condition can be replaced by the salience condition in the voice leading analysis of post-tonal music [Lerdahl 1989], the aforementioned pitches or harmonies can be referred as *structural*. In addition, I try to show that in the context of this particular piece these salient musical pitches or harmonies meet also the stability condition, i.e. their primary tones form a part of the most important harmonic zones of the piece.

One of the most prominent musical entities of the piece is the pitch class A. It articulates mostly the upper voice of the work and is rhythmically, registerally, and harmonically *colored* in different ways. For example the composer uses thick complex polyharmonic chords with A in the top voice and C in the bass as it happens in measures 16–27 (in part already discussed above), 40, 109–110 (–112), and 122. All the aforementioned sections unfold as the composing out of the harmonic zone D–A or D. As an alternative, the pitch class A is played together with the deep F \sharp in the bass (look at measures 39, 64, 71, 89, 92, 99, and 123). Since the tones of the minor third are seen as third and fifth of major triad, the primary tone of the minor third is the prime of that triad. Thus, the primary tone of the interval of F \sharp –A is also D. Both tones sound always in the same (extreme) registers. As such the interval acquires a semantic connotation and can be seen as a *Leitmotiv* of the piece.

The third most prominent instance of the emergence of the pitch class A is a rhythmically fast repeated loud chord in high register which I call a *clash* (explanation is given below). It appears first time in measure 63 and is then restated in measures 74 and 108. The most consonant interval of the chord is the fifth D–A. Thus, the primary tone of the chord is D again. Beside these three instances, the pitch class A as a part of the grace note figures makes up the fifths with the lower voice D in measure 37 and 97, it is a part of a tremolo in measure 72, it emerges as a top voice of the complex polyharmonic chords which have not C in the bass (look at measures 75, 88, 90, and 114–118). In tremolo, A makes up a minor third with the lower F \sharp . As already mentioned, the primary tone of that interval is D. In measure 75, the primary tone of the harmony is C \sharp , but in measures 88 and 90 the primary tone is D again. The measures 114–118 are harmonically more complex and they display a variety of primary tones. However, one of the most frequent primary tones of the section is B \flat which links the section up with the opening phrase of the piece based on the harmonic zone B \flat –D–F. A is also prominently articulated in measures 99–104, where all other material is juxtaposed with the *ostinato*-like repetition of the pitch class A. And – last but not least – A can be also present virtually, as an overtone (harmonic) of D (look at measure 29).

The previous synopsis shows that A is present almost all the time throughout the piece, but it appears infrequently as a single tone. Normally, it is accompanied by another tone or tones. As already demonstrated the most important of these tones are C, F[♯] and D. All these tones (together with A) make up the prime sonority of the piece. The prime sonority cannot be described as a chord, but as an abstract entity, a collection of tones most prominently articulated within the piece. However, some chords including all four pitch classes of the prime sonority can be found; for example one such chord emerges in measure 3–4. The primary tone of the prime sonority is D.

This is not the only collection of tones which determine the tonal structure of the piece. As the work progresses, the pitch class A is repeatedly destabilized and displaced by B^b. It stops the chord progression in measure 42 being the last and the lowest note of the measure. In measures 44–49 it becomes the central tone of the passage (being also the primary tone of the most vertical sonorities of the section). It forms a significant part of the melody in measures 51–54, which can be called a *yearning* melody (explanation is given below). B^b, spelled out as A[♯], forms with A the aforementioned *clash*-chord in measures 63, 74, and 108.

In measure 64, B^b supported by the deep G in the bass is juxtaposed with the Leitmotiv, the A supported by the deep F[♯]. The B^b supported by the deep G in the bass can be found also in measures 87, 91, 97, 98, and 129. The primary tone of the minor third G–B^b is E^b. B^b and A make up a sharp dissonance in measure 73. In measures 114–118 B^b articulates the lower voice of the whole section: whereas A is the most prominent pitch in the upper voice, B^b is the most stable pitch in the lower voice (almost all grace note figures of the section begin with B^b). Analogously to A, B^b is sometimes referred through another tone, the E^b (look at measure 33 where the E^b comes with B^b above it, or measures 78–79 where, again, the most prominent tone is E^b, the representative of B^b which is touched only slightly, as a grace note in measure 79).

Analogously to A, B^b is usually accompanied by other tones. According to the previous survey, these tones are G, E^b and D^b (spelled out mostly as C[♯]): G appears as a deep bass to B^b, E^b emerges as representative of virtual B^b and C[♯] accompanies B^b (spelled out as A[♯]) in the *clash*-chord. These tones make up another important sonority, which can be called the secondary sonority of the piece. In comparison with the prime sonority, the new sonority has the same intervallic structure being actually a transposed variant of the prime sonority (the tones of the prime sonority are transposed by a semitone up). The primary tone of the secondary sonority is E^b.

Thus, there exists a kind of polarity in the piece: whereas the prime sonority represents the harmonic stability, the secondary sonority represents the harmonic instability, an urge to go away from the prime sonority. The tonal structure of the piece can be described as a constant fluctuation

between these polarities which maintain their active position throughout the piece. It explains why all the tones of the one sonority appear together as a chord or a (linear) motive rather infrequently. Although it is usually clear which sonority is dominating, most chords and motives are better explained as a mixture of both sonorities.

According to that what was said before, a formal layout of the work can be outlined. The piece can be divided into three larger sections: the first in measures 1–64, the second in measures 65–108, and the third in measures 109–129. In the first and second section, there exist an urge to displace the prime sonority with the secondary sonority. In the upper voice, it manifests as the gradual displacement of pitch class A with pitch class B \flat which brings about the conflict between these two tones representing the two extremes of the piece. The *urge* to leave the prime sonority is expressed through *yearning* melody (it always emerges before the main conflict of the section) and the conflict itself is expressed through the *clash*-chord which combines the tones of the prime and the secondary sonority in the most comprehensible manner. The last section shows an attempt to reconcile these two extremes. The sub-section that forms the main part of the last section is based on B \flat in the lower voice and A in the upper voice (measures 114–118). It seems as if the composer is trying to build up a bridge over these two opposites. But the last measure of the piece brings about the dramatic shift: B \flat in the upper voice and G in the bass establish secondary sonority as a new prime sonority of the piece.

232

The voice-leading sketch of the piece clarifies it (look at example 6).

Example 6

The image shows a musical score for Example 6, divided into three sections. The first section (measures 1-64) includes annotations for 'yearning melody', 'clash', and 'resolution'. The second section (measures 65-108) includes annotations for 'clash', 'yearning melody', and 'clash'. The third section (measures 109-129) includes annotations for 'reconciliation' and 'NO! It establishes itself as a new tonic'. The score also features 'whole tone ascent' markings in both the upper and lower voices.

The background of the voice leading can be described as the stepwise ascent in parallel tenths: A–B \flat in the upper voice is supported by the F \sharp –G in the bass. The upper voice's A–B \flat is constantly anticipated in the lower level of the voice-leading structure: look at measures 16–33, 39–40 (in the *tenor* voice), 39–61, 71–74, 71–97, 89–107, and 109–114. But there exist also a retrograde version of this ascent – a stepwise descent B 2 –A. It can be called a *resolution*, because, in a sense, it functions as a cadence, as an arrival on to the solid, stable ground. This descent can be seen in measures 64, 87–89, 91–92, and 97–99. At the same time, the ascent in the upper voice is never supported by the bass in lower level of voice-leading structure as

the descent always is. This qualifies the final ascent, now supported by the bass, as structurally most prominent.

As demonstrated in the previous analysis, the tonal structure of the whole piece can be seen as a constant fluctuation between two opposite sonorities designated as the prime and secondary sonority respectively. Whereas in the music of Helena Tulve the pitch is never seen as something fundamentally different from harmony or sonority (the latter is simply a pitch that is *composed out*), the piece can be understood as an interaction of two pitches, A and B \flat . The harmonic language of the compositions of Helena Tulve is frequently worked out starting with a single tone. In this piece, one of the main tones is A. This tone, being established in the opening measures of the work, is questioned and displaced in subsequent measures in order to create an interesting and rich musical canvas.

PAR HELĒNAS TULVES SKAŅDARBA VERTIGE TONĀLO STRUKTŪRU: DAŽAS IEROSMES POSTTONĀLĀS MŪZIKAS BALSSVIRZES ANALĪZEI

Kerri Kota

Kopsavilkums

Analizējot 20. gadsimta skaņdarbu balssvirzes struktūru, bieži rodas jautājums, kā diferencēt dažādus strukturālos līmeņus. Tonālajā mūzikā funkcionālās harmonijas esamība palīdz noteikt, vai skaņa (akords) funkcionē kā strukturāla vai ārpusstrukturāla vienība, turpretī posttonālajai mūzikai parasti trūkst šādu *universālu* harmonisko kritēriju. Apvienojot dažus Paula Hindemita harmoniskās analīzes principus ar Heinriha Šenkera tradīcijām, šis raksts piedāvā kritērijus paildzināto vienību¹ noteikšanai balssvirzes vidusslānī² Helēnas Tulves skaņdarbā *Vertige* (tulkojumā *Reibonis, apmātība* – red. piezīme) paplašinātajām klavierēm.

Šī kompozīcija tapusi 2000. gadā. Tajā jūtama radniecība 20. gadsimta beigu mūzikas strāvotumam (piemēram, spektrālās mūzikas) stilistikai. Skaņurakstu kopumā var apzīmēt kā plūstošu un mainīgu. Helēna Tulve parasti izvairās no asiem kontrastiem vai krasi izteiktām cezūrām starp dažādām tematisma zonām vai formas sektoriem; raksturīga ir pastāvīga vienas muzikālās idejas transformācija citā. Kaut arī skaņdarbu nevar uzskatīt par tonālu 18. vai 19. gadsimta harmonijas izpratnē, tajā izpaužas zināms līdzsvars starp harmonisku noturību un nenoturību.

Pauls Hindemits uzskata, ka gandrīz visiem akordiem (vertikālām struktūrām) ir *saknes*, kuras nosaka to vizzemākais, konsonantākais intervāls. Katram intervālam ir pamatskaņa. Nosakot pamatskaņu,

¹Paildzinātās vienības jeb paildzinātās harmonijas – specifisks jēdziens Šenkera koncepcijā; ar to apzīmētas saskaņas, kuras, neraugoties uz pastāvīgu miju ar citām saskaņām, konkrētā skaņdarba posmā dominē un šai ziņā tiek it kā paildzinātas. – Red. piezīme.

²Šenkera nodala trīs balssvirzes slāņus – pamatslāni, vidusslāni un virsslāni. Pamatslānis jeb pirmstrukturā atspoguļo skaņdarba pamatideju, kas tonālajā mūzikā balstīta tai vai citā vienkāršā secībā, savukārt vidusslānis ir pirmstrukturā aizpildījums ar dažādu balsu līnijām. Virsslānis ir šī attīstības procesa galarezultāts – iemiesojums konkrētā skaņdarbā. – Red. piezīme.

ikvienā intervāla skaņā jācenšas saklausīt iespējami zemāko harmoniju, kas veidojas uz hipotētiski zemākās skaņas. Piemēram, virsskaņu rindā zemākā tūrā kvinta atrodas starp otro un trešo skaņu. Turpretī otrā skaņa (kvintas zemākā skaņa) pārstāv to pašu skaņaugstuma grupu kā virsskaņu rindas pamatskaņa, tādējādi kvintas zemākā skaņa ir intervāla pamatskaņa. Attiecīgi nosakāma arī jebkura cita intervāla pamatskaņa. Līdz ar to harmoniskās vertikāles viszemākā un viskonsonantā intervāla pamatskaņa kļūst arī par šīs vertikāles pamatskaņu.

Secīgi izkārtotas pamatskaņas veido harmoniskās zonas. Tās ir lielākas harmoniskās vienības, kas rodas, apvienojot dažādas blakus esošas harmoniskās saskaņas, ko komponiste izvirzījusi priekšplānā, ar līdzīgām vai harmoniski tuvām pamatskaņām. Harmoniskās zonas savukārt palīdz noteikt paildzinātās harmoniskās vienības balssvirzes vidusslāni. Raksta noslēgumā tiek iezīmētas visa skaņdarba balssvirzes aprises, turklāt muzikāli nozīmīgākās harmonijas atzītas par strukturāli vissvarīgākajām. Izmantojot analītisku pieeju harmonijai, savā rakstā tiecos arī pierādīt, ka tieši šīs harmonijas var uzskatīt par visnoturīgākajām konkrētā skaņdarba kontekstā.

References

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz 1. Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940

Lerdahl, Fred. Atonal prolongational structure. *Contemporary Music Review* 4/1 (1989), pp. 65–87

Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)* / Translated and edited by Ernst Oster. New York, London: Longman, 1979

Wason, Robert, W. Epistemologies of music theory. *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. Thomas Christensen. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 78–105

LAIKMETĪGĀS KOMPOZĪCIJAS TEHNIKAS: TEORIJA UN ANALĪZE

PAR KARLHEINCA ŠTOKHAUZENA SKAŅDARBA GRUPPEN SERIĀLĀS ORGANIZĀCIJAS PAMATPRINCIPIEM

Jānis Petraškevičs

1. Ievads

Karlheincs Štokhauzens (1928–2007) plaši atzīts kā viens no Rietumu pēckara avangarda mūzikas līderiem. Viņš bija komponists domātājs, kura skaņdarbi sakņojas nereti pretrunīgi vērtētās, taču dziļās un ietekmīgās teorētiskās koncepcijās. Pagājušā gadsimta otrajā pusē jēdzieni *Štokhauzens* un *eksperimentālā mūzika* bija sinonīmi; komponists izstrādāja aizvien jaunas koncepcijas, viņa meklētāja gars un iztēles spējas bija neizsīkstošas. Minēsim tikai dažus piemērus: šis skaņradis teorētiski pamatoja un praksē īstenoja tādus principus kā grupu kompozīcija, momentforma un formulu kompozīcija, radīja pirmo spektrālās mūzikas paraugu (*Stimmung/Noskaņa* vokālajam ansamblim, 1968), sniedza vērienīgu ieguldījumu elektroniskās mūzikas, kā arī aleatorikas, atvērtās formas u. c. kompozīcijas principu attīstībā. Štokhauzens devums ir vairāk nekā 350 skaņdarbu, kā arī raksti (*Texte zur Musik, I–X*), kas tiek uzskatīti par fundamentālāko pēckara avangarda kompozīcijas teorētisko literatūru.

Šajā pētījumā aplūkosim Štokhauzensa skaņdarbā *Gruppen* (*Grupas*) trim orķestriem (1955–1957) valdošos tehniskos un estētiskos pamatprincipus, turklāt īpašu uzmanību veltīsim laika strukturēšanas metodēm. Taču vispirms – ieskats skaņdarba tapšanas vēsturē un atskaņotājsastāva īpatnībās.

Darbs pie *Gruppen* risinājās divās stadijās. 1955. gada augustā un septembrī, uzturoties Šveices ciematā Paspelsā (*Paspels*), Štokhauzens izstrādāja gandrīz visus skaņdarba seriālās organizācijas aspektus, kā arī ieskicēja trīs ar seriālajiem principiem nesaistītus posmus. Savukārt detalizēta partitūra tapa 1957. gadā Ķelnē. 1958. gada 24. martā Ķelnes Muzeju kompleksa Reinas zālē to pirmatskaņoja šīs pilsētas Radio simfoniskais orķestris Štokhauzensa, Bruno Madernas un Pjēra Bulēza vadībā.

Kompozīcijā *Gruppen* 109 mūziķu sastāvs sadalīts trijos gandrīz vienādos orķestros (36–37 mūziķi), kuros ietvertas tradicionālās instrumentu grupas. Atskaņojumā orķestri atrodas uz atsevišķām platformām, kas izvietotas pusaplī ap klausītājiem (pirmais orķestris – pa kreisi, otrais – centrā, trešais – pa labi); katram orķestrim ir savs diriģents. *Gruppen* pieder pie pirmajiem pēckara avangarda opusiem,

kuros telpai ir strukturāla loma, tomēr jāuzsver, ka šim parametram skaņdarba strukturālajā hierarhijā nav primāra nozīme: nepieciešamību pēc trim orķestriem un trim diriģentiem nosaka izraudzītā ritma struktūra, kurā bieži cits citam uzslāņojas dažādi tempi. Komponists skaidro savu koncepciju:

Sākotnēji es gribēju rakstīt parastu orķestra darbu, bet, kad sāku izstrādāt vairākus laika slāņus, man nācās vienlaikus izmantot dažādus metronomiskos tempus, un bija neiespējami atrast veidu, kā viens diriģents varētu vadīt liela orķestra trīs grupējumus dažādos tempos. Tāpēc galu galā secināju, ka vienīgā iespēja ir nodalīt atšķirīgos laika slāņus un novietot katru grupējumu atsevišķā vietā [Cott 1974 : 200–201].¹

¹ Šeit un turpmāk citāti raksta autora tulkojumā.

Aptuveni 25 minūtes garajā viendabīgajā skaņdarbā ietvertas 174 grupas. Vidēji katra no tām ilgst dažas sekundes, skatot kādā no orķestriem, dažreiz divos vai pat visos trijos. Visbiežāk grupas savstarpēji uzslāņojas, un gandrīz katrai no tām atbilst savs temps (noteiktām *sfz* tipa skaņām ir arī praktiska loma, jo tās palīdz trim diriģentiem ievērot tempu proporcionālās attiecības).²

² Interessants liekas Robina Mekonija (*Robin Maconie*) vērojums par *Gruppen* pēctecību agrāk tapušajiem opusiem *Formel* (*Formula*, 1951) un *Klavierstück I* (Klavierdarbs nr. 1, 1952), kuru iekšējo struktūru nosaka tempu maiņas [Maconie 1976 : 106].

Gruppen tehniskie un estētiskie principi sakņojas šādās pamatidejās:

- grupu kompozīcijas princips;
- masas fenomens;
- jauna mūzikas laika koncepcija.

Aplūkosim katru no šīm idejām detalizētāk.

2. Grupu kompozīcijas princips un masas fenomens

Darmšates–Ķelnes pēckara avangardistu koncepcijas pamatā bija ideja par kompozīcijas tehniku, kurā visas iespējamās mūzikas raksturiezīmes tiek diferencētas līdz pat atsevišķas skaņas līmenim. Šo virzienu dēvēja par *totālo seriālismu*. Ķelnes mūzikas kritiķis Herberts Eimerts (*Eimert*) Olivjē Mesiāna Otro klavieretīdi no cikla *Četras ritma etīdes* (*Quatre Études de rythme*, 1949–1950) – pirmo seriālisma paraugu – raksturoja kā *zvaigžņu mūziku*, jo skanējums atgādina zvaigznes debess jumā. Štokhauzens savukārt lietoja apzīmējumu *punktu mūzika* [Stockhausen 2000 : 35].

Drīz vien daudzi atskārta, ka *punktu mūzikai* (puantilismam) piemīt būtisks trūkums – monotonija jeb statika, ko šajā gadījumā paradoksālā kārtā nosaka tieši nepārtrauktā mainība, jo atšķirīgums ik uz soļa ir kopīgs visiem elementiem. Tādējādi ortodoksālajā *punktu mūzikā* trūkst pārsteiguma sajūtas, kuru spētu radīt kāda parametra nemainība. Lai seriālā struktūrā ieviestu kontinuitāti un plastiku, Štokhauzens izmantoja jaunu strukturālu kategoriju – *grupas*. Muzikoloģe Imke Miša (*Misch*) norāda, ka no matemātikas aizgūto grupas jēdzienu Štokhauzens pirmoreiz lietojis 1953. gadā, analizējot savu iepriekšējā gadā sacerēto *Klavierstück I* (viņa raksts par šo tēmu publicēts 10 gadus vēlāk), taču tikai skaņdarbā *Gruppen*

tas pirmoreiz parādās kā apzināts kompozicionāls princips [Misch 1998 : 144–145]. Minētajā rakstā (*Gruppenkomposition: Klavierstück I*) Štokhauzens piedāvā šādu grupas jēdziena definīciju: *Grupu veido noteikts skaņu skaits, ko saista radniecīgas proporcijas, kas ļauj apjaust augstākas pakāpes organizāciju* [Теория современной композиции 2005 : 355]. Savukārt no raksta *Points and Groups (Punkti un grupas)* [Stockhausen 2000 : 33–42] izriet, ka grupu veido zināms skaits toņu, kuriem ir vismaz viena kopēja raksturiezīme, turklāt šos toņus iespējams saklausīt kā patstāvīgus elementus. Grupa ar tikai vienu nemainīgu raksturiezīmi ir vāji saliedēta, jo vienojošais faktors ir niecīgs un kopumā dominē atšķirīgais (piemēram, ilgums, reģistrs un tembrs mainās, bet dinamika visām skaņām ir klusa). Toties, ja visas raksturiezīmes ir nemainīgas (piemēram, visas grupas skaņas ir skaļas, augstas, trompetes tembrā, vienā tempā un ritmā), tad grupas raksturs ir spēcīgs: atsevišķo skaņu individualitāte pazūd. Jāpiezīmē, ka grupu idejas kontekstā arī punkts/tonis var būt viena no grupas formām; piemēram, sešās grupās ir attiecīgi 3, 4, 2, 1, 5 un 6 skaņas: šajā kontekstā arī viena skaņa pilda grupas funkciju [Stockhausen 2000 : 40].

Kad atsevišķas skaņas nav uztveramas kā patstāvīgi elementi, to kopējais efekts pārsniedz grupas iezīmes un rada *masas* fenomenu – jaunu Štokhauzena kompozicionālās domāšanas kategoriju. Šajā gadījumā nedzirdam diskretu struktūru (grupu), bet gan fakturālu skanējumu (masu) ar noteiktu kontūru, ārējo apveidu. Galvenais kritērijs ir horizontālais un/vai vertikālais blīvums; resp., nespēju saklausīt atsevišķas skaņas kā skaidrus elementus nosaka divi faktori:

- ātrums: kad plūsma ir pārāk ātra, frāzi uztveram kā žestu, nevis atsevišķu elementu kopumu;
- pārāk daudzu notikumu vienlaicīga norise: piemēram, bišu spietu mēs uztveram kā apveidu, vienotu veselumu (arī redzot koku, mēs necenšamies fiksēt atsevišķas lapas, taču joprojām spējam atšķirt liepu no ozola).

Štokhauzens atceras kādu Ķelnes studiju laika epizodi, kad viņš pasniedzējam rādījis divas taktis garu eksperimentu: mazā laika sprīdi satilpināts blīvs nošu daudzums. Pasniedzējs vaicājis: *Kurš gan to spēš izklausīt?* Štokhauzens atbildējis: *Bet es negribu, lai tās tiktu pa vienai sadzirdētas. Es vēlos šo „frp“!* [Stockhausen 2000 : 43–44].

Lai konceptuāli un tehniski pamatotu savu ideju, komponists drīz pievērsās Debišī mūzikas analīzei – rezultātā tapa radiatoridijums ar nosaukumu *Piezīmes par statistisko formu*. Paša izstrādāto analīzes metodi Štokhauzens uzskatīja par jaunu mūzikas analīzes valodu, kurā kategorijas *faktūra* un *struktūra* lietotas kā pretstatu pāris. Savu skatpunktu viņš raksturojis šādi:

Es domāju par noteiktām reģistru tendencēm dažādu faktūru ietvaros, par blīvuma pieaugšanu un mazināšanos, par kopējo blīvuma raksturu, par pakāpeniskām dominējošo krāsu maiņām –

no tumša uz gaišu, no metāliska uz surdinētu utt. [...] Es runāju par faktūrām, kas tiek caurumotas, [...] par kāpjošām un krītošām aprisēm [Stockhausen 2000 : 44].

Lai gan *Gruppen* sakarā tiek izcelts grupu kompozīcijas princips, vairums grupu no uztveres viedokļa saistās ar savveida skaņu mākoņiem – fakturāliem tēliem, kas drīzāk iekļaujas masas kategorijā; varētu teikt, ka šajā skaņdarbā novērojam it kā balansēšanu uz naža asmens starp diskretu un fakturālu skanējumu, tādējādi grupas un masas kategorijas atrodas pastāvīgā mijiedarbē. Jāpiebilst, ka grupu individuālo raksturu nosaka *formantspektri* – jauna Štokhauzena kompozīcijas kategorija, kuru detalizēti aplūkosim vēlāk.

3. Jauna mūzikas laika koncepcija

Skaņdarbā *Gruppen* rezumēti Štokhauzena meklējumi skaņaugsstumu un ilgumu seriālās integrācijas jomā, turklāt struktūras līmenī abiem parametriem ir vienots organizācijas princips. Šīs integrācijas teorētisku pamatojumu skaņdarbu *Zeitmasse (Laika masa, 1955/1956)*, *Klavierstück XI* (Klavierdarbs nr. 11, 1956) un *Gruppen* kontekstā Štokhauzens izklāstījis rakstā ... *wie die Zeit vergeht...* (... kā pāiet laiks...) [Stockhausen 1957].

Viņa koncepcija sakņojas atziņā, ka skaņas augstums un ilgums ir vibrācijas fenomena divi lokalizēti aspekti: 16 impulsi (vibrācijas) sekundē klausītāja uztverē iezīmē pāreju no ritma uz skaņaugsstuma sfēru, jo šie impulsi saplūst un tos uztveram kā ļoti zemu frekvenci – 16 Hz³; tādējādi skaņaugsstums ir temporāls fenomens. Apjaustais vienotības princips mudināja Štokhauzenu laika organizācijā integrēt 12 pakāpju hromatiskās skaņurindas likumsakarības un oktāvu transpozīciju principu – resp., temperēto sistēmu. Pēc analogijas ar 12 pakāpju hromatisko skaņurindu, kuras ietvara intervāls ir oktāva – proporcija 2:1, bet 12 pustoņu soļi rada vienāda lieluma intervālus ar mēru $^{12}\sqrt{2}$ (= 1, 05946), viņš izveidoja metronomisko jeb tempu skalu, kuras ietvaru veido ♩ = 60 (1 sekunde) un ♩ = 120 (0,5 sekundes), bet 12 soļus iezīmē metronomiskās vienības 60 – 63,5 – 67 – 71 – 75,5 – 80 – 85 – 90 – 95 – 101 – 107 – 113,5 – 120. Savukārt oktāvu transpozīciju principu ritma jomā komponists saistīja ar dažādām metra pulsācijas vienībām attiecīgā tempa ietvaros (zemajam reģistram atbilst garākas vērtības, bet augstajam – īsākas). Tādējādi katram temperētajam tonim pielīdzināts ekvivalents ilgumu sfērā; skaņdarbā *Gruppen* ilgumvienību hromatiskās skaņurindas pārmijas punkts ir skaņas *g/as* (sk. 1. piemēru).

³ Vairākos darbos Štokhauzens apliecina šī kontinuitātes fenomena muzikālo iedarbību, pakāpeniski paātrinot sinusviļņa generatora impulsus no sekunžu klauvējiem līdz pat skaņaugsstumu galējai robežai. Šāds process it kā apvērsta veidā – no basa balsis līdz bungu ritmam – realizēts skaņdarba *Kontakte (Kontakti, 1958–1960)* vidusdaļā, savukārt opusā *Mixtur (Mikstūra, 1964)* sinusviļņa generatori rada fonu orķestra grupām, ilgstoši spēlējot skaņaugsstumu un ilgumu robežjoslā. Jāpiezīmē, ka skaņaugsstumu uztveres iespējas plešas no 16 līdz aptuveni 20000 vibrācijām sekundē (16–20000 Hz).

1. piemērs

The image displays a musical score for '1. piemērs' consisting of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. Each staff has a series of notes with frequency markings below them. The first staff has markings: 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101, 107, 113,5, 120, 63,5, 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101. The second staff has: 107, 113,5, 120, 63,5, 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101, 107, 113,5, 120, 63,5, 67, 71, 75,5, 80. The third staff has: 85, 90, 95, 101, 107, 113,5, 120, 63,5, 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101, 107, 113,5, 120, 63,5. The fourth staff has: 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101, 107, 113,5, 120, 63,5, 67, 71, 75,5, 80, 85, 90, 95, 101.

