

# LIBROŽANRA MŪZIKA IZPAUSMES PĒTERA VASKA DAIĻRADĒ

Iļona 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 stabīlie 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 (*Daunoravičienē*); 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:

<b>Librožanrs</b>	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 stabili 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 demonstratīvoā atteikšanās no tipizētām žanra zīmēm pakāpeniski kļuvisi par jaunu, noturīgu, stabili 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.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> 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 Mences 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 tātd *mūzikas* varam klasificēt šādi:

1. Ar poētisku, tēlainu ievirzi:	• <i>svētku mūzika</i>
	• <i>sēru mūzika</i>
	• dabas poēzija
	• romantiski poētiska apcere
2. Bez tēlaini emocionālas ievirzes:	• <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.<sup>2</sup>*

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

<sup>2</sup> 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 librozāna *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 (*Щедрин*) *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



<sup>3</sup>Pārējie 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).

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 Vaskam<sup>3</sup>; šai ziņā viņa daiļrade iezīmē savdabīgu atšķirību no biežāk sastopamā modeļa.

Kameramūzikas jomā galvenā vieta ir visdažādākajiem ansambļiem, sākot no duetiem 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.<sup>4</sup>*

<sup>4</sup>Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Pārlietot 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.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Pēteris 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 iespējot 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* (ēģelēm) 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 B<sub>1</sub> A<sub>1</sub>), radot uzskatāmas paralēles ar *simetrisko vilni*. Citādi koncentriskums izpaužas kvintetā *Mūzika aizlidojušajiem putniem* – A B C B<sub>1</sub> A<sub>1</sub> B<sub>2</sub>; no vienas puses, šeit valda piecdaļu simetrija ar B<sub>2</sub> papildatkārtojumu, no otras – reprīzes tipa attiecības AB–CB<sub>1</sub>–AB<sub>2</sub>.

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 example of *Musica dolorosa*. It is marked '24' and 'Meno mosso'. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and includes a double bass part. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a strong sense of continuity through overlapping phrases 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

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?<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Reprīzes konstruktīvā funkcija atklājas arī skaņdarbā *Musica adventus* stīgu orķestrim – tas ir viens no interesantākajiem un spilgtākajiem šīs 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 (A<sub>1</sub>) iekšējā uzbūvē, tādējādi pirmoreiz šai ciklā parādās

noapaļojuma un noslēgtības sajūta (jo pirmajā daļā valda nenoslēgta caurvijattīstība). Arī cikla finālā<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>*

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

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

<sup>8</sup>Pēteris 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.<sup>9</sup>*

<sup>9</sup> Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

Komponista izvērtais 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.

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

The image displays two pages of musical notation for a string quartet. The first page shows the beginning of a piece with a first violin part marked 'soli' and 'sul' (pizzicato), and a first viola part marked 'tutti'. The second page continues the piece, showing the first violin part marked 'soli' and 'ppp' (pianississimo), and the first viola part marked 'tutti'.

Korālis finālā skan trīsreiz, kontrastējot citām tēmām – cilvēcisko kaislību simboliem. Īpaši zīmīgi, ka katrs nākošais tā atkārtojums izklāstīts mazu tercu 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*)

The musical score consists of two systems. The first system shows the Cornu (bass clef) and Organo (treble and bass clefs) parts. The Cornu part begins with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The Organo part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and also features a triplet of eighth notes. The second system continues the Cornu and Organo parts, with the Cornu part marked mezzo-forte (mf) and the Organo part marked mezzo-piano (mp). The score includes various dynamics such as f, mf, mp, and p, and includes a section marked '8va' for the organo part.

134

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.*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Pēteris Vasks intervijā Ilonai Būdeniecei 2008. gadā.

## Pielikums

Pētera Vaska skaņdarbi, kas pārstāv librožanru *mūzika*<sup>11</sup>

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

<sup>11</sup> 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 Maļeņčenko

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 20<sup>th</sup> 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 20<sup>th</sup> 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 20<sup>th</sup> 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 20<sup>th</sup> 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](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