

Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmija, 2010

VII

Mūzikas akadēmijas raksti, 7
Rīga: Musica Baltica, 2010, 173 lpp.

ISSN 978-9984-588-38-4

Redakcijas kolēģija:

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

Redaktore Baiba Jaunslaviete
Angļu valodas tekstu tulkotājas un redaktore: Ieva Masļenčenko, Īrisa Vīka
Vācu valodas tekstu tulkotāja un redaktore: Valentīna Bērziņa
Makets: Kristīna Bondare
Dizains: Dita Pence
Nošu datorsalikums: Līga Pētersone

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

© Ilona Būdeniece, Ilma Grauzdiņa, Kevins K. Kārns, Rolands Kronlaks, Jeļena Ļebedeva,
Endijs Renemanis, Ilze Šarkovska-Liepiņa, Armands Šuriņš

© Musica Baltica, 2010
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 |
| MĀKSLINIEKS UN LAIKMETS | |
| Ilze Šarkovska-Liepiņa | |
| Burkarda Valdisa personība renesanses, ziemeļu humānisma un reformācijas ideju kontekstā | 6 |
| Kevins K. Kārns | |
| Makss Klingers, Johanness Brāmss un <i>kopmākslas darba</i> misija: vēlreiz par Klingeru <i>Brāmsa fantāziju</i> (1894) | 29 |
| Armands Šuriņš | |
| Ādolfa Skultes mūzikas stila zīmes un to izpausme viņa simfonismā (komponista simtgadi atceroties) | 50 |
| SKAŅDARBS HARMONIJAS, FORMAS UN ŽANRA PĒTNIEKU SKATĪJUMĀ | |
| Ilma Grauzdiņa | |
| Kadences kā formas tēlainie mezgla punkti Jāņa Ivanova klavierdarbos | 77 |
| Jeļena Ļebedeva | |
| Pētera Plakida Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim: žanra un formas aspekti | 95 |
| Iļona Būdeniece | |
| Librožanra <i>mūzika</i> izpausmes Pētera Vaska daiļradē | 118 |
| Endijs Renemanis | |
| Jura Karlsona <i>Koncerts simfonija</i> divām klavierēm un orķestrim: kompozīcijas tehnikas un klavierspēles specifikas izpausmes | 140 |
| Rolands Kronlaks | |
| Skaņkopu teorijas pamatprincipi | 160 |
| Īsas ziņas par publikāciju autoriem | 171 |

Priekšvārds

Krājums *Mūzikas akadēmijas raksti* šoreiz ietver divējādu tēmu loku. Pirmie trīs pētījumi veltīti atšķirīgiem kultūrvēstures periodiem (renesansei, 19. un 20. gadsimtam), taču tos vieno rubrikas nosaukumā formulētā vadlīnija – *Mākslinieks un laikmets*. **Ilze Šarkovska-Liepiņa** pievēršas Burkardam Valdisam – nozīmīgai personībai Livonijas un Vācijas vēsturē, literātā, dramaturgam un arī skaņradim, proti, psalmu melodiju autoram. Šo daudzpusību, tās ciešo saikni ar renesanses un reformācijas laikmeta garu pētniece atklāj, izmantojot bagātīgu vēstures liecību klāstu. Arī sekojošais **Kevina K. Kārnsa** raksts par grafiķa un gleznotāja Maksa Klingera *Brāmsa fantāziju* ir starpdisciplināras ievirzes. Tas veltīts polemikai starp 19. gadsimta kultūras pārstāvjiem – turklāt polemikai neierastā rakursā. Johanna Brāmsa un Maksa Klingera kritisko attieksmi pret Riharda Vāgnera idejām autors saskata nevis viņu verbālajos tekstos, bet skaņās un vizuālajos tēlos iešifrētos simbolos. Savukārt **Armanda Šuriņa** raksta centrā ir latviešu simfonīķis Ādolfs Skulte; tādējādi autors turpina savu jau iepriekšējā krājumā aizsāktu, šim skaņradim veltīto publikāciju sēriju. Līdzās izvērstam mūzikas stila raksturojumam viņš skar arī citas Ā. Skultes interešu sfēras – astronomiju, elektroniku, automehāniku utt. Pētnieka secinājums veido šķietami paradoksālu, bet likumsakarīgu arku ar rubrikas pirmo rakstu: Ā. Skultes pievēršanās dažādām radošās darbības jomām *rosīna asociācijas ar renesanses un klasicisma laikmetiem tipisko pasaulredzējumu, ar īstu renesanses tipa cilvēka daudzpusību un izziņas entuziasmu* (no A. Šuriņa raksta).

Rubriku *Skaņdarbs harmonijas, formas un žanra pētnieku skatījumā* ievada **Ilma Grauzdiņa**. Viņa atklājusi jaunu un interesantu nišu Jāņa Ivanova mūzikas izpētē – komponista kadences, kurās savdabīgi izpaužas viņa stila koncentrāts. Šī tēma risināta, aplūkojot J. Ivanova 24 skicējumus klavierēm. **Jeļena Lebedeva** iztīrā Pētera Plakida Koncertu divām obojām un stīgu orķestrim – skaņdarba raksturojums balstīts krievu autore Valērijas Cenovas piedāvātajā sistēmā, kura piemērota dažādu stilu mūzikas, taču jo īpaši 20./21. gadsimta kompozīciju analīzei. Līdzīgā aspektā vērtīgs sekojošais **Ilonas Būdenieces** raksts. Viņas uzmanības centrā ir lietuvietes Gražinas Daunoravičiēnes izstrādātā žanru teorija, kuras ietvaros formulēts laikmetīgās mūzikas izpratnei būtiskais librožanra jēdziens. I. Būdeniecei tas bijis dzinulis meklēt radniecīgas parādības latviešu skaņumākslā – no šī viedokļa plašāk aplūkoti Pētera Vaska skaņdarbi, kuru nosaukumos ietverts vārds *mūzika*. Savukārt **Endijs Renemanis** pievēršies kādam retāk sastopamam žanram Jura Karlsona

daiļradē – viņa *Koncertam simfonijai* divām klavierēm un orķestrim. Tā iztīrījuma interesē saista gan formas, dramaturģijas un pianisma īpatnību raksturojums, gan centieni atrast skaņdarbā iešifrētus simbolus – senās latviešu rakstu zīmes.

Rolanda Kronlaka pētījums iepazīstina lasītāju ar vēl kādu Latvijā līdz šim mazzināmu laikmetīgās mūzikas analīzes metodi, kuras pamats ir Rietumu muzikoloģijā plaši aprobētā skaņkopu teorija. Tādējādi krājums *Mūzikas akadēmijas raksti* sniedz vairākus impulsus, kas varētu bagātināt arī mūsu mūzikas zinātnes metodogisko bāzi.

Krājuma sastādītāja Baiba Jaunslaviete

MĀKSLINIEKS UN LAIKMETS

BURKARDA VALDISA PERSONĪBA RENESANSES, ZIEMEĻU HUMĀNISMA UN REFORMĀCIJAS IDEJU KONTEKSTĀ¹

Ilze Šarkovska-Liepiņa

¹ Publikācijā ietverti materiāli, kas ilgstoši vākti un aprobēti autores doktora disertācijā *Mūzikas kultūra Latvijā 15.–16. gadsimtā Eiropas mūzikas kontekstā* (aizstāvēta 1997 Rīgā). Vienlaikus izmantots arī tobrīd vēl neapgūtu materiālu kopums – Valdīsa psalmu melodijas, kuru fotokopijas autore iepazīna, strādājot Sanktpēterburgā, Krievijas Nacionālajā bibliotēkā Reto izdevumu un Rokrakstu nodaļās.

1. Ievada vietā

Burkards Valdīss (ap 1490 – 1556 vai 1557) ir viena no spilgtākajām ziemeļu renesanses un reformācijas laikmeta personībām ne tikai Livonijā, bet visā Baltijas jūras reģionā un valstīs *augšpus Alpiem*. Viņa raibais un rosīgais dzīves gājums, kā arī plašā un daudzpusīgā daiļrade apliecina jaunajiem, ne vairs viduslaikiem piederīga personības tipa dzimšanu. Radošais cilvēks pakāpeniski pārtapa par humānisma ideālu paudēju – indivīdu, kurš, guvis labu izglītību, realizēja sevi vairākās nozarēs: literatūrā, mākslā, mūzikā, zinātnē. Renesanses laikmets Burkarda Valdīsa darbībai uzlicis universālisma zīmogu, ienesis viņa daiļradē tieši šim vēstures periodam tik raksturīgo, spēcīgo un jauneklīgo optimisma lādiņu, reformācijas cīņas garu.

Burkarda Valdīsa dzīve sakrita ar nozīmīgu robežšķirtni starp laikmetiem – tobrīd sākās Livonijas baznīcvalsts² sabrukums. Tās bojāeja iezīmēja Eiropas valstisko veidojumu sekularizācijas procesa beigu fāzi, ko ievadīja baznīcvalstu krīze 15. gadsimtā (Vācu ordeņa spēku sakāve Tannenbergas kaujā 1410. gadā), bet noslēdza reformācijas trieciens. Pēdējais Livonijas sabrukuma periods jau attiecās uz Livonijas kara laiku (1558–1582) un tā izraisītajām sekām – jaunas valsts rašanos: 1561. gadā izveidota Kurzemes un Zemgales hercogiste, kuras valdnieks, beidzamais Livonijas ordeņa mestrs Gothards fon Ketlers (von Kettler, 1517–1587), pēc Prūsijas hercoga parauga sekularizēja valsti un kļuva par laicīgās varas nesēju, radot monarha – Polijas karaļa – lēņu valdījumu ar tam tipiskajiem sociālpolitiskajiem veidojumiem un galma kultūru.

Valdīsa radošā darbība noritēja tieši pārmaiņu un satricinājumu laikā. Viņš būtiski ietekmēja sakrālās dzīves norises Livonijā, personificējot pārmaiņas un demonstrējot šī reģiona ciešo saikni ar procesiem citviet Eiropā – politikā, ekonomikā, sociālajā sfērā, reliģijā, kultūrā kopumā, taču jo īpaši literatūrā, teātra jomā un, protams, mūzikā. Tādējādi Baltijas kultūrtelpa akumulēja jaunas idejas.

2. Renesanse un reformācija – problemātika un izpausmes

Radošās aktivitātes Livonijas baznīcvalstī cieši saistītas ar renesanses un reformācijas idejām, kas noteica arī pārmaiņas mūzikas dzīves struktūrā un mūziķa personības tipā.

² Livonijas baznīcvalsts – valstisko veidojumu konfederācija, kas kopš 13. gadsimta pastāvēja tagadējā Latvijas un Igaunijas teritorijā; tās laicīgā vara koncentrējās garīdzniecības rokās.

Renesanses problēma³ zinātniskajā literatūrā risināta dažādi – spilgtās reģionālās īpatnības atsevišķās Eiropas valstīs, procesu pretrunīgums, nevienmērība un nevienlaicība, norišu sazarošanās, kā arī ciešā saikne ar iepriekšējo (viduslaiku) periodu daudziem vēstures pētniekiem likusi secināt, ka renesanse kā jaunu strāvojumu kopums nav pastāvējusi un šis periods būtībā ir viduslaiku turpinājums. Renesanses medievizācija ir populāra un, jāteic, arī pamatota koncepcija – robeža starp viduslaikiem un renesansi ir visai nosacīta, tāpēc abus laikmetus var uzvert kā vienotu kompleksu, kurā parādās atsevišķi straujākas attīstības, augšupejas periodi.

Arī attiecībā uz mūziku nav vienota viedokļa, kas ir renesanses stils un vai tāds vispār jebkad eksistējis. Tomēr daudzi ievērojami pasaules mūzikas vēstures speciālisti – Manfrēds Bukofcers (Bukofzer, 1947), Vilhelms Pfankuhs (Pfannkuch, 1963), Ludvigs Finšers (Finscher, 1990), Gērijs Tomlinsons (Tomlinson, 2006) u. c. – atrisina renesanses problēmu pozitīvi: viņu ieskatā, renesanse mūzikā kā jaunu iezīmju komplekss pastāvējusi, izpaužoties daudzveidīgi un brīžam pat pretrunīgi dažādās zemēs.

Trīs būtiskākie renesanses identifikācijas kritēriji kultūrā ir šādi:

- **antropocentrisms**, kas sakņojas humānisma ideoloģijā un caurauž literatūru, filozofiju, mākslu, par visu lietu mēru pasludinot cilvēku; tādējādi šī strāvojuma ietvaros sākas personības emancipācija. Raksturīga kļūst atteikšanās no anonimitātes, vienlaikus paspilgtinās tieksme uz individualizāciju un laika procesualitātes izjūta;
- **sekularizācija**, kas izpaužas kā dažādu laicīgo un sakrālo komponentu mijiedarbe, blakusnositājums vairākos līmeņos (arī mūzikas tematikas, stilistikas jomā), strauja instrumentālās mūzikas profesionalizācija, emancipācija no vokālās mūzikas u. tml.;
- **orientācija uz antīkās kultūras paraugiem**, kas patiesībā nebūt nav šim periodam jauna parādība, taču saistīta ar jaunu saturu un materiāla interpretācijas īpatnībām – atbrīvošanos no baznīcas dogmatikas un sholastikas. Komponistu centieni izmantot antīkos sižetus, humānisma literatūru visspilgtāk atspoguļojas itāļu skaņumākslā, kur antīkais materiāls izvirzās priekšplānā; citviet Eiropā šī humānisma tradīcija modificējas, pārejot nākošajā – *kristīgajā* stadijā, t. s. ziemeļu renesanses un ziemeļu humānisma paveidā (Apinis, 1991 : 25).

Ziemeļu humānisms uzplaukst teritorijās šaipus Alpiem – Francijā, Nīderlandē, Vācijā, Anglijā u. c. Tā īpatnība ir attīstība kristīgās reliģijas ietvaros, tomēr vienlaikus arī ziemeļu humānisma pamatā ir cīņa ar katoļu baznīcas dogmām, kristīgajā zinātnē valdošo sholastiku un kristīgās ētikas ideālu devalvāciju vēlīnajos viduslaikos. Dominē attīrīšanās ideja: Svētie Raksti jāattīra no viduslaiku autoru komentāru uzslāņojumiem, Vulgātas vietā jāstudē Bībeles pirmparaugs, jāatbrīvo latīņu valoda no viduslaiku

³ Ar jēdzienu *renesanse* (franču valodā *Renaissance*, itāļu *Rinascimento – atdzimšana*) pieņemts apzīmēt laikmetu Eiropas vēsturē, kurā notikusi pāreja no viduslaikiem uz t. s. jaunajiem laikiem. Šis periods aptver galvenokārt 15.–16. gadsimtu, tomēr katrā Eiropas zemē hronoloģiskās robežas nedaudz atšķiras. Itālijā renesanses iedīgi mūzikā parādās 14. gadsimtā; īss, bet spilgts renesanses periods saistīts ar 16. gadsimta Venēcijas skolu, tomēr Palestrīnas (*Palestrina*, ap 1525–1594) daiļrade šī gadsimta otrajā pusē ietver jau citas – baroka stilistikas iezīmes. Nīderlandes skaņumākslā agrīnā renesanse izpaužas 15. gadsimtā, un to pārstāv Gijoms Difē (*Dufai*, ap 1400–1474). Seko *gotiska atkāpe* – t. s. *otrajā Nīderlandes skola* – un tikai pēc tam renesanses uzplaukums Žoskēna Deprē (*Josquin des Prés*, ap 1440–1521) daiļradē; savukārt Orlando di Laso (*di Lasso*, ap 1532–1594) mūzikā jaušama jau baroka stilistikas ietekme. Francijā renesanses iezīmes mūzikā koncentrējas 16. gadsimta pirmajā pusē, bet Vācijā, Spānijā, Anglijā tās vērojamas vienīgi 16. gadsimta ietvaros.

Renesanse – tas ir vesels norišu, parādību komplekss ne vien Eiropas garīgajā dzīvē (zinātnē, reliģijā, mākslā), bet arī ekonomikā, politikā, sociālajā dzīvē; šajās sfērās renesanses jēdziens saistāms ar jaunu – kapitālistiskās saimniekošanas principu attīstību un pilsētu buržuāzijas (tirdzniecības buržuāzijas) uzplaukumu.

kropļojumiem utt. Sevišķi būtisks kļūst izglītības jautājums: veidojas jauna tipa izglītības sistēma, kuras pamatā ir gan antīko autoru darbu un seno valodu studijas, gan laikabiedru – humānistu sacerējumi, arī Svēto Rakstu apguve oriģinālvalodās. Humānisma opozīcija viduslaiku sholastikai izpaužas jaunā zinātnes virzienā un metodēs, tādējādi šis strāvojums ievada moderno zinātni un nosaka turpmākās lielās pārvērtības pasaules sakrālās kultūras jomā. Jaunajās izglītības iestādēs kristalizējas arī jauna tipa personība; tieši šai aspektā var runāt par renesanses perioda sākumu un viduslaiku beigām.

Ziemeļu humānisma Vācijas atzaram vairumā gadījumu nav raksturīgs daudzpusīgas, spēcīgas personības ideāls. Turpinot kristietības tradīciju, tas daudzējādā ziņā sagatavo būtisku ziemeļu renesanses sastāvdaļu – reformāciju. Tai, šķiet, bijusi vislielākā loma tieši Vācijas kultūras (arī mūzikas) tālākvirzē.

Reformācija (franču valodā *Réforme*, itāļu *Riforma*, angļu, zviedru, vācu *Reformation*, no latīņu *reformare* – pārveidot, pārgrozīt) ir plaša un radikāla reformu kustība kristīgās baznīcas vēsturē. Reliģiskās dzīves centrā tā izvirza atsevišķu cilvēku un viņa tiešās, personiskās attiecības ar Dievu, veidojot saskari ar humānisma antropocentrisko pasaulesuzskatu. Tieši šī saskare kļūst par izejas pozīciju, kas paver ceļu individuālisma uzplaukumam Eiropas kultūrā vēlākajos gadsimtos.

Vēršoties pie Dieva personiski, nozīmīga kļūst valodas problēma: protestantu baznīcā svarīgs ir dzimtajā valodā sacītais vārds (lai cik paradoksāli tas šķistu, humānisms ar savu latīņu valodas kopšanas tradīciju sagatavoja augsni nacionālajai literatūrai). Kompleksā ar nelatīņu valodā dziedāto vārdu mūzikā ienāk arī jauna tipa melodika: valodas īpatnības ietekmē muzikālo intonēšanu, rada atšķirīgus muzikālās domāšanas, strukturēšanas modeļus. Līdz ar to veidojas sistēma, kas ļauj runāt par nacionālajām īpatnībām mūzikā un turpmāk būs pamats nacionālajām mūzikas jaunrades skolām.

Noteikt renesanses iezīmes Vācijas kultūrā nav vienkārši – to identifikāciju sarežģī viduslaiku, humānisma un reformācijas literāro, teātra un mūzikas žanru līdzāspastāvēšana. Vecais un jaunais itin bieži papildina viens otru, atsvaidzinot esošās formas ar jaunu saturu, idejām.⁴ Tādējādi humānisms un reformācija Vācijā kļūst par būtiskām renesanses reģionālajām izpausmēm.

Īpašs Vācijas ieguldījums jaunlaiku mūzikas kultūrā saistīts ar daudz balsīgās dziesmas (Lied) un tās atzara – protestantu korāļa – attīstību. Šie žanri jo spilgti apliecina vācu profesionālās mūzikas nacionālo savdabību un tajā pašā laikā stilistiski apstiprina homofoni harmoniskās domāšanas uzvaru kā jaunā laikmeta zīmi.⁵

Livonija garīgajā dzīvē iemanto daudz no tā, kas noris Vācijā – auglīgu augsni rod gan humānisms, gan reformācija. Šeit, lai arī ierobežotā apjomā,

⁴ Piemēram, viduslaiku vastlāvju spēles žanrs reformācijas periodā dažkārt radikāli maina savu saturisko ievirzi un veidojumu; to apliecina arī Valdisa daiļrade.

⁵ Arī citās Eiropas kompozīcijas skolās iezīmējas radniecīgas stilistiskās tendences. No līdzvērtīgu balsu kopuma izaug viena dominējošā balss, bet pārējās jau tiecas uz vairāk vai mazāk pakārtotu funkciju, respektīvi, harmoniskā pavadījuma lomu. Jaunie daudz balsības principi formulēti renesanses literatūras un mūzikas prakses rezumējumā – itāļu zinātnieka Džozefo Carlīno (*Zarlino*, 1517–1590) teorētiskajos pētījumos 16. gadsimta otrajā pusē, piemēram, *Le istituzioni harmoniche* (1558).

vērojama gan jaunajiem laikiem raksturīgā literatūras un teātra, gan arī mūzikas attīstība. Daudz kopīga ar Vāciju sociālajā un ekonomiskajā jomā: arī Livonijā spēcīgu uzplaukumu piedzīvo tirdzniecības pilsētas, un tieši rosīgajā pilsētvidē visintensīvāk norit visu jomu, tai skaitā sakrālās dzīves procesi. Turpretī Livonijas lauku novados (līdzīgi kā Vācijā) valda rimts feodālās dzīves ritms. Šī vide gan rāma ir vien šķietami, jo slēpj sevī nacionālo, reliģisko, sociālo pretrunu spriegu kopumu. Jauno ideju akumulācija lauku vidē tikpat kā nenotiek vai notiek ļoti lēni, un tās funkcionē tikai šaurās izglītotu cilvēku aprindās.

Rīgā, analogiski citām tirdzniecības ostas pilsētām Eiropā, arvien vairāk saasinās pretrunas starp patriciešiem, cunftu amatniekiem un pilsētas iedzīvotāju trešo, zemāko kārtu – plebejiem, kurā iekļaujas praktiski visi Rīgas latvieši; aug arī mantiskās pretrunas starp baznīcvalsts un pilsētu patriciāta varu, pārējā Livonijā – starp baznīcvalsti un muižu īpašniekiem. Šī sociālā spriedze rada labvēlīgu augsni jaunu ideju nobriešanai vai arī to pārņemšanai no citurienes un *uzsūkšanai* sabiedrībā. Ne velti Rīga kļūst par visai nozīmīgu ģeogrāfisko centru Vācijas humānistu aprindās. Daudzi iecerotāji, kuri izglītību guvuši humānistiski tendētajās Vācijas augstskolās, Rīgā rod mājokli un sevis cienīgas pašizpaušmes iespējas. Arī Mārtiņš Luters (*Luther*, 1483–1546) Rīgu (un Livoniju) ieskata par svarīgu atbalsta punktu reformācijas attīstībā; to apliecina, piemēram, viņa vērsšanās pie Rīgas un Livonijas kristiešiem, adresējot tiem 127. psalma komentārus (sk. par to raksta 18. lpp.).

Par sevišķi nozīmīgu kultūras citadeli kļūst Rīgas Domskola, kas 1528. gadā reorganizēta pēc vācu augstskolu parauga. Izglītības sistēmas pamatā ir vācu humānista un reformatora Filipa Melanhtona (*Melancton*, 1497–1560) izstrādātā koncepcija, ieviešot humānistisko apmācību. Ar šo vidi un idejisko *virtuvi* cieši saistīti arī Domskolas kantori – skolas kantora un komponista Paula Bukēna (*Bucheni*, arī *Bucaenus*, *Bucenus*; 1548 vai agrāk – 1586) daiļradē plaši lietoto latīņu valodu varam uzskatīt par humānisma (un nevis viduslaiku) tradīcijas ietekmi.

Par renesansi kā ideju kompleksa realizāciju tīrā veidā Livonijas teritorijā grūti spriest, jo mums pieejamo 16. gadsimta nošu materiālu ir samērā maz. Taču to saturs liecina, ka šis mūzikas mantojums atspoguļo laikmeta valdošās idejas, tai skaitā renesansei un reformācijai raksturīgās vēsmas. Tā, piemēram, arī Livonijas mūzikā izpaužas iepriekšminētais dziesmas (Lied) un protestantu korāļa uzplaukums. Livonija ir viena no tām zemēm, kuras ļoti agri iegūst pirmās iespiestās dziesmu grāmatas⁶ – vispirms tās tiek adresētas vācu iedzīvotājiem (sākot ar 1530 – Kurtz Ordnung des Kirchendiensts. Sampt eyner Vorrede von ceremonien. An den Erbarh Rath der löblichen Stadt Riga ynn Liefflandt. Mit etlichen Psalmen vnd Göttlichen lobgesengen die vn Christlicher versammlung zu Riga ghesungen warden), vēlāk, kopš 1587. gada, arī latviešiem (Vndeutsche PSalmen und geistliche Lieder oder Gesenge). Visi šie izdevumi, to vidū Valdisa psalmu krājums

⁶ 16. gadsimta sākumā un vidū iespieddarbi, to vidū notogrāfiskie izdevumi, Livonijā ieceroti no ārzemēm (piemēram, iepriekšminētais 1530. gada krājums izdots Rostokā), savukārt 1588. gadā Rīgā tiek nodibināta pirmā – Nikolausa Mollina (*Mollin*, ap 1550–1625) grāmatu spiestuve. Tās nopelns ir arī dziesmu grāmatu izdošana, tostarp pirmās Rīgā iespiestās latviešu dziesmu grāmatas publicējums 1615. gadā (krājums *Psalmen vnd Geistliche Lieder oder Gesenge, welche in der Kirchen Gottes zu Riga, vnd anderen örtern Liefflandes mehr in Liefflendscher pawnsprache gesungen werden.. Gedruet zu Riga in Liefflandt bey Nicolaus Mollin. Anno 1615*).

(Der Psalter in Neue Gesangsweise und künstliche Reimen gebracht, 1553), ir tikai vienbalsības paraugi; tomēr Valdisa vastlāvju spēle Līdzība par pazudušo dēlu (De parabell vam vorlorn Szohn, 1527) un atsevišķi citi materiāli liecina, ka Livonijā kopta arī korāļu daudz balsīgas dziedāšanas tradīcija.

Vairākas laikmetīgās tendences izpaužas polifonajā mūzikā – Paula Bukēna, Mārtina Krūzija (*Crusius*, 1526–1607) u. c. autoru sacerējumos:

- 1) darbs ar *cantus prius factus* saiknē ar aktuālo un nacionālajā valodā sakņoto mūzikas kultūras slāni – protestantu korāli;
- 2) parodijmesas (*Parodiemesse*) tehnikas izmantojums, kas ļauj zināmā mērā atklāt arī paša komponista individualitāti;
- 3) citu renesanses laikmetīgo žanru (daudz balsu pasijas) izmantojums, piemēram, Paula Bukēna daiļradē;

4) jaunu stilistikas principu kristalizācija; tāpat kā 16. gadsimta Vācijas komponisti, arī viņu Livonijas amatbrāļi polifonijas jomā turpina Nīderlandes skolas tradīcijas⁷; vienlaikus tieši polifonās mūzikas ietvaros līdz ar korāļa žanra straujo attīstību nobriest homofoni harmoniskais izklāsta tips, ko raksturo mažora un minora skaņkārto biežāks izmantojums u. c. laikmetīgās mūzikas iezīmes. Tās organiski izaug no viduslaiku tradīcijas un labi sadzīvo ar veco stilistiku.

⁷Šo procesu veicina Nīderlandes mūziķu ieceļošana Vācijā; piemēram, nīderlandietis Adriāns Pfi Kokliko (*Coclico*, 1499–1562) darbojās Prūsijā – Kēnigsbergā.

Livonijā attīstās arī instrumentālā mūzika, kas pamazām iegūst lielāku patstāvību. To apliecina dokumenti, kuros arvien biežāk un biežāk minēti mūziķu vārdi un uzvārdi, tādējādi atspoguļojot personības lomas pieaugumu. Mūziķu sociālā stāvokļa nostiprināšanās saistīta ar izmaiņām sabiedriskajā apziņā – lai arī mūziķis instrumentālists netiek vērtēts tik augstu kā krietns zeltkalis vai cits amatnieks, taču viņš vairs nav tikai *grēka iemiesojums*. Tā jau ir zīme, ka viduslaikiem tipiskā domāšana mainījies: laicīgās sfēras elementi arvien drošāk un spēcīgāk izskan gan paši par sevi, gan ietecoties sakrālās mūzikas jomā. Un atkal tipisks piemērs ir Valdisa *Līdzība par pazudušo dēlu* – vastlāvju spēle ar organisku laicīgā un sakrālā elementa sakausējumu, kas izpaužas tiklab teātra žanra, kā atsevišķu izrādes elementu (piemēram, mūzikas) līmenī.

Renesanses periodā Livonijas mūziku, tāpat kā citu Eiropas zemju skaņumākslu, ietekmē starptautisko kontaktu paplašināšanās un mūzikas aprites intensīvs pieaugums. Tas attiecas gan uz instrumentu būvi un nošu izplatību, gan arī uz konkrētu personību rosīgo radošo darbību, ceļojot no vienas valsts uz otru un nesot sev līdzīgas tradīcijas.

Kā jau izriet no līdzšinējā izklāsta, jauno vēsmu rosinātāji Livonijā lielākoties bija cieši saistīti ar Vāciju, Nīderlandi un citām Eiropas zemēm. Fiksēt renesanses izpausmes latviešu sakrālajā dzīvē nebūs viegli: nevāci, īpaši lauku vidē, centās uzturēt vēl dzīvo saikni ar pagānisko ticību, turpināt senās mutvārdu un mūzikas tradīcijas, kas sinkrētiski vienotas

ar seno pasaulesuzskatu un gadsimtiem izkopto dzīvesveidu. Tomēr rosīgie starptautiskie kontakti atstājuši pēdas arī viņu mūzikas kultūrā – piemēram, 16. gadsimta sākumā latviešu vidē veidojās savs reformācijas dziesmu repertuārs. Tas funkcionēja latviešu draudzēs un pirmajās latviešu skolās, kas tolaik dibinātas Rīgā – sakrālās dziesmas bija viens no galvenajiem apmācības objektiem. Par renesanses iezīmi daļēji var uzskatīt arī latviešu rakstu valodas radīšanu un tās sasaisti ar tobrīd laikmetīgu, ideju un skanējuma ziņā svaigu mūzikas materiālu. Tiesa, šīs jaunās latviešu protestantu dziesmas gan neatspoguļoja dzimtās folkloras tradīciju.⁸

⁸ Te izpaužas atšķirība no Vācijas, kur tautas mūzikas vokālie žanri šajā laikmetā pārstāv jau kristīgo, nevis pagānisko kultūru.

16. gadsimta nogalē profesionālajā mūzikā sākušas nostiprināties mažora un minora skaņkārtiskās pozīcijas – tuvākajās desmitgadēs tās arvien vairāk iespaidos arī latviešu tautas mūziku. Apmēram vienlaikus, proti, renesanses perioda beigās, Latvijā parādījusies vijole – drīz vien tā un citi jauniepazīti tembri papildinās arī latviešu (tāpat kā pārējo Eiropas tautu) folkloras instrumentāriju.

Latviešu mūzikā šis laikposms analogiski literatūrai būtu uzskatāms par pirmsnacionālās kultūras stadiju. Tās galvenās iezīmes ir sociāli nepilna latviešu tautas struktūra (nav savu augstāko šķiru, inteliģences, augsti izglītotu profesionālo mūziķu), latviešu politisko tiesību vājums, latviešu dziesmuģrāmatu tapšana pēc varasnesēju iniciatīvas. Tomēr, kā atzīst Aleksejs Apīnis (Apīnis, 1991 : 8), latviešu sabiedrības patstāvīgā attieksme pret ideoloģisko iedarbi pagātnē bijusi lielāka, nekā līdz šim uzskatīts, un arī toreiz spēkā bija mijiedarbes likumsakarības. Tāpēc ir pamats secināt, ka gan Livonijas vācu, gan latviešu sabiedrība bija mūzikas (tāpat kā literatūras) procesa aktīva līdzveidotāja.

Apīnis ir konstatējis likumsakarību, ko var attiecināt arī uz mūzikas kultūru: [...] *katra laikposma vispārideoloģiskās attīstības stadijas, kultūras tipi, kas Rietumeiropā parādās tīrākā, pilnīgākā, klasiskā veidā, likumsakarīgi ir jāizdzīvo arī Vidus- un Austrumeiropas tautām un sabiedrībām, kuru vēsture ir ritējusi pilnīgi atšķirīgi* (Apīnis, 1991 : 25). Reformācijas laika kultūras procesi Livonijā daudzējādā ziņā gājuši kopsolī ar Eiropas tendencēm, reaģējuši uz tābrīža aktualitātēm Vācijas un citu reģionu sakrālās dzīves centros.

3. Burkarda Valdisa radošā devuma būtiskākās iezīmes

Antropocentrisma idejas Livonijā ienāk līdz ar humānisma izglītības un literatūras tradīciju. Par vienu no spilgtākajiem šī virziena pārstāvjiem kļūst Burkards Valdiss, kuru bieži min līdzās Hansam Zaksam (*Sachs*, 1494–1576), Mārtiņam Luteram, Kasparam Ūlenbergam (*Ulenberg*, 1549–1617) un citām izcilām renesanses figūrām Vācijas kultūrā (Blume, 1962).

Valdisa daiļrades plašākā daļa neapšaubāmi saistīta ar literatūru. Renesanses, reformācijas laika rakstniecībā viņa devums Vācijas kontekstā novērtēts ļoti augstu – Valdiss ierindots starp izcilākajiem 16. gadsimta dzejniekiem (Müller, 1957 : 147–149). Literatūrzinātnē ir iesakņojies

uzskats, ka renesanses literatūra Vācijā nepaceļas pāri viduvējībai nedz valodas meistarības, nedz ideju novatorisma ziņā un nesasniedz tik augstu lidojumu kā, piemēram, Itālijā. Tomēr arī vācu rakstniecībā ir bijušas savas virsotnes. Un starp tām – Valdīsa devums.

Latvijas literatūras vēsturē Burkards Valdīss piepulcināts ievērojamākajiem 16. gadsimta dzejniekiem humānistiem (Zeids, 1978 : 169), turklāt izcelts kā autors, kurš savās fabulās aizstāvējis beztiesīgos latviešus (Lejnieks, 1936). Taču blakus literārajai daiļradei – dramaturģijai, fabulām, psalmu vāciskojumiem, respektīvi, oriģināldzejai u. c. žanriem – realizējas Valdīsa spējas arī mūzikas laukā, proti, melodiķa dotības dziesmu jaunradē. Viņa autorība attiecībā uz psalmu melodijām lielā mērā vēl ir diskutējama un pierādāma; tomēr renesanses laika dziesmu sacerēšanas prakse visbiežāk autortiesības arī nerespektēja, ļaujot izmantot sabiedrības kolektīvajā apziņā jau esošus, brīvi pieejamus un tātad tikpat brīvi adaptējamus materiālus.

⁹ Citi priekšvārda oriģinālrakstības varianti – *Burkard, Burcard, Burchart, Burckard, Burchard, Burckart, Borckard, Borckardt, Burcardus.*

Burkards Valdīss (*Burkhard*⁹ *Waldis*) dzimis ap 1490. gadu Allendorfā pie Verras, Hesēnē. Par viņa bērnību un jaunību vēstures avoti klusē. Vien tik daudz zināms, ka Valdīss cēlies no visai godājamas pilsētas patriciešu ģimenes. Viņa fabulu krājuma *der ganz neuw gemachte und in reimen gefaßte Esopus* (1548; turmāk saīsināti – *Esopus*) ceturtajā daļā (23. nr.) var atrast netiešas norādes, ka autors baudījis labu izglītību un acīmredzot jau savas karjeras sākumā bijis saistīts ar baznīcu un kalpošanu tai (Buchenau, 1858 : 9).

Pirmā dokumentāri apstiprinātā ziņa par Valdīsu attiecas jau uz Rīgas periodu (1522 vai 1523 – 1540). 1523. gadā viņš kā franciskāņu mūks kopā ar vēl diviem amatbrāļiem Rīgas arhibīskapa koadjutora Johana VII Blankenfelda (Blankenfeld, ap 1471–1527) uzdevumā devies uz Romu, lai iegūtu pāvesta un Vācijas ķeizara atbalstu cīņā pret reformācijas invāziju Livonijā (Buchenau, 1858 : 9–15; Lejnieks, 1936 : 485). Vācijā delegācija saņēma ķeizara mandātu, nosūta to uz Livoniju un tad dodas tālāk uz Romu pie pāvesta Klementa VII (Dunsdorfs, Spekke, 1964 : 87), kur ierodas 1523. gada nogalē vai 1524. gada janvārī. Īpaši neiedziļinoties faktoloģijas hronoloģiskā datējuma niansēs, tomēr gribētu minēt dažus, šķiet, neapstrīdamus faktus un no tiem izrietošos secinājumus¹⁰ – tādus, kuriem varētu būt noteikta loma Valdīsa personības, viņa pasauleskatījuma un radošās darbības attīstībā.

¹⁰ To pamatā ir autobiogrāfiskie dati Valdīsa fabulās un daudzie viņa dzīvei un daiļradei veltītie raksti (bieži vien tajos nav norādīti informācijas avoti).

Vispirms, iepriekšminētais ceļojums koadjutora Blankenfelda uzdevumā aptver plašu ģeogrāfisko areālu, nozīmīgus tālaika sakrālās dzīves centrus: sākot ar mazāk pazīstamām Vācijas pilsētām (piemēram, Štetīni jeb tagadējo Ščecinu Polijā, Halli, Freiburgu Breisgavā u. c.) un beidzot ar Itālijas mākslas metropolēm – Florenci un, protams, Romu. Gandrīz visos Valdīsa dzīves gājuma aprakstos (piemēram, Arbusow, 1913 : 116; u. c.) uzsvērts, ka Romas katoļu Kūrījā, Vatikāna varas koridoros, Romas iedzīvotāju vidē pieredzētais pagrimums stimulējis viņa vēlāko pievēršanos luterismam;

šeit turklāt jāatceras, ka franciskāņu ordenis, kuram piederēja Valdiss, vairāk nekā citas katoļu institūcijas tiecās saglabāt tikumību, šķīstību nabadzībā un askētisku dzīvesveidu.

Spilgtākos iespaidus Valdisa atmiņā noteikti būs atstājusi Itālijas pilsētu dzīvības pilnā, iespaidīgā kultūrainā – no sakrālās arhitektūras, tēlotājmākslas, mūzikas līdz pat tādām pagāniskās antīkās kultūras atavismam un kristīgās kultūras fenomenam kā Romas karnevāls – teātra, dejas un mūzikas koša manifestācija. Tieši 1524. gada februārī Valdiss vēl ir uzturējies Romā (Arbusow, 1913 : 116–117). To nāktos paturēt prātā, spriežot par viņa vastlāvju (tātad arī karnevāla laika) spēles *Līdzība par pazudušo dēlu* (1527) uzvedumu Rīgā.

Un vēl kāds nozīmīgs biogrāfijas fakts, šoreiz sakarā ar meistardziedoņu slavenu pilsētu Nirnbergu: 1523. gadā, tātad ceļā uz Romu (Mattfeld, 2001 : 8)¹¹, Valdiss Nirnbergā sastapies ar nozīmīgu renesanses laikmeta personību – vācu meistardziedoni, komponistu, dzejnieku, dramaturgu un pirmām kārtām, protams, amatnieku, kurpnieku Hansu Zaksu. Grūti spriest, kā šī tikšanās noritējusi, taču jāpieņem, ka Zaksas iespaids bijis rosinošs Valdisa turpmākā dzīves modeļa izvēlē. Jau tai pašā gadā viņš no franciskāņu mūka pārtop amatniekā kannulējējā (alvaslējējā), apvienojot amatnieka un tirgotāja dzīvi ar intensīvu radošo darbību. Ar šo tikšanos un Zaksas ietekmi tiek saistīts Valdisa vēlākais muzikāli dzejiskais devums viņa 1553. gadā publicētajā psalmu krājumā *Der Psalter in Neue Gesangsweise und künstliche Reimen gebracht* (Mattfeld, 2001 : 9). Visbeidzot, jāatminas meistardziedoņa milzīgais ieguldījums tālaika vācu dramaturģijā. Zaksam pieder daudzas vastlāvju spēles: šis vācu teātra uzvedumu žanrs, kuru caurauž mūzika un dejas, visražīgāk ticis pārstāvēts tieši Augsburgā un Nirnbergā (Goedeke, 1854 : 970) – tāpat kā meistardziedoņu māksla kopumā. Jau 1527. gadā Rīgā, gan spēcīgi modificētā vastlāvju spēles žanra paveidā, notiek arī Valdisa *Līdzības par pazudušo dēlu* uzvedums; Karls Gēdeke apzīmējis to kā garīgu vastlāvju spēli jeb *geistliche Fastnachtspiel* (Goedeke, 1859 : 363). Jāšaubās, vai Valdissam ceļojuma laikā būs gājuši secen iespaidi no humānisma un reformācijas ideju ietekmētajām jaunajām estētikas nostādnēm, kuras plaši atbalsojās un iemiesojās tālaika vācu mūzikas praksē, tai skaitā arī Hansa Zaksas daiļradē.

Luterisma ideju piestrāvotajā Rīgā katoļu delegācijas misija bija izraisījusi sašutumu, un 1524. gada jūnijā, kad franciskāņi atgriezās šajā pilsētā, divus no viņiem – Antoniju Bomhoveru (*Bomhower*) un Valdisu – iemeta cietumā. Tālaika hronika vēstī:

[..] viens mūks nošķīrās no pārējiem diviem mūkiem pie pilsētas vārtiem, un tā tie abi tika sagūstīti un apcietināti; viens no tiem, *Burhards Valdis*, tika palaists vaļā, jo atgriezās pie Dieva vārda, bet otrs tika noturēts apcietinājumā ilgāk par gadu (*Bartholomäus Grefenthal's Livl. Chronik*, 1847 : 49).¹²

Valdiss, pēc daudzu pētnieku domām, jau ceļojuma laikā bija nosvēries reformācijas pusē. Pēc dažām nedēļām (saskaņā ar citām versijām – pāris

¹¹ Pēc citiem datiem, kuri sniegti arī *Esopus* 4. sējuma 17. un 18. fabulā, Valdiss Nirnbergā bijis 1524. gada janvārī (Buchenau, 1858 : 11) vai martā (Arbusow, 1913 : 109–117), respektīvi, atceļā uz Rīgu.

¹² Oriģinālvalodā: [..] *der eine Mönch ausgetreten war, mit den andern beyden Mönchen an das Stadthor vor Riga verschlagen, also die beyden Mönche gefangen undt ins gefengniss geführet worden, deren der eine Burchardus Walda, weil er sich zum wort Gottes bekeret, lossgelassen, der andere aber v gefenglich gehalten worden.*

mēnešiem) viņš no cietuma atbrīvots jau kā Lutera mācības piekritējs, tad nomainījies mūka ģērbu pret vienkārša pilsoņa drānām, itin drīz apprecējies un pievērsies kannu jeb alvas lējēja amatam. Mākslas vēsturniekiem ir labi zināmi vairāki viņa darbi – alvas kausi ar specifisko amatnieka zīmi (mūku). Kā kannulējējs Valdiss minēts gan *Līdzības par pazudušo dēlu* izdevuma titullapā, gan arī vairākos tālaika Rīgas pilsētas dokumentos (Gahlnbäck, 1924–1926); viņa māceklis Ciriaks Klints (*Cyriacus Klinth*, miris 1592. gadā 85 gadu vecumā) esot bijis plaši pazīstams kā kannulējējs (Dunsdorfs, Spekke, 1964 : 658).



Burkarda Valdisa autogrāfs viņa veiktās zelta ekspertīzes tekstā

Uz Rīgas periodu attiecas Burkarda Valdisa vienīgais zinātniskais traktāts – zelta naudas vērtēšanas ekspertīze, kas tapusi pēc Livonijas ordeņa mestra pasūtījuma; šī darba pārpublicējumu ar Valdisa autogrāfa faksimilu sk. Karla Eduarda Napjerska publikācijā (Napiersky, 1855 : 334–336).

Arī lielākā daļa *Esopus* fabulu, kas iespiestas vēlākajos gados Vācijā, tapušas galvenokārt Rīgā. Būdams pats arī tirgotājs, Valdiss nemitīgi ceļojis; viņš apbraukājis daudzas Eiropas valstis, piemēram, Vāciju, Nīderlandi, Portugāli un fiksējis savus vērojumus fabulās.

Kad 1527. gada 17. februārī Sv. Pētera baznīcā (vai ārā – tās priekšā) notiek Valdisa lugas *Līdzība par pazudušo dēlu* (*De parabell vam vorlorn Szohn*) izrāde, Rīgā jau divus gadus valdījusi ticības brīvība un tikai trīs gadi vēl pagājuši kopš pirmajiem reformācijas izraisītajiem svētbilžu grautiņiem Sv. Pētera un Sv. Jēkaba baznīcās.

Līdz reformācijas laikam, kā liecina daudzi vēstures avoti, Rīgā allaž plaši svinēti vastlāvji. Tie izcēlušies ar vērienīgiem, krāšņiem svētku gājieniem, karnevāliem, mūziku, dejām. Vācijas pilsētās vastlāvju svinību ietvaros 15. gadsimtā lielu popularitāti bija ieguvušas karnevāla gājienu izrādes, sauktas *Fastnachtspiel*, kurās apspēlētas galvenokārt vīru un sievu attiecības – pasniegtas bieži vien parupjā manierē, ar seksuālām vaļībām, jokiem. Neiztrūkstošs elements vastlāvju spēlēs bija arī instrumentālā mūzika, dziesmas un dejas. Pēc reformācijas šis žanrs savu popularitāti zaudēja (Goedeke, 1854 : 969).

Dažādos avotos (Michel, 1934 : 17; u. c.) ir minētas t. s. skolu komēdijas – *Schulkomädien*, respektīvi, klasiskās komēdijas vai pēc klasiskās shēmas veidoti jaundarbi, kuri uzvesti Rīgā 1519. un 1523. gadā un atspoguļo humānisma tradīcijas aizsākumu Livonijā. Tomēr ziņu par jebkādam Rīgas vastlāvju svinībām speciāli rakstītām vai iestudētām ludziņām, izņemot Valdisa *Līdzību par pazudušo dēlu*, nav. Šis darbs nemaz vairs nelīdzinās *Fastnachtspiel* žanra tipiskajiem paraugiem, jo tajā jūtama tendence veidot izrādes struktūru pēc antīkās dramaturģijas principiem un shēmām. Bībeles sižeta izmantojums atsauc atmiņā arī viduslaiku mistēriju vai liturģisko drāmu. Vienīgi drastiskajās, sulīgajās sadzīves ainiņās, kuras ieaužas lugā un atdzīvina darbību, rodamas tiešas saites ar *Fastnachtspiel* tipisko tēlu loku, sižetu izvēli un muzikālo ietēru. *Līdzība par pazudušo*

dēlu var atskārst arī moralitē žanram raksturīgo simboliku, alegorismu un izteikti didaktisko ievirzi. Bez tam Valdisa vastlāvju spēle sasaucas ar vācu reformācijas laika farsiem, kuros darbojušies kariķēti baznīcas kalpi. Arī *Līdzība par pazudušo dēlu* ir savveida aģitācijas ludziņa, kuras mērķis bija atainot jaunās ticības pārākumu pār veco, turklāt izdarīt to pievilcīgā, tautai saprotamā veidā. Tas Valdisam padevies tik labi, ka luga, pēc Kārļa Kundziņa rakstītā, guvusi nozīmīgu vietu visā vācu reformācijas laika dramaturģijā (Kundziņš, 1968 : 12–13).

Augstu vērtējams fakts, ka *Līdzība par pazudušo tēlu* ir pirmais iespiestais dramatiskais darbs vācu valodā vispār. Drāmas vēstures pētnieks Kurts Mihels, salīdzinot Valdisa veikumu ar citu vācu autoru lugām par Lūkas evaņģēlija 15. nodaļas motīviem (kopskaitā to ir ap 27), izceļ *Līdzību par pazudušo dēlu* kā nepārspētu meistardarbu (Michel, 1934 : 17).

Valdisa lugas oriģināleksemplārs atrodas Vācijā, Hercoga Augusta bibliotēkā Volfenbitelē, uz tā nav norādīts ne iespēšanas datums, ne vieta; tomēr bibliotēkas elektroniskajā katalogā minēts, ka luga izdota Magdeburgā, Heinriha Etingera (*Öttinger*) apgādā.¹³



Vastlāvju spēles *Līdzība par pazudušo dēlu* pirmiespieduma titullapa

kuras audzēkņi arī iestudējuši šo divcēlienu. Iespējams, harolda ģērbā ietērptais autors pats uzstājies teicēja jeb komentētāja (*Actor* – latīņu valodā *interprets, runātājs, aktieris*) ampluā. Turēdams vienā rokā grāmatu, viņš veicis režisora, argumentētāja un sufliera funkcijas. Spēlē darbojas, protams, arī pats pazudušais dēls, kurš personificē reformēto ticību, viņa tēvs, kurš iecelts gluži vai Dieva kārtā, lepnais un pārspīlēti tikumīgais vecākais brālis – vecās baznīcas attēlotājs, izlaidīgās krogusmeitas Elza un Grēte, viesnīcnieks, blēdis, tad vēl arī bērns, kurš, līdzīgi mazam, nevainīgam eņģelītim, lasa Evaņģēlija tekstus, un dažas epizodiskas personas.

Nošu materiāli šai izdevumā nav atrodami, bet mūzikas vēsturniekiem interesantākā daļa koncentrēta autora remarkās, lugas tekstā, kā arī sējuma beigās, kur vēl papildus ietverti dziesmu teksti. Šie materiāli ļauj priest par rīdzinieku muzikālo gaumi, dziesmu repertuāru, atskaņojuma iespējām, tradīcijām un instrumentāriju. No mūsdienu viedokļa raugoties, Valdisam gan piemīt vēl diezgan vienkāršota drāmas un mūzikas savstarpējo sakarību izpratne, taču tās esamība pati par sevi jau ir vērtība.

Sv. Pētera baznīcā tolaik darbojusies skola (dibināta 1353),

¹³ Sk. interneta adresi: <http://sunny.biblio.etc.tu-bs.de:8080/DB=2/SET=1/TTL=1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=YOP&TRM=all+De%20parabell%20vam%20vorlorn%20Szohn>

Pieejams arī 1851. gada pārpublicējums, sk. izdevumu: Hoefer, Albert (Hrsg.). *Denkmäler niederdeutscher Sprache und Literatur nach alten Drucken und Handschriften*. Bd. II. Greifswald, 1851. Pēc literatūrzinātnieka Karla Gēdeskes domām (Goedeke, 1859 : 363), tas valodas ziņā grūti izmantojams (iespējams, nekonsekvences dēļ). Kā esmu pārliecinājies, Hēfera izdevuma teksts ievērojami atšķiras no oriģināla citējumiem, piemēram, Ervīna Kemmlera (Kemmler, 1970 : 48–49) un Kurta Mihela (Michel, 1934 : 17–32) pētījumos. Jāpiebilst, ka Mihela darbā minēts arī cits *Līdzības par pazudušo dēlu* publicējums, sērijā *Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* No. 30 (Waldis, Burkard. *Der verlorene Sohn, ein Fastnachtspiel* 1527. Halle: Niemeyer, 1881). Pārpublicējums sastopamās rakstības nekonsekvences dēļ turpmāk tiks citēts tikai viens variants – Kemmlera izdevumā izmantotais.

¹⁴ Šeit un turpmāk teksti no *Līdzības par pazudušo dēlu* citēti pēc Ervīna Kemmlera grāmatas (Kemmler, 1970 : 48–49). Savukārt tulkojumos izmantots lugas teksta latviskojums, ko veicis Valdis Bisenieks – sk.: Valdiss, Burkards. *Parabola par pazudušo dēlu*. Rīga: Musica Baltica, 2010

Luga sākas ar Prologu un Evaņģēlija lasījumu, kam seko piebalsīgi dziedāta himna *Nu bidden wy den hilgen geyst* [...] *mit vyff stemmen* (*Nu Svēto Garu lūdzam mēs* [...] *piecām balsīm*¹⁴). Koris izrādē uztverams kā viduslaiku dramaturģijas mantojums (daļēji – kā antīkās tradīcijas pārtvērums) un sakrālās slodzes nesējs, visas lugas kontekstā – kā pretstats instrumentālajām epizodēm. Kora ainās izmantoti sakrālo dziedājumu vai psalmu teksti apvienojumā ar skatītājiem, domājams, pazīstamām melodijām (nav pievienots nedz nošu materiāls, nedz sniegtas kādas konkrētas norādes par izmantojamo mūziku). Iespējams, dziedājuši visi aktieri, kuri spēlēja izrādi (Michel, 1934 : 31–32). Uzvedumā iesaistījušies arī paši skatītāji (Berkholz, 1855), piebalsojot tobrīd dumpīgajām luterāņu dziesmām. Šī laika teātra uzvedumos korim parasti nav ciešas saiknes ar izrādes sižetu un noteiktām skatuves norisēm, ar lugas dramaturģiju. Daudzbalsīgajiem kora numuriem drīzāk ir ievada (pieminētais dziedājums ieskandina 1. cēlienu) vai noslēguma un vispārīnājuma funkcija, reizēm intermēdiju loma. *Pazudušajā dēlā* gan būs vērojamas arī nedaudz citādas kormūzikas un drāmas attiecības.

Pēc ievada sāk risināties lugas darbība: pazudušais dēls, norunājis monologu, ar savu mantojuma daļu dodas prom no mājām. 560. pantā viņš deklarē nodomu pavadīt laiku dziesmās un dejās. Ceļš aizved viņu uz kādu viesnīcu, kur jaunais uzdzīvotājs nokļūst nelāgā sabiedrībā. Seko tipisks krogus skats. Viesnīcnieks (646. pants) mudina muzikantu ar bungām uzsākt nīpru deju un sacelt troksni. Seko Valdisa remarka: pēc 652. panta *sloch men vp de trummen eyynn cleyn veldtgeschrey* (*vecs vīrs uz bungām nodārdināja nelielu maršu*). Šajā skatā nozīmīgu vietu ieņem visu ainas personāžu kopīgi dziedātā, tolaik populārā plītnieku dziesma *Wo sall ich mich erneren, / Ich armes brüderlin* (*Uz ko gan varu cerēt, / Es, brālis nabadzīgs*); pēc tās nabaga pazudušais dēls, zaudējis kauliņu spēlē un uzdzīvē savu naudu, aiziet, gauži vaimanādams – nokļūst laukos, kur badā un smagā darbā, saņemot sitienus, vada savas dienas. Bet teicējs gari moralizē. Pirmo cēlienu noslēdz piebalsīgs koris, kurš atskaņo psalmu – *de xiiij Psalm: ..Idt spreckt der onwyßer mundt wol..mit vyff stemmen* (xiiij psalms: *..Tie negudrie gan saka..piecās balsīs*). Šis dziedājums veido pāreju uz 2. cēlienu.

Pienācis laiks dēlam atgriezties tēva mājās un nožēlot grēkus – atkalredzēšanās skatā skan četrbalsīgs *Te deum laudamus* vācu valodā; autora remarka – *Dar nha wardt gesungen: ..Te deum laudamus..vp dütsch mit veer stemmen* (*Pēc tam tika dziedāts: ..Te deum laudamus..vāciski četrās balsīs*). Tēva prieks par atgriezušos avi izvēršas brangās dzīrēs, kurās tiek iesaistīti mūziķi instrumentālisti: *Da na geschach de malydt vp dat alder ehrlickste mit Trummeten, Schalmeyen, Czyncken, Floyten vnd mancherley Seyden spill* (*Tad notika brangas dzīres ar trompetēm, stabulēm, cinkiem, flautām un dažādiem strinkšķināminstrumentiem*). Te nu parādās tie spēļu rīki, uz kuriem Rīgā muzicēts, un rodas teju vai neliels orķestris: pūšaminstrumenti – trumetes jeb trompetes, šalmeji, cinki (kornetes), flautas, kā arī dažādi strinkšķināminstrumenti (burtiskā tulkojumā *stīgu spēles*. – I. Š.-L.). Plašs

uzskaitījums, kurā pārstāvēta lielākā daļa no šai laikā sadzīvē spēlētajiem instrumentiem! Laicīgo *galda būšanu* citā sfērā atkal paceļ sakrāls kora dziedājums: *Na dussem all wardt gesungen: ..Jesus Christus vnßer heylandt..mit vyff stemmen (Pēc tā visa tika dziedāts: ..„Jēzus Kristus Pestītājs“ ..piecās balsīs)*. Ierodas vecākais dēls, brīnīdamies par sacelto kņadu un mūzikas skaņām. Tā kā viņam gribas savā paštaisnumā būt labākam par jaunāko – grēcīgo dēlu, viņš nolemj kļūt par svētceļnieku. Seko teicēja komentāri jaunajai (Lutera) mācībai, ierodas viesnīcnieks un, nožēlodams grēkus, novēršas no katolicisma. Atkal jauns starpdziedājums – *der Cxxix psalm: Vth deper noeth etc., mit v. stemmen (Cxxix psalms: No dziļa posta etc. četrās [vai piecās – I. Š.-L.] balsīs)*. Vecākais dēls, skaitīdams (varbūt dziedādams?) lūgšanas, arī tēvreizī latīņu valodā, pašapmierināti aizsoļo, nesaprazdams tēva (Dieva personifikācija) prieku par atgūto dvēseli. Izrādi noslēdz teicēja komentāri un bērna mutē ieliktais Svēto Rakstu teksts.

Valdiss apveltījis savus varoņus ar dzīvīgu pilnasinību, radot spilgtu, attīstībā esošu tēlu paleti; lugas darbības motivācija ir loģiska, dabiska, cilvēcīga, valoda sulīga un izrādes ritms – raits, turklāt jāatzīmē arī dramaturģiski pamatotais, uz kontrastu principiem balstītais *Līdzības par pazudušo dēlu* muzikālais ietērps. Kā jau minēju, tālaika vācu teatrālajos uzvedumos instrumentālo numuru, kora un solodziedājumu iekļāvums bijusi it pierasta lieta. Valdisa darbā mūzikas lielais īpatsvars, varoņu mutēs ieliktais daudzkārtējais spēles, dziedāšanas, dejas pieminējums liecina par īpašu skaņumākslas mīlestību un tās izpratni.

Lugā ir divas kontrastējošas sfēras – sakrālā un laicīgā. Daudzveidīgāka, kuplāka ir pēdējā, pārstāvēta gan ar mūzikas instrumentiem, gan dziesmu un deju. Sakrālā sfēru reprezentē vokālā daudz balsība. Laicīgās mūzikas ieaudumi adekvāti raksturo situāciju un personāžus, itin kā darbojoties detaļu līmenī; savukārt kordziedājumi veido aprises plašākiem formas posmiem, tie ietekmē dramaturģiju lielākās līnijās un noapaļo lugu.

Pirmajā cēlienā darbība sasniedz augstāko sprieguma punktu, un otrais cēliens nes atrisinājumu. Abos ir savveida arkas, kas saistītas ar kordziedājumiem, bet centrā – sadzīves mūzikas aina. Īsajai bungu spēles epizodei un dejai atbilst dzīru pantomīma instrumentālās mūzikas pavadījumā 2. cēlienā, tēva mājās. 1. cēliena plītnieku dziesmai savukārt pretmeti ir 2. cēliena *Te deum laudamus* un himna *Jesus Christus vnßer heylandt (Jēzus Kristus Pestītājs)*. Pirmajā gadījumā (1. cēlienā) sniegts grēcīgās pasaules, otrajā (2. cēlienā) – kristīgās dzīves apogejs, kas pausts ar mūzikas līdzekļu palīdzību.

Izrādi līdzsvaro Valdisam piemītošā formas, dramaturģijas izjūta, un šajā ziņā viņš patiesi bijis sava laika muzikāli dramatiskā žanra meistars: *Līdzībā par pazudušo dēlu* visi lugas komponenti darbojas ciešā saskaņā, un mūzikai to vidū ierādīta samērā liela loma.

Taču lugai ir arī cita nozīme Latvijas mūzikas vēsturē – tā atspoguļo vēlāk izdoto Rīgas dziesmu grāmatu repertuāra tapšanas procesu. Atgādināšu,

ka pašā lugā iekļauti pieci sakrālie dziedājumi, tai skaitā četri, kuri tulkoti no latīņu valodas lejasvācu dialektā:

- 1) himna (*Lauesangk*) *Nu bidden wy den hilgen geyst*,
- 2) 13. psalms *Idt spreckt der vnwyser mundt wol*,
- 3) *Te deum laudamus*,
- 4) *Jesus Christus vnßer heylandt*,
- 5) 129. psalms *Vth deper noeth*.

Bez tam sējuma beigās papildus ievietoti sešu dziedājumu teksti:

- 1) 2. psalms *Help Godt wo geyst dat yummer to*,
- 2) 3. psalms *Ach Godt myn eniger trost vnd heyl*,
- 3) 24. psalms *Van allen mynschen afgewandt* – šos trīs psalmus, kā norāda Karls Gēdeke (Goedeke, 1859 : 363), tulkojis Andreass Knopkens (*Knopken*, ap 1468–1539),
- 4) 127. psalms *Wo Godt nicht sulffs dat huß vpricht* (tulkojis Burkards Valdiss). Par šo tekstu 1524. gadā plašus komentārus sniedzis Mārtiņš Lutērs, veltot īpašus izdevumus Livonijas iedzīvotājiem – *an die Christen zu Rigen ynn Lyffland* (Rīgas un Līvonijs kristiešiem),
- 5) himna *O Christe schepper, köningk, herr* (*Rex Christe factor omnium*),
- 6) himna *Vorlöer herr Jesu Christ* (*Jesu nostra redemptio*).

Visi minētie dziedājumi vēlāk iekļauti Rīgas vācu dziesmu grāmatu repertuārā; to tapšana ir vēl viena liecība, ka Rīgas luteriskās baznīcas repertuāra veidošana noritējusi samērā patstāvīgi.

Rīgas vācu dziesmu grāmatas pirmajā, Johana Brīsmāņa (*Briesmann*, 1488–1549) sagatavotajā izdevumā, kurā nav nošu materiālu (*Kurtz Ordnung des Kirchendiensts..Mit etlichen Psalmen vnd Götlichen lobgesengen..* Rostock, 1530), blakus 24 Luterā dziedājumiem ietverti arī pieci Knopkena tulkotie psalmi. Savukārt 1537. gada dziesmu grāmatā (*Kurtz ordnung des Kirchendienstes sambt zweyen Vorreden, de erste an den Leser, die ander von Ceremonien, An den Erbarn Radt der löblichen Stadt Ryga jn Leyfflandt..* – arī izdota Rostokā) parādās viens Valdisa veikts tulkojums dzejā *gebedt zu Godt / Lūgums Dievam* (Buchenau, 1858 : 16). Kārlis Lejnīeks (Dziļleja) pauž domu, ka Valdisa tulkojumi, iespējams, iekļauti arī iepriekšminētajā 1530. gada dziesmu grāmatā (Lejnīeks, 1936 : 485). Valdisu nemēdz minēt kā pirmo Rīgas vācu dziesmu grāmatu izdevēju blakus Brīsmānim un Knopkenam (citādās domās ir Lejnīeks, nosaucot Valdisu un Brīsmāni par 1530. gada grāmatas izdevējiem), tomēr, kā šķiet, zināmu ieguldījumu šo grāmatu tapšanā viņš ir devis. Vēlāk Valdisa vārds no Rīgas vāciešiem domātajām baznīcas grāmatām pazūd.

Toties 1553. gadā Frankfurtē pie Mainas Kristiāna Ēgenolfa (*Egenolff*, 1502–1555) tipogrāfijā iespiests Valdisa psalmu krājums *Der Psalter in*

Neue Gesangsweise vnd künstliche Reimen gebracht durch Burcardum Waldis. Mit ieder Psalmen besondern Melodien vnd kurtzen Summarien. Faktiski tā ir oriģināldzeja – brīvs psalmu vāciskojuums, kur blakus 155 tekstiem ietvertas 152 melodijas, kuru autors acīmredzot ir pats Valdiss. Tomēr iespējams, ka viņš izmantojis arī svešu materiālu. Krājuma oriģināliespiedumi atrodami daudzviet – Volfenbitelē, Berlīnē, Getingenē, Drēzdenē, Kaselē, Hamburgā, Londonā un pat Sanktpēterburgā, kur pēc Otrā pasaules kara nonācis Brēmenes bibliotēkas eksemplārs. Kaseles bibliotēkā (*Landesbibliothek zu Kassel*, mūsdienās – *Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel*), kā norāda Helmūts Lerhe (Lerche, 1936 : 44), glabājas Valdisa dziesmu notis (šifrs *Mus. 4049*) – šie paši psalmi – arī četru un piecu balsu salikumā, proti, četras balsu burtnīcas.



Psalmu krājuma titullapa

Valdisa plašais priekšvārds vēsta, ka krājums tapis trīsarpus gadu laikā, atrodoties Livonijas cietumā. Tas iecerēts, lai *gaiņātu garlaicīgas un smagas domas, un velnišķīgos kārdinājumus* (Buchenau, 1858 : 17). Nē, šis nav apcietinājums Rīgā vēl mūka kārtā. Domāts ieslodzījums Bauskā, kur Valdiss ciemojies pie radniekiem: šeit viņu, pēc Johanna Gālnbeka vārdiem (Gahlnäck, 1924–1926 : 581), 1536. gada Ziemassvētkos apcietinājuši Vācu ordeņa pārstāvji (šķiet, Gālnbeks kļūdās un tie būs bijuši Livonijas ordeņa varas varasvīri. – *I. Š.-L.*). Vēlāk viņš pārvietots uz Livonijas ordeņa galveno pili Cēsīs, bet visbeidzot – uz Vīlandi. Tikai 1540. gada jūlijā Hesenes landgrāfam Fīlipam I (*Philipp I*, 1504–1567), trim Valdisa brāļiem un māceklim Klintam izdevies Valdisu atbrīvot (Gahlnäck, 1924–1926 : 581).

Turpmākais ceļš vedis uz Vāciju. 1541. gadā (tātad apmēram 50 gadu vecumā!) Valdiss imatrikulējies Vitenbergas universitātē, kļūdam par Lutera skolnieku. 1544. gadā viņš augstskolu beidzis un uzsācis darbu kā mācītājs Abterodē; šajā laikā Valdiss arī otrreiz apprecējies. 1556. gadā viņš pārtraucis garīdznieka darbu slimības dēļ un vai nu tajā pašā, vai nākošajā gadā jau šķīries no dzīves. Šo faktu materiālu izklāsta gandrīz autori, kuri detalizētāk pievērsušies Valdisa biogrāfijai.

Arī Valdisa psalmu grāmatas tapšana bijusi tā vai citādi saistīta ar Livoniju; tāpēc šim izdevumam ir sava vieta mūsu skaņumākslas vēsturē.

Protams, Eiropas un Vācijas mūzikas kontekstā viņa *Der Psalter in Neue Gesangsweise vnd künstliche Reimen gebracht* nav vienīgais šāda tipa izdevums – tajā atspoguļojas vispārējās likumsakarības, kas raksturīgas tālaika sakrālajai mūzikai un tekstiem. Taču šis darbs ir pirmais visu 150 psalmu iespiedums vācu valodā.

Lutera un viņa domubiedru lokā psalmi bija īpaši iecienīti – priekšvārdā Vitenbergā izdotajam korāļu krājumam *Geystliche gesangk Buchleyrn* (1524) Lutera psalmus novērtējis kā nopietnu jaunatnes audzināšanas līdzekli: tos dziedot, jaunie cilvēki attālinoties no visa miesīgā un apgūstot ko svētīgu, garīgu. Lutera *pārcēla* psalmus dzimtajā valodā arī pats. Gan minētajā krājumā, gan tajā pašā gadā Erfurtē publicētajā *Eyn Enchiridion oder Handbüchlein* atrodami pieci Lutera veiktie psalmu vāciskojumi (Lerche, 1936 : 2–3). Šie tulkojumi veidoti tā, lai būtu viegli uztverami tautai un vienkārši izteiksmē, neskaidrību gadījumos oriģināltekstā paustais saprotamības labad mazliet izmainīts. Psalmā prozas pants tulkojumā kļuvis, attiecīgi, par dzejas (dziesmas) strofu.

Attīstījās dažādi psalmu vāciskošanas virzieni. Vienu no tiem – ar relatīvi stingrāku sekošanu latīņu oriģinālam – pārstāvēja pats Lutera, Johanness Agrikola (*Agricola*, 1494–1566) un citi autori. Šāda veida pieeja raksturīga arī rīdzinieka Andreasa Knopkena devumam (Lerche, 1936 : 16–17) – jau reformācijas sākumā radītajām psalmu dzejas (dziedājumu) versijām.

Savukārt Burkards Valdiss ir viens no pirmajiem, kurš psalmu atdzejojumos (vai precīzāk – jaunradē) ienes individuālas iezīmes. Tādējādi viņš ierindojams starp tiem autoriem, kuru devums ir *individuāls* [respektīvi, individualizēts. – I. Š.-L.] *psalma dziedājums* (Lerche, 1936 : 44), jo tā pamatā ir autora paša izjūta, personiskās domas, skatījums, oriģināls teksta un mūzikas risinājums. Salīdzinājumam gribētu nocitēt 129. (130.) psalma (plaši pazīstamu kā *De profundis*) fragmentu Lutera un Valdisa dzejas un melodiskajos variantos. Vispirms ieskatam latīņu oriģināls.

***De profundis* (oriģinālversijas fragments)**

*De profundis clamavi ad te, Domine;
Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuæ intendentes
in vocem deprecationis meæ.
Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit?
[Quia apud te propitiatio est; et propter legem tuam sustinui te, Domine].*

Staņislava Mozgas tulkojums no latīņu valodas¹⁵:

*No dziļumiem es saucu uz Tevi, Kungs,
Kungs, klausī manu balsi!
Ar grūtu sirdi nopūšos,
manas sirsnīgās lūgšanas balsi!*

*Ja Tu, Kungs, pieminēsi pārkāpumus,
Kungs, kurš tad pastāvēs?
[Pie Tevis ir grēku piedošana,
Lai Tev kalpotu bijībā].*

¹⁵ Sk. 129. psalmu *No dziļumiem* izdevumā *Vecās Derības Svētie Raksti. Psalmi / Pēc jaunā romiešu psaltērija tulkojis priesteris Staņislavs Mozga. Čikāga: Dzimentenes Balss, 1961, 221. Latīņu oriģinālversijas un Mozgas latviskojuma teksts, kas iekļauts kvadrātiekāvās, nav izmantots Lutera un Valdisa vācu tulkojumos.*

Der. cxxix. Psalm De profundis.



Aus tieffer not schrey ich zu dir herr Gott erhör
mein ruffen. Dein gnedig oren ker zu mir vnd mey-
ner bit sie offen. Den so du wilt das sehen an wie
manche sund ich hab gethan.
Wer kan herr fur dir bleiben

129. (130.) psalms Märtiņa Lutera versijā



129. (130.) psalms Burkarda Valdisa versijā

Mārtiņš Lutera

Aus tieffer not, schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhor meyn ruffen,
Deyn gnedig oren ker zu myr
vnd meyner bitt sie offen,
Denn so du wilt das sehen an,
was sund vnd vnrecht ist gethan,
wer kan, Herr, fur dyr bleyben.

Burkards Valdisa

ZV dir mein Gott in noten tieff
Vnd angst ich ruff,
Ich bitt erhor mein schreien ://:
Mein ruffen vnd mein flehens stim
Ach HERR vernim,
Du wolst mir trost verleihen,
Dann so du HERR die Sund vnd schuld
Vns rechnen wilt,
Darinn wir sein geboren,
So ists mit vns verloren!

Šeit spilgti atklājas Valdisa psalmu vāciskošanas un sacerēšanas raksturiezīmes: kā pamatu izmantodams Lutera tulkojumus, viņš brīvi veido psalma formu – paplašina strofu (tas redzams arī citu psalmu variantos), bagātina kanonisko saturu ar emocionālām paša reliģiskās izjūtas izpausmēm. Lai gan abas melodijas ir intonatīvi līdzīgas (kvintas lēciens, frīgiskās skaņkārtas kolorīts u. tml.), tomēr Valdisa melodijā, neraugoties uz šķietamo stūrainību, jūtama nedaudz lielāka izteiksmes bagātība un zināma brīvība.

Arī citi piemēri, kuri atrodami jau mūsdienu versijās somu dziesmu grāmatā, piedāvā intonatīvi bagātīgi veidotas, emocionāli pievilcīgas melodijas:

1. piemērs (izdevums *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja*, 1988; 183. nr.)

1. On meil - la aar - re ver - ra - ion, se kal - liim - pi on kul - ta. Näin
 Myös ja - lo - ki - vi kal - lein on sen rin - nal - la vain mul - ta.

suu - ren lah - jan tai - vaas - ta me saim - me o - mak - sem - me,
 sa - nan - sa Her - ra Ju - ma - la kun - an - toi aar - teck - sem - me.

2. piemērs (iepriekšminētais izdevums, 431. nr.)

1. Ken on mun lä - him - mäi - se - ni ja ke - tä e - lais - sä - ni
 myös mi - nun tu - lee ra - kas - taa kuin o - maa it - se - ä - ni?

Vain i - sä - ni tai äi - ti - ni tai vel - je - ni, si -
 sa - re - ni tai par - hain ys - tä - vä - ni?

3. piemērs (iepriekšminētais izdevums, 325. nr.)

1. Tul - kaa ja rie - muit - kaa, Her - ral - le vei - sat - kaa. Kal - li - o
 Nyt e - leen Her - ram - me kiit - tä - en käy - kääm - me.

au - tuu - den on Her - ra ar - moi - nen. Hän, suu - ri voi - mas - saan
 ja her - ra - u - des - saan, on kaik - kein her - rain Her - ra.

4. piemērs (iepriekšminētais izdevums, 599. nr.)

1 Maa - il - ma tāal - la i - loit - sec, se syn - neis - sār - sā
 On saa - nut vā - tāa lait - to - muus ja jul - ki - ju - ma -
 leit - kit - see, kun - nes se ker - ran huk - kuu. Nyt vāā - ryys, rii - ta,
 lat - to - muus, kun o - mat - tun - not nuk - kuu.
 hā - vi - tys ja vā - ki - val - ta, it - sek - kyys kal -
 va - vat kan - san tei - tā Ar - mah - da, Her - ra, mei - tā.

Kā zināms, reformētā baznīca pauda jaunu, no katoļiem atšķirīgu attieksmi pret skaņumāklu dievnamā: par pilntiesīgu un absolūti iederīgu mūzikas izpausmi tika atzīta vienīgi dziedāšana. Luteriskā baznīca lielākā mērā nekā Ulriha Cvinglija (*Zwingly*, 1484–1531) un Džona Kalvina (*Calvin*, 1509–1564) reformētā saglabāja saikni ar tautas mūziku; tradīciju tā apvienoja ar skaņumākslas jaunākajiem sasniegumiem. Cvinglija un Kalvina mācības ietekmētajos apgabalos sakrālās sfēras pārstāvji no šādas saiknes morālu apsvērumu dēļ centās izvairīties. Vienīgais ceļš, kā to varēja īstenot, bija absolūti jauna repertuāra radišana; tas ietvēra vienkāršas un draudzes dziedāšanai piemērotas dziesmas. Šāda tendence vērojama daudzos tālāka psalmu dziedājumos un to apkopojumos – sākot jau ar 16. gadsimta 20.–30. gados iznākušajiem Strasburgas jeb tagadējās Strasbūras krājumiem (piemēram, Jākoba Daksena/*Dachsen* sastādīto, 1538), kuros jaušama Cvinglija ietekme.

Ulriha Cvinglija savdabīgajās, vienbalsīgajās psalmu kompozīcijās itin kā pārtverta mājas muzicēšanā ienākusi moderno *galma dziesmu* stilistika. Kā atzīmē Markuss Jennijs, Valdiss ir vienīgais, kurš tieši, nepastarpināti turpina Cvinglija aizsākto ceļu (Jenny, 1968 : 1521). Tajā pašā laikā Valdisa darbos saskatāma minnezanga (kurš taču arī piederējis galma kultūrai!) tradīcijas attīstība. Proti, viņš rada vienbalsīgas dziesmas strofu formā ar minnezangam tipisko strofas trijdaļu struktūru, kas vienlīdz grūta gan tekstuālā, gan melodiskā ziņā (Buchenau 1858 : 25). Līdz ar to Cvinglija orientācija uz jaunradi un galma dziesmu stilistiku Valdisa individuālajā koncepcijā pārtop par oriģinālu pašizpausmi, pārkāpjot draudzes dziesmas funkcionālās un stilistiskās robežas. Georgs Gervinuss (Gervinus, 1853 : 47) uzskata, ka tieši komplicētās struktūras dēļ Valdisa psalmu repertuārs neesot plaši iegājies praksē: vien daži psalmi ievietoti Valdisa laikabiedru sastādītajos dziesmu krājumos Vācijā, turklāt 17. gadsimta izdevumos arī šie daži vairs nav atrodamī (Lerche, 1936 : 45). Savukārt Konrāds Āmelns uzsver, ka Valdisa opusi izceļas ar dzejas un mūzikas materiāla augstu kvalitāti un būtu pelnījuši lielāku ievērību (Ameln, 1968 : 146–147). Valdisa krājumā ietvertie 155 psalmi (150 bībeles psalmi, pieci no tiem sniegti divos variantos) demonstrē 85 strofu uzbūves tehniskos variantus (Lerche,

1936 : 45). Tā ir ļoti būtiska īpatnība, jo 16. gadsimta vācu dzeja kopumā ar metrikas smalkumiem un jaunatradumiem neizceļas.

No visa iepriekšminētā izriet secinājums: Valdisa psalmu dzejas un mūzikas ietērpam raksturīgi daudzveidīgi risinājumi. Lai tos dziļāk iepazītu, būtu detalizēti jāanalizē viss verbālais un melodiskais materiāls, kas ir jau citas publikācijas uzdevums. Interesanti būtu arī izpētīt teksta un mūzikas savstarpējās attiecības, aplūkojot melodijas saiknē ar Valdisa oriģināltekstu.

Zīmīgi un sakrālo dziedājumu praksei tipiski, ka šī autora melodijas somu un zviedru sakrālo dziesmu krājumos sastopamas jau ar tekstiem, ko vēlākos laikmetos mūzikai pieskaņojuši attiecīgo zemju dzejnieki (var teikt arī otrādi – savam tekstam viņi piemeklējuši Valdisa melodijas). Starp citu, Valdiss arī pats ir sacerējis dziesmu, kura dziedama ar *patapinātu* melodiju (šeit savā ziņā izpaužas kontrfaktūras tradīcijas turpinājums¹⁶) – satīrisko *Hercoga Heinriha fon Braunšveiga žēlabu dziesmu (Hertzog Heinrichs vonn Braunschweig Klage Lied, 1542)*. Tās 20 panti atskaņojami ar tolaik ļoti populāro un daudzu komponistu daiļradē plaši izmantoto tautasdziesmas *Ich stund an einem morgen* (tulkojumā *Kādurīt es stāvēju*) melodiju, kas ir viens no populārākajiem *izejmateriāliem* vācu komponistu *Quodlibet* tehnikā rakstītajiem darbiem (ЕВДОКИМОВА, СИМАКОВА, 1982 : 81), plaši izmantots arī kā *cantus firmus* (ЕВДОКИМОВА, СИМАКОВА, 1982 : 114).

Interesanti pavērot, kāds bijis Valdisa psalmu kompozīciju ietekmes areāls. Vairāki laikabiedri augstu novērtējuši viņa radošo devumu. Piemēram, Johanness Heigels (*Heugell*, arī *Heigel, Heygel, Hougell, Hegel*, ap 1500–1585), kura daiļradē saskatāma Cvinglija ietekme, būdams Hesenes landgrāfa Filipa I dienestā, bija labi iepazinis Valdisa psalmu krājumu – vai nu personiskajos kontaktos ar komponistu, vai ar izdevēja Ēgenolfa starpniecību. Kaseles bibliotēkā (*Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel*) atrodas jau pieminētās četras balsu grāmatas – *156 Burkarda Valdisa psalmi* četrām un piecām balsīm Johannesa Heigela apdarēs (šifrs *Mus. 4049*). Kompozīcijas datētas ar 1562.–1565. gadu un raksturo Heigela brieduma stilu, kas turpina nīderlandiešu tradīcijas un, pēc Vilfrīda Brennekes atziņas, apliecina komponista piederību Žoskēna Deprē sekotāju paaudzei (Brennecke, 1957 : 338–346).

Melhors Vulpijs (*Vulpius*, sākotnējā uzvārdā *Fukss/Fuchs*, apmēram 1570–1615) Valdisa psalma melodiju izmantojis kā izejmateriālu savai dziesmai *Hinunter ist der Sonnen Schein* (Ameln, 1968 : 146–147). Savukārt Georgs Nigīdijs (*Nigidius*, sākotnēji *Neige*, arī *Niege*, 1525–1588), kurš apkopojis piecus dziesmu sējumus ar parakstu *Hauptmann Georg Niede von Allendorf* (*Georgs Nige, Allendorfas hauptmanis*), zinātniskajā literatūrā minēts kā sava novadnieka Burkarda Valdisa līdzinieks melodiju jaunrades principu ziņā. Tāpat kā Valdisa darbos, viņa mūzikā jūtama *atkarība no reformācijas laika luteriski protestantiskā dziesmu stila* (Hartmann, 1961 : 1529).

¹⁶ Kontrfaktūra (no lat. *contrafacere*) ir viduslaiku monodijas žanros plaši izplatītā dziedājumu saskaņošana ar jaunu tekstu, nebūtiski izmainot melodijas pirmvariantu.

Velāk, proti, 19. gadsimtā, arī Pēteris Grēnlānds (*Grønland*, 1761–1825) Dānijā veidojis četrbalsīgas Valdīsa dziesmu apdares. Tās atrodamas viņa manuskriptos *Die 150 Ps. Davids, m. 155 Melodien v. Burkard Waldis* (1814) un *Die Melodien zu Burkard Waldis deutschem Psalter, harmonisch f. 4 St. bearb.* (1822); abi darbi glabājas Kopenhāģenas Karaliskajā bibliotēkā (Mackensen, 2002 : 74). Iespējams, ka tieši Grēnlānda veikums iezīmējis ceļu, pa kuru šīs dziesmas nokļuvas Ziemeļeiropā (Somijā un Zviedrijā), lai gan, domājams, tās šajā reģionā izplatījušās arī citā veidā. To apliecina, piemēram, sakrālā dziesma somu valodā *Kun kasteen Jordanoirrassa* ar Burkarda Valdīsa melodiju (sk. 214. piemēru nošu izdevumā *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja*. Helsinki, 1988). Tā atnākusi līdz mūsdienām no pirmās izdotās rokasgrāmatas somu valodā (*Jaakko Finno virsikirjan*, 1583). Šo melodiju vēl šobaltdien dzied Zviedrijā ar Idas Grankvistas (*Granqvist*, 1873–1949) dzeju *O giv oss, Herre, av den tro* (253. piemērs krājumā *Den svenska psalmboken*, izdots Stokholmā, 1986; pirms tam ietverta 1902. gada zviedru dziesmu grāmatas izdevumā). Burkarda Valdīsa daiļrades mantojuma izplatība, ietekmes sfēras gan ir īpaša pētījuma objekts, kas pārsniegtu šī raksta ietvarus. Tomēr fragmentāri ieskicētais repertuāra cirkulācijas areāls ļauj gūt priekšstatu par tālaika (un arī turpmāko gadsimtu) mūzikas kultūras starptautiskajām saiknēm vienas konfesijas ietvaros, un tādējādi varam secināt: Livonija iekļāvusies Eiropas mūzikas aprītē kā organiska šīs kultūrtelpas daļa, un Livonijas personības devušas savu ieguldījumu arī vispārējā mūzikas vēsturē.

Tieši Livonijā Valdīss radījis būtiskāko, vērtīgāko daiļrades mantojuma daļu: te tapušas gan krājuma *Esopus fabulas*, gan *Līdzība par pazudušo dēlu*, gan lielākā daļa psalmu. Nepavisam negribētu piekrist Kārļa Lejnīka (Dziļlejas) apgalvojumam, ka Valdīsa *darbība Rīgā ir tikai īsa epizode no viņa dzīves* (Lejnīks, 1936 : 485). Ne vien tāpēc, ka Rīgā un citviet Livonijā aizvadīts pietiekami ilgs viņa dzīves posms – vismaz 17 gadi¹⁷, bet arī tāpēc, ka ciešā saiknē ar šeit notiekošo norisa Valdīsa sakrālā satvara visintensīvākā attīstība. Tas pierāda, ka 16. gadsimta Rīgā ir bijuši pietiekami rosinoši apstākļi, lai varētu nobriest un realizēties augstas raudzes personība – tik raksturīga renesanses radošajam garam.

¹⁷ No 1523. līdz 1540. gadam, t. i., apmēram no trīsdesmit ceturtā līdz piecdesmitajam mūža gadam; turklāt iespējams, ka pirmo gadskaitli vēl varētu hronoloģiski pabidīt atpakaļ.

DIE PERSÖNLICHKEIT VON BURKHARD WALDIS IM KONTEXT DER RENAISSANCE, DES NÖRDLICHEN HUMANISMUS UN DER IDEEN DER REFORMATION

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Zusammenfassung

Das Problem der Renaissance wurde in der Geschichtsliteratur vielfältig und widersprüchlich diskutiert. Diese Forschung stellt die

musikästhetischen und stilistischen Kriterien des Renaissance-Zeitalters, Humanismus und Reformation vor und konstatiert und analysiert solche in der Musikkultur Lettlands.

Eine der hervorragendsten Persönlichkeiten des Reformationszeitalters nicht nur in Livonien, sondern auch in Deutschland war Burkhard Waldis (ca. 1490–1556 oder 1557). Sein künstlerisches Schaffen umfasste Literatur, Kunst und Musik. Zur Periode seines Lebens in Livonien, wo er zuerst als Mönch des Franziskanerordens, später als Zinngießer und Händler tätig war (ca. 1523–1540), gehört das Fastnachtspiel *De Parabel vam vorlorn Szohn* (1527), ein Meisterwerk seiner Zeit, in dem neben vielen *musikalischen* Anmerkungen zum Spieltext deutsche geistliche Lieder von Andreas Knopken (ca. 1468–1539) und Burkhard Waldis selbst veröffentlicht waren.

1553 wurde sein *Psalter in Neue Gesangsweise und künstliche Reimen gebracht* mit 155 Texten und 152 Melodien in Frankfurt am Main bei Christian Egenolff herausgegeben, dessen melodisch reich begabter Schöpfer offensichtlich Burkhard Waldis war. Er hatte diese Sammlung, wie er selbst in der Einleitung des Buches erwähnt hat, während der dreijährigen Gefangenschaft in Livonien geschrieben.

Burkhard Waldis war einer der ersten Autoren, der ganz individuell die Psalmendichtungstechnik interpretiert und realisiert hat. Das Schaffen von Burkhard Waldis ist durch seine Selbstäußerung, persönliche Denkart und individuelle Ansicht über die Text- und Melodiebildung gekennzeichnet. Sein *Psalter*.. repräsentiert etwa 85 Varianten der Strophenbildung.

Der Melodienschatz von Waldis beeinflusste und inspirierte seine Zeitgenossen, z.B., Johannes Heugel (ca. 1500–1585; 156 vier- und fünfstimmige Psalmen in der Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Ms. 4 Mus. 94, vier Stimmbücher, 1562–1565), später – Melchior Vulpus (Fux, 1570–1615; im Lied *Hinunter ist der Sonnen Schein* mit Psalmen von Burkhard Waldis als Prototyp), als auch Komponisten Nordeuropas, z.B., Peter Grønland (1761–1825) aus Dänemark im 19. Jahrhundert (*Die 150 Ps. Davids, m. 155 Melodien v. Burkard Waldis*. Kopenhagen, 1814, Ms.; *Die Melodien zu Burkards Waldis deutschem Psalter, harmonisch f. 4 St. bearb.* Kopenhagen, 1822, Ms.). Bis heute sind die Melodien von Waldis in den lutherischen Kirchen Schwedens und Finnlands bekannt.

Burkhard Waldis ist ein typischer Repräsentant der Renaissance – ganz individuell und emanzipiert als Persönlichkeit. Seine 17 Lebensjahre, die er in Livonien verbrachte (1523–1540), gaben ihm gründliche Impulse für seine schöpferische Tätigkeit und die wichtigsten Änderungen in Bezug auf seine Religiosität und sein Arbeitsfeld (Franziskaner Mönch/Katholik – Händler/Protestant), und Impulse für seine persönliche künstlerische Emanzipation.

Im allgemeinen kamen die typischen Merkmale der Renaissance-Musik im Repertoire der reformierten livonischen Kirche zum Ausdruck, in der Verkörperung des nationalen Prinzips in der lutherischen Musik, in stilistischen u.a. Eigenarten des Schaffens einzelner livonischer bzw. internationaler Komponisten – insbesondere in den Werken von Burkhard Waldis, oder der mehrstimmigen Musik Rigas von Paulus Bucaenus, als auch in der Entstehung des Notendrucks und anderen Äußerungen des Musiklebens im 16. Jahrhundert, der Nordischen Renaissance und Reformation.

Literatūra

Ameln, Konrad. Waldis. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 14. Kassel etc.: Bärenreiter, 1968, 146–147

Apīnis, Aleksejs. *Grāmata un latviešu sabiedrība līdz 19. gadsimta vidum*. Rīga: Liesma, 1991

Arbusow, Leonid jun. Des Rigaschen Franziskaners Burkard Waldis Romfahrt und seine nachmalige Rolle während der Reformation Rigas. *Rigascher Almanach für das Jahr 1914* [57. Jg]. Riga: W. F. Häcker, 1913, 107–133

Bartholomäus Grefenthal's Livl. Chronik. Nach der in der königl. Sächs. Bibliothek zu Dresden aufbewahrten Handschrift, herausgeg. von Dr. Friedrich Georg von Bunge. *Die letzten Zeiten des Erzbisthums Riga, dargestellt in einer gleichzeitigen Chronik des Bartholomäus Grefenthal und in einer Sammlung der auf jene Zeiten bezüglichen Urkunden / Monumenta Livoniae Antiquae. Sammlung von Chroniken, Berichten, Urkunden und anderen schriftlichen Denkmalen und Aufsätzen, welche zur Erläuterung der Geschichte Liv-, Ehst- und Kurland's dienen..* Bd 5: Riga-Leipzig: Eduard Frantzen's Verlags-Comptoir, 1847, 1–123

Berkholz, Christian. *Burchard Waldis im Jahre 1527 in Riga: Ein Bild aus der vaterländischen Reformationsgeschichte*. Riga, 1855

Blume, Friedrich. Renaissance. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 11. Kassel etc.: Bärenreiter, 1963, 224–280

Brennecke, Wilfried. Heugel. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 6. Kassel etc.: Bärenreiter, 1957, 338–346

Buchenau, Georg. *Leben und Schriften des Burcard Waldis*. Marburg: N. G. Elwert'sche Universitäts Buchhandlung, 1858

Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Co., 1947

Dunsdorfs, Edgars; Spekke, Arnolds. *Latvijas vēsture 1500–1600*. Stokholma: Daugava, 1964

Finscher, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts / Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 3. Laaber: Laaber-Verlag, 1990

Gahlnbäck, Johannes. Eine Zinnkanne des Burchard Waldis. *Mitteilungen aus der livländischen Geschichte* / Hrsg. von der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde zu Riga. Bd. 23, Riga: Nicolai Kymmels Buchhandlung, 1924–1926, 578–582

- Gervinus, Georg Gottfried. *Geschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 3. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1853
- Goedeke, Karl. *Deutsche Dichtung im Mittelalter*. Hanover: Verlag von L. Ehlermann, 1854
- Goedeke, Karl. *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 1, Buch 4. Hanover: Verlag von L. Ehlermann, 1859
- Haar, James. The Concept of the Renaissance. *European Music, 1520–1640. Studies in Medieval and Renaissance Music* / Edited By James Haar. Rochester, New York: The Boydell Press, 2006, 20–37
- Hartmann, Karl-Günther. Nigidius. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 9. Kassel etc.: Bärenreiter, 1961, 1528–1530
- Jenny, Markus. Zwingli. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 14. Kassel etc.: Bärenreiter, 1968, 1519–1522
- Kemmler, Erwin. *Johann Gottfried Mützel (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
- Kundziņš, Kārlis. *Latviešu teātra vēsture*. 1. sējums. Rīga: Liesma, 1968
- Lejnieks, Kārlis (Dzīleja, Kārlis). Burkards Valdiss – latviešu aizstāvis XVI gadsimtā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 11 (1936), 485–493
- Lerche, Helmut. *Studien zu den deutsch-evangelischen Psalmendichtungen des 16. Jahrhunderts*. Diss., Breslau, 1936
- Mackensen, Karsten. Grønland, Grønland. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Zweite, neuarbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 8. Kassel [etc.]; Bärenreiter; Stuttgart [etc.]: Metzler, 2002, 74–76
- Mattfeld, Victor H. Waldis, Burchard. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 27. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 8–9
- Michel, Kurt. *Das Wesen des Reformationsdramas entwickelt am Stoff des verlorenen Sohns*. Diss., Düren, 1934
- Müller, Günther. *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocks*. 2. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957
- Napiersky, Carl Eduard. Burkard Waldis. *Mittheilungen aus der livländischen Geschichte*. Bd. 8, Heft 2. Rīga: Nycolai Kymmels Buchhandlung, 1856, 330–336
- Schmidt-Beste, Thomas. Waldis, Burkhard. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / Zweite, neuarbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 17. Kassel [etc.]; Bärenreiter; Stuttgart [etc.]: Metzler, 2007, 393–394
- Tomlinson, Gary. Renaissance Humanism and Music. *European Music, 1520–1640. Studies in Medieval and Renaissance Music* / Ed. By James Haar. Rochester, New York: The Boydell Press, 2006, 1–19
- Vecās Derības Svētī raksti. Psalmi* / Pēc jaunā romiešu psaltērija tulkojis priesteris Staņislavs Mozga. Čikāga: Dzimtenes Balss, 1961
- Zeids, Teodors (atb. red.). *Feodālā Rīga*. Rīga: Zinātne, 1978
- Евдокимова, Юлия; Симакова, Наталья. *Музыка эпохи Возрождения*. Москва: Музыка, 1982

MAKSS KLINGERS, JOHANNES BRĀMSS UN KOPMĀKSLAS DARBA¹ MISIJA: VĒLREIZ PAR KLINGERA BRĀMSA FANTĀZIJU (1894)

Kevins K. Kārns

Tulkojusi Maija Andersone

¹ *Kopmākslas darbs* – vācu valodā *Gesamtkunstwerk*. Sastopams arī latviskojums *totālais mākslas darbs*. – Red. piezīme.

1894. gada 1. janvārī mākslinieks Makss Klingers (*Klinger*, 1857–1920) nosūtīja Johannesam Brāmsam vērtīgu dāvanu – savu jaunāko mākslasdarbu. Tas ietvēra četrdesmit vienu gravīru un ofortu, starp kuriem bija ievietotas sešu Brāmsa vokālo kompozīciju partitūras. Savu sūtījumu Klingers nodēvēja par *Brāmsa fantāziju / Brahms-Phantasie* (Klinger, 1894 : 9). Jau pirms šī veltījuma Brāmsam viņš bija guvis plašu ievēribu kā tēlotājmākslas pārstāvis. Pēc Hugo fon Hofmanstāla (*Hofmannstahl*, 1874–1929) vārdiem, daudzi uzskatīja Klingeru *par visoriģinālāko mākslinieku, ar kādu Vācija var lepoties* (Boetzkes, 1984 : 96). Tomēr *Brāmsa fantāzija* bija kas vairāk nekā tikai kārtējais mākslinieka slaveno gravīru krājums. Tas bija darbs, kas jāredz un *jādzird* – gan burtiskā nozīmē, klausoties Brāmsa mūzikas atskaņojumu, gan skatītāja apziņā. Tas bija multimedīāls darbs, kas paplašina divdimensiju tēlu radīto iespaidu, turpinot to akustiskajā telpā. Tādējādi *Brāmsa fantāzija* uzskatāma par Klintera teorētiskajos darbos aprakstītās *telpiskās mākslas (Raumkunst)* vēl nebijušu īstenojumu. Riharda Vāgnera centieni apvienot mūziku, dzeju un tēlotājmākslu, veidojot *kopmākslas darbu (Gesamtkunstwerk)*, bija rosinājuši arī Klintera ieceri sintezēt dažādu mākslu līdzekļus savā *telpiskajā mākslasdarbā (Raumkunstwerk)*, kas burtiski piepildītu vērotāja dzīvestelpu.

Pēdējos gados Klintera *Brāmsa fantāzijas* vizuālā daļa raisījusi ievērojamu interesi mākslas vēsturnieku vidū, un daudzi atzīmējuši Klintera eksperimenta līdzību ar Vāgnera *kopmākslas* teoriju (Boetzkes, 1984 : 9–12; Botstein, 1990; Frisch, 2005 : 95–106; Mayer-Pasinski, 1982 : 4–5). Taču ciešā saikne starp Klintera krājumu un 19./20. gadsimta mijai raksturīgajām diskusijām estētikas un kultūras jomā, jo īpaši Vāgnera mantojuma kritika, ir palikusi gandrīz nepamanīta. Savā rakstā pievērsīšos jautājumam, kas ietver vairākus komplicētus šīs tēmas aspektus. Proti, kā izskaidrojams fakts, ka Klingers sava mākslasdarba mūzikas materiālam izvēlējās Brāmsu – izteikti konservatīvu un pat apzināti klasiskā stilā rakstošu komponistu, kurš daudzu laikabiedru uztverē bija Vāgnera antipods? Atbildot vēlētos paust divus apsvērumus. Pirmkārt, pētot mūzikas tekstu un Klintera vizuālo tēlu mijiedarbi, pierādīšu, ka *Brāmsa fantāzija* ietver ambivalentu kritiku par svarīgu, bet lielā mērā aizmirstu 19. gadsimta beigu kultūrkritikas virzienu; tā pārstāvji uzskatīja, ka Vāgnera piedāvātais dažādu mākslu apvienojums veicina modernā laikmeta individuālistisko ieviržu transcendenci un ievada jaunu visas cilvēces garīgās vienotības ēru. Otrkārt, semiotikas pēdējo sasniegumu gaismā vērtējot paša Brāmsa attieksmi pret Klintera krājumu, gribētos paust šādu pieņēmumu: Klingers

² *Emblēnu grāmata* (angļu valodā *Emblem book*) – neliela grāmatiņa ar ilustrācijām un tām pievienotiem tekstiem par alegoriskām tēmām, kas raisa dažādas asociācijas. Plašāk sk. raksta 43.–44. lpp. – *Tulkotājas piezīme.*

fiksējis Vāgnera ideālisma kritiku pašam Brāmsam raksturīgā veidā – viņš ietērpis Vāgnera ekspresīvos jauninājumus apzināti klasiskā formā, vienīgi atšķirībā no Brāmsa izvēlēties nevis klasisko simfoniju, bet barokālo jūtamaļai noslieci uz fantastiku, nebija tikai *metafizisks sapņotājs* vai *mags, kurš rada burvju mākslu*, kā rakstīja kāds viņa laikabiedrs un kritiķis (Bahr, 1897 : 219). Drīzāk jāsecina: Klingera *brāmsiskais* komentārs par Vāgnera mantojumu vismaz reizēm liecina par viņu kā par *ambivalentu* modernistu (Frisch, 2005 : 7–35; Janik, 2001 : 15–36), kura darbs, izsakoties kāda cita laikabiedra vārdiem, stingri *sakņojas sava laikmeta kritikā* (Singer, 1909 : x).

Kopmākslas misija

Kaut arī *Brāmsa fantāzija* bija vienīgais Klingera darbs ar mūzikas komponentu, tas nebūt nebija pirmais mākslinieka mēģinājums Vāgnera iedvesmotajā multimediju laukā. Patiesi – kā trāpīgi norādījis viens no pētniekiem (Boetzkes, 1984), Klingers nostājies uz *kopmākslas* takas jau ilgi pirms darba pie *Brāmsa fantāzijas*: savu *telpiskās mākslas* teoriju viņš formulējis 1891. gadā izdotajā grāmatā *Malerei und Zeichnung (Gleznošana un zīmēšana)*; Klinger, 1987 : 44). Jau agrā jaunībā aizrāvēis ar tēlotājmākslu, Klingers spoži debitēja vācu publikas priekšā ar ofortu sēriju *Cimds (Ein Handschuh)*, kuru viņš 1878. gadā izstādīja Berlīnes Ķeizarišķajā Mākslu akadēmijā, gūstot lielus panākumus. Lielāko daļu nākošās desmitgades Klingers veltīja gravīru krājumiem, starp kuriem bija arī *Ieva un nākotne (Eva und die Zukunft, 1880)*, *Kāda dzīve (Ein Leben, 1884)* un *Kāda mīlestība (Eine Liebe, 1887)* (Gleisberg, 1992; *Max Klinger, 2007*; Singer, 1909; Varnedoe, Streicher, 1977). 1883. gadā Klingers paša vēlāk formulēto *telpiskās mākslas* ideālu mēģināja realizēt kādā vestibilā sava mecenāta Jūliusa Albersa villā Berlīnē. Tur viņš apgleznoja sienas, griestus, pat durvis, kamīnu un arī namā izvietotās skulptūras. Tādējādi villas viesu uzņemšanai bija sagatavota māksliniecišķi augstvērtīga telpa (Boetzkes, 1984 : 60–63). Nākošajos gados Klingeru arvien vairāk vilināja viens *telpiskās mākslas* projekta aspekts – polihroma jeb daudzkrāsaina skulptūra, un 1893. gadā viņš šajā tehnikā pabeidza savu darbu *Jaunā Salome (Die Neue Salome)*, kuru apbrīvoja Brāms (Boetzkes, 1984 : 16; *Johannes Brahms an Max Klinger, 1924* : 9). Klingera populārākā polihromā skulptūra ir viņa veidotā Ludviga van Bēthovena statuja, kas kļuva par centrālo darbu Vīnes secijas 14. izstādē 1902. gadā. Tās atklāšanā tika atskaņots Bēthovena Devītās simfonijas pārlikums kamerorķestrim, kura veidotājs un diriģents bija Gustavs Mālers. Savukārt izstādes ietvaros uz sienām ap Bēthovena statuju bija izvietota Gustava Klimta (*Klimt, 1862–1918*) *Bēthovena frīze/Beethoven Frieze* (Bisanz-Prakken, 1977; Bouillon, 1988; Comini, 1987; *Johannes Brahms an Max Klinger, 1924*).³

³ Vairāki pētnieki pauduši viedokli, ka Klingera *telpiskās mākslas* teorija tieši ietekmējusi Vīnes secijas darbu un, iespējams, kļuvusi arī par 14. izstādes impulsu (Bouillon, 1988 : 12–15; Celenza, 2004).

Izmantoto materiālu ziņā *Brāmsa fantāzija* Klingera daiļradē patiesi ir unikāla, taču reizē tā ietilpst šī mākslinieka vispārējo interešu sfērā kā viens no viņa daudzajiem multimedijālajiem eksperimentiem. Turklāt,

abstrahējoties no darba uzbūves, varam konstatēt, ka *Brāmsa fantāzijai* ir daudz kopīga ar vairāku Klingera vācu laikabiedru pētījumos paustajām idejām: arī šeit meklēta radoša pieeja vēl arvien ietekmīgajam Vāgnera mantojumam un it īpaši viņa joprojām nenovērtētajai *kopmākslas* jeb *Gesamtkunstwerk* teorijai. Laikā pēc Otrā pasaules kara šis Vāgnera mantojuma aspekts jau gandrīz piemirsts, turpretī 19. gadsimta nogalē neskaitāmi mākslinieki, filozofi, sociologi un pat politiķi pētīja *kopmākslas* ierosmi pārveidot ne tikai māksliniecisko jaunradi, bet arī indivīda psihi un sabiedrību kopumā. Kā turpmāk redzēsīm, virkne tēmu, kas šajos pētījumos izkristalizējušās, it skaidri izpaužas arī Klingera veltījumā Brāmsam. Arī vienlaikus noritējušais darbs pie estētikas traktāta *Malerei und Zeichnung* uzskatāms par Klingera ieguldījumu Vāgnera iedvesmotajā, 19. gadsimta beigām raksturīgajā teorētiskās domas virzībā.

Traktātā *Malerei und Zeichnung* Klingers saistoši apraksta tēlotājmākslas vēsturisko evolūciju, un viņa paustās idejas sasaucas ar Vāgnera vēstījumu par mūzikas un drāmas vēsturisko attīstību darbā *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Nākotnes mākslasdarbs*, 1849). Vāgners apcer, kā mūzikas māksla apvienojusi dzeju un deju sengrieķu drāmā, savukārt Klingers pēta, kā krāsa senāko tautu un laikmetu mākslasdarbos (sniedzoties līdz grieķu tempļu mākslai) apvienojusi arhitektūru, glezniecību un skulptūru. Un, tāpat kā grieķu sabiedrības vēsturiskais pagrimums Vāgneram nozīmēja drāmas mākslinieciskās vienotības beigas, arī Klingers senāko civilizāciju norietu saistīja ar bezkrāsainas skulptūras un neizrotātas arhitektūras parādīšanos – tādejādi, viņaprāt, zuda senās saites starp šīm mākslām un glezniecību (Klinger, 1987 : 44–48; Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 81–86):

Šobrīd mums ir arhitektūra un skulptūra, glezniecība un reproduktīvā māksla, un pat dekoratīvā un lietišķā māksla. Bet mums trūkst lielas, kompozītas izteiksmes formas, kas varētu atspoguļot mūsu dzīves pieredzi. Mums ir daudz dažādu mākslu, bet nav Mākslas (Klinger, 1987 : 48).

Šie Klingera vārdi skan kā no Vāgnera grāmatas ņemti (sk. Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 69–70). Vēl vairāk: līdzīgi kā Vāgners uzskatīja grieķu drāmas atmiršanu par plaša sabiedrības pagrimuma cēloni un atspoguļojumu, arī Klingers bija pārliecināts, ka reiz vienoto, kompozīto mākslas formu sašķelšanās novedusi pie modernajam cilvēkam tik raksturīgās atsvešinātības un radošas impotences. Viņš rakstīja par sava laika vācu sabiedrību:

Līdztekus šīs lieliskās, progresīvās pasaules apbrīnošanai un pielūgsmei mēs sastopamies ar rezignāciju, atbalsta trūkumu un galēju postu, kurā nožēlojamais radījums savā smieklīgajā niecībā ir iestidzis nebeidzamās pretišķībās starp vēlmēm un iespējām (Klinger, 1987 : 33).

Klingers pats skaidroja, ka viņa centieni no jauna apvienot mākslas t. s. *telpiskajā mākslasdarbā* (*Raumkunstwerk*) esot tas pats, pēc kā Vāgners tiecās un ko panāca savās mūzikas drāmās (Klinger, 1987 : 30).

⁴ Kaut arī jau daudz ir rakstīts par politisko un sociālo ideālismu, kas izpaužas Vāgnera radošajā darbā, šis kopmākslas teorijas aspekts pieminēts reti un arī tad vien garāmejojot (Frisch, 2005 : 91–93; Solie, 2004 : 161–168; West, 1994 : 122–123).

Taču tieši tas, *pēc kā Vāgnera tiecās*, pēdējā laikā nav guvis pietiekamu ievēribu šī komponista daiļrades pētnieku vidū: viņa mērķis bija Vācijas un galu galā visas Eiropas sabiedrības pārveidošana, lai modernajai pasaulei raksturīgā individuālisma un atsvešinātības vietā stātos ar jaunu spēku atdzimusi sabiedriskās un garīgās kopības apziņa. Zīmīgi, ka par šādas pārveides katalizatoru, pēc Vāgnera domām, vajadzēja kļūt pašam *kopmākslas darbam*.⁴ Kaut gan jau 19. gadsimta 50. gados pēc iepazīšanās ar Artura Šopenhauera filozofiju Vāgnera aizrautība sociālo reformu jomā krietni noplaka, viņš visu mūžu palika uzticīgs savai senajai pārliecībai – viedoklim, ka *kopmākslas darba* radīšana un tādējādi gūtā pieredze vienos gan sašķeltās sabiedrības individuālos locekļus, gan atsevišķus mākslas veidus, kā tas savulaik bijis grieķu drāmā. Traktātā *Das Kunstwerk der Zukunft* Vāgner skaidro iecerētā multimedialā darba ideju – tas būs tik sarežģīts, ka to radīt spēs tikai veselas mākslinieku apvienības kopīgi pūliņi, un katram atsevišķi tajā būs jāiegulda visas savas īpašās spējas. Tātad jābūt sabiedriskam pasākumam, kas prasa spēku apvienošanu un demonstrē kolektīvā darba augļus ikvienā jaunrades posmā. Vāgner raksta:

Lielais kopmākslas darbs jāuztver..kā nākotnes cilvēkiem nepieciešams, kolektīvs darbs. [...] Individuāls gars, kurš radoši tiecas pēc atdzimšanas dabā, nespēs radīt nākotnes mākslu. Tas būs iespējams tikai dzīvības spēka pilnam kolektīvam (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 60–61).

Patiešām, Vāgner turpina, kopības gars, kas ir priekšnoteikums šādu mākslasdarbu radīšanai, nav nekas cits kā patiesa un jēgpilna *nākotnes reliģija*. Tas veido garīgi vienojošu alternatīvu un dod pretsparu Eiropas jucekļīgajām jūdu-kristiešu ticībām. Nākotnes reliģija ir kopības reliģija, Vāgner apgalvo (šīs viņa idejas shematisku attēlojumu sk. 33. lpp.).

Bet mēs, nelaimīgie cilvēki, vienalga, cik starp mums būtu tādu, kas sajūt iekšēju dziņu piedalīties nākotnes mākslasdarba radīšanā, nekad neiepazīsim šo vienotājspēku, šo nākotnes reliģiju, kamēr būsīm individuālisti un vienpatņi [...] Mākslasdarbs ir reliģijas dzīvā izpausme. Bet reliģijas nav mākslinieku izdomātas; tās dzimst kopības dzīlēs (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 63).

Vienā no pēdējām publicētajām Vāgnera esejām, pēcvārdā viņa 1880. gadā izdotajam darbam *Religion und Kunst (Reliģija un māksla)*, autors atgriežas pie šīs tēmas un uzsver, ka garīgas vienotības kopšana un ar to saistītā sabiedriskā atdzimšana ir visu radošo pūliņu galvenais mērķis. *Mēs apzināmies cēloni vēsturiskā cilvēka pagrimumam un arī viņa atdzimšanas nepieciešamību*, Vāgner pasvītro, uzrunādams savus domubiedrus māksliniekus. *Mēs ticam, ka šī atdzimšana var notikt, un veltām savus spēkus tās veicināšanai visos iespējamajos veidos* (Wagner, 1911–1914, Bd. 10 : 263). Tādējādi Vāgnera vārdi par *kopmākslu* un tās misiju viņam raksturīgā, netiešā un fragmentārā veidā ieskicē holistisku, daudzējādā ziņā metafizisku sistēmu cilvēces un sabiedrības pārveidošanai, tieksmi pēc tādas sabiedrības, kurā garīga, sociāla un mākslinieciska vienprātība katra atsevišķi ir gan sekas, gan abu pārējo īpašību garant.



19. gadsimta pēdējā ceturksnī neskaitāmi Eiropas rakstnieki un intelektuāļi pārtvēra Vāgnera *kopmākslas* teoriju, lai to izmantotu sev tuvo māksliniecisko, sociālo un politisko jautājumu risināšanā. Jaunais Frīdrihs Niče, piemēram, saskatīja tajā modeli vienotībai, kuru Vācijai būtu vēlams sasniegt izglītības laukā. *Ļoti iespējams, ka Vāgners iznīcinās vāciešu interesi par darbošanos atsevišķās mākslās*, Niče rakstīja 1874. gadā.

Varbūt, ejot viņa pēdās, mums pat izdosies formulēt vienotas izglītības sistēmas ideju – tādu, kuru nevar izveidot, mehāniski apvienojot atsevišķas prasmju un zināšanu jomas (Nietzsche, 1995 : 320).

Tagad jau gandrīz aizmirstajam, bet savulaik Māleru spēcīgi iespaidojušajam Vīnes dzejniekam Zigfrīdam Lipineram (*Lipiner*, 1856–1911) – vienam no pirmajiem Niče ideju popularizētājiem – Vāgnera postuļātu metafiziskais zemteksts bija visbagātākais iedvesmas avots. Savu 1878. gadā tapušo apcerējumu, kas izdots vēl pirms Vāgnera *Religion und Kunst*, Lipiners noslēdza ar apgalvojumu par mākslinieka misiju būt garīgajam vienotājam. Plaši citējot *Parsifāla* libretu un paužot no Šopenhauera aizgūtu pārlicību par visas esības būtisko identitāti, Lipiners visu mākslinieku vārdā paziņoja:

Nomainīt caur individualizāciju iegūtu vienreizību ar apziņu par vienotību ar visu eksistējošo, mesties ceļos kā laicīgai būtnei, piecelties kā mūžīgai – tas ir mūsu moto (Lipiner, 1878 : 17–18).⁵

Patiesi, Vāgnera iedvesmotie apcerējumi par *kopmākslu* un tās šķietami neierobežoto spēju pārveidot indivīdus un sabiedrību nebija raksturīgi tikai vāciski runājošajai Eiropai vien. Vienā no skaļākajām tālaika polemikām kāds anonīms britu autors (kā vēlāk noskaidrots, Alfrēds Egmonts Heiks/*Hake*) publikācijā *Regeneration* (*Reģenerācija*, 1896) sniedz atbildi Vīnes kritiķa Maksa Nordava (*Nordau*, 1849–1923) sensacionālajam rakstam *Entartung* (*Deģenerācija*, 1895) un piedāvā Vāgnera *kopmākslas* teoriju uztvert kā iedvesmas avotu kārotajai visas Eiropas sabiedrības sociālistiskajai pārveidei (Hake, 1896 : 38). Šis autors uzskata:

Mākslas, operā demonstrējušas savu solidaritāti un neatkarību, pametīs šo mākslīgo patvērumu un apmetīsies uz dzīvi mūsu mājās un mūsu administratīvajās ēkās, mūsu ielās un sabiedriskajās vietās, mūsu arēnās un mūsu tempļos. [...] Cilvēks, kurš domā un raksta, mākslinieks, kurš glezno vai komponē, zemnieks pie arkla, ogļracis dziļi pazemē – visi dod savu ieguldījumu, lai veicinātu jaunas ēras atnākšanu, kad mākslas

⁵ Lipiners citē *Parsifāla* libretu, kas pabeigts un pilnībā publicēts 1877. gadā, piecus gadus pirms pašas operas (Lipiner, 1878 : 12–13).

cildinās dzīvi, darbu, prieku un atdzimušo cilvēci un tiks realizēts viss, par ko Vāgners sapņoja, radīdams savus darbus (Hake, 1896 : 228–229).⁶

⁶ Tomass S. Greijs nesen paudis interesantu viedokli par Nordava darbu un deģenerācijas jēdziena lietojumu gadsimtu mijas diskusijā par Vāgneru un vāgnerismu (Grey, 2002).

Savukārt Mārša Mortone nesen publicētajā, lietpratīgajā Klingera teorētisko rakstu analizē pierāda, ka arī šis autors nopietni domāja par vācu kultūras pārveidi. Skaidrodams savus uzskatus par glezniecību, zīmēšanu un multimedialiem darbiem, viņš centās panākt zināmu *reģenerāciju* vācu mākslā, kurā, viņaprāt, salīdzinot ar franču un itāļu mākslu, stilistiskās novitātes ziņā valdīja kaunpilna atpalcība (Morton, 1995).

Raksta turpinājumā pievērsīšos Klingera *Brāmsa fantāzijas* muzikālajiem un vizuālajiem tēliem un to apvienojumam, kas uztverams kā spēcīga, ambivalenta un izteikti *brāmsiska* kritika tikko raksturotajiem Vāgnera uzskatiem. Debates par Klingera krājuma tematisko izkārtojumu vēl arvien turpinās, savukārt tā mūzikas materiāls nepārprotami ietver divas daļas (Brachmann, 1999 : 121–124). Pirmajā no tām piecas Brāmsa solodziesmas⁷ par mīlestību un zaudējuma sāpēm papildina vizuāli tēli, kas pauž viena indivīda veltās pūles saplūst mīlestībā ar otru. Klingera krājuma otrajā daļā Brāmsa *Liktensdziesmas* (*Schicksalslied*, skaņdarbs korim un orķestrim op. 54) pilnu partitūru ilustrē Prometejam veltītā mīta tēli; tie vēstī, cik veltas ir cilvēka cerības saņemt no augstākās varas grēku piedošanu un arī mākslinieka pūles pārveidot sabiedrību no iekšienes – cerības, kam impulsu devis Vāgners. Kaut arī krājums ir tieši tāds mākslu apvienojums, kādu sludināja Vāgners, Klingera *Brāmsa fantāzijas* divas daļas ar skaņu un vizuālo tēlu palīdzību veido divus vēstījumus, kas klaji noraida kā sociālos, tā garīgos solījumus, kurus Vāgnera sekotāji saistīja ar *kopmākslu*.

⁷ Šo dziesmu nosaukumi – *Sena mīla* (*Alte Liebe* op. 72 nr. 1), *Ilgas* (*Sehnsucht* op. 49 nr. 3), *Vienatnība klajā laukā* (*Feldeinsamkeit* op. 86 nr. 2), *Svētdienas ritā* (*Am Sonntag Morgen* op. 49 nr. 1) un *Ne māju, ne dzimtenes* (*Kein Haus, keine Heimat* op. 94 nr. 5).

Brāmsa fantāzijas pirmā daļa: mīlestība

Dažādās neveiksmes un vilšanās, ko atspoguļo gan mūzika, gan attēli Klingera krājuma pirmajā daļā, ir īpaši nozīmīgas Vāgnera daiļrades kontekstā – Vāgners uzskatīja, ka tieši *mīlestība* būs tas virzītājspēks, kas sniegs impulsu sabiedrības pārveidei. Apcerējumā *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Nākotnes mākslasdarbs*) viņš uzsvēra: savstarpēja mīlestība būs kā dzirkstele, kas liks iekvēloties kopības garam un iedvesmos kolektīvo gribu, lai radītu *kopmākslas darbu* (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 62, 68–71). Tieši atteikšanās no mīlestības, neizpratne un neuzticēšanās tai ārda sabiedrības dažādās daļas *Nībelunga gredzenā* (Magee, 1988 : 102–125). Savukārt vīzija par divu indivīdu metafizisku savienību, kuras pamatā ir romantiska mīlestība, iedvesmoja Vāgneru radīt *Tristanu un Izoldi* (Chafe, 2005 : 3–5, 209–220; Scruton, 2004 : 125–159). Taču *Brāmsa fantāzijas* pirmajā daļā nepārprotami pausta vilšanās mīlestībā un tās solītajā vienotajā kopībā. Un šādu iespaidu panāk pats Brāms ar pirmo Klingera izraudzīto dziesmu.



Klingera Brāmsa fantāzijas pirmā lappuse ar Brāmsa dziesmu *Sena mīla* (*Alte Liebe* op. 72 nr. 1), 1.–9. t. (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Veltījums Brāmsam sākas ar šādu ainu: vīrs, kuram līdzās atainots viņa iztēles auglis (spārnota figūra), aizrautīgi lasa nejauši uzietas vēstules.

Zīmīgi, ka Brāmsa dziesmā pieminētā *jaunā laime* nepavisam nav jauna, drīzāk tā ir dziesmas nosaukumā pieteiktā *alte Liebe* jeb *senā mīla* vai, precīzāk – *atmiņas* par senu mīlu. Un Brāmss ar sev raksturīgo ironiju liek sajust, ka šīs atmiņas nebūt nav patīkamas, jo neraisa dziesmas varonī maiguma izjūtu, neliek iztēlē no jauna savienoties ar mīloto, bet gan modina senas sāpes – tikai jaunās skaņās. Pirmās divas dzejrindas Brāmsa dziesmā izskan neuzkrītoši. Taču, kad dzejnieks turpina atklāt *jaunās laimes* īsto būtību, Brāmss smalki un neuzkrītoši sāk *šūpot pamatu zem kājām*; šādu iespaidu rada daudzie solopartijas pirmā motīva (re–mibemol–sol–fadiēz) atkārtojumi, kas drīz vien jau kļūst uzmācīgi, tiek sniegti uz oktāvu dubultojuma fona un griezīgi artikulēti uz vāmajām taksdaļām (sk. 1. piemēru):

*Šajā pavasara rītā, tik drūmi mākoņainā un siltā,
Šķiet, ka atkal esmu ticis ar senas mīlestības sāpēm.*

1. piemērs (*Sena mīla*)

a) 1.–3. t.

Bewegt, doch nicht zu sehr

Es kehrt die dunkle Schwalbe aus

b) 11.–12. t.

Glück. An

Vienlaikus tiek gatavota arī modulācija uz Mībemol mažoru (tas parādās 13. taktī), kas iezīmē atkāpi no dziesmas pamattonalitātes sol minora.

Mūzikas un teksta turpinājums rada iespaidu, ka dziesmas varonis pakāpeniski zaudē realitātes izjūtu. Brāmsis *atsviež* mūs vēl tālāk no tonalitātes, vedot cauri šķietami bezmērķīgai modulāciju virknei, lai negaidīti iznirtu melīga rezumējuma iluzorajā drošībā 34.–35. taktī:

*Kāds it kā maigi pieskaras manam plecam,
Nošalc it kā dūjas spārnu vēdas.
Es dzirdu klauvējienu pie savām durvīm, bet ārā neviena nav;
Es sajūtu jasmīnu smaržu, un pašu jasmīnu nav.*

2. piemērs (*Sena mīla*: 33.–36. t.)

und ist doch meine Hand draus; ich

ai me

immer bewegter

p

sempre cresc. ed agitato

r

Pēdējais pants uztverams kā gremdēšanās atmiņu bezdibeni, un šeit parādās uzmācīgā sākummotīva atkārtojums – tagad tas izklāstīts trīs balsīs (3. a un 3. b piemērs). Dziesmas pēdējā rindā kādreizējais mīlnieks pauž ilgus pēc takas, kuru viņš nav izvēlējis, un apjausmu, ka jūtas emocionāli šķirts no šīs pasaules; visbeidzot, klavierpartijā skan vairs tikai oktāvās dubultotais sākummotīvs (3. c piemērs):

*Es dzirdu saucieni no tāles un sajūtu sev pievērstu acu skatienu.
Sens sapnis pārņem mani savā varā un aizved pa savu taku.⁸*

⁸Nesen publicēts detalizēts Pola Berija pētījums par dziesmas *Sena mīla/Alte Liebe* motīvu struktūru (Berry, 2007).

3. piemērs (*Sena mīla*):

a) 38. t.

b) 49.–51. t.

c) 55.–59. t.

Otru krājumā ievietoto skaņdarbu – Brāmsa dziesmu *Ilgas* (*Sehnsucht* op. 49 nr. 3; teksta autors Jozefs Vencigs, pēc bohēmiešu tautasdziesmas motīviem) – Klingers ilustrē, paužot pārdomas par psiholoģisko traumu, ko rada zaudēta mīlestība. No vienas puses, dzejas teksts skan kā cerīga, apzināta vēlme, par spīti visiem šķēršļiem, atkal savienoties ar mīloto. Un Brāmsa mūzika šim tekstam šķiet bezmaz vai pastorāla:

Aiz šiem biežajiem mežiem tu kavējies, mana dārgā mīlotā,
 Tālu, ak, tik tālu prom!
 Šķelieties, klintis, nolīdzinieties, ielejas,
 Lai es vēlreiz varētu ieraudzīt, vēlreiz varētu skatīt
 Manu tālo, manu tālo, mīloto meiteni!

4. piemērs (J. Brāmss, *Ilgas*: 1.–6. t.)

Langsam

38



Tomēr šķiet, ka Klingeram nozīmīga bijusi pirmā rinda: *Aiz šiem biežajiem mežiem tu kavējies, mana dārgā mīlotā* – un atslēgas vārds ir *kavējies* (t. i., nenāc atpakaļ). Tieši šim vārdam pieskaņots Klingera attēls ar nosaukumu *Aukstā roka* (*Die kalte Hand*). Tajā redzams vientuļš vīrietis, kurš mēģina noturēties, ķeroties pie koku zariem, kamēr no augšas nolaižas kāds gars (mīlotās rēgs?) un aizskar viņu ar *aukstu roku*.

Klingers, *Aukstā roka* – 7. attēls no *Brāmsa fantāzijas* (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Meditāciju par ilgām Klingers noslēdz ar gravūru *Mīlaspāris istabā* (*Liebespaar im Gemach*).

Šajā attēlā centrālā tēla vientulība ir nepārprotama, jo nekāda *pāra* nav, vai arī tas nav skaidri redzams. Varbūt Viņa ir aizmigusi gultā kaut kur Viņam aiz muguras? Ja tā, tad Viņa vienatnīgā pamestība, skaudrā atšķirtības sajūta, par spīti kopīgajai gultai, ir izcili atveidota. Bet varbūt partneres klātbūtne ir tikai Viņa iztēles auglis, jo, kā vēsta dziesmas teksts, Viņai labāk patīk kavēties kaut kur aiz mežiem?

Dziļā aiza starp šķitumu un īstenību ir tēma, ko nepārprotami pauž *Svētdienas rītā* (*Am Sonntag Morgen* op. 49 nr. 1) – trešā dziesma Klingera krājumā. Ārēji šķiet, ka svētdienas rīts ir itin jauks. Bet, kā dziesmas varonis pavēsta savai neuzticamajai mīlotajai – *Es zinu, kur tu biji*. Skaņdarba gaitā mīlotās meli mijas ar dziesmas varoņa centieniem noslēpt pasaules acīm savu nelaimi. *Kad daudzi cilvēki, kas tevi redzēja, viņš vēsti, man stāstīja, ko esi darījusi, es skaļi smējos un sāku pat dziedāt, lai pēc tam viens atgrieztos savā istabā, kur raudāju cauru nakti un izmisumā laužīju rokas*. Šīs pēdējās rindas rotā ilustrācija uz lapas malas – līdz jostas vietai ūdenī iegrimis cilvēks, kurš (iespējams, tikai uz laiku) glābjas no noslīkšanas, pieķeroties niedru pudurim (sk. Singer, 1909 : 197).

Pēdējā dziesma Klingera krājuma pirmajā daļā rada visspēcīgāko emocionāla tukšuma ainu, kāda tēlotājmākslā vispār iespējama. Šeit mākslinieks pievienojis pilnu Brāmsa dziesmas *Ne māju, ne dzimtenes* (*Kein Haus, keine Heimat* op. 94 nr. 5) partitūru, kas izvietota lapas apakšpusē. *Ne māju, ne dzimtenes, ne sievas, ne bērna, vēsti teksts, es mētājos kā salmiņš visos vējos. Te augšā, te lejā, gan še, gan tur – neprasi no manis neko, pasaule; vai es tev esmu ko lūdzis?* Absolūto pamestību Klingers dzīvi ilustrē, atstājot visu lapas augšpusi tukšu – it kā gaidot, ka kāds to aizpildīs. Dziesmas varoņa dzīves ceļa līkloči negūst nekādu vizuālu atainojumu; visā *Brāmsa fantāzijā* tā ir vienīgā neizrotātā lapa. Ne velti mākslas vēsturnieks Kērks Varnedo savā monogrāfijā (gan neminot dziesmu *Ne māju, ne dzimtenes*) atzīmē, ka Klingers *nemaldīgi izjuta tukšas telpas spēcīgo iedarbību*. Bieži vien, raksta Varnedo, tukšās vietas *ir svarīgas ne tikai kā formāls papildinājums, bet arī, un pirmām kārtām, kā līdzeklis gravūrā izteiktās domas paspilgtināšanai; tām ir pašām savs stāsts, kas vēstījumu paplašina laikā vai arī kāpina emocijas* [Varnedoe, Streicher, 1977 : xix–xx].

Klingera vizuāli tvertais klusums – noslēguma žests šajā izvērstajā mūzikas un gravūras meditācijā par indivīda nespēju rast papildījumu mīlestībā – runā skaļāk par jebkuru tēlu.



Klingers, *Mīlaspāris istabā* – 9. attēls no *Brāmsa fantāzijas* (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Brāmsa fantāzijas otrā daļa: Prometejs

Klingera krājuma otrajā daļā pilnu Brāmsa *Liktensdziesmas* (*Schicksalslied* op. 54) partitūru ietver tēli no Prometeja mīta; tādējādi padziļināta jau iepriekš aizsāktā meditācija par neglābjamu izolāciju un iezīmēta pāreja no atsevišķa indivīda dzīves atainojuma uz plašākām sabiedriskām un garīgām sfērām. Klingera darbā atainotais Prometejs kā diena un nakts atšķiras no Vāgnera un viņa sekotāju apdziedātā. Vāgner savā apcerējumā *Die Kunst und die Revolution* (*Māksla un revolūcija*, 1849) uzsvēra: tieši tas, kā Eshils pasniedz stāstu par šo titānu (*dziļāko no visām traģēdijām*), modināja atēniešos kopības garu, iedvesmoja viņus *apvienoties visciešākajā savienībā*

pašiem ar sevi, savu sabiedrību, savu dievu (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 11). Savukārt apcerējumā *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Nākotnes mākslasdarbs*) Vāgner apsveica Bēthovenu kā *otru Prometeju, brālīgu Prometeju*, kurš apvienos cilvēci ar savas Devītās simfonijas fināla kori (Wagner, 1911–1914, Bd. 3 : 95). Vispaliekošāko titāna tēlu gadsimta nogalē tomēr, iespējams, radīja nevis Vāgner, bet Niče, kurš izmantoja Prometeju kā simbolu cilvēces gaidāmajai atmodai, kad tiks sveikta cilvēka radoša, intuitīva sensibilitāte, un tā realizēsies caur Vāgnera mūzikas drāmu spēku – šī ideja atainota viņa 1872. gadā izdotās grāmatas *Die Geburt der Tragödie* (*Traģēdijas dzimšana*) titullapas gravūrā.

Die Geburt der Tragödie

aus dem Geiste der Musik.



Ničes *Die Geburt der Tragödie* (1872)
titullapas ksilogrāfija

40



Klingers, *Atbrīvotais Prometejs* (*Der befreite Prometheus*) – 37. attēls no *Brāmsa fantāzijas* (publicēts ar Hārvarda Universitātes Hotona bibliotēkas atļauju, bibliotēkas nr. 820.94.4895)

Līdzīgi kā Eshila klasiskajā senā mīta izklāstā, arī Klingera gravūrā Prometejs, kurš atnes cilvēkiem uguni, par sodu tiek pieķēdēts pie klints kāda kalna galotnē; šeit titāna miesu knābā ērgļi, līdz viņu atbrīvo Herkules (*Max Klinger*, 2007 : 132–135; *Singer*, 1909 : ilustrācijas 202–206, 228). Niče Prometejs pēc šā pārbaudījuma rādīts kā uzvarētājs, kurš ar labo kāju piespiedis pie zemes savu mocītāju ērgļi un skatienu izaicinoši pavērsis pret debesīm, taču Klingera Prometeju pārdzīvotais ir salauzis.

Vāgnera Prometejs bija cilvēku vienotājs, turpretī Klingera Prometejs tāds nepavisam nav: kamēr viņa sekotāji gaidoši un acīmredzamā apjukumā raugās viņā no lejas – no ūdeņiem (kā redzams iepriekšējā attēla apakšējā kreisajā stūrī), viņš neskatās uz tiem un nevar pat saņemties, lai pieceltos. Klingers it kā saka: mūsu varoni, kurš atnesa cilvēkiem zināšanu gaismu, garīgi ir iznīcinājis klajais atgādinājums, cik ierobežotas spējas dievi viņam lēmuši. Kaut arī Prometejam izdevies nozagt uguni no debesu mājokļa, ne viņš, ne viņa šis pasaules sekotāji nekad nebaudīs apgaismību vai harmonijas un miera izjūtu, kas piešķirta vien augstākām būtnēm.

Klingera piedāvātajā Prometeja mīta pārstāstā neapšaubāmi jūtama Brāmsa ietekme. Lai gan Brāmsa *Liktensdziesma* nav tieši saistīta ar Prometeja tēlu, tā tomēr ir izvērsta meditācija tieši par tēmu, kurai pievēršas Klingers – nepārvaramo plaisu, kas šķir mirstīgo cilvēku no dievības, un līdz ar to par nespēju gūt gandarījumu garīgajā laukā. Dziesmas teksta autors ir Frīdrihs Helderlīns (*Hölderlin*, 1770–1843):

*Jūs klejot tur augšā gaismā,
Kur mīksts pamats, svētie nemirstīgie!
Jūs viegli aizskar
Dievu mirgojošās vēsmas,
Kā mākslinieces pirksti
Aizskar svētās stīgas.*

*Bezrūpīgi, kā gulošs bērns,
Elpo debesu iemītnieki,
Šķīsti sargāts
Kautrā pumpurā,
Viņu gars
Zeļ mūžīgi,
Un viņu svētlaimīgās acis
Veras rāmā,
Mūžīgā skaidrībā.*

*Bet mums nav lemts
Atpūsties nevienā mājvietā.
Ciešanu mocītie cilvēki
Pazūd, klūp,
Akli klejojot
No vienas stundas līdz nākamajai,
Kā ūdens, kas no klints lejup
Uz klinti plūst,
Gadu pēc gada, pazūdot Nezināmajā.*

Brāmsa mūzika diviem pirmajiem Helderlīna dzejoļa pantiem ieturēta rāmi mierīgā gaisotnē: stīgu instrumenti legato atskaņo lēnu, gurdenu melodiju Mibemol mažorā, kamēr koris dzied gandrīz ideālā homofonā saskaņā. Taču trešajā pantā, kur Helderlīns pretstata dievu dzīvi un cilvēku dzīvi uz Zemes, Brāms pārstē ar krasiem kontrastiem: ātra, saraustīta vokālā līnija, homofonas faktūras vietā imitāciju polifonija (193.–251. t.), Brāmsam raksturīga, dezorientējoša polimetrija (145.–153., 305.–312. t.), un tas viss kontrastējošā do minora tonalitātē vai arī tonāli nenoturīgā izklāstā.

Tomēr, apliecinot radošu brīvību, komponists šādu ievirzi nesaglabā līdz dziesmas beigām. Helderlīna pēdējam pantam seko mulsinoša bezvārdu pēcspēle, kurā *dievu mūzika* no dziesmas sākuma izskan pārveidotā orķestrācijā (koka pūšamie spēlē stīgu instrumentu partijas) un ne vairs Mibemol mažora tonalitātē, bet Do mažorā. Protams, Do mažors ir harmoniski tāls sākumtonalitātei; tādējādi Brāms radījis skaņdarbu, kas beidzas ne tajā tonālajā sfērā, kurā sākās. Iespējams, ka viens no šīs

⁹ Vīnes kritiķis Eduards Hansliks 1872. gadā publicētā recenzijā par *Liktensdziesmu* norāda, ka tās orķestra pēcspēle atklāj mums pašas mūzikas pārveidotājspēku (Hanslick, 2009).

tonālās pārvērtības modeļiem (tiesa, neesmu uzgājis literatūras avotus, kur šāda varbūtība tiktu apspriesta) ir *Tristans un Izolde*, kur plaša mēroga tonāla maiņa no la minora uz Si mažoru pavada abu varoņu pārvērtības – it īpaši tas attiecas uz Izoldi un viņas *mīlas nāvi* (*Liebestod*). Šādu *pārveidojošu* interpretāciju ierosināja jau Eduards Hansliks⁹, un tā sasauca ar Džona Daverio slaveno Brāmsa *Liktensdziesmas* analīzi. Atgādināšu Daverio atziņu – lai cik tāls būtu beigu Do mažors sākotnējam Mibemol mažoram, tomēr Mibemol mažors ir paralēlā tonalitāte do minoram, kurā komponēts Helderlīna dzejoļa trešais, traģiskais, cilvēcei veltītais pants. Tādējādi, kā raksta Daverio, *Brāmss piedāvā mediāciju (harmonisku saikni) starp dievu un cilvēku valstībām, kuras Helderlīna dzejolī acīmredzami trūkst* (Daverio, 1993 : 107).

Ļoti iespējams, ka Daverio tiešām uzminējis Brāmsa nodomu. Bet, manuprāt, ir vēl viens veids, kā interpretēt dziesmas beigas – un tas vairāk sasauca ar Klingera piedāvāto *Liktensdziesmas* versiju. Patiešām, pēcspēlē sākotnējo *dievu mūziku* nomaina cilvēka *tonālā pasaule* (plašā nozīmē). Taču šajā pārejā paši *debesu mūzikas* pamati – tās sākotnējā tonalitāte – pazūd. Un līdz ar instrumentācijas maiņu pārvēršas pat melodijas skanējums. Gribētos apgalvot, ka tādējādi Brāmsa mūzika pauž cilvēces neizbēgami *prometejisko* vēlmi izcīnīt arī sev tās balvas un garīgās harmonijas izjūtu, kas lemta vien augstākām būtnēm. Tomēr vienlaikus šī dziesmas īpatnība apliecinā: lai kādas druskas no dievu galda mums izdotos nozagt, uguni vai melodijas, mēs vienmēr paliksim tikai cilvēki, piekalti šai laicīgajai pasaulei (varētu teikt – mūsu *cilvēciskajai tonalitātei*), un mūsu šīs zemes pūliņos mūs vienmēr saistīs cilvēces ierobežotās iespējas.¹⁰

¹⁰ Urzula Kerstena Klingera veidoto Prometeja tēlu interpretē citādi, tomēr arī viņas spriedumi sasauca ar šeit izvirzītajiem argumentiem. Uzsverot Klingera titāna cilvēcisko vājumu, Kerstena izceļ faktu, ka Prometejs nespēja atbrīvoties no savām mītiskajām važām un bija spiests paļauties uz pusdieva Herkulesa palīdzību (Kersten, 1993 : 87–88).

Klingera Brāmsa fantāzija kā Brāmsa kritisko uzskatu atspoguļojums

Ar šādu spēcīgu Vāgnera radītā titāna tēla noliegumu Klingers tikai atkārtoja citas, jau agrāk tapušas Prometeja tēla interpretācijas. Svarīgi atzīmēt, ka šis mīts kā literārs motīvs bija parādījies vairāku vācu rakstnieku, viņu vidū Johana Gotfrīda Herdera un Gotholda Efraima Lesinga, darbos vēl ilgi, pirms tam pievērsās Vāgners (Abrams, 1953 : 280–282; Braemer, 1963; Heimerl, 2001). Tas bija kalpojis arī par auglīgu ierosmi Johanam Volfgangam fon Gētem viņa agrīnajā odā *Prometejs* (1774) – jaunā dzejnieka izlolotais titāna tēls sasauca ar Vāgnera un Ničes veidoto. Gēte slavina Prometeja iekšējo spēku un neierobežotās radošās spējas, viņa atbalstu tādai cilvēku ciltij, kas spēj parādīt *garu degunu* dieviem un visiem pārējiem cilvēka spēju noniecinātājiem:

*Šeit es sēžu, veidodams cilvēkus
Pēc savas līdzības,
Cilti, kurai lemts, tāpat kā man,
Ciest, raudāt,
Just prieku un gūt baudu,
Un ignorēt jūs,
Kā es to esmu darījis* (Goethe, 1985, Bd. 1 : 231).

Tomēr, pievērsoties šai jauneklīgajai odai jau dzīves turpmākajos gados, Gēte ievieš korektīvas tās skaidrojumā un pauž atšķirīgu viedokli par mācību, kādu ļauj gūt titāna liktenis. Jau Klingera laikā literatūrkritiķis Oskars Valcels (*Walzel, 1864–1944*) konstatēja: Gēte vēlāk savos pierakstos norādījis, ka *Prometeja liktenis ir mākslinieka liktenis un viņa paša liktenis arī* (*Walzel, 1910 : 38*). Patiesi, Gēte nonāca pie atziņas, ka mākslinieks, tāpat kā mīta titāns, ir būtne, kas pūlas, kaut velti, īstenot dievišķu skaistumu un harmoniju reālajā pasaulē. Būdams varbūtējs starpnieks starp cilvēci un dieviem, Prometejs mākslinieks faktiski nepieder ne pie vieniem, ne otriem. Māksliniekam, kurš rada vienatnē, smeloties spēku un vīzijas sevī, savos pūliņos ir *jānoraida palīdzīga roka*, raksta Valcels, un uzsver: *tā darot, viņš, līdzīgi Prometejam, izolē sevi arī no dieviem* (*Walzel, 1910 : 40*). Gribētos apgalvot, ka te mēs sastopamies ar Klingera krājuma tēlam radniecīgu *atbrīvoto Prometeju*, kura pavalstnieki veras viņā augšup, no ūdeņiem, padomu un vadību gaidot. Taču atšķirībā no Vāgnera prometejiskā Bēthovena, kurš saliedēja cilvēci ar *Odu priekam*, Klingera Prometejs ir izolēts no saviem sekotājiem un vērsts tikai sevī.

Ja pieņemam, ka Klingers savā *Brāmsa fantāzijā* apšaubā gadsimta beigās populāro teoretizēšanu par *kopmākslas* solījumu apvienot cilvēci un no jauna spēcīnāt sabiedrību, tad mums arī jāatzīst, ka šī Vāgnera iedvesmotās diskusijas kritika *Brāmsa fantāzijā* pausta izteikti *brāmsiskā* veidā. Jau daudzi autori atzīmējuši, ka Brāmsa attieksme pret Vāgnera radošo mantojumu bija neviennozīmīga, un viņa ambivalento nostāju apliecina Vāgnera šķietami modernistisko paņēmieni ievijums paša Brāmsa skaņdarbos, kas savukārt stingri sakņoti pagātnes tradīcijās. Tikai viens piemērs: savā Trešajā simfonijā Brāms iekļauj *vāgneriski* novatoriskas harmonijas un tādējādi demonstrē, ka šī komponista jaunā harmoniskā valoda nenožīmē sakaru pārtraukšanu ar vēsturisko praksi, bet pilnībā savienojama ar klasiskajām formām (*Brodbeck, 2009*). Savukārt Brāmsa Pirmās simfonijas finālā instrumentāli maskētā veidā saklausāma Bēthovena *Oda priekam*, un to varam uztvert kā Brāmsa mēģinājumu radīt pretsparu Vāgnera centieniem patvaļīgi izmantot Bēthovena mantojumu (*Bonds, 1996 : 138–174; Taruskin, 2005, Vol. 3 : 716–729*). *Brāmsa fantāziju* izteikti *brāmsisku* vērš arī Klingera krājuma ārējais veidols, kurš, tāpat kā Brāmsa simfonijas, atsauc atmiņā vēl vienu pagātnē sakņotu mākslas jomu – jau minēto barokālo *emblēmu grāmatu*. Šādas grāmatiņas bija ļoti populāras vāciski runājošajā Eiropas daļā 16. un 17. gadsimtā, un ap 1900. gadu par tām radās dzīva interese zinātnieku vidū. *Emblēmu grāmatas* ietvēra īsus tekstus par bibliskām vai didaktiskām tēmām prozā vai dzejā, tos papildināja grafiski attēli kā teksta ilustrācijas vai komentāri (*Harper, Höpel, 2000 : 40; Russel, 1985*). Nākošajā attēlā redzams fragments no *emblēmu grāmatas*, ko iedvesmojis Mateja evaņģēlija astotās nodaļas 23.– 27. pants. Stāsts par to, kā Kristus šķērso Galilejas jūru, te poētiski paspilgtināts (*kad ciešanas, nāve, vējš un viļņi tev brāžas pāri, centies paturēt Jēzu savas sirds kuģī*) un papildināts ar vētrā mētātas laivas attēlu. Tāpat kā Brāms pauž savu kritisko attieksmi



Weg nicht tadt. Er wird mich in wellen auf dich stürmen.
Ersticht nur dich Jesu für in demen Schiff. Schiff.
Der wird vor allem Leib. dich unachtiglich beschützen.

Stell Er sich all ob Er nicht achtend diches schiff.
So thut er. In dach und blauen abirren.
Schiff Jesu wird sich schiff fure und in dachid legen.

Simboliska ilustrācija no Johana
Ulriha Krausa (Krauss, 1655–1719)
Heilige Augen- und Gemüths-Lust
(Svētie acu un dvēseles priekam).
Augsburga (Augsburg), 1706
(publicēts ar Emorijas Universitātes
Pitsa teoloģijas bibliotēkas atļauju)

pret Vāgneru, iekļaujot viņa jauninājumus klasiskas simfonijas ietvaros, arī Klingers izsaka savas dalītās jūtas, izvēloties savam krājumam formu, kas apzināti sakņota vēstures tradīcijās. Mākslinieka radītajiem tēliem *Brāmsa fantāzijā* ir līdzīga funkcija kā poētiskajiem tekstiem *emblēmu grāmatās* – tie iekļauti Brāmsa partitūrās un iemiesoti viņa mūzikā.

Pīters M. Deilijs savā klasiskajā pētījumā par emblēmām Vācijā un Anglijā atzīmē, ka emblēmu grāmatas no citām agrīnajām ilustrētās literatūras formām atšķiras tieši ar attēlu un teksta mijiedarbes simbolisko, izteikti divdomīgo raksturu. Šī mijiedarbe rosina un pat paredz skatītāja pārdomas par attiecīgā teksta un attēla apvienojuma potenciālo zemtekstu. *Emblēmas*, raksta Deilijs, *veido simboliski attēli un vārdi*, un jāpieņem, ka *to jēgpilnās attiecības nav nejaušas*. Tomēr *to savstarpējā saikne atspoguļo drīzāk blakus nozīmi, nevis tiešu norādi*, un *neļauj spriest par pictura vai scriptura [attēla vai teksta] prioritāti un to savstarpējo attiecību raksturu* (Daly, 1998 : 8). Savukārt Makss Ernsts Vērliks norāda:

Šie attēla un teksta apvienojumi bieži vien slēpa grūti atšifrējamu vēstījumu, un prātošana par vizuālā tēla, rakstītā teksta un to abu mijiedarbes slēpto nozīmi sagādāja izglītotam lasītājam patiesu baudu (Warlick, 1999 : 113).

Arī literatūrvēsturnieks Daniels S. Rasels apgalvo, ka šāda teju vai obligāti pieprasīta interpretācija slēpjas jau pašā emblēmas idejas būtībā (Russel, 1985 : 103). *Emblēmas ideja*, skaidro Rasels,

..drīzāk ir veids, kā uztvert literāru vai vizuālu mākslasdarbu, nevis konkrēta mākslas forma pati par sevi. [...] visa emblemātiskā ievirze būtībā uzskatāma par lasīšanas veidu (Russel, 1985 : 109).

Zīmīgā kārtā šķiet, ka *Brāmsa fantāziju* Brāms lasījis tieši tā – kā emblēmu, kā simbolus, kaut arī, jāatzīst, nav pierādījumu, vai viņš pats to apzinājies. Komponista draugs Makss Kalbeks viņa biogrāfijā raksta: tieši šis *grūti atšifrējamais vēstījums*, *distance* starp vizuālajiem tēliem un tekstiem Klingera krājumā tik spēcīgi saistīja Brāmsu. Un tieši Rasela pieminētā uztveres *emblemātiskā ievirze*, iztēles darbošanās ap netiešo, tomēr acīmredzami nozīmīgo saikni starp tekstiem un attēliem Brāmsam šķita tik aizraujoša. Kalbeks atceras:

Sēdēt blakus [Brāmsam] un kopā ar viņu lūkoties [Brāmsa fantāziju] man bija divkārsš prieks. Viņš apsēdās savā vietā pie klavierēm, un mēs, pārlicušie pār vāku, tik dziļi iegrimām apskatē, ka aizmirsām par pusdienām. Viņš ilgi kavējās pie katras lapas un komentēja tēlus tik aizrautīgi, ka stundas man aizritēja kā minūtes. Un, kad bija pāršķirta pēdējā lapa, viņš, entuziasma pilns, atgriezās pie sākuma, lai atklātu

vēl nepamanītas nianšes un to īpaši intīmo burvību, kas iepriekš būtu varējusi paslīdēt garām nepamanīta (Kalbeck, 1921, Bd. 4 : 335).

Sēžot pie klavierēm (un droši vien izspēlējot arī mūziku), Brāms un Kalbeks izbaudīja Klīngera *telpiskās mākslas* eksperimenta emblemātisko dabu – gluži tāpat kā vizuālo tēlu ietiekšanos akustiskajā telpā. Tieši ar šo krājumu Klīngers tiecās iedzīvināt tādu māksliniecisko līdzekļu apvienojumu, uz kādu aicināja Vāgners un viņa sekotāji 19. gadsimta nogalē. Taču, meistarīgi ietverot skaņās un tēlos vēstījumu par nenovēršamo atsvešinātību kā no cilvēces, tā dieviem, Klīngers vienlaikus pauda dziļu skepsi par Vāgnera vīziju – garīgas utopijas rītausmu. Vēl vairāk – ietērdams savu kritiku par Vāgnera idejām formā, kas atgādināja baroka laikmeta emblēmu grāmatu, Klīngers apliecināja savu neviennozīmīgo attieksmi pret Vāgnera mantojumu īsti *brāmsiskā* manierē. Nav šaubu, ka *Brāmsa fantāzija* piedāvā modernisma izpratni, kuru spēcīgi ietekmējuši Vāgnera sasniegumi. Savukārt Klīngera modernisms paliek dziļi sakņots vācu kultūrvēsturē un atspoguļo cilvēka dabai piemītošās vājības.

MAX KLINGER, JOHANNES BRAHMS AND THE PROMISE OF THE *GESAMTKUNSTWERK*: REVISITING KLINGER'S *BRAHMS-PHANTASIE* (1894)

Kevin C. Karnes

Summary

Max Klinger's *Brahms-Phantasie* (1894), a volume consisting of forty-one drawings and etchings interspersed with the complete scores of six of Brahms's vocal works, cemented Klinger's reputation as *the most original artist that Germany has the honor of calling her own* (Boetzkes, 1984 : 96), as Hugo von Hofmannstahl declared. In producing the volume, Klinger sought to cast a glance across the range of feeling that he encountered in Brahms's music, and from there, to sympathize and to go further, to connect and to expand (Kersten, 1993 : 166). By 1894, Klinger had achieved considerable renown as a visual artist. But the *Brahms-Phantasie* was something more than just another volume of the artist's famous prints. It was a work to be seen *and heard*, either literally (when Brahms's scores are performed) or in the mind of the observer. As such, it exemplified the new, composite art form that Klinger described as *Raumkunst* or *Spatial Art* (Klinger, 1987 : 30). Inspired by Richard Wagner's theory of the *Gesamtkunstwerk*, Klinger envisioned the *Raumkunstwerk* as an integral union of artistic media, literally filling the *Raum* or space inhabited by the observer.

In recent years, the visual components of the *Brahms-Phantasie* have received considerable attention from art historians. But the relationship between its musical texts and visual images, and the indebtedness of

Klinger's work to broader lines of turn-of-the-century aesthetic and cultural discourse, await a detailed investigation. In my essay, I consider a question that touches upon both of these themes. Namely, what can we make from the fact that Klinger chose *Brahms* – the notoriously conservative, even classicist composer widely regarded by contemporary critics as Wagner's *musical antipode* (in the words of one) – as the supplier of his musical materials? In answer to this question, I will suggest that the *Brahms-Phantasie* might be read as an ambivalent critique of a line of late-century cultural criticism that regarded the Wagnerian union of artistic media as a means by which to foster transcendence of the individualistic concerns of a materialistic age, and to usher in a future era of humankind's spiritual unity. Like Nietzsche, Klinger endorsed Wagner's effort to *destroy the Germans' interest in occupying themselves with separate, individual arts*, as Nietzsche put it in 1874 (Nietzsche, 1995 : 320). Yet by situating Brahms at the locus of his ambitious *Raumkunst* experiment, Klinger firmly rejected Wagner's claim to have invented the sole musical language capable of facilitating such an artistic revolution. Moreover, by crafting in sound and image a narrative tale of insurmountable alienation from both humanity and the gods, Klinger's work cast a skeptical shadow across Wagner's vision of a dawning spiritual utopia. Indeed, the *Brahms-Phantasie* proffers an image of modernity profoundly transformed by Wagner's achievements, yet also deeply rooted in German cultural history and limited in its social and spiritual achievements by the inherent frailties of human nature.

Literatūra

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953

Bahr, Hermann. *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*. Berlin: S. Fischer, 1897

Berry, Paul. Old Love: Johannes Brahms, Clara Schumann, and the Poetics of Musical Memory. *Journal of Musicology* 24/1 (2007), 72–111

Bisanz-Prakken, Marian. *Gustav Klimt: Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. Salzburg: Residenz, 1977

Boetzkes, Manfred (Hrsg.). *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1984

Bonds, Mark Evan. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1996

Botstein, Leon. Brahms and Nineteenth-Century Painting. *19th-Century Music* 14/2 (1990), 154–168

Bouillon, Jean-Paul. *Klimt: Beethoven* / Translated by Hanna Wulf. Tübingen: Ernst Wasmuth, 1988

- Brachmann, Jan. „*Ins Ungewisse hinauf . . .*“ *Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation*. Kassel: Bärenreiter, 1999
- Braemer, Edith. *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*. Weimar: Arion, 1963
- Brodbeck, David. Brahms, the Third Symphony, and the New German School. In: Frisch, Walter, and Kevin C. Karnes (eds). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2009, 95–116
- Celenza, Anna Harwell. Music and the Viennese Secession: 1897–1902. *Music in Art* XXIX/1–2 (2004), 203–212
- Chafe, Eric. *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005
- Comini, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli, 1987
- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press, 1998
- Daverio, John. The „Wechsel der Töne“ in Brahms's „Schicksalslied“. *Journal of the American Musicological Society* 46/1 (1993), 84–113
- Frisch, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005
- Frisch, Walter, and Kevin C. Karnes (eds). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2009
- Gleisberg, Dieter (Hrsg.). *Max Klinger 1857–1920*. Leipzig: Edition Leipzig, 1992
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* / 21 Bde. Hrsg. von Karl Richter. München: Carl Hanser, 1985–1998
- Grey, Thomas S. Wagner the Degenerate: Fin de Siècle Cultural „Pathology“ and the Anxiety of Modernism. *Nineteenth Century Studies* 16 (2002), 73–92
- [Hake, Alfred Egmont]. *Regeneration: A Reply to Max Nordau* / With Introduction by Nicholas Murray Butler. New York: G. P. Putnam's Sons; London: Archibald Constable & Co., 1896
- Hanslick, Eduard. *Discovering Brahms (1862–72)* / Translated by Kevin C. Karnes. In: Frisch, Walter, and Kevin C. Karnes (eds). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2009, 217–231
- Harper, Anthony J., and Ingrid Höpel (eds.). *The German-Language Emblem in its European Context: Exchange and Transmission*. Glasgow: Glasgow University Library, 2000

Heimerl, Joachim. *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheusymbols im Werk Goethes*. München: Iudicium, 2001

Janik, Allan. *Wittgenstein's Vienna Revisited*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2001

Johannes Brahms an Max Klinger. Leipzig: Gesellschaft der Musikfreunde, 1924

John, Barbara. *Max Klinger: Beethoven*. Leipzig, E. A. Seemann, 2004

Kalbeck, Max. *Johannes Brahms / 4 Bde.* Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912–1921

Kersten, Ursula. *Max Klinger und die Musik*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1993

Klinger, Max. *Brahms-Phantasie. Einundvierzig Stiche, Radierungen und Steinzeichnungen zu Compositionen von Johannes Brahms*. Berlin: Amsler und Ruthardt, 1894

Klinger, Max. *Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe* / Hrsg. von Anneliese Hübscher. Leipzig: Reclam, 1987

Lipiner, Siegfried. *Über die Elemente einer Erneuerung religiöser Ideen in der Gegenwart. Vortrag gehalten im Lesevereine der deutschen Studenten Wiens am 19. Januar 1878*. Vienna: Selbstverlag des Vorstandes des Lesevereines der deutschen Studenten Wiens, 1878

Magee, Bryan. *Aspects of Wagner*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1988

Magee, Bryan. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. New York: Henry Holt, 2000

Max Klinger: Die druckgraphischen Folgen. Heidelberg: Braus, 2007

Mayer-Pasinski, Karin. *Max Klingers Brahmsphantasie*. Frankfurt am Main: Rita G. Fischer, 1982

Morton, Marsha. „Malerei und Zeichnung“: The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/4 (1995), 542–569

Nietzsche, Friedrich. *Unpublished Writings from the Period of „Unfashionable Observations“* / Edited and translated by Richard T. Gray. Stanford: Stanford University Press, 1995

Nordau, Max Simon. *Degeneration*. New York: D. Appleton & Co., 1895

Russell, Daniel S. *The Emblem and Device in France*. Lexington: French Forum, 1985

Scruton, Roger. *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004

- Singer, Hans Wolfgang. *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis*. Berlin: Amsler und Ruthardt, 1909
- Solie, Ruth A. *Music in Other Words: Victorian Conversations*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004
- Streicher, Elizabeth Pendleton. Max Klinger's Malerei und Zeichnung: The Critical Reception of the Prints and Their Text. *Studies in the History of Art* 53 (1996), 228–249
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music / 6 Vols*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005
- Varnedoe, J. Kirk T., and Elizabeth Streicher. *Graphic Works of Max Klinger*. New York: Dover, 1977
- Wagner, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe / 16 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911–1914
- Walzel, Oskar Franz. *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Leipzig und Berlin: Teubner, 1910
- Warlick, Max Ernst. Art, Allegory and Alchemy in Peter Greenaway's Prospero's Books. In: Wygant, Amy (ed.). *New Directions in Emblem Studies / Glasgow Emblem Studies*, 4. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 1999, 109–136
- West, Shearer. *Fin de Siècle: Art and Society in an Age of Uncertainty*. Woodstock, New York: Overlook Press, 1994

ĀDOLFA SKULTES MŪZIKAS STILA ZĪMES UN TO IZPAUSME VIŅA SIMFONISMĀ (KOMPONISTA SIMTGADI ATCEROTIES)

Armands Šuriņš

*Ādolfa Skultes simfonijai [...] būtu jāatstāj
laikmeta zīmes iespaids. Viņa neparastais
talants nobriest [...] ļoti pārlicinoši; no tagadējiem
[latviešu komponistiem – A. Š.] neviens netiek viņam līdzī
(profesors Jāzeps Vītols vēstulē vācbaltu mūziķei Irēnei Narvaitei
1942. gada Jānos Gaujienā)*

*Ādolfs Skulte – Saules, Gaismas un Brīvības dziesminieks
(muzikologs, latviešu simfonisma ilggadējs un erudīts pētnieks
prof. Dr. habil. art. Ludvigs Kārklīņš:
no sarunas ar raksta autoru 1999. gadā)*

*Es gribētu profesoram [Ā. Skultem – A. Š.] pateikt
lielu paldies par to, ka mēs esam tik dažādi
(komponists, prof. emeritus Romualds Kalsons, prof. Ā. Skultes
kompozīcijas klases 1960. gada absolvents. Lukašinska, 1987 : 157)*

*Ādolfs Skulte – viens no pēdējiem Latvijā strauji
izmirstošās džentlmeņu sugas pārstāvjiem
(pianiste, prof. emeritus Valda Kalniņa
Ā. Skultes 85. dzimšanas dienas svinību runā
JVLMA 1994. gada oktobrī)*

50

2009. gada nogalē apritēja 100 gadi, kopš dzimis latviešu komponists Ādolfs Skulte (1909.28.10. Kijevā – 2000.20.03. Rīgā). Līdzīgi kā citas mūsu kultūras darbinieku simtgades, arī šī jubileja tika atzīmēta, veltot pastiprinātu uzmanību mākslinieka personībai un daiļradei. Ā. Skultes mūzika biežāk nekā parasti skanēja koncertzālēs un radiopārraidēs: atcerēsimies kaut vai vērienīgo oratoriālās Otrās simfonijas *Ave sol* interpretāciju Lielajā ģildē 2009. gada 29. oktobrī diriģenta Andra Vecumnieka vadībā. Komponista veikums tika iztīrīts vairākās muzikoloģiskās konferencēs un zinātniskos darbos; pēdējo vidū – arī šī raksta autora publikācija *Ādolfa Skultes Devītā simfonija – viņa radošā ceļa vainagojums* krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti, VI* (Šuriņš, 2009).

Tomēr, vērojot Latvijas mūzikas dzīvi kopumā, nākas secināt, ka pēc intereses uzplūdiem komponistu simtgadēs nereti iestājas zināms apstāšanās mūsu mūzikas atskaņojumos un izpētē. Tā, piemēram, nepelnīti maz mūsu šībrīža koncertpraksē pārstāvēti nesenie jubilāri Helmers Pavasars (simtgade 2003. gadā), Pēteris Barisons un Jānis Kalniņš (2004), Arvīds Žilinskis un Bruno Skulte (2005), Leonīds Vīgners un Volfgangs Dārziņš (2006), nu jau tas pats sakāms arī par Nilsu Grīnfeldu (2007) un Jāni Ķepīti (2008). Daļēji šis *jubileju sindroms* skāris pat tāda mēroga personību kā Jānis Mediņš, kura skaņdarbu vieta ikdienas mūzikas dzīvē

pēdējo 20 gadu laikā vairs nav sasniegusi to unikālo intensitātes un augsta mākslinieciska līmeņa apvienojumu, kas iezīmējās ar tautas Trešo atmodu skaisti sakritīgajā komponista simtgadē (1990).

Protams, ir arī pozitīvi izņēmumi pēdējās desmitgades komponistu simtgadnieku vidū. Te jāmin, piemēram, Lūcija Garūta (2002), kuras mūzikas atskaņojumus sevišķi veicina L. Garūtas fonda un jaunās pianistes Dzintras Erlihās entuziasms. Savukārt Jāņa Ivanova (2006) daiļrades ilggadējās izpētes tradīcijas, ko iedibinājis profesors *Dr. habil. art.* Ludvigs Kārklīņš, radoši attīsta mūsdienu JVLMA pedagogi; nozīmīga ir arī skaņraža kādreizējo studentu, it īpaši Oļģerta Grāvīša un Jura Karlsona, personiskā aizrautība sava skolotāja daiļrades propagandā. Interesantas perspektīvas ir 2010. gada simtgadnieka Margēra Zariņa mākslai, kas Latvijas koncertpraksē nule kā iezīmējusi stilistisku sasauci un emocionālu saderību ar vairāku jaunākās paaudzes komponistu daiļradi (festivāls *Latvijas Jaunās mūzikas dienas 2010*), tomēr necīgās laika distances dēļ te vēl pārāgri izdarīt secinājumus.

Arī jautājums, kā nākotnē veidosies šī raksta centrālās personības – Ādolfa Skultes – radošā mantojuma liktenis, pagaidām nav viennozīmīgi atbildams. Tas, vai skaņraža māksla kļūs par mūsu ikdienas stabilu pavadoni, atkarīgs vispirms no mums pašiem – atskaņotājmāksliniekiem un muzikologiem, pedagogiem un klausītājiem. Tādēļ savā rakstā esmu centies, neiedziļinoties atsevišķu skaņdarbu sīkā analizē, apkopot būtiskākās atziņas par Ā. Skultes mūzikas stilistiku saiknē ar komponista pasaulzverti un viņa daiļradei tipiskajām tematikas līnijām. Aplūkotas arī skaņradim raksturīgās mūzikas dramaturģijas un formveides iezīmes, mūzikas signifikācijas paņēmieni, tostarp programmatisms, sniegts priekšstats par galveno mūzikas valodas līdzekļu traktējumu un tā izmaiņām komponista daiļrades attīstības gaitā. Ceru, ka šādu kopsakarību apzināšanās palīdzēs labāk izprast Ā. Skultes mūzikas vēstījumu ikvienam – sākot ar ieinteresētiem simfoniju un baletmūzikas ieskaņojumu klausītājiem (un – kurš gan var zināt – varbūt nākotnē arī drosmīgiem iestudētājiem!) un beidzot ar nepretenciozu kamerminiatūru interpretiem.

* * *

Ādolfa Skultes daiļradē viņa ilgstošās mākslinieciskās darbības laikā pastāvīgi vērojama dažādu **stilistikas** virzienu mijiedarbe, turklāt to proporcionālais īpatsvars ir mainīgs, un kopumā varētu nodalīt četras tendences.

Viena no tām cieši saistīta ar **romantisma** tradīcijām. Šis strāvojums komponistam jau kopš bērnības bijis pazīstams vislabāk – uztverts 20. gadsimta pirmās desmitgades Kijevas mūzikas dzīvē, ieaudzināts mājas muzicēšanā ģimenē un sajūsts arī Latvijas brīvvalsts pirmo gadu skaņumākslā, it sevišķi – intensīvi apmeklētajās LNO operizrādēs. Daudzi romantisma principi atbalsojas gan daiļrades vispārējās metodēs (piemēram, programmatisms), gan tematikā (sapņu tēli, fantastikas un

eksotikas elementi u. tml.), gan mūzikas valodā (piemēram, foniskā harmonija un figuratīvā izklāsta rapsodiska brīvība). Šīs iezīmes ir bieži sastopamas ne tikai nobriedušā komponista daiļradē, bet raksturīgas jau mazā Ādolda agrīnajiem kompozīcijas mēģinājumiem (klavierfantāzija *Mazā nerātņa briesmīgais sapnis*, solodziesma *Mans sapņu tēls*, arī pirmais, vēl panaivais ģimnāzista solis operžanrā – viencēliens *Kalifa modinātājs*). Romantiskie (precīzāk – klasiski romantiskie) mūzikas valodas parametri bija noteicošie arī kompozīcijas studiju laikā Latvijas Konservatorijā, prof. Jāzepa Vītola (1863–1948) klasē, turklāt 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas apstākļos tie veidoja arī klausītāju, it sevišķi mūzikas mīļotāju vairuma, gaumi. Laika gaitā romantisma mūzikas tiešs iespaids uz Ā. Skultes daiļradi mazinājās, vienlaikus tomēr autors nezaudēja tuvību romantiskai pasaulztverei. Vēlīnajos darbos (piemēram, Septītajā simfonijā *Saudzējiet dabu!* un jo sevišķi Devītajā simfonijā) šī īpašība pat pieņēmas spēkā, apliecinot neoromantisma principus, kas kopš 60.–70. gadu mijas bija visai būtiski Rietumeiropā un kopš 70. gadu vidus uzplauka arī latviešu mūzikā.

Otrs svarīgs Ā. Skultes stilistikas komponents nepārprotami saistīts ar impresionismu. Arī šis virziens komponistam tuvs kopš jaunības, un tā izpausmes laika gaitā mainās. Agrīnajā daiļradē, 30. gados, atsaucē uz impresionismu ir tiešākas (piemēram, lielu popularitāti guvušajā simfoniskajā poēmā *Viļņi*), vēlāk – aizplīvurotākas, būtībā tuvākas postimpresionismam vai neoimpresionismam (tembrofakturālais aspekts Septītajā simfonijā *Saudzējiet dabu!*, krāšņās harmonijas sonātē kamerkorim *Quasi una sonata per coro da camera*). Tomēr Ā. Skulte, līdzīgi virknei savu vienaudžu – J. Vītola skolnieku, kuri 20.–30. gados visai ieinteresēti tvēra jaunākās Rietumu mūzikas vēsmas –, praktiski nekad nekļūst par impresionisma stila adeptu tīrā veidā. Tāpat kā Jānis Zālītis un Ādolfs Ābele, Lūcija Garūta un agrīnais Jānis Ivanovs, dažkārt Volfgangs Dārziņš, Jānis Kalniņš un Marģeris Zariņš, arī Ā. Skulte apvienojis impresionismam raksturīgo harmoniju un tembru krāsainību ar vairākām klasiskām vai klasiski romantiskām izteiksmes normām. Tā, piemēram, franču impresionisti Klods Ašils Debisī un Moriss Ravels bieži piešķīra tēmas nozīmi visai faktūrai, bet melodiju sadrumstaloja līdz atsevišķu motīvu sasaucēm, kas strukturāli neprognozējami izvijas no figurācijas un atkal pazūd tajā. Turpretī Ā. Skulte tēmas ietvaros lielākoties izceļ kādu reljefu melodisko līniju un izteiktāk balstās uz klasisko formu likumībām (simfoniskā poēma *Viļņi*, sevišķi tās galvenā partija).

Kā trešā tendence jāmin klasicistiskā stīga Ā. Skultes mūzikā. Galvenokārt tā izpaužas pasaulztveres harmoniskā sakārtotībā un vispārējās darba metodēs, bet krietni retāk – konkrētu klasicisma vai neoklasicisma stila zīmju lietojumā. Pasaulztveres kontekstā vērts atcerēties līdzīgus *klasiskos* vai *klasicistiskos* vaibstus vairāku romantiķu (Johannesa Brāmsa, Aleksandra Borodina, Žorža Bizē, Sezāra Franka) mākslā un arī latviešu komponistu, Ā. Skultes tiešo skolotāju J. Vītolu.

Savukārt vispārējo darba metožu ziņā zīmīgi, ka Meistars, sacerot mūziku, vispirms skaidri izplānojis formu un pēc tam piepildījis to ar skaņu materiālu, vairs nemainot sākotnējo strukturālo ieceri. Tādējādi skaņraža darba metodēs saskatāma līdzība ar senu tradīciju – 18. gadsimta (vēlīnā baroka un agrīnā klasicisma) praksi, kad gataviem formas modeļiem bija izšķiroša nozīme kompozīcijā (izņēmums – daudzi Johana Sebastiāna Baha, daļēji arī Georga Frīdriha Hendeļa darbi). Līdztekus tam būtiska ir Ā. Skultes aizrautīgā interese par Volfganga Amadeja Mocarta mūziku, īpaši bērniībā un jaunībā. Vīnes klasiķa vēsturisko nozīmi komponists daudzkārt uzsvēris lekcijās un sarunās ar studentiem (*Spēlējiet iespējami vairāk Mocarta mūzikas: tur jau viss Vāgners ir iekšā!* – šos Ā. Skultes vārdus sarunās ar raksta autoru citējuši gan Oļģerts Grāvītis, gan **Līga Jakovicka un Vita Lindenberg**).¹ Atsevišķos skaņraža darbos vērojams arī nepārprotams neoklasicisma iespaids, reizēm pat stilizācijas vaibsti, turklāt tieši šīs kompozīcijas (piemēram, tādi 40.–50. gadu darbi kā Ārija čellam un klavierēm, Arieta klavierēm un Sonatīne klavierēm) guvušas sevišķu popularitāti interpretu vidū. Vēl interesanti, ka divas tikko aplūkotās tendences – impresionistiskā un klasicistiskā – raksturīgas arī Igoram Stravinskim, kura daiļradi Ā. Skulte vērtējis ļoti augstu un atzinis viņu *par savu skolotāju instrumentācijā* (Zemzare, 1987 : 7).

Ceturrtā Ā. Skultes daiļrades ievirze saistīta ar latviskumu, folklorisku izteiksmi, ar nacionālo kolorītu, reizēm pat ar etnogrāfisku tiešumu (galveno pozitīvo varoņu un tautas raksturojums baletā *Brīvības sakta*, tautasdziesmu citāti un alūzijas, kā arī intonatīvas un žanriskas līdzības virknē simfonisko darbu – no *Vīļņiem* līdz Astotajai simfonijai). Šī tendence sasaucas ar atsevišķiem vitālisma vaibstiem I. Stravinska, Bēlas Bartoka un Karola Šimanovska daiļradē, tomēr mūzikas valodas ziņā guvusi vairāk romantizētu veidolu. Tādēļ, ņemot vērā nacionālā kolorīta pašsaprotamību tautiskā romantisma ietvaros, folklorisko tendenci varētu arī nenodalīt no trīs galveno klāsta, bet nosacīti pakļaut romantiskajai.

Citas stilistiskās šķautnes Ā. Skultes daiļradē sastopamas epizodiski un praktiski nekad neparādās tīrā veidā. 70. gadu vidū tapušo asi dramatisko, traģisma caurstrāvoto Piekto simfoniju varētu saistīt ar *ekspresionisma* tendenci, kas 60. gados un 70. gadu sākumā bija ļoti raksturīga latviešu mūzikai kopumā – tā, piemēram, Arnolds Klotiņš, gan apšaubot ekspresionisma paliekošu ietekmi uz latviešu skaņumākslu, tomēr netieši apliecina šī stila pastiprinātu klātesamību 60. gadu komponistu daiļradē (Klotiņš, 1970 : 54). Taču skaņdarba saturā un mūzikas valodā intensīvi izpaužas arī citu ietekmju klātbūtne – romantiskā stīga jūtama ideālu esamības apziņā, melanoliski ilgpilnajā tēlainībā un dažviet arī izklāsta rapsodiskumā, impresionisma iezīmes – dekoratīvajā krāšņumā; bagātīgi ir arī simfonijas tapšanas sociālie konteksti un iespējamie zemteksti. Tas viss liecina, ka ekspresionisma vaibsti šajā skaņdarbā parādās vien fragmentāri, tiem nepiemīt izšķiroša loma mūzikas izteiksmībā, un to mijiedarbē ar citu ieviržu atblāzmām veidojas simfonijas individuālie vaibsti.

¹ Sarunas ar Oļģertu Grāvīti notikušas laikposmā no 1993. līdz 2010. gadam, ar Līgu Jakovicku – 1999., 2004. un 2008. gadā, ar Vitu Lindenbergu – 2004. gadā.

Ā. Skultes mūzikai raksturīgā **pasaulzvēre** kopumā ir gaiša un sakārtota. Lielum lielajā daļā viņa skaņdarbu dominē optimistisks dzīves redzējums, turklāt optimistisks šī vārda visplašākajā nozīmē – daudzveidīgās niansēs.

Viena no visspilgtākajām Ā. Skultes daiļrades iezīmēm ir darbības prieks, kura dziļākajā psiholoģiskajā būtībā bieži ietverts vēl kas vairāk – esības prieks. Tas ir mocartiski saulains gaišums un aizrautība, visaptverošs vitāls temperaments un izdomas bagāta, dzirkstoša enerģija, ko spilgti atspoguļo, piemēram, *Horeogrāfiskā poēma* simfoniskajam orķestrim, tāpat Trešās (*Kosmiskās*) simfonijas fināls un daudzas lappuses Ceturtajā simfonijā. Šādu mūziku raksturojot, lieti iederas arī apzīmējums *spēles prieks*, kas zināmā mērā tuvina Ā. Skultes daiļradi vairāku viņa kolēģu mākslas izteiksmei. No komponista vienaudžiem te vispirms jāmin Margēris Zariņš, savukārt, domājot par nākošās paaudzes latviešu skaņražiem, atcerēsimies Ingrīdas Zemzares (Zemzare, 1990) un Jāņa Torgāna (Torgāns, 1978) atziņas par *spēles cilvēka* izpausmēm Paula Dambja un Pētera Plakida opusos.

Cits Ā. Skultes mākslā bieži vērojams izteiksmes veids ir klusas laimes izjūtas apvienojums ar liela iekšēja spēka apziņu. Tā ir nesatricināma ticība labajam, ko spilgtāku iekrāso cēlas nopietnības organisks sakausējums ar sirsnīgas labestības un pat ģimeniskas intimitātes vaibstiem – te kā spilgtus piemērus var minēt liriskās lappuses Septītajā un Devītajā simfonijā. Šāda izteiksme cieši saistīta ar pašos pamatos harmonisku dzīves redzējumu, tā sakņota dabas mūžīgās aprites vērojumā un universālajā kārtības apziņā. Divi pēdējie motīvi norāda uz skaņraža zināmu tuvību panteistiskajai pasaulzvērei, apliecina garīguma ienākšanu laicīgajā mūzikā, veidojot paralēles ar t. s. *jaunā garīguma* izpausmēm, piemēram, Maijas Einfeldes vai Pētera Vaska daiļradē.

Nereti Ā. Skultes optimistisko pasauleskatījumu paspilgtina intelektuāli motivēta skaidrība, racionālā elementa dominante kā, piemēram, Sonatīnē klavierēm, kur šīs īpašības apvienojas ar nebēdnīgu možumu un pat šķelmīgu draiskumu.

Tā kā komponista mūzikai visai tipiska ir programmatiska ievirze, var konkretizēt atsevišķas viņa iecienītas **tematikas** līnijas, kas kopumā atbilst jau raksturotajai optimistiskajai pasaulzvērei.

Ā. Skultem tuva ir dabas tematika, kuras risinājumā gluži romantiskā manierē akcentēta dabas varenība, tās iedarbe uz cilvēka psihi, dziedinošais un dzīvinošais spēks. Sevišķi bieži skaņradis pievērsies ūdeņu (piemēram, simfoniskā poēma *Viļņi*, mūzika kinofilmam *Rainis*, Astotā simfonija) un saules (piemēram, Otrā simfonija *Ave sol*, mūzika kinofilmam *Rainis*) tēliem. Šīs sfēras nozīmību padziļina tēlu hipotētiskais (Astotajā simfonijā) vai nepārprotamais (Raina dzeja Otrajā simfonijā *Ave sol*) filozofiski simboliskais traktējums, kā arī patriotiskās idejas pieteikums (simfoniskajā poēmā *Viļņi*).

Tādējādi dabas tematika Ā. Skultes mūzikā nereti saistīta ar morāli ētisku vērtību un pat eksistenciālu jautājumu atklāsmi. Tie sakņojas iepriekš minētajā panteistiskajā pasauluztverē, kas caurvij Septīto un Astoto simfoniju, bet daļēji arī agrākos darbus – simfonisko poēmu *Viļņi* un Otro simfoniju, nosacīti – pat Trešās un Piektās simfonijas lēnās daļas. No dabas tēla nozīmības organiski izriet arī ekoloģijas tematika (programmatiski tieši tā tverta Septītajā simfonijā *Saudzējiet dabu!*, krietni aizplīvurotākā veidā – Astotajā simfonijā).

Būtiska tematikas līnija Ā. Skultes humānistiskajā daiļradē ir garīgā spēka nozīmības izcēlums, kas visspilgtāk izpaužas kā mākslas, sevišķi – tautas mākslas cildinājums. Tas atspoguļojas, piemēram, baletā *Brīvības sakta*, tautas muzikanta Tota veidolā, un ļauj runāt par arhetipiska tēla – ar pārdabisku garīgo spēku apveltīta tautas mākslinieka – pārtveri. Tādējādi šis Ā. Skultes veikums iekļaujas garā jo garā radniecīgu kultūrvēstures faktu virknē. Atcerēsimies pazīstamo sengrieķu mītu par Orfeju – sižetu, ko izmantojuši Klaudio Monteverdi, Kristofs Vilibalds Gluks, Igors Stravinskis un daudzi citi skaņraži, turklāt zīmīgi, ka Orfeja tēmai pievērsies arī viens no savdabīgākajiem Ā. Skultes kompozīcijas klases absolventiem – Mārtiņš Brauns – savā diemžēl mazpazīstamajā kora operā *Eiridīke* (1988) ar Knuta Skujenieka dzeju. Atcerēsimies arī Austrumu *Tūkstoš un vienas nakts pasaku* gudro teicēju Šeherezadi, kuras apdziedātāju vidū bijis gan Ā. Skultes *garīgais vectēvs* – viņa skolotāja J. Vītola pedagogs Nikolajs Rimskis-Korsakovs, gan tembrofakturālajā izsmalcinātībā skaņradim tik tuvais impresionists M. Ravels. Visbeidzot, paturēsim prātā daudzām nacionālajām kultūrām raksturīgos tautas muzikantu tēlus (čehu mūzikas klasiķa Bedržiha Smetanas Daliboru, virkni N. Rimskis-Korsakova opervaroņu: Sadko, Leli, Ļevko u. c.), tajā skaitā Ausekļa un J. Vītola radīto Beverīnas dziedoni.

Plašākas kultūrvēsturiskas panorāmas kontekstā jāpiemin fakts, ka Ā. Skultes baleta *Brīvības sakta* literārais pirmavots – Raiņa luga *Spēlēju, dancoju* – ir pamatā arī viņa kompozīcijas klases absolventa Imanta Kalniņa tāda paša nosaukuma operai (1977). Līdz ar to izveidojas tēlu un ideju pārmantojamības virkne, kas uzskatāmi atbilst komponistu savstarpējās pedagoģiskās ietekmes vēsturiskajai gaitai: N. Rimskis-Korsakovs ⇒ J. Vītols ⇒ Ā. Skulte ⇒ Imants Kalniņš.

Kā specifisks atzars tikko nosauktajā garīgā spēka slavinājuma līnijā jāatzīmē cilvēka saprāta, intelekta, radošā gara cildinājums. Ā. Skultes interpretācijā radošā gara jēdziens uztverams ne tikai vispārinātā veidā vai humanitāras, tajā skaitā mākslinieciskas darbības rakursā, kā tas nereti ir citu autoru daiļradē. Šis tēls spilgti atspoguļo tieši ticību cilvēku eksaktā prāta spējai vērst pasauli labāku un nodrošināt cilvēcei veiksmīgu turpmāko eksistenci. Tādējādi, atbilstoši 20. gadsimtā valdošajām, no modernisma estētikas izrietošajām tendencēm, komponists savā 50.–60. gadu daiļradē saista saprāta tēlu ar progresu, konkrēti – zinātnes un tehnikas progresu jēdzienu (Trešā, *Kosmiskā* simfonija). Savukārt 70.–80. gadu apstākļos

lielāku lomu iegūst ekoloģijas akcents, doma par saprāta kontroli kā cilvēces glābēju no katastrofas draudiem (Septītā simfonija; jāpiebilst, ka slēptā veidā šāda ideja saskatāma jau Pirmās simfonijas koncepcijā, bet kā *pierādījums no pretējā* uztverama Piektā simfonija).

Nosauktie piemēri rosina asociācijas ar renesanses un klasicisma laikmetiem tipisko pasaulredzējumu, ar Apgaismības un humānisma idejām. Te vietā atcerēties arī paša komponista kaislīgo un panākumiem bagāto aizraušanos ar visdažādākajām zinātnes un tehnikas jomām. Ar īstu renesanses tipa cilvēka daudzpusību un izziņas entuziasmu profesors Skulte vaļsbrīžos pievērsās dažādām fizikas nozarēm, sevišķi astronomijai un elektronikai², tostarp radiobūves iemaņās neatpalika no šīs sfēras profesionāļiem. 20. gadsimta 60. gadu mūziķu vidē plaši pazīstams pierādījums skaņražā prasmēm automehānikā bija viņa personīgā automašīna *Volga* – viens no tālaika Latvijā tikai diviem ar automātisko ātrumkārbu aprīkotajiem transportlīdzekļiem. Ā. Skulte bija izcils lietpratējs arī arhitektūrā un celtniecībā, ko apliecina Jaunciemā pirms vairāk nekā pusgadsimta uzbūvētā savrupmāja. Aizrautīgi un ar vērā ņemamiem panākumiem viņš darbojās botānikas jomā, it īpaši – rožu selekcijā, ko veica savā dārzā Jaunciemā un ko vainagoja paša izveidota jauna rožu šķirne. Tās oficiāli patentētais nosaukums *Flammentanz* (tulkojumā no vācu valodas – *Ugunsdeja*) tika izraudzīts atbilstoši skaņradim stilistiski tuvā spēņu komponista Manuela de Faljas baleta *Mila – burve* populārākajam fragmentam (Lukašinska, 1987 : 109). Šāds vaļasprieku kopums loģiski iekļaujas arī komponista dzimtas profesionālo interešu kontekstā (tēvs Pēteris Skulte – būvzinātnieks, dēls Gvido Skulte – kinooperators, ASV dzīvojošais brāļadēls Rihards Alberts Skulte – datorzinātnieks).

Iezīmīgs Ā. Skultes daiļradē ir arī vitālais *tautas* tēls, vēstures tēma un doma par tautas likteņiem. Latvijas brīvvalsts gados šī tematika risināta tiešāk, ar atklātāku patriotisko jūsmu, piemēram, simfoniskajā poēmā *Brīvības pieminēklis rīta ausmā* (1936, darbs gājis zudumā Otrā pasaules kara laikā). Turpretī pirmajos pēckara gados ārēju apstākļu iespaidā tā izteikta dziļākos zemtekstos (tautas brīvības ilgu un cīņu atveids baletā *Brīvības sakta*), dažkārt hipotētiski vai pat reāli pieskaņota oficiāli vēlamajai satura ievirzei (Pirmās simfonijas *Par mieru* malējās daļas). Sabiedriski politiskās situācijas nemainībai ieilgstot, vēlāk, kopš 60. gadiem, tautiski vēsturiskie tēli pakāpeniski integrējas humānistiskās tēmas vispārīgā risinājumā.

Krietni retāk Ā. Skultes darbos par dominējošo noskaņu kļūst kāpināts *dramatisms* un traģika – to caurauž smeldze, melanholija un liktenīgs skaudrums saiknē ar Dzīvības un Nāves tēmas risinājumu, dažkārt pat ar ļaunuma un agresijas tēliem. Divi spilgtākie piemēri ir Otrā pasaules kara pārdzīvojumos sakņotā Piektā simfonija, kā arī atsevišķas lappuses Devītajā simfonijā, īpaši tās izskaņā. Tomēr šajos gadījumos nevaram runāt par pesimismu – vitālā dzīves pulsa apliecinājums neļauj zaudēt ticību ideālam, traģiskos zaudējumus līdzsvaro morāli ētisko vērtību

² Šis fakts guvis apstiprinājumu arī raksta autora sarunās ar Oļģertu Grāvīti (laikā no 1993. līdz 2010. gadam) un Gvido Skulti (no 2007. līdz 2010. gadam).

un skaistuma garīgais spēks (savukārt Ā. Skultes skatuves mūzikā šādu koncepciju jo spilgti pauž balets *Negaiiss pavasarī*, 1967).

Līdztekus tikko minētajām kompozīcijām dramatiski liktenīgo tēlu sfēra daudz slēptākā veidā saskatāma arī citos skaņraža darbos. Alegoriskais laika ritējuma tēls, kas pirmoreiz spilgti parādīts Piektajā simfonijā, iezīmējas arī visās turpmākajās simfonijās no Sestās līdz Devītajai. Tā īstenojumā būtisks ir klusināti vienmērīgs ritma ostinato, kas asociējas ar sirdspukstiem vai pulksteņa tikšņiem un nereti ietverts arfas solotembrā (piemēram, Septītās simfonijas II daļā vai Devītās simfonijas III daļas vidusdaļā). Tādējādi veidojas paralēles ar līdzīgas tematikas risinājumu tādos skaņdarbos kā Gustava Mālera Devītā, Sergeja Prokofjeva Septītā un Dmitrija Šostakoviča 15. simfonija. Asociatīvu atmiņu tēlu klātbūtni netieši apliecina reminiscences: Piektās simfonijas IV daļā atgriežas liktenīgi drūmā I daļas tēma, Astoto simfoniju caurvij no folkloras aizgūta tematiskā materiāla vairākkārtēji atkārtojumi (iezīmējas arī tālāka arka uz agrīno simfonisko poēmu *Vīļņi*), savukārt Devītās simfonijas liriski dramatisko kulmināciju veido II daļas vidusdaļas tēmas reminiscence analogā III daļas pirmsreprīzes posmā. Kā atsevišķu atzaru dramatiskās tēlu sfēras ietvaros var nodalīt brīdinoša atgādinājuma tēlus (piemēram, Pirmajā un Septītajā simfonijā), kuru dramaturģiskā funkcija tomēr ir galvenās – pozitīvi gaišās – tēlainības izcēlums ar kontrasta palīdzību, garīgās modrības rosinājums, nevis traģiskas saasinājums.

Līdzās tikko raksturotajām tematikas sfērām gluži objektīvi nevar noliegt, ka virkne Ā. Skultes darbu padomju perioda literatūrā tika traktēti kā oficiālās ideoloģijas tieši izteicēji un attiecīgi cildināti. Šāds vērtējums, kas tolaik atviegloja skaņradim ceļu uz patiesībā jau sen pelnīto atzinību, diemžēl laika gaitā izrādījies pamatīgs *lāča pakalpojums*, jo mūsdienās, pavirši uzlūkojot komponista daiļrades mantojumu esošās literatūras iespaidā, lasītājs var rast negatīvu priekšstatu par viņu. Taču, veicot attiecīgo Ā. Skultes skaņdarbu muzikoloģisku analīzi kultūrvēsturiskā un biogrāfiskā kontekstā, jāsecina, ka lielum lielais vairums no tiem opusiem, kuros šķietami pavīd konjunktūras vaibsti, patiesībā apliecina mūzikas aspekta neatkarību no valdošās ideoloģijas. Bieži šīs kompozīcijas ietver dziļu māksliniecisko vispārinājumu, dažkārt pat komplicētu zemtekstu slāni. Šādas spilgti ambivalentas situācijas padziļināta izpēte pārsniegtu raksta ietvarus un tiešos uzdevumus, taču neapšaubāmi nākotnē pelnījusi plašāku izvērtējumu socioloģiskā un muzikālpsiholoģiskā aspektā. Tādēļ pagaidām, Ā. Skultes mūzikas tematikas apskata noslēgumā, uzsveru tikai t. s. *slēptās programmas* (vāciski: *die versteckte Programmatik*, krieviski: *скрытая программа*) lielo nozīmi komponista daiļradē. Šai ziņā iezīmējas sasauce ar tās pašas paaudzes krievu simfoniķa Dmitrija Šostakoviča (1906–1975) mākslu. *Slēptās programmas* iespējamība lielā mērā izriet no mūzikas kā mākslas veida specifikas un atspoguļo pat mūzikas (sevišķi instrumentālmūzikas) zināmu prioritāti satura atklāsmes neviennozīmībā, salīdzinot ar pārējiem mākslas veidiem.

Ādolfa Skultes **mūzikas izteiksmi** caurstrāvo plastiskas kustības gars un gleznieciska orķestra izjūta. Skaņradis ir episkās **dramaturģijas** piekritējs, tādēļ viņa darbos dominē līdzsvarotība, proporcionālitate un tieksme uz simetriju (piemēram, koncentriskā forma Septītās simfonijas I daļā). Vairums Ā. Skultes orķestra partitūru, kā atzinusi Inta Lukašinska (Lukašinska, 1987 : 165), atbilst episki dramatiskā vai episki žanriskā simfonisma tipam; reizē tās, pēc komponista un muzikologa Georga Pelēča ieskata, labi iederas liriski objektīvā vai liriski kosmocentriskā simfonisma gultnē (Pelēcis, 2005 : 4). Episkais kontrasts gandrīz nekad nepāraug intensīvā, tiešā konflikta izpausmē. Tādēļ likumsakarīgi, ka komponista stilam raksturīga mūzikas formu skaidrība, struktūru pārskatāmība un viņa tik ļoti iemīļotajai arhitektūras nozarei radniecīga stabilitāte. Ā. Skultem ir tuva reprizitāte, līdz ar to arī jebkāda veida trijdaļība (kā viendaļas darba, tā cikla mērogā; kā saliktas, tā vienkāršas formas ietvaros) un sonātes forma (nereti brīvākā pārtverē, mijiedarbē ar citām mūzikas formām). Bieži izmantota arī rondo forma, bet plašākos, sevišķi vokālsimfoniskos darbos – kontrastsastatforma. Lai gan skaņraža iezīmīgākais un muzikoloģiskai izpētei interesantākais veikums saistīts ar izvērstajām un cikliskajām formām, tikpat rūpīgi veidotas, struktūrā un dramaturģijā pārliciecināšas ir arī viņa miniatūras.

Ā. Skultes mūzikas formveidē spilgti atspoguļojas komponista racionālā pieeja mākslasdarba tapšanas procesam, viņa centieni tuvināt humanitāro un eksakto nozaru darba metodes. Kā jau minēts, komponists, ikvienu jaunu partitūru sākdam, uzreiz pēc vispārējās koncepcijas radīšanas un galveno tēlu apzināšanās izvēlēties formu un, līdzīgi arhitektam, precizējis tās struktūru un dramaturģiju līdz pat sīkākajām detaļām. Tikai pēc tam viņš *iepildījis* jau gatavā formā skaņu materiālu, ne soli neatkāpjoties no iepriekšiezmētā dramaturģijas ceļa – gluži kā celtnieks iepilda veidnē būvmasu, precīzi ievērodams arhitekta projektu. Šī īpatnība lielā mērā izriet no episkās dramaturģijas, un to ievērojuši vairāki komponista jaunākie kolēģi, viņu vidū arī muzikologi – latviešu mūzikas vēstures speciālisti. Piemēram, Oļģerts Grāvītis norāda, ka Ā. Skulte ir vienīgais latviešu komponists ar šādu daiļrades metodi, vismaz laikposmā līdz 20. gadsimta 90. gadiem.³

Struktūru pārskatāmība neizslēdz dažādu formu mijiedarbi, kas Ā. Skultes mūzikā visbiežāk izpaužas divos savstarpēji saistītos veidos. No vienas puses, dažādu žanru darbos sonātes forma reizēm tiek piesātināta ar atsevišķām sonātes simfonijas cikla pazīmēm (simfoniskā poēma *Viļņi*, *Quasi una sonata* kamerkorim u. c.). No otras puses, simfonijās bieži vērojama pretēja ievirze – sonātes simfonijas cikla tuvināšana viendaļībai, turklāt šis process mēdz īstenoties divējādi. Otrajā, Sestajā, Septītajā un Devītajā simfonijā daļu skaits ir samazināts no klasiskās četrdaļības līdz trim daļām, no cikla uz ciklu nedaudz variēts arī daļu savstarpējais izkārtojums un nereti apvienotas to dramaturģiskās funkcijas. Savukārt

³No raksta autora sarunām ar Oļģertu Grāvīti (laikā no 1993. līdz 2010. gadam); šo pašu domu apliecina sarunas ar Gvido Skulti (no 2007. līdz 2010. gadam).

Trešajā, Ceturtajā un Piektajā simfonijā, saglabājot cikla četrdaļību, starp daļām lietotas *attacca* pārejas, kas kāpina nepārtrauktības sajūtu. Ceturtajā simfonijā bez pārtraukuma izskan II un III daļa, Piektajā – no II līdz IV daļai, bet Trešajā simfonijā – visas četras daļas; tas rosinājis muzikoloģi Jeļenu Voskresensku pat traktēt Trešo simfoniju kā viendaļas darbu ar sonātes simfonijas cikla iezīmēm (Voskresenska, 1968 : 6). Visbeidzot, Astotā simfonija ir īsts viendaļas simfonijas paraugs, kur gandrīz pusstundu ilgstošā skaņdarbā vairs nav uztveramas atsevišķas sapludinātas daļas, kā tas nepārprotami bija Trešajā simfonijā.

Līdz ar to Ā. Skultes simfoniju formai tipiska pastāvīga mijiedarbe starp tradicionālo vairākdaļību un mazāk tradicionālo viendaļību; no žanru viedokļa to var skaidrot kā pakāpeniski pieaugošu simfonijas piesātināšanu ar poēmiskumu. Daiļrades sākumposmā, līdz 20. gadsimta 50. gadu beigām, simfonijas un poēmas žanri tiek strikti diferencēti – top īsti cikliskas simfonijas (pazudusī agrīnā Simfonija, Pirmā, daļēji arī Otrā simfonija) un klasiskas ievirzes simfoniskās poēmas (*Viļņi*, zudusī poēma *Brīvības pieminekļis rīta ausmā*, *Horeogrāfiskā poēma*). Simfoniskās daiļrades intensīvākajam laikposmam, 60.–70. gadiem, raksturīgs simfonijas žanra piesātinājums ar poēmiskumu mainīgā intensitātē (no Otrās un Trešās līdz Sestajai un Septītajai simfonijai). Tas kulminē 80. gadu vēlinajā daiļradē (Astotā simfonija), tomēr vienlaikus iezīmējas arī iespēja atgriezties pie daļējas abu žanru diferences (Devītā simfonija, 1987. gadā tapusī Poēma sīgu kamerorķestrim). Tā kā Ā. Skulte poēmiskumu īstenojis kā tēlainības un dramaturģijas kategoriju, klausītājiem bieži rodas programmatiskas asociācijas neatkarīgi no autora vēlmēm. Piemēram, Astoto simfoniju, ņemot vērā mūzikas ievirzi, varētu uztvert kā *Jūras poēmu*, savukārt jau pirmajos gados pēc Devītās simfonijas sacerēšanas mūziķu aprindās bija ieviesies neoficiāls šīs kompozīcijas apzīmējums *Dramatiskā*, pret ko neiebildā arī autors.⁴

Ā. Skultes mūzikas dramaturģijā liela nozīme ir vadtēmām un to transformācijām skaņdarba gaitā. Plaši pazīstama ir baleta *Brīvības sakta* sažuburotā vadtēmu un vadmotīvu sistēma (Stumbre, 1955), kas ne tikai bez vārdiem izskaidro darba ideju, bet arī papildgaita kompozīcijas vienotību, akcentējot tēmu savstarpējo intonatīvo radniecību un tuvību latviešu tautas melodijām. Daudzas spilgtas vadtēmas sastopamas arī skaņraža simfonijās. Trešās simfonijas I daļas ievadu un galveno partiju varētu dēvēt, attiecīgi, par *aicinājuma tēmu* un *gribasspēka tēmu*, ņemot vērā to nozīmi kā I daļas, tā visa cikla uzbūvē (galvenās partijas izmainīts skanējums simfonijas II daļā, abu tēmu reminiscence finālā u. c.). Šo tēmu traktējums skaidrāk iezīmē skaņdarba koncepcijas trauksmaino ideālismu, tuvinot simfonijas veidolu, piemēram, Aleksandra Skrjabina *Ekstāzes poēmai*. Piektajā simfonijā daudzreiz atkārtoto I daļas pamattēmu pats Ā. Skulte sarunās un intervijās vairākkārt raksturojis kā *aizejošās dzērves saucienu rudenī* (Lukašinska, 1987 : 126), un tā atspoguļo nolemtības traģiku, kas nosaka darba koncepciju. Septītās simfonijas I daļas lakoniskā pamattēma skaņdarba ekoloģiskās tematikas kontekstā nepārprotami uztverama kā *brīdinājuma motīvs*.

⁴ No raksta autora sarunām ar Oļģertu Grāvīti (laikā no 1993. līdz 2010. gadam).

Būtiska vieta Ā. Skultes simfoniju dramaturģijā ir reminiscencēm, un arī tās nereti ir cieši saistītas ar vadtēmām. Visbiežāk sastopama cikla I daļas mūzikas, parasti pamattēmas, atgriešanās fināla kodā izmainītā vai neizmainītā veidā, atbilstoši skaņdarba koncepcijai. I daļas materiāla izmainīts atkārtojums parasti apliecina instrumentālās drāmas pozitīvu risinājumu, līdz ar to simfonijas optimistisku koncepciju: tā, piemēram, Pirmās simfonijas IV daļas gaišajā kodā radikāli pārveidota I daļas koda sēru marša tēma, savukārt Trešās simfonijas IV daļas kodā abas vadtēmas skan pacilātāk, svinīgāk nekā I daļā. Turpretī vadtēmas parādīšanās sākotnējā raksturā saistīta ar tumšāku kolorītu: nemainīta *dzēroju* tēma Piektais simfonijas izskaņā nepārprotami norāda uz zaudējumiem un nesasniegtu mērķi, tā iezīmē bezvārdu vēstījuma traģisku atrisinājumu. Otrs biežākais reminiscenču veids Ā. Skultes simfonijās ir šāds: trijdaļu cikla finālā īstenota II daļas reminiscence, turklāt tai izraudzītais mūzikas materiāls neveic vadtēmas funkciju ciklā kopumā. Septītās simfonijas fināla kodā skan II daļas noslēguma mūzika – ilustratīvi asociatīvie dzeguzes saucieni, kas koda kontekstā apliecina ticību cilvēka spējai saskaņot savu dzīvi ar dabas ritumu. Devītās simfonijas fināla pirmsreprīzes posmā dzirdama II daļas epizodes žanriski transformēta atgriešanās – dzidrā *zvaniņu mūzika* pārtapusi poetizēta valša gaiši skumjā apskaidrotībā. Nosauktie piemēri apliecina reminiscenču milzīgo nozīmi Ā. Skultes simfoniju koncepciju atklāsmē.

Citu cikla vienotājelementu un satura skaidrotājfaktoru vidū vēl jāatzīmē programmatisms (piemēram, virsraksti Trešajai un Septītajai simfonijai), literārs teksts (Raiņa dzeja Otrajā simfonijā *Ave sol*), specifisku tembru lietojums (jauktais koris Otrajā simfonijā, basklarnetes, basģitāras un arfas kopskaņa Piektajā simfonijā) u. c. Visdaudzveidīgākās un satura atklāsmes ziņā komplicētākās izpausmes iepriekšminēto tendenču vidū guvis programmatisms, tāpēc tam pievērsīsimies sīkāk.

Programmatiska izteiksme, programmatisks domāšanas veids kopumā Ā. Skultes mūzikai ir visai raksturīgs. Tomēr tā klātbūtne skaņradim svarīgajā simfoniskajā mūzikā, sevišķi simfonijas žanrā, nereti jūtami atšķiras no ierastajiem priekšstatiem par šo daiļrades metodi. Klasiskā mūzikas teorija lielās līnijās izšķir divus programmatisma tipus – vispārināto un detalizēto, taču tūrā veidā tie abi (tāpat kā īsti neprogrammatiska izteiksme) Ā. Skultes simfoniskajos darbos sastopami ļoti reti. Vispārinātajam programmatismam pilnībā atbilst tikai Septītā simfonija *Saudzējiet dabu!*, kā arī mazāk pazīstamā *Zvejnieku dejas* simfoniskajam orķestrim (1965). Detalizētais (turklāt zīmīgi, ka sižetiskais!) programmatisms klasiskā veidā ticis īstenots vienīgi agrīnajās simfoniskajās poēmās *Viļņi* un *Brīvības pieminēklis rīta ausmā*. Jāpiebilst, ka *Viļņu* programmas galīgo literāro formulējumu izveidojis nevis pats komponists, bet viņa brālis, vijolnieks Voldemārs Skulte (1907–1995; Lukašinska, 1987 : 36). Savukārt pie īsti neprogrammatiskiem, *tīri instrumentāliem* Ā. Skultes orķestra darbiem pieder Sestā simfonija un daži mazpazīstami viendaļas sacerējumi.

Visos pārējos skaņraža simfoniskajos opusos attieksme pret programmu ir neviennozīmīga, tādēļ pie tiem jāpakavējas sīkāk. Vispirms no aplūkojamo kompozīciju klāsta jāizslēdz tādi ar virsrakstiem apveltīti darbi kā Otrā simfonija *Ave sol* un simfoniskās svītas, kas veidotas no analoga nosaukuma darbiem (*Princese Gundega un karalis Brusubārda* – no mūzikas lugai, *Rainis* – no filmmūzikas, *Brīvības sakta* – no baleta). Jāizslēdz, neraugoties uz šo darbu satura augsto vārdiskās un sižetiskās konkretizācijas līmeni, kas šķietami atgādina programmu. Kā zināms, muzikoloģiski korekti ir programmatisma jēdzienu un tā kritērijus attiecināt tikai uz instrumentālmūzikas žanriem, turpretī tikko minētie Ā. Skultes opusi faktiski pieder citām žanru grupām, kurās vārdiski jēdzieniska konkrētība ir pašsaprotama žanra pazīme, nevis īpaša daiļrades metode. Intensīvais kora un solobalsu izmantojums un specifiskie vokālsimfoniskās dramaturģijas principi ļauj raksturot Otro simfoniju kā *simfoniju oratoriju* un ietvert vokālsimfoniskās mūzikas žanrā (pēc analogijas ar Gustava Mālera Astoto simfoniju, Igora Stravinska *Psalmu simfoniju* un Bendžamina Britena *Pavasara simfoniju* vai tādām *simfonijām kantātēm* kā G. Mālera *Dziesma par zemi* un D. Šostakoviča 14. simfonija). Svītu tēlainībā noteicošais ir attiecīgās lugas vai filmas vispārzināmais saturs un ideja, tādēļ tās faktiski nav uzskatāmas par patstāvīgiem instrumentāldarbiem, bet par nosacītu atvasinājumu no skatuves mūzikas žanra (šai ziņā, piemēram, tādas lugu mūzikas svītas kā Edvarda Grīga *Pērs Gints* vai Žorža Bizē *Arliete* principiāli atšķiras no jau sākotnēji instrumentālžanrā iecerētiem cikliem – Roberta Šūmaņa *Karnevāla*, Modesta Musorgska *Izstādes gleznām*, N. Rimska-Korsakova *Šeherezades* un J. Vītola *Dārgakmeņiem*).

Virkne Ā. Skultes darbu balansē starp pastāvošajiem programmatisma tipiem. Atkarībā no īstenotajiem principiem tie iedalāmi trijās grupās.

Pirmo no tām vispārliecinošāk pārstāv Trešā simfonija, kas ietver savdabīgu pāreju no vispārinātā uz detalizēto programmatismu – vispārinājumu apliecina kompozīcijas kopējais nosaukums *Kosmiskā*, toties detalizāciju pauž autora sākotnēji iecerētie daļu nosaukumi: *Problēma*, *Problēmas atrisinājums*, *Kosmosā* un *Atgriešanās*. Savulaik, darba tapšanas periodā, tie izdaudzināti intervijās, tomēr galarezultātā partitūrā nav ierakstīti. Līdz ar to Trešās simfonijas programmas risinājums tuvinās tādiem hrestomātiskiem darbiem kā N. Rimska-Korsakova simfoniskā svīta *Šeherezade* vai Riharda Štrausa simfoniskā poēma *Tils Pūcesspiegēlis*.

Otro grupu pārstāv vesela virkne Ā. Skultes darbu, kas pielīdzināmi tā sauktajam pusprogrammatismam (L. Kārkliņa ieviests termins), jo balansē starp neprogrammatisku un vispārināti programmatisku mūziku. Pirmā un Ceturtā simfonija publiski pazīstamas ar vispārinātiem nosaukumiem (attiecīgi, *Par mieru* un *Jaunatnes simfonija*), taču Pirmās simfonijas virsraksts partitūrā (rokraksts LNB Mūzikas un audiovizuālo izdevumu nodaļas arhīvā) nemaz nav sniegts, bet Ceturtās simfonijas nosaukums, kas tipogrāfiski iespiestajā partitūrā (Ленинград: Музыка, 1969) nav fiksēts, citos nošu materiālos, literatūrā un

dažādos izziņas avotos, tostarp internetā, figurē vismaz trijos jēdzieniski atšķirīgos paralēlvariantos: *Jaunatnes simfonija*, *Jauniešu simfonija* un simfonija *Jaunībai*; uz firmas *Melodija* izdotās skaņuplates (33 A 023555-6) apvāka lasāma vēl ceturtnā versija: simfonija *Jaunība*. Pusprogrammatismu pārstāv arī trīs savstarpēji radniecīgi piemēri – *Horeogrāfiskā poēma*, *Maza baleta svīta* simfoniskajam orķestrim un *Svētku ievads* (pazīstams arī kā *Svētku gājieni*) pūtēju orķestrim. Autora dotie nosaukumi šķietami norāda uz vispārinātu programmu, taču jāatzīst: arī tad, ja virsrakstu nebūtu, klausītāji divos pirmajos gadījumos tikpat labi sajustu baletmūzikā sakņotu dejas pulsu, bet beidzamajā – svētku noskaņu. Gluži tāpat, nezinot nosaukumus, skaņdarbu piederība, attiecīgi, poēmas, svītas un ievada (prelūdijas) žanram izpaužas mūzikas formā un attīstības paņēmienos. Šeit vērojama analogija ar dažām Ā. Skultes vienaudža Jāņa Ivanova (1906–1983) simfonijām, piemēram, ar Divpadsmito (enerģiskais pamatraksturs sajūtams arī, nezinot nosaukumu *Sinfonia energica*) un Četrpadsmito (apzīmējums *Sinfonia da camera* tikai vēl jo vairāk izceļ tāpat labi saklausāmu tembru – stīgu kamerorķestri un neobarokālu izteiksmi).

Visbeidzot, trešo grupu pārstāv Piektās un Astotās simfonijas *slēptā programma*, kas atklājas galvenokārt intonāciju, vadtēmu, alūziju, sadzīves žanru un to transformāciju rosinātā dramaturģijas izpratnē. Devītajā simfonijā līdzīgi satura atklājēji lietoti krietni atturīgāk, tādēļ tā tuvāka pārejas variantam starp slēpti programmatisku un neprogrammatisku mūziku. Bez tam *slēptās programmas* principi dažādā intensitātē parādās vēl vairākās skaņražā kompozīcijās (vai to posmos), kas kopumā piederīgas citiem programmatisma tipiem.

Ne mazāk svarīgu skaidrojošu lomu Ā. Skultes daiļradē pilda citāti un alūzijas. Tos viņš kopumā lietojis samērā reti, toties vairākkārt izmantojis vienu un tos pašu mūzikas materiālu, ko uzskatījis par īpaši iezīmīgu satura nesēju. Neiedziļinoties katra piemēra tēlainības skaidrojumā, jāatzīmē latviešu tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* daudzkārtējais pārtvērums: simfoniskajā poēmā *Viļņi*, baletā *Brīvības sakta*, Septītās simfonijas III daļā un Astotajā simfonijā. Latviešu tautasdziesma *Jūriņ' prasa smalku tiklu* ieskanas *Viļņos* un Astotajā simfonijā, bet Baumaņu Kārļa kordziesmas *Kā Daugava vaida* tematiskais materiāls – *Viļņos* un mūzikā filmai *Rainis* (svītas XI daļā *Staburags*).

Alūzijas Ā. Skultes daiļradē var iedalīt divās grupās atkarībā no komponista darba metodes. Viena no tām ir oriģināla brīvs pārveids vai savas melodijas sacerēšana, brīvi izmantojot oriģināla intonācijas. Šādi īstenotas daudzas alūzijas ar latviešu tautasdziesmām. Lēnais augšupkāpums Otrās simfonijas I daļas pamattēmā raksturo garīgo tumsību un stindzinošo pagurumu, kas jāpārvar, tādēļ melodija apvieno divu skumju, ar bāreņu un bērnu tematiku saistītu tautasdziesmu intonācijas – *Maziņš biju, neredzēju* un *Kam tu lūzi, ozoliņi*. Leldes vadtēma baletā *Brīvības sakta* atgādina tautasdziesmas *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* brīvu pārveidu mažora nokrāsā. Melodijas izcelsme norāda, ka Lelde

simbolizē tautu, pēc tradicionālā priekšstata – apspiesto *sērdieņu tautu*, taču mažora klātbūtne apliecina cerību, uzsver neatlaidību, prasmi iestāties par sevi, izsaka ticību tautas brīvībai nākotnē. Līdzīgi veidotas arī abas tautas muzikanta Tota vadtēmas. Pirmajā tēmā ietvertās tautasdziesmas *Spēlēju, dancoju* intonācijas norāda uz alegoriskas kustības nozīmi garīgā pašpildinveidē un uz sižeta avotu – Raiņa tāda paša nosaukuma lugu; Tota otrā tēma atvasināta no *Pūt, vējiņi* – melodijas, kas simbolizē tautas garīgo spēku.

Otra alūziju metode ir oriģināla pārcēlums citā skaņkārtas un/vai ritma vidē, metodiski pakļaujot intonatīvo avotu pārveidei pēc konkrētiem, konsekventi ievērotiem principiem. Te vispirms jāmin tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* intensīvā polifonā attīstība (apvērsumi un imitācijas) simfoniskās poēmas *Viļņi* un Septītās simfonijas izskaņās, kā arī Pirmās simfonijas III daļas pamattēmā. Ā. Skultes augsto muzikālpsiholoģiskās iedarbības izpratni un nevainojamo kompozīcijas tehniku apliecina *Jūriņ' prasa smalku tiklu* konsekventie pārveidi pamazinātajā skaņkārtā vairākos dramaturģiski svarīgos Astotās simfonijas posmos; līdzās nepārprotamai folkloras alūzijai tie iezīmē arī hipotētisku alūziju ar N. Rimskim-Korsakovam tuvu paņēmieni klāstu fantastikas tēlu un ūdeņu tematikas atveidē.

Retāk Ā. Skultes simfonijās lietoto satura skaidrotājelementu vidū sastopami iešifrējumi. Tā, piemēram, dabisko virsskaņu rinda augšup-ejošā melodiskā secībā iekļauta Trešās simfonijas fināla kodā, raksturojot dabas varenību un Visuma bezgalību. Kā zināms, dabisko virsskaņu rinda ir vienīgais objektīvais un pārļaičīgais skaņupasaules dotums, kas izpaužas jau tīri fizikalos dabas procesos, ir pastāvējis un pastāvēs mūžīgi, neatkarīgi ne no vienas kultūras. Turpretī skaņkārtu, harmoniju, ritmu un citu mūzikas valodas līdzekļu izpausmes ir konkrētu civilizāciju darbības produkts. Dabisko virsskaņu rinda simfonijas izskaņā dzirdama *pianissimo* dinamikā, arfas solotembrā uz klusināta, apskaidrota stīgu instrumentu fona, tādējādi līdztekus izjustai emocionalitātei skaidri uztverams arī tīri racionāls skaidrojums. Cilvēks ir dabas sastāvdaļa, un, zināšanu alku vadīts, viņš izpētījis visu pārējo dabu, ietiecoties pat kosmosā. Izpētes rezultātā, saprotot augstākās universālās likumības, cilvēkam rodas atziņa, ka sava dzīve un darbība jāveido saskaņā ar dabu, jāizturas pret to ar bijīgu saudzību (tāpēc arī simfonija izskan ilgstošā klusinājumā līdz pēdējām taktīm). Tādējādi tieši fināla noslēgums kļūst par vienu no Trešās simfonijas spilgtākajām lappusēm un pārliecinoši sagatavo gandrīz 20 gadus vēlāk tapušo Septīto simfoniju.

Konkrētu **mūzikas valodas līdzekļu** nozīme Ā. Skultes daļradē detalizēti izvērtēta jau agrāk tapušos pētījumos, visizsmeltošāk – Intas Lukašinskas darbos (Lukašinska, 1980; Lukašinska, 1987). Tādēļ šajā rakstā rezumētas tikai būtiskākās īpatnības, kā arī izceltas tās iezīmes, kurām pētnieki līdz šim veltījuši mazāku vērību.

⁵Šeit un turpmāk skaitlis kvadrātiekvāš apzīmē partitūrnumuru

Ā. Skultes melodijas parasti veidotas klasiski romantisko tradīciju garā un neizceļas ar radikāliem jaunu intonāciju meklējumiem. Kopumā tām raksturīgs plaši izvērstis plūdums (pat neatkarīgi no tēlainības), tomēr 60.–70. gadu darbos (no Trešās līdz Sestajai simfonijai) iezīmējas tieksme uz šķautņainākām līnijām, kas vērš skanējumu ekspresīvāku. Pieaug hromatikas un plašu, nereti nenoturīgu lēcienu īpatsvars, melodijas arvien biežāk veidojas no motīvu vai īsu frāžu impulsiem, palielinās mikrotematisma loma. Turpretī kopš 80. gadiem Ā. Skultes melodikā atjaunojas diatonikas pārsvars, krasi palielinās pakāpeniskas kustības un šaurapjoma melodiju nozīme (Devītās simfonijas I daļas ievads un blakuspartija, II daļas pamattēma).

Dažkārt Ā. Skultes melodikā vērojams skaņu neatkārtošanās princips, kas atspoguļo ārkārtīgi interesantas un līdz šim praktiski nepētītas komponista attiecības ar dodekafoniju. Kā zināms, Ā. Skulte nekad nebija šīs kompozīcijas tehnikas cienītājs – atšķirībā, piemēram, no saviem studentiem un jaunākajiem kolēģiem Romualda Grīnblata un Romualda Kalsona vai pat no vienaudža Jāņa Ivanova viņa vēlinajā daiļradē. Tomēr jau Ā. Skultes Trešajā simfonijā, enerģiskajā I daļas galvenās partijas otrajā tēmā un tās attīstībā, izceļas īslaicīgas sešu–septiņu–astoņu neatkārtotu skaņu secības. Skaņu neatkārtošanās plašākos fragmentos ir pamatā arī šīs tēmas nu jau ilgstošajai attīstībai skercozajā II daļā, taču arī te pagaidām vēl nav aptvertas visas divpadsmit skaņas. Turpretī finālā, īslaicīgi atgriežoties reminiscences veidā (partitūrā [148])⁵, minētā tēma pārveidota tā, lai melodijā īstenotos divpadsmit neatkārtotu skaņu secība un iesāktos tās vēlreizējs izklāsts, atbilstoši tonāli traktētas dodekafonijas principiem, kādi vērojami A. Berga, vēlinā D. Šostakoviča un vēlinā J. Ivanova daiļradē. Intelektuāli konstruktīvistiskās kompozīcijas tehnikas neuzkrītošā, savdabīgi *krešendējošā* klātbūtne trāpīgi sasauca ar simfonijas pausto prāta, racionālā gara cildinājumu. No hronoloģijas viedokļa savukārt zīmīgi, ka Ā. Skultes Trešā simfonija tapusi vienlaikus (1963) ar J. Ivanova Desmito, kuras II daļa (tokāta) tiek uzskatīta par pirmo nepārprotami skaidro šīs tehnikas lietojumu mūsu mūzikā, bet uzreiz pēc tam, kopš 60. gadu vidus, jau krasi pieaug dažādu latviešu komponistu interese par dodekafoniju.

Ā. Skultes harmonijai ir izteikti koloristiska ievirze; daudzējādā ziņā tā izriet no viņam piemītošās krāsu dzirdes jeb sinestēzijas. Skaņradis bieži uzsvēris ciešo saikni starp mūzikas saskaņām un glezniecības krāsām. Kā sev tuvākos latviešu vizuālās mākslas meistarus viņš nosaucis Valdi Kalnrozi, Rūdolfu Pinni (Lukašinska, 1987 : 113–114) un Oto Skulmi; atsevišķas iezīmes Ā. Skulti saistījušas arī Jāņa Pauļuka darbos.⁶ Visā garajā daiļrades ceļā komponists saglabāja tonālās, nereti pat funkcionālās harmonijas pamatus, toties kopš agras jaunības bija iecienījis daudzziņju tonalitāšu krāšņumu un sulīgi skanošus alterētus akordus (sevišķi subdominantes grupas saskaņas), kā arī foniskus efektus visdažādākajās to izpausmēs (blakusnostatījumi, elipses, akordi ar iekļautām skaņām, poliharmonija u. c.). Par harmonijas ciešo saikni ar dramaturģiju Ā. Skultes mūzikā liecina

⁶ To apliecina arī Gvido Skultes paustais sarunās ar raksta autoru (no 2007. līdz 2010. gadam).

dažādu tās elementu tipizācija atbilstoši skaņdarba tēlainībai. Tautiskie tēli un episkas dabas ainavas bieži izteiktas ar senajām skaņkārtām, sevišķi ar latviešu folklorā iecienītajām: dorisko (piemēram, simfoniskās poēmas *Viļņi* galvenās partijas melodija) un miksolīdisko (piemēram, vīru dejas ar alus kausiem rokās baleta *Brīvības sakta* I cēlienā). Fantastiskie un teiksmainie dabas tēli nereti raksturoti ar mākslīgajām skaņkārtām (palielinātā – Trešajā un Piektajā simfonijā, pamazinātā – Septītajā un Astotajā simfonijā) un akordu paralēlvirzi (piemēram, Otrās simfonijas II daļas vidusdaļa, vārdi *Visa jūra liksmē trīso*, Trešās simfonijas III daļa *Kosmosā*). Dramatiski pavērsieni un negatīvi tēli bieži iezīmēti ar asi disonantu poliharmoniju (piemēram, barona vadharmonija baletā *Brīvības sakta*, Piektās simfonijas ātrās daļas).

Otrs spilgtākais koloristikas paudējs līdzās harmonijai Ā. Skultes mūzikā ir orķestris. Tā izšķērdīgi dāsnais, teju vai ierasti pelēcīgajai latviskajai mentalitātei mazraksturīgais krāšņums veidojas, bieži lietojot dekoratīvos tembrus – gan arfu, klavieres un čelestu, gan bagātīgu sitaminstrumentu klāstu (zvaniņi, ksilofons, tamtams u. c.). Retāk vērojama tembru semantika: basklarnete paspilgtina traģiskās noskaņas Piektajā simfonijā, zvani kā liktens simbols ieskanas Pirmās simfonijas III daļas noslēgumā un Piektās simfonijas fināla kulminācijā, bet pastorālie tēli bieži saistīti ar flautas, klarnetes vai mežraga tembru. Ā. Skultes mūzikai raksturīgā daudzslāņu faktūra veicina dažādo skaņutēlu dramaturģiskas kopdarbības iespaidu, norišu sinhronitātes sajūtu, savukārt smalki izstrādātā figurācija rosina mūzikā dzirdamās kustības vizualizāciju klausītāja iztēlē – piemēram, galējo reģistru aptvērumus un sīgu instrumentu *divisi* rada telpiskuma ilūziju. Ar trāpīgu kamerimfonisma līdzekļu lietojumu komponists bieži panāk smalku psiholoģisku niansētību (Piektās simfonijas I daļas ievads, Devītās simfonijas I daļas blakuspartija, II un III daļas pirmsreprīzes posmi un III daļas izskaņa), retāk šie līdzekļi izmantoti ilustratīva krāšņuma nolūkā (Trešās simfonijas III daļa). No vēsturiskā viedokļa zīmīgi, ka instrumentācijas krāšņums un faktūras gleznieciskums Ā. Skultes vēlinajā daiļradē nemazinās, bet pastiprinās – pretēji, piemēram, vēlinā J. Ivanova vai A. Grīnupa noslieci uz saasinātu grafiskumu vai neoklasicistiskajam tembru *sausumam* vairāku citu autoru mūzikā. No nākošo paaudžu komponistiem spilgtākais Ā. Skultes orķestra tradīciju turpinātājs ir viņa kādreizējais audzēknis R. Kalsons, daudzējādā ziņā arī Imants Kalniņš.

Ritms, atbilstoši 20. gadsimta mūzikas vispārējām tendencēm, Ā. Skultem kļūst par svarīgu attīstības līdzekli. Sevišķi iedarbīgi ir ritma ostinato, retāk poliritmijā sakņotie ilgstošie spraiguma kāpinājumi, kas sastopami simfoniju ātrajās daļās (Devītajā simfonijā šai aspektā sevišķi izceļas fināla galvenās tēmas attīstība). Savukārt meditātajās lappusēs pavadošo balsu ostinēti vijumi uztur iekšēju kustības nepārtrauktību un veicina skaņutelpas garīgās piepildītības sajūtu (Devītās simfonijas III daļas epizode). Bieži vien, īpaši Trešajā, Piektajā un Sestajā simfonijā, ritma procesi gūst konceptuālu nozīmi visa skaņdarba mērogā un tos

var vērtēt kā ritma dramaturģijas izpausmes. Devītajā simfonijā tas ļoti raksturīgi I daļai ar divu ritma zīmējumu pretstatu, kura daudzkrāšs variēts atkārtojums piešķir tēlainībai dinamismu, kontrastiem – saasinājumu, bet kompozīcijai kopumā – vienotību. Pirmais ritma zīmējums (daļas sākums, pēc tam partitūrā [1], [3]⁻⁸, [8] u. c.) saistīts ar lielās nošu vērtībās tverta motīva viegli sinkopētu variēšanu; dažādos darba posmos tas žanriski asociējas ar dziedājumu, lamento, korāli vai fanfaru. Otrs raksturīgais ritms ([1]⁻⁸, [2], [4], [9] u. c.) veidojas sīkās triolēs vai asā punktējumā, atgādinot tarantellu, tokātu vai groteski ātru maršu. Līdz ar to ritms ir tas Ā. Skultes mūzikas valodas līdzeklis, kas visspilgtāk izceļ dažādu sadzīves žanru klātbūtni un to semantisko funkciju.

Noslēdzot Ā. Skultes daiļrades vispārējo apskatu un izvērtējot viņa veikuma paliekamību latviešu mūzikas kultūrā, noteikti jāuzsver **pirmreizīguma** aspekts komponista daiļradē. Ā. Skulte ir pirmā simfonizētā latviešu baleta (*Brīvības sakta*, 1946–1949, otrā redakcija 1955), pirmās viscaur vokālinstrumentālās latviešu simfonijas (Otrā, *Ave sol* – ar jaukto kori, soprāna un tenora solo, 1959) un pirmās latviešu *a cappella* kora sonātes (*Quasi una sonata per coro da camera*, 1981–1982) autors.

Vienlaikus zīmīgi, ka šīs novatorisma izpausmes ikreiz balstās uz latviešu mūzikā jau pastāvējušajām tradīcijām. *Brīvības sakta* veidota 10–15 gadus pēc mūsu mūzikā vispār pirmā, vēl nesimfonizētā baleta (Jāņa Mediņa *Milas uzvara*, 1935). Vokālās sfēras konsekvents caurviju izvērsums Otrajā simfonijā īstenots 20 gadus pēc vokālās sfēras pirmā fragmentārā iekļāvuma latviešu simfonijas žanrā (Jāņa Ivanova Ceturtās simfonijas *Atlantīda* II daļa, 1939–1941). Līdzīgā veidā, kora bezteksta dziedājumā, tverta koloristika Septītajā simfonijā; tā turpina jaunā intensitātes līmenī attīstīt ne tikai J. Ivanova Ceturtās simfonijas iezīmētos principus, bet ar pusgadsimta distanci atgādina par pašu pirmo šī impresionistiskā paņēmiena izpausmi mūsu mūzikā – Alfrēda Kalniņa kantātes *Jūra* IV daļu *Rietumvējš* (1929). Savukārt izvērstās, ar kontrastiem un caurviju attīstību piesātinātās viendaļas *Quasi una sonata* parādīšanās 20. gadsimta 80. gadu sākumā uztverama kā mūsu skaņumākslai būtiskās un bagātīgās, teju simtgadīgās kora balāžu tradīcijas (Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Mediņš, Jānis Kalniņš u. c.) nosacīts turpinājums. Vēl vairāk – te iespējams saskatīt balāžu tradīcijas radošu atjaunotni situācijā, kad kora balāde vārda šaurā nozīmē vairumam latviešu komponistu vairs nešķīta aktuāls žanrs.

Tikko minētie fakti vēlreiz apliecina Ā. Skultes daiļrades dziļi akadēmisko būtību, viņa orientēšanos uz klasiski romantisko tradīciju kā atskaites punktu, kā pamatvērtību, kuru ikreiz iespējams (un vajadzīgs!) neierobežoti bagātināt, kā bāzi, uz kuras var veidot jebkādu virsbūvi atbilstoši konkrētai mākslinieciskajai iecerei un radošās darbības apstākļiem.

Pielikums

Ādolfa Skultes mūža mirkļi fotoattēlos

Ar komponista dēla, kino un TV operatora Gvido Skultes laipnu atļauju publicējam virkni fotogrāfiju, kurās atainots A. Skulte dažādos dzīves periodos. Attēli sniedz ieskatu ne tikai komponista radošajā darbā, bet arī ģimenes dzīvē un sadzīves situācijās, vaļaspriekos un attiecībās ar kolēģiem un studentiem – visas šīs jomas ir spēcīgi iespaidojušas Ā. Skultes personību un tās izpausmi mūzikā.



Radioamatieris Ādolfs Skulte jaunībā tēva mājā Mežaparkā, Kokneses prospektā 30 (ap 1930; visa radioaparātūra ir pašizgatavota, ne pirktā)



Ērgelnieks Kurzemē, Spāres ciema baznīcā (1944), kuras ērģeles būtiski restaurējis (lielākoties pat no jauna uzbūvējis)



Saksofonists džeza ansablī *La-si-do*, kas 20. gadsimta 30. gados bijis ļoti iecienīts Mežaparka un Sarkandaugavas restorānos un kafējnicās

Profesors Jāzepts Vītols un viņa
asistents Ādolfs Skulte kopā ar
studentiem Latvijas Konservatorijā
20. gadsimta 30. gadu beigās



Ādolfs Skulte 20. gadsimta
60. gados saimnieko savas
Jaunciema mājas paštādītajā
terasveida augļudārzā



Ar kinokameru 20. gadsimta
70. gadu sākumā
(Jaunciema mājā Ziemassvētkos)





Ādolfs Skulte Ziemassvētkos kopā ar dzīvesbiedri un vedeklu (Jaunciema mājā ap 1968)



Pie Trāķu ezera Lietuvā



Sadzīves mirklis (komponista leģendārā Volga un ģimenes mīlulis Čiko)

Ādolfs Skulte pedagoga darbā
Latvijas Valsts konservatorijā
ar savas speciālās kompozīcijas
klases studentiem (no kreisās)
Didzi Apsīti un Gintu Tomsonu
(ap 1980): kinohronikas kadrs



Ādolfs Skulte ap 1975. gadu



70

Ādolfs Skulte 1972.gadā Jaunciema
mājas dārzā kopā ar dzīvesbiedri
Helēnu Skulti un mazdēlu Kristapu





Komponists kopā ar mazdēlu Kristapu 1973. gadā



Ādolfs Skulte 1970. gadā Rīgas dzīvokļa darbstabā Eduarda Smiļģa ielā 34 raksta operas *Princese Gundega un karalis Brusubārda* partitūru. Pie sienas mākslinieku Jāņa Pauļuka un Valda Kalnrozes dāvētās gleznas

71



Pārdomu mirklī (20. gadsimta 60. gadi)



72

Mākslinieku dinastija trijās paaudzēs: komponists Ādolfs Skulte kopā ar dēlu, kinooperatoru Gvido Skulti (1939) un mazdēlu, scenogrāfu Kristapu Skulti (1970)

Ādolfs Skulte mūža nogalē apaļā jubilejā Rīgas dzīvoklī



DIE TYPISCHEN STILZÜGE VON ĀDOLFS SKULTE UND DEREN RESÜMEE IN SEINER SINFONIK (ZUR HUNDERTJAHRE-GEDENKFEIER DES KOMPONISTEN)

Armands Šuriņš

Zusammenfassung

Im Herbst 2009 feierten wir das 100-jährige Jubiläum von Ādolfs Skulte (1909–2000) – einem der bekanntesten lettischen Musiker des 20. Jahrhunderts.

Ā. Skulte war eine vielseitige Persönlichkeit. Als Komponist war er hauptsächlich Sinfoniker von großer Bedeutung (neun Sinfonien, mehrere sinfonische Poeme), sowie ein Meister der Bühnenmusik (Ballette, Opern, Filmmusik) und raffinierter Chorwerke. Ā. Skulte war ein Vertreter der akademischen Tradition und der professionellen Schule des Begründers der Musikhochschule Lettlands – Professor Jāzeps Vītols (1863–1948). Obwohl diese Schule in der Tradition des St. Petersburger Konservatoriums des 19. Jahrhunderts (Nikolai Rimski-Korssakow) treu wurzelte, hat die Musik von Ā. Skulte oft einen zeitgemäßen Klang.

Während seiner langjährigen pädagogischen Tätigkeit an der Musikhochschule Lettlands hat Ā. Skulte mindestens 60 lettische Komponisten erzogen. Der beste Beweis seiner pädagogischen Meisterschaft ist die stilistische, inhaltliche und technische Vielfältigkeit des Schaffens seiner Schüler (unter ihnen – berühmte lettische Komponisten Imants Kalniņš, Romualds Kalsons, Mārtiņš Brauns, Imants Zemzaris, Rihards Dubra u. a.). Es ist sehr bezeichnend für Ā. Skulte, dass die Vertreter seiner professionellen Schule schon früh eine ausgesprochene und bleibende künstlerische Individualität gefunden haben.

In dieser Schrift werden die allgemeinen Schaffensprinzipien von Ā. Skulte betrachtet (Stilrichtungen, thematische Grundlinien, Mittel der Musiksprache).

Die Musik von Ādolfs Skulte ist stark von der Romantik und dem Impressionismus beeinflusst, nicht so deutlich ist aber der Einfluss der Klassik (Neoklassizismus) und der Folklore. 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 (bemerkenswert, dass in der Jugendzeit Ā. Skulte mehrere Jahre Architektur an der Universität studierte). 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.

Ā. Skulte bildet seine Melodien nach klassisch romantischen Traditionen, doch entsprechend den Prinzipien der zeitgemäßen Musik wird der Rhythmus zu einem wichtigen dramaturgischen Mittel (Ostinato, Polyrhythmik u. a.). Da Ā. Skulte mit dem Farbenhören gesegnet war, hat seine Harmonie und Orchestration einen ausgesprochen koloristischen Einschlag, der zur Visualisierung der Tongestalt anregt: Polyharmonie in der vielschichtigen Faktur, Fonik verschiedener Akkorde, künstliche modale Tonarten, häufige Anwendung verschiedener Schlaginstrumente und dekorativer Tembres (Harfe, Celesta u. a.).

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

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

Jofe, Elhonons. Par Ādolfu Skultes simfonismu. *Latviešu mūzika XI / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1974, 98–122

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. Folkloras interpretācija un mūzikas saturs. *Latviešu mūzika X / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1973, 30–57

Klotiņš, Arnolds. Sešdesmito gadu otro pusi resumējot. *Latviešu mūzika VIII / Sakārtojusi Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1970, 53–109

- Krasinska, Lija. *Ādolfs Skulte / Buklets sakarā ar komponista 50 gadu jubileju un jubilejas autorkoncerta programma*. Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1959
- 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 tuvpānā*. Rīga: Musica Baltica, 2005
- Skulte, Ādolfs. Mūža ritums atmiņu gaismā. *Latvju mūzika* 26 (1997), 2977–2986; 27 (1999), 3176–3185; 28 (2000), 3334–3345
- Stumbre, Silvija. *Ā. Skultes balets „Brīvības sakta“ / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955
- Šuriņš, Armands. Ādolfa Skultes Devītā simfonija – viņa radošā ceļa vainagojums. *Mūzikas akadēmijas raksti, VI*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 2009, 93–119
- Torgāns, Jānis. Par Pēteri Plakidi. *Latviešu mūzika XIII / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1978, 68–86
- Voskresenska, Jeļena. *Ādolfa Skultes Trešā un Ceturtā simfonija / Sērija Palīgs mūzikas klausītājiem*. Rīga: Liesma, 1968
- Zemzare, Ingrīda. ... katrs audzēknis man – maza planēta. *Padomju Jaunatne*. 1979, 4. novembris
- Zemzare, Ingrīda. *Paula Dambja spēles*. Rīga: Liesma, 1990
- Zemzare, Ingrīda. Priekšvārda vietā. No: Lukašinska, Inta. *Ādolfs Skulte*. Rīga: Liesma, 1987, 5–8
- Zemzaris, Imants. Tepat uz zemes. Ādolfam Skultem – 80! *Māksla* 5 (1989), 40–41
- Арановский, Марк. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979
- Берзиня, Визбулите. Вокальная симфония Адольфа Скултэ. *Советская музыка* 6 (1960), 44–46
- Витолинь, Яков. Адольф Скултэ. Первая симфония. *55 советских симфоний / Сост. Борис Арапов [и др.]*. Ленинград: Советский композитор, 1961, 222–227
- Красинская, Лия. *Адольф Скултэ*. Москва: Советский композитор, 1959

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

Citi avoti

Grāvītis, Oļģerts. Sarunas par Ādolfu Skulti laikā no 1993. līdz 2010. gadam / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Jakovicka, Līga. Sarunas par Ādolfu Skulti 1999., 2004. un 2008. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Kalniņa, Valda. Sarunas par Ādolfu Skulti 2009. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Kārklīšs, Ludvigs. Sarunas par Ādolfu Skulti 1999. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

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

Lindenberga, Vita. Sarunas par Ādolfu Skulti 2004. gadā / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

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. Simfoniju partitūru rokraksti un rokrakstu kopijas (glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas un audiovizuālo izdevumu nodaļā)

Skulte, Gvido. Sarunas par tēvu Ādolfu Skulti laikposmā no 2007. līdz 2010. gadam / Pieraksti Armanda Šuriņa privātarhīvā

Vītols, Jāzeps. Vēstules Irēnai Narvaitei – rokraksti un rokrakstu kopijas (1940–1947, vācu val.), latviski tulkojusi Vita Lindenberga / Vēstuļu oriģināli glabājas JVLMA Jāzepa Vītola Piemiņas istabas arhīvā, tulkojuma manuskripts datorrakstā – Armanda Šuriņa privātarhīvā

SKANDARBS HARMONIJAS, FORMAS UN ŽANRA PĒTNIĒKU SKATĪJUMĀ

KADENCES KĀ FORMAS TĒLAINIE MEZGLU PUNKTI JĀŅA IVANOVA KLAVIERDARBOS

Ilma Grauzdiņa

Šī nelielā pētījuma pamatā ir doma, kas pirmo impulsu guvusi jau pirms vairākiem gadu desmitiem – pagājušā gadsimta 70. gados, iepazīstot Jāņa Ivanova (1906–1983) klavierdarbus *Andante replicato*, *Sonata brevis*, kā arī 24 skicējumus, kuri tolaik bija nesen kā sacerēti, latviešu pianistu vidū ļoti populāri. Jau tad intuīcija teica, ka šajos darbos sevišķa nozīme ir kadencēm. It kā parastām, tomēr allaž īpaši pasniegtām. Dzirdes iespaids vēstīja un uztvere atbalstīja nojausmu, ka ekspozīcijas periodu, formas posmu vai kompozīcijas beigu harmoniskās kadences ir kā grodi mezgli, kas Jāņa Ivanova trauksmaino domu skreju ik pa brīžam *savāc kopā*, savīkša dūrē, nospiež nost visu lieko un piedāvā klausītājam kā konkrētā skaņdarba idejas koncentrātu, kā kaut ko ļoti svarīgu. Turklāt vienalga, vai mūzika ir domīgi plūstoša, smagam soļojumam līdzīga, strauji traucoša vai kontrastos ziboša – jebkurā gadījumā pēc brīža seko kadence, izfiltrē visu iepriekšējo un pieliek muzikālajai domai punktu, izsaukuma zīmi, bet dažreiz dziļdomīgu daudzpunktus.

Šo tālaika intuitīvo apjausmu no jauna uzjundīja pianista Jura Kalnciema veikums Jāņa Ivanova simtgades atceres priekšvakarā – visu 24 skicējumu iestudējums, atskaņojums koncertā, ieraksts CD (apgāds *Ulma*, 2006, AVI-74373), kā arī nošu krājums (izdevniecība *Musica Baltica*, 2006), kurā skicējumi no jauna pārlūkoti, rediģēti, ar oriģināltekstiem salīdzināti. Atjaunotā tikšanās ar šiem darbiem raisīja pētniecisko kāri tikt skaidrībā par savu *idée fixe*, atrast tai analītisku pamatojumu mūzikas valodā un skaņdarbu dramaturģiskajā veidojumā.

Raksta **mērķis** līdz ar to formulējams šādi: atklāt harmonisko kadenču īpašo lomu Jāņa Ivanova klavierdarbu formveidē un tēlainībā, raksturot kadenču tēlaini un jēdzieniski atšķirīgos pamatvariantus saiknē ar konkrētu skaņdarbu tematisko materiālu un tajā vai citā miniatūrā valdošo dramaturģijas tipu. Tā kā rakstā mests tilts no teorētiski analītiskās sfēras (harmonija, faktūra, forma) uz mūzikas tēlainību, ceru, ka vismaz dažas paustās domas varētu būt noderīgas arī atskaņotājiem – Jāņa Ivanova klavierdarbu interpretiem.

Ieskats kadences vēsturē

Kurš gan nezina, kas ir kadence! Protams, tā ir parādība, kuras apzīmējums cēlies no latīņu vārda *cadere* vai *cado*, kas tulkojams kā *krist* vai *kritu*, *beidzos*. Kā lasām uzziņu avotos, tai skaitā Jurija Holopova rakstā izdevumā *Музыкальная энциклопедия* (Холопов, 1974 : 629), bet līdzīgi arī Ludviga Kārklīņa *Mūzikas leksikonā*, kadence ir *melodijas vai harmonijas skaņu secība skaņdarba, tā daļas vai posma beigās. Kadence piešķir formai vai tās daļai noapaļotību, pabeigtību* (Kārklīņš, 2006 : 76). Tāpat arī katram mūziķim kopš teorijas pamatu apguves laikiem zināms, ka kadences pieņemts klasificēt pēc vairākiem kritērijiem: pēc to vietas formā, harmoniski funkcionālā sastāva, pabeigtības pakāpes.

Un tomēr – pamācošu vielu pārdomām sniedz harmonijas vēsture. Tā liecina, ka kadences vienmēr bijuši formveides īpaši posmi. Tās var salīdzināt ar mūzikas organisma *jutīgajām zonām*, kurās atklājas gan svarīgi formveides momenti, gan stilistiski un žanriski būtiskas zīmes. Šādi bijis jau viduslaiku monodijā, kad gregorikas praksē kristalizējās melodiskās klauzulas, tāpat arī gotikas un agrīnās renesanses daudz balsībā, kad vokālās polifonijas *mēģenē* radās tipiskās plagālo un autentisko kadenču formulas, Landīni kadence, Gijoma de Mašo kadence. Līdzīgi arī dižrenesansē, kad stingrā stila polifonijas vokāldarbi kora partitūrās dokumentēja autentiskās kadences vēsturi, kas 16. gadsimta gaitā pamazām izkonkurēja plagālo kadenci.

Līdz ar Jaunajiem laikiem un 17. gadsimta baroku nostiprinās homofoni harmoniskā domāšana, un tolaik autentiskā secība jau kļūst par normu, kas darbojas ne vien kadencē, bet caurvij visu tekstu, regulē harmonisko domu gan ekspozīcijas fāzē, gan attīstošajā izklāstā. Vēl vairāk, tā ir visas harmonijas sistēmas kodols, caur kuru Žans Filips Ramo 18. gadsimta sākumā skaidro pašas harmonijas būtību: tonika ir radījusi dominanti, jo tā ietver dominantes pamatskaņu. Savukārt dominantes atrisinājums tonikā – tā ir kā atgriešanās mājās, savā šūpulī. Tomēr šajā sakarā der atcerēties arī 19. gadsimta vācu teorētiķa Hugo Rīmaņa skaidrojumu: saskaņā ar to autentiskā kadence ir *prasta, nedialektiska secība*, tikai plika tonalitātes parādīšana. Turpretim pilnā kadence TSDT, lūk, ir dialektiska, pilnīga, jo ietver pasaules modeli ar visiem tā kontrastiem, šaubām, saasinājumu un laimīgu atrisinājumu – plašāk par to, sk., piemēram, Jurija Holopova rakstā (Холопов, 1974 : 631).

Nav šobrīd vieta un reize turpināt ekskursu teorijas un harmonijas vēsturē, kas ir tikpat dzīva un pirmatnēji krāsaina kā mītu pasaule. Pieminēšu vienīgi vēl 20. gadsimta pirmās puses krievu mūzikas zinātnieka Borisa Asafjeva vairākkārt izcelto domu: kadence visos laikmetos, no vienas puses, vispārinājusi skaņkārtas tipiskākos, raksturīgākos elementus, bet, no otras, uzskatāmi demonstrējusi arī katra autora stilistiski individuālo meloharmonisko intonāciju kompleksu. Otrais aspekts arī izskaidro, kāpēc arvien tieši kadencē vispirms ir ieviesušās savam laikam novatoras

harmoniskās idejas – neapoliešu sekstakords, alterētās subdominantes (plaši – Ludvigam van Bēthovenam), nonakords (pat jau Volfgangam Amadejam Mocartam), romantiski nepabeigtās kadences, pārtrauktās secības u. tml.; respektīvi, tie harmonijas līdzekļi, kuri pēc tam izmantoti arī citos formas posmos – uzbūvju sākumā, attīstības fāzēs; sīkāk par to sk., piemēram, Viktora Berkova pētījumu (Берков, 1971).

Harmonijas evolūcija gluži loģiski novedusi pie būtiskām izmaiņām pašās kadenču formulās, kuras disonantā vidē, protams, *uzvedas* citādi nekā pārsvarā konsonantā vidē. 20. gadsimta mūzikā tonikas lomā var būt arī disonanta harmonija (tonikas trijskanis ar iekļautām skaņām, poliakords, poliharmonija), bet klasiskās TSD formulas vietā – praktiski jebkādas saskaņas. Turklāt labi zināms, ka jau kopš vēlinā romantisma laikiem bijuši autori, kuri visiem spēkiem tiekušies izvairīties no kadences sajūtas, notušet un aizmiglot harmoniskās valodas *pieturzīmes* (te pirmām kārtām, protams, minams Rihards Vāgners). Savukārt pilnīgs pretstats ir tādi komponisti, kuri pat klaji demonstratīvi uzstājas kā kadences aizstāvji, tās *advokāti*. Pēdējiem neapšaubāmi pieskaitāms Sergejs Prokofjevs, kura kredo šai ziņā varētu izteikt ar vārdiem: *pa vidu kaut vai ūdens plūdi, bet kadencei jābūt savā vietā!*

Lielum lielā daļā skaņdarbu arī Jānis Ivanovs uzskatāms par kadences aizstāvi. Vispārzināms, ka viņa skolotājs un autoritāte Jāzeps Vītols par savu galveno uzdevumu uzskatīja iemācīt saviem audzēkņiem formveides prasmi – rakstīt tīri, ievērot mūzikas loģikas likumus, svītrot visu lieko. Šo mācību Jānis Ivanovs vienmēr respektējis, augstu vērtējot mūzikas formas skaidrību, kurā kadences darbojas kā viens no uzskatāmākajiem katalizatoriem. Taču, kā zināms, mūzikas valodas ziņā komponista jaunības darbus no brieduma daiļrades šķir ļoti būtisks evolūcijas ceļš. To atspoguļo arī dažādos periodos rakstīto klavierdarbu kadences.

Kadences Jāņa Ivanova 30.–50. gadu klavierdarbos

Jāņa Ivanova studiju gadu klaviermūziku pārstāv, piemēram, tādi darbi kā Mazurka *fis moll* (1929), Skerco *fis moll* (1931), Valsis *e moll* (1933). 40.–50. gadu pazīstamākie klavierdarbi ir Prelūdijas *fis moll* un *es moll* (1945), Piecas prelūdijas (1953), kā arī divi plašāki cikli – Variācijas *e moll* (1948) un Variācijas eīdes (1959). Klaviermūzikas jomā dominējošo vietu līdz pat 60. gadiem ieņem liriski romantiskas skaņu gleznas un tām vispārraksturīgie harmoniskās izteiksmības līdzekļi – alterētas harmonijas, mažorminora sistēmas elementi, skaniski krāšņas vertikāles, izteiksmīga, tomēr pārsvarā klasiski skaidra formveide.

Tiesa, simfoniskās mūzikas novadā 30./40. gadu mija Jāņa Ivanova daiļradē ir *Varavīksnes* un *Atlantīdas* periods. Impresionistiskajā skaņu gleznā *Varavīksne*, kā raksta Vizbulīte Bērziņa, *hromatiskās un veselu toņu skaņkārtas, pentatonika, neatrisinātu septakordu (visbiežāk mazo) virknes,*

neparasti tonāli pretstatījumi, akordu paralēlismi reizē ar tonālo nenoturību ienes savdabīgi svaigas krāsas un tajā pašā laikā notušē jau tā nenorobežotās pārejas (Bērziņa, 1964 : 76). *Varavīksnes* mūzika daudzējādā ziņā patiešām ir *bezkađenču mūzika* – amorfais metroritma veidojums un neperiodiskās struktūras te lietotas kā īpašs izteiksmes līdzeklis. Jo, līdzībās runājot, kur ir gals varavīksnei, kur beigas padebešiem vai okeāna vilnim. Tie nebeidzas – tie plūst, izzūd, izplēn, pārtop citos veidos *bez kadencēm*...

Kā jau minēts, kadences primārā, konstruktīvā misija ir nodrošināt perioda, formas posma vai visa skaņdarba kompozicionāli loģisku noslēgumu. Bet, tā kā Jāņa Ivanova mūzikas kadencē jo bieži ir ietvertas individualizētas meloharmoniskas intonācijas, tajās vienmēr tiek īstenotas arī tēlainās izteiksmības funkcijas. Tādējādi iezīmējas trīs varianti:

- 1) dominē konstruktīvi loģiskā funkcija;
- 2) abas funkcijas ir līdzsvarā;
- 3) dominē ekspresīvā (tēlainās izteiksmības) funkcija.

Jāņa Ivanova 30.–50. gadu klaviermūzikā sastopami visi trīs varianti. Pirmais no tiem ir tēlaini neitrālākais, tālab pētnieciski mazāk interesants. Tomēr pat agrīnajos klavierdarbos kadences zonas nereti pievērš uzmanību ar mūzikas valodas elementiem, kuri izceļ to svarīgumu. Tā, piemēram, **Valša** sākumperioda kadencē (15.–16. t.) pēkšņi uzšvirkst agrāk neskanējušas plašas amplitūdas trioļu pasāžas, kas izspēlē eliptisko secību $DDD_7-DD_7-D_7-I$, kurā visas dominantes turklāt sniegts ar pazeminātām kvintām:



Zīmīgas šajā ziņā ir arī jaunības skaņdarbu beigu *lielās kadences*, proti, koda. Tie romantiskās harmonijas krāšņumi, kas iepriekšējā izklāstā puslīdz vienmērīgi bijuši izklaidēti pa visu tekstu, **Mazurkas** kodā, piemēram, savākti vienkopus, veidojot izšķērdīgi košu buketi: saklausāms neapoliešu sekstakords uz dominantes ērgelpunkta, subdominantes alterācija un dezalterācija, dominantes nonakords, dominantes terckvartakords ar pazeminātu kvintu, turklāt pirms pašas kadences vēl izteikts *ielauzums* ar alterētu pamazināto akordu pret subdominanti.

Līdzīgu kopsavilkumu sniedz agrīnā **Skерco** (studiju laika Sonātes trešās daļas) koda. Te atrodam *durstīgas* sekundkvartu saskaņas, figurētas kvintas ostinato, paralēlu trijskaņu komplekso kustību un nevaldāmu, blēdīgu *smieklū šalti* autentiskajā beigu kadencē ar alterētas dominantes septakordu. Šis Skерco ar savu harmonijas līdzekļu pārdrošību esot pat izraisījis īslaicīgu konfliktu starp meistarū Jāzепu Vitolu un toreizējo mācekli Jāni Ivanovu...

Kadences konstruktīvās un ekspresīvās funkcijas līdzsvarojumu labi atspoguļo **Prelūdijs *h moll*** no 1953. gadā izdotajām Piecām prelūdijām klavierēm. Tā veidota pamatā divbalsīgā polifonizētā faktūrā kā instrumentāla dziesma divu variētu strofu formā. Pirmā strofa ir divteikumu kvadrātisks periods ar summējuma struktūru katrā teikumā. Dominē izjusta, mazliet grūtsirdīga melodija, pavadījumam svārstoties starp *h moll* un *D dur*. Un tieši pirmās strofas beigu kadencē pirmoreiz caur pelēkajiem mākoņiem izlaužas mažora saules stars – ar dubultdomanti, dominantu un *D dur* toniku pavadījumā. Tiesa, melodija pagaidām visai skaidri vēl saglabā *h moll* kontūras. Tomēr izgaismojums nepaliek bez sekām. Otrā strofa ir paplašināta ar otrā teikuma variētu atkārtojumu un noslēdzas *h moll*, toties pēckadences papildinājums noslēdzas ar vienvārda mažora toniku. Tā – tēlainā arka, *svieciens* beigu kadencei no pirmās strofas kadences.

Cita situācija veidojas **Prelūdijs *es moll*** (1945), kuras iekšējā spriedze krietni augstāka, elpa – nemierīgāka. Pirmais periods (18 taktis) veidots kā vienlaidus nekvadrātiska, teikumos nedalāma uzbūve (prelūdijs kopējā kontekstā – salikta perioda pirmais teikums). Struktūrā – pāru periodiskums (aa₁ bb₁ cc₁ dd₁...), kurā katra turpmākā frāze pievelk spriedzes *skrūvi* vēl par apgriezieni ciešāk. Kulmināciju nesasniesi, melodija noslīd arvien zemākā pozīcijā, pavadījums it kā bezmērķīgi maldās pa lēniem arpedžo. To apstādina autentiskā kadence, ar sakritienu uzsākot jaunu formas posmu (saliktā perioda otro teikumu), tādējādi kadences konstruktīvais īpatsvars paliek ekspresīvās funkcijas paēnā.

Šis moments būtiski ietekmē miniatūras beigu kadenci. Proti, pēc šī perioda 18. takti laimīgi sasniegtā un ar fermātu izceltā dominantseptakorda neseko vis stabila noslēguma tonika, bet gan sešu taktu papildinājums, kurā melodijas sākumintonāciju deformē četri minora trijskaņu soļi (*es-fis-h-cis*) – nedroši, kā taustoties. Ekspresija valda pār konstrukciju. Un tikai pēdējais akords (vienvārda mažors) iezīmē bīklu cerības gaismu...



Tādējādi varam secināt, ka Jāņa Ivanova 30.–50. gadu klavierdarbos kadences vienmēr veic savu primāro misiju – pilda kompozicionālā noslēguma funkciju, tomēr it bieži tiecas izcelt arī kādus tēlaini izteiksmīgus momentus. Tie ir pievilcīgi, smalki muzikāli, bet – atšķirībā no vēlākajiem klavierdarbiem – kopumā nepārsniedz klasiski romantiskajai mūzikai vispārraksturīgo tendenču ietvarus.

Kadenču risinājums Jāņa Ivanova 60.–70. gadu klaviermūzikā

Interesantākie procesi kadences *dzīvē* Jāņa Ivanova klaviermūzikā vērojami līdz ar viņa stila būtisku atjaunotni 60. gadu darbos. Kā atzīmē komponista klavierdarbu atskaņotājs un pētnieks, J. Ivanova dēls Igors Ivanovs, jaunā perioda skaņdarbos dominē dramatiski konfliktējoši mūzikas tēli (Ivanovs, 1980 : 106). Šo sacerējumu virkni aizsāk *Sonata brevis* (1962) un *Andante replicato* (1963), bet turpina 24 skiēcējumu kopa, kuras trīs pirmie darbi (*B, Des un As*) sacerēti 1966. gadā.

Dramatiski konfliktējošo tēlu īpatsvara pieaugums saistīts ar to mūzikas valodas līdzekļu izmantojumu, kas Rietumeiropas autoru darbos izkristalizējās jau 20. gadsimta pirmajā pusē, bet latviešu mūzikā atšķirīgās vēstures gaitas dēļ balsstiesības ieguva tikai 20. gadsimta 60. gados. Šeit jāmin pirmām kārtām disonanses emancipācija, funkcionalitātes plašāka izpratne, hromatiskās tonalitātes lietojums, lineārās domāšanas īpatsvara pieaugums. Jāņa Ivanova klavierdarbu faktūrā tas īstenojas virknē jaunu paņēmieni; to vidū ir lineārais rakstības veids un slāņu faktūra (abu roku partiju patstāvība, līniju neatkarība, kompleksā melodiskā balssvirze trijskaņos vai septakordos, akordos vai figurētā izklāstā), koloristiski spilgtu izteiksmes līdzekļu lietojums (harmonijas fonika slāņu faktūrā, dažāda veida disonantas saskaņas, poliharmonija), kā arī īsu, emocionāli piesātinātu motīvu dinamisks pulsējums, pozīciju tehnika šo motīvu atskaņojumā (ostinato, pārbidāmie ostinato, sekvences, *pārsviedieni* pa oktāvām u. tml.).

Viss teiktais pavisam tieši iespaido arī kadences – gan to akordisko sastāvu, gan funkcionālo risinājumu, gan horizontāles un vertikāles mijiedarbi kadences faktūrā. Turklāt vienlaikus paveras iespējas ļoti izteiktai **kadenču individualizācijai** mūzikas valodas ziņā un aktīvai līdzdalībai katra skaņdarba dramaturģiskā plāna veidojumā. Tēlainās analogijas meklējot, te nodalīsim šādus kadenču pamattipus:

- a) kadence kā *punkts*;
- b) kadence kā *fermāta*;
- c) kadence kā *izsaukuma zīme*;
- d) kadence kā *daudzpunkte*.

Kadence kā *punkts*

Šīs grupas kadences galvenokārt veic konstruktīvu uzdevumu – noslēdz to vai citu formas posmu. Tās saglabā līdzšinējo tēlu, netiek īpaši atdalītas no pārējā teksta, tēlaini un tehniski rezumē iepriekš teikto.

Viens no piemēriem ir **Skicējums *d moll*** (*Andante. Tema*; vienkārša trijdaļforma ar attīstošu vidusposmu, saīsinātu reprīzi) – savveida *lappušīte iz senatnes*, kurai iezīmīgs barokālais, hromatiski krītošais basa ostinato,

seno ritma modu atbalss, mažorminora krāsu mija. Šīs nianšes saglabā arī noslēguma kadence (II₇⁺⁵-V₇-I). Citāda turpretim ir ekspozīcijas un tai analogā noslēguma kadence **Skicējumā Es dur** (*Moderato estatico*; salikta trijdaļforma ar fugato vidusdaļā un saīsinātu reprīzi). Trijskaņu dažādās krāsas akordu faktūrā, vienvārda un ventercas tonalitāšu buķetē (*Es/e, C/c*) visas tēmas gaitā un arī tās noslēgumā (blakusdominante uz VI pakāpi) ļauj izbaudīt mūzikas sniegtās asociācijas – himnisku zvanu skanējuma svinīgumu. Un vēl savādāka ir kadence, kas noslēdz **Skicējumu A dur** (*A capriccio*; divkārša trijdaļforma): tās autentisko beigu secību iezīmē V₇⁺⁷ ar iekļautu tritona skaņu, kas pāriet tonikas trijskanī ar iekļautu sekundu. Taču šāds veidojums ir likumsakarīgs – kadence kopsavelk miniatūrā dominējušos maigi disonantos, foniski *samtainos* akordus:



Tēlu ziņā dažādi interpretējams ir **Skicējums H dur** (*Allegretto*; vienkārša trijdaļforma ar attīstošu vidusposmu). To var spēlēt kā maigu šūpla dziesmu vai kā noktīrni. Bet var tajā saklausīt arī kādu teiksmainu *sapni vasaras naktī*. Pamattēmā disonantu saskaņu netrūkst, taču tās ir labestīgas pasaku burvības pilnas, jo melodijai fonu veido paralēlu mažora trijskaņu, turpmāk arī mazo mažora septakordu foniski gaišie akordi. Vidusposmā mēnessgaismai priekšā aizstājas kāda tumsas būtne (disonanšu sablīvējumi, draudīgas skaņu repetīcijas basā), taču – kā jau pasakā – tumsas spēkus nebūtībā padzen tonikas mažora trijskaņa figurācija (piecu taktu ilgumā). Piedāvāto tēlu tulkojumu atbalsta arī noslēguma kadences radītās asociācijas: uz apstādinātas un paildzinātas tonikas fona basa līnija ar paralēlu kvintu figurāciju iezīmē pentatono skaņurindu – kā sapnītis tā lēni noslīgst lejup.

Citā lirisko noskaņu atslēgā raisās **Skicējums c moll** (*Andante, molto rubato*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējoši attīstošu vidusposmu), kas pēc izcelsmes ir kora vokālīzes *Lietainā dienā* pārveide klavierēm. Tās izjūtas sniedzas no skumjas dziesmas līdz izmisuma kļiedzienam, kam kopsaucējs un iemesls ir viens: vientulība. Formas pirmo posmu melodiskā ziņā noslēdz perioda reprīze (pirmās frāzes atgriešanās) ar līgani nolaidenu basa balsi un klasisku kadenci (II₄₃-V-I). Tomēr akordikas ziņā kadence piemērojusies skumji vientulīgajai noskaņai – dominantes trijskanis ir bez tercās, toniku pārstāv tikai pamatskaņas unisons.

Kā *punkts ar fermātu* skan papildinājuma uzbūves vidusposmam un reprīzei: šeit uzmanību pievērš jauns motīvs – apvērsta punktējuma grupa. Vidusposma noslēguma divpadsmit taktīs izjūtas noiet ceļu no asa sasprindzinājuma līdz pilnai relaksācijai. Līdzīgu noplakumu ietver reprīzes papildinājuma septiņas taktis. Turklāt abos papildinājumos faktūras augšējā slānī vērojama tonikas un dominantes mija, kamēr

basā rāmi svārstās *netonikas* skaņas *b* un *as*, beigās paliekot uz tonikas sekundakorda harmonijas:



Kadence kā *fermāta*

Šī kadences varianta tēlainā būtība: apstāties uz vienas harmonijas, *iestrēgt* tajā, izcelt to kvantitatīvi – izturot, atkārtojot vai arī pārtraucot, nobremzējot iepriekšējo kustību ar kāda jauna elementa *iejaukšanos* (līdzīgi kā papildinājumā, kurš atainots iepriekšējā nošu piemērā).

Tā, piemēram, jēstri uzsāktā **Skicējuma Des dur** (*Allegro moderato*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējošu vidusposmu) ekspozīcijas periodā pretstatīti divi kontrastējoši tematiskie elementi: skercozo, kaprīzo frāzi nomaina nopietnu akordu replika. Ekspozīcijā šie elementi ir tikai pretstatīti, bez sadursmes, bez risinājuma. Periods beidzas ar apstāju – piesardzīgu pagaidu *bremzi*: labās rokas partijā klastertipa sekundu saskaņa (*f-ges-as-b*), kreisā ar paralēlu kvintu figurāciju noslīd līdz kvintai C-F, tādējādi apstājoties uz dominantes/tonikas poliharmonijas *b moll* tonalitātē. *Piebremzēšana* ir labi saklausāma, un šīs piesardzīgās kadences iespaids uz tālāko ir nepārprotams: turpmākajā attīstībā motīvu kontrastu nomaina to konfliktējoša sadursme, atraisās īsts cīņas spars, kas vidusposma un reprīzes kulminācijās sasniedz augstu dramatismu.

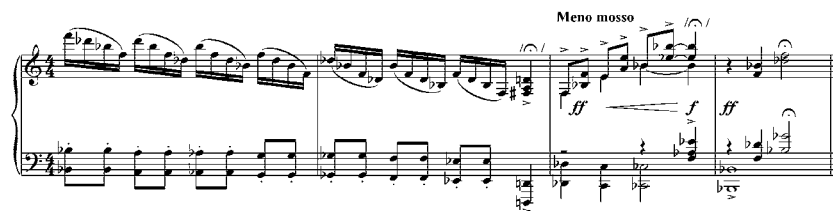
Krasi kontrastējošu motīvu pretstatījums dzirdams arī **Skicējuma gis moll** (*Andante nettamente*; salikta trijdaļforma ar sonātes formas iezīmēm un papildrefrēnu) pirmajā daļā. Te sastopas sākotnēji klusināts, uzbudinošs, it kā *krimināls* basu stakato un dziedoša vienbalsīga frāze pentatonikas skaņurindā. Vairākkārtējā dialogā mijoties, abi elementi kļūst arvien asāki, dramatiskāki, līdz sasniedz kulmināciju I daļas beigās ar trilleri basā un sausām, slāpētām, stakato veidā hromatiski uz leju noslidinātām krītošām sekundām. Uz tonikas oktāvas fona tās izskan atsvešināti, pat ļauni, pilnībā noliedzot kantilēno, tonāli stabilo sākumintonāciju. Attīstība tiek nobremzēta, apstādināta. Bet tikai pagaidām, jo tā turpinās izstrādājošajā vidusdaļā.

Analoģiska *bremzes situācija*, kur attīstību pārtrauc līdzīgs tēlainais pavērsiens – lielu septīmu krītoša frāze basā (stakato), dzirdama gan vidusdaļas, gan reprīzes beigās; tādējādi šī frāze uzskatāma par papildrefrēnu. Emocionāli visspēcīgāk tā uzrunā skaņdarba beigās: kantilēno frāzi – melodiskā daiļuma simbolu – pārtrauc septīmu un sekundu foniski dobjie, slāpētie stakato uzsitieni.

Nepabeigtība, līdz galam neizteikta doma ir romantiskā pasauleskatījuma tipiski atribūti. Tāpēc šāda *fermātas kadence* organiski iederas arī liriski ekspresīvā **Skicējuma f moll** (*Moderato, molta voce*; vienkārša divdaļforma

ar reprīzi) noslēgumā. Šī intīmā *tuoplāna stāsta* muzikālā doma bez īpašas kadences vai atrisinājuma apraujas ar maigi disonantu toniku mazā minora septakorda veidā.

Spēja apstāja, negaidīti nobremzējot joņojošo skrējieni, sastopama vairākās efīdes un tokātas tipa miniatūrās. Piemēram, azartiska aktivitāte, mutuļojoša darbotiesgriba raksturīga **Skicējumam *b moll*** (*Moderato. Presto*; vienkārša bezreprīzes trijdaļforma ar refrēnu). Pa trīs lāgi, katru reizi savādāk, šajā miniatūrā atsākas nerimtīgā kustība sešpadsmitdaļās. Un pa trīs lāgi – katra posma beigās – izskan *refrēnkadence*: labās rokas trijskaņu īsie arpedžo *aizķeras* aiz tonikas, kam seko kontrastējošā ritmā un kustībā ieturēts materiāls ar fermātas bremsi. Turklāt miniatūru piesaka un arī noslēdz ierāmējuma motīvs, kura pamatā ir tonika ar mazo sekstu. Lūk, skaņdarba beigas – refrēnkadence un ierāmējuma motīvs:



Par pozitīvi apņēmīgu *spico skerco* var dēvēt **Skicējumu *F dur*** (*Allegro*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējoši attīstošu vidusposmu un saīsinātu reprīzi). Tā sākumperiodu veido it kā puantilistiski *izmētātas*, ar kvintu vai septimu priekšskaņiem greznotas skaņas. Vidusposms ietver kontrastējošus elementus (sešpadsmitdaļnošu pasāžas, kvartu figurāciju), taču mijā ar tiem kāpinātā enerģijā tiek attīstīti arī pirmā posma elementi (akcentētas skaņas ar priekšskaņiem). Miniatūra izskan vienā elpā, kadenču faktiski nav: pirmā posma kustību vienkārši apstādina gara fermātas skaņa basā, bet reprīzē burtiski atkārtotajam ekspozīcijas pirmajam teikumam (13 taktis) *piešūtas* klāt divas taktis kā paplašināta tonika. Beigu motīvs – par pustomi pārbīdītās kvintas – sasaucas ar miniatūras titulumotīvu:



Kadence kā *izsaukuma zīme*

Šī kadences varianta tēlaino jēgu pauž apzīmējumam izraudzītā metafora – izsaukuma zīme kā apliecinājums, apstiprinājums, imperatīvs. Tādus noslēgumus Jānis Ivanovs piešķīris vairākiem virtuoziem, lielas enerģijas caurstrāvotiem skaņdarbiem.

Viens no piemēriem ir **Skicējums *C dur*** (*Allegro molto*; salikta trijdaļforma), kam raksturīga etīdiska, brāzmaina kustība. To enerģiski noslēdz autentiskā kadence ar krāšņiem, bet funkcionāli viennozīmīgiem

akordiem: V₉ ar šķeltu kvintu – I ar blakus skaņām. Savukārt **Skicējumu a moll** (*Allegro moderato, rubato*; vienkārša trijdaļforma ar attīstoši kontrastējošu vidusposmu) mūzikas untumainības un dažādo faktūras elementu mijas dēļ varētu saukt par kapričo jeb kapriži. Tā gandrīz vienādo ekspozīcijas un reprīzes kadencu jēga ir viennozīmīga: skaļie, disonantie akordi, kuri atrisinās pavēlošā tonikas trijskanī, gluži vai vizuāli rada priekšstatu par kategorisku, uzstājīgu žestu. Brāzmainas tokātas neapvaldīts spēks dominē arī **Skicējuma Fis dur** (*Presto*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējošu vidusposmu) malējos posmos. Pirmā tēma trīsreiz *atsperas* no tonikas skaņas un pēc figurāciju kaskādēm apstājas uz *Fis dur* trijskaņa. Noslēguma kadencē akcentēto akordu frāzei vēl seko papildinājuma kadence – enerģisks oratora žests, kas blīvu sekundu saskaņu atrisina disonantā tonikā (lielais mažora septakords).

Tomēr imperatīvās *izsaukuma kadences* sastopamas arī cita rakstura darbos, ne tikai virtuozajos. Šai ziņā kā savveida pretpoli minami skicējumi *g moll* un *D dur*.

Skicējums g moll (*Allegro*; vienkārša divdaļforma ar reprīzi) ir viens no *skarbā stila* pārstāvjiem. Tā pamatnoskaņa ir vīrišķīga, nelokāma. Valda kapājošas dubultoktāvas, kāpjošas taisnvirziena vai skarbi lauztas līnijas ar kvartu intonāciju absolūtu pārsvaru. Vidusposmā gan pavid mirklis maiguma, kustība ieslīgst caurspīdīgos arpedžo (vientercas trijskaņi *e moll* un *Es dur*). Bet nekāda tēlu mijiedarbe nenotiek – reprīze strupi un īsi atkal noskalda savas dubultoktāvas. Un ik reizi šos skarbos posmus noslēdz valdonīga kadence: *tā ir! tā vajag!* To veido plagālā secība ar pamazinātu septakordu un terckvartakordu (I– II₇– pmIV₇⁺¹–pmVII₄₃– I):



Pretējā enerģisko emociju polā atrodas **Skicējums D dur** (*Maestoso*; koncentriskā jeb simetriskā forma), kura pamatnoskaņu postulē monolitā, svinīgā sākumtēma. Pirmā teikuma ietvaros tā eksponē Jānim Ivanovam tipisku funkcionālās triādes *i : m : t* atspoguļojumu faktūrā. Proti, impulsu (*i*) ietver trīs pirmās mažorminora saskaņas; attīstību (*m*) sniedz divas sekojošās taktis ar divu faktūras slāņu pretvirzi un brīvu komplekso melodiju labās rokas partijā, bet noslēgumā (*t*) tradicionālie funkcionālie basi (II–V–I) svinīgi pasludina un vēlreiz atkārti: lūk, tā skan Re mažors visā savā krāšņumā, starojošas mažora tercās melodiskajā stāvoklī:



No vēstījuma galavārda viedokļa *pretējos polos* atrodas divu skicējumu – *Des dur* un *cis moll* – izskaņas. Proti, liriski tonētā **Skicējuma cis moll** (*Andante semplice*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējoši attīstošu vidusposmu) attīstība gan ekspozīcijas, gan reprīzes noslēguma kadencē virzās uz imperatīvu – uz *E dur* mažora tonikas apliecinājumu (pieckāršs tonikas akcentējums *f* dinamiskā skanīgā reģistrā). Bet – miniatūras pamatnoskaņa sākumā bija stāstoša, sevī vērsta. Tādēļ skaļais mažora postulējums noslēguma papildinājumā tiek dzēsts – skanējums ar krītošu arpedžo ieslīd *cis moll* tonikā (blakus minot, šai frāzei ir papildrefrēna funkcija, jo tā noslēdz visus trīs formas posmus). Savukārt vērienīgajā, simfoniskas elpas cauraustajā **Skicējumā Des dur** (tas jau tika pieminēts sakarā ar fermātas kadenci pirmā perioda noslēgumā) sākotnējais elementu kontrasts vidusposmā izvēršas par istu cīņas lauku ar sīvām poliakordu sadursmēm, spraigām kulminācijām. Noslēguma piesātinātā tonika (mažora trijskanis ar lielo sekundu, tritonu un lielo septimu) tiek izcīnīta grūtā, pretvirzes piesātinātā pēdējā kāpumā no *d moll* kvartsekstakorda (vientercas tonika *d moll* kā konkurējošais tonālais centrs darbojas visa skaņdarba gaitā!) līdz *Des dur*, ko apstiprina majestātisks, lēns *quasi* arpedžo. Šis arpedžo pa daļai jau met tiltu uz nākošo Jāņa Ivanova klavierdarbos sastopamo kadenču grupu.

Kadence kā daudzpunkte

Kā jau minēts, Jāņa Ivanova 60. gadu sacerējumos pieaug dramatiski konfliktējošo tēlu īpatsvars. Pārdomas, šaubas un enerģijas uzliesmojumi, sadursmes un to risinājumi – šie Jāņa Ivanova simfonijām tik raksturīgie procesi atbalsojas arī klaviermūzikā, un tajos kā īpatns un īpašs formveides paņēmieni piedalās *daudzpunktes kadences*.

Tās saistītas ar Jāņa Ivanova mūzikā bieži sastopamo tēlainās triādes atspoguļojumu: *dziļas pārdomas – aktīva darbība – izlīdzinājums*. Savukārt šī triāde izriet no konkrētiem faktūras paņēmieniem, kas arī veido savu triādi: *blakus skaņu piesātinātas poliakordu vertikāles – lineārā atrise – vertikāles un horizontāles sintēze*. Virknē klavierdarbu minētās triādes pēdējo elementu pārstāv diagonālās faktūras veidojums, kuru varētu dēvēt par *kadences arpedžijakordu*. Tā tēlainā funkcija visbiežāk traktējama kā īslaicīgs izlīgums, samierinājums, pagaidu miera osta. Harmoniskā sastāva ziņā kadences arpedžijakords parasti ir disonanta saskaņa ar tonikas funkciju. No faktūras viedokļa tas lielākoties pasniegts lēna, klavierpedāļa aizturēta arpedžo veidā; dažkārt to papildina iekšēju horizontālo līniju vai atsevišķu skaņu izcēlums. Daudzpunktes efektu paspīlgtina akorda diagonālais izklāsts, kas, ieskandējot virsskaņu rindu, pats par sevi jau ir principā nenoslēgts, atvērts.

Jāņa Ivanova klaviermūzikā šāds kadences arpedžijakords tīrā veidā pirmoreiz pieteikts *Sonata brevis* tekstā. Tā trīs varianti (septakordi ar iekļautām skaņām) kā varenas, skaidri saklausāmas kolonnas ik pa laikam

formas posmu noslēgumos paceļas pāri sonātes vēstījumam. Līdzīgu arpedžijakordu dzirdam klavierdarbā *Andante replicato*: basā gan to pārstāv klasiskā funkcionālā secība (II–V–I), taču tā darbojas disonantā vidē un arī sasniegtā tonika ir disonanta. Viss minētais liek uztvert šīs kadences kā konfliktu radītus samezglojumus, līdz galam neatrisinātas problēmas, kā tikai relatīvu, pagaidām rastu līdzsvarojumu.

Skicējumu tēlaini daudzveidīgajā mozaikā kadence kā daudzpunkte un kadences arpedžijakords izmantoti dažādās situācijās. Lielākoties tomēr tos sastopam darbos, kuri ietver kontrastējošus elementus un attīstības gaitā īsteno konfliktu dramaturģijas principus.

Spilgti individuāla un vienlaikus pamatidejas ziņā pārsteidzoši vienkārša ir **Skicējuma *h moll*** (*Allegro ma non troppo*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējošu vidusposmu) pamattēma. Sasteigtajā arpedžētajā kustībā pa tonikas trijskani ar pēdējās skaņas pagarinājumu jau ietverta zināma spriedze, iekšējs nemiers. To paspilgtina sānkustībā virzītie paralēlie minora trijskaņi kreisās rokas partijā. Perioda kadencē arpedžo piedāvā pagaidu atrisinājumu, kurš veido ļoti individualizētu secību – mazais mažora septakords no skaņas *b* un *h moll* tonikas trijskanis. Abus akordus saista kopīga terca *d*, taču kopskaņas fonikā smeldzīgā nianse paliek. Relatīva atrisinājuma sajūtu kadences brīdī iezīmē nevis harmoniskās funkcijas, bet tieši arpedžoveida faktūra.

Vairākos darbos, tai skaitā Skicējumos *fis moll* un *e moll*, skaidri saklausāma **triju elementu** mijiedarbe kā viens no universālās formulas *tēze–antitēze–sintēze* īstenojuma veidiem.

Rezignētas pārdomas valda **Skicējumā *fis moll*** (*Andante con dolore*; trijfāžu forma). Tā pirmais tematiskais elements atgādina zvana piesitienu – kļu, skaudri liktenīgu. Šādas asociācijas raisa iekšēji konfliktējošā vertikāles poliharmonija. Tā sākotnēji ietver tritona attiecības trijskaņus, vēlāk – tritona attiecības mM_7 no skaņām *Fis* un *C*, kas izvēršas kā zvana piesitiena simboli turpmākajās fāzēs. Otrs tematiskais elements saistīts ar slāņu polifoniju: to eksponējot, pretkustībā virzās divi slāņi: labās rokas partijā galvenokārt hromatiski kāpjošas, figurētas paralēlās kvintas, bet kreisās rokas partijā paralēli mM_7 . Trešo elementu pārstāv kadences arpedžijakords. Tā funkcionālo saturu divu pirmo fāžu noslēgumā veido lielais V_9 un figurēts kvintu struktūras akords augstā reģistrā, bet tēlainā nozīme interpretējama kā izlīdzinājums, samierinājums. Formas trešās fāzes noslēgumā kadences arpedžijakords sniegts saīsinātā veidā – kā toniku pārstāvoša polisaskaņa. Tajā satiekas alfa un omega, gals un sākums: miniatūra noslēdzas ar skicējuma sākumā eksponēto divu poliakordu secību.

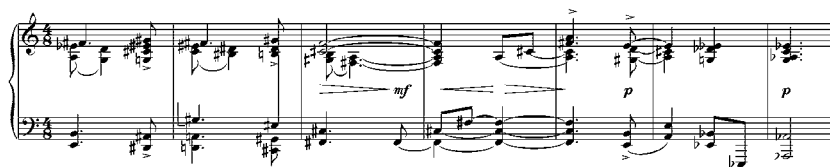
Līdzīga situācija vērojama **Skicējumā *e moll*** (*Allegro ma non troppo*; trijfāžu forma), taču tā kontrastējošo elementu iespējamā tēlainā semantika ir cita. Pirmais tematiskais elements ir kaprīzs, nestabils: melodiskajā arpedžo ietvertajam sekstakordam no abām pusēm pieaudzēti tritoni. Jau

ekspozīcijas fāzē risinās nemierīgi procesi: pirmā motīva centrā ir *e*, turpretī basā skan *fis*; kamēr bass nonāk līdz balsta skaņai *e*, tikām augšējais motīvs iepriekšējo toniku jau pazaudējis. Otrs tematiskais elements ir skumji kritošs, sastindzis, ostinēts motīvs. Atšķirība ir liela, un to it kā atrisināt tiecas trešais elements – arpedžijakords. Šoreiz – ar šķeltu tercū, tādēļ tas uztverams kā cerība uz gaismu, tomēr ne pati gaisma. Attīstības otrajā fāzē satraukums lielāks, izlīdzinājuma nav, arpedžijakorda vietā skan iestrēgusi minora trijskaņa figurācija (pirma *es*), ko beigās nomaina tonikas *e* trijskanis. Trešās fāzes noslēgumā vēlreiz izskan arpedžijakords. Ar to pašu šķelto tercū. Tātad – daudzpunkte.



Un vēl viens variants, kur kadences arpedžijakords it kā pavisam tieši pauž *šaubas*, intensīvu pareizās atbildes meklējumu. Šo variantu, šķiet, visspilgtāk dzirdam hronoloģiski pirmās Jāņa Ivanova skicējumu grupas divos darbos – *As dur* un *B dur*.

Skicējums *As dur* (*Moderato*; vienkārša trijdaļforma ar attīstošu vidusposmu un simetriskas formas, *a-a₁-attīstība-a₁-a*, iezīmēm). Pamattēmas kuplajiem, episkajiem akordiem smeldzīgu niansi piešķir blakusskaņas, šķeltās pakāpes, lielo mažora septakordu fonika. Pagaidu atrisinājums sniegts teikuma beigās – kā tonikas arpedžijakords *d moll*. Taču tas, izrādās, *nav īstais* (tritona attiecībā pret *As dur*!) un tiek *labots* ar sekojošu autentisko secību pamattonalitātē (*V₇-I* ar iekļautu lielo septimu). Līdzīgu šaubu momentu kā īstās atbildes meklējumu atspoguļo otrā teikuma kadence: arpedžijakords tajā iezīmē *fis dur/moll*, bet *labojums* ir pat divkāršs – ar autentisko secību vispirms *A dur*, tad *As dur* jeb pamattonalitātē.



Reprīzes daļā izskan jauns tikko raksturotās kadences variants ar eliptisku secību virkni: nu jau dzirdams trīskāršs *labojums*, kurā *d moll* arpedžijakordam seko kadences *cis moll*, *B dur* un *As dur* tonalitātēs. Un tikai pašās skaņdarba beigās pēc lielā septakorda ar šķeltu tercū uz VI zemās pakāpes (*fes-g/as-ces-es*) seko pamattonalitātes apstiprinājums ar basa oktāvām. Kluss, zemā reģistrā, sevī vērst.

Līdzīga ideja īstenota cikla pašā pirmajā skaņdarbā – **Skicējumā *B dur*** (*Andante, rubato*; salikta trijdaļforma ar sonātes formas iezīmēm). Arī tajā valda pārdomas, saspringts, iekšēju šaubu pilns atbildes meklējuma ceļš.

Tas sākas jau ar pirmo motīvu funkcionālo daudznozīmību, jo dzirde sākumā sniegto mazo mažora terckvartakordu visdrīzāk tiecas uztvert kā *es moll* V_{43} ar dažādiem atrisinājumiem. Arī kadences arpedžijakordi piedāvā dažādus vietējo toniku variantus poliharmoniskā (tonika/dabīgā dominante) veidolā: pirmajā teikumā *a moll*, otrajā teikumā *as moll*, kas tiek *labots* uz *d moll*, vidusposma beigās – *as moll*, kas tiek *labots* uz *a moll*. Turklāt jūtama konsekventa vairīšanās no *B dur* tonikas.

Šī skicējuma stāsts ir pārdzīvojumiem un iekšējiem notikumiem īpaši bagāts (ne velti forma definējama kā trijdaļu ar sonātiskuma iezīmēm!), to droši var žanra ziņā pielīdzināt poēmai vai balādei. Nosacītās galvenās partijas noslēgumā, kad *d moll* arpedžijakorda virsotnē gaismu uzšķīļ *D dur* tercās skaņa, sacelšas dramatisks vētra. To tēlo Jāņa Ivanova klavierstilam tik raksturīgais motoriskais īso motīvu pārbīdāmais ostinato pozīciju spēles tehnikā. Skarbi izmisīgu cīņu izcīnīt tiecas arī *quasi* blakus partija ceturtdaļās akcentētos paralēlos trijskaņos. Un tieši kadences arpedžijakords ir tas dramaturģiski svarīgais elements, kas ikreiz nāk kā gaismas stars. Rēns, minorīgs, tomēr pārdzīvojumus relatīvi stabilizējošs faktors. Visbeidzot, tikai pašās pēdējās skicējuma taktīs uz klusinātā mazā mažora septakorda (T_7^{-7}) fona divreiz izskan autentiskā kvartas intonācija *f-b*. Tātad tomēr atrisinājums, tomēr *B dur*.

90

Daži secinājumi

Kā liecina ieskats Jāņa Ivanova klavierdarbos, jo īpaši viņa 60.–70. gadu klavierstila enciklopēdijā – 24 skicējumu kopā, *mezglā* metafora, šķiet, attaisnojusi sevi pat vairākos aspektos. Pirmkārt, faktūras ziņā: valdošās lineārās domāšanas apstākļos harmoniskā vertikālā spēj *sasiet mezglā* gan atsevišķo balsu pavedienus, gan faktūras slāņu saišķus. Otrkārt, formveides ziņā: neraugoties uz tonalitātes paplašināto traktējumu, disonansu brīvu lietojumu, visdažādākajiem kompleksās kustības veidiem, komponists allaž paliek uzticīgs formas skaidrībai, tātad arī kadencēm – formveides mezgliem. Un, treškārt, ekspresīvi tēlainā ziņā: šīs mūzikas interpretācijai par maz tajā sastopamās kadences raksturot tikai no formālā viedokļa. Jāņa Ivanova klavierdarbos kadenču nozīmība atklājas vien tad, ja tās vērtējam kā formveides jēdzieniskos mezglu punktus vai zonas, kurās norit ekspresīvi, bet dažkārt arī dramaturģiski svarīgi procesi. Un, kā redzējam, daudzos gadījumos tieši skaņdarba individuālā, *personiskā* kadence kļūst par tā harmoniski intonatīvo kodu, ar kuru spēlētājs vai klausītājs var rast pieeju dažādām interpretācijas versijām.

Raksta gaitā šos pamatkodus centos atklāt, piedāvājot četrus dažādus kadenču jēdzieniskos pamatvariantus.

Punkta kadences formālā funkcija ir *klasiska* – loģiski noslēgt, noapaļot periodu, formas posmu vai skaņdarbu. Tās prototips ir pilnā kadence. Taču Jāņa Ivanova klavieropusos arī šīm, tēlainā ziņā it kā visneitrālākajām

kadencēm sevišķu svaru piešķir skaņdarba vizīmīgāko mūzikas valodas īpatnību iekļāvums.

Fermātas kadences formālais prototips ir puskadence vai nepabeigta kadence. Šajos gadījumos mūzikas vēstījums nevis noslēdzas, bet pārtrūkst, apstājas vai tiek apstādināts.

Izsaukuma zīmes jeb eksklamācijas tipa kadences prototips ir pilna pabeigta, turklāt vēl ar atkārtojumiem apstiprināta noslēguma kadence augsta emocionālā tonusa situācijā.

Daudzpunktes kadences prototips ir pārtrauktā kadence. Tās būtība slēpjas daudznozīmībā, ambivalencē, jo tā ietver apsolījumu un vilšanos, cerības un nedrošību, stabilo un mainīgo. Šāda tipa kadences, kā redzējām, raksturīgas tiem Jāņa Ivanova skaņdarbiem, kuros noteicošie ir intensīvu pārdomu un pārdzīvojumu tēli. Turklāt tieši *daudzpunktes kadencēs* kā zīmīgākais elements līdzdarbojas diagonālais faktūras veidojums – kadences arpedžijakords, kas skaņdarba tēlu risinājuma dramaturģiski svarīgākos momentus īpaši izceļ arī ar faktūras līdzekļiem.

Noslēgumā interesanti pieminēt kādu Ludviga Kārkliņa – Jāņa Ivanova mūzikas ilggadēja pētnieka un perfekta pārzinātāja – atziņu. Uzskaitot vairākus muzikālās domāšanas elementus, kuri saklausāmi komponista pirmajā lielformas partitūrā – *Sinfonia poema* (1932/1933) – un plaši attīstījušies arī turpmākajās simfonijās, Kārkliņš īpaši izceļ *specifisku noslēguma kadenču izveidi*. Un turpina: *Melodizētās noslēguma kadences jau sagatavo autora sešdesmito gadu simfonisma raksturīgas stila iezīmes* (Kārkliņš, 1978: 16). Kā redzējām, arī iedziļināšanās Jāņa Ivanova klavierdarbos sniedz bagātīgu izzīņas materiālu *specifisko noslēguma kadenču* izpratnei. Turklāt individualizēto *autorkadenču* intonatīvi harmoniskās un faktūras nianšes, šķiet, tieši klavierdarbos un kamerstila miniatūrās uzrunā klausītāju vēl tiešāk un sadzirdamāk nekā simfoniskās mūzikas monumentālajās partitūrās.

THE IMAGINATIVE FUNCTIONS OF CADENZA AS FORM IN THE MUSIC PIECES BY JĀNIS IVANOVŠ

Ilma Grauzdiņa

Summary

Translated by Īrisa Vīka

On the eve of the one hundredth anniversary of Jānis Ivanovs, a Latvian composer, outstanding symphonist, and author of different chamber and choir music pieces of various genres a new wave of interest, concerning the piano compositions of the above composer was provoked by the

project, effected by pianist Juris Kalnciems, professor of Jāzepe Vītols Latvian Academy of Music, namely, the production of the cycle *24 sketches* (*24 skicējumi*) by Jānis Ivanovs; its concert performance; CD recorded by ULMA in 2006; recording of the Latvian Radio in 2004 and publication of the cycle score *Musica Baltica* in 2006. Sketches have been composed within 1966–1972. They comprise all 24 tonalities and should be considered as a small encyclopedia of the composer's creative ideas within the framework of piano music, presented as a chamber music version.

Going deep into the musical language and details of form of *24 sketches* by Jānis Ivanovs and his other piano pieces, the author focuses on the problem seemingly narrow and specific, however essential for understanding the music by Jānis Ivanovs. The purpose of the author is to reveal the unique form building and imaginative role of harmonious cadenzas in the piano pieces by Jānis Ivanovs, to differentiate between the imaginative and conceptually diverse basic variants of cadenzas in contiguity with the thematical material of a particular composition and the dramaturgy, prevalent in every particular miniature.

The study is based on the concept that cadenza has always been the most vulnerable area of form building in the music of all epochs, highlighting the typical formulas pertaining to every historical period (provisions of Gregorian chants, plagal and authentic cadenzas, functionally saturated cadenzas of the period of classicism, unfinished cadenzas characteristic of romanticism etc.). It is just the area of cadenzas where one can find chronologically earlier altered subdominants and multimediant chords alongside with other deviations from the norms of his time. And it is only logical that in the process of evolutionary harmonious language development it is just the realm of cadenza in the music of many composers of the 20th century that in the most concise and concentrated way reflects such new tendencies of the new age as a free use of the dissonant uniformity, an extended interpretation of functionality and tonality and a big proportion of the linear development.

Taking into account what was said before, one has to admit that cadenza alongside with its constructive mission, i.e. to provide for a compositionally logical conclusion of the period, stretch of the form or the whole musical work effects its imaginative and expressive function as well. A very substantial amount of cadenzas in the music creations by Jānis Ivanovs comprising markedly individualized meloharmonious intonations, one can logically assume that their inherent imaginative expressiveness proves to be no less important than its constructive and logical function.

Such an assumption is supported by the analysis of harmonious cadenzas in the piano music of Jānis Ivanovs, his *24 sketches* in particular. Linking the technical analysis of cadenzas with the evaluation of their integrity within the whole musical context (thematism and thematical elements of a particular work of music, the common form and means of

form-building, the development of imaginative dramaturgy etc.), the author of the present paper highlights four conceptual types of cadenzas:

- a) cadenza as *a dot*;
- b) cadenza as *a fermata*;
- c) cadenza as *an exclamation mark*;
- d) cadenza as *an ellipsis*.

The formal function of cadenza as a dot is classical – to provide the period, stretch of the form or the whole work of music with a logical conclusion. Its prototype proves to be the complete cadenza. It retains the image, announced by the period of exposition but is not particularly separated from the previous text.

The formal prototype of cadenza as a fermata is an imperfect or unfinished cadenza. In such cases the musical message does not end but breaks away, embedded on a particular harmony, slowing down the previous development by the interference of a some new element. It is usually encountered in musical pieces, comprising contrasting thematical elements; in the concluding parts of exposition periods when the contrast or the conflict has already been announced prior to the real development; sometimes also as a unique and essential means to interpret the contents in the concluding part of the music work in question.

The prototype of cadenza as an exclamation mark is a fully complete cadenza, intensified by repetitions in the concluding part. Its imaginative meaning is encompassed in the selected metaphore, namely, an exclamation mark as a positive statement, acknowledgment and imperative. Such a cadenza is particularly characteristic of highly intense music works, rooted in the genre of either toccata or etude or of music compositions rich in images, representing a dramatic collision or a positive pathos.

The prototype of cadenza as an ellipsis is an interrupted cadenza, the essence of which is marked by its ambiguity and ambivalence as it simultaneously involves in itself a promise and disillusionment, hope and uncertainty. Such a type of cadenza is characteristic of music compositions by Jānis Ivanovs, permeated by intense reflections and emotional feeling. Besides, it is just the cadenza of ellipsis where we come across such a form of diagonal texture as arpeggio chord which is particularly typical for Ivanovs' music. Regarded from the standpoint of harmony it usually proves to be a dissonant chord, performing the function of a tonic. As to the texture, it is presented in the form of a slow arpeggio, stifled by the damping pedal of the piano. In terms of the imagery and sometimes also dramaturgy it can be interpreted as a temporary conciliation or a temporary refuge.

Besides, every single type of these basic variants of conceptual cadenzas in concrete works of music acquires a tint, reflecting both individual and common features of Jānis Ivanovs' musical handwriting.

Literatūra

Bērziņa, Vizbulīte. *Dzīves simfonija*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964

Ivanovs, Igors. 60. un 70. gadu Jāņa Ivanova klavieru skaņdarbi. *Latviešu mūzika 14 / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1980, 105–122

Kārklīšs, Ludvigs. *Jāņa Ivanova simfonisms*. Rīga: Liesma, 1978

Kārklīšs, Ludvigs. *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa, 2006

Берков, Виктор. *Формообразующие средства гармонии*. Москва: Советский композитор, 1971

Холопов, Юрий. Каденция. *Музыкальная энциклопедия / Том 2*. Главный редактор Юрий Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1974, 629–633

PĒTERA PLAKIDA KONCERTS DIVĀM OBOJĀM UN STĪGU ORĶESTRIM: ŽANRA UN FORMAS ASPEKTI

Jeļena Ļebedeva

1. Vispārējas nostādnes

Raksta mērķis, lai gan pirmajā mirklī šķiet vienkāršs, ir visai neviennozīmīgs: demonstrēt kādas teorētiskās koncepcijas iespējas, izmantojot to atsevišķa latviešu komponista skaņdarba analīzē. Plašākam apskatam izraudzīta krievu muzikoloģes Valērijas Cenovas teorētiskā sistēma, kura izklāstīta dažādos avotos. Pirmkārt, tā ir ļoti elastīga – kaut arī veltīta laikmetīgajai mūzikai un tās analīzei, tomēr nav ierobežota iespējās un var noderēt jebkura stila un laikmeta skaņdarba raksturojumam. Otrkārt, šī sistēma vērsta uz skaņdarba formas (plašākā izpratnē) likumsakarību izpēti, kas ir raksta autores zinātnisko interešu prioritāte. Treškārt, Cenovas sistēmas kodols izmantots Maskavas konservatorijas autoru kolektīvā darba *Laikmetīgās kompozīcijas teorija (Теория современной композиции)* nodaļā par formveidi, kuras autore ir Tatjana Kiregjana. Šis darbs publicēts 2005. gadā (Кюреган, 2005), t. i., vēlāk nekā Cenovas koncepcija, kas izklāstīta, piemēram, viņas rakstā *О современной систематике музыкальных форм (Par mūzikas formas laikmetīgo sistemātiku)* krājumā *Laudamus* (Ценова, 1992). Kiregjanas piedāvātā nodaļa par formveidi un tajā aplūkotās analīzes metodes pilnībā vērstas uz 20. gadsimta mūziku, kas izriet arī no grāmatas nosaukuma. Savukārt Cenovas sistēma, kā jau iepriekšminēts, piesaista ar savu universalitāti, arī ar izklāsta skaidrību, vienkāršību un tieši tāpēc šoreiz izraudzīta kā skaņdarba analīzes pamats. Lai gan laikmetīgajos skaņdarbos un to analīzē joprojām liela loma ir klasisko formveides principu senajām tradīcijām, tomēr vienlaikus pēdējā gadsimta gaitā notikušas būtiskas muzikālās domāšanas, mūzikas stila izmaiņas. Tādēļ arī svarīgi, lai 20.–21. gadsimta mūzika tiktu analizēta no mūsdienu pozīcijām.

Par analīzes objektu izraudzīts Pētera Plakida Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim, kas sacerēts pagājušā gadsimta 80. gados. Šis opuss ir tipisks komponista stila paraugs un raisa interesi raksta tēmas rakursā. Arī koncertžanra skaņdarba izvēlei ir noteikti cēloņi.

Koncerts ir viens no populārākajiem tagadnes un pagātnes mūzikas žanriem, kas savulaik pat aizēnojis simfoniju – šis apgalvojums skan diezgan banāli, tomēr ir pamatots, un ne velti pievēršanās koncertžanram dažāda līmeņa zinātniskajā literatūrā gandrīz vienmēr sākas tieši ar minēto tēzi. Par tās pareizību varam pārliecināties, arī aplūkojot tikai viena reģiona (piemēram, Latvijas) mūziku. Latviešu profesionālās mūzikas intensīva attīstība sākās 19. gadsimta nogalē, savukārt visā 20. gadsimta gaitā vērojams koncertžanra nozīmības un popularitātes pieaugums. To var dažādi izskaidrot. Viens no būtiskākajiem apstākļiem – koncerts jau kopš

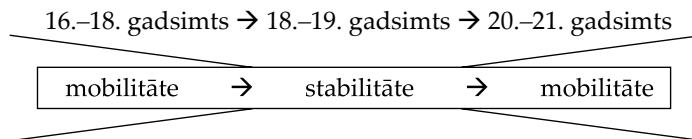
¹ Zināmas neskaidrības saistītas ar pašu koncerta jēdziena (latīņu, itāļu *concerto*) etimoloģiju. Tradicionāli pieņemts minēt divus, dziļākajā būtībā atšķirīgus tulkojumus: no vienas puses, *sacensība, strīds* (latīņu *concertare* – primārā nozīme *strīdēties*), no otras – *saderība, harmonija, saskaņa* (itāļu *concertare* – primārā nozīme *saskaņot*). Abas šīs versijas piedāvātas enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* rakstā par koncertu (Hutchings, Talbot, 2001 : 240); līdzīgas nozīmes min Mihails Tarakanovs (Тараканов, 1988) un Jānis Torgāns (Торган, 1987). Mūzikas kontekstā jēdziens *concerts* lietots diezgan sen – piemēram, 16.–17. gadsimtā šādi dēvēja skaņdarbu, kuru atskaņoja dažādi ansambļi gan ar vokālistu, gan instrumentālistu dalību. Bieži bija sastopams arī nosaukums *Sonata concertata* – piemēram, 1621. gadā izdots pirmais no Dario Castello (*Castello*) sonāšu diviem krājumiem *Sonate concertate in stil moderno. Libro I / Koncertsonātes modernā stilā. I grāmata* (Boyden, 1989; Hutchings, 2001; u. c.). Savukārt ap 17. gadsimta vidu izveidojās arī instrumentālais kamerkoncerts (*concerto da camera*) un baznīcas koncerts (*concerto da chiesa*).

saviem pirmsākumiem bijis ļoti mobils žanrs, kas kristalizējies pakāpeniski un daudzveidīgi, tā vēsture ir ilga un notikumiem bagāta.¹

Līdz ar soloinstrumenta un ansambļa/orķestra mijas principu (t. i., *solo–tutti*) pakāpeniski nostabilizējās cikla trijdaļu uzbūve, pirmām kārtām solokoncerta žanrā: ātrā – lēnā – ātrā daļa. Tieši šis koncerta veids dominēja baroka laikmetā (tam pievērsās Antonio Vivaldi, Johans Sebastiāns Bahs u. c.) un saglabāja savu nozīmi līdz pat 20. gadsimtam. Citiem vārdiem, koncertžanra attīstības vēsture aptver ilgu laika periodu (apmēram no 16. gadsimta), kura ritumā šis žanrs guvis daudzveidīgas modifikācijas – tās skārušas mūzikas valodu, tematismu un tā attīstību, formu, skaņdarba tembru paleti utt.

Bet ir vēl kāds aspekts, kas nosaka koncertžanra mobilitāti: tā visbūtiskākās pazīmes bija stabilas vai nosacīti stabilas tikai noteiktā laikposmā – 18.–19. gadsimtā, t. i., klasicisma un romantisma periodā (atgādināšu, ka ar žanra pazīmēm tradicionāli saprot tā funkciju dzīvē, eksistēšanas apstākļus, atskaņojuma līdzekļus un apstākļus, saturu/raksturu, tā iemiesojuma formas u. tml.). Tieši tad notika žanra un tam atbilstošās formas (vārda plašākajā izpratnē) apvienošanās un iesakņošanās mūzikas praksē, līdz ar to arī klausītāju uztverē izveidojās noturīgs priekšstats par koncerta specifiku. Iepriekš (piemēram, baroka laikmetā) un vēlāk (20. un 21. gadsimtā) šādas stabilitātes vienkārši nebija. Baroka periodu var vērtēt kā mērķtiecīgu ceļu uz žanra stabilu veidolu, t. i., tā kristalizāciju, turpretī 20. gadsimtā mobilitātes cēloņi un jēga jau ir citi: gan žanrs, gan forma, mūzikas valoda un arī kompozīcijas tehnika kļūst par skaņdarba individualizācijas līdzekli. Respektīvi, plaši pazīstamo tēzi, ka daudzos 20. gadsimta skaņdarbos tiek sacerēta forma, iespējams attiecināt arī uz žanru (tajā skaitā koncertu).

Visu koncertžanra attīstības vēsturi var uztvert kā triādi *mobils – stabils – mobils* un shematiski attēlot šādi:



Kas ir vismobilākās koncertžanra pazīmes? Lai to noteiktu, vispirms atzīmēsim vairākus faktorus, kuri 18.–19. gadsimtā bija stabili un noturīgi:

- koncerts ir instrumentāls skaņdarbs (lai gan šis nosacījums nav obligāts), kuru atskaņo koncertzālē;
- tas sacerēts soloinstrumentam (-iem) un orķestrim/ansamblim;
- iespējama gan cikliska forma (3–4 daļas), gan viendaļas uzbūve;
- dramaturģijas un faktūras aspektā būtiska ir solo un *tutti* posmu mija (koncertēšana);

- specifiska īpatnība ir arī soloinstrumenta virtuozitāte (koncertiskums).

Šo faktoru vidū mūsdienās par vismainīgākajiem kļūst tie, kuri raksturo pašu skaņdarbu (piemēram, eksistēšanas un atskaņojuma apstākļi kopumā nezaudē savu nozīmi, jo saglabājas mūzikas koncertatskaņojuma un klausīšanās tradīcija); tādējādi mobilas ir faktiski visas iepriekšnosauktās iezīmes, izņemot vienu (pirmo).

Latviešu skaņumākslā no visiem orķestra mūzikas žanriem koncerts, šķiet, guvis vislielāko popularitāti. Tā daudzveidīgās izpausmes varētu būt patstāvīga pētījuma tēma. Šoreiz pakavēsimies tikai pie dažiem aspektiem, kuri visvairāk atbilst mobilitātes kritērijiem.

Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapā pieejamais katalogs² (lai gan nepilnīgs, tomēr labs informācijas avots), kā arī citi materiāli (Kārklīšs, 1990) ļauj secināt: kopš 1889. gada – Jurjānu Andreja *Concerto elegiaco* čellam un orķestrim tapšanas laika – latviešu mūzikā izkristalizējušies vairāki koncertžanra atzari (savukārt pats koncerta jēdziens parādās vairāk nekā 200 nosaukumos):

- koncerts solo instrumentam (-iem) un simfoniskajam vai pūtēju orķestrim (piemēram, Pētera Vaska Koncerts angļu ragam un simfoniskajam orķestrim, 1989, Koncerts čellam un simfoniskajam orķestrim, 1994; Ilzes Arnes Koncerts klavierēm un pūtēju orķestrim, 1977);
- tāda paša sastāva koncerts, bet ar nosaukumu (Imanta Ramiņa koncerts fagotam un simfoniskajam orķestrim *The Rattler/ Klaburčūska*, 2000);
- koncertīno (Tālvilža Ķeniņa Koncertīno vijolei, čellam un stīgu orķestrim, 1965);
- koncertīno ar nosaukumu (Romualda Jermaka koncertīno *DO-MI-SOL* klavierēm un kamerorķestrim, 1974; Georga Pelēča *Concertino bianco in C*, 1983 – tādām pašām sastāvam; Romualda Kalsona *Concertino Serio é buffo* divām pikolo trompetēm un kamerorķestrim vai ērgelēm, 1993/1994);
- *concerto grosso* (Romualda Kalsona *Concerto grosso* nr. 3 stīgu instrumentiem, angļu ragam, marimbai un bongo, 2005);
- *concerto grosso* ar nosaukumu (Romualda Kalsona *Concerto grosso* nr. 2 *Hendeliāna* vijolei, altam, čellam, stīgu orķestrim un klavesīnam, 2003; Indras Rišes *Pavasars, pavasars...* vijolei solo, marimbai, klavierēm un stīgu orķestrim, 2003);
- kamerkoncerts (Andra Vecumnieka Kamerkoncerts klarnetei, mežragam un stīgu orķestrim, 1988);

² Meklēt Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapas sadaļā *Katalogi*, <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>

- koncerts bez orķestra (Romualda Jermaka *Concerto in barocco* ērģelēm, 1988; Jura Ābola Koncerts ērģelēm, 1991);
- koncerts orķestrim (Imants Kalniņš, 1966; Ungars Savickis, 1984).

Jau šis īsais pārskats ļauj secināt, ka koncertžanrs latviešu mūzikā eksistē dažādās formās, kas vēlreiz apliecina tā mobilitāti un elastību. Vēl jo vairāk to atspoguļo daudzveidīgi traktētais solistu un orķestra grupas instrumentālais sastāvs, solistu skaits utt. Visi šie faktori uzskatāmi atklāj paralēles nevis ar hronoloģiski tuvākajām klasiski romantiskajām tradīcijām, bet ar baroka mūziku – piemēram, ar Vivaldi daiļradi.

Plakida divpadsmit koncertos un koncertam tuvās kompozīcijās (sk. viņa skaņdarbu sarakstu 115. lpp.) arī nav vienotības žanra traktējumā: pirmkārt, daudzi viņa skaņdarbu nosaukumi, kas bieži ir programmatiskas ievirzes, nemaz neietver vārdu *koncerts*, lai gan atskaņotājsastāvs (t. sk. solistu esamība) to apliecina: *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un simfoniskajam orķestrim (1993), *Brīvdabas mūzika* vijolei un simfoniskajam orķestrim (2003), *Pasticcio à la Rossini* čellam ar stīgu orķestri (2006) u. c. Arī viens no agrīnajiem un visplašāk pazīstamākajiem Plakida skaņdarbiem – *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem, 1969 – kā pamatoti raksta Jānis Torgāns, pārstāv koncertžanru, lai gan nosaukumā iezīmēta žanra brīvāka versija: *Mūzika..* (Torgāns, 1978 : 70).

Turklāt arī nosaukumi, kas ietver vārdu *koncerts*, nepauž pilnīgu žanrisko stabilitāti, jo tikai Koncertam divām obojām un stīgu orķestrim (1982) ir tradicionāls virsraksts, kurā precizēta gan solistu esamība (atgādināšu, ka oboja ir visai populārs koncertžanra soloinstruments, sākot jau ar Vivaldi laikiem), gan orķestris (šoreiz – stīgu orķestris). Visos citos skaņdarbos veidojas savdabīgas *spēles ar žanru*: piemēram, 1975. gadā tapis Koncerts orķestrim un klavierēm, kura nosaukumā tradicionālās sastāvdaļas apmainītas vietām, tādējādi mainot arī to funkciju kompozīcijā; *Koncertā balādē* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim (1984) jūtama orientēšanās uz žanriskās sfēras brīvu interpretāciju, dažādu žanru sintēzi; vēl cita *spēles* situācija atklājas, ja pievēršamies *Concerto da camera* stīgu orķestrim, divām aizskatuves vijolēm un klavierēm (1992), kur sastopamas instrumentālā teātra iezīmes. Koncerts *Sasaukšanās* solistu grupai un simfoniskajam orķestrim (1977) līdzās programmatiskajam nosaukumam ietver vēl divus spēles elementus – no vienas puses, tas *sasauca* ar *concerto grosso* (solistu grupa un orķestris), no otras, ir viens no pirmajiem (ja ne pirmais) telpiskās mūzikas paraugs 20. gadsimta pēdējā ceturksnā latviešu mūzikā; to nosaka gan instrumentālistu īpatnējais izvietojums, gan viņu kustības zālē. Visbeidzot, *Mazs koncerts* divām vijolēm (1991) sacerēts tikai solistiem; respektīvi, tas pārstāv savdabīgu žanra atzaru – koncertu bez orķestra, kas pazīstams no baroka laikiem.

Aplūkojot soloinstrumentu un orķestra attiecības Pētera Plakida koncertos, izceļamas dažas raksturīgas īpatnības. Solofunkciju viņa koncertos un koncertam tuvos skaņdarbos var pildīt praktiski visu grupu

instrumenti – stīgu instrumenti (vijole – turklāt gan viena, gan divas; arī čells), pūšamie (klarnete, divas obojas, kā arī pūšaminstrumentu grupa) un klavieres. Vienpadsmit skaņdarbos, kas rakstīti solistiem un orķestrim, visbiežāk sastopams stīgu orķestris (seši opusi) un tikai otrajā vietā ir simfoniskais; šāda proporcija atspoguļo laikmetīgajai mūzikai raksturīgo tendenci uz kamerstilu.

Tiktāl par raksta tēmas kontekstu. Turpinājumā pievērsīsimies izraudzītās teorētiskās koncepcijas būtībai.

2. Laikmetīgā skaņdarba analīzes pieci pamatkritēriji: to izmantojums Pētera Plakida Koncerta raksturojumā

Lai veidotu pilnīgu priekšstatu par skaņdarbu, Valērija Cenova piedāvā piecus kritērijus formas dažādu slāņu analīzei, sākot ar viselementārāko un beidzot ar būtiskāko:

- skaņu materiāla veids;
- skaņu materiāla intonatīvās īpatnības;
- formas procesualitātes veids (materiāla attīstības paņēmieni);
- materiāla izkārtojums (tā dispozīcija);
- mūzikas teksta stabilitātes pakāpe jeb saikne starp materiāla elementiem (Ценова, 1992 : 108–109).

Konkrēta skaņdarba analīzē katru no šiem aspektiem var raksturot gan īsumā, teju vai vienzilbīgi (piemēram, vienkārši konstatējot, ka komponists izmantojis tradicionālu skaņu materiāla veidu – ar precīzu skaņaugstuma, ritma u. c. parametru fiksāciju), gan detalizētāk un argumentētāk, traktējot izvirzītos kritērijus pat plašāk, nekā Cenova piedāvā. Turklāt dažādie kritēriji, lai arī domāti atšķirīgu formas līmeņu raksturojumam, daudzējādā ziņā izriet cits no cita, mijiedarbojas.

2. 1. Pirmais un otrais kritērijs

Tā, piemēram, analizējot Pētera Plakida skaņdarbus saiknē ar pirmo kritēriju, jāsecina, ka komponists mūzikas pamatelementu skaņu pārsvarā traktē tradicionāli – respektīvi, tai ir noteikts augstums, ilgums (ritms), arī tembrs, artikulācija. Tāpēc skaņu materiāls šajā gadījumā nav speciālas apspriešanas objekts un likumsakarīgi apvienojas ar otro kritēriju – proti, intonatīvajām īpatnībām. Šis kritērijs ir ļoti būtisks. Autore piedāvā piecus iespējamus variantus (tonāli tematiskās, modālās formas, sērijformas, citparametru formas un formas ar īpatnēju materiālu, t. sk. kolāžformas, polistilistikas formas u. c.) – to klāsts gan būtu vēl precizējams un papildināms. Pirmajā mirklī šķiet, ka Plakida Koncertam vislabāk atbilst pirmais un otrais variants, jo nevar noliegt tonālās funkcionalitātes, metroritma un tematisma nozīmību, taču kā harmonijas un akordikas, tā intonatīvo formulu aspektā spilgti atklājas arī modalitāte.

Vienlaikus Koncertā vērojama jauna attieksme pret vienu no formveides aspektiem, kas 18.–19. gadsimta mūzikā bija sevišķi būtisks, t. i., pret tematismu. Agrāk tēma bija ne tikai skaņdarba vai tā posma vizizteismīgāko intonāciju koncentrāts, bet arī samērā izvērsta uzbūve (no teikuma līdz div- un trijdaļformai!), turpretī laikmetīgajā mūzikā, pat ja tēmas funkcija un kompozīcijas vispārējā loģika (t. i., orientācija uz klasisku formu) saglabājas, tēmas iepriekšminētās īpašības var neizpausties.

Tieši tā tematisms traktēts Plakida Koncertā: respektīvi, tā kā nav plaši izvērstu un strukturāli noapaļotu tēmu, smagumcentrs pārvietojas uz daudziem īsiem tematiskiem veidojumiem, kuru intonatīvās pārvērtības, kolorīta maiņas, apvienojumi caurauž visu skaņdarbu. Un šajā procesā ir daudz interesantu iezīmju, kas raksturo gan pašu komponistu, gan 20. gadsimta otrās puses mūziku kopumā. Tādēļ vispirms aplūkosim skaņdarba intonatīvo materiālu.

Viendaļīgajā Koncertā divām obojām un stīgu orķestrim intonatīvais materiāls ir visai daudzveidīgs, bet reizē iekšēji vienots. Dažādie melodiskie elementi (kopskaitā desmit) atvasināti no sākumā eksponētā intonatīvā kompleksa – tas ir kodols, no kura vēlāk izaug gandrīz viss pārējais kompozīcijas materiāls. Turklāt jāatzīmē divas svarīgas, savstarpēji saistītas īpatnības. Pirmā no tām ir intervāliskā aspekta vienkāršība un skaidrība, otrā – nepārprotamais balsts uz tautas mūzikas avotiem.

Tātad Koncertu ievada intonatīvs kodols (1. piemērs), kurš, kā jau minēts, vēlāk atbalsojas arī daudzos citos skaņdarba materiālos.

1. piemērs

Tranquillo. Con dolore, ma non troppo lento ♩ = 56
poco rit.

The musical score shows the beginning of the intonative kernel. It features a melodic line in the strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) and a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Tranquillo. Con dolore, ma non troppo lento' with a metronome marking of ♩ = 56 and a 'poco rit.' instruction. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The score includes parts for Oboe I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

Izklāsta ziņā šis kodols nav viendabīgs, jo sastāv no diviem faktūras elementiem: melodiska horizontāle (sk. 1. piemēra 1. takti, arī 2. piemēra **a** elementu) un harmoniska vertikāle (sk. 1. piemēra 2.–3. takti, arī 2. piemēra **b** elementu). Šie elementi parādās gandrīz vienlaikus un atspoguļo trīs Koncertā dominējošos faktūras izklāsta principus:

1) linearitāti, kas saistīta ar melodisko aspektu – tā raksturīga pirmām kārtām soloinstrumentiem un nosaka polifonu izklāstu (visbiežāk imitācijveida faktūru);

2) pedālprincipu: proti, viena vai divas skaņas tiek izturētas ilgāku laiku; biežāk tas ir harmoniskais pedālis, un arī šī parādība tipiska polifonam izklāstam;

3) akordu vertikālās struktūras, kas var būt patstāvīgas, reprezentējot kādu formas posmu, bet var arī kļūt par kontrapunktisku slāni kopējā izklāstā; turklāt pašā vertikālē iespējama gan klasteru, gan konsonanšu (bieži vien trijskaņu) dominante.

Līdzās šiem galvenajiem faktūras elementiem sastopami arī citi, kas no tiem atvasināti. Piemēram, Koncerta attīstības gaitā parādās aleatorika, kas vienlaikus uztverama kā radniecīgu (variantveida) līniju uzslāņojums (sk. partitūrnumurus [15] un [25]).

Sākumkodola intervālika izriet no tautasdziesmu melosa tradīcijām un nosaka tipiskākās intonācijas, kas vēlāk parādās caurvijattīstībā. Pirmām kārtām tās ir sekundas un tercās (atkal – gan horizontālē, gan vertikālē), kuras savukārt gūst dažādu intonatīvo veidolu: sastopama gan pakāpeniska un lēcienveida kustība, gan apdziedāšana, atkārtojumi utt. Turklāt gan pakāpeniskas kustības, gan lēcienveida attīstības ietvaros vērojama arī diapazona paplašināšana. Tomēr būtiski, ka primārs ir tieši pakāpeniskums, savukārt lēcieni uztverams kā turpinājums, sekas. Šādiem intonatīvajiem veidojumiem pieder dažādie elementi, kas 2. piemērā iezīmēti kā **a**, **b**, **e**, **g**, **i**.

2. piemērs

Tranquillo..

a



archi
pp

Rubato quasi Cadenza

e



Oboe
scherzando...
ff

Nuovo tempo..

i



Oboe
p rapido...

Bet iespējams arī cits kustības veids, kurā intervāls, lēcieni ir primārs, turklāt intervālu gājieni ir krietni plašāki – kvartas, kvintas, sekstas. Šī intonatīvā sfēra raksturīga īsajai vijolu picikato replikai pirms [4] (sk. 3. piemēra **d** elementu). Visbeidzot, kā šo divu intonatīvu atšķirīgo elementu sintēze uztverams trešais elements, kurā sākotnējo lēcieni

(terca vai lielāks intervāls) nomaina pakāpeniska kustība vai kādas konkrētas intonācijas (biežāk sekundas) atkārtojums – **c, f, h, k**:

3. piemērs

Ne visi šie intonatīvie elementi izmantoti kā viena vai otra posma pamatmateriāls, taču tieši tie vispilnīgāk reprezentē kompozīcijas ievirzi.

Pirmais tematiskais materiāls – sākumfrāze impulss (1.–3. t.), kā jau atzīmēts, faktiski apvieno divus elementus. Melodijas kodolmotīvā **a** ir gan maigums, lirisms (m 3 diapazons, pakāpeniska kustība), gan skumja intonācija (m 3), tautas dziedājuma atbalss (sākumgājiena vienkāršība). Taču šajās trīs taktīs vēl ietilpst arī harmoniskais elements **b**, kurā tā pati tercās struktūra (tagad tā veido vertikāli) ienes jaunu kolorītu, jo vertikāle kopumā traktēta kā klusters, kas turklāt pakāpeniski paplašinās (sk. 1. piemēru 100. lpp.). Tas attēlots arī tabulā:

102

| taktis | 1. | 2. | 3. |
|--------------|---|-----------------------|--|
| izklāsts | unisons uz izturēta basa + vertikāle | paplašināta vertikāle | vertikāles paildzinājums |
| elementi | a b ----- | ----- | ----- |
| skaņas | <i>g a b</i> | <i>b-g-a-fis</i> | <i>a-fis-g-es b-g-es-a-fis-d c-a-fis-d-b-g-e-c</i> |
| skaņurinda | <i>g a b</i> | <i>fis g a b</i> | <i>g a b es fis g a b d es fis g a b c d e fis</i> |
| pedālis | <i>g</i> ----- | <i>b g a fis</i> ---- | ----- |
| skaņu skaits | 3 | 4 | 5 6 7 |
| instrumenti | alti, čelli | ----- | pirmās un otrās vijoles, alti, čelli ----- |

Šis klastera paplašinājums izpaužas gan skaņu sastāva, gan diapazona aspektā (alti un čelli spēlē mazajā oktāvā, bet vēlāk tiem pievienojas vijoles otrajā oktāvā). Tā kā galvenā funkcija vertikāles paplašinājumā ir tieši vijolēm un šo procesu pavada arī kustības aktivizācija (vertikāle mainās ik pēc ceturtdaļas ar punktu), tad starp izturēto sākotnējo klasteru zemākā reģistrā (zemākie stīgu instrumenti) un dzīvāku pulsāciju vijolpartijas veidojas divu slāņu attiecības: stabils, statistiski nemainīgs pamats, kas iekrāsots tumšākos, bet maigākos toņos (alti un čelli), un mobils, dinamiski

mainīgs, reģistra ziņā gaišāk niansēts materiāls (vijoles). Neraugoties uz stīgu instrumentu tembrāli homogēno iedabu, izklāsts atstāj polifonu iespaidu – arī tāpēc, ka starp abiem slāņiem iezīmējas undecimas/nonas intervāls. Līdz ar to rodas priekšstats par telpiski izkliedētu skanējumu. Polifonais efekts šajā gadījumā īpatnēji izcelts, jo izpaužas divējādi: no vienas puses, vijoles nedaudz mainītā versijā imitē sākummelodiju ritma paplašinājumā, no otras, kā jau minēts, stīgu instrumentu partijās veidojas divslāņu izklāsts. Arī harmonijas plāksnē vērojama zināma divējādība, jo, skaņu skaitam pakāpeniski palielinoties, mainās šī fragmenta skaņkārtiskā būtība: no *g moll* tetrahorda segmenta (unisonais sākums un pirmā saskaņa zemo stīgu instrumentu partijās 1. taktī) līdz melodiskās skaņkārtas skaņurindai.

Citi elementi, kā redzams 3. piemērā, ir šādi: **c** ietver trihorda gājienu un garus divskaņu priekšskaņus, kuri arī balstās uz trihorda intonāciju (oboju partijā *Più mosso* pēc [3]). Vēlāk parādās vēl viens elements (**d**) – pirmās vijoles picikato atskaņo kvartas–kvintas augšupejošu frāzi, kuras pamatā ir divi intervāli sekundu attiecībās (*a-d / es-b*).

Attīstības gaitā iezīmējas vēl daži jauni intonatīvie elementi. Piemēram, viens no tiem (**f**) sastopams *Rubato quasi Cadenza* posmā (temps šeit ir paātrināts – ♩. ≈ 112). Tas atvasināts no sākummotīva, jo arī balstās uz pakāpenisku kustību tercās apjomā, vienīgi tagad šis intervāls virzās lejup un ritmiski tverts kā savveida trioles *priekšskanis* sekojošajam lēcienam augšup (m 6 obojām, t 5 otrajai obojai utt.) vai lejup (tritons).

Formas otrajā lielajā posmā ([12]) oboju partijā atkal parādās **g** elements: samērā ātrā tempā (♩ ≈ 80) skan frāze ar vienmērīgu ritma pulsu, kas tverta pakāpeniskā kustībā vai ar nelielu lēcieni – tercu (sk. 4. piemēru). Visi instrumenti spēlē vienā reģistrā, un gandrīz vai pirmoreiz skaņdarbā kanoniska izklāsta vietā valda variantveida imitācijas (ļoti tuvas heterofonijai), tādējādi konsonanto sākumu (unisons, terca vertikālē) strauji nomaina disonants sekundu skanējums.

4. piemērs

Nuovo tempo (più mosso) ≈ 80

12

The musical score for measures 12-14 is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Oboe I, Oboe II, Violini I, Violini II, Viola, and Violoncelli. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 12 is marked with a box containing the number '12'. The tempo is 'Nuovo tempo (più mosso) ≈ 80'. The Oboe parts are marked with 'ff marc.'. The Violini I part has a dynamic marking of 'sf' and features triplet figures in measures 13 and 14. The Violini II part is marked with 'pp'. The Viola and Violoncelli parts provide a harmonic foundation with sustained notes.

3. taktī pēc [14] seko jauns elements pirmo vijoliņu partijā (**h**; sk. 3. piemēru 102. lpp.), kurš vēlāk pāriet soloinstrumentos. Jambiskā intonācija izcelta ar punktētu ritmu un augšupvērstu kustību – te iezīmējas paralēles ar džeza mūziku. Lai gan **h** materiāls atvasināts no iepriekšējām intonācijām (tercas, kvartas/kvintas), tieši ritms ienes vēl nebijušu izteiksmes niansi – aktīvu, uzstājīgu, mērķtiecīgu.

Savukārt 4. taktī pēc [18] solistu partijās parādās **i** elements (sk. 2. piemēru 101. lpp.): sākumā tā ir klusa, bet satraukta un strauja *čurkstēšana*, tad dinamika visai ātri pieņemas spēkā; valda vienmērīga sešpadsmitdaļu pulsācija un intonatīva apdziedāšana, taču kopumā šis aleatorais materiāls uztverams kā sonora, vibrējoša krāsa.

Visbeidzot, pēc [22] (t. i., jau Koncerta reprīzes posmā) uz kontrabasu gari vilktā intervāla fona eksponēts pēdējais elements trīdesmitdivdaļu ritējumā (**k**; sk. 3. piemēru 102. lpp.) – arī vibrējošs, aleators un iepriekšējiem elementiem radniecīgs.

Šeit raksturotie elementi veido Koncerta tematisko karkasu. Daži no tiem parādās visā formas gaitā, savukārt citi – kā reti ielāsmojumi.

Iepriekš izklāstītais ļauj secināt:

- skaņdarba tematiskā materiāla pamatā ir motīvi un frāzes – respektīvi, īsas, koncentrētas un kodolīgas uzbūves. Tieši tās, nevis komplicētas un izvērstas tēmas, nosaka formas procesu. Šajā ziņā varam saskatīt paralēles ar harmonisko plānu, kurā valda nevis klasiskā mažora vai minora tonalitāte, bet gan skaņkārtiski harmoniskās zonas centrālā elementa princips;
- praktiski visu tematisko materiālu vieno intonatīva radniecība, atvasinājums; no vienas puses, tādējādi izcelta skaņdarba viengabalainība, no otras, par galveno attīstības principu kļūst materiāla *saķēdēšana*, t. i., savveida variantu ķēdes izklāsts;
- intonatīvā materiāla vienkāršība rosina fokusēt uzmanību uz citām jomām – ritma un tembra aspektu. Reljefāku iespaidu šoreiz atstāj ritma sfēra, sevišķi attīstības procesā, kur dominē viena kustības tipa apspēle – vienmērīga pulsācija, kas norit it kā dažādās laika joslās, paplašinājumā vai sašaurinājumā, taču bagātināta ar dažiem raksturīgiem elementiem (punktētu ritmu, pauzēm u. tml.). Savukārt tembrāli fakturālā sfēra šķiet vienotāka, un tas izriet pirmām kārtām no ierobežotās tembru paletes – divas obojas un stīgu instrumenti, bet tie izmantoti ļoti dažādās telpiskās kombinācijās, tādējādi tieši telpiskuma aspekts izvirzās priekšplānā.

Atsevišķu orķestra partiju detalizācija, kas dažkārt saistīta arī ar konkrētu tembru personifikāciju (tipiski programmatiskajai mūzikai), ir raksturīga 20. gadsimta simfonisma tendence, un tā izpaužas arī Plakida Koncertā. Solo un orķestra instrumenti šajā gadījumā pieder dažādām instrumentu

grupām (pūšamie – stīgu instrumenti), turklāt obojas skaidrais, labskanīgais tembrs iezīmīgs ar īpatnēju kolorītu, un abu grupu mijiedarbe (maiņa, uzslāņojums, retumis saplūsme vienotā sanoņā) rada visai daudzveidīgu ainu. Taču tajā pašā laikā orķestra sastāva ierobežojums tikai ar stīgu instrumentiem piešķir skanējumam zināmu vienkrāsainību un tembru paletē – viengabalainību. Lielāku uzmanību piesaista Koncerta faktūras zīmējums, tembrs to pārsvarā vienīgi paspīlgtina, izceļ, individualizē.

2. 2. Trešais kritērijs

Kā iepriekš raksturotie intonatīvie veidojumi pilda tematiskās pamatfunkcijas formas gaitā, apvienojas un iniciē pašu attīstības procesu? Citiem vārdiem: kā otrais kritērijs Cenovas koncepcijā apvienojas ar trešo – formas procesualitāti? To varam saskatīt jau skaņdarba sākumstadijā.

Trīs pirmās taktis veic ievada un reizē ekspozicionālu funkciju. Saikni ar koncertžanram raksturīgo orķestra ievada tradīciju apliecina šī materiāla izklāsts tieši stīgu instrumentu partijās (turklāt klusā dinamikā – *pp*). Vienlaikus 1.–3. taktī izklāstītais tematiskais kodols ir turpmākās attīstības intonatīvi kompozicionālais modelis, un šeit izpaužas tā ekspozicionalitāte. Līdz ar to jau Koncerta sākumā pieteikti daudzi principi, kas raksturo skaņdarbu kopumā: eksponēts intonatīvais kodols, no kura vēlāk izaug visa attīstība; atklāta faktūras, reģistra, harmonijas kompleksa neviendabība, izklāsta polifonā iedaba un, visbeidzot, kompozīcijas funkcionālā nestabilitāte, divējādība. Visas šīs īpatnības pilnīgāk parādās attīstības procesā. Turklāt sākotnēji liriskais (plašā nozīmē romantiskais) kolorīts Koncerta gaitā ne tikai saglabājas, bet arī kļūst par galveno emocionālo sfēru – šajā sacerējumā, kurā gan faktūra, gan intonatīvie elementi ir visai mobili, tomēr nav spīlgtu un zīmīgu tēlu kontrastu.

Uz sākotnējā melodiskā impulsa fona veidojas kantilēna (4.–6. t.) abu soloinstrumentu (oboju) kanoniskā izklāstā (iestāšanās intervāls – ♯). Šī frāze harmoniskajā *g moll* faktiski ietver tikai divas taktis un noslēdzas, atgriežoties pirmo vijoļu klasterveida vertikālei no 2. takts, bet ritma paplašinājumā (zemie stīgu instrumenti uz kādu laiku *izstājas no spēles*). Mīnētā saskaņa uztverama kā nobeigums, bet reizē arī kā atbalss no tālienes.

5. piemērs

~ 63

Oboc I

Oboc II

Violini I

Violini II

p

pp

pp

Vienlaikus šāds nobeigums paplašina sākumfrāzi līdz trim taktīm. No vienas puses, tas ir sākumkompleksa **a/b** attīstības turpinājums, no otras – oboju tēmas ekspozicionāls izklāsts. Respektīvi, atkal izpaužas funkcionāla neviennozīmība, kas laikmetīgās kompozīcijas procesam ir ļoti raksturīga. Frāzes variantveida atkārtojumā paplašinās gan oboju kanoniskā divbalsība, gan vertikāles klasterveida nobeigums – turklāt atkārtojas ne tikai pirmais klusters (no 2. t.), bet arī otrais – atkal ritma augmentācijā. Tādējādi paplašinājuma process aptver trīs līmeņus: melodisko, harmonisko un strukturālo. Kopumā skaņdarba sākumstadija strukturālā aspektā veidota šādi:

| | | | | | | |
|---------------------|----------|----------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| taktis | 1 | 1-3 | 4-5 | 6 | 7-9 | 10-11 |
| tematiskie elementi | a | b | a ₁ | b ₁ | a ₂ | b ₂ |
| proporcijas | 1 | 2 | 2 | 1 | 3 | 2 |

Turpmāk ([1]) iepriekšējā materiāla attīstība turpinās – paplašinās diapazons un aktivizējas imitācijas oboju partijā. Līdz ar akordu parādīšanos vijolpartijā mainās taktsmērs (12/8), un arī tā izpaužas paplašinājuma ideja. Bet, pats galvenais, parādās jauns elements – pēc diviem klasteriem ieskanas *C dur* trijskanis, kurš saglabājas līdz [3]. Turklāt tieši šeit pirmoreiz izklāstīts intonatīvais veidojums, kurš vēlāk kļūst par patstāvīgu tematisko materiālu: trihordu gājiens *es-g-a* (sk. c elementu 3. piemērā 102. lpp. un e elementu 2. piemērā 101. lpp.).

Vēlāk ([2]) oboju partijā iestājas **a** elementa jaunais variants, šoreiz uz vijolpartijā izturēta mažora trijskaņa fona. Viss šis posms iekrāsots gaišos (augstais reģistrs, oboju un vijoļu tembrs), bet vienlaikus skumji elēģiskos toņos (minormažors, krītošas intonācijas, sevišķi frāžu un motīvu nobeigumos).

Visbeidzot, ar uztakti pirms [3] sākas harmoniskā attīstība (elements **b**): klusā (*ppp*) dinamikā altu un čellu tembros atgriežas vertikāle, taču tagad ne vairs klusters, bet trijskaņu secība; viens no šiem akordiem ([3], takts sākumā) pārstāv minora sfēru (*g*), savukārt visi pārējie ir mažorīgi, konsonanti – kopumā *quasi* funkcionāli, ar mainīgu, vizuālo centru (*g-B..*). Beigu akords (*D dur* trijskanis) kļūst par trīskāršu ērģelpunktu, pedāli īsam posmam ātrākā tempā ($\bullet \approx 80$), kurā uz šī diēzu sfērā veidotā akorda fona pirmoreiz skaļā dinamikā *ff* iestājas obojas, apspēlējot bemolu sfēru (pentatonā skaņkārtā ar skaņurindu *es-ges-as-b-des*, sk. 3. piemēru 102. lpp., c elementu). Tādējādi veidojas poliskaņkārtiska vertikāle:

6. piemērs

Più mosso $\text{♩} \approx 80$

Oboju dialogu noslēdz *D dur* trijskanis, kas kā dominante iezīmē pāreju atpakaļ uz *g moll* un sākummateriālu. Uz šī fona picikato izklāstā pirmo vijolu partijā parādās kvartas/kvintas elements (**d**).

107

Līdz ar to sākotnējie intonatīvie kodoli ir šādi: **a** – augšupejoša kustība tercās diapazonā, kura oboju partijā attīstās un paplašinās; **b** – akordu vertikāle, kas arī vēlāk attīstās (skaņkārtiski un strukturāli); **c** – trihordu gājiens ar intonatīvi līdzīgiem priekšskaņiem; **d** – kvartas/kvintas lēcienveida frāze.

Aplūkojot posmu līdz [4] procesualitātes aspektā, varam secināt: materiāla izklāsts un attīstība ir skaidri strukturēti. To nosaka, pirmkārt, ne tik daudz koncertžanram raksturīgā solo un *tutti* fragmentu mija, cik tematisko elementu un to variantveida izklāsta stadiju maiņa (pārsvārā tas attiecas uz **a/b** elementu). Otrkārt, dažas no šīm stadijām atdalītas ar pauzēm, kas ļauj skaidri iezīmēt tematisko struktūru, un arī pretēji: paužu neesamība vietumis rosina dažādu elementu apvienošanu, saliedēšanu, veidojot citlīmeņa diskretu struktūras procesu, kas atšķiras no tematiski detalizētākā:

| tematiskie elementi | a | b | a₁ | b₁ | a₂ | b₂ | a_~ | b₃ | a₃ | b₄ | c | d |
|---|----------|----------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------|----------|
| to proporcijas | 1 + | 2 | 2 + | 1 | 3 + | 2 | 3,1+ | 2+ | 5 | 4+ | 4+ | 2 |
| struktūras, kurās apvienoti dažādi elementi | [] | | [] | | [] | | [] | | | [] | | |
| to proporcijas | 3 | | 3 | | 5 | | 10 | | | 10 | | |

Šeit nenoliedzami izpaužas fāžu procesualitāte. Turklāt elementu savstarpējā saikne, variantveida attīstības dominante visā aplūkotajā posmā apliecina arī cēloņsakarību, t. i., katras skaņdarba stadijas atkarību no iepriekšējās.

2. 3. Ceturtais un piektais kritērijs

Pievērsīsimies diviem beidzamajiem Cenovas izvirzītajiem kritērijiem: dispozīcijas veidam un mūzikas teksta stabilitātes pakāpei. Pēdējo var raksturot visai lakoniski un bez komentāriem – skaņdarba forma ir nepārprotami stabila (atsevišķi aleatorie ielāsmojumi nemaina kopējo koncepciju un izriet no vispārējās attīstības loģikas), turpretī dispozīcijas veidu viennozīmīgi definēt grūti: tajā sastopami dažādi izklāsta varianti, kas lielākoties parādās vienlaikus vai nepārtraukti nomaina viens otru, tādējādi veidojas jaukta tipa dispozīcija. Tomēr dominējošā loma aplūkotajā skaņdarba fragmentā ir divu izklāsta veidu apvienojumam – polifonijai (gan kanoniskām imitācijām, gan slāņu polifonijai) un akordu izklāstam. Polifonija pirmām kārtām saistīta ar oboju partijām (tās veido noteiktu faktūras slāni, kurā valda variantveida kanoni), savukārt akordu izklāsts – ar sfīgu instrumentiem.

108

3. Dažādu formas līmeņu izpaušme Koncertā divām obojām un stīgu orķestrim

Četri Cenovas koncepcijā ietvertie kritēriji (2.–5.) ir nozīmīgi arī Koncerta kopējās uzbūves analizē. No vienas puses, šis vienādas skaņdarbs nav pretrunā tradicionālajiem formveides principiem, jo sakņots vispārējā kompozicionālajā loģikā (piemēram, visā skaņdarbā varam saskatīt reprīzes tipa trijdaļību). Taču, no otras puses, iepriekš aplūkotās īpatnības ļauj priekšplānā izvirzīt nevis tradicionālās iezīmes, bet citus formas aspektus.

Vispirms, kā galvenais formveides līmenis jāizceļ polifonā forma; izmantojot krievu muzikologa Vladimira Protopopova piedāvāto terminoloģiju (Протопопов, 1965), to var raksturot kā *izvērstu (dau dz-fāžu) polifono formu*. Tās sastāvdaļas aptver gandrīz visu skaņdarbu. Ja aplūkojam tikai solistu partijas, veidojas šāda aina:

| partitūras posms | izklāsta veids |
|---------------------|--|
| no sākuma līdz [8] | kanons uz a elementa pamata |
| [8]–[10] | kanons uz c elementa pamata |
| [10]–[12] | pārstatāmais kontrapunkts |
| [12]– [14] | heterofonija (g elements) |
| [14] | nepolifona divbalsība |
| [15]– [17] | kanons uz h elementa pamata |
| [17]–[18] | kanons uz d elementa pamata |
| [18]–[19] | aleators kanonisks izklāsts (i elements) |
| [19] | divbalsība ar h frāzes polifonijas elementu |
| [22] | imitācijveida izklāsts uz k elementa pamata |
| [23] – [24] | dažādu intonātvīo elementu saliedēšana uz kanoniska izklāsta pamata (a, h, d) |
| no [25] līdz beigām | dažādu elementu kontrapunktisks izklāsts, vietumis ar imitāciju elementiem |

Citiem vārdiem, tieši polifona izklāsta dažādi veidi – pārsvarā imitāciju polifonija, bet ne tikai – raksturo solistu partiju faktūras zīmējumu, un vienīgi pēc [14] parādās nepolifona divbalsība:

7. piemērs

The musical score for Example 7 is a symphony orchestra score in 2/4 time. It features the following instruments and parts:

- Oboe I and II:** Both parts are in treble clef. Oboe I has a *ff* dynamic marking. Oboe II has a *ff* dynamic marking.
- Violin I:** Treble clef, marked *f*. Includes the instruction "unis sul G".
- Violin II:** Treble clef, marked *fp*. Divisi (div.) part.
- Viola:** Alto clef, marked *fp*. Divisi (div.) part.
- Violoncello:** Bass clef, marked *sf*.
- Contrabass:** Bass clef, marked *sf*.

The score shows a complex texture with multiple melodic lines and dynamic contrasts, illustrating the concept of non-polyphonic two-part writing mentioned in the text.

Taču solistiem faktiski nav pilnīgi patstāvīgu soloposmu, t. i., kadences zonas: solopartijas vai nu mijas ar orķestri, veidojot dialogu, vai uzslāņojas orķestra skanējumam. Turklāt solopartijās būtībā nav unisona izklāsta, tādējādi to vienlaicīgais skanējums ar orķestri nav balstīts homofonijā, bet atkal polifonijā – dažādu slāņu apvienojumā:

- 1) statiska (akordu izklāstā vai klasterveidā izturēta) vertikāle orķestrim vai tā atsevišķiem instrumentiem un vienlaikus dinamiska attīstība solopartijās (no sākuma līdz [14]; [17]),
- 2) aktīva, kustīga, bet no solopartijām atšķirīga attīstība orķestra partijā, veidojot kopumā kā divslāņu, tā arī trij- vai četrslāņu vertikāli ([14]; sk. 7. piemēru) vai poliritmisku, daudzbalsīgu kontrapunktisku slāni uz viena elementa ritma transformācijas pamata ([16]).

Koncerts ietver arī apjomīgu orķestra fragmentu bez solistiem ([20] – 4 t. pēc [22]), kurā vai nu saglabājas faktūras slāņainība (daudzelementu polifonija, turklāt ar dažādiem tonāli skaņkārtiskiem centriem), vai valda kanonisks izklāsts (dubultkanons uz pirmās tēmas pamata – [22], [24]).

Tādējādi polifonā forma nepārprotami ir skaņdarba uzbūves pamatlīmenis – tomēr ne vienīgais formas līmenis. Jau minēts, ka Koncertā var saskatīt arī trijdaļformu – tās pirmais posms ilgst līdz [12], savukārt reprīze sākas [22]. Turklāt šīs trijdaļības ietvaros izpaužas sonātes formas iezīmes: ir divi galvenie tematiskie kompleksi (pirmais – izvērsta galvenā partija – apvieno **a**, **b**, **c**, **d**, **e** elementus, otrais – arī izvērsta blakuspartija, [12] – **f** un **g** elementus; sk. 4. piemēru 103. lpp.), kas savstarpēji kontrastē, un pēc nepārtrauktas caurvijattīstības šie kompleksi reprīzē apvienojas. Interesanti, ka vērojama līdzība nevis klasiskās, bet vēlīni romantiskās sonātes formas loģikai: to apliecina plaša eksponēšana, kas ietver pamatmateriāla izstrādāšanu, bez tam izstrādājums daļēji pārcelts arī uz reprīzes zonu, un kopumā veidojas divdaļu sonātes formas aprīses – ar izstrādājošu ekspozīciju un izstrādājošu reprīzi, t. i., izstrādājums ir dekoncentrēts.

Nedaudz citu sonātes zīmējumu saskatīsim, aplūkojot uzbūvi detalizētāk: pirmajam formas posmam (liela galvenā partija) ir divkāršas formas ritms – A b A₁ B₁, kas nedaudz atgādina klasiskā koncerta dubultekspozīciju. Tomēr šoreiz tas nepavisam nav saistīts ar faktūru (respektīvi, *tutti-solo* attiecībām), bet galvenokārt ar tematismu. Blakuspartija sākotnēji dota skičveidā (tikai 10 taktis – [3]–[4], sk. 6. piemēru 107. lpp.), bet vēlāk paplašinās līdz visai izvērstam posmam (no [8]):

8. piemērs

The image displays a musical score for measures 8 through 112. The top section covers measures 8-11, featuring staves for Oboe I, Oboe II, Violin (div.), and Viola (div.), with a *pppp* dynamic marking. The bottom section covers measures 112-115, marked 'Rubato quasi Cadenza' with a tempo of $\text{♩} \approx 112$. This section includes staves for Oboe I, Oboe II, Violin, and Viola, with dynamics ranging from *pp* to *fp* and the tempo marking 'scherzando, ma poco agitato'.

Nosacīti tonālie centri ($g\text{---}D$) pat savā ziņā sasauca ar tradicionālas sonātes formas tonālo loģiku. Nākošais posms no [12] šoreiz jau pilda epizodes un vienlaikus izstrādājuma funkciju – tajā iekļauti gan jauni elementi, gan līdzšinējo attīstība. Savukārt reprīzē apvienojas dažādi materiāli, kas pārstāv ne vien ekspozīciju, bet arī epizodi. Tādējādi formas process atklāj jau citu līmeni, un arī tajā sonātiskas (galvenās un blakuspartijas) attiecības aptver visu Koncertu. Proti, viena sonātes forma modulē uz citu, un tas apliecina sonātiskuma divkāršu izpausmi.

Bez tam Koncertā vērojams refrēna princips – tas vieno gan atsevišķus posmus, gan kopējo uzbūvi, respektīvi, svarīga loma ir arī rondoīdībai. Turklāt interesanti, ka **d** elements (īsa lēcienveida frāze, kas uztverama kā savveida refrēns) neatkārtojas regulāri. Ekspozīcijā (galvenajā partijā) **d** neparādās bieži (pirms [4] un [11]); turpmāk, (no [12], t. i., blakuspartijas zonā) šī materiāla aktivitāte aug un tas gandrīz nepārtraukti mijas ar jauniem elementiem; vēlāk, [21]–[23], **d** pazūd *no redzesloka*, lai atgrieztos pirms [24] – jau reprīzes zonā, kur atkal aktīvi iekļaujas kopējā procesā, kļūstot par kompozīcijas beigu stadijas teju vai visdarbīgāko elementu.

Visi iepriekšminētie līmeņi, lai arī pavisam shematiski, ieskicēti šajā tabulā³:

| Formas līmeņi | Formas posmi | | |
|-----------------------------------|--|---|---|
| I | Izvēsta polifonā forma | | |
| II – trijdaļības līmenis | A | B [12] | A ₁ [22] |
| III – Pirmais sonātiskuma līmenis | Ekspozīcija A B [3] A ₁ [4] B ₁ [8] GP–BP GP– BP | Epizode/izstrādājums C [12] D [14]+3 C ₁ [17] | Izstrādājoša reprīze A ₂ B ₂ /D ₁ [22] GP/BP |
| Otrais sonātiskuma līmenis | GP----- | BP----- | GP/BP |
| IV – refrēna izklāsti | r..... r..r..r 2+[4] 2+[10..] | r..r..r.....r...r.....r...r [12]+3.. | r..r....r..r....r..r....r..r pirms [24] |
| Tonālie centri | g D ~A D | D~~~~~ | cis/d-Fis |

³ GP – galvenā partija, BP – blakuspartija; ar burtu r iezīmēti refrēna frāzes atkārtojumi, turklāt norādīts arī šo atkārtojumu skaits un katrai atkārtojumu grupai atbilstošais partitūrnūmurs.

Rezumējot izklāstīto, koncerta forma traktējama kā jaukta: tajā brīvi apvienota izvēsta polifonā forma, trijdaļu uzbūve, sonātiskums un rondalitāte; citiem vārdiem, polifonā forma mijiedarbojas ar nepolifonām, homofonām.

Šāda formu sintēze, kas nosaka skaņdarba kompozicionālo risinājumu, pilnībā atbilst Plakida mūzikas romantiskajai būtībai. Tā organiski saderas ar dominējošo dramaturģijas ievirzi – lirisku viļņveida attīstību, ko atspoguļo daudzi faktori, piemēram, tabulā atainotais tempu izkārtojums:

| Tranquillo. Con dolore, ma non troppo lento | Più mosso | Pochissimo più mosso e più agitato | ~Tranquillo | Rubato quasi Cadenza | Nuovo tempo (più mosso) | Più largo del Tempo I ... | Più mosso, rubato | Molto allargando | Molto tranquillo | Poco più mosso, importante |
|---|--------------|------------------------------------|-------------|----------------------|-------------------------|---------------------------|-------------------|------------------|------------------|----------------------------|
| ♩. = 56.. ≈ 63 | ♩. ≈ 80.. 63 | ♩. ≈ 80 | ♩. ≈ 63 | ♩. ≈ 112 | ♩. ≈ 80.. | ♩. ≈ 48 | ♩. ≈ 10 | ♩. ≈ 54 | ♩. ≈ 48-52 | ♩. ≈ 63 |
| | [3]+4 .. [4] | [6] | [7].. +3 | [8]+4 | [12] | [22].. | [23]+3 | [24] | [25] | [27] |

Kā redzam tabulā, viļņveida zīmējums aptver visu formu un tempu līdzāsnostatīti pēc principa *ātri-lēni-ātri* (ātra ir vidusdaļa – sākot no [12], kur ♩ ≈ 80, t. i., ♩ ≈ 160). Savukārt formas pirmajā un otrajā daļā vērojams tempa paātrinājums (pirmajā daļā metronoma pulss pakāpeniski pieaug: ♩. = 56, pēc tam ♩. ≈ 80, 63 un 112, bet vidusdaļa iezīmē paātrinājumu visā formā), turpretī trešā, reprīzes daļa sākumā ienes tempa kontrastu (♩. ≈ 48), lai vēlāk arī iegūtu viļņveida profilu.

Koncerta formas un žanra brīvo traktējumu apliecina vēl kāds faktors, kas nepārprotami uztverams kā romantisma atbalss un saistīts ar *tutti-solo* miju. Jau iepriekšminēts, ka skaņdarbā nav skaidru robežšķirtņu mūzikas materiāla izklāstā. Piemēram, vienīgais orķestra *tutti* fragments parādās tikai pirms reprīzes, no [20] – tas ir dinamisks un ekspresīvs posms (*ff-fff*),

kurā faktūras vertikāle pakāpeniski iekaro augstāku reģistru un vienlaikus gatavo pamattēmas kulminācijas reprīzes izklāstu dubultkanonā – šoreiz tikai stīgu instrumentu partijās ([22]). Citos kompozīcijas posmos stīgu instrumenti biežāk skan nevis *tutti*, bet dažādās kombinācijās, kas krietni paplašina skaņdarba tembru paleti. Turklāt šie orķestra fragmenti ir samērā īsi – pārsvarā tikai frāzes (piemēram, Koncerta sākums, tematiskais elements akordu izklāstā [3], ostinēti motīva atkārtojumi [16], [18], [19], pamattēmas izklāsts [23], [24] vai šīs tēmas skanējums vijoles partijā uz citu stīgu instrumentu statiski vibrējošā slāņa fona ļoti klusā dinamikā *ppp*, [27] – kā bijušā atbalss, faktiski jau kodas raksturā).

Savukārt obojas visā Koncerta gaitā tikai sākumā (līdz [5]) un vēlāk reprīzē (pirms [24]) iestājas kā īsti soloinstrumenti – bez orķestra, ar frāžveida replikām pamattēmas izklāstā. Citviet tās spēlē tikai kopā ar stīgu instrumentiem un vai nu paplašina telpiskuma vertikāli (4. t. pēc [3] – alti un čelli izklāsta *D dur* akordu lielajā/pirmajā oktāvā, bet obojas skan otrajā/trešajā; līdzīgi veidots posms, kuru komponists iezīmē kā *quasi Cadenza* – pēc [8]), vai sašaurina to ([6] – pamazinātais trijskanis no *a* vijolēm pirmajā/otrajā oktāvā, obojām otrajā/trešajā; savukārt 4. t. pēc [7] solopartijas it kā iekļautas vijoļu *D dur* akordā, kas aptver pirmo/otro un trešo oktāvu). Tomēr solokadences tradicionālā izpratnē Koncertā nav. Posmā ar norādi *quasi Cadenza* skaņdarba sākumā (4. t. pēc [8]; pirmā līmeņa sonātes formas blakuspartija) obojām ir galvenā funkcija, bet to fonā skan statisks altu un čellu akords; turklāt šis lielais posms tiek īslaicīgi pārtraukts un vēlāk noslēdzas ar vijoļu divtaktu picikato repliku, veidojot šādu struktūru: 14 + 2 + 13 + 2 taktis. Otrajam posmam, kurš gan nav iezīmēts kā kadence, no izklāsta viedokļa (aleatorika, atteikšanās no taktismēra, intonatīva sintēze) piemīt zināms improvizatoriskums – respektīvi, tas vairāk atbilst kadencei, bet arī šeit oboju solo fonā skan izturēta nona kontrabasas partijā (5. t. pēc [22]), un tikai posma noslēgumā (*Quasi allegro*, 3. t. pēc [23]) obojas īsu brīdi spēlē vienas pašas.

Tādējādi *tutti-solo* attiecībās izpaužas atšķirības no klasiskā modeļa: šoreiz tās nav saistītas ar formveides funkciju, kompozīcijas uzbūves skaidrojumu un reglamentāciju, kas bija tik nozīmīga klasiskajā koncertā un arī vēlāk kopumā saglabāja savu lomu. Plakida Koncerta faktūras zīmējumā priekšplānā izvirzās citi aspekti – kolorīts, sonorika, ekspresivitāte.

Veiktā analīze un jo sevišķi skaņdarba sākumposma apskats ļauj secināt: Cenovas piedāvātie kritēriji sniedz iespēju atklāt ne vien skaņdarba būtiskas iezīmes kopumā, bet arī akcentēt tieši jaunās, 20. gadsimta mūzikai raksturīgās īpatnības. Vienlaikus rodas priekšstats par distanci starp problēmas tradicionālo risinājumu un mūsdienu radikālākajiem meklējumiem, kā arī skaidri iezīmēts *zelta vidusceļš* (Plakida Koncerts), kurš arvien ir pieprasītākais gan klausītāju, gan atskaņotājmākslinieku lokā.

Rezumējot jāatzīmē daži svarīgi aspekti.

- Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim ar tā nepārprotami romantisko ievirzi ir ļoti raksturīgs komponista stilam un rosina paralēles gan ar vairākiem citiem viņa koncertiem (*Koncertu balādi, Sasaukšanos*), gan pārējiem opusiem (*Romantisko mūziku*). Līdzība izpaužas kompozīcijas risinājuma daudzslāņainībā, spilgta un atmiņā paliekoša mūzikas tēla veidošanā. Starp Plakida koncertiem nav viena modeļa, kas dominētu kompozicionālo risinājumu jomā. Taču dramaturģijas aspektā prioritāte ir poēmiski balādiskiem romantiskas ievirzes skaņdarbiem.
- Plakida koncertžanra skaņdarbos, no vienas puses, vērojama orientēšanās uz tradīcijām solotembru izvēlē, taču, no otras puses, variēts tiek gan solistu skaits (no viena līdz grupai), gan attiecības ar orķestri (solistam vai solistiem un orķestrim; orķestrim un kādam instrumentam).
- Solo un orķestra attiecībās komponists dod priekšroku dialoga principam; tā amplitūda svārstās no pilnas saskaņas (uz materiāla variēšanas vai variantveida atkārtojumu pamata) līdz dažādu materiālu (*viedokļu*) kontrapunktam, kas nepārprotami ir viena no galvenajām īpatnībām skaņdarba dramaturģiskās ieceres atklāsmē.
- Plakida koncertu partitūrām, t. sk. Koncertam divām obojām un stīgu orķestrim, ļoti raksturīga attīstības simfonizēta ievirze. Tā izpaužas tematisko transformāciju intensitātē (vienlaikus saglabājot tematisko elementu invariantus un tematisko arku izvērstu sistēmu), struktūras neviendabībā, daudznozīmībā, kas skaidrojama ar dažādu kompozīcijas principu iekļāvumu vienotā veselumā.
- Neatsakoties no klasiskās formas tradicionālajiem komponentiem, komponists aktīvi tos *pārkausē* un rada jaunus, savam stilam raksturīgus kompozicionālos risinājumus, kuros elastīgi apvienojas mikro- un makroprocesi, stingra reglamentēšana un brīvs improvizatoriskums, tonālo centru noteiktība un to modālā traktējuma savdabība, faktūras linearitāte un daudzslāņainība, telpiskums un tembru krāsainība. Plakidis savos skaņdarbos paliek uzticīgs formas noapaļotības, pabeigtības tradīcijai: skaņdarbs ir viengabalaina struktūra un tā iekšējie procesi tiek determinēti, veidojot savstarpēji saistītu notikumu ķēdi, kas pakļauta vienai dramaturģiskajai idejai.

Šie, kā arī daudzi citi faktori nosaka spilgto iespaidu, ko rada Pētera Plakida skaņdarbi, to vidū viņa Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim.

Pielikums

Pētera Plakida koncerti un koncertžanram tuvās kompozīcijas

1969 *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem

1975 **Koncerts** orķestrim un klavierēm

1977 *Sasaukušānās*, **koncerts** solistu grupai un simfoniskajam orķestrim

1982 **Koncerts** divām obojām un stīgu orķestrim

1984 *Koncerts balāde* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim

1991 *Mazs koncerts* divām vijolēm

1992 *Intrada* klarnetei un simfoniskajam orķestrim

1992 *Concerto da camera* stīgu orķestrim, divām aizskatuves vijolēm un klavierēm

1993 *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un simfoniskajam orķestrim

2003 *Brīvdabas mūzika* vijolei un simfoniskajam orķestrim

2006 *Pasticcio à la Rossini* čellam un stīgu orķestrim

2007 *Musica Jubilate* vijolei un stīgu orķestrim

115

THE CONCERT FOR TWO OBOES AND STRING ORCHESTRA BY PĒTERIS PLAKIDIS: SOME ASPECTS OF GENRE AND FORM

Jeļena Ļebedeva

Summary

Edited by Īrisa Vīka

In the given article there is only one work at the centre of attention, it is Concert for two oboes and strings by Pēteris Plakidis, written in 1982. The concert genre is rather popular in music of the 20th century as a whole and Latvian music is no exception in the given case. In this respect the work of Plakidis is highly significant because compositions of such a kind – designated as a concert or written for a solo instrument and an orchestra – are not rare for him (cf. the list of works, p. 115). General tendency typical for music of the 20th century and linked with instability of many compositional parameters, starting with interpretation of genre, dramatic art, form building and language aspects is very obvious in the example of this work analysis by the composer.

One of the tasks in the article is linked with demonstration of the work analysis on the basis of estimation criteria from the point of view of form building, which were substantiated in works of Moscow musicologist Valerija Cenova (Ценова, 1992). Her conception is based on five criteria:

- type characteristics of the sound material;
- its intonational features;
- form processing (modes of material development);
- material arrangement in time (its disposition);
- stability degrees of a musical text (connections between material elements).

The work consideration, based on the above criteria, is especially urgent in analysing modern music but is not limited by it and gives rather a complete notion about compositional processes of the work.

The Concert by Plakidis was analysed exactly from these positions. As a result of the analysis a number of issues, reflecting specificity of the given work, are touched upon. One of the main conclusions consists in the fact that this Concert with its romantic trend appears to be very significant for the composer and in many aspects allows to draw a parallel to other works – similar in genre (*Concerto–Ballade* for two violins, piano and string orchestra, *Interplay/Sasaukšanās*, concerto for soloist group and symphony orchestra) or absolutely different (*Romantic music* for piano trio). This refers first of all to multi-layered compositional solution, promoting to create a striking and memorable musical image. Among concerts by Plakidis there is no common model with respect to a compositional solution. However, principles of expression as a priority put in the foreground a work of a poem-ballade romantic type. For the composer a type of a closed complete composition (a work as an integral structure), inner processes of which are determined, forming a chain of interconnected events, subordinated to the same dramatic idea, is of an absolute priority. These factors as well as many others favour creation of brightness of musical impressions from Pēteris Plakidis works, his Concert for two oboes and string orchestra included.

Literatūra

Boyden, David D. Konzert. *Die Musik in Geschichte un Gegenwart / Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Taschenbuchausgabe. Bd. 7. München-Kassel-Basel-London: Deutcher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, 1989, 1556–1560

Hutchings, Arthur; Talbot Michael. Concerto (1, 2). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second Edition*. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 6. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 240–246

Kārklīņš, Ludvigs. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990

Torgāns, Jānis. Klavierkoncerta žanra specifikas jautājumi un latviešu klavierkoncerts. *Latviešu mūzika XII / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīņš*. Rīga: Liesma, 1977, 110–131

Torgāns, Jānis. Par Pēteri Plakidi. *Latviešu mūzika XIII / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīņš*. Rīga: Liesma, 1978, 68–86

Кюрегян, Татьяна. Музыкальная форма. *Теория современной композиции / Ответственный редактор Валерия Ценова*. Москва: Музыка, 2005, 266–312

Протопопов, Владимир. *История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков*. Москва: Музыка, 1965

Тараканов, Михаил. *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы)*. Москва: Советский композитор, 1988

Торган, Янис. *Концертирование и концертность. Вопросы специфики жанра концерта / Докт. диссертация (хранится в библиотеке Латвийской Музыкальной академии им. Язепа Витоля)*. Рига, 1987

Ценова, Валерия. О современной систематике музыкальных форм. *Laudamus / Ответственный редактор Валерия Ценова*. Москва: Композитор, 1992, 107–114

Interneta avoti

Katalogi [Latvijas komponistu skaņdarbu saraksti]. 2.10.2010. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>>

Plakidis, Pēteris (1947.04.03.), komponists, pianists. 5.10.2010. <<http://www.lmic.lv/core.php/www.music.lv/academy/core.php?pageId=722&id=294&>>

LIBROŽANRA MŪZIKA IZPAUSMES PĒTERA VASKA DAIĻRADĒ

Iloņa Būdeniece

Mūzikas žanrs visos laikmetos pastāvējis gan kā stabila, gan mobila parādība. Katrs skaņumākslas evolūcijas posms iezīmīgs ar tiem vai citiem meklējuma procesiem, pārmaiņām. Ikviens laikmets mūzikas vēsturei dāvā jaunus žanrus, veic korekcijas un rosina jaunas tendences jau esošo žanru eksistencē. Īpaši spilgti šī parādība izgaismojas 20. gadsimtā, kurš licis pārvērtēt gadsimtos veidojušās un nostabilizējušās paradigmas. Gandrīz visi pētnieki, kas pievērsušies mūsu un pagājušā gadsimta mākslai, akcentējuši tās izteikto individualizāciju, savrupību, intensīvo *es* apliecinājumu. Šis iezīmes izpaužas visdažādākajos aspektos – estētikas, satura, mūzikas valodas, formveides, arī žanra sfērā. Tik piesātinātas, intensīvas un daudzšķautņainas attīstības apstākļos top opusi, kuros ir gandrīz neiespējami atrast kādus tradicionālo žanru elementus. Spilgtu atjaunotnes ceļu iet arī aprobētie un stabili žanri.

Visi minētie procesi veicinājuši žanru sistēmas entropiju jeb iekšēju pārvērtību. Evolūcijas un ekspansijas vaibsti izpaužas arī pašā žanra teorijā: agrāk nepieredzētā žanru daudzveidība, iekšēja saplūsmē un modifikācijas aktualizējušās šī procesa izvērtējumu un sistēmiskas izpratnes meklējumus. Arī jaunie un agrāk reti izmantotie skaņdarbu nosaukumi, piemēram, *mūzika, grāmata, ainava, retrospekcija, zīmējums, veltījums, in memoriam* u. c. mudina pievērsties teorētiskiem pētījumiem un skaidrojumiem, kas realizējas jaunos žanra teorijas meklējumos.

Vienu no spilgtākajām koncepcijām žanra teorijā pagājušā gadsimta pēdējā desmitgadē izstrādājusi lietuviešu muzikoloģe Gražina Daunoravičiene (*Daunoravičienė*); viņas uzmanības centrā ir tieši 20. gadsimta mūzika. Autore piedāvā jaunu klasifikācijas veidu, izvirzot trīs galvenos žanru tipus – monožanru, poližanru un librožanru. **Monožanrs** muzikoloģes koncepcijā skaidrots kā mūzikas *genotipiska* vienība, kuru reprezentē pilnīga vai reducēta žanra pazīmju sistēma. Šajā teorijā žanrs traktēts kā vēsturiska kategorija, līdz ar to izvirzīti divi monožanra līmeņi – *vecās* tradīcijas monožanrs un *jaunās* tradīcijas monožanrs (*Дауноравичене, 1992*).

Vecās tradīcijas monožanru pārstāv skaņdarbi, kuri ietver tradicionālu monožanra zīmi, piemēram, simfonija, opera, kantāte u. c., taču reizē apveltīti ar jaunu veidolu, izteiksmi – to provocē autora idejas vienreizīgums, izmainot tradīcijās balstīto koncepciju. Izejas punkts ir tipizēts žanrs, bet tā iemiesojums skaņdarbā notiek ar jauniem paņēmieniem. Piemēru vidū var minēt Vjačeslava Artjomova (*Артёмов*) simfoniju ar vijoles solo *In memoriam* (1968/1984), Pjēra Šefēra (*Schaeffer*) *Simfoniju vienam cilvēkam* (1950) un Mārtiņa Viļuma Pirmo stīgu kvartetu

Sansara tradicionālajam kvarteta sastāvam, lielajām bungām un šķīvim (1996). Žanrs it kā modulē no tipiskā skatījuma uz individuālo.

Ar jaunās tradīcijas monožanru jāsaprot pietiekami izkristalizējušies profesionālās mūzikas jaunie tipi, paveidi, kuriem ir tikai netieša saikne ar pagātni. Tie atspoguļo būtisku *vecās* tradīcijas žanru atjaunošanas procesu. Tā, piemēram, patstāvīgi žanri laikmetīgajā mūzikā ir aina, instalācija, rituāls, instrumentālais teātris, akcija, performanss u. c.

Polīžanrs izpaužas kā monožanru mijiedarbe, kuras rezultātā rodas poliģenētiska struktūra. Tieksme integrēt vairāku žanru principus vienā skaņdarbā faktiski aizsākās jau romantisma laikmetā. Piemēru vidū ir Pētera Čaikovska fantāzijuvertūra *Romeo un Džuljeta* (1869/1870, pēdējā versijā 1880), Gustava Mālera Astotā simfonija – būtībā simfonija oratorija (1906/1907), simfonija kantāte *Dziesma par zemi* (*Das Lied von der Erde*, 1908/1909) u. c. kompozīcijas; šī pati tendence turpinās arī laikmetīgajā mūzikā. Polīžanri iedalāmi divējādi: definētie (skaņdarbā ietvertie dažādie monožanru tipi minēti jau nosaukumā: Romualda Kalsona *Sonāte fantāzija* klavierēm, 1964; Marģera Zariņa baletopera *Svētā Maurīcija brīnumdarbi*, 1964; Viļņa Šmīdberga *Koncerts simfonija* stīgu orķestrim un angļu ragam, 1983; Pētera Plakida *Koncerts balāde* divām vijolēm, klavierēm un stīgu orķestrim, 1984; u. c.) un nedefinētie, kuros šī zīme nav apzināta, nav postulēta. Faktiski mūsdienu mūzikā žanru dialogizācija latentā veidā aptver visus tradicionālos žanrus, jo mijiedarbe notiek starp *vecu* un *jauno* genotipu tradīcijām – definētā žanra elementiem – un nefiksētām jaunās tradīcijas izpausmēm, kā arī starp diviem *vecās* genotipu tradīcijas žanra modeļiem (Igora Stravinska *Kēniņš Edips/Oedipus rex*, 1927 – operas un oratorijas sintēze). Zināma *vecu* un *jauno* genotipu mijiedarbe atklājas arī dažās Pētera Vaska kompozīcijās, piemēram, *Rudens klaviermūzikā* (1981), kurai ir dots apakšvirsraksts *Quasi una sonata*; savukārt *Musica adventus* stīgu orķestrim (1996) ir Trešā stīgu kvarteta pārlikums, tātad saglabā klasisko cikla uzbūvi (četrus daļas). Sonātes cikla iezīmes atspoguļojas arī *Mūzikā* divām klavierēm (1974, trīs daļas: I – *Moderato con durezza*, II – *Brīvas variācijas*, III – *Kustība*).

Ar jēdzienu **librožanrs** Gražina Daunoravičiene apzīmē skaņdarbus, kuros izpaliek žanra zīmes, respektīvi, *bezžanra* parādības jeb *brīvo* žanru (šāds jēdziens loģiski izriet no termina etimoloģijas); to pārstāv mūzika, kas neietilpst monožanra un polīžanra kategorijās.

Viens no aspektiem, kas ļauj klasificēt librožanrus, ir skaņdarbu nosaukumos ietvertais saturs. Piemēram, kā īpašu librožanra veidu autore min neoprogrammatiskus opusus, kuriem ir vairāk vai mazāk poetizēti nosaukumi. Šādi sacerējumi iedalāmi divās grupās – ar neatkārtotiem jeb vienreizējiem neoprogrammatiskiem nosaukumiem (Jura Karlsona *Dilstošā mēness zīmes* simfoniskajam orķestrim, 1993; Andra Dzenīša *Vai dzirdi mani?...* čellam, 1996; Jāņa Petraškeviča *Migla... Vistālākais punkts* obojai/angļu ragam, basklarnetei, pikolo trompetei un kontrabasam, 1998;

u. c.) un ar nosaukumiem, kuros fiksētas kādas atkārtotas, konstantas saturiskās idejas. Pateicoties tipizācijai, otrās grupas skaņdarbus iespējams diferencēt vairākos paveidos, kuri samērā plaši un daudzveidīgi atklājas arī latviešu mūzikā. Piemēram, *veltījums* (Andra Vecumnieka *Veltījums* pūšaminstrumentu orķestrim, 1990; Pētera Plakida *Veltījums Brāmsam* klarnetei, čellam un klavierēm, 1999), *in memoriam* (Pētera Vaska *In memoriam* divām klavierēm, 1977; Imanta Mežaraupa *In memoriam* saksofonam, vijolei un klavierēm, 1997), *ainava* (Pētera Vaska *Ainava ar putniem* flautai solo, 1980; Ērika Ešenvalda *Jūras ainava* klavierēm, 2000), *grāmata* (Pētera Vaska *Grāmata* čellam, 1978; Paula Dambja *Grāmata* klavesīnam, 1978), *meditācija* (Pētera Plakida *Meditācija* arfai, 1990; Agra Engelmaņa *Meditācija* čellam, 2002), *kompozīcija* (Gundara Pones *Kompozīcija* četriem orķestriem, 1967–1969) u. c.

Daunoravičiene izceļ vēl citus librožanra atzarus:

- skaņdarbi, kuru nosaukums un koncepcija saistīti ar konkrētu skaņaugstumu. Piemēri ir Terija Railija (*Riley*) *In C* (1964) un Lepo Sumeras (*Sumerá*) *In Es* (1978) divām klavierēm;
- skaņdarbi, kuru nosaukumā un koncepcijā akcentēts konstruktīvais aspekts. Starp piemēriem jāmin Pjēra Bulēza (*Boulez*) *Struktūras* (*Structures*, 1951–1952) divām klavierēm, Lučāno Berio (*Berio*) *Mutācijas* (*Mutazioni*, 1955) magnetofona lentei un *Sekvence I* (*Sequenza I*, 1958) flautai solo, arī Imanta Zemzara *Faktūras* klavierēm (1975).

Raksturoto tendenci var kopumā attēlot šādi:

| | | |
|-------------------|---|-----------------------------|
| Librožanrs | 1. Ar neatkārtotiem poetizētiem nosaukumiem | |
| | 2. Ar atkārtotām saturiskām idejām nosaukumos: | • <i>in memoriam</i> |
| | | • <i>mūzika</i> |
| | | • <i>veltījums</i> |
| | | • <i>kompozīcija</i> |
| | | • <i>ainava</i> |
| | | • <i>grāmata</i> |
| | | • <i>meditācija</i> |
| | | • <i>konstrukcija</i> u. c. |
| | 3. Nosaukumi, kas saistīti ar konkrētu skaņaugstumu | |
| | 4. Nosaukumi, kuros dominē konstruktīvais aspekts – struktūrā, faktūrā, ritmā u. c. | |

Viens no visplašāk pārstāvētajiem librožanra paveidiem ārzemju un latviešu komponistu daiļradē ir skaņdarbi ar nosaukumu *mūzika*, kuru estētiskais spektrs ir ļoti dažāds – gan izteiksmes (afekta) ziņā, gan mūzikas valodas un atskaņotājsastāva rakursā. Plašais skaņdarbu klāsts, kā arī variābilitāte un daudzveidīgā nosaukumi rosināja mani pievērsties librožanra

mūzika raksturojumam, balstoties uz viena komponista skaņdarbu analīzi. Sīkākam apskatam esmu izraudzījusies Pētera Vaska daiļradi, jo latviešu skaņumākslā tieši viņš radījis visvairāk opusu ar nosaukumu *mūzika*.

Vēsturiski nosaukums *mūzika* instrumentālajos žanros sastopams jau 18. gadsimtā. Viens no pirmajiem to izmantojis Georgs Frīdrihs Hendelis savās orķestra svītās *Ūdensmūzika* (*Water Music*, 1717) un *Karaliskās ugunošanas mūzika* (*Music for the Royal Fireworks*, 1749). Nedaudz vēlāk arī Volfganga Amadeja Mocarta skaņdarbu klāstā rodams šāds paraugs, proti, visiem pazīstamā *Mazā naktsmūzika* (*Eine kleine Nachtmusik*, 1787).

Kaut arī nosaukuma *mūzika* vēsturiskās saknes sniedzas tik tālā pagātnē, tā lietojums tomēr vēl ilgi nekļūst par tradīciju. 19. gadsimta komponisti šādu nosaukumu praktiski neizmanto. Vienīgi kopš 20. gadsimta sākuma skaņdarbi ar nosaukumu *mūzika* gūst plašu attīstību, kļūstot par raksturīgu un stabilu skaņumākslas parādību. Visvairāk *mūziku*, turpat 20 partitūras, sacerējis Pauls Hindemits (*Hindemith*). Tās tapušas laikposmā no 20. gadsimta otrās desmitgades līdz pat 30. gadu otrajai pusei. Tieši ar Hindemita daiļradi arī aizsākas un nostiprinās šī jaunā librožanra ekspansija.

Cits nozīmīgs impulss žanra attīstībā ir Bēlas Bartoka (*Bartók*) *Mūzika stīgām, sitaminstrumentiem un čelestai* (1936), kas sacerēta nedaudz vēlāk nekā vairums Hindemita *mūziku*. Bartoka opuss izceļas ar neparastu tembru salikumu, kas turpmāk kļūst par būtisku aplūkotā žanra aspektu. Ar šo sacerējumu aizsākas divas zīmīgas tendences. Viena no tām ir individualizēta pieeja skaņdarba instrumentu sastāva izvēlei. Otra saistīta ar konkrētu instrumentu tembrālajām krāsām, proti, stīgu orķestri un sitaminstrumentiem, kas savdabīgi akcentē laikmetu sintēzi (stīgu orķestris kā seno laiku zīme – stabila tradīcija, bet sitaminstrumenti kā 20. gadsimta zīme – jauna tradīcija). Tieši šie tembri daudzkārt sastopami dažādu paaudžu un tautību komponistu librožanra *mūzika* variantos. Piemēru vidū ir Pētera Plakida *Mūzika klavierēm, stīgām un timpāniem* (1969), Sofijas Gubaiduļinas (*Губаидулина, Gubaidulina*) *Mūzika flautai, stīgām un sitaminstrumentiem* (1994), Kšištofa Penderecka (*Penderecki*) *Mūzika alta flautai, marimbai un stīgām* (2000), Pētera Butāna *Brīodienu mūzika vijolei, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem* (2003), Nika Gothema *Gaismas/Vieglā mūzika* (*Light Music*) stīgu orķestrim, sitaminstrumentiem un alta saksofonam (2004) un daudzi citi darbi.

Vienlaikus ar Bēlas Bartoka spilgto kompozīciju 1936. gadā arī Pauls Hindemits sacer savu pēdējo šī žanra opusu – *Sēru mūziku* (*Trauermusik*) altam un stīgu orķestrim. Viņa ideju pāris desmitgades vēlāk turpina Vitolds Ļutoslavskis (*Lutosławski*): 1958. gadā tapusi šī komponista *Sēru mūzika* (*Musique funebre*) stīgu orķestrim, kas veltīta Bēlas Bartoka piemiņai. Abi minētie darbi iezīmē dažas būtiskas tendences, kas atbalsojušās arī citu skaņražu praksē. Tie vēlreiz apliecina stīgu orķestra prerogatīvu, dominanti, bet jauns moments ir nosaukumā iekodētais emocionālais

impulss – stīgu instrumentu tembri saistīti tieši ar sēru semantiku. Līdzīga iecere izpaužas arī vācu komponista Ksavera Paula Toma (*Thoma*) darbā *Sēru mūzika (Trauermusik)* op. 22a stīgu orķestrim ar stīgu trio solo Alberta Dītriha (*Dietrich*) piemiņai (1980) un Pētera Vaska kompozīcijā *Musica dolorosa* stīgu orķestrim (1983).

Hronoloģiski izvērtējot jaunā žanra *mūzika* attīstības gaitu un intensitāti 20. gadsimtā, jāsecina: pēc Paula Hindemita, kurš sniedz pirmo būtisko devumu gan kvantitatīvi, gan arī kvalitatīvi (netradicionālu un individuālu atskaņotājsastāvu ziņā), 40.–60. gados šāda veida kompozīcijas nav daudz sastopamas; taču jau kopš 70. gadiem un jo īpaši 80.–90. gados skaņdarbi ar nosaukumu *mūzika* top arvien biežāk, turklāt aptverot visu Eiropas un daļēji arī citu reģionu kultūrtelpu. 21. gadsimta sākumā joprojām turpinās librojāna *mūzika* stabila eksistence un attīstība.

Žanra sistēmiska izpēte apliecina, ka ļoti svarīga nozīme ir **nosaukuma** aspektam, vismaz sākotnējā izziņas stadijā. Tieši skaņdarbu netradicionālie nosaukumi (to daudzkārtēja atkārtotāšanās) ir pirmais un galvenais impulss, kas dod pamatu runāt par jaunu žanru grupu veidošanos 20. gadsimtā. To apstiprina ne tikai Gražina Daunoravičiene, bet arī krievu mūzikas pētnieks Aleksandrs Sokolovs. Jauna tipa nosaukumu parādīšanos viņš saista ar t. s. *izvairīšanās* jeb *nolieguma estētiku* (Сokolов, 2004 : 9), raksturīgu 20. gadsimta vidus avangardam; tā izpaužas kā absolūta distancēšanās no jebkādiem tradicionāliem (atpazīstamiem, iepriekšējā pieredzē balsītiem) mūzikas valodas elementiem. Tādējādi žanriski konkrētus apzīmējumus (sonāte, svīta, koncerts, simfonija u. c.) nomaina abstrakti, žanriski neitrāli – piemēram, jau minētie *kompozīcija*, *struktūra*, *mūzika* utt. Šī apzinātā atteikšanās no iepriekšējām tradīcijām savukārt kļūst par impulsu jaunu tradīciju dzimšanai 20. gadsimta mūzikas kultūrā. Ne velti Aleksandrs Sokolovs raksta:

Skaņdarbu ar nosaukumiem „Mūzika...“, „Kompozīcija nr...“ parādīšanās 20. gadsimtā ļauj secināt, ka demonstratīvā atteikšanās no tipizētām žanra zīmēm pakāpeniski kļuvis par jaunu, noturīgu, stabilu žanra zīmi (Сokolов, 2007 : 10).

Interesants apstiprinājums minētajai teorijai ir komponista Ģerģa Ligeti (*Ligeti*) tēlainais un asprātīgais salīdzinājums:

Es atļaujos tā teikt: man nav interesanti darīt to, kas bijis. Ja veikts kāds jauns eksperiments un iegūti rezultāti, tad nav vērts atkārtot šo eksperimentu. Pretējā gadījumā mēs līdzināmies skolniekam, kurš mājās atkārtot skolas ķīmijas eksperimentos gūto pieredzi, bet tas jau ir vienkārši diletantisms (Лобанова, 1987 : 154).

Tēzi par atsacīšanos no tradīcijām nenoliedz arī komponists Pēteris Vasks. Uz jautājumu par pirmo impulsu, kas rosinājis izmantot nosaukumos vārdu *mūzika*, viņš atbild:

Man negribējās lietot pārāk bieži sastopamus nosaukumus kā „svīta“ vai tamlīdzīgi. Gribējās kādu citu nosaukumu. Gribējās dot katram skaņdarbam vārdu, jo tas, lai arī garīgais, bet tomēr paša bērniņš.¹

¹ Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Te gan jāatzīmē, ka Pētera Vaska daiļrade attīstās divos virzienos – no vienas puses, viņa mūzikā turpinās arī klasisko neprogrammatisko žanru attīstība, turklāt Vaska simfonijas, stīgu kvarteti, sonātes un koncerti apliecina sekošanu šo tik ietilpīgo žanru vēsturiskajām tradīcijām (koncerts – koncertēšana, simfonija – konceptualitāte utt.). No otras puses, komponists meklē jaunas, alternatīvas idejas, iekļaujoties librožanru sfērā.

Izvērtējot variablās un daudzveidīgās Pētera Vaska un citu latviešu komponistu *mūzikas*, varam konstatēt divas atšķirīgas tendences to nosaukumos. Pirmā no tām saistīta ar tēlainu, poētisku, emocionālu ievirzi: šādos gadījumos vārds *mūzika* nosaukumā apvienots ar vienu vai vairākiem paskaidrojošiem apzīmējumiem (piemēram, Jura Karlsona *Vasaras mūzika* simfoniskajam orķestrim, 1978; Pētera Plakida *Romantiskā mūzika* vijolei, čellam un klavierēm, 1980; Pētera Vaska *Vakara mūzika* mežragam un ērģelēm, 1988; Andra Dzeniša *Mūzika mirušam putnam* klavierēm, 1995; Riharda Dubras *Mēnesgaismas sapņu mūzika* stīgu orķestrim, 2001; u. c.). Atsevišķas satura idejas *mūziku* nosaukumos atkārtojas, tādējādi iespējams diferencēt vēl vairākas tematiskās līnijas – piemēram, svētku noskaņas (Selgas Mencis uvertīra *Svētku mūzika* simfoniskajam orķestrim, 1987; Pētera Butāna *Festivāla mūzika/Festival Music* saksofonu kvartetam un stīgu orķestrim, 2006; u. c.), dabas poēzija (Ligita Sneibes *Zemes mūzika* astoņiem čelliem, 1990; Pētera Vaska *Pavasara klaviermūzika* ar apakšvirsrakstu *Quasi una sonata*, 1995; Vinetas Līces *Pavasara mūzika* pūtēju orķestrim, 2007; u. c.), romantiski poētisks apcerīgums ar dažkārt sakāpinātu, akcentētu ireditātes izjūtu (Riharda Dubras *Mēnesgaismas sapņu mūzika* stīgu orķestrim, 2001; Pētera Vaska *Musica seria per organo*, 1988, *Musica appassionata* stīgu orķestrim, 2002; Gundegas Šmites *Aizskanējušā klusuma mūzika* klarnetei un klavierēm, 2002; u. c.). Dominējošie nosaukumi neatklāj konkrētu saturu, bet kļūst par simboliem, vadzīmēm, metaforām. Šāda tendence zināmā mērā uztverama kā pretreakcija 60. gadu pragmatismam, konstruktīvismam un racionālismam, kas latviešu mūzikā iezīmīgs ar dodekafoniju un sērijtehniku. Daudznozīmīgi neoprogrammatiski nosaukumi mēdz būt arī tādiem žanriem kā koncerts (Riharda Dubras koncerts orķestrim un klavierēm *Izgaistošo apvāršņu atklāšana*, 1991; koncerts marimbai un stīgu orķestrim *Mūžīgās ilgošanās gaisma*, 2000; Pētera Vaska koncerts vijolei un stīgu orķestrim *Tālā gaisma*, 1997) vai simfonija (Pētera Vaska Pirmā simfonija *Balsis* stīgu orķestrim, 1991; Riharda Dubras cikls *Mazās simfonijas* – I daļa *Mūzika cerību miglā*, II daļa *Himna skrejošiem sapņiem*, 1991, III daļa *Dievišķo staru blāzmas*, 1992).

Otra tendence ir pretēja – lietot nosaukumā tikai vārdu *mūzika* bez jebkādiem citiem paskaidrojumiem, tātad arī bez tēlaini emocionālas ievirzes (Pētera Vaska *Mūzika* divām klavierēm, 1974; Pētera Plakida *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem, 1969; Santas Ratnieces *Mūzika* marimbai, klavierēm, altam un kontrabasam, 2000). Kā paveidus šajā grupā var minēt *kamermūziku* (Pētera Vaska *Kamermūzika* flautai, obojai, klarnetei, fagotam un sitaminstrumentiem, 1975) un *koncertmūziku* (Maijas Einfeldes

Koncertmūzika čellam solo, 1974). Cits atzars veidojas, nosaukumā pieminot kādu mūzikas organizācijas principu, attīstības paņēmieni (Andra Vecumnieka *Musica ostinata* 15 instrumentu kameransamblim, 1993; *Musica repetitione* klavierēm četrrocīgi, 1994) vai arī akcentējot interpretu skaitu (Valda Zilvera *Music for Duo* diviem akordeoniem, 2001; *Mūzika trijiem* divām koklēm un flautai, 2000).

Kopumā tātad *mūzikas* varam klasificēt šādi:

| | |
|--------------------------------------|--|
| 1. Ar poētisku, tēlainu ievirzi: | <ul style="list-style-type: none"> • <i>svētku mūzika</i> • <i>sēru mūzika</i> • dabas poēzija • romantiski poētiska apcere |
| 2. Bez tēlaini emocionālas ievirzes: | <ul style="list-style-type: none"> • <i>mūzika</i> • <i>kamermūzika</i> • <i>koncertmūzika</i> • organizācijas princips, attīstības paņēmieni • akcentēts atskaņotājsastāvs |

Pētera Vaska opusiem raksturīgi nosaukumi, kuros ietverts emocionālais kods, impulss, virziens: respektīvi, vārds *mūzika* noteikti savienots ar kādu paskaidrojošu apzīmējumu. Ir tikai divi izņēmumi – pirmie šīs žanru grupas darbi, *Mūzika divām klavierēm* (1974) un *Kamermūzika* flautai, obojai, klarnetei, fagotam un sitaminstrumentiem (1975). Taču, jau sākot ar 70. gadu otro pusi, komponists konsekventi visos nosaukumos pievieno to vai citu emocionālo akcentu – viņš ievada klausītāju noteiktā emocionālajā gultnē, tomēr neierobežo un neuzspiež klaji atklātu un konkrētu saturu. To var raksturot kā psiholoģiski niansētu programmatismu, kas ieskicē tikai skaņdarba ideju, noskaņu, saturisko tendenci. Manus secinājumus un vērojumus šajā jomā apstiprina arī pats Pēteris Vasks:

Tagad skatos, ka 1975. gadā ir „Mūzika“ [..], tad 1975. gadā – „Kamermūzika“ un 1977. gadā beidzot ir „Mūzika aizlidojušajiem putniem“ – tas ir skaņdarbs, kuram ir vārds. Tas man likās būtiski un svarīgi. Vēlams būtu, lai tas būtu tāds vārds, ar kuru skaņdarbs atšķiras no citiem, vispirms. Un ir vēl viens faktors – paskaidrojošais, jo klausītājs ir instrumentālās mūzikas priekšā diezgan apmulsis. Nosaukums, ja ir pietiekoši izdevies, palīdz un jau pirms klausīšanās sākuma kaut kam noskaņo – „Mūzika aizgājušajam draugam“, „Mazā vasaras mūzika“. Nosaukums kaut ko pasaka priekšā, lai tas klausītājs nebūtu viens tajā lauka vidū, lai zinātu, uz kuru pusi skatīties.²

Muzikologs Jānis Kudiņš skaņdarbu ar nosaukumu *mūzika* biežo parādīšanos 20. gadsimta pirmajā pusē izvērtē stilistikā aspektā. Pētnieks uzsver, ka šādas kompozīcijas ir pagājušā gadsimta 20.–30. gadu neoklasiķiem tuvās *tīrās mūzikas* ideju atspoguļojums, turklāt neatņemama to sastāvdaļa ir pagātnes stilistikas klātbūtne (Kudiņš, 1999 : 14). Kā piemērus viņš min pirmos pazīstamākos *mūzikas* žanra paraugus – jau minēto Bēlas Bartoka opusu un Paula Hindemita *concerto grosso* kopu *Kamermūzika* (*Kammermusik*, septiņi vairākdaļu instrumentālie

² Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

cikli dažādiem atskaņotājsastāviem, sacerēti laikposmā no 1922. līdz 1927. gadam).

No vienas puses, šādai pozīcijai ir savs pamatojums. Taču atkal – galvenokārt nosaukuma līmenī, jo pats jēdziens, vārds *mūzika* ir ļoti poētisks, tas nāk it kā no dziļākajām dabas un dvēseles dzīlēm, izvirzot priekšplānā būtiskāko šī mākslas veida substanci – skaņu, skanējumu; iespējams, tas saistīts ar vispārēju skaņas izpratnes paplašināšanos, citu kvalitāti, salīdzinot ar iepriekšējiem gadsimtiem. Šādā kontekstā noteikti veidojas arka ar *tīrās mūzikas* ideju, bet ne tik konkretizēti, lai asociētos tikai ar kādu atsevišķu stilistisko virzienu. *Mūzika* atbrīvo no tradīcijas, kanoniem, nosacījumiem. Katrs skaņdarbs ar šādu nosaukumu atklāj individuālu koncepciju, kas īstenota gan mūzikas valodas elementu un to attīstības, gan mūzikas materiāla strukturēšanas paņēmieni izvēlē un atspoguļo stilistisku daudzveidību, kā arī ļoti plašu saturisko, tēlaino, semantisko spektru. Vienojošais aspekts izpaužas citā plāksnē – psiholoģiski estētiskajā.

Būtisks faktors librožanra *mūzika* izveidē un evolūcijā ir **atskaņotājsastāvs**. Pārskatot šo žanru grupu minētajā rakursā, tā raksturojama kā ļoti variabla un daudzveidīga. Gandrīz vienādās proporcijās pārstāvēti dažāda veida ansambļi un orķestri. Tomēr kā viena no vispārējām tendencēm izceļama tieksme uz kamerstilu: orķestra darbos pārsvarā sastopams nevis pilns sastāvs, bet gan kamerorķestris un, jo īpaši, stīgu orķestris. Jau sākot ar pirmajiem šī žanra paraugiem, gan ārzemju, gan latviešu komponistu opusos stīgu instrumentu skanējums bieži uztverams kā savdabīgs vadtembris, iespējamā žanra raksturzīme.

Nereti atskaņotāju lokā iekļauts kāds soloinstruments vai pat vairākas atsevišķu instrumentu grupas, tādējādi akcentējot 20. gadsimta mākslai tik raksturīgo individualizāciju: piemēru vidū ir Paula Hindemita *Koncertmūzika (Konzertmusik)* stīgu orķestrim un metāla pūšaminstrumentiem (1930), Alfrēda Šnitkes (*Шнитке, Schnittke*) *Mūzika* klavierēm un kamerorķestrim (1964), Feliksa Bajora (*Bajoras*) *Sēru mūzika (Gedulinga muzika)* sitaminstrumentiem un stīgām (1974), Rodiona Ščedrīna (*Щедрина*) *Mūzika* stīgām, divām obojām, diviem mežragiem un čelestai (1986) un daudzi citi darbi. Šo pašu tendenci atspoguļo arī vairāki latviešu komponistu opusi – Ģederta Ramaņa *Mūzika* stīgu orķestrim un četrām flautām (1972), Pētera Butāna *Festivāla mūzika/Festival Music* saksofonu kvartetam un stīgu orķestrim (2006) u. c. Tomēr kopumā mūsu skaņraži biežāk nekā ārzemju autori izvēlas kādu no tradicionālajiem orķestra sastāviem, nepapildinot to ar solistiem (samērā daudz kompozīciju simfoniskajam orķestrim, arī pūtēju, stīgu, kamerorķestrim).

Orķestra mūzikā iespējams veidot zināmu grupēšanu, klasifikāciju atskaņotājsastāva ziņā, turpretī kameramūzikas sfērā šāds uzdevums ir praktiski neizpildāms – tik liela daudzveidība tajā valda. Dominē vienreizējas un neatkārtojamas instrumentu kombinācijas, kas nepakļaujas

tipizācijai. Katrs komponists meklē savai idejai atbilstošākos tembru salikumus. Nevaram pat izcelt kādas dominējošās tendences kvantitatīvā vai kvalitatīvā aspektā. Izņēmums ir viena īpatnība – gan latviešu, gan ārzemju skaņraži *mūzikas* lielākoties nesacer soloinstrumentiem. Tā, piemēram, no latviešu autoru *mūzikām* (kopskaitā turpat deviņdesmit!) tikai astoņi opusi ir rakstīti soloinstrumentiem un četri no tiem pieder vienam komponistam – Pēterim Vaskam³; šai ziņā viņa daiļrade iezīmē savdabīgu atšķirību no biežāk sastopamā modeļa.

³Pārējie četri opusi ir Maijas Einfeldes *Koncertmūzika* čellam solo (1974), Georga Pelēča *Jaungada mūzika* klavierēm (1977), Andra Dzenīša *Mūzika mirušam putnam* klavierēm (1995) un Aivara Kalēja *Musica dolente* ērģelēm (2006).

Kameramūzikas jomā galvenā vieta ir visdažādākajiem ansambļiem, sākot no duetiēm līdz pat piecpadsmit un vairāk instrumentiem. Var minēt, piemēram, Stīva Reiha (*Reich*) *Mūziku 18 mūziķiem* (*Music for 18 musicians*, 1976) un Andra Vecumnieka *Musica ostinata* 15 instrumentu kameransamblim (1993). Tembrālā ziņā iespējamās praktiski visas kombinācijas. Klavieres, stīgu un pūšaminstrumenti izmantoti Staša Vaiņūna (*Vainiūnas*) *Mūzikā* divām klavierēm un stīgu kvartetam (1982), Romualda Jermaka *Svētku mūzikā* trim trompetēm (1995), Gundegas Šmites *Aizskanējušā klusuma mūzikā* klarnetei un klavierēm (2002) u. c. darbos. Taču vienlīdz nozīmīgi ir arī sitaminstrumenti – tiem pievērsušies, piemēram, Vītauts Barkausks (*Barkauskas*) *Kontrastu mūzikā* (*Kontrastinė muzika*) četrām flautām, čellam un sitaminstrumentiem (1969), Santa Ratniece *Mūzikā* marimbai, klavierēm, altam un kontrabasam (2000) u. c. Sastopama arī kokle (Imanta Mežaraupa *Musica recta et ficta* flautai, akordeonam, divām koklēm, divām vijolēm un čellam, 2005) un ērģeles (Pētera Vaska *Vakara mūzika* mežragam un ērģelēm, 1988). Savukārt Jons Tamuļonis (*Tamulionis*) radījis *Mūziku diviem* (*Muzika diviems*, 1990) diviem akordeoniem.

Rezumējot galvenās tendences atskaņotājsastāva izvēlē, jāsecina:

- orķestra kompozīcijās dominē kamerstils – visiecienītākais ir stīgu orķestra tembrs;
- kameramūziku raksturo daudzveidīgi un klasifikācijai nepakļaujami ansambļu tipi, jo komponisti meklē iespējami neordināras tembru kombinācijas;
- aktualizējas sitaminstrumentu lietojums: līdzās stīgu un pūšaminstrumentiem tie ieņem nozīmīgu vietu dažādos kameransambļos un bieži izmantoti arī orķestra darbos;
- kā īpatnēja tendence jāatzīmē fakts, ka librožanra *mūzika* paraugi lielākoties nav sacerēti soloinstrumentiem.

Muzikoloģe Gaļina Grigorjeva, raksturojot žanru sistēmas izmaiņas laikmetīgajā mūzikā, par definītvu un izšķirošu jaunā žanra eksistencē uzskata tieši atskaņotājsastāva aspektu (Григорьева, 2007 : 34–35). Viņa īpaši izceļ *mūzikas* žanra intensīvo attīstību 20. gadsimta otrajā pusē, skaidrojot to galvenokārt ar kamersastāvu daudzveidīgo skanējumu un neizsmeļamajām iespējām. Pētniece uzsver, ka neparastu un netradicionālu

sastāvu parādīšanās pagājušā gadsimta sākumā (piemēram, Čārlza Aivsa *Jautājums bez atbildes/The Unanswered Question* flautu kvartetam, trompetei un stīgu orķestrim, 1906; Edgara Varēza *Octandra* septiņiem pūšaminstrumentiem un kontrabasam, 1923; u. c.) bija pirmais impulss librožanra *mūzika* attīstībai. Interesants šķiet Grigorjevas piedāvātais atskaites punkts – *mūzikas* žanra raksturojumā priekšplānā izvirzīt nevis opusus ar atbilstošiem nosaukumiem (kas būtu gluži loģiski un pamatoti), bet gan skaņdarbus ar īpatnējām, neordinārām instrumentu kombinācijām. Šāds viedoklis šķiet pietiekami provocējošs un neviennozīmīgi vērtējams, jo starp atskaņotājsastāvu un jaunā librožanra nosaukumu *mūzika* neveidojas tieša un nepastarpināta saikne. Tomēr jebkurā gadījumā tieksme izmantot kompozīcijā agrāk, līdz 20. gadsimta sākumam, neraksturīgas instrumentu kombinācijas ir visaptveroša dažādu librožanru iezīme, un nebūtu pamata saistīt to vienīgi ar *mūziku*.

Pētera Vaska *mūzikas* atskaņotājsastāva ziņā apstiprina kopīgo žanra attīstības tendenci, proti, virzību uz kamerstilu. Tikai trīs no viņa trīspadsmit partitūrām sacerētas orķestrim. Turklāt visi trīs šie opusi (dažādās desmitgadēs tapuši – 1983, 1996, 2002) rakstīti stīgu orķestrim, tādējādi tie vienlaikus atspoguļo gan autora īpašo personisko attieksmi pret stīgu instrumentu daudzveidīgo tembrālo paleti (pats Vasks pārvalda kontrabasa spēli), gan jau vēsturiski nostiprinājušos tendenci. Taču tie nav vienīgie faktori, kas ietekmē izvēli vienā vai otrā virzienā. Pats komponists atzīst: *Bieži vien, atrodoties krustcelēs, ir jautājums: Kam rakstīt? To izšķir mūziķi, kas vēlas spēlēt* (Zemzare, Pupa, 2000 : 192–193).

Arī astoņus gadus vēlāk komponists sarunā joprojām apstiprina, ka viņa *mūzika* netiek sacerēta abstrakti – tā vienmēr orientēta uz konkrētiem atskaņotājiem, un darba procesā autors domā par potenciālajiem interpretiem. Tieši tā tapis arī viens no librožanra *mūzika* paraugiem – *Musica adventus* stīgu orķestrim (1995/1996). Pats komponists stāsta:

Ar „Musica adventus“ gluži vienkārši ir tā, ka es vispirms uzrakstīju [Trešo – I. B.] stīgu kvartetu, un, man liekas, tas ir diezgan izdevies. Un tad man bija uzaicinājums uz vienu Ziemas mūzikas festivālu Somijā (pilsētā, kas ir netālu no Kopolas, kur ir Ostrobotnijas kamerorķestris un mans draugs, diriģents Juha Kangass). Es izveidoju šo stīgu orķestra versiju, domādams par šo mūzikas festivālu, šo orķestri, diriģentu Juhu Kangasu.⁴

⁴Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Pārliktot Trešo stīgu kvartetu stīgu orķestrim, Vasks saglabājis kopējo formu (četrdaļu cikls), tomēr vienlaikus devis jaunajai kompozīcijai žanriski neitrālu nosaukumu un tādējādi *vecās* tradīcijas monožanru izmantojis jaunos apstākļos, jaunā situācijā: veidojas *vecu* un *jauno* genotipu mijiedarbe. Līdz ar to šī kompozīcija faktiski pārstāv nedefinēto poližanru grupu.

Mūzikā divām klavierēm saskatāmas sonātes cikla iezīmes, kas izpaužas gan daļu skaita, gan dramaturģiskās attīstības ziņā (I daļa – *Moderato con durezza*, sonātes forma ar vidusposmā apvienotiem epizodes un

izstrādājuma elementiem; II daļa – *Brīvas variācijas* ar tempa apzīmējumu *Largo, rubato*, pilda sonātes cikla lēnās, liriskās daļas funkciju; III daļa – *Kustība*, tempa apzīmējums *Presto*, brīvā rondo formā, pilda sonātes cikla fināla lomu). Arī šajā cikliskajā sacerējumā norit dažādu tradīciju mijiedarbe, kas ļauj to ietvert nedefinēto poližanru grupā. Gan skaņdarbā *Musica adventus*, gan *Mūzikā* divām klavierēm tieši cikliskums uztverams kā *vecās* tradīcijas zīme, savukārt *jauno* genotipu pārstāv nosaukumi. Cita veida cikliska organizācija ir pamatā *Mazajai vasaras mūzikai* vijolei un klavierēm – šeit izmantota brīva svītveida uzbūve ar reprīzi (A B C D E A Koda), kas sasaucas ar romantisma laikmeta svītas ciklu, tādējādi atkal vērojama dažādu tradīciju saskare.

No visām Pētera Vaska *mūzikām* (sk. skaņdarbu sarakstu 135. lpp.) tikai trīs darbi ir cikliski. Pats skaņradis uzsver, ka gan komponistam, gan klausītājam vienkāršāk ir tad, ja tomēr ir cikliska forma, kas palīdz vieglāk orientēties kompozīcijā, kā arī ieturēt pauzi, atvilkt elpu. Tajā pašā laikā viņš atzīst:

*Bet pats es diemžēl savā mūzikā neprotu pie tā pieturēties, man īsti nesanāk. [...] Man gribas, lai skaņdarba atskaņojumā būtu viena elpa. Tāpēc dažreiz sanāk milzīgi gari un viendaļīgi darbi vai arī vairākdaļīgi, kuri arī faktiski iet bez apstājas.*⁵

⁵Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Tātad kā dominējošo tendenci Vaska daiļradē varam atzīmēt tieksmi uz viendaļību, arī izvērstās kompozīcijās (Otrā un Trešā simfonija, no *mūziku klāsta* – *Pavasara klaviermūzika*). Tendence sakausēt ciklu viendaļas uzbūvē vēsturiski parādījās jau 19. gadsimtā (Ferenca Lista u. c. komponistu skaņdarbos) un aktīvi attīstījās 20. gadsimtā. Analizējot to filozofiski, iespējamas zināmas paralēles ar pieaugošo dzīves tempu. Ir cita ikdienas pulsācija, cits dzīves ritms, laika izjūtas paātrinājums – skaņdarba gaita ietver tās pašas stadijas, ko sonātes vai simfonijas cikls, taču tās saliedētas ciešā veselumā, bez pārtraukuma, apstāšanās, atelpas. Veidojas analogija ar mūsdienu cilvēcei raksturīgu tendenci – pēc iespējas īsākā laikposmā paspēt izdarīt vairāk, nepārtraukti un bez apstājas tiekties uz priekšu. Visi procesi pasaulē ir savstarpēji saistīti un atspoguļojas dažādās sfērās, tostarp arī skaņumākslā.

Viens no Vaska *mūzikām* tipiskiem formveides faktoriem ir **reprīzes princips**: tas vairāk vai mazāk spilgti atklājas visos aplūkotojos opusos.

Reprīzi iespējams raksturot dažādos rakursos, izceļot vairākas funkcijas. Šobrīd svarīgi akcentēt divus galvenos faktoros – konstruktīvo un saturisko. Neatkarīgi no formas tipa reprīzes konstruktīvā funkcija izpaužas, nodrošinot skaņdarba vienoto veselumu, līdzsvara, simetrijas efektu. Rezultātā šī arhitektoniski harmoniskā, regulārā, noslēgtā kompozīcijas uzbūve rada klausītāja apziņā priekšstatu par mūzikas plūduma pabeigtību, *punkta* izjūtu.

Uzsverot arhitektonisko simetriju, nedaudz pakavēšos pie vēsturiskajiem impulsiem un avotiem, kas veicināja reprīzes izveidošanos. Viens no

galvenajiem faktoriem, kas izpaužas ļoti plašā nozīmē, arī ārpus mūzikas un mākslas sfērām, ir simetrijas princips – tas dominē ne tikai pasaules lietu konstruktīvajā uzbūvē (zemeslode, dažādi priekšmeti, telpas utt.), bet arī procesualitātē – t. s. *simetriskā viļņa* (Назайкинский, 1982 : 251) attīstībā. Atkārtšanās, atgriešanās, saglabāšanās ideju atspoguļo dabas ritmi, gadalaiku cikla nemainīgā pulsācija utt. – šo uzskaitījumu varētu turpināt bezgalīgi. Pat cilvēka ķermeņa fizioloģiskās īpatnības balstās uz simetriju!

Arhitektoniskajai simetrijai vistiešāk atbilst formas ar burtisku reprīzi, kuras laika gaitā zaudē savu nozīmi mūzikā. Aplūkoto Vaska darbu vidū burtiska reprīze ir tikai *Mazajai vasaras mūzikai* vijolei un klavierēm – svītveida miniatūru ciklam ar kompozicionālu ietvaru un noapaļojumu.

Vēl spilgtāk arhitektoniskā simetrija parādās divos citos Vaska opusos – *Musica seria per organo* (ērģelēm) un *Mūzika aizlidojušajiem putniem* pūšaminstrumentu kvintetam. Abos sacerējumos vērojamas daudzkārtējas reprīzes iezīmes, kas atklājas tieši konstruktīvā aspektā – proti, mūzikas materiāla organizācijas līmenī. Skaņdarbā *Musica seria per organo* izgaismojas koncentriskas (spoguļsimetriskas) formas aprises (A B C B₁ A₁), radot uzskatāmas paralēles ar *simetrisko vilni*. Citādi koncentriskums izpaužas kvintetā *Mūzika aizlidojušajiem putniem* – A B C B₁ A₁ B₂; no vienas puses, šeit valda piecdaļu simetrija ar B₂ papildatkārtojumu, no otras – reprīzes tipa attiecības AB–CB₁–AB₂.

129

Kompozicionāli un arhitektoniski noapaļotas, viengabalainas un pabeigtas formas veidojas arī skaņdarbos *Musica dolorosa* stīgu orķestrim, *Mūzika aizgājušajam draugam* pūšaminstrumentu kvintetam un *Mazā naktsmūzika* klavierēm. Viendaļas kompozīcija *Musica dolorosa* izceļas ar mērķtiecīgu viļņveida attīstību, kurā spēcīgi jūtama kontinuitāte, savukārt kompozicionālo noapaļojumu piešķir simultāna reprīze.

1. piemērs (*Musica dolorosa*)

The image shows a musical score for the first movement of *Musica dolorosa*, starting at measure 24. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and includes a double bass part. The tempo is marked 'Meno mosso'. The music features a strong rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'f' and 'V'.

Gan kvintetā Mūzika aizgājušajam draugam, gan klavierdarbā *Mazā naktsmūzika* reprīze sintezē materiālus no dažādām attīstības stadijām un vienlaikus strukturāli noslēdz skaņdarbu, rada *punkta* sajūtu.

2. piemērs (*Mazā naktsmūzika*)

a

10 misterioso

b

espressivo

c

11 dolce

sempre

Turpinājumā paša komponista komentārs par *Mazās naktsmūzikas* rašanās impulsiem un ietekmēm, saturiski semantisko aspektu, iespējamo nosaukuma izvēles pamatojumu:

„*Mazā naktsmūzika*“ ir apzināta sasaiste ar Mocarta „*Mazo naktsmūziku*“. Mocartam tas bija mājas vai dārza svētkiem rakstīts skaists darbs, bet man tajā pašā nosaukumā ielikta 20. gadsimta otrās puses nakts pārdomas par to, kas notiek ar cilvēci, kas notiek ar mūsu tik skaisto, bet tik naida pilno pasauli. [...] Baigs kontrasts ar Mocarta tik bezgalīgi skaisto mūziku. Dziļi, nopietni, smagi, bez kādiem kompromisiem – kas notiek ar mums? Kas notiek ar cilvēci? Kurp mēs ejam?⁶

⁶ Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Reprīzes konstruktīvā funkcija atklājas arī skaņdarbā *Musica adventus* stīgu orķestrim – tas ir viens no interesantākajiem un spilgtākajiem šis librožanra grupas paraugiem gan variablo reprīžu dēļ, gan arī daudzu citu faktoru ziņā. *Musica adventus* ietver četrdaļu ciklu (I daļa *Moderato*, II daļa *Allegro energico*, III daļa *Adagio*, IV daļa *Moderato*), kurā reprīzes princips atklājas vairākos līmeņos. Pirmkārt, tas saistīts ar cikla otro daļu, jo arī tās ietvaros reprīze izpaužas divos līmeņos – visas daļas formā un pašas reprīzes (A₁) iekšējā uzbūvē, tādējādi pirmoreiz šai ciklā parādās

noapaļojuma un noslēgtības sajūta (jo pirmajā daļā valda nenoslēgta caurvijattīstība). Arī cikla finālā⁷ varam konstatēt reprīzi gan daļas līmenī, gan visa cikla līmenī: fināla noslēgumā skan pirmās daļas tematiskais materiāls, veidojot skaņdarba simetrisku noapaļojumu. Tādējādi *Musica adventus* ietvaros reprīzes ideja īstenota trīs dažādos līmeņos:

- formas posma uzbūvē (otrās daļas reprīze),
- cikla daļu uzbūvē (otrā un ceturtā daļa),
- cikla uzbūvē.

Turklāt vērojama pakāpeniska pāreja no zemāka, iekškompozicionāla līmeņa uz augstāku, proti, cikla līmeni.

Protams, konstruktīvais faktors nav vienīgā un, domājams, arī ne noteicošā reprīzes iezīme. Būtiskākais gan abās aplūkotajās kompozīcijās, gan arī pārējās ir tēlaini semantiskais aspekts. Raugoties no šī viedokļa, svarīgi izcelt divas semantiski funkcionālās sfēras. Viena no tām saistīta ar galvenā tēla (idejas, noskaņas) nostiprināšanu, kas var izpausties tiešā, burtiskā atkārtojumā (kā iepriekšminētajā kompozīcijā *Mazā vasaras mūzika*) un arī transformētā veidā – kā jauns, citāds sākotnējās situācijas redzējums (daudz raksturīgāk Vaska daiļradei). Otra sfēra ietver dramaturģijas aspektu: reprīzes parādīšanās spēj raisīt sajūtu par sižetiskās attīstības atrisinājumu, vēstījuma noslēgšanos, domas noapaļojumu. Respektīvi, jau vairākkārt pieminētā pabeigtības, noapaļojuma ideja funkcionē divos dažādos variantos – konstruktīvajā un tēlaini semantiskajā.

Pētera Vaska skaņdarbos ar nosaukumu *mūzika* rodama daudzveidīgas reprīzes izpausmes, kas kopumā piešķir formai viengabalainību. Tomēr reizē šī komponista daiļradē prevalē nepārtraukta attīstība, plūdums, formā dominē procesualitāte, nevis arhitektonika, tādēļ burtisku atkārtotumu praktiski nav – iespējama analogija ar cilvēka domām, kas arvien ir kustībā un mainās.

Īpaši saistoši šķita noskaidrot, kā reprīzi un tās funkciju izprot pats komponists. Lūk, citāts no viņa intervijas:

Manā mūzikas procesā es ļoti ilgi meklēju muzikālo materiālu, tematismu, lai tas būtu saturisks, lai nebūtu tā „pa vieglo” ņemts, kad pa vienu ausi iekšā un pa otru ārā. Lai tas atstātu kaut kādas asociācijas. Un tas notiek pēc ilgstošas atlases. Jebkurš komponists grib, lai viņa mūzika nebūtu tikai vienreizējai nospēlēšanai un tā vienkārši pazustu. Es par to daudz domāju. Un tad rezultātā materiāls ir pietiekoši būtisks, lai pie tā atgrieztos, lai vēlreiz atgādinātu.⁸

Šajā citātā Pēteris Vasks atklāj zīmīgu savas mūzikas niansi – proti, visu intonatīvo materiālu viņš uztver tēlaini, emocionāli, tādējādi izvirzot dramaturģiju, psiholoģisko aspektu kā galveno parametru formveidē. Piemēram, *Mūzikā aizlidojušajiem putniem* šī ārēji tik uzskatāmā simetrija, kas izpaužas daudzskārtējā reprīzē, vienlaikus ietver arī nozīmīgu saturisko aspektu – it kā simbolizē mūžīgo ciklu dabā, putnu aizlidošanu un atkal

⁷Trešā daļa savukārt sasaucas ar pirmo daļu – arī nenoslēgta, nepārtrauktā fāzveida attīstībā ieturēta.

⁸Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

atgriešanos. Tā uztverama kā gadalaiku mijas pastāvīgais, neapstādināmais pulss. It kā atgriežas jau skanējušais tematisms, materiāls nav transformēts, modificēts, tomēr jaušamas gandrīz netveramas, nemanāmas izmaiņas. Ir cita situācija, ir pagājis kāds laiks. Arī pavasaris katreiz nāk ar citu sajūtu, nokrāsu, tonējumu, lai gan tas vienmēr ir pavasaris.

Semantiskā, emocionālā aspekta dominanti apstiprinās arī iepriekš aizsāktā Pētera Vaska citāta turpinājums:

Vēl var teikt, ka ir kaut kādas mūžīgas vērtības, uz kurām mēs it kā dzīvojam, balstāmies, kamēr mēs esam. Tas vēl varētu būt kā tāds atgādinājums [ar reprīzi, reprizitāti – I. B.]. Kaut vai „Musica adventus” – pēdējā daļā pašās beigās – tur ir vairākas sfēras. Viena tā cilvēciski personiskā, otra – mūžīgā, ārpus mums eksistējošā, ārpus laika, bezgalība (I daļā divas reizes skan šis materiāls). Mēs esam šeit, mēs dzīvojam, ciešam, mīlam. Un kaut kas ir mūžīgs – kas ir pirms mums un pēc mums. [...] Rakstot Trešo stīgu kvartetu [kā jau minēts, Musica adventus ir Trešā stīgu kvarteta pārlikums – I. B.], tas tika rudenī iesākts un ziemā turpināts. Un tur ir iekšā daudz kas par un ap Ziemassvētkiem un Kristus dzimšanu. Tā ir gaidīšana, gatavošanās kaut kam vienreizējam, lielam, gada virsotnei. Un tas viss ietverts arī nosaukumā „Musica adventus”. Mēs gaidām Ziemassvētkus, Ziemassvētku brīnumu. Mūžīgais cikls.⁹

⁹ Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Komponista izvērsta vēstījums ietver gan tālas atmiņas par bērnības laika Ziemassvētkiem kā mūžības simbolu (pirmā daļa), gan pagāniskas saulgriežu ainas ar maskarādēm un pārgalvīgu jautrību, simbolizējot mainīgo, laicīgo, pārejošo (otrā daļa), gan trauslu liriku, apceri, meditāciju cikla trešajā daļā, gan visu šo pretmetu sadursmi cikla finālā. Mūžīgā, nemainīgā, pārilaicīgā tēlu sfēra tādējādi atspoguļojas pat divos līmeņos.

Cikla fināla sākums ievada klausītāju absolūti ireālā noskaņā – it kā netveramā dimensijā, ko izceļ augstākās iespējamās skaņas tremolo pirmajās vijolēs. Uz šī vibrējošā fona dzimst korālis – apskaidrots, tīrs, pārilaicīgs kā mūžības simbols; valda diatonika un konsonantas saskaņas.

3. piemērs (*Musica adventus*)

42 Andante
ca. 69

Vln. I
Vln. II
Vle
Ve.
Cb.

quasi senza vibr.
pp
quasi senza vibr.
pp
quasi senza vibr.
pp
quasi senza vibr.
pp

Korālis finālā skan trīsreiz, kontrastējot citām tēmām – cilvēcisko kaislību simboliem. Īpaši zīmīgi, ka katrs nākošais tā atkārtojums izklāstīts mazu tercū augstāk – pirmoreiz no *cis*, otrreiz – *e*, bet trešoreiz – *g* (šeit rodama paralēles ar kompozīciju *Musica dolorosa*, kur arī reprīzē sākumtematisms skan augstāk). Augšupejošā kustība it kā vienlaikus simbolizē mūžīgo un mainīgo: tā vēlreiz apliecina, ka pasaulē, izplatījumā viss ir kustībā, nekas nestāv uz vietas. Arī mūžīgās vērtības līdz ar laika ritumu pārveidojas. Korāliskā tēma atspoguļo mūžības eksistenci, nezūdamību cikla vienas daļas līmenī. Savukārt fināla noslēgumā ar reprīzi – pirmās daļas tematisma atkārtojumu un visa cikla noapaļojumu – komponists vēlreiz atgādina par nezūdošām, it kā ārpus laicīgās pasaules telpas pastāvošām vērtībām. Tādējādi šajā opusā varam saskatīt reprīzes konstruktīvo un semantisko funkciju.

Tiesa, ne vienmēr, skaidrojot ar tematiskiem atkārtojumiem saistītus procesus, varam lietot terminu *reprīze*. Mūzikas attīstības daudzveidīgo norišu ietekmē arī 20. gadsimtā mūzikas teorijā aktuālāks kļūst jēdziens *reprizitāte*, kas neietver pilnu reprīzes funkciju slogu. Reprizitāte ir tikai ceļš uz reprīzi – atkārtojums, kas ieskicē sākumimpulsus, kodolus, idejas, bet nekļūst par patstāvīgu kompozīcijas formas posmu. Respektīvi, šai ziņā vērojama reprīzes funkciju un struktūras daļēja izpaušme. Vēl būtiska atšķirība: reprizitāte var parādīties arī ārpus reprīzes formām (piemēram, caurviju formas ietvaros u. tml.), jo atkārtojumi rada gan arkas iespaidu, gan klausītāja uztverē psiholoģiski tik nepieciešamo sajūtu par kāda procesa nobeigumu. Reprizitāte atklājas vairākās Vaska *mūzikās*, tostarp *Vakara mūzikā* mežragam un ērģelēm. Kopumā šī kompozīcija ietver nepārtraukti

audzētu, kontinuālu formu, kas attīstās kā liels vilnis, un noslēgums veido simbolisku tematisku arku ar skaņdarba sākumu. Ieskanas tikai pirmā intonācija, it kā ieskicējot sākumdomu un turpat arī izgaistot. Tā ir reprīze simbols jeb reprīze reminiscence.

4. piemērs (*Vakara mūzika*)

Aplūkotie Vaska skaņdarbi, protams, nav vienīgie librožanra *mūzika* paraugi. Taču arī to analīze ļauj formulēt dažas būtiskas tendences. Pirmkārt, *mūziku* tvērumā izpaužas meklējumu estētika – ne velti tas ir *brīvais žanrs*, bez noteiktas stabilitātes jebkādos parametros, bez stingrām likumsakarībām. Nosaukums *mūzika* neierobežo, bet piedāvā daudzveidīgas iespējas komponistu radošajām izpausmēm, sākot no satura līdz pat kompozicionālajai uzbūvei un struktūrai. Tātad pagaidām nav iespējams raksturot šī žanra stingru un stabilu modeli, invariantu.

Pētera Vaska *mūzikas* atklāj, ka komponistam svarīgs un definitīvs ir psiholoģiskais aspekts, proti, skaņdarbs kā noapaļots, noslēgts veselums. Pat brīvā žanra apstākļos viņš ievēro zināmu sistēmiskumu, kas ir saprotams klausītājam, atspoguļo kādas mūžīgas vērtības, pozīcijas, veido arku ar vēsturi – tātad arī jaunajā situācijā saglabā kaut ko no tradīcijas. Un šī tradīcija saistīta tieši ar reprīzes principu (reprizitāti); pievēršanās tam sasauca ar vispārējo domāšanas modeli, tieksmi uz pabeigtu un noapaļotu koncepciju, kas ir uztverama, skaidra, saprotama. Pats komponists atzīst:

*Katrs skaņdarbs ir kā jaunas dzīvības radīšana. Un tur ir arī tas, ko komponists ieliek ar savu pasaules izjūtu, savu temperamentu. Un es vienmēr varu tikai atgādināt, ka tajā visā, protams, līdzdarbojas arī kādi neizskaidrojami spēki. Radīšanas procesā noteikti ir šis iracionālais aspekts, tiešs kontakts ar Visaugstāko, kā mēdz teikt citi.*¹⁰

¹⁰ Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Pielikums

Pētera Vaska skaņdarbi, kas pārstāv librožanru *mūzika*¹¹

| GADS | NOSAUKUMS | ATSKAŅOTĀJ-SASTĀVS | DAĻU SKAITS |
|------|--|--|--|
| 1974 | <i>Mūzika</i> | Divas klavieres | Cikls: I <i>Moderato con durezza</i> II <i>Brīvas variācijas</i> III <i>Kustība</i> |
| 1977 | <i>Mūzika aizlidojušajiem putniem</i> | Pūšaminstrumentu kvintets – flauta, oboja, klarnete, mežrags, fagots | Viendaļas kompozīcija |
| 1978 | <i>Mazā naktsmūzika</i> | Klavieres | Viendaļas kompozīcija |
| 1981 | <i>Rudens klaviermūzika</i> | Klavieres | Viendaļas kompozīcija |
| 1982 | <i>Mūzika aizgājušajam draugam</i> | Pūšaminstrumentu kvintets – flauta, oboja, klarnete, mežrags, fagots | Viendaļas kompozīcija |
| 1983 | <i>Musica dolorosa</i> | Sīgu orķestris | Viendaļas kompozīcija |
| 1985 | <i>Mazā vasaras mūzika</i> | Kameransamblis – vijole, klavieres | Cikls: I <i>Plaši, skanīgi</i> II <i>Nesteidzot</i> III <i>Enerģiski</i> IV <i>Skumji</i> V <i>Liksmi</i> VI <i>Plaši, skanīgi</i> |
| 1988 | <i>Vakara mūzika (Musique du soir)</i> | Kameransamblis – mežrags, ērģeles | Viendaļas kompozīcija |
| 1988 | <i>Musica seria per organo solo</i> | Ērģeles | Viendaļas kompozīcija |
| 1995 | <i>Pavasara klaviermūzika</i> | Klavieres | Viendaļas kompozīcija |
| 1996 | <i>Musica adventus</i> | Sīgu orķestris | Cikls: I <i>Moderato</i> II <i>Allegro energico</i> III <i>Adagio</i> IV <i>Moderato</i> |
| 2002 | <i>Musica appassionata</i> | Sīgu orķestris | Viendaļas kompozīcija |

¹¹ 1975. gadā sacerēta *Kameramūzika* flautai, obojai, klarnetei, fagotam un sitaminstrumentiem. Diemžēl partitūra bibliotēkās nav pieejama. Arī pašam komponistam tā nav saglabājusies.

THE EXPRESSION OF LIBROGENRE *MUSIC* IN CREATIVE WORK BY PĒTERIS VASKS

Iļona Būdeniece

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The genre of music in all times has shown itself both as a stable and a mobile phenomenon. Every period of development comes into view of music history with certain processes of search for novelty, changes, instability. Each age of music history gives new genres, makes corrections and embodies new tendencies and peculiarities in already existing genres. This process illuminates particularly clearly in the 20th century that has made us to reevaluate paradigms in music that had shaped and stabilized for centuries. Practically in every article or research devoted to music in our or previous century, the conclusions appear directly or indirectly about the pronounced moment of individuality, isolation, testimony of intensive 'I'. Individualization shows in all aspects and levels of creating music – aesthetic, content, language of music, form-shape, as well as the sphere of genres. In the conditions of such satiated, intensive and multi-angular development new opuses appear, in which it is almost impossible to find any elements of traditional genres. Approbated and stable genres also go along the way of bright renewal.

The mentioned processes lead to the entropy, inner change of genres. The features of evolution and expansion are expressed also in the theory of genre. Unprecedented versatility, inner fusion and modification of genre appear. New and seldom used titles of compositions can be met, e.g. *Music, Book, Landscape, Retrospection, Drawing, Dedication, In memoriam* etc., encouraging new research and explanations, realized in new search for theories of genre. One of the brightest concepts in theory of genre belongs to Lithuanian musicologist Gražina Daunoravičienė (Дауноравичене, 1992) and is based exactly in music of the 20th century. As one of possible models of librogenre the author suggests compositions with the title *Music*, which are represented in particularly large numbers both in foreign and Latvian composers' music.

The aim of the article is, on the one hand, to sketch concentrated notion of librogenre *Music* from the point of view of theory of genre, mentioning and recognizing the positions of such music researchers, who have tried in some way or other to explain the background and development of the mentioned phenomenon – Gražina Daunoravičienė, Galina Grigor'eva (Григорьева, 2007), Alexander Sokolov (Соколов, 2004; Соколов, 2007). On the other hand, the aim of the article is to look at and reflect the manifestation of librogenre *Music* in creative work of Latvian composer Pēteris Vasks, as among the range of his works the compositions with title

Music can be found most frequently. The reflection of the mentioned angle will be based in analysis of musical pieces, thoughts, statements, viewpoint of the composer himself.

The concept of librogenre has been looked at from different aspects – both music theory and in the context of creative work of Pēteris Vasks. Even more, four positions can be pointed out as definitive in this case. They are the following:

- Historical aspect – first *Music* examples, development, reaching the most active usage in the 20th century;
- Aspect of titles, that becomes one of essential parameters creating the possible classification of this group of genres, as well as gives the basis for discussion of a new group of genres in the 20th century in general;
- The aspect of content, which is considered to be definitive, decisive in the development of new genre, by music researcher Galina Grigor'eva (Григорьева, 2007). General survey of structures, leading tendencies (creative work of Pēteris Vasks covered in the context of foreign and Latvian art of sound);
- Different characteristic features of librogenre *Music*, aspects, factors, components in compositions by Pēteris Vasks (thematism, cyclical factor, the principle of recapitulation, compositional aspect etc.).

Starting with the second part of the previous century, the tendency to use the model of librogenre *Music* put in the centre of the article was particularly actualized in the music of Latvian composers, encouraging a kind of its consolidation and maybe even transfer to the level of mono-genre.

Literatūra

Gillies, Malcolm. Béla Bartók. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 787–818

Jakubone, Ināra. Joprojām gandrīz monologs. *Latviešu mūzika '89* (19) / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 1990, 148–161

Kudiņš, Jānis. *Neoklasicisms un tā izpausmes latviešu mūzikā (1970 – 1990)* / Maģistra darbs (glabājas JVLMA). Rīga, 1999

Schubert, Giselher. Hindemith Paul. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Volume 11. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 523–538

Torgāns, Jānis. Latviešu mūzika pusgadsimta gaitā. Ceļi, atzari, krustpunkti, takas. *Māksla* 7 (1994), 45–47

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

Zemzare, Ingrīda; Pupa, Guntars. *Jauno mūzika pēc diodesmit gadiem* / Rīga: Jumava, 2000

Григорьева, Галина. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления. *Теория современной композиции* / Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 2007, 23–39

Дауноравичене, Гражина. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudatus* / Москва: Композитор, 1992, 99–106

Дауноравичене, Гражина. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов* / Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Вильнюс, 1990

Лобанова, Марина. Дьердь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х гг. (критика и размышления). *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики* / Сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94. Москва: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1987, 140–172

Назайкинский, Евгений. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982

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

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

Interneta avoti

Katalogi [Latvijas komponistu skaņdarbu saraksti]. 29.10.2010. <<http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731>>

Krzysztof Penderecki. 05.01.2008. <<http://www.answers.com/topic/krzysztof-penderecki?cat=entertainment>>

Music Export Lithuania [Lietuvas komponistu skaņdarbu saraksti]. 05.01.2010. <<http://www.mic.lt/en/classical/persons/41>>

Musicians Data Base. Edition 49 [Igaunijas komponistu skaņdarbu saraksti]. 05.01.2010. <<http://www.zzz.ee/edition49/>>

Paul Hindemith. 02.01.2010. <<http://www.hindemith.org/E/paul-hindemith/compositions.htm>>

Witold Lutoslawski. 02.01.2010. <http://info-poland.buffalo.edu/web/arts_culture/music/Lutoslawski/link.shtml>

Xaver Paul Thoma. 16.11.2010. <<http://www.xaver-paul-thoma.de/downloads/werkverzeichnis.10.06a.pdf>>

Citi avoti

Vasks, Pēteris. Saruna ar Ilonu Būdenieci 2008. gadā / Diktofona sarunas atšifrējums raksta autores privātarhīvā

JURA KARLSONA KONCERTS SIMFONIJA DIVĀM KLAVIERĒM UN ORĶESTRIM: KOMOZĪCIJAS TEHNIKAS UN KLAVIERSPĒLES SPECIFIKAS IZPAUSMES

Endijs Renemanis

Koncerts simfonija divām klavierēm un orķestrim Jura Karlsona daiļradē iezīmīgs kā viens no viņa spilgtākajiem klavierkoncertiem. Lai gan pēc skaita trešais, tomēr tas ir vienīgais koncerts diviem solistiem – pianistiem. Skaņdarbu komponists rakstīja gadiem ilgi, jo šāds atskaņotājsastāvs izvirza visai sarežģītas prasības: ne velti mūzikas vēsturē koncerti divām klavierēm sastopami ļoti reti, starp nedaudzajiem piemēriem var minēt Fransisa Pulenka Koncertu divām klavierēm un simfoniskajam orķestrim (1932). Latvijā pirmais skaņdarbs daļēji līdzīgam atskaņotājsastāvam ir Jāņa Ķepīša Koncertvariācijas par latviešu tautasdziesmas tēmu divām klavierēm un kamerorķestrim (1973). Arī Karlsona izraudzītais orķestra sastāvs ir ļoti savdabīgs – izmantotas divas instrumentu grupas, kuras veido katra savu patstāvīgu skanējuma slāni, t. i., sitaminstrumentu un stīgu instrumentu grupa. Tām pretstatīti soloinstrumenti – divas klavieres, kas, pēc komponista atziņas, fizikāli aizņem koka pūšaminstrumentiem līdzīgu tembrālo joslu.¹

Skaņdarba nosaukumā atspoguļots divu žanru – koncerta un simfonijas – apvienojums. Arī šajā ziņā saskatāmas kādas paralēles, piemēram, ar Viļņa Šmīdberga *Koncertu simfoniju* stīgu instrumentiem un angļu ragam (1983). Tādējādi Karlsons speciāli akcentē sava skaņdarba piederību t. s. *simfonizētā koncerta* žanram. Nav izteiktas klasiskās *sacensības* starp solistiem un orķestri, jo tas ir vienotas koncepcijas sacerējums, kurā intonatīvi tematiskā procesa intensitāte gūst daudz lielāku saturiski jēdzienisko slodzi nekā, piemēram, virtuozā koncertā.

Interesanti atzīmēt vēl kādu tendenci: līdzīgi kā koncertžanra vēsturiskās attīstības gaitā, arī Jura Karlsona daiļradē koncerts maina savu uzbūvi un struktūru – sākot no trijdaļu cikla līdz pat viendabīgam koncertam. Pats komponists šo parādību skaidro tā, ka vienmēr ir meklējumos, tiecas pēc kā jauna, lai neatkārtotos un nekļūtu vienveidīgs.² Viņa pirmais klavierkoncerts (1974) solistam ar kamerorķestri ir trijdaļīgs, otrais (1983) solistam ar lielo orķestri – divdaļīgs, visbeidzot, trešais koncerts (2001) divām klavierēm un orķestrim – viendabīgs. Nav noslēpums, ka tuvākajā nākotnē paredzēts arī ceturtais klavierkoncerts, bet tā sastāvs gan vēl netiek izpausts. Klavieres ir pagaidām vienīgais instruments, kuram komponists raksta koncertus, un tas skaidrojams ļoti vienkārši: Karlsons pats spēlē klavieres, līdz ar to viņa darbi, kas pārstāv šo žanru, no tehnikas un pianisma viedokļa *parocīgi* arī atskaņošanai.³

¹ Juris Karlsons intervijā Endijam Renemanim 2008. gada 10. septembrī.

² Turpat.

³ Turpat.

Vislielāko lomu *Koncertā simfonijā* gūst intonācija – tas tipiski arī Karlsona rakstības manierei kopumā. Savukārt intonācijā attīstība saistīta ar dažādu tehnikas paņēmienu loku. No tā arī izriet mana raksta mērķis: atklāt, kādiem paņēmieniem un kādām kompozīcijas tehnikām Karlsons pievērsies skaņdarba sacerēšanas gaitā. Centīšos parādīt, kā šie aspekti iespaido mūziku kopumā – ne tikai skaņu/nošu savstarpējās attiecības, bet arī tematismu, tembru, faktūras slāņus, vertikāles un horizontāles mijiedarbi u. tml.

Koncertā simfonijā sastopami dažādi apzināti un neapzināti simboli, kodi, kurus darba gaitā raksturošu plašāk. Saiknē ar jaunajām tendencēm kompozīcijas teorijā (sk., piemēram, *Теория современной композиции*, 2005) aplūkošu tādu savdabīgu parādību kā daudzdimensionālitate: Karlsona mūzikā tā izpaužas pirmām kārtām temporālo (laika) attiecību jomā.

Līdztekus mūzikas idejai, instrumentu sastāvam un kompozīcijas tehnikai īpašu interesi šajā skaņdarbā raisa forma. To varētu dēvēt par brīvi jaukto, jo tā ietver visas pamatformas (sonātes formu, variācijas, fūgas formu, ciklu utt.).

Visbeidzot, ja jau analīzei izraudzīts klavierkoncerts, jāņem vērā arī tāds aspekts kā pianisms un tā izpaušmju īpatnības.

* * *

141

Skaņdarbs sacerēts 2001. gadā kā veltījums diriģentam Normundam Šnē. Tā pirmatskaņojums notika 2002. gada 7. februārī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā: orķestri *Rīgas kamermūziķi* diriģēja Šnē, solisti bija Juris Žvikovs un Jānis Maļeckis. 2005. gada 5. februārī *Koncerts simfonija* atkārtoti izskanēja Lielajā Ģildē.

Kompozīcijas moto ir ķīniešu domātāja, daoisma⁴ pamatlīcēja Laodzi (6.–5. gs. p. m. ē.) teiciens: *Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu...* Teiciena pirmavots ir sens ķīniešu manuskripts *Daodedzin* (apmēram 600. g. p. m. ē.), par kura autoru uzskatāms Laodzi; tas ir viens no būtiskākajiem darbiem ķīniešu filozofijā un reliģijā, kas ietekmējis daoismu, taču arī budismu, jo šajā Indijas reliģijā bija daudz daoismam radniecīgu koncepciju. Vēlāk līdz ar daoisma un budisma daļēju saplūsmi izveidojās Ķīnas budisms. Iepriekšcētais aforisms nenoliedzami spēj ievirzīt gan atskaņotājmākslinieku, gan klausītāju uztveri vajadzīgajā gultnē: gaisma uztur līdzsvaru. Gaisma ir spēks. Liels spēks, kas ļauj mums būt. Saules un zvaigžņu gaisma ir laiks, un laiks ir gaisma. Vienmēr jāņem vērā, ka spēku ieskauj briesmas – tāpat, kā gaismu ieskauj tumsa.⁵

⁴Daoisms jeb taoisms ir reliģiski filozofiska uzskatu sistēma.

⁵Plašāk par to sk., piemēram, interneta lapā *Mistika* ⇒ *Sava Ceļa izvēle*: <http://news.frut.lv/lv/scitech/mystic/13918>

Kā jau norādīts, skaņdarbs ir viendabīgs. Gan latviešu, gan citvalstu mūzikā koncerta un arī simfonijas pārtapšana no vairākdaļu cikla par viendabīgu kompozīciju ir visai raksturīga tendence. Iesākums tai meklējams 19. gadsimtā, bet 20. gadsimtā šis process izpaužas vēl jo spilgtāk.

Neraugoties uz kopumā viendabīgo uzbūvi, tempu izkārtojums ļauj uztvert *Koncertu simfoniju* kā trijdaļu kontrastu sastatformu:

1. *ANDANTE. MODERATO. POCO PIÙ MOSSO*, no sākuma līdz [12] – **A**
2. *ALLEGRO*, partitūrā [12]–[30] – **B**
3. *ANDANTE. LENTO*, partitūrā no [30] līdz beigām – **A₁**

Kā redzam, arka starp malējām daļām (*Andante.. – Andante..*) akcentē skaņdarba formas noapaļotību un vienotību; tempa kontrasti iezīmē cikliskumu, izvērstas formas specifiku.

Pirmā daļa uzbūves ziņā nosacīti iedalāma trijos posmos. Svarīgi aplūkot to detalizētāk, jo tā ir gan visa skaņdarba ekspozīcija, kas atklāj tematisko materiālu un tā attīstības procesus, gan komponista tehnikas paraugs.

A DAĻA

Pirmā jeb galvenā tēma – rakstura ziņā mierīga un noslēpumaina – daļēji izskan jau skaņdarba sākumā timpānu partijā kā signāls no tālienes un pilnībā izklāstīta A daļas pirmajā posmā, no [1] līdz [3]. Šī tēma sastāv no trim frāzēm (**a**, **b** un **c**). Tai raksturīga īpaša skaņkārta – lidiski miksolidiskā (ar IV⁺ un VII⁻ pakāpi). Skaņurinda ir šāda:

fadiēz–soldiēz–ladiēz–sidiēz–dodiēz–rediēz–mibekar

Tēma ir sarežģīta, stūrainā, izaugusi no viena intonatīvā kodola, kurš gūst daudzveidīgu attīstību. Tās traktējumā saskatāmas arī dodekafonijas iezīmes, jo atsevišķos fragmentos visas septiņas skaņas izmantotas kā savveida sērija. Turklāt tēmas gaitā neparādās neviena skaņa ārpus dotās skaņkārtas. Tās uzbūvi veido motīvi un frāzes, kas atdalīti ar ceturtdaļvai astotdaļpauzi. Šīs īsās struktūras tiek intonatīvi variētas. Katra no tām atšķiras gan ar ritma zīmējumu, gan intervālu izkārtojumu, gan skaņkārtas skaņu sastāvu. Izmantots tāds paņēmiens kā ritma diminuīcija: proti, tēmas attīstības gaitā nošu ilgumi arvien sarūk (no pusnots līdz sešpadsmitdaļnotij). Virzību uz kulmināciju un emocionālās spriedzes pieaugumu akcentē pakāpeniskais reģistra paaugstinājums, kas ļauj sasniegt tēmas melodisko virsotni; tās nobeigumu iezīmē sinkopētais ritms. No vienas struktūras – sākotnējā motīva sekundas apjomā – izaug garāka frāze, kura pakļauta turpmākajai attīstībai. Šī šaurapjoma intonācija izmantota ne tikai kā tēmas kodols, bet attīstās arī visa skaņdarba gaitā. Savukārt pirmo posmu kopumā varam raksturot kā *tēmu procesu*: skaņdarbs iesākas ar tēmas nepilnu izklāstu, timpāni spēlē **a** un **b** frāzi.

1. piemērs

Andante
Timpani
ppp

Timp.

Pirmās klavieres šajā izklāstā iekļaujas ar **a** frāzi. Tādējādi tēma sākumā nav eksponēta pilnā veidā – tās trešā frāze c parādās tikai jau attīstības posmā, kanonā, kur balsis iestājas šādā secībā (partitūrā [1]):

- 1) otrās klavieres,
- 2) pirmās klavieres,
- 3) marimba,
- 4) vibrofons.

Visā kanona gaitā pieņemams spēkā arī dinamika – veidojas krešendo no *pp* līdz *ff*.

Kanona attīstības virsotnē iestājas čelesta ar tēmas **a** materiālu (*p* dinamikā), kas vairs nav sadalīts pa motīviem, bet līdzinās aleatoram *kvadrātam* ar ātru, vienmērīgu ritma zīmējumu. Tā atkātojums kļūst par fonu un veido kanonam brīvu kontrapunktu; vēlāk pārējie instrumenti pakāpeniski pārtrauc spēli. Līdz ar to šis materiāls uztverams arī kā savienojums, un komponists *uzklāj* tam nākošo slāni – vijoļu *divisi* kompleksu (partitūrā [2]). Tajā šī pati tēmas **a** frāze tiek izklāstīta nevis horizontāli, bet gan vertikāli. Katrā no vijoļpartijām iezīmējas apstāja uz noteiktas skaņas, kura tiek izturēta līdz nākošā motīva sākumam. Motīvs sastāv no līdziski miksolīdiskās skaņkārtas septiņām skaņām, un neviena no tām neatkārtojas. Kad motīvs beidzies, no visām vijoļu gari vilktajām skaņām veidojas klusters. Uz tā fona sākas otrais posms.

Kopumā, izvērtējot skaņdarba sākumposmu, varam secināt, ka *tēmas procesa* specifiku *Koncerta simfonijas* ekspozīcijā atspoguļo šādi faktori:

- viss mūzikas materiāls (arī tēmas pilnais izklāsts) kristalizējas pakāpeniski,
- uzreiz sākas tēmas dažādas transformācijas, kuras izceļ polifoniju kā galveno attīstības principu,
- zīmīga ir pati tēmas faktūras modifikāciju secība – lineārs vienbalsīgs sākums, tad imitācijveida izkātojums, slāņu polifonija, vertikalizācija, aleatorika; savā ziņā šeit atspoguļojas mūzikas, kompozīcijas tehnikas, pat faktūras izklāsta vēsturiskās attīstības modelis – no vienbalsības līdz aleatorikai. Viss šis komplekss, kas ļoti raksturīgs laikmetīgajai mūzikai, saglabā savu nozīmi arī *Koncerta simfonijas* turpinājumā.

Otrais posms – *Moderato. Poco più mosso*, partitūrā [3]–[6]. Šeit varam saskatīt gan iepriekš eksponētā materiāla attīstību, turpinājumu, gan arī jaunus, **otrās tēmas** iestāšanos – tā kļūst par pamatu variācijām. Skaņdarba gaitā otrā tēma ienāk kā pilnīgs pretstats, jo atgādina par latviešu folkloru.

2. piemērs



Veidojas asociācijas ar pagātni, dzimto intonāciju, kaut gan komponists apzināti nav izmantojis tautasdziesmu kā citātu vai kā intonatīvo pamatu: *Ja strādā ar ļoti ierobežotu intonatīvo loku, tas izklausās sens*, tā Karlsons atbild, taujāts par savas mūzikas avotiem.⁶ Līdzīgi kā pirmā tēma, arī šī spilgti neatklāj komponista individualitāti. Atšķirībā no pirmās, tā ir statiska, mierīga, kaut arī intensitātes ziņā brīžam daudz spēcīgāka.

Jaunā tēma ir iekšēji piesātināta un ieturēta lūdzošā raksturā, intervāliski šaura; tā sākas [3], paralēli klasterveida slānim, un balstīta uz skaņdarba galvenās tēmas kodolintonācijām. Taču taktsmērs šoreiz ir cits – 3/4. Tēma sadalīta četrās frāzēs vai divos teikumos, ik teikumu ievada veselnots pauze, un to struktūra ir vienāda (pirmā frāze – 1+4 t., otrā frāze – 1+3 t.). Marimbas tembram tēmas izklāstā uzticēta ostinato funkcija, un katrā teikumā pievienojas dažādi stīgu instrumenti; tādējādi izpaužas tembrālā variēšana. Teikuma materiālam skanot trešoreiz, gan marimbas, gan stīgu instrumentu partijās atkal ir kanons ar divu ceturtdaļu nobīdi, savukārt beigās paplašinājumu iezīmē kontrabasu pievienošanās. Līdzīgi kā vijoļu partijā, arī altu un čellu partijās tēma neizskan pilnībā, bet notiek apstāja uz noteiktas skaņas (katram instrumentam savas), tādējādi ik teikuma sākumā veidojas sekundu struktūras vertikāle, kas paplašinās no divām skaņām pirmajā teikumā (sidiēz–dodiēz) līdz četrām otrajā (ladiēz–sidiēz–dodiēz–rediēz).

Arī klavieres ik frāzes sākumā plašā salikumā izklāsta četrskaņu klasteru, tas tiek pārstāvēts oktāvas robežās augšup vai lejup, turklāt klasteram pirmoreiz parādās alterācija, kas nepieder līdzīgi miksotiskajai skaņkārtai – rebekar, līdz ar to veidojas divi dažādi modi:

- klavierēm – rebekar–mibekar–fadiēz–soldiēz (veseltoņu skaņurinda),
- altiem un čelliem – ladiēz–sidiēz–dodiēz–rediēz (minora tetrahords).

Kopumā posmā no [2] līdz [4] ir piecas fāzes; katru no tām ievada galvenās tēmas impulss un klusters. Dinamikas ziņā ik fāze iesākas *mf* un beidzas *pp*. Attīstības gaitā pieaug faktūras blīvums, nevis dinamika, līdz ar to rodas priekšstats par trim dimensijām: pirmā ietver materiāla izklāstu horizontālē, otrā – vertikālī, trešā – faktūras dziļumu, kas apvieno

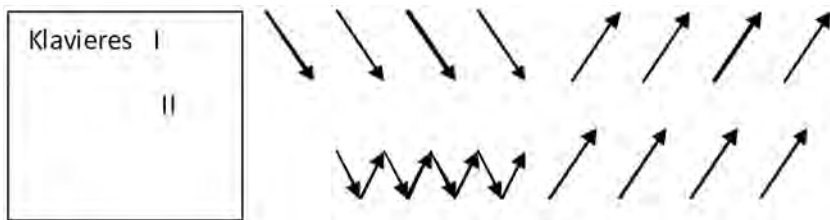
⁶Juris Karlsons intervijā Endijam Renemanim 2008. gada 10. septembrī..

abus iepriekšminētos komponentus. Tādējādi skaņdarbā izpaužas daudzdimensionalitāte.

Paralēli jaunās tēmas izklāstam šajā posmā atsevišķā kontrapunktiskā slānī turpinās arī pirmās tēmas attīstība. Tās sākummotīvs līdz [4] izskan dažādās versijās. Pirmoreiz *Moderato* posmā šis motīvs ir sašaurināts un izklāstīts nevis ceturtdaļās, bet jau sešpadsmitdaļās (stīgu instrumentu partijā – no 6. t. pēc [3]). Nākošreiz (arī stīgu instrumentu partijā – no 10. t. pēc [3]) tas parādās vēžveida variantā. Vēlāk (no 15. t. pēc [3]) motīvs sadalīts divās daļās: veidojas secība, kur sākumvariants 1234 567 mainīts uz 4321 567 (motīva pirmā puse izskan vēžveidā, bet otrā puse nemainās). Pēdējoreiz (19. t. pēc [3]) abas motīva daļas tiek samainītas vietām – 567 1234. Respektīvi, gan motīvu ietvaros, gan starpmotīvu attiecībās komponists izmanto rotācijas principu (plašāk par rotāciju kā sērijtehnikas paņēmieni sk.: *Теория современной композиции*, 2005 : 328). Kopumā vijolpartijā sastopami pieci dažādi impulsi, kuru pamatā ir viena un tā pati tēma, savukārt fonā nemitīgi izturēts veseltoņu skaņkārtas klusters.

Iezīmējas divi pretpoli – stabilitāte un mobilitāte. Proti, abu tēmu iekšējo struktūru modifikācijās atsevišķi momenti ir konstanti un nemainīgi.