Metra pulsācijas vienības attiecīgajos tempos Štokhauzens dēvēja par pamatilgumiem (*Grunddauer*) pēc analogijas ar pamatskaņām (t. i., atšķirīgiem skaņaugstumiem); nākošais solis viņa koncepcijā bija atrast ritma sfērā ekvivalentu virsskaņām, kas nosaka tembru un ir būtisks klausīšanās pieredzes aspekts. Kā zināms, virsskaņu frekvences iegūstam, reizinot pamatfrekvences ar veselajiem skaitļiem, tāpēc ritma sfērā analogs ir pamatilguma dalīšana divās, trijās utt. daļās. Līdz ar to no pamatilgumiem tiek atvasināti ritma slāņi jeb formantu jomas (*Formantbereiche*) – duoles, trioles, kvartoles u. c. Ritma slāņu attiecības skaņdarbā *Gruppen* izriet no sarežģītiem seriālās organizācijas principiem, kas izstrādāti kompozīcijas procesa vēlākā stadijā (tos aplūkosim raksta sadaļā *Dažas formantspektru iezīmes*), bet pamatilgumu organizācija veido skaņdarba laika struktūras karkasu jeb plānu.

4. *Gruppen* laika struktūras plāns

Gruppen strukturālās hierarhijas zemāko slāni nosaka skaņdarba laika struktūras plāns, kuru komponists pēc darba pabeigšanas atainoja zīmējuma formā. To redzam 2. piemērā [Misch 1998 : 146–147].

2. piemērs

240

⁴ Agregāts – jebkura 12 skaņu kombinācija [Solomon's Glossary of Technical Musical Terms].

Plāna augšējo slāni veido 12 agregāti⁴ (pamatsērija un 11 no tās atvasinātas struktūras) un viena papildskaņa noslēgumā, tātad 145 skaņas (12x12+1). Šis seriālās struktūras skaņaugstumu klases nosaka tempu seriālo organizāciju, savukārt no konkrēto oktāvu izvēles izriet metra pulsācija. Kompozīcijas procesā Štokhauzens vispirms izstrādājis 12 agregātu struktūru vienas oktāvas ietvaros, bet oktāvu transpozīcijas noteicis vēlāk, pēc zināmiem kritērijiem izraugoties intervālu proporcijas, kas plānā redzamas zem skaņaugstumu struktūras. Varam konstatēt, ka tieši intervālu proporciju skaitliskajā izteiksmē skaņradis saskatīja iespēju vairākslāņu ritma struktūras veidošanai (no tā izrietēja nepieciešamība nodalīt trīs orķestra grupējumus), jo skaitliskās proporcijas viņš izmantoja grupu garuma un uzslāņošanās momentu noteikšanai. Aplūkojot minētos principus, sekosim Štokhauzena kompozīcijas procesa stratēģijai un vispirms pievērsīsimies 12 agregātiem.

4. 1. Pamatsērija un tās specifika

Pamatsērija (T^0) ir šāda: *g, dis, gis, f, e, fis, c, ais, h, d, a, cis* (sk. 3. piemēru).

3. piemērs

intervāli	4	5	3	1	2	6	2	1	3	5	4
	13	t4	m3	m2	12	trit.	12	m2	m3	t4	13
	(m 6)	(t 5)	(l 6)	(l 7)	(m 7)		(m 7)	(l 7)	(l 6)	(t 5)	(m 6)

Tās galvenās iezīmes:

- otrais heksahords ir pirmā heksahorda vēžveids tritona transpozīcijā; tādējādi sērijas transpozīcija tritona intervālā (T^6) sasauucas ar T^0 vēžveida formu, un sērijas iespējamo formu un transpozīciju skaits samazinās no 48 līdz 24;
- visu intervālu sērija: abi heksahordi ietver piecus pamatintervālus (m 2, 1 2, m 3, 1 3, t 4; jeb i 1, i 2, i 3, i 4, i 5) un tritonu jeb i 6.⁵ Sērijas intervālu struktūra: 4 – 5 – 3 – 1 – 2 – 6 – 2 – 1 – 3 – 5 – 4;
- katrs heksahords aizpilda pusi no hromatiskās skaņurindas (līdzīgs modelis valda arī *Klavierstück I* / Klavierdarbā nr. 1 u. c.). Šī sērijas īpatnība iezīmē saikni ar klasteru principu, kuru Štokhauzens vēlākā kompozīcijas procesa stadijā izmanto harmonisko lauku izstrādē;
- īpaša ir tritona loma: tas nodala abus heksahordus un veido tiltu starp sērijas malējām skaņām.

⁵ i – intervāls; veseli skaitļi no 1 līdz 6 apzīmē pustoņu skaitu. Šāds intervālu apzīmējuma veids kļuvis par standartu seriālās mūzikas un skaņkopu teorijas (*set theory*) kontekstā.

4. 2. No pamatsērijas atvasinātās struktūras

No pamatsērijas atvasināto 11 agregātu strukturēšanas metode ietver četras stadijas:

1. izvēlētā elementu skaita 145 ($12 \times 12 + 1$) grupēšana: 6 – 8 – 6 – 7 – 6 – 4 – 6 – 9 – 6 – 3 – 6 – 5 – 1 – 6 – 10 – 6 – 2 – 6 – 11 – 12 – 13 – 6. Analizējot grupēšanas principu, redzam, ka skaitlim 6 ir savveida centra funkcija, un tas mijas ar mainīgu vērtību: pa vienai reizei iekļauti visi skaitļi no 1 līdz 5 un 7 līdz 13. Kā norāda Miša, Štokhauzena skice apliecina šāda grupēšanas principa nozīmību citas struktūras – grupu formāciju (*Gruppenverbände*) – izveidē, taču šo principu varam saskatīt jau pašā agregātu izcelsmē [Misch 1998 : 163];

2. kā zināms, skaitlis 6 atbilst skaņu skaitam heksahordā. Analizējot agregātus, redzama noteikta likumsakarība: skaitlis 6 vienmēr tiek saistīts ar kādu no abiem pamatsērijas heksahordiem (pēdējais skaitlis 6 ir izņēmums), un izvēli nosaka skaitliskā vērtība, kas atrodas pirms attiecīgā skaitļa 6; proti, ja iepriekšējais skaitlis ir mazāks par 6, tiek izraudzīts pirmais heksahords, savukārt, ja lielāks, tad otrais (skaitlis 6 rindas sākumā saistīts ar pirmo heksahordu; skaitlis 12 funkcionē kā 6+6). Tabulā (4. a piemērā) šī metodes stadija atspoguļota 12 agregātu un 145 elementu kontekstā (romiešu cipari apzīmē agregātu numurus, bet arābu cipari norāda uz sērijas skaņu attiecībām; resp., 1–6 ir pirmais, bet 7–12 – otrais heksahords):

4. a piemērs

I	<u>1 2 3 4 5 6</u> -----
II	-- <u>7 8 9 10 11 12</u> ----
III	--- <u>7 8 9 10 11 12</u> ---
IV	- <u>1 2 3 4 5 6</u> -----
V	---- <u>7 8 9 10 11 12</u> --
VI	- <u>1 2 3 4 5 6</u> -----
VII	- <u>1 2 3 4 5 6</u> -----
VIII	----- <u>7 8 9 10 11 12</u> -
IX	- <u>1 2 3 4 5 6</u> -----
X	----- <u>7 8 9 10 11 12</u>
XI	-----
XII	brīvi (?)

3. agregātos iztrūkstošie elementi noteikti deduktīvi, ņemot vērā, ka sērija ir cikliski rotējoša struktūra, kas var sākties no jebkura elementa un noslēgumā atkal atgriezties sākumpunktā:

4. b piemērs

I	<u>1 2 3 4 5 6</u> 7 8 9 10 11 12
II	5 6 <u>7 8 9 10 11 12</u> 1 2 3 4
III	4 5 6 <u>7 8 9 10 11 12</u> 1 2 3
IV	12 <u>1 2 3 4 5 6</u> 7 8 9 10 11
V	3 4 5 6 <u>7 8 9 10 11 12</u> 1 2
VI	12 <u>1 2 3 4 5 6</u> 7 8 9 10 11
VII	12 <u>1 2 3 4 5 6</u> 7 8 9 10 11
VIII	2 3 4 5 6 <u>7 8 9 10 11 12</u> 1
IX	12 <u>1 2 3 4 5 6</u> 7 8 9 10 11
X	1 2 3 4 5 6 <u>7 8 9 10 11 12</u>
XI	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
XII	brīvi (?)

4. pārmiju intervāli starp agregātiem noteikti atbilstoši pamatsērijas intervālu secībai; resp., intervāls starp pirmā agregāta pēdējo skaņu un otrā agregāta pirmo skaņu ir i 4; starp otrā agregāta pēdējo skaņu un trešā agregāta pirmo skaņu – i 5 utt.

4. c piemērā redzams šīs metodes galarezultāts; grafiski esam akcentējuši pārmiju intervālus, kā arī skaitļa 6 piesaisti noteiktiem heksahordiem (līga virs skaņām apzīmē sērijas pirmo heksahordu, bet līga zem skaņām – otro).

4. c piemērs

Agregāts: Sākot no grupas nr. 1

I 1

II 14

III 33

IV 45

V 58

VI 77

VII 89

VIII 100

IX 113

X 135

XI 149

XII 162

4. 3. Skaitliskās proporcijas

Seriālās struktūras skaņu reģistrālā izvietojuma jeb oktāvu transpozīciju noteikšanu varētu uzskatīt par kompozīcijas procesa nākošās stadijas blakusproduktu. Šajā darba fāzē Štokhauzens agregātu intervālus pārvērta skaitliskās proporcijās, balstoties analogijā ar virsskaņu skaitliskajām attiecībām harmoniskajā spektrā (kā redzēsim vēlāk, no proporciju skaitītāju un saucēju vērtībām attiecīgi izrietēs blakusesošo grupu iestāšanās laika atstatumi un grupu garumi⁶). Kritērijs bija šāds: agregāta vienpadsmit proporciju struktūrā jebkurš skaitlis starp 2 un 13 kā saucējs un skaitītājs var parādīties tikai vienreiz⁷, turklāt proporciju kombinācijai katrā agregātā jābūt atšķirīgai. Lai īstenotu šo ieceri, komponistam bija nepieciešamas daudzveidīgas skaitlisko proporciju izteiksmes, tāpēc viņš izmantoja gan pamatintervālus (m 2, l 2, m 3, l 3, t 4, tritons), gan to komplementārās formas (l 7, m 7, l 6, m 6, t 5), kā arī intervālu paplašināšanu par vienu vai divām oktāvām; katram intervālam Štokhauzens izvēlējās noteiktu vektoru (kustības virzienu).⁸ 5. a piemērā statistiski apkopoti *Gruppen* laika struktūras plānā ietvertie intervālu vektori un proporcijas [Misch 1998 : 166], bet 5. b piemērā šie aspekti atainoti harmoniskā spektra kontekstā.

⁶ Grupas garums nekad nav vienāds ar laika intervālu starp tās sākumu un nākošās grupas iestāšanās momentu; izņēmums ir pirmā grupa.

⁷ Katrs skaitlis starp 2 un 13 var parādīties ne vairāk kā vienreiz, taču ne visiem jābūt iekļautiem: tā kā katrā agregātā ietvertas vienpadsmit proporcijas, viens skaitlis ikreiz tiek izlaists; piemēram, pirmā agregāta skaitītāju un saucēju rindās nav iekļauti, attiecīgi, skaitļi 13 un 9. Dažos agregātos redzamas atkāpes; piemēram, trešā agregāta saucēju rindā skaitlis 4 parādās divreiz (13:4, 12:4).

⁸ Piemērs atbilstībai starp intervāla vektoru un proporciju: 10:8 atbilst lejupejošai lielai tercai, bet 8:10 – augšupejošai lielai tercai.

5. a piemērs

tritons ↑↓	l 3 ↓ m 6 ↑	t 4 ↑ t 5 ↓	m 3 ↓ l 6 ↑	m 2 ↓ l 7 ↑	l 2 ↑ m 7 ↓
7:5	5:2	3:4	12:5	13:6	2:9
10:7	5:4	6:8	12:10	3:11	4:9
11:8	10:2	3:2	3:10	6:11	7:8
13:9	10:4	6:2	6:10		8:9
	10:8	9:3	7:12		9:10
	2:13	12:4			7:2
	4:13				7:4
	8:13				9:5

5. b piemērs

6. piemērā redzama Štokhauzena izveidotā proporciju struktūra [Misch 1998 : 167]. Kā jau iepriekš atzīmēts, no pamatsērijas atvasinātās struktūras lielākoties nesākas ar tās pirmo elementu un noslēgumā atgriežas sākumpunktā pēc cikliskās rotācijas principa; 6. piemērā atvasinātās struktūras (II–XII agregāts) vertikāli novietotas atbilstoši to attiecībai pret pamatsēriju (I agregātu).

6. piemērs

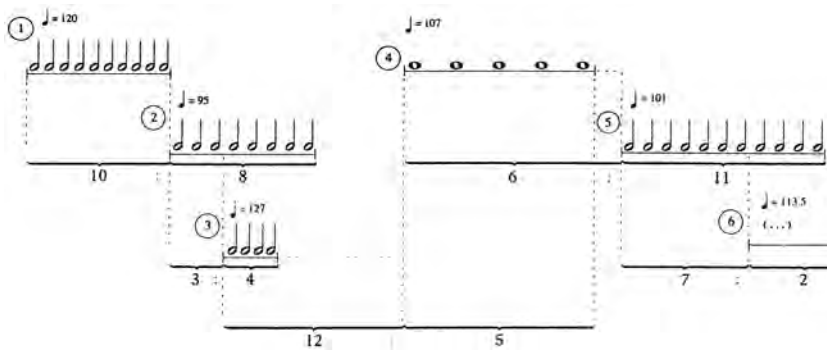
	tritons	1. heksakords					tritons	2. heksakords					tritons	1. heksakords			
I		$\frac{10}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{12}{5}$	$\frac{6}{11}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{9}{13}$	$\frac{2}{7}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{5}{12}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{8}{10}$					
II						$\frac{9}{10}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{4}{7}$	$\frac{6}{13}$	$\frac{10}{3}$	$\frac{12}{9}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{8}{11}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{7}{12}$	
III				$\frac{6}{11}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{10}{12}$	$\frac{4}{6}$	$\frac{13}{4}$	$\frac{5}{7}$	$\frac{2}{13}$	$\frac{12}{4}$			
IV	$\frac{9}{13}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{10}$	$\frac{3}{11}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{13}{9}$	$\frac{2}{7}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{10}{12}$	$\frac{4}{3}$						
V			$\frac{3}{10}$	$\frac{13}{6}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{6}{13}$	$\frac{12}{7}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{8}{11}$	$\frac{5}{2}$				
VI	$\frac{5}{7}$	$\frac{2}{13}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{6}{10}$	$\frac{3}{11}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{10}{6}$	$\frac{4}{12}$						
VII	$\frac{13}{9}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{12}{10}$	$\frac{6}{11}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{9}{13}$	$\frac{4}{7}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{10}{12}$	$\frac{8}{6}$						
VIII		$\frac{9}{3}$	$\frac{12}{10}$	$\frac{13}{6}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{8}{11}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{6}{13}$	$\frac{12}{7}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{2}{10}$	$\frac{11}{8}$					
IX	$\frac{7}{10}$	$\frac{8}{13}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{12}{5}$	$\frac{3}{11}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{10}{7}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{4}{12}$						
X		$\frac{10}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{5}$	$\frac{3}{11}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{9}{13}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{10}{12}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{4}{5}$					
XI		$\frac{10}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{7}{12}$	$\frac{13}{6}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{2}{7}$	$\frac{6}{13}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{12}{9}$	$\frac{4}{10}$					
XII	$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{12}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{10}{7}$	$\frac{4}{13}$	$\frac{3}{11}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{13}{9}$	$\frac{10}{8}$					

246

Šī proporciju struktūra nosaka, kurā oktāvā novietojama katra no 145 seriālās struktūras skaņām; kā jau iepriekš norādīts, ikviena oktāva apzīmē noteiktu metra pulsācijas vērtību, tādējādi aprakstīto strukturālo darbību rezultātā Štokhauzens determinējis gan grupu tempus (saistītus ar skaņu klasēm), gan arī grupu metra pulsācijas vērtības.

Proporciju skaitītāju skaitliskās vērtības komponists izmantoja, lai noteiktu laika starpību starp blakusesošo grupu iestāšanos, savukārt saucēju vērtības viņš saistīja ar grupu garumiem. Minētās skaitliskās vērtības attiecinātas uz metra pulsāciju skaitu grupās; tādējādi otrā grupa atbilst 8 pusnotīm, trešā – 4 pusnotīm, ceturta – 5 veselām nofīm utt. (pirmās grupas garumu nosaka skaitītāja vērtība – 10 pusnotis); laika starpība starp pirmās un otrās grupas iestāšanos ir 10 pusnotis, starp otro un trešo grupu – 3 pusnotis, starp trešo un ceturto grupu – 12 pusnotis utt. Šis princips parādīts 7. piemērā [Misch 1998 : 171].

7. piemērs



Tā kā jebkurā proporcijā abu pušu izmērs ir vienāds, Štokhauzena sistēma nosaka, ka grupas garums ir identisks laika starpībai starp tās iestāju un iepriekšējās grupas sākumu; piemēram, trešās grupas garums (četras pusnotis tempā ♩ = 127) sakrīt ar atstatumu starp otrās un trešās grupas sākumpunktiem (otrās grupas pirmās trīs pusnotis tempā ♩ = 95).

5. Grupu un formas pamatiezīmes

Štokhauzena sākotnējā iecere bija saistīta ar 145 seriāli organizētu grupu struktūru. Taču kompozīcijas procesā šis strukturālais pamats tika izvērst līdz 174 grupām; kā redzam komponista *a posteriori* izveidotajā *Gruppen* laika struktūras plānā (2. piemērs), nobīdes grupu numuru atbilstībā seriālās struktūras 145 elementiem noteikuši dažādi faktori:

- trīs iestarpinājumi jeb interlūdijas (*Einschübe*) – 16.–22., 71.–77. un 114.–122. grupa; šiem brīvajiem posmiem ir liela dramaturģiska nozīme: tempi saistīti ar pakāpeniskiem *accelerando* vai *ritardando*, laika plūdamam piemīt lineāra virzība, ilgstošāk izturēts noteikts sonors tēls, tādējādi mūzikas raksturs spēcīgi atšķiras no seriāli determinētajām grupām;
- arī 7. un 8. grupai ir iestarpinājuma funkcija, lai gan Štokhauzens nav tām devis šādu apzīmējumu;
- vairāki grupu numuri parādās divreiz (piemēram, 12.–12. a un 12. b grupa), citi tiek apvienoti (piemēram, 47. un 48. grupa); to noteikuši praktiski apsvērumi kompozīcijas izstrādes procesā.

Katrai no seriāli determinētajām 145 grupām Štokhauzens izveidoja formantspektru. Jānorāda, ka savas laika koncepcijas ietvaros skaņradis izmantoja formantu jēdzienu, balstoties analogijā ar harmonijas/tembra sfēru, kurā formanti nosaka spektra tembru; lai apzīmētu spektru, kurā nav ietverti visi formanti, fāzes spektra vietā viņš izvēlējās specifisko jēdzienu *formantspektrs* [Misch 1998 : 155]. Šo kompozicionālo kategoriju rakstā *...wie die Zeit vergeht... (...kā paiet laiks...)* komponists izvērsti skaidro kontekstā ar citu kategoriju – formantu ritmu. Pēc viņa vārdiem, formantspektrs ir

[..] vienots laika komplekss, kuru raksturo kopējais garums, apvalka izliekums, caurmēra ātrums, ātruma tieksme, caurmēra intensitāte, blīvums, blīvuma progresija, sonoritāte (tā vai cita instrumentu grupa vai kombinācija), skaņas forma, skaņaugstumu kustība, harmoniskais lauks u. tml. No visām šīm kompozicionālajām detaļām izriet priekšstats par kategoriju, kuru vispārināti raksturoju kā formantu ritmu (nevis tembru) un kurš atkarībā no tā, vai saistīts ar skaņaugstumu vai ilgumvienību sfēru, tiks uzverts kā skaņas ritms vai takts ritms [Stockhausen 1957 : 25–26].

Šis citāts ļauj apjaust, ka Štokhauzena kompozicionālajā domāšanā formantu ritms izvērš, paplašina priekšstatu par tembru, kura kvalitātes noteikšanā svarīga kļūst arī ritma struktūra. Tāpēc dažu formantspektra iezīmju raksturošanai izvēlēsimies laika aspektus, bet pirms tam nedaudz pievērsīsimies harmonijas parametram, proti, strukturālās organizācijas zemākajam slānim, kā arī norādīsim kopējās formas segmentācijas līmeņus.

Katrai seriālajā sistēmā ietvertajai grupai izraudzīts savs harmoniskais lauks un valdošais skaņaugstumu kustības virziens. Harmoniskie lauki šajā gadījumā uztverami kā frekvenču joslas, hromatiskas struktūras, kuru izmērs un reģistrālais novietojums atkarīgs no seriāli determinētām ietvara skaņām. Lai noteiktu ietvara skaņas un dominējošos skaņaugstumu kustības virzienus, komponists ņēma par pamatu laika struktūras plāna vēžveida formu transpozīcijā oktāvu augstāk (sākot no 144. skaņas, t. i., atmetot 145. skaņu): jauniegūtās struktūras skaņas apzīmē harmonisko lauku augšējās robežas (pirmās grupas harmoniskā lauka augšējā robeža ir d^2 , otrajā grupā tā ir gis^2 , trešajā grupā – ais^4 utt.), savukārt intervāli starp šīm skaņām nosaka harmonisko lauku izmēru un līdz ar to arī apakšējās robežas (pirmā grupa aptver tritona intervālu, un tās apakšējā robeža ir gis^1 , otrā grupa aptver divu oktāvu un lielas sekundas intervālu, un tās apakšējā robeža ir fis ; utt.); šo intervālu vektoru, kā redzam 8. piemērā, norāda dominējošos skaņaugstumu kustības virzienus attiecīgajos harmoniskajos laukos [Misch 1999 : 110]. *Gruppen* skaņaugstuma organizācijā, protams, iesaistīti vēl arī citi strukturālie līmeņi (to sīkāks apskats pārsniegtu šī raksta ietvarus).

8. piemērs

The musical score for '8. piemērs' is written on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of 15 notes, each numbered in a circle above it. Arrows below the notes indicate their pitch direction: up for notes 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15; down for notes 3, 7, 12a, 12b, and 13. Below the staff, frequency ratios are listed for each note: 9/13, 2/9, 11/3, 13/4, 7/10, 5/6, 4/12, 8/7, 6/11, 12/5, 3/2, 10/8, 10/4, and 9/12. Some notes have additional markings: note 3 has a circled '3' and a 'S¹²' marking; note 9 has a circled '9' and a 'V' above it; note 10 has a circled '10' and a 'S¹²' marking; note 12a has a circled '12a' and a 'S¹²' marking; note 12b has a circled '12b' and a 'S¹²' marking.

Grupu uzbūvē dažādos līmeņos varam novērot kopējas raksturiezīmes, kas ir būtisks formveides un dramaturģijas aspekts, jo sekmē plašāku formas segmentāciju.⁹ Pirmo grupēšanas līmeni veido 22 grupu formācijas (*Gruppenverbände*): to funkcija saistīta ar instrumentālo tembru sfēru (katrā formācijā dominē noteikta instrumentāla kombinācija). Šīs formācijas grupētas 13 posmos (I–XIII; to formveides funkcijas tiks skaidrotas vēlāk), kuri apvienoti četrās formas daļās – **A**, **B**, **C** un **D**. Katrā no tām priekšplānā izvirzās tā vai cita skaņas kategorija: attiecīgi, stūginstrumentu spēle ar lociņu (*Streicher*), picikato (*Pizzicato*), metāla pūšaminstrumentu un metāla sitaminstrumentu skaņa (*Blech*) vai koka pūšaminstrumentu un koka sitaminstrumentu skaņa (*Holz*).

Grupu formāciju strukturēšanā izmantots jau iepriekš aprakstītais laika struktūras plāna 145 elementu grupēšanas princips (sk. raksta 4. 2. sadaļu *No pamatsērijas atvasinātās struktūras*): 6–8–6–7–6–4–6–9–6–3–6–5–1–6–10–6–2–6–11–12–13–6; savukārt, veidojot plašākus posmus, sešu grupu formācija konsekventi apvienota ar pirms tās esošo formāciju (sastopamas arī dažas atkāpes):

9. piemērs

6–8–6	7–6	4–6	9–6	3–6	5	1–6	10–6	2–6	11	12	13	6 (4+2)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII

Posmus apvienojot četrās formas daļās (**A–D**), **A** daļā ietverts tikai viens posms – I, taču zīmīgi, ka tas dalīts četrās apakšvienībās (1–4) – acīmredzot tādēļ, lai katrā formas daļā ietilptu četri bloki, jo **B** daļā iekļauts II–V posms, **C** daļā – VI–IX un **D** daļā – X–XIII posms. 10. piemērā redzams *Gruppen* laika struktūras shematiskais dalījums, kas atspoguļo skaņdarba formālo struktūru¹⁰:

⁹ Skaidrojot formveides īpatnības, izmantosim Imkes Mišas rakstā sniegtās atsauces uz Štokhauzena skicēm un tajās norādītajiem formas segmentēšanas principiem [Misch 1998 : 162–163, 168–169].

¹⁰ Kā norāda Imke Miša, skaņdarba kompozicionālās izstrādes procesā – precīzāk, interlūdiju muzikālās realizācijas kontekstā – lielo formas posmu robežas pārbidijušās: seriāli determinētās formas daļas sākas uzreiz pēc interlūdijām; tādējādi seriālais posms **B** aptver 23.–70. grupu, **C** – 78.–113. grupu, **D** – 123.–174. grupu [Misch 1998 : 183–184].

10. piemērs

Skaņdarba formas daļas/posmi	Grupu numuri (numuru saliktie skaitļi – piem., 4 1/2 – norāda uz grupu temporālu uzslāņošanas)
A I 1) I 2) I 3) I 4)	1 – 4 ^{1/2} 4 ^{1/2} – 7 ^{1/2} 7 ^{1/2} – 10 9 ^{1/2} (1. orķestris) / 11 – 15 // Interlūdija AA: 16 – 22 // 23 – 28/29
B II III IV V	29 – 41 42 – 52 53 – 67 68 – 70 // Interlūdija BB: 71 – 77 // 78 – 83
C VI VII VIII IX	84 – 88 89 – 94 95 – 111 112 – 113 // Interlūdija CC: 114 – 122 // 123 – 129
D X XI XII XIII	130 – 141 142 – 155/156 157 – 167 168 – 174

Skaņdarbu kopumā tādējādi veido 16 formas bloki: šāds dalījums saistīts ar laika formām (*Zeitformen*) un skaņas formām (*Tonformen*), kuru morfoloģisko kritēriju noteikšanā skaitlim 4 ir kvantitatīva funkcija (detalizētāk šīs kategorijas aplūkosim vēlāk).

6. Dažas formantspektru iezīmes: laika dimensija

Formantspektru iezīmju raksturošanai izvēlēsimies laika dimensijas aspektus – konkrēti, ritma horizontālo un vertikālo blīvumu (to apzīmēsim kā blīvumattiecības), apvalku izliekumus un laika formas.

6. 1. Blīvumattiecības

Blīvumattiecības skaņdarbā *Gruppen* nosaka sarežģīti seriālās organizācijas principi, kuru aprakstam izmantosim Imkes Mišas pētījumā ietvertās atsauces uz Štokhauzena skicēm [Misch 1999 : 81–89]. Kā jau iepriekš norādīts, grupas ietvaros ritma strukturālo pamatu veido regulāra metra pulsācija jeb pamatilgumi (grupām ir atšķirīgs pulsu garums un skaits), kam pārklāti ritma slāņi jeb formantu jomas – duoles, trioles, kvartoles utt. Katram pamatilgumam ir savs vertikālais ritma blīvums, kas to atšķir no pārējiem šīs grupas pamatilgumiem: tiek ievērots seriālās mainības princips. Taču zīmīgi, ka Štokhauzens uzsver grupas kā vienota veseluma nozīmi:

Tas, ka šajā gadījumā izmantojam pamatilgumu grupas, nozīmē, ka formantu spektrs jāsaista ar visas grupas garumu, t. i., ar „grupas fāzi”. Šāds spektrs dēvējams par „grupas spektru” [Stockhausen 1957 : 25–26].

Katra pamatilguma vertikālo ritma blīvumu nosaka kvantitatīvais un kvalitatīvais aspekts – resp., skaits (*cik* ritma slāņu pārklājas) un kombinācija (*kuri* ritma slāņi pārklājas); abiem aspektiem ir atšķirīgi morfoloģiskie kritēriji.¹¹

Blīvumattiecības skaidrosim, galvenokārt aplūkojot principus, kas attiecas uz grupām ar 12 pamatilgumiem. 11. piemērā no *Gruppen* laika struktūras plāna izceltas grupas ar 12 pamatilgumiem (t. i., tās 11 grupas, kurām laika struktūras plānā atbilst skaitlisko proporciju saucēji 12); redzami arī attiecīgie seriālās sistēmas skaņaugstumi un no tiem izrietošie tempi un metra pulsācijas vienības (salīdzinājumam sk. 2. piemēru):

11. piemērs

Grupās nr.	Pamatilgumu skaits	Seriālās sistēmas skaņaugstums	Temps (ceturtdaļnots)	Metra pulsācijas vienība (identiska pamatilgumam)
12 a	12	d^1	MM 90	Ceturtdaļnots
32	12	b^1	MM 71	Astotdaļnots
39	12	c^1	MM 80	Ceturtdaļnots
56	12	e^1	MM 101	Ceturtdaļnots
88	12	es^2	MM 95	Astotdaļnots
98	12	b^1	MM 71	Astotdaļnots
134	12	e^2	MM 101	Astotdaļnots
135	12	g^3	MM 120	Sešpadsmitdaļnots
146	12	d^1	MM 90	Ceturtdaļnots
152	12	fis	MM 113.5	Pusnots
163	12	e^3	MM 101	Sešpadsmitdaļnots

Šīm grupām piesaistītas atšķirīgas 12 skaitļu rindas, kas nosaka pamatilgumu vertikālā ritma blīvuma kvantitatīvo aspektu – resp., to, *cik* ritma slāņu pārklājas katra pamatilguma laikā. Skaitļu rindu veidošanā ievērots strukturālās vienotības princips – arī šajā gadījumā izejas punkts ir pamatsērija: katrs skaņaugstums pielīdzināts skaitlim no 1 līdz 12 virzienā no zemākās uz augstāko skaņu; arī sērijas intervāli izteikti skaitliski (pustoniem atbilst skaitlis 1) kā pieskaitīšanas vai atņemšanas faktori:

5^{-4} 1^{+5} 6^{-3} 3^{-1} 2^{+2} 4^{+6} 10^{-2} 8^{+1} 9^{+3} 12^{-5} 7^{+4} 11

No šīs skaitļu rindas izveidots seriālais kvadrāts (pirmā horizontālā un pirmā vertikālā rinda ir identiskas, bet pārējās horizontālās rindas seko pirmās rindas modelim, saglabājot attiecīgos pieskaitīšanas un atņemšanas faktorus; sk. 12. a piemēru), un no tā savukārt atvasināta jauna kvadrāta

¹¹ Seriālajā determinācijas procesā iegūtā blīvuma kvantitāte piemēram, definēta kā maksimums: piemēram, skaitliskā vērtība 8 norāda, ka attiecīgā pamatilguma laikā var pārklāties līdz pat astoņiem ritma slāņiem.

versija, par izejas punktu ņemot rindu, kas sākas ar skaitli 12. Jauniegūtā kvadrāta horizontālās rindas attiecinātas uz grupām ar 12 pamatilgumiem (tā kā šādas grupas ir 11, tad pēdējā rinda netiek izmantota; sk. 12. b piemēru).

12. a piemērs

5	1	6	3	2	4	10	8	9	12	7	11
1	9	2	11	10	12	6	4	5	8	3	7
6	2	7	4	3	5	11	9	10	1	8	12
3	11	4	1	12	2	8	6	7	10	5	9
2	10	3	12	11	1	7	5	6	9	4	8
4	12	5	2	1	3	9	7	8	11	6	10
10	6	11	8	7	9	3	1	2	5	12	4
8	4	9	6	5	7	1	11	12	3	10	2
9	5	10	7	6	8	2	12	1	4	11	3
12	8	1	10	9	11	5	3	4	7	2	6
7	3	8	5	4	6	12	10	11	2	9	1
11	7	12	9	8	10	4	2	3	6	1	5

12. b piemērs

Gr. nr.	Skaitļu rinda
12a	12 8 1 10 9 11 5 3 4 7 2 6
32	8 4 9 6 5 7 1 11 12 3 10 2
39	1 9 2 11 10 12 6 4 5 8 3 7
56	10 6 11 8 7 9 3 1 2 5 12 4
88	9 5 10 7 6 8 2 12 1 4 11 3
98	11 7 12 9 8 10 4 2 3 6 1 5
134	5 1 6 3 2 4 10 8 9 12 7 11
135	3 11 4 1 12 2 8 6 7 10 5 9
146	4 12 5 2 1 3 9 7 8 11 6 10
152	7 3 8 5 4 6 12 10 11 2 9 1
163	2 10 3 12 11 1 7 5 6 9 4 8

Lai raksturotu vienu no skaņdarbā ietvertajiem blīvumattiecības kvalitatīvā aspekta morfoloģijas kritērijiem, pievērsīsimies 12. a grupai. Arī šajā gadījumā ievērots strukturālās vienotības princips:

- pirmkārt, grupas ietvaros sastopam 12 dažādus ritma slāņus – pamatilgumu un tā dalījumu 2–12 daļās; tie atbilst skaitļiem 1–12 un tādējādi sasaucas gan ar pamatilgumu skaitu grupā, gan ar vertikālā blīvuma kvantitatīvā aspekta noteikšanai izmantotajiem skaitļiem;
- otrkārt, šajā grupā katra ritma slāņa izmantojuma skaitu nosaka skaitļu rinda, kas iepriekš lietota vertikālā blīvuma kvantitatīvā aspekta determinēšanai: proti, katra skaitļa izmantošanas skaitu nosaka skaitlis, kas atrodas aiz tā. Tādējādi ritma slānis, kurā pamatilgums sadalīts divpadsmit daļās, parādās astoņreiz; ritma slānis, kurā pamatilgums sadalīts astoņās daļās, sastopams vienreiz utt. 13. piemērā redzama šīs grupas blīvumattiecība:

13. piemērs

Pamatilgumi (nr.)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ritma slāņu skaits (kvantitatīvais aspekts)	12	8	1	10	9	11	5	3	4	7	2	6
Ritma slāņu kombinācija (kvalitatīvais aspekts)	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	12 11 10 9	6 6	12 11 10 9 6 5 4 3 2 1	12 11 10 9 6 5 4 3 2 1	12 11 10 9 6 5 4 3 2 1	12 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6	9 9 9 9 6 6 6 6 6 6 6 6	10 9 9 9 6 6 6 6 6 6 6 6	12 10 9 9 6 6 6 6 6 6 6 6	11 9 9 9 6 6 6 6 6 6 6 6	12 10 9 9 6 6 6 6 6 6 6 6

Tā kā skaņdarbā *Gruppen* ietvertas dažāda garuma grupas (2–13 pamatilgumi), Štokhauzenam bija nepieciešamas arī no pamatsērijas atvasinātās skaitļu rindas sašaurināšanas un paplašināšanas metodes. Tādējādi tiktu iegūtas skaitļu rindas visiem grupu garumiem, un no šīm rindām būtu veidojami jauni seriālie kvadrāti.

Sašaurināšanas principa īstenojumam noder divas metodes:

- pirmā metode saistīta ar skaitļu rindām, kurās elementu skaits ir pārskaitlis (2, 4, 6, 8, 10). Štokhauzena izraudzītais princips nosaka,

ka desmit skaitļu rinda aptver skaitļus no 1 līdz 10, astoņu skaitļu rinda – no 1 līdz 8, sešu skaitļu rinda – no 1 līdz 6 utt.; tādējādi no divpadsmit skaitļu rindas tiek svītroti attiecīgie liekie skaitļi. Piemēram, lai iegūtu rindu ar desmit skaitliskām vērtībām, no pamatrindas svītroti skaitļi 11 un 12:

5 1 6 3 2 4 10 8 9 12 7 11

Turklāt tiek ievērots papildnosacījums: pieskaitīšanas/atņemšanas faktori nedrīkst atkārtoties. Tas nozīmē, ka nepieciešamības gadījumā skaitļi jāpārvieta. Minētajā desmit skaitļu rindā faktors -2 parādās divreiz (starp 10 un 8, kā arī 9 un 7), tāpēc Štokhauzens skaitli 10 novieto rindas beigās, iegūstot faktoru +3 (starp 7 un 10), kas šajā rindā vēl nav sastopams. Rezultātā desmit skaitļu rinda un tās seriālais kvadrāts ir šādi¹²:

14. piemērs

5	1	6	3	2	4	8	9	7	10
1	7	2	9	8	10	4	5	3	6
6	2	7	4	3	5	9	10	8	1
3	9	4	1	10	2	6	7	5	8
2	8	3	10	9	1	5	6	4	7
4	10	5	2	1	3	7	8	6	9
8	4	9	6	5	7	1	2	10	3
9	5	10	7	6	8	2	3	1	4
7	3	8	5	4	6	10	1	9	2
10	6	1	8	7	9	3	4	2	5

- otrā metode attiecināta uz skaitļu rindām, kurās elementu skaits ir nepāra skaitlis (3, 5, 7, 9, 11): katra rinda atvasināta no nākošā pārskaitļa rindas (trīs skaitļu rinda no četru skaitļu rindas, piecu skaitļu rinda no sešu skaitļu rindas utt.), svītrojot attiecīgās pārskaitļa rindas pēdējo elementu. 15. piemērā redzama deviņu skaitļu rinda ar tās seriālo kvadrātu (svītrotie elementi uzskatāmi parāda saikni ar desmit skaitļu rindu un tās seriālo kvadrātu)¹³:

¹² Līdzīgi kā iepriekš aprakstītajā paraugā ar 12 pamatilgumiem, arī šajā gadījumā no seriālā pamatkvadrāta atvasināta jauna kvadrāta versija – par izejas punktu ņemta rinda, kas sākas ar skaitli 10. Jauniegūtā kvadrāta horizontālās rindas attiecinātas uz grupām ar 10 pamatilgumiem.

¹³ Izmantojot iepriekš raksturoto paņēmieni, atvasināta jauna kvadrāta versija, par izejas punktu ņemot rindu, kas sākas ar skaitli 9. Jauniegūtā kvadrāta horizontālās rindas attiecinātas uz grupām ar 9 pamatilgumiem.

15. piemērs

5	1	6	3	2	4	8	9	7	10
1	7	2	9	8	10	4	5	3	6
6	2	7	4	3	5	9	10	8	1
3	9	4	1	10	2	6	7	5	8
2	8	3	10	9	1	5	6	4	7
4	10	5	2	1	3	7	8	6	9
8	4	9	6	5	7	1	2	10	3
9	5	10	7	6	8	2	3	1	4
7	3	8	5	4	6	10	1	9	2
10	6	1	8	7	9	3	4	2	5

Paplašināšanas princips saistīts ar 13 skaitlisku vērtību iegūvi. Lai iegūtu skaitli 13, Štokhauzens izvēlējies faktoru +7, kas jāpieskaita skaitlim 6. Tādējādi starp skaitļiem 6 un 3 pamatrindā iesprausts skaitlis 13:

5 1 6 **13** 3 2 4 10 8 9 12 7 11

Taču, tā kā pamatrindas elementu skaits veido nepāra skaitli, konsekvences dēļ arī šajā gadījumā Štokhauzenam nepieciešams atskaites punkts – nākošā pārskaitļa rinda. Viņš pieņem, ka 13 skaitļu rinda ir analoga virtuālai 14 skaitļu rindai, no kuras svītrots pēdējais elements – skaitlis 14. Tādējādi 13 skaitļu rindā un tās seriālajā kvadrātā skaitlis 14 kļūst par augšējo skaitlisko robežu. Jāpiezīmē, ka šī robeža ietekmē intervālisko faktoru noteikšanu un līdz ar to arī skaitlisko elementu izvietojumu. Proti, intervālu starp skaitļiem 13 un 3 Štokhauzens nosaka kā faktoru +4 (vadoties pēc principa, ka pēc 14 cikliski atgriežas 1). Tā kā faktors +4 sastopams arī starp skaitļiem 7 un 11, Štokhauzenam nepieciešama zināma skaitļu pārvietošana. Viņš nolemj skaitli 11 pārvietot uz rindas sākumu: starp 11 un 5 tiek iegūts faktors -6, kurš citur šai rindā neparādās:

$11^{-6} 5^{-4} 1^{+5} 6^{+7} 13^{+4} 3^{-1} 2^{+2} 4^{+6} 10^{-2} 8^{+1} 9^{+3} 12^{-5} 7$

Rezultātā 13 skaitļu rinda un tās seriālais kvadrāts ir šādi¹⁴:

¹⁴ Izmantojot iepriekš raksturoto paņēmieni, atvasināta jauna kvadrāta versija, par izejas punktu ņemot rindu, kas sākas ar skaitli 13. Jauniegūtā kvadrāta horizontālās rindas attiecinātas uz grupām ar 13 pamatilgumiem.

16. piemērs

11	5	1	6	13	3	2	4	10	8	9	12	7	14
5	13	9	14	7	11	10	12	4	2	3	6	1	8
1	9	5	10	3	7	6	8	14	12	13	2	11	4
6	14	10	1	8	12	11	13	5	3	4	7	2	9
13	7	3	8	1	5	4	6	12	10	11	14	9	2
3	11	7	12	5	9	8	10	2	14	1	4	13	6
2	10	6	11	4	8	7	9	1	13	14	3	12	5
4	12	8	13	6	10	9	11	3	1	2	5	14	7
10	4	14	5	12	2	1	3	9	7	8	11	6	13
8	2	12	3	10	14	13	1	7	5	6	9	4	11
9	3	13	4	11	1	14	2	8	6	7	10	5	12
12	6	2	7	14	4	3	5	11	9	10	13	8	1
7	1	11	2	9	13	12	14	6	4	5	8	3	10

256

Svarīgi norādīt, ka blīvumattiecības neveido *Gruppen* ritma struktūras galavariantu, jo tām vēlāk tiek uzslāņotas jaunas struktūras – apvalku liknes un grupu kustības veidi (tos nosaka laika formas). Skaņdarba temporālo virskārtas līmeni tādējādi iezīmē šo triju parametru mijiedarbe.

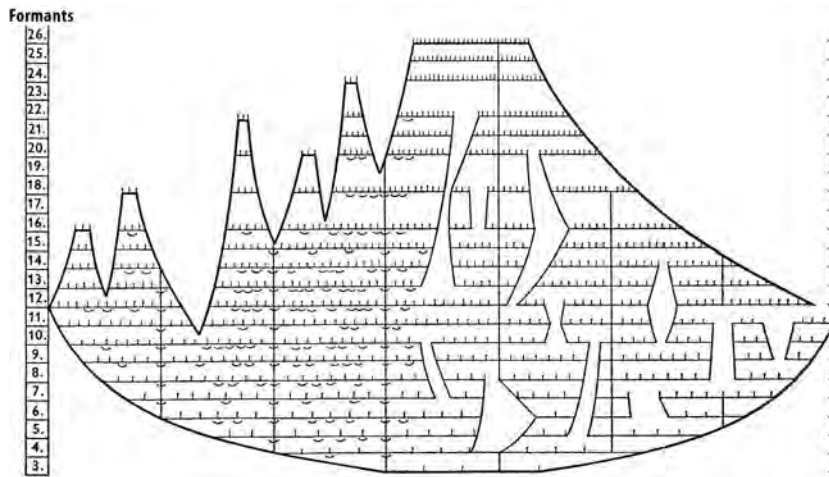
6.2. Apvalku liknes

Apvalku liknes ir parabolveida kontūras, kas izvijas cauri iepriekš determinētajām blīvumattiecību struktūrām. Tām ir filtra funkcija: ritma slāņu ilgumvienības, kas paliek kontūru ārpusē, tiek aizstātas ar pauzēm, bet tās, kas paliek kontūru iekšpusē, tiek pielāgotas izraudzīto laika formu principiem (tos raksturosim vēlāk). Komponista komentārs rakstā *Par statistisko kompozīciju* ļauj secināt, ka šīs struktūras izstrādātas diezgan brīvi, izmantojot ārpusmuzikālus modeļus:

Kad komponēju GRUPPEN trim orķestriem, trīs mēnešus uzturējos mazā istabiņā Šveicē, un pie mana galda bija mazs lodziņš, caur kuru varēju pārredzēt satriecošos kalnu apveidus ielejas otrā pusē. GRUPPEN ietvertas diezgan daudzas grupas, kas precīzi ataino šo kalnu kontūras: tolaik kļuva visai lietpratīgs kontūru skicētājs. [...] es domāju apveidu un muzikālu masu izteiksmē un spēju radīt arī negatīvos apveidus – logus šajās skaņu masās [Stockhausen 2000 : 44–45].

17. piemērā [Harvey 1975 : 70] redzama skaņdarba septītās grupas apvalka likne (šajā grupā, kas neiekļaujas seriālajā sistēmā, pārklājas līdz pat 26 ritma slāņiem, kas ir maksimālais vertikālais blīvums skaņdarbā *Gruppen*).

17. piemērs



6. 3. Laika formas

Laika formas apzīmē grupu kustības veidus (*Bewegungsformen*), vispārināti raksturojot to ritma īpatnības. Laika formas skaņdarba organizācijas procesā cieši saistītas ar skaņas formām, un abām kategorijām ir četri morfoloģiskie kritēriji¹⁵:

¹⁵ Tabulā izmantoti Štokhauzena piedāvātie apzīmējumi [Misch 1999 : 92].

18. a piemērs

Laika formas	<p>visas ilgumvienības (no svārstību sākuma līdz izdzišanai) / <i>alle Werte (Ein- und Ausschwing)</i></p> <p>divkārtši saistītas [ilgumvienības] / <i>doppelte gebunden[e Werte]</i></p> <p>pauzes</p> <p>salīgošana un saīsināšana / <i>Bindungen und Kürzungen</i></p>
Skaņas formas	<p>stakato</p> <p>legato</p> <p>parasta (<i>normal</i>)</p> <p>jaukta (<i>gemischt</i>)</p>

Gruppen izmantotas visas 16 iespējamās minēto laika un skaņas formu kombinācijas; katram no skaņdarba 16 formas blokiem atbilst viena kombinācija [Misch 1999 : 92]:

18. b piemērs

Skaņdarba formas daļas/posmi	Laika forma	Skaņas forma
A I 1)	visas ilgumvienības (no svārstību sākuma līdz izdzišanai)	stakato
I 2)	divkāŗši saistītas ilgumvienības	legato
I 3)	pauzes	parasta
I 4)	salīgošana un saīsināšana	jaukta
B II	visas ilgumvienības (no svārstību sākuma līdz izdzišanai)	parasta
III	salīgošana un saīsināšana	legato
IV	pauzes	jaukta
V	divkāŗši saistītas ilgumvienības	stakato
C VI	salīgošana un saīsināšana	parasta
VII	visas ilgumvienības (no svārstību sākuma līdz izdzišanai)	legato
VIII	divkāŗši saistītas ilgumvienības	jaukta
IX	pauzes	stakato
D X	visas ilgumvienības (no svārstību sākuma līdz izdzišanai)	jaukta
XI	pauzes	legato
XII	salīgošana un saīsināšana	stakato
XIII	divkāŗši saistītas ilgumvienības	parasta

Pirmajā laika formā tiek atskaņotas visas attiecīgo ritma slāņu ilgumvienības, kas atrodas apvalka līknes iekšpusē (tikai dažreiz novērojama salīgošana vai pulsācijas pārrāvumi ar pauzēm); otro laika formu, kurai Štokhauzens devis apzīmējumu *divkāŗši saistītas ilgumvienības*, raksturo divu ilgumvienību salīgošana; trešajā laika formā sastopam daudz paužu, bet ceturtajā laika formā mijas pagarinātas un saīsinātas ilgumvienības. Sīkāk aplūkosim pirmo laika formu, raksturojot skaņdarba pirmo grupu (tās pamatilguma metriskā vērtība ir pusnots; grupā ietilpst desmit pamatilgumi). Vispirms noteiksim šīs grupas blīvumattiecību:

19. piemērs

Pamatilgumi (nr.)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ritma slāņu skaits (kvantitatīvais aspekts)	10	6	1	8	7	9	3	4	2	5
Ritma slāņu kombinācija (kvalitatīvais aspekts)	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	10 8 7 5	10 9 8 7 5	10 9 8 7 5 3 2 1	10 9 8 7 5 3 2 1	10 9 8 7 5 3 2 1	10 9 8 7 5 3 2 1	10 9 8 7 5 3 2 1	10 9 8 7 5 3 2 1	10 9 8 7 5 3 2 1

20. a piemērā redzama pirmās grupas ritma struktūra, kurā mijiedarbojas trīs organizācijas līmeņi: blīvumattiecība (desmit ritma slāņi šajā piemērā izrakstīti uz atsevišķām līnijām), apvalka līkne un pirmās laika formas kustības veids. Šīs grupas apvalka līkni veido trīs parabolu kontūras, kas aptver attiecīgi 1.–2., 4.–6. un 7.–10. pamatilgumu (trešā pamatilguma laikā pilnībā izskan viens ritma slānis). *Gruppen* pirmā grupa (20. b piemērs) redzama partitūrā (tādējādi tiek atspoguļota arī tās skaņas forma – stakato).

20. a piemērs

The image shows two pages of a musical score for the first group of instruments in the piece 'Gruppen' by Karlheinz Stockhausen. The score is in 6/4 time and features a complex, layered texture. The instruments listed include Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Percussion, and Harp. The score is marked with dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*, and includes tempo markings like 'langsam' (slow). The score is divided into measures, with a '1' circled in the first measure and a '2' in the second measure. The tempo marking 'langsam' is placed above the second measure. The score is written for a first group of instruments, with a second group of instruments shown below it.

7. Noslēguma vietā

Lai gan tempam un metra pulsācijas vienībām skaņdarbā *Gruppen* ir liela strukturāla nozīme, klausīšanās procesā mēs neuztveram šīs struktūras kā muzikālas informācijas slāņus, patstāvīgus domas līmeņus. Daudzo laika organizācijas struktūru (blīvumattiecību, apvalku līkņu, laika formu) uzslāņošanas mērķis acīmredzami bijis nivelēt pulsa, metrisku atskaites punktu izjūtu. Tādējādi tempu struktūra komponistam drīzāk kļuvusi par savveida atspēriena punktu – konceptuālu pamatu, intelektuāla daiļuma modeli. No otras puses, *Gruppen* laika struktūras plānā iekļautās intervālu skaitliskās proporcijas attiecinātas arī uz noteiktām uzbūvēm (piemēram, harmoniskajiem laukiem), kas vairāk vai mazāk skaidri uztveramas klausīšanās procesā un saistāmas ar *Gruppen* skaņējuma īpatnībām gan lokālā, gan plašā formas mērogā. Varam secināt, ka *Gruppen* muzikālas organizācijas pamatā ir daudzparametru sistēma ar strukturāliem balstiem: pamatsēriju un proporciju rindu. Kompozīcijā ietvertais seriālās vienotības princips rada noteiktu auru – gribētos teikt, kosmiskas kārtības izjūtu.

**ABOUT THE BASIC PRINCIPLES OF
SERIAL ORGANIZATION OF GRUPPEN
BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

Jānis Petraškevičs

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The given article examines the technical and aesthetical principles involved in Karlheinz Stockhausen's composition *Gruppen* (*Groups*, 1955–1957) for three orchestras, particularly the methods of time structuring. These principles are rooted in the following basic ideas: the principle of group composition; mass phenomenon; new concept of musical time.

The chapter *The principle of group composition and mass phenomenon* characterizes two basic ideas and the impulses for their appearance. It is suggested that even though in connection with *Gruppen* the principle of group composition is stressed, most groups, from the point of view of perception, are a kind of sonic clouds – textural images, which rather belong to the category of mass, that is why it might be possible to say that in this composition we observe as if balancing on the edge between discreet and textual sound, that is, the categories of group and mass are constantly interacting.

Gruppen sums up the search of Stockhausen in the field of serial integration of the pitch and the duration of the sound using united organizational principle for both parameters at structural basic level. The chapter *A new concept of musical time* offers a theoretical exposition of Stockhausen's concept. The basis is the conclusion that the pitch and the duration of the sound are two localized aspects of vibration phenomenon; the comprehension of the connection encouraged the composer to use the regularity of 12 step chromatic scale and the principle of octave transposition – namely, the tempered system – in the temporal organization. Following the analogy of 12 step chromatic scale, he created metronomic or tempo scale, in its turn, the principle of octave transposition in the sphere of rhythm connected with different values of metric pulsation within the given tempo (the low register corresponds to longer values, but the high – to shorter). So each tempered tone is levelled with its equivalent in the sphere of duration. Stockhausen called the values of metrical pulsation fundamental pulses (*Grunddauer*), levelling with fundamental tones in pitch sphere, but specific rhythmic layers (*Formantbereiche*) that cover the fundamental pulses he levelled with harmonic partials.

The organization of fundamental pulses forms *the structural plan of time of Gruppen* (Stockhausen's term; see example 2) – the lowest level of the structural hierarchy of the composition. Chapter *The plan of time structure*

of *Gruppen* offers the description and analysis of this structural layer. At the basis of the time structure there are 12 aggregates: basic series and its 11 derived structures. The organization of tempi is determined by the pitch classes of the serial structures (12 aggregates), but the choice of octaves determines the values of metrical pulsations of the groups. In the process of composition Stockhausen first worked out the structure of 12 aggregates within one octave (this method is examined in subchapters *Basic series and its specific features* and *The structures derived from basic series*), but the transpositions of octaves were decided later choosing proportions of intervals following certain criteria (subchapter *Numeral proportions* consider the criteria with which Stockhausen expressed intervals of aggregates in the way of numeral proportions; also the principle is described how numeral proportions are used, both to determine the length of the groups and the distance between the starting points of groups).

The chapter *Basic features of groups and form* characterizes the category of *formant-spectrum*, sketches a few aspects of harmony and describes the levels of segmentation of overall form.

For characterizing a few features of formant-spectrums, aspects of time dimensions were chosen, namely – horizontal and vertical density of the rhythm (it is described as relations of density), envelope-curves and time-forms; interaction of these three parameters draws the level of the temporal surface of the composition (chapter *A few features of formant-spectrums: the time dimension*).

In the final part a conclusion is expressed, that though tempi and the values of metrical pulsations have a great structural importance in the composition, in the process of listening we do not perceive these structures as strands of musical information, independent layers of thought; they have served the composer rather as certain takeoff point – conceptual basis, the model of intellectual beauty. On the other hand, the numeral proportions of intervals included in the structural plan of time in the process of organization are applied also to certain structures (e.g. harmonious fields), that can be more or less clearly detectable in the listening process and can be connected with specific features of the sound of *Gruppen* both local and wide scale. A conclusion is made that at the basis of musical organization of *Gruppen* is multi-parametric system with structural supports – basic series and row of proportions. The principle of serial unity comprised in the composition creates a definite aura, the feeling of cosmic order.