No [4] līdz [5] izklāstīta otrās tēmas pirmā variācija: jaunas niansas iegūst faktūra, tembrs un reģistrs. Palielinās balsu skaits, šaurā diapazona tēma tagad skan plašāk, jo tās atkārtotās skaņas tiek reģistrāli pārkrāsotas, līdz ar to izpaužas slēptā polifonija. Šoreiz tēma (četras frāzes) uzticēta abām klavierēm un vibrofonam. To funkcijas var shematiski atainot šādi:



Shēmā attēlotais paņēmieni – tēmas skaņu *izmētāšana* variāciju gaitā oktāvas vai pat divu oktāvu diapazonā – plaši izmantots 20.–21. gadsimta kompozīcijās, tomēr šajā gadījumā priekšplānā izvirzās tieši grafiskais zīmējums. Tas rosina pieņēmumu, ka komponists variācijā pat ielicis īpašu šifru, kas atgādina tautas rakstu simbolus; piemēram, saskatāmas līdzības ar vairākām zīmēm – Dieva zīmi, Laimas zīmi u. c.⁷ Tādējādi izpaužas vēl viens Karlsonam tuvs mūzikas materiāla variēšanas paņēmieni: horizontālām un vertikālām transformācijām pievienots teju vai vizuāli, grafiski tverams faktūras zīmējums. Tas piešķir tēmai nosvērtāku, *svarīgāku* skanējumu un virza kopējo attīstību uz ekspresīvu kulmināciju.

Galvenais tēmas impulss vairs neatkārtojas, palicis vienīgi klusters, kurš tagad skan ne vairs katras frāzes, bet gan tikai ik teikuma sākumā – vertikālā izklāstā klavierpartijā plašā salikumā. Stīgu instrumenti abu teikumu sākumā klasterveidā kā impulsu piesaka nu jau nākošo modu,

⁷Plašāk par tām sk. interneta lapā *Senās latviešu zīmes*: <http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16>

kas sastāv no četrām skaņām – rediēz-mibekar-fadiēz-soldiēz (frīģiskās skaņkārtas tetrahords). No dinamikas viedokļa pirmajā variācijā valda *p*, bet tempa ziņā šis posms ir paātrināts – *poco più mosso*. Tā beigās, [4], izmantots ļoti savdabīgs Āzijas (Ķīnas, Japānas, Korejas) cilmes instruments – koka klucīši (angliski *temple block*, itāļiski *blocchetto del tempiale*), kas savienojumā ar ksilofonu un marimbu sniedz kārtējo impulsu jaunai variācijai.

Otrās tēmas otrā variācija sākas [5]. Tēma izmainās rakstura ziņā, iegūstot vēl drūmāku noskaņu. Tā tiek strukturāli sadalīta, un īsie elementi *izmētāti* pa dažādām stīgu instrumentu – vijoliņu, altu un čellu – partijām. Šīs struktūras nobīdītas arī laikā. Saikni ar tēmu ļauj apjaust aizturētās skaņas; savukārt paši tēmas motīvi tiek apvērsti un mainīti vietām. Līdzīgi kā iepriekšējā variācijā, arī šeit katras frāzes sākumā izklāstīts skaņkārtisks klusters, kurš patstāvīgi attīstās. Taču atšķirībā no iepriekšējās variācijas vairs nevar just dalījumu frāzēs. Otrās variācijas beigās kā posma noapaļojums izskan sarežģīti ritmizēts motīvs, kurš tematiski sasaucas ar skaņdarba galvenās tēmas noslēgumu.

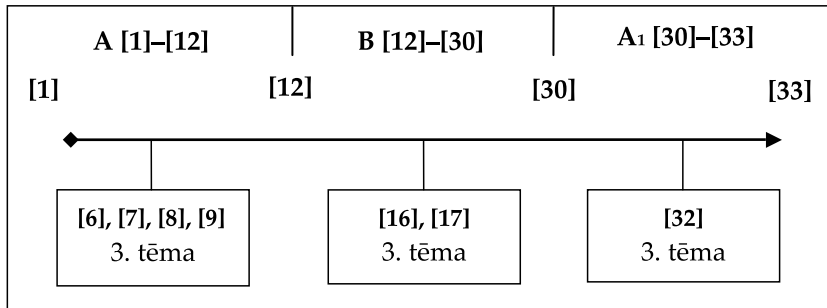
Līdz ar to no [6] varam iezīmēt jauna posma – izstrādājuma – sākšanos. Šeit redzam, kā Karlsons operē ar skaņkārtas īpatnībām, veidojot savdabīgu, daudzkrāsainu skaņējumu. Blakus tembrālajām, skaņkārtiskajām transformācijām un pārveidiem, kas saistīti ar otrās tēmas galveno materiālu, variēts un smalki izstrādāts arī cits materiāls vai atšķirīgi elementi – klasteri, modi, skaņkārtas. Pēc paša komponista teiktā, skaņdarbam ir viena pamatintonācija.⁸ Arī šajā posmā redzam, ka no tās atvasināta pat otrā tēma. No sākotnēji lūdzošas, nedaudz trauslas tā kļuvusi par kareivīgu un pašpārliecinātu, un šādu iespaidu paspilgtina ritmizētais, sinkopētais variācijas nobeigums ar timpānu skaņējumu.

[6] sākas abu klavieru soloposms. Šeit saskatāmi pieci patstāvīgi motīvi, no kuriem tiek izveidotas un dažādi variētas frāzes:

- līdiski miksolīdiskās skaņkārtas gamma (kā impulss divu pirmo frāžu sākumam);
- otrās tēmas motīvs, kas izskan pirmo, pēc tam otro klavieru partijā (tas veido it kā savdabīgu variāciju turpinājumu);
- motīvs, kurš intonatīvi sasaucas ar skaņdarba pamattēmu. Tas pirmoreiz parādās posma sākumā, vēlāk paralēli otrās tēmas motīvam divreiz izklāstīts vēžveida variantā, pēc tam atkal atsevišķi vēžveidā;
- ceturtais un piektais motīvs balstās uz sekvencēšanu. Atšķirība starp tiem izpaužas faktūras jomā. Ceturtais motīvs ieturēts akordos, piektais sasaucas ar jau iepriekš dzirdēto ritmformulu, un tajā lielāka loma ir linearitātei. Katrs no šiem motīviem ietver polifonus paņēmienus. Abi kopā tie veido jauna rakstura patstāvīgu tēmu, kurai ir liela nozīme skaņdarba attīstības gaitā, tāpēc iezīmēsimo to kā skaņdarba trešo tēmu:

3. piemērs

Koncerta simfonijas **trešā tēma**, atšķirībā no abām iepriekšējām, izceļas ar spilgtu iekšējo būtību, ar romantisku lirismu. Tai piemīt siltums un cilvēciskums, kas kontrastē līdzšinējam skanējumam. Jaunajai tēmai ir svarīga loma formveidē. Tā apliecina dramaturģisku saikni, arku starp daļām.



Interesanti, ka trešās tēmas sākummotīvs bieži parādās arī daudzu posmu noslēgumā. Līdz ar to saskatāmas rondo formas iezīmes, kur šī tēma pilda refrēna funkciju.

Vienlaikus, attēlojot faktūru grafiski (vizuāli), redzam, ka abas klavieres savstarpējā mijā nevis kontrastē, bet veido vienotu slāni. Balstoties uz vienu un to pašu materiālu, šeit norit nemitīgas *mikrovariācijas*.

Turpmāk līdz pat [12] iepriekš aplūkotie ritma un faktūras elementi tiek dažādi attīstīti, turklāt prioritāte ir polifonai variēšanai. Vienlaikus motīvi apvienojas, taču saglabā sākotnējās atšķirības gan skaņas krāsainībā un ritmā, gan raksturā. Izskan arī aleatora (*ad libitum*) virkne trīsdesmitdivdaļu, kas īpatnējā veidā izrakstītas, daļēji ierobežojot interpreta brīvību.

Raugoties uz nošu materiālu, varam secināt: variēts ne tikai atsevišķu motīvu kopums, bet arī to izkārtojums. Ļoti uzskatāmi tas izpaužas klavierpartijās. Minēšu dažus raksturīgākos paņēmienus.

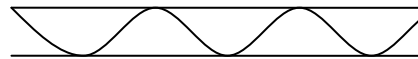
- Viens nošu materiāls tiek sadalīts starp diviem instrumentiem. Tas spilgti redzams no [4] līdz [5].

4. piemērs

4 Poco più mosso



Pirmās klavieres
Otrās klavieres



- Nošu materiāls variētā veidā izklāstīts pamīšus divu instrumentu partijās – to vērojam no [6] līdz [7].

Pirmās klavieres
Otrās klavieres



- Abi instrumenti variē dažādus nošu materiālus un *apmainās* ar tiem: šis paņēmieni izpaužas posmā no [8] līdz [9].

Pirmās klavieres
Otrās klavieres



Šāda veida piemēru *Koncertā simfonijā* ir ļoti daudz. Tie pierāda, ka komponists neizceļ abu klavieru atšķirību un patstāvību – kā galvenais *soloinstrumenti* uztverams tieši to tandēms.

Skaņdarba pirmā daļa ir visai neordināra: to apliecina kaut vai pats sākums, kur orķestri tembrofakturālā plāksnē prezentē tikai viens instruments (timpāni). Klavieres sākumā papildina orķestri, jo priekšplānā neviens instruments neizvirzās (klavieru solo loma spilgti parādās vienīgi [4]). Komponists veido instrumentu grupas, kuras veic atsevišķa slāņa funkciju (sitaminstrumenti kopā ar klavierēm, sfīgu instrumenti u. c.). Līdz ar to rodas īpatnēji kontrapunkti, uz kuriem savukārt uzslāņojas citi. Polifonijai ir liela nozīme, tā ir ārkārtīgi aktīva un daudzveidīga – kontrapunktē gan balsis (līnijas), gan slāņi, izmantota kā imitācijtehnika, tā kontrastu polifonija. Variēšana norit ne tikai viena slāņa robežās, bet arī starpslāņu attiecībās.

Pirmās daļas formveidē priekšplānā izvirzās trijdaļuzbūve, ko prezentē skaņdarba trīs galvenās tēmas. Bet paralēli vērojama izteikta tematiskā materiāla variēšana, kā arī polifona attīstība; šajā gadījumā tā tomēr saistīta vairāk ar kompozīcijas tehniku, nevis formas kopējo veidolu.

- otro un trešoreiz tēmai parādoties, mainījies ne vien klastera pārveids, bet arī pats klusters skaņu sastāva ziņā.

Izmantoti visi balssvirzes veidi – visspilgtāk tas redzams koka klucīšu partijā:

6. piemērs

- pirmās un otrās klavieres – šis slānis līdz [14] veido intermēdijas starp tēmām;
- stīgu instrumenti (dažādos salikumos – alti, čelli un kontrabasi). Līdzās tēmai iezīmējas aleators kvadrāts līdiski miksolīdiskajā skaņkārtā, savukārt katrā nākošajā izklāstā tas skaņu sastāva ziņā atšķiras. Šim slānim ir vairāk foniska nozīme: lai gan tas ieturēts *ff* dinamikā, tomēr picikato artikulācijas dēļ kopējā faktūras kontekstā tikai nojaušams, nevis skaidri saklausāms;
- kontrabasu *divisi* – skaņkārtiskās struktūras polifons izklāsts. Centrālā skaņa ir dodiēz, no tās viena līnija tiecas augšup (dodiēz–rediēz–mibekar–fadiēz), savukārt otra lejup, arī kvartas apjomā (dodiēz–sidiēz–ladiēz–soldiēz). Izmantotas visas septiņas skaņkārtas skaņas; tās izklāstītas savveida paplašinājumā, pretēji aleatorajam slānim, kurā visas skaņas atkārtojas vairākkārt. Šis faktūras izkārtojums ekspozīcijā sastopams tikai vienreiz – tēmas pirmā izklāsta ietvaros.

Katrs no slāņiem ir ļoti patstāvīgs, bet visi kopā tie veido vienotu faktūru.

No [14] līdz [15] atkārtoti tiek eksponēta tēma – šoreiz tikai solo-instrumentu (klavieru) partijā. To var uzskatīt arī par otro ekspozīciju, *atbalsi* no klasisko koncertu sonātes formas, kur orķestra un solo-instrumentu ekspozīcijas bija tembrāli nodalītas. Tēma izskan divreiz, otrreiz vēžveidā. Taču līdztekus vairs neparādās pirmais pretsalikums (tā vietā izklāstīts jauns intonatīvais materiāls), un tēma netiek pārstaģta (rediēz–rediēz).

Izstrādājums, atbilstoši tradīcijai, sastāv no vairākiem posmiem:

- 1) no [15] līdz [18],
- 2) no [18] līdz [21],
- 3) no [21] līdz [24],
- 4) no [24] līdz [28].

Pirmais posms iedalās divās fāzēs, kuras veidotas pēc viena principa. Pirmā fāze – no [15] līdz [17] – sākas ar sitaminstrumentu (ksilofons, marimba, vibrofons, tomtoms) un čelestas spēli. Šie tembri kopā iezīmē vienotu slāni, daudzās partijās valda aleatorika; tēma (no fadiēz), kas uzticēta ksilofonam, vēlāk tiek saskaldīta – dots nepilns izklāsts vēžveidā (arī no fadiēz). Līdzās šim slānim, tāpat kā ekspozīcijā, pastāv vēl citi: klavierpartijā skan iepriekšējais materiāls, t. i., intermēdijas starp tēmu izklāstiem, turpretī stīgu instrumentu grupa it kā samainījusies vietām ar sitaminstrumentiem, veidojot iestarpinājumus akordu faktūrā paralēli tēmas izklāstam. Pirmās fāzes nobeigumā, [16], parādās klavieru solomateriāls, kurš veido arku ar jau iepriekš skaņdarbā eksponēto trešo tēmu (no [6] līdz [7]).

Otrā fāze, [17], ir radniecīga pirmajai; to ievada līdzīgs faktūras slānis, bet tēmu (no fadiēz) vairs reprezentē pavisam neliels posms. Aleatoro kvadrātu šoreiz atskaņo tikai tomtoms, kamēr pārējo instrumentu partijās vērojama ritma diminuīcija. Fāzes noslēgumā atkal parādās jau iepriekš dzirdētais klavieru solomateriāls.

Viss pirmais posms ir savveida saspēle starp orķestri un soloinstrumentiem: veidojas raksturu cīņa, kurā aso, stūraino fūgas tēmu nomaina un posma beigās gandrīz *iznīcina* žēlabains sekvencēts motīvs (skaņdarba trešā tēma); respektīvi, jaunas instrumentācijas un saīsinājuma dēļ fūgas tēma zaudē savu intensitāti un svarīgumu.

Otrajā posmā, no [18], tiek variēta skaņdarba otrā tēma, kura šeit izmainīta un atpazīstama tikai pēc kopējās noskaņas un atsevišķām intonācijām. Līdz [20] tā izklāstīta četrreiz. Stīgu instrumentu grupas un klavieru mija rada asociācijas ar *concerto grosso* faktūras kontrastiem. Veidojas četras variācijas, turklāt trešajā un ceturtajā no tām izmantota ritma diminuīcija (sākotnējo ceturtdaļu pulsu nomaina astotdaļas). Interesanti, ka viens materiāls visā tēmas variāciju gaitā nemitīgi pārvietojas no viena instrumenta uz otru vai no viena reģistra uz citu. Variācijās tēma pakļauta dažāda veida sarežģītām permutācijām. No [20] līdz [21] ieskanas iepriekšējā posma atbalss, kuras pamatā ir pirmās tēmas materiāls. Tas kļūst arī par saikni uz nākošo posmu.

Trešais fūgas izstrādājuma posms iedalāms divās fāzēs. Redzami trīs slāņi, un katram no tiem ir sava nozīme:

- 1) skaņdarba pirmā tēma, t. i., fūgas tēma, kura fāzes gaitā izklāstīta dažādos reģistros un no divām skaņām (sibemol, fadiēz) klavierpartijās.

Kopā ar tēmu šeit atgriežas arī pretsalikums, kurš nu jau ir savādāks nekā fūgas ekspozīcijā (7. piemērs);

2) līdzās pirmajai tēmai stīgu instrumentu basu partijās draudoši izskan tai pretnostatīta otrā tēma. Tā atgādina par abu tēmu nemītīgo cīņu (8. piemērs);

3) grafiski ļoti interesants ir pavadījuma slānis, kurš arī veido savdabīgu rakstu (9. piemērs).

7. piemērs (skaņdarba pirmā tēma fūgas izstrādājumā)

21

Piano I

pp

21

Violini I
divisi
a 3

pp

Violini II
divisi
a 3

pp

Contrabassi

mp → *pp*

mp → *pp*

mp

9. piemērs (skaņdarba pirmās un otrās tēmas pretstats fūgas izstrādājumā kopā ar pavadījuma slāni)

The first system of the musical score features the following elements:

- Piano I:** Treble and bass clefs, with a melodic line in the treble and a supporting line in the bass.
- Piano II:** Treble and bass clefs, featuring a prominent triplet figure in the treble.
- Violini I & II, Viols, Violoncēli, Contrabassi:** These instruments play a similar rhythmic pattern, often marked with *sf* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano).
- Dynamic markings:** *mp*, *pp*, and *sf* are used throughout the system to indicate volume changes.

154

The second system continues the musical score with the following elements:

- Piano I & II:** Similar to the first system, with Piano II maintaining its triplet figure.
- Violini I & II, Viols, Violoncēli, Contrabassi:** These instruments continue their rhythmic accompaniment, with dynamic markings like *pp* and *mp*.
- Dynamic markings:** *pp* and *mp* are used to indicate the dynamic level of the instruments.

Arī 9. piemēra grafiskajā rakstā saskatāmas simboliskas iezīmes. Divus dažāda rakstura balsu zīmējumus var skaidrot kā divus dažādus tēlus (gaisma un tumša). Pat vizuāli otrais ir daudz saraustītāks un līdz ar to palielina spriedzes izjūtu. Posmā no [22] akords vairs netiek tverts horizontāli, tas izklāstīts vertikāli. Interesanti, ka arī šeit parādās kāds simbols: akords septiņreiz (paralēles ar nedēļas dienu skaitu) atkārtots, līdz iestājas nākošā fāze. Balsu izkārtojumā atkal saskatāma saikne ar dažādām rakstu zīmēm.⁹

⁹ Plašāk par tām sk. interneta lapā *Senās latviešu zīmes*: <http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16>

Otrajā fāzē paliek vienīgi pirmais slānis ar fūgas tēmu un izmainīto pretsalikumu. Tēma skan stīgu instrumentu partijās un, līdzīgi kā pirmajā fāzē klavierpartijās, izklāstīta dažādos reģistros no tām pašām skaņām (sibemol, fadiēz).

Izstrādājuma ceturtais un reizē pēdējais posms, no [24], parāda, cik daudzveidīgi komponists rīkojas ar faktūras slāņiem. Šeit katrs iepriekšējais izstrādājuma posms kļūst par atsevišķu slāni, tādējādi iezīmējas summējuma princips. Interesanti, ka slāņi izkārtoti lineāri, tie praktiski nedublējas. Notiek savveida cīņa starp trim dažādiem raksturiem. Visi mūzikas elementi (intonatīvā sfēra, ritms, tembrs, dinamika, faktūra) saasināti ar tendenci uz lielāku nenoturību un spriedzi. Posma funkcija ir sagatavot skaņdarba galveno kulmināciju, t. i., fūgas reprīzi. Patstāvīgu attīstību gūst trīs atsevišķi slāņi:

- sitaminstrumentu grupas slānis, kurš izriet no fūgas izstrādājuma pirmā posma, [15];
- slānis, kurš veido paralēles ar fūgas izstrādājuma otro posmu, no [18]. Tā pamatā ir skaņdarba otrā tēma, kas attīstības gaitā transformējas līdz pat tvērumam akordu faktūrā;
- slānis, kurš sasauca ar fūgas izstrādājuma trešo posmu, no [21]. Pirmās tēmas materiāls šeit izmainās. Tas izkārtots grafiski izteiksmīgi – stīgu instrumenti iestājas kanoniski ar ceturtdaļas nobīdi. Tēma (soldiēz) uz beigām it kā apraujas – šādu iespaidu rada sinkopētais noslēgums. Otrreiz parādoties šim slānim, tēma izklāstīta inversijā no solbemol.

Posmu noslēdz trešā tēma; tā izskan gan klavierpartijās, gan orķestrī kā izmisīgs sauciens pēc palīdzības. Cilvēciskais elements, jūtas un dvēsele grib pārtraukt mūžīgo cīņu starp gaismu un tumsu.

Reprīze

Kā jau minēts, fūgas reprīze kļūst arī par skaņdarba kulmināciju. Tēma beidzot, līdzīgi kā fūgas ekspozīcijā, izskan no rediēz, un šis pavērsiens precīzi iezīmē bijušā atgriešanos. Tēmas izklāsts sniegts stretā stīgu instrumentiem, kas sadalīti trīs balsīs – tas ļoti raksturīgi fūgai. Neparasti, ka šeit priekšplānā izvirzās nevis fūgas tēma, bet gan skaņdarba otrā tēma, kura parādās vienlaikus ar pamattēmu. Tā izskan klavierpartijās, plašā un smagnējā akordu faktūrā. Daļēji saglabāts arī pirmais pretsalikums, tādējādi paralēli otrajai tēmai klavierpartijās kā cits slānis parādās visas divpadsmit skaņas, bet nu jau savādākā secībā nekā ekspozīcijā.

Pirmoreiz abas tēmas pilnībā izklāstītas vienlaikus. Vēlāk pievienojas sitaminstrumentu grupa, bet otrreiz tēmas skan nepilnā veidā. Klavierpartijās vērojams interesants materiāla izkārtojums, kuru grafiski var attēlot šādi:

Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu... Grūti nodalīt, kura tad no šīm tēmām simbolizē gaismu, kura tumsu. Tās nemitīgā cīņā gan kontrastē, gan papildina viena otru. Visas trīs tēmas atšķiras ne tikai rakstura, uzbūves un intonatīvā materiāla ziņā, bet arī pēc izcelsmes, nozīmes, un tās raisa asociācijas ar vairākām mūzikas, filozofijas, vēstures sfērām; to apliecina dažādu paņēmienu, tai skaitā simbolu, izmantojums.

Aplūkojot *Koncertu simfoniju* pianisma rakursā, izcelšu vairākus aspektus, kas, manuprāt, ir svarīgākie no interpretācijas viedokļa.

Klavierpartijas pianistiskā ziņā veidotas ļoti konstruktīvi: katrā atsevišķā posmā izmantots savs specifisks spēles tehnikas paņēmiens. Iezīmējas arī veseli bloki, kas balstīti uz vienu paņēmienu. Gandrīz visos aleatorajos posmos (piemēram, no [8]) dominē *sikā* tehnika; ir posmi, kuros saskatāma tikai oktāvu tehnika (piemēram, [4]) vai akordu tehnika (piemēram, [28]), melodijas vai tēmas vienbalsīgs izklāsts (piemēram, [1]). Taču sastopama arī dažādu, turklāt kontrastējošu tehnikas paņēmienu sintēze: piemēram, [6] un [11] redzam visu iepriekšminēto paņēmienu mijiedarbi, līdz ar to varam secināt, ka vislielākā pianisma līdzekļu daudzveidība valda tieši klavieru soloposmos. Kopumā klavierpartijas rakstfītas pianistiski ērti, tāpēc interpretācijas problēmas koncentrējas citā sfērā: ansambļa saspēlē gan starp abām klavierēm, gan klavierēm un orķestri (grūtības sagādā ne tikai biežā taktmēru maiņa, bet jo īpaši posmi, kuros komponists atteicies no taktmēra vispār). Bieži viens materiāls skan abu klavieru partijās gandrīz vienādi, mainīts tikai reģistrs. Interesanti, ka savā ziņā līdzīgs princips sastopams Pulenka *Koncertā* divām klavierēm un orķestrim. Tas noteikti atspoguļo žanra specifiku.

Pats Karlsons par svarīgāko *Koncertā simfonijā*, kā jau minēts, atzinis intonāciju, tātad arī interpretam jāpievērš šim aspektam īpaša uzmanība. Skaņdarbā daudzviet pieļaujama interpretācijas brīvība – ne tikai soloposmos, un tas rosina meklēt dažādas krāsas un spēles paņēmienus intonāciju spilgtai atklāsmei. Karlsons arī nenorāda pedalizāciju: to var izraudzīties pats pianists, un šis aspekts spēj būtiski mainīt materiāla raksturu. Šāda brīvība, kas ļauj pianistam prezentēt savu ieceri, savu izpratni par skaņdarba būtību un emocionalitāti, arī ir viens no specifiskākajiem aspektiem *Koncerta simfonijas* interpretācijā. Lai gan materiāls abiem soloinstrumentiem daudzviet ir līdzīgs, tas nekad neskanēs vienādi: vienmēr viena no klavierpartijām būs spilgtāka, emocionālāka, krāsaināka vai kā citādi atšķirīga. Līdz ar to atklājas vēl kāds svarīgs aspekts – dialogs starp soloinstrumentiem.

Skaņdarbam kopumā ir skaidra formas loģika (ar kulmināciju *zelta griezumā* punktā) un struktūra, tomēr vienlaikus tas pieļauj dažādu traktējumu. Divējādība izpaužas ceļā no kompozīcijas līdz tās atskaņojumam: sākot no žanra un formveides un beidzot ar intonāciju, interpreta spēles manieri. Tāpat arī – laikā, mitoloģijā un simbolikā.

THE EXPRESSION OF COMPOSITION TECHNIQUE AND SPECIFIC FEATURES OF PIANO PLAYING IN THE *CONCERTO SYMPHONY* FOR TWO PIANOS AND ORCHESTRA BY JURIS KARLSONS

Endijs Renemanis

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The article examines the *Concerto Symphony* for two pianos and orchestra by Juris Karlsons. Exactly this piece was chosen on purpose, as the concerto is the most grand-scale and the only work in the contemporary Latvian piano music written for two pianos and orchestra. It is also an excellent example of contemporary compositional technique and method. More and more frequently composers want to find something fresh in their music, new and never used before means of language expression, though the basis remains within already known, approved standards. But the main basis of music – the sound – is always offered using more surprising means. Due to it, definite aspects are separated in the article, which are connected not only with the Latvian composition of the 21st century but also the musical tendencies of other countries.

The definition of music itself (music is the art of sound expressed in time) implies that music comprises two definite spheres – unlimited range of sound and time (with corresponding priorities, knowledge, technology and other distinctive features) with which each historical era is operating. It shows in the structure of the composition, technique of composition, usage of timbers, ensemble cooperation of solo instruments both with each other and the orchestra etc.

In order to explain the above-mentioned more precisely, the article emphasizes different positions of research, which reflect the main tendencies in the course of music development. One of the central angles of the article is the analysis of the composition, in the process of which several very important technical principles of contemporary music are crystallized, and especially the compositions by Karlsons:

- Characterization of thematism and images (the basis of it Laodzi utterance: *The world eternally passes between the light and darkness...*);
- Intonation as one of the most important parameters for the composer – its developments with methods of compositional technique (polyphony, variation, timbre re-coloring etc.), offered in original way;
- Sound-range, tonality and modes. Synthesis and differentiation;
- Deliberate and unconscious symbolism, coding and its expression in the composition (both graphically and intonationally);

- The role of polyphony in the piece of music, its unification with other techniques of composition;
- The dimensionality of music (factually – through relations of the horizontal, vertical and depth, imagination – between the living, dead and eternal);
- Form and its peculiarities: the synthesis of all main forms, characteristic cyclic features;
- The aspect of pianism in *Concerto Symphony*, its specific features and basic tendencies.

This is only one composition by Karlsons, but it reveals everything characteristic to the composer, close and understandable, also in his other compositions thus practically claiming the category of the peculiarity of style.

Literatūra

Boitmane, Agnese. *Jura Karlsona simfoniskās mūzikas stilistika* / Bakalaura darbs (glabājas JVLMA). Rīga, 1998

Lūsiņa, Inese. *Juris Karlsons* / Anotācija skaņuplatei *Juris Karlsons*. Rīga: RiTonis, [1991], C10 31929-31930 005

Zemzare, Ingrīda; Pupa, Guntars. *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 2000

Теория современной композиции / Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 2005

Холопова, Валентина. *Музыкальный тематизм*. Москва: Музыка, 1983

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

Interneta avoti

Mistika ⇒ *Sava Ceļa izvēle*. 20.09.2008. <<http://news.frut.lv/lv/scitech/mystic/>>

Senās latviešu zīmes. 20.09.2010. <<http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16>>

Citi avoti

Karlsons, Juris. Saruna ar Endiju Renemani 2008. gada 10. septembrī / Diktofona sarunas atšifrējums raksta autora privātarhīvā

Skaņkopa ir skaņaugstumu apkopojums lielākā grupā (*collection*) – no divām līdz divpadsmit skaņām. Šajā grupēšanā netiek ņemta vērā skaņaugstumu piederība vertikālajai vai horizontālajai dimensijai. Proti, skaņkops var izpausties gan akordos, gan līnijās, gan jaukta tipa secībās, itin bieži tās tiek arī savstarpēji salīdzinātas. Noskaidrosim dažus konceptuālus skaņkopu teorijas aspektus jeb aksiomas, kuras būtu jāiepazīst pirms konkrētu piemēru analīzes.

1. Oktāvu līdzvērtība (*octave equivalency*) – analizējot mūziku ar skaņkopu teorijas palīdzību, reģistrs netiek ņemts vērā: piemēram, skaņas la pirmajā un otrajā oktāvā uztveramas kā konceptuāli līdzvērtīgas. Tās ir dažādas skaņas, bet viena un tā pati skaņaugstumu klase.
2. Enharmoniskā līdzvērtība (*enharmonic equivalency*) – izmantota tradicionālā pustoņu temperācija un netiek atšķirtas enharmoniski vienādas skaņas: piemēram, sibemol ir identisks ladiēz.
3. Skaņaugstumu klase (*pitch class*) – katram skaņaugstumam atbilst skaitlis, kuru sauc par klasi: do **0**, dodīēz **1**, re **2**, redīēz **3**, mi **4**, fa **5**, fadiēz **6**, sol **7**, soldiēz **8**, la **9**, ladiēz **10**, si **11**.

Eksistē arī analīzes veids, kurā 0. klase tiek piešķirta pirmajam analizējamajam augstumam, taču savos skaņkopu teorijas skaidrojumos šo versiju neizmantošu. Elens Forte (Forte, 1977) nodala divus skaņaugstuma pieraksta variantus – tradicionālo, kas veidojas uz līnijkopām (*staff*), un skaitlisko (*integer*).

1. piemērs



4. Intervālu klase (*interval class*). Tā kā tiek ievērots oktāvu līdzvērtības princips un meklēts isākais ceļš starp divām skaņaugstumu klasēm, nav arī atšķirību starp inversijā vienādiem intervāliem, respektīvi, apvērsumiem. Tādējādi skaņkopu teorijā lieto sešas intervālu klases, jo m 2 inversijā ir vienāda ar l 7, l 2 ar m 7 utt. Līdzīgi kā skaņaugstumi, intervālu klases tiek apzīmētas ar skaitļiem

1 (m 2, l 7)

2 (l 2, m 7)

3 (m 3, l 6)

4 (l 3, m 6)

5 (t 4, t 5)

6 (pl 4, pm 5)

5. Skaņaugstumu kopa (*pitch class set*) teorētiski ir vienas līdz divpadsmit skaņu apkopojums, taču praksē viens vai divi augstumi, kā arī divpadsmit skaņu rinda pašsaprotamu iemeslu dēļ ir ārpus skaņkopu teorijas interešu loka. Kopas var izkārtot pēc šādiem principiem:
- normālformā** (*normal form*) – iespējami šaurākais salikums: plašākajam intervālam jāatrodas starp pirmo un pēdējo skaņu, piemēram, kopas [2, 8, 10] normālforma būtu [8, 10, 2]. Dažkārt iespējami vairāki varianti elementu izkārtojumā; piemēram, [0, 5, 6] varētu izkārtot kā [0, 1, 6], jo abi šie ir varianti ir normālformā;
 - pirmformā** (*prime form*) – normālformas izklāsts no 0 (skaņas do); piemēram, [8, 10, 2] pirmformā būtu [0, 2, 6]. Cits piemērs: pirmforma no [0, 5, 6] būtu [0, 1, 6]. Šis piemērs ir t. s. **Fortes pirmforma**, kuras ietvaros par identiskām uzskata parasto un inversijas formu. Katrai skaņkopai jāsameklē tās inversija, abas skaņkopas tiek savstarpēji salīdzinātas, un kā pirmforma izraudzīta tā, kurai ir šaurāki intervāli kopas sākumā. Fortes ideja par pirmformas un inversijas konceptuālu līdzvērtību ir raisījusi vienu no asākajām polemikām skaņkopu teorijas sakarā. Starp būtiskākajām šīs pieejas radītajām problēmām var minēt, piemēram, to, ka mažora un minora trijskanis atbilstoši Fortes teorijas principiem ir vienādas skaņkopas, jo [0, 4, 7] (intervāli 4, 3) inversijā kļūst par [0, 3, 7] (intervāli 3, 4).
6. Attiecībā uz skaņaugstumu klašu izkārtojumu jānodala *secības* (*ordered*) un *neseccības* (*unordered*) skaņkopas. Lai salīdzinātu dažādu skaņkopu savstarpējās attiecības, elementu izkārtojuma secība atsevišķos gadījumos var būt ļoti svarīga. Tādēļ ir jābūt iespējai atgriezties pie sākotnējās secības – t. s. **normālseccības**. Skaņkopas elementu pārvietošanu dēvē par **permutāciju**, savukārt iespējamās permutāciju daudzumus apzīmē kā **n-faktoru** (eksistē arī citi termini un likumi, kas skar skaņkopu elementu izkārtojumu, taču šī raksta ietvaros analizētajam materiālam pietiks ar iepriekšminētajām aksiomām).
7. Intervāliskais vektors (*interval vector*) norāda uz katras intervālu klases klātesamību konkrētā skaņkopā. Lai to noskaidrotu, nepieciešams precizēt intervālus starp visām kopas skaņaugstuma klasēm. Piemēram, kopā [0, 1, 5, 7] intervāliskais vektors tiek aprēķināts šādi:
- intervālu klases no 0 – vektors ir 1, 5, 5 (jo $7=5$);
 - intervālu klases no 1 – vektors ir 4, 6 (intervāls starp 0 un 1 jau ietverts, aprēķinot intervālus no 0);
 - intervālu klases no 5 – vektors ir 2.

Summējot šo informāciju, konstatējam, ka

- intervālu klase (turpmāk i. k.) 1 (m 2, l 7) šajā kopā ir reprezentēta vienreiz,
- i. k. 2 (l 2, m 7) vienreiz,
- i. k. 3 (m 3, l 6) nav reprezentēta,
- i. k. 4 (l 3, m 6) vienreiz,
- i. k. 5 (t 4, t 5) divreiz,
- i. k. 6 (pm 5) arī vienreiz.

Intervāliskais vektors skaņkopai [0, 1, 5, 7] tātad ir <110121>.

Elens Forte piedāvā īpašu formulu, lai noteiktu intervālu daudzumu skaņkopā:

| Pamatskaitlis (skaņu skaits skaņkopā) | Intervālu skaits |
|---|-------------------------|
| 1 | 0 |
| 2 | 0+1 |
| 3 | 0+1+2 |
| 4 | 0+1+2+3 |
| 5 | 0+1+2+3+4 utt. |

Kopējo intervālu daudzumu skaņkopā var aprēķināt ar formulu $(x^2-x):2$, kurā x ir skaņu skaits skaņkopā.

8. Elens Forte izveidojis visu iespējamo skaņkopu tabulu un pievienojis katrai no tām numuru, ko veido divi skaitļi: pirmais jeb pamatskaitlis (*cardinal*) norāda uz skaņu skaitu skaņkopā; otrais jeb kārtas skaitlis (*ordinal*) – uz skaņkopas pirmformas vietu visu skaņkopu sarakstā.

2. Skaņkopu attiecības un transformācijas

Iepriekšējā sadaļā tika skaidrotas skaņkopu teorijas pamataksiomas un atsevišķas skaņkopas iekšējās uzbūves principi. Savukārt šajā rubrikā pievērsīsimies transformāciju un dažādu skaņkopu attiecību problēmikai. Tuvākā radniecībā ir inversijas veidā un transpozicionāli saistītas skaņkopas.

Transpozīcija

Par transpozicionāli saistītām skaņkopām sauc tās, kuru normālformas savstarpēji ir transpozīcijas attiecībās, tādējādi to pirmformas ir vienādas. Transpozicionāla vienādība starp skaņkopām tiek apzīmētas šādi (pieņemot, ka divas salīdzināmās skaņkopas pierakstītas kā A un B): $B=T(A, ?)$ – transpozīcijas klase. Lai apzīmētu transpozīcijas indeksu, izmantojami tikai pozitīvie skaitļi: piemēram, transpozīcija l 2 lejup tiks apzīmēta ar skaitli 10 (kā m 7 augšup).

2. piemērs

A [7, 6, 0, 8, 2], normālforma un pirmforma [0, 2, 6, 7, 8]

B [4, 11, 9, 3, 5], normālforma [9, 11, 3, 4, 5], pirmforma [0, 2, 6, 7, 8]

A = B [T, 9]

Inversija

Par inversijas veidā saistītām skaņkopām sauc tās, kuru pirmformas ir apvērstā veidā identiskas viena otrai. Inversijas veidā saistītas (un netrānsponētas) skaņkopas tiek apzīmētas kā $B=I(A)$.

Biežāk sastopama vienlaicīga inversijas un transpozīcijas attiecība pret oriģinālo skaņkopu. Transpozīcijas intervālu starp divām inversijā un transpozīcijā saistītām skaņkopām nosaka šādi – inversijā savstarpēji saistītās skaņaugstumu klases tiek summētas viena ar otru. Ja šo skaitļu summa pārsniedz 11, tad jāievēro pielīdzināšanas princips – $12=0$, $13=1$, $14=2$ utt.

3. piemērs

A [0, 2, 5, 7, 8]

B [1, 2, 4, 7, 9]

B = T [I(A), 9]

Z-attiecības (Z-relations)

Tās ir attiecības starp dažādām skaņkopām, kurām ir vienāds intervāliskais vektors, bet nav inversijas vai transpozīcijas attiecību vienai ar otru. Analizējot 20. gadsimta klasiķu Čārlza Aivsa un Antona Vēberna skaņdarbus, Forte secina, ka šādā veidā saistītas skaņkopas ir iekšēji radniecīgas un bieži tiek izmantotas funkcionāli līdzīgās skaņdarba vietās. Kopumā Z-attiecības aptver 19 skaņkopu pārus:

- vienu četrskāņu pāri – 4-Z15 [0, 1, 4, 6] un 4-Z29 [0, 1, 3, 7]: abas šīs skaņkopas iekļauj visus intervālus <111111>,
- trīs piecskāņu pārus,
- divpadsmit sešskāņu pārus.

Šveices komponists Hanspēters Kiburcs skaņdarbā *Cells* harmoniju balsta uz abām četrskāņu kopām:

4. piemērs

4 - Z15 [0, 1, 4, 6]

4 - Z29 [0, 1, 3, 7]

Invariantu jēdziens

Invarianti ir dažādām skaņkopām kopīgās skaņaugstumu klases. Neatkarīgi no tā, vai nākošā skaņkopa ir transpozīcijas vai inversijas attiecībās ar iepriekšējo, vai tai ir pilnīgi cita intervāliskā struktūra, tieši invarianti palīdz radīt kontinuitāti, harmoniskās attīstības dabisku plūdumu.

Jaunākajā mūzikā (Lindbergs, Kiburcs) invarianti ļoti bieži izmantoti analogiski akorda pielīdzināšanai modulācijas procesā klasiskajā harmonijā: kopīgās skaņas, vienojot divas skaņkopas, funkcionāli maina savu vietu tajās.

5. piemērs

A [0, 2, 5, 7, 8] B [5, 7, 10, 0, 1]

invarianti 0, 5, 7

Subkopas un superkopas

Šo terminu pamatā ir *ietvēruma attiecības* – subkopa ir lielākas kopas sastāvdaļa, un otrādi: lielāko kopu (attiecībā pret kādu mazāku) dēvē par superkopu. Subkopu un superkopu mijiedarbe var gūt ļoti svarīgu nozīmi mūzikas attīstības un variēšanas procesā.

Runājot par Antona Vēberna pirmo miniatūru no Pieciem skaņdarbiem stīgu kvartetam op. 5, Elens Forte atzīmē vairākas materiāla harmonisko identitāti veidojošas skaņkopas – tetrahordus 4-7 [0, 1, 4, 5] un 4-3 [0, 1, 3, 4] un heksakordu 6-Z13 [0, 1, 3, 4, 6, 7] (4-3 ir 6-Z13 subkopa). Interesanti, ka šīs skaņkopas Vēberna kompozīcijā ir skaņaugstumu resurss gan galvenajai, gan blakus partijai.

6. piemērs (Antons Vēberns: Pieci skaņdarbi op. 5 nr. 1; ievads un galvenās partijas sākums)

Heflig Bewegt Tempo I (♩ = ca 100)

Violin I: pizz., col legno, arco, ff, f

Violin II: col legno, pizz., ff, f

Viola: pizz., col legno, pizz., ff, f

Violoncello: col legno, ff, ff, f

Viena no skaņkopām, 4-7 [0, 1, 3, 4], vertikāli sadalīta starp balsīm jau ievadā (1. takts un 2. takts pirmā ceturtdaļa) pirms galvenās tēmas iestāšanās, savukārt tās transponētais variants [3, 4, 7, 8] izklāstīts pirmās vijoles spēlētās tēmas melodiskajā līnijā no otrās skaņas (2. takts otrā un trešā ceturtdaļa). 6-Z13 veidojas starp melodijas septiņām skaņām, izlaižot soldīez.

Galvenajā partijā abas skaņkopas ir ieslēptas vijoles spēlētājā melodiskajā līnijā, turpretī blakuspartijā tās ir sadalītas pa balsīm – 4-7 altam un 4-3 čellam. Interesanti, ka skaņkopa 4-7 ir tajā pašā transpozīcijā, kāda tā bija galvenajā tēmā.

7. piemērs (Antons Vēberns: Pieci skaņdarbi op. 5 nr. 1: blakus partijas sākums)

Etwas ruhiger Tempo II (♩ = ca 88)

Hanspētera Kiburca skaņdarbā *Cells* skaņkopas izmantotas, lai nodrošinātu komponista izstrādāto skaņu lauku (parasti desmit, vienpadsmit skaņu) iekšējās motīvu sakarības. Aprobežojšanās tikai ar divām skaņkopām, 4-Z15 [0, 1, 4, 6] un 4-Z29 [0, 1, 3, 7], piešķir skaniskajam materiālam integritāti; šīs skaņkopas funkcionē drīzāk kā strukturāla *saistviela*, nekā analītiski, ar dzirdi uztveramas harmoniskās vienības.

Varētu rasties jautājums: ja plašāku harmonisko lauku (desmit, vienpadsmit skaņas) konstruē no četrskāņu skaņkopām, ar ko šī koncepcija fundamentāli atšķiras no Vēberna sēriju konstrukcijām, kurās transponēti trīs, četru vai sešu skaņu segmenti aizpilda divpadsmit skaņu lauku? Arī tie būtībā ir perfekti savietojami ar skaņkopu ideju. Atbildi sniedz mūzikas valodas konteksts – Vēbernam sērija visbiežāk izklāstīta kā melodija, nereti polifonā kontrapunktā ar citu šīs melodijas variantu (inversija, vēžveids, vēžveida inversija) pārējās balsīs. Kiburca mūzikā skaņkopas dzirdamas daudz smalkākā, netveramā, teju molekulārā līmenī un visdažādākajos kontekstos – vertikāli sadalītas starp dažādām balsīm, ļoti ātrās pasāžās, netiek ievērots arī sērijtehnikai raksturīgais vienas skaņas neatkārtošāns princips, itin bieži tas pats skaņaugstums dzirdams pat dažādās oktāvās, kas būtu tabu ortodoksālajā sērijtehnikā. Īpaši tiek uzsvērtas invariantu attiecības starp skaņkopām – ļoti bieži kopējā skaņa starp divām skaņkopām kļūst par savienojuma līdzekli.

8. piemērs (Hanspēters Kiburcs, *Cells*)

The image shows a musical score for Hanspēters Kiburcs' 'Cells'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl):** Starts with a trill (tr) and a *pp* dynamic. Later, it plays a *leggiero* passage with dynamics *ppp*, *p*, and *ppp*.
- Oboe (Ob):** Plays a *pp* passage that transitions to *mf*.
- Clarinet in Bb (Cl in Bb):** Plays a *mf* passage that transitions to *mp*.
- Saxophone (Sax):** Plays a *leggiero* passage with dynamics *ppp*, *p*, and *ppp*.
- Musical Record (Mar):** Plays a *mf* passage with the instruction "mittel (Klangfarbe der Klarinette anpassen)".
- Piano (Pno):** Plays a *ppp* passage with the instruction "mit Filzschlägel auf Sate".
- Double Bass (Dob):** Plays a *ppp* passage.
- Violin (Vln):** Starts with *ord.* and *ppp*. Later, it plays passages with dynamics *pp*, *mf*, *mf*, *pp*, *pp*, *mf*, *pp*, and *sf*. It includes the instruction "spitze".
- Viola (Vla):** Plays passages with dynamics *mf*, *pp*, *pp*, *mf*, and *sf*. It includes the instruction "sp".
- Violoncello (Vc):** Plays a *sul D* passage with dynamics *pp*, *pp*, and *pp*. Later, it plays an *ord.* passage with *mp* dynamics.
- Double Bass (Cb):** Plays a *ppp* passage.

Aplūkosim sīkāk nelielu piemēru, kas aptver partitūras 7. un 8. takti: tās izraudzītas, jo sniedz lielisku analītisko skaidrību un spilgti atklāj Kiburcam tuvo stratēģiju. Šajās taktīs dzirdami daudzi divu iepriekš minēto skaņkopu varianti, apskatīsim dažus no tiem:

- 7. taktī vijoles partijā tremolo fa-la un alta partijā figūras si-fa, pēc tam do-fa izveido skaņkopu 4-Z29, TI=0;
- divi vienādi skaņkopas 4-Z29 varianti (TI=11) veidojas, apvienojot klavieru figūras pirmās divās skaņas (si-soldiēz) un obojas figūras pirmās divas skaņas (mi-ladiēz), kā arī skaņas si-ladiēz-soldiēz vijoles figūrā (7. takts pēdējā ceturtdaļa) un kontrabasa flažoletu mi;
- visa klavieru partija balstās uz skaņkopu miju, izmantojot invariantus. Tā sākas ar 4-Z15, T=7 – sol-soldiēz-si-dodiēz; malējās skaņas (sol-dodiēz) kļūst par invariantiem TI=1 – sol-la-do-dodiēz, savukārt vidējās skaņas la-do ir invarianti 4-Z29 transpozīcijai T=9 (la, sibemol, do, mi). Arī figūra 8. takts otrajā ceturtdaļā ir balstīta uz šo pašu principu: si-mibemol-fa-fafadiēz (4-Z29, TI=6), izmantojot invariantus fa-si, pārtop skaņkopā fa-la-si-do (4-Z29 TI=0);
- 7. taktī obojas figūras skaņas fa-sol apvienojumā ar vijoles figūras skaņām si-ladiēz veido skaņkopas 4-Z15 variantu TI=10; izmantojot invariantus sol-ladiēz savienojumā ar obojas figūras pēdējām divām skaņām fadiēz-do, šis izklāsts pāraug transpozīcijā T=6;
- 7.-8. takts mijā klavierpartijas skaņas do-sibemol-mi apvienojas ar marimbas mibemol – 4-Z15, TI=10;
- 8. takts pirmās ceturtdaļas ietvaros starp dažādām līnijām veidojas 4-Z15, TI=5: rebemol-fa – alta figūrā, mi – klavieru partijā un si – klarnetei, turpmāk šo pašu variantu iezīmē klarnetes līnija si-dodiēz-mi kopā ar saksofona figūras pirmo skaņu fa. Atgriežoties pie 8. takts pirmās ceturtdaļas, alta rebemol un klavieru mi savienojumā ar marimbas mibemol un la veido 4Z-29, TI=4.

Harmonisko struktūru intervāliskā sastāva identificēšana un salīdzināšana ir, manuprāt, vienīgais samērā objektīvais nefunkcionālās harmonijas analīzes veids. Īpaši piemērots tas ir seriālās un postseriālās kombinatorikas analīzei. Iedomāsimies divus mūzikas objektus: sešskaņu kompleksu mibemol-la-do-si-mi-rebemol un citu – fadiēz-mibemol-la-fa-sol-sibemol. Rūpīgi izpētot tos, varam secināt, ka otrs komplekss ir tritona transpozīcijā attiecībā pret pirmo ar permutētu elementu secību 321456. Šo divu objektu attiecības no pirmā acu uzmetiena nav skaidras pat pieredzējušam analītiķim. Visvienkāršākais veids, kā tās identificēt – salikt šos kompleksus iespējami šaurākajā salikumā; tā iegūstam la-si-do-rebemol-mibemol-mi un mibemol-fa-fadiēz-sol-la-sibemol. Secinām, ka šie kompleksi ir vienādi un otrais atrodas tritona transpozīcijas attiecībā ar pirmo.

Analizējot atonālo mūziku ar skaņkopu teorijas palīdzību, nemeklēsim nekādus matemātiskus pierādījumus. Šīs teorijas izmantojums tikai palīdz izprast dažādu harmonijas elementu saiknes un likumsakarības. Līdzīgi kā klasiskā harmonija atklāj strukturālo karkasu, bet neskaidro mūziku visos tās aspektos, skaņkopu teorija ir tikai harmonisko attiecību skaidrojums. Atonālā mūzika nav tonalitātes paplašinājums līdz funkcionalitātes izzušanai. Tā ir jauna mūzikas valoda ar jaunām, dažkārt ļoti smalkām un tikko manāmām saitēm. Protams, arī vēsturiska kontekstualizēšana var būt noderīga, lai izprastu noteikta tipa harmoniju lietojuma evolūciju; tomēr tā diez vai palīdzēs apjaust atonālās mūzikas saskaņu savstarpējo saikni, motīvu likumsakarības utt.

Rezumējot izklāstīto, jāatzīst, ka skaņkopu teorija nav pazīstama mūsu vidē, bet pasaulē tiek visai plaši izmantota. Tai pievēršas daudzi 20. gadsimta mūzikas analītisko pētījumu autori. Tāpēc arī šķīta būtiski iepazīstināt ar skaņkopu teorijas pamatprincipiem un parādīt, kā tie izpaužas dažādu 20. gadsimta sākuma un beigu posma mūzikas piemēru kontekstā.

THE MAIN PRINCIPLES OF THE SET THEORY

169

Rolands Kronlaks

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The musical set theory is a concept used for the characterization of the musical objects and their relationships. Not only is the set theory popular as a whole but also its separate elements, aspects and terms. Many of the basic axioms – sound set, intervallic vector, etc. – have been rooted in the western music theory so fundamentally, that are being used without special explanations and references to sound set theory as the first source.

In the course of the article the historical development of the theory and its main developer Allen Forte is mentioned, whose work *The Structures of Atonal Music* (1977) is the most famous research of musical set theory. Today the set theory is used not only as a concept of musical analysis but also as an instrument for composing music. Several leading contemporary music composers – Magnus Lindberg, Hanspeter Kyburz and others – use the principles of the set theory in order to organize the parameters of harmony of their compositions.

The first chapter is dedicated to the exposition of the essence of the musical set theory, the inner construction of the sets, and different axioms – e.g., the equality of octaves, pitch-classes, classes of intervals, intervallic vector and others.

It is basic knowledge without which it is impossible to understand the analyses carried out with the help of the set theory. The second chapter is dedicated to relations between the sets – transposition, inversion, Z-relations, invariants and other. It is followed by example from Five Movements for String Quartet op. 5 by Anton Webern. In the first subject from the first composition of this cycle, the second subject and stages of development, three pitch-class sets are dominating and defining the harmonic identity. In the example from the composition *Cells* by Hanspeter Kyburz a different attitude can be heard/seen as the harmonic material is deliberately created basing on usage of two pitch-class sets, which secure the connections of inner motifs of the sound field (usually 10, 11 sounds) worked out by the composer.

Summing it all, we come to the conclusion that usage of this theory helps to comprehend the connection and regularity of different harmonic elements. Similarly to the way how the classical harmony gives structural framework but does not explain music in all its aspects, also the musical set theory basically gives the idea of harmonic construction of the compositions. The idea of the musical set theory and the application of this theory in analysis of atonal music reveal the essence of organization of the sound pitch much better than traditional harmonic analysis.

Literatūra

Forte, Allen. *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven and London: Yale University Press, 1998

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1977

Hanson, Howard. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1960

Lewin, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987. Reprinted, New York: Oxford University Press, 2007

Iloņa Būdeniece (1975) absolvējusi JVLMA bakalaura studiju programmu (1999) un akadēmisko maģistrantūru (2010); aizstāvējusi maģistra darbu *Mūzika... kā librožanrs latviešu komponistu daiļradē*; zinātniskā vadītāja – prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva. Kopš 2010. gada I. Būdeniece studē šīs pašas augstskolas doktorantūrā, kur J. Ļebedevas vadībā izstrādā promocijas darbu *Librožanra daudzveidīgās izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā daiļradē*. Kopš 2008. gada viņa ir mūzikas teorētisko priekšmetu pasniedzēja Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā (mūzikas forma, solfedžo, mūzikas teorija), kopš 2010. gada arī solfedžo pasniedzēja Jūrmalas mūzikas vidusskolā.

e-pasts: il.b@inbox.lv

Ilma Grauzdiņa (1948) absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju (1971) un papildinājusies Gņesinu Valsts Mūzikas pedagoģijas institūta (tagadējās Gņesinu Krievijas Mūzikas akadēmijas) aspirantūrā (1973–1983). 1993. gadā aizstāvējusi promocijas darbu par Latvijas ērģeļkultūru, iegūstot mākslas zinātņu doktora (*Dr. art.*) grādu. JVLMA Muzikoloģijas nodaļas docētāja kopš 1973. gada, 1993. gadā ievēlēta profesora amatā. Vada dažādus teorētiskos un praktiskos studiju kursus bakalaura studiju programmās, akadēmiskajā un profesionālajā maģistra studiju programmā un doktora studiju programmā *Muzikoloģija*. Pētījusi ērģeļmūzikas, latviešu mūzikas vēstures, mūzikas teorijas un mūzikas izglītības metodiskos jautājumus. Publikāciju vidū ir grāmatas *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē* (1987, monogrāfija par Latvijas ērģeļkultūru), *Dziesmu svētki Latvijā* (1990, līdzautors Oļģerts Grāvītis), *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija* (2004, sastādītāja), *Izredzētie. Latvijas lielā kora virsdiriģenti* (2008), daudzi zinātniskie raksti un mācību grāmatas.

e-pasts: ilma.grauzdina@jvlma.lv

Kevins K. Kārns (*Kevin C. Karnes*, 1972) 2001. gadā ieguvis *Dr. phil.* grādu muzikoloģijā Brendeisa (*Brandeis*) Universitātē ASV, kur aizstāvējis disertāciju *Heinrich Schenker and Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna* (*Heinrihs Šenkera un muzikālā domāšana 19. gadsimta nogalē Vīnē*). Viņš ir asociētais profesors muzikoloģijā un Mūzikas nodaļas vadītājs Emorijas Universitātē Atlantā (ASV). Publicējis grāmatu *Music, Criticism, and the Challenge of History* (*Mūzika, kriticismi un vēstures izaicinājums*, 2008); ir sastādītājs un līdzautors izdevumiem *Baltic Musics/Baltic Musicologies: The Landscape since 1991* (*Baltijas mūzika/Baltijas muzikoloģija: aina kopš 1991. gada*, 2009), *Across Centuries and Cultures: Musicological Studies in Honor of Joachim Braun* (*Pāri gadsimtiem un kultūrām: muzikoloģiski pētījumi par godu Joahimam Braunam*, 2010). Patlaban Kevins K. Kārns strādā pie grāmatas, kas veltīta Riharda Vāgnera daiļradei, kā arī mūzikas un vizuālās mākslas mijiedarbei Vīnē laikposmā ap 19./20. gadsimta miju. Viņš gatavo arī pētījumu par Emiļa Melngaiļa savāktajām ebreju tautasdziesmām un šo dziesmu kritisku izdevumu.

e-pasts: kkarnes@emory.edu

Rolands Kronlaks (1973) mācījies kompozīciju pie Tamāras Kalnas Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā, studējis JVLMA doc. Ģederta Ramaņa klasē, kuru absolvējis ar bakalaura diplomu (1996), pēc tam prof. Jura Karlsona klasē (maģistra grāds 2002). Beidzis kompozīcijas un elektroniskās mūzikas kursu IRCAM (Skaņas izpētes un sintēzes institūtā) Parīzē, kur apguvis kompozīciju pie Filipa Irela (*Hurel*). No 2004. līdz 2006. gadam papildinājies kompozīcijā pie Hanspētera Kiburca (*Kyburz*) un elektroakustiskajā mūzikā pie Volfganga Heinigera (*Heiniger*) Hansa Eislera Mūzikas akadēmijā Berlīnē. Apmeklējis vairākus jaunās mūzikas seminārus un meistarklases Krievijā, Nīderlandē, Meksikā un Francijā. R. Kronlaka mūzika skanējusi koncertos un festivālos Latvijā, Lietuvā, Krievijā, Nīderlandē, Vācijā un Francijā. Interpretu vidū bijuši *Nouvel Ensemble Moderne*, *Nieuw Ensemble*, *Court-Circuit*, Latvijas Radio koris, *Sinfonietta Rīga* u. c.

Kopš 2000. gada Rolands Kronlaks strādā JVLMA Kompozīcijas katedrā, kur pasniedz kompozīciju, laikmetīgās kompozīcijas tehnikas, elektroakustisko mūziku un laikmetīgās mūzikas notāciju. Kopš 2007. gada studē JVLMA doktorantūrā, prof. *Dr. art.* Jeļenas Ļebedevas klasē. Topošais promocijas darbs veltīts pašlīdzības un bioloģiskās augšanas fenomena izpaušmēm mūsdienu kompozīcijas tehnikā.

e-pasts: kronlaks@gmail.com

172

Jeļena Ļebedeva (1945) absolvējusi L. Sobinova Saratovas Valsts konservatorijas Muzikoloģijas nodaļu (1969) un ieguvusi *Dr. art.* grādu, aizstāvot disertāciju *Kontrasts kā muzikālās domāšanas kategorija* (Kijeva, 1980); zinātniskais vadītājs – mākslas zinātņu kandidāts prof. Fjodors Arzamanovs. JVLMA docētāja kopš 1975. gada, 1992. gadā ievēlēta profesora amatā. Vada studiju kursu *Mūzikas forma* bakalaura studiju programmā *Mūzikas vēsture un teorija*, studiju kursus akadēmiskajā un profesionālajā maģistra studiju programmā un doktora studiju programmā *Muzikoloģija*. Pētniecisko interešu centrā ir galvenokārt formveide un mūzikas valoda, īpaši laikmetīgo tendenču kontekstā. Publicējusi darbu *О методике анализа периода (par perioda analīzes metodiku)*, 1984) un zinātniskus rakstus krājumos *Latviešu mūzika*, 19 (1990), *Brīnišķais spēks* (1993), *Mūzikas akadēmijas raksti*, 3 (2007), *Mūzikas akadēmijas raksti*, 5 (2009) un *Dzirdēt Mocartu* (2007; visi krājumi izdoti Rīgā), kā arī *Music of the Twentieth Century within the Horizons of Musicology* (2001, Viļņa). Veidojusi mācību līdzekli *Baroka mūzikas formas* (1995).

e-pasts: jelena.lebedeva@jvlma.lv

Endijs Renemanis (1983) studējis prof. Jāņa Maļeckā klavierspēles klasē JVLMA (2005 bakalaura grāds, 2007 profesionālā maģistra grāds). Papildinājies klavierspēlē Parīzes mācību iestādēs *École nationale de musique* (2002–2005; 2003 – pirmā vieta un diploms ar zelta medaļu augstākajā jeb *Supérieur* līmenī) un *Schola Cantorum* (2006–2008; prof. Igors Lazko, koncertdiploms/*Concert diplom*e ar augstāko vērtējumu). Ir vairāku starptautisko konkursu laureāts (5. starptautiskais Nikolaja Rubiņšteina

pianistu konkurss Parīzē, 2000; starptautiskais Aleksandra Skrjabina pianistu konkurss Parīzē, 2002; u. c.), bijis 9. starptautiskā Nikolaja Rubinšteina pianistu konkursa žūrijas loceklis (2008). Šobrīd Endijs Renemanis ir pedagogs Jūrmalas mūzikas vidusskolā (kopš 2003) un JVLMA (kopš 2005), kā arī Latvijas koncertaģentūras *Mūza* valdes priekšsēdētājs (kopš 2009). 2009. gadā JVLMA ieguvis akadēmiskā maģistra grādu, aizstāvot darbu *Latviešu klavierkoncerts 20.–21. gadsimta mijā*; zinātniskā vadītāja – prof. Dr. art. Jeļena Ļebedeva.

e-pasts: endijsrenemanis@inbox.lv

Ilze Šarkovska-Liepiņa (1962) beigusi JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1986) un ieguvusi Dr. art. grādu, aizstāvot promocijas darbu *Latvijas mūzikas kultūra 15.–16. gadsimta Eiropas mūzikas kontekstā* (1997). Bijusi mūzikas nodaļas redaktore žurnālā *Māksla* un galvenā redaktore žurnālā *Māksla Plus*. Vadījusi Latvijas Mūzikas informācijas centru (2002–2006), kur izstrādājusi un administrējusi valsts programmu *Latviešu mūzika pasaulē*; vadījusi publikāciju projektus *Latvian Symphonic Music 1880–2008. Catalogue (Latviešu simfoniskā mūzika 1880–2008. Katalogs, 2008)*, *Music in Latvia (Mūzika Latvijā: gadagrāmata, 2002–2006)*, *Latviešu komponistu skaņdarbu rādītājs un Contemporary Music in Latvia (Laikmetīgā mūzika Latvijā)*. 2006.–2008. gadā I. Šarkovska-Liepiņa bijusi JVLMA Zinātniski pētnieciskā centra direktore un vadošā pētniece, kopš 2008. gada ir pētniece LU Literatūras, folkloras un mākslas institūtā. Muzikoloģisko interešu lokā ir latviešu mūzikas vēsture, īpaši senās mūzikas jautājumi, kā arī atsevišķi latviešu laikmetīgās mūzikas aspekti un starpnozaru pētniecības perspektīvas. Ir daudzu mūzikai veltītu publikāciju – recenziju, apskatu, eseju, zinātnisko rakstu – autore.

e-pasts: ilze.liepina@lulpmi.lv

Armands Šuriņš (1973) 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 A. Šuriņš ir pētnieks JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā, vienlaikus arī JVLMA Muzikoloģijas katedras docētājs (kopš 2002), Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolas (kopš 1996) un Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolas (kopš 1991, toreiz Rīgas 1. mūzikas skolas) pedagogs. Krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti II* (2006) u. c. izdevumos publicējis vairākus zinātniskos rakstus par žanriskuma jautājumiem. Pēdējā laikā A. Šuriņa zinātnisko interešu lokā ir Ādolfas Skultes simfoniskās daiļrades pētniecība; tai veltīta publikāciju sērija, kas aizsākusies komponista simtgadē, krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti VI* (2009), un turpinās šajā izdevumā.

e-pasts: armands.surins@jvlma.lv