Literatūra

Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. London: Robson Books, 1974

Harvey, Jonathan. *The Music of Stockhausen*. London: Faber and Faber Limited, 1975

Maconie, Robin. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1976

Misch, Imke. On the serial shaping of Stockhausen's *Gruppen für drei Orchester*. *Perspectives of New Music* 36/1 (1998), pp. 143–187

Misch, Imke. *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: Gruppen für drei Orchester (1955–57)*. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 1999

Stockhausen, Karlheinz. Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören). *Stockhausen, Karlheinz. Texte zur Musik / Bd. 1*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963, S. 64–74

Stockhausen, Karlheinz. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews / Compiled by Robin Maconie*. London: Marion Boyars Publishers Ltd, 2000

Stockhausen, Karlheinz. ... wie die Zeit vergeht... . *Die Reihe* 3 (1957), S. 13–42

Теория современной композиции / Сост. Валерия Ценова. Москва: Музыка, 2005

Citi avoti

Solomon's Glossary of Technical Musical Terms / Copyright © 2002, 1996 by Larry J. Solomon. <<http://solomonsmusic.net/glossary.htm>>

Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen für drei Orchester / Partitur*. London: Universal Edition, 1963

MŪZIKAS UN VĀRDA MIJIEDARBE: PĪTERA STEISIJA ANALĪZES SISTĒMA UN TĀS IZMANTOJUMS 21. GADSIMTA LATVIEŠU VOKĀLĀS MŪZIKAS KONTEKSTĀ

Gundega Šmite

Vokālā kompozīcija gandrīz vienmēr ir divu mākslas veidu sintēze – dzeja vai proza tajā vienojas ar mūziku. Komponists, sākot strādāt pie vokāla darba, parasti vispirms veic verbālo tekstu atlasīšanu, un jau pats šis process raisa radošo fantāziju. Vārda semantika (nozīme), morfoloģiskā struktūra un fonētika, kā arī šo trīs komponentu savstarpējās attiecības kļūst par impulsu intonācijas, frāzes un citu mūzikas struktūru radīšanai.

20. gadsimta 50. gados pasaules vokālajā mūzikā iezīmējās tendence uz jaunu mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes traktējumu, kas prasa arī netradicionālu analītiķa pieeju. Tomēr līdz pat mūsdienām nav daudz verbālā un mūzikas teksta mijiedarbes teoriju un analīzes metožu, kuras būtu piemērotas 20.–21. gadsimta vokālajiem darbiem, un tās arī netiek plaši lietotas. Pilnīgāko un praksē visvairāk izmantoto teoriju radījis muzikologs Pīters F. Steisijš (*Peter F. Stacey*). Tā izklāstīta grāmatā *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio) / Laikmetīgās tendences mūzikas un teksta mijiedarbē, īpaši Bulēza skaņdarbā Pli selon pli un Berio skaņdarbā Laborintus II* [Stacey 1989].¹ Autors sniedz vēsturisku ieskatu dažādās teorijās, aptverot laikposmu no Platona līdz Arturam Šopenhaueram, un piedāvā arī analīzes metodi mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes izpētei 20.–21. gadsimta skaņdarbos. Tā ir komplicēta sistēma, kas ļauj izziņāt attiecīgo jomu dziļi un daudzpusīgi.

Rakstā aplūkota Steisija teorija un demonstrētas iespējas, ko tā paver, analizējot latviešu laikmetīgo vokālo mūziku – 70. gados dzimušo autoru Andra Dzeniša, Mārtiņa Viļuma, Ērika Ešenvalda un Santas Ratnieces darbus.² Tiks skarti arī citvalstu komponistu opusi, kas veido kontekstu un atklāj latviešu skaņražu ietekmju avotus. Taču pirmām kārtām raksturošu Steisija teorijas galvenās nostādnes.

1. Sākotnējās pazīmes: uzmanības fokusēšana

Pirmā tēma, kam autors pievēršas, ir valodas un mūzikas savstarpējās attiecības; viņš raksturo tās kā jūtīgas un sarežģītas, tomēr uzskata par iespējamu norobežot trīs galvenos paveidus:

1. vārda un mūzikas apvienošana (no klasiskās melodramas, rečitācijas līdz ārijai);
2. valodas ietekme uz mūzikas veidošanos (no baroka laikmeta retorikas līdz laikmetīgām lingvistikas teorijām);

¹ Steisija metode uzskatāma par vispilnīgāko, jo tā aptver praktiski visus aspektus un kompozīcijas procesa iezīmes, kas sastopamas 20.–21. gadsimta vokālās mūzikas praksē, veidojot daudzslāņainu analītisko sistēmu. Līdzās Steisija metodei pastāv arī citas teorijas, taču tās atspoguļo tikai atsevišķus laikmetīgās vokālās mūzikas analīzes rakursus: var minēt, piemēram, Vernera Volfa [Wolf 2002] ekstrakompozicionālās un intrakompozicionālās intermedialitātes teoriju, kas balstīta literatūrzinātnieka Stīvena Pola Šēra [Scher 1970] mūzikas un literatūras mijiedarbes tipoloģijā un vispārināti raksturo divu mākslas sfēru attiecības vienotā daiļdarbā. Nozīmīgu ieguldījumu, izvirzot atsevišķas teorētiskās nostādnes, taču neizveidojot analīzes metodi, devuši Džozefs Koroniti [Coroniti 1992], Džeks Boss [Boss 1998], Lorens Krāmers [Kramer 2005] u. c.

² Minētie komponisti mūzikas dzīvē ar spilgtu pieteikumu ienāca 20. gadsimta pēdējos gados. Savas paaudzes kontekstā viņi izceļas ar īpaši intensīvu pievēršanos vokālajai jaunradei (kormūzikai un vokālajai kameramūzikai).

3. a) valodas aprakstošs lietojums (mūzikālās pieredzes izskaidrošana);
- b) valodas teorētiski pamatots lietojums (skaņdarba teorētiskā bāze).

Savā analīzes sistēmā Steisjjs pirmām kārtām akcentē mūzikas un teksta apvienošanu, taču šis paveids var mijiedarboties arī ar pārējiem. Muzikologs Ēro Tarasti semiotikas teorijas ietvaros piedāvā mūzikas kā naratoloģiska fenomena skaidrojumu (t. i., pasvītro mūzikas un valodas savstarpējo saikni), kas guvis plašu rezonansi un raisījis pretējus viedokļus [Tarasti 1994]. Muzikoloģe Ivanka Stojanova rakstā „*Music becomes language*” („Mūzika kļūst par valodu”), apliecinot nosaukumā pieteikto ideju, analizē Hansa Vernera Hences skaņdarbu *El Cimarrón* kā muzikāli teatrālu naratīvu [Stojanova 1995]. Savukārt Lorens Krāmers apcerējumā *Speaking melody, melodic speech* (*Runājošā melodija, melodiskā runa*) piedāvā koncepciju, kuras centrā ir *runājošā melodija*; tā radīta kā literārā teksta atspoguļojums, taču tiek atskaņota bez teksta. Tādējādi šī melodija var gūt pilnīgi jaunas nozīmes, kas nav atvasinātas no valodas; t. i., pētnieks uzskata, ka instrumentālās mūzikas klausīšanās ļauj iepazīt pasauli, kura netiek definēta verbāli, un vienlaikus tomēr materializēt to valodā – citiem vārdiem, veidot mūzikā balstītu naratīvu [Kramer 2005]. Žans Žaks Natjēzs rakstā *Can one speak of narrativity in music?* (*Vai var runāt par mūzikas narativitāti?*) noliedz centienus skaidrot skaņumāklu caur narativitātes prizmu [Nattiez 1990].

265

2. Mūzikas dzirdēšana un koncepcija. Troksnis un valoda

Šajā līmenī autors diferencē valodas veidus, kuru kontekstā var parādīties vārds. Tie ir trīs:

1. pragmatiskā valoda (sadzīviski praktiska izmantojuma iespējas);
2. zinātniskā valoda (analītiska, uz detalizētu izziņu vērsta valoda);
3. poētiskā valoda (asociāciju daudznozīmība un metaforu bagātība; arī iespēja konstruēt valodu apzināti mūzikālā veidā).

Šie valodas veidi izriet no konteksta, kurā tie lietoti. Mūzikā konkrētu valodas veidu iespējams transformēt, resp., valodas fragments, kuram piemīt pragmatiska ievirze, var skaņdarba ietvaros mainīt funkciju un iegūt estētisku nozīmi. Piemēram, Stīva Reiha kompozīcijā *Come Out* (*Nāc ārā*, 1966) parādīta valodas fragmenta funkcijas lēna pārtapšana – izmantots ieskaņots cietumnieka runas fragments *I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them*. Autors apraksta minētā procesa četras pakāpes; tās aptver ceļu no pirmavota līdz muzikālajam rezultātam:

- **transpozīcija**, kas šeit apzīmē pragmatiskās valodas fragmenta transformēšanos poētiskajā valodā – t. i., runas fragments, iekļauts

skaņdarbā (jaunā kontekstā), zaudē savu pirmatnējo nozīmi un pārtop par poētisku tekstu;

- **atkārtošana**, resp., minētais fragments tiek atkārtots bez jebkādam izmaiņām, kas raksturīgi minimālismam. Klausītājs, pazīstot tā semantisko saturu, var fokusēt uzmanību uz skaņējumu;
- **redukcija** – skaņdarba turpmākajā gaitā frāze tiek saīsināta, t. i., notiek semantiskā satura izmaiņa;
- **maskēšana** noris, uzslāņojoties viena un tā paša fragmenta dažādiem posmiem. Pazūd semantiskā uztveramība, un galveno uzmanību piesaista pats skaniskais veidols.

Šīs četras pakāpes var kļūt par vokālā skaņdarba analīzes nozīmīgu sastāvdaļu. To apliecina Justes Janulītes pētījums, kurā analizēta 20. gadsimta otrās puses lietuviešu kormūzika [Janulyte 2004].

Latviešu komponisti viennozīmīgi devuši priekšroku tekstiem poētiskajā valodā. Vienīgais izņēmums ir Ēriks Ešenvalds: kordarba *Viltus saules* (2007) pirmajā daļā *The Witnesses (Liecības)* komponists izmantojis četrus citātus no vēstulēm, kas tapušas pirms mūsu ēras un renesanses laikā; aculiecinieki tajās vēstījuši par redzēto dabas fenomenu – parhēlijiem. Arī otrā daļa – *The Sun Dogs (Viltus Saules)* – balstās uz vēstuļu citātiem; šeit skaņradis atlasījis liecības, kurās emocionāli un tēlaini aprakstīts minētās debesu parādības skaistums. Pirmajā daļā tekstiem piemīt lietišķs raksturs. Ešenvalds organizējis mūzikas materiālu, liecinieku tekstus paredzot solistu partijām: pirmajā fāzē soprāna solo, otrajā – tenora solo. Kora balsis, kas dzied bez teksta ar fonēmām *m* un *a*, veido atbalss efektu, pagarinot un *iesaldējot* solopartijas skaņas vertikālā izklāstā. Solopartiju raksturo sillabiskais dziedāšanas veids (zilbe pret skaņu), kas tuvs rečitācijai, taču vienlaikus Ešenvalds to bagātinājis ar austrumnieciska rakstura ornamentiem (priekšskaņiem, mordentiem) un modālās skaņkārtas kolorītu, nemazinot teksta skaidro uztveramību. 1. piemērā tenora solodziedājumā izklāstīts liecības teksts, kas aizgūts no ceļinieka Jākoba Hutera (*Jacob Hutter*) vēstules 1533. gadā: tā tulkojums – *Es gribētu Jums pavēstīt, ka piektdien mēs ilgu laiku redzējām debesīs trīs saules*. Šo tekstuālo materiālu, kas pēc savas funkcijas ir lietišķs, informatīvs vēstījums, komponists poetizējis, veidojot izteiksmīgi melodizētu rečitātīvu, pavadošajās balsīs ietverot bagātu harmoniju un kāpinot dinamisko spriegumu.

1. piemērs (Ēriks Ešenvalds, *Viltus saules*: pirmā daļa)

70

Musical score for measures 70-74. The score is for a vocal ensemble consisting of Soprano I, Soprano II, Alto I, Alto II, Alto III, Tenor solo, Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II, and Bass III. The music is in 3/4 time and features a mix of vocal lines and accompaniment. Dynamics include *Mm* and *mp*. The lyrics for the Tenor solo part are: "I want to tell you that out a Fri-day we".

75

Musical score for measures 75-79. The score continues with the vocal ensemble. Dynamics include *p*, *cresc. poco*, and *mf*. The lyrics for the Tenor solo part are: "saw three suns in the sky for a good long time." The vocal lines are marked with "Aa" and "Aa".

Vēstuļu tekstiem Ešenvalds pievērsies arī elektroakustiskajā sacerējumā čellam un elektronikai *Pēdējās vēstules* (2007) – šajā darbā instrumentālists afektēti čukst tekstus, kurus rakstījuši dažādi cilvēki pirms nāves. Abos minētajos opusos komponists lieto transpozīcijas tehniku, un vēstules teksts kā pragmatiskās valodas veids skaņdarba kontekstā pārtop par dzejas tekstu.

3. No dzejas līdz paralingvistikai: teksta izvēle

Teksta izvēle parasti kļūst par skaņraža pirmo kompozicionālo lēmumu (tiesa, atsevišķos gadījumos viņš var meklēt tekstu jau tad, kad kompozīcija ir daļēji vai gandrīz pabeigta). Izraudzītais teksts, kā tas raksturīgi 20.–21. gadsimta mūzikai, var būt dažādas izcelsmes, tāpēc Steisjns klasificē to četrās kategorijās:

1. dzejas teksts;
2. prozas teksts;
3. paralingvistiskais teksts;
4. fonētiskais teksts.

Paralingvistiskie un fonētiskie teksti atšķiras no prozas un dzejas tekstiem, jo tie nepārstāv patstāvīgus literāros žanrus. Paralingvistiskās skaņas tiek brīvi iestarpinātas sarunā, savukārt fonētiskais teksts parasti eksistē semantiskas izteiksmes kontekstā. Prozas un dzejas tekstus komponists saņem kā noslēgtas vienības, ko var dekonstruēt un izārdīt, turpretī paralingvistiskie un fonētiskie teksti lielākoties rodas komponēšanas procesā (t. i., divu mākslas veidu mijiedarbe notiek, tikai pievērsoties prozas un dzejas tekstiem). Visbiežāk fonētiskie un paralingvistiskie teksti ir saistīti ar pārējiem tekstu veidiem un papildina tos. Kā piemēru, kur paralingvistiskais un fonētiskais teksts integrēts mūzikas materiālā, Steisjns min Lučāno Berio *Sequenza III* balsij solo [Stacey 1989:15]. Šajā darbā izmantots Markusa Kutera (*Marcus Kutter*) dzejas teksts, kas nav skaidri uztverams. Komponists sadalījis vārdus sīkās fonētiskās vienībās, apvienojot tās ar *ārpustekstuālām* balss izpausmēm – smiekliem, gārgšanu, murmināšanu, un tādējādi tiek paspilgtināti dažādi afektēti emocionālie stāvokļi. Bieži arī teksta veidu definēšana nav viennozīmīga. Fonētiskām skaņām var piemist paralingvistiskas dimensijas, un tās var vairāk vai mazāk iekļauties prozas un dzejas tekstos. Tā kā fonētiskie un paralingvistiskie teksti nav uzskatāmi par patstāvīgiem literatūras veidiem, autors tos aplūko savas teorijas izklāsta noslēgumā kā atsevišķu tēmu. Šādu tekstu analīze atšķiras no pieejas dzejai un prozai. Savukārt kompozīcijas analīze, kuras pamatā ir prozas vai dzejas teksti, aptver:

- tekstu (-us);
- teksta nosacījumu;

- vokālās rakstības stilu;
- teksta skaidrības/saprotamības pakāpi;
- mūzikas un teksta mijiedarbes veidus;
- mākslas veidu relatīvo statusu.

Analizējot kompozīcijas, kurās izmantoti fonētiskie un paralingvistiskie teksti, nākas secināt, ka tajās maz vai pat nemaz neizpaužas *teksta nosacījums* un *teksta skaidrība/saprotamība*, jo šajā gadījumā arī komponista attieksme ir citāda, nekā strādājot ar jau eksistējošu tekstu.

Turpinājumā sīkāk pievērsīšos iepriekš izklāstītajiem analīzes aspektiem.

4. Mūzika un dzejas teksti / Mūzika un prozas teksti

4.1. Teksts (-i)

Šajā kategorijā autors pievērš uzmanību pašai teksta analīzei, klasificējot teksta nozīmes, formas un skaņas izziņu. Šie trīs elementi ir saistīti ar iepriekš nosauktajiem vārda komponentiem – semantiku, struktūru un skaņu; tie palīdz izprast komponista ieceri un, raksturojot viņa attieksmi pret tekstu, izcelt kādu no minētajiem komponentiem. Atšķirība starp prozas un dzejas tekstiem nav vienmēr skaidri noteikta: literāriem darbiem tradicionālajā prozā, piemēram, romāniem, var būt dzejiska izteiksme, savukārt prozas iezīmes var parādīties dzejā. Tomēr sākotnējā tekstu analīzē prozu un dzeju aplūkošu atsevišķi, definējot to galvenās atšķirības. Galveno uzmanību veltīšu trim jau minētajiem elementiem:

- nozīme – to pētot, tiek noskaidrots temats un izteiksme, kas pauž autora attieksmi pret konkrēto tematu. Tā atspoguļojas dažādos dzejas līdzekļos, tai skaitā simbolos, kas jāizskata ar vislielāko vērību (arī alūzijās un blakus tēmās);
- forma – tiek analizēta teksta forma, kas var būt gan tradicionāla, gan brīva un dinamiski atvērta; pēdējā gadījumā daļēji vai pilnīgi trūkst formas *pieturas punktu* un iespējams uztvert tikai dažus komponentus;
- skaņa – jāanalizē mūzikas teksta ritma struktūra saiknē ar ritma raksturu vārdu metrikā un zilbju uzsvaros, mūzikas frāzes melodiskā līnija apvienojumā ar dzejas frāzes skaņaugstuma kontūru. Iespējams izmantot arī vārda iekšējo fonētisko morfoloģiju, patskaņus attiecinot uz konkrētām harmoniskā spektra sadaļām.

Īpaša nozīme 20.–21. gadsimta vokālajā mūzikā ir vārda skaniskajam (sonorajam) aspektam. Daudzi komponisti 20. gadsimta 50.–60. gados vairs nelietoja (vai tikai retumis lietoja) tekstu kā skaidri uztveramu verbālo pamatu, pievērsoties galvenokārt vārda sonoro īpašību izcelšanai.

Karlheincs Štokhauzens, Lučāno Berio, Ģerģs Ligeti, Maurisio Kagels – tie ir tikai daži no skaņražiem, kuri eksperimentēja ar dažādām tekstuālās skaidrības pakāpēm. 60. gadu sākumā daļa no viņiem pilnībā novērsās no lingvistiskiem tekstiem, turpinot darboties ar fonēmām. Piemēram, Ligeti operā *Aventures (Piedzīvojumi, 1962)* trim dziedātājiem un instrumentālam kameransamblim asemantisko tekstu veido 119 simboli – dažādas kombinācijas no starptautiskā fonētiskā alfabēta [Rollin 1982]. Šajā laikā aktualizējas arī jautājums par vārda sonoro īpatnību un semantiskās nozīmes atbilstību. Vārdu ar neizteiktu nozīmi komponists var lietot kā fascinējošu sonoru fenomenu.

21. gadsimta latviešu vokālajā mūzikā vērojamas atšķirīgas pieejas: Ērika Ešenvalda skaņdarbos teksts kļūst par vispārēju iedvesmas avotu un noskaņas radītāju, sasaucoties ar romantisma tradīciju, t. i., nozīmes izcelšanu. Savukārt Andra Dzenīša vokālajā daiļradē, īpaši kora kompozīcijās, vērojams semantiskā un fonētiskā aspekta līdzsvars, kā arī dzejas sintakses nozīme – to apliecina, piemēram, skaņdarbs *Four Madrigals by e. e. cummings (Četri E. E. Kamingsa madrigāli)*. Mārtiņš Viļums galveno uzmanību veltī vārda skaniskajam aspektam, nepiešķirot nozīmi teksta sintaksei. Iedziļināšanās teksta skaniskajā veidolā bieži rosina latviešu komponistus pievērsties tekstiem svešvalodās, traktējot tos kā lingvistisku fenomenu. Turpinājumā piedāvātā tabula aptver 21. gadsimtā tapušos jaunākās paaudzes latviešu autoru kordarbus (2000–2007), kas komponēti kā Latvijas Radio kora pasūtījumi. Līdztekus pazīstamākām, izplatītākām svešvalodām – angļu, vācu, franču un itāļu – komponistus saistījušas arī *eksotiskākas* valodas: albāņu, armēņu, ķīniešu, tibetiešu un indiešu. Trijos skaņdarbos vērojama arī divu valodu un dzejas avotu apvienošana: Viļuma *Le Temps scintille...* (*Laiks mirguļo...*) – vācu/franču valodas, Ešenvalda *Légende de la femme emmurée (Leģenda par iemūrēto sievu)* – albāņu/angļu valodas, Ratnieces *Hirondelles du Choeur (Sirds bezdelīgas)* – franču/ķīniešu valodas; savukārt četras valodas izmantotas Viļuma oratorijā *Aalomgon* (indiešu, tibetiešu, pašradīta pusdievu un pašradīta dēmonu valoda). Katrai valodai ir sava individuāla teksta artikulācija un fonēmu organizācija, kas kā pašvērtība rada īpaša veida sonoritāti. Santa Ratniece, raksturojot vokāli simfonisko skaņdarbu *Hirondelles du Choeur* (franču/ķīniešu dzeja), teikusi: *Dzejas ķīniešu valodā pašas skan kā mūzika un kā skaņas, kas rodamas Dabā* [Ratniece 2007 a]. Šie vārdi pierāda dzejas teksta kā lingvistikas fenomena īpašo nozīmi komponistes apziņā.

Angļu val.	A. Dzenītis <i>Four Madrigals by e. e. cummings</i> (2000) Ē. Ešenvalds <i>Légende de la femme emmurée</i> (2005) <i>Evening</i> (2006) <i>Viltus saules</i> (2007)	E. E. Kamingsa dzeja M. Camaja dzeja (atdz.) S. Tisdeilas dzeja Citāti no liecinieku vēstulēm
Franču val.	S. Ratniece <i>Hirondelles du Choeur</i> (2007) M. Viļums <i>Le Temps scintille...</i> (2003) A. Dzenītis <i>Tavas klusēšanas grāmata</i> (2004)	F. Farrohžādas dzeja (atdz.) P. Valerī dzeja O. Miloša dzeja
Vācu val.	M. Viļums <i>Le Temps scintille...</i> (2003) G. Fridrihsons <i>Dead End</i> (2003)	R. M. Rilkes dzeja
Itāļu val.	R. Paidere <i>A verso l'alto</i> (2006)	Dž. Ungareti dzeja
Albāņu val.	Ē. Ešenvalds <i>Légende de la femme emmurée</i> (2005)	Albāņu tautas vārsmas
Armēņu val.	S. Ratniece <i>Saline</i> (2006)	O. Širaza dzeja
Ķīniešu val.	S. Ratniece <i>Hirondelles du Choeur</i> (2007)	Vanā Veja un Liu Čana Cjina dzeja
Tibetiešu val.	M. Viļums <i>Aalomgon</i> (2006)	Vādžriskā sešrinde

4. 2. Teksta nosacījumi

Teksta divas galvenās pamatformas ir šādas:

- a) pirmstāvoklis (*prime condition*),
- b) fragmentētais stāvoklis (*fragmented condition*).

Līdz pat 19. gadsimtam komponisti, izvēloties verbālo pamatu mūzikai, tradicionāli saglabāja lingvistiskā teksta viengabalainību, un skaņdarba struktūra vairāk vai mazāk izteikti atspoguļoja teksta sintaktiskos un semantiskos komponentus. 20. gadsimta skaņumākslā teksta viengaba-

lainība vairs nav neaizskarama parādība. Par teksta saglabāšanu tā pirmstāvoklī var runāt, ja komponists strādā ar to dažādos strukturālās organizācijas līmeņos – no visaugstākā līdz viszemākajam. Teksta fragmentēšana augstā strukturālā līmeņa organizācijā saistīta ar komponista iejaukšanos tā sintaktiskajā struktūrā, kas var izārdīt gramatisko struktūru. Šāda pieeja bieži izpaužas skaņraža darbā ar atsevišķiem, īpaši izmeklētiem teksta fragmentiem. Fragmentēšana fonētiskajā līmenī nozīmē vārda sadalīšanu tā fonētiskajos komponentos.

Abu veidu tekstu fragmentēšana vērojama Mārtiņa Viļuma kordarbā *Le Temps scintille...*. Tajā komponists izmanto divus dzejas tekstus (fragmentus no Pola Valerī *Kapsētas pie jūras* un Rainera Marijas Rilkes cikla *Duinas elēģijas*) to oriģinālvalodās (franču un vācu). Pirmskompozicionālajā posmā skaņradis no abiem dzejas tekstiem izvēlēties atsevišķus fragmentus, kas atbilst kopējai tematikai: *Viss ir kā sapnīgs, gaisīgs virmojums* [Viļums 2008]. Atainota iekļūšana citā laikā un telpā uz aizdzīves robežas, kurā jaušams izbrīns un attālināts vērojums vienlaikus. Viļums lieto teksta dekonstrukcijas tehniku, kurā tiek izjaukta dzejas teksta oriģināla sintakse, un šīs izvēles pamatā ir koncepcija par tekstu kā dažādas nozīmes savienojosu zemapziņas plūdumu. Līdzīga iecere noteikusi arī komponista lēmumu izmantot dzejas tekstu divās valodās – *valodu atšķirība pasvītro zemapziņas neviendabību* [Viļums 2008]. Tādējādi abi dzejas teksti papildina viens otru gan tematiski, gan lingvistiski. Balstoties uz to mijiedarbi, Viļums veido skaņdarba septiņfāžu formu, faktūru un skanisko materiālu, kurā liela nozīme ir arī atsevišķi atdalītiem fonētiskajiem komponentiem. To redzam shēmā (sk. 273. lpp.).

Šajā kontekstā lietderīgi vēlreiz pievērsties jau aplūkotajiem teksta skaniskajiem aspektiem. Arī tekstuālo ritmu iespējams gan saglabāt pirmstāvoklī, gan fragmentēt vai melismātiski paplašināt. Pētnieks Džozefs Koroniti rakstījis par teksta prosodiju kā ritma izziņu. Komponistam ar iemaņām un intuīciju jāatklāj dzejas tekstā primāri eksistējošs ritms un jāiedvesmojas no tā mūzikas radīšanas procesā [Coroniti 1992].

4. 3. Vokālās rakstības stils

20. gadsimta sākumā Arnolds Šēnbergs pierādīja, ka *canto* nav vienīgais vokālās muzicēšanas veids, kamerdarbā *Pierrot lunaire* (*Mēness Pjero*, 1912) ieviešot jaunu dziedāšanas tehniku – *Sprechgesang*. Tā kļuva par impulsu dažādu vokālo tehniku izstrādei, ko tālaika kritiķi gan vērtēja pretrunīgi. Šēnberga operā *Die glückliche Hand* (*Laimīgā roka*, 1913) pirmoreiz sastopama kora čukstēšana, savukārt skaņdarbā *Ode to Napoleon Buonaparte* (*Oda Napoleonam Bonabartam*, 1942) komponists lieto vienkāršotu *Sprechgesang* formu, kuru varētu raksturot kā netradicionāli pierakstītu rečitāciju (piecu nošu līniju vietā ir viena, kas apzīmē runātāja balss reģistru). Liela nozīme jaunu vokālo tehniku radīšanā bija ierakstu un kompjūtertehnoloģijas attīstībai, kas ļāva izziņāt runātu/dziedātu skaņu tās mikroskopiskākajos

Dzejas teksta izkārtojums Mārtiņa Viļuma *Le Temps scintille... septiņfāzu formā*

Rilkes dzejas (vācu val.) inkrustācijas Valerī dzejas (franču val.) pamattekstā

<u>Pols Valerī</u> /fragmenti no dzejoļa <i>Kapsēta pie jūras (Le cimetière marin)</i>	<u>Rainers Marija Rilke</u> / fragmenti no cikla <i>Duinas elēģijas (Duineser Elegien)</i>
1. Le Temps scintille Et le Songe est savoir.	
2. Et le ciel chante à l'âme consumée.	Wir nur ziehen allem vorbei Wie ein luftiger Austausch
3. Le changement Des rives en rumeur.	
4. Sur mes yeux clos secrets éblouissants Ah! le soleil!... Quelle ombre de tortue Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!	Ein Mal jedes, Nur ein Mal und nichtmehr, Und wir auch Ein Mal.
5.	Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft werden weniger..... Überzähliges Dasein entspringt Mir im Herzen.
6. Allez! Tout fruit! Ma présence est poreuse, Le don de vivre a passé dans les fleurs! A pris déjà ton parti lentement.	Nehmen immer Abschied.
7. Qu' un long regard sur le calme des dieux!	

aspektos, atklājot fonētiskos un paralingvistiskos komponentus. Patlaban komponistu arsenālā ir milzīga vokālo stilu daudzveidība. Steisija minētie atskaņojuma veidi, kas nosaukti turpinājumā, attiecas uz ekstrēmām galējībām, kurās dominē, no vienas puses, runas, no otras – dziedājuma izpausmes:

1. notis nefiksēta rečitācija, kas seko runas likumsakarībām;
2. rečitācija ar norādītu ritmu;
3. rečitācija ar aptuveni norādītiem skaņaugstumiem;
4. dziedājuma un runas mijiedarbe (*Sprechgesang*):
 - konvencionāla dziedāšana, kurā dominē zilbes (leksēmas) parametrs (sillabiskā dziedāšana);

- konvencionāla dziedāšana, kurā dominē muzikāli parametri (melismātiskā dziedāšana);
- dziedāšana ar virsskaņām, lietojot no teksta aizgūtus patskaņus;
- balss perkusīvs izmantojums, lietojot no teksta aizgūtas fonēmas.

Klasificējot *Sprechgesang* dziedāšanas stila paveidus, Steisijš acīmredzot pirmos divus variantus attiecinājis uz tradicionālo dziedāšanas stilu, kas iezīmējis ceļu uz *Sprechgesang*. Savukārt pēdējie divi varianti raksturo jaunās tehnikas, kas izveidojušās jau Šēnberga tradīciju ietekmē. Autora pozīcija, norādot robežas starp runu un dziedāšanu, ir skaidri definēta, taču neiekļauj citus vokālās rakstības stilus, kuri jau kopš 20. gadsimta 50. gadiem bieži sastopami laikmetīgās mūzikas praksē. Piemēram, Berio *Sequenza III* sievietes solobalsij (1966) ietver ne tikai konvencionāli dziedātus motīvus un perkusīvas skaņas, bet arī smiekļus, murmināšanu, čukstēšanu, gārgšanu u. c. balss aparātam iespējamās skaņas. Līdz ar to Steisija iezīmētās robežas būtu iespējams paplašināt, ieviešot pozīciju *trokšņainas skaņas*, kas nesasaucas ne ar runu, ne dziedātām skaņām. Arī konvencionālās dziedāšanas stilus varētu tipoloģizēt sīkāk.

Laikmetīgās vokālās mūzikas prakse pierāda, ka iespējams daudzveidīgi variēt dažādu vibrāciju intensitāti, dziedāšanu gan ar pilnu skaņu, gan *pusskaņu*, izplatīta ir arī ceturtdaļ- un astotdaļtoņu dziedāšanas prakse. Mārtiņš Viļums oratorijā *Aalomgon* radījis ap 30 jaunu dziedāšanas stilu, detalizēti pētot un atklājot balss aparāta neizmējamās fizioloģiskās iespējas. Santas Ratnieces vokālajai rakstībai savukārt tipiska balss instrumentalizēšana, t. i., tuvināšana instrumentālam tembram. Kordarba *Saline* otrajā pusē komponiste tuvina balsi armēņu duduka skanējumam, iedziļinoties instrumenta spēles veidos – dažādos vibrato, mikrochromatikas sfērā, tai skaitā ceturtdaļtoņu glisando [Ratniece 2007 b]. Bez tam lietoti arī vokālie stili, kas ietilpst Steisija tipoloģijā, piemēram, konvencionālas dziedāšanas stils, kurā vienlaikus vērojama gan zilbes parametra, gan muzikālā parametra līdzāspastāvēšana. Kulminācijas posmā mikropolifonā izklāstā katrā no četriem faktūras slāņiem iezīmējas melismiem bagāta melodika, kas radniecīga armēņu tradicionālajām melodijām. Vienlaikus Ratniece saglabā teksta zilbes kā uztveramas muzikālās vienības.

2. piemērs (Santa Ratniece, *Saline*)

125 ≈ 72 rit.

Soprano I
 HA *f* INC PES CLAJ DZEZ

Soprano II
 HA *f* INC PES CLAJ DZEZ

Soprano III
 HA *f*

Soprano IV
 HA *p* 1-4 vibr. lento

Alto I
 HA *p* INC PES CLAJ DZEZ

Alto II
 HA *p* INC PES CLAJ DZEZ

Alto III
 HA *p* vibr. molto *mp*

Alto IV
 HA *p* vibr. molto *mp*

Tenor I
 HO - HA *mf* *mp* DZEZ *p* vibr. molto *mf*

Tenor II
 HO - HA *mf* *mp* CLAJ *p* vibr. molto *mf* sub. *p* RA

Tenor III
 HO - HA *mf* *mp* PES *p* vibr. molto *mf* sub. *p* SO

Tenor IV
 HO - HA *mf* *mp* INC *p* vibr. molto *mf* sub. *p* HI

Bass I
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

Bass II
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

Bass III
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

Bass IV
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

128

S. I. *mp* *mf* INC PES ČLAJ ⁵ DZEZ SO -

S. II. *mp* *mf* INC PES ČLAJ ⁵ DZEZ SO -

S. III. *mf* ⁶ HI - ŠO - RA *f* *mp* HI - ŠO -

S. IV. *mf* ⁶ HI - ŠO - RA *f* *mp* HI - ŠO -

A. I. *mf* INC PES ČLAJ ⁵ DZEZ SO -

A. II. *mf* INC PES ČLAJ ⁵ DZEZ SO -

A. III. *mf* ⁶ HI - ŠO - RA *f* HI - ŠO -

A. IV. *mf* ⁶ HI - ŠO - RA *f* HI - ŠO -

T. I. *sub. p* HI DZEZ *f* HI - ŠO -

T. II. *f* ČLAJ *mp* HI - ŠO -

T. III. *f* PES *mp* SO -

T. IV. *f* INC *mp* SO -

B. I. *mp* SO - RA *mf* DZEZ HI - ŠO -

B. II. *mp* SO - RA *mf* DZEZ HI - ŠO -

B. III. *mp* SO - RA *mf* DZEZ HI - ŠO -

B. IV. *mp* SO - RA *mf* DZEZ HI - ŠO -

4. 4. Teksta skaidrība/saprotamība

Teksta skaidrību/saprotamību autors aplūko nesaistīti ar vokālo stilu un teksta nosacījumu, lai arī šie elementi pastāv savstarpējā mijiedarbē. Ja teksts ir uztverams skaidri un saprotami, to var dēvēt par tiešu saprotamību. Pretējā gadījumā tas funkcionē kā Bulēza definētais *centra un prombūtnes* fenomens (*centre and absence*): resp., teksts ir radošā procesa centrā, taču dažādu iemeslu dēļ nav uztverams [Boulez 1986]. Tekstu var raksturot arī saiknē ar šādiem analīzes rakursiem:

- skaidru artikulāciju;
- **vi**rsartikulāciju (tiek uzsvērti teksta fonētiskie komponenti, kas gūst lielāku nozīmi par sintaktiskajām vienībām);
- **z**emartikulāciju (teksta fonētiskie komponenti nav skaidri uztverami).

Verbālā teksta pielāgošana mūzikas koncepcijai bieži noris, atmetot tā semantisko vērtību un paņemot to, kas ir tuvāks mūzikai – galvenokārt pašu teksta skanisko materiālu [Janulytė 2004]. Saknes šai novitātei meklējamas Nīderlandes polifonijas ziedu laiku (Johana Okehema, Jakoba Obrehta) vokālajos skaņdarbos, kas atstāja lielu ietekmi Ģerģa Līgeti muzikālajā domāšanā (piemēram, darbā *Lux aeterna*). Viņa radītajai mikropolifonijai ir visciešākās saiknes ar minēto renesanses autoru rakstības stilu, kurā teksts polifoni sazarotas faktūras kontekstā jau tolaik ieguva sonoru nozīmi. Mikropolifona faktūra ir raksturīga arī latviešu komponistu Viļuma un Ratnieces kordarbim, kuros teksts kļūst par būtisku skaniskā materiāla daļu, taču tā nozīmes uztveramība ir nivelējusies. Steisija definētie trīs teksta artikulācijas veidi dažādos faktūras slāņos vienlaikus parādās Viļuma kordarbā *Le Temps scintille...*, un pats komponists apzīmē tos šādi:

- artikulētās skaņas (prezentē dzejas tekstu),
- foniskās skaņas (no dzejas teksta atvasinātas fonēmas, t. i., fonētiskais teksts),
- ēnu skaņas (nebalsīgie troksneņi *s, kh, h, f*).

3. piemērs (Mārtiņš Viļums, *Le Temps scintille...*)

The musical score is for the piece "Le Temps scintille..." by Mārtiņš Viļums. It features ten vocal parts: Soprano I, II, and III; Alto I, II, and III; Tenor I, II, and III; and Bass I, II, and III. The music is in 4/4 time. The lyrics are in French: "sa - voir le Son - ge est scin - till scin - till scin - till scin - till sa - voir". Phonetic annotations are provided for various parts, such as [KH], F, S, N, Z, and H, indicating specific articulation points or techniques used by the composer.

278

Šādu artikulācijas veidu līdzāspastāvēšanu komponists dēvē par *mikroartikulāciju*, to konceptuāli pamatojot kā *skaņas redzamās un neredzamās puses atspoguļošanu vienlaikus* [Viļums 2008].

4. 5. Mūzikas un teksta mijiedarbes veidi

Nākošais analīzes solis skar komponista tehniku, ko viņš lieto, veidojot mūzikas un verbālā teksta mijiedarbi. Steisijs piedāvā tipoloģiju, kas ietver sešus laikmetīgajām vokālajām kompozīcijām raksturīgus mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes veidus.

1) Tiešā atdarināšana

Mūzika skaidri uztverami un visaptveroši ataino dažādus teksta aspektus. Turklāt:

a) augsta līmeņa atdarināšana veidojas, ja mūzikā pārtverti visi būtiskie verbālā teksta aspekti: nozīme, forma (sintakse), kā arī skaņa. Ritmiski un strukturāli precīza vienotība ar teksta pirmavotu vērojama Andra Dzenīša darbā *Four Madrigals by e. e. cummings* astoņām balsīm. Amerikāņu dzejnieka Edvarda Estlina Kamingsa (*Edward Estlin Cummings*) dzejai tipiska īpaša sintakse un neparasts grafiskais izkārtojums, kuru komponists ir jūtīgi atspoguļojis mūzikā. Vēl vairāk Dzenītis Kamingsa dzejā iedziļinājies, sacerot vokālo kamerdarbu *Seven Madrigals by e. e. cummings* (*Septiņi E. E. Kamingsa madrigāli*, 2004). Tā ceturtajā daļā *Only this darkness* komponists strukturāli precīzi atdarinājis dzejas ritmu – galveno un iekavās ietvertu frāžu pastāvīgu mijiedarbi. Katram frāzes veidam radīts atbilstošs mūzikas tēls, pretnostatot melodisku uzbūvi ar tipisku mazās tercās gājienu zemā reģistrā un akcentētu, sausu perkusīva rakstura rečitāciju augstā reģistrā. 4. piemērā vispirms atainots Kamingsa dzejoļa pirmais pants (kopā trīs panti) un tad šīs dzejas precīzs pārtvērums mūzikas valodā.

4. piemērs (Andris Dzenītis, *Four Madrigals by e. e. cummings*: pirmā daļa)

o
nly this
darkness (in
whom always i
do nothing) deepens
with wind (and hark
begins to

Rain)

♩ = 70 Mordibamente

Claves

Mezzo-soprano

Perc.

M.S.

On-ly this dark-ness
in whom al-ways I do no-thing
and hark be-gins to rain

b) zema līmeņa atdarināšana aprobežojas ar dažiem vārdiem vai frāzēm. Šeit izpaužas t. s. *vārdu gleznošana* (*word painting*), resp., motīvs vai frāze atdarina vārda vai vārdkopas nozīmi. Šāda pieeja raksturīga Ērika Ešenvalda vokālajai daiļradei. Kā jau minēts, viņa mūziku iedvesmojušas dzejas tēlu radītās noskaņas.

Šīs ir visbiežāk lietotās mūzikas un vārda savienošanas tehnikas, un līdzīgu ideju attīstījis muzikologs Džeks Boss [Boss 1998], piedāvājot nodalīt teksta *strukturālo* un *semantisko gleznošanu*. Teksta *strukturālā gleznošana* norāda, ka veidojas paralēles starp mūzikas elementiem un komponista īpaši izceltām teksta struktūras iezīmēm. Piemēram, sacerot mūziku dzejai, kurā vairākkārt atkārtojas viens un tas pats vārds, komponists var akcentēt šo īpatnību, apveltot attiecīgo vārdu ar individualizētu mūzikas materiālu, kas saiknē ar to atkārtojas vai nu burtiski, vai variēti. Skaņradis var arī imitēt teksta vai tā atsevišķas rindas atskaņu struktūru, veidojot atskaņās esošajiem vārdiem identiskas vai līdzīgas mūzikas ritma struktūras. Daudzas citas paralēles iespējams radīt, uzsverot līdzību starp teksta un mūzikas akcentiem, kā arī metru.

Teksta *semantiskā gleznošana* ietver divas savstarpēji saistītas tehnikas: teksta *tēlojošo gleznošanu* (mūzikas elementi pakļauti darbībām, kas attēlotas tekstā) un teksta *asociatīvo gleznošanu* (īpašas sonorās krāsas, motīvi, ritma zīmējumi asociējas ar specifiskiem teksta elementiem). Abas tehnikas ir ļoti raksturīgas 20. gadsimta sākuma komponistu vokālajai mūzikai. Piemēram, teksta *tēlojošā gleznošana* izpaužas Arnolda Šēnberga Četrās dziesmās op. 22 [Boss 1998]. Bosa teorija nozīmīgi papildina Steisija sniegto zema līmeņa atdarināšanas raksturojumu. Savukārt, atgriežoties pie latviešu komponistu prakses, jāatzīmē, ka Ērika Ešenvalda daiļradē dominē teksta *tēlojošā gleznošana*.

2) Aizvietojošā atdarināšana

Šajā gadījumā dzeju un mūziku saista vispārēja līdzība, kas izriet no teksta morfoloģiskajām pazīmēm, resp., tā rodas, komponistam izvēloties atsevišķus vārda elementus – burtus/skaņas vai fonēmas. Konkrēts morfoloģiskais elements tiek pārtverts mūzikas valodā uz ārējas strukturālās līdzības pamata. Atšķirībā no iepriekš minētās *vārdu gleznošanas*, kurai raksturīgs vārda nozīmes atainojums mūzikā, aizvietojošās atdarināšanas ietvaros par atainojuma objektu kļūst vārda struktūra, kas būtiski ietekmē mūzikas attīstību un struktūru kopumā. Autors kā piemēru min Bulēza darbu *e. e. cummings ist der Dichter* (*E. E. Kamingsss ir dzejnieks*, 1970), kur teksta grafiskais izkārtojums ir galvenais objekts atdarināšanai. Bulēzs veido dualitāti no diviem morfoloģiskiem komponentiem (*birds* un *here inven..*), radot kontrastu starp izturētām skaņām (fons) un īsiem starpsaucieniem (priekšplāns). Kompozīcijas paņēmieni vidū ir kombinēta slāņu tehnika un secīga abu komponentu pretnostatīšana polimorfiskā manipulācijā. Šīs *multiplās* darbības rezultātā katra morfoloģiskā komponenta izcelsme vairs nav atpazīstama.

3) Neatdarinošās attiecības

Starp mūziku un tekstu neveidojas atdarinājuma attiecības kaut vienā analītiski tveramā līmenī. Šajā gadījumā teksta un mūzikas saikni nosaka klausītāja percepcija.

4) Pieņemtās jeb patvaļīgās asociācijas

Divas dažādas tekstuālās un muzikālās *ikonas* tiek uztvertas kā vienība tikai tādēļ, ka tās bieži pasniegtas kā veselums. Šis paveids gan nav attiecināms uz akadēmisko mūziku; pārsvarā tas saistīts ar komerciālām televīzijas un radio reklāmām, kurās nereti parādās arī klasiskās mūzikas hiti.

5) Sintezējošās attiecības

Šajā gadījumā teksta (parasti t. s. konkrētās dzejas) un mūzikas, tātad divu mākslas veidu saskarsmes pakāpe definējama kā saplūsme. Piemēram, Andra Dzeniša elektroakustiskā kompozīcija mecosoprānam solo un dzīvā laika elektronikai *Black Cherry (Melnais ķirsis, 2006)* iecerēta kā dziedātājas improvizācija, kuras laikā komponists reaģē, veidojot elektronisko skaņu pasauli. Dziedātāja bez partitūras rada savu partiju, izdzīvojot dažādus afektus, kurus padziļina impulsīvi un brīvi izvēlētas fonēmas.

6) Antikontekstuālās attiecības

Šī forma ietver apzinātu mūzikas un teksta kontrastu. Piemēru vidū ir Alfrēda Šnitkes opera *Dzīve ar idiotu (1992)*, kur Vova, viens no galvenajiem varoņiem, atskaņo *bel canto* tipa dziedājumu ar tekstu, kas sastāv no savstarpēji nesaistītām fonēmām.

Apakšnodaļas noslēgumā, rezumējot mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes tipoloģiju, Steisija īsumā pievēršas aplūkoto tehnikas veidu izplatībai. Pēc viņa atziņas, visbiežāk sastopamās tehnikas ir tiešā un aizvietojošā atdarināšana, kuru ietvaros jebkurš teksta aspekts (fonētisks, semantisks vai strukturāls) var iegūt muzikālu ekvivalentu skaņdarba kontekstā. Izmantojot ar semiotiku un lingvistiku saistītas teorijas, pētnieks analizē valodas un mūzikas kopīgās un atšķirīgās īpašības. Lielu uzmanību viņš veltī arī kontekstam, kādā konkrētas skaņas parādās – piemēram, Bulēzs skaņdarbā *Pli selon pli (Ieloce uz ieloces, 1962)* lieto vājinātas *baltās skaņas*, kas reprezentē galvenos tēlus Stefāna Malarmē dzejā. Taču ārpus konteksta šīs skaņas varētu uztvert pavisam citādi. Noteiktai teksta un mūzikas kombinācijai ir nozīme tikai konkrētajā skaņdarbā (vai arī viena komponista skaņdarbu grupā).

Steisija izveidotā mūzikas un teksta mijiedarbes veidu tipoloģija ir nozīmīga kā vienīgā tik visaptverošā tipoloģija, kas saistīta ar vārda un mūzikas mijiedarbi laikmetīgajā vokālajā mūzikā. Taču arī viņa teoriju nevar uzskatīt par pilnīgu. Tiešā atdarināšana ir mijiedarbes veids, kas vokālajā mūzikā izmantots jau kopš Senās Grieķijas laikiem un, iespējams, vēl agrāk. Tiesa, tas bieži sastopams arī 20.–21. gadsimta kompozīcijās un līdz ar to ir būtiska tipoloģijas daļa. Pārējie pieci mijiedarbes veidi raksturīgi tikai 20.–21. gadsimta mūzikai. Īpaši izplatīta ir aizvietojošā atdarināšana un sintezējošās attiecības, taču atsevišķu mijiedarbes veidu skaidrojums ir diskutējams. Piemēram, neatdarinošajās attiecībās, kas, pēc autora domām, neparedz jebkādu analītisku izzīni, prioritāra ir mūzikas

struktūra, un teksts tai pakļaujas. Resp., mūzikas un verbālā teksta attiecības neveidojas uz atdarinājuma pamata (tās ir *neatdarinošas*), taču jebkurā gadījumā kāds verbālā teksta parametrs tiek respektēts un apzināti lietots mūzikas kontekstā. Piemēram, angļu komponists Braiens Fērniho (*Brian Ferneyhough*) tiecas izvairīties no klišeiskas teksta interpretācijas: viņš vispirms sacer vokālās partijas bez teksta tieša pārtvēruma mūzikā, tomēr ievērojot tā iekšējo struktūru, kas acīmredzot iepriekš iepazīta un izpētīta [Ferneyhough 2006]. Līdz ar to verbālā un mūzikas teksta mijiedarbes veidojas dziļākā, abstraktākā veidā, taču nav saistīta ar atdarināšanu.

Gribētos papildināt Steisija radīto mūzikas un teksta mijiedarbes veidu tipoloģiju, sistematizējot to atbilstoši trim komponista nostādnēm, kas skar darbu ar tekstu.³

³ Šajā tipoloģijas modelī nav iekļautas *pieņemtās jeb patvaļīgās asociācijas*, jo tās saistītas ar komerciālās darbības sfēru, bet ne akadēmisko žanru mūzikas praksi.

1. Verbālais teksts ir prioritārs; mūzikas impulsi ir tieši saistīti ar dažādu teksta aspektu atdarināšanu.
 1. 1. Tiešā atdarināšana
 1. 1. 1. Augsta līmeņa tiešā atdarināšana
 1. 1. 2. Zema līmeņa tiešā atdarināšana
 1. 2. Aizvietojošā atdarināšana
2. Verbālais teksts ir līdzvērtīgs; komponists tiecas radīt verbālā un mūzikas teksta sintēzi.
 2. 1. Sintezējošās attiecības
 2. 2. Balansējošās attiecības⁴
3. Verbālais teksts ir sekundārs; primārā ir mūzikas struktūra, kurai verbālais teksts tiek pakārtots.
 3. 1. Antikontekstuālās attiecības
 3. 2. Neatdarinošās attiecības

4. 6. Mākslas veidu relatīvais statuss

Šīs tēmas ietvaros autors klasificē mākslas veidu mijiedarbi teksta un mūzikas savstarpējā balansa aspektā. Uzskatot, ka šai ziņā iespējami visai daudzveidīgi varianti, autors nodala trīs galvenās iespējas:

- teksta primaritāti (teksta dominanti);
- mūzikas primaritāti (mūzikas dominanti);
- nepārtrauktu mainību abu mākslas veidu attiecībās (primaritāte ir ļoti aptuveni definējama; tā pastāvīgi mainās).

Mākslas veidu relatīvā statusa noteikšanai var izmantot arhitektonisku pieeju, analizējot vissīkāko detaļu, kā arī visu darbu kopumā.

⁴ Muzikālā un tekstuālā dominante komponista interpretācijā pastāvīgi mainās.

Teorijas izklāsta noslēgumā Steisijs pievēršas paralingvistisko un fonētisko tekstu izziņas iespējām to mijiedarbē ar mūzikas tekstu.

4. 7. Mūzika un paralingvistiskie teksti

Paralingvistisko tekstu analīzes pamatā ir divas kategorijas:

- nozīme,
- skaņa.

Paralingvistika ir valodniecības nozare, kas pēta dažādus valodas situatīvos līdzekļus – mīmiku, žestus, ārpus valodas esošas akustiskās skaņas, t. i., runu pavadošas parādības. Tā ir komunikācijas funkcionālā daļa, kas ietilpst kopējā ārpusvalodas sfērā [Freimane 1993] un norāda uz to vai citu psiholoģisko stāvokli. Uzmanības lokā ir tādas skaņu parādības kā, piemēram, nopūtas, elsas, smieklī u. tml.

Kā jau iepriekš minēts, paralingvistiskais teksts nepieder pie tekstiem, kas pastāv pirms komponista darba – daudzējādā ziņā tas pats par sevi nosaka vokālo stilu. Var rasties jautājums: cik lielā mērā paralingvistiskais teksts ir skaidrs un saprotams? Pētniekam jāpievērš uzmanība, kādu nozīmi konkrētā kontekstā gūst tā parādīšanās. Teorētiski paralingvistiskais teksts var parādīties saiknē ar visām tehnikām, kas vērstas uz to vai citu mūzikas un vārda mijiedarbes modeli. Kategorijas, kas attiecas uz *atdarināšanu* un *antikontekstuālām* attiecībām, parāda, ka paralingvistiskais teksts un mūzika var pastāvēt samērā neatkarīgi. Paralingvistiskie teksti, kurus komponists rada vokāla skaņdarba sacerēšanas procesā, visbiežāk sastopami *sintezējošās attiecībās*. Saiknē ar relatīvo statusu mūzikas un paralingvistiskā teksta attiecībās var nodalīt trīs variantus:

- paralingvistiskā teksta prioritāte;
- mūzikas teksta prioritāte;
- abu teksta veidu prioritātes maiņa (sintezējošajās attiecībās tā parasti notiek balansēti un vienmērīgi).

4. 8. Mūzika un fonētiskie teksti

Fonētisko tekstu analīze koncentrējas tikai uz vienu aspektu: skaņu. Analīze saistīta ar patskaņu spektra melodiju (cēlumi un kritumi, kas izriet no formantu centru secības) un līdzskaņu atakām.

Tādi kritēriji kā *teksta kondīcija* un *teksta saprotamība* ar fonētiskajiem tekstiem nav saistīti. Daudzās vokālajās tehnikās fonētiskajam faktoram ir liela loma. Fonētiskās skaņas var būt:

- dziedātas un nebalsīgas;
- noteikta un nenoteikta skaņaugstuma kontūrās veidotas.

Mūzikas spēja atdarināt fonētisko tekstu aprobežojas ar tehnisko atbilstību. Piemēram, tieša atbilstība var izpausties, ja patskaņu spektra zemās vai augstās skaņas atbilst zemiem vai augstiem skaņaugstumiem. Savukārt šo parametru neatbilstība veido neatdarinošās attiecības. Fonētiskie teksti (tāpat kā paralingvistiskie teksti) parasti parādās sintezējošajās attiecībās. Arī šeit nodalāmi trīs galvenie relatīvā statusa varianti:

- fonētiskā teksta prioritāte;
- mūzikas prioritāte;
- abu veidu prioritāšu maiņa.

Paralingvistiskiem un fonētiskiem tekstiem bieži pievērsies Andris Dzenītis. Pirmais šī komponista vokālais kamerdarbs ir 2000. gadā tapusi kompozīcija *Verbum et Verbum (Vārds un Vārds)* mecosoprānam solo. Tajā nav izmantots teksts, vien atsevišķas fonēmas un skaņas, resp., fonētiskais teksts radies komponēšanas procesā. *Veidojas paradoksāla situācija, ka vārdā slēpjas vārds, kuru var uztvert, kā grib, bet paša vārda nav* [Dzenītis 2008]. Komponists izceļ Berio *Sequenza III* ietekmi sava darba tapšanā. Arī *Verbum et Verbum* pamatā ir dažādu emocionālo stāvokļu impulsīva maiņa, kuru papildina paralingvistisks teksts, taču atšķirībā no improvizatoriskās elektroakustiskās kompozīcijas *Black Cherry* šis skaņdarbs ir precīzi pierakstīts.

Raksturojot iespējas izmantot savu teorētisko sistēmu mūzikas analizē, Steisijš iesaka katru skaņdarbu aplūkot individuāli, t. i., var nelietot visus viņa piedāvātos rakursus, ja nav konkrētas nepieciešamības. Līdztekus dažādiem īsumā iztirzātiem piemēriem autors savas teorijas gaismā detalizēti analizē Bulēza *Pli selon pli* un Berio *Laborintus II*.

Steisija sistēmas daudzslāņainība pietiekoši dziļi un daudzveidīgi ietiecas problēmās, ar kurām nākas saskarties laikmetīgās vokālās mūzikas, tai skaitā, kā parādīts raksta gaitā, arī latviešu komponistu skaņdarbu analizē. Dažas Steisija nostādnes vēl iespējams papildināt ar citām teorijām, kas padziļina autora analītiskās koncepcijas atsevišķas šķautnes. Piemēram, literatūrzinātnieks Verners Volfs (*Wolf*) darbā *Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality (Intermedialitāte jaunā skatījumā: apcerējums par vārda un mūzikas saikni intermedialitātes vispārējās tipoloģijas kontekstā, 2002)* paplašina literatūrzinātnieka Stīvena Pola Šēra pamatnostādnes⁵ par cita mākslas veida tematizēšanu vai imitēšanu; Volfs piedāvāja Šēra pētījuma objektu apzīmēt ar jēdzienu *intrakompozicionālā intermedialitāte* jeb *intermedialitāte šaurā nozīmē*. Viņš radīja jaunu tipoloģiju, kurā vārda un mūzikas attiecības tiek skartas plašākā intermedialitātes laukā, papildinot Šēra veidoto tipoloģiju ar *ekstrakompozicionālās intermedialitātes* paveidiem. Intrakompozicionālo fenomenu iespējams raksturot tikai saiknē ar konkrētu mākslasdarbu, turpretī *ekstrakompozicionālās* attiecības vieno

⁵ Stīvens Pols Šērs (*Scher*) 20. gadsimta 60. gados radīja tipoloģiju, raksturojot mūzikas un vārda attiecības un iedibinot to sistēmu, kas balstīta triādē:

- mūzika literatūrā,
- literatūra mūzikā,
- literatūras un mūzikas mijiedarbe, kuras pamatā ir koncentrēšanās uz intermedialām attiecībām konkrēta skaņdarba kontekstā.

Šēra pirmais devums šajā laukā bija saistīts ar verbālās mūzikas pētīšanu [Scher 1970].

vairākus mākslasdarbus, līdz ar to radot citu mākslas veidu; resp., autors, saglabājot Šēra tipoloģijas pamatelementus, savā teorijā integrē tos apjomīgākā kontekstā. Tajā iespējamas dažādas attiecības starp aplūkotojām mākslas veidiem, kaut arī katram no tiem piemīt individualitāte un patstāvība. Piemērotākais termins, kas attiecas uz šo pētniecības lauku, ir *intermedialitāte*.⁶ Drīz pēc rašanās tas asimilēts arī angļu zinātnē. Volfa tipoloģija sniedz padziļinātu ieskatu mūzikas un vārda mijiedarbē – gan vispārējo nostādņu, gan konkrētu analīzes aspektu jomā. Tā papildina arī Steisija sistēmas atsevišķas sadaļas, piemēram, *Mūzikas un teksta mijiedarbes veidi*: tiek radīts daudzpusīgāks priekšstats par mūzikas un vārda sintēzes pakāpi, kā arī diferencēta Steisija minētā *tiešā atdarināšana*, nodalot sintēzi un tiešu tematisku imitāciju. Volfa piedāvātais jēdziens *intermediālā transpozīcija*⁷ paver iespēju pētīt arī latviešu laikmetīgo vokālo mūziku saiknē ar tās galveno ietekmju sfēru – 20. gadsimta avangardu, un tādējādi varam izzināt avotus (kāda komponista daiļradi vai atsevišķus darbus), kas iespaidojuši mūsu skaņumākslu.

Latviešu laikmetīgā vokālā mūzika nav statistiska parādība, tā nemitīgi veido jaunus, agrāk nebijušus atzarus un tendences. Viens no pirmajiem Latvijas komponistu vokālajiem darbiem, kas konsekventi ieturēti 20. gadsimta 50. gadu Rietumeiropā aizsāktās tradīcijas zīmē, ir Jura Ābola *Karavane* (*Karavāna*, 1994). Šajā nelielajā miniatūrā astoņām balsīm ar dadaistu dzejnieka Hugo Balla (*Ball*) rotaļīgo *bezvārdu* dzeju autors izzina balss iespējas, ieviešot jaunus vokālos stilus un traktējot tekstu kā skanisku materiālu (dadaiskās dzejas pamatelements jau būtībā ir burts un skaņa, ne vārds). Līdzīga ievirze rod plašu izpausmi 70. gados dzimušo latviešu komponistu mūzikā, kas tapusi 20.–21. gadsimta mijā kā jaunas tradīcijas pieteikums. Tā joprojām veido un saglabā patstāvīgu atzaru latviešu mūzikas ietvaros, kā arī iezīmē spilgtu individualitāti plašākā Rietumeiropas un pasaules mūzikas kontekstā.

⁶Intermedialitāte – viena mākslas veida pārtveršana citā. Terminu 1983. gadā kā intertekstualitātes modeli radījis vācu zinātnieks Āge Hansens-Lēve (*Hansen-Löwe*).

⁷Intermediālā transpozīcija ir ekstrakompozicionālās intermedialitātes paveids, kas realizējas pastarpināti, apvienojoties nosacīti neatkarīgiem mākslas objektiem. Šī paveida iezīmes atklājas telpā starp diviem mākslasdarbiem.

THE SYSTEM OF ANALYSIS OF WORD-MUSIC INTERACTION BY DR. PETER STACEY IN THE CONTEXT OF LATVIAN VOCAL MUSIC OF THE 21ST CENTURY

Gundega Šmite

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The connection of word and music is thousands of years long tradition that in different periods has created various concepts and approaches. Though the vocal tradition is very ancient, we still feel the shortage of analytical methods and theories that would allow us to

analyze a composition in which the synthesis of two kinds of arts can be observed more successfully. Particularly few theoretical concepts can be found connected with phenomena of contemporary music. American musicologist Peter Stacey in his book *Contemporary Trends in Interaction of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli by Boulez and Laborintus II by Berio* (1989) has worked out a method of analysis of music and literary text that refers particularly to the praxis of contemporary vocal music (second part of the 20th century, 21st century). Within his method the author has forwarded several positions which show the interaction of music and text in contemporary aesthetics in a versatile way, e.g. *the hearing and concept of music, the choice of the text* (poetry, prose, phonetic and paralinguistic texts), *conditions of the text* (maintenance of the text in its initial state; fragmentation of the text), *intelligibility of the text, 8 kinds of interaction of music and text, the relative status of kinds of arts* (relations of mutual balance). The multilayered character of Stacey's analysis has a deep and versatile connection with problems which are faced when analyzing contemporary vocal music, which was demonstrated in the course of the article. It could be potentially joined with some other analytical concepts (theory of intermediality etc.), thus creating perfection. Analyzing the music of Latvian composers born in 70ies – Mārtiņš Viļums, Andris Dzenītis, Ēriks Ešenvalds and Santa Ratniece in the context of the analytical system of Stacey, a conclusion had to be drawn that:

1. Ēriks Ešenvalds is the only one of these composers who has used a pragmatic text (choral work *Sun Dogs*), transforming it into poetic text in the context of musical work (in reference to 2nd position of Stacey's system *Hearing and concept of music. Noise and language*);
2. Many works by Andris Dzenītis have characteristic usage of phonetic and paralinguistic text (3rd position of Stacey's analysis *From poetry to paralinguistic: the choice of texts*);
3. In works by Ēriks Ešenvalds the text becomes a source of inspiration, reproducing the mood created by the text, which is a common feature with romantic tradition, i.e. emphasizing the meaning. In vocal creative work by Andris Dzenītis, there can be observed the balance of semantic and phonetic aspect, as well as the meaning of syntax of poetry – e.g. *Four madrigals by e. e. cummings*.
4. Mārtiņš Viļums in his turn focuses on the sonic aspect of the word not paying much attention to syntax of the text (4th position of Stacey's analysis *Music and poetic texts / Music and prose texts*);
5. In choral works by Santa Ratniece and Mārtiņš Viļums new means of singing are introduced going far beyond the styles of writing vocal music mentioned in Stacey's classification. Both authors have keen interest in texts in different languages (French, Chinese, Armenian, Hindu, Tibetan, self-invented languages), where the language itself becomes a powerful sonoristic means (Stacey's analysis *Music and poetic texts / Music and prose texts*).

Literatūra

Boss, Jack. The „continuous line“ and structural and semantic text-painting in Bernard Rand's *Canti d' Amor*. *Perspectives of New Music* 36/2 (1998), pp. 143–186

Boulez, Pierre. *Orientalisms: Collected Writings* / Edited by Jean-Jacques Nattiez. Translated by Martin Cooper. London: Faber and Faber, 1986

Cogan, Robert. Toward a theory of timbre: Verbal timbre and musical line in Purcell, Sessions, and Stravinsky. *Perspectives of New Music* 8/1 (1969), pp. 75–81

Coroniti, Joseph. *Poetry as Text in Twentieth-Century Vocal Music: From Stravinsky to Reich*. Wales (United Kingdom): The Edwin Mellen Press, 1992

Dunsby, Jonathan. *Making Words Sing: Nineteenth- and Twentieth-Century Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004

Ferneyhough, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 2006

Freimane, Inta. *Valodas kultūra teorētiskā skatījumā*. Rīga: Zvaigzne, 1993

Hansen-Löwe, Aage A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertekstualität* / Hrsg. von Wolf Schmid, Wolf Dieter-Stempel. Sonderband 11. Vienna: Wiener slawistischer Almanach, 1983, S. 291–360

Janulytė, Justė. Muzikinių ir žodinių tekstų koegzistencijos aspektai XX a. II pusės lietuvių muzikoje: nuo dichotomijos iki amalgamos. *Lietuvos Muzikologija* 5 (2004), pp. 84–109

Kramer, Lawrence. Speaking melody, melodic speech. *Word and Music Studies. Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field* / Edited by Suzanne M. Lodato and David Francis Urrows. *Word and Music Studies*, 7. Amsterdam–New York: Rodopi, 2005, pp. 127–144

Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953

Nattiez, Jean Jacques. Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), pp. 240–257

Ratniece, Santa. Programmas anotācija *Sinfonietta Rīga* sezonas atklāšanas koncertam. 2007, 21. septembris

Ratniece, Santa. Sāls un medus / Intervē Sandra Ņedzvecka. *Mūzikas Saule* 4 (2007), 18.–21. lpp.

Scher, Steven Paul. Notes toward a theory of verbal music. *Comparative Literature* 22 (1970), pp. 147–156

Stacey, Peter F. *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York and London: Garlandia Publishing Inc., 1989

Stoianova, Iwanka. „Music becomes language“: Narrative strategies in *El Cimarrón* by Hans-Werner Henze. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 511–534

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univesity Press, 1994

Wolf, Werner. Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. *Word and Music Studies, 4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* / Edited by Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden and Walter Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2002, pp. 13–34

Citi avoti

Dzenītis, Andris. Intervija / Gundegas Šmites pieraksts. 2008, 28. augusts

Ešenvalds, Ēriks. Intervija / Gundegas Šmites pieraksts. 2008, 9. septembris

Rollin, Robert. *On Words, Music and Voices* (1982). <<http://www.ex-tempore.org/rollin.pdf>>

Viļums, Mārtiņš. Intervija / Gundegas Šmites pieraksts. 2008, 3. aprīlis

ATSKAŅOTĀJMĀKSLAS TEORIJA

MŪSDIENU KLAVIERIMPROVIZĀCIJAS STILISTISKIE VIRZIENI

Raimonds Petrauskis

Raksta uzmanības centrā ir mūsdienu pianista improvizatora mākslinieciskā personība, ko vistiešāk atspoguļo viņam raksturīgais spēles stils. No tā arī izriet pētījuma mērķis: balstoties uz zinātniskās literatūras un citu avotu analīzi, formulēt priekšnoteikumus spēles stilu klasifikācijai. Šai nolūkā vispirms iezīmēšu divas sfēras, kas savstarpēji mijiedarbojas – proti, **klavierspēli** un **improvizāciju**. Raugoties šādā rakursā, iespējami vairāki klasifikācijas veidi.

Pirmajā gadījumā mūsdienu improvizatoriem raksturīgais pianisms aplūkojams saiknē ar klavierspēles vēsturiskajām skolām, to tradīcijām skaņveides, spēles tehnikas jomā, arī izteiksmes līdzekļu (artikulācijas, dinamikas, pedalizācijas u. c.) traktējumā. Raksturojot šo pieeju, muzikologs, pianists un pedagogs Genādijs Cipins [Цыпин 1999 : 15–22] definē trīs pamatvirzienus klavierspēles tehnikas attīstībā un apskata tos rašanās secībā.

Pirmkārt, izceļama 18. gadsimta un 19. gadsimta sākuma *mehāniskā* skola. Nosaukums atspoguļo savulaik valdošo izpratni par pianista tehnikas veidošanu: tās centrā ir pirkstu veiktības, spēka un neatkarības attīstība, kas mehāniski izolēta no rokas vispārējā aparāta. Šādu pieeju pauž Frīdriha Kalkbrennera (*Friedrich Kalkbrenner*) u. c. speciālistu piedāvātā klavierspēles apguves metodika, kurā liela loma ir mehānisku ierīču izmantojumam. Kā uzsver Cipins, pirkstu tehnikas pamatā ir divi būtiski aspekti – proti, laikmetam atbilstoši instrumenti, kā arī to iespējām piemērots repertuārs: Jozefa Haidna, Volfganga Amadeja Mocarta, Mucio Klementi, Johana Nepomuka Hummela klaviermūzika ar tās *sīkajai* tehnikai domāto faktūru; taču, piemēram, Ludviga van Bēthovena vēlinās sonātes šajā gultnē jau vairs neiekļaujas.

Otru pamatvirzienu reprezentē 19. gadsimta *anatomiski fizioloģiskā* skola, kas paceļ instrumenta spēles tehnikas apguvi jaunā līmenī. To ietekmē 19. gadsimta zinātnes (psiholoģijas, fizioloģijas, anatomijas) sasniegumi, kas orientēti uz cilvēka ķermeņa uzbūves un attīstības jautājumu izzināšanu. Galvenā atšķirība no vecās *mehāniskās* skolas, kura pieļauj tikai pirkstu iesaisti spēlē, ir visu rokas aparāta daļu līdzvērtīga loma tehnisko iemaņu veidošanā. Būtiska ir atbrīvošanās no roku mākslīgi, mehāniski organizētas spēles manieres, tā vietā tiecoties pēc brīvas, organiskas pianistiskās kustības realizācijas. Šīs skolas pārstāvju uzskati atspoguļoti Ludviga Depes (*Ludwig Deppe*), Rūdolfa Breithauptā (*Rudolph Breithaupt*), Frīdriha

Ādolfa Šteinhausena (*Friedrich Adolph Steinhausen*) un viņu līdzgaitnieku metodiskajos darbos.

Trešais pamatvirziens ir 20. gadsimta *psiholoģiski fizioloģiskā* skola, kas pārstāv mūsdienu izpratni par klavierspēles tehnikas apguves specifiku – proti, psihe priekšstati atzīti par jebkuras pianistiskās kustības pamatu. Tātad noteicošā kļūst mūzikas tēla, rakstura formulēšana, atveide skaņās, un tehnika darbojas kā līdzeklis šī mērķa sasniegšanai. *Psiholoģiski fizioloģisko* skolu pārstāv 20. gadsimta izcilākie pianisti Ferručo Buzoni (*Ferruccio Busoni*), Juzefs Hofmanis (*Józef Hofmann*), Valters Ģizekings (*Walter Gieseking*), Margarita Longa (*Marguerite Long*) u. c.

Ikviena no minētajām skolām ietver elementus, kas svarīgi ne tikai klavierspēles tehnikas fundamentālo jautājumu risināšanai, bet arī mūsdienu improvizācijas apguvei, tāpēc tām ir tiešs sakars ar improvizatora spēles manieres un stila raksturiezīmēm, kuras, protams, analizējamas jau konkrētu piemēru kontekstā.

Klasifikācijas otro veidu piedāvā vācu klavierspēles pedagogs un teorētiķis Karls Ādolfs Martinsens [Martienssen 1957]. Viņš raksturo atskaņotājmākslinieku saiknē ar pianistisko izteiksmes līdzekļu arsenālu un iesaka šai ziņā norobežot trīs interpretu tipus:

- *klasiskais* tips. Šādam māksliniekam, pēc autora domām, raksturīga skaidrība it visā – īpaši izkopta spēles precizitāte, reljefa dinamika un artikulācija, smalki niansēta faktūra, līdzsvarots ritma pulss, skopa, ekonomiska pedalizācija un dzidrs tonis. Starp spilgtākajiem 20./21. gadsimta pianistiem, kuri atbilst minētajam tipam, jāatzīmē Bella Davidoviča (*Белла Давидович, Bella Davidovich*), Mihails Pļetņovs (*Михаил Плетнёв, Mikhail Pletnev*) un Alfrēds Brendels (*Alfred Brendel*);
- *romantiskais* tips. Šeit priekšplānā izvirzās spēles krāsainība, plašas, vienotas līnijas mūzikas materiāla lasījumā, ilgstoši izturēta pedalizācija, negaidītas tempa maiņas, dinamikas kontrasti, pilnskanīgs tonis – tātad viss, kas akcentē atskaņojuma emocionālo iedabu. Pie šāda tipa māksliniekiem pieder Alfrēds Korto (*Alfred Cortot*), Henrihs Neihauzs (*Генрих Heiузайз, Heinrich Neuhaus*) un Arturs Rubiņšteins (*Arthur Rubinstein*);
- *ekspresionistiskais* tips, pēc Martinsena domām, apvieno abiem iepriekš aplūkotajiem atskaņotāju tipiem raksturīgās iezīmes: niansētu skaidrību ar spēles krāsainību un vienotām līnijām atskaņojumā. Šī mākslinieku tipa spilgtākie pārstāvji ir Svjatoslavs Rihters (*Святослав Рихтер, Sviatoslav Richter*), Emīls Gilelss (*Емилъ Гулелс, Emil Gilels*), Andrāšs Šifs (*András Schiff*) u. c.

Martinsena minētais aspekts ir ļoti nozīmīgs, jo raksturo dažāda veida atskaņotājmākslinieku estētiskos un filozofiskos uzskatus, arī

būtiskākās atšķirības to ievirzē. Tā kā improvizators ir pirmām kārtām atskaņotājmākslinieks, tad viss iepriekš izklāstītais attiecas arī uz viņu.

Klasifikācijas trešo veidu, kas arī atspoguļo mūziķa specifisko, individuālo iezīmju kopumu, iztirzā krievu pianists, klavierspēles teorētiķis un pedagogs Heinrihs Neihauzs [Heйрайз 1961]. Viņš piedāvā šādu dalījumu:

- *objektīvais* atskaņotājmākslinieka tips, kuram, pēc autora domām, galvenais ir komponista laikmeta un mūzikas valodas, stila īpatnību izpratne, teksta norāžu respektēšana un adekvāts atšifrējums. Pie šī tipa pianistiem Neihauzs min Rihteru;
- *subjektīvais* atskaņotājmākslinieka tips, kurš tikai daļēji respektē komponista pārstāvētā laikmeta un tam atbilstošā stila īpatnības, bet par galveno uzskata savu subjektīvo katra skaņdarba izjūtu; kā piemēru Neihauzs nosauc Vladimiru Horovicu (*Vladimir Horowitz*).

Neihauza klasifikācija sniedz iespēju arī raksturot improvizatora tipus atkarībā no tā, cik stingri ievērotas tā vai cita stilistiskā virziena normas. Te izceļami divi pamatveidi:

- autentisks stila elementu traktējums – resp., konkrētam virzienam vai tā atzaram raksturīgie mūzikas valodas elementi improvizācijā lietoti konstanti;
- daļēja stila elementu pārtvere – resp., improvizācijā sintezēti viena vai vairāku virzienu (vai arī tā atzaru) elementi.

Ceturto klasifikācijas metodi piedāvā krievu pianists un muzikologs Leonīds Gakels [Гакель 1976]. Viņš nodala četrus strāvījumus 20. gadsimta klaviermūzikā; attiecinot tos uz pianismu, arī varam minēt četrus variantus:

- iluzoru tembra krāsu piesātināts, bagātīgā pedāļa lietojumā balsīts pianisms;
- reāli tiešā, nereti perkusīvā skanējumā, bezpedāļa spēlē un manuālajā (roku) tehnikā balsīts pianisms;
- pianisms, kas sintezē divas iepriekšminētās šķautnes (*iluzoro* un *reālo*);
- *paplašināto* un *sagatavoto* klavieru spēlei piemērots jeb nemanuāls pianisms.

Gan atskaņotājmākslā kopumā, gan improvizācijā ir svarīgs katra mākslinieka individuālais potenciāls, kas izriet ne tikai no muzikālajām un intelektuālajām dotībām, bet arī no psiholoģiskajām īpatnībām. Efektīvai šai ziņā ir jau kopš Hipokrāta laikiem pastāvošā psiholoģijas mācība par četriem temperamentiem (sangviniķis, flegmatīķis, holēriķis, melanholiķis), ko vēlāk attīstījis krievu zinātnieks Igors Pavlovs (*Игорь Павлов*) un mūziķa darbības kontekstā aplūkojis Valentīns Petrušins [Петрушин

2006]. Savukārt vācu psihiatrs Karls Leonhards (*Karl Leonhard*) galveno uzmanību veltī nevis temperamentam, bet cilvēka personības rakstura iezīmēm – arī viņa atziņas Petrušins izmanto savā mūzikas psiholoģijā. Šāda pieeja ļauj precīzāk raksturot dažādu atskaņotājmākslinieku, tai skaitā improvizatoru, spēles stilu.

Turpinājumā sīkāk pievērsīšos otrajai raksta sākumā ieskicētajai sfērai: pašai **improvizācijai**. Arī to iespējams aplūkot stilistikā rakursā. No šī viedokļa raugoties, var izcelt trīs galvenos paveidus:

- klasiskā improvizācija jeb klasicisma, romantisma stilā balstīts improvizācijas virziens;
- džeza improvizācija, kas var veidoties agrīnā, tradicionālā, modernā džeza gultnē;
- laikmetīgā improvizācija jeb 20.–21. gadsimta mūzikas stilistikā balstīts improvizācijas virziens.

Analizējot konkrētus piemērus, jāņem vērā katra mākslinieka muzicēšanas stils – izteiksmes līdzekļu komplekss, kas raksturo viņa daiļradi kopumā. Galvenie analīzes objekti ir improvizācijas transkripcija, tās audio- un video ieraksti, publicētie improvizatora darbi, teorētiskā literatūra par viņa daiļradi un intervijas ar improvizatoru.

Cits improvizācijas veidu iedalījums saistīts ar improvizatoriskā elementa īpatsvaru. Šādu sistematizāciju piedāvā krievu muzikologs un pianists Sergejs Maļcevs [Ма́льцев 1991], nošķirot brīvo jeb neierobežoto improvizāciju, daļējo jeb ierobežoto improvizāciju, sagatavoto jeb kombinēto improvizāciju un nesagatavoto jeb spontāno improvizāciju. Savukārt tematisma rakursā var izcelt divas parādību grupas: tematisko improvizāciju jeb improvizāciju par doto tēmu un improvizāciju bez dotās tēmas.

Svarīga ir arī pati tematisma ievirze, tā piederība noteiktai stilistikai. Britu pianists un improvizācijas metodīķis Saimons Pērsels [Purcell 2002] iesaka, analizējot pianismu ar fiksēta improvizācijas materiāla jeb transkripcijas palīdzību, nošķirt trīs līmeņus, kuros var izpausties spēles stila īpatnības. Šie līmeņi ir:

- melodija;
- harmonija;
- ritms.

* * *

Kā jau iepriekš atzīmēts, Cipins raksturo klavierspēles skolas to rašanās secībā. Lai arī autors šajā kontekstā akcentē pakāpenisku attīstību (progresu), tomēr mūsdienu improvizatoru spēli neapšaubāmi ietekmējušas visas minētās skolas.

Vēsturiski senākās, t. i., 18.–19. gadsimta *mehāniskās* skolas iezīmes, manuprāt, atbalsojas amerikāņu mūziķa Čika Koreas (*Chick Corea*) sniegtajā. Tomēr šajā gadījumā tās izpaužas nevis mehāniskā vai pat automatizētā pirkstu veiklības treniņā, bet gan pirkstu jeb tā sauktās *sīkās* tehnikas dominēšanā pār citiem tehnikas veidiem. To apliecina divas iezīmes:

- skaņveidē pianists neizmanto visu ķermeņa svaru, bet vairāk akcentē pirkstu lomu;
- galveno nozīmi gūst tieši *sīkajai* teknikai atbilstoša faktūra – gammveida pasāžas, dubultnotis, šaura salikuma arpedžo utt.

Pirmo iezīmi atspoguļo vizuālie un audiomateriāli, kuros fiksēta mākslinieka spēle. Šai sakarā jānosauc koncertieraksti CD formātā *Solo Piano – Standards* (izdevējs *Stretch Records*, 2000) un *Rendezvous in New York* (izdevējs *Stretch Records*, 2003); tajos vērojama Koreas uzstāšanās gan solo, gan saspēlē ar citiem instrumentālistiem un vokālistiem – Bobiju Makferinu (*Bobby McFerrin*), Džonu Patituči (*John Patitucci*), Deivu Veklu (*Dave Weckl*) u. c.

Otro iezīmi atklāj mūziķa improvizāciju transkripcijas, kurās parādās dažādi *sīkās* tehnikas veidi. Piemēram, gammveida pasāžas kā pirkstu tehnikas pamats sastopamas teju vai visās Koreas improvizācijās (standartos *Blue Monk*, *Oblivion*, *Spain* utt.). Dubultnošu spēle atrodama improvizācijā par standarta *Brazil* tēmu, kamēr arpedžo lietots oriģinālkompozīcijā *The Yellow Nimbus*.

19. gadsimta *anatomiski fizioloģisko skolu* mūsdienās spilgti pārstāv amerikāņu pianists Kīts Džerets (*Keith Jarrett*). To var argumentēt divējādi:

- pianists skaņveidē izmanto spēli ar visas rokas svaru, neuzsverot tieši pirkstu nozīmi;
- raksturīga ir neierobežota rokas un ķermeņa kustību amplitūda.

Pirmo šeit minēto īpatnību atspoguļo Džereta spēles tonis, kas izceļas ar dobru pilnskanību, jo skaņa ir ne tik daudz artikulēta (kustība no pirkstgala), cik intonēta, izmantojot visu rokas svaru. To dzirdam, piemēram, 1975. gada Ķelnes (*The Köln Concert*, izdevējs *ECM*) un 1988. gada Parīzes koncertu ieskaņojumos (*Paris Concert*, izdevējs *ECM*).

Savukārt otro īpatnību atklāj vienīgi Džereta uzstāšanās klātienē vai ieraksts audiovizuālā formātā. Šī improvizatora muzicēšana ir ļoti ekspresīva, tāpēc arī neierobežotā roku un ķermeņa kustību amplitūda. Džerets nereti atsakās no klasiskajos kanonos stingri reglamentētās spēles sēdus pozīcijā un dažkārt pat neizmanto klavieru krēslu, resp., spēlē stāvus. Svarīgi, ka, pat muzicējot tik neierastā stāvoklī, nezūd kontakts ar klaviatūru un skanējuma kvalitāte; šādu rezultātu var garantēt vienīgi absolūta roku un visa ķermeņa brīvība. To apliecina, piemēram, Džereta

spēle 2002. gada koncertierakstā *Tokyo Solo* (izdevējs ECM, 2006) un citos DVD formāta ieskaņojumos.

Mūzikis, kura spēlē izpaužas pēdējais no Cipina klasifikācijas variantiem, t. i., 20. gadsimta *psiholoģiski fizioloģiskās* skolas ietekme, ir igauņu pianists improvizators Anto Pets (*Anto Pett*). Viņa spēlei raksturīgas divas savstarpēji saistītas iezīmes:

- pieeja skaņveidei – artikulēšanai, intonēšanai – mainās atkarībā no mūzikas tēla;
- pianista arsenālā dominē visi tehnikas veidi, jo galvenais viņa sniegumā ir daudzveidīga spektra muzikālie impulsi, nevis tehnika pati par sevi.

Analizējot Peta ieskaņojumus, konstatējam, ka šī mākslinieka pianisms spēj pielāgoties ikvienas muzikālās idejas izpaušmei: piemēram, pirkstu tehnika akcentēta skercoza rakstura improvizācijās, kas apkopotas CD *Solo Improvisations* (2000), kamēr *lielā* tehnika izmantota ekspresīvi sakāpināta rakstura improvizācijās; tās ierakstītas CD *Songs Set Free* (2004). Arpedžo savukārt dominē plūstoša rakstura improvizācijās.

Savu tehnisko arsenālu Pets pilnveido saskaņā ar paša izstrādāto improvizācijas apguves sistēmu [Pett 2004]: proti, katra vingrinājuma pamatā ir noteikts radošais uzdevums, no kura izriet konkrēta pianistiskā paņēmiena vai spēles veida apguve. Interesantas idejas un vienlaikus orientāciju uz noteiktu tehnikas veidu atspoguļo jau atsevišķu vingrinājumu nosaukumi. Piemēram, vingrinājums *Spēcīgi kā zibens grāviens* ir vērsts uz spēles enerģijas koncentrāciju maksimālā dinamikā (*fff*) un sabiezinātā faktūrā, kas prasa *lielās* tehnikas lietojumu; līdzīgs princips ievērots arī pārējos šajā metodē iekļautajos vingrinājumos. Tādējādi Peta pianismā izpaužas divas jau minētās *psiholoģiski fizioloģiskās* skolas pamatnostādnes:

- pianisms ir nevis statiska, bet dinamiska, resp., mainīga parādība,
- pianisms var kļūt par līdzekli jebkuras radošas muzikālās idejas īstenojumam.

Balstoties uz Cipina piedāvātā modeļa analīzes rezultātiem, varam secināt:

- ikviena no vēsturiskajām skolām ir aktuāla un funkcionē kā mūsdienu improvizatoru pianisma organiska sastāvdaļa;
- ikvienas vēsturiskās skolas raksturiezīmes realizējas konkrēta improvizatora pianismā un izpaužas visos tā elementos – skaņveidē (intonēšanā, artikulācijā), spēles tehnikas veidu (*sīkās, lielās*) izvēlē un lietojumā, pedalizācijā, faktūras traktējumā, frāzējuma niansēs, pieejā dinamikai;

- ikvienas vēsturiskās skolas raksturiezīmes atklājas arī konkrētā improvizatora izteiksmes līdzekļu arsenāla jeb mūzikas valodas izvēlē un traktējumā.

Neihauza piedāvātā atskaņotājmākslinieku klasifikācija izriet no improvizācijas stilistiskā virziena vai dažādu virzienu sintēzes, jo tieši šis apstāklis nosaka mūzikas valodas jeb izteiksmes līdzekļu atlasī. Šī atlase savukārt cieši saistīta ar skaņveidi un spēles tehniku kopumā. Autors nodala divas tendences atskaņotājmākslinieku darbībā:

- *objektīvo* pieeju, kas ir maksimāli autentiska (improvizācija pārstāv vienu virzienu, stilu);
- *subjektīvo* pieeju, kuras pamatā ir paša interpreta skatījums (improvizācija pārstāv vairākus virzienus vai stilus, tos savstarpēji sintezējot).

No trim iepriekš raksturotajiem atskaņotājmāksliniekiem *objektīvo* pieeju visspilgtāk pauž Čiks Kora. Amerikāņu džeza mūzikas speciālists un pianists Džons Mehegens min viņu kā laikmetīgā džeza pārstāvi, un to apliecina dažādu netercu struktūras akordu lietojums, izolētu intervālu daudzveidīga kombinēšana, seno skaņkārtu izmantojums, modalitāte [Mehegan 1962]. Līdzīgas iezīmes raksturīgas vēl divu spilgtāko džeza improvizatoru – Hērbija Henkoka (*Herbie Hancock*) un Makoja Tainera (*McCoy Tyner*) – sniegumam.

295

Mehegens pamatoti uzsver, ka vispārējā stilistiskā virziena (laikmetīgā džeza) ietvaros tomēr atklājas arī Koreas spilgti individuālais stils. To raksturo šādu mūzikas valodas un pianisma elementu apvienojums:

- kvartu un kvintu struktūras akordi;
- līdziskā un astoņpakāpju spēņu skaņkārtā;
- baroka un klasicisma mūzikai tipiski izrotājumi;
- latīņamerikāņu ritmformulu ostinato;
- skaidra artikulācija un kristāliski dzidrs tušē;
- pirkstu tehnikas pārsvars pianistiskajā arsenālā.

Tieši divas pēdējās iezīmes ir galvenās, kas nosaka Koreas klavieru stila atpazīstamību: jebkurš, kas nav vēl iepazinies ar viņa spēles specifiku, klausoties improvizāciju, vispirms fiksēs artikulācijas skaidrību apvienojumā ar Koream raksturīgo kristālisko tušē un pirkstu tehnikas virtuozu lietojumu.

Rezumējot jāsecina, ka Korea pieder t. s. *objektīvajam* interpreta tipam, jo darbojas viena atsevišķa džeza improvizācijas virziena stilistiskajā atzarā. Tomēr vienlaikus viņš pārstāv arī *subjektīvo* sfēru, ko apliecina divi faktori. Pirmkārt, Korea ir izstrādājis individuālu klavierspēles stilu – *rokrakstu*; otrkārt, nemainīgs ir arī instrumenta skanējums un artikulācija, lai cik da-

žādu autoru darbiem viņš pievērštos. Tādējādi šajā personībā apvienojas abi Neihauza raksturotie un diezgan atšķirīgie atskaņotājmākslinieka tipi.

Aplūkojot Koreas veikumu kopumā, varam konstatēt, ka tajā pārstāvēti visi galvenie improvizācijas stilistiskie virzieni: mūsdienu džezs, baroka, klasicisma un romantisma stils, kā arī laikmetīgās mūzikas stils (bieži saiknē ar atonālu mūzikas valodu) un amerikāņu folk mūzikas (kantri un gospeļu stila) tradīcijas.

Raksturojot Kīta Džereta improvizācijas mūsdienu džeza stilistikas ietvaros, jāmin šādas iezīmes:

- tonāla harmoniskā domāšana (tercu struktūras akordi);
- tonāla melodiskā domāšana (tonāla melodiskā līnija);
- daudzveidīgas tonālas ostinato formulas;
- blūza stilistikas elementi;
- izteikts legato artikulācijā un pilnskanīgs, dobjs tušē – arī bez pedāļa;
- visu tehnikas veidu konstants lietojums.

Džereta improvizācijās jūtama saikne arī ar pagātnes mūzikas stilistiku. To apliecina faktūras polifonizācija, klasicismam un romantismam raksturīgie arpedžo veidi, klasicismam tipiskā gammveida melodiskā līnija, kā arī virkne romantiskā skaņuraksta īpatnību: brīvs disonantu akordu lietojums plašā un šaurā salikumā, himniski rapsodiska izteiksme, krasi dinamikas kontrasti, dinamikas viļņveida attīstība un ilgstošs pedāļa lietojums. Tāpat Džereta spēle iezīmīga ar visu tehnikas veidu izmantojumu.

Savukārt laikmetīgās mūzikas stilistiku šī pianista improvizācijās pārstāv atonāla harmoniskā valoda (dažādu vienkāršu, saliktu intervālu saskaņas, sonori skaņu kompleksi, tai skaitā klasteri), atonāla melodiskā valoda (izolēti intervāli, hromatismu daudzveidīgs lietojums), kā arī *paplašināto klavieru* tehnikai raksturīgā spēle pa instrumenta stīgām un korpusu.

No amerikāņu folk mūzikas Džereta improvizācijās ienācis gospeļu stilam raksturīgais ritma ostinato, harmoniskās formulas – rīfi, skaņu un motīvu *apdziedāšana*, askētiskā faktūra, kantri stilam tipiskās tīru kvintu un kvartu saskaņas, kā arī citi harmoniskie un melodiskie elementi (*hillbilly music* iezīmes), legato dominante artikulācijā, konstants ilgas pedalizācijas lietojums spēles procesā un pilnskanīgs, dobjs tušē (arī fragmentos bez pedalizācijas).

Kopumā pianists pārstāv Neihauza minēto *subjektīvo* atskaņotājmākslinieka tipu. Par to liecina šādas iezīmes:

- savās improvizācijās viņš apvieno dažādus četrus iepriekšminēto stilu elementus;
- Džereta rokrakstu veido individuāla šo elementu sintēze ar *iluzoro* pedāļa un *reālo* bezpedāļa spēles veidu (izmantota iepriekš izklāstītā Gakela terminoloģija; sk. šī raksta 291. lpp.);
- pat epizodēs, kur valda *reālā* (bezpedāļa) spēle, tomēr dominē legato un tenuto, kas garantē vijīga plūduma iespaidu, lai cik radikāli atšķirīgās faktūrās Džerets improvizētu.

Visbeidzot, pievērsīsimies Anto Petam – māksliniekam, kurš, pēc franču komponista un improvizatora Etjēna Rolina [Rolin 2004] domām, uzskatāms par vienu no spilgtākajiem mūsdienu brīvās jeb laikmetīgās improvizācijas pārstāvjiem. Patiesi, šī pianista tehnisko arsenālu un rokrakstu veido muzicēšana tikai laikmetīgās mūzikas valodā un tai tipiskajās tehnikās.

Peta improvizācijām raksturīga brīva atonalitāte, faktūras puantilisms, sonori skaņu kompleksi, daudzveidīgs ostinato un repetitīvās tehnikas lietojums, ekspresionisma disonantās harmonijas komplekss un disonanti *lauzītas* melodiskās līnijas, nemanuālā *paplašināto klavieru* tehnika, nemanuālā *sagatavoto klavieru* tehnika. Īpaši iezīmīgs ir šī pianista universālisms kā visos manuālajos, tā arī nemanuālajos spēles veidos – to pierāda Peta audioieskaņojumi *Solo Improvisations* (2000) un *Songs Set Free* (2004). Kā intervijā Rolinam atzīst pats mākslinieks, viņa manuālā pianisma tehnikā balstītā improvizācija turpina vairāku Eiropas 20. gadsimta spilgtāko klaviermūzikas autoru tradīcijas; viņu vidū Peta min Aleksandru Skrjabinu (*Александр Скрябин*), Paulu Hindemitu (*Paul Hindemith*), Arnoldu Šēnbergu (*Arnold Schönberg*), Olivjē Mesiānu (*Olivier Messiaen*), Karlheincu Štokhauzenu (*Karlheinz Stockhausen*), Pjēru Bulēzu (*Pierre Boulez*), Ģerģu Ligeti (*Giörgy Ligeti*) u. c. [Rolin 2004].

297

Savukārt nemanuālā pianisma tehnikā sakņotie izteiksmes līdzekļi mākslinieka spēlē atspoguļo ASV laikmetīgās mūzikas eksperimentālās tradīcijas pārstāvju – Džona Keidža (*John Cage*), Džordža Krama (*George Crumb*) u. c. – ietekmi. Jāpiezīmē, ka Peta asimilē ne tikai minēto komponistu mūzikas valodu kopumā, bet arī viņiem raksturīgo klavieru traktējumu. Improvizācijas gaitā viņš šos iedvesmas avotus parasti sintezē, taču retumis citē arī atsevišķi.

Tādējādi Peta piederību *objektīvajam* atskaņotājmākslinieka tipam apliecina divi faktori:

- šis mākslinieks darbojas tikai viena stilistiskā virziena, proti, laikmetīgās improvizācijas ietvaros;
- mainoties aprakstītajās tehnikās ietilpstošajiem izteiksmes līdzekļiem, mainās arī artikulācija, tušē un instrumenta skanējums.

Tomēr vienlaikus Pets pārstāv arī *subjektīvo* atskaņotājmākslinieka tipu, jo viņš individuāli apvieno dažādus laikmetīgās kompozīcijas un spēles tehnikas elementus, tā veidojot paša *rokrakstu*.

Rezumējot šo apskatu, varam secināt, ka no abiem Neihauza minētajiem atskaņotājmākslinieka tipiem mūsdienu improvizācijā dominē *subjektīvais*. To nosaka divi galvenie aspekti:

- individuāla mūzikas valoda jeb izteiksmes līdzekļu arsenāls, kurā nereti apvienojas pat radikāli atšķirīgi elementi,
- individuāls klavieru traktējums jeb *rokraksts*, kurš ir nemainīgs, lai cik dažādā stilā un tam tipiskā mūzikas valodā konkrētais mākslinieks improvizētu.

Taču, aplūkojot divus pianista improvizatora mākslas pakārtotus aspektus, parādās arī *objektīvajam* atskaņotājmākslinieka tipam būtiskas iezīmes:

- mākslinieka darbība viena noteikta stilistiskā virziena ietvaros; tiesa, mūsdienu improvizācijā tā sastopama retāk nekā vairāku stilistisko ietekmju apvienojums;
- mākslinieka *rokraksta* (klavieru traktējuma) mainīgums, improvizējot stilistiski atšķirīgos faktūras modeļos.

Aplūkotie piemēri ļauj secināt, ka viena mākslinieka improvizācijas stilam nereti atbilst divi atšķirīgi klasifikācijas veidi, un tajā var izpausties arī pretēji kāda konkrēta klasifikācijas veida elementi. Lai arī klavierspēlei un improvizācijai laika gaitā ir izveidojušās savas vēsturiskās tradīcijas, tomēr piedāvātie klasifikācijas varianti nebūt neizsmēļ visas īpatnības mūsdienu improvizatoru spēles stilā – tas atrodas nemitīgā attīstības un pārmaiņu procesā.

ON THE STYLE OF PLAYING OF CONTEMPORARY PIANIST-IMPROVISER

Raimonds Petrauskis

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The article is devoted to determination of the style and classification of pianist-improvisers' style. The aim of the publication is, basing on accessible literature, to consider the current ways of systematization and work out appropriate classification applicable to current performing art. Analyzing the individual manner of interpretation of a pianist, to my mind, we should draw a border between two basic spheres, in interaction

of which it is created, i.e. **pianism (piano playing) and improvisation**. Both spheres have their historical traditions. It in its turn gives the opportunity to illuminate the object of research in large enough context from the point of view of the 21st century, as well as to apply already known variants of classification of performing artists' types.

Considering all systematization models connected with traditions and tendencies of mastering piano playing and instrument treatment, it is possible to separate four criteria characterizing the individual style and manner of playing of the improviser, out of which three are basic (based on the art of piano playing) and one additional (based on psychology):

- connecting manner and style with a certain historical division of piano playing (according to Gennady Cypin);
- connecting manner and style with the stylistic type of a certain performer (according to Carl Adolf Martienssen and Heinrich Neuhaus);
- connecting manner and style with a type of piano treatment characteristic to contemporary pianism (according to Leonid Gakel');
- connecting manner and style with the psychological temperament or character of the performer (additional criterion).

Summing up all the positions examined and classifications concerning both the art of piano playing and specific features of improviser's activity, three basic aspects of analyzing the problems of the article must be emphasized:

- belonging to a certain stylistic division characterizing the manner and style, the specific musical language (e.g. stylistic division of jazz improvisation, the characteristic language);
- the approach characterizing the manner and style, separating the limited or prepared, and unprepared improvisation;
- the approach to thematic material characterizing style and manner of playing, to the specific features of development and treatment at three levels of organization of musical material (melody, harmony, rhythm) within the definite stylistic branch (according to John Mehegan and Simon Purcell).

Summing up all the aforementioned, we can conclude that improvisation is a specific branch of piano playing with its own traditions, and they have gained various ways of development especially nowadays. The style of playing in its turn can be considered as a complex that comprises basic aspects connected both with pianism and improvisation. This approach on the whole is an encouraging factor for mastering improvisation as it gives the young musicians purposeful opportunity to shape, develop and influence the individual playing style of the improviser in rather versatile ways.

Literatūra

Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Company, 1995

Martienssen, Carl Adolf. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957

Mehegan, John. *Jazz Improvisation*. New York: Watson-Guption, 1962

Pett, Anto. *Improvisation Teaching System*. Bordeaux: Questions de Temperaments, 2004

Purcell, Simon. *Musical Patchwork: The Threads of Teaching and Learning in a Conservatoire*. London: Guildhall School of Music & Drama, 2002

Rolin, Etienne. *Free Improvisation or Creative Music Making*. Bordeaux: Questions de Temperaments, 2004

Wigram, Tony. *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley, 2004

Гаккель, Леонид. *Фортепианная музыка XX века*. Москва, Ленинград: Советский композитор, 1976

Коган, Григорий. *Работа пианиста*. Москва: Музыка, 1963

Мальцев, Сергей. *О психологии музыкальной импровизации*. Москва: Музыка, 1991

Нейгауз, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961

Петрушин, Валентин. *Музыкальная психология*. Москва: Академический проект, 2006

Хофман, Иосиф. *Активная память*. Москва: Прогресс, 1986

Цыпин, Геннадий. *Исполнитель и техника*. Москва: Музыка, 1999

Diskogrāfija

Corea, Chick. *Rendezvous in New York* / CD. Stretch Records, 2003

Corea, Chick. *Solo Piano – Standards* / CD. Stretch Records, 2000

Jarret, Keith. *Paris Concert* / CD. ECM Records, 1988

Jarret, Keith. *The Köln Concert* / CD. ECM Records, 1975

Jarret, Keith. *Tokyo Solo* / DVD. ECM Records, 2006

Pett, Anto. *Solo Improvisations* / Live in Odense: CD. Anto Pett, 2000

Pett, Anto. *Songs Set Free* / CD. Anto Pett, 2004

JVLMA MUZIKOLOĢIJAS HRONIKA (2008–2009)

Sastādījis Jānis Kudiņš

I

JVLMA īstenotie zinātniskās pētniecības projekti

Laikposmā no 2006. līdz 2009. gadam JVLMA zinātniskais un akadēmiskais personāls, studējošie un pieaicinātie speciālisti no citām institūcijām īstenojuši vairākus zinātniskās pētniecības projektus. Šī procesa koordināciju un pārraudzību veica zinātniskā un radošā darba prorektore sadarbībā ar Zinātniskās pētniecības centru.

Zinātniskās darbības un infrastruktūras attīstības projekti (īstenoti ar Izglītības un zinātnes ministrijas un Latvijas Zinātnes padomes atbalstu) 2008. gadā

- *20.–21. gadsimta mūzika kritiķu, vēsturnieku, formas pētnieku un filozofu skatījumā: vērtēšanas sistēmu mijiedarbe* (projekta vadītāja pētniece Dr. art. Baiba Jaunslaviete); pētījumu izstrāde periodiskajam izdevumam *Mūzikas akadēmijas raksti*
- *Mūzikas industrijas izpēte Latvijā* (projekta vadītāja Dr. art. Ilze Liepiņa); pētījumu izstrāde dažādu žanru zinātniskajām publikācijām
- *Latviešu mūzikas analīze: simfonisma, vokālās un kormūzikas jautājumi* (projekta vadītājs pētnieks Dr. art. Jānis Kudiņš); pētījumu izstrāde izdevumu sērijai *Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuoplānā*; zinātniskajai monogrāfijai par komponistes Maijas Einfeldes daiļradi (autore Baiba Jaunslaviete); izdevumam *Latviešu kora literatūra III* (autors Jānis Lindenbergs); katalogam *Latvian Symphonic Music 1880–2008* (vadītāja Ilze Šarkovska-Liepiņa); zinātnisko rakstu krājumam par komponista Jāņa Ķepīša daiļradi (sastādītāja Lolita Fūrmane)
- *Mūzikas morfoloģijas jautājumi – dažādu polifonijas aspektu analīze* (projekta vadītājs prof. Dr. habil. art. Georgs Pelēcis); pētījumu izstrāde dažādu žanru zinātniskajām publikācijām, t. sk. monogrāfijai *Polifonija Riharda Vāgnera operās* (autors G. Pelēcis)
- *Tradicionālā mūzika Latvijā: dokumentācija un izpēte* (projekta vadītāja asoc. prof. Dr. art. Anda Beitāne); pētījumu izstrāde dažādu žanru zinātniskajām publikācijām; veikta JVLMA tradicionālās mūzikas ierakstu un citu dokumentu sistematizācija un digitalizācija; organizēti lauka pētījumi ar studējošo iesaisti

Zinātniskās darbības un infrastruktūras attīstības projekti (īstenoti ar Izglītības un zinātnes ministrijas un Latvijas Zinātnes padomes atbalstu) 2009. gadā

- *Mūzika kritiķu, vēsturnieku, formas pētnieku un filozofu skatījumā: vērtēšanas sistēmu mijiedarbe* (projekta vadītāja pētniece Dr. art. Baiba Jaunslaviete); pētījumu izstrāde periodiskajam izdevumam *Mūzikas akadēmijas raksti*

Starptautisks zinātniskās pētniecības projekts *Laikmetīgās mūzikas tendences / Creative Tendencies of Contemporary Music*

Laikposmā no 2006. līdz 2008. gadam JVLMA Zinātniskās pētniecības centrs ar Ziemeļu Ministru padomes finansiālo atbalstu starptautiskās programmas *Nordplus* ietvaros īstenoja nozīmīgu starptautisku projektu *Laikmetīgās mūzikas tendences / Creative Tendencies of Contemporary Music*. Projekta dalībnieki bija pārstāvji (pētnieki, docētāji, studējošie) no Ģēteborgas Universitātes Mūzikas un drāmas akadēmijas (Zviedrija), Helsinku Universitātes Mākslas pētniecības insitūta (Somija), Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas un Nikolaja Rimska-Korsakova Sanktpēterburgas Valsts konservatorijas (Krievija). Projekta ietvaros dalībvalstu augstskolu pārstāvji devās savstarpējos pieredzes apmaiņas braucienos. 2007. gadā no 26. līdz 28. martam un 2008. gadā no 27. līdz 28. maijam Rīgā notika starptautiski zinātniskie semināri, kuros referēja dalībvalstu augstskolu pārstāvji. Projekta rezultāti atspoguļoti angļu valodā publicētajā zinātnisko rakstu krājumā *Creative Tendencies of Contemporary Music* (2009).

302

II

JVLMA rīkotās zinātniskās konferences

2008. gada 27.–28. maijs, JVLMA 231. auditorija

Starptautisks zinātniskais seminārs *Laikmetīgās mūzikas tendences / Creative Tendencies of Contemporary Music*

2008. gada 27. maijs

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas ekspertu grupa

Lekcija par jaunākajām tendencēm latviešu komponistu kormūzikā (Dr. art. Ilze Liepiņa)

Ziņojumi par atsevišķu skaņdarbu izpētes rezultātiem:

- Anatolija Koroļova (Анатолий Королев, Krievija) *Филармония* simfoniskajam orķestrim (Mg. art. Jānis Petraškevičs, JVLMA doktorants)

- Kenta Olofsona (*Kent Olofsson, Zviedrija*) *Fascia* elektriskajai ģitārai, elektronikai, simfoniskajam orķestrim un čarango (*Bc. art. Santa Bušs, JVLMA maģistrante*)
- Lotas Vennekoski (*Lotta Wennäkoski, Somija*) *Sakara* simfoniskajam orķestrim (*Bc. art. Elīna Selga, JVLMA maģistrante*)
- Marus Baranauska (*Marius Baranauskas, Lietuva*) *Talking* simfoniskajam orķestrim (*Mg. art. Jūlija Jonāne*)

Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas ekspertu grupa

Lekcija par intertekstualitāti mūsdienu lietuviešu komponistu mūzikā
(*Dr. art. Audra Verseķēnaite / Audra Verseķēnaitė*)

Ziņojumi par atsevišķu skaņdarbu izpētes rezultātiem:

- Kalevi Aho (*Kalevi Aho, Somija*) Otrā simfonija (Laura Kaščukaite / *Laura Kaščiukaitė, Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas studente*)
- Lotas Vennekoski (*Lotta Wennäkoski, Somija*) *Sakara* simfoniskajam orķestrim (Rasa Vilimaite / *Rasa Vilimaitė, Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas studente*)
- Anatolija Koroļova (*Анатолию Королев, Krievija*) *Филармония* simfoniskajam orķestrim (Jolita Ivanova / *Jolita Ivanova, Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas studente*)
- Malinas Bongas (*Malin Bång, Zviedrija*) *faces and moon splinters* flautai, klarnetei, klavierēm, sievietes balsij, vijolei un čellam; Santas Ratnieces *Saline* jauktajam korim (*Mg. art. Juste Janulīte / Justė Janulytė, Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas lektore*)

303

2008. gada 28. maijs

Helsinki Universitātes Mākslas pētniecības institūta ekspertu grupa

Lekcija par jaunākajām tendencēm mūsdienu somu komponistu opermūzikā (Pasi Litikeinens / *Pasi Lyytikäinen, komponists*)

Ziņojums par latviešu komponista Jura Karlsona skaņdarba *Vakarblāzma* simfoniskajam orķestrim izpētes rezultātiem (Miko Nisula / *Mikko Nisula, komponists*)

N. Rimskā-Korsakova Sanktpēterburgas Valsts konservatorijas eksperts

Lekcija par jaunākajām tendencēm Maskavas un Sanktpēterburgas komponistu daiļradē (*Dr. art. Svetlana Lavrova / Светлана Лаврова*)

2008. gada 30. septembris: zinātniskā konference JVLMA Ērģeļu zālē

No Mūzikas ābece līdz Sempre Avanti: veltījums prof. Dr. habil. art. Ludviga Kārkliņa 80 gadu jubilejai

Prof. Dr. art. Ilma Grauzdiņa: *No „Mūzikas ābece” līdz „Sempre avanti”*

Prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva: *Ludvigs Kārkliņš – muzikologs, pedagogs, zinātnieks*

Prof. Dr. habil. art. Georgs Pelēcis: *Polifonijas mācības skice*

Asoc. prof. Dr. art. Inese Bite: *Harmonijas mācības vīzija: vidusskola – augstskola*

Daugavpils Universitātes prof. Dr. art. Ēvalds Daugulis: *Daži būtiski džeza harmonijas apguves jautājumi*

Prof. Dr. phil. Mārtiņš Boiko: *Vokālais burdons Baltijā: vēsture un jaunumi*

Doc. Dr. art. Jānis Kudiņš: *Tradicionālās mūzikas klātbūtne mūsdienu latviešu komponistu simfoniskajos darbos*

Doc. Mg. art. Līga Jakovicka: *Dzejas un mūzikas mijiedarbe Romualda Kalsona vokālajos kamerdarbos*

Pētn. Dr. art. Armands Šuriņš: *Ādolfa Skultes simfonisms*

Lekt. Mg. art. Mikus Čeže: *Klīstošā jubileja: par operas dibināšanas fakta migrāciju*

Lekt. Mg. art. Baiba Kurpniece: *Futūristu muzikālie projekti*

2009. gada 21. maijs, JVLMA 231. auditorija

J. Haidna nāves 200. gadskārtas atcerei veltīti zinātniskie lasījumi

Doc. Ramona Umblija: *Apgaismība: cilvēka izkāpšana no nepilngadības*

Doc. Dr. art. Jānis Kudiņš: *Jozefs Haidns Eiropas mūzikas kultūrā: daži stila un personības mitoloģēmas aspekti*

Prof. Dr. art. Lolita Fūrmane: *Jozefa Haidna agrīnās simfonijas*

Prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva: *Vēl viens veltījums Haidnam jeb maza lekcija par Haidna Londonas simfoniju formveidi*

Prof. Dr. art. Ilma Grauzdiņa: *Spēle Jozefa Haidna klavieresonāšu finālos*

Prof. Dr. habil. arch. Jānis Krastiņš: *Vīne – Eiropas arhitektūras modes noteicēja 18., 19. un 20. gadsimtā*

III

JVLMA pētnieku, docētāju, doktorantu un studējošo zinātniskās publikācijas¹

¹ Sarakstā nav iekļauti pētījumi, kas publicēti šajā krājumā. Ar zvaigznīti (*) apzīmēti publikāciju autori, kas JVLMA zinātniskajos projektos iesaistījušies kā ārštata pētnieki.

Latvian Symphonic Music 1880–2008. Catalogue / Projekta vadītāja Ilze Šarkovska-Liepiņa, sastādītāja Mārīte Dombrovska, redaktors Jānis Torgāns; informāciju apkopoja Arvīds Bomiks, Mārīte Dombrovska, Baiba Jaunslaviete, Jānis Kudiņš, Jānis Zīrups, Inese Žune. Rīga: Latvijas Mūzikas informācijas centrs sadarbībā ar Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju un Latvijas Nacionālo bibliotēku, 2009, 263 lpp.

Baiba Beinaroviča*

Sergeja Prokofjeva baleti Latvijā. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 133.–148. lpp.

Anda Beitāne

Kara dziesmas / Sast. un teksta autore Anda Beitāne. Rīga: Musica Baltica, 2008, 263 lpp.

Latviešu tradicionālās mūzikas antoloģija / CD publikācija. Sast. Mārtiņš Boiko, Gita Lancere, Anda Beitāne. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008

Medņevas dziedātājas / Sast. un teksta autore Anda Beitāne. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 181 lpp.

Svētki kā tradicionālās mūzikas funkcionālais konteksts 21. gadsimtā. *Letonica* 18 (2008), 7.–26. lpp.

Lauka pētījumi Latvijas etnomuzikoloģijā. *Letonica* 19 (2009), 9.–15. lpp.

Vēlīnās izcelsmes vokālā daudz balsība latviešu tradicionālajā mūzikā. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2009, 456 lpp.

Inese Bite

Harmonijas apguve mūzikas vidusskolā: priekšmeta saturs, mērķis un metodika. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2009, 93.–105. lpp.

Mārtiņš Boiko

Balkan and Baltic vocal polyphonies: Comparative aspects. *Singing the Nations: Herder's Legacy* / Edited by Dace Bula & Sigrid Rieuwerts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008, pp. 281–285

Latviešu tradicionālās mūzikas antoloģija / CD publikācija. Sast. Mārtiņš Boiko, Gita Lancere, Anda Beitāne. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008

Latvian traditional music: Past and present. *Native Music. Traditional/Folk/World Music, Latvia*. Riga: Latvian Music Information Center, 2008, pp. 15–21

Lietuviešu sutartines un to Baltijas konteksti. Rīga: Rīgas Stradiņa Universitāte, Musica Baltica, 2008, 388 lpp.

Muzikoloģija/Mūzikas zinātne. A critical history of Latvian musicology. *Journal of Baltic Studies* 39/3 (2008), pp. 325–340

Par polimodalitāti un komplementāro ritmiku uz kanklēm izpildītajās vokālajās sutartinēs / On the issue of polymodality and complementary rhythms in the vocal sutartinēs played on the psaltery kanklēs. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 133.–138. lpp. / pp. 139–144

Zīmju dziedāšana. Stihēras pēc 50. psalma. Latvijas Pomoras Vec ticībnieku Baznīcas muzikālās tradīcijas / Знаменный распев. Стихеры по 50-м псалме. Музыкальные традиции древнеправославной поморской церкви Латвии / Znamenny Chant. Stichera after Psalm 50. Musical Traditions of the Pomorian Old-Orthodox Church in Latvia / CD publikācija, līdzautors Aleksijs Žilko. Daugavpils Svētās Dievmātes Dzimšanas un Svētā Nikolaja baznīcas vec ticībnieku draudze, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2008

Muzikoloģija/Mūzikas zinātne. A critical history of Latvian musicology. *Baltic Musics / Baltic Musicologies. The Landscape since 1991* / Edited by Kevin C. Karnes and Joachim Braun. London and New York: Routledge, 2009, pp. 96–110

Zur Wechselwirkung der Stile in der baltischen traditionellen Musik: Ostbaltische Refrainlieder und vokale Mehrstimmigkeit in Lettland, Estland und Litauen. *Musik im interkulturellen Dialog. Festschrift für Max Peter Baumann* / Hrsg. von Karoline Oehme und Nevzat Çiftçi. Uffenheim: Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken, 2009, S. 75–88

Santa Bušs

The role of bands and connections in the music composition *Fascia* by Kent Olofsson. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2009, pp. 94–97

Mīkus Čeže

Jāzepa Vītola likums. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 6.–13. lpp.

Latvju opera un Jāzeps Vītols. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 15.–49. lpp.

Dzintra Erliha

Lūcija Garūta – pianiste, savu skaņdarbu interprete. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2009, 57.–73. lpp.

Hermanis Brauns laikabiedru liecībās un skaņierakstos. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 66.–72. lpp.

Lolita Fūrmane

Kameransambļa katedras pirmsākumi (1959–1979). *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 4.–11. lpp.

307

Ilma Grauzdiņa

Izredzētie. Latvijas Lielā kora virsdiriģenti. Rīga: V/a Tautas mākslas centrs, 2008, 355 lpp.

Grieziet ceļu, grieziet ceļu praktiskai un radošai muzicēšanai mūzikas skolā. *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2008, 81.–95. lpp.

Skolotāja tēls studentu atmiņās, atceroties mūzikas skolā un vidusskolā aizvadītos gadus. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2009, 133.–152. lpp.

Oļģerts Grāvītis

Knuts Lesiņš, literāts un mūziķis / Sast. un komentāru autors Oļģerts Grāvītis. Rīga: Korporācija Tālavija, 2008, 440 lpp.

Ādolfs Ābele un Dziesmuvara. Rīga: Dziesmuvaras Latviešu mūzikas fonds, ULMA, 2009, 152 lpp.

Ilga Hammere

Uzmanības apjoma paplašināšana solfedžo kursā – līdzeklis laikmetīgās mūzikas uztverei. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2009, 106.–119. lpp.

Rafi Haradžanians

Konservatorijas pedagoga – klavierpavadījuma pasniedzēja – atmiņas (1970–1976). *Jāzeps Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 61.–65. lpp.

Līga Jakovicka

Jāņa Ivanova vokālā lirika. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 71.–81. lpp.

Selgas Mencēs un Romualda Kalsona vokālie kamercikli / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuoplānā. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2009, 37 lpp.

Baiba Jaunslaviete

Latviešu dziesmu svētki vācu un krievu preses atsauksmēs (1873–1938). *Letonica 17* (2008), 78.–94. lpp.

Latviešu mūzika vācu un krievu preses atsauksmēs: 1926–1944. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 119.–132. lpp.

Die eigentümliche Behandlung der nationalen Motive bei Maija Einfelde im Kontext der lettischen Musik. *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from 40th Baltic Musicological Conference*. Vilnius: Lithuanian Composers' Union, 2009, pp. 65–79

Jūlija Jonāne

Sakrālie žanri mūzikas vēstures un teorijas skatījumā. *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2008, 45.–56. lpp.

Talking by Marius Baranauskas. Creative Tendencies of Contemporary Music. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2009, pp. 65–70

Ineta Kivle

Mūzikasdarba ontoloģija: jautājums par būtību un interpretāciju. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 87.–107. lpp.

Skaņas filosofija. Rīga: Latvijas Universitātes Filozofijas un socioloģijas institūts, 2009, 226 lpp.

Rolands Kronlaks

Several aspects of sound in the music of Latvian composers, born in the 70s. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2009, pp. 25–28

Jānis Kudiņš

19. gadsimta romantisma faktors latviešu simfoniskās mūzikas ģenēzē un stilistiskās attīstības sākumposmā. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 95.–117. lpp.

Romantiskas mākslinieciskās pasaulzveres aktualizēšanās faktori latviešu simfoniskajā mūzikā postmodernisma estētisko ideju kontekstā: norises 20. gadsimta pēdējā trešdaļā. *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2008, 7.–29. lpp.

Poēma latviešu simfonisma vēsturē: žanra arhetips un stilistiskās transformācijas / Sērija *Komponists un skaņdarbs*. *Latviešu mūzika tuoplānā*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 2008, 48 lpp.

Stila jēdziens un tā uztveres īpatnības 20. gadsimta modernisma un postmodernisma periodu mūzikas izpētes kontekstā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds Saule, 2009, 8.–34. lpp.

Latvian symphonic music at the turn of the 20th and 21st centuries: Neoromantic trend and reasons for it to be topical. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Rīga: JVLMA, 2009, pp. 14–24

Tatjana Kuriševa*

Новаторство поздних балетов Сергея Прокофьева / Sergeja Prokofjeva vēlīno baletu novatorisms. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, c. 109–120 / 121.–131. lpp.

Aldis Liepiņš

Inta Villeruša. Māksliniece. Skolotāja. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambla katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 73.–78. lpp.

Jeļena Ļebedeva

Laikmetīgās formveides iezīmes Geoga Pelēča Trīspadsmitajā Londonas simfonijā. Par stilu paralēlēm un ne tikai par tām. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 25.–58. lpp.

Anita Miķelsone

Jāzeps Vītols un 20. gadsimta mūzikas jaunās vēsmas. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 51.–69. lpp.

Jānis Petraškevičs

Anatoly Korolyov's orchestral piece *Philharmonia*: Some aspects of formal shaping and composition technique. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Rīga: JVLMA, 2009, pp. 78–80

Raimonds Petrauskis

Improvizācijas apguves problēmika mūsdienu klavierspēlē. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds *Saule*, 2009, 74.–92. lpp.

Ieva Rozenbaha

Georgs Pelēcis un viņa *Requiem latviense / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuoplānā*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 38 lpp.

Mūzikas teorijas priekšmetu integrācija JVLMA: pieredze darbā ar praktiķiem – vispārizglītojošo un mūzikas skolu skolotājiem. *Mūzikas vēstures un teorijas mijiedarbe*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds *Saule*, 2008, 96.–108. lpp.

Elīna Selga

A Few manner aspects in Lotta Wennäkoski orchestral work *Sakara*. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Rīga: JVLMA, 2009, pp. 53–57

Gunta Sproģe

Kameransambļa un klavierpavadījuma katedra (1979–2009). Pedagoģiskās un mākslinieciskās darbības aprises. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 12.–42. lpp.

Gunārs Stāde

Koncertmeistaru katedra (1979–1991). Vēsture un priekšvēsture. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 55.–60. lpp.

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Latviešu jaunākās kormūzikas tendences: stilistika, vēsturiskās attīstības konteksti, personības. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 59.–85. lpp.

Latvian choral music: Traditions, personalities, the latest trends. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Rīga: JVLMA, 2009, pp. 8–13

311

Gundega Šmite

Mārtiņa Viļuma oratorija Aalomgon: jaunas valodas un mūzikas izteiksmes meklējumu ceļš / Sērija Komponists un skaņdarbs. Latviešu mūzika tuvoplānā. Rīga: JVLMA, 2009, 50 lpp.

Jānis Torgāns

Jāņa Ivanova vokālizes – savrupa parādība latviešu mūzikā. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 6.–23. lpp.

Summary. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai – 50*. Rīga: JVLMA, ULMA, 2009, 83.–87. lpp.

Terēze Ziberte-Ijaba

Latviešu simfoniskās mūzikas bērnība. Vēsturiskais konteksts. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 83.–94. lpp.

Inese Žune

Nilsa Grīnfelda personības atspoguļojums viņa arhīva materiālos. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2008, 149.–190. lpp.

JVLMA aizstāvētie muzikologu zinātniskie darbi

Bakalaura darbi

2008

Jolanta Čakare: *Laikmetīgās mūzikas festivāla „Arēna” vēsture un ieguldījums Latvijas koncertdzīvē*

Aleksandra Ustjaņivska: *Jāņa Ķepīša npublicētie skaņdarbi klavierēm*

Maģistra darbi

2008

Anita Miķelsone: *Laikmetīgo strāvojumu atbalss latviešu mūzikā 20. gadsimta pirmajā pusē*

Līga Skurule: *Polifonija Ludviga van Bēthovena stīgu kvartetos*

Inga Žilinska: *Postmodernisma tendences 20. gadsimta operas žanrā un Bo Holtena operā „Operācija: Orfejs”*

2009

Esmeralda Bērtule: *„Dramma per musica” Antonio Vivaldi daiļradē: operas „Ottone in villa” un „Il Giustino”*

Guntars Prānis: *„Missale Rigense” Eiropas viduslaiku mūzikas lokālo tradīciju kontekstā*

Zane Prēdele: *Cikla fenomēns un Maijas Einfeldes Kora simfonija*

Ilmārs Pumpurs: *Caurspēlējamā cītara Latvijas tradicionālajā mūzikā*

Endijs Renemanis: *Latviešu klavierkoncerts 20.–21. gadsimta mijā*

Promocijas darbi

2008

Jānis Kudiņš: *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*

2009

Jūlija Jonāne: *Latviešu sakrālās mūzikas žanri*

ĪSAS ZIŅAS PAR PUBLIKĀCIJU AUTORIEM

Mareks Bobets (*Marek Bobéth*, 1935) ir vācbaltu cilmes profesors, muzikologs un pianists. Dzimis Rīgā un kopā ar ģimeni repatriējies uz Vāciju 1939. gadā. Studējis klavierspēli Hansa Eislera Mūzikas augstskolā (*Hochschule für Musik Hanns Eisler*) Berlīnē pie prof. Dītera Cehlina (*Zechlin*). Berlīnes Brīvajā Universitātē (*Freie Universität*) prof. *Dr. phil.* Rūdolda Stefana (*Stephan*) vadībā izstrādājis promocijas darbu *Aleksandrs Borodins un viņa opera „Kņazs Igors“*, 1979. gadā ieguvis *Dr. phil.* grādu. Bijis pasniedzējs vairākās Berlīnes augstskolās – Brīvajā Universitātē, Pedagoģijas augstskolā (*Pädagogische Hochschule*), Mākslu Universitātē (*Universität der Künste*) un Rostokas Mūzikas un Teātra augstskolā (*Hochschule für Musik und Theater*), uzstājas kā viesprofesors arī citās augstskolās. Publicējis grāmatas *Borodin und seine Oper „Fürst Igor“* (1982) un *Hermann Goetz. Leben und Werk* (1996). Ir starptautiskās Hansa fon Bilova biedrības (*Hans von Bülow-Gesellschaft*) prezidents un Čaikovska biedrības (*Tschaikowsky-Gesellschaft*) līdzdibinātājs. Lielu darbu ieguldījis Latvijas un Vācijas kultūras sakaru stiprināšanā, sadarbojoties gan ar JVLMA Kameransambļa un klavierpavadījuma katedru, gan latviešu-vācbaltu centru *Domus Rigensis*. Saņēmis daudzus apbalvojumus, to vidū Vācijas Valsts nopelnu krustu (*Bundesverdienstkreuz*, 1997).

e-pasts: mbobeth@t-online.de

Dzintra Erliha (1981) 2007. gadā absolvējusi JVLMA maģistrantūru, prof. Arņa Zandmaņa klavieru klasi. Ir vairāku starptautisko pianistu konkursu laureāte; savā koncertrepertuārā lielu vietu ierāda latviešu un franču mūzikai. Ieskaņojusi Lūcijas Garūtas un Olivjē Mesīāna klaviermūzikas albumu *Zvaigznes skatiens* (2008). Kopš 2007. gada studē JVLMA doktorantūrā, kur izstrādā promocijas darbu *Lūcijas Garūtas kameramūzika: vēsturiskais konteksts un vieta atskaņotājmākslā*; zinātniskā vadītāja ir *Dr. art.* Baiba Jaunslaviete. Dzintra Erliha publicējusi brošūru *Lūcijas Garūtas klaviermūzika* (2007) un vairākus zinātniskos rakstus.

e-pasts: dzintra.erliha@inbox.lv

Rūta Gaidamavičute (*Rūta Gaidamavičiūtė*, 1954) 1993. gadā ieguvusi *Dr. art.* grādu par pētījumu *Sutartiņu tradīcija lietuviešu mūzikas ritmā*; zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. habil. art.* Aļģirds Ambrāzs (*Ambrazas*). Viņa ir docente, vadošā pētniece un Zinātnes un Publikāciju nodaļas vadītāja Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas Muzikoloģijas institūtā. Zinātnisko interešu lokā ir lietuviešu laikmetīgā mūzika, kā arī ritma īpatnības tradicionālajā un profesionālajā mūzikā. Rūta Gaidamavičute ir daudzu rakstu un četru grāmatu autore (*Nauji lietuvių muzikos keliai / Jauni ceļi lietuviešu mūzikā*, 2005; *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais / Pėtot mākslinieka stilu. Sarunas ar mūziķiem*, 2005; *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso / Vidmants Bartulis. Starp klusumu un skaņu*, 2007; *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje / Mūzikas notikumi un notikumi mūzikā*, 2008). Sastādījusi arī rakstu krājumu *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys / Osvalds Balakausks. Mūzika un atziņas*, 2000.

e-pasts: mi@lmta.lt

Baiba Jaunslaviete (1964) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1988) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvēot promocijas darbu *Izskaņu traktējumi XX gadsimta kompozīcijās: skats caur mūsdienu latviešu kamermūzikas prizmu* (1993); darba zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. art.* Jeļena Ļebedeva. Patlaban Baiba Jaunslaviete ir pētniece JVLMA zinātniskās pētniecības centrā un vairāku izdevumu, t. sk. krājuma *Mūzikas akadēmijas raksti* redaktore. Viņa ir arī docente – formas mācības pedagoģe un redaktora prakses vadītāja – JVLMA Muzikoloģijas katedrā. Publicēti raksti Latvijas, Lietuvas un Vācijas zinātniskajos izdevumos, kā arī brošūra *Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi* (2006).

e-pasts: baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

Kerri Kota (*Kerri Kotta*, 1969) 1997. gadā beidzis Igaunijas Mūzikas un Teātra akadēmijas maģistrantūru. 2004. gadā viņš ieguvis *Dr. phil.* grādu, aizstāvēot promocijas darbu *Dmitrija Šostakoviča mūzikas tonālās struktūras izpēte*; darba zinātniskais vadītājs – prof. *Dr. art.* Marts Humals. Kopš 2005. gada Kerri Kota ir docents, mūzikas teorētisko priekšmetu pedagogs Igaunijas Mūzikas un Teātra akadēmijā. Viņa pētniecisko interešu lokā ir harmonijas, polifonijas un formveides jautājumi. Publicēti vairāki raksti par Dmitriju Šostakoviču un igauņu laikmetīgo mūziku, t. sk. par Erki Svenu Tīru un Lepo Sumeru. Kerri Kota rosīgi darbojas arī kompozīcijas jomā – viņa darbi atskaņoti gan Igaunijā, gan ārzemēs.

e-pasts: kerri.kotta@mail.ee

Rudīte Lindebeka-Līvmane (1961) beigusi JVLMA Mūzikas pedagoģijas nodaļu pie doc. Anša Alberinga (1990) un ērģeļu klasi pie asoc. prof. Larisas Bulavas (1995). 1995. gadā viņa papildinājusies ērģelsspēlē Lībekas Mūzikas augstskolā (*Musikhochschule Lübeck*) pie prof. Mārtina Hāzelbeka (*Martin Haselboeck*), 2002. gadā absolvējusi Brēmenes Mākslu augstskolas (*Hochschule für Künste*) maģistrantūru ērģelsspēles specialitātē pie prof. Haralda Fogela (*Vogel*) un prof. Klausu Eihorna (*Eichorn*). Šobrīd ir kantore (ērģelniece un kordiriģente) Altpankovas (*Alt-Pankow*) evaņģēliski luteriskajā draudzē Berlīnē. 2009. gadā absolvējusi JVLMA doktorantūru. Topošais promocijas darbs veltīts baznīcas mūzikas dzīvei Rīgā 18. gadsimta otrajā pusē; zinātniskā vadītāja ir prof. *Dr. art.* Lolita Fūrmane.

e-pasts: ruditelivmane@inbox.lv

Gerhards Loks (*Gerhard Lock*, 1978) apguvis muzikoloģiju Leipcigas Universitātē (2000–2002) un Igaunijas Mūzikas un Teātra akadēmijā (2002–2004), papildinājies Orfeja institūtā (*Orpheus Institute*) Gentē, Beļģijā. Kopš 2008. gada studē Igaunijas Mūzikas un Teātra akadēmijas doktorantūrā, kopš 2009. gada ir lektors Tallinas Universitātes Mākslu institūta Mūzikas nodaļā. Aktīvi iesaistījies starptautisku konferenču organizēšanā; nozīmīgākās no tām – *Pärnu Days of Contemporary Music* (*Pērnavas laikmetīgās mūzikas dienas*, kopš 2005) un *The Changing Face of Music Education. Music and the Environment* (*Mūzikas izglītības mainīgā seja. Mūzika un vide*, 2009, Tallinas Universitāte). Regulāri pievēršas mūzikas žurnālistikai un izdevēja darbībai. Kopš 2003. gada komponējis elektro-

akustiskus un multimedialus darbus, kas atskaņoti Igaunijā, Lietuvā, Vācijā un ASV.

e-pasts: gerhardlock@schoenberg.ee

Jānis Petraškevičs (1978) beidzis Pētera Plakida kompozīcijas klasi JVLMA (2003), studējis kompozīciju arī Karaliskās Universitātes Mūzikas koledžā Stokholmā pie Svena Dāvida Sandstrema (1998–1999) un Ģēteborgas Universitātes maģistrantūrā pie Ūles Licova-Holma (2004–2007). Savā komponista daiļradē īpašu vērību veltī dažādiem instrumentālmūzikas žanriem. Ir vairāku starptautisku kompozīciju konkursu laureāts. Kopš 2007. gada studē JVLMA doktorantūrā; topošā promocijas darba tēma – *Daudzdimensionalitāte laikmetīgajā mūzikā*; zinātniskā vadītāja ir prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva. Publicējis virkni rakstu par laikmetīgo skaņumākslu žurnālā *Mūzikas Saule* u. c. izdevumos.

e-pasts: janispetraskevics@gmail.com

Raimonds Petrauskis (1979) 2006. gadā absolvējis JVLMA maģistrantūru, prof. Jura Kalnciema klavieru klasi. 2009. gadā viņš beidzis JVLMA doktorantūru. Topošā promocijas darba tēma: *20.–21. gadsimta pianista improvizatora māksla*; zinātniskā vadītāja ir prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva. Raimonds Petrauskis publicējis virkni rakstu par klavierimprovizācijas jautājumiem, kas līdztekus zinātniskai izpētei atspoguļo arī paša autora interpreta pieredzi: viņš aktīvi darbojas kā pianists improvizators, ir vairāku starptautisko konkursu laureāts.

e-pasts: petrauskis@inbox.lv

Ieva Rozenbaha (1974) absolvējusi JVLMA bakalaura studiju programmu (1997), maģistrantūru (1999) un doktorantūru (2009). Viņas topošais promocijas darbs veltīts polifonijas teorijai un rekvīema žanram latviešu mūzikā; zinātniskā vadītāja – prof. Dr. art. Ilma Grauzdiņa. Ieva Rozenbaha publicējusi pētījumu *Georgs Pelēcis un viņa Requiem latviense* (2008), kā arī vairākus zinātniskos rakstus. Viņa ir JVLMA lektore – polifonijas u. c. teorētisko studiju kursu docētāja.

e-pasts: ievaroze@gmail.com

Gundega Šmite (1977) absolvējusi Pētera Plakida kompozīcijas klasi JVLMA (maģistra grāds 2007). Strādājusi par kompozīcijas pasniedzēju Daugavpils Mūzikas vidusskolā (2005–2008), kopš 2007. gada ir lektore Informācijas sistēmu menedžmenta augstskolā (ISMA), 2008.–2009. gadā arī JVLMA mācībspēks. Guvusi plašu ievēribu kā komponiste: ir vairāku starptautisku kompozīciju konkursu laureāte, kopš 2009. gada Latvijas Komponistu savienības priekšsēdētāja. Kopš 2007. gada studē JVLMA doktorantūrā, kur izstrādā promocijas darbu par dzejas un mūzikas mijiedarbi jaunākajos latviešu kordarbos; zinātniskā vadītāja ir prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva. Gundega Šmite regulāri publicē rakstus žurnālā *Mūzikas Saule* un laikrakstā *Kultūras Forums*.

e-pasts: gundegasmite@inbox.lv

Armands Šuriņš (1973) ir beidzis JVLMA doktorantūru (2004) un ieguvis *Dr. art.* grādu, aizstāvot promocijas darbu *Žanru traktējums un daži tā ambivalences aspekti G. Mālera, A. Onegēra un D. Šostakoviča simfonijās* (2006); darba zinātniskā vadītāja – prof. *Dr. habil. art.* Vita Lindenberga. Kopš 2007. gada Armands Šuriņš ir pētnieks JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā, vienlaikus arī JVLMA Muzikoloģijas katedras docētājs (kopš 2002) un Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolas pedagogs (kopš 1996). Krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti II* (2006) u. c. izdevumos publicējis vairākus zinātniskos rakstus par žanriskuma jautājumiem.

e-pasts: armands.surins@jvlma.lv

Jānis Torgāns (1942) beidzis JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1971, prof. Lijas Krasinskas klase) un N. Rimski-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.*). No 1967. līdz 2009. gadam Jānis Torgāns bijis JVLMA mācībspēks, no 1989. gada profesors; kopš 2009. gada ir emeritētais 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); līdzautorība grāmatās *Vispārējā mūzikas vēsture I* (1984), *II* (1985), *Gadsimtu skaņulokā* (1997), *Skaņuloki gadsimtos* (2004), *Dzirdēt Mocartu* (2007), kā arī daudz rakstu latviešu, krievu un vācu zinātniskajos izdevumos.

e-pasts: janis.torgans@jvlma.lv

Judīte Žukiene (*Judita Žukienė*, 1973) 2001. gadā aizstāvēja promocijas darbu *Mūzikas nespecifiskās zīmes*, iegūstot *Dr. art.* grādu; zinātniskais vadītājs – docents *Dr. art.* Jons Brūveris (*Bruveris*). Kopš 2001. gada Judīte Žukiene ir docente Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijā, kopš 2005. gada arī Mūzikas vēstures katedras vadītāja. Pētniecisko interešu lokā ir mūzikas vēstures un estētikas jautājumi. Publicējusi zinātniskos rakstus, izveidojusi interneta kursu *Tarpukario Lietuvas muzikinē kultūra (Lietuvas mūzikas kultūra starpkaru periodā)*, (2008).

e-pasts: zukiene@lmta.lt

Inese Žune (1955) beigusi JVLMA Stīgu instrumentu nodaļu vijolspēles specialitātē (1979), Muzikoloģijas nodaļu (1988), tās maģistrantūru un doktorantūru (2008). Topošā promocijas darba tēma – *Vijolspēles vēsture Latvijā*; zinātniskā vadītāja ir prof. *Dr. art.* Ilma Grauzdiņa. Inese Žune veidojusi raidījumu ciklus Latvijas TV (*Eiropas muzikālās pilsētas, Še dziedāju, gavilēju, Latvijas ērģeles* u. c.). Viņa ir RPIVA lektore, mūzikas kolekciju kuratore valsts aģentūrā *Rakstniecības un mūzikas muzejs*, pedagoģe Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā, kopš 2000. gada arī topošā enciklopēdiskā izdevuma *Latvijas mūziķu leksikons* redaktore un daudzu šķirkļu autore. Publicējusi virkni rakstu, sastādījusi grāmatu *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (2005).

e-pasts: inese.zune@rmm.lv